

NAGY ANDRÁS

## KIERKEGAARD MASZKJAI (II.)

## Szerzői szereposztás

■ Mű és alkotó távolsága már Kierkegaard pályája elején megmutatkozott, és első publikált könyve, az *Egy még élő ember írásaiból* című kötet címlapján is az volt olvasható, hogy azt „akarata ellenére közreadta” S. Kierkegaard.<sup>95</sup> Az előszóban pedig az alter ego és alter idem kérdése merült fel, vagyis a személyiség mélyén rejlő másik én, illetve a hasonmás – mindkettő döntő jelentőségűvé vált az írói pályája alakulásában, miként a szerzőknek szánt szerepek kiosztásában is. Saját pozícióját színházi példával illusztrálta Kierkegaard: ha Holberg írhatott egy lélekről két testben, akkor miért ne lehetne az ő esete fordított: „két lélek egy testben”?<sup>96</sup> Végül nem két lélek osztozott egy testen, hanem tizenegy, legalábbis ennyi szerzői álnevet tart nyilván a filológiai kutatás,<sup>97</sup> saját neve lehetne a tizenkettedik, amellyel egyébként pályáját is kezdte és végezte. Szembeötlő azonban, hogy a valóságos művek mellett könyvrecenziói egy részét is saját neve alatt adta ki,<sup>98</sup> míg például színikritikáit már beszélő nevei jegyzik, legyen szó a *Don Giovanni* előadásáról, Scribe darabjáról vagy Fru Heibergről. Mintha a színházról szólva maga is szerepet játszana, és ennek fontosságára utalt, hogy jelentős műveit is hasonló álarcok mögül fogalmazta meg. A tucatnyi szerző „szereposztásában” pedig éppen a gondolkodás sajátos „hermafroditizmusa”, az alakváltozatok pazar gazdagsága, az önálló életre kelő aspektusok tobzódása mutatkozott meg, voltaképpen annak élvezete, hogy a lehető legkomolyabb dolgokkal játszhatott, mégpedig a maga által teremtett játszótársakkal együtt.

Természetesen a játék szigorú keretek között zajlott, amelyet egyfelől az egyedi individuum határozott meg – „álneveim gyakran mondják, hogy »én«,”<sup>99</sup> jegyezte meg naplójában –, másfelől pedig érzékelhető volt számára mindebben valamiféle transzcendens autoritás. A *Vágy-vágy* sokszor frivol kollázsát, belső kommunikációs terének esztétikai gazdagságát<sup>100</sup> a Győztes Remete szerkesztőként jegyezte, az életmű későbbi szakaszában megjelent a Hallgatag Barát, de a többi név latinos hangzása is a középkor lingua francáját idézte, ami az egyház és a tudomány anyanyelve volt. És ezek a nevek hangulatukban nem változtak az életmű során, azokban az esetekben sem, amikor maga a mű a legváltozatosabb forrásokból bukkant fel, vagy kalandos úton került a kiadóhoz: akár egy használt szekreter titkos fiókja őrizte az iratot, mint a *Vágy-vágy* esetében, akár a sorói tóból kihalászott rózsafa dobozból szedték elő – ahol még „egy komédia plakátjának darabja” is található volt<sup>101</sup> –, s végül egy könyvkötő is összerakosgathatta a véletlenül birtokába került kéziratlapokat.

Az egyetlen valóságos személy, akinek a neve álnévként is felbukkant, Johannes Climacus vagy Johannes Klimakosz szerzetes, az Alexandriai Szent Katalin monostor apátja volt, aki megbízatása előtt és után remeteként élt egy barlangban, és ott írta főművét, a *Scala Paradisit*.<sup>102</sup> Ebben a mennyországba vezető, különleges útikönyvben a felfelé haladó harminc Krisztus életének harminc stádiumát idézte meg, utalva mintegy a mártíromság és az üdvözülés analóg tagolására, ami Kierkegaard számára is nyilvánvalóan meghatározó volt. Saját „Climacus”-a igen termékenynek és sokoldalúnak bizonyult, a *Lezáró tudomány-*

*talán utóirat szerzőjeként például egy „Mímikus-patetikus-dialektikus kompilációt” jegyzett,<sup>103</sup> ahol jelentős a „mímus” színházi terminusának újabb felbukkanása, annál is inkább, mert az előszóban visszatért a „jobb egy kiadós akasztás, mint egy rossz házasság” Shakespeare-toposza, s ezt a szerző azzal egészítette ki, hogy ő bizony inkább lógva marad.<sup>104</sup>*

Martijn Boven elemzése szerint Climacus voltaképpen egy jelmez, amellyel bensőségességét takarja el a szerző, lényegében egy egzisztenciális kategória, amelynek révén képes áthidalni az ellentmondást a külsőség relativitása és a bensőségesség abszolútuma között.<sup>105</sup> Ebben akár valamiféle maietikus inkognitó is felfedezhető, ami Kierkegaard személyes kapcsolatait is áthatotta, és aminek nyomán Anti-Climacus inkognitója is létrejött. Ugyanakkor beszédes, hogy naplójában Hegelt is Climacushoz hasonlította Kierkegaard, akinek *Scala Paradisije* a koherens gondolkodás példája az ő számára,<sup>106</sup> csakhogy „a gigászokkal ellentétben nem úgy ostromolja az eget, hogy hegyeket tesz egymásra, hanem szillogizmusai-val lép oda”.<sup>107</sup> Ami egyfelől azonosulásra utal Climacus-Hegellel, másfelől pedig teológiai következtetéseket sejtet a hegeli módszer alkalmazásában, vagyis akár szillogizmusokon keresztül is vezethet út felfelé, míg utalása megidézte a Zeusz ellen támadó titánokat.<sup>108</sup>

A patrisztikus gondolkodó megjelenítése nyomán Mooney azt emeli ki, hogy nem a *mit* mond, hanem a *hogyan* mondja az igazán lényeges, összességében tehát az, ahogy Kierkegaard „drámai szerepét megformálja”.<sup>109</sup> És ez a szerep annál drámaibb, hogy a Climacus műveiben sorakozó ellentmondások feloldására – mint naplójegyzetei utalnak rá – „belső vitái nyomán kerül elő az Anti-Climacus álnév”.<sup>110</sup> Ami első hallásra ellentétet sejtet, de nem az. Ante-Climacusról van szó valójában, annak „anticipációjáról” (ante), vagyis ígéretéről, ami Climacusszal megjelenik, de aki nemcsak előtte, de fölötte, rajta túl sejtethető; mert hitében erősebb az egyházatyáról mintázott szerzőnél.<sup>111</sup> És akinek alakja a reflektív kommunikáció példája volt, és a sokféle szerepjáték nyomán egészen odáig terjedt megbízatása, „hogy az embereket félrevezetve juttassa el őket az igazságra”.<sup>112</sup> Ami paradoxonnak sem utolsó, ahogy kommunikációs technikának sem.

Volt még egy ugyancsak „valóságos” szereplő, akitől álnevet kölcsönözött Kierkegaard, s az idézőjel arra utal, hogy Frater Taciturnus, vagyis a csendes barát, a *Stádiumok az élet útján* szerzőjének eredete Majláth János magyar népmese-gyűjteményében található.<sup>113</sup> Legendája szerint a kereszténygyűlölő, pogány harcos el akarta lopni azt az aranykeresztet, ami az ország termékenységének és gazdagságának volt záloga, de megakadályozták benne, s isteni büntetésként ezt követően megnémult és megsüketült. Egy szerzetes találta meg és vitte magával a bolyongó süketnémát a kolostorba, ahol csatlakozott a barátokhoz, majd vezeklése nyomán visszanyerte beszédkészségét (feltehetően hallását is), így elmondhatta történetét, és felvételét kérte a rendbe.<sup>114</sup> Az eredet egzotikumuma és misztikumuma, továbbá a gonoszság ellentétére változása a korszak rémdrámáinak is ismert toposza volt, akárcsak annak felismerése, ahogy a bűn elejét veszi a kommunikációnak – ami Kierkegaard személyes élménye is lehetett. Talán ezért, hogy a Hallgatag Barát újabb teremtményt – szerzőt – hozott létre, akit Quidamnak keresztelt, és akinek „Akárki”-jében talán sejthető a középkori moralitások „Jedermann”-ja.

Másként teremtett szereplőt Kierkegaard Constantin Constantiusa *Az ismétlésben*, akinek történetében a bizalmas barát, a szerelmes fiatalember kelt életre,<sup>115</sup> s akit hasonlóképpen irányított, mintegy „rendezett” Constantius szerepjátékká váló élete fordulópontján, ahogy Johannes tette ezt Cordeliával – olykor éppenséggel színpadi trükköket alkalmazva. Ilyen például a szerelmi történetbe belekomponált és a szeretett lány féltékenységének felkeltése számára felbérelt lány lakása, amelyet azért választott Constantius, mert két bejárata van, és ami ismert színpadi trükk. Más műveiben pedig Kierkegaard mintegy felvonultatta emblematikussá

váló, költött alakjait: a *Stádiumok*ban Victor Eremitára, Constantin Constantiusra és más szereplőre osztott új szerepeket, mégpedig bravúrosan komponált színházi térben, megidézve Platón *Lakomáját*. De azzal a nagyon lényeges különbséggel, hogy az ismétелhetetlenség érdekében az erre felbérelt iparossegédek az esemény után elpusztították a „symposium” – szó szerint: együtt ivás – díszleteit. Az élmény maradjon ismétелhetetlen, akárcsak a színházban.

Több álnév is visszatért az életműben, akár a *Vágy-vágy* „A”-ja, aki később megírja az egy *Futó megjegyzés Mozart Don Giovanni-ja kapcsán* című elemzését, „B” pedig már 1835-ben jegyzett egy cikket a *Fædralendetben*,<sup>116</sup> míg a *Vágy-vágy* általa írt második részének főszereplője, Wilhelm bíró a *Stádiumok az élet útján* című könyvben kapott további szerepet. Ennél beszédesebbek a színházi írárok álnevei: Fru Heiberg Júlia-alakítását Inter et inter elemzi, utalva a közbevetettségre,<sup>117</sup> míg a Phisterről írott esszé szerzője Procul – a távolságtartó és a megfelelő distanciával rendelkező értekező.

A szerepjátszás egyéb lehetőségeit felvillantó beszélő nevek sora hosszú: Nicolaus Notabene, az *Előszavak* szerzője ebből a szempontból éppolyan jelentős, mint az – ugyanide tervezett – Felix St. Vincent, a boldog győztes, vagy a ki nem adott *Adler*-könyvet jegyző Petrus Minor;<sup>118</sup> a maguk latinus aurájával és ebből is következő, asszociációs holdudvarával. A latin „kicsi” (minor) felbukkant volna még Thomas, Vincentius, Ataraxius vezetékneveként is,<sup>119</sup> de csak a tervekben, végül egyikük sem kapott szerepet, de pontosan utaltak Kierkegaard találékonyságára a névadásban, illetve ennek fontosságára a kommunikáció egész folyamatában. És míg egyfelől igyekezett túllépni azon – a korban még általános – szokáson, hogy csak betűk vagy egyszerű betű-kombinációk azonosítsák a „névtelen” szerzőt, másfelől ezt ő maga is alkalmazta: H. H.,<sup>120</sup> továbbá „A” és „B” mellett egy karikatúrisztikusan hosszúra nyúló betűsorból álló szerzői identitást is tervezett: A. B. C. D. E. F. Godthaab vagy Rosenblad alakjában, ami egyszerre lehetett volna paródia és elégtétel.<sup>121</sup> Végül pedig egy valóságos költőt is „nevére vett” Kierkegaard, mégpedig a Johan de cruce nevű spanyol misztikust és teológust, akivel Krisztus életét, illetve „portréját” rajzoltatta volna meg,<sup>122</sup> de éppúgy nem osztott rá szerepet végül, ahogy Victorinus Constantinus de bona speranza sem, pedig a 3. századbéli mártír *Az ismétlés* további lehetőségéről értekezett volna – sorsában megismétелhetetlenül, de „jó reménységében” feltehetően az ismétlésben való, fáradhatatlan bizakodással.

### Indirekt kommunikáció

■ Maga a színház az egyik – és talán a legfőbb – intézménye a közvetett kommunikációnak, hiszen közvetlenül csak a színpadon kívül lehet megszólalni, minden egyéb közvetlenség szembeeségül magának a drámai műnemnek és színpadi megvalósításának a lényegével; még akkor is, ha alkalomadtán efféle is belekomponálnak az előadásba.<sup>123</sup> Kierkegaard természetesen nem színházesztétaként, hanem a közvetett kommunikációt értelmezve alkalmazta a színházművészet megannyi fogását, konvencióját és eszközét. Fontos hozzátenni, hogy nem elsősorban a vizsgálni kívánt tárgy – a színház – határozta meg ezt az érdeklődést, hanem az érdeklődés iránya foglalta magába – egyebek mellett – a színpadot. Továbbá az alkat szerepe volt még döntő: *Az ismétlés* egyik passzusában utalt Constantin Constantius szinte vallomásosan a „szélre a hegyvidéken”, ami hol ezt, hol azt idézi fel a bolyongó számára; s az előtt az individuum előtt, aki saját lehetőségeiben tévedt el, úgy mutatkozik meg ez a világ, mint „hangzó árnyék”.<sup>124</sup>

Ezek a lehetőségek a bolyongás nyomán, a hang, a látvány kifejezésével a közlés alkalmaivá váltak, egyszersmind ennek sokféleségére utaltak. A naplók, papírok, levelek és feljegyzések tanúsága szerint Kierkegaard folyamatosan érzékelte és egyben „problematizálta” saját maga számára a közlés lehetőségeit, s kereste a

legadekvátabb kifejezésformát, így építő beszéd, eszmefuttatás, persziflász, esszé, novella, párbeszéd és még megannyi műfaj torlódott össze olykor egyetlen kérdéskör vizsgálata kapcsán, és a választás ezek között nem csak azért volt nehéz, mert véglegesnek tűnt, és az adott műfaj konvenciórendszerébe bele kellett férnie mindannak, amit ki akart fejezni, de azért is, mert mindeközben Kierkegaard „performativitásra” törekedett, vagyis nemcsak a szöveggel, de magával az írás gesztusával is kommunikálni kívánt. Olyan „szövegter” jött tehát létre a maga polidimenzionalitásában, amelynek megteremtése nem igényelt kevesebb leleményt, mint magának a vizsgált kérdéskörnek a kifejtése.

A *szereket cselekedetein* dolgozva fogalmazódott meg Kierkegaard-ban – naplói tanúsága szerint –, hogy ne csak gondolkodjon, de előadás-sorozatot is tartson a kommunikáció dialektikájáról, mégpedig éppen tizenkettőt, vagyis nyilvánosan is kommunikáljon a kommunikációról. Ezek már nem „diskurzusok” lettek volna, hanem előre átgondolt eszmefuttatások; majd mégis az előbbi, a „beszéd” mellett döntött,<sup>125</sup> ami feltehetően összefüggött az autoritást illető dilemmáival, s ezen belül azzal a különbségtétellel, amit később úgy jellemzett, hogy életműve egyik felét jobb kezével adta, a másikat a ballal.<sup>126</sup> Az előadások vázlatai fennmaradtak, tehát az elhatározást konkrét tervezés követte, de semmi több, így azt sem lehet tudni, hogy kiknek, milyen alkalomból vagy miféle keretben tartotta volna meg tervezett előadásait.

A kommunikáció elméleti kérdéseit vizsgálva merült fel a jel problémája, amelyre A *keresztény hit iskolájában* Kierkegaard alaposabban kitért: „Mit értünk egy jelen?” – kérdezte. A jel „a második létező közvetlenségének tagadása, amelyik eltér az első létezőtől. [...] [A jel] olyan terminus, amelyik a reflexión alapul.”<sup>127</sup> Márpedig a reflexió is közvetett, és a közvetettség pályája elejétől foglalkoztatta Kierkegaard-t, így az összegzésnek is tekinthető *Szerzőségéről* című művében a reflexió úgy jelent meg, mint ami „elcsal az igazsághoz”,<sup>128</sup> Ennek archetípusa a szókratészi csábítás, egyik leghatásosabb formája pedig a maieutika, ami – tette hozzá az életmű áttekintése során – „minden álneves írást jellemezte”.<sup>129</sup> Mintha ezzel „negatív módon segítene”, hiszen a közvetlen közlés, az afirmáció „pozitivitása” nemcsak megkíméli a megszólítottat a kérdés végiggondolásától, de egyben a közlő autoritását is feltételezi. Ami egyszerre elengedhetetlen feltétel, és – a kommunikációval való viaskodás tanúsága szerint – az önálló gondolkodás, ráismerés, a voltaképpeni tudás akadályává is válhat.

A közlésnek ebben a különleges konstrukciójában Kierkegaard – álneve maszkjában – egy fontos pillanatban úgy határozta meg saját helyét, mint a sűgőt a színházban. A *Lezáró tudománytalan utóiratban* a francia „souffleur” kifejezést alkalmazta, aminek szóválasztását indokolhatta, hogy ez egyben lehelést is jelent, ami nemcsak az élet alapfunkciója, de akár életet adhat az élettelennek, és ami visszautal a teremtés egyik legfontosabb epizódjára, Ádám lelkének isteni eredetére. Ugyanakkor mindezt azzal folytatta, hogy „személyesen vagy személytelenül harmadik személy vagyok, a sűgő, aki megköltötte a szerzőket”, ami pedig a „souffleur”-t ruházza fel teremtő funkcióval. Annál is inkább, mert ezt követően életre kelnek a szereplők, és minden további már az ő művük, szövegüktől névválasztásukon át valamennyi verbális vagy gesztusszerű megnyilatkozásukig.<sup>130</sup> És egyenesen azért „könyörög” Kierkegaard, hogy ha ezeket az írásokat idézik, akkor a szerzőkre utaljanak, ne őrá, hiszen egyetlen szó sem származik őtől.<sup>131</sup> Mindezek miatt felelősséget sem vállalhat ezeknek az „individualitásoknak” a cselekedeteiért, szavaiért vagy hangulataiért, akiket – a költőiség kedvéért – a legellenetesebb lélektani attribútumokkal ruházott fel, így például azzal, hogy ne legyenek különbséget jó és rossz, életöröm és kétségbeesés, önhittség és alázat között. És ne is várjon el az olvasó ezektől a teremtményektől konzisztens pszichológiai törvényszerűségeket, hiszen eredetükkel ilyesmi nem fér össze.<sup>132</sup>

Így hát ezek a szereplők jöttek létre és kerestek alakot a maguk számára a naplókban és jegyzetekben, kimeríthetetlen és inkohereus gazdagságban, bármiféle koherenciáról ugyanis csak a folyamatos szerepjátszás kapcsán beszélhetünk. És ezzel határozta meg – ismét csak közvetett módon – Kierkegaard a narratológiai különbségeket a szerző, elbeszélő, szereplő és a szereplő elbeszélése között, és nemcsak feltárta, de meg is jelenítette mindezt, nemegyszer azoknak a történeteknek a segítségével, amelyek magában a műben, a kézirat keletkezésétől annak megjelenéséig gazdagították a szöveget további jelentésrétegekkel. És ez is annak a sajátosságának volt része, amit „filozófiai színházként” határozott meg Bartholomew Ryan, és ami nemcsak Kierkegaard műveit jellemezte, de amivé voltaképpen az egész élete változott: „szövegeket publikálva, amelyek olykor határozott színpadi utasításoknak tűnnek, a legkülönbözőbb színészek és sűgők számára”<sup>133</sup> Ekként konstruált műveiben pedig a perspektívák halmozódása, a hangok változatossága, továbbá a közjátékok beiktatása, a szövegbe való „belépések” (színpadi terminussal: „entrée”) és „távzások” (vagyis: „Abgang”) kompozíciója hozta létre ezt a filozófiai színházat. Mindez nemegyszer emblemikus alakok köré rendeződik – mint Mooney írta le ezt a jelenséget az „etika színházáról” szólva<sup>134</sup> –, legyen szó Szókratészről, Faustról, Don Giovanniról vagy akár az úgynevezett privátdocensről. „Ez pedig lehetőséget ad számunkra, hogy ugyanúgy rezonáljunk az eszmékre, mint ahogyan színpadi alakokra rezonálunk”<sup>135</sup> – tette hozzá, utalva arra a hatásmechanizmusra, ami a bölcséleti konvenciókén túlzott, az etika és a pszichológia vidékén is túl, élményszerűvé változtatva a teoretikus dilemmákat.

Ez természetesen a szerző és szöveg viszonyának alapvető változásával járt, affélével, amit az álnevek kapcsán fogalmazott meg a *Vagy-vagyban* „B” a megszólitott „A”-nak: „Túlságosan járatos vagy abban a művészetben, hogy egészen általában tudjál beszélni bármiről, anélkül, hogy te magad közösséget vállalnál gondolataiddal.”<sup>136</sup> Ami egyfelől ismét csak drámaköltői sajátosság – Shakespeare, mint utaltunk rá, feltehetően nem osztotta Macbeth nézeteit, de Othellóéit sem –, másfelől pedig volt még egy fontos összetevője ennek a distanciának: hogy igazából nem a koherens jelentés megragadása foglalkoztatta Kierkegaard-t (ebben az esetben a *De omnibus dubitandum est* Climacusát), hanem maga a gondolkodás folyamata.<sup>137</sup> Mindenki maga vonja majd le következtetéseit, ha legördült a függöny.

A *Keresztény hit iskolájában* Kierkegaard a közvetett kommunikáció művészi lehetőségére is utalt, amikor maga a kommunikátor szinte eltűnik a színről, senkivé válik, és ezzel megkettőződik a reflexió lehetősége,<sup>138</sup> mintha saját életre kelne a tükör. Később mindezt továbbgondolta, a számára olyan fontos humor egyidejű megjelenésével a komolyság mentén, mintegy „dialektikus csomóként”<sup>139</sup> akasztva meg és egyben megerősítve a kommunikáció folyamatát. Ami a távolságtéremtés igényével is magyarázható, vagyis azzal a szándékkal, hogy a mégoly jelentős morális dilemmákat is eltávolítva, mintegy szenvedélytelenül vehessük szemügyre. No, és egyben gúnyt is űzött Kierkegaard a tudálékos értekezések száraz, humortalan, distanciátlan műfajából.

Ennek a távolságtéremtő leírásnak és a közvetett ítélkezésnek volt másik zse-nije az ugyancsak indirekten kommunikáló Hans Christian Andersen. Bukhdahl szerint a meseíró híres allegóriái hasonlóképpen teremtettek distanciát korától és annak szellemi atmoszférájától, és gúnyolta ki ezekkel Heibergéket és a dán aranykor egész panoptikumát.<sup>140</sup> És eközben ugyanúgy maradt magányos, megértetlen és kétségbeesett, mint Kierkegaard.<sup>141</sup>

És volt még egy meghatározó mozzanata a közvetett kommunikációnak, amely paradox módon éppen a kommunikáció hiányával emelte ki annak jelentését, ez pedig a Kierkegaard számára oly fontos csend. Színházban, zenében a csend szerepe alapvető, hiszen ez a tagolás, a komponálás, a lehetséges reflexió terének meghatározó eleme, amelynek helye és szerepe rendkívüli körültekintéssel for-

málható meg minden előadásban. Kierkegaard ezt átemelte a bölcseletbe, közvetett kommunikációjának egyik legfontosabb részeként. Túl azon, hogy Johannes de silentio és Frater Taciturnus nevükben hordozták a csendet, az elhallgatást, Kierkegaard egyik legfontosabb beszédében a mező liliomairól és az ég madarairól szólva ezt a hallgatást egyenesen művészetnek nevezte: „tanuljunk tőlük csendet, vagy annyit legalább, hogy elcsendesedjünk [...] a hallgatás képessége művészi”.<sup>142</sup> És itt a művészet ismét csak a filozófiai, illetve teológiai gondolatmenet megérzékkítésére szolgált, hasonlóképpen ahhoz, ahogy Johannes de silentio megrajzolta Ábrahám hallgatását Morija felé menet, mint ami magasabb szinten kommunikál, mintha dialógust folytatna Izsákkal. És nem kevésbé jelentésteli mindaz, amiről Frater Taciturnus hallgat, és amit ezzel a csennel sejtet, mert kifejezése előtt megtorpan; miként a gyónás alkalmából írott „diskurzusban” szereplő elmélés is beszédes.<sup>143</sup> Mindezek a kérdések – egyebek mellett – a *Stádiumok az élet útján* áttekintésének kompozíciójában is visszatérnek,<sup>144</sup> mert a csend, a hallgatás is kommunikáció, annak határhelyzete és olykor fonákja, mert utal mindarra, ami túl van a szavakon.<sup>145</sup>

### Közvetlen kommunikáció

■ Minthogy a közvetlen kommunikáció „színházatlan”, így aligha véletlen, hogy azok a művek, amelyek ebben a szellemben születtek, nélkülözik, vagy legalábbis alig tartalmaznak színházi és drámai utalásokat, amelyek pedig Kierkegaard „bal kezéből” származó műveiben szinte referenciarendszerré álltak össze. Ugyanakkor szem előtt kell tartani – mint Kierkegaard írta egy helyen „kolosszális” életművének „dialektikus körvonaláról”<sup>146</sup> – azt, ami a kommunikáció egészének keretét jelentette. A vízvonalzó ebben is a jobb és a bal kéz között volt, vagyis a vallo másos, illetve bölcseleti, lélektani vagy esztétikai szándékkal írott művek között, ugyanakkor a közvetett és közvetlen kommunikáció – mint tárgy vagy dilemma – akkor is megjelent, amikor ő maga közvetlenül szólította meg olvasóit.

A *Keresztény hit iskolája* szerint – Anti-Climacus szavaival – maga Krisztus is közvetetten kommunikált, mind tevékenysége egészével, mind pedig akkor, amikor Keresztelő Szent Jánosnak felelt,<sup>147</sup> így tehát az emberek becsapják magukat, amikor a kereszténység tanítását közvetlen kommunikációnak tekintik, „még direktebbnek, mint egy professzor mély értelmű diktálását”.<sup>148</sup> Ennek oka egyedül annyi, és ez határozta meg szerinte a „modern zavarodottságot” is, hogy magát a legfőbb kommunikátort hagyták ki a kereszténységből. Krisztus el lett felejtve – írta Kierkegaard –, csak tanításai maradtak meg, ezzel pedig magát a valást dobták ki az ablakon.<sup>149</sup> De ha egyszer az a Tanár, aki elválaszthatatlan tanításától, sőt: lényegibb annál, mint amit tanít, „maga is paradoxon, akkor minden közvetlen kommunikáció lehetetlen”.<sup>150</sup> És míg egyfelől itt már megmutatkozik Kierkegaard erősödő indulata a létező kereszténységgel szemben, addig az a döntő kritérium jelenik meg, hogy maga az akció, a tett, a cselekvés kommunikál elsősorban, nem a szavak. Az előbbi nyilvánvalóan „felülírja” az utóbbit, akárcsak a színházban. Mindennek nyomán – a *Szerzőségemről* gondolatmenete szerint – a kereszténység voltaképpen „egzisztencia-kommunikáció”,<sup>151</sup> több annál is, mint amikor valaki az életével kommunikál. Így tehát nem lehet értéksorrendet felállítani közvetlen és közvetett kommunikáció között, hiszen maga a vallás lényege sem közvetlenül tárul fel. Hasonló a helyzet a reflexióval, ami előbb a vallás természetes ellenségének tűnt, de az a fajta, egyszerűséggel felvértezett reflexió, amit saját, alázatos attitűdjének, továbbá evidenciákon és paradoxonokon mozgó logikájának tulajdonított Kierkegaard, szembeszegült az őszinte hittől távol eső, azon spekuláló vagy egyenesen azt megkérdőjelező reflexiónak.<sup>152</sup>

Ennek a gondolatmenetnek a jegyében születtek az *Épületes beszédek*, amelyeket „szatócs apjának” ajánlott Kierkegaard, és címzettje az az „en enkelte” volt,

akit Reginével lehetett azonosítani,<sup>153</sup> míg a terminus jelentése általános, de ezen belül radikálisan újszerű volt. Itt már nem lehetett szó álnevről, hiszen a legszemélyesebb viszonyok invokációjával kezdődött a könyv, de dialektikáról azért szó lehetett: főként a választott kérdések kifejtésének módszerében, ami keletkezésükben szemlélhető: a naplókban, jegyzetekben, papírokban, ahol mintegy „összeért” az álneves, költői opus és az „építő” (oppygelige) életmű.<sup>154</sup> Maga a „beszéd” (taler) Kierkegaard számára döntő jelentőségű retorikai alakzat volt, egyszerre bánálisan semleges, köznapi, bár olykor „szókratikus”, de egyben színházi, valamint egyházi jelentésével is megterhelt, ráadásul művei hangos felolvasását javasolta a szerző, „hogya a beszéd párbeszéddé változzék”.<sup>155</sup> A „beszéd” témái kezdetben általánosabbak voltak, majd mindinkább konkrét eseményekhez kötődtek, mintegy dramaturgiai keretek között formálódtak meg: az esküvő, az áldozás vagy a temetés szituációjában; ekként tehát sorsfordító pillanatok reflexiói, illetve kommentárjai által szolgálhattak „épülésünkre”.<sup>156</sup> Ezeket Kierkegaard később „elképzelte alkalmakra” írott szövegekkel egészítette ki, vagyis a szerepjáték folytatódott, de ezekben a művekben már nem a szerző, hanem a szöveg kapott „szerepet”. A beszédek mögött ugyanis szinte észrevétlenül maradt maga a szerző, hiszen a beszélő nevek parádéja helyett itt csak „Magister Kierkegaard” szólt. Ennek is következménye lehetett, hogy a kiadott példányok alig fogytak, a kritikák, reflexiók száma összehasonlíthatatlanul gyérebb volt, mint az álneves művek nyomán megjelenteké, így életművének ez a vonulata életében nagobbrészt visszhangtalan maradt,<sup>157</sup> ennek ellenére Kierkegaard élete végéig folytatta nyilvános „beszédei” sorozatát.<sup>158</sup> Kitarásának és „jobb kezéből” származó műveinek mégis jelentős hatása lett, bár csak évtizedekkel halála után: Martin Heidegger ihletésén túl a megújuló protestáns teológia is hagyományteremtőjére figyelte fel a beszédeket író, dialektikusan komponáló Kierkegaard-ban.<sup>159</sup>

Kierkegaard pontosan érzekelte ezt az ellentmondást, és *A gyávaságról* szóló beszédében reflektált rá: „Ó, hagyjuk a színpadra, ami a színpadé” – írta nyilvánvalóan metaforikus értelemben – „és a szemfényvesztő hőse: a nagy szavakat, a bátor taglejtést és az ítész tömeg tetszésnyilvánítását.”<sup>160</sup> Amelyek egyébként saját – álneves – műveit is meghatározták, és amelyek hatásának része volt mindaz, amit itt a „színpadra” kívánt hagyni. Később pedig, életműve áttekintésekor nyilvánvalóvá is tette, hogy az álneves műveket bizony erre a „színpadra” szánta, hiszen hatásukhoz hozzátartozott esztétikai kompozíciójuk: „a közvetett kommunikáció volt az én elemem” – fogalmazott.<sup>161</sup> Ezért, hogy az életmű, mint írta: „maieutikusan kezdődött esztétikai művekkel, és az egész álneves produkció természeténél fogva maieutikus”.<sup>162</sup> Ugyanakkor ezt csakis távolságteremtéssel tudta megoldani: „Így tehát az álneves könyvekben egyetlen szó sincs tőlem. Nincs véleményem sem róluk, legfeljebb, mint egy kívülállónak, nincs ismeretem értelmükről, legfeljebb, mint olvasónak, a legtávolabbi személyes felismeréssel sem rendelkezem, hiszen az egyszerűen lehetetlen egy duplán reflektált kommunikációban.”<sup>163</sup> Ami ismét csak a kommunikáció kettős dialektikájára utalt, mintha a maszk alatt újabb maszkra bukkannánk. *A keresztény hit iskolája* írása során pedig már egyenesen „igaztalanok és félelmetesnek”<sup>164</sup> érezte ezeknek az alakoknak bármiféle azonosítását övele, a *Lezáró tudománytalan utóiratban* pedig csak annyit vállalt belőlük, amennyit egy költő vallhat magáénak, aki megjelenít különféle szereplőket, és szájukba adja saját életüket értelmező szavaikat.<sup>165</sup> Hiszen ha bármiféle illúzió kerül szóba, „akkor a közvetlen kommunikáció nem helyénvaló,”<sup>166</sup> márpedig az esztétikai szándékkal írott műveknek része az illúzió.

A végső feltárulkozást jelentő *Szerzőségemről* kiadását számos kétség előzte meg,<sup>167</sup> amelyek a naplókban pontosan megjelentek, hiszen az életmű döntő részének áttekintését kellett „megkomponálnia” az ennek felépítésén eddig is rendkívül körültekintően fáradozó szerzőnek. Az alcím már egyenesen utalt a közvetlen

kommunikációra, a „Jelentés a történelemnek” fordulat pedig azt sejtette, hogy közönségként nem a kortársakra számít, miközben természetesen hozzájuk szól.<sup>168</sup> Indoklasként arra a két évre tekintett vissza Kierkegaard, ami csakis vallásos művek létrehozásával telt, „az álnevek ideje lejárt, a vallásos szerző kiszabadította magát az esztéta álruhájából” – írta, mintegy letéve a jelmezt, annak meggyőződéssel, hogy immár nincs semmi, ami „lerántsa” őt az esztétikum szférájába.<sup>169</sup> Ugyanakkor a számvetés során keletkezett jegyzetekből az is kiolvasható, hogy felferült benne: működését is egy költő, Johannes de silentio szemszögéből tekintse át, így ismét csak sokáig bizonytalankodott a közvetlenség és közvettség között „az egész dolog” kapcsán.<sup>170</sup> Ha megtartotta volna a közvetett kommunikációt, akkor lerombolta volna annak lehetőségét, hogy szerzőségét érvényesen mutassa be. Vagy mégsem? A dilemmát a mű sem döntötte el. Hiszen mindezekkel együtt fennmaradt az a „pillantás” is, amit a dán irodalomra vetett Kierkegaard, elhelyezve benne a *Vagy-vagyot*, Victor Eremita kiadásában, de szóba került Magister Kierkegaard felbukkanása az *Építő beszédek* szerzőjeként.<sup>171</sup> Később egy további kommunikációs csavarral újabb műbe kezdett: „Magister Kierkegaard munkája, mint szerző, ahogy a szerző látja. Egy költői kísérlet A-O-tól,” amelyben „dialektikusan törte meg az egész dialektikus struktúrát”, hogy költőileg elemezze, vagy hogy újra megköltse.<sup>172</sup> Ami még további lehetőségekkel gazdagította a szerzőség kérdésének meghatározását, illetve annak poétizálását, ezzel feltárását, illetve elrejtését – így egyben magyarázatát és cáfolatát mindannak, amit létrehozott. Mindezt egyszerre, szinte azonos szövegtérben, folyamatos szerepjátékban – éppen akkor, amikor azt játszotta, hogy kilép szerepeiből.

Ezért is indokolt Kierkegaard-t „meta-szerzőnek” nevezni, mint Bartholomew Ryan javasolta, hiszen egy olyan életművet hozott létre, melynek fontos vonása, hogy maga a szerzőség vált a szerző tárgyává. Kierkegaard „dramatikus filozófiája” – Ryan logikája szerint – gyakorlatba ültetése során performatív, s az „előadás” tere egy olyan „tükörterem”, amelyben „maszkok sorozata folyamatosan kimozdítja a meghatározott identitást az egyik területről a másikra”.<sup>173</sup> A konkrét művekben is érvényesül ez a performativitás: Alastair Hannay például a *Filozófiai morzsákat* tekinti „ötfelvónásos darabnak”, vagy akár operának, amit komikusnak is vélhetünk, és amelyben még egy „intermezzo” is található a negyedik és az ötödik felvónás között.<sup>174</sup> Maga a szerző *A halálos betegség* bevezetésének margóján „dialektikus algebráról” szolt, amely szerint művét „retorikusan kell strukturálni, néhány fő pontból kiindulva, amelyik mindegyike azután egy-egy beszéddé változik”. Ezután pedig költőien kell megformálni minden egyes beszélőt, vagyis a „retorikus algebra” itt a drámaköltészet felé mutat, ha ezek a képzeletbeli alakok kapnak szót és mondják el beszédeiket, tehát személyes pozíciójukból hangzik el mindaz, amiről a mű egészében szó van.<sup>175</sup>

Az életmű egyik legizgalmasabb vonása: sokszemszögűsége s ezáltal drámaisága, személyessége és adandó alkalommal „performativitása” a kezdetektől reflexió tárgya volt, és nemegyszer mint fogyatékoság, hiány, tökéletlenség jelent meg. De hogy Kierkegaard ezt mégsem „korrigálta”, az pontosan utal arra, hogy efféle (ön)kritikája is szerepjáték volt, hiszen már a pálya elején, a *Vagy-vagy* címének magyarázataként megfogalmazódott ez a bírálat: „Te magad semmi vagy, rejtélyes jelenség, akinek ez van a homlokára írva: vagy-vagy.” Amihez azonban mindjárt hozzátette: „ezek a szavak nem diszjunktív kötőszavak, mint ahogy a grammatikusok hiszik, ezek elválaszthatatlanul egybetartoznak”.<sup>176</sup> Ezek a megjegyzések per se „B”-től származnak, a pedáns férjtől és szisztematikus töprengőtől, aki „A” gondolkodásmódját széttartónak és szeszélyesnek véli, de reméli, hogy „egyszer talán sikerül középpontot találnod excentrikus mozgásaid számára”. Illuztrációként pedig arra a bohócra utalt, „akinek tagjai olyan hajlékonyak, hogy benne az ember járásának és tartásának minden szükségszerűsége meg van szüntetve;



ilyen vagy te szellemi értelemben”.<sup>177</sup> Ami természetesen bókna is tekinthető, vagyis „A” szellemi értelemben el tud szakadni anatómiai adottságaitól, sőt: akár a gravitációtól is; mert talán éppen itt kezdődik a tradíciókat átlépő, autonóm és szuverén gondolkodás.

Mert ugyanitt kezdődik a teremtett realitás is, a maga törvényszerűségeivel – vagyis a színház világa. Ezért értelmezheti a *Vagy-vagy*ot David Gouwens olyan műalkotásnak, amely „lényegében színházi”. Hiszen azzal, hogy „bemutatja a drámai alakok olyan kezelését, amely az esztétikai képzelőerő révén elszigeteli a realitástól”,<sup>178</sup> ezzel voltaképpen kora gondolkodói konvencióitól különíti el, ekként pedig a valóság olyan percepciójától, amelynek átlépése éppen a valóság pontosabb megismeréséhez vezet. És azért a *Vagy-vagy*, mert annak egész konstrukciója másféle logikát követ, mint amint értekezések mindaddig alkalmaztak: monológ, párbeszéd, levél, napló, aforizma, vita szerepel benne, így a kommunikáció dinamikájának legkülönbébb variációi képezik le a gondolkodást, és ez is folyamatos reflexió alkalmává válik, így például belefér annak retorikai fordulata is a mű összegzése során, hogy a címzett „talán elfelejtette” azt a levelet, amit kapott. Ez pedig a jütlandi lelkipásztor prédikációja volna, ami azzal zárja le a kompozíciót, hogy „Istennel szemben soha nem lehet igazunk”.<sup>179</sup> És ennek felidézése nem feltétlenül a feledékenység orvoslására szolgál.

De az efféle konklúzió is rengeteg töprengéssel, újrakezdéssel, megtorpanással és hangpróbálgatással formálódik meg, és maga a szerző éppen ezekben a hangokban van jelen.<sup>180</sup> Amelyek heterogenitása – polifóniája – éppolyan természetes vonása, mint szándékolt aránytévesztései: a *Lezáró tudománytalan utóirat* például jóval hosszabb, mint az a mű, amelyet lezár, majd egy utóiratot is csatol hozzá Johannes Climacus, a szerző. És bár S. K. jegyzi az *Első és utolsó magyarázatot*,<sup>181</sup> azért ennek előzményeként olvasható a rengeteg vázlat, hangpróbálgatás, amelynek nyomán a saját monogramjával lép elő a valóságos szerző. Aki azért még fogalmaz egy *Bejelentés* című rövidke nyilatkozatot, de ezt is kiegészítette volna a *Személyes állásfoglalás, jelmezben* című szöveggel,<sup>182</sup> hogy ne maradjon kétség a szerepjáték felől. És ezek tervezése közben határolódik el a *Berlingske Tiedende* hasábjain saját, álneves műveitől maga Søren Kierkegaard.<sup>183</sup>

Ennek az alkotói attitűdnek egyik legpontosabb metaforája ugyancsak Kierkegaard-tól származik, amely szerint könyve olyan, mintha egy orvos műve lenne, ám ő maga, aki ezt nyilvánosságra hozza, nem az orvos, hanem a beteg.<sup>184</sup> Ennek továbbkomponálása már szinte színházi jelenetet kívánt, amelyben egy gondolkodó, miután könyvet írt az isteni szeretetről, elmegy a lelkészhez, mert nem múlik a gond, ami mindinkább hatalmába kerítette. A lelkész, aki nem ismeri őt személyesen, hiábavalóan próbálja eloszlatni kétségeit, így végül azt javasolja, hogy „ezután csak egy lehetőség maradt, van egy könyv az isteni szeretetről ettől és ettől. Olvasd el, tanulmányozd, és ha az sem segít, akkor senki sem tud segíteni.” Mire az idegen azt feleli: „Én magam vagyok annak a könyvnek a szerzője.”<sup>185</sup> A függöny itt legördülhet, de a színpad azért a helyén marad, s ezt a paradoxont a naplóban úgy fogalmazta meg a kétségein túl kétségbeesését is megjelenítő Kierkegaard, hogy „a fejem olyan üres és halott, mint egy színpad, amikor a darab véget ért”.<sup>186</sup> Ami ugyancsak segít lokalizálni a problémák legpontosabb megjelenítését, bár éppen a fonákjáról.

Megértetlenségét és egész beszédmódjának félreértését legpontosabban – és számára nyilván legfájdalmasabban – testvére, Peter Kierkegaard reakcióiból lehet követni, akihez egykor közeli kapcsolat fűzte Sørent, akivel ifjúkorában éjszakákba nyúlóan beszélgetett, de akitől az évek során egyre távolabb került mind gondolkodásban, mind mentalitásban, mind lélemben. Az ígéretes karrier elé néző lelkész már 1849-ben írt öccse műveiről, mégpedig igen kritikusan, ami „fájdalmasan érintette” a megbírált testvért, mert Peter az álnevek által megfogalmazott nézete-

ket azonosította az övéivel, míg nem vette figyelembe a saját neve alatt kiadott, építő beszédeket.<sup>187</sup> Kierkegaard életének utolsó évében Peter ennél is tovább ment, az egyházi konventen tartott előadásában „napjaink híres álneveséről” és szerzőjük teológiájáról szólva. Szavai szerint ezek „szerencsétlensége” már régóta foglalkoztatta, akárcsak az a teológia, amit „az álnevek egész akadémiaja” fejlesztett ki, és amit komoly bírálattal illetett,<sup>188</sup> de ahonnan ismét csak hiányzott fivére saját neve alatt kiadott építő beszédeinek említése. A bírálat és az értetlenség „halálos csapást” jelentett Søren számára,<sup>189</sup> aki listát vezetett támadóiról, s ennek élén bátyja állt.<sup>190</sup> Ezért sem kívánta fogadni halála előtt Petert a kórházban,<sup>191</sup> a testvérek konfliktusa feloldatlan maradt. Ennek kapcsán Peter később öccse „ki-egyensúlyozatlan elméjéről” szöveg,<sup>192</sup> noha ő végezte tébolydában.

Utolsó napjaiban Kierkegaard úgy fogalmazott barátjának, Emil Boesennek, hogy „játékszer voltam a Gondviselés kezében”.<sup>193</sup> Ez a játék elsősorban kommunikáció szférájában zajlott, talán éppen a providencia szórakoztatására, ami azonban végül Kierkegaard sorsát pecsételte meg.

### ■ JEGYZETEK

95. Kierkegaard: *Egy még élő ember írásaiból*. 7.

96. Uo. 9.

97. Elsebet Jegstrup: *A Rose by Any Other Name*. In: Elsebeth Jegstrup (szerk.): *The New Kierkegaard*. Indiana University Press, Bloomington, 2004. 109. Ez a szám csak a kötetek szerzőire vonatkozik, szereplőkre, társszerzőkre és tervezett írások hőseire nem.

98. Az Andersen regényéről, illetve Thomasine Gyllenbourg művéről szólót.

99. Kierkegaard: *Journals and Notebooks*. Vol. 10. 65. és 483.

100 A könyvben folyamatos belső dialógus is nyomon követhető „A” és „B” között, amit kiegészít a különféle műfajú szövegek kompozíciója.

101. Søren Kierkegaard: *Stádiumok az élet útján*. Ford. Soós Anita. Jelenkor, Pécs, 2009. 167.

102. Ioannes Climacus (579–649), ismert Scholasticus vagy Sinaites néven is, az egyik legjelentősebb egyházatya, apát, aszkéta és megbízatása előtt és után remete.

103. Kierkegaard: *Concluding Unscientific Postscript*. I. 5.

104. Uo.

105. Martijn Boven: *Incognito*. In: Steven M. Emmanuel – William McDonald – Jon Stewart (szerk.): *Kierkegaard's Concepts: Envy to Inognito*. Vol. 15. Tome III *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, Abdingdon, Routledge, 2015. 231–236.

106. Kierkegaard: *Johannes Climacus, or De Omnibus Dubitandum Est*. 118.

107. Lásd a kötet függelékét, uo. 231. és Søren Kierkegaard: *Naplójegyzetek AA-DD*. Ford. Soós Anita. Pécs, Jelenkor, 2006. 137. és 339.

108. Az ég ostromlása és a Paradicsom létráján történő megközelítése nyilvánvalóan alapvetően eltér egymástól, éppen a kettő együttes alkalmazása beszédes ezen a ponton. Az egyet ostromló titánok Zeust le akarták taszítani a trónról, Hegel szerepeltetése ebben a kontextusban egyszerre idézi meg az archaikus lázadókat a maga szillogisztikus logikája révén, de ezek alkalmazásában a sinai szerzetesre utal.

109. Mooney: *On Søren Kierkegaard*. 181.

110. Ennek a folyamatát lásd: Alastair Hannay: *Kierkegaard. A Biography*. Cambridge University Press, 2001. 374.

111. Lásd a történeti bevezetést: Kirkegaard: *The Sickness Unto Death*. XXII. és ugyanezt Kirkegaard: *Philosophical Fragments*. IX–X.

112. Lásd a történeti bevezetést: Søren Kirkegaard: *Eighteen Upbuilding Discourses*. Ford. Howard V. Hong – Edna H. Hong. Princeton University Press, 1990. XI–XII.

113. Kierkegaard könyvtárában megvolt Majláth János népmesegyűjteménye, lásd: Johann Mailath: *Magyrische Sagen und Maerchen*. Wroblewsky, Brünn, 1825. In: Rohde (szerk.): *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*. 82.

114. Lásd Kierkegaard: *Stádiumok az élet útján*. 441.

115. A két álnév által teremtett szereplő analógiáiról lásd Hannay, *Kierkegaard. A Biography*. 270

116. Uo. 23.

117. No, meg egy kis „irodalmi misztifikációra” is utalt naplója szerint Kierkegaard, lásd *Journals and Notebooks*. Vol. 4. 224. és 544.

118. Søren Kierkegaard: *The Book on Adler*. Ford. Howard V. Hong – Edna H. Hong. Princeton University Press, 1998. 1.
119. Az idézett kötet függelékében sorolják fel a szerkesztők a további álneveket, uo. 192–210.
120. Két etikai-vallásos esszét jegyzett volna H. H., mégpedig egy „magányos emberi lény posztthumusz munkáját” mint „költői kísérletet”. Lásd Søren Kierkegaard: *Without Authority*. Ford. Howard V. Hong – Edna H. Hong. Princeton University Press, 1997. Itt egyébként a bűnös asszony, a főpap és az adóbehajtó maszkjait illesztette volna magára a szerző. 109–144.
121. Caspar Claudius Rosenhoff (1804–1869) újságíró lehetett a céltábla, aki kritikát írt a *Vagy-vagy*ról.
122. Kierkegaard: *Journals and Notebooks*. Vol. 6. 21. és 460.
123. Erre elsősorban a posztdramatikus színházban van esély, lásd: Hans-Thies Lehmann: *A posztdramatikus színház*. Ford. Kricsfalusi Beatrix – Berecz Zsuzsa – Schein Gábor. Balassi, Bp., 2010.
124. Kierkegaard: *Az ismétlés*. 27.
125. Lásd a történeti bevezetést: Søren Kierkegaard: *Works of Love*. Ford. Howard V. Hong – Edna H. Hong. Princeton University Press, 1995. IX–X.
126. Lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard: *Eighteen Upbuilding Discourses*. X.
127. Søren Kierkegaard: *Practice in Christianity*. Ford.: Howard V. Hong – Edna H. Hong. Princeton University Press, 1992. 124.
128. Søren Kierkegaard: *The Point of View of my Work as an Author*. Ford. Howard V. Hong – Edna H. Hong. Princeton University Press, 1998. 7.
129. Uo.
130. Uó: *Concluding Unscientific Postscript*. I. 625–626.
131. Uo. 627.
132. Uo. 625.
133. Bartholomew Ryan: *Kierkegaard's Experimental Theater of the Self*. In: José Miranda Justo – Elisabete M. de Sousa – Fernando M. F. Silva (szerk.): *From Hamann to Kierkegaard*. Center for Philosophy at the University of Lisbon, Lisbon, 2017. 84.
134. Mooney: *On Søren Kierkegaard*. 141.
135. Uo. 179.
136. Kierkegaard: *Vagy-vagy*. 569.
137. Uó: *Johannes Climacus or De Omnibus Dubitandum Est*. 123.
138. Uó: *Practice in Christianity*. 133.
139. Uo. 133.
140. Jørgen Bukhdahl: *Søren Kierkegaard and the Common Man*. William & Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids, Michigan, 2001. 87.
141. Míg magának a narráció megváltozásának és közvetetté válásának a folyamatában Kierkegaard nem volt magányos, a tradíció egyik legfontosabb alakja a számára is oly fontos Jean Paul volt, a maga valós és fiktív szerzőivel, a narráció helyett a narrátorra irányított figyelemmel. Lásd erről bővebben: Markus Kleinert: *Jean Paul: Apparent and Hidden Relations Between Kierkegaard and Jean Paul*. In: Jon Stewart (szerk.): *Kierkegaard and His German Contemporaries*. Ashgate, Burlington, 2008. 156.
142. Kierkegaard: *Without Authority*. 10.
143. Uó: *Three Discourses on Imagined Occasions*. Ford. Howard V. Hong – Edna H. Hong. Princeton University Press, 1993. 7–39.
144. Lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard, *Stages on Life's Way*. XI
145. Ennek hatásáról bővebben: Ginia Schönbaumsfeld: *A Confusion of the Spheres: Kierkegaard and Wittgenstein on Philosophy and Religion*. Oxford University Press, 2007.
146. Lásd a függelékét: Kierkegaard: *Concluding Unscientific Postscript*. II. 138.
147. Uó: *Practice in Christianity*. 94.
148. Uo. 123.
149. Uo. 127.
150. Uo. 123.
151. Uó: *The Point of View*. 228.
152. Lásd a függelékét: uo. 167.
153. Søren Kierkegaard: *Épületes beszédek*. Ford. Soós Anita. Jelenkor, Pécs, 2011. 17.
154. Olykor a művekben is „összeért”, hiszen a *Vagy-vagy* a jütlandi lelkipásztor prédikációjával zárul.
155. Lásd a bevezetést: Kierkegaard: *Eighteen Upbuilding Discourses*. XXI.

156. Uo. 467.  
157. Lásd erről bővebben a beszédekhez írt bevezetést, uo. XXI.  
158. Kierkegaard az élete végén az *Øjeblikket*-ben közölte *Isten változatlanóságáról* szóló beszédét, lásd Kierkegaard: *The Moment and Late Writings*. 321.  
159. Mások mellett Karl Barth tartozik a dialektikus teológia irányzatához, de Dietrich Bonhoefferre és a jezsuita Pierre Teilhard de Chardinre is hatott Kierkegaard.  
160. Kierkegaard: *Épületes beszédek*. 317.  
161. Uó: *The Point of View*. 230.  
162. Lásd erről az előszót: *Eighteen Upbuilding Discourses*. XXII.  
163. Uó: *The Point of View*. 246.  
164. Uó: *Practice in Christianity*. 286.  
165. Uó: *Concluding Unscientific Postscript*. II 625.  
166. Lásd erről az előszót: *Eighteen Upbuilding Discourses*. XXIII.  
167. Uó: *Journals and Notebooks*. Vol. 6. 120.  
168. Uó: *The Point of View*. 32.  
169. Uo. 32. Lásd még a történeti bevezetést: uo. X.  
170. Uo. XIV.  
171. Lásd Uó: *Concluding Unscientific Postscript*. 251–258.  
172. Uó: *The Point of View*. 222.  
173. Ryan: *Kierkegaard's Experimental Theater of the Self*. 89–90.  
174. Hannay: *Kierkegaard. A Biography*. 227.  
175. Lásd a bevezetést: Kierkegaard: *The Sickness Unto Death*. XIV. valamint Bruce Kirmmse előszavát a mű újabb fordításához: *The Algebra of the Spirit*. In: Søren Kierkegaard: *The Sickness Unto Death*, Liveright Publishing Corporation, New York, 2023. VII–XXII.  
176. Uó: *Vagy-vagy*. 768.  
177. Uo. 583.  
178. David J. Gouwens: *Kierkegaard's Either – Or, Part One: Patterns of Interpretation*. In: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 3. Mercer University Press, Macon, 1995. 75.  
179. Kierkegaard: *Vagy-vagy*. 991–995.  
180. Lásd az utószót: Uó: *Concluding Unscientific Postscript*. II. 527.  
181. Uo. 623.  
182. Lásd a jegyzeteket: Uó: *The Corsair Affair*. 178.  
183. Uo. 153–155.  
184. Uó: *Journals and Notebooks*, Vol. 6. 369.  
185. Uó: *Christian Discourses*. 198.  
186. Lásd a függelékét: Uó: *Either – Or*. Vol. II. 485.  
187. Lásd Kierkegaard levelét bátyjához: Søren Kierkegaard: *Letters and Documents*. Ford. Henrik Rosenmeier. Princeton University Press, 1979. 337–338.  
188. Lásd a függelékét: Uó: *The Moment and Late Writings*. 653.  
189. Kierkegaard 1855. július 5-i bejegyzése szerint, uo. 583.  
190. Uo. 583.  
191. Uó: *Letters and Documents*. 449.  
192. Hannay: *Kierkegaard. A Biography*. 52.  
193. Uo. 413.