

# tanulmány

---

NAGY ANDRÁS

## *Kierkegaard színpadán*

*A bölcsélet felől*

Kierkegaard kitaró figyelmét a színház iránt nem utolsó sorban annak egyedülálló művészetfilozófiai helyzete indokolta, minden egyéb művészeti ágtól eltérő sajátossága. Számtalan közvetlen és közvetett utalás nyomán ugyanis az egyik legfontosabb filozófiai kérdéssor: a mozgás, az idő, az irreverzibilitás – Hérakleitosztól kezdődően visszatérő – dilemmái mutatkoztak meg számára a színházban, s tárultak fel az *Isméltés* lapjain, a címszereplő jelenség vizsgálatában (amit alcímében „kísérletnek” nevezett az álneves szerző, a nevével állandóságot sugalló Constantin Constantius, és némi félrevezető kajánsággal „lélektaninak”).<sup>1</sup> A könyv egy berlini utazás emlékére épül, egy színházi előadás leírását tartalmazza, és egy időben született a *Félelem és reszketés* „dialektikus lírájával”, s ugyanazon a napon jelent meg Koppenhágában.<sup>2</sup>

A kísérlet helye tehát a színház, míg maga a város – Berlin, egyébként tíz éve még Hegel<sup>3</sup> otthona – inkább valamiféle díszletnek tűnik, legalábbis a mű narrátorának szállásáról, ahova emlékei kedvéért visszatért, és ugyanazt az előadást akarja látni a színházban, amit korábban. A művelt és megfontolt utazó azonban sem tragédiára, sem komédiára nem kíváncsi, csakis egy farce-ra. Constantin Constantius figyelmezteti az olvasót, hogy „minden esztétikai kategória hajótörést szenved”<sup>4</sup> a farce-on, tehát műelemzésről szó sem lehet. A színházba járó közönség – melynek maga is öntudatos tagja – ezért többnyire „tudomásul sem veszi a farce-ot, vagy sznobként lenézi.”<sup>5</sup> De éppen ez teszi alkalmassá filozófiai kérdések végiggondolására, mert a konvencionálistól és kényelmestől radikálisan eltérő mű és közeg másféle szembenézést igényel.

Hiszen radikális kérdésekről van szó – ezek felvetésével nyílik a kötet –, bár annak a naivitásnak a felidézésével, amely a görög gondolkodókat jellemezte.<sup>6</sup> Naiv és radikális hagyományra épül egyébként a farce is – csakhogy alapvetően eltér mitikus eredettörténete a tragédiáétól és a komédiáétól. A színházat „jelentő” Thália egykor ugyanis a komédia múzsájaként jött világra, míg húga, Melpomené a „végesnek” gondolt műfaj, a tragédia ihletője volt. Az ő neve és híre azonban hamar elhomályosult a színháztörténetben, egyedül talán bánatos maszkja maradt meg, amely Thália mosolygós álarcával együtt a színjátszás jelképe lett. A nővérek genealógiája azért is jelentős ebben az összefüggésben, mert a görög utalásokon túl az emlékezés játssza a főszerepet,<sup>7</sup> hiszen egykori élményeinek helyszínére érkezik a színházbarát főszereplő. A fent említett múzsák pedig Mnemoszüné, az

emlékezés istennőjének leányai, s az anya nevét őrzi számos európai nyelvben a memória. Kierkegaard bennfentes otthonossággal mozgott az antik görögség világában, és kedvtelése közé tartozott olyan rejtett utalások hálóját feszíteni gondolatmenete köré, amely szinte sajátos szöveg alatti szöveggként mutatta meg magát az arra érdemeseknek. Az *Isméltés* ikerkötetében, a *Félelem és reszketésben* így jelenik meg közvetetten, de annál meghatározóbban Artemisz alakja, akinek megidézése és értelmezése a mű teljes megértésének is feltétele. Iphigeneiát ugyanis Artemisz oltárán kell feláldozni, az istennő azonban megmenti, hogy később a lány maga mutasson be majd számára emberáldozatokat.<sup>8</sup> Ugyanitt jelenik meg Hétrakleitosz, a preszókratikus gondolkodó, akit Kierkegaard a folyóba bocsátkozás ismételhetetlensége kapcsán idéz meg, s aki egykor Artemisz templomában helyezte el írásait. Még a fedetlen keblekre történő, látszólag erotikus utalás is valójában vallástörténeti: az istennő papjainak viseletét villantja fel, de maga a „szerző” Johannes de Silentio is „kebléből” beszél, mint a bevezető fejtegetések eredeti szóalakja sugallja.<sup>9</sup> A mű zárásában pedig Hérosztratosz említése Artemisz templomának felgyújtását vetíti előre, hiszen az antik vallásgyalázó ennek révén remélte neve megörökítését. Továbbá Artemiszt Apolló ikertestvéreként „organikus” kapcsolat fűzi a költészethez – aminek Kierkegaard meggyőződése szerint a drámaköltészet a betetőzése.

Amikor az álneves szerző az isméltés jelenségét írja körül, azt a jelentést tulajdonítja neki, ami az emlékezés volt a görögök számára – csak ellentétes irányban. Ami az emlékezésben „visszafelé” történik, az zajlik az isméltésben „előrefelé”.<sup>10</sup> Ha visszatekintünk a színház mitikus genealógiájára, akkor további fontos „emlékezettörténeti” jelenségekkel szembesülünk. Mnemoszüné ugyanis titán nő, Gaia és Uranus lánya, születéséhez tehát egyenesen az ég és a föld nászára volt szükség. Az idő istenének, Kronosznak a húgáként pedig unokaöccse volt Zeusz – teofág<sup>11</sup> apját később trónjáról letaszító főisten –, aki dacolva korkülönbséggel és családi kapcsolatokkal, kilenc egymást követő éjszakán hált hatalmas nagynénjével, hogy az megfoganja és világra hozza a hét múzsát.<sup>12</sup> Isteni incesztus sejthető tehát a művészetek és egyes tudományterületek eredeténél, ezek ugyanis sokáig nem váltak el, diszciplínákra szakadva.<sup>13</sup>

A döntő antropológiai fordulópontot ugyanez a narratíva tartalmazza: az emlékezet szóbeliségét ugyanis felváltja a „tárgyakra” és módszerekre bízott memória – az írás létrejöttével, elterjedésével, majd dominánssá válásával. Az archaikus emlékezés ősfelméjének egyedüli menedékeként, a szóbeli hagyomány őrzőjeként csak a színház maradt meg, a többi művészeti ág és szellemi diszciplína a közös memória rekvizitumaira hagyatkozva fejlődhetett tovább. A színházban azonban az emlékezés és annak alakjaként az isméltés maradt meg alapvető jelentőségűnek, lényegétől elválaszthatatlanul, keletkezésétől napjainkig.

Kierkegaard Constantiusa ezért indult a berlini Königsstädter Theaterbe, mert jól tudta, hogy az isméltés valóságos otthona a színház. Maga a színházművészet isméltések láncolatából jön létre: az alkotófolyamat döntő részét jelentő próbasorozat éppúgy erre épül, ahogy az elkészült mű létformája is isméltések egymásutánja. Ugyanannak az előadásnak – műalkotásnak – soha nem azonos a formája, de soha nem is tér el alapvetően a korábitól. Ezért jut döntő szerep az emlékezetnek, a változatlan szöveg változó artikulációján túl a mozgásban, térben és felidé-

zett érzelmekben is.<sup>14</sup> Semmiféle más művészet ilyen teljességgel nem épül emlékezésre – még a zene és a tánc sem –, s ezt a sajátosságot nem egyszer magába az előadásba is belekomponálják, annak érzékeltetésével, hogy „ugyanaz” a helyzet, „ugyanazokkal” az emberekkel, „ugyanott” soha nem lehet ugyanaz. Ennek pontos megmutatása és akár teoretikus értelmezése mind művészek, mind gondolkodók számára döntő jelentőségű, s nem kisebb paradoxont tartalmaz, mint hogy voltaképpen a vizsgált műalkotás megragadhatatlan, reprodukálhatatlan, megőrizhetetlen, végső soron kommunikálhatatlan – az elméletalkotóknak tehát egy olyan diszciplínát kell értelmezniük és körülhatárolniuk, melynek létformája semmiféle módon nem tárgyasítható.<sup>15</sup>

Amikor tehát Constantín Constantius „ugyanazt” az előadást akarta látni a Königsstädter Színházban, amit korábbi utazása során már látott, eleve kudarcra volt ítélve, logikailag és esztétikailag is. Ugyanakkor számos indokot talált arra, hogy ezt ne kelljen tudomásul vennie: saját hangulatától kezdődően a foglalt páholyig, a megváltozott közönségtől annak traumájáig, hogy „Beckmann nem tudott megnevetetni”.<sup>16</sup> Valójában a színház légköre hiányzott úgy, ahogy az az emlékeiben élt: a sokszor gyermeki, máskor vulgáris vagy éppen orgiasztikus eksztázis, a részegítő nevetés – vagyis a farce reflektálatlan és kollektív élvezete. Ezek a vonások azonban egy másik mitológiai alakot idéznek meg, a mámor és bor halandó istenségét, a társadalmon kívüli, orgiákkal ünnepelt Dionüszoszt.<sup>17</sup> Az ismétlés ennek genealógiájában is lényegi szerepet kap, hiszen Zeus feltámasztott fia még születését is „megismételte”, míg szerepe a színház létrejöttében – évszázadokkal a műzsák mitikus világra jövele után – történetileg alapvető: az ő kultuszából alakult ki egykor a színielőadás ősfarmája. Kierkegaard utalásai pedig a színház kétféle arcát idézik meg: az istenit és az orgiasztikust. Nietzsche ezt a gondolatmenetet formálja majd jelentős művé, kiegészítve egy – Kierkegaard számára is rendkívül lényeges – mozzanattal: a zenével, pontosabban a zene szellemével.<sup>18</sup>

### *A vallás felől*

Kierkegaard írásaiban többször utalt a színház szakrális karakterére, hogy szembeállítsa az intézményesített hit szekularizációjával. „A színház nem csak Görögországban, de Perzsiában is szertartás volt” – írta jegyzeteibe a még fiatal gondolkodó,<sup>19</sup> de később már keserűség vegyül a színháztörténetbe: „a pogányság számára a színház istentisztelet volt, a keresztény templomok azonban nagyobb részben színházakká váltak”.<sup>20</sup> Hiszen milyen „élvezetes” hetente egyszer elandalodni a magasság illúzióján. Ennek a keserűségnek az alapja rendkívül mélyre nyúlt Kierkegaard gondolkodásában: „a szemlélődés lényegét tekintve bűnös” – írta – és hasonlóképpen vétkes a magasság kapcsán érzett üres egzaltáció. Nézőnek maradni akkor, amikor a részvételt és a valóságba való kilépésre volna szükség, éppolyan megbocsáthatatlan, mint szemlélni pusztán a szenvedést, amikor részesülni kellene benne.<sup>21</sup> Ez a romlottság változtatja a templomot színházzá, mert a különbség a színpad és az oltár között éppen a valósághoz való viszonyban rejlik. És végül ezért érezte őszintébbnek a színházat, mint a templomot, s odáírta volna a vasárnapi prédikáció zsoltárainak listája alá, hogy „a belépőjegy nem váltható vissza”.<sup>22</sup>

Hasonló indokkal és indulattal háborította fel Kierkegaard-t az istentisztelet esztétizálódása, s keserűségében még „színkritikát” is írt egy kiváltképp sikeres istentiszteletről: „Tegnap Gipsz Jakab<sup>23</sup> esperes, Dánia Lovagja lépett fel vendégként a Miasszonyunk Templomában. Telt ház volt... Gipsz Jakab esperes született művész, viselkedése megnyerő, megjelenése nemes, testtartása méltóságteljes, arcki-fejezése felejthetetlen... Ismert műsorát adta elő a hitről, ehhez nagyszerű eszközök állnak rendelkezésére. Elborzaszt, ha kell, megnyerő, ha szükséges, könnyezik, ha jónak látja – egyszóval, teljes eszköztára őt szolgálja.”<sup>24</sup> A keserű ironia rövidesen harapóssá válik, ugyanakkor a szertartásnak, mint előadásnak efféle – mégoly indulatos – elemzése arra utal, hogy Kierkegaard a maga nagy haragjában egy későbbi diszciplína sajátosságait ragadta meg, azt amit majd „performance studies”-nak fognak nevezni.<sup>25</sup> Ez a diszciplína olyan események leírására válik alkalmassá, amelyekben az előadás (performance) döntő szerepet játszik, de nem esztétikai indokból – például a politikai élet teatralizációjában, sportesemények vagy rockkoncertek rendezésében, társadalmi vagy akár üzleti rendezvények „színre viteleiben”.

Innen érdemes egy pillantást vetni Constantin Constantius berlini ablakára. „A Schauspielhaus és a két templom csodálatos, különösen holdfényben... minden díszletté alakul.”<sup>26</sup> Ilyenkor az ezüst ragyogás teremti meg azt a mágikus hatást, aminek révén a város színpadként jelenik meg. A metafora sejteti, hogy papokra igazából a színház művészei között lehet találni, míg az egyház intézményeit fizetett állami alkalmazottak népesítik be. A szakralitás ugyanis nem egy hely adottsága vagy erre felhatalmazott személyek működésének következménye – olykor éppen ezek ellenében jön létre. A vallás drámája idegen a parókus meghittségtől – sőt, olykor ellentétes vele. Hiszen miért ne tartalmazhatna incesztust, emberölést, tébolyt, öngyilkosságot és szexuális utalásokat egy mélyen vallásos mű – míg a bárgyú és szentimentális ájtatoskodás elviselhetetlenül blaszfém. Frater Taciturnus szerint a *Hamlet* története voltaképpen a hit drámája, „lényegi fontossága” csakis így mutatkozik meg – ha a drámát pusztán esztétikailag szemlélnénk, „azonnal semmivé válna”.<sup>27</sup> A mélyen melankolikus dán herceg drámája, szülővárosának idegenségével, megszakított külföldi tanulmányaival, nőkhöz fűződő tragikus vonzalmával nyilván az azonosulás lehetőségét kínálta Kierkegaard-nak, akárcsak a kételyek bénító hatalma, a transzcendencia kínzó bizonytalansága, a szeretett és elvesztett apa nyomasztó és imperatív súlya. Mindez messze túlmutatott esztétikán és pszichológián, felvillantva a hit nagyon is nyaktörő magasságát és mélységét. S hogy az azonosulás milyen szintű volt, azt pontosan érzékelteti, hogy később Kierkegaard a saját életművének értelmezéséhez hívta segítségül a *Hamletet*, írásainak dramaturgiai logikáját tárva fel általa. Egyenesen a dán és német filozófia közötti különbséget látta a Horatióknak szóló intelemben: „Több dolgok vannak földön és egen, / Horatio, mintsem, bölcselmetek / Álmodni képes.”<sup>28</sup>

Kierkegaard vonzalma Shakespeare-hez alapvetően eltért koppenhágai kortársaiétól. A brit szerző még messze nem volt az a klasszikus nagyság, akivé a későbbiekben vált, kiváltképp nem a dán fővárosban, ahol az angol bombázás sebei nehezen hegedtek. És bár jelentős eltérések voltak megbecsülésében a korszak két legnagyobb „drámaköltője” Heiberg és Oehlenschläger között,<sup>29</sup> Kierkegaard szá-

mára azonban nem csak „nagyszerű” és a „költők költője” volt, de a „halhatatlan” és „hős”, aki látni és láttatni tudta azt, amit Kierkegaard legjobban hiányolt korából: a szenvedélyt.<sup>30</sup> Ótestamentumi hősökkel volt számára összemérhető az, amit Shakespeare megmutatott, mintha Isten közelsége lenne érzékelhető a színen azáltal, hogy emberi mivoltuk hősei végleteiben is megmutatkozik: mernek élni, mernek szeretni, mernek bűnözni.<sup>31</sup>

Isten azonban nem csak otthonos a színházban, de „magánszínházában” folyamatosan előadás zajlik, ami nem más, mint az egyes ember etikai fejlődése. Itt az elébe lépő „egyedi ember” egyszerre szerzője, rendezője, főszereplője saját drámájának, míg Isten páholyába húzódva szemlélődik, átadja magát a produkciónak és mérlegel.<sup>32</sup> A beszédes színházi metafora rendkívüli jelentőségű fordulatot fejez ki a modern teológiában, az egykori szerzőből, rendezőből, olykor színpadból csendes néző lett.

Ami pedig magát a teremtést illeti, ott Isten szerepe a (dráma)költőé lehet, s ez magyarázza az életben megmutatkozó közepszerűség, gonoszság és trivialitás szerepét. Mindez ugyanis csak tárgy a ábrázolásnak, nem több. Ahogy a szereplők drámai dialógusa nem szerzőjük véleményét tükrözi, hanem az utat, ami az ábrázoláson át oda vezet,<sup>33</sup> ez Istennel sincs másként. Ismét csak a dramaturgia felől érzékelteti Kierkegaard az általa véghezvitt vallásbölcseleti fordulatot – rávilágítva egyben saját kompozíciós stratégiájára is: hatalmas életművében nem az egyes hangok valamelyikében lehet az övére ismerni, hanem az olykor konzonáns, olykor disszonáns egészben.

#### *Az írás felől*

Az életműre vonatkozó megállapítás – nem kevés paradoxióval – nem csak az álneves, de Kierkegaard saját neve által jegyzett művekre is érvényes. Hiszen az álnevek mellett gyakorta feltűnt baljós hangzású családneve<sup>34</sup> mint kiadó, szerkesztő, a kézirat közrebocsátója, később pedig egyéb írásaiban is reflektált rájuk, egyes motívumaikat kiemelve, továbbformálva, szerzőiket új szereppel látva el. Mintegy maga elé tartva a kitalált alakokat, s hangjának változatait próbálgatva rajtuk keresztül. Ez a „szerepjátszás” ősi a színháznál, s egyetemesebb is, amelynek kelléke az általa rendre megidézett maszk. A fából és viaszból készített álarc, ami egyebek mellett a római színházak kelléke is volt, etimológiailag kortársunk maradt, mégpedig a „persona” terminusában, innen került át a közbeszédbe, a nyelvben őrzött társadalmi tapasztalattal együtt. A megváltoz(tat)ott identitás tehát a másodlagos, a csinált személyiséget mutatja meg „valóságosként”, ugyanakkor ez a csinálmány éppenséggel saját egyéniségünké válhat.

Mivel azonban kevés maszk képes a valóság teljes illúzióját visszaadni, így pedig sajátos konszenzus jön létre: a szereplő úgy csinál, mintha más volna, mint aki – a néző pedig úgy csinál, mintha ezt elhinné neki. Ez a kölcsönös és kimondatlan megállapodás már a görögség színházi stilizációjának alapfeltétele volt, hiszen ott jelent meg a színházi maszk legelőször, amit azután a színház története során időről időre félretettek majd visszaillesztettek – egyebek mellett a Kierkegaard számára oly fontos vaudeville-ek eredetvidékén sejtethető, commedia dell'arte

hagyományában. Nestroy *Talizmánjában* a berlini színpadon a maszk másként tért vissza: a főhős „fizikai abnormalitását”<sup>35</sup> kifejező vörös haját kellett kölcsönözött esz-közzel eltüntetni – vagyis az előítéletek ellenében és a komikus „normalitás” érdekében van szükség az álarcként szolgáló parókára.

Az álarcokon túl Kierkegaard saját – kölcsönözött – identitásait a színházi hagyományokból ugyancsak ismert, valamiféle verbális maszkként is meghatározható beszélő nevekké formálta meg – és billentette el. Ő volt a Győzedelmes Remete, a Koppenhágai Órszem, a Csendes Testvér, a Vidám Könyvkötő<sup>36</sup> és így tovább – a nevekké is érzékeltetve, miként válik maga az életmű dialogikussá, sokhangúvá, és sokféle karakterűvé. Sőt: akár önmagával is polemikussá, hiszen Climacus nyilvánvalóan szemben áll Anti-Climacusszal, keresztnéve pedig, az egyháztörténet forrásai szerint éppúgy Johannes, mint Kierkegaard lelketlen csábítójáé, vagy a hittel küszködő csendes Jánosé.<sup>37</sup> Az álnevek nemegyszer „dramaturgiai” funkcióval rendelkeznek: Victor Eremita megtalálja és közreadja „A” és „B” papírjait, s így válik lehetővé, hogy mindketten a személyes „én” pozíciójából fogalmazzanak, temérdek műfaj között keresve hangjukat: aforizmák, levelek, regények, árnyképek, jegyzetek sorakoznak a szekrényben talált paksamétákban. A mennyben otthonos szerzetes, a csend híve, Johannes Climacus az életmű megfejtésére az „álarcosból” metaforáját kínálja, inkognitókkal zsúfolt ünnepi eseményt tehát, amelyet az éjféli követ, a valóságos identitás lemeztelenítésével.<sup>38</sup>

A mágikus éjféli pillanatban tehát mindenkinek le kell vetnie álarcát,<sup>39</sup> eljött Kierkegaard nulla órája is, amikor rejtőzését feladva előlépett a sokféle szerep mögül. És bár semmiképpen nem volt előzmények nélküli, mégis: sokkoló volt és megrendítő,<sup>40</sup> mintha csak egy újabb szerep volna a meglepett közönség komor elkápráztatására, saját végső azonosságának reményvesztett megformálására, a mártír olyannyira különös alakjában – a modernizálódó kereskedővárosban. Talán nem fivére volt az egyetlen, aki úgy érezhette, hogy amikor „Kierkegaard a saját neve alatt irt, voltaképpen az is csak álnév volt”,<sup>41</sup> hiszen aki nem ismeri ennek a szerzői stratégiának a lényegét, szellemi fintorát, komplexitását és dinamikáját – voltaképpen drámai hagyományát –, méltán érezheti úgy, hogy a személyiség hitelének aláásásáról van szó, nem pedig megerősítéséről. Kierkegaard ekkor már saját maga lépett a színre, nem műveit, hanem életét tette fel új és egyben utolsó szerepére, noha korábban következetesen utasított el minden társadalmi funkciót mint „mellékszerepet” – a házastársától kezdve a privátdocensén át a lelkészéig. És míg egykor egyéb szerepek eljátszásával szabadult meg a nemkívánatosaktól – a lelketlen csábító, a kötözködő polemikus, a tudományból gúnyt űző pamfletíró alakjában –, most már pusztá hitéig „lemeztelenedve” lépett színre legutolsó, tragikus szerepében. A koppenhágai „mesterdramaturg”<sup>42</sup> tehát nem egyes alakok által formálta meg mondandóját – már nem is azok dialógusában és interakcióiban –, hanem szomorú élete konklúziószerű és nagyon is személyes drámájában: a kétségbeesett hit evilági otthontalanságában.

Műveinek képzeletbeli alakjai öngyilkosságot mérlegeltek, lányokat csábítottak és hagytak el, Berlinbe utaztak és emigrációt terveztek, nemegyszer káprázatos narratíva révén. Akkor még kipillantott a maszkok mögül valóságos publikumára – Koppenhága aranykorának álarcosbáljában –, s láthatta Heibergéket, Regine Ol-

sent, Mynstert és Goldschmidtet<sup>43</sup> – itt azonban már megállt a kavalkád és megváltozott a közönség. A „szövegshírház” káprázata helyett a mártír szerepének színre vitelével kísérletezett, ami egyszerre volt a végletekig ellentmondásos és megdöbbentően radikális. A filozófia nem elvont töprengést jelentett többé, hanem életformát, a vallásos dilemmák pedig frontálisan ütköztek a vallás gyakorlatával. Mindez egyszerre volt „főpróbája” mindannak, ami a huszadik században bekövetkezett azzal, ahogy a filozófia behatolt a mindennapokba, másfelől Kierkegaard kimozdította a reflexió világából és drámaian élményszerűvé tette a gondolkodás és a hit kérlelhetetlen, szelíd klasszikusainak sorsát: mások mellett Szókratészét és Jézusét.

### *Hagyományteremtés felé*

Kierkegaard közvetlen és közvetett hatása a tizenkilencedik és huszadik század gondolkodóira és művészeire ugyanolyan paradox volt és nemegyszer ellentmondásos, mint kortársaira. A színház szerepe rendkívüli volt ebben a hatástörténeti folyamatban, és nem csak a művészetfilozófia, de közvetlenül a színházesztétika is sokat köszönhet az ő poszthumusz ihletésének. Lénye és gondolkodása ugyanis döntő jelentőségű volt a legnagyobb skandináv drámaíró, Henrik Ibsen számára, aki később nemzedékeket ihletett meg Európában és azon túl.<sup>44</sup> A dánul is író norvég szerző számos motívuma ered Kierkegaard-tól – egyebek mellett az áldozathozatal, az inkognitó, az ismétlés –, nem szólva a *Brand* és a *Peer Gynt* költői közvetlenséggel megfogalmazott teológiai, illetve identitásdilemmáiról. Döntő továbbá, hogy Ibsen darabjaiban a legfőbb dramaturgiai mozgóerő maga az emlékezés. Szinte minden színművében feltárul a múlt, s voltaképpen a felidézés játssza a főszerepet, így a reflexió és az analízis révén zúzzák szét hősei mindaddig inkognitóként élt életük felületes harmóniáját. A dramaturgiai erejű „ismétlés” tehát így töri szét a drámapoétika ezeréves kereteit, és – Peter Szondi gondolatmenetét követve<sup>45</sup> – teremti meg a modern drámát. A *Bababáz*ban Nóra felidézi a hamisított aláírás indítékait, a *Vadkacsán* az öreg Gregers betegsége ismétlődik meg biológiai gyermekén, Hedvigen, *Hedda Gabler* történetében a felbukkanó múlt és a szerelem emléke rombolja szét a kényelmesen berendezett jelent és veszi elejét a jövőnek – még egy „égő áldozattal” is megerősítve, hiszen Løvborg kéziratát<sup>46</sup> Hedda tűzbe veti a darab fináléjában.

Ibsen szerepe nem csak a drámatörténetben döntő, de a színház számára is az volt, a huszadik század elején radikális művészek az ő drámáinak színre vitelével adtak tartalmat színpadi lázadásuknak. A „Freie Bühne” vagy a „Théâtre Libre” ugyanazt a szabadságot fejezte ki nevében, amellyel Ibsen a dráma konvencióit formálta újjá, mint a magyar Thália Társaság, aminek pedig fontos szereplője volt a *Vadkacsán* fordító Lukács György – Ibsen hívatlan látogatója<sup>47</sup> –, akit azután Kierkegaard-hoz vezetett vissza ez az élmény, rendkívüli következményekkel.<sup>48</sup>

Másféle Kierkegaard-i inspirációra utal a huszadik századi színház és dráma meghatározó vonulata, az abszurd. Egyfelől az egzisztencialista világgépre, amelynek eredeténél a dán bölcselő sejthető – egészen az abszurd terminus alkalmazásáig –, míg átfogó hatása a műfajok újradefiniálásában is követhető: a komédia és

a tragédia fogalmának újraértelmezésében. Friedrich Dürrenmatt – aki zürichi tanulmányait azért nem fejezte be Kierkegaard tragikumelméletéről szóló disszertációjával, hogy helyette inkább drámákat írjon<sup>49</sup> – a végtelenre nyitottabb komédiák műfaját választotta, nem a huszadik századra pátoszukat vesztett, és nemegyszer elérhetetlen erkölcsi távolságba kerülő tragédiáét.

Mindezek mellett a különféle hatások keveredése, az elméleti horizont drámai átalakulása, a műalkotások radikálisan új formaelve sokféle irányzatot teremtett, amelyek esetében nem könnyű az inspiráció egyértelmű visszavezetése forrásához. Kierkegaard hatása azonban közvetetten sokfelé érzékelhető, így például az interdiszciplinaritás színházelméletbe való betörésével a – korábban említett – befogadásesztétika, az előadáselmélet vagy éppen az antropológia, a szociológia éppúgy felsejlik színházi írásaiban, ahogy több ponton előlegezi mindazt, amit majd a pszichoanalízis vagy a szemiotika lát el jelentéssel. Hasonlóképpen tér vissza a színpad szentségének szembeállítását a templomok profanizálódásával, ami Rilke írásában költői erővel fogalmazódik meg,<sup>50</sup> s ami a huszadik század radikális színházcsinálóinak fontos törekvése vált: a szakralitás színpadi újraértelmezése Grotowskitól Vasziljeven át André Gregory-ig.<sup>51</sup> Kierkegaard működésének és az indirekt kommunikációnak a jelentősége fontos tanulságokat jelentett a modern drámairodalomra vonatkozóan is, s a beszédmód újraértelmezése komoly gyakorlati kísérletekkel, egyben elméleti konklúziókkal is járt. Kierkegaard szerepe továbbá olyan drámai hősök interpretációjának folyamatában volt jelentős, akikről gondolkodott, írt, radikálisan eredeti konklúzióig jutva: Don Giovanni, Faust és a Bolygó Zsidó alakjának színpadi újraértelmezésében sok esetben érzékelhető távoli jelenléte.

Kierkegaard nézetei a tragikumról nem csak a fiatal Dürrenmatt vagy a fiatal Lukács számára voltak meghatározóak, hanem közvetítésükkel számos író, elemző, és színházcsináló számára is. Lukács *A tragédia metafizikája* című műve Lucien Goldmann szerint az egyik legelső egzisztencialista traktátus, amely egyébként a Kierkegaard-ra ugyancsak fogékony Heideggernek is látókörébe került, és segített új értelemmel megtölteni a tragikum – eredendően drámaelméleti – kategóriáját.<sup>52</sup> Brecht másféle értelmezési kísérlete mögött ugyancsak a tragikum radikális interpretációja sejlett fel, aminek során a Kierkegaard-t olvasó Walter Benjamin és Adorno jelentős ihletőként szolgálhatott.<sup>53</sup>

Az ismétlés színházi szerepe alapvető jelentőségű, de formáló elvé csak akkor válik, amikor – a huszadik században többnyire gondolati kiindulás nyomán – a drámai akció részévé lesz. Ennek egyik klasszikus példája Beckett *Godot-ra várva* című műve, amelyben a változatlan tünő ismétlődés jelenti a tragikus abszurditással való szembenézést, s maga a totálissá váló reményvesztettség egzisztenciális súlya is visszautal ennek egyik első megfogalmazójára. Másféle ismétlődés bukkan fel a szarkazmust és iróniát formáló elvé avató Thomas Bernhard *Heldenplatz*-ában, ahol a történelem analogikus repetitívitása váltja be a reménytelenség ígéretét, ami a főhős öngyilkosságával szükségképpen elmélyül. Az ismétlés színpadi poétikájában Robert Wilson munkássága döntő jelentőségű, és bár az ő *Halálos betegség* című<sup>54</sup> előadásában a Kierkegaard-i ihletés áttételesebb, éppúgy jelen van, mint jelentős munkatársa, Heiner Müller szövegeiben, aki olykor eminensen kierkegaard-i témákhoz nyúl és parafrázeálja azokat.<sup>55</sup>



A kortárs elméleti irodalom egyik jelentős drámatörténete a műnem sorsát identitásválságok sorozataként tekinti át, illetve az identitás megteremtésének különféle kísérleteiként mutatja meg. Vagyis éppen azoknak a kategóriáknak a segítségével formálja meg dráma- és színháznarratíváját, amit Kierkegaard emelt be a gondolkodás fősodrába, s bizonyosan nem véletlen, hogy ennek révén az antropológiai kérdésfeltevés éppoly fontossá válik, mint a nők önazonosságának színházi története.<sup>56</sup>

Az előadáselmélet előfutáraként Kierkegaard éppoly fontos hagyományteremtő lehet, mint a Patrice Pavis által leírt „színházélmény” kikísérletezőjeként, s ettől talán nem függetlenül a tömegkulturális jelenségek előzményeinek leírásában, elemzésében – nem utolsó sorban a modellként is értelmezhető vaudeville vonatkozásában.<sup>57</sup> Végül pedig a színház mint „emlékezetgép”<sup>58</sup> ugyanazt a jelenséget írja körül, amit az *Ismétlés*ben Kierkegaard megmutatott, ennek színpadi végétét pedig akár a „poszttraumatikus” színház sajátos működésében is vizsgálhatjuk,<sup>59</sup> amikor is a kínzó emlékektől való megszabadulás folyamatában lesz szerepe az előadásnak, a feldolgozás és értelmezés másként szinte elvégezhetetlen munkájával.

És innen léphetünk „tovább” azzal, hogy Kierkegaard életművét olvassuk úgy, mint a feldolgozhatatlan traumák valamiféle „kezelésére” tett maradandó kísérletet. Nem tanulságok nélküli. De ez már egy következő felvonás.

## JEGYZETEK

1. Az alcím rejtett polémiát tartalmazott Heiberggel, lásd: Mads Sohl Jessen, *Kierkegaard's Hidden Satire on Heiberg's Poetics of the Vaudeville in Eitber / Or and Repetition*, in: *The Heibergs and the Theater. Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama*, szerk.: Jon Stewart és Klaus Müller-Ville, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, Søren Kierkegaard Research Centre, University of Copenhagen, 2012. pp. 171–187.

2. Lásd a *Félelem és reszketés* alcímét. A megjelenés időpontja 1843. október 16. Ezen a napon Kierkegaard a saját neve alatt is kiadott *Három épületes beszédet*. A rejtett és nyílt keresztihivatkozások szövete is káprázatosan sűrű, s utal a gondolkodás drámájára: a *Félelem és reszketés* zárókérdésével nyílik az *Ismétlés*, ahol Jób éppúgy feltűnik, mint a saját neve alatt publikált, vallásos ihletésű szövegben. Lásd: David Cain, *Notes on a Coach Horn: 'Going Further,' 'Revocation' and 'Repetition'*, in: *International Kierkegaard Commentary, Volume 6.*, op. cit., p. 344.

3. Maga az ismétlés egyébként igen jelentős szerepben tűnik fel *A szellem fenomenológiájának* záró passzusában.

4. Kierkegaard, *Repetition*, ford. és szerk.: H. and E. Hong, Princeton: University Press, 1983. p. 159. Innentől Kierkegaard írásait saját fordításomban idézem.

5. Ibid.

6. A mozgást tagadó eleaták előtt Diogenész fel-alá sétált, hogy bizonyítsa tévedésüket.

7. Az emlékezést az ismétlés párjaként határozza meg Constantius, csakhogy az egyik előrefelé, a másik hátrafelé érvényesül.

8. Agamemnón Auliszban leölte Artemisz szent állatát, a szarvast, ezért kell lánya feloldozásával „törlesztenie.” Iphigeneia később a tauruszok földjén lesz embereket áldozó papnő, minderről lásd eyebek mellett Euripidész *Iphigeneia Auliszban* és Goethe *Iphigeneia Tauriszban* című drámáit.

9. Angolul “Preliminary Expectoration” a terminus, ex-pectore pedig a kebelből valót (szívbélit) is jelenti.

10. *Repetition*, op. cit. p. 131.

11. „Istenevő”, hiszen isteni gyermekeit falta fel.

12. Lásd Hésziodosz *Theogóniáját*, illetve Kerényi Károly *Görög mitológia* című művét, Budapest: Gondolat, 1977.

13. A kilenc múzsa között ugyanis ott van a filozófia és tudományok (Kalliopé), a tánc (Terpsikhoré), a komédia és színház (Thália), a tragédia és gyászének (Melpomené), a himnuszalkotás (Polühümnia), a lírai verselés és zene (Euterpé), valamint a szerelmi költészet múzsája (Erato), ahogy a történetírás (Kleio), valamint a csillagászat és az asztrológiáé is (Urania).

14. A színház sajátos ontológiai státuszáról lásd Bécsy Tamás, *A dráma lételméletéről*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984., illetve *A színház lételméletéről*, Budapest – Pécs: Dialóg – Campus, 1977. Az emlékezet és színház összefüggéseiről írt: Marvin Carlson, *The Haunted Stage. Theater as Memory Machine*, University of Michigan Press, 2003. Mindennek gyakorlati következményeit akkor érzékelhettem, amikor az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet igazgatójaként (2004–2010) egy olyan intézményt vezettem, amelynek feladata a megragadhatatlan megőrzése volt.

15. Ennek egyik legérdekesebb színházi kísérlete az amerikai André Gregory és Wallace Shawn nevéhez fűződik, akik estéről estére szándékosan változó előadást hoztak létre Csehov darabja alapján, amit később a *Negyenkettedik utca Ványája* címen vittek filmre (Louis Malle rendezésében). Rendkívül érdekes az ismétlés szerepe Robert Wilson rendezéseiben és Thomas Bernhard drámáiban.

16. *Repetition*, op. cit. p. 169.

17. George Pattison elemzése szerint a berlini színház hangulata „positively Dionysian”. Lásd: *The Magic of the Theater, Drama and Existence in Kierkegaard's Repetition and in Hesse's Steppenwolf*, op. cit. p. 331.

18. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872. Georg Brandes felhívta Nietzsche figyelmét Kierkegaard-ra, de valóságos hatásról aligha beszélhetünk. Kierkegaard a színház kapcsán Mozart *Don Giovanni*-járól írt igen jelentős elemzést, így a zenei ihletés a színházitól elválaszthatatlan, számára is elementáris.

19. Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, szerk.: N.J. Cappelørn, B. Kirmmse, J. Stewart. G. Pattison et al. Princeton: University Press, 2007. p. 96.

20. Kierkegaard, *Journals and Papers*, ford. és szerk.: H. and E. Hong, Bloomington: Indiana University Press, 1970. Vol. 6. p. 6.

21. *Ibid.*, vol. 1. p. 457.

22. Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, ford. és szerk.: H. and E. Hong, Princeton: University Press, 1998. p. 221.

23. Az „általános alany” ironikus megszemélyesítése, angol fordításban John Doe, dánul „N,N”.

24. Kierkegaard, *Journals and Papers*, op. cit., vol. 4. p. 601.

25. Magyarra „előadás-tudomány”-ként fordíthatnánk, ami pedig túlmutat a színikritikán vagy a produkciók elemzésén. A diszciplínát Richard Schechner és Victor Turner írta le legelőször, mindennek teoretikus továbbgondolása Patrice Pavis és Erika Fischer-Lichte műveiben található.

26. *Repetition*, op. cit. pp. 151–152.

27. Kierkegaard, *Stages on Life's Way*, ford. és szerk.: Howard and Edna Hong, Princeton: University Press, 1988. p. 410.

28. *Hamlet*, I. felvonás, 5. szín, Arany János fordítása. Az eredetiben, illetve a Kierkegaard által használt német fordításban „philosophy” szerepel – ennek jelentősége alapvető: a filozófia nem kínál megfejtést föld és ég dolgaira.

29. Lásd: Fenger, *The Heibergs*, Farmington Hills: Twayne, 1971. p. 5. Oehlenschläger-ről lásd Finn Hauberg Mortensen, *Johan Ludvig Heiberg and the Theater in Oehlenschläger's Limelight*, in: *The Heibergs and the Theater*, op. cit. Heiberg nem engedte színre vinni a *III. Richárdot*, mert színei túlzottan sötétek és jellemei eltérnek a dán temperamentumtól. Lásd: *Heiberg's On the Significance of Philosophy for the Present Age and Other Texts*, Ford. és szerk.: Jon Stewart, Copenhagen: C.A. Reitzel 2005.

30. Kierkegaard Shakespeare-élményéről, s ennek átfogó erejéről lásd: Joel D.S. Rasmussen, *Shakespeare: Kierkegaard's Post-Romantic Reception of 'the Poet's Poet'*, in: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions, Tome III: Literature, Drama and Music*, szerk.: Jon Stewart, Farnham-Burlington: Ashgate, 2009.

31. Kierkegaard, *Either / Or*, op. cit. I. pp. 27–28.

32. Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, ford.: A. Hannay, Cambridge: University Press, 2009. p. 157.

33. Kierkegaard, *Journals and Papers*, op. cit., 2:1445.

34. Kierkegaard templomkertet jelent, ami a temetkezés helye is volt.

35. *Repetition*, op. cit. p. 163.

36. Victor Eremita, Vigilius Haufniensis, Frater Taciturnus, Hilarius Bogbinder etc.

37. Johannes Climacus a 7. században élt remete, ismert Johannes Scolasticus és Johannes Sinaites néven is. A *csábító naplója* a *Vagy – vagy* egyik jelentős szegmentuma, míg a *Félelem és reszketés* szerzője Johannes de silentio.

38. Lásd Kierkegaard áttekintését saját életművéről: *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments*, szerzője Johannes Climacus, ford. és szerk.: Howard and Edna Hong, Princeton: University Press, 1992. p. 536. A koppenhágai „társaság” számára aligha volt titok, hogy kit rejtenek a kitalált identitások, míg az álnévhasználat a kor tradíciói szerint igen általános volt, a szerző valóságos identitását az illem konvenciói szerint nem lehetett felfedni.

39. Ahogy „B” írta a *Vagy – vagy* prófétikus mondataiban, lásd: Kierkegaard: *Either/Or*, op. cit. II. 146.

40. Elsősorban a halott Mynster püspök elleni különös „támadásáról” van szó, ennek rendkívül összetett indítékaival. Lásd Hannay, Kierkegaard: *A Biography*, Cambridge University Press, 2003.)

41. Lásd B. Kirmmse, *I am not a Christian – A ‘Sublime Lie’ Or: ‘Without Authority’? Playing Desdemona to Christendom’s Othello*, in: *Anthropology and Authority*, szerk.: Poul Houe, Gordon D. Marino, Sven Hakon Rossel, Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 2000. p. 130. Lásd továbbá Pyper művét: *S.K. as another pseudonym?* op. cit., p. 316., illetve Hannay már említett könyvét.

42. Kierkegaard számára fontos motívum volt a „mestertolvajé”, míg a dramaturgiai vonásokat felerősíti, hogy a dán szó (*udgift*) nemcsak kiadást jelent, de tettetést és alakítást is. Lásd: Pyper, op. cit., pp. 309–319.

43. Kierkegaard életének fontos mellékszereplői, eljegyzett és elhagyott szerelme (Regine Olsen 1822–1904), apjának lelki atyja és az ő pártfogója, a befolyásos püspök, akit később súlyos kritikával illetett (Jacob Peter Mynster, 1775–1854), illetve író és újságíró, a *Corsair* című lap szerkesztője (Meir Aron Goldschmidt, 1819–1887).

44. Ibsen több alkalommal járt Koppenhágában – Kierkegaard életében is –, Fru Heiberghez verset írt, feleségének édesanyja közlelő ismerte Kierkegaard-t, és otthoni beszélgetéseik rendszeres témája volt a dán bölcselő. Ibsent azért bírálták, hogy voltaképpen Kierkegaard témáit viszi csak színre eredeti gondolatai híján, ő azzal védekezett, hogy igen keveset olvasott Kierkegaard-tól, és még kevesebbet értett belőle. A hatástörténeti irodalom igen jelentős, néhány fontosabb műve: William Banks, *Kierkegaard and Ibsen Revisited: The Dialectics of Despair in Brand*, Ibsen Studies, Volume 4, Issue 2, 2004. Mását András, *Kierkegaard és Ibsen*, in: *Kierkegaard Budapesten*, szerk.: Nagy András, Budapest: Fekete Sas Kiadó, 1994. Eivind Tjønneland, *Henrik Ibsen: The Conflict Between the Aesthetic and the Ethical*, in: *Kierkegaard’s Influence on Literature, Criticism and Art*, Tome III. Sweden and Norway, szerk.: Jon Stewart, Hampshire – Burlington: Ashgate, 2013. pp. 145–176. Egy különös aspektusból fogalmaz Bruce G. Shapiro, *Divine Madness and the Absurd Paradox, Ibsen’s Peer Gynt and the Philosophy of Kierkegaard*, New York and London: Greenwood Press, 1990.

45. A modern drámáról alapművet író Szondi egyébként három gondolkodót jelöl meg teoretikus hagyományteremtőként: Lukácsot, Adornót és Walter Benjaminget, mindhárman Kierkegaard jelentős hatása alatt álltak.

46. Remekmű, amit gyerekeknek nevez Thea Elvsted.

47. Sikeres érettségije jutalmaként látogatható Oslóba a fiatal Lukács.

48. Lukács Kierkegaard-élményéről lásd tanulmányomat: *György Lukács: From a Tragic Love Story to a Tragic Life Story*, in: *Kierkegaard’s Influence on Social-Political Thought*, szerk.: Jon Stewart, Farnham-Burlington: Ashgate, 2011. *Egy élmény története. Lukács újraolvassa Kierkegaard-t*, in: *Az árnyjátékos. Sören Kierkegaard irodalomtörténet, eszméletörténet és hatástörténet metszéspontján*, L’Harmattan: Budapest, 2011.

49. Dürrenmatt beszéde díszdoktorrá avatása alkalmából a Temple University-n, 1969-ben, lásd a vele készített interjút: Violet Ketels, in: *Journal of Modern Literature* 1 (1970). pp. 80–108.

50. A *Malte Laurids Brigge feljegyzései* című műben (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910). Rilke Kierkegaard „kedvéért” dánul is megtanult, színházra vonatkozó eszmeifuttatásainak kontextusa egy képzeletbeli dán világot sejtet.

51. Jerzy Grotowski (1933–1999) lengyel rendező, Anatolij Vasziljev (1942) orosz színházi rendező, André Gregory (1934) amerikai rendező, aki egyebek mellett a *Vacsorám Andréval* című film címszereplője (rendező Louis Malle), ahol – egyebek mellett – a szakralitás és színház kérdései kerülnek elő, Grotowski kapcsán.

52. Lásd Lucienne Goldmann előadását a *Kierkegaard Vivant* konferencián és kötetben: Gallimard: Paris, 1966, illetve a halála után megjelentetett kötete: *Lukács et Heidegger*, Editions Gonthier-Denoel: Paris, 1973.

53. Ennek a kölcsönhatásnak a vizsgálata további kutatásokat igényel, akárcsak befolyása a „poszt-dramatikus színház” koncepciójára, Hans-Thies Lehmann munkásságában. (*Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.)

54. Marguerite Duras műve alapján (1991, Schaubühne, Berlin). A minimalizmus irányzatának repetitívitása ugyancsak alapos esztétikai vizsgálatot érdemelne – ebből a szempontból (is).

55. A *Hamletmachine* igen eredeti interpretációja sorolható ide, illetve a manipuláció és csábítás dinamikáját megformáló *Quartet* (Choderlos de Laclos *Veszedelemes viszonyok* című regénye nyomán, amellyel *A csábító naplója* nem kevés hasonlóságot mutat).

56. Erika Fischer-Lichte drámatörténetéről van szó: *A dráma története*, Jelenkor: Pécs, 1999.

57. Patrice Pavis, *Dictionnaire du Theatre*, Paris: Messidor / Editions Sociales, 1987. Lásd még: George Pattison, „Poor Paris!”: *Kierkegaard’s Critique of the Spectacular City*, Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1999.

58. Marvin A. Carlson, *The Haunted Stage. The Theater as Memory Machine*, University of Michigan Press, 2003.

59. Magda Romanska, *The Post-Traumatic Theater of Grotowski and Kantor: History and Holocaust in ‘Akropolis’ and ‘Dead Class’*, London: Anthem Press, 2012. Továbbá: Karen Jürs-Munby, ‘Did You Mean Post-Traumatic Theatre?’: *The Vicissitudes of Traumatic Memory in Contemporary Postdramatic Performances*, in: *Performance Paradigm*, 5.2. October, 2009.

NAGY GABRIELLA ÁGNES

## *A transzgresszív testtapasztalat negációja*

SAMUEL BECKETT: LÉLEGZET

Samuel Beckett dramatikusként munkái, amelyeket különböző médiumokban vitt színpadra, köztudottan minimalizmusra törekednek, az egyes médiumok elemeit redukálják – sokszor a végletekig. A beckett-i műveket többen vizsgálták a születés tematikája felől, egymásra olvasva prózai, költői vagy dramatikusként írt szövegeket. A következőkben egyetlen olyan alkotás vizsgálatára és elemzésére teszek kísérletet, amely egyszerre végzi el a végletekig fokozott redukciót és hívja meg a születés és halál tematikáját úgy, hogy párbeszédet kezdeményez filozófiai, művészeti szövegekkel is. A *Lélegzet* című minidrázában Beckett kísérlete egyszerre fonódik össze a hangzó tér kérdéseivel, kapcsolódik filozófiai rendszerekhez, illetve komplex létértelmezésként is felfogható. A születés és halál között feszülő lét hangzó térként való színrevitele leginkább egyfajta történeti kontextus, valamint Beckett születéshez és halálhoz való viszonyának fényében értelmezhető. Ezért először Beckett születéshez való viszonyát tárom fel, majd ennek intertextuális vonatkozásait, Bataille filozófiai rendszeréhez köthetőségét, végül pedig a hang szerepét vizsgálom.<sup>1</sup>

Samuel Beckett egész életművét átszövi az életre, születésre, halálra, a cselekvés lehetőségére vagy éppen lehetetlenségére utaló képrendszer. Tudvalevő, hogy igen elmélyült ismeretekkel rendelkezett a képzőművészetet, filozófiát, zenét vagy éppen irodalmat illetően, alkotásaiba mind a képesség, mind a ritmus, mind a nyelv olyan médiumként épült be, amellyel sajátos módon magát a médiumot „vonta