

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/5.)  
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással  
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

BALASSI KIADÓ  
www.balassikiado.hu



Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT  
1137 Budapest, Katona József utca 9–11.  
Tel.: 212-0214

ÍRÓK BOLTJA  
1061 Budapest, Andrásy út 45.  
Tel.: 322-1645, 342-4336  
Fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET  
1061 Budapest, Anker köz 1–3.  
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban.

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatta



**nka**

Nemzeti Kulturális Alap

---

# Literatura

---

Tartalom

XL. évf. 2014/3.

*Tanulmány*

GÖRFÖL Balázs

- A megértés mint esztétikai és etikai probléma  
– Hans-Georg Gadamer Celan-értelmezéséről – 203

*Új irodalomtörténet*

WIRÁGH András

- A második pályakezdés  
– Ambrus Zoltán: *Ninive pusztulása és egyéb történetek* – 215

MÉSZÁROS Zsolt

- Az „Új Nő” és az „új novella” Kaffka Margit  
korai kisprózájában (1903–1908) 224

*Műhely*

P. MÜLLER Péter

- Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában  
és a színpadon 231

KARSAI György

- A ki nem mondott mondatok dramaturgiai szerepe  
Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész tragédiáiban 233

MATUSKA Ágnes

- Egy mókamester esete a 16. századi angol színpadon  
– Thomas Heywood, a 21. századi kritika öncenzúrája  
és lehetőségei – 244

KISS Attila Atilla

- Hiány és protézis  
– A jelölés határmezsgyéi a *Titus Andronicus*ban – 252

TÓTH Orsolya	
A szó hiánya és a test nyelve	
– Megjegyzések a <i>Bánk bán</i> egyik instrukciójához –	260
REUSS Gabriella	
Hiány, húzás és szerep egy 1838-as sűgópéldányban	
és kulturális emlékezetünkben	
– Egressy Gábor első magyar Lear királya	
Macready Learjének tükrében –	270
IMRE Zoltán	
A Másik hiánya	
– Sylva átírásai ( <i>Die Csárdásfürstin</i> ) 1915–1921 –	280
KISS Gabriella	
A hiány tradícióképző ereje:	
A Philther-projekt Brecht-olvasata	288
P. MÜLLER Péter	
Teátrális némaság: szótlán szónok, (el)hallgató színész,	
egyperces néma gyász	296
<i>Szemle</i>	
DECZKI Sarolta	
Egy kiismerhetetlen életmű	
– Havasréti József: <i>Szerb Antal</i> –	304

## Tanulmány

Görföl Balázs

### A MEGÉRTÉS MINT ESZTÉTIKAI ÉS ETIKAI PROBLÉMA

– Hans-Georg Gadamer Celan-értelmezéséről –

Gadamer 1960-as évektől megélnékülő költészeti érdeklődése következetes és kitartó figyelemmel fordult Paul Celan lírája felé. Amellett, hogy irodalmi-művészetelméleti írásaiban rendszeresen példaértékű költőként említi, önálló tanulmányokat is szentelt Celan versei értelmezésének. A legfontosabb Celannal kapcsolatos írás az először 1973-ban önálló könyvként megjelent, majd 1986-ban bővített formában napvilágot látott *Ki vagyok Én, és ki vagy Te?*, amely Celan *Atemkristall* című versciklusának valamennyi darabjára kitérő, azokat sorról sorra elemző értelmezését adja.<sup>1</sup> Ugyanakkor az utóbbi mű nem csupán Gadamer aprólékos versértelmezői gyakorlatába nyújt betekintést, hanem alapvető irodalmi-művészetelméleti kérdések teoretikus tárgyalását is magában foglalja. Celan költészete fontos viszonyítási pontja Gadamer esztétikájának, sőt, egész hermeneutikájának. Hiszen úgy tűnik, Celan költészete támasztja az egyik legkomolyabb kihívást a filozófiai hermeneutikával szemben: kérdés, hogy ezek a zárt, rejtélyes, az elnémuláshoz közelítő, elsőre megközelíthetetlennek látszó versek egyáltalán hozzáférhetőek-e annak a számára, aki a megértés igényével fordul hozzájuk, vagy ellenállásuk révén éppen a hermeneutika határát és korlátait jelzik-e. Az előbbi mellett szeretnék érvelni: a hermeneutika képes olyan állításokat megfogalmazni Celan költészetéről, amelyek többet és helyesebbet ismertetnek meg velünk erről a líráról, mint amennyit nélkülük tudhatnánk – miközben nem tesznek erőszakot e költészetten, és nem fosztják meg idegenségétől. Gadamer Celan olvasójaként józan, alázatos, bátor, nyitott és tapintatos értelmezőnek bizonyul.

---

<sup>1</sup> A következő kiadást használom, amely javarészt az 1986-os szövegnek felel meg: Hans-Georg GADAMER: *Wer bin Ich und wer bist Du? – Kommentar zu Celans Gedichtfolge „Atemkristall“*. In uő: *Gesammelte Werke* 9. Mohr Siebeck, Tübingen, 1993. (A továbbiakban: *Wer...*) Az 1973-as kiadásból magyarul részletek: *Ki vagyok Én, és ki vagy Te? (Kommentár Paul Celan verseinek Atemkristall című ciklusához)*. In BÓKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrud–SÁRI László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Osiris, Bp., 2002. (A továbbiakban: *Ki...*)

Ily módon Gadamer Celan-értelmezésének fő tétje a megértés, vagyis a hermeneutika legbensőbb ügye. Mégpedig mind esztétikai, mind etikai szempontból fontossá válik itt a megértés problémája. Ennek megfelelően a következő kérdéseket vizsgálom: 1) Hogyan jelennek meg és mennyiben tűnnek termékenynek a műértelmezői gyakorlatban a Gadamer által megfogalmazott esztétikai-költészeti alapelvek; illetve milyen konkrét interpretációs stratégiákat és eljárásokat követ Gadamer, amikor Celan verseit olvassa? 2) Gadamer azáltal, ahogyan a Celan-versek zsidó kontextusát kezeli, vajon nem fosztja-e meg Celan költészetét annak idegenségétől vagy történeti-tanúskodó jellegétől? Azaz: hogyan válik a megértés etikai természetű problémává?

### *A megjelenő és eltűnő interpretáció*

Gadamer legfőbb célja a *Ki vagyok én, és ki vagy Te?* című művében a „kibetűzés, az olvasás, az odahallgatás”, hogy ily módon „újra hangot adjon a szinte olvashatatlaná vált jeleknek”.<sup>2</sup> Ennek a törekvésnek azért is lehetett nagy jelentősége a Celan-kutatásban, mert, mint Otto Pöggeler megfogalmazza, Gadamer nem a jól ismert és sokat elemzett Celan-verseket tárgyalta, hanem a sok fejtörést és tanácsatlanságot kiváltó *Atemkristall* ciklust, továbbá abban az időszakban dolgozott ki reálinterpretációt, amikor a költészet elnémulására hivatkozva előszeretettel lemondtak a megértés pontosságáról, végül azzal a gyakorlattal ellentétben, amely egyes verssorokat ragadott ki és állított egyes irodalomelméletek szolgálatába, Gadamer szóról szóra haladva igyekezett megérteni a ciklus verseit.<sup>3</sup> S bár Gadamer többször is leszögezi, hogy könyve nem lépett fel tudományos igénygel, hanem egyszerűen egy olvasó kommentárja volt, egy olyan olvasóé, aki úgy érezte, megértett valamit ezekből a versekből, ez csöppet sem jelenti azt, hogy a *Ki vagyok Én?*... afféle esszéisztikus olvasónapló lenne. Épp ellenkezőleg, bár vállaltan és a hermeneutika szellemével összhangban nem követ tudományos metodológiát, rendkívül reflektált és tárgyilagos mű, amely elkötelezetten igyekszik megfelelni annak a hermeneutika elvnek, hogy a jó értelmezés miután kifejtette meglátásait, és hozzájárult az értelmezett szöveg jobb megértéséhez, maga már eltűnik, átadva helyét az immár értőbb olvasásnak. Richard E. Palmer észrevétele alighanem más olvasók tapasztalatával is találkozunk: Palmer azt írja, hogy Gadamer értelmezései új és új összefüggéseket világítottak meg előtte, és hozzáférhetővé tették számára azokat a verseket, amelyek „első olvasásra szavak értelmetlen kuszaságának tűntek”.<sup>4</sup> S ha ez igaz, az értelmezés akkor is értelmes és nyereséges, ha – mint Gadamer folyton hangsúlyozza – ki van téve a félreértés veszélyének, és nincs garancia a helyességére.

<sup>2</sup> Donatella Di CESARE: *Gadamer – Ein philosophisches Porträt*. Mohr Siebeck, Tübingen, 2009. 217.

<sup>3</sup> Vö. Otto PÖGgeler: *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Karl Alber, Freiburg/München, 1986. 179skk.

<sup>4</sup> Richard E. PALMER: *Gadamer és Derrida mint Paul Celan értelmezői*. Athenaeum 1994/2. 312.

Az egyik alapelv, amely a *Ki vagyok Én?*... értelmezéseit vezérli, az a hermeneutikai felfogás, hogy a vers olvasása során az értelmező nem a költővel folytat párbeszédet. Ez a probléma abba az átfogóbb kérdésbe illeszkedik, hogy egyáltalán mit kell tudnia az olvasónak. Gadamer szerint először is olvasnia kell – vagyis mindaz, amit valaki a versek olvasása előtt biztosnak, tudottnak vélt, meginoghat. Egyedül a gondos latolgatás, kitalálás, kiegészítés vezethet eredményre, azzal a fenntartással, hogy az a sokszor kevés, ami ily módon megérthető, tovább csiszolható. Vagyis a költői művek kimeríthetetlenségének elve annyiban befolyásolja az interpretációt, hogy az értelmezés elvileg többször olvasható, bővíthető, a költemények annál többet mondanak, minél többször olvassuk őket, és ennyiben az előzetes vélt tudás a versek értelméről óhatatlanul viszonylagossá válik a versek olvasásának konkrét tapasztalatában. Ezzel függ össze a szerző, a költő személyének kérdése: egyrészt Gadamer szerint még a költőtől származó információknak sem szabad jelentőséget tulajdonítani, hiszen mindenképp a versnek kell igazolnia ezeket az információkat, ellenkező esetben pedig „hibás” lehet a költői „segítségnyújtás”.<sup>5</sup> Gadamer nagyon pontos megfogalmazásában: „Amikor a költő megosztja velünk személyes és alkalmi motivációit, akkor alapjában véve a személyes és kontingens oldalára billenti azt, ami költői alakzatként egyensúlyban volt – ez (pedig) minden bizonnyal nem áll ott (a versben).”<sup>6</sup> Másrészt legalább ennyire fontos, hogy bár az *Atenkristall* verseiben rendre feltűnik egy Én, és van megszólított is, ez korántsem azonosítható a költővel. Gadamer szerint éppen abban áll a ciklus jelentősége, hogy mind az Én, mind a Te meghatározatlan, és egymáshoz való viszonyukban öltének körvonalat. „Ez az Én nemcsak a költő, hanem sokkal inkább »az az egyes« (*jener Einzelne*) – ahogy ezt Kierkegaard nevezte –, aki közülünk egyvalaki.”<sup>7</sup> Ennek megfelelően Gadamertől távol áll, hogy bármilyen biográfiai motívumot beemeljen értelmezésébe (ami, mint látni fogjuk, a keserves celani életút által kijelölt kontextus miatt nagyon is komoly problémákat vet föl).

A „mit kell tudnia az olvasónak?” kérdéséhez a specifikus ismeretek problémája is hozzátartozik. Általánosságban Gadamer azon az állásponton van, hogy ha az egészen speciális ismereteket elvárásaként érvényesítjük a Celan-versek olvasása során, akkor „tudósoknak szánt tudományos titkosírásnak” fogjuk fel a celani költészetet – ezzel szemben azt szorgalmazza, hogy tekintsük inkább „egy nyelv-közösség alapján közös világhoz tartozók számára rendelt dolognak (*Sache*), amely világban a költő éppúgy otthon van, mint hallgatója vagy olvasója”.<sup>8</sup> Vagyis Gadamer azt állítja, hogy a költészet, így Celan lírája is része annak a nyelvi közösségnek, amelyen belül az emberek igyekeznek megértésre jutni önmagukat és a világot illetően.

<sup>5</sup> Vö. *Ki...* 251.

<sup>6</sup> I. m. 246.

<sup>7</sup> I. m. 247.

<sup>8</sup> I. m. 251.

Az eddig tárgyaltakat Gadamer egyik olyan rövid értelmezésével illusztrálhatjuk, amely a *Blume* [Virág] című, nem az *Atemkristall* ciklushoz tartozó versre vonatkozik.<sup>9</sup> A költemény annyiban kapcsolódik az előbb elmondottakhoz, hogy egyes értelmezők szerint benne Celan kisleánya a megszólított, aki először mondja ki a virág szót. Gadamer azt emeli ki, hogy bár a növekedés és a kinyílás egyértelműen jelen van a versben, azt már tudni kell, hogy apa és fia kapcsolatáról van szó – illetve, és épp ez a lényeg, ezt nem is kell tudni, még akkor sem, ha Celannak kifejezetten szándékában állt volna ez az értelem, és erre gondolt volna. Méghozzá azért nem kell tudni erről, mert a vers nem csak ezt mondja. Vagyis Gadamer itt is igazolást kíván szerezni annak az elgondolásnak, hogy a műalkotás többet tud és fejez ki, mint az alkotója vagy a befogadója. Amiből két következtetés is adódik a *Blume* című versre, illetve általában Celan lírájára vagy a költészetre vonatkozóan. Az egyik, hogy az olvasó szükségesnek vélt ismereteinek kérdése korántsem egyértelmű. Ha ugyanis azt mondjuk, hogy az olvasónak nem kell rendelkeznie azzal a különös ismerettel, amely Celanra és kisleányára vonatkozik, hiszen ez a tudás félrehangolhatja és leszűkítheti a vers értelmét, úgy azzal is szembe kell nézni, hogy nem könnyű körülhatárolni, mi számít egyáltalán különös ismeretnek. Gadamer azt hangsúlyozza, hogy eleve minden olvasó magával hoz bizonyos ismereteket, amelyek tulajdonképpen már önmagukban különösek. Vagyis az egyéni olvasó mindenkor konkrét ismeretei szükségképpen esetleges tényezői a befogadásnak. Gadamer ezért végül a következő választ adja: „Mit kell tudnia az olvasónak? (...) Annyit kell tudnia, amennyire szüksége van és amennyivel meg tud birkózni. Annyit kell tudnia, amennyit valóban be tud és be kell vonnia a költemény olvasásába, a költeményre hallgatásba. Csak annyit, amennyit elvisel a költeményre kiélezett hallása, anélkül, hogy megsüketítené. Ami gyakran egészen kevés lehet – és mégis sokkal több, mintha túl sok lenne.”<sup>10</sup> Vagyis megint csak az a döntő, hogy mit mond maga a költemény. Aki csak Celanra és fiára gondol a vers olvasása közben, és netán az e kapcsolat természetére vonatkozó vélt ismeretei vannak a „fülében”, az könnyen félrehallhatja azt, amiről maga a vers beszél, vagy csak annak egyik szintjét képes megközelíteni.

A másik következtetés a helyes megértésre vonatkozik. Egyrészt Gadamer Celan kapcsán is ragaszkodik a beszédnek a költészetre is érvényes értelemegységéhez, ugyanakkor épp az a döntő, hogy ez az értelemegység, az értelem koherenciája több szinten is kibomolhat. Ez az egyik oka a Celan-versek, így a *Blume* többértelműségének: Én és Te többféleképpen felfogható, ahogy a köztük lévő viszony, amely az egymáshoz növekvés formáját ölti, szintén különféleképpen értelmezhető – legyen szó az apa–fiú viszony mellett a megholtra való visszaemlékezésről vagy a szerelem tapasztalatáról. Ezek és akár mások mind érvényesek

<sup>9</sup> LATOR László fordításában: „A kő. / Földdobott kő, melyet követtem. / A szemed, vak, mint a kő. / Kezek / voltunk, / kimeregettük a sötétet, megtaláltuk / a szót, a nyárnak kapaszkodót: / Virág. // Virág – vakok szava. / A szemed s a szemem: / vizet bugyognak. // Növekedés. / Szívfall szívfallra borul. // Még egy ilyen szó, s a kalapácsok / cikkannak elszabadulva.”

<sup>10</sup> *Wer...* 450.

lehetnek, feltéve, ha megfelelnek az értelem koherenciájának. A többértelműség másik oka az, hogy egy szó valamely jelentése egyértelműen érvényesül, míg más jelentései mintegy csak vele együtt csendülnek meg, és mindig a költői alakzat egésze az, amely fogódzól szolgál e különbségtételhez. Harmadrészt a többértelműség visszavezethető arra is, amit Gadamer a költői mű zárt értelem-egységének nevez: egy költemény olyannyira önmagában áll, hogy nem határozható meg egyszerűen egy tágabb értelemösszefüggésből. Ami például a *Blume* című vers kapcsán annyit tesz, hogy nem szabad egyszerűen a vers motívumait azok más Celan-versekben betöltött szerepe alapján megközelíteni, mintha lenne például a szív, a virág, a szem vagy a kalapács motívumainak valamely az egyes költeményeken átívelő egységes értelme, amelyből levezethető az egyes versekben feltűnő motívum helyi jelentése. Gadamer szerint sokkal inkább úgy áll a dolog, hogy az egyes motívum értelme mindig az egyes költemény zárt terében dől el. Ami persze nagyban orientálja az értelmezést: az egyedi, konkrét költemény aprólékos olvasását irányozza elő, anélkül, hogy az értelmező más versektől várna támaszt. A helyes értelmezés igénye nem jelenti azonban azt, hogy az biztosan meg is valósul. A hermeneutikát a megértésbe vetett túlzott bizalommal vagy akár naiv egyértelműséggel vádoló kritikák szempontjából nagyon tanulságos az a józanság, amellyel Gadamer a Celan-versek olvasásáról ír: „A nem értés bevallása a legtöbb esetben a tudományos tisztesség parancsa Celan művével szemben. Így tehát nem kell visszarettenni a sikertelenség láttán, hanem meg kell próbálni elmondani, hogyan értünk – annak kockázatával, hogy néha félreértünk. (...) Csak így adódik esély arra, hogy másoknak nyereségük legyen ebből. Az ilyen fajta nyereség (...) abban [áll], hogy egészében bővül és gazdagodik a szöveg visszhangtere.”<sup>11</sup>

Forduljunk most egy másik vershez, az *Atemkristall* ciklus nyitóverséhez:

Du darfst mich getrost  
mit Schnee bewirten:  
sooft ich Schulter an Schulter  
mit dem Maulbeerbaum schritt durch den Sommer,  
schrie sein jungstes  
Blatt.<sup>12</sup>

Gadamer nehéznek nevezi a költeményt, és kiemeli, hogy különösen közvetlenül indul. S valóban, a hermetikus költészetnek megfelelően a költemény nem dolgoz ki egyértelmű költői alaphelyzetet, nem teszi világossá, ki beszél kihez, ahogy a képszerkezet és az általa megjelenítettek értelme sem magától értetődő. Gadamer értelmezői alapelveit követve nem keres külső, biográfiai-irodalom- vagy társadalomtörténeti fogódzókat, hanem a költemény beszédére kíváncsi.

<sup>11</sup> *Ki...* 260.

<sup>12</sup> A vers LATOR László fordításában: „Bízvást jól- / tarthatsz hóval: / valahányszor az eperfával / váll- / vetve mentem a nyárban, / kiáltott legzsengébb / levele.”



Az interpretáció első lépése a költemény gondolati szerkezetének megvilágítása: eszerint tél és nyár alapvető ellentéte uralja a verset (az előbbire evidens módon a hó utal, az utóbbi explicit módon jelen van a szövegben). Ez az az alap, amelyre a kiegészítésekkel, sejtésekkel, továbbgondolással élő értelmezés építeni tud. Gadamer fontosnak tartja, hogy a költeményt minél konkrétabban értsük: vagyis elsődlegesen a szavak elsődleges jelentését vegyük alapul, és e szerint vegyük részletesebben szemügyre a költeményben rejlő ellentétet. A konkrétságba kapaszkodó, tapogatózó kiegészítésekkel operáló interpretáció vezérelve a koherencia: jóllehet a versek szavainak értelmébe mindig belecsengenek a fő- és mellékjelentések, ezek versbeli jelenlétének fölfogását az határozza meg, hogy a költemény értelme folytonos és összefüggő legyen. Az értelmezéshez viszont nagyon is szükség van arra, hogy valamit együtt halljunk a szavakkal: így a hóhoz Gadamer a mindent ugyanolyanná tevő, a hideg, a csöndes attribútumait köti. Ebben kétségtelenül rejlik valami nem bizonyítható, szubjektív döntési mozzanat – ugyanakkor ilyen választások nélkül nincs értelmezés. Gadamer döntését a konkrétság elve mellett (a felsoroltak elvégre a hó elemi minőségei) az ellentét logikája támaszthatja alá: a nyárhoz éppen az ezektől idegen, különböző minőségek kapcsolódnak, amit Gadamer egy biológiai megfigyeléssel erősít meg, nevezetesen azzal, hogy az eperfa azon ritka fák közé tartozik, amelyek egész nyáron friss levelet hajtanak. De abból is tudható mindez, hogy a költői Én azt mondja, valahányszor az eperfával haladt a nyáron, a legújabb, legzsengőbb levele kiáltott, ami egész egyszerűen a mindig megújuló levélhajtásra utal (jellegzetes, hogy Gadamer a költemények szintaktikájára, konkrét érzéki megjelenésére is nagy figyelmet fordít: kiemeli, hogy a „levél” szó külön sorban áll, ami még hangsúlyosabbá teszi a jelentőségét). Ez az a jellegzetesség, amely alapján Gadamer az eperfa téltől idegen sajátságait értelmezi: az „a csillapíthatatlan életszomj szimbóluma”, „az új ösztönök mindig megújuló buja kibomlásának (...) foglalata”.<sup>13</sup> Vagyis az értelmezés következő lépése a versbeli konkrétumok transzpozíciója, elvontabb értelemben helyezése. Ennek során Gadamer a költemény összes szavának jelentőséget tulajdonít, a költői képződmény szervessége eszményének jegyében. Így például a „vállvetve” kifejezés a lemaradni nem akarást, a nyugtalanságot fejezi ki, amellyel szemben a hó, a tél az egyformaságot, az ingerek hiányát, a csöndet jelenti. A versen végighúzódo ellentét így válik egyre telítettebbé Gadamer interpretációjában.

Ami nem jelenti azt, hogy az értelmezés mindent meg tudna határozni: épp a vers és az egész ciklus egyik legfontosabb tényezője, a megszólított Te marad meghatározatlan Gadamer olvasatában, pontosabban csupán annyiban meghatározott, amennyiben azt a másikat jelöli, aki a „nyugtalan menetelés nyara után”<sup>14</sup> fogadja az Én-t. Gadamer kiemeli továbbá, hogy az Én igenli, üdvözli a telet, ami a csillapodni nem tudó életszomj helyett a halál elfogadását is jelentheti. A feltételes mód nagyon is hangsúlyos: Gadamer szerint nem eldönthető, hogy itt

<sup>13</sup> *Wer...* 386.

<sup>14</sup> I. m. 387.

egyértelműen a halálról lenne szó. Ami értelmezésem szerint arra vezethető vissza, hogy Celan versei úgy beszédesek, hogy közben diszkréték, és a konkrétságot alapul vevő értelmezői transzpozíció átlépi a maga hatáskörét, ha evidensnek veszi a halál elfogadását – miközben kitarthat amellett, hogy ez az értelem is belecsendül a „bízvást jótarthatsz hóval” reználnak tűnő megszólalásába. De az eldöntetlenséget Gadamer magára a „hó” szóra is kiterjeszti, amely véleménye szerint a költői szó diszkrécióját, csöndjét is jelölheti. Ám nemcsak a költői szó csöndjéről lehet szó Gadamer szerint, hanem a „túl sok szó utáni némaság”-ról is, amelyet „mindannyian ismerünk, és amely mindannyiunk számára valóságos jótétemény lehet”.<sup>15</sup> Gadamer szerint eldönthetetlen, melyik értelmezés a „helyes” – mindkettő az lehet, hiszen megfelel a koherencia követelményének.

Ugyanakkor nagyon jellegzetes az az értelmezői tendencia Gadamernél, hogy a versekben transzponált szituációt, értelmet az általános és univerzális élettapasztalat összefüggésébe helyezi: így végső soron a Gadamer által a hóhoz társított és a versben üdvözölt csönd a lélegzetváltás csöndjeként is fölfogható, a be- és kilégzés közötti rövid, csöndes átmenetként, amelyben egyszerre van jelen az önuralom és a remény enyhe jele, amely „minden irányváltáshoz hozzátartozik”.<sup>16</sup> Ez az univerzalitás lényegében az „élet szorításának”<sup>17</sup> kifejezésében érhető tetten Gadamer szerint: a ciklus versei erről beszélnek, diszkrétén, csöndesen, de pontosan, és „szilárd nyelvi képződménnyé válva” – ennyiben a versek szava „igaz szó”.<sup>18</sup> Az élet nyugtalansága, szomjúsága, szüntelen ösztönzése egyfelől, a csönd, az egyformaság, a megnyugvó hallgatás másfelől, a halál elfogadásának, a diszkrét költői szó felhangzásának, a megújulásba vetett reménynek a felsejülésével: nagyon vázlatosan így összegezhető a vers gadameri értelmezése, amelynek eljárásai jól körvonalazhatók: a kizárólag a versre vetett figyelem a maga konkrétságában vet számot a mű valamennyi elemével és érzéki megjelenésével, az alapszerkezet felvázolása után tapogatózik, kiegészít, fülel, hogy az értelem transzpozíciójával olyan egzisztenciális tapasztalatokra mutasson rá, amelyek egyszerre meghatározottak és többféle értelemben, szinten is felfoghatók. Az értelmezés termékenységét és értelmét az igazolja, hogy ami első olvasásra nehezen hozzáférhetőnek, kuszának tűnhetett, az immár gazdag, sokértelmű, nyitott, mégis elérhető és beszédes költeményként tűnik fel – így az értelmezés átadhatja a helyét az újraolvasásnak. A költői képződmény a megértés során nem válik triviálissá, de fény derül különböző értelemirányaira, a vonatkozó értelem, a versben megmutatkozó tapasztalat pedig a mű egyediségének fényében mutatkozik meg, így újszerűként tűnhet föl, és valóban megrázhhatja, elérheti, önmagával és lehetőségeivel szembesítheti a nyitott olvasót. Ez az, amit a filozófiai hermeneutika horizont-összeolvadásnak nevez, és amit a költészet összefüggésében művészeti tapasztalatként írhatunk le. Ugyanakkor Gadamer megközelítését komoly kritikák is érték.

---

<sup>15</sup> I. m. 388.

<sup>16</sup> Uo.

<sup>17</sup> Uo.

<sup>18</sup> Uo.

*Történetietlenség és univerzalitás – Gadamer Celan-értelmezésének apóriái?*

A probléma tárgyalásához a *Stehen...* kezdetű vers értelmezését veszem alapul az *Atemkristall* ciklusból.

„Stehen, im Schatten  
des Wundenmals in der Luft.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.  
Unerkannt,  
für dich  
allein.

Mit allem, was darin Raum hat,  
auch ohne  
Sprache.”<sup>19</sup>

Röviden a következőképpen foglalhatjuk össze Gadamer értelmezését: a levegőben lévő sebhely láthatatlan és ismeretlen, nem megfogható – de árnyékot vet, jóllehet csupán az Én-re, aki a hatása alatt van, noha ezt mások nem érzékelik: az Én egyedül önmagáért áll, a Te jelen esetben az önmegszólítás tárgya. Az önmagáért állás pedig helytállás, kitartás, és ennyiben tanúskodás valamiről. Ugyanakkor ez a tanúskodás olyannyira egyedül történik, hogy az Én nyelv nélkül van, vagyis nem beszél senkivel és senkihez, de mégis mindenestől közli önmagát: „Mindazzal, aminek benne tere van.” Vagyis a néma kiállás maga válik nyelvvé, amit csak felerősít a költemény érzéki megjelenése azzal a paradox megoldással, hogy a negált „nyelv” kifejezés az egész vers zárlataként, önálló sort nyerve különösen hangsúlyossá válik. Ám az, hogy miről tanúskodik az Én, teljességgel meghatározatlan marad, s hiábavaló lenne megpróbálni konkretizálni a tanúskodás tárgyát, ami sok minden lehet. „Ám az »állás« egy és ugyanaz – minden egyes ember számára”<sup>20</sup> – így zárul Gadamer értelmezése, amely megint csak univerzálissá teszi a vers alaphelyzetét és alaptapasztalatát. A kontextusok mellőzése, a pontosságra törekvés, az aprólékos magyarázat, a szöveg érzéki megjelenésére fordított figyelem, a meghatározatlanságok, a nyitott értelem megőrzése és az univerzalizálási igény ebben az értelmezésben is világosan megmutatkozik – és ezek közül az elvek közül kerülnek ki azok, amelyek éles kritikára készítetik a költeményről szintén interpretációt nyújtó Pöggelert.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> A vers szövegét az elemzések egyszerűbb idézése érdekében nyersfordításban adom meg: „Állni, a levegő / sebhelyének árnyékában. // Senkiért-és-semmiért-állás. / Ismeretlenül, csak te- / érted. // Mindazzal, aminek benne tere van, / még nyelv / nélkül is.”

<sup>20</sup> *Wör...* 412.

<sup>21</sup> Lásd PÖGGELER: i. m. 205–211.

Pöggeler egyrészt abból indul ki, hogy Celan költészete egészen konkrét és a valóságra vonatkozik, így a levegőben lévő sebhely nem ismeretlen és láthatatlan, ahogy Gadamer véli, hanem nagyon is ismert és történetileg meghatározható: nem más az, mint a füst, a Czernowitz (Celan szülőhelye) fölötti füst és az Auschwitz fölötti füst. Az árnyékot a haláltáborok krematóriumainak füstje veti, mondja Pöggeler, és a költő ebben az árnyékban áll. Az, hogy önmagáért áll, Pöggeler szerint azt jelenti, hogy nem valamelyik pártért, vallási hagyományért, népért vagy a modern líráért áll ki: csak és kizárólag azért a Te-ért, aki felszállt a füstben. Vagyis Pöggeler szerint nem önmegszólításról van szó a versben, hanem az áldozat melletti kiállásról, arról a szolidaritásról, amely akkor is megvan, ha a költő nem talál hozzá nyelvet. S Pöggeler kiemeli, hogy ez a kiállás nem illet mindenkit, nem teheti meg bárki, hanem „ez Celan egyszeri, felcserélhetetlen és utánozhatatlan sorsa és küldetése”.<sup>22</sup> Láthatjuk tehát, hogy Pöggeler interpretációjában egészen másként tűnik föl a vers: a seb és a füst nem meghatározatlan, hanem a haláltáborokra vezethető vissza, a Te nem az önmegszólítás tárgya, hanem konkrét személy, áldozat, akiért az Én kiáll, az Én pedig nem „közülünk egyvalaki”, hanem maga Celan. Pöggeler azért marasztalja el Gadamert, mert véleménye szerint figyelmen kívül hagyja a nyugati hagyományok között az ószövetségi tradíciót, amely viszont Celan költeményeit alapvetően meghatározza. Pöggeler kritikája nyomán a következő kérdés merül föl: Gadamer nem viszi-e tévútra Celan költeményeinek értelmezését egyfelől azáltal, hogy történeti kontextustól függetlenül, így egyrészt a zsidó szellemi-vallási hagyományoktól, másrészt a Holocausttól elválasztva olvassa a verseket, másfelől pedig azáltal, hogy univerzális-általános Én-ként fogja fel a versek Én-jét, ezáltal univerzálissá téve azt a tapasztalatot, amely a költeményekben kibontakozik?

Az első probléma, amelyet tárgyalni kívánok, Celan költészetének zsidó kontextusa. A kérdést először is úgy fogalmazhatjuk meg: mennyiben hatják át Celan líráját zsidó vallási-kulturális hagyományok? Ezzel szorosan összefügg, ugyanakkor korántsem azonos vele a másik kérdés: mennyiben kell Celant a Holocaust költőjének tekintenünk?

A zsidó tradíciók jelenlétét Celan költészetében számos kutató erőteljesen hangsúlyozza. Ez a jelenlét a vezérelve például John Felstiner monográfiájának,<sup>23</sup> amely rendre zsidó hagyományok felől olvassa Celan verseit, a zsidó történelem, az Ószövetség, a zsidó misztika állandó hatását mutatva ki a költeményekben. Ám nemcsak Celan-versek konkrét tartalmi mozzanatai gyökereznek zsidó hagyományokban, hanem egyes nyelvhasználati sajátosságok is a héber nyelv jellegzetességeire vezethetők vissza: így például Klaus Reichert sok egyéb mellett olyan rokonságokra mutat rá, mint a parataktikus stílus, a szófajok transzformációja vagy a szókettőzéssel kifejezett szuperlatívusz.<sup>24</sup> Ha a nyelvhasználati hasonlósá-

<sup>22</sup> I. m. 206.

<sup>23</sup> JOHN FELSTINER: *Paul Celan. Eine Biographie*. Beck, München, 1997.

<sup>24</sup> Vö. KLAUS REICHERT: *Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans*. In WERNER HAMACHER–Winfried MENNINGHAUS (Hsg.): *Paul Celan*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1988.

gokat nem is, a zsidó misztika és a kelet-európai zsidóság által hordozott motívumok felhasználását maga Gadamer is megemlíti. Ám egyrészt azt állítja, az *Atemkristall* verseinek értelmezése során olyan ciklust tárgyalt, amelyben kevésbé érvényesült ez a hagyomány. Másrészt, és ami talán még fontosabb, Gadamer abbéli reményét fejezi ki, hogy a ciklus verseit anélkül is elég jól érti, hogy bevonná olvasatába a zsidó hagyományokra vonatkozó ismeretanyagot – amiben nem kívánja követni Pöggelert.<sup>25</sup> Vagyis Gadamer versértelmezései nem a celani költészet egészéről kívánnak mondani valamit, hanem konkrét költeményeket kívánnak szóra bírni – éppenséggel olyanokat, amelyekben a zsidó motívika nincs jelen olyan erővel, mint más Celan-versekben. Azokról a ciklusbeli versekről, amelyekben mások mégis kimutatják egyes zsidó szellemi hagyományok jelenlétét, Gadamer véleményem szerint meggyőző értelmezést nyújt e hagyományok hatásának elemzése nélkül is. Természetesen itt elsősorban az a kérdés adódik, hogy hogyan is gondoljuk el a költészet mibenlétét. Ha oly módon, ahogy Gadamer, vagyis afféleképpen, hogy a költemény képes úgy magába szerveíteni szellemtörténeti motívumokat, hogy azok eredeti kontextusuktól függetlenül is beszédesek, és csak az a kérdés, képes-e az interpretáció koherens értelmet föllelni a műben, úgy Gadamer értelmezései korrektek és következetesek. Ha úgy tekintünk a költeményre, hogy az képes többet is és mást is mondani, mint amit motívumainak eredeti kontextusa alapján gondolnánk, akkor nincs okunk illegitimnek tartani Gadamer interpretációit.

A második kérdés, nevezetesen az, hogy mennyiben kell Celant a Holocaust költőjének tekinteni, alighanem még élesebben vetül fel, és még nagyobb kihívással szembesíti Gadamer Celan-értelmezését. A Celan-kutatásban nagyon erőteljesen jelen van az a felfogás, hogy a celani lírát a Holocaust eseménye alapján kell és lehet csak megközelíteni. Számos példát hozhatunk: Felstiner kitartóan követi ezt az elvet, amiről jóformán monográfiája valamennyi oldalán meggyőződhetünk. Sieghild Bogumil abból indul ki, hogy a Holocaust jelenti azt a fölérendelt történelmi keretet, amelyre Celan költészetében minden más elválaszthatatlanul vonatkozik. Bogumil a következőt írja a celani líráról: nála „a referencialitás kettős karakterre tesz szert. Miközben a történelmi eseményre utal, már vissza is utal a személyre és annak életútjára. Ezen a belső összeköttetésen alapul a referencialitás egyik funkciója, amely abban áll, hogy megőrzi a múltbeli történés valóság- és jelenbeli jellegét, amelyet az általános absztraháló történelmi tudat hamar felejtésre ítélt”.<sup>26</sup> Christoph Jamme úgy vélekedik, hogy Celannál a költő két alapvető tapasztalata határozza meg mind a szubjektum, mind a nyelv költészeti újragondolásának igényét, azaz lényegében Celan költészetét: a száműzetés és Auschwitz

<sup>25</sup> Vö. Hans-Georg GADAMER: *Phänomenologischer und semantischer Zugang zu Celan?* In uő: *Gesammelte Werke* 9. 467sk.

<sup>26</sup> Sieghild BOGUMIL: *Geschichte, Sprache und Erkenntnis in der Dichtung Paul Celans*. In Otto PÖGGELER–Christoph JAMME (Hrsg.): *„Der glühende Leertext“. Annäherungen an Paul Celans Dichtung*. Wilhelm Fink, München, 1993. 129.

tapasztalata.<sup>27</sup> Ha ez egyszer így van, nem hazudtolja-e meg Gadamer Celan költészetét, amikor a Holocausttól függetlenül értelmezi?

Úgy vélem, erre többféle válasz is adható. Az első önmagában bizonyosan nem kielégítő, de talán nem is fölösleges: Gadamer éppen azokat a költeményeket értelmezi a *Ki vagyok Én...*-ben, amelyek *javarészt* alighanem valóban megközelíthetők a Holocaustra való emlékezés nélkül. Ugyanakkor a kérdéssel Gadamer ennél jóval határozottabban is szembenéz. Hosszabban idézem a vonatkozó meglátását: „Aki például azt mondja, hogy Celan egész költészete, csakúgy, mint egész szenvedésteli élete, egyetlen tanúság és megütközés a Holocauston, annak végső soron igaza van. A Meridián-beszéd több helyütt is alátámasztja ezt a vélekedést, és Adorno vonatkozó kijelentésére is rájátszik. Celan ezzel magyarázza azt, hogy a költemény manapság erős hajlandóságot mutat az elnémulásra – ahogy azt is, hogy már nem elegendő következetesen végiggondolni Mallarmét. Az a peremhelyzet, amelybe Celan a mai költeményt utalja, a legteljesebb mértékben megfontolandó. Ám mindez nem válik olyan alapelvvé, amelyből jobban megérthetjük Celan verseit. Ez még azokra a költeményekre is érvényes, mint a *Halálfüge*, amelyeknek kifejezetten és egyértelműen a Holocaust a témája. A költészet mindig valami több is – mégpedig sokkal több annál, mint ahogy azt az elkötelezett olvasó már korábban tudja. Különben a költészet fölösleges lenne.”<sup>28</sup> Az ugyanakkor továbbra is probléma marad, hogy mennyiben mellőzhető a Holocaust eseménye mint kontextus egyes versek értelmezése során? Vagyis nem válik-e történetietlenné és hamissá az az értelmezés, amely bizonyos Celan-költemények esetében nem néz szembe a Holocaust traumájával?

E kérdés talán oly módon válaszolható meg, ha Gadamer egy másik meglátását vesszük alapul. Gadamer azt állítja, hogy Celan „minden bizonnyal azzal számolt, hogy az általános emberi tapasztalat, amelybe behatoltak korunk szörnyűségei, és a tudás, amellyel többé-kevésbé mindenki rendelkezik, akik nem zárkoznak el eleve az ilyesfajta dolgoktól, képes feltárni a költeményeit”.<sup>29</sup> Tehát arra is gondolhatunk, hogy Celan olvasóinak megértési horizontját eleve meghatározza a Holocaust tudata, és lényegében a befogadó érzékenységének, illetve a költemény megformálásának az összjátékán múlik, hogy pontosan hogyan érvényesül ez a tudás az olvasás során. Így például az *Atemkristall* ciklus *Mit den Verfolgten* [Az üldözöttekkel] kezdetű versénél maga Gadamer is abból indul ki, hogy az üldözöttek kapcsán aligha lehet nem a zsidóüldözésre gondolni. A példa azt mutatja, hogy Gadamer nem zárkózik el a történeti olvasat elől, még hozzá abból kiindulva, hogy Celan potenciális olvasóinak tapasztalásmódjába és tudásába eleve beépült a vész-korszak. S jóllehet Gadamer az említett *Stehen...* kezdetű vers esetében nem érvényesítette ezt a tudást, ez nem jelenti azt, hogy ne dolgozhatnánk ki olyan Gadamerhez is hű értelmezést, amely a versben megjelenő kiállást a Holocaust áldozataira is kiterjeszti. Ha Celan költeménye diszkrétén beszél, ezt is kihallhatjuk

<sup>27</sup> Christoph JAMME: *Paul Celan: Sprache – Wort – Schweigen*. In PÖGGELER–JAMME (Hrsg.): i. m.

<sup>28</sup> *Wer...* 448.

<sup>29</sup> I. m. 450.

szavaiból – ugyanakkor nincs olyan kétségbevonhatatlan jel, amely miatt ezt *mindenképpen* meg kellene hallanunk, vagy amely miatt *csak ezt* kellene meghallanunk. Természetesen kritikával illethető Gadamer amiatt, hogy a levegőben lévő seb kapcsán nem gondol a krematóriumokban halálukat lelt áldozatokra, de ugyanúgy fölvehető a belemagyarázás veszélye is. A félreértésnek mindig kitett megértésigényt nemcsak az fenyegeti, hogy nem hall meg valamit, hanem az is, hogy indokolatlanul belehall valamit a költeménybe.

Végző soron talán Celan vonatkozó költeményei éppen azért jelentős művek, mert határozott, mégis diszkrét beszédüknel fogva többféle értelem számára megnyílnak. Magukban hordozzák a haláltáborok szenvedéseit, és egyúttal arról a kínról is beszélnek, amely másoké is. És ennyiben mindenkire szól: nem mint-ha egyszerűen hozzáférhetővé tenné számunkra mások szenvedését – de talán közelebb vihetnek minket ahhoz, ami felfoghatatlan. S ha ezek egyszerre működhetnek, úgy a költemény tapasztalatában van valami nem teljesen asszimilálható, vagyis idegen. A hermeneutika nem felszámolja az idegenségét, hanem a megértés határáig igyekszik elvinni – épp addig a pontig, ahol az idegenség valóban idegenségként tűnhet föl. Gadamer értelmezéseinek talán legjelentősebb eredménye, hogy közelebb visznek Celan megközelíthetetlennek tűnő költeményeihez, anélkül, hogy megszüntetnék azok idegenségét. S ennyiben alighanem tényleg elmondható, hogy a hermeneutika nem a saját határaival, hanem egyik legmagasabbrendű beszédpartnerével találkozik Celan költészetében, amelyet igyekszik meghallani és engedni, hogy tanulhasson tőle. Átadva a szót az immár valóban hallható, jobban meghallható költői beszédnek. Nem a hermeneutikáé az utolsó szó.

# Új irodalomtörténet

Wirágh András

## A MÁSODIK PÁLYAKEZDÉS

– Ambrus Zoltán: *Ninive pusztulása és egyéb történetek* –

„Kétségtelen, hogy az út a romanticizmusból a realizmusba,  
s ennek kialakulása a lélektani irányban nem egyéb,  
mint a modern írás szabatosságra törekvése.”<sup>1</sup>  
(Osvát Ernő)

„Nem is csodálkozhatik az az író,  
aki mindig úgy él és úgy ír,  
mintha valami új imakönyv megírására törekedne,  
alulmarad a népszerűségben azok mellett,  
akik naptárt írnak és naptár szerint élnek.”<sup>2</sup>  
(Krúdy Gyula)

A századforduló jeles és elismert írója, a modernizálódó magyar irodalom két szimbolikus lapja, *A Hét* és a *Nyugat* munkatársaként is dolgozó Ambrus az 1930-as évekre kegyvesztetté vált a korabeli olvasóközönség körében.<sup>3</sup> Schöpflin Aladár nekrológja (1932), Szerb Antal *Magyar irodalomtörténetének* vonatkozó fejezete (1934), valamint Elek Artúrnak a szerző síremléke felavatásának alkalmából megjelent szövege (1939) is arról tanúskodik, hogy a korábban az „írók írójaként” emlegetett szerző tulajdonképpen bő három évtized után perifériára szorult.<sup>4</sup> Az okok között egyaránt szerepel a túlságosan intellektuális próza és a társadalomábrázoló attitűdöt kiszorító, egyénre koncentráló lélekrajz dominanciája (Schöpflin), az irodalmi divatot vagy divatokat tudatosan kerülő hozzáállás, sőt, műveinek hozzáférhetetlensége (Elek). Nem beszélve a „ködoszlató világoosságról”, ami az „író mint mesterember«-felfogással” karöltve csak időlegesen jelentett új, az olvasók számára is érdekes vonulatot a századforduló poétikus polifóniájában (Szerb). Napjainkban is inkább a kánon peremén foglal helyet, mintsem az 1890 és az 1920

---

<sup>1</sup> OSVÁT Ernő: *Pókháló kisasszony* (Ambrus Zoltán könyve). In *Osvát Ernő Összes írásai*. Szerkesztette Osvát Kálmán, Nyugat, Bp., 1945. 64–68. (Az írás eredetileg 1898-ban jelent meg.)

<sup>2</sup> KRÚDY Gyula: *Ambrus Zoltán*. In *Írói arcképek*. Magvető Kiadó, Bp., 1957, 12. (Az írás eredetileg 1923-ban jelent meg.)

<sup>3</sup> Beszédes, hogy már egy 1892-es, *A Hét*-ben feltett körkérdésre a következőket válaszolták az olvasók Ambrus nevének hallatán: „...dobálódzik az idézetekkel, nevekkal, idegenebbnél idegenebb szavakkal”. (Idézi HORVÁTH Edit: *A mítosz írói átalakítása Ambrus Zoltán Ninive pusztulása című novellájában*. Irodalomtörténeti Közlemények 1996/5–6. 701.)

<sup>4</sup> SCHÖPFLIN Aladár: *Ambrus Zoltán*. Nyugat 1932/6., SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*. Magvető Kiadó, Bp., 1972. 422., ELEK Artúr: *Ambrus Zoltán síremléke*. Nyugat 1939/11.



közötti korszak jelentős alakjainak sorát szaporítaná.<sup>5</sup> Az 1980-as évektől kezdve egyre több tanulmány jelent meg róla, legfontosabb munkáit is újra kiadták, de szövegei, illetve életműve nincsenek jelen az irodalmi diskurzusokban, monográfia legutoljára 2000-ban jelent meg róla örökösei (F. Ambrus Gizella és Fallenbüchl Zoltán) gondozásában, amely – bármennyire gondos és alapos életrajz is – teljességgel híján van a szövegekre koncentráló értelmezéseknek.<sup>6</sup> 2010-ben egy jelentős kritikus a szerző (sokadik) válogatott gyűjteményes kötetének megjelenésének apropóján „művelt és kritikusként gáncsolhatatlan, de íróként erősen megkopott literátorként” jellemezte.<sup>7</sup>

Ambrus úgyszólván *olvasatlan klasszikus*: az irodalomtörténet évtizedeken át a századfordulós befogadói horizont tapasztalatát ismételte, de új markáns olvasási stratégiákat régóta nem tudott felépíteni, ahogyan a terjedelmes szerzői életmű kanonikus elmozdulásainak feltételeit sem teremtette meg. Az olvasatlanság összetett viszonyrendszere a jelenleginél sokkal elmélyültebb bemutatást kíván, de annyi leszögezhető, hogy az Ambrus-olvasásban évtizedeken át életművének korai recepcióeseményei rezonáltak.

Ezek közül az *egyik* abból ered, hogy Ambrus nem a korban hagyományos módon bocsátotta az irodalmi piac rendelkezésére a szerzői névvel szavatolható márkajelét. Első, 1879-ben megjelent írását (az *Ország-Világ* egy színikritikáját) már álnéven publikálta, és a *Midás király* első, folyóiratos megjelenéséig (1891–1892) jobbra rejtőzködött. Nevével csupán két elbeszélése és fordításai jelentek meg (Cherbuliez: *Holdenis Meta* 1888; *Miss Rovel* 1890). Míg a közvélemény nem ismerte a számtalan álnév mögé bújó szerzői személyiséget, Ambrus az írói-művészi körökben páratlan népszerűsége tette szert: Bródy az „írók írójának” nevezte el. Ebből következően a későbbi legismertebb regény első közlését felvezető Bródy-írás a *Magyar Hírlap*ban nem is egy kezdő író, hanem egy szakmai berkekben már befutott, a szakma által „szentesített” profit ismertet meg a nyájás olvasókkal.<sup>8</sup> Igaz, a *Midás király* visszhangtalan maradt, ahogyan az 1895-ig megjelent más szövegek

<sup>5</sup> Viszonyításként érdemes visszaidézni az 1940-es évek két, mai szemmel formabontó kiadványának, Thurzó Gábor *Ködlövagok* és Rónay György *A regény és az élet* című könyvének Ambrust is szerepeltető szerzői listáját. Többen közülük az évtizedekig tartó mellőzöttséget követően a rendszerváltás és az ezredforduló környékén visszaíródtak a kánonba, vagy legalábbis lényegesen több figyelmet kapnak azóta, mint Ambrus. (DÉNES Tibor: *Ambrus Zoltán*. In THURZÓ Gábor: *Ködlövagok*. Szent István Társulat, Bp., 1941. 9–33., RÓNAY György: *A regény és az élet*. Káldor György Könyvkiadóvállalat, 1947. 223–229. A fejezet a *Solus erisszel* foglalkozik, és a tézisregény műfaji címkéjét illetően hivatkozik Dénes Tibor szövegére.

<sup>6</sup> Korek Valéria monográfiájában szövegelemzések is szerepelnek, igaz *Az elbeszélések megjelenési helyei* című függelék elemi hibái és hiányosságai rossz fényt vetnek a kötet „kockázatmentes” alkalmazhatóságára. (KOREK Valéria: *Hangulat és valóság. Ambrus Zoltánról*. Aurora Könyvek, München, 1976.)

<sup>7</sup> BÀN Zoltán András: *A feltámadás reménytelensége*. Revizor 2010. 04. 27. ([http://www.revizoronline.com/hu/cikk/2009/ambrus-zoltan-valogatott-novellai?cat\\_id=1&first=405](http://www.revizoronline.com/hu/cikk/2009/ambrus-zoltan-valogatott-novellai?cat_id=1&first=405))

<sup>8</sup> BRÓDY Sándor: *Ambrus Zoltán*. Magyar Hírlap, 1891. szeptember 27. 187. sz. 9–10.

is, mint *A gyanú* (1892), vagy a Magyar Hírlap könyvmellékleteként más írók társaságában megjelent *Pókháló kisasszony* (1893).<sup>9</sup>

Szerzőnk tehát a *Ninive pusztulása és egyéb történetek* című kötettel lépett ki a széles olvasóközönség elé 1895-ben. A kötet az Athenaeum Olvasótárában jelent meg olyan korai („debütáló”) szerzőké mellett, mint például Pekár Gyula (*Homályban* 1894), Thury Zoltán (*Regénymesék* 1894) vagy Kóbor Tamás (*Fagy* 1895). A tizenegy elbeszélésből álló gyűjtemény leghosszabb szövege a címadó darab, míg ezt *A karperec* és a *Levelek* című szövegeket leszámítva körülbelül ugyanolyan hosszúságú szövegek követik. A kutatás jelenlegi állapotában az ismeretes, hogy a *Ninive pusztulása* már 1892-ben megjelent (*Magyar Hírlap*), *A szerelmes gladiátort* pedig Ambrus a kötet megjelenésének évében publikálta (*A Héliben*).<sup>10</sup> A kortárs beszámolók inkább elismerően nyilatkoznak a kötetéről,<sup>11</sup> igaz, Ignótus és Bródy elsősorban azt tartják fontosnak, hogy a hús-vér író mutassák be a szövegek helyett: ők jobbra általánosságokat írnak, anekdotáznak, olyan íróként tekintenek Ambrusra, akinek már több kötettel kellene rendelkeznie.

A korábban említett, későbbi recepciót meghatározó történések közül a *második* a Lázár Béla által felemlegetett Anatole France-hatás, amely – már csak említés szinten – a mai napig ismételt toposza az Ambrus-olvasásnak. Röviden összefoglalva: Lázár a századvégi magyar irodalom „magyartalanságát” a külföldi minták dominanciájában véli felfedezni, aminek következtében tulajdonképpen a sajátos kulturális kódok nem kerülhetnek felszínre, Budapestről „talmi-Páris, pakfong-London”<sup>12</sup> válik. A *Ninive* kapcsán Bourget, Maupassant és Dickens allúziókra bukkan, nem beszélve France *Thais* című szövegének a kötet címadó darabjára gyakorolt erős hatásáról. A negatív kritika hét évvel később megismétlődik: 1902-ben a Sorbonne-on tanító Kont Ignác Ambrust (egy kalap alá véve Mikszáthtal, Bródyval, Herczeggel, Ignótusszal) a francia irodalmat „majmoló” fiatal írók közé sorolja.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Vö. LÓRINCZY Huba: *A novellista Ambrus Zoltán indulása*. Irodalomtörténeti Közlemények 1986/4. 362. (A *Pókháló kisasszonyt* az egyik legjobb Ambrus-novellaként tartják számon, míg *A gyanú* elemzett szöveggént bekerült Schein Gábor és Gintli Tibor magyar irodalomtörténetébe.) A *Pókháló kisasszony* Tóth Béla és Tutsek Anna egy-egy novellájával jelent meg a 32 oldalas „rendkívüli könyvmellékletben”.

<sup>10</sup> Az összes szöveg megjelent Ambrus műveinek 1906-tól 1913-ig tizenhat kötetben kiadott gyűjteményes kiadásában, öt kötetre bontva. Az ekkorra már „meglazult” kötet szerkezetében a válogatásban volt utoljára mesterségesen rekonstruálható: az 1944-es, Voinovich Géza szerkesztette válogatásban már csak öt (*Ninive pusztulása*, *A szerelmes gladiátor*, *Nyári est*, *Világos éjszaka*, *Ábránd*), az 1959-es válogatott kötetben pedig már csak három szöveg (*Ninive pusztulása*, *A szerelmes gladiátor*, *Világos éjszaka*) kapott helyet. Fallenbüchl Zoltán egyébként több szöveget 1893-ra datál.

<sup>11</sup> *A magyar irodalomtörténet bibliográfiájának* vonatkozó kötetében nyolc recenziót sorolnak fel a szerkesztők: ezek közül Lévy Mihály *Nemzeti Újságban* megjelent szövege hozzáférhetetlen. A két, itt nem megadott recenzió közül az egyiket a kötet az Ambrus „irodalmi munkásságáról” szóló „általános értékelések, portrék” között tüntette fel, a másikra pedig az *Irodalomtörténeti Közlemények* Szinyei Ferenc által összeállított repertóriumában találtam rá. A legkésőbbi recenzió bizonyos értelemben kakukktójtás: Roboz Andor 1898-as írása a *Ninive pusztulása* mellett az időközben megjelent *Szeptember* és *Hajótörtek* című köteteket is szemlézi.

<sup>12</sup> LÁZÁR Béla: *Ninive pusztulása és egyéb történetek*. Nemzet 1895/257. 1.

<sup>13</sup> Vö. FALUDI István: *Ambrus Zoltán elbeszélő művészete*. Szeged, 1941. 63.

Végül csak Riedl Frigyes egyik tanítványa készíteti reakcióra Ambrust, igaz a profeszszornak küldött levél csak Riedl hagyatékából került elő, és csak 1933-ban jelent meg a *Nyugat*-ban. Simon Ferenc azzal készíthette válaszra a vádakkal szemben addig passzív szerzőt, mert nem csak a *Ninive pusztulását* vádolta meg plágiummal, hanem a „fő művet”, a *Midás királyt* is. Ambrus hosszú válaszában visszautasította a vádakat, igaz, elismerte, hogy a *Thaisba* a *Ninive* befejezése előtt beleolvasott, de ekkor, mint írja, „azonnal tisztában voltam vele, hogy finomabb megkülönböztetésre képtelen kritikus-növendékek azt fogják képzelni és nem mulasztják el majd rám kenni, hogy Thais erős hatással volt Ninivére. Ekkor már igen szerettem volna Ninivét örökre eltemetni a fiókomba; de, fájdalom, soha se voltam abban a kellemes helyzetben, hogy arról az anyagi értékről, amelyet rám nézve a munkám jelentett, lemondhattam volna”.<sup>14</sup> Az Ambrus-recepció 1980-as években történő váltása részben fenntartotta a kétes párhuzamot: Lőrinczy Huba Ambrus pályakezdését vizsgáló tanulmányai új életrajzi adalékokat próbáltak bevinni a szövegek értelmezésébe, de miközben Lázár Béla vádjait ezekkel sikerült hatályon kívül helyezniük, illetve tompítaniuk, a szöveg „kivitelezését” tekintve a szoros intertextuális közelséget még mindig mintavételnek tekintette.<sup>15</sup> Másfelől ekkor kezdődött a korai Ambrus-szövegek, elsősorban a *Midás király* mítoszok felőli olvasási stratégiájának története, amely aztán a *Ninive pusztulására* áttevődve Jónás könyvével együtt Babits biblikus parafrázisát is bevonta az értelmezési kontextusba.<sup>16</sup> A *Ninive pusztulása* az ezredforduló újabb értelmezéseinek homlokterében álló Ambrus-mesenovellák kapcsán kerül gyakori említésre, de ez a lendület – érthető módon – nem terjed ki az első kötet címébe foglalt „egyéb elbeszélésekre”.<sup>17</sup> Olybá tűnik, hogy a kötet tíz szövegének értelmezését vagy legalábbis szoros olvasását korábban háttérbe szorító plágium-vita helyére a mítikus-mesei olvasatok kerültek.

A kötet címének kötőszava cezúrát iktat a *Ninive pusztulása* és az „egyéb elbeszélések” közé. Joggal, hiszen a kötetkezdő szöveg sem a terjedelem, sem a történet tere, sem a történet jelen ideje szempontjából nem vehető össze a többivel: a *Ninive pusztulása* eltérő hangsúlyokkal, de a mítosz újraírása miatt a *Midás király*-hoz köthető. A kötet lehatárolható külön egységét jelentő tíz szöveg számtalan

<sup>14</sup> AMBRUS Zoltán: *Irodalmi kölcsönzés. Ambrus Zoltán levele Riedl Frigyeshez*. Nyugat 1933/10–11.

<sup>15</sup> LŐRINCZY Huba: *Élmény és parafrázis*. Irodalomtörténeti Közlemények 1984/1. 64–71.; uő: *A novelista Ambrus Zoltán indulása*. Irodalomtörténeti Közlemények 1986/4. 361–372.

<sup>16</sup> GERGYE László: *Midás király. A századvégi művészsors Ambrus Zoltán regényében*. Irodalomtörténeti Közlemények 1986/1–2. 106–116.; EISEMANN György: *Midász a századfordulón*. In uő: *Ősfórmák jelenidőben*. Orpheusz Könyvek, Bp., 1995. 39–59.; TÖRÖK Lajos: *Midás árnyékában. (A mítosz alakzata Ambrus Zoltán: Midás király című regényében.)* In *A kánon peremén. Az irodalmi modernség alakváltozatai a XIX–XX. század fordulójának magyar prózájában*. Szerkesztette EISEMANN György. ELTE, Bp., 1998. 150–165.; HORVÁTH Edit: *A mítosz írói átalakulása Ambrus Zoltán Ninive pusztulása című novellájában*. Irodalomtörténeti Közlemények 1996/5–6. 701–711.; KICZENKO Judit: *A mítosz tragikus vígasza (Ambrus Zoltán Ninive pusztulása című novellájáról)*. In *A XIX. század vonzásában. Tanulmányok T. Erdélyi Ilona tiszteletére*. Szerkesztette KICZENKO Judit és THIMÁR Attila. Piliscsaba, 2001. 115–136.

<sup>17</sup> HORVÁTH Edit: *Ambrus Zoltán meseparódiái*. Irodalomtörténeti Közlemények 2002/3–4. 396–411.; TARJÁNYI Eszter: *A mesenovella poétikai szerepe a századforduló irodalmában: Ambrus Zoltán három mesenovellája*, *Literatura* 2008/4. 469–484.

intertextuális, sőt intermedialis utalást tartalmaz, ezek segítségével az elbeszélések jelen ideje a 19. század utolsó harmadára kalibrálható (leszámítva talán a *Peabody* című szöveget). A címek a romantikus-szентimentális regisztert idézik (melankólia, telepátia, éjszaka, ábránd), miközben – és ez a szál tulajdonképpen a *Ninive pusztulásával* tart fenn erős kapcsolatot – a szerelem, illetve a szerelemre való emlékezés rajzolja ki a fő témát. A továbbiakban a kötet szövegeiből hozott példákkal szeretném bemutatni a kötet három sajátos jellemzőjét: az intermedialitást, az ezzel szorosan összefonódó emlékezettechnika működését, valamint az írásban-lét vagy írottság karakterét.

A *Telepátia* című történet Pallayné és Török Ernő síron túlig tartó kapcsolatáról szól. A szeretői viszonyt a nő betegsége, majd lassú haldoklása változtatja meghittebb kapcsolattá, amelynek végére „a bukott Don Juan valóságos dajkává változott át”. A férfinak a temetés után félélvvel jut eszébe, hogy megígérte a nőnek, halála után postára ad egy levelet. Egy heti vacillálás után végül beváltja ígétét, majd szülőfalujába utazik. Egyik este egy galamb fehér rózsát tesz le elé, hasonlatosat ahhoz, mint amilyeneket ő vitt nap mint nap haldokló szerelmének. Már a szöveg első bekezdése allúzióval él, de Rip van Winkle nevére a mai olvasónak vélhetően a Washington Irving-szöveg jut először eszébe, nem a Robert Planquette által komponált 1882-ben bemutatott operett.<sup>18</sup> Ezt a zeneművet játszotta „valami malachanda” Pallayné halálakor; de ami esetünkben lényegesebb, az operett egyik dala kitörölhetetlenül bevésődött Török Ernő emlékezetébe. A férfinak minden olyan dolgot sikerült eltemetnie, amelynek története volt, illetve amelyek a „háromszentdős szerelmi regényre” emlékeztették, de – az így történet és tartalom nélküli, pusztán érzéki reprezentációjában jelenlévő és folyamatosan ismétlődő – dal, mint az emlék mediálisan átkódolt maradványa szüntelenül kísértette.<sup>19</sup> A már-már zajként tételeződő dal a szerelmi történet váratlan folytatásával rekesztődik be: Török Ernő az *Anyegin* lapozgatása közben eszmél rá az elfelejtett ígétre. Valószínűsíthető, hogy Puskin verses regényének felületes olvasásként értelmezhető „lapozgatása” nem pusztán véletlenként, hanem az intertextus híres leveleivel összefüggésben hívta elő a levél feladására vonatkozó ígétet. A férfi sokáig kivár, majd megpillantja a címzett nevét az újságban: így a történet újabb folytatását újból egy külső *írásos* inger segíti elő. Talán nem véletlen, hogy a történet csattanójaként „postafordultával” megérkező virág az emlékezet, illetve már ezúttal az olvasás emlékezetét reaktiválja, lévén Török Ernő annak idején egy Musset-kötet mellé helyezte el a haldoklótól kapott rózsákat, és minden új virághoz egy-egy verset ren-

<sup>18</sup> Az ókori mintákra visszavezethető fantasztikus történet Gyulainál, Mikszáthnál és Krúdynál is megjelenik, vö. RÓZSAFALVI Zsuzsanna: *Pusztuló udvarházak – születő különök* (Gyulai Pál: Egy régi udvarház utolsó gazdája; Mikszáth Kálmán: Beszterce ostroma és Új Zrínyiasz). Kalligram, 2001/5–6. 77–78.

<sup>19</sup> A dalból bemásolt szövegrészlet „Fodros tükörön a haboknak / Kikötve van egy pici csolnak...” megjelenik Krúdy *Báléj egy régi fogadóban* című 1913-as Szindbád-történetében is, amelyben a *Rip* (az eredeti angol operett francia szövegkönyvvel játszott változata) a Felvidék „legnépszerűbb melódiájaként” kerül elő.

delt. Az idő tehát elsősorban az olvasás idejeként kezdett funkcionálni. Miközben a *Rip van Winkle*-utalás már a szöveg első pillanatától kezdve a kizökönt idő horizontjára tereli a narratívát, amely a megkésve feladott levél történetével ellenjegyzi az intermedialis utalást. Kérdés marad persze, hogy a telepátia kommunikációs lehetőségein túl mit is jelent a szöveg utolsó mondata: „talán csakugyan vannak rejtelmes erők, amelyek éppen úgy hatnak ránk, mint a hang vagy a fény, de amelyeket mégsem a levegő közvetít.”

Zeneiség és emlékezet összekapcsolásának egy másik lehetőségét nyújtja *A szerelmes gladiátor* című szöveg, amelyben ráadásul egy reprezentációs montázs szélesíti ki az értelmezési lehetőségeket. Ambrus egyik legismertebb novellája az idős zeneszerzőről szól, aki legújabb darabjának premierjére készül, de az előadást álmosan bóbiskolja végig. Egyetlen emléke az estéről a szép Laetitia hercegnő, aki a harmadik felvonás után kezét csókolta neki. Hazaérve arra lesz figyelmes, hogy egy férfi az ő első, azóta világhírű operájának a bortalát füttyörészi. A dal olyan emlékfolyamot indít el, amely jelenvalóvá teszi az emlékképeket: a zeneszerző „látja magát” és akkori kedvesét, Nanettát, amint éppen azon tréfálkoznak, sikeres lesz-e a férfi *A szerelmes gladiátor*val. Az *Aida*, a *Requiem* és az *Othello* említéséből valószínűsíthető, hogy a történet főszereplője Verdi. Viszont *Semiramis* című darabja csak Rossininek volt, aki 31 éves volt az opera bemutatójakor. Ellenben ha Verdi valóban utolsó operájával, a *Falstaff*-tal helyettesítjük be *A szerelmes gladiátort*, akkor az ifjú zeneszerző Nanettája is reprezentációs értéket kap, hiszen van egy ilyen nevű szereplője a Magyarországon csak 1927-ben, az ősbemutató után 34 évvel bemutatott operának.

A zenei hangba sűrűsödő, vagy ezáltal reaktivált emlékezet mellett néhány szöveg a pusztá inskripciót helyezi az emlékezet képzeletbeli nullpontjára. *A karperec* címbe emelt tárgyat egy, a főhős életét megmentő prostituált adja a keretes anekdotikus történet mesélőjének, amelyen az „IZA SZERETLEK” felirat olvasható. Amellett, hogy a bevésés az azt megmagyarázó történet narratív gócpontjaként funkcionál, emlékeztető jellege csak áttételeken át valósulhat meg. A felirat legfeljebb Izára, mint az ajándékozóra emlékeztetheti, de a karperecet a szerelem szimbolikus tárgyaként eredetileg ő kapta, és csak átruházta. Hidassy doktort a karperec kötelességére emlékezteti, de nem az üzenet, hanem az üzenetet hordozó tárgy jelentésének, vagyis inkább permanens jelenlétének értelmében. Mint mondja: „a karperec (...) örökkön figyelmeztet rá: mi vagyok és minek kellene lennem; mert ez a karperec nem az enyém”. A karperec tulajdonképpen a kiválthatatlan zálogot testesíti meg, lévén az eredeti tulajdonoshoz fűződő tartozás visszafizethetetlen (a nő azóta meghalt): az inskripció a hordozó médium képében tulajdonképpen rázárult a férfi karjára, átvitt értelemben csakis ezen fogva tartás következtében funkcionálhat örökös, megszüntethetetlen figyelmeztető jelként, amely örökös ébrenlétben tartja az emlékezetet. *A Levelek* főhőse Jóska nekilát, hogy múltját szeretőitől, szerelmeitől kapott leveleinek segítségével rekonstruálja. A kötetzáró szövegben az emlékezetet nem a levelek elolvasása, hanem az aláírások nélküli levelek különböző kézírásainak dekódolása rendezi össze, azaz az üzenetek kézírásos karaktere bír sajátos jelölőértékkel. A folyamatot furcsamód egy aláírások

levél szakítja meg, a zárlat a következő: „És istenem, ha egy-két év múlva ez a levél a kezébe kerül, nem fogod megismerni az írásomat. Szinte kedvem volna nem írni ide a nevem; vajjon kitalálod-e akkor hogy: kitől valók ezek a sorok?! De nem, lemond erről az ártatlan kacérságról is és soha nem akar egy pillanatra sem bosszantani, hanem mindig, mindig szeretni fog a te szegény Ilkád.” A kézírás egyedisége és a szignatúra ellenkező előjelű tapasztalatot jelentenek: a név a hasonló nevű nők emlékéit hívja elő, így Jóska képtelen eldönteni, melyik Ilka írta a levelet.

A kötet *középponti* szövege, a *Peabody* a címadó hős meggazdagodásáról, és egész életét át tartó magányáról szól, amelyre viszont a férfi csak azután ébred rá, hogy fiatalkori szerelmének neve „villan keresztül fején”. Miután kinyomozza, hogy Miss Fulmen legutolsó találkozásuk után hat évvel halálos balesetet szenvedett egy cirkuszi mutatvány közben, szerelmének történetét egy költőnek meséli el. Innen-től kezdve a szöveg saját keletkezésének történetét meséli el. Peabody történetének verses átírata elterjed, majd fény derül a versben szereplő pár eredeti kilétére. Ekkor egy újabb, *Fulmen, démon vagy!* című költői átírat minden költő műzsájává avatja Miss Fulment. A szöveg zárlata („Így keletkeznek a legendák. És így keletkezett ez az életrajz is...”) bizonytalanná teszi, mi is volt pontosan a narrátor forrása: egy, a Peabody-történetet feldolgozó szöveg, vagy éppen fordítva, a *Peabody* című ősb-eredeti, amely saját továbbhagyományozódásának történetét fikcionalizálja.<sup>20</sup> A szöveg a legenda, mint olvasandó szöveg értelmében gyakran kiszól olvasójához, illetve határozott bevonódásra készíti: feltételezi ugyanis, hogy az olvasó tisztában van azzal, hogy nevezték az életvidámságot a „*Magyar Nyelvőr* előtt”, hogyan festett egy szobabelső a „hetvenes évek novelláiban”, illetve miről szólt az ifjabb Dumas *Denise* című darabja (1885).<sup>21</sup> Máshol narratológiai trükköket oszt meg az olvasókkal: „A házassági regények rendesen kétfélék. Némelyikben a nyilvánosság számára éppenséggel nem történik semmi; ez az A) osztály. De vannak olyanok is, amelyekben az események szédítő gyorsasággal követik egymást. Ez a B) osztály. A Peabody úr házassági regénye a B) osztályba tartozott.”

A *Ninive pusztulása és egyéb történetek* által megidézett vendégszövegek szinte minden esetben az adott szövegek értelmezési tartományait szélesítik ki. Emellett az intermediális utalások a korabeli magyar prózában gyakran játékba hozott képesség (Toldy, Asbóth vagy Justh egyes szövegei mellett például a *Midás király*) helyett a zenei tartomány erőteljes bevonásában koncentrálódnak. A zene széles körű tematizálása azonban – leszámítva a korábbi korok verses alkotásait – csak a 20. század elejére, a sikeres magyar operett megteremtésének, illetve Bartók fellépésének időszakára tehető. Bár túlzás lenne a kötet elbeszéléseit egy hagyomány – akár szimbolikus – kezdőpontjának nevezni, a *Telepátia* vagy *A szerelmes*

<sup>20</sup> „A legenda tehát a jelnek múltba-kiterjesztő átértelmezése révén teremti újjá azt a történetet, melyből maga a jel származik.” (Több, a „legenda poétikájának” és „legendásításnak” itt megjelenő narratív műveletéhez lásd EISEMANN György: *Mikszáth Kálmán*. Korona, Bp., 1998. 86., 86–99.)

<sup>21</sup> A *Peabody*nak két szövegváltozata ismeretes. Az egyikben – az 1895-ös megjelent kötet szövegében – a hetvenes évek novelláiról van szó, a másikban a régmúlt időkről, míg az előbbiben a *Denise* című darab Sardou, a későbbiben az ifjabb Dumas alkotása. (Az utóbbi adat felel meg a valóságnak, a színdarab 1883-ban íródott.)

*gladiátor* az olyan szövegek előképeiként foghatók fel, mint *A gerolsteini nagyhercegnő* (1895) vagy a *Dalnokverseny* (1906), illetve Gozsdu vagy később Csáth erősen explicit „zenei” szövegei.<sup>22</sup> A szövegek olvasatait az alapszöveg és a különböző utalások közötti interferencia is vezérelheti. Azaz, a szövegek tulajdonképpen egy olyan jellegű *olvasói emlékezetet* kívánnak beindítani, amelynek köszönhetően a szövegben előforduló nyelvi jelek – az előzetes ismeretek tükrében – új asszociációs mezőket nyitnak meg (említhető itt például a *Nyári est* Szókratész bácsija, akinek kabátját a hivatalnok-munkatársak Uhlandnak hívják). Amellett, hogy a legtöbb történet a már elmúlta való emlékezetet, ennek akár váratlan beindulásának mozzanatát reprezentálja, az emlékkép többször archeológiai jellegű metaforák segítségével tételeződik. Ilyenek: a gondolat, amely a homályos emlékek közé van temetve, de él, mint „a fáraókkal befalazott búzaszem” (*Melancholic*), az agy „leglustább sejtjében” „díszelgő” kép (*A karperec*), a „sötét kamrába tévedt” „bánatos légy” zümmögéséhez hasonló operettária (*Telepátia*) vagy az „elmúlt dolgok apró kriptáiba” vezető gondolatok (*Világos éjszaka*).

Ambrus kötetének ideális olvasója az a művelt befogadó, aki kiigazodik az utaláshálóban, és így képes belátni vagy behallgatózni az intertextuális-intermediális asszociációk mögé. Érdekes adalék, hogy az 1880-as évek elején Ambrus a hasonló eljárást, azaz a történet elbeszélhetőségének előfeltételeként szolgáló „szövegek és műfajok közötti állandó elcsúszást”<sup>23</sup> elmarasztalta Mikszáth korai prózájában, legalábbis annak „természetes szólásmódjához” képest. Bő tíz évvel később, éppen a *Nivive pusztulása* megjelenésének évében a *Szent Péter esernyője* kapcsán Ambrus az anekdotikus elbeszélésmódot és a meseszerűséget kritizálja, amelyet a „naiv lelkeknek” szóló népszerű tömegirodalom jellegzetességeiként mutat fel.<sup>24</sup> A kritika célpontja azonban nemcsak Mikszáth, hanem Jókai is (az 1894-es *A két Trenk* című történeti regényéért): Ambrus szerint szövegeik nem mutatnak fel sajátos kulturális kódokat, köztük például a Monarchia jelenének (az 1867 óta számítható „roppant fejlődés”) hálás témáját, igaz, ezzel legalább nem kockáztatják népszerűségüket.<sup>25</sup> Bár Ambrus kötete nem adja fel teljesen az

<sup>22</sup> Zene és irodalom kapcsolatához lásd PEREMICZKY Szilvia: *A magyar irodalom és a zene. 1898: Megjelenik Gozsdu Elek Ének a zenéről című novellája*. In *A magyar irodalom története II. 1800-tól 1919-ig*. Szerkesztette SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András. Gondolat, Bp., 2007. 611–625.

<sup>23</sup> EISEMANN: i. m. 16.

<sup>24</sup> TIBORCZ [AMBRUS Zoltán]: *Szent Péter, az esernyője és még valami*. In *A Hét. Politikai és irodalmi szemle. 1890–1899*. Szerkesztette FÁBRI Anna, STEINERT Ágota. Magvető, Bp., 1978. 260–262. A cikket röviden bemutatja EISEMANN: i. m. 95–96., illetve DOBOS István, *Anekdotikus novella a magyar századfordulón*. In *Studia Litteraria XXVII. Stílustörténet és műtipológia (Tanulmányok a XX. századi magyar irodalomról)*. Szerkesztette BITSKEY István, TAMÁS Attila. Debrecen, 1989. 29–30.

<sup>25</sup> Különös módon „ismétlődik meg” Lázár Béla véleménye: Ambrus ugyancsak kvázi-magyartalanságot lát a kortárs népszerű prózában, de míg Lázár az idegen minták túlsúlya ellen emeli fel a hangját, Ambrus a múltba tekintés miatt kritizál. Lázár szerint a kortárs magyar próza „felépíthető” a külföldi irányzatok mérséklése mellett, Ambrus szerint ennek fő akadály a erőteljes anekdotikus hajlam, az olvasójával közvetlen („csevegő”) hangulatot ápoló poétika. Kérdéses, mennyiben befolyásolhatták Lázárt az Ambrus-szövegek elszórt utalásai: feltételezhető, hogy a kritikus tulajdonképpen félreértette az utalásokat, hivatkozásoknak nézve azokat.

anekdota kínálta lehetőségeket, egészében egy modern („realista”) írásmód lehetőségeit próbálgatja. Következő kötetében, az 1898-ban megjelent *Hajótöröttek*-ben a klasszikus-romantikus szövegeket újrakontextualizáló idézés- és utalástechnika már a *Robinson Crusoe* (hypertextuális) emlékezetét helyezi előtérbe, kivívva ezzel a modernitás korai poétikai különbségeit kereső ezredfordulós olvasó fokozott figyelmét.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> A *Hajótöröttek*-ben, mivel nincs ilyen című szövege a kötetnek, az olvasási stratégia számára nem áll rendelkezésre semmiféle „vezérszöveg”: helyett az egyértelmű *Robinson Crusoe*-utalások (például a *Nicaragua őrnagyban* vagy a *Gyűlöletben*) mellett az „élet vizén megfeneklett” szereplők itt bemutatott sorsában fedezheti föl a címadás miértjét. Ambrusnak a *Ninive pusztulása és egyéb történetek* utáni novellisztikájához lásd LŐRINCZY Huba: *Delelőközelben – Ambrus Zoltán novellái 1895–1903*. In *Studia Litteraria XXI. Tanulmányok a XIX. századi magyar irodalom köréből*. Szerkesztette BITSKEY István, TAMÁS Attila. Debrecen, 1987. 41–66. Vö. különösen az intertextuális-intermediális utalásokra vonatkozó alábbi megjegyzéssel: „a régi történeteket, témákat ironikusan parafrázáló, mítoszokat lefokozó szemlélet és gyakorlat tán a legnagyobb ötlete és újítása Ambrus Zoltánnak, s modernségének is legfőbb bizonyítéka egyben. Olyasmivel próbálkozott – még ha művészi erőben jelentőségben messze elmaradt is tőle – mint másfél évtizeddel utóbb James Joyce. Ambrus arra döbbsent rá, hogy bibliai Jónások, király idillek, Gautier Margitok már csak önnön paródiájukként létezhetnek, fiatalabb ír kortársa meg arra, hogy Odüsszeusz történetét már csak *Ulysses*ként lehet megélni és megírni.” (i. m. 61.)



Mészáros Zsolt

AZ „ÚJ NŐ” ÉS AZ „ÚJ NOVELLA”  
KAFFKA MARGIT KORAI KISPRÓZÁJÁBAN (1903–1908)

„Csakugyan volnának-e sajátos beidegzések,  
színek a violán túl, amikre a szót  
majd csak évezredek múlva  
egy késő unokánk fogja megtalálni?”<sup>1</sup>

„Épp a mi napjainkban, a novella dúsan pompázó korában  
– amikor nagy mesterek nyomdokaiban  
egy egész generáció halad előre  
és új látásait, új érzéseit viszi a novella kicsiny keretébe...”<sup>2</sup>

Schwartz Ágota és Zsadányi Edit kutatásai a múlt századforduló magyar nőmozgalmának törekvései és az ebben az időben publikáló női szerzők munkássága között a tanulás, a művelődés és a munka témaköreiben sokoldalú és többszereplős párbeszédet mutatnak ki.<sup>3</sup> Ugyanakkor az irodalomtörténet mindmáig Kaffka Margit nevét kapcsolja ide egyedüli példaként. Értékelését olyan címkék fémjelzik, mint *document* féminin (Dénes Tibor), irodalmi feminizmus (Steven Tötösy de Zepetnek), feminista nézőpont (Schwartz Ágota). Maga az író monográfusa, Bodnár György is úgy fogalmaz az *Új típusok* című, első nyomtatásban megjelent novella kapcsán, hogy stilisztikai szempontból nem, viszont tartalmilag a Kaffka-életmű tézisének nyújtja.<sup>4</sup>

Az 1903-ban, a *Magyar Géniusz* hasábjain napvilágot látott elbeszélés címébe foglalt új típusok azok a középosztálybeli, nemesi (dzsentr), vidéki nők, akik családjuk megroppant anyagi helyzete miatt egyetemi diplomát szereznek, és munkát vállalnak. Az első női értelmiségi nemzedék tagjaiként az „Új Nő” hazai képviselőiként jelentkeznek, de nem annak magabiztosságát, erőt, függetlenséget

---

<sup>1</sup> KAFFKA Margit: *Soror Annuncia* (1906). In: K. M.: *Csendes válságok. Elbeszélések*. Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1969. 140. (A gyűjtemény a továbbiakban *Csendes válságok*)

<sup>2</sup> SZINI Gyula: *A mese „alkonya”*. Nyugat 1908/1. 27.

<sup>3</sup> AGATHA SCHWARTZ: *The Image of the „New Woman” in Hungarian Women’s Literature at the Turn of the Century*. *Hungarian Studies Review* 1999/1–2. 81–92.; SCHWARTZ Ágota: *A női szubjektum a századforduló magyar írói prózájában*. *Múltunk* 2008/2. 47–57.; AGATHA SCHWARTZ: *Shifting Voices. Feminist Thought and Women’s Writing in Fin-de-Siècle Austria and Hungary*. McGill-Queen’s University Press, Montreal–Kingston, 2008; ZSADÁNYI Edit: *Író nők a századelőn*. In: *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*. Szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András. Gondolat Kiadó, Bp., 2007. 807–826.

<sup>4</sup> BODNÁR György: *Kaffka Margit*. Balassi Kiadó, Bp., 2001. 127.

sugalló értelmében.<sup>5</sup> Kaffkánál a szereplők esendők, zavartak, életüket szűk perspektíva, kenyérgond, magány jellemzi. Egy 1905-ös tárcájában így fogalmaz: „Ma még a családdal asszony magánya végtelenül szomorú, küzdése meddő – bukása teljes.”<sup>6</sup> Értelmezésében ők még az átmenetet jelentik, amelynek végén az „asszonyember”, vagyis a teljes és független szubjektum áll. Megvalósulása azonban a későbbi nemzedékekben történik meg. Addig is Kafka a lehetőségek megnyitását szorgalmazza a munka, a pályák, a szerelem, az alkotás, a harc, a cselekvés és a tanulás területén.<sup>7</sup>

A szakirodalomban ismertek a Kafka-próza olyan sajátosságai, mint a jelző-halmaz, a merész képzettársítások, a hosszú mondatok és bekezdések, a mellérendelések, az írói elbeszélésbe keveredő függő beszéd vagy belső monológ, akár egy mondatrészen belül.<sup>8</sup> Több kutató megjegyezte, hogy a recepció mégis kevés figyelmet szentelt Kafka modernségének, írásművészetének, valamint annak szorosabban vett poétikai, narratológiai elemzésének, és inkább női mivoltára, a vidéki–dszentri–nő témahármasra koncentrált. Bodnár a nőkérdés mellett az „új novella” kialakulásához is köti Kafka korai elbeszéléseit, de nem részletezi ennek mélyebb összefüggéseit. Az irodalomtörténész a következő jegyekben határozza meg az „új novella” ismérveit Szini Gyula *A mese „alkonya”* című cikkére hivatkozva (*Nyugat* 1908/1.): az elbeszélés nem csattanóval zárul, nincs lekerekítve a vége, mellőzi az anekdotikus betéteket, a hangulatok, belső történések dominálnak a cselekmény helyett.<sup>9</sup> Gáspári László ezt a folyamatot a századvégi novella lirizálódásának nevezi, amelyet Czére Béla nyomán, így foglal össze Raisz Rózsa: „A lírai prózának alapeleme a látomás: az expresszív látomás gyakran szorongó élmények – félelem, meghasonlottság, szenvedély – kivetülése, a lírai látomás emlékeztetést, realitást egybemosó, egységes időt (lírai időt) teremt, az emléket,

<sup>5</sup> Az „Új Nő” a 19. század második felében megindult társadalmi nemi szerepek átalakulását, a független, maga felett rendelkező, képzett és dolgozó nőt testesíti meg a korabeli európai, illetve amerikai szépirodalomban és sajtóban. Vö. Patricia MARKS: *Bicycles, Bangs, and Bloomers. The New Woman in the Popular Press*. University Press of Kentucky, Lexington, 1990; Annelise MAUGUE: *L'Ève nouvelle et le vieil Adam*. In *L'Histoire des femmes en Occident* IV. Plon, Paris, 1992. 527–543. Ruth BORDIN: *Alice Freeman Palmer. The Evolution of a New Woman*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1993; Rita FELSKE: *The Gender of Modernity*. Harvard University Press, Cambridge, 1995; Sally LEDGER: *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*. Manchester University Press, Manchester–New York, 1997; *New Woman Hybridities. Femininity, Feminism and International Consumer Culture, 1880–1930*. Edited by Ann HEILMANN and Margaret BEETHAM. Routledge, London–New York, 2004.

<sup>6</sup> KAFFKA Margit: *Azért sem az utolsó szó* (1905). In K. M.: *Hullámzó élet. Cikk, tanulmányok*. Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1959. 144. (A gyűjtemény a továbbiakban *Hullámzó élet*)

<sup>7</sup> KAFFKA Margit: *Az asszonyok ügye* (1913). In K. M.: *Hullámzó élet*. 199.

<sup>8</sup> Lásd RAISZ Rózsa: *Mondatszerkezeti jellemzők gyakorisági vizsgálata Petelei-, Kafka- és Krúdy-novellákban*. In *Tanulmányok a századforduló stílusműveiről*. Szerkesztette FÁBIÁN Pál és SZATHMÁRI István. Tankönyvkiadó, Bp., 1989. 317–338. (A továbbiakban *Mondatszerkezeti jellemzők*); MURVAI Olga: *Szövegszerkezet és stílusforma Kafka Margit novelláiban*. In *Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról*. Kriterion Kiadó, Bukarest, 1976. 89–139. (A továbbiakban *Szövegszerkezet és stílusforma*); ZSADÁNYI Edit: *„Piros mályva, papsajt, jézusszűz, bazsalik, rezeda meg kisasszonycipő”. A felsorolás és a személytelen narráció formái Kafka Margit, Ritoók Emma és Földes Jolán prózájában*. In *Nő, tükör, írás. Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*. Szerkesztette VARGA Virág, ZSÁVOLYA Zoltán. Ráció Kiadó, Bp., 2009. 89–106.

<sup>9</sup> BODNÁR György: *A novellista Kafka Margit*. Irodalomtörténeti Közlemények 1970/2. 181. (A továbbiakban: *A novellista Kafka Margit*)

valóságot, a múltat, a jelent lírai időtlenségbe fogja össze. Mindez nem szünteti meg a novella cselekményességét, s általában megmaradnak az epikai műfajok sajátosságai is (bár funkciójuk megváltozik): az elbeszélő narrációja mellett fellelhetők a dialógusok, az átmeneti közlésformák – ez utóbbiak jó eszközei a látomásosság epikai megjelenésének.”<sup>10</sup>

Ehhez a prózafordulathoz illeszkedve, Kaffka korai elbeszéléseiben az új szavak keresésének és megtalálásának vágya reflektáltan húzódik végig. A narrációba valamennyi érzéket bevonja, hogy minél komplexebben fejezzen ki. A tét a világ megismerése, újrafelfedezése és megragadása. Murvai Olga szerint „az intuícióból fakadó impresszionista élmény, az őt éber érzékkel egyidejűleg megragadott pillanat elsősorban Kaffka asszonyalakjaira jellemző”.<sup>11</sup> Ezt ő az irodalmi impresszionizmus alátámasztására hozza példaként, de észrevétele ettől függetlenül is érvényesnek és helytállóknak tekinthető. Az „Új Nő”-höz tehát „új érzékenység”, vagyis a nyelvhez való újfajta, az addigi konvenciók alól felszabaduló viszony társul, amely kapcsolódva az akkor formálódó irodalmi modernség prózapoétikájához, a „női” lélek és élethelyzet ábrázolásán keresztül nyer kifejezést. Kaffka korai kisprózait az (ön)kifejezés modernség-diskurzusában értelmezem. Azt feltételezem, hogy az „Új Nő” új elbeszélést (is) jelent.

Radnóti nyelv művészenek tartja Kaffkát. Éles meglátása szerint: „Tehetség teljességgel vizuális”.<sup>12</sup> Látványból indul ki, de a kifejezés felé az akusztikai elem húzza. Az utókor is kiemeli Kaffka stílusának festőiségét, az érzéki képzetek (kép, illat, hang, betű) összevonását. Korai elbeszéléseiben megfigyelhető, hogy a szinesztéziák mindig valami rejtett igazságról közvetítenek, amit meg kell ragadni, de egyelőre még titok fedi vagy nincs rá még szó, mert „valami új beidegzés rezzen át valami új neuronban”.<sup>13</sup> Ennek a szavakba még nem vagy csak részlegesen önthető titoknak médiumaként a látás, a hallás, a szaglás, a tapintás külön-külön vagy együttesen szolgál. A metakommunikáció szerepe emiatt felértékelődik a novellákban. A szavak alatti beszédet elsősorban a tekintet vagy a zene közvetíti. Kaffkánál vissza-visszatér a szinkronitás–aszinkronitás, a két ember közötti megértés problémája. A *Soror Annuncia* (1906) című elbeszélésben a nővér és a nővendék közötti kommunikáció a megértés–nem megértés között mozog. Az énektanár a zene nyelvén tud kifejezni, a lány viszont a szavak világában otthonos. A másik nyelvén nem értenek. Az elbeszélés két központi jelenetében, az egymásra nézés „bomlásos, furcsa” perceiben mégis megvalósul kettejük között az összhang, amely során a vágyak, érzések, gondolatok, azaz a személyiség titkos mélységei feltáruznak a másik előtt.

<sup>10</sup> RAISZ RÓZSA: *Mondatszerkezeti jellemzők*. 317. Vö. CZÉRE Béla, in *Vita a Nyugatról*. Az 1972. április 27-i Nyugat-konferencia alapján szerkesztette és sajtó alá rendezte KABDEBŐ LÓRÁNT. PIM, Bp., 1973. 131–132. GÁSPÁRI LÁSZLÓ: *A századvégi novella lírizálódásáról*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1983. (Nyelvtudományi Értekezések 118)

<sup>11</sup> MURVAI OLGA: *Szövegszerkezet és stílusforma*. 91.

<sup>12</sup> RADNÓTI MIKLÓS: *Kaffka Margit művészi fejlődése*. Szegedi Fialatok Művészeti Kollégiumának Kiadása, Szeged, 1934. 23–24.

<sup>13</sup> KAFFKA MARGIT: *Soror Annuncia*. In *Csendes válságok*. 131.

Kaffkánál az érzéki benyomások közül a kép élvez elsőbbséget, amelyet a hang követ. Az *Így beszélt az asszony* (1905) hömpölygő, áradó ritmusú szövege a szabad mozgás iránti vágyat érzékelteti. Elhagyni a polgári kereteket, és világot látni. Fontos, hogy *látni*, mindent szemem keresztül megélni: sikert, bűnt, tömeget, gazdagságot, szegénységet, idegen tájakat, természetet. A látás nem önmagában jelenik meg, hanem az érzékek újra-elsajátításában, ahogy maga a főszereplő is említi, a látás és hallás képességének visszaszerzése révén újra megtanulná a „titkok nyelvét”.<sup>14</sup> A látás, mint intakt állapot tűnik fel, annak ellentmondásosságával: megőrizni a tisztaságot, ugyanakkor az élet sokszínűségét megtapasztalni. A monológ befejezésével kiderül, hogy nem belső beszédként, hanem dialógushelyzetben hangzott el. A kép kitágul, szoba, alkony és egy szivarozó férfi, akinek hozzászólása a totális megértés-deficitbe fagyasztja az elbeszélést: „Nem gyűjtünk lámpát – csak csikám?”<sup>15</sup> Az *Így beszélt az asszony* líraian sodró szövegalkotása később a *Neuraszténia* (1908) című elbeszélésben kap főszerepet. Kafka kísérletnek tekintette ezt az írást, olyannyira, hogy életében egyik kötetébe sem vette fel. Bodnárt meglepi a szöveg felszabadultsága. Véleménye szerint lelki pillanatkép, amely egyfajta kórrajzként elveti a cselekményt, és a belső történésekre fókuszál. Ugyanakkor jó érzékkel mutat arra, hogy a *Neuraszténia* egyúttal műhelytanulmány, amely az írás műhelymunkájáról, vagyis a szavak megtalálásáról és összefűzéséről szól.<sup>16</sup>

Szilágyi Zsófia Móricz-monográfiájában külön fejezetet szentel annak vizsgálatának, hogy az *Úri murit* milyen más regényekkel együtt hirdette a kiadója, és ezek milyen korabeli értelmezési mezőt rajzolnak a mű köré. Ez adta az ötletet, hogy megnézzem közelebről a *Neuraszténia* eredeti „közegét”, vajon milyen szövegek között szerepel a *Nyugat* 1908/3. számában. Nincs jelzett tematika, mégis jól érzékelhető az a mag, amely köré szerveződik a lapszám anyaga, ez pedig a kifejezés módja különböző irodalmi műfajokban. Az első cikk Elek Artúr *Üldözött symbolumok* című írása. A szerző Ibsen *Solness építőmester* című drámája kapcsán fejt ki nézeteit a szimbolizált beszédmódról, a költő és szimbólumok, a költő és közönség viszonyáról. Értelmezésében az új írásmód új befogadást alakít ki. Ellenségképet alkot a „professzionista” olvasó alakjában, aki meglát, kitalál, megért, de érzéketlen, és nem fogja azt az energiát, „amely ősi állapotából kikelvén, szókká, mondatokká hűlt”.<sup>17</sup> Ez a típusú új szövegvilág az emlékezet, a gyermekkor, az élet- és játékoszton terepe. A professzionista viszont a törvényt, a hagyományt, a rendszert képviseli. A szimbólum, ahogy Elek fogalmaz, álruha, az ellenségek megtévesztésére. Csak a rokonlelkek ismerik fel, akikben hasonló fájások élnek. Az esszé a pozitivistá, empirikus attitűd ellen lép fel, amitől az „új érzékenység”, vagyis az új irodalom megkülönbözteti magát, és másfajta beszédmódra törekszik. A régi irodalom-felfogás szimbolikus megszemélyesítője lesz ebben a számban Taine, akiről Hatvany Lajos közöl cikksorozatot. Portréjában a

<sup>14</sup> KAFFKA Margit: *Így beszélt az asszony*. In *Csendes válságok*. 59.

<sup>15</sup> I. m. 61.

<sup>16</sup> BODNÁR György: *A novellista Kafka Margit*. 182.

<sup>17</sup> ELEK Artúr: *Üldözött symbolumok*. *Nyugat* 1908/3. 115.

pedáns és doktriner tudós képét vázolja, aki az új poétikával való opposícióban a józan ész, a logika és a kompozíció elvét képviseli. Hatvány szerint ugyanis „Nem csak a jól elhelyezett, de a művészi szándékból helyéből eltolt szónak is megvan a maga sajátos ereje”.<sup>18</sup>

Ignotus *A fekete zongora* című írása, az Ady-versből kiindulva, szintén a mű-értelemképzés–befogadó hármusról értekezik. Kijelenti, hogy a nyelv instrumentum, amely fejlődik, tökéletesedik. A szavak megegyezés szerint működnek, és amikor rögzülnek, elveszítik színüket, kevésbé lesznek izgatók, kevesebb továbbregzést keltenek. Minél fixebbek, annál kevésbé alkalmasak tükrözni a költőben zajló forrongást. Ezért a polgári élet és a tudományos gondolkozás szavai nem használhatók az irodalom számára. A költő új megegyezési folyamatot indít olyasmik felől, amiket egyelőre „csak hanggal, szóval, kézzel, lábbal, rímmel, zengéssel, százféle eszünkbejuttatással tud valahogy megértetni velünk...”.<sup>19</sup> A cél, ugyanolyan forrongást kelteni az olvasóban, mint a költőben, a ritmus, a csengés, a szórend, a hangstílus, a szavak felfrissítése és a szótári jelentések segítségével. Az értelem tehát egyrészt csak az egyik eszköz a sok közül, másrészt Ignotus akusztikai dimenziót rendel hozzá. Az Ady-verset hozza fel arra mintapéldaként, hogy a költészet a fülön keresztül jusson el az értelemhez. A szépség szerinte nem más, mint izgalom keltése a percipiáló személyben. Tételmondata pedig a következő: Tudd magadat kifejezni!<sup>20</sup>

Ignotus írása után következik a *Neuraszténia*. A szöveg, mintha az előző és a környező esztétikai fejtegetésekre reagálna, mintegy megmutatva, hogyan is működik mindez a gyakorlatban. Valóban kísérleti szöveg, amely a lírai és prózai beszédmódok ötvözésén túl, az elbeszélői hang rögzítettségének felszámolására és a valóságérzékelés kitágítására, megsokszorozódására törekszik, egyébként meglepően hasonló módon, mint az angol kortárs, Virginia Woolf. Erős zeneiség működteti Kaffka művét. A hosszú és rövid mondatok, mint ütemek tagolják és görgetik előre a szöveget. Minden irányból zuhognak a főszereplőre tisztán, vagy összevonva az érzéki benyomások, például a csend zsongó zenéje, az eső zilálása, az ősz hidege, a világosszürkén szállongó alkonyat. Az elbeszélői pozíció nem rögzített, hanem folyamatosan mozog. Először, mintha egylényegű lenne a házzal, és úgy tekintünk körbe a vidéken. Majd követve az elbeszélői hangot, a karosszékben ülőre közelítünk, azután haladunk beljebb a ruharedőkbe, a bőrön át egészen a tudatba, amelyet emlékképek színeznek át. Új készülődésről kapunk hírt, amit szavakba próbál átfordítani az elbeszélő: „...meg kell kötnöm egy kicsi részét legalább, csak valamit, egy vérző gondolatfoszlányt mondattá rögzítenem...”<sup>21</sup> Megpróbálkozik az írással. A tintába esett légy démoni látomása azonban ezt megakadályozza. A sötét, szörnyszerű vízió iszonyattal tölti el. Eldobja a tollat, amely alaktalan tintapacát ejtve mintegy megjeleníti a megfoghatatlan belső kavargást, és

<sup>18</sup> HATVANY Lajos: *H. Taine levelei* (folytatás). Nyugat 1908/3. 156.

<sup>19</sup> IGNOTUS: *A fekete zongora*. Nyugat 1908/3. 143. (A továbbiakban *A fekete zongora*)

<sup>20</sup> IGNOTUS: *A fekete zongora*. 146.

<sup>21</sup> KAFFKA Margit: *Neuraszténia*. Nyugat 1908/3. 149.

kifejezésének kudarcát. Bár az elbeszélő felismeri a legyet, de a félelem megmarad benne, és kimenekül a házból. A küszöbön friss levegőt szív magába, és üvöltés szakad ki belőle, amelyet több követ. Az erős dramaturgia a kiáltásban csúcsondik ki: önartikulációt és kudarcot jelenít meg együttesen.

A *Nyár* (1905) című novella főhősének ezzel szemben sikerül a kifejezés maradéktalan megvalósítása. Talán nem véletlen, hogy foglalkozását tekintve éppen festő. A szöveg arra is alkalmas, hogy együtt lássuk az „Új Nő” és az „új érzékenység” alakzatait. Bakó Klára a nyaralótelep felé vezető szekérúton tágra nyílt szemmel nézi a tájat, és „szerette volna egyszerre beleszívni az emlékezetébe, állandósítani a látásába...”<sup>22</sup> Ez az első utazása, ráadásul hirtelen ötlettől vezérelve indult el. Mintha megvalósította volna az *Így beszélt az asszony* nőalakjának vágyát. Bakó Klára az „Új Nő” képviselője. Képzőművészként végzett, és a maga keresetéből él (tanítás, karikatúra), amíg nem örököl. Tehetségében a festés és az irodalom együtt él. Túlzott fantáziájáért meg is rója mestere, mondván csak vonal van és folt (vö. professzionista olvasót). Művészetével a kavargást, a kialakulatlanlanságot, a titkot keresi, hogy annak adjon formát. Az *Utca* című képével tűnt fel, amelyen jellemzően ködös atmoszféra, elmosódott, szétmálló színreflexek uralkodtak. Ráadásul több érzéket keltett szemlélőjében, mivel a sajtó a „kép illatá”-ról cikkezett. Bakó Klára a természetben hasonló részletekre fogékony. Például órákig bámulja a patakot, mert elbűvöli a nagy rejtély, az örök megújulás, az egyre változó tüneményes plasztika, amelyet zenével lehetne csak megérezkíteni.<sup>23</sup> A téma, amelyre a nyaralás során bukkan, és amelyből megszületik nagy műve, egy sötét erdőrészlet, maga a megfejtésre váró titok, ahová ösvény (megértés) is vezet. Az alkotás közben egyik kulcscselekvés a látás, amin keresztül Klára érezte az „...erdő rejtett életét, mohó, lüktető lélegzését”, a másik pedig a megfoghatatlan „lekötés”-e.<sup>24</sup>

A történetben az alkotói mellé társul egy szerelmi szál is. Bakó Klára már megérkezése napján megismerkedik a helyi doktorral, Winder Jánossal. Megtetszenek egymásnak, jól működik közöttük a szavak alatti beszéd, amit tekintet közvetít, de a szavak szintjén folyamatos a félreértés. Az egyenetlenség a helyzetükből, előfeltevéseikből fakad, egy világ választja őket el egymástól. Jól példázza ezt egyik párbeszédük. A férfi felkeresi a nőt alkotás közben. Winder orvosi szerepébe bújva, magyarázza érdeklődését. Orvosként kötelessége a vendégekre vigyázni. A többi nyaralótól azt hallotta, hogy mindennap kijár a természetbe, így első orvosi kérdése, hogy nem nagyon ideges-e. Majd faggatja a nőt, mit csinál egyébként. A festő komolytalanra veszi a választ: „Mostanig abból éltem, hogy kiforgattam az emberek lelkét, mint az üres zsákokat, de nem ártottam nekik igazában, csak elcsavartam kicsit, hogy kiütközzék a szeg a zsákból.”<sup>25</sup> Ezzel arra utalt,

<sup>22</sup> KAFFKA Margit: *Nyár*. In K. M.: *Csendes válságok*. 76.

<sup>23</sup> I. m. 80.

<sup>24</sup> Uo. A gondolat „megkötése” Kafka más szépirodalmi írásában is felbukkan, például a *Neuraszténiában* (1908) vagy az *Egy hajnal* (1905) és a *Reggel* (1906) című versekben.

<sup>25</sup> KAFFKA Margit: *Nyár*. In *Csendes válságok*. 82.

hogy karikatúrák készítéséből élt. A férfi nem érti, mire Bakó elnézést kér tőle, mondván, hogy ízléstelen volt. A doktor újabb kérdése, hogy akkor színésznő-e. A jelenet végén a férfi meg akarja nézni a készülő képet, de a művész nem engedi, mondván, csak akkor, ha készen lesz vele. A doktor erre sértődöttlen jegyzi meg, hogy biztos csak szeszély és képzelődés a nő részéről. Winder reagálásaiból a következő előfeltevéslánc bontható ki: egy lány, aki egyedül csatangol az erdőben, rébuszokban beszél és ízléstelen, az csak színésznő lehet, ha nem ideges természetű. Azaz két olyan sztereotípiára utal, a hisztériára és a színészetre, amelyek a 19. századi női megnyilvánulások mindazon „szélsőségeit” magukba foglalták, amelyek valamilyen módon és mértékben megsértették az akkori társadalmi nem normákat. Dialógusukban ütközik Bakó Klára szabad, önálló, alkotó, cselekvő életvitele és Winder János hagyományos, passzivitásra épülő nőképe. A férfi elszomorodik, amikor később tanulmányozhatja a nő festményét, mert megbizonyosodik afelől, hogy tehetséges, azaz nem illik az ő életkeretei közé. Megtörténik azért a szerelmi vallomás, kéri a művészt, hogy hozzon áldozatot, és maradjon vele falun, ő azonban bár nagyon nehezen, de levélben nemet mond másnap, és visszautazik Pestre.

Bodnár György nem érti a pár dilemmáját, ti. hogy a férfi miért nem költözik a fővárosba.<sup>26</sup> Azért, mert fel sem merült lehetőségként az orvosban. Ő egy hagyományos feleség után vágyott. Bakó Klárát vonzotta az úgynevezett „egyszerű élet”, de tudta, hogy nem való oda, mert a tehetség kötelezi. Vonatra szállt, de a kétség vele maradt, hogy jól döntött-e. Kaffka véleménye szerint egyelőre nincs jó döntés, mert még a nőnek nem egyszerű választani alkotás és család között: „[Bakó Klára] Észrevette, hogy a közkeletű probléma előtt áll, amelyet százszor is megírtak már tendenciózus regényekben. A nő eltér 'igazi hivatásától', szobrot farag, regényt vagy képet ír, küzd, elfárad, szenved, aztán megtér a családi lámpa enyhe körébe, és harisnyát stoppol a többi csendes, téli estén. Ez ma még olyan törvény, mely csaknem a természeti erő kényszerével hat. A család, ez az igazi, mondja a nyájas olvasó, és minden egyéb csak retorika. Igen, igen! Oly könnyű, oly háládatos ezt megírni, de mikor az ember saját szíve vére hull a csatában, amit a kétféle lehetőségek vívnak, és egyik olyan gyötrelmes, mint a másik.”<sup>27</sup>

<sup>26</sup> BODNÁR György: *A novellista Kaffka Margit*. 182.

<sup>27</sup> KAFFKA Margit: *Nyár*. In *Csendes válságok*. 91. Az író *Azért sem az utolsó szó* című, szintén 1905-ben megjelent cikkében, nem szövegszerű, de tartalmi egyezéssel fordul elő ugyanez a passzus: „Egy idő óta a kaszinói kölcsönkönyvtárak regényei egy új típushelyzetet hoztak divatba. – A leány vagy asszony elindul a család védő köréből, merész ideák szivárványa után rohan, fest, ír vagy képeket farag – aztán összeütközik, ellenáll, kifárad, szenved – végre megtörik, és ha még lehet, visszatér a család kebelébe. A t. olvasó pedig felsóhajt – lám, az örök törvény, a természet igaza, minden egyéb csak retorika! – Hanem, persze, senki sem gondol arra, hogy a családi rendszer s benne a nő helyzete ma még szent törvény, a 'meglevő rend', mely minden korban a természeti erők erejével hatott, és míg uralmon volt, keményen sújtotta az ellene támadókat. Ám a merész és leigázott áldozatok vitték előbbre a világot”. KAFFKA Margit: *Azért sem az utolsó szó*. In *Hullámzó élet*. 144.

## Műhely

P. Müller Péter

### HIÁNY, CSONKÍTÁS, (KI)HÚZÁS, (EL)HALLGATÁS A DRÁMÁBAN ÉS A SZÍNPADON

„Hiányod átjár, mint...” címmel és a fenti alcímmel a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának színházi képzése kétnapos színházstudományi konferenciát rendezett 2014. április 11–12-én, amely a színház és a dráma történeti és elméleti vonatkozásaiban értelmezte a hiány kérdését és jelenségét. A konferencia központi témája mind a drámatörténetben, mind a színházi előadásban izgalmas kérdést állított előtérbe. A hiány, csonkítás, kihúzás, elhallgatás érinti a drámák esetében a szöveg megrövidítését, aminek lehetnek gyakorlati okai (az előadás hossza), de szerepet játszhat benne a cenzúra, vagy a rendezői koncepció is. A színpadi hiányhoz sorolható például a néma szereplők jelenléte (a megszólalás hiánya) vagy a testcsonkítás színrevitelének megoldásai, de éppígy a kulturális átírások során bekövetkező csonkítások, kihagyások, az eredeti műben szereplő sajátosságok megváltoztatásai.

A téma szerteágazó és sokrétű voltára utalnak azok az összefüggések, hogy a drámatörténetben a nyílt színen végrehajtott, vagy következményeiben bemutatott testcsonkítás Shakespeare *Titus Andronicus*ától Sarah Kane *Megtisztulva* című darabjáig, Lenz *A nevelő urától* Martin McDonagh *Az inishmore-i hadnagyáig* számos drámában megtalálható. Magyar példát is említve: Hamvai Kornél *Hóhérok hava* című darabjában több tucat szereplőt fejeznek le guillotine-nal nyílt színen.

A test mellett a drámai szöveg megcsonkítása is állandó eleme a prózai szövegek színpadi adaptációjának, gondoljunk a *Háború és béke*, a *Svejk* vagy a *Száz év magány* dramatizált szövegváltozataira. De ugyancsak része annak a színházi gyakorlatnak is, amely a terjedelmesebb drámai művekből standardizált rövidítéseket állít színpadra, kialakítva egy olyan színpadi hagyományt, amely a *Hamlet*, a *Faust* vagy a *Peer Gynt* esetében kizárólag csonkolt szövegváltozatokat visz a közönség elé.

A drámai szöveg megrövidítésének sokféle oka között a fentiek mellett olyan gyakorlati szempontok is szerepet játszanak, mint a kortárs színházban egyre rövidülő előadáshossz (ezzel együtt a felvonások közötti szünetet kiiktató játékmód), amely magával vonja a színpadra vitt drámák lerövidítését. Hasonlóképpen pragmatikus szempontok idézik elő, ha a közreműködő színészek számának csökkentése érdekében, dramaturgiai megfontolásokból, szereplőket, jeleneteket hagynak ki egész estés, több felvonásos (többrészes) színdarabokból (mint amilyen például a *Tótékből* készült ötszereplős változat).



A (ki)húzás, (el)hallgatás politikai okokra, szempontokra is visszavezethető. A színháztörténet jól ismeri a cenzúra gyakorlatát, amely akár hivatalos, intézményesült formában működött – mint az Egyesült Királyságban 1737-től 1968-ig, ahol a Lordkamarás töltötte be a cenzor szerepét, vagy több huszadik századi európai diktatúrában –, akár pedig informálisan, részben öncenzúráként, minden esetben szavak, mondatok, jelenetek, szereplők kihúzását, kihagyását vonta maga után. Elmondható tehát, hogy a cenzúra intézménye maga is a szöveg- vagy jelenetcsontkítás módszerét példázza. Nem is beszélve teljes művek betiltásáról, aminek nyomán – magyar példáknál maradva – Weöres Sándor *Kétféjű fenevad*, Örkény István *Pisti a vérzivatarban* című műve egy-egy évtizedig hiányzott a magyar színpadokról.

A fentiek mellett a hallgatás, a szünet, a csend, a kommunikáció hiánya a színpad és a dráma meghatározó mozzanata. Teátrális és felforgató ereje lehet annak, ha egy szereplő néma marad, ha valaki hallgat akkor, amikor meg kellene szólalnia, ha bizonyos szavak nem kerülnek kimondásra, ha a szereplők nem tudnak egymással kommunikálni, hallgatnak, elnémulnak, szótlank maradnak.

A „*Hiányod átjár; mint...*” című konferenciára több mint ötven előadó jelentkezett, akik közül végül harmincheten kerültek be a kétnapos programba. Tizenegy szekcióban folyt a munka, egy-egy szekcióban az egyenként húszperces előadásokat (három vagy négy előadást) követően húszperces vitára nyílt lehetőség. A viták inspiráló voltára jellemző, hogy az itt következő összeállítás szerzői között is vannak, akik hivatkoznak azokra a hozzászólásokra, amelyek nyomán dolgozatukat átirták, illetve pontosították. Az előadásoknak majdnem a felét, tizenhét előadást doktoranduszok tartottak.

A konferencián képviseltette magát Budapestről az ELTE, a Színház- és Film-művészeti Egyetem (e két intézményből tanárok és doktorandusz előadók is érkeztek), továbbá a Károli Gáspár Református Egyetem, a Magyar Képzőművészeti Egyetem, a Magyar Tudományos Akadémia és az Országos Széchényi Könyvtár. A további hazai felsőoktatási intézmények között szerepelt a Pázmány Péter Katolikus Egyetem, a Debreceni Tudományegyetem (doktorandusszal is), a Szegedi Tudományegyetem, a Kaposvári Egyetem, és házigazdaként a Pécsi Tudományegyetem (ahonnan hat doktorandusz résztvevő adott elő). Külföldi intézményként jelen volt a Babeş-Bolyai Tudományegyetem Kolozsvárról, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, valamint a Paris8 Egyetem.

A jelen összeállításban szereplő tanulmányok egyszerre rajzolnak meg egy történeti ívet az antik görög drámától a közelmúlt magyar irodalmáig, ugyanakkor a hiány drámai és színházi témájának szerteágazó voltát is reprezentálják. Teszik ezt azzal, hogy beemelik az elemzésbe a jelelméletnek a színházi reprezentációra vonatkozatható nézeteit, vizsgálják a színházi sűgópéldányok szövegváltozatait, nyomon követik az adaptációk során az eredeti színpadi műhöz képest végrehajtott változtatásokat, feltárják az instrukció (illetve annak értelmezése) és a színházi gyakorlat között feszülő feszültséget, megmutatják a hiánynak a tradícióképzésben betöltött szerepét, vagy rávilágítanak a néma gyászra, a kommunikáció hiányának az egyszerre teátrális és felforgató erejére.

Karsai György

## A KI NEM MONDOTT MONDATOK DRAMATURGIAI SZEREPE AISZKHÜLOSZ, SZOPHOKLÉSZ ÉS EURIPIDÉSZ TRAGÉDIÁIBAN

Kérem, játsszanak el a gondolattal: mi történne, ha előadásom egy adott pontján váratlanul elhallgatnék, s egyetlen szót sem szólnék, mondjuk másfél percen át. Amennyiben dramaturgiailag jól megválasztott pillanatban folyamodnék ehhez az ízig-vérig teátrális (nem utolsósorban pedig konferenciánk témájához tökéletesen illő!) megoldáshoz, biztos vagyok benne, hogy önkéntelenül is folytatnák gondolatmenetemet, *tudnák*, mit nem mondtam el, melyek lehettek/lehetnek *ki nem mondott szavaim, mondataim*. Ha jól szerkesztettem előadásomat, ha logikusan építettem fel elemzéseimet, akkor meggyőződésem, hogy az én ki nem mondott mondataim nélkül is eljutnának a *logikus konklúzióig*, az adott szituációból következő, várt-kitalálható elemzés-lezárásokig.

Hol másutt is kezdhethénk antik dráma-szövegelemzéseinket, mint Homérosznál?!

Télemakhosz az *Odüsszeia* 2. énekében a következő szavakkal fordul dajkájához, Eurükleiaéhoz:

Tégy nekem esküt, hogy nem mondom el édesanyámnak,  
csak miután tízegynéhány nap már tovaillant,  
vagy vágyódva reám, meghallja, hogy útnak eredtem,  
arca finom bőrét zokogással hogy ne gyötörje.

(373–376.sor – Devecseri Gábor fordítása)

– mondja, mielőtt halálmegvető bátorsággal útra kel – persze Athéné istennő felügyelete alatt! –, hogy felkutassa apja nyomait a *távoli földeken* (vagyis a mintegy fél napi hajózásra található Püloszban, és az onnan teljes kétnapi járóföldre fekvő Spártában). Egészen a 17. énekig kell várnunk, hogy megtudjuk a szomorú hírt: Télemakhosz édesanyja, Pénélopé nemhogy nem aggódott az elmúlt *tizenegynéhány nap során* egyetlen fiáért, nemhogy *nem gyötörte arca finom bőrét zokogással*, de bizony észre sem vette távollétét. Nem szükséges elmélyült pszichológiai tanulmányokat folytatni ahhoz, hogy meghalljuk Télemakhosz fent idézett szavai mögött a szereteteljes kisfiú hangját, aki ha kicsit durcásan is, kicsit hősi pózba vágva magát,

de mégiscsak az olyannyira vágyott, s ezek szerint soha meg nem kapott anyai szeretetről beszél, mielőtt világgá megy. Pénélopé ajkát azonban soha nem fogják elhagyni ezek az oly vágyott, a végtelen anyai szeretetről tanúskodó szavak. Íme, egy példa a görög irodalom megszületésének pillanatából a *ki nem mondott mondatok* tragikus következményére.

Mai előadásomban nem az eposz ilyen típusú mondataival foglalkozom – pedig higgyék el, e téren is gazdag anyag áll rendelkezésünkre az *Iliaszban* és az *Odüsszeiában* –, hanem a klasszikus kori, tehát az i. e. 5. századi tragédiairodalom fennmaradt műveiből mutatok be néhány példát, ahol *bizonyos szavak, mondatok ki nem mondása*, bizonyos információk *hiánya* fordulatot eredményez a cselekményben, jellemrajzot árnyal, vagy éppen tragikus bukáshoz vezet.

Mivel szétfeszítené a rendelkezésemre álló szűk időkeretet, csak jelzem, hogy ma nem beszélek arról, hogy ez a fajta ki nem mondás nem azonos a *színpadi csenddel*, azzal a csenddel, amely hasonlóan fontos, cselekménybefolyásoló, jellemfestő és tragikus bukáshoz vezető lehet (s ami egy másik előadásban persze részletesen elemzendő); ez is tudatosan alkalmazott szerzői hatáselem. Itt és most olyan jeleneteket fogok bemutatni, amelyek során a konfliktusban-összecsapásban résztvevők egyike éppen a logikus, a szituációból kötelezően fakadó mondat(ok) ki nem mondásával nem várt irányba tereli a cselekményt, elmélyíti a konfliktust, és/vagy tragikus események előidézője lesz.

Az utókor ítélete szerint Aiszkhülosz *Perzsákja*<sup>1</sup> nem tartozik a szerző legsikerültebb drámái közé. „Statikus cselekményvezetésű” – hangzik a sokak által osztott vélemény<sup>2</sup> (ez a tudományos szakzsargonban az „unalmas” megfelelője), s megfontolandó érvek támasztják alá e véleményt: a *Leláncolt Prométheusz* mellett ez a másik, mindössze két *epeiszodion*-t tartalmazó, ránk maradt Aiszkhülosz-tragédia; s igaz, ami igaz, alig *történik* benne valami! Mert mit látunk, hallunk, mi *történik* a színpadon, előttünk? A világtörténelmi jelentőségű szalamiszi és plataiai görög győzelmeknek emléket állítani hivatott dráma arról szól, hogy a perzsa vének Kara és Atossza, az özvegy anyakirályné egymásra licitálva aggódik és fél. Folyamatosan, egyre jobban és főként: egyre hosszabban. Látszólag tehát Aiszkhülosz nem csinál mást, mint hogy a perzsa udvar és birodalom egyre kétségbe ejtőbb helyzetének ábrázolását az „ó, jaj!”, „jaj nekünk!”, „jaj, de nagy a baj!” kiáltásoknak különböző intenzitású variálásával oldja meg.<sup>3</sup> Hogy a *Perzsák* mégis a görög drámairodalom egyik legcsodálatosabb alkotása, az éppen az *el nem hangzó mondatoknak* köszönhető. Mindannak, amit Aiszkhülosz hősei *nem mondanak ki* 472-ben az athéni Dionüszosz Színházban, de ami óriási – és patikamérlegesen kiszámított! – drámái erővel mindvégig mégis ott van a levegőben; a ki nem mondott szavakat-mondatok egy jó előadásban végtelen hangerővel szólalnak meg bennünk, a nézőkben.

<sup>1</sup> D. J. CONACHER: *Aeschylus' Persae: A Literary Commentary*. Serta Turyniana 3 (1974) 143–168.; S. SAID: *Darius and Xerxes dans les Perses d'Eschyle*. Ktéma 6 (1981) 17–38.; L. LENZ: *Zu Dramaturgie und Tragik in den Persern*. Gymnasium 93 (1986) 141–163.

<sup>2</sup> E. B. HOLTSMARK: *Ring composition and the Persae of Aeschylus*. Symbolae Osloenses 45 (1970) 5–23.

<sup>3</sup> *e. g.* 115., 121., 253., 331., 433., 551., 561., 563., 572. sor

Mert hol is vagyunk? Athénban, mindössze nyolc évvel a fent említett, perzsák ellen kivívott győzelmek után. A közönség döntő részben azokból az athéni polgárokból áll, akiknek személyes élményük a mérhetetlen túlerőben lévő perzsa sereg felett aratott diadal: a tegnapi győztesek, Szalamisz hősei ma Aiszkhülosz közönsége: ők azok, akik örök időkre dicsőséget szereztek Athénnek, a görögségnek.<sup>4</sup> És mit látnak, hallanak ezek a hősök saját történetük színrevitelében, ebben az ízig-vérig jelen-történeti, aktuálpolitikai előadásban? A történet Szuszában, a perzsa fővárosban játszódik, s a nézők azt látják-hallják, milyen szenvedéseket élnek át a *vesztesek*. A drámát nyitó *kardalban* két – hallgatva, olvasva végeérhetetlennek tűnő – *katalógus* hangzik el<sup>5</sup> (tehát nincs *prologosz*!): perzsa hadvezér-nevek, valamint perzsa helység- és családnevek hangzanak el mintegy tíztizenöt percen keresztül, mindez egy csigalassalalással botorkál (perzsa) Vének Kara előadásában (az átlagéletkor minimum kilencvenöt év). Jobb érzésű színgazgató, rendező – Magyarországon legalábbis ezt tapasztaltam, valahányszor bemutatásra ajánlhattam a *Perzsákat* –, legkésőbb e ponton dönti el, hogy nemcsak a drámát, de a szerző nevét is törli memóriájából. Pedig..., minden a helyére kerül, ha megértjük: a felfoghatatlan-megjegyezhetetlen – nem utolsósorban pedig kimondhatatlan, nyelvtörőnek is beillő! – perzsa névtömeg mellett egyetlen görög név sem hangzik el az egész tragédiában! Miközben a felidézett csaták minden szereplője, minden eseménye percről percre ismert (olvasható például Hérodotosznál<sup>6</sup>), s a győzelmet kivívó hős athéniak ott ülnek a nézőtéren! Meg nem nevezésükkel, a hősiességüket leíró mondatok ki nem mondásával éppen az ő nagyságukat magasztalja Aiszkhülosz: nem kevesebbet hirdet a nevek, hőstettek elő nem hívása, vagyis a *ki nem mondás* segítségével, mint hogy nem Themisztoklész, nem Szikinnosz, nem Szósztratosz és a többi, névről is jól ismert athéni férfi semmisítette meg a perzsa túlerőt, hanem a *görögök közössége*, a hazáját védelmező, a demokratikus értékekért a halált is vállalni kész Athén mint közösség diadalmaskodott az individuumokra szakadt, csak egyéni célokat követő, barbár-hódító túlerő felett. Ízig-vérig politikai-ideológiai dráma tehát a *Perzsák*: az athéni (görög) moralitás és értékek felsőbbrendűségét hirdeti évezredek átívelő erővel. Mindennek kulcsa pedig az *elhallgatás*, a görög nevek és görög hőstettek ki nem mondása.

A *Leláncolt Prométheusz* egészen más típusú ki nem mondott szavak, mondatok miatt került az elemzésre kiválasztott szöveghelyek közé. A tűzlopó, s Zeus hatalmáról súlyos titkokat őrző Titánt a nyitó jelenetben Héphasztosz, az Erő és az Erőszak segítségével a Kaukázus ember nem járta vidékén, vagyis a világ végén, iszonyú kínzások közepette egy sziklához láncolja.<sup>7</sup> Ebből következik, hogy a cselekmény kizárólag arról szólhat, hogy a szereplők – a Kar, Ókeonosz, Ió, Hermész – eljönnek

<sup>4</sup> A. R. BURN: *Persia and the Greeks. The Defense of the West c. 546–478*. London, 1962. 36–54.

<sup>5</sup> 16–64., 102–154.sor

<sup>6</sup> HÉRODOTOSZ 4, 19., 5. könyv, *passim*, 7,33–36; A PUECH: *Trois récits de la bataille de Salamine (Eschyle, Hérodote, Diodore)*. In *Mélanges Glotz*. Paris, 1932. 757–764.

<sup>7</sup> 1–87. sor; R. TRIOMPHE: *Prométhée et Dionysos, ou la Grèce à la lueur des torches*, Strasbourg, é. n. 49–82.

Prométheusz sziklájához, elbeszélgetnek az örök szenvedésre ítélt hőssel, majd távoznak.<sup>8</sup> Elsőként az Ókeanosz lányaiból álló Kar, az Ókeanidák lépnek fel, s így énekelnek a *parodosz*ban:

Tőlünk ne félj, mert e sereg baráti szívvel  
közelít e sziklafalhoz,  
sebesen ver a szárnyunk, bár nehezen  
bocsátott útnak atyánk, fúrge szelek suhanása hajtott.  
Mert vaskalapács zaja járta át a barlang  
üregét, s félénk szívem  
szúzi szemérme oszlik,  
szárnyas szekeren sietek sarútlan.  
(128–135. sor, Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása)

Prométheusz a kíváncsi lányoknak többé-kevésbé részletesen elmeséli Zeusszal történt összeveszésének történetét (136–283. sor), majd fellép Ókeanosz és a következő szavakkal fordul a sziklához láncolt hőshöz:

Hosszú utakat járva be, hozzád,  
ime eljövök én is, Prométheusz,  
sasparipámat nem zablával,  
csak gondolatommal irányítom.  
Mert tudd meg, a sorsod nekem is fáj.  
Rokonom vagy, ez is már elegendő,  
de a vér kötelékén túl  
nincs senki, aki többre becsülni  
tudnék nálad.  
Még megtudod: ez nem üres fecsegés,  
hiu hízelgés, de való, nosza hát,  
mondd, mit tudok én segíteni?  
És nem fogod azt mondhatni, hogy él  
igazabb híved Ókeanosznál.  
(283–297. sor)

A Prométheusz–Ókeanosz-*agón* jelenetkezdés kapcsán itt és most kizárólag azzal foglalkozunk, hogy mi az, ami hangsúlyosan, súlyos hiányérzetet keltve nem történik meg, ami „kiáltóan” nem hangzik el a színpadon: tehát hogy melyek azok a szavak, mondatok, amelyek el nem hangzása meggyőződésem szerint a dráma legtragikusabb pillanataival ajándékozza meg nézőjét-olvasóját. Látszólag nem történik semmi különös. Ókeanosz Prométheuszt köszöntő mondataiban nincs semmi meglepő: egy újonnan fellépő szereplő köszön, bemutatkozik, elmondja

<sup>8</sup> T. GANTZ: *Divine Guilt in Aeschylus*. *Classical Quarterly* 31 (1981) 18–32.; S. SAID: *Sophiste et Tyran, ou le problème du Prométhée enchaîné*. Paris, 1985.

(röviden) jövetele célját.<sup>9</sup> Talán a köszöntés hossza mégiscsak feltűnhet. Minek, kinek szól – és főként: miért? –, ez a szokatlanul bőbeszédű út- és közlekedési eszköz leírás? Kik vannak a színen? Prométheusz és a Kar. Abban általában nincs semmi feltűnő, hogy az újonnan fellépő szereplő nem köszönti a Kart, csakhogy Aiszkhülosz itt és most ebből a *toposz*-szituációból soha fel nem oldható tragikus konfliktust teremt. Most egy apa nem köszönti – nem veszi észre?! – saját lányait! Mert emlékezzünk vissza, mi volt az Ókeanidák első mondata? „...*bár nehezen bocsátott útnak atyánk...*”<sup>10</sup> Vagyis egy családi konfliktushelyzet *után* vagyunk: nem is oly régen a tenger mélyén lezajlott egy (öröknek mondható) összecsapás egy apa és az otthonról programra indulni akaró lányai között, valahogy így: „Papa, olyan fura hangokat hallottunk, hadd menjünk el megnézni, mi történt!”, „Nem mentek sehová!”, „De olyan kíváncsiak vagyunk, naaaa, papa, engedj el!”, „Nem és nem! Nem mehettek!”, „De igen, megyünk!” A kiszámíthatóan egyre ingerültebb, egyre emeltebb hangú veszekedés nyilván az örök koreográfia szerint folytatódott (később majd Plautus, Shakespeare, Molière is sokszor megírja e jelenetet!). Aiszkhülosz az Ókeanosz-fellépése jelenetben ennek a közelmúltban lezajlott családi veszekedésnek a folytatását, az apa–lányai családi konfliktus tragikus lezárását mutatja meg a színpadon: a lányok tehát az apai tiltás *ellenére*, íme, eljöttek Prométheusz sziklájához, fellázadtak az apai hatalom ellen. Nem sokkal később – váratlanul? – megjelenik a nyilván feldúlt apa, aki azonban, ahelyett hogy köszöntené lányait, vagy legalább egy indulatos-szemrehányó „...*ebadta kölykei, hát mégis itt vagytok? Mars haza, ott majd még beszélünk!*” – mondattal visszacsatolna a lányai által korábban, a színpadi jelenben, a szövegben jelzett családi konfliktushoz, egyetlen szóval sem reagál lányai, az Ókeanidák jelenlétére. Mi történt tehát ebben a családban? A gyermekek, a lányok, fellázadtak az apai hatalom, a *Hatalom* ellen, s ennek a lázadásnak a következményei fogalmazódnak képbe a ki nem mondott mondatok segítségével. Az, hogy Ókeanosz „nem veszi észre” saját lányait, a színház nyelvén egy család-történet tragikus lezárását jelenti. A prométheuszi, hatalom elleni lázadást fordítja le egy másik – alacsonyabb? inkább azt mondanám: *emberi* – szinten Aiszkhülosz, egy hétköznapi toposz-jelenet szintjén mutatva meg a Hatalom és a Hatalom elleni Lázadás tragikus következményeit. A Hatalom által tiltott tudás megszerzésének, és/vagy átadásának tragikusan magas ára van: az Ókeanidák elveszítik a szülői, apai kapcsolatot; Prométheusz a tudását titokként őrizve elveszítette szabadságát, s végtelen idejű kínokat kell szenvednie. A Kar és Prométheusz színpadon ábrázolt bukásában közös, ugyanakkor felemelő, hogy az arrogáns, az egyéni akaratot megtörni akaró Hatalom a tudás megszerzését, illetve továbbadását mégsem tudja megakadályozni.

Szophoklész *Oidipusz király*ában van egy első olvasásra talán észrevehetetlen, még a szakirodalomban is csak elvétve említett, kétszer is visszatérő mozzanat:<sup>11</sup> a fenn-

<sup>9</sup> 284–297. sor

<sup>10</sup> 130. sor

<sup>11</sup> J.-P. VERNANT: *Ambigüité et renversement: sur la structure énigmatique d'Oedipe Roi*. In J.-P. VERNANT–P. VIDAL-NAQUET: *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris, 1972. 101–131.

maradt görög tragédiák között nincs még egy, ahol egy király azért bosszankodna, mert *késnek* azok, akikre vár. Márpedig itt ez történik. A prologosz során Oidipusz a következőket mondja:

Kreónt, sógoromat, Phoibosz  
 püthói jósdájába küldtem el, hogy megtudakolja, mit  
 cselekedvén, vagy mit mondva menthetném ki a vészből városom.  
 És engem már a múltó idő szerint számlált napok  
 aggodalommal töltenek el, vajon mit csinál?  
 Az elfogadhatónál ugyanis tovább  
 van távol, az arra rendelt időn messze túl.

(70–75. sor)

Majd az első epeizodion, a Teiresziasszal sorra kerülő összecsapás bevezetőjeként így szól a Karhoz:

Érte küldtem már előbb – Kreón tanácsára tettem ezt –, két  
 követemet is! Csodálom is nagyon, hogy már régóta nincsen itt.  
 (287–288. sor)

Mindkét esetben nem sokkal a késésekre utaló mondatok után színre lép a várva várt szereplő, Kreón,<sup>12</sup> illetve Teiresziasz,<sup>13</sup> s nagyon sok fontos, izgalmas – itt és most nem részletezhető – kérdésről beszélgetnek majd a királlyal. Ám soha, senki, egyetlen szóval, mondattal vissza nem tér késésük okaira. Pedig ha komolyan vesszük azt a tételt, hogy a tragédiában nem hangozhatnak el felesleges – a megjelenített történetet nem befolyásoló, tehát színpadi tartalom nélküli, „ártatlan” – szavak, mondatok (hiszen a színpadon minden verbális és vizuális információnak cselekményépítő, a fordulatokat és/vagy felismeréseket előkészítő-aláfestő-magyarázó stb. szerepe kell, hogy legyen), akkor az Oidipusz által kétszer is szóvá tett *késés-vád* sem maradhat(na) magyarázat nélkül. A szophoklészi válasz e kérdésekre éppen az elmaradó indoklásokban, a *ki nem mondott mondatokban* van. Oidipusz válasz nélkül maradt kérdései arra utalnak, hogy Thébai királyának tekintélye megkérdőjelezhető, nem abszolút érték. Oidipusz hatalmi pozíciójának kritikája, hogy tőle következőkények, bárminemű magyarázat nélkül el lehet késni, hívásának nem kell azonnal, a lehető leggyorsabban engedelmessé válni. Pedig ha Oidipusz rákérdezne e késések okára – mit rákérdezne?! Felelősségre vonná akár Kreónt, akár Teiresziaszt, magyarázatot követelne tőlük<sup>14</sup> – nagyon fontos információkhoz juthatna, s talán sorsa is másként alakulna...

<sup>12</sup> 87. sor

<sup>13</sup> R. BUXTON: *Blindness and Limits: Sophocles and the Logic of Myth*. JHSt 100 (1980) 22–37.; C. CALAME: *Vision, Blindness and Mask: the Radicalization of the Emotions in Sophocles' Oedipus Rex*. In M. S. SILK (ed.): *Tragedy and the Tragic. Tragedy and Beyond*. Oxford, 1996. 17–37.

<sup>14</sup> L. EDMONDS: *The Teiresias Scene in Sophocles' Oedipus Tyrannus*. Syllecta Classica 11 (2000) 33–73.

A *Philoktétész*ben Szophoklész Lémnosz amúgy köztudottan virágzó, gazdag szigetét világvégien kihalt pusztaságnak, *ember nem járta pusztaságnak, élettelen, kopár földnek* ábrázolja.<sup>15</sup> Philoktétész mitológiai magányossága így válik a tragédia színpadán egy tíz éve tartó, az emberlétből való száműzetés történetévé. Ennek az állapotnak Neoptolemosz megérkezése, látszólagos segítő-megmentő jelenléte<sup>16</sup> (valójában cinikus hazugságsorozata) vet véget. Az újra emberré-fogadott Philoktétész végre hosszú monológokban tudja elmondani valakinek, milyen elviselhetetlen körülmények között teltek napjai.<sup>17</sup> És miközben többször is hangsúlyozza, hogy a szigeten töltött tíz év alatt soha nem járt erre senki, váratlanul a következő elbeszélést fűzi mondandójába:

Hát okos ember útját erre nem veszi.  
De kedve ellen is jöhet, hisz' megesik  
Ilyesmi hosszú földi életünk alatt.  
Úgy van, fiam, s ha jönnek, szánakoznak is  
Úgy puszta szóval rajtam, adnak is talán  
Egy-egy kis ételt irgalomból vagy ruhát;  
De azt, hiába szólok, senki sem teszi,  
Hogy elvigyen hazámba.  
(304–310. sor, Csengeri János fordítása)

Fel kell tenni a kérdést, hogy vajon nem Szophoklész drámaszerkesztési hibájáról van-e itt szó? Hiszen ha soha senki nem járt nála – mint ezt már többször is elmondta<sup>18</sup> –, akkor mi ez a „Lémnoszra tévedt hajósok”-történet? Meggyőződésem, hogy ez a szöveghely is példa a tragikus következményű *ki nem mondott mondatokra*, ezúttal a múltból felidézve: a Philoktétész szigetére tévedt hajósok úgy bántak a hőssel, ahogy egy ketrecbe zárt vadállattal (vagy, vegyünk egy közelebbi példát: egy hajléktalannal) bánik az ember. A kényszerből Lémnoszra vetődött hajósok meglátták Philoktétészt, jó esetben megsajnálták, dobtak neki valami ételt, rongyot, de hogy szóljanak *hozzá*, hogy embernek tekintsék, hogy kommunikáljanak vele, az fel sem merült. Philoktétész visszafogadása az emberi nembe kizárólag a szavak, a *hozzá* intézett mondatok segítségével történhet meg: éppen ezek a Philoktétész ember mivoltát igazolni hivatott mondatok nem hangzottak el soha az elmúlt tíz év során, s ez az, amit megad neki Neoptolemosz. Igaz, ebben sem lesz sok köszönet, hiszen *hazug szavakat, hazug mondatokat* fog mondani neki, amelyekkel csak tovább súlyosbítja tragikus helyzetét.

<sup>15</sup> 2–3. sor; L. FEDER: *The Symbol of the Desert Island in Sophocles' Philoctetes*. Drama Survey 13 (1963) 33–41.

<sup>16</sup> M. W. BLUNDELL: *The Physis of Neoptolemus in Sophocles' Philoctetes, Greece and Rome* 35 (1988) 137–148.

<sup>17</sup> 253–317., 468–506. sor

<sup>18</sup> 227–228., 280–281., 301. sor



További példáim Euripidész-szöveghelyek szűkre szabott elemzései: az *Alkésztisz*, e sokat vitatott tragédia<sup>19</sup> talán legnehezebben értelmezhető jelenete a fia gyászában osztozni akaró apa, Pherész és az Alkésztisz elvesztése feletti fájdalmát szülei elleni, engesztelhetetlen gyűlöletében kiélő Admétosz összecsapása.<sup>20</sup> A görög drámairodalom egyik letragikusabb párbeszéde ez, amelynek során apa és fia a görög morál szerint teljességgel megengedhetetlen sértéseket-ítéleteket vág egymás fejéhez: Admétosz megtagadja anyját és apját,<sup>21</sup> és kitagadja őket nemcsak a család, de a város közösségéből is.<sup>22</sup> Pherész megátkozta fiát,<sup>23</sup> imént még istenített, hősként megénekelte, önfeláldozó menyét pedig bolondnak nevezi.<sup>24</sup> A dráma lezárása mégis azt mutatja, hogy nem hal meg senki; Héraklész jól megverte a Halált és visszahozta és – csellel... – átadta szerető férjének Alkésztisz.<sup>25</sup> Vagyis Euripidész mintha mindenki sorsát pozitív irányba terelte volna; ezen az idilli képen csak egyetlen zavaró folt maradt, egyetlen cselekményszál maradt elvarratlan. Admétosz és Pherész, fiú és apa kapcsolatának rendbe tételéről, kibékülésről, bocsánatkérésről, bármiről, ami e konfliktus lezárását jelentené, egyetlen mondat sem hangzik el. A színpadi jelenben lezajlott, előttünk *megtörtént* szakítás pedig azt jelenti, hogy véglegessé vált Admétosz és szüleinek egymással való szembefordulása.

Euripidész *Hippolüosz*ában ketten is elmulasztják kimondani azokat a mondatokat, amelyek megváltoztathatnák sorsukat, pedig ha beszélnének, egészen bizonyosan más befejezés felé terelnék a cselekményt, s benne saját sorsukat.

A troizéni nők Karának *ki nem mondott* mondatai az eddigiektől eltérő dramaturgiai szerepük miatt érdemelnek kiemelt figyelmet.<sup>26</sup> Ezek a – Phaidrával szimpatizáló – nők a cselekmény egy adott pontján – mielőtt Phaidra megírná mostohafiát vádoló levelét, s az öngyilkosságba menekülne – hallgatást fogadtak úrnőjüknek:

Zeusz fényes lánya, Artemisz legyen tanúm,  
 hogy balsorsodról semmit el nem árulok.  
 (713–714. sor, Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása)

Ez az elhamarkodottan kimondott, tragikus következményű eskü oda vezet majd, hogy a hosszú távollét után fellépő Thészeusz kérdéseire:

<sup>19</sup> A. P. BURNETT: *The Virtues of Admetus*. *Classical Philology* 60 (1965) 240–255.; L. P. E. PARKER: *Euripides. Alcestis. Edition with Introduction and Commentary*. Oxford, 2007.

<sup>20</sup> 614–733. sor

<sup>21</sup> *Nem is vagy hát atyám valósággal nekem, / És úgy nevezett anyám sem volt nekem...* (636–637. sor)

<sup>22</sup> *Horrd el magad te s hozzád méltó hitvesed! / Gyermektelen vénülve, , mint érdemlitek, / Fiatok él bár. Egy fedél alatt velem / Nem is lakoztok...* (734–740. sor)

<sup>23</sup> 732–733. sor

<sup>24</sup> *Ez itt szegyetlen nem volt, bolond igen!* (728. sor); J. GREGORY: *Euripides'Alcestis*. *Hermes* 107 (1979) 259–270.; J. R. WILSON: *Twentieth century interpretations of Euripides'Alcestis*. Englewood Cliffs, 1968; R. BUXTON: *Euripides'Alcestis: Five Aspects of an Interpretation*. In L. RODLEY (ed.): *Papers Given at a Colloquium on Greek Tragedy in Honour of R. P. Willington-Ingram*. London, 1987. 17–35.

<sup>25</sup> 1008–1158. sor

<sup>26</sup> W. S. BARRETT: *Euripides Hippolytos*. Oxford, 1978.

Mit mondasz? Meghalt hitvesem? Mi érte őt?  
 (801. sor), és  
 Véletlenül, vagy bánat dermesztette meg?  
 (803. sor)

a Kar nem válaszol, mert esküjétől gúzsba kötve *nem válaszolhat*, hanem hallgat, s a ki nem mondott, pontosabban az eskü miatt *ki nem mondható* mondatok helyett – a tragédia színpadán megengedhetetlen aktivitásról téve tanúbizonyságot – hazudik:

Többet mi sem tudunk, csak az hozott ide,  
 Thészeusz, hogy én is együtt gyászoljak veled.  
 (804–805. sor)

Miközben mi, nézők tudjuk, hogy ezek a nők a cselekmény minden mozzanatát jól ismerik, hiszen végig a színen voltak. A troizéni nők pontosan tisztában vannak Phaidra öngyilkosságának okaival, és ezzel a hazugsággal, a tények ki nem mondásával ők okozzák Thészeusz bukását: ki nem mondott mondataik elzárják Thészeusz elől a megismerés lehetőségét, a tények alapján való mérlegelés, döntés és cselekvés útját.<sup>27</sup>

A másik, hasonlóan döntő fontosságú mondatok kimondását megtagadó szereplő Hippolütosz, aki egészen különös indoklását is adja, miért *nem* akarja elmondani az életét megmenteni hivatott mondatokat:

Ó, istenek, mi is bénítja nyelvemet,  
 ha jámborságom hozza rám a pusztulást?  
 De nem szólok, hitelt úgysem talál szavam,  
 nem érnék célt, ha megszegném is eskümet.  
 (1060–1064. sor)

A megszólalás hiábavalóságára hivatkozni, a meggyőzésnek még a lehetőségét is elutasítani tragikus választás abban a közegben – a színházban –, ahol a felismerések és fordulatok egymásra épülése mindenekelőtt a szavak segítségével történik. Hippolütosz dilemmája: beszéljen, vagy hallgasson? Az indoklás, amiért a *hallgatás* mellett dönt, egészen váratlan, hiszen ő pontosan tudja az igazságot Phaidra bűnös szerelméről, öngyilkosságba meneküléséről, sőt, azt is, hogy apja, Thészeusz hamis vádak alapján ítélte-ítéli halálra őt. A védekezés feladása, a beszédaktus hiábavalóságának hirdetése öngyilkos gesztus, s mint ilyen, egyedülálló a fennmaradt görög tragédiaindalomban. A *Hippolütoszban* Euripidész azt mutatja meg, hogy az igazság, a tények (tehát a valóság: az *alétheia*) kimondása értelmetlenné válik,

<sup>27</sup> B. E. GOFF: *The Noose of Words: Readings of Desire, Violence and Language in Euripides' Hippolytus*. Cambridge, 1990.

felesleges gesztus lesz, ha a közösség teljhatalommal felruházott vezetője már döntött – Hippolüosz tudja, hogy a hatalma megkérdőjelezhetetlenségében biztos uralkodó kizárólag saját döntéseit ismeri el legitimnek, s a döntését követően napvilágra kerülő tények ebben nem befolyásolják. Tragédiánk lezárása majd egy a hatalmi tébolyból kijózanodott, mindenét – családját, erkölcsi hitelét – elveszített Thészeuszt mutat; de Hippolüosz életét már nem lehet megmenteni. A *Hippolüoszban* amúgy is a tragikum legfontosabb összetevői a hősök által rosszul megválasztott hallgatás-, illetve megszólalás-pillanatok. Phaidra, ha nem osztaná meg a Dajkával bűnös szerelmének titkát,<sup>28</sup> s belepusztulna e szerelembe, bizonyosan hőssé magasztosulna halálában; Thészeusz pedig, ha nem mondaná ki fiát halálra ítéelő átkait,<sup>29</sup> hanem kivárná, míg az eseményekről biztos információkhoz juthat,<sup>30</sup> ugyancsak nem jutna tragikus sorsra tragédiánkban. De ugyanígy a Dajka is akkor beszélt, amikor pedig hallgatnia kellett volna: soha nem szabadott volna elárulnia Hippolüosznak úrnője szerelmét, mert ezzel megállíthatatlan tragédia-sorozatot indított el.

Végül egy olyan szöveghelyet választottam a *Helenéből* a becsapás-félrevezetés kérdéskör kapcsán, amely e kategória újabb alosztályába tartozik, s amelyet talán úgy lehetne a legpontosabban leírni, hogy *ígéret, amelyet nem tart meg a hős/nő*, s ezzel félrevezeti az ígéret valóra válására készülőket.

Helené, amikor már minden akadály elhárult a szökésterv megvalósítása elől, e szavakkal fordul Menelaoszhoz, akinek majd a saját állítólagos haláláról hírt hozó hajótöröttet kell – Helené részletesen előadott utasításait követve – alakítania a király, Theoklümenosz előtt:

Én most bemegyek, benn lenyírom fürtjeim,  
Fehér ruhám helyett gyász-feketébe öltözöm,  
S véresre vájom körmeimmal arcomat.  
(1087–1089. sor, Csengeri János fordítása)

Nem sokkal később azután a távollétében lezajlott eseményekről semmit sem tudó Theoklümenosz így fordul a palotából kilépő Helenéhez:

Kérlek, miért cserélted föl fehér ruhád  
Fekete gyászruhával és nemes fejed  
Miért nyested le ollóval szép fürtjeid?  
Miért peregnek sűrű könnyek arcodon?  
(1186–1189. sor)

<sup>28</sup> 350–351. sor

<sup>29</sup> 887–890., 893–898. sor

<sup>30</sup> 1321–1324. sor

Kevés ennél fontosabb, Helené jellemét pontosan leíró cselekménymozzanattal találkozunk a drámában: hová tűnt a nemrég megígért „véresre karmolt arc”, melynek a Menelaosz állítólagos halála felett érzett gyász mértékét kellene a király előtt jeleznie? A magyarázat a mitológiai hagyomány ismeretében logikus és dramaturgiailag is pontos: Helené nemcsak kivételesen intelligens, okos, a tökéletes szökési terv kidolgozója, de egyúttal ő a világ legszebb nője is! Márpedig az ő testét semmilyen körülmények között nem csúfíthatja sebhely! A néhány perccel korábban elhangzott, hősi-patetikus ígéret, amelynek fontos mozzanata volt a gyász miatt *véresre karmolt arc*, a megvalósítás során ezért *könnypatakok vájta árkok szabdalta arccá* szelídül. Helené persze azt is pontosan látja előre, hogy ez is tökéletesen elegendő lesz Theoklümenosz becsapásához, Menelaosz halálhírének hitelesítéséhez. Ezzel az ígéretszegéssel kit vezetett félre Helené? Menelaosz és a színen tartózkodó Kar mellett – s én azt mondanám: mindenekelőtt! – a nézőket: Helené véres arcának látványára *várunk*, s ehelyett egy jelentősen „szelídebb” gyászjelekkel ékes Helenét látunk a színen. Irónia, tragikus irónia rejlik e mögött a talán jelentéktelennek tűnő gyászterv-módosítás mögött: Helené világában élünk itt, Egyiptomban, s e világ felett intelligenciája és szépsége miatt övé a legfőbb hatalom. Ennek bizonyítéka, hogy mivel számára a szépség a legfontosabb érték, ennek megőrzéséért mindenre, még az egyszer kimondott ígéretet, tehát akár a szokásos rítuselemek – itt: a gyászjelek – megváltoztatására is lehetősége, hatalma van.

Matuska Ágnes

## EGY MÓKAMESTER ESETE A 16. SZÁZADI ANGOL SZÍNPADON

– Thomas Heywood, a 21. századi kritika öncenzúrája és lehetőségei –

Dolgozatom Thomas Heywood angol humanista drámaíró 1527–1533 körül írt drámáját, a *Play of the Weather* című darabot értelmezi.<sup>1</sup> Az érvelést viszont távolabbról szeretném indítani, mégpedig egy Walter Benjamintól származó idézettel, amelyre az elemzés végén visszatérek.

Újra meg újra, Shakespeare-nél is, Calderónnál is, harcok töltik ki az utolsó felvonást, királyok, hercegek, csatlósok és kíséret „menekülve színre lépnek”. A pillanat, melyben a nézők számára láthatókká válnak, megtorpanítja őket. A „drámai személyek” menekülésének a jelenet megálljt parancsol. Belépve a kívülállók és voltaképpen fölényben lévők látóterébe, a kiszolgáltatottak fellélegezhetnek, és friss levegő veszi őket körül. Innét a „menekülve” színre lépők színpadi jelenésének rejtett értelme. E fordulatok olvasásába belejátszik az a reménység, melyet mi magunk vetünk egy-egy helybe, fénysugárba vagy rivaldafénybe, ahol a mi életen át zajló menekülésünk is idegen szemlélők előtt jutna révbbe.<sup>2</sup>

### *Perspektíva-váltás I: Az időjárás – új megvilágításban*

A dolgozatban elemezni kívánt szöveg tehát egy humanista zeneszerző és drámaíró, John Heywood darabja. Heywood neve több angol uralkodó nevéhez is kapcsolódik, szolgált VIII. Henrik, Mária és VI. Edward udvarában is. Összesen hat drámája maradt ránk, melyek a humanista vitadráma hagyományában íródtak, nem elhanyagolhatók ugyanakkor az angol népi játékokból átörökített

---

<sup>1</sup> A tanulmányhoz szükséges kutatást a Folger Shakespeare Library Fellowship és a Bolyai János kutatói ösztöndíj támogatásával végeztem. A dolgozat a „*Hiányod átjár, mint...*” színháztudományi konferencián felolvasott előadásom kibővített változata, amelyet részben az előadás utáni vita fényében egészítettem ki. Ezúttal szeretném megköszönni a résztvevők, különösen KARSAI György és GÁLOSI Adrienne inspiráló megjegyzéseit. A darab születésének időpontját Darry Grantley-t követve jelölöm: Darryl GRANTLEY: *English Dramatic Interludes 1300–1580*. Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

<sup>2</sup> Walter BENJAMIN: *Egyirányú utca*. Fordította BERCEK Árpád. Atlantisz, Bp., 2005. 86–87.

jellemzőik sem. A *Play of the Weather* 1533-ban jelent meg nyomtatásban, és feltehetőleg egy szűk évtizeddel korábban íródott. A darab értelmezésében pontosan azt az érdekes helyzetet, a színpadi játék által lehetővé váló nézőpontváltást illusztrálja, amelyről a Benjamin-idézet szól, amely szerint a színpadon „friss levegő veszi körül” a dolgokat azáltal, hogy a szemlélődők, a közönség előtt zajlik a látvány. A menekülők fellelégezhetnek.

Heywood darabjában a fő mókamester a Merry Report nevű szereplő, aminek drámatörténeti jelentősége, hogy benne találjuk meg – Heywood *A Play of Love* című drámája mellett – a Vice elnevezésű szereplőtípus első nyomtatásban dokumentált példáját.<sup>3</sup> Más szóval, Merry Report az első olyan szerepek egyike, amely mellett a szereplők listáján az adott szerep funkciójának megjelölését is megtaláljuk: „yce”. Noha léteznek ennél korábbi szereplők is, akik sok szempontból hasonlítanak a később expliciten is Vice-nak nevezett társaikra – a megnevezés történhet a szereplőlistában, de utalhatnak rájuk így a darab egyéb szereplői is, vagy akár maguk is ekként mutatkozhatnak be –, tekintetbe véve, hogy a szereplőtípus virágzása a 16. század ötvenes éveire tehető, Heywood nagyjából két évtizeddel korábbi példája rendkívül korai előfordulást mutat. A szereplőtípus egyébként a játékot irányító, a főszereplőket gyakran korrumpáló mókamesterekre vonatkozik, akik mindenkiről lerántják a leplet, ördögi és bolondos vonásokkal rendelkeznek, játékkal és szellemes megjegyzéseikkel pedig a közönséget megszólítva szórakoztatnak. Egyes értelmezők úgy találják, hogy Heywoodé nem is reprezentatív példa, mert a karakter nem rendelkezik azzal a gonosszággal és romlottsággal, amely – bár ezt többen vitatják – a Vice-ok esetében számos kutató szerint elengedhetetlen.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> GRANTLEY: i. m. szerint Heywood másik Vice-ot is felvonultató drámája, a *The Play of Love* az 1520-as vagy a korai 1530-as években íródott, nem tudhatjuk tehát, hogy a két dráma, azaz a két Vice közül melyik születhetett előbb.

<sup>4</sup> Ezen a véleményen van például Bernard Spivack, aki kifejezetten Heywood Vice szereplőt kívánná kizárni a tipikus Vice-ok köréből, mivel nem találja őket megfelelően gonosznak. BERNARD SPIVACK: *Shakespeare and the Allegory of Evil*. Columbia University Press, New York, London, 1965. 135. Bár a jelen dolgozat keretei nem teszik lehetővé, hogy a Vice-körül vitát alaposabban ismertessem, érdemes megemlíteni, hogy Vice-ként utaltak a középkori vallásos ihletettségű, homiletikus drámákban a Bűn allegóriájára vagy a Bűn különböző megtestesüléseit reprezentáló allegorikus szereplőkre, mint az Erény vagy Erények ellentétére. Bár az 1550-es évekre megszorodó moralitásokban megjelenő Vice-ot, mint sajátosan központi dramaturgikus funkcióval bíró szereplőt meg lehet különböztetni az Erény allegóriájának ellenlbasait megtestesítő Vice-októl, a homonim elnevezés, valamint az a tény, hogy a mókamester Vice is számos módon kapcsolódik az ördöghöz, részben megmagyarázza, hogy egyes kutatók miért ödzkodnak elismerni a nem feltétlenül morális alapon értelmezendő, és ezáltal nem automatikusan elítélendő figura lehetőségét. A Vice etimológiáját illetően is kézenfekvő magyarázat lehet a Vice eredetét a *bűn, gonosz* jelentésű latin *vitium*ban keresni, felmerülnek azonban egyéb javaslatok is. Az egyik szerint a latin *vice* lenne a gyökér, amelynek megfelelője a magyarban is megmaradt *al-* vagy *helyettes*-jelentésben, például a *viceházmester* kifejezésben. Bár a Vice valóban gyakran szolgálként jelenik meg (mint Heywood elemzett drámájában is), a másik magyarázat ennél még izgalmasabb: eszerint a *maszk* vagy *arc* jelentésű „viser”-ből eredeztethető az elnevezés – utalva ezzel arra a hagyományra, hogy a népi játékok egyes Vice szereplői feketére festett arccal vagy maszkkal jelentek meg a színpadon. A Vice etimológiájáról lásd Francis Hugh MARES: *The Origin of the Figure Called „the Vice” in Tudor Drama*. The Huntington Library Quarterly 1958–1959. 11–29.

A Vice-szereplőtípusra jellemző módon Merry Report is az identitásának kiismerhetetlenségével viccelődve mutatkozik be a darabban, az “I am I” tautologikus ismétlésével. Amikor Jupiter a következőt kérdezi tőle “Why! what arte thou that approachyst so ny?” (101), [Mi vagy te, ki így közelítesz?], a Vice így válaszol:

Merry Report. Forsothe, and please your lordshyppe it is I.  
 Jupiter. All that we knowe very well, but what I?  
 Merry Report. What I? Some saye I am perse I.  
 But what maner I, so ever be I,  
 I assure your good lordshyp I am I. (102–106)<sup>5</sup>

[*Merry Report*: Ajánlom magam uram, én vagyok az. *Jupiter*: Jó, ezt már tudjuk, de milyen én? *Merry Report*: Milyen én? Úgy mondják, én, én magam. De hogy milyen én, hát úgy maradjak én, uram, biztosíthatom, hogy én vagyok én.]

Merry Report a következőképpen magyarázza saját funkcióját Jupiternek:

And, for my name: reportyng alwaye trewly  
 What hurte to reporte a sad mater merely? (136–137)

[Ami a nevemet illeti (vö. Merry Report, tehát „derűs hírnök”): mindenről igaz hírt adok, mit számít hát, ha a komoly dolgokat is derűsen tálalom?]

A derűs hírnök tálalásában, úgy tűnik, mintha a dolgok komoly vagy vidám volta azon múlna, hogy azokat hogyan, milyen médiumon keresztül közvetítjük. Merry Report azon túl, hogy derűs, azt is elmondja magáról, hogy semmilyen időjárás iránt sem elfogult – így tökéletesen alkalmas arra, hogy betöltse a darabban számára kínálkozó posztot. A cselekmény ugyanis abból áll, hogy különböző rendű és rangú emberek kérelmezik Jupiternél, bár alakulna az időjárás számukra kedvező módon. A módosabbak, így a nemes (Gentleman) és a kereskedő (Merchant) közvetlenül járulhatnak Jupiter színe elé. A társadalmi ranglétra alsó fokaira szorultak – az erdőkerülő, a vízimolnár és a szélmolnár; a tekintetes asszony és a mosónő mint a szorgos és a lusta asszony megtestesítői, valamint a fiúcska – érdekeit a közben Jupiter hivatalos hírnökévé szegődött Merry Report képviseli. Vice a szereplőtípusban jellemzően megjelenő hagyomány szerint a darab világa és a közönség világa között is közvetít: hol kedélyesen parolázva, hol csúfolódva szólítja meg a cselekményt nézőként figyelemmel kísérő jelenlévőket. Noha a darab során itt-ott úgy tűnik, mintha a Vice nem venné elég komolyan a Jupiter által igazgatott társadalomban számára kijelölt posztot (talán inkább érdeklí az önmagért való móka?), végül a főisten megbízható szolgájaként tisztességesen képviseli mindenki

<sup>5</sup> Az idézetekhez és a sorok számának jelöléséhez a következő szövegkiadást használtam: *The Plays of John Heywood*. Eds. Richard AXTON, Peter HAPPÉ. D. S. Brewer, Cambridge, 1991. A szögletes zárójelekkel jelölt magyar változatot saját prózai fordításomban közlöm.

véleményét, annak ellenére, hogy korábban azon morfondírozott, szolgálhatna éppenséggel más urat is:

I thynke goddess servauntes may lyve holyly  
But the devils servauntes lyve more meryly. (988–989)

[Lehetnek ugyan isten szolgálói szent életűek, az ördög szolgálainak az élete derűsebb.]

Talán nem meglepő, hogy a kérelmezők mindannyian másfajta időjárásra vágnak, így a napsütés, a szél, a hideg, a meleg és az eső egymással összeegyeztethetetlen kombinációit követelik. Egyetlen ponton találkoznak a vágyak, nevezetesen ott, hogy senki nem kér fagyot és hideget. Végül azonban a fiúcska is felszólal, ő pontosan ennek örülne, mert hólabdázni kíván. Jupiter végül a hosszú viták után igen elegánsan oldja meg a helyzetet egy olyan döntéssel, amelyet mindenki bölcsnek talál, és örömmel fogad:

...we will the hole world to attende  
Eche sorte on suche wether as for them doth fall  
Now one, now other, as lyketh us to sende. (1204–1206)

[Mindenki kívánságának eleget teszünk, az időjárás olyan lesz, hogy mindenki örömét leli benne, egyszer ilyen, egyszer olyan, amelyet éppen küldeni méltóztatunk.]

Lesz tehát mindenféle idő, napsütés, eső, szél, havazás és egyéb, így minden kérelmezőre sor kerül, mindenki megkapja, amit kívánt. Jupiter rendkívül büszke végtelen bölcsességére, és azt állítja, hogy a világmindenség békéje múlt rajta, ebből is következik, hogy ő a világ ura:

Our prudens hath made peace universally.  
Whyche thynge, we say, recordeth us as pryncypall  
God and governour of heven, yerth, and all. (1245–1247)

[Bölcsességünk békét teremtett a világmindenségben. Ez pedig, lám, mutatja főisten mivoltunkat, és uralmunkat a menny, a föld és a mindenség felett.]

Merry Report az egyetlen, aki a végszó, azaz Jupiter önmagát dicsőítő sorai előtt szóvá teszi az elhallgatott csúsztatást:

Lo, how this is brought to pas!  
Sirs, now shall ye have the wether even as yt was. (1239–1240).

[Hát ez aztán meg hogy esett! Emberek, az időjárás pont olyan lesz, mint annak előtte.]



Bár az alaphelyzet hasonló ahhoz az esethez, amit a császár új ruhájának történetéből ismerünk – mindenki úgy tesz, mintha a király valóban olyan csodálatraméltó lenne, mint amilyennek mutatni kívánja magát –, Heywoodnál a darab végén a látványos lelepleződés elmarad. A végső szó ugyanis Jupiteré, aki a játék végén méltósággal foglalja el égi trónját, miközben a szereplők énekelve ünnepelnek a bölcs döntés feletti örömeikben. A hírnök mintha teljességgel hiába tenné szavát: nem biztos, hogy olyan kivételesen jól jártak. A kérők tehát nyilvánvalóan egyfajta csalás áldozatául estek, a Vice színpadon *kívüli* közönsége ugyanakkor – akik közül feltehetően Vice módjára tűnt fel Merry Report a darab elején – tisztában van nemcsak azzal, hogy Jupiter döntése tökéletesen érdektelen abban a tekintetben, hogy milyen hatása lesz (az időjárás nevezetesen cseppet sem változik a korábbiakhoz képest), hanem azt is látja, hogy a mindenki által ünnepelt hatás egy játék keretében jött létre, melynek éppenséggel olyan mókamestere is van, aki a játékról bizonyos értelemben lerántja a leplet. A közönségnek a játékon keresztül kínálkozik egy olyan lehetőség, hogy az időjárást, bár maradhat olyan, mint annak előtte, mégis teljesen új perspektívából értelmezhesse, egy olyan darab komikus látószögén keresztül, amelynek a címe nem véletlenül *“The play of the Weather”*, hiszen az időjárásról szól a játék. A közönség is gondolhatja ugyan, hogy az időjárás mit sem változott a korábbiakhoz képest, de a darab végére kialakult új perspektíva lehetőségét akár egy nagyszerűen szellemes megoldásként is felfoghatják, sőt ha akarják, szemlélhetik az időjárást a derűs hírnök játékos szemüvegén keresztül is.

### *Perspektíva-váltás 2: A mókamester szerepének átértelmezései*

Bár a római új komédia hatása nyilvánvaló a 16. századi angol humanista drámákban, fontos hangsúlyozni azt a folyamatot, amelynek során a klasszikus gyökereket az angol színház a saját hagyományával átítatva formálta át. Ennek a transzformációnak a legfontosabb jellemzőjét Peterson úgy fogalmazza meg, hogy az angol népi játékok hatása szervesen beépül a humanista drámákba, ezáltal pedig az előadás során egy olyan közösségi esemény jön létre, amely a reprezentációs illúzió tökéletes figyelmen kívül hagyásával inkább a játékos és a közönség itt-és-most-ját hangsúlyozza, azt, hogy mindannyian egy éppen zajló játék részesei. Az efféle játék sajátos rituális funkciója szerint a közösségi kötelekeket és értékeket ünnepli és újítja meg; a bemutatott darab világa és a közönség jelene közötti átjárhatóságot pedig a közönség tagjainak gyakori megszólításával is hangsúlyozza – nemritkán a fő mókamester funkcióján keresztül, mint ahogy ezt maga Merry Report is teszi, amikor a közönséghez fordul.<sup>6</sup>

Gondoljunk bele abba, hogy miután Heywood drámája ahhoz a hagyományhoz illeszkedik, amelyben az előadott darab világa, a *locus* nem feltétlenül választható el

<sup>6</sup> Douglas L. PETERSON: *The Origins of Tudor Comedy: Plautus, Jack Jugelet, and the Folk-Play as Mediating Form*. In *The Work of Dissimilitude*. Eds. David G. ALLEN, Robert A. WHITE. University of Delaware Press, Newark, 1992. 105–115.

a közönség jelenétől és adott kontextusától, és a hagyomány szerint ennek a közönségnek az értékeit hivatott megerősíteni, milyen merészséget követelhetett a szerzőtől egy olyan mű, amelyben a főisten bölcs döntése mulatság tárgyává válik, másrészt pedig az alattvalók csak saját korlátoltságuknak köszönhetik, ha egyáltalán komolyan tudják venni. A valóság fentiekben bemutatott mókás újraértelmezésének, játékos transzformációjának azonban egy sajátos, de talán nem teljesen meglepő példáját éppen maga a darab szerzője, John Heywood szolgáltatja, aki feltehetően maga játszotta a darabban Merry Report, a Vice szerepét, illeszkedve ahhoz a hagyományhoz, amely szerint a játékon belül a mókamestert a legtapasztaltabb színész és a társulat vezetője testesítette meg. A drámában szereplő Jupiter VIII. Henrik allegóriájaként értelmezhető, és a darabot is minden bizonnyal az ő udvarában vitték színre.<sup>7</sup> A Vice és Jupiter viszonya a dráma mai értelmezőjének, Greg Walkernek a megfogalmazásában is azt példázza, hogy Heywood meglepően szabadon, komikus szemlemben kezeli a királlyal kapcsolatos személyes és politikai ügyeket a darabjában.<sup>8</sup> A 21. századból nézve nehéz eldöntenünk, hogy Heywood valójában mekkora sikerrel járt, amikor a királyt arra sarkallta, hogy saját döntéseit kritikus önreflexióval szemlélje. Walker szerint Heywood ugyanakkor Jupiter villámaival játszott, amikor a királyt ellátta azokkal a jó tanácsokkal, amelyekre minden hercegnek szüksége van.<sup>9</sup> Heywood bizonyára nemcsak abban hitt, hogy létezhet egy játéktér, egy olyan hely, ahol – Benjamin képénél maradván – menekülő királyok és hercegek lélegezhetnek fel, amikor végre színre lépnek, és a kívülállók látóterébe érve végre friss levegő veszi őket körbe, hiszen ő maga is azon munkálkodott, hogy létrehozza ezt a játékteret, ahol játék és politika színtere különös és meglepően hatásos módon fonódott egybe.

Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy míg Walker elismeri: Heywood kivételesen bátor alattvalója VIII. Henriknek, hiszen a darabot eszközül használva játékos formában ugyan, de egyértelmű kritikát jeleníthetett meg a királlyal szemben, ugyanez az értelmező, Walker a Vice játékában korántsem ezt a mókásan felforgató őszinteséget látja megtestesülni. Más szóval úgy találja, hogy Heywood a Vice-ot játszva meggyőző kritikus, viszont a darabbeli Vice-ot egyáltalán nem tartja jó tanácsadónak. Merry Report nevéből sem azt olvassa ki, hogy attól függetlenül, jó-e vagy rossz-e az idő, ez a szereplő elfogulatlanul viszonyul hozzá, és derűsen ad hírt róla. Értelmezésében a szereplő elfogulatlansága sokkal inkább egyfajta félrevezető magatartás része, amelynek során a Vice a jó tanácsadó és a hű szolga szerepét magára öltve félrevezeti környezetét, hogy végül cseles gonosztevéként

<sup>7</sup> Heywood darabjainak kritikai kiadásában olvashatjuk, hogy a szerkesztők szerint Merry Report alakjában a szerző „egybeolvasztotta a drámaíró és a színpadi manipulátor szerepét. Mivel Heywood a király szolgája, sőt feltehetően királyi főkomornyik volt, nehéz egyebet képzelni, mint azt, hogy a szerepet is magának szánta...” *The Plays of John Heywood*. 26.

<sup>8</sup> Az eredeti megfogalmazásban: “what Heywood’s treatment of Jupiter suggests, then, is a clear sense of license on the part of the playwright to touch upon highly sensitive political and personal issues central to the King’s current preoccupations in a comic vein”. Greg WALKER: *Plays of Persuasion*. Cambridge University Press, Cambridge, 1991. 118.

<sup>9</sup> Uo.

az udvarban felelős pozícióba kerüljön. Konkrétan ezt a Vice-ot, Merry Reportot, mint fentebb említettem, korábban úgy hallgattatta el a kritika, hogy nem vette figyelembe, mert egyszerűen nem tartotta elég gonosznak ahhoz, hogy a Vice-ok kategóriájába sorolja. Walker véleménye abban sajátos, hogy ő kifejezetten alattomosnak és fondorlatosnak látja ezt a Vice-ot is, a karaktert megtestesítő Heywoodot viszont nem, annak ellenére, hogy Merry Report és Jupiter viszonyában leképeződni látja Heywood és a király kapcsolatát. Walker érvelésében itt egyfajta szimptomatikus működést vélek felfedezni, annak a véleménynek egy sajátos verzióját, amely egy színjáték kapcsán a valóságot átlényegítő fenyegetettséget érzi, és a játékban nem a valóság újragondolásának lehetőségét látja, hanem annak elvesztését félti. Heywood időjárásról szóló darabját azért érzem zseniálisnak, mert egyértelművé teszi azt a választást, amely a közönség lehetősége vagy akár felelőssége abban, hogy a játéktól mit vár: Vajon önfeledten ünnepli a darab szereplőivel Jupiter bölcs döntését? Vagy azon kesereg, hogy becsaptak bennünket, hiszen az időjárás maradt a régi? Komédiájának ceremóniamesterén, a Vice-on keresztül Heywood elsősorban nem ezeket a pozíciókat ajánlja fel nézőinek. Az általa megtestesített Vice, a Tudor-kori angol színpadok mókamestere, akinek *Vice* megnevezése korabeli pamfletekben gyakran egyenesen a színész szinonimájaként használatos,<sup>10</sup> azt a játékoszt, és ebben az értelemben komikus lehetőséget képviseli, amely lehetővé teszi, hogy felfüggesztjük a közönség által valósnak gondolt világ premisszáit. A darab végén a közönség az, aki bármiféle változás bekövetkezéséhez hozzájárulhat. Akár úgy is értelmezhetjük, hogy a közönség öltheti magára azt a szerepet, amelyet korábban a Vice képviselt: a játék során nem az történt, hogy megteremtődött egy mimetikus illúzió, hanem a jelentés létrejöttének, létrehozásának szemtanúi lehettünk. A jelentés pedig végül általunk, a közvetítők által, a mi játékos részvételünkön keresztül formálódik. Érthető tehát, ha Heywoodot a király esetleg el kívánta hallgattatni, és az is, hogy Merry Reportnak a darab végén kifejtett leleplező szavaival nem törődnek a kérelmezők. Különös ugyanakkor, hogy Walker is figyelmen kívül hagyja azt a lehetőséget, hogy a darabban játszó Vice esetleg nem kevésbé jó tanácsadó és komédiás, mint maga Heywood.

### *Kóda – Perspektívaváltás 3: fény sugarba vetett reménységek*

Visszatérve az előadásom elején idézett Benjamin-szakaszra: Merry Report, de maga Heywood is azt a funkciót láthatja el a közönség számára, hogy játékmesterként megteremti a fény sugarat vagy rivaldafényt, ahol a játék résztvevői, akár még maga a király is, feltéve, hogy van érzéke a játékhoz, fellélegezhetnek, hogy révbe értek. A menekülésnek, mint Benjamin írja, a jelenet megálljt parancsol. A jelenet létrejöttének terét viszont, ahol a „megállj” megtörténik, a szín-

<sup>10</sup> Erről bővebben lásd Ágnes MATUSKA: „Masking players, painted sepulchers and double dealing ambidexters” on duty. *Sederi Yearbook* 18 (2008) 45–60.

pad, a játék biztosítja. Végző soron pedig a közönségen múlik, hogy az időjárás nem Merry Report, hanem Heywood játéka után maradt-e a régi vagy sem. Különös váltás azonban, ahogy miután Benjaminnál a színpadon menekülő királyok fellelegeznek a rivaldafényben, belépve a kívülállók, a fölényben lévő játékterébe, hirtelen megfordul a színpad, és már nem mi vagyunk a fölényben lévő kegyes közönség. Nézzük még egyszer az idézett szakasz végét: „E fordulatok olvasásába belejátsszunk az a reménység, melyet mi magunk vetünk egy-egy helybe, fény sugarba vagy rivaldafénybe, ahol a mi életen át zajló menekülésünk is idegen szemlélők előtt jutna révbe.” Azt kell remélnünk hát, hogy saját közönségünk is tudatában lesz annak, hogy nézői fölényükkel biztosítják: a játéktér megteremtető, és Benjamin menekülői mintájára talán mi is fellelegezhetünk.

Végezetül hadd hívjam fel a figyelmet egy rendkívül sajátos egybeesésre. Az iménti Benjamin-idézetet megelőző részben olyan gondolat található, amely Heywoodhoz hasonlóan köti össze az időjárás, az időjárás általunk való megtestesítésének, és a közönség fontosságának a gondolatát. A szöveghely magyar fordítása így hangzik: „Mert ki mondhat önnön létezéséről annál többet, mint hogy átvonult két-három másik ember életén, oly gyöngéden és oly közelről érintve, mint a napsütés.”<sup>11</sup> A német eredetivel összevetve a magyar változatot, úgy tűnik, mintha a magyar fordító nem hinne abban, hogy a napsütés nem elengedhetetlen, elég, ha az *időjárásnak* adunk játékteret, az értelmezését megoldja, akinek az a dolga. Merry Report játékanak nézőiként talán jobban értjük a német eredetit: „Denn wer kann mehr von seinem Dasein sagen, als daß er zwei, drei andern duch ihr Leben so zärtlich und so nah wie das Wetter gezogen ist.”<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> BENJAMIN: i. m. 86.

<sup>12</sup> Walter BENJAMIN: *Einbahnstraße*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955. 117.

Kiss Attila Atilla

## HIÁNY ÉS PROTÉZIS

– A jelölés határmezsgyéi a *Titus Andronicus*ban –

Nehéz lenne olyan kritikai terminust találni, amely több szállal kötődne a színház és a teatralitás jelenségéhez és a hozzá kapcsolódó elméletekhez, mint a hiány. A jelelmélet felől közelítve a színházi működéshez azt találjuk, hogy a színpad a szemiotikai alapállást, magának a jelölésnek a logikáját képezi le, melynek közép-pontjában a *hiány* áll. A jel olyan entitás, melynek alapján számot vehetünk valamivel, ami nincs jelen, és ugyanezt a működést látjuk a színpadi térben: valami áll valami helyett, ami valójában nincs ott. A reprezentáció törekvése, a nem jelenlétnek valamilyen módon jelenvalóvá tétele természetesen az egyik legrégebbi kérdés, amely a gondolkodókat a klasszikus filozófia óta foglalkoztatja. A kérdés meghatározó erővel bírt már a középkori liturgikus drámából a világi drámába és színházba való átmenet idején is, amikor a skolasztika régi és a humanizmus új gondolkodói azt fejtegették, vajon a mintákat követő másolás (*imitatio*) vagy az egyéni látásmódot önkéntelenül is magába foglaló megjelenítés, a reprezentáció (*mimesis*) tekinthető fontosabbnak és magasabb rendűnek.<sup>1</sup> A különféle színházi vagy színházias társadalmi jelölő gyakorlatokat is lehetséges osztályozni aszerint, hogy miként viszonyulnak ehhez a szemiotikai alapálláshoz.<sup>2</sup>

Dolgozatomban nem ennek a színházzemiotikai alapkérdésnek a könyvtárnyi szakirodalmát szándékozom gyarapítani, de a színház reprezentációs logikájához kapcsolódva szeretnék kiindulásképpen magának a hiánynak mint jelölőnek a képességeinél elidőzni. A hiány gyakran erősebb jelölő értékkel bír, nagyobb hatást tud kifejteni a színpadon, mint az a dolog, ami valami más helyett állva megjelenik. A vakon botorkáló Gloucester kivájt, üres szemgödre a *Lear király*ban, a kezeitől és

---

<sup>1</sup> Az *imitatio* és a *mimesis* kölcsönviszonyához, különösen az *imitatio Christi* hagyományának a reformáció hatására való átalakulásával kapcsolatban, lásd Adrian STREETE: *Protestantism and Drama in Early Modern England*. Cambridge U. P., Cambridge, 2009. 15–26.

<sup>2</sup> Bizonyos színpadok (így például a klasszikus realizmus valóságosságáért támaszkodó polgári színház) a reprezentációs elégtelenséget, a jelenlét felkeltésének lehetetlenségét elkendőzve igyekeznek fotografikus illúziót kelteni. Másfajta színházmodellek (a protomodern emblematikus színház vagy a posztmodern színházi kísérletek) metaperspektívákon keresztül tudatosan reflektálnak saját reprezentációs természetükre, vagy (ahogy számos neoavangárd törekvés) felhagynak minden újramegjelenítési kísérlettel, és a performansz erején keresztül igyekeznek eseményé válni.

nyelvtől megfosztott Lavinia a *Titus Andronicus*ban, Hieronimónak a kiharapott nyelve hiányától üresen, véresen tátongó szája a *Spanyol tragédiában*, Yoricknak a hamleti anatomizáló retorika által lecsupaszított, arctalan és ajaktalan felmutatott koponyája azért gyakorol ránk erős hatást, mert a hiányon keresztül jelöl. Ez a hiány gyakran bőséges retorikai körítést is kap, és ez arra enged következtetni, hogy a koramodern színpad nagy jelentőséget tulajdonított a hullán vagy a test „hiányosságain” keresztül történt reprezentációnak.

Az erőszaknak és a hiánynak mint reprezentációs technikának megvannak a szubjektumelméleti alapjai.<sup>3</sup> Nemcsak a kadáverek táplálkoznak azonban a hiány reprezentációs erejéből a reneszánsz színpadon: a *Spanyol tragédiától* a *Hamleten*, az *Amalfi hercegnőn* és *A megtört szívén* keresztül a *Kár; hogy kurva* vagy *A kardinális* című darabokig újra és újra azt találjuk, hogy a színpadi testek (tematikusan fogalmazva) egyszerűen *hiányosak*. Megcsonkolt emberek masíroznak, levágot testrészek kelnek önálló életre, végtagok utaznak levélként, így a szubjektum anyagi alapját jelentő test mintha egyfajta disszemináción esne át: sajátos jelentésszóródáson és konkrét anyagi szétszórattáson keresztül a darabon belüli kommunikáció és jelentéstermelés katalizátora lesz. Bőséges szakirodalom foglalkozik a nyolcvanas évek óta azzal, hogy a test koramodern tematizálása és felbontása az általános anatomizáló, mélyre hatoló, belülré irányuló tekintetnek, az új ismeretelméleti érdeklődésnek a része abban a korban, amikor kialakulnak a nézés új habitusának, és a koramodern szubjektivitás megjelenését jelző interioritásnak az új diskurzusai.<sup>4</sup> A felszín, a dolgok bőre mögé hatoló tekintet a tudás új formáinak megszerzésére való törekvést tükrözi, és része annak a folyamatnak, amelyet Gumbrecht a koramodern szubjektum önmagára és a világra való újfajta reflexiójaként ír le: „Az új típusú önreferencia számára ellenben, mely az embert a világon kívülre helyezi, a világ elsődlegesen – és talán azt is mondhatjuk: kizárólag – értelmezendő anyagi felszín. A világot értelmezni annyit tesz, mint túlmenni az anyagi felszínen vagy áthatolni azon, hogy jelentést (azaz valami szellemit) azonosítsunk, melynek a felszínen túl vagy az alatt kellene lennie. Egyre megszokottabbá vált mindeközben, hogy a tárgyak (és az emberi test) világát olyan felszínként képzelik el, mely mélyebb jelentéseket »fejze ki.«”<sup>5</sup>

<sup>3</sup> A szubjektum lacani pszichoanalitikus elméletében a jel, a szimbólum mindig valaminek a hiányát jelöli, a kulcsjelölők egy végképp jóvátehetetlen veszteséget, a szubjektivitásunk alapját képező veszteséget, hiányt hivatottak jóvátenni, kitölteni. Ezért a legtökéletesebb, legsűrűbb jelölő a holttest, hiszen a legerőteljesebben képes jelölni valaminek a hiányát: egészen pontosan az élet nem-jelenlétét. A hulla többek között ezért lesz az egyik legfontosabb reprezentációs technika a koramodern emblematikus színpadon: bosszúálló és gyilkosok törekednek a megkérdőjelezhetetlen jelölő erővel bíró hullák termelésére, és az élet hiányától tátongó testek szerzőiként igyekeznek vetélytársaik feletti pozícióra szert tenni a jelentések, a diskurzusok feletti hatalomért folytatott küzdelemben.

<sup>4</sup> Michael NEILL: *Issues of Death. Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*. Oxford U. P., Oxford, 1998. 159. Ez az interioritás az, aminek megismerésével és működtetésével Hamlet küszködik, és amibe végül belebukik, emblematizálva a koramodern szubjektivitás létrejöttének viszontagságait. Vö. Francis BARKER: *Hamlet's Unfulfilled Interiority*. In *The Tremulous Private Body*. London, Methuen, 1984. 29–40.

<sup>5</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT: *A jelenlét előállításáa*. Ráció Kiadó, Bp., 2010. 28.

A felszínek által körbehatárolt test módszeres anatómiája a modern befogadó számára gyakran bizarr; groteszk vagy egyszerűen értelmetlen módon nyer kifejezést a koramodern drámákban. A kritika sokáig nem is tudott mit kezdeni ezekkel a darabokkal, és a kialakuló, majd a tizennyolcadik századra berendezkedő polgári ízlés által diktált kánonalkotó folyamatok eredményeként ezeket a drámákat a hiányuk jelölte egészen a huszadik század végéig – a nem angol anyanyelvű kultúrának nagy kánonjaiban legalábbis mindenképp. Ez a *kanonikus hiány*, a kihagyás okozta űr jellemezte két és fél évszázadon keresztül Shakespeare első tragédiáját is, melyben a hiány egészen különös szemiográfiai működését találjuk. A *Titus Andronicus*-ban tátongó és horrorisztikus méreteket ölt a hiány. „Megértem minden kínból kelt jelét.” (57)<sup>6</sup> “I can interpret all her martyred signs.” (3.2.36)<sup>7</sup> Titus, a világból kiköltöző értelem hiányától az örület határára sodródott pátriárka mondja ezt lányáról, Laviniáról, akit a római rendbe beférkőző gót királynő, Tamora fiai megerőszkoltak, és hogy elhallgattassák, kezeit levágták és nyelvét kitepték. Shakespeare a klasszikus Philomela-történetet adaptálja, de az ő változatában Laviniát és a szenvedése által elindított bosszúszorozatot a hiány témája köré szerveződő szemiotikai utalások hálózata szövi át. Titus az eredeti angol szövegben nem egyszerűen „bánat jelbeszédés tükörének” (56) nevezi lányát, ahogy a magyar fordításban találjuk, hanem egyenesen a fájdalom *térképének*, aki „jeleken” keresztül beszél: “Thou map of woe, that thus dost talk in signs.” (3.2.12) A jelölés nullfokára redukált, megbecstelenített, háromszorosan megcsönkített Lavinia teste lesz az iránymutatás, a térkép, melynek segítségével a feje tetejére állt világban Titus egyfajta *tolmácként* eligazodni igyekszik. Ennél is fontosabb, hogy Titus belátja, a térkép nem elegendő, mert a megváltozott világrendben, ahol immár Lavinia a jelölés eredete, új nyelvre van szükség. Elhatározza hát, hogy Lavinia jeleiből megreformálja a szemiózis alapjait, és új ábécét alkot – ehhez is érdemes a magyar fordítást az angollal párhuzamosan vizsgálnunk.

„Nem sóhajthatsz, nem mozdíthatod csonkod,  
Nincs intés, bölintás, jel, térdelés,  
Amiből ne alkotnék betűket,  
Hogy elleshessem gondolataidat...” (57)

“Thous shalt not sigh, not hold thy stumps to heaven,  
Now wink, not nod, nor kneel, nor make a sign,  
But I of these will wrest an alphabet,  
And by still practice learn to know thy meaning.” (3.2.42–45)

<sup>6</sup> A magyar idézetek forrása: W. SHAKESPEARE: *Titus Andronicus*. Fordította VAJDA Endre. In *William Shakespeare Összes drámái*. III. (Tragédiák) Európa Kiadó, Bp., 1988. 5–99. A magyar idézeteknél az oldalszámot adom meg, pontos sorszámot az angol idézetekhez rendelek.

<sup>7</sup> Az angol idézetek forrása: W. SHAKESPEARE: *Titus Andronicus*. Ed. Eugene M. WAITH. Oxford U. P., Oxford, 1984 (The Oxford Shakespeare)

Dolgozatom középpontjába, a hiány színpadi szemiotikai erejét szemléltetendő, a tragédiának azt a részét állítom, amely közvetlenül megelőzi az új nyelvalkotás fenti jelenetét, talán a legsűrűbb emblematicus jelentéshálót hozva létre, és amely – a kirekesztő kánonalkotó folyamatok eredményeképpen – sokáig elkerülte még azoknak a kritikusoknak és rendezőknek a figyelmét is, akik hajlandóak voltak teljes értékűnek és érdemesnek találni a bosszútragédiát. Mikor Titus, két fia levágott fejének kíséretében, egyfajta groteszk, eltévedt levélként visszakapja Tamorának elküldött bal kezét, elhatározza, hogy a bosszú barlangját megleli, azaz, a bosszútragédia hagyományos dramaturgiájának megfelelően, egy szerepjátszást és időkezelést igénylő vállalkozásra szánja el magát. Ekkor veszi kezdetét Titus bosszúja, és elsőként feladatokat oszt ki. Luciust elküldi a gótokhoz hadat toborozni, maga Titus és Marcus egy-egy levágott fejjel a kezében vonul le a színpadról, és Lavinia is bevonja a szervezkedésbe. A magyar fordításban ezt olvassuk: „Lavinia, szükség van most reád is: / Hozd, kicsikém, fogad között kezem”, de az angol ismét kifejezőbb: “And, Lavinia, thou shalt be employed in this; / Bear thou my hand, sweet wench, between thy teeth.” (3.1.280–81) Lavinia „bevonását” elképesztő színpadi kép tárja elénk, melynek értelmezéséhez szükségünk van az emblematicus színpad kódjaira. A lány az apa, a pátriárka levágott kezét veszi szájába, amely üres, hiszen nyelvét korábban kitepték Tamora fiai. A darab feje tetejére fordult univerzumában a Szimbolikus Rend, a hatalom, az apai parancs jelképe így egy meghatározott hiányt tölt ki: a feminin diszkurzus, a női nyelv helyére kerül. A legújabb előadás-központú interpretációk a zűrzavar koncentrált *tableau vivant*-jának, a káosz felnagyított emblémájának, vagy Lavinia másodszeri megerősöklésének látják a jelenetet. Azonban hosszú időn keresztül sem ezt a színt, sem az egész darabot nem tudta megnyugtató és elfogadható értelmezési keretek közé helyezni a kritika. Shakespeare első tragédiája áldozatul esett a polgári ízlés elfojtó stratégiáinak, mint ahogy sok más angol reneszánsz bosszútragédia is, és huszadik századi sorsát hosszú időre megpecsételte T. S. Eliot sommás értékítélete. Eliot felülvizsgálta ugyan az Erzsébet- és Jakab-kori drámákról kialakult sztereotípiákat, főként William Archer lesújtó véleményét,<sup>8</sup> de a *Titus Andronicus*hoz ő sem talált kulcsot, és a világ „egyik legkevésbé eredeti és legbutább” drámájának tartotta.<sup>9</sup> Mi vezetett hát ahhoz, hogy a tizenharmadik–tizenkilencedik századi általános elfordulás és az Eliot-féle lenéző polgári kritika után a darab általános reneszánszát kezdte el élni az ezerkilencszázhatvanas évek után?<sup>10</sup> Minek kellett megváltoznia ahhoz, hogy a *Titus Andronicus*, amely egyszer sem került színpadra Magyaror-

<sup>8</sup> T. S. ELIOT: *Négy Erzsébet-kori drámatró.* In T. S. E.: *Káosz a rendben.* Gondolat Kiadó, Bp., 1981. 192–201.

<sup>9</sup> T. S. ELIOT: *Seneca in Elizabethan Translation.* [1927] In T. S. E.: *Selected Essays.* Faber, London, 1962. [1932] 65–105.

<sup>10</sup> Alan C. DESSEN monográfiájában tizenharc jelentős nemzetközi produkciót sorol fel 1923 és 1988 között, ezek közül öt született 1967 előtt. *Titus Andronicus. Shakespeare in Performance.* Manchester U. P. Manchester–New York, 1989. 118. Mariangela TEMPERA 1955 és 1997 között tíz nagyhatású nemzetközi előadást elemz munkájában: *Feasting with Centaurs. Titus Andronicus from Stage to Text.* CLUEB, Bologna, 1999.



szágon az ezerkilencszázhetvenes évekig, Sík Ferenc 1978-as első hazai rendezése és Zsótér Sándor 1991-es Dürrenmatt-átíratra épülő rendezése után az elmúlt száz húsz évben négyszer is színpadra állítsák, legutóbb épp idén, Kéry Kitti rendezésében a Veszprémi Petőfi Színházban.<sup>11</sup> Annyi bizonyos, hogy a bosszútragédia uralkodó reprezentációs technikájára, a hiányt, csonkolást, hullákat termelő erőszak és anatómia megjelenítésére újfajta érzékenységnek kellett kialakulnia a nézőkben és a kritikusokban.

Már Eliot kortársai között is akadtak, akik figyelemreméltó megjegyzéseket tettek a bosszúdráma hagyományába illeszkedő darabok testi, anatomizáló megszállothságáról, de meglátásaik még nem illeszkedhettek egységes szemiotikai értelmezési mezőbe.<sup>12</sup> A hetvenes–nyolcvanas évekig kellett várunk, míg a test szemiotikájáról megszülető interdiszciplináris elméletek nemcsak a kritikai kultúrakutatásban,<sup>13</sup> hanem a reneszánsz irodalom tanulmányozásában is éreztetni kezdték hatásukat, az utóbbi húsz év publikációi pedig már nemcsak irodalom- és motívumtörténeti, hanem jelelméleti és ismeretelméleti kérdésfeltevésük alapján értelmezik, gyakran immár egymással párhuzamosan, a koramodern és a posztmodern kultúra anatómiai affinitásait.<sup>14</sup> A testtel kapcsolatos, korposzemiotikai tanulmányok különösen fontos szerepet kaptak a színház és a teatralitás újragondolásaiban, hiszen, ahogy Jim Casey rámutat, a drámaszöveg olvasásakor nem mindig vagyunk tudatában a testnek, de a színházban a test maga a szöveg, és az előadás testisége [*the bodiliness of performance*] a legfontosabb működés.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> További produkciók: Kaposvári Csiky Gergely Színház, KESZÉG László, 1997; Budapesti Kamaraszínház, Shure Stúdió, Soós Péter, 2001; Gyulai Várszínház, Bocsárdi László, 2003.

<sup>12</sup> „Két lábón járó anatómiák.” – Una Eliss-Fermor például így jellemezte Tourneur tragédiáinak alakjait. Ellis-Fermor az anatómiai előadások megjelenítéseit alkalmazza a koramodern tragédiák képviselőjének érzékeltetésére, annak a társadalmi látványosságnak a gyakorlatát, amely napjainkban, a posztmodern korban hallatlan népszerűségnek örvend – pedig Ellis-Fermor írása még nem a posztsemiotikai korporális fordulat elméleteinek hatása alatt született, hanem a harmincas évek második felében. Una ELLIS-FERMOR: *The Jacobean Drama*. Methuen, London, 1936. 154.

<sup>13</sup> Napjainkban az emberi test belső szerkezetét, szervrendszerét, betegségeit, csont- és érhalózatát feltáró, nemzetközi szintéren utazó anatómiai látványosságok a világ leglátogatottabb kiállításai, így például Gunther von Hagens *Body Worlds* kiállítása, melyet több mint 38 millió ember nézett meg eddig a világ 90 országában: [http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/unparalleled\\_success.html](http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/unparalleled_success.html) (2014. június 14.)

<sup>14</sup> A fentebbi Gumbrecht-idézetben is leírt, új testfelszínnek által határolt koramodern szubjektumot már Norbert Elias is problematizálta a *homo clausus* fogalmán keresztül. A koramodern kultúrában megjelenő anatómiai érdeklődés és belülről hatoló figyelem kialakulásának, és ennek a későbbi „homo clausus”-ban való elfojtásának történetéhez lásd Michael C. SCHOENFELDT: *Bodies and Selves in Early Modern England. Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert and Milton*. Cambridge U. P., Cambridge, 1999; David HILLMAN–Carla MAZZIO (Eds.): *The Body in Paris. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. Routledge, London and New York, 1977; Jonathan SAWDAY: *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. Routledge, London and New York, 1995.

<sup>15</sup> “On the stage, bodies cannot be exscribed or banished from the text. They are the text.” Jim CASEY: *Hew His Limbs and Sacrifice His Flesh: The Destruction of the Male Body in Titus Andronicus*. In *Titus out of Joint: Reading the Fragmented Titus Andronicus*. Ed. Liberty STANAVAGE–Paxton HEHMEYER, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2012, 87–112., 96. Ugyanebben a kötetben hívja fel a figyelmet Muriel CUNIN a retorika és a test kapcsolatára a klasszikus ars memoriae és a memóriaszínház kapcsán: “Chief Architect and Plotter of These Woes”: *Body, Text and Architecture in Titus Andronicus*. 49–68. A teatralitás testi fordulat utáni vizsgálatához a hazai szakirodalomban P. MÜLLER Péter tett nagyszabású hozzájárulást: *Test és teatralitás*. Balassi Kiadó, Bp., 2009.

Az angol reneszánsz irodalmi kánont jelentős mértékben átrendező posztstrukturalista értelmezési eljárások mára árnyaltabb, a korabeli társadalmi energiák összefüggésrendszerébe helyezett képet alkottak a *Titus Andronicus*hoz hasonló bosszútragédiák hagyományáról. A sokáig lenézett, marginalizált, a kánonból kiszorított Erzsébet- és Jakab-kori tragédiák mai újraértelmezéséhez, rekanonizálásához és színháztörténeti feltámadásához az előadás-központú dráma- és színházzsémotikai elméletek mellett a kritikai kultúrákutatás testi fordulata és a posztmodern tömegkultúra anatómiai érdeklődése képezte a hátteret. Az emberi test jelölő képességével és a jelölés garanciáival kapcsolatos kételyek párhuzamokat mutatnak a koramodern és a posztmodern korban, és a kilencvenes évek óta egyre több kutatás tér ki kifejezetten arra a hasonlóságra, amely megmutatkozik a testről szóló koramodern és posztmodern diskurzusok szemiotikai kérdésfeltevéseiben és abban a diagnosztikai szerepben, ahogy a szemiózisnak ezek a bizonytalanságai a kultúrában jelentkező traumatikus problémák tüneteiként értelmezhetők. Ezeknek az elemzéseknek nemcsak a koramodern drámaszöveg vagy a kiállított posztmodern műtárgy képezi a tárgyát, hanem a szemiotikai tér kapcsolódó diskurzusai, társadalmi gyakorlatai is, a tudást intézményesítő nagy diszciplínáktól (orvostudomány, jog, teológia) az ideológiai – felügyeleti rendszereken át (büntetés-végrehajtás, iskolarendszer, egyház) a tömeglátványosságokig és a materiális kultúra mindennapi szokásrendjéig (színház, divat, étkezés, higiénia, temetkezés). Ez a kultúra-szemiotikai perspektíva képes összetettségében láttatni a jelentéseknek azt a bonyolult és történetileg sajtóságos hálózatát, amelyet Patricia Parker kulturális szemantikának nevez, és kamatoztatja annak a posztsemiotikának a belátásait, amelyet Keir Elam sürgetett a nagyhatású *Alternative Shakespeares* második kötetében.<sup>16</sup>

Elam azokhoz a meglátásokhoz kapcsolódik, melyek már az *Alternative Shakespeares* első kötetében hangot kaptak: az angol reneszánsz drámaszövegeket nem lehet a korábbi, *strukturalista dráma-* és *színházzsémotika* keretei között értelmezni, hanem az *általános társadalmi*, és a *konkrét színpadi pragmatika* szabályai szerint kell megpróbálnunk működtetni őket, még akkor is, ha ez hipotetikus rekonstrukció igényel. Amikor a koramodern színész vagy az angol reneszánsz színház működését taglaljuk, vagy, Allan Dessen kifejezésével élve, amikor megpróbáljuk helyreállítani a reneszánsz drámák működését meghatározó színpadi *reprezentációs logikát*,<sup>17</sup> akkor nem abból a feltételezésből indulunk ki, hogy ezekhez közvetlen hozzáférésünk lenne, mint ahogy a szubjektum teste a szinkrón vizsgálatokban is csak a társadalmi diskurzusok hálójában, a Szimbolikus Rend nyelvén keresztül hozzáférhető. Ezzel a belátással együtt, az *Alternative Shakespeares* 2 óta egyre több munka foglalkozik a

<sup>16</sup> "A revised – which is to say historicized and materialized – post-semiotics of Shakespearean drama might offer an analogous space where social history, dramatic history and stage history interrogate each other." Keir ELAM: "In What Chapter of His Bosom?" Reading Shakespeare's Bodies. In *Alternative Shakespeares*. Vol. 2. Eds. John DRAKAKIS, Terence HAWKES. Routledge, New York, 1996. 163.

<sup>17</sup> Alan C. DESSEN: *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*. Cambridge U. P., Cambridge, 1984. 105–130.

koramodern színház anyagi beágyazottságával és a koramodern színész testével, és ez azt mutatja, hogy az Elam által sürgetett posztszemiotika általános legitimációt nyert. Az is kritikai közhely, hogy a kölcsönviszony test és annak lakója között, a materiális, korporális anyag és az ön-reflexív tudattal rendelkező szubjektum között mindig is a társadalom érdeklődésének és aggodalmainak középpontjában állt, a felnyitott, megcsonkolt, darabjaira hulló, anatomizált vagy éppen protézisekkel ellátott test megjelenítései azonban különös intenzitást és hasonlóságot mutatnak a koramodern és a posztmodern korban. Margaret E. Owens szerint a törékeny, feldarabolt emberi test egyre nagyobb tömegben áramoltatott reprezentáció jellemzik a posztmodern és a protomodern is, csak annyiban különböznek, hogy a felszabdalás területe a posztmodern testben már belül van, ahol a hús a fémmel, a test a protézissel vagy a kiborg-vázzal találkozik, míg a koramodern testkép a felszínen, a szubjektum bőrén képzelel el az anatómia, a behatolás, a felbontás vonalait.<sup>18</sup> A test felbontása, a felszín mögé hatoló anatomizáló törekvés mindkét korban ismeretelméleti tétet hordoz, és az adott kor episztemológiai bizonytalanságainak metaforájává válik. Az angol reneszánsz bosszúálló által felnyitott testek és testrészek, és a posztmodern kiállítótermekben és performanszokban közszemlére tett kadáverek, preparátumok és szervek egyaránt a tudás megszerzésének lehetőségeire, a jelölés és a jelentés határait és az emberi szubjektivitás szerkezetére irányuló kérdésseltevéseknek, bizonytalanságoknak a megjelenítői, a kulturális szemiotikában lejátszódó traumatikus átrendeződések metaforái. Az előbbieken előszámlált szemiotikai – kultúraelméleti átrendeződések alakították ki azt a keretet, amelyben értelmezhetővé válik a korábban dekadensnek vagy mesterkéltnek, szenzációhajhásznak tekintett bosszútragédiák hagyománya, és amelynek segítségével ismét érdeklődésre és sikerre tart számot Shakespeare első tragédiája, a benne tátongó hiányokkal együtt.

Térjünk most vissza a korábban bevezetett jelenethez, amelyben a megcsonkított Laviniát látjuk, szájában, kitépett nyelve helyén Titus levágott kezével. Az emblematikus jelenet „lefordítása” így is szólhatna: a hiány hiánnyal találkozik – Laviniának hiányzik a nyelve, Titusnak hiányzik a keze.<sup>19</sup> A fent előszámlált korposzemiotikai megfontolások fényében talán belátható már, nem elegendő úgy értelmeznünk a jelenetet, hogy Lavinia új nyelvet kap, hiszen ebben az olvasatban csupán arról lenne szó, hogy az önálló működést nyert patriarchális hatalmi jelvény a lánygyermek, a nő nyelvének helyét is elfoglalja, és helyette is ő beszél, másodszer is erőszakot téve Lavinián. Láttuk azonban, hogy a hiány szemiotikáját bonyolultabb logikával képezi meg Shakespeare, és ennek alapján egyfajta profotofeminista

<sup>18</sup> Margaret E. OWENS: *Stages of Dismemberment. The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama*. University of Delaware Press, Newark, 2005. 13.

<sup>19</sup> A jelenet dekódolásához annak is tudatában kell lennünk, hogy a koramodern hiedelmek szerint a levágott testrészek vagy a hulla darabjai továbbra is rendelkeztek bizonyos önállósággal, továbbvitték a személyiség jegyeit, annak kiterjesztett vagy továbbterjedő működésévé válva. Vö. Carla MAZZIO: *Sins of the Tongue*. In David HILLMAN–Carla MAZZIO (Eds.): *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. 53–80.

interpretációt is nyerhet a szín. Lavinia a kozmikus káoszban szükségessé váló új nyelv forrásává válik, teste térképül szolgál Titus számára az eligazodáshoz, ahhoz, hogy „bosszújának barlangját”, motivációs energiáit megtalálja, és sikerre vigye haditervét. Ehhez meg kell változnia, új ábécét kell tanulnia, fel kell adnia addigi büszke atyai, tábornoki, politikusi gondolati kereteit, különben nem járhat túl Tamora eszén. Nem atyai erőszaktételről van tehát szó, sokkal inkább arról, hogy Lavinia, a nő kezd el beszélni. Az apai hatalom, a militáris kommunikáció emb-lémáján, szimbolikus protézisen keresztül szólal meg, de új nyelvet beszél. Olyan nyelvet, amely felveheti a versenyt a betolakodó Tamorával, amely a testből táplálkozik, és amely az írásnak, a jelölésnek olyan rétegeit emeli a felszínre (akár a néző tudattalanjából), melyeket a közelmúltig folyamatosan elfojtott a kartézianus hagyomány testtelen egójának ideológiája és az azt kiszolgáló, uralkodó polgári színjátszás.<sup>20</sup> Külön tanulmánynak kell foglalkoznia azzal, hogyan illeszthető ez a profemínista olvasat a bosszútragédiák posztsemiotikájának és a bennük uralkodó anatómiának az elméletébe, de a jelenet különlegességét, fontosságát és nehézségét talán jól jelzi, hogy a tragédia „posztmodern reneszánszának” kezdete óta textuális, tematikus beágyazottsága ellenére szinte egyik produkció sem próbálta megjeleníteni. A BBC 1985-ös, szép kiejtésre koncentráló filmváltozatában megjelenik a levágott kéz Lavinia szájában, de idétlen gumidarabként himbálózik.

A Csiky Gergely Színház, a Shure Stúdió és a Gyulai Várszínház produkciójában nem látjuk Titus levágott kezét a jelenetben. Egyértelműen ott világít viszont fehéren Lavinia szájában, igaz, csak egy pillanatra, Julie Taymor kultikussá vált 1999-es filmadaptációjában, melynek címszerepét, roppant stílusosan, a Hannibál-karakterrel visszavonhatatlanul azonosult Anthony Hopkins játszotta.

Ha csak rövid időre is, és nem a színpadon, hanem a filmvászonon, de Taymor (emblematisz képrendszerekben egyébként talán túlságosan is tobzódó) rendezése érzékenységet mutat a darabban tematizált, anatomizált hiánynak és Lavinia jelölőképességének az összetettségére, és ezzel bátran tekinthetjük a *Titus Andronicus* színpadtörténetében egyfajta posztsemiotikai fordulópontnak.

---

<sup>20</sup> Vö. P. MÜLLER: *Test és teatralitás*. 12. Carolyn SALE úgy érvel, hogy a *Titus Andronicus* a testfestés, a tetoválás, a testre írás reprezentációs technikáin, legfőképpen Aaron alakján keresztül egy másfajta íráshoz, a „latin ábécé uralma” előtti, a római megszállást megelőző brit ősidőbe vezet vissza a nézőt. BLACK AENEAS: *Race, English Literary History, and the „Barbarous” Poetics of Titus Andronicus*. *Shakespeare Quarterly* 62/1. (Spring 2011) 25–52.

Tóth Orsolya

## A SZÓ HIÁNYA ÉS A TEST NYELVE

– Megjegyzések a *Bánk bán* egyik instrukciójához –

Miközben Szerb Antal a magyar irodalom történetének előszavában<sup>1</sup> számot vet irodalomtörténeti módszerével, a történeti változás szükségszerűségét a görög mitológiából kölcsönzött motívummal érzékelteti: „eszmék és formák fájdalmas gyorsasággal avulnak el, és ízlesek, melyeket társadalmi rétegek hordoznak, sebes egymásutánban kerülnek felül a történelem Ixionkerekén.” Meglátása szerint van azonban valami, ami ellenáll ennek a változásnak, hiszen ami „legmélyebben emberi, a lelki realitás, múlhatatlan... az ember lelke mélyén, ott ahol leginkább önmaga, ott ahol már nem hangoskodnak idegen eszmék és kollektív idegen akaratok, még ott is van valami, ami legtöbb emberrel közös, sőt legközösből, az: emberi lélek törvényei... Az általános lelki struktúra bizonyos fejlődésszerű változáson ment át a századok folyamán: más volt a görög »hangulat«, mint a XX. századi magyar, Periklész kortársa másképp reagált a szerelemre, mint mi: de ezer átmeneti formán keresztül mégis van valami, ami folytonosság Athéntól Budapestig”. Szerb Antal ekkor veti fel egy új tudomány születésének lehetőségét, amely majd valamikor a jövőben, a lelki struktúrák történelmi változásainak tanát adja, s talán lélektörténetnek fogják nevezni. Az utóbbi fél évszázadból számos példát tudnánk említeni, amely kapcsolatba hozható tudománytörténeti prognózisával. A történeti poétika, az eszmetörténet újabb irányai, a színházi szemiotika történeti kutatásai, a történeti stúdiumoknak a test, a lélek és a szenvedélyek történetére is kiterjedő vizsgálódásai az „örök törvények” relativizálásában voltak érdekeltek, jóllehet az irodalom történetét tanulmányozókat sosem fenyegette az a veszély, ami azokat a tudománytörténészeket, akiket Ian Hacking emlegetett Herbert Butterfield példáját említve:<sup>2</sup> ők ugyanis „becsavarodtak” az általuk tanulmányozott egykori tudomány örült voltától. A 19. századi irodalmi szövegeket, s a róluk szóló elemzések többségét olvasva azonban úgy tűnhet, az általuk felidézett világ (beleértve a karakterek és szenvedélyek természetét) nagyon is ismerős.

---

<sup>1</sup> SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Magvető Kiadó, Bp., 1994. 17–18.

<sup>2</sup> IAN HACKING: *Working in a New World: The Taxonomic Solution*. In Paul HORWICH (ed): *World Changes: Thomas Kuhn and the Nature of Science*. MIT Press, Cambridge, 1993. 296–297.

Ezt a helyzetet pedig egy kicsit sem enyhíti az a kanonikus pozíció, amely a *Bánk bánnak*, mint a 19. századi magyar irodalom egyik legismertebb drámájának kijár. Pedig – ahogyan Kerényi Ferenc fogalmaz – az értelmezés lehetőségeit tekintve „nem érhet alkotót nagyobb katasztrófa, mint ha nemzeti jelképpé váló művet sikerül alkotnia”.<sup>3</sup> A *Bánk bán* esetében azonban ez nem jelent olvas(hat)atlanságot: kevés olyan 19. századi dráma van, amelyről legalább (fél) könyvtárnyi, egymásnak olykor radikálisan ellentmondó elemzés született. Katona legújabb monográfiája ezt a jelenséget a dráma egyik strukturális jellegzetességére vezeti vissza, amelyet ő Iser (és Ingarden) nyomán az „üres helyek” fogalmának segítségével értelmez, s ezek nagymértékben hozzájárulnak az olvasó érdeklődésének felébresztéséhez és vezérléséhez. Bíró Ferenc interpretációja szerint a Katona-dráma az ecói értelemben felfogott „lusta gépezet”. S ez könnyen belátható, ha arra gondolunk, hogy sokszor a „némán”, „oszlop módra álló” vagy merőn néző és senkire sem figyelő szereplők *hallgatásából* kell következtetnünk lelkiállapotukra vagy döntéseik motivációjára.<sup>4</sup> A *Bánk bán* ezen sajátossága Bíró szerint hozzájárul „remekmű” voltahoz, ám színpadi karrierjét erősen megnehezítette. A dráma *szövegének* értelmezése során viszont mindez a drámai dialógus helyett a dráma *instrukcióira* irányítja a figyelmet: hiszen a szó *hiánya* nem jelenti egyúttal a kommunikáció hiányát.<sup>5</sup> Az V. szakaszban pedig különösen: Bánk dikciójánál szinte fontosabbak a színi utasításokban megszabott cselekedetei.<sup>6</sup> Ezek azonban – mint Czímer József egykor utalt rá – eljátszhatatlanok. Érzékletes példája egyfajta common sense-re hivatkozik: „Tessék egy percren át mozdulatlanul, némán álló színésszel eljátszatni, mi megy végbe egy oszlopban, mialatt a színpadon más cselekmény folyik, és ugyanakkor ő legyen a dráma főhőse.”<sup>7</sup> Mindez kellő háttérteret teremt ahhoz, hogy a kétféle befogadásmód: az olvasás és színházi előadás nagy múltra visszatekintő párviadalában az előbbi preferenciájával találkozunk. A *Bánk bán* instrukciói tehát az olvasóhoz szólnak, a színész számára csupán jelzik, „mi megy végbe a hősből, milyen lelkiállapot megjelenítésére kell törekednie”.<sup>8</sup>

S ha most a szenvedélyek természetét és annak reprezentációját kutatva felidézünk a 18. századi antropológiai irodalom néhány jól ismert tézisének, akkor azt látjuk, hogy az arc és a test változása, a gesztusok, egy másik, sok szempontból értékesebb lehetőséget jelentenek a „gyanúba került” kifinomult, a civilizált és a humanizálódó nyelvhez képest, amely Herder szerint mit sem tud első anyjának

<sup>3</sup> KERÉNYI Ferenc: *Orosz László: A Bánk bán-értelmezések története*. Irodalomtörténeti Közlemények 2000/3–4. 520.

<sup>4</sup> BÍRÓ Ferenc: *Katona József*. Balassi Kiadó, Bp., 2002. 117.

<sup>5</sup> A verbális közlemény és a metakommunikáció viszonyának fontosságára legutóbb Nagy Imre tanulmány hívta fel a figyelmet. Lásd a hódolat gesztusának eltérő értelmezését. NAGY Imre: *A rejtekejítő. A Bánk bán első felvonásának egy vitatott helyéről*. Irodalomtörténeti Közlemények 2013/2. 181–183.

<sup>6</sup> OROSZ László: *Kérdőjelek. Egy Katona-kutató töprengése*. Balassi Kiadó, Bp., 2007. 58.

<sup>7</sup> CZÍMER József: *A Bánk bán színszerűsége*. In uő: *Színház és irodalom*. Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1980. 19.

<sup>8</sup> OROSZ László: *Kérdőjelek...* 58.

gyermekkoráról.<sup>9</sup> A mesterkelt nyelvhez viszonyítva mindez a *természet nyelvéhez* tartozik, amely az érzés leghevesebb pillanataiban tör elő: „Egy szenvedély feltámadó rohama, az öröm vagy a vidámság hirtelen rajtaütése, a fájdalom és a nyomorúság állapota, ha ezek mély barázdákat hasítanak a lélekbe, a bosszú, a kétségbeesés, a düh, a félelem, az iszonyat leteperő érzése, mind jelet ad magáról, és minden jeladása a maga fajtája szerint különböző.”<sup>10</sup> S ha később kérdésessé is vált, hogy a nyelv valóban az arc és a test jelbeszédéből alakult volna ki, mégis olyan univerzálénak tekintették, mely az emberiség kezdetével egyidős, s amelyek – jelentős része – kulturális sajátosságoktól függetlenül érthető. Mint Kocziszky Éva megjegyzi, ezen a tapasztalaton alapult a pathognómia „tudománya”, azaz az emberi arckifejezések tanulmányozása, amely az egyes lélekállapotok, szenvedélyek vizuális jelrendszerét kísérelte meg rendszeresen leírni, s a művészi ábrázolás szempontjából gyakorlativá tenni.<sup>11</sup> Az újkori fiziognómia történetének egyik siker-könyvében Johann Caspar Lavater is azon reményét fejezte ki, hogy míg a hangzó nyelv arra való, hogy elrejtjük vele a gondolatainkat, a gesztusok közvetlen nyelve nem képes hazudni.<sup>12</sup> Lavater úgy határozza meg a fiziognómia tudományát, hogy az a belső ember megismerésére törekszik a külső jegyek alapján.<sup>13</sup> A pathognómia és a fiziognómia kapcsolatát többszörös ellentétpár segítségével vázolja fel: a szűkebb értelemben felfogott fiziognómia az erő megnyilvánulásának tudománya, a pathognómia pedig a szenvedélyek jeleivel foglalkozik. Az első a nyugalomban lévő karaktert mutatja, a második a mozgásban lévő. Organikus hasonlattal éve: az első a gyökér és a törzs, a második a talaj, amelyből első kisarjad.<sup>14</sup> Lavater gondolatmentesen éppen ezért az alvó ember, vagy a halott arca alapján fürkészhettük ki az alapvető fiziognómiai jegyeket.

A szerző monstruózus vállalkozásának elsősorban teológiai tétje volt: azért született meg, hogy az emberek megtanulják megszeretni és megismerni egymást, s ezen keresztül Istent. Johann Jakob Engelnek, a német felvilágosodás kiemelkedő alakjának, a filozófusnak, az esszé- és drámaírónak, a berlini színház direktorának ennél jóval gyakorlatiasabb célja van. *Ideen zu einer Mimik* (1785–1786) című munkája elsősorban a színészek javát szolgálja, eközben azonban rendkívüli erudícióval vázolja a szenvedélyek ábrázolásának elméletét és történetét. Vizsgálatának tárgya épp azért a pathognómia. Lavater fiziognómia kézikönyvét Engel a hatás-izony jegyében említi,<sup>15</sup> s meglehetősen malíciózusan: ez az a könyv, amely „soha

<sup>9</sup> Johann Gottfried HERDER: *Értekezés a nyelv eredetéről*. In uő: *Értekezések, levelek*. Európa Kiadó, Bp., 1983. 177.

<sup>10</sup> I. m. 174.

<sup>11</sup> KOCSISZKY ÉVA: *Az arc olvasása. Fiziognómia és vizuális kommunikáció*. www.nyitottegytem.phil-inst.hu

<sup>12</sup> JOHANN CASPAR LAVATER: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. I. Leipzig/Winterthur, 1775–1778. I. 160.; KOCSISZKY: i. m.

<sup>13</sup> JOHANN CASPAR LAVATER: *Physiognomische Fragmente...* 25.

<sup>14</sup> LAVATER: IV. i. m.

<sup>15</sup> „Különös, átgondolatlan megjegyzései esetleg összezavarják saját gondolataimat” JOHANN JACOB ENGEL: *Ideen zu einer Mimik*. I. Berlin, 1785. X. levél, 115.

nincs kéznél”, de ha igen, „akkor sem kérnék tőle tanácsot túl sűrűn”.<sup>16</sup> Majd azzal kapcsolatos kételyeit fejezi ki, hogy fiziognómia és pathognómia tárgya jól elkülöníthető egymástól.

Erika-Fischer Lichte abban látja Engel munkájának jelentőségét, hogy a színész teste nem érzéki természetében, hanem jelek összefüggéseként, a lélek természetes nyelvén írt szöveggént jelenik meg benne.<sup>17</sup> Engel az első néhány levélben – a képzel barát ellenérveire válaszul – néz szembe jó néhány, ezzel kapcsolatos problémával. Az egyik, hogy ugyanaz a szenvedély más-más reakciót vált ki különböző karakterekből: figyelembe kell venni nemét, korát, a karakter személyes és nemzeti jellegzetességét, s ezer más dolgot, mielőtt biztonsággal megállapíthatjuk melyik a legjobb kifejeződése. Alapvető forrásához, Le Brun nevezetes értekezéséhez képest,<sup>18</sup> az is feltűnő lehet, hogy Engel sok esetben dinamikus szenvedélykonceptióval dolgozik. XIV. Lajos udvari festőjének festésetelméleti tanulságokkal szolgáló elmékedése például úgy határozza meg a féltékenységet, hogy annak jele az összeráncolt homlok, a lehajló, összeráncolt szemöldök: „A szem szikrázik, a szemöldök alatt rejtőző szembogár a szenvedélyt okozó tárgy felé fordul, amelyet ferdén és az arc helyzetével ellentétes oldalról néz. A szembogár állandó mozgásban van és tűzzel teli, csakúgy, mint a szem fehérje és a szemhéj. Az orrcimpák sápadtak, jobban kinyílnak és jobban láthatók, mint általában, valamint hátrahajlanak: ezáltal ráncok képződnek az arcon. A száj becsukódik és mutatja, hogy a fogak össze vannak szorítva. Az alsó ajak a felső elé nyúlik, a száj szögletei hátrahajlanak és erősen leereszkednek, az állkapocs izmai megsüllyednek. Az arc egyik részének tüzes, a másikkal sárgás a színe, az arc kiugró részei fakók. A szemhéj környéke piros, de a szemkörnyék alja, maga a szemfehérje és az orcák sárgák; az ajkak sápadtak vagy fakók.”<sup>19</sup> A szenvedélyek megnyilvánulásának kitüntetett helye Le Brun számára az arc. Engel értekezésében – már csak a médiumváltásból fakadóan is – nincs ilyen szerepe az arcnak a test térképén: a lélek hatása kiterjeszti magát a teljes izomzatra, miként ez az a Laokoón szobron látható.<sup>20</sup> Ugyanakkor a dinamikus szenvedélykonceptióból adódóan – a féltékenységnek sincs *egyetlen* jele: Proteus-arcú, minden percben új formát nyer: hozzátartozik a dühöngés, a könnyek, a gúnyos kacaj, gyanakvó pillantás, siránkozás, ütleget, végül a gyilkosság, mint ezt az *Othelló*-ban<sup>21</sup> látjuk.

<sup>16</sup> I. m.

<sup>17</sup> Erika FISCHER-LICHTE: *A dráma története*. Fordította Kiss Gabriella. Jelenkor, Pécs, 2001. 343–345.

<sup>18</sup> Charels LE BRUN: *Értekezés a szenvedélyekről*. Fordította Kovács Katalin. In *„Természeted az arcodon” – A fiziognómia története a XVII. századig*. Szerkesztette Vigh Éva. JATEPress, Szeged, 2006. A kötet népszerűségét jelzi, hogy bár 1698-ban posztumusz jelent meg először nyomtatásban, illusztrált kiadásai, fordításai Európa-szerte ismertek voltak. Lavater és Engel többször is hivatkozik rá, elképzelhető, hogy Kazinczy ezeket másolja, amikor önéletrajzi írásaiban a Le Brun-„fők” másolásáról tudósít. KAZINCZY Ferenc: *Pályám emlékezete*. Sajtó alá rendezte Orbán László. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2009. 439., 585., 784.

<sup>19</sup> I. m. 271.

<sup>20</sup> ENGEL, I. VI. levél, 61.

<sup>21</sup> ENGEL, I. XIX. levél, 134.



A második megfontolandó kérdés arra vonatkozik, hogy a különböző nemzetek különbözőképpen fejezik ugyanazokat az érzéseket. Engel példája szerint, míg Európában a kalap levétele a tisztelet jele, addig a keletiek befedik fejüket hasonló körülmények között.<sup>22</sup> Épp ezért válik fontossá az eltérő kulturális szokásokon túlmutató, természetes, esszenciális jelek csoportja, amelyek minden ember osztozik.<sup>23</sup> Ezekhez a meglátásokhoz kapcsolódik a *Mimik* egyik legismertebb részlete,<sup>24</sup> a gesztusok osztályozása. Engel megkülönbözteti azokat a mozdulatokat, amelyek a testi változásokból erednek: például amikor levegő után kapkodunk futás után, vagy lecsukódik a szem, ha elálmosodunk. Vannak azonban olyan gesztusok, amelyek a lélek aktivitását mutatják, s a gondolatokból fakadnak.<sup>25</sup> Ezeknek három csoportjával találkozhatunk: az első a leíró gesztusoké, a második az expresszív, kifejező gesztusoké, a harmadik a fiziológiai gesztusok köre. A leíró gesztusok alapeleme az utánzás, a kifejező gesztusok a belső szenvedélyek és a mentális aktivitás külső jelei. Ez utóbbi típus két részre osztható: a szándékolt és az analóg gesztusok<sup>26</sup> csoportjára. A szándékolt gesztusok közé tartozik, hogy kiterjesztjük a karunkat, ha valakit szeretnünk, vagy megütünk valakit dühünkben. Az analóg gesztusoknál a mozdulat párhuzamos a lélek belső törekvésével. Engel egyik példája szerint a járás módja (gyors és egyenes, lassú, tébláboló) párhuzamos az ideák mozgásával. Így a test mozgása nyilvánvaló jele a lélek belső aktivitásának. Végül a fiziológiai gesztusok<sup>27</sup> önkéntelen jelenségek: a testi következményei a lélek belső mozgásának. Ezek a megnyilvánulások – ahogyan Adam Kendon szerint ma neveznénk: szimptomák – a kétségbeesés könnyei vagy a szégyenkezés pírja, s a félelem sápadtsága. Ez utóbbiak „használata” nem várható el a színésztől.<sup>28</sup>

A drámához visszatérve: bizonyára érdekes eredményekre vezetne a 18–19. századi antropológia: a test és lélek viszonyát kutató újkori fiziognómia és pathognómia szempontjai alapján vizsgálni a *Bánk bán*t. S most említek néhány lehetséges kérdést, még akkor is, ha egyelőre tudomásul kell venni a válaszok hiányát.

1) A *Bánk bán* végleges változatához fűzött *Jegyzésben*<sup>29</sup> Katona az *Előversengés* kapcsán ifjúi vére „gőzzéről” beszél. Ennek, illetve a drámában megjelenő: tűz, hideg, fagyosság kifejezéseknek csupán metaforikus vagy humorálpatológiai, s a temperamentumokra vonatkozó<sup>30</sup> összefüggései is vannak-e? S ha valaki „elsárgul”,<sup>31</sup> az vajon mindig elsápad? Miért sápad el? Amint Engel mondja,

<sup>22</sup> ENGEL, I. IV. levél, 32–37.

<sup>23</sup> ENGEL, I. IV. levél, 37.

<sup>24</sup> A gesztusok osztályozásáról: vö. Erika FISCHER-LICHTE: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. II. Tübingen, 1983. 159–160. Az előzményekről és a hatástörténetről: Adam KENDON: *Visible Action as Utterance*. Cambridge, 2004. 85–89. Engel, I. V–IX. levél.

<sup>25</sup> ENGEL, I. V. levél, 46.

<sup>26</sup> ENGEL, I. IX. levél, 96–98.

<sup>27</sup> ENGEL, I. IX. levél, 99.

<sup>28</sup> Erika FISCHER-LICHTE: *Semiotik des Theaters*. 159.

<sup>29</sup> Valamennyi *Bánk bán*-hivatkozás a végleges szövegváltozatra vonatkozik, s az Orosz László által sajtó alá rendezett kritikai kiadásból idézem. KATONA József: *Bánk bán*. Akadémiai, Bp., 1983. 151.

<sup>30</sup> A nedvakkatan újkori felfogásáról: vö. Johann Caspar LAVATER: *Pysiognomische Fragmente...* III. *Etwas von den Temperamenten*. 62–74.

<sup>31</sup> Gertrudisra vonatkozó instrukció az első szakaszból. I. m. 191.

a félelem és az aggodalom színteleníti el az arcot?<sup>32</sup> Esetleg azért sárgul el, mert megbomlott a humorápatológiai egyensúly, s a változás oka a harag, amely a sárga epe termelődését segíti elő?<sup>33</sup>

2) Vajon mire utal Bánk első szakaszbeli monológjában a „megdöbenni” igealak? Mi az, ami „egyjike” a „Lélek betegségének”?<sup>34</sup>

3) Vagy amikor Izidóra a halott Gertrudis arcát fürkészi,<sup>35</sup> s abból annak ártatlanságára következtet, akkor a Lavater által preferált megoldást választja? Lehet-e olvasni az arcból a dráma világában?

A válaszok *hiányának* enyhítésére a továbbiakban egy jelentős locus: a korábban már említett „oszlop módra állott, földre szegezett szemekkel” instrukciójának rövid értelmezésére vállalkozom Engel munkája alapján. Mielőtt összefoglalnám a szöveg hely értelmezéstörténetét, idézzük fel az V. szakasz egyik jelenetét:<sup>36</sup>

MIKHÁL

(...) Ez a szegény, nem vétkezett, mint az Attya: oh,  
engedjete csak egyj araszt helyet  
ez' árva gyermeknek, hová fejét  
hajthassa –  
(*zokog*) kérlek! adakozzatok  
ezen kicsiny Mártírnak – oh!

KIRÁLY

(*méljen gondolkodván, halkal szóll*) Vigyétek csak fére egyj kissé –

BÁNK (*a' ki mindeddig oszlop módra állott, földre szegezett szemekkel; most hirtelen felkapja a' kardját*)

Ki? Mit?

ZÁSZLÓS ÚR

Ha! kardot emeltt –

UDVORNIKOK

Királyi – gyilkos! El vele!

(*hirtelen messziről egyj pásztori síp szomorúan hallatszik – mind közelebb közelebb. Álmétkodás.*)

<sup>32</sup> Vö. ENGEL, IX. levél, 116.

<sup>33</sup> LACZHÁZI Gyula: *Hósi szenvedélyek. A heroizmus és a szenvedélyek megjelenítése a XVII. századi magyar epikus költészetben.* ELTE BTK Régi Magyar Irodalom Tanszék, Bp., 2009. 40. A sápadtság és a harag összefüggéséről: René DESCARTES: *A lélek szenvedélyei.* Fordította DÉRÁNY András. Ictus, Bp., 162–163.

<sup>34</sup> KATONA József: *Bánk bán.* 174.

<sup>35</sup> I. m. V. szakasz, 291–292.

<sup>36</sup> I. m. 295.

BÁNK

(*elcsuklik a' karja, reá támaszkodik a kardra, de az is végre kisikamlík alólta, 's a' földre esik; mellynek zördülésére, mint egyj alomból felébred.*)

Orosz László értelmezéstörténeti összefoglalása szerint az „oszlop módra áll, földre szegezett szemekkel” kifejezést többnyire<sup>37</sup> Bánk megtörtségének jeleként olvasták. Arany közvetett módon értelmezi az instrukciót, amikor arra utal, hogy Solom szavai után<sup>38</sup> Bánk nem szól, „magába süllyed: az előbb büszke Bor-ivadék alattomos gyilkossá törpült”,<sup>39</sup> illetve „ön és mások vádja által megsemmisülve áll”. Gyulai Pál a jelenet kapcsán az „erkölcsi megsemmisülés *mélájáról*”<sup>40</sup> beszél (kiemelés – T. O.). Péterfy Jenő értelmezése szerint, „mintha kővé vált volna, mozdulatlan marad »oszlop módjára«”. Erkölcsileg mintegy megsemmisül.<sup>41</sup> Molnár Miklós, Sőtér István a mindvégig „emelt fővel”,<sup>42</sup> rendületlenül jelentést tulajdonítja az instrukciónak. Sőtér szerint Bánk (Melinda elvesztéséig) nem adja jelét annak, hogy „lélekben megtörtetett volna”.<sup>43</sup> Lényegében Pándi Pál is ehhez az interpretációhoz csatlakozik, Sőtér erkölcsi tartalmú „rendületlenül” kifejezését kölcsönözve, azt jegyezve meg, hogy a szöveghely értelmezése az egész ötödik felvonás, következésképp az egész dráma lényegével összefügg. A „földre szegezett szem” azonban kételeművé teszi a szerzői utasítást. Az erkölcsi igazság öntudatához így a belső elborulás lelkiállapota társul.<sup>44</sup> Az instrukció fókuszba kerülését jelzi, hogy Pándi kötetében fejezetcímmé, Bécsy Tamásnál tanulmány-címmé válik.<sup>45</sup> Bécsy műfaji rendszere alapján konfliktusos drámából középpontos dráma lesz az V. felvonásban: a drámai akciók irányát és a viszonyrendszer szerkezetét tekintve „két oszlop módra álló” középpont uralja az V. felvonást. Bánk és a király. Bánk, aki eddig cselekvő, konfliktust végigharcoló alak volt, most ítéletre váró, passzív.<sup>46</sup> Figyelemreméltó, ahogyan az instrukció Bécsynél a középpontos dráma műfajának metaforájává válik.

Az értelmezéstörténet kétpólusúvá váló hagyományára Sütő József kiváló tanulmánya reagált.<sup>47</sup> A korábban említett 20. századi interpretációk módszerét jórészt

<sup>37</sup> Vö. Arany János, Gyulai Pál, Péterfy Jenő értelmezéseit. OROSZ: i. m. 143.

<sup>38</sup> „Úgy hát átkozott legyen, ki a' nemes/kardot bemártya egyj alattomos/gyilkosnak a' vérebe”. KATONA: i. m. 294.

<sup>39</sup> ARANY JÁNOS: *Bánk bán tanulmányok*. In *Arany János összes prózai művei*. I. Sajtó alá rendezte KERESZTURY Mária. Akadémiai Könyvkiadó, Bp., 1962. 305.

<sup>40</sup> GYULAI PÁL: *Katona József és Bánk bán-ja*. In *Gyulai Pál Válogatott művei*. Sajtó alá rendezte KOVÁCS Kálmán. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1989. 870.

<sup>41</sup> PÉTERFY JENŐ: *Katona József Bánk bánja. Magyarázta Péterfy Jenő*. Bp., 1897. 143.

<sup>42</sup> MOLNÁR MIKLÓS: *Katona József*. Bp., 1952. 43.

<sup>43</sup> SÓTÉR ISTVÁN: *A teremtés vesztese*. In *uő: Werthertől Szilveszterig*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1976. 242.

<sup>44</sup> PÁNDI PÁL: *Bánk bán-kommentárok*. Akadémiai, Bp., 1980. 87–89.

<sup>45</sup> BÉCSY TAMÁS: „...Oszlop módra állott...” (*Újra az V. felvonásról*). *Színháztudományi Szemle* 1992/29. 37–41.

<sup>46</sup> I. m. 41.

<sup>47</sup> SÜTŐ JÓZSEF: „Rendületlenül” vagy megrendülve? (*A Bánk bán egyik szími utasításához*) In *uő: Századok lelke*. Irodalmi és helytörténeti tanulmányok. Kiskunhalas, 1995. 115–121.

az jellemezte, hogy a drámai szituációból próbálták következtetni Bánk reagálására és lelkiállapotára, figyelembe véve az oszlop hasonlat lehetséges implikációit, amely további hasonlatokat, mitológéákat (Herkules oszlopai, Niobé-történet), lélektani analógiát sugallhat. Sütő újabb kontextust rendel ehhez a vizsgálódáshoz: egyrészt a lovagdrámákat, másrészt a Katona-életmű összefüggésrendszerét. A korabeli nyelvhasználatra is reflektáló értelmezése végeredményben a korábbi interpretáció típusokhoz tér vissza, hiszen az „oszlop” szó Katona korában bálvány, szobor jelentésben is előfordult.<sup>48</sup> A „földre szegezett szemekkel” utasítás az ő meglátása szerint nem fér össze „az emelet fővel” értelmezéssel, s nem tudta elfogadni Pándinak azt az érvét, hogy ez a drámára annyira jellemző, kettősséggel építkező dramaturgia következménye. Összehasonlító elemzésének eredménye szerint Katonánál a szereplő megdöbbenését, félelmét, iszonyatát érzékeltetik az olyan kifejezések, mint „megmerevedve néz utána” – instrukció (*Aubigny Clementia*). Ezt az állapotot Katona gyakran hasonlattal fejezi ki: „mint egy bálvány megmerevedik” (például *A borzasztó torony*), a földre szegezett szem drámáiban a szégyenkezés jele. Ilyen és ehhez hasonló érvek vezetnek ahhoz a következtetéshez, hogy a váratlan és villámsújtásszerű közlések Bánkot (Katona és a kor színpadi szokása szerint) a hosszabb ideig tartó szoborszerű mozdulatlanság néma kábulatába merevítik, ehhez bizonyos fokú tévedést és beismerő, „ön és mások vádját” is magában foglaló szégyenérzetnek az árnyalata is hozzájárul.<sup>49</sup> A Katona-életmű kontextusát figyelembe véve van azonban egy másik lehetőség is. A kritikai kiadás munkálatai kapcsán Horváth Károly hívta fel rá a figyelmet,<sup>50</sup> hogy a Katona által fordított Girczik-dráma<sup>51</sup> oszlop-hasonlata<sup>52</sup> a királyvédelmi pozíció lehetőségével hozható párhuzamba. A *Bánk bán* szöveghelyére alkalmazva tehát az instrukció két tagja között ellentét feszül (oszlop módra állott – felkapja a kardját).

Az Orosz László Katona-könyvét recenzeáló Kerényi Ferenc némi iróniával utalt az V. felvonás és kérdéses szöveghely „szépen gyarapodó irodalmára”,<sup>53</sup> az interpretációk szinte kényszeres versengésére. „Pedig elég lenne a helyes értelmezéshez megnézni a kor legnépszerűbb, régiókban szélteben hosszában használt színészeti segédkönyvét: Johann Jakob Engel: *Ideen zu einer Mimik* című művét.” Kerényi tehát (az életműhöz képest) külső referenciát javasol a szöveghely értelmezéséhez. Ennek lehetőségével Bíró Ferenc monográfiájának egyik terjedelmes lábjegyzete is számol. Releváns kontextus lehet-e a *Mimik* Katona szempontjából? Bíró szerint – tekintettel európai népszerűségére – a német színjátszók körében bizonyára ismert volt. Ehhez azt tehetjük hozzá, hogy a *Mimik* első kiadása jelenleg része a budapesti Egyetemi Könyvtár állományának, amely Katona egykori könyvtárát is

<sup>48</sup> Katona történeti jegyzeteiben a kecskeméti Szentháromság-szobrot a Szentháromság oszlopának nevezte. Sütő: i. m. 118.

<sup>49</sup> I. m. 119.

<sup>50</sup> HORVÁTH Károly szíves szóbeli közlése.

<sup>51</sup> Xavier GIRCZIK: *Stephan, der Erste König der Ungarn*. 1792.

<sup>52</sup> A „Säule” főnevet Katona oszlopnak fordítja. KATONA József: *István, a magyarok első királya*. In *Katona József összes művei*. I. Szépirodalmi Kiadó, Bp., 882–893.

<sup>53</sup> KERÉNYI: i. m. 521.

jelentette. Korabeli olvasottságához lehet kiegészítő adat, hogy Kazinczy könyvei között is szerepel,<sup>54</sup> s a harmincas évek színházi vitáiban<sup>55</sup> már többször is hivatkoznak rá. Bíró egyébként végül elveti a közvetlen Engel-hatás lehetőségét: részben Katona gyakorlati esztétikára hivatkozó<sup>56</sup> nézetei, részben a dráma szövegvilágára hivatkozva.<sup>57</sup> Tudomásom szerint a *Mimik* és a szöveg hely részletes összevetésével Kerényi Ferenc is adós maradt, ám a Katona József dilemmái címet viselő írásában határozott megoldási javaslata van a locus értelmezésére, s ezzel kapcsolatban Katona nehéz harcára utal a drámaírói és a színpadi hagyománnyal. Az V. felvonás kérdéses utasítása szerinte azt is jelzi, hogy a romantikus belső konfliktusok, jelesül itt a *cselekvőképzetlenség* megjelenítésére nincsenek sem írói, sem színészi eszközök.<sup>58</sup>

Bár vannak kételyeim a „helyes értelmezés” lehetőségével kapcsolatban, Kerényi javaslatát mégis tekintsük most „palackpostának”, vegyük tehát alaposabban szemügyre a két szöveg lehetséges kapcsolatát. Ha színi utasításként próbáljuk értelmezni Katona instrukcióit, azok több szempontból sem felelnek meg Engel rendszerének. A Katona-dráma fiziológiai gesztusai (a korábban említett „elsárgulás”) – mint korábban utaltam rá – nem tartoztak a színésztől elvárható teljesítmények közé. A „vad tekintettel, vérrel forgó szemmel” felugró Petur;<sup>59</sup> reagálása az Engel által emlegetett szerencsétlen színpadi megoldások iskolapéldája lehetne: a haragvó, aki haját tépi szörnyű módon, akinek arca grimaszba torzul, aki kapkodja a levegőt, s minden izma kidagad, a vér felbuzog s a szem kimered. Nos, ez a haragvó – Engel szerint – talán megfelel a természetnek, de a nagyon ízléstelen az utánzásban.<sup>60</sup> Katonát ugyanakkor mintha éppen a gesztusok eltérő értelmezésének (Engel munkája szempontjából mellékes) lehetősége érdekelné.<sup>61</sup>

Ha azonban nem állunk meg ezeknél az ellenvetéseknél, találhatunk a *Bánk bán* instrukciójához hasonló reagálás módot. Engel a passzív affekciók között említi a bánatot, ám ezt is különböző fokozatok segítségével láttatja. Ezt érzékelteti Niobé mitológiai példája: első érzése, midőn megfosztatott gyermekeitől,

<sup>54</sup> Kazinczy Ferenc – Nagy Gábornak, 1107. 1807. április 26. In *Kazinczy Ferenc levelezése*. IV. Sajtó alá rendezte VÁCZY János. Bp., 1893. 567.

<sup>55</sup> Vö. FENYŐ István: *Válóságbrázolás és eszményítés 1830–1842*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1990. 263–267. KERÉNYI Ferenc: *Bajza József és a magyar színészet romantikus stílusfordulata*. Irodalomtörténet 2003/4. 534.

<sup>56</sup> Vö. KATONA József: *Mi az oka, hogy Magyarországban a Játékszíni Költő-mesterség lábra nem tud kapni?* In KATONA József: *Versék, tanulmányok, egyéb írások*. Sajtó alá rendezte OROSZ László. Balassi Kiadó, Bp., 2001. 67.

<sup>57</sup> BÍRÓ: i. m. 205–206.

<sup>58</sup> KERÉNYI Ferenc: *Katona József dilemmái*. In *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*. Szerkesztette SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András. Gondolat Kiadó, Bp., 2007. 192.

<sup>59</sup> KATONA: i. m. 160–165., 170.

<sup>60</sup> ENGEL, 45. John Guthrie Schiller-monográfiája éppen hasonló módon, a Schiller-utalások miatt veti el Engel Schillerre történő közvetlen hatását. John GUTHRIE: *Schiller the Dramatist: A Study of Gesture in the Plays*. Camden House, Rochester, 2009. 39.

<sup>61</sup> Vö. NAGY Imre: *Melinda könnyei. A női sírás szemantikája a Bánk bán első felvonásában*. In *(Dráma)szövegek metamorfózisa. Kontaktus történetek*. Szerkesztette EGYED Emese, BARTHA Katalin Ágnes, TAR Gabriella Nóra. Kolozsvár, 2011. 266–279.

a kábulat volt, másodikban a bánat magasabbra csapott, a harmadik csupán a melankólia (Schwermuth).<sup>62</sup> Ez utóbbi megmutatkozik a mozdulatlanságban és az érzéketlenségben. Ezzel összefüggésben jelenik meg a lelki fájdalom: a levertség és a mélabú. Passzív affekcióként a teljes ellankadás, a néma és csendes rezignáció jellemzi, ellenállás nélkül mind a kiváltó ok, mind az érzés ellen. Minden ellankad, a nyak, a karok, az ujjak, a fej lecsuklik a szív oldalára, az orcák hervadtak, a szemek a szomorúság tárgyára tapadnak, ha ez nincs jelen: akkor a föld felé. Egyik (mellékelt) metszete a szomorúságot tekinti analógiának, melynek lényege minden ellenállás feladása.<sup>63</sup> Engel kézikönyvében tehát *nem* szerepel az oszlop hasonlat: viszont a test mellett/előtt pihenő, ellankadó karok helyzete asszociálhatja az oszlopformát. A föld felé néző tekintet értelmezéséhez pedig nem szükséges kételemű utasításként értelmeznünk a gesztust.

Összefoglalva tehát azt mondhatjuk, hogy Engel értekezésének említett részlete a szöveghely klasszikus értelmezéseivel hozható kapcsolatba. S ha kérdéses is a közvetlen Engel-hatás, úgy tűnik, hogy a 19. századi elemzések ebben az asszociációs körben mozogtak, melynek néhány alapvető elemét az Engelt megelőző szenvedélyelméletekben is megtaláljuk.<sup>64</sup> Megfontolásra érdemes ugyanakkor, hogy a „rendületlenség” jegyében született interpretációk sora az ötvenes években kezdődött, s még a rendszerváltás előtt végződött. Bár nem lenne szerencsés a marxista kánonrevízió jegyében<sup>65</sup> összemosni Molnár Miklós, Pándi és Sötér *Bánk bán*-elemzését, ám kétségtelen, hogy mindhárom szerző számára a „rendületlenül álló” Bánk erkölcsi tartása jelentette a követendő modellt, s ez az interpretáció bizonyára közelebb állt a kommunista aszketizmus<sup>66</sup> etikájához, mint a mélabú. A gesztus – a korábbi értelmezéstörténetnek ellentmondó, s egy ideig annyira egyértelműnek látszó – értelmezése talán kapcsolatba hozható a politikai rítusok kötelező vigyázállásával. S ha ez így van, akkor a test nyelvét is képes elsöpörni a történelem Ixionkereke.

<sup>62</sup> ENGEL, I. 23. levél, 291.

<sup>63</sup> ENGEL, I. 23. levél, 294–299.

<sup>64</sup> Descartes később fiziológiai szempontból értelmezett példája: „A Levertség hajlam az elereszkedésre és a mozdulatlanságra, mely valamennyi tagban érezhető.” DESCARTES: i. m. 107.

<sup>65</sup> Vö. OROSZ László: *A Bánk bán értelmezéseinek története*. Krónika Nova, 1999. A marxista értelmezés kísérletei, 78–85.

<sup>66</sup> A kommunista aszketizmus fogalmához, vö. SZOLLÁTH Dávid: *A kommunista aszketizmus esztétikája*. Balassi Kiadó, Bp., 2011. 38–83.

Reuss Gabriella

## HIÁNY, HÚZÁS ÉS SZEREP EGY 1838-AS SÚGÓPÉLDÁNYBAN ÉS KULTURÁLIS EMLÉKEZETÜNKBEN

– Egressy Gábor első magyar Lear királya Macready Learjének tükrében –

### *Bevezető*

Éz az előadásszöveg a 2013. őszi Matuska Ágnes és Kiss Attila által szervezett *Jágónak – Ki kicsoda a magyar Shakespeare-kutatásban?* című szegedi konferencián elhangzott előadásnak a párja, melyben akkor William Charles Macready (1793–1873) paradigmaváltó 1838-as Lear-előadásával foglalkoztam, előadáskritikai irányból közelítve Macready alakításához, tekintetbe véve a színikritikákat, valamint saját sugópéldányait. Most Egressy Gábor szintén 1838-as, és szintén paradigmateremtő Learjéről írok, hasonló megközelítésben. Macready és Egressy 1830-as évek végi színházával, színészetéről, rendezéséről, összjátékról vallott, néhol meglepően hasonló nézeteivel és szellemi miliójukkal korábban<sup>1</sup> foglalkoztam angolul; Lear-előadásaik különös időbeli egybeesésére Kiss Zsuzsánna disszertációjának egyik mondata hívta fel a figyelmemet. A jelen írásban és szegedi párjában maga a színészi megszemélyesítés, azaz a Lear-szerep szoros olvasása és az abból következő alakítás került a középpontba: míg a szegedi szövegben Macready alakításának részleteit vettem sorra, most Egressy húzásait és alakításának kulturális emlékezetünkben elfoglalt helyét (hiányát?) veszem górcső alá. Arra vagyok kíváncsi, milyen elvekről és/vagy elképzelésről árulkodnak az Egressy sugópéldányában fellelhető változtatások, kihagyások. Eközben folyamatosan igyekszem megválaszolni azt a kérdést, vajon miért érdemes és kell sugópéldányokkal foglalkozni, előadásszövegeket vagy úgynevezett színházi szöveget kiadni, vagy megőrizni, és azok hogyan, miként kanonizálódhat(ná)nak.

---

<sup>1</sup> REUSS Gabriella: *(Re)Turning to Shakespeare or Imitating the Shakespeare Cult in Hungary? The Nineteenth Century Theatres of Gábor Egressy and William Charles Macready*. In *The Globalization of Shakespeare in the Nineteenth Century*. Eds. Krystyna KUJAWINSKA-COURTNEY and John M. MERCER. The Edwin Mellen Press, Lewiston, 2003. 97–116. <http://www.gbv.de/dms/goettingen/370043669.pdf> (2014. 06.14.)

*A relikviák*

Az 1838-as Lear-előadás egyik relikviája, a szerepkönyv (OSZK SZT MM5021) inkább füzetre, mint könyvre hasonlít, csak Egressy/Lear szerepét tartalmazza az egyes megszólalásokat megelőző végszavakkal. Másolási lehetőségek híján teljes darabok többnyire nem, csak hasonló szerepkönyvek álltak a 19. századi előadók rendelkezésére, Macready Angliájában éppúgy, mint Egressy Magyarországon. Persze Macready mély megvetésével sújtotta azon kontár kollégáit, akik a saját szövegükön kívül csak az értelmetlen, félmondatos végszavakat tudták egy darabból. Egressy nemkülönben a teljes mű alapos ismeretére buzdít a *Színészeti Studiumok*ban: „még néhányszor átolvasom a' színművet, hogy a' tárgyat mind részben, mind részleteiben tökéletesen magamévá tegyem, s hogy szerepemet mint részt az egészszel majdan egybeolvasztani tudjam.”<sup>2</sup> Így aztán semmi különöset nem találhatunk abban a tényben, hogy Egressy szerepkönyve nem tartalmaz jegyzeteket vagy instrukciókat a szerep előadására vonatkozóan, és jóval kevésbé viseltes, mint a sűgőpéldány: valószínűleg inkább a teljes szöveget használta a színpadra állításhoz és saját szerepformálásához is.

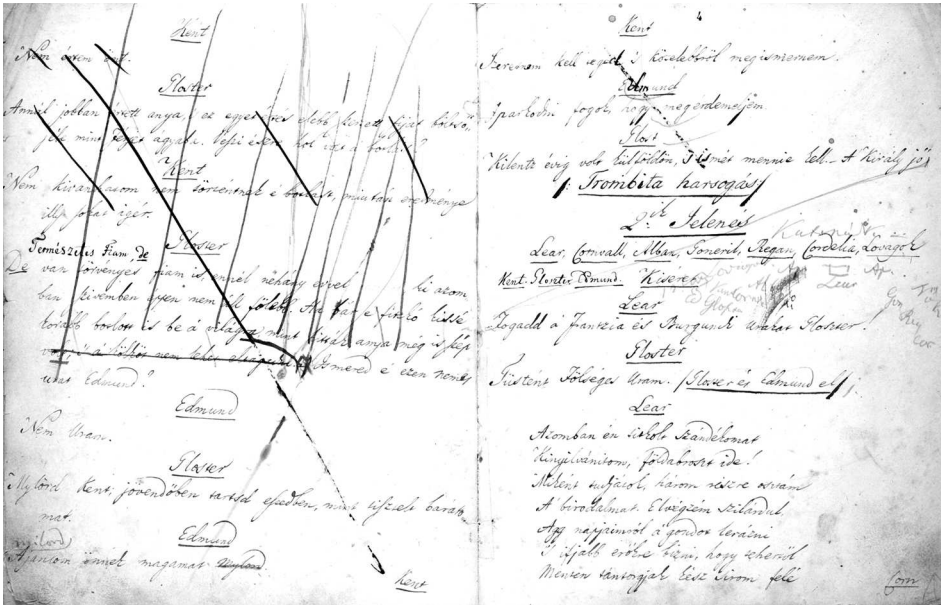
Az 1838-as *Lear király* bemutató fontosabbik relikviája Egressy sűgőpéldánya (OSZK SZT NSZ L41) vagy rendezői példánya, ahogy a Színháztörténeti Tárbán számon tartják, nyomtatott számozással ellátott nagy, üres oldalakat tartalmazó könyv, amelybe a szöveg egészét Egressy kézzel letisztázta. Macreadynek ennél sokkal könnyebb dolga volt, hiszen hasonló célra már készen vásárolhatott „interleaved” vagy egyoldalú szövegkiadást, amelynek egyik oldalán nyomtatásban szerepelt a szöveg, szemközti üres oldalát megtölthette a színi utasításokkal és a színpadkép, illetve a színpadi mozgás rajzaival. Egressy határozott kézírása mindkét könyvben könnyen felismerhető, a rendezői példányban a cenzor sötét tintája<sup>3</sup> Egressy kékjétől jól elkülönül. Találunk benne egy harmadikféle, kissé halvány ceruzás írást is, amely hasonlít Egressy tintás betűire, de sietősebben vetették a papírra, és amely láthatóan a tanulás és/vagy próbák alatt, a már cenzúrázott és húzott, tintával írt előadásszöveg után került a szöveg fölé. Ilyen grafittal írt bejegyzés például a nyitókép alaprajza. Kerényi *A régi magyar színpad* kapcsán felhívta a figyelmet arra, hogy a nyitóképet a kortársak emlékezetesnek és Egressy nyitóképeit általában „jó csoportozatnak” tartották<sup>4</sup> és ekkor nyomtatásban reprodukálta a ceruzával, kissé csálén, tintás szövegre részben ráírt színpadképet.

<sup>2</sup> EGRESSY GÁBOR: *Színészeti studiumok*. In *Egressy Gábor válogatott cikkei (1838–1848)*. Szerkesztette KERÉNYI FERENC. Magyar Színházi Intézet, Bp., 1980. (Színháztörténeti Könyvtár) 29.

<sup>3</sup> GRÓF PONGRÁCZ JÁNOS MK. Helytartói Tanácsos, „a' kitörültek el-hagyása mellett a' Játékszíni előadás megengedtetik. Budán Április 20kán 1838.”

<sup>4</sup> KERÉNYI FERENC: *A régi magyar színpadon, 1790–1849*. Magvető, Bp., 1981. 391.





I. kép A cenzor sötét tintája (kihúzva: „Természetes fiam...”)  
és Egressy ceruzás nyitóképe a sűgőpéldányban  
(Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárának gyűjteményéből)

A faksimile másolat, valamint Kerényi nyomtatott változata jó példa arra, mennyit (információt, bájt stb.) veszíthet egy kézírásos előadásszöveg nyomtatott változata. Macready nyitóképe más, ám abban a tekintetben mégis Egressy fölfogásához hasonló, hogy ő is mértékkel használja a statisztériát, például csak két-három lovat tüntet fel Lear kíséretének érzékeltetésére. A szereplők listájában Egressy és Macready változata nem különbözik; mindkettőjüknél szerepel az orvos, aki az 1608-as Kvartó *Lear*<sup>5</sup> fontos figurája. Az orvos jelenléte az egyébként az 1623-as Első Főlió<sup>6</sup> szövegén alapuló fordításban arról árulkodik, hogy Egressy és Macready egyaránt a Pope óta a brit szerkesztési gyakorlatban meghonosodott ún. összevont (collated) *Lear* király kiadást használt, amely a Kvartó és a Főlió cca. száz sorban eltérő *Lear*-szövegeit az egyetlen/elvesztett szöveg rekonstruálása reményében összefésülte.<sup>7</sup>

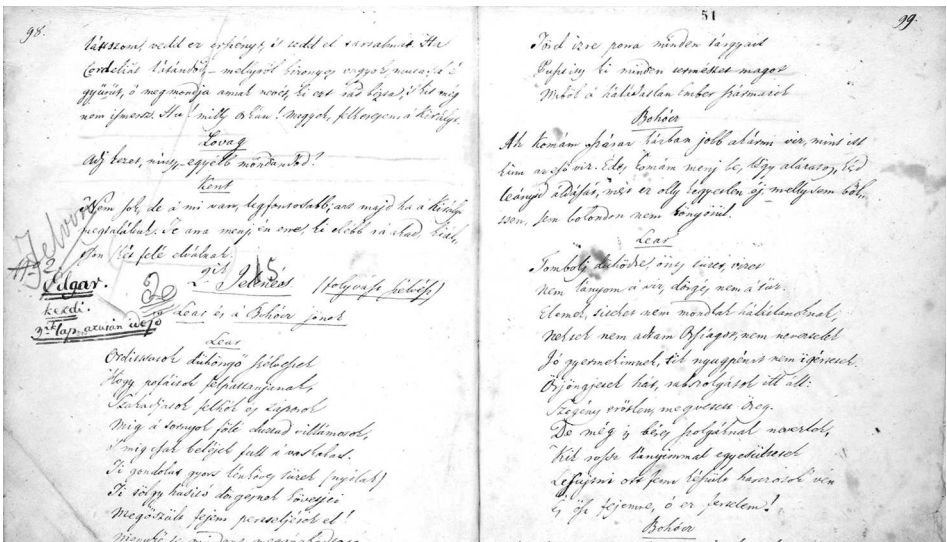
<sup>5</sup> A kvartóban: *The True Chronicle History of King Lear*

<sup>6</sup> A főlióban: *The Tragedy of King Lear*

<sup>7</sup> Vörösmarty fordítása szintén egy ilyen összevont *Lear* alapján készült.

## Húzások a sűgőpéldányban

Egressy húzásai rendezői példány alapján három fő kategóriába sorolhatók (itt nem térek ki a cenzor, gróf Pongrácz János „MK. Helytartói Tanácsos” működésére, aki kulcsfontosságú részleteket szeméremsértőnek titulált és kihagyatott a darab-ból). A húzások egy része akkor született, amikor Egressy a színpad adottságaihoz alkalmazkodott: akárcsak Macreadynek, Egressynek szintén gondot okozott, hogy az Erzsébet-kori, üres térrel operáló, a közepén a rövid jeleneteket filmszerűen váltogató művet az öt kulisszapár<sup>8</sup> sínjein nehézkesen és zajosan mozdítható, fakeretekre feszített festett vászondíszlettel megoldania. A vihar-jeleneteket az egyes helyszínek összevonásával, elhagyásával vagy áthelyezésével tudták csak a dobozszínházi körülmények között megvalósítani. Az a brit színháztörténetben többször felmerült vád, hogy Macready mégsem állította helyre teljesen a shakespeare-i *Lear királyt* és helyenként megtúrta Nahum Tate *Lear*ből adaptált melodramáját a színpadon, egyedül a vihar-jelenetek sorrendjéből következzék, amely az öt-kulisszapáros, egy-háttérfüggönyös színpadtechnika miatt valóban nem követte Shakespeare-t. Ugyanez a körülmény az Egressy sűgőpéldányát olvasók számára is nehézséget okoz: Kiss többek között például nem találja, kihagyottnak véli az Edgar-monológot, noha az csak a pusztába tevődött át.



2. kép Jelenet-csere a vihar-színek során – Egressy áthelyezi Edgar sorait (Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárának gyűjteményéből)

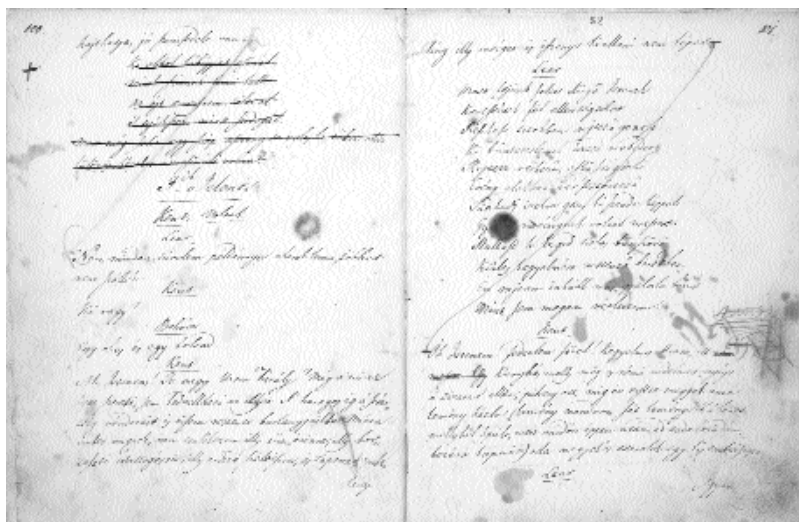
<sup>8</sup> Sem Macreadynek a Drury Lane-en, illetve a Covent Gardenben, sem Egressynek nem volt francia rendszerű függőleges díszletmozgatási lehetősége. A magas zsinórpaddal rendelkező francia színház a különféle háttérfüggönyök leeresztésével gyorsabban és jóval kevésbé zavaró és illúzióromboló módon tudott (hely)színt változtatni.

Akármelyikük sűgőpéldányának jelenet-áthelyezéseit tekintjük, annak az igyekezetnek lehetünk tanúi, hogy Egressy és Macready nem csonkítani, hanem mindenáron, akár kompromisszumokkal, de a színpadukra alkalmassá akarták tenni a darabot.

A ceruzás húzások egy másik része a szerkezetet, tempót, folyamatosságot érinti. A következő néhány sor Lear saját szövege – lám Egressy nemcsak a kollégák szerepéből húz! –, amely azért rövidül, mert a kihagyottak vagy nem fontosak, vagy, mert a színész játékból egyértelműek és ezért redundánsak:

Legyen tehát. Igazságod ~~lesz~~ legyen jegydidjod  
mert a' nap szent fényére, 's ~~Hecate-~~  
~~Titokzatára, és az éjre, és ama~~  
~~Lét adó 's vevő égi birodalmakra~~ itt  
Ezennel lemondok apajogomról.

„Hecaté titokzatának” említése valójában csak az indulat kifejezésére szolgál, és arra ad időt, alkalmat; kihúzása, ha játékkal pótlódik, nem okoz értelemzavart. Egressy a *Színészeti stúdiumok*ban éppen ezt fejti ki: „A' testjáték (actio) helyes alkalmazása végtelenül sokszorozza a' szó hatását [...] Sok actio lerontja, erőtlennéi egymást, míg a ritka, de talpra esett kétszeres fokra emeli a szóbeli kifejezés erejét.”<sup>9</sup> Azok a részletek, amelyeket Egressy feleslegesnek ítél a szövegben, nem föltétlenül maradnak ki az előadásból.



3. kép Egressy a saját szövegéből is húz az előadás lendülete, íve érdekében (Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárának gyűjteményéből)

<sup>9</sup> EGRESSY GÁBOR: *Színészeti stúdiumok*. In Egressy Gábor válogatott cikkei (1838–1848). 33.

E tekintetben Egressy mintha Benke József nyomdokába lépne, aki már 1809-ben leszögezte, hogy „A Színjáték, ha előadattatik, igen sokat nyer, sőt tsupán így lehet valóságos hasznát a’ Színjátéknak megismerni”, és hogy az előadás „olylan képeket támaszt, melyek az előadást a’ Nézőnek megszépítik és kipótolják, a’ mit a Szerző nem gyanított”.<sup>10</sup> Eszerint a szöveg és előadás egymást kölcsönösen gazdagítják, kiegészítik, ellenpontoszzák. A sűgópéldányból kiolvasható Egressynek az a kívánalma, hogy az előadás – melynek a szöveg csak egy része – egészében, a figyelem folyamatos fenntartásával, irányításával hozza létre a kívánt hatást a nézőben. Későbbi műve, *A színészet könyve*, amely „oly művészetről tanít, mely egészen saját elvei szerint alkot és építkezik; oly elvek és szabályok szerint, melyek nagy részökben semmi más művészettel nem levén közösek: a színművészet egyedi önállásáról tanuskodnak [...]”<sup>11</sup> – ennek a sűgópéldányban tetten érhető gyakorlatnak a teoretizálását mutatja be.

A húzások harmadik nagy csoportját azok a változtatások képezik, amelyek szintén ceruzával kerültek a rendezői példány szövegébe, s amelyek a minél egyszerűbb kifejezésre való törekvést tükrözik.

EDMUND *éppen ebben van [ez] a bökkenő*

GLOSTER *De éppen ez oknál fogva [így] inkább akarom hinni, hogy nem övé*

A fenti sorok az 1838-as fordítás korrigálásával a természetes élőbeszéd elősegítését példázzák. Az ilyenfajta húzások, nyelvi egyszerűsítések azt mutatják, hogy Egressynek a kortársakat eleinte megosztó, a természetest megidéző beszédmódja<sup>12</sup> írásban is megjelenik a sűgópéldányban. Az oldott, adott esetben rövidebb ívekkel dolgozó, töredékesebb szövegmondás elengedhetetlen és ugyanakkor új követelmény volt az új, átlényegülő színészi alakítás számára.

A hanghatásokkal nagyon tudatosan operáló színész-rendező elképzelései között is különösnek számít az V. felvonás 3. jelenésének instrukciója, amely a harc megjelénítéséről vall: „a’ Szin 5 perczig üres marad.” Igazán sajnálatos, hogy lehetetlen megállapítani, valójában mi zajlott a színpadon, hogy s mint működött Egressy színi utasítása. Az azonban bizonyos, hogy már a *Színészeti studiumok*ban is kalkulált a hanghatások mellett a csenddel. „Jőnek [...] szünetperczek”, írja a csöndekről, amelyek alatt szerinte „a lélek működései” mennek végbe, s „mellyek csupán néma jelekben nyilatkoznak meg a’ nézőnek, gyakran rendkívüli hatást képesek előidézni”.<sup>13</sup> Egressy, amikor a Shakespeare-szöveget előadásszöveggé meghúzta, eszerint pontosan tudta, hogy felesleges mindent kimondania ahhoz, hogy ala-

<sup>10</sup> BENKE József: *A’ Theatrum’ Tzélja és Haszna* 1809. In *Benke József színházelméleti írásai*. (faksimile kiadás) Szerkesztette KERÉNYI Ferenc. Magyar Színházi Intézet, Bp., 1976. 21.

<sup>11</sup> EGRESSY Gábor: *A színészet könyve*. Bevezető. 1866. 7.

<sup>12</sup> Hogy valóban mennyire volt természetes, azt nem tudhatjuk, Petőfi mindenesetre éppen a mesterkéletlen, szépségre nem törekvő természetességet szerette és dicsérte alakításaiban.

<sup>13</sup> EGRESSY Gábor: *Színészeti studiumok*. 31.

kítása és az előadás egésze emlékezetes és hatásos legyen, s tekintetbe vegye a szöveg és beszéd lehetséges arányait és lehetőségeit. A sűgópéldány elemzése arra is rámutat, hogy a színi hatás eléréséhez a szavakkal való takarékoság már 1838-ban alapvetően hozzátartozik.

*Szoros olvasás és átlényegűlés, irodalom és színház*

Ez az aprólékos gonddal elkészített sűgópéldány az Egressy által elvárt, folyamatos színészi jelenlétről is vall. A *Színészeti studiumok*ban Egressy azt javasolja, hogy két színpadra lépés között is azon gondolkozzon a színész, mi történik vele/ szerepével a két megjelenés között: egy percig sem hagyja, hogy szerepéből kilépjen, netán ünnepltesse magát az áriaszerűen előadott monológok vagy nagyjelenetek után. Mind Egressy, mind Macready szakított azzal a 18. századi hagyománnyal, amely a sztárszínészek ünneplését és alkalmi ráadásait segítette elő, s amely miatt a főbb szereplők halálát praktikusán (és hatásvadász módon) a felvonásvégekre időzítették. Sem Egressynél, sem Macreadynél nem ment le a függöny Lear halálakor, mint oly gyakran elődeik esetében, hanem csak Alban zárószavai után.

Az átlényegűlő játékmód, a természetesnek és nem szoborszerűnek ható<sup>14</sup> dikció mindkettejük játékában addig szokatlan, új elemek felbukkanását és a színészi játék egyazon szerepen belüli változatosságát eredményezte. A *Hölgyfutár* egyik kritikája lenyűgöző érzelmi skáláról számol be: „Egressy a zsémbet, a haragot, a megdöbbenést, az átkot, a kétségbeesést, mely legmagasabb fokán egyet kacag, a tébolyt és igazságtalanságának fájdalmas megbánását a végjelenetben egyenlő erővel s mégis művészi változatossággal fejezé ki.”<sup>15</sup> Talán az átlényegűléssel, aprólékos (Macready alakítására a „minute details” visszatérő jelző) szövegelemzéssel – szoros olvasással! – társul hozzáállás az, ami megmagyarázhatja a legkülönösebb hasonlóságot Egressy és Macready Learje között: Leart nem a szokott módon, öregén, gyengécskén-botorkálón ábrázolták, hanem parancsoló külsejű, erőskezű, energikus és pirospozsgás uralkodónak, aki „ízlől ízre király”, s akinek megtörése és elcsöndesülése a tragikai vétsége felismerését jelzi.

A bottal és rogyadozva közlekedő uralkodó képe a 18. század végéről Garricktól és Edmund Keantól származik, és minden bizonnyal Kean célzottan szánalmat keltő, könnyzacskókra apelláló alakítása volt az, amely a Londonból az angol Tóvidékre kivonuló romantikus költőket arra a meggyőződésre hangolta, hogy

<sup>14</sup> A „természetes” játékmód vagy dikció nyilvánvalóan relatív fogalom: Macready esetében azt jelenti, hogy elődeihez, John Philip Kemble-hez vagy Edmund Keanhez képest természetesebben beszélt, valamint Kemble merev, egysíkú szaválásaival és Kean szélsőségesen lobogó érzelmeivel és dinamikus testbeszédével szemben reálisabb, követhetőbb, átélhetőbb alternatívát hozott. Egressy esetében a vándorszínészek körében megszokott, ún. síró-éneköl iskolával való radikális szakítást jelentette a színpadi természetesség.

<sup>15</sup> *Hölgyfutár* 1860. október 18.

Shakespeare-t jobb olvasni, mint a botorkáló, zokogó Kean szárnalmas látványával szembesülni a színházban (a *Lear* „előadhatatlan,” „unactable,” mondta róla Lamb). A tragikus *Lear király* helyreállításakor Macreadynek nemcsak Nahum Tate erotikus vígjátéka,<sup>16</sup> hanem Lamb és a romantikusok giccstől és közönségességtől egyaránt menekülő, a költő Shakespeare-t preferáló generációja ellenében is be kellett bizonyítania, hogy van – érvényes, gondolatébresztő – színházi alternatíva, s hogy a *Lear* játszható. A szokatlan (de logikus) Lear-ábrázolás a darab elején még ereje teljében levő indulatos apa és uralkodó, akit a 45 éves Macready, illetve a 30 éves Egressy játszik. A sűgőpéldányban az „every inch a king” mondatot Egressy többször javítja, láthatólag fontos neki, míg végül marad a legegyszerűbb verzió, az „ízzől ízre király”.

Ami a szöveget illeti, Egressy félretette a rendelkezésére álló, németből fordított *Leareket* és újrarendeltatta magának angolból a shakespeare-i textust. Nem óhajtotta használni sem az SJ monogramú fordító, talán Sófalvi József vagy Sáska János Kolozsváron 1811-ben játszott, és happy end-del végződő, tehát Nahum Tate 1681-es adaptációjának német fordításából készült szövegét<sup>17</sup> (*Leár Király*, OSZK Színház történeti Társaság, MM2315), sem pedig Komlóssy későbbi fordítását, amely Schröderéből készült. Egressy türelmetlen volt és angolul sem tudott, ezért hatékony alkotói csapatot hozott létre Vajda Péter és Jakab István közreműködésével, amelyben Vajda kifejezetten vele együttműködve, neki készítette Lear szövegét versben, miközben Jakab a mellékszereplőkét prózában magyarította.

A tét Egressy esetében az volt, hogy meghonosodik-e a *Learn* keresztül Shakespeare a magyar színpadon, s hogy Shakespeare lesz-e az a szerző, akinek a művein a lélektani ábrázolás eljátszását és befogadását gyakorolhatja a magyar színész és néző. Macready tettét patetikus hangon köszönik meg kor- és kultusztársai, éppúgy, ahogy Egressy jutalomjátékul választott *Learjét* Vahot teszi: „e tettéért áldassék a neve.” Karrier szempontjából kockázatos vállalkozásuk Shakespeare népszerűsítéséért mindkettejüknek sikeresen zárult: Nahum Tate *Learjét* Macready után már nem játszották többé a színházak, Egressy *Learje* pedig, ahogy Toldy megjósolta, meghonosította az addig Pest-Budán ismeretlen shakespeare-i, tragikus *Leart* a magyar színpadokon. Ráadásul Egressy nagyhatású szerepformálása miatt az a fordítás maradt a *Shakespeare-Lear*, amelyet Egressy bábáskodása mellett Vajda Péter és Jakab István készített, részben versben, részben prózában, 1838-ban. Furcsamód még akkor is tartotta magát ez az irodalomkritika által kevésre tartott szöveg a színpadon, amikor Vörösmarty veretes műfordítása már egy évtizede rendelkezésre állt.

<sup>16</sup> REUSS Gabriella: *Viharos sikerek, sikeres viharok: A vígvégű s a tragikus Lear király színváltozásai*. In *Az értelmezés rejtejt terei*. Szerkesztette GÉHER István és KISS Attila. Kijárát Kiadó, Bp., 2003. 129–142.

<sup>17</sup> Erről bővebben KISS Zsuzsánna: *Bűnnek bohócai. Lear magyar köntösben*. Protea, Bp., 2010.

### *Következtetések és közelítések*

Minden bizonnyal éppen ezek, a sűgőpéldányban látható, ám látszólag jelentéktelen részletek, húzások, egyszerűsítések azok, amelyek Egressy sikerét és át-lényegűlő alakításának a kulturális emlékezetben való továbbélését biztosították. 1864 áprilisában, Shakespeare születésnapján Gyulai Pál kirohanást intéz a régi fordítások ellen, amelyeket még mindig nem cseréltek le a már létező újakra a színházban, és amelyek szerinte „a repertoár szégyenfoltjai”.<sup>18</sup> Nevet – szerzőt vagy színészt – nem említ, de az Egressy–Vajda–Jakab-szöveg bízvást lehet Gyulai nyilainak céltáblája. Egressy Lear-szövege azonban még a színészt is túléli: Kiss Zsuzsánna nem kis megütőközéssel látta, hogy Vörösmarty fordítása bizony az Egressy–Vajda–Jakab szöveggel íródik fölül Egressy 1856-os, a Vörösmarty-fordítást színre vívő bemutatóján, de még egy 1870-es sűgőpéldányban is (OSZK SZT L103).<sup>19</sup>

Mivel az 1838-as *Lear* nem egységes (egy része versben, egy része prózában készült), és később Vörösmarty fordítása lett a mértékadó műfordítás a következő száz évre, csak azzal magyarázhatjuk a fölülírás tényét, hogy a színész (Egressy) fölfogásának, alakításának emlékezte az, ami miatt az Egressy–Vajda–Jakab-szöveg egy ideig nem engedi Vörösmartyét a színházra. Kiss a jelenséget azzal indokolja, hogy minden bizonnyal a színészek restek voltak az új fordítást megtanulni;<sup>20</sup> és kétségbe vonja azt, amit „sajátos előadásméletnek” aposztrofál Rakodczaynál, nevezetesen, hogy „minden hang, minden mozdulat úgy a szóhoz nőtt, hogy ha ez a szó változik, felforgathatja az egész alkotást, az egész pszichológiai folyamatot, mely szerint vérünk a színház szenvedélyeinél forrásba jön”.<sup>21</sup> Rakodczay szavai alapján úgy tűnik, hogy az előadás mint alkotás autonóm volta a kulturális emlékezetben is jelentkezik.<sup>22</sup>

Shakespeare meghonosításának és népszerűsítésének fontos eszköze volt a színházi előadás a Gyulaihoz hasonlóan konzervatív kritikusok szerint is, de ez, úgy tűnik, amolyan szükséges rossz lehetett, nem ez volt a dráma egyedüli vagy legalább egyik létmódja. Kemény Zsigmond 1853-ban pontosan megfogalmazza, miben különbözik az előadott és az olvasott dráma (mely utóbbitól szerinte sajnálatos módon a regény megjelenése vonta el az olvasókat), és szavaiból kiviláglik, hogy mennyire kevésre tartja a színházat mint művészetet: „aki a színművet olvassa, az egyenesen a színmű által akar magának élvezet szerezni. Hisz különben minek venné kezébe? Itt tehát a figyelmeztést tekinthetjük rendes állapotnak. De ellenben aki színházba megy, arról többet nem mondhatunk, mint hogy szórakozni kíván, részint tán a darab szépségeinek hallása útján, részint a közönségben gyönyör-

<sup>18</sup> GYULAI Pál két kritikája *Koszorúban*, 1864. május 1-jei és május 8-i dátummal: *A Szentivánéji álomról*. In *Magyar Shakespeare Tükör*. Szerkesztette MALLER Sándor és RUTTKAY Kálmán. Gondolat, Bp., 1984. 222–226. és 226–234., 222.

<sup>19</sup> Leart Molnár György játszotta. Kiss Zsuzsánna: i. m. 146.

<sup>20</sup> Kiss Zsuzsánna: i. m. 157.

<sup>21</sup> RAKODCZAY Pál: *Egressy Gábor és kora I–II*. Singer, Bp., 1911. 128.

<sup>22</sup> Lásd Gobbi Hilda vagy Örkény történeteit a betiltott, cenzúrázott esetekről, amelyeken az előadó kiment a színházra, elmondta a címet, majd hallgatott.

ködés, az ismerőseivel társalgás, a színpadi látványok, jelmezek, díszítmények, zenék, énekek, táncok által.”<sup>23</sup> Ez az elitista hozzáállás a drámaolvasást, az audiovizuális és fizikai (testi) élmény nélküli drámafogyasztást favorizálja, egyben tagadja a dráma előadott és közösségi mivoltát, a színházat – éppen azt az aspektust, amelyet Jókai és Salamon és jó pár évtizeddel előttük, 1809-ben Benke József – oly fontosnak tartott hatás és recepció szempontjából. Benkének a színpadi hatásról kiforrott véleménye van: a közösségi élménynek tulajdonítja a színjáték rendkívüli erejét, és ebből származtatja hasznát is. „Az ember számos Gyülekezetben sokkal könnyebben megilletődik, gerjed, mintha csak magánosan volna; ennek oka a Sympathia, az érzés visszhangja, mely azt teszi, hogy mennél több embert látunk egy formán velünk érezni; annál nagyobb a történetből-való részvétel, mert az vélekedésünkben megerősít.”<sup>24</sup> Benke nézeteit Egressy gondolatainak és főképp gyakorlatának előzményeként foghatjuk fel.

Lehetséges, hogy a magyar Shakespeare meghonosodásában jóval nagyobb szerepe volt a(z) esetleg változó nivójú szövegekkel dolgozó színháznak, előadásnak, mint azt gondolnánk, de biztosan nagyobb szerepe volt, mint azt a Shakespeare-kultuszt és -befogadást irányító Gyulai Pál gondolta. Amint arra Bécsy Tamás már korábban rámutatott, csekély számú igazi előadáskritika látott napvilágot a 19. században, amely segíthette volna a befogadót és a játszót egyaránt. A színikritika meghatározó művelői ugyanis Vörösmartyt és Petőfit kivéve, de a hat évtizedes működést felmutató ízlésdiktátort, Gyulai Pált (és tanítványait, Beöthyt és Pálffy) valamint Greguss Ágostot mindenképpen ideértve (gyakorlatilag Ambrus Zoltánig), nem tekintették a színészetet autonóm, önálló művészetnek, inkább csak a „drámaköltő” (!) Shakespeare esetében érinthetetlen textus fölolvadásának. Gyulai színikritikának vallott, több mint ezer oldalra rúgó dramaturgiai dolgozataiból teljesen hiányzik az előadáselemzés. Az általa több mint hatvan évig uralt kritikai diskurzus olyan melléktermékeket hozott létre, mint amilyen Kemény Zsigmond 1853-as színházellenes véleménye. Gyulai, Kemény és Greguss egyéni olvasást és olvasott drámát preferáló normatív kritikája még inkább kidomborítja Egressynek a színészetet mint önálló művészetet tételező nézetének úttörő mivoltát és jelentőségét. Gyulai sem Benke, sem Egressy teoretikai írásait nem vette komolyan, és nem lehetetlen, hogy részben ezt a megkövült szemléletet okolhatjuk ma is az előadásszövegek kiadatatlanságáért és a modern Shakespeare-ek és adaptációk csekély számáért.

A színházban született és használt szövegeknek a fokozatos beemelődése a mai irodalomkritikába, ha lassú is, de folyamatos. Ennek hozadéka egyrészt az, hogy hozzásegíti a nézőt/olvasót az irodalmi művek plurális létezésének elfogadásához; másrészt közelíti egymáshoz az irodalomkritikát és a színháztörténetet. Ez a cikk, amely Egressy egyik sűgőpéldányának értékét és érdekességét firtatja, amellel érvel, hogy ezen források és feldolgozásuk nélkül nem létezhet nemcsak színháztörténet, de kultúrtörténet vagy irodalomkritika sem.

<sup>23</sup> KEMÉNY Zsigmond: *Színművészetünk ügyében*. In KEMÉNY Zsigmond: *Élet és irodalom: tanulmányok*. Szerkesztette és az utószót írta TÓTH Gyula. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1971. 283–306., 294.

<sup>24</sup> BENKE József: *A Theatrum' Tzélja és Haszna*: 1809. 22.



Imre Zoltán

## A MÁSIK HIÁNYA

– Sylva átírásai (*Die Csárdásfürstin*) 1915–1921 –

A nemzetközi szerzői jog ellenére, „ugyanannak” az operettnak különböző városokban történt színpadra állításai messze túlmutattak a fordítás általános normáján, mivel azt az adott helyszín társadalmi, politikai és gazdasági miliójének speciális körülményeihez igazították. Kálmán Imre operettjét is különböző módokon állították színpadra Bécsben (1915), Budapesten (1916), Moszkvában (1917), New Yorkban (1917) és Londonban (1921). Előadásomban a női főszereplő, Sylva átalakulásaira koncentrálni azt vizsgálom, ahogy ezek a variációk megjelenítették, vagy éppen elhagyták az Osztrák–Magyar Monarchia multikulturális társadalmát; ahogy Kelet-Európát mint Másikat (Other) ábrázolták; illetve ahogy a kulturális egyeztetések (cultural negotiation) Európa és az USA különböző társadalmi, politikai és kulturális milióiban működtek.

### *Sylva mint Csárdásfürstin (1915 – Bécs)*

Kálmán operettjének premierjére 1915. november 17-én a bécsi Johann-Strauss Theaterben került sor. A *Die Csárdásfürstin* a kortárs Budapest és Bécs miliójében játszódott, s a társadalmi különbségeket, nemzethatárokat és társadalmi előítéleteket legyőző szerelem témája köré szövődött. Az osztrák herceg, Edwin von Lippert-Weilersheim beleszeret a budapesti Orfeum csárdáshercegnőjébe, s feleségül akarja venni. Családja azonban nem támogatja a rangon aluli házasságot, és egy másik menyasszonyt „intéznak” Edwin számára: unokatestvérét, Stázi grófnőt. A szerelmesek előtt álló gondok azonban rövidesen megoldódnak, amikor kiderül, hogy a herceg édesanyja egykor szintén neves orfeum-díva volt.

Kálmán operettje nemcsak az arisztokrácia és a színésznők viszonyaira, illetve a színésznők társadalmi státusára vonatkozó utalásokat tartalmazott, hanem olyan kortárs társadalmi kérdésekre is kitért, mint a házasság, a nők jogai vagy a születési előjogok. Már a cím is egy nőre utalt, a librettó pedig a csárdás szakképzett előadójaként ábrázolta. Sylva a kapitalizálódó társadalom „self-made-(wo)man”-jeként jelent meg: (meg)szelíd(ített) és kiszolgáltatott, de egyben női erőit ki-

és felhasználó lényként, aki kénytelen volt felajánlani tehetségét, képességeit és testét a szórakoztatóipar piacán felbukkanó férfi fogyasztóknak.

Sylva megjelenítése azonban élesen szemben állt a született arisztokratákkal, Edwin osztrák családjának és az Orfeumban felbukkanó férfiakkal, akiket agyament és reménytelen teremtményekként ábrázoltak, s akiket nem érdekelt sem a körülöttük létező társadalom, sem pedig az éppen zajló világháború. Kálmán operettje tehát a Monarchia elitjének meglehetősen negatív reprezentációját vitte színre. Ráadásul az operetta a tündérmese felszíne alatt a Monarchiát hierarchikus berendezkedésű társadalomként festette le, ahol a születési előjogok többet számítanak, mint az egyéni képesség és a tehetség; ahol felfelé irányuló társadalmi mobilitás csak házasságon keresztül lehetséges; s ahol még a boldog befejezésnek is megalázó következményei lehetnek.

A Monarchia elitjének negatív ábrázolása mellett az operetta a Monarchia egyik alapvető konszenzusát is szatírává változtatta: az 1867-es Kiegyezést. Sylva magyar csárdáshercegnőként jelenítődött meg a színpadon, míg szerelme, Edwin osztrák herceggént. A bécsi közönség az operett végét, a herceg és az orfeumlány közötti házasság forgatókönyvét a Monarchia egyesítésének, azaz a két nemzet közötti (osztrák férfi-dominanciájú) Kiegyezés reprezentációjaként is érthette. Ez pedig különösen ironikusnak hathatott, figyelembe véve a premier idejének növekvő nemzeti, politikai és etnikai feszültségeit.

Ráadásul az operetta a kor egyik központi politikai elvét is tematizálta: a vezető nemzet, azaz a szupremáció elgondolását. Sylva „erdélyi magyar népviseletben” (ungarisch-siebenbürgischen Nationalkostüm)<sup>1</sup> érkezett, szenedélyes magyar táncal nyitott, és arról az Erdélyről énekelt, amely a magyar képzeletben az egyik „legnemzetibb” területként jelent meg. Így Sylva Magyarország és a magyarok (pontosabban a magyar álom-lányok) tökéletes reprezentációjának tűnhetett. Az Orfeum nemzetiségei közötti vezető szerepe pedig értelmezhető volt úgy is, hogy a magyar (lány) uralkodik a többi nemzetiség felett. Az operetta tehát azt sugallta, hogy legalábbis a bordélyházszerű budapesti Orfeumon belül a magyar a legfontosabb nemzet(iség), ahogyan a Monarchia keleti részében is. Ugyanakkor, megfelelő szarkazmussal azt is jelezte, hogy az egész Monarchia természetesen már teljesen más lapra tartozik.

A szatíra a tökéletes magyar (lány) reprezentációja kapcsán az orfeumhercegnő nevéből adódott: Sylva Varescu. A bécsi közönség számára a családnév nyilvánvalóan románnak hangzott, melyet az is megerősített, hogy a keresztnév Románia királynéjának, Pauline Elisabeth Ottilie Luise zu Wied (1843–1916) ismert írói álnevére, Carmen Sylvára utalt. A tökéletes magyart tehát egy román nemzetiségű reprezentálta. A közönség képzeletében pedig felidézhetette a magyarok és románok közti konfliktusos kapcsolatot, sőt magának a nemzeti reprezentációnak a problémáját is.

<sup>1</sup> Emmerich KÁLMÁN, Bela JENBACH und Leo STEIN: *Die Czardasfürstin* (libretti). Joseph Weinberger, Wien–Frankfurt am Main, 1916. 2.

Az operett nemcsak az Orfeumot helyezte középpontba, de a színjátszással és a színházzal kapcsolatos előítéletekkel is játszott. A közgondolkodásban az orfeum az elfogadhatatlan magamutogatásra, a testi vágyak megjelenítésére, valamint a prostitúcióval összefüggésben, a szexuális izgalom felkeltésére szolgált. Az orfeumot gyanús és veszélyesen vonzó jellegű nőiesség testesítette meg, míg a férfiak éppen azokra az élvezetekre vágytak, amelyeket ezek az (orfeumi) nők jelentettek. Ebből a szempontból az orfeum olyan kontakt-zónaként értelmezhető, ahol gazdag, domináns férfiak uralkodhattak a fiatal, vonzó és kiszolgáltatott nőkön.

Ugyanakkor, Sylva története a normától való eltérésként is olvasható: olyan helyzetként, ahol a kortárs gender szereotípiák és társadalmi normák kijátszhatók és visszafordíthatók. A társadalmi nem kortárs reprezentációja, amelyben a domináns, „férfias” aktív uralkodóként, míg a „nőies” passzív, szenvedő alanyként ábrázolódott, átíródhatott. A *Die Csárdásfürstin* esetében a női főszereplő aktív, domináns egyénként jelent meg, míg a férfi főszereplő már-már passzív, de mindenképpen befolyásolható és irányítható karakterként. Így Sylva karakterének összetettségét éppen az adhatta, hogy kiszolgáltatott női szubjektumként és szexuálisan vonzó, csábító, veszélyes, ám végül megszelídített femme fatale-ként is színpadra állítódott.

#### *Szilvia mint Csárdáskirályné (1916 – Budapest)*

A *Csárdáskirályné* 1916. november 3-án mutatták be Budapesten a Király Színházban. Az új változatot készítő Gábor Andor egyrészt honosította a librettót, amelyet a magyar irodalmi és kulturális hagyományokhoz igazított, s a magyar kulturális és politikai képzelet emlékezeti helyeként használt fel. Másrészt, az adaptáció mindezt olyan nosztalgiával itatta át, amely az illúziók, a szexuális vágyak, és a kor valósága előli menekülés lehetőségét is nyújtotta.

A honosítás már a címben megjelent. A *Csárdáskirályné*ra változtatott cím egyrészt társadalmi státusváltást jelölt, előléptetve a főszereplőnőt hercegnőből (fürstin) királynévá, másrészt pedig a családi állapotban történt változásra is utalt, névé, azaz feleséggé avanzsálva őt. Pontosán arra a sértésre utalhatott, hogy a bécsi verzió és annak címe Magyarországot és a magyarokat női szubjektumként ábrázolta. A Gábor változatában szereplő árnyalatnyi fricska arra vonatkozhatott, hogy a magyarok önmagukat nem (gyöngye) nőként képzelték el, hanem (erős, macsó) férfi szubjektumként. Így a cím Magyarországra és a magyarokra mint férfiakra összpontosított, a női főszereplőt pedig csupán annak feleségeként jelenítette meg. Ezen kívül a cím ironikusan azt is sugallhatta, hogy a mesaliance-t tulajdonképpen a (magyar) nő követte el, hiszen magasabb társadalmi osztályhoz tartozott, mint a szerelme: ő királyné, míg szerelme, Edwin csupán csak herceg. Gábor adaptációja tehát megkísérelte a bécsi verzió ellen-olvasatát nyújtani, megjelenítve ezáltal a Kiegészés magyar értelmezését.

A cím apró változtatása mellett, a főszereplő neve radikális átalakuláson ment át: Sylva Varescuból Vereczkey Szilvia lett. Szilvia népszerű magyar keresztnév volt,

a román királynéra történő legcsekélyebb célzás nélkül. A vezetéknev pedig egy valós (történelmi emlék) helyre utalt, a Vereckei-hágóra. Így a bécsi verzió (sértő) utalását, miszerint a női szereplő román lehet, kiküszöbölték. Ezeknek a változtatásoknak köszönhetően, amikor magyar népviseletbe öltözve, Szilvia nyitódalában Erdélyt említette, már tősgyökeres, erdélyi magyar lányként reprezentálódhatott.

Ennek a látszólag tökéletes reprezentációnak az ironikus felhangja abból adódott, hogy főszereplőnk később azt állította magáról: „Tiszadadán születtem, Tiszalök mellett.”<sup>2</sup> A Tiszadada szó első fele a Tiszára, míg a második fele egy női foglalkozásra, a dadára utalt. „Tiszalök” szintén Tisza menti település, Tiszadada mellett, ugyanakkor; a dadához hasonlóan, erős szexuális felhangal is rendelkezik, hiszen a „lök” a pesti szlengben szexuális aktusra is utalt. Figyelembe véve, hogy ezeket a szavakat egy orfeumlány használta az Orfeumban, ahol a szexuális szolgáltatás tulajdonképpen része volt az üzletnek, a közönség képzeletében az is felmerülhetett, hogy a lány talán nem is annyira ártatlan, mint amilyennek mutatja magát. Úgy tűnik tehát, hogy bár a librettó Szilviából igazi magyar szereplőt faragott, szakmáját, származását és céljait megfelelő iróniával kezelte.

#### *Sylva mint Сильва (1917 – Szentpétervár)*

1917-ben, amikor a két ellentétes hatalmi tömb közti világháború tetőfokára hágott és az orosz polgárháború is megkezdődött, Kálmán operettjének három premierje is volt Oroszországban: egy Moszkvában, kettő pedig Szentpétervárott. A *Сильва* premierjén használt librettóban is számos változtatás történt. Az orosz cenzúra miatt a német neveket francia hangzásúakra kellett cserélni. Edwin herceg családneve így Волянюк (Volyaryuk) lett. A név egyrészt oroszul „buta, bolondos vágyakat” jelentett, másrészt pedig egy nemzetközileg akkoriban használt, ún. mesterséges nyelvre, a volapjükre utalt, amely sokáig népszerű volt ugyan, de a premier idején már a természetellenesség szinonimájává vált. Az arisztokrata szereplők vezetéknevének megváltoztatásával az új librettó szatirikus társadalomkritikát fogalmazhatott meg.

A librettó szerzői megváltoztatták Silva származását is. Az orosz változatban *Сильва* a Finn-öbölben, Kronstadt városa mellett fekvő Kotlin szigetén született, azaz balti tengerészek leszármazottjává vált. A főszereplő honosításának eredményeként *Сильва* azon szegény nő reprezentánsává lett, akinek megadatott az esély arra, hogy tehetsége, képessége és szerencséje révén (nemzetközi) sztárrá válhasson. Ennek következtében *Сильва* (színpadi) élete és sikere az orosz városok közönségének jobb életet célzó vágyait, céljait és illúzióit jeleníthette meg. A címszereplőnek az arisztokrata környezetben történő szenvedése, megaláztatása és végül beteljesülő boldogsága olyan sikertörténetként értelmeződhetett Orosz-

<sup>2</sup> KÁLMÁN IMRE, JENBACH Béla és STEIN Leó: *Csárdáskirályné*. Budapest, [1917] 43.

országban és a későbbi Szovjetunióban is, amelyben bemutathatták és bírálattal illethették az arisztokrata környezetet, illetve a vidéki (tengerész)lány magasabb társadalmi státusba való emelkedésének nehézségeit.

*Sylva mint Riviera Girl (1917 – New York)*

Az orosz színpadra állításokkal azonos évben Kálmán operettjét a New York-i Broadway-en is bemutatták, ahol a produkciónak teljesen más körülmények között kellett megfelelnie közönségét. A bemutató előtt pár hónappal, 1917 áprilisában az amerikai kormány bejelentette, hogy a Szövetségesek oldalán belép a világháborúba. Nem kell hangsúlyoznom, hogy a librettó itt is jelentős változtatásokon ment keresztül.

Az új librettó a cselekményt Monte Carlóba helyezte. Akkoriban, csakúgy, mint napjainkban, Monte Carlót a mediterrán Európa legdrágább üdülőhelyeként tartották számon, amelyet a nemzetközi arisztokráciával, a luxussal, a divattal, a szerencsejátékkal és a szórakozással hoztak összefüggésbe. A helyszín megváltoztatásával azonban az operett elveszítette lehetőségét a nemzeti(ségi) stereotípiákkal való játékra, az etnikai konfliktusok, valamint a társadalmi, politikai és gazdasági problémák bemutatására. Ennek következtében az operett elveszítette kortárs utaláshálóját, játékos kritikai élet és a kortárs viszonyokra célzó szellemes megállapításait is.

Az amerikai librettó radikálisan megváltoztatta a cselekményt is. Mint azt Ralph Block a *The New York Times*-ban összefoglalta:

Egy Monte Carlói varieté-énekesnő története, akibe beleszeret egy arisztokrata fiatalember, aki viszont házasságukhoz nem tudja megszerezni apja beleegyezését. Cselhez folyamodik, s azt találja ki, hogy egy szegény báróhoz adja, majd amikor az énekesnőből már báróné lesz, kieszközli a válást, s saját maga veszi el. A fiú apja azonban átveszi az irányítást, gondoskodva arról, hogy a báró tényleg ne legyen igazi. Ő veszi el a menyasszonyt, majd pedig visszautasítja a válást. A cselekmény igazi meglepetése maga a báró, mivel kiderül róla, hogy egyenesen herceg. Ezt megtudva az énekesnő végül hozzámegy feleségül, míg a fiatalember egy másik hölgygel vigasztalódik, s a boldog véget nem zavarja meg semmi sem.<sup>3</sup>

A megváltoztatott történet meglehetősen hasonlított Lehár *Luxemburg grófja* című operettjéhez, amelyet szintén a New Amsterdam Theater játszott 1912-ben. Ezeknek a változtatásoknak a következtében, az operett többé nem a társadalmi különbségek felett győzedelmeskedő vagy éppen azt kijátszó szerelemről, nemzeti

<sup>3</sup> Ralph BLOCK: *The Riviera Girl is adorned by Wilda Bennett*. The New York Tribune 1927. szeptember 25. 12.

határokról és konfliktusokról, vagy éppen társadalmi előítéletekről szólt. Az új librettó a főszereplőnő mindenáron való házassági szándékáról és társadalmi emelkedéséről tudósított, valamint az ehhez szükséges szerencsére összepontosított. Így azonban a közönség csakis úgy követhette a főszereplőnő (siker) történetét, mintha a végső, boldognak látszó házassági jelenet csak – a véletlen által megvalósult – érdekházasság lenne.

Ennek eredményeképpen a *The Riviera Girl* bukását nem (pusztán) a Bécs-ellenes hangulat okozta, hanem az, hogy az amerikai változat nem volt képes semmilyen jellegzetes társadalmi, politikai vagy ideológiai kontextust biztosítani, melyet csupán általános, az európai arisztokráciához és nagyvárosokhoz kapcsolódó értékekkel és a „Riviéra-hangulattal” helyettesítettek. Sőt, az amerikai álom vágyképeit és illúzióit sem mutathatta be, így csupán belterjes, európai érdekesség maradt.

#### *Sylva mint Gipsy Princess* (1921 – London)

Kálmán operettjét 1921. május 26-án a *The Gipsy Princess* címen a West Enden található Prince of Wales Theatre-ben mutatták be. Az operett helyszíne immáron Coezenach hercegsége lett, amely egy messzi, vagy ahogyan a cenzúrárt gyakorló Lord Chamberlain hivatal munkatársa megjegyezte, „egy képzeletbeli hercegség”<sup>4</sup> valahol Európa keleti részén.

A helyszínen kívül, a londoni librettó megváltoztatta a főszereplő etnikai hovatartozását is: Sylva keleti cigánylányként jelent meg. Ebben az időben a roma, avagy a „gipsy” az egyik legnépszerűbb karakterként szerepelt. A mitologizált és romantizált roma népeességről úgy gondolták, hogy Csehországból és Magyarországról vándoroltak be Nyugat-Európába. A romákat, ahogyan Janet Lyon rámutatott, „a vándorok szabadságával, az önként vállalt szegénységgel, a misztikával, a kiemelkedő muzikalitással és a letelepedett kultúrák elutasításával hozták összefüggésbe; és olyan európai nemes vademberként (noble savage) tüntették fel életmódjukat, amely elutasította a modern nemzetállamok intézményes kereteit”.<sup>5</sup> Így a romákat az állandó nem európai európaiként ábrázolták, s olyanokként jellemezték, akik „varázslatos módon kívül maradtak a történelmen és a modernitáson”.<sup>6</sup> A „cigány” reprezentációja kulturálisan idegen, egzotikus Másikként jelent meg. A *The Gipsy Princess*-ben Sylvát is szenvedélyes, szabad, szexuálisan vonzó cigánynőként ábrázolták, aki képes elcsábítani a fehér (kelet- és nyugat-) európai férfiakat.

<sup>4</sup> *The Gipsy Princess*. Script handed in to the Lord Chamberlain's Office, 24 May, 1921, No. 3578, British Library, 1921/13.

<sup>5</sup> Janet Lyon: *Sociability in the Metropole: Modernism's Bohemian Salons*. ELH 2009/3. 701.

<sup>6</sup> Uo.

A „cigányhercegnő” egzotikumát az is erősítette, hogy Sylvát Petráss Sári játszotta. A magyar színésznő londoni megjelenése nem pusztán reklámfogásként szolgált, sokkal inkább magánéletének eseményei, nyilvános szereplései, valamint korábbi londoni és New York-i szerepei játszhattak közre. A napilapok és magazinok tanúsága szerint a színésznő magánélete hasonlóságokat mutatott Sylva történetével. Budapesten született arisztokrata családban, színésznő lett, Budapesten operettsztárként vált ismertté, majd pedig egy angol nemeshez ment feleségül. A század első évtizedeiben vezető szerepeket játszott Budapesten, Bécsben, Londonban és New Yorkban. Mozgalmas magánéletének eseményei, korábbi szerepei és magyar származása mind beépülhetett Sylva szerepébe.

Abban az időben a Londonban is elfogadott magyar nemzeti sztereotípiá leginkább a csárdást, a cigányzenét, az egzotikus ételeket és a furcsa nemzeti ruházatokat jelentette. A londoni közönség tehát a színésznőt a (kelet-európai) Másik reprezentációjaként értelmezhetette. Habár a veszélyes Másikként jelenhetett volna meg, nem volt az. Ahogy a *The Times* fogalmazott, „kecsessége és önuralma, távolságtartása és bája, színészi ereje majdnem feledtette a cigányos vonzerő hiányát és a szerepre való nyilvánvaló alkalmatlanságát”.<sup>7</sup> Ő inkább olyan női szépséget testesített meg, amelyben volt ugyan egy kis keleti „cigányos” egzotikum, de közelebb állt a civilizált, európai nő ideálképehez. Egzotikus idegen, aki furcsa vágyakat és illúziókat kavart fel, és menekülést kínál a „civilizált európai” élet mindennapi börtönéből. Ez azért vált különösen fontossá, mert Anglia abban az időben szenvedte el egyik legmélyebb társadalmi és gazdasági krízisét, amely a tömeges munkanélküliség, a magas háborús adósság, a gazdasági recesszió és a szociális reform csődje miatt következett be.

Az egzotikus roma alakjának, valamint Petráss karrierjének és magánéletének felhasználása ellenére, a *The Gipsy Princess* londoni előadása sem ért el hatalmas sikert. Részben mert az operett nem a hagyományos „cigány” sztereotípiát testesítette meg, s az adott kulturális miliő elvárásaihoz sem igazodott. Sylva csak egy újabb, civilizált női szereplő volt, pusztán az egzotikum halvány árnyalatával. Bár az előadás a luxust és pazar színpadi dekorációt kísérelte meg felmutatni, mégsem tudta kielégíteni a közönség igényeit. Az előadás nem ágyazódott be brit, angol vagy éppen londoni ügyekbe, valamint ezek társadalmi, politikai és ideológia kontextusába sem. Így idegen és messzi terület egzotikus reprezentációja maradt csupán, egy olyan, az otthontól távol eső egzotikus seholy-országé, ahol tulajdonképpen bármi lehetséges. Ennek következtében azonban megtagadta a valós reprezentáció lehetőségét a romáktól, illetve Kelet-Európa régióitól.

<sup>7</sup> N. N. *The Times* 1921. május 27. 8.

*Konklúzió és lehetőségek*

Az operettek és más populáris műfajok alapvetően megmutathatják egy adott társadalom népszerű vágyait, félelmeit és illúzióit. Emellett a főbb társadalmi, politikai és ideológiai kérdéseket és trendeket is ábrázolják. Ráadásul, gyakran töltik be társadalmi, politikai és ideológiai problémákról szóló kritikai fórumok szerepét is. Ennek következtében, torzító – vagy Bahtyin kifejezésével élve – karneváli tükrök-ként jelenhetnek meg, amelyekben ironikus módon válhatnak láthatóvá a fontosabb társadalmi, politikai és ideológiai ügyek.

Az operettek és más populáris műfajok azt is megmutathatják, hogy az adott korszakban a Másik miként reprezentálódott. Nyugat-Európa önreprezentációja például a felvilágosodás óta folyamatosan használja a fenyegető, veszélyes Másik képzetét. Legyen az a (távol-) keleti „kívülálló”, vagy éppen a „belső Idegen”: a kelet-európai, a roma, vagy éppen a török. Ebből a szempontból Kálmán operettjének különböző változatai a Másikat egyrészt a budapesti orfeum világán, másrészt pedig Sylva különböző reprezentációin – román, magyar, finn, cigány, stb. – keresztül állították színpadra. Következésképp a nyugat-európai (kulturális) hegemonia és a kelet (-európa)i alárendeltség volt az a keret az I. világháború környékén, amelyben a Nyugat és a Kelet találkozhatott és interakcióba léphetett. A keret felosztása és kirekesztése ellenére, ezen területek és kultúrák között mindig is léteztek kapcsolatok és cserék. Hogy Edward Said kifejezésével éljek, ezekre az operettekre és más populáris műfajokra úgy is tekinthetünk, mint „egymással összefüggésben álló történelemmel rendelkező, egymást átfedő területekre”;<sup>8</sup> úgy kezelve őket és recepciójukat, mint „a tapasztalás egymást átfedő régióit”<sup>9</sup> Európán belül és kívül.

Kapcsolataikat, kereskedelmi útjaikat és csomópontjaikat követve, remélem sikerült olyan metódust felmutatni, amely a különböző területek színházai közötti interkulturális párbeszédre épülnek. Az európai színház történetének ez a rövid fejezete a sokféleség [diversity] olyan területként értelmeződhet, ahol a különböző közösségek és a különböző régiók között kulturális találkozások jöhetnek létre. Az így értelmezett (európai) színháztörténet egyrészt túlnyúlhat a nemzeti paradigmában gondolkodó (színház) történet-író hagyományon, másrészt pedig alapvetően járulhat hozzá a lokalizált „mikrotörténelem” (Fischer-Lichte-i) elképzeléséhez is.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Edward W. SAID: *Orientalism and After*. In *Power, Politics and Culture – Interviews with Edward W. Said*. Ed. Gauri VISWANATHAN. Bloomsbury, London, 2005. 220.

<sup>9</sup> Uo.

<sup>10</sup> Erika FISCHER-LICHTE: *Some Critical Remarks on Theatre Historiography*. In *Writing and Rewriting National Theatre Histories*. Ed. S. E. WILMER. UIP, Iowa City, 2004. 1–16.



Kiss Gabriella

## A HIÁNY TRADÍCIÓKÉPZŐ EREJE: A PHILTHER-PROJEKT BRECHT-OLVASATA<sup>1</sup>

Olyannyira köztudott, hogy szinte közhely kimondani: a magyar színháztörténetírás egyik legstabilabb perspektíváját a hiány logocentrikus alakzata szervezi. Legyen szó a Royal Shakespeare Company vendégszínházáról, a színházi kritika, a magyar színház gyávasága stb. körül fel-fellángoló vitákról,<sup>2</sup> önértelmezésünk nem szívesen mozdul ki a „van”/„nincs”, illetve a „szégyen”/„büszkeség” dichotómiáiból.<sup>3</sup> Derrida alapvető felismerését, mely szerint a hiány vagy távollét nem esetleges vonás, hanem minden jelhasználat inherens sajátossága, a net-filológiai kutatások esetében a rekonstrukciókat összekötő linkek logikája tudta igazolni.<sup>4</sup> Azt a tézist ugyanis, mely szerint a színháznézés kortárs eseményét hatástörténetileg leginkább formáló (történelmi, illetve neoavantgárd) horizontok csak elméletileg és verbatim módon,<sup>5</sup> illetve csak melankolikus hangoltságban léteztek,<sup>6</sup> ismeretlenül ismerős oldaláról értelmezi a felület hipertextualitása. Hiszen a feltöltött mikrotörténetek olyan unilineáris szerkezetű szövegek, amelyek annotációs struktúrája azt is lehetővé teszi, hogy a textus fő útvonaláról letérve nemcsak több, hanem más szempontból releváns és önálló rendszerré szervezhető információhoz jusson az olvasó.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> A tanulmány megírását a 81400 számú OTKA-projekt tette lehetővé. A tanulmányban említett négy rekonstrukció (ASCHER Tamás: *Állami Áruház* 1976; Jurij LJUBIMOV: *Háromgarasos opera* 1981; MOHÁCSI János: *1916 A csárdáskirálynő* 1993; Novák Eszter: *Koldusopera* 1998) 2014 tavaszától a [www.philther.hu](http://www.philther.hu) oldalon olvasható.

<sup>2</sup> Vö. IMRE Zoltán: *A színház színpadra állításai. Elméletek, történetek, alternatívák*. Ráció, Bp., 2009. 9.

<sup>3</sup> Például A „magyar színház [...] híján volt mindannak, ami Brecht világszínházi jelentőségét biztosította. Népi realizmusa helyett nekünk népszínművünk volt, operái és dalos darabjai helyett operettünk, társadalomkritikája helyett bulvárszentszimentalizmusunk, avantgardizmusa helyett semmink” EÖRSI István: *Magánbeszéd Brechtől*. Színház 1998/2. 1.

<sup>4</sup> Vö. JÁKFAI Magdolna: *A színházi előadás fogalma a digitális média korában*, [http://mta.hu/data/cikk/13/33/80/cikk\\_133380/MTA\\_20131120\\_Jakfalvi.pdf](http://mta.hu/data/cikk/13/33/80/cikk_133380/MTA_20131120_Jakfalvi.pdf) (2014.02.03.), KÉKESI KUN Árpád: *A Philther mint historiográfiai modell*, [http://mta.hu/data/cikk/13/33/80/cikk\\_133380/MTA\\_20131120\\_Keke-sikun.pdf](http://mta.hu/data/cikk/13/33/80/cikk_133380/MTA_20131120_Keke-sikun.pdf) (2014.02.13.)

<sup>5</sup> Például JÁKFAI Magdolna: *Avantgárd – színház – politika*. Balassi, Bp., 2006. 42–73.

<sup>6</sup> Vö. CZIRÁK Ádám: *Újra lehet-e játszani a tiltott művészetet? Gondolatok a magyarországi neoavantgárd melankolikus jegyeiről és reenactment-jeinek hiányáról*. Theatron 2013/2. 13–27.

<sup>7</sup> Vö. Katherine PHELBS: *Story Shapes for Digital Media*, <http://www.glasswings.com.au/modern/shapes/> (2013.02.13.)

Ezért a továbbiakban arra teszek kísérletet, hogy megfogalmazzam, milyen és a printmédiában olvasható tanulmányokhoz képest mennyiben újszerű választ ad a Philther-projekt az Európában másfél évtizeddel ezelőtt feltett kérdésre: „elválaszthatók-e Brecht 'operatív' újításai attól (...) az általa még feltételezett fabulaszínház konvencióitól, amellyel az új színház szakított”.<sup>8</sup>

A brechti diskurzus hazai történetét taglaló historiográfia egyfelől az előadás-elemzés módszertani,<sup>9</sup> másfelől a politikusság elméleti horizontjából vizsgálta ezt a problémafelvetést.<sup>10</sup> Az egyik perspektíva a „katolikus Einsteinhez” „hűségesen hűtlen” „másik Brecht” nyomaira koncentrált.<sup>11</sup> Reflektálni akart a rendezéseknek arra a gesztikusságára, amely „radikálisan kettészakítja a reprezentációt a mutatott-ra (mondottra) és a mutatásra (kimondásra)”,<sup>12</sup> vagyis fokozza a teatralitás észlelhetőségét s így kiszabadítja az illúziószínház közvetlenségéből. Zsótér, Mohácsi, Schilling, Bagossy, Novák, Alföldi rendezései révén tapasztalati horizontba helyezte azt a Wilson, Marthaler, Castorf előadásai ihlette tézist, mely szerint a kortárs *mise en scène* „olyan térben helyezi el magát, melyet (...) egy új 'nézőművészetre' irányuló brechti kérdések nyitottak meg”.<sup>13</sup> A másik elemző perspektíva a színház *apparátuskénti* definíciójának média-archeológiai paradoxonára volt érzékeny. Rögzítette, hogy „a színház mindent magába színháziasít” tézis olyan színházi diszpozítívumot feltételez, amelynek egyfelől minden eleme kulináris értékkel és árujellel bír; másfelől felettes pozíciót foglal el a dramatikus irodalomhoz képest.<sup>14</sup> Következésképp az életmű dialektikus (hovatovább permanensen forradalmi) jellege olyan esztétikai-performatív gyakorlatokban ragadható meg, amelyek nem engedik, hogy a mindig egyszeri és mindig kontingens színházi szituáció betagozódjon a reprezentáció történetileg változó (wagneri, naturalista, hollywoodi, spektakuláris, cyber stb.) és a professzionális apparátus uralta rendjébe.<sup>15</sup>

<sup>8</sup> Hans-Thies LEHMANN: *Posztdramatikus színház*. Balassi, Bp., 2009. 30. Fordította KRICSFALUSI Beatrix.

<sup>9</sup> Például KISS Gabriella: *A kockázat színháza*. PEK, Veszprém, 2006. Vö. „Mióta a *mise en scène*-t élő és efemer tetteket és feladatokat magába foglaló *performance*-nak tekintjük, [vagyis semmiképp sem a szöveget közvetítő, illusztráló, sokszorozó 'színpadi írásnak' (Planchon)] többféleképpen és gazdagabbnak látjuk. Meg kell birkóznia ezzel az építő ellentmondással: egyrésztől munkamegosztásból született, és abból táplálkozik új együttműködőket teremtve, másrésztől csak akkor jelent valamit, ha egyfajta koherenciával sikerül megragadnia az előadás szellemét.” Patrice PAVIS: *Merve tart a mise en scène?* Theatron 2013/1. 17. Fordította JÁKFAI Magdolna, TIMÁR András.

<sup>10</sup> Például KRICSFALUSI Beatrix: *Reprezentáció, esztétika, politika (avagy miért nem politikus a magyar színház?)* Alföld 2011/8. 81–93. Vö. „...ideje újradefiniálnunk azt a nézőt, aki nem egyszerűen egy magányos, a színházépületben eltevedt lény, hanem a közönség tagja, aki az összegyűltékhez mint színházi közösséghez tartozónak vallja magát”. PAVIS: i. m. 20.

<sup>11</sup> Hans-Thies LEHMANN: *Das Politische Schreiben*. Theater der Zeit, Berlin, 2002. 219–237.

<sup>12</sup> Patrice PAVIS: *A Gestus körüljárása*. Theatron 1998/2. 60. Fordította JÁKFAI Magdolna.

<sup>13</sup> LEHMANN: *Posztdramatikus színház*. 31.

<sup>14</sup> Vö. KRICSFALUSI Beatrix: *Vom Metadrama zum postdramatischen Theater. Spielarten der dramatischen Selbstreflexion im zeitgenössischen deutschsprachigen Drama*. Debreceni Egyetem, PhD-disszertáció – kézirat, 2010.

<sup>15</sup> Vö. Frank-M. RADDATZ: *Brecht frisst Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert*. Henschel, Hamburg, 2007.

A két szempontrendszer abban az elemző magatartásban találkozik, amely nem hajlandó „a nézőséget társadalmilag problémátlan viselkedésmódként kezel[ni]”.<sup>16</sup> Ily módon különbséget tesz kétféle színházi gyakorlat között: az egyik elfogadja az előadás adott, vagyis törvényszerűen hatalmilag szerveződő, ideologizált kereteit, a másik megnyitja azt a „logocentrikus folyamatot, [amelyben] a gyakorlattal szemben az azonosítás gesztusa van fölényben”.<sup>17</sup> S ha a színház így értelmezett politikusságának horizontjából állítjuk össze a kánonképző Brecht-rendezések hazai korpuszát, akkor olyan előadásokra kell fókuszálnunk, amelyek saját (színház)kulturális kontextusukban megkérdőjelezték a művészi hatékonyság legegyszerűbb modelljét, vagyis nem tételeztek „folytonossági viszonyt a művészi előállítás érzéki formái és azon érzéki formák között, amelyek a befogadók érzelmeit és gondolatait befolyásolják”.<sup>18</sup>

Ezért is került nagy hangsúly az előadás-rekonstrukciók első szempontjának kifejtettségére. Nyugat-Európától eltérően ugyanis Magyarországon nem a *Live Art* historiográfia pozíciói, hanem az aczéli kultúrpolitika „három T-je” jelölte ki annak a „maradéknak” a helyi és alaki értékét, amely Brecht *Fatzer-töredékében* a kiszámíthatatlan, a váratlan, a kockázatos események termékeny voltának metaforája.<sup>19</sup> Vagyis annak a szemiotikai törvénynek az analízisét, mely szerint „ahhoz, hogy egy jel szemantikailag megjelenhessen, materiálisan el kell tűnnie”,<sup>20</sup> olyan (színház)kulturális aktivitás kontextualizálja, amely a modellrendezés [*Modellbuch*] fogalmát mindmáig „mintának”,<sup>21</sup> a tandarabot [*Lehrstück*] pedig „tandrámának” fordítja,<sup>22</sup> továbbá tudatosan épít a „végre ezt is kimondta valaki” afirmációjára.<sup>23</sup> Következésképp e keretek között kellett feltennünk a kérdést: mely előadások és hogyan tudtak ellenállni az egy vélt mintának való megfeleléskényszernek és annak, hogy a kettős beszéd tolvajnyelve „magába színháziasítsa” (vagyis nyájasan ideotextualizálja<sup>24</sup>) a reprezentáció *gesztikus* hasadozottságát.

<sup>16</sup> LEHMANN: *Posztdramatikus színház*. 121.

<sup>17</sup> I. m. 216.

<sup>18</sup> Jacques RANCIÈRE: *A felszabadult néző*. Műcsarnok, Bp., 2011. 38. Fordította ERHARDT Miklós.

<sup>19</sup> „Ti a tört részig kiszámoljátok, / Mit tehettek, s már ott is áll a számításban. / De én nem teszem! Számoljatok! / Számoljatok azzal, hogy Fatzer kitart! / Számoljátok ki, holnap mi jut az eszébe! / Mérjétek ki mélységemet, / Tegyetek öt százalékot az előre nem láthatóra, / És csak azt tartsátok meg belőlem, / Ami számotokra hasznos. / A maradék én vagyok, Fatzer.” A szöveg SCHEIN Gábor fordítása.

<sup>20</sup> Aleida ASSMANN: *Die Sprache der Dinge*. In *Materialität der Kommunikation*. Hans Ulrich GUMBRECHT, K. Ludwig PFEIFFER (Hg.). Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1988. 238.

<sup>21</sup> Vö. Kiss Gabriella: *A magyar színházi hagyomány nevető arca. Pillanatfelvételek*. Balassi, Bp., 2011. 161–185.

<sup>22</sup> Vö. KRISZTALUSI Beatrix: „Csinálni jobb, mint érezni”. *A Lehrstück és a brechti médiaarchívum*. In *A hermeneutika vonzásában: Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*. BÓNUS, Tibor, EISEMANN, György, et. al. (szerk.) Ráció, Bp., 2010. 535–549.

<sup>23</sup> A kettős beszéd mechanizmusához lásd Zárt, bizalmas, számozott. CSEH Gergő Bendegúz, KALMÁR Melinda (szerk.) Osiris, Bp., 1999; JÁKEFALVI: *Avantgárd – színház – politika*. 186–202.

<sup>24</sup> Einar SCHLEEF: *Formakánon kontra koncepció*. In *Színházi antológia XX. század*. JÁKEFALVI Magdolna (szerk.) Balassi, Bp., 2000. 263. Fordította Kiss Gabriella.

Azt már a projekt indulásakor sejtettük, hogy a magyar színháztörténet is igazolni fogja azt az európai tapasztalatot, mely szerint Brecht darabjai önmagukban nem garantálják, hogy brechtiül is fogják őket játszani. Ennek az előfeltevésnek az egyik oka az a köztudott tény, hogy – mivel a rendszerváltás végső soron legitímálta a politikai egyenes beszédet (vagyis megszüntette a „három T” reális kontextusát) – a tanmesékként kanonizált szövegek az e változás felett érzett eufória projekciós felületévé váltak. A Telihay-féle *Kurázi mama és gyermekei* (1993) például egy, a rendező által írt prologussal kezdődött, amelynek kezdő és utolsó sorai erkölcsileg interpretálták a háborús pusztítás tematikáját. Ascher Tamás *Koldusoperájának* (2001) végén a Ferenciek terén lévő metróaluljáróban éjszakázó hajléktalanok tapadtak egy üvegfalhoz, és a hulló hóesésben hallgatták a „szegények szegényeinek korálját”. Az első esetben a korabeli tévéhíradók filmképeit írták színpadra. A második esetben a kilencvenes évek magyar nagyvárosainak telefonfülkéiben élő férfiak és nők szerepeltetése egyértelműen ráirányította a figyelmet a hajléktalanok színházi (és társadalmi) láthatatlanságára,<sup>25</sup> láthatóvá válásának fotografikus és „üzenetközvetítő” módja azonban nem a nézőpontok sokszínűségének megmutatását, hanem a részvét és szánalom hatalmi diskurzusának stabilizálódását segítette. Brecht ilyenén a-politizálódásának jelentőségét akkor értjük meg, ha Telihay *Kurázsiját* a 2013-as Zsótér-rendezés záróképeivel, Ascher színpadképpé rendezett és a Katona repertoárjának elemévé vált testeit pedig Jeles András egyetlen előadást megélt *A Revizor; ahogyan a budapesti hajléktalanok előadják Jeles András betanításában, 1995–1997* című alkotásával hasonlítjuk össze. Az előbbiben az aranyfletteres koktéluhába és fekete bakancsba öltözött Kováts Adél egy olyan szekeret próbál meg erejét megfeszítve elhúzni, amely a Nagy Norbert által játszott negyedik gyerek súlya és izomereje által megtestesülve ellenáll és küzd. Az utóbbi úgy visz színre egy hajléktalan asszonyt, mint fél-analfabétán, süketen, szövegmemóriával nem rendelkezve Oszipot játszó, vagyis (politikai névtelensége ellenére is!) aktív cselekvés közben látható, emberi lényt.<sup>26</sup> Vagyis míg a szociális problémák színpadi ábrázolásának egyik módja arra használta fel Brecht darabjai, hogy egy, a többség által helyesnek vélt megoldás kialakítását célozza meg, addig a (színház)értés mindenkori ideologizáltságát is láthatóvá tévő munkák ki tudtak törni „a reprezentációs közvetítés bizonytalan pedagógiája és az etikai közvetlenség pedagógiája közötti polaritás” meghatározta körből.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> „Mivel elterjedőben van finomabb körökben, hogy „ilyesmikről nem beszél az ember”, éppen ezért elhülyülésünk, felületes gondolkodásunk vagy a gondolkodásról való leszokás, morális-szociális-szemléli közönyünk, problémahárításunk- és felelőtlenségünk rohamosan nő.” BALASSA Péter: *Mínta és Az*, [http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=1552](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=1552) (2014.02.23.) Vö. DARIDA Veronika: *Jeles András és a katasztrófa színháza*. Kijárat, Bp., 2014. 91–95.

<sup>26</sup> Lásd például KRICSEFALSI Beatrix: „A hiányzó padtárs” – *Pedagógia és performativitás A Káva Kulturális Műhely színházi nevelési programjáról*, <http://www.goethe.de/ins/hu/bud/kul/mag/blg/kbd/hu/12427849.htm> (2014. 04.12.)

<sup>27</sup> RANGIÉRE: *A felszabadult néző*. 40.

Mivel ezt a tézist legpregnansabban a létező szocializmus „internemzeti” drámájává vált *Koldusopera* történetével lehet igazolni, a Philther különös hangsúlyt fektetett ennek a darabnak a színházi recepciótörténetére. Az antikapitalista ideológiával feltöltött operett és a modern polgári társadalom morális működésképtelenségének analízise közötti feszültség színrevitelének legtagabb kontextusát annak a Robert Wilsonnak a rendezése alkotta, akinek a színpadán (Heiner Müller szerint) „Brecht epikus dramaturgiája táncparketthez jut”,<sup>28</sup> s aki 2008-ban az 1928-as ősbemutató médiakampányának újrajátszására [*reenactment*] is vállalkozott.<sup>29</sup> Hazai történetét viszont két a *Dreigroschenoper* apropójából íródott rekonstrukció és egy színjátéktípus brechti olvasata reprezentálja. Ljubimov 1981-es *Háromgarasos operája* azért, mert úgy fordult szembe a Szinetár Miklós- (1960) és Ádám Ottó-féle (1965) játékhagyománnyal, hogy a „musical comedy” alternatívájaként idézte meg a Kassák-féle Munka-kör 1929 szilveszter esti zártkörű rendezvényét, amely nemcsak átírta, hanem a songokra (s így akarva akaratlan dramaturgiai szerepükre) koncentrálna vitte színre a darabot.<sup>30</sup> Novák Eszter 1998-as *Koldusoperája* azért, mert nem rekonstruálta, hanem a nézői elváráshorizontba épült előadások emlékezetes jegyeire reflektáló intertextussá alakította a rendezést. S a hazai operettjátás „kaposvárszürkeségét” elemző írások azért, mert a mikrotörténetek tropológiai dimenziója tudta leleplezni annak az olvasási stratégiának az egyoldalúságát, amely egyfelől az ún. második nyilvánosság ideológemáihoz bilincselte a „három T” jegyében zajló aczéli kultúrpolitika egyik legnagyobb mítoszáét (az Ascher-féle *Állami Áruházat*),<sup>31</sup> másfelől a Trianon felé menetelő Monarchia „kortárs drámájaként” értelmezte a hazai televíziós közvetítések egyik legnagyobb botrányát (a Mohácsi-féle *A csárdáskirálynőt*).<sup>32</sup>

A rekonstrukciók úgy olvassák újra a két Brecht-előadást, hogy (i) hatástörténetileg argumentálva a kánon részévé teszik az 1930. szeptember 6-i vígszínházi bemutatónál egy évvel korábbi ősbemutatót; (ii) a formanyelv gesztikus megoldásaira koncentrálnak (Ljubimovnál arra, hogy a slágerré vált songokra és azok dinamikájára épülő ritmus következtében a versszövegek nem a cselekmény bűnügyi szálának morális és politikai tanulságait mondják ki, hanem önálló egységként (metatextusként) működnek; Nováknál pedig az olyan *black out*okra (például az akasztás előtti jelenetet az áramszünet és az esküvőt megidéző gyertyafény nem csupán Mack, hanem a színházi néző számára is megállítja az időt vagy legalábbis annak jelzését), amelyek lehetővé teszik, hogy lefuttassuk a darab hetven éves játékhagyományának kanonikus megoldásait, s ráébredhessünk azok hiányaira;<sup>33</sup>

<sup>28</sup> Heiner MÜLLER: *Galamb és szamuráj*. In uő: *Képleírás*. JAK-Jelenkor, Pécs, 1997. 37. Fordította KURDI Imre.

<sup>29</sup> Vö. Kiss Gabriella: *Újrajátszás: Gondolatok a színházi előadások emlékezetéről*. Alföld 2009/8. 70–84.

<sup>30</sup> NÁDASS József: *Beszélgetés Karlheinz Martinnal az új színházról*. Munka 1928/2. 35–37.

<sup>31</sup> Vö. például EÖRSI László: „Mégbombáztuk Kaposvárt”. *A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika*. Napvilág, 1956-os Intézet Alapítvány, Bp., 2013. 36–46., 54–55.

<sup>32</sup> Például SZABÓ István: *Ez történt Mohácsi után*. Színház 2012/1. 23.

<sup>33</sup> JÁKFAI Magdolna: *Halló? Van itt valaki? Novák Eszter rendezéseiről*. Színház 1999/1. 32.

(iii) kommentálják azt a tényt, hogy a színházi kritika mindkét esetben kizárólag az előadás zárata felől tudta értelmezni az előadást.

1981-ben a bibliai idézeteket felolvasó öregemberek felvonásvégi zsolozsmázásával és a *Hegyi beszéd* szövegének a színészek által elmondott részletével fejeződött be a *Háromgarasos opera*. 1998-ban pedig az helyezte az emberi értékek általános devalvációjának horizontjába a darabot, hogy miután Mac a zsinórpadlásról a színpadra ugorva „felakasztja magát”, majd a ponthúzón lógó élettelen bábként mozogva csúfondóroasan és mindentől megundorodva nem a „Végkorál”-t, hanem a *Második koldusfinálét* kezdi el énekelni, kísétál a színről, s a nézőknek háttal elhelyezkedő főszereplők mögött formálódó, koldusokból, rablókból, kurvákból álló kórus elstuttogja az ismert szavakat: „A nagy szabadság úgy lesz totális, hogy kinyírjuk végül a morált is.” Majd Holl István-Peachum felteszi a kérdést: „Hogyan él az ember?”. Az első esetben az aczéli kultúrpolitika, a második esetben viszont a Székely Gábor-féle rendezői iskola szakmai műhelyeként működő intézményt érintő kultúrpolitikai döntés akadályozta meg a színházi kritikát abban, hogy esztétikai távolságba kerüljenek saját szocializáltságától: a látottakat már ne feltétlenül tekintsék a színpadi reprezentáció „önmagáért beszélő” részének, s észrevegyék azokat a gesztusokat, amelyekkel a rendezés elhatárolta magát a „valós” hatalomgyakorlás logikájától, szintaxisától és fogalmiságától.<sup>34</sup> S így a *Koldusoperára* (s végső soron a társulatát produkcióról produkcióra, de színház nélkül építő Novák Eszter későbbi Brecht-rendezéseire is) ráruházták a kettős olvasat tíz éve elveszett kontextusát.<sup>35</sup>

Ehhez a felismeréshez azonban nem feltétlenül volt szükség a Philther-projektre. Ahhoz viszont már igen, hogy bármely előadás elemzésének energia-centrumává váljon egy, az elidegenítő effektus szerkezetét öltő és a jelentős európai kezdeményezésekhez csatlakozó hazai teljesítményeken kondicionálódott „idegen pillantás”. Vagyis olyan deskriptív horizont jöjjön létre, amely a rekonstrukció során pontosan revideálja a „részvét(el)” mindig apparátus- (vagyis hatalom)függő „dramatikájának” (Lehmann) koordinátáit.

A „víg-színházi csata”, illetve az MTV szerkesztőségébe érkezett fenyegető levelek legendájára épülő befogadástörténet tette egyértelművé, hogy az *Allami Áruházat* a kettős beszéd ideotextuális dimenzióját fetisizáló olvasatok keretei közül kellett kimozdítani, az *1916 A csárdáskirálynőt* pedig egyfelől a „(mű)hűség” anakronisztikus normája, másfelől a szöveggönyvbe kódolt „Zeittheater” lehetséges világától kellett függetleníteni. Az Ascher-rendezés esetében az volt a tét, hogy tudjuk-e esztétikailag elemezni a kimondás és a megmutatás, a textuális referencia és a színpadi jelentés közötti törést. A Mohácsi-rendezés esetében pedig az, hogy egy stabil szintaxissal és szemantikával rendelkező színpadi műfaj

<sup>34</sup> KRICSEALUSI: *Reprezentáció, esztétika, politika (avagy miért nem politikus a magyar színház?)* 85.

<sup>35</sup> „Egy föltételezett valóságot fordít szembe Novák Eszter a választott zenés darabbal. A finálét nem is éneklék. Szavalják. Szemrehányóan a nézőkhöz címézik. Erre a kiélezett végre, az elkeseredett tömeg csöndes szemrehányására és tetemrehívására épül föl az Új Színház előadása.” MOLNÁR GÁL Péter: *Az új Koldusopera*. Népszabadság 1998. február 2.

esetében is transzparenssé válik-e a formanyelv működési mechanizmusa. Mindkét mikrotörténetnek tesztelnie kellett azt a konszenzust, mely szerint az operett-hagyomány (át)értelmezésére irányuló kaposvári kísérlet „abban állt, hogy az operett ugyanazt a világgépet és ízlést fejezze ki, mint a színház többi előadása”.<sup>36</sup> S mindkét rekonstrukciónak igazolnia kellett: kritikai recepciójuk előfeltevés-rendszerével állt összefüggésbe, hogy (mivel szinte kizárólag egyetlen egy, a rendezések szatirikus dimenziójával kapcsolatos kérdésekre koncentráltak) nem tudtak mást tenni, mint újratermelni az előadás által épp kritizált ideológiát.

A mikrotörténetek közös kiindulópontjának tekinthető, ahogy határozottan állást foglalva reflektálnak az előadásszöveg textuális transzcendenciájára. Az *Állami Áruház* esetében ez egyet jelent annak a diskurzusnak az újraolvasásával, amelyet olyan jelenségek alkotnak, mint a „cenzúra esztétikáját” modelláló dramaturgiai jelentésben megfogalmazott ideológiai és rendezői problémák, a Gertler Viktor rendezte zenés filmvígjáték és a szovjet mintára megszülető szocialista operett műfaji kérdései.<sup>37</sup> Mohácsi rendezése viszont olyan operettet vitt színre, amelyről mindig is köztudott volt, hogy „mint olyan nem létezik”,<sup>38</sup> s így transzparenssé tette, hogy az a játékmód, amely a fővárosban licenszszé változtatta az 1954-es Szinetár-rendezést, csak egy a lehetséges *A csárdáskirálynők* közül. Ezt az önreflexiót teszi felismerhetővé egyfelől az az (ön)íronia, amellyel mindkét mű viszonyul a saját maga által is kiszolgált dramaturgiai és műfaji elvárásokhoz, másfelől az a ritmus,<sup>39</sup> amely Aschernél három jól elkülöníthető és sajátosan felépített tömegjelenetre tagolja az előadást, Mohácsinál viszont önálló és zárt produkciók soraként viszi színre a nagyoperett slágereit. Így az első esetében a finálé szocialista realista (vagyis agitáló-propagáló), a második esetben viszont annak a dalszövegnek a funkciója mutatkozik változónak, változtathatónak és kritizálhatónak, amelyet általában az ismert dallamért hallgatunk meg: egyfelől versként tolakszik a melódia hangjai közé, és referenciális olvasatának színrevitele zavarja meg a harmonikus befogadói állapotot, másfelől egymásra vetül a dalszövegben megnyilatkozás situációjának történeti illetve lélektani realista olvasata és a színrevitel bulvárnaturalista hagyománya.

Pavis szerint a kortárs *mise en scène* egyik legizgalmasabb paradoxona, hogy egyrészt elutasítja a brechti didaxist, hiszen „kulturális referenciákkal és politikai elemzésekkel fedi el a finom szövegidegeket és akadályozza a szöveghez való direkt hozzáférést”, másrészt „a dramaturgiai elemzés (...) [mégis] hiányzik az előadásokból. Nem egyszerűen azért, hogy kitisztuljanak az ideológiai kérdések,

<sup>36</sup> KOLTAI Tamás: *Az én Kaposvárom. Harminc évad, és ami utána jött.* Színház 2003/11. 8.

<sup>37</sup> Vö. HELTAI Gyöngyi: *Operett-diplómácia. A Csárdáskirálynő a Szovjetunióban 1955–1956 fordulóján.* Regio 2005/1. 87. Vö. HARASZTI Miklós: *A cenzúra esztétikája.* Magvető, Bp., 1991. 26–29.

<sup>38</sup> MOHÁCSI János: *A Csárdáskirálynő mint olyan nem létezik,* <http://szinhaz.hu/videk/43365-a-csardaskiralyno-mint-olyan-nem-letezik-alkotok-a-mohacsi-rendezesrol> (2013.02.13.)

<sup>39</sup> Vö. *Állami Áruház. Egy téma több arca.* REGÖS János (szerk.) Művelődéskutató Intézet, Bp., 1986.

de a történet elmeséléséhez és a konfliktus felvázolásához is szükség van rá”.<sup>40</sup> Nos, mintha Ascher és Mohácsi rendezései úgy reagálnának erre a problémára, hogy színre viszik az 1949-ben megjelent *Antigonemodell* egyik javaslatát, mely szerint „a kinézis által (...) egy süket számára is érthető [kell, hogy] legyen az előadás egésze”.<sup>41</sup> Az *Állami Áruház* második felvonása végén titkosrendőrök kíséretében érkezik egy PVC-habból faragott hatalmas fehér s a színpadképbe felülről nyomuló ököl. Az ötvenes évek e mobil díszletelem révén, nyelvemlék-ként megidézett jelentése 1976-ban a „vasököl” metamorfózisaiból szerveződő fabula elemeivé írja a reflektorait a közönségre irányítva érkező valódi szürke Pobjedát, a belőle kiszálló bonvivánt kísérő, két bőrkabátos detektívet, illetve az előadást lezáró állóképet: amikor a „Mily szép is lett ez az élet” kezdetű dalra felénk indul, majd hirtelen kimerevedik az öklüket magasba emelő, komor arcú sokaság. S ennek okán epilógusként is értelmezhetjük azt a rendezői intenciót, melynek értelmében a két mozdulatlan ávós addig kíséri tekintetével a színházból távozókat, míg ki nem ürül a nézőtér.<sup>42</sup>

Tizenhét évvel később Khell Zsolt csak egy-egy, az adott szocio-, illetve színházkulturális diskurzusra utaló (realisztikus) elemet tartalmazó színpadképe tölt be hasonló szerepet. Az első felvonás Magyar Ede és Stahl József 1911-es színpadnyílását és páholsorát idézi fel, a második felvonás terét égbé kívánczoló báltermi oszlopok tagolják, a harmadik felvonás hátterét pedig Horthy Miklós gyorscirkálójának szemünk láttára összehegesztődő és a teljes színpadnyílást betöltő mása alkotja. A három tér azonban nemcsak e részleges történelmi utalások révén válik a monarchiabeli és méretű bordély felvonásonként eltérően exponált képévé. Az összefüggést egyfelől a vertikálisan is kidolgozott proxemikára lehetőséget adó scenográfia, másfelől a mindhárom esetben megjelenő (kis)színpad szimbolikája teremti meg. A primadonna-lépcső szintaxisát megidéző tér egy szintre helyezi a Szilvia belépőjét éneklő szonettet az általában a lépcső tetején elhelyezkedő főherceggel, majd az ifjú király és császár által keblére ölelt egykori csárdáskirálynővel – vagyis vizuálisan meséli el azt a fabulát, amelynek ez esetben el is hangzik a tanulsága: „hazánkban mindenki előtt nyitva állnak a társadalmi felemelkedés lehetőségei”. A színpad a színpadon motívum viszont ideologikus konstrukcióként leplezi le az ifjú uralkodó első beszédének demagógiáját, s lehetővé teszi, hogy füstbe és szavakba burkolt művi-művészi képződményként észleljük az látottakat és hallottakat. Hogy megszülessen az az artisztikus valóság-hűség,<sup>43</sup> amely színre tudja vinni az előadások és a műfaj reprezentációs apparátusának struktúrája közötti önreflexív viszonyt. S amelynek – mivel idegen a világ összetettségét egyébként figyelmen kívül hagyó (akár brechti, akár kettős beszédbeli) teoretikus sémától) nagy kérdés, hogy lesz-e hatástörténete.

<sup>40</sup> PAVIS: *Merre tart a mise en scène?* 18.

<sup>41</sup> Brecht on Theatre. John WILLETT (ed.) Methuen, London and New York, 1964. 213.

<sup>42</sup> EÖRSI: „Megbombáztuk Kaposvárt”. *A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika.* 37.

<sup>43</sup> KÉKESI KUN Árpád: *A rendezés színháza.* Osiris, Bp., 2007. 168–199.



P. Müller Péter

TEÁTRÁLIS NÉMASÁG: SZÓTLAN SZÓNOK, (EL)HALLGATÓ SZÍNÉSZ,  
EGYPERCES NÉMA GYÁSZ

Előadásomban a nyilvános hallgatás három esetével foglalkozom. Bár konferenciánk címe a drámát és a színpadot jelöli meg közegként, szándékosan olyan példákat választottam, amelyek ezeken a területen kívül esnek, ezzel is jelezve a performativitásnak és a teatralitásnak a drámán és a színpadon kívüli jelenlétét és szubverzív erejét.

Az első esetet Örkény István írja le egyik elbeszélésében, akinek a halála előtt két hónappal, 1979 áprilisában jelent meg egy novella-összeállítása a *Kortársban*, *Elsárgult kéziratok (Novellák, széljegyzetekkel)* címmel. Ezek között, utolsóként, egy negyedszázaddal korábban írott elbeszélése is napvilágot látott. A *Kortársban* publikált mindegyik írást rövid bevezető előzte meg, az itt szóban forgó novella előtt egy *Zúzdába vele!* című jegyzet állt, amelyben Örkény arról írt, hogy a novella az '50-es években keletkezett, egy irodalmi folyóirat közölni is akarta, még a korrektúrárt is megkapta, de aztán az írás mégsem jelent meg. Egészen az említett időpontig, 1979 áprilisáig.<sup>1</sup>

A novella címe: *Ars poetica*. Ebben egy ismert író – aki az elbeszélés narrátora – arra kér fel egy ismerőse, hogy egy nagygyűlésen tartson felolvasást. Az elbeszélést záró nyilvános eseményt hosszú előkészítés vezet fel. A novella nyitómondatában az elbeszélő azt említi, hogy „két évvel ezelőtt” kereste meg először az ismerőse a felolvasás tervével. Ezután hosszasan bemutatja a kezdeményezőt, a „kis Miakitsot”, akit sem az író, sem annak környezete nem vesz komolyan félszége miatt, ám akiről kiderül, hogy egyébként neves főorvos és igen jó hatásfokkal gyógyítja a betegeit. Arra is fény derül, hogy Miakits csak az íróval szemben félszeg, aminek az író iránt érzett tisztelete az oka. A doktor már az elbeszélés elején céloz rá, hogy felolvasóestre szeretné felkérni az író, aki ezt elhárítja. Majd Miakits másfél éven át vissza-visszatér a felolvasás ötletéhez. Végül az író kötélnek áll, kiválasztják a helyszínt, az elnökséget, és sor kerül az eseményre; az író felmegy a pulpitusra, hogy megtartsa a felolvasást.

---

<sup>1</sup> ÖRKÉNY István: *Elsárgult kéziratok (Novellák, széljegyzetekkel)*. *Kortárs* 1979. április, 499–526.

Itt, az elbeszélés zárlatában – a narrátor belső nézőpontjából – azt látjuk, hogy az emelvényen a szónok magában olvassa az előre megírt szövegét, ám sorra vállalhatatlannak érzi a leírt sorokat, egészen addig, amíg a papírlapjainak a végére nem ér. Ily módon a felolvasás helyett némán végiglapozza a beszédét, de a hatása a közönségre hasonló ahhoz, ahogyan az adott korszakban (kényszerből vagy meggyőződésből) a nyilvános szónoklatokat fogadták. Idézem: „Összehajtottam, és eltettem a kéziratot, felszárítottam verejtékes arcomat, aztán meghajoltam, mintha fölolvadásom véget ért volna, és nem történt volna semmi különös.

De belül a rettegéstől ónossá váltam, és vártam, hogy mi lesz. A sokaság egy kis ideig várakozva, de mozdulatlanul hallgatott, mintha mérlegelné néma szereplésemet, de aztán – mintha vezényszóra – mindent elsőprő tapsviharban tört ki.” Ezután szó esik fehér ruhás lányok táncáról, tűzijátékról, és az elnökség zsebkendőlengetéséről. A novella így zárul: „És a kis Miakits? Hazakísért, és a kocsiban föl-fölkocogva törölte könnyeit. / – Tudtam én – rebegette. – Ezt vártuk. Ezt reméltük. Sejtettük, éreztük, hogy legalább az írók... / De ezt a mondatát se fejezte be.”<sup>2</sup>

Az elbeszélés fő jelenetében a szónoki emelvényen álló író nem elhallgat, hanem néma marad. Mondhatnánk úgy is, hogy szólásra emelkedik, de szóltan marad, vagy azt, hogy nem talál kimondható szavakat a leírtak között.

Ebben a történetvégi nyilvános eseményben egyfelől az ellenkezője történik annak, ami ettől a helyzettől elvárt (vagyis a szónok nem szólal meg), másfelől viszont ugyanaz történik, ami ebben a helyzetben történni szokott (az adott korban feltétlenül), a hallgatóság ugyanazzal az ovációval fogadja a némaságot, amivel a szónoklást fogadta volna.

Ez a kettősség is mutatja a leírt helyzet összetettségét. Nem tekinthetünk el az elbeszélés történelmi-politikai kontextusától és referenciáitól, illetve Örkény ambivalenciákra építő narrációjától. Nem hagyható figyelmen kívül, hogy mi az, amit az író tesz, illetve nem tesz, valamint hogy mi az, amit a közönség tesz, illetve nem tesz. Ebben a bemutatott szituációban a némaság, a hallgatás egy totális diktatúra nyilvános eseményén következik be, olyan helyzetben, amikor a szónokok csak előre megírt szöveget olvashatnak fel, amikor a spontaneitás a hatalom számára fenyegető, amikor az önkéntelen megnyilatkozás az emberek számára tilalmas vagy korlátozott. Ebben a közegben a pulpituson meg nem szólaló szónok hallgatása felfogat(hat)ja az adott helyzetet, felmutat(hat)ja egy, az elvárttól és a megszokottól eltérő magatartás lehetőségét és szabadságát.

De vajon ez történik-e? Az 1950-es évek magyar politikai rendszerét átítató teatralitás, amely a sztálini politikai színház átvételéből eredt, ebben az Örkény által leírt helyzetben is markánsan jelen van. A közönség reagálását megelőző

<sup>2</sup> ÖRKÉNY István: *Zúzdába vele! Ars poetica*. In uő: *Novellák 2*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1980. 472.

odavetett kifejezés („mintha vezényszóra”) jelzi, hogy a tömeg reagálása nem tesz különbséget a megnyilatkozások között. Édes mindegy, hogy a szónok miről és hogyan beszél, az „elsöprő tapsvihár” (vagy a korabeli jegyzőkönyvekben szereplő kifejezéssel élve: „ütemes taps”) garantált. És látjuk, hogy ha a szónok meg sem szólal, a tömeg akkor is így reagál.

Igen ám, de Miakits utolsó szavai arról, hogy „Ezt vártuk. Ezt reméltük. Sejtettük, éreztük, hogy legalább az írók...”, ezek a szavak viszont azt jelzik, hogy az orvos ellenkező értelmet tulajdonít az író nyilvános hallgatásának. Hiszen itt valamilyen várt, remélt gesztus bekövetkeztére tesz utalást (ezt sugallja a „legalább az írók...” kifejezés), és kimondatlanul bár, de érzékelteti, hogy az író a néma tétével valami rendkívülit hajtott végre.

Ebből a nézőpontból pedig a tömeg reagálása is értelmezhető a fentivel ellenkező módon, azaz akként, hogy a szónok hallgatásába behallgatták mindazt, amit a nyilvánosság előtt tilos (volt) kimondani. Az író nyilvános hallgatásának az a módja, ha pusztán némán állna a közönség előtt, nem teremtené meg ezt az átütő erőt, amelyet az elbeszélés bemutat. Nem maga a hallgatás válik performatív aktussá, hanem a hallgatás, a cselekvés és a kontextus együttese, ezek összjátéka. Olvasóként belülről látjuk az elbeszélő nézőpontját, amely az általa leírt mondatoknak a helyzethez nem illő, az alkalomhoz méltatlan jellegét sugallja. De ebben a helyzetben az is lényeges, ami a hallgatás közben történik, vagyis az a performansz, amelynek során a szónok „némán olvas”, azaz magában mondja el a beszédet, és ezen közben öncenzúrárt gyakorol azzal, hogy nem szólal meg. Örkény az elhallgatott beszéd konkrét tartalmáról semmit sem mond, de jelzi, hogy a leírt szöveg a politikai rendszer iránti lojalitás gesztusait tartalmazza, és nem a rezsimnek a kritikáját. A szónok tehát nem azért hallgat, mert megijed, hanem azért, mert szégyelli felolvasni azt, amit leírt.

„Amit olvasni készültem, megijesztett. Ez a mondat – úgy éreztem – ebben a tágas éjszakában, széjjelosztva százezer adagra, nem hangzanék jól. Átugrottam a következő mondatra, de újabb, még nagyobb csalódás várt rám” – írja Örkény. Az átfutott beszéd ismertetésének közel egy oldalt szentel az elbeszélésben. Már a negyedik átlapozott oldalnál tart, amikor ezt olvassuk: „És megtaláltam! És olvasni akartam, bátran bele a mikrofonba! De csak néztem a betűket, szavam akadtan. Még ez is, amire olyan büszke voltam, szépítésnek, általásnak, hamiságnak bizonyult. Hát mi vagyok én? Igazmondó, akinek minden szava hazug? Eközben mind mélyebb és súlyosabb lett körülöttem a csend; fogam fázósan összekoccant, de azt is csak én hallottam, senki más.

Így jutottam el az utolsó oldalig, melyre már csak négy sor volt ráírógépelve. Átfutottam őket – utolsó szalmaszálam! –, de amit olvastam, már nemcsak hazugság volt, (hazudni jószándékkal is lehet), hanem az igazság nyílt és tudatos arcucsapása.”<sup>3</sup>

<sup>3</sup> ÖRKÉNY István: i. m. 470–471.

Hallgatásával az író-elbeszélő – a korban általános módszerként – önkritikát gyakorol, de nem a rezsim szellemében, hanem a saját lelkiismerete alapján. Ez a nyilvános hallgatás a hazugságok elhallgatása. Állítani, bírálni nem mer, nem lehet, így a némaságot választja. Amivel azonban lehetővé teszi, hogy ebbe hallgatásba mindenki (aki hasonlóképpen érez) belehallja (és belehallgassa) a saját véleményét és beleérezze a saját közérzetét.

\*

A következő példa ismét egy prózai műből való. Spiró György *Az Ikszek* című regényének egyik ismert epizódja, nagyjelenete egy olyan helyzetet mutat be, amikor a mű központi alakja, Bogusławski egy színházi előadás során a szerepében elhallgat, és némán áll a közönséggel szemben.

A regényben három oldalon át részletezett szituációt itt kihagyásokkal idézem. „A kortina résein át kukucskálva úgy látták, a színház tömve van, még a padlón is ültek. [...] Felment a kortina, a feszültség felcsapott a nézőtérről. [...] Amikor Bogusławski kilépett a színre, vihar előtti csönd támadt; a Mester a taps előtti utolsó pillanatban gyorsan megszólalt, és epizodistához méltó szürkeséggel esett túl az első szövegén. A tüntetés elmaradt, némi elégedetlen mocorgás volt hallható odalentről.

Utána már gyengébben ment a darab... [...]

A második szünetben a színészek csalódottan ücsörögtek a díszletek között... [...]

A szünet után Bogusławski és Szymanowski lépett először színre, és a Mester kezdte: [Itt négy verssor következik – PMP] [...]. A nézőtéren csönd lett. Az utolsó két sort Bogusławski váratlanul keserűen és megrendülten mondta el; ilyen szenvedéllyel aznap este még nem találkoztak. Szymanowski is meglepetten nézett a Mesterre, aki folytatta [Itt négy verssor áll – PMP]: [...]

Az utolsó két sort Bogusławski már ökölbe szorított kézzel ordította.

Elhallgatott. Csönd volt. [...] Csönd volt az egész színházban. Mindenki visszafojtotta a lélegzetét. A magas, szikár alak ott magasodott előttük, mozdulatlanul, némán állt, és merőn nézett a közönségre. [...] Pissenés sem hallatszott sem lentről, sem a háta mögül; előlről, hátulról, oldalról mindenki őt bámulta; várták, hogy megszólal, és átkaival rájuk rogyasztja a mennyezetet. Ő azonban hallgatott. Mozdulatlanul. Fél percet vagy órák hosszát. Megszűnt az idő, másfél ezer ember itta szemével az alakját és hallgatta mámorosan a némaságát. A mágust bámulták, aki körül homályba zuhant minden és mindenki, és egyszerre másfél ezer ember oldódott fel a közös, néma gyászban.

Felcsukló zokogás törte meg a csöndet, majd hangzavar tört ki, a nézők felugráltak a helyükből, egymást letaposva rohantak a rivaldához, hogy megérintsék Bogusławski köntösének szélét. [...]

Elszabadult a pokol a színpadon, a nézőtéren és az előcsarnokban; a kivezényelt csendőrök és civilek hasztalan próbálták visszaszorítani a tömeget, magukkal sodorták őket, ki a színháztérre... [...]

Mindenki üvöltött, mindenki jelszavakat rögtönzött, mindenkinek súlyos oka volt, hogy kétségbeejtő helyzetét a világ elé tárja [...]. A máskor egymással szemben álló pártok, csoportok, törvényes és titkos szövetségek tagjai együtt őrijongtek, boldogan átölelve és megropogtatva egymást, ismeretlenek zokogtak egymás nyakába és fülebe; a szent hallgatásban valamennyien a maguk külön bánatára ismertek.”<sup>4</sup>

A hallgatás, a csönd – Örkény elbeszéléséhez hasonlóan – itt sem a semmiből jön, hosszú előkészület vezet fel az elhallgatás bekövetkeztét. Ha ezt tekintjük *Az Ikszek* csúcspontjének, akkor 460 oldal készíti elő ezt a felkavaró és felvilágosító (el)hallgatást.

Az Örkény-íráshoz rokoníthatóan ez a szituáció is konkrét történelmi-politikai környezetbe ágyazódik. Az 1810-es évek Varsójában, a lengyel államiság megszűntének (hiányának) időszakában játszódó színházi regény „azzal kezdődik, hogy (a Szent Szövetség aláírásának napján) Bogusławski mintegy féléves távollét után visszatér a Nemzeti Színházba, s a cselekmény szinte napról napra azt követi, hogyan próbálja a Mester másfél éven át visszaszerezni pozícióját – hiába”.<sup>5</sup> Hogy Bogusławski (el)hallgatása Corneille *Horatius*ában történik meg, az a hatás szempontjából másodlagos. Maga a hallgatás, az azt övező társadalmi-politikai hangulat illetve a konkrét színpadi szituáció és a színháznak az adott történelmi helyzetben korlátozott (szigorúan felügyelt és szoros cenzúra alatt működő) nyilvánossága teszi a hallgatást lelkesítő provokációvá, felforgató cselekedetté. Radnóti Sándor 1982-es *Néma játék* című kritikájában már kiemelte, hogy „e regény sokféleképp megforgatott motívuma a *szimbolikus hallgatás*”.<sup>6</sup> És ha már a szimbolikus jelleg szóba került, megemlítem, hogy Radnóti Sándor írása abban a hónapban jelent meg Jugoszláviában, a *Híd* című folyóiratban, amelyikben Kaposváron bemutatták Peter Weiss *Marat halála* című drámáját: 1982 decemberében. Azt az előadást, amelyik – többek között – 1956 forradalmi voltának elhallgatásáról, illetve e hallgatás megtöréséről szólt.

A „beszédese” hallgatás, a sokatmondó csönd, az állítás helyett álló hiány ebben az epizódban szorosan összefonódik azzal a politikai környezettel, amely a társadalmi – és benne a színházi – nyilvánosságot korlátozva teret ad a hallgatás teatralizálódásának. „A diktatúrák – az enyhébb diktatúrák is – kontextust kínálva sietnek a színpadi aktualizálás segítségére, a szabadság megvonásával teremtik meg a titkos egyetértés feltételeit” – írja említett írásában Radnóti.<sup>7</sup> A nyilvános, színpadi (el)hallgatás hatásában ennek a titkos egyetértésének az extatikus kifejeződését látjuk. Spiró leírásában a hallgatás hatása annak szélsőséges ellentéte lesz: hangzavar;

<sup>4</sup> SPIRÓ György: *Az Ikszek*. Szépirodalmi, Bp., 1984. (2. kiadás) 464–467. (Szögletes zárójellel a hosszabb, kerekkel az egy-egy mondatos vagy néhány szavas kihagyást jelölöm – PMP)

<sup>5</sup> FODOR Géza: *Fenntartható fejlődés. Spiró György: Az Ikszek*. In *Spirományok. Kritikák és tanulmányok Spiró Györgyről*. Szerkesztette Pócsi István, SZEGŐ János. L'Harmattan, Bp., 2010. 24.

<sup>6</sup> RADNÓTI Sándor: *Néma játék. Spiró György: Az Ikszek*. In *Spirományok*. 57.

<sup>7</sup> I. m. 62.

üvöltés, őrjöngés, zokogás. Bogusławski „forradalmi” némaságában tragikomikus gesztusát láthatjuk a diktatúrák elfojtásra, elhallgattatásra, tiltásra épülő nyilvánosságpolitikájával történő szembeszegülésnek. A némaság itt is azzal a felforgató hatással jár, mint Örkény elbeszélésében. Mondhatni a főhős gyűjtőerejű csöndet jelenít meg a színpadon. Mivel a jelenetet Spiró is a hatás felől ragadja meg, melléke, hogy a színész miről és hogyan hallgat. Némasága a közönség számára projekciós felület, bármi belelátható és beleérezhető az ő csendjébe.

Amikor Spiró György *Az Ikszek* megjelenését követő évben, 1982-ben a regény egyik epizódjából megírja *Az imposztor* című színdarabot, ezt a színpadi anekdotát, akkor abban a komédiában is a hallgatást teszi meg a történet csúc- és fordulópontjának. Ám ott, a színház a színházban szerkezet miatt, nem Bogusławskinak a *Tartuffe* címszerepében történő elhallgatása teremti meg a teátrális csöndet, hanem az, hogy a Rendőrhadnagyot játszó Rybak, akinek az előadás végén Tartuffe-öt le kellene tartóztatnia, nem érzékeli meg a jelenetbe. A dráma-beli előadás Tartuffe-nek a Gubernátorhoz címzett, a cárt dicsőítő szavaival ér véget, no és a helyzet keltette botránnyal. Rybak lemaradását a jelenetről Bogusławski idézte elő azzal, hogy a titkosrendőrségnek jelezte, a színész merényletre készül, így azok előadás közben a színpad mögül elvitték és összeverték azt. Ezzel persze alibit is biztosítottak neki.

A hiány, a csönd keltette hatásról a színészek számolnak be. Skibinska ezt mondja: „Ahogy ott álltam... iszonyú csönd... és érzem, jön letről fölfelé... árad fölfelé... valami néma, hatalmas öröm...”<sup>8</sup> Amikor Rybakot már szabadon engedik, a társulatot faggatja, milyen is volt az előadás vége. „Milyen volt? Tapsoltak? Félelmetes volt? Mondjátok már!” – kérdi a többiekét.<sup>9</sup> Ilyen válaszokat kap: „Csend volt... A Mester nevetett... [...] Csönd volt [...] Borzasztó sokáig tartott... szinte órákig... [...] Csönd volt, és úgy örültek odalent... úgy örültek!”<sup>10</sup> Rybak pedig így felel: „Így képzeltem!... csak a rögtönzést nem... Zseniális! Amíg pofoztak, elképzeltem... most jön be a Mester nélkülem... most mondja... most fordul felém, de én nem vagyok... és csönd... halálos csönd...”<sup>11</sup>

Ez a csönd nem az elhallgatás csöndje, hanem a hiányzó szereplőé, aki színre lépése során átértékelné az adott jelenetet, sőt, ezen túl a dráma egész addigi irányát is, amikor az álszent, és mindeddig arcátlanul érvényesülő címszereplő, Tartuffe sorsát egy deus ex machina dramaturgiai fordulattal megfordítaná. *Az imposztor*beli betételőadásban azonban az uralkodói igazságosztásnak ez a gesztusa elmarad, a cinizmus és színlelés diadalmaskodik, mert a Rendőrhadnagy nem lép színre, szerepét Bogusławski csele kihúzza az előadásból. Mindez azonban fricska csupán, hatása nem ér fel sem *Az Ikszek* elnémuló hősének provokációjához, sem Örkény szónokának zavarba ejtő hallgatásához.

\*

<sup>8</sup> SPIRÓ György: *Az imposztor*. In uő: *Csirkefej*. Magvető, Bp., 1987. 151.

<sup>9</sup> I. m. 155.

<sup>10</sup> Uo.

<sup>11</sup> I. m. 156.

Az itteni utolsó példában az egyperces néma csend jelenségét érintem. Ross Brown *Zaj, emlékezet, gesztus: az egyperces csendben rejló színház* című írását azzal kezdi, hogy 2006. július 7-én délben Londonban néma csennel emlékeztek meg az egy évvel korábbi terrorista támadásról, amelyet a londoni tömegközlekedési hálózat ellen elkövettek.<sup>12</sup> Ez a kollektív csend szinte minden elemében különbözik azoktól a csendektől, amelyekről az előbbieken szó esett. Ez a csend a résztvevők közös akaratából jött létre, nem egy kitüntetett helyen (előadóteremben, színházban), hanem közterületeken, egy nagyváros útjain és terein. Ezúttal nem elmaradt valami, nem egy váratlanul, meglepetésszerűen előálló hiány következett be, hanem egy közös akarat kifejeződése, egy közösség együttes gesztusa valósult meg. Ez a néma csend épp úgy, mint azok az esetek, amikor erre másutt és más alkalommal sor kerül, az emlékezés csendje, a gyász kinyilvánítása volt. Ennek a példának a kapcsán azt mondhatjuk, hogy az elhunytakat nem emlékbeszéd, hanem emlékező csend idézte meg.

Az egyperces néma csend azonban általában épp úgy körülhatárolt helyeken és alkalmakkor jelenik meg, mint a fenti példák (el)hallgatásai. 2006 júliusában Londonban azonban egy kvázi utcaszínházi eseményre került sor, amely egyszerre volt az emlékezésnek és a politikai állásfoglalásnak a megnyilvánulása. Ezt a kollektív csendet másfajta magatartás jellemezte, mint az előbbieket. Itt a résztvevők maguk akarták és kezdeményezték a csend beálltát, együttes hallgatásukkal közösségi álláspontot demonstráltak. A figyelem nem irányult valamilyen központi helyre vagy személyre, a csend nem a nekifeszülés, nem az elfojtás, nem a kirobbanás előtt visszatartott energia hallgatása volt. Az egyperces néma csend résztvevői szelíden, magukba fordultan, tekintetüket lesütve vagy szemüket lehunyva, befelé figyelve álltak.

Ugyanakkor ennek a csennnek a demonstratív, politikai jellege rokonítható az előbbieken tárgyalt elbeszélések hőseinek csendjével, hiszen ez az utcai hallgatás a tiltakozás csendje (is) volt. Tiltakozás a terrorizmus, s benne a 2005-ös londoni metró- és autóbusz robbantások ellen. A csoportos hallgatásban szuggesztív performatív és teátrális erő fejeződött ki, amely a választott helynek, időnek és formának a jóvoltából – épp látszólagos passzivitásánál fogva – felforgatta a térhasználat, időbeosztás, hétköznapi rutin megszokott gyakorlatát. Társadalmi és politikai színházzá tette egy nagyváros köztereit azáltal, hogy az ellenkezőjét mutatta fel, fogalmazta meg annak, ami a mindennapokban ezeken a köztereken történni szokott. Mindezt persze megalapozta és kontextualizálta az, hogy az előző évi események évfordulóján került sor erre az egyperces néma csennre.

\*

<sup>12</sup> ROSS BROW: *Noise, Memory, Gesture: The Theatre in a Minute's Silence*. In *Performance, Embodiment, and Cultural Memory*. Edited by COLIN COUNSELL and ROBERTA MOCK. Cambridge Scholar Publishing, Cambridge, 2009. 203–221.

Mindezen példák kapcsán mindeddig nem esett szó arról, hogy az efféle némaság (legyen az szónoké, színészé vagy az utca emberéé) csak verbális szinten némaság, nonverbális szinten nem az. Hallgathat a szónok, vagy bárki más, a teste szavak nélkül is beszél. Önmagában a hallgatás is lehet nagyon beszédes, ami nem feltétlenül a beszéd hiányát vagy annak ellentétét jelöli, hanem a közlésnek egy másik formáját, másik regiszterét. Amikor az író végiglapozza előre megírt beszédét, amikor Bogusławski a színpad előterébe jön, és másfélezer embernek sugározza a kimondhatatlant, amikor tíz- és százvezrek függesztik fel egyszerre az útjukat, akkor minden a szavakon túlról, a testiségből (arckifejezésből, gesztusból, testtartásból stb.) jut kifejezésre.

A száj hallgathat, de a test nem tud hallgatni. A test a néma csend alatt is beszél, ahogy az elnémuló színész és a hallgató író is ezt teszi. És ezzel a csenddel ráirányítja a figyelmet arra a teátrális erőre, amely a testben lakozik. Ez a teatralitás szakadatlanul jelen van, de csak mint lehetőség. A néma test teatralitása, a teátrális némaság felforgató ereje azokban a kitüntetett pillanatokban mutatkozhat meg a legnagyobb intenzitással, akkor vált(hat)ja ki a legszuggesztívebb hatást, amikor a száj néma, és csak a csend beszél.



## Szemle

Deczki Sarolta

### EGY KIISMERHETETLEN ÉLETMŰ

– Havasréti József: *Szerb Antal*. Magvető Kiadó, Budapest, 2013. 728 lap –

Nem olyan időket élünk, melyek kifejezetten kedveznének a monográfiák vagy egyáltalán bármilyen nagyobb lélegzetű tudományos munka megszületésének. Több száz oldalon feldolgozni egy-egy személyiség vagy korszak történetét sok-sok kutatómunkát és legalább viszonylagos nyugalmat igényel. Márpedig nem élünk nyugodt időket. Ha azokat élnénk, akkor bizonyára több kutató bele tudna, vagy merne vágni egy több évre szóló vállalkozásba, és lassan, de biztosan alaposan fel lennének dolgozva azok a témák, melyekkel még adós a tudomány. Ezzel pedig jól járna a magyar tudomány és kultúra, valamint a magyar társadalom egyáltalán. Csak éppen sajnos ennek majdnem az ellenkezője történik, amivel nem jár jól senki: sem a tudomány, sem a kultúra, sem a társadalom. Ilyen időkből pedig különös elismerés illeti azokat a szerzőket, akik a nehézségek dacára mégis monográfiák írásába fognak.

Havasréti József tavaly megjelent Szerb Antal-monográfiája nemcsak ezért tarthat számot a figyelemre. Választott hőse a magyar irodalomtörténet egyik legizgalmasabb alkotója: az érettségire-felvételre készülők diákja ma is nagy kedvvel forgatja irodalomtörténeteit, szépirodalmi művei pedig több generáció számára váltak kultikus olvasmányá. Igaz, a szakmai kritikák meglehetősen szigorúsággal bántak regényeivel és tudományos munkáival egyaránt, de ez csak annál több izgalmas kérdést vet föl az életmű újraértelmezése és újraértékelése során. Erre pedig vitathatatlanul szükség volt. Szerb Antalról utoljára Poszler György írt kiváló monográfiát, csak hogy annak már jó negyven éve, s azóta bizony sok mindent máshogyan látunk és értékelünk, másképp (szabadabban) beszélünk bizonyos dolgokról. Kiváltképp egy olyan, már a maga korában is vitatott megítélésű szerzőről, akit egyrészt még ma is rajongás övez, másrészt akinek a műveiről megsemmisítő kritikák is születtek.

Egy jó monográfus minden bizonnyal azért foglalkozik egy adott témával, mert az intenzíven, akár szenvedélyesen is érdekli. Nehezen tudom elképzelni, hogy valaki személyes involváltság nélkül bíbelődjön éveket valamivel, pusztán a kötelező szakmai feladatot végrehajtva. Az irodalomtörténészeknek azonban két szenvedélyt kell egyidejűleg kielégítenie: a tárgya és a tudomány irántit. A kettő között olykor feszültségek lehetnek, hiszen a tudományos, módszeres elemzések

nemegyszer gyengébb pontokra, kérdéses felületekre világíthatnak rá a vizsgált (és szeretett téma) vonatkozásában. A jó irodalomtörténésznek bizonyos értelemben művésznek is kell lennie; ösztöneire, ízlésére, tudására hagyatkozva megtalálni azt a megoldást, mely sem a tárgyat nem állítja pőrén és védtelenül a tudományos nehézfegyverzet elé, sem pedig a téma iránti elfogultság nem akadályozza a módszeres elemzést. Van példa erre is, arra is. De hál'istennek, Havasréti József monográfiája kiegyensúlyozott ebből a szempontból: az olvasó számára világos, hogy a szerző egyáltalán nem közömbös tárgya iránt, hanem odaadón gondozza, ám a feldolgozás módja korántsem apologetikus, sőt sokszor meglehetősen kritikus.

Márpedig Szerb Antal esetében erre nagy szükség van. Mint fentebb is volt róla szó, meglehetősen ellentmondásos szerzőről van szó, aki egyaránt képes rajongást és teljes elutasítást kiváltani, olvasói életkorától, ideológiai elfogultságától, világnézeti beállítottságától, műveltségétől, háttértudásától stb. függően. Az irodalomtörténész feladata pedig nem más, mint a „talált tárgy megtisztítása”; vagyis a ráakódott, ideologikus, elfogult értelmezések lehántása, és magának a tárgyalt dolognak a felmutatása.

Világos, hogy ez nem kis feladat, hiszen rengeteg háttérismeretre van szükség ahhoz, hogy minden apró részlet a helyére kerüljön. A kutatónak tisztában kell lennie az adott kor mindenféle (társadalmi, kulturális, történelmi, politikai stb.) viszonyaival, minden apró részlettel, amely a téma szempontjából jelentőséggel bírhat. Csakhogy Szerb Antallal foglalkozni nemcsak azért extrém sport, mert sok műfajban alkotott, hanem mert korának egyik legműveltebb figurája volt. A könyvember mintapéldánya, aki gyakorlatilag mindent elolvasott, amit irodalom címen számon tartottak valaha a nyugati, s természetesen a magyar kultúrában. Angolul, németül, franciául, magyarul. A monográfusnak természetesen nem lehet feladata az, hogy maga is ugyanúgy bejárja ezeket az utakat, mint a tárgyalt szerző, de a főbb csapásokon neki is végig kell mennie. Ám ez sem kevés, hiszen a kor tudományos élete meglehetősen sok újdonsággal szolgált, és Szerb mohón falta azokat a könyveket, melyek új elemzési szempontokat kínáltak az irodalom és a kulturális folyamatok megértéséhez – a monográfusnak pedig nemcsak hogy követnie kell ezen az úton, de rá vár az újraértékelés feladata is.

A könyv szerkezete sokat elárul a feldolgozás módszeréről is, hiszen a 12 fejezet Szerb Antal egy-egy művét vagy életének egy-egy szakaszát dolgozza fel. Mintha Descartes módszertani javaslatának szellemében járna el a szerző, aki megfelelő módon tagolja a problémákat, s mindegyiket annyi részre osztja, amennyire csak lehet, s „amennyit a probléma megkíván”.<sup>1</sup> A karteziánus módszer szerinti rendszerezés kétségkívül megkönnyíti nemcsak a kutató, hanem az olvasó dolgát is. Minden egyes részprobléma külön alfejezetbe kerül, s így világos, áttekinthető képet kapunk Szerb Antal életéről és pályájáról. Minden

---

<sup>1</sup> René DESCARTES: *Értekezés a módszerről*. RENÉ DESCARTES: ÉRTEKEZÉS A MÓDSZERRŐL - MEK mek.niif.hu/01300/01321/01321.htm

nagyobb fejezet végén összefoglalás található, mely röviden kiemeli a súlypontokat, s így könnyebben rögzülnek az olvasottak. A tagolásnak köszönhető, hogy aki csak egy-egy műre vagy problémára kíváncsi, annak nem kell az egész könyvet végigolvasnia, az adott fejezetben könnyen tájékozódhat. Tehát a monográfia szerkezetét tekintve tökéletesen olvasóbarát, ezt nagy erényének tartom.

Nyelvét tekintve sincsenek fenntartásaim. Egy, a szerzővel készült interjúból<sup>2</sup> tudhatjuk, hogy a kiadó még ennél is közérthetőbb nyelvre próbálta ösztönözni, de végül elfogadták ezt a verziót. Havasréti József nem tömi tele a könyvet az irodalomtudományos zsargon fordulataival, és akit egy kicsit is érdekel a téma, az könnyen meg fog birkózni az értelmezés feladatával. Fel-felbukkan ugyan néhány olyan kifejezés, amely még a szakmabeli számára is nehezen érthető (például a „tautegorikus” szó a 415. oldalon), viszont az internet korában már nem lehet kifogás az, hogy az ilyesminek nehéz utánanézni.

Mindent együttvéve tehát jól használható, könnyen áttekinthető kézikönyvet kap a kezébe az olvasó, aki nem csupán Szerb Antaltól juthat kimerítő tudáshoz, de a korról, annak tudományos, kulturális, politikai, társadalmi életéről is. Talán túlságosan is kimerítő; a könyv inkább mérsékelt fogyasztásra ajánlott, nagykanállal habzsolva könnyen megfeküdheti az ember gyomrát a rengeteg információ. S még egyszer hangsúlyozom: minden túlzás nélkül beszélhetünk rengeteg információról, hiszen Havasréti József rendkívüli alaposággal derít fel minden egyes részletet, amely bármilyen kapcsolatban van tárgyával, s az olvasónak csakhamar az a benyomása támad, hogy a kutató aligha rendelkezik kevesebb műveltséggel, mint az olvasottsága miatt legendás Szerb Antal. Egyetlen dologban azonban az egykori filosz mégis utólérhetetlen: ez pedig az az utánozhatatlanul szellemes és frivol stílus, mely nevetésre készíti az olvasót, még tudományosnak szánt könyvei olvastán is.

Minden életmű-monográfus szembesül azzal a kérdéssel, hogyan oldja meg az életút és az életmű feldolgozását; mekkora jelentőséget tulajdonítson az előbbinek, egymást váltó fejezetekben tárgyalja őket, avagy egyiket a másikba ágyazva. Szilágyi Zsófia nemrég megjelent Móricz-monográfiája az utóbbira, Havasréti József Szerb Antal-könyve pedig az előbbire példa, ám mindkettő következetesen, jó arányérzékkel és inkább tárgyának sajátosságaihoz alkalmazkodva, mint doktriner módszereket követve valósította meg célkitűzését. Móricz fordulatokban és eseményekben gazdag, mozgalmas életét aligha lehetett volna kipreparálni a műveiből, Szerb Antal viszont egy felsőgimnáziumi tanár teljesen szokványos életét élte, egészen addig, amíg engedték neki, ezért indokoltabb az ő esetében az életrajz külön egységekbe izolálása. Három fejezet foglalkozik a korán elhunyt filosz életével, családi körülményeivel, szerelmeivel, írói stílusával és alkatával, és mindazon megpróbáltatásokkal, melyeknek zsidósága miatt volt kitéve.

---

<sup>2</sup> <http://magyarnarancs.hu/konyv/havasreti-jozsef-szerb-antal-89739> (a letöltés ideje: 2014. 08. 08.)

Rögtön a legelső a *Szerb Antal – Arcképzés* címet viseli. Kicsit erőltetettnek tűnő szóalkotás, bár az kétségtelen, hogy pontosan és tömören fejezi ki, mi a szerző célja: arcképet alkotni. Érdeemes hosszabban idézni a Havasrétit: „Szerb írásainak és személyiségének figyelmes tanulmányozása, az életpálya és az életmű összefüggéseinek alaposabb vizsgálata, valamint a Szerb által nagy gonddal formált irodalmi önarckép részleteinek és hátterének tanulmányozása összefüggésében és egyértelműen arra utal: Szerb a legnehezebben kiismerhető írástudók közé tartozott. A személyes alkat mélyrétegei, az identitásproblémák, a félelmek és szorongások, az irodalmi hivatástudat sajátosságai, a történelmi körülmények, a társadalmi helyzet visszasságai együttesen determinálták ezt a kiismerhetetlenséget. [...] Könyvem célkitűzése ugyanakkor távol áll bármiféle »leleplezéstől«; az életrajzi és társadalmi hatások, az eszmetörténeti és irodalomtörténeti inspirációk rekonstrukciója mellett azt szeretné láthatóvá tenni, hogy a Szerb alkatában, ízlésében, írásaiban, irodalmi és életrajzi gesztusaiban megfigyelhető polaritások és ambivalenciák miképpen határozzák meg életművének sajátos kifürkészhetetlenségét, de mondhatjuk így is: titokzatosságát.” (9–10.) Ezek után katonásan rövid alfejezetek következnek, melyek tömören vázolják Szerb családi és életkörülményeit, alkatát és egyéniségét, vallásosságának kérdéseit, politikai nézeteit. További három fejezet pedig azokat a témákat járja körül alaposabban, melyeknek az író-irodalomtörténész életében és sorsának alakulásában nagy szerepük volt.

„A Szerb-œuvre egyik lényeges kontextusa a szerelemfilozófia mibenléte, illetve a szexualitás megítélése” (83.) – olvashatjuk a második fejezet összegzésében, előtte pedig hosszas és alapos elemzéseket találunk Szerb szerelmi életéről, szerelemfilozófiájáról, kapcsolatairól. Ezekből fény derül többek között az író szerelmi életének egy rejtett aspektusára, a lappangó homoszexualitásra, amely majd a későbbi regények egyik fontos motívuma lesz. Szerb szerelmi élete azonban nem tartogat olyan pikáns részleteket, mint mondjuk Móricz, hiszen egészen szokványosan beleszeret néhány nőbe, kétszer házasodik, és feleségéhez hű marad. Annál izgalmasabbak gondolatai a szerelemről és a nőkről, melyek bizony sem túl sok léletszerűségről, sem pedig túl sok liberalizmusról nem tanúskodnak. De egy könyvbembertől aligha meglepő, ha szerelmi életében is olyan szerzőkre támaszkodik, akiknek többnyire csupán nagyon elvont, konzervatív és korlátoltan dogmatikus véleményük volt a női nemről, a szerelemről és a testiségről egyáltalán, mint például Lukácsnak, Kierkegaard-nak és Platónnak. Mindezek tükrében Szerb is a több évszázados sztereotípiák foglya marad, melyek szerint a nők inkább testi, mint szellemi lények; az a dolguk, hogy szépek legyenek, és ne akarjanak még okosak is lenni; és ha a nő mégis valamennyire okos és intelligens, akkor is inkább legyen a férfi megértő társa, aki csodálattal hallgatja a fennkölt kinyilatkoztatásokat, nem pedig autonóm és szellemileg egyenrangú partnere.

Külön fejezet foglalkozik Szerb karrierjével. A mai olvasó mélységesen igazságtalannak találhatja, hogy felsőkereskedelmi iskolai tanárként volt kénytelen boldogulni, és csak *A magyar irodalom története* megjelenése után lett

magántanár a szegedi egyetemen, hiszen manapság is vonulnak nyugdíjba egyetemi tanárok szerényebb és kisebb jelentőségű életművel, mint amekkorát a fiatalon meggyilkolt Szerb hátrahagyott. Az azonban közös és a mostani idők között, hogy mindennapos, kicsinyes anyagi gondok között él az értelmiségi, és a főállása mellett mindenféle egyéb pénzkereseti lehetőséget megragad. Szerb a tanári fizetése mellett vállalt még fordításokat, írt folyóiratokba, lektorált kiadóknak könyveket, dolgozott a rádióknak, és most így is nehézségei voltak, miközben egy gazdag és páratlan életművet hozott létre.

Egy nagyon fontos fejezet foglalkozik azzal, hogy milyen szellemi áramlatok voltak befolyással Szerb tudományos és szépirodalmi munkásságára. Az egyik legizgalmasabb kérdésnél vagyunk, hiszen olyan alkotóról van szó, aki gyakorlatilag mindent magába szívott, ami akkor új volt, s ezeket a maga sajátos ízlése és lelkialkata szerint dolgozta fel. Havasréti több helyen is említi Szerb egzaltációra való hajlamát, ami magyarázattal szolgál arra, miért rajongott annyira a vallástörténetért, és miért volt gyanakvó a felvilágosodással szemben. A fejlődést és a civilizációt illető kételyei tették fogékonnyá Spengler tanaira, melyek erős kultúrpeszimista hangoltsággal hirdették a Nyugat alkonyát, mindezt tetszetős kultúrporfológiai elemzésekkel alátámasztva. Szerbre nagy hatást gyakorolt a német szellemtörténet is, valamint ennek magyar recepciója; Kerényi Károly vallástörténeti munkái, Huizinga kultúrtörténetei stb.

Ahelyett, hogy valamennyi, a Szerb tudományos munkásságát taglaló fejezetről szót ejtenék, csupán egyre szeretnék koncentrálni, amely *A magyar irodalom történetével* foglalkozik. Ezt már csak az is indokolja, hogy maga a mű mintegy próbaköve a fenti elméleteknek és tudományos hatásoknak, másrészt pedig kétségtelen, hogy Szerb egyik legnagyobb hatást kiváltott munkájáról van szó – pozitív és negatív értelemben egyaránt. S talán ebben a fejezetben mutatkozik meg a leginkább Havasréti József módszere: a végtelen türelem és aprólékosság, mellyel tárgyát feldolgozza, és megkísérel minden szálát elvarrni, ugyanakkor a kritikával sem fukarkodik.

Az egyik vitás kérdés a *Magyar irodalomtörténet* (MIT) kapcsán a nemzeti-konzervatív irányhoz való viszonya: „a Szerbvel kapcsolatos kritikai félreértések jelentős része az ehhez az irányzathoz való ellentmondásos viszonyából keletkezett” (219.). Hiszen – ahogyan a monográfus elemzi – ez az irány bonyolult kapcsolatban van a pozitívizmussal és az összehasonlító irodalomtörténettel, ezért nehéz egységesen vagy következetesen viszonyulni hozzá. Amiben Szerb mégis következetes volt, az a dagályos, pátoszos nacionalista retorika elvetése és leváltása egy frissebb, modernebb, frivolabb nyelvvel – amivel óriási támadási felületet nyújtott bírálóinak, akik túrhetetlennek találták, hogy a „pesti aszfaltirodalom” bevonuljon a tudományba. Havasréti alaposan feltérképezi a mű recepcióját, melyből nemcsak az derül ki világosan, hogy maga a MIT milyen fogadtatást kapott, de az is, hogy ez az esemény tágabb kontextusba illeszkedik. Szó van itt arról a vádpontról, mely a „Nyugat magyartalanságai” névvel íródott bele a magyar irodalomtörténetbe, s melynek szellemében Szerb nyelvhasználata is a modern, kozmopolita áramlatoknak a tünete. Ezen belül is elfogadhatatlan, hogy

a pesti beszélt, „korcs” nyelven szólal meg, tiszteletlen, nyegle hangvételen, ami miatt a szerzőt kritikussai infantilisnak, éretlennek titulálták, ráadásul iróniájával sem tudtak mit kezdeni. Ezzel szemben – ahogyan Havasréti megjegyzi – „az elismerő bírálatok [éppen] arról írtak, hogy Szerb stílusa aláassa az irodalomról való akadémikus, illetve közéleti beszéd megszokottá vált kultikus-szagrális hangját” (247.).

A monográfus külön alfejezetben tárgyalja a népi és az elit kultúra egymáshoz való viszonyát, ami jelzi, hogy nem partikuláris kérdésről van szó, hanem a könyv egyik nagyon fontos, egyszersmind legvitathatóbb módszertani előfeltevéséről. Ahogyan meg is jegyzi: „Szerb felfogása a paraszti-népi kultúráról gyakorlatilag minden ponton bírálatot váltott ki a kortársak körében” (221.). Ez aligha meglepő, és akár abba is belegondolhatunk, milyen bírálatokat kapna ma a könyv emiatt (és milyen stílusban!), és szinte szerencsésnek tarthatjuk a szerzőt, hogy akkoriban még nem volt internet. Gondoljunk bele, milyen fogadtatásra számíthatna ma egy olyan irodalomtörténész, aki le meri írni, hogy „az őstörténet/ősmagyarág műveltségéből semmilyen adat nem maradt ránk, ezért voltaképpen felesleges ezzel foglalkozni” (221.)! Megengedőleg azért hozzáfűzi, hogy a folklórkutatás valami támponttal mégis szolgál, de a „Folklore, totemállat és népmese még nem tartoznak a szellem történetéhez, még nem kifejeződési formái a nép eidosának” (idézi Havasréti, 223.).

Az, hogy Szerb mit tekint a magyar szellemhez tartozónak, és mit tekint már áttekinthetetlen, ködös területnek, az végső soron módszertani kérdés is. Az a tétele azonban, mely szerint a népi kultúra „úgy veendő figyelembe, mint az elit rétegektől lesüllyedt kulturális termék”, már meglehetősen koncepciózus csúsztatás, mely tudományos szempontból sem állja meg a helyét. Ahogyan a monográfus kommentálja: „Szerb pusztán józan eszének használata alapján is arra a belátásra juthatott volna, hogy a felső rétegek kultúrája és a paraszti társadalom kultúrája közötti mozgások és kölcsönhatások természetével kapcsolatban az igazság valahol középen keresendő” (226.). Havasréti több oldalról is körbejárja ezt a kérdést; verstani, zenetörténeti elemzéseken, valamint Neumann vonatkozó munkájának értelmezésén keresztül, melyből kiderül, hogy Szerb ebben a kérdésben nem kevésbé elfogult: erős averziói vannak a népi kultúra eszményítésével kapcsolatban, valamint már-már dogmaként kezeli a Nyugathoz való tartozást.

Mindezek tükrében különösen érdekesnek tűnik az, amit Havasréti megálla-  
pít: „egy szempontból Szerb nagyon is hagyományos módon, mégpedig a reprezentatív közösségi eredetmonda formájában jelentette meg a magyar irodalom történetét” (247.). Ebből pedig arra következtet, hogy a szerző „nem egyszerűen leváltani szeretne volna a korábban abszolút tekintélyű nemzeti-szagrális irodalomtörténeti narratívát, hanem megújítani is” (uo.). A megújulás egyik tétje az, hogy Szerb a magyar irodalom történetét nem az európai irodalommal szemben vagy legalábbis ettől izolálva gondolja el, hanem annak szerves részeként, vagyis az európai hatások nála nem számítanak idegennek. Havasréti ebből kiindulva mutat rá a MIT „két másik allegorikusnak mondható” jelentésrétegeire: „...az egyik a *modernizáció* kérdéséhez kapcsolódik, a másik a

*civilizációs folyamat* kérdéséhez” (250.). A megújulásra tett kísérlet a magyar kultúra, a magyar irodalom modernizációjával függ össze, valamint a civilizációs folyamatok sürgetésével. Ahogyan végül Havasréti összegzi: „A MIT sajátos varázsához (felfogástól függően vonzerejéhez vagy taszítóerejéhez) hozzátartozik, hogy Szerb könyvében az identitás megvallása és a közösségi képviselet elve egy erőteljesen másféle nyelvhasználaton keresztül fogalmazódik meg, mint amely a harmincas években elfogadottnak számított” (254.).

A Szerb szépirodalmi munkásságát bemutató fejezetek közül is csak egyet emelek ki; annak a regénynek az elemzését, amely talán még ma is a legnépszerűbb az író munkái közül: az *Utas és holdvilág*ot. Havasréti is azt írja róla, hogy „valószínűleg ez a regény Szerb legambiciózusabb szépirodalmi munkája” (385.). Az elemző itt is éppoly alaposan és kritikusan jár el, mint az összes többi Szerb-munka kapcsán: átfogó képet kapunk a regény előzményeiről, fogadtatásáról, jelentésrétegeiről. Talán azt sem túlzás kijelenteni, hogy amekkora élményt jelent a kamasz olvasónak a regény, legalább akkorát jelenthet a felnőttnek a mű alapos elemzését olvasni. Az előbbi az atmoszféráért, a hangulatokért, Olaszországért, a kultúráért rajong, és lázadásának motívumait látja igazolva, az utóbbi pedig voltaképpen önmagával szembesül; azzal, hogy mi volt neki olyan fontos valaha, és miért.

Sok kisebb alfejezet tárgyalja az egyes jelentésrétegeket a regényben. A cselekmény rövid ismertetése után általában az utazás motívuma kerül elő; az utazás mint tömegturizmus, de úgy is, mint szimbolikus folyamat, melynek egzisztenciális tétje is van. A regény esetében, melyben a „pszichoanalízis, illetve az archeológia jelenléte annyira meghatározó” (397.), kétségtelen, hogy afféle beavatási rítusról, alászállásról van szó – állítja a monográfus, amit a regény topográfiai szerkezetének feltárásával igazol. Egymás mellett, pontosabban egymásra olvassa a tájak, helyek és a történelem viszonyait. Különösen érdekes, amit a „liminális helyekről” ír: a sikátorokról, ahol veszély fenyegeti az utazót. Róma pedig egyenesen sorsmetaforaként szolgál Mihály számára; „történelmi, építészeti, vallási összetettsége a hős sorsát szövő démonikus erő összetettségét testesíti meg” (406.). A topográfia tágabb kontextusa a táj, mely sajátos morfológiával és filozófiával rendelkezik a regényben.

Aztán ott van a vallástörténeti vonulat, melyet leginkább Waldheim Rudi képvisel, akinek alakját három kortárs figurából gyúrta össze Szerb. Erős erotikus atmoszférája van a regénynek, és – ahogyan Havasréti elemzi – a szexualitás mutatkozik meg azon terepként, ahol a konvencióknak való megfelelés, valamint az áthágásuk egyaránt megfigyelhető. Az utóbbihoz tartozik a nem is annyira rejtett homoszexualitás jelenléte, valamint a testvérek közötti incesztiózus jellegű szerelem. A vallástörténet mintegy magyarázó eszközüül szolgál az erős szexuális töltet és a regényben megjelenő halálkultusz számára, hiszen a professzor hosszú eszmefuttatást szentel az erotika és a halál szoros kapcsolatának.

Az irodalomtörténész sorra veszi mindazokat regényeket is, amelyek mintául szolgálhattak Szerb műve számára, vagy legalábbis tematikai rokonságban állnak vele. Márai, Cocteau, Wilder regényeit említi, amelyekben az utazás, a gyer-

mekkor mítosza, a szexualitás, az irodalmi geográfia és a kulturális exkluzivitás hasonlóan nagy szerepet játszik. A végén pedig úgy összegez, hogy a regényben „olyan sorsmotívumok fogalmazódnak meg, vagy olyan látens motívumok válnak felszínivé, melyek a regénybeli Mihály életére, de valójában – ismét csak a Szerb-életpálya és a Szerb-œuvre egészére tekintve – Szerb életére is meghatározóak és tanulságosak” (435.).

A monográfia zárófejezete Szerb Antal életének utolsó időszakával foglalkozik. Természetesen ebben sem csak az író halálát megelőző évekről kapunk alaposabb képet, hanem az akkori Magyarországon uralkodó állapotokról is. A fokozódó antiszemitizmusról, melytől Szerbet még katolicizmusa sem védte meg; Palló Imre nyilas képviselő parlamenti felszólalásától, melyben magyarelles tendenciája miatt támadta a MIT-et; a Baumgarten-díjak odaítélésében döntő szerepet játszó Babits hezitálásáról, hogy miért ne jutalmazzák az anyagi gondokkal küzdő Szerbet; a munkaszolgálat körülményeiről stb. A krónikás tárgyilagosan fogalmaz: „Szerb kirekesztése a többségi társadalomból, állásvesztése, perifériára szorulása, munkaszolgálatra kötelezése, majd embertelen körülmények között bekövetkezett halála egyenes következményei voltak a zsidóság elleni intézkedéseknek” (625.). Havasréti kísérletet tesz rá, hogy megfejtse Szerb bonyolult identitásképletét, mely a maga korában egyáltalán nem volt egyedi: a magyarországi, de főleg a nagyvárosi, budapesti zsidóság is hasonló dilemmákkal vívódott. S különösen tanulságos a könyv *Epilógusa*; annak elemzése, hogyan próbált elszámolni a mindenkori utókor Szerb halálával.

Közhelynek tűnhet, de valóban hiánypótló munka Havasréti József könyve, azt sem túlzás kijelenteni, hogy megjelenése a kortárs magyar irodalomtudomány nagy eseményei közé tartozik. Az egyszeri olvasó csak remélni meri, hogy hamarosan hasonló monográfiák követik majd, s belátható időn belül törlesztve lehetnek a felgyülemlett adósságok.



*E számunk szerzőinek e-mail-címe*

Deczki Sarolta: sarolt@gmail.com  
Görföl Balázs: gorfolb@gmail.com  
Imre Zoltán: zoltanimre@t-online.hu  
Karsai György: karsaigy@gmail.com  
Kiss Attila Atilla: kiss\_a\_m@yahoo.com  
Kiss Gabriella: kissgabi99@freemail.hu  
Matuska Ágnes: magnes@lit.u-szeged.hu  
Mészáros Zsolt: meszso@gmail.com  
P. Müller Péter: muller.peter@pte.hu  
Reuss Gabriella: reuss.gabriella@btk.ppke.hu  
Tóth Orsolya: toth.orsolya@pte.hu  
Wirágh András: andras.wiragh@gmail.com

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója  
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó