

Francia színházfilozófia

Mimészis

A *Helikon* 2022/4-es számát Alain Badiou színháza inspirálta: miként lehet maga a badiou-i politikai filozófia- és történelemcsinálás alapjaiban teátrális, egyszerre színházfilozófia és színházfilozófia „a kollektív cselekvésként színre vitt igazság” értelmében. Az általunk fontosnak ítélt kortárs francia színházfilozófiai szöveg közrebocsátásával annak újbóli átgondolását igyekszünk kezdeményezni, miként működik a színházcsinálás mint cselekvés- és gondolkodásforma.

A francia kortárs filozófusok közül Alain Badiou, Hélène Cixous, Philippe Lacoue-Labarthe gyakorlóként is beszállt a színházba, és többen is, mint Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, a színházi jelenség leírása mellett módszertani lehetőségként tekintenek a színházi formára. A platonista Badiou és az (inkább) arisztoteliai Rancière színházkoncepcióját a *Theatron* nemrég megjelent 16, 3. számában mutattuk be. Az ottani koncepciók ellenpontjaként adjuk itt közre Cixous poétikus Aiszkhülosz-fordításainak fordításait, melyek Ariane Mnouchkine Théâtre du Soleil-e számára készültek, valamint Lacoue-Labarthe a színház platóni elutasításának legjelentősebb modern újrarájátszásáról, Rousseau *Levél d'Alembert-nek* című írásáról készített magisztrális olvasatát. Ez a szöveg, Lacoue-Labarthe *Poétique de l'histoire* című kötetének (Paris: Galilée, 2002) *Az ősszínház* (Le théâtre antérieur) című fejezete áll a lapszám középpontjában.

A *Helikonban* itt megjelenő szövegek azt mutatják meg, milyen, amikor a színházat *érdekl*i saját története, saját létoka.

Jelen számunkat JÁKFA LVI MAGDOLNA és SIPOS BALÁZS szerkesztette.

French Philosophy of the Theater

Mimesis

The 2022/4 issue of *Helikon* was inspired by Alain Badiou's theater: how Badiou's political philosophy and history making itself can be fundamentally dramatic, both a *philosophy* of theater and a philosophy of *theater*, in the sense of "truth staged as collective action". By publishing the contemporary French text we consider important, we would like to prompt a rethinking of how making theater works as a form of action and reflection.

Among the contemporary French philosophers, Alain Badiou, Hélène Cixous, and Philippe Lacoue-Labarthe have also entered the theater scene as practitioners, and several other philosophers – (e.g. Jean-Luc Nancy or Jacques Ranc  re), go beyond describing the phenomenon of the theater and in fact. We introduced the theatrical concept of a Platonist Badiou and a (rather) Aristotelian Ranc  re in a recent issue of *Theatron* (16, 3). As a counterpoint to the concepts presented there, here we publish the translations of Cixous's poetic translations of Aeschylus, which were prepared for Ariane Mnouchkine's Théâtre du Soleil, and a magistral reading of Rousseau's *Letter to d'Alembert* by Lacoue-Labarthe on the most significant modern replay of the Platonic rejection of theater. This text, the chapter *The ancient theater (Le théâtre antérieur)* from Lacoue-Labarthe's volume *Poétique de l'histoire* (Paris: Galilée, 2002) is the focus of this issue. The texts published in *Helikon* show what it is like when theater is *interested* in its own history, its reason for existence.

The issue was edited by MAGDOLNA J  KFAI and BALÁZS SIPOS.

Philosophie de théâtre française

Mimésis

Ce numéro de *Helikon* est inspiré par le théâtre d'Alain Badiou: il montre comment la philosophie politique et la construction de l'histoire de Badiou peuvent être fondamentalement théâtrales, être à la fois une *philosophie* du théâtre et une philosophie du *théâtre* au sens de « la vérité mise en œuvre comme action collective ». En publiant un texte français contemporain sur la philosophie du théâtre que nous considérons comme important, nous cherchons à proposer une redéfinition du fonctionnement de la création théâtrale en tant que forme d'action et de pensée.

Parmi les philosophes français contemporains, Alain Badiou, Hélène Cixous, Philippe Lacoue-Labarthe ont également fait du théâtre, et certains, comme Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, en plus de décrire le phénomène théâtral, voient la forme théâtrale comme une possibilité méthodologique. Le concept de théâtre du platonicien Badiou et du (plutôt) aristotélicien Rancière a été présenté dans le récent numéro (16, 3) de la revue *Theatron*. En contrepoint de ces concepts, nous présentons ici les traductions poétiques d'Eschyle par Cixous pour le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, ainsi que la lecture magistrale que donne Lacoue-Labarthe de *la Lettre de Rousseau* à d'Alembert, la plus importante reprise moderne du rejet platonicien du théâtre. Ce texte, le chapitre intitulé *Le théâtre antérieur* de la *Poétique de l'histoire* de Lacoue-Labarthe (Paris: Galilée, 2002), est au centre de ce numéro. Les textes publiés dans *Helikon* montrent ce qu'il advient lorsque le théâtre *s'intéresse* à sa propre histoire, à sa raison d'être.

Ce numéro a été dirigé par MAGDOLNA JÁKFALVI et BALÁZS SIPOS.

TANULMÁNYOK

JÁKFALVI MAGDOLNA – SIPOS BALÁZS

A színház mint gondolkodásforma

Bevezető a Francia színházfilozófia. *Mimészis* című számhoz

jakfal@t-online.hu

ORCID: 0000-0002-5903-354X.

blzs.sps@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1587-6801.

HELIKON

French Philosophy of the Theater: Mimesis

Abstract

The 2022/4 issue of *Helikon* was inspired by Alain Badiou's theater: how Badiou's political philosophy and history making itself can be fundamentally dramatic, both a *philosophy* of theater and a philosophy of *theater*, in the sense of "truth staged as collective action". By publishing the contemporary French text we consider important, we would like to prompt a rethinking of how making theater works as a form of action and reflection.

Among the contemporary French philosophers, Alain Badiou, Hélène Cixous, and Philippe Lacoue-Labarthe have also entered the theater scene as practitioners, and several other philosophers – (e.g. Jean-Luc Nancy or Jacques Rancière), go beyond describing the phenomenon of the theater and in fact. We introduced the theatrical concept of a Platonist Badiou and a (rather) Aristotelian Rancière in a recent issue of *Theatron* (16, 3.). As a counterpoint to the concepts presented there, here we publish the translations of Cixous's poetic translations of Aeschylus, which were prepared for Ariane Mnouchkine's Théâtre du Soleil, and a magistral reading of Rousseau's *Letter to d'Alembert* by Lacoue-Labarthe on the most significant modern replay of the Platonic rejection of theater. This text, the chapter *The ancient theater (Le théâtre antérieur)* from Lacoue-Labarthe's volume *Poétique de l'histoire* (Paris: Galilée, 2002) is the focus of this issue. The texts published in *Helikon* show what it is like when theater is *interested* in its own history, its reason for existence.

Helikon 68 (2022) 4

DOI: 10.57226/Hel.2022.4.1

Bevezető a *Francia színházfilozófia. Mimeszisz* című számhoz

A *Helikon* 2022/4-es számát Alain Badiou színháza inspirálta: miként lehet maga a badiou-i politikai filozófia- és történelemcsinálás alapjaiban teátrális, egyszerre színházfilozófia és színházfilozófia „a kollektív cselekvésnek színre vitt igazság” értelmében? Az ősrégi görög kérdést szerettük volna Badiou nyomán újra feltenni, a kérdést, mely elcsépeltsége ellenére persze megválaszolhatatlan, legfeljebb újra meg újra kiélezhető – és mint ilyen, folyamatosan inzisztál: miként lehet a színház(iasság) igazi, a katarzis (megtisztulás) tényleges, a mimézis (utánzó ábrázolás) valós történelmi hatóerő? Miként egykor Badiou *A színház dicsérete*,¹ majd a *Rhapsodie pour le Théâtre*² szövegeiben, úgy közérthető, követhető, gyakorlati válaszokért mi is Platónhoz és Arisztotelészhez, illetve újabb szövegértelmezőikhez fordultunk. Az általunk fontosnak ítélt kortárs francia színházfilozófiai szövegek közrebocsátásával annak a – meggyőződésünk szerint politikai és esztétikai szempontból is közérdekű, újabban mégis kissé elhanyagolt – problémának az újbóli átgondolását igyekszünk tehát kezdeményezni, hogy miként működik a színházcsinálás mint cselekvés- és gondolkodásforma. A kihívás abban áll, hogy a francia szövegeken keresztül az antik görög tragédia két alapvető – antagonisztikus – elgondolásához visszatérve megpróbáljuk fel- vagy újrarajzolni a *mimeszisz* és modern leszármazottja, a reprezentáció, s ezek mentén a színházi térben – a játéktértérben, a porondon, a *khora* helyén – végbemenő játékos emancipáció fogalomköreit.³

A francia kortárs filozófusok közül Alain Badiou, Hélène Cixous, Philippe Lacoue-Labarthe gyakorlóként is beszállt a színházba (megengedjük: Diderot, Rousseau örökén), és többen is, mint Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, a színházi jelenség leírása mellett módszertani lehetőségként tekintenek a színházi formára. A platonista Badiou és az (inkább) arisztotelianus Rancière színházkoncepcióját a *Theatron* nemrég megjelent 16, 3. számában mutattuk be. Az ottani koncepciók ellenpontjaként adjuk itt közre Cixous poétikus

¹ Alain BADIOU, „A színház dicsérete”, *Theatron* 16, 3. sz. (2022): 21–46.

² Alain BADIOU, *Rhapsodie pour le Théâtre* (Paris: PUF, 2014).

³ További kiindulópontok: Philippe LACOUÉ-LABARTHE, „Le paradoxe et la mimésis (Diderot)”, in Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *L'Imitation des Modernes* (Paris: Galilée, 1986), 15–36; Alain BADIOU et LACOUÉ-LABARTHE, *Rancière, Mallarmé, le théâtre, le tribu* (Paris: Christian Bourgois, 2017); Philippe LACOUÉ-LABARTHE et Jean-Luc NANCY: *Scène* (Paris: Christian Bourgois, 2013). Mellette DELEUZE fontos filozófia-módszertani szövege, a *La méthode de dramatisation*, FOUCAULT briliáns esszéje, a *Theatrum Philosophicum*.

Aiszkhülosz-fordításainak fordításait, melyek Ariane Mnouchkine Théâtre du Soleil-e számára készültek, valamint Lacoue-Labarthe magisztrális olvasatát a színház platóni elutasításának legjelentősebb modern újrarájátszásáról, Rousseau *Levél d'Alembert-nek* című írásáról. Ez a szöveg, azaz Lacoue-Labarthe *Poétique de l'histoire* című kötetének (Paris: Galilée, 2002) *Az ősszínház (Le théâtre antérieur)* című fejezete áll a lapszám középpontjában. Forradalmi Rousseau-elemzést olvasunk Sipos Balázs fordításában és jegyzeteivel, s így érezhetővé válik, hogy ugyan végig francia szövegek játékterében vagyunk, mégis megjelenik a küzdelem a német filozófiával,⁴ mely jól érezhetően dominálja a magyar filozófiai gondolkodás nyelvi kereteit is. Lacoue-Labarthe ebben a szövegben azt igyekszik bizonyítani, hogy a tragikum mint történelemfilozófia (ha tetszik: a modern értelemben vett politikacsinalás) letörölhetetlenül magán viseli a tragédia arisztotelészi poétikájának (ha tetszik: az esztétikának) a bélyegét. A francia filozófus érvelése dióhéjban úgy szól, hogy minden modern politikai cselekvés célja, a történelmi haladás elősegítése nem mehet végbe katarzis nélkül, de mivel a katarzis előfeltételezi a mimézist, a politikát már mindig is megelőzi valamifajta ősszínház; röviden tehát azt mondhatni: a politikum esztétikai, az esztétika pedig politikum – és számunkra a modernitásban (vagy annak a végén) csak így adódik történelem. Így a színházfilozófiák bemutatásával közvetetten arra is javaslatot szeretnénk tenni, hogy a nálunk bevettnél tágabb értelemben gondolkodjunk a színházról történelemformáló erőként: elsősorban ne aktuálpolitikai karikatúrák, paródiák, utalások, beszólások és kikacsintások lehetőségterének tekintsük, hanem működtessük gondolatban, szóban és tettben a történelmi létezőmód megélésének, színrevitelének a médiumaként.

De mivel az egész érvelés – sőt, Lacoue-Labarthe szerint minden modern történelemfilozófia – háttérében Arisztotelész *Poétikája*, pontosabban: az ott kifejtett *mimészis*- és *katharsis*-koncepció áll, úgy gondoltuk, tanácsos az ősmintát helyezni a lapszám elejére. Ezért olvasható a kulcsfontosságú szöveghely nyomban az előszó után.

Ezután Hélène Cixous a Théâtre du Soleil 1991-es *Átreidák*-előadásai elé írt „előbeszédeit” hozzuk. Cixous Ariane Mnouchkine színházának drámaírója és teoretikusa, esszéistája és nyelvteremtője, filozófusként a hetvenes évektől jelen van minden előadás minden szövegterében. Három írása fényében rajzolódik elénk a görög tragédiák újraolvasásának (tehát nekünk, ógörö-

⁴ A francia nyelvű Lacoue-Labarthe-kötetben a Hölderlin és a színház kapcsán folytatott Heidegger-polémia után, a kötet második nagyfejezeteként olvasható az itt közreadott Rousseau-elemzés.

gül nem olvasóknak), újrafordításának tanító szépsége. Ezekről a nyelvi, forradalmi, színházi viszonyokból szőhető szöveget a performatív eseménytörténetek mintáival színezi Jákfalvi Magdolna tanulmánya, mely a francia romantikus színházi gyakorlat és a német klasszicista színházesztétika nyelvi összekeveredésére hívja fel a figyelmet – a magyar nemzeti színművészet korai éveiben.

De Arisztotelésszel foglalkozva arra is kíváncsiak lettünk, milyen helyet foglal el a magyar színházi hagyományban Arisztotelész nagy hatású szövege, jobban – kevésbé álnaivan – mondva arra, hogy miért gondolja a dramaturgoktól a színészekre és rendezőkre át a kritikusokig a teljes magyar színházi szakma, hogy Arisztotelész passzé, nem kell újra- meg újraolvasni, elemezni; helyi érdekű alapkérdésünk tehát úgy szólt, hogy vajon miért válik el egymástól a klasszika-filológusi szöveggondozás és a színházi gyakorlat.

Mivel ez a kérdés nem annyira tételes választ kíván, inkább egy közös dialógus megindítását ambicionálja, reményeink szerint jelen lapszám felvetései másokat (dramaturgokat, színészeket, rendezőket, kritikusokat) is megszólalásra indítanak. A beszélgetést mi a magyar kiadásban érintett klasszika-filológusokkal láttuk jónak megindítani. Ezért zárja a számot egy beszélgetés Bolonyai Gáborral, az utolsó Ritoók Zsigmond-fordítás jegyzeteit készítő klasszika-filológussal, és Karsai Györggyel, ugyancsak klasszika-filológussal, egy személyben színházcsinálóval, akik a *Poétika* kiadástörténetét tárják az olvasók elé. Miután az utolsó magyar *Poétika*-kiadás óta eltelt huszonöt év, úgy véltük, egy-egy fogalom fordíthatóságáról, akár a *mimészis* magyar fordítási gyakorlatáról és hagyományáról (a szavak életéről) feltétlenül szükséges a gondolkodás. A megértés formálódása hordoz tanulságokat, a némaság mimézise⁵ nem. Ritoók Zsigmond 1997-ben újrafordította a *Poétikát*, mégsem látni, hogy ez a Matúra-kiadás, mely megjelenése óta gimnazisták tízezreihez jut(hatott) el, következőképp fiatalok tízezreinek formálta és alakítja máig a színházfogalmát, elindított volna bármiféle érdemi párbeszédet – nem is pusztán a szövegről, hanem a benne megfogalmazott gondolatról: a színházon keresztül megélt életről, a színház megnyitotta észlelési módokról, a színházi érzékelésről, a katarzisz megfoghatatlan, intézményeinkben (elvileg) mégis estéről estére megcélzott tapasztalatáról.

A *Theatron*-ban a *Helikon*-nal egy időben megjelentett szövegek azt mutatják meg, milyen, amikor a színházat *érdekl*i saját története, saját létoka. („Az a diszciplína, melyet nem érdekel saját genealógiája, sarlatánság”, írta Foucault a pszichoanalízisről.) Az államszocialista kultúra intézményei felől látszik,

⁵ SPOCS Balázs, „Az elnémított mimézis (visszhangja)”, *Theatron* 16, 3. sz. (2022): 53–132.

hogy csakis a legvulgárisabb módon vált „kérdéssé” a színház: „van-e, lesz-e rá pénz és mennyi”; „kiket nevez ki igazgatónak a politika”; „hol lehet *elhelyezkedni*”. Az „elhelyezkedés” formulája talán a legárulkodóbb: jelzi, hogy a „hely”, a „mező”, a „struktúra” – nemcsak mint színházi intézményrendszer, hanem a színház maga mint kultúrtechnika, médium, a derridai értelemben vett institúció – a Nevelők szerint adva van. Trendek, divatok, játékmódok, igazgatók és kultúrpolitikusok jönnek-mennek, a „színház”, a „színjátszás” azonban szilárdan áll (mert úgymond „szükség van rá”).

Ezért hisszük, hogy a *Poétika* (és a *Politeia*⁶) iránti érdektelenség elsődleges oka az lehet, hogy a „genealogikus kérdés” (eminensen filozófiai kérdés) legalábbis azoknak a rendezőknek/színházcsinálókknak a számára, akik már a Kádár-korszakban nőttek fel, érdektelen, sőt, talán érthetetlen. Meggyőződésünk szerint ezen változtatni kell. Hogy az elutasítás gesztusrendje pontosan honnan ered, egy ilyen lapszám keretei között visszanyomozhatatlan; ehhez kiterjedt színház- és művelődésszociológiai kutatásokra lenne szükség. Anynyit azonban megtehettünk, hogy Bolonyai Gábor és Karsai György segítségével vázoljuk a magyar *Poétika*-kiadások recepciótörténetét, terminológiáit, valamint azt a klasszika-filológiai intézményi háttérrel, amely kitermelte a fordítóit; arra is igyekeztünk kitérni (de ez a probléma is további vizsgáldást igényel), hogy ezek a kiadások miként keresztettk (ha egyáltalán) magát a színházi praxist. Következő (itt meg nem tett) lépésként az elmúlt évtizedek színházi előadásából kellene kiolvasni, milyen nyomot hagyott rajtuk a *Poétika* (nem)olvasása: tetten érhető-e a rejtett vagy kettős beszédű korban nevelkedett generáció előadásain a direkt tematizálás és az indirekt emancipáció, a politikai önértelmezés és önpozicionálás klasszikus léptékű dramaturgiája.

HELIKON

⁶ Alain Badiou Karsai György fordította Platón-fordításából részlet: *Theatron* 16, 3. sz. (2022): 50–52.

ARISZTOTELÉSZ
Poétika, 51a36–52a1

Ritoók Zsigmond fordítása Bolonyai Gábor jegyzeteivel

3. A MESE RÉSZLETES ELEMZÉSE

IV. A valószínűség és szükségszerűség szerint haladjon, s így általános érvényű legyen.

Az elmondottakból az is nyilvánvaló, hogy a költő dolga nem az, hogy a megtörtént dolgokat mondja, hanem hogy olyan dolgokat, amelynek megtörténhetnek, vagyis amelyek a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint lehetségesek. A történetíró és a költő ugyanis nem abban különböznek, hogy versben vagy nem versben beszélnek – hiszen Hérodotosz művét is versekbe lehetne foglalni, és semmivel sem lenne kevésbé valami történeti munka versben, mint anélkül –, hanem abban különböznek, hogy az egyik megtörtént dolgokat mond el, a másik pedig olyanokat, milyenek megtörténhetnek. Ezért a filozófiához közelebb áll és magasabb rendű a költészet, mint a történetírás, mert a költészet inkább az általánosat, a történetírás meg az egyedit mondja.¹ Az általános az, hogy milyen személyekhez értelemszerűleg milyen dolgok mondása vagy cselekvése illik a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint,

¹ Ahogy ez később is kifejezésre jut (59a 22–29), Arisztotelész nem sokra tartotta a történetírást. Fölfogása szerint a történetírás pusztán felsorolja vagy időrendbe állítja egy rövidebb-hosszabb időszak esetlegesen összefüggő eseményeit, de nem mutatja meg, hogy miféle belső cél szabja meg menetüket. Arisztotelész kételyei talán arra is vonatkoznak, hogy lehetséges-e egyáltalán valamely időszak eseményeiben átfogó logikát fölfedezni. Az emberrel kapcsolatos események ugyanis csak annyiban értelmesek és válnak érthetővé, amennyiben kiderül róluk, hogy *cselekvések* a szó arisztotelészi értelmében. A történetírás azonban éppen ezért, hogy a ténylegesen véghez vitt egyszeri cselekedetek okaira és összefüggéseire rávilágíthasson, folytonosan kénytelen figyelembe venni hol azt, ami véletlen, hol azt, ami valószínűtlen, hol pedig azt, ami széttöri az események láncolatát, és nem azzal törődni, hogy egységes, egész és szükségszerű-valószínű *cselekvés* beszámolóját nyújtsa. (Feltűnő azonban, hogy Arisztotelész sehol nem említi Thuküdidész nevét, aki ahhoz hasonló elvek szerint igyekezett történelmet írni, mint amelyeket Arisztotelész hiányol a műfajból.) – Arisztotelész Platónnal szemben azt állítja, hogy a *mimészisz* eredménye nem szegényebb az eredetihez képest, hanem gazdagabb. A költői utánzás ugyanis tisztább képhez juttatja az olvasót vagy nézőt az emberi viselkedésről, mintha egyszerűen az utánzás eredetijét: magát az emberek viselkedését figyelné. – „Éppen abban különböznek [...] a művészettel megrajzolt képek a valóságtól, hogy

márpedig a költészet éppen erre törekszik, még ha utóbb neveket ad is; az egyedi pedig az, hogy Alkibiadész² mit tett vagy mi történt vele. A komédia³ esetében ez már világos lett, mert csak miután a mesét⁴ a valószínűségek alapján összeállították, osztanak ki éppen adódó neveket, és alkotásuk nem valamilyen egyedi alakról szól (mint a iambosz-költőké). A tragédia esetében a történeti nevekhez⁵ ragaszkodnak. Ennek oka ennek pedig az, hogy a lehetséges az, ami hihető; már most ami nem történt meg, arról még nem hisszük, hogy lehetséges, míg viszont a megtörtént dolgok nyilvánvalóan lehetségesek, hiszen nem történhetek volna meg, ha lehetetlenek lettek volna. Mindamellett a tragédiák közül is némelyikben csak egy vagy két név szerepel az ismerősök közül⁶ s a többiek költött nevek, némelyikben pedig egy sincs, mint

bennük egy egységbe vannak foglalva az egyebükt szétszórt vonások; mert különben mégiscsak szebb a rajznál egy különálló valakinek a szeme, a másiknak meg valamely más testrésze”. *Politika* 1281b.

² A példákban szokásos „Kalliasz” vagy „Szókratész” helyett Arisztotelész azt a politikust választotta az egyedi bemutatására, akit tehetsége és gátlástalansága a legellentétebb helyzetekbe vitt (450 k.–404). Kérdés, hogy valamilyen történeti munkára is gondolt-e egyúttal.

³ A szembeállítás azt a kissé meghökkentő tanulságot sugallhatja, hogy a tragédiáírók a fejlődés korábbi szakaszán álló iamboszköltőhöz állnak közel, amennyiben történetileg létező személyekről írnak. A hasonlóság azonban csak felszínes: a tragédiaköltők a valószínűség szerint összeállított mese megalkotása után adnak történeti neveket, a iamboszköltők eleve valóban létező egyénekről írnak. A történeti nevek alkalmazása ráadásul segítheti a mese valószínűsítését a közönség számára, ezért a teljesen kitalált események és nevek használata inkább egyenrangú választási lehetőség, mint magasabb fejlődési fok.

⁴ A komédia cselekménye is *müthosz*, noha többnyire semmi köze a hagyományos történetekhez.

⁵ A nevekhez persze csak úgy van értelme ragaszkodni, ha a neveket viselő személyekhez és az általuk véghez vitt tettekhez is ragaszkodik valaki. Arisztotelész szemében a heroszok létezése tény, és a róluk szóló hagyományos mítoszok a történeti valóságon alapulnak, még ha sok szempontból kétséges is a hitelességük. A költő igazi munkája azonban az, hogy a nevekkel összenőtt eseményekből valószínű mesét alakítson ki. Ha például átveszi Oidipusz nevét, ez magával vonja, hogy bizonyos dolgok megtörténnek majd a hőssel: szülei Apollón jóslata ellenére gyermeket nemzenek; a csecsemőt kiteszik; a felnőtt Oidipusz megöli apját; visszatér szülővárosába, Thébába és megszabadítja a várost a Szfinxtől; anyját elveszi feleségül; gyermekeket nemz vele; megvakítva elhagyja Thébait és Athén mellett hal meg. A költő feladata abban áll, hogy ezekből az eseményekből olyan egymással ok-okozatilag összefüggő láncolatot, „mesét” alkosson, amelyet úgy fogad a közönség, hogy „így kellett megtörténnie” és „valószínű, hogy így történhetett meg”.

⁶ Például Euripidész *Helenéjében*.

például Agathón⁷ *Antheusz* című darabjában. Ebben ugyanis a nevek is, az események is kitaláltak, de azért semmivel sem gyönyörködtet kevésbé. Nem kell tehát⁸ minden áron arra törekedni, hogy a hagyományos mítoszokhoz (*műthosz*) ragaszkodjunk, amelyekről a tragédiák szólnak. Nevetséges is erre törekedni, hiszen az ismerős dolgok sem mindenkinek ismerősök,⁹ mégis mindenkit gyönyörködtetnek.

Nyilvánvaló tehát ezekből,¹⁰ hogy a költő inkább mesék (*műthosz*) költője kell, hogy legyen, mint verseké, amennyiben az utánczás alapján költő, utánozni pedig a cselekvéseket utánozza. És nem kevésbé költő akkor sem, ha történetesen megtörtént dolgokat¹¹ formál is költeményében, hiszen semmi akadálya, hogy a megtörtént dolgok közül némelyek olyanok legyenek, amilyen dolgok a valószínűség szerint történnek meg, azaz lehetséges, hogy megtörténjenek – és ennyiben ő ezeknek a költője.

Az egyszerű mesék és cselekvések közül a legrosszabbak az alárendelt mozzanatokkal túlszűfoltak. Alárendelt mozzanatokkal túlszűfoltak nevezem az olyan mesét, amelyben az alárendelt mozzanatok nem a valószínűség és nem is a szükségszerűség szerint következnek egymás után. Ilyeneket a rossz költők azért alkotnak, mert éppen hogy rossz költők, a jó költők pedig a színé-

⁷ Állandóan kísérletező tragédiáiról az 5. század utolsó másfél évtizedében. Példátlanon fiatalon nyert először a tragédiaversenyeken; első győzelmének másnapján játszódik a *Lakoma* című Platón-dialógus. Arisztotelész gyakran idéz tőle, főleg szellemes paradoxonokat. Szóban forgó művéből semmi nem marad maradt ránk.

⁸ Nem egyértelmű, hogy a hagyományhoz mereven ragaszkodó költőkkel vagy az újításokat ellenző kritikusokkal vitatkozik Arisztotelész.

⁹ Az eredeti szöveg élesebben fogalmaz: „keveseknek ismerősök”, amiről egyes magyarázók úgy vélik, hogy szó szerint véve elképzelhetetlen, és a magyar fordításhoz hasonlóan enyhébb jelentést feltételeznek. A görög nevelés ugyanis még elemi szinten is elképzelhetetlen a mítoszok megismerése nélkül, a drámai előadásokat a lakosság jelentős része megtekintette, nem jelentéktelen hányada pedig (egy-egy alkalommal több százan) maga is részt vett benne mint kórustag; ráadásul még egy híres töredék is bizonyítja, hogy milyen ismerősök voltak a leghíresebb mitikus figurák. Amit Arisztotelész állít, akkor is furcsa, ha az Antiphanész-komédia óta eltelt időre gondolunk. Egy másik értelmezési megoldás szerint ismerős dolgok alatt Arisztotelész az ismert hősökkel kapcsolatos apró részleteket érthette, amelyeket valóban csak kevesek ismerhettek behatóan.

¹⁰ Akár a fejezetből, akár a mester elsőrendű fontosságát bizonyító érvek alapján, a 6. fejezettől kezdve.

¹¹ Születtek tragédiák a görögök közelmúltjának történetéről is, melyek közül Aiszkhülosz *Perzsák* című darabja maradt ránk teljes egészében, de Arisztotelész minden olyan történetre gondolhat itt, amelyről a mitikus hagyomány tudósít.

szek kedvéért. Amennyiben ugyanis versenydarabokat¹² írnak, és a mesét a tulajdonképpeni lehetőségén túlnyújtják, gyakran kénytelenek a folyamatos egymásutánt kificamítani.¹³

HELIKON

¹² A 4. századra a színészek versenye fokozatosan fontosabbá vált a drámaírók küzdelménél. Ebben a mondatban azonban „még” a „költők” az alany, vagyis egyfajta átmeneti állapot jelenik meg, amelyben a költők már érzik, hogy a színészek segítségével könnyebben nyerhetnek, a színészek pedig még függnek az új kortárs daraboktól és nemcsak a „klasszikusokat” játsszák. – A *Rétorikából* kiderül, hogy a küzdelem, a közönség és bírák előtti szereplés minden szóbeli megnyilatkozás jellegét hasonlóképpen befolyásolja. Arisztotelész külön kategóriát is létrehozott az ilyen stílus számára, melyet „előadói beszédmód”-nak nevezett (*lexisz agónisztiké*; amely ugyanúgy az agon = „verseny; küzdelem; előadás” jelentésű szóból van képezve, mint a *Poétikában* szereplő „versenydarabok” szó, szemben az olvasásra szánt művek stílusával). Az ilyen művek stílusa nagyon közel állhat a szertetlenül beillesztett alárendelt mozzanatok vonásaihoz: „az előadásra szánt művek stílusa (*lexisz agónisztiké*) [...] az eljátszhatóság legnagyobb fokára törekszik. [...] Két fajtája van, az egyik a jellemeket (éthosz) juttatja kifejezésre, a másik az érzelmeket (pathosz). Ennek ez az oka annak, hogy a színészek mindig ilyen jellegű darabok után futnak, a költők pedig ilyen színészek után.” (1413b8–9).

¹³ Ez a bekezdés egyszerre kapcsolódik az előzőekhez és vetíti előre a következő témát. Az előzőek a mesének egységes voltáról (51a34) és szükségszerű vagy valószínű lépések szerinti előrehaladásáról (51a36) szóltak; Arisztotelész most egy olyan hibát említ meg, amelynek során egyaránt megsértik mindkét követelményt. A következő fejezetben a mese fajtáit veszi sorra; a szóban forgó hibát az „egyszerű mesék” egyik – félresikerült – fajtájaként határozza meg. (Ugyanemmiatt azonban némelyek szerint kisebb következtelenség keletkezik a szövegben. Arisztotelész ugyanis úgy kezeli az „egyszerű mese” fogalmát, mintha már ismert volna; legalábbis elfelejti közölni, hogy új terminust vezet be; és a következő fejezet anélkül ad meghatározást róla, hogy említést tenne a szó korábbi használatáról.)

Az Összínház

1.

Értelmetlennek tűnhet a színház másfajta elgondolását keresni Rousseau-nál, mint amely arra szolgált, hogy a leghatározottabban elutasítsa a színházat. Azt hihetnénk, minden ilyen vállalkozás eleve kudarcra ítélt, vagy még rosszabb: csak kimódolt, nyakatekert, önkényes félreértelmezéseket szülhet, „üres okoskodásokat”, mondaná maga Rousseau, aki különben mindennél jobban kedvelte a „paradoxonokat”; mert persze az sem kerülheti el senki figyelmét, hogy szerzőnk *egyben* „színházi ember” is volt: írt színházaknak, aratott is némi sikert, sőt, egy időben színházi karrierről ábrándozott, buzgón látogatta Párizs és Vence színházait, kitűnően ismerte a teljes repertoárt (mind a klasszikust, mind a modernt), s a színházelméletben is igen jártas volt. Ám a „tétel” ott áll félreérthetetlenül, feketén-fehéren: a színház, akárcsak általában az irodalom, amint már az első *Értekezés*¹ vagy az *Előszó a „Narcissus”-hoz*² című rövid írás leszögezi, „mérge”: mérgezi a társadalmat, mérgezi a politikát. Szó szerint és minden értelemben *a nép ópiuma*. Semmi sem „mentheti”, nincs apelláta.

Erről a végérvényes ítéletről már mindent elmondtak; nyilván fölösleges újból felülvizsgálni. Mégis kitartok a kérdésnél. A kiindulópontot az iméntiek burkoltan már kijelölték. A konkrét kérdésem: miként történhetett, hogy a második *Értekezés*³ újrakiadásának előkészítéskor (ez végül posztumusz jelent meg, 1782-ben, a Moulou–Du Peyrou Kiadónál) Rousseau szükségét érezte, hogy a „természetes” részvétről szóló fejtegetésébe, melynek döntő jelentősége aligha vitatható, lábjegyzetben beszúrja azt a szakaszt a d’Alembert-nek írt leveléből,⁴ amely általában a színház, és különösképp a tragédia

¹ [Itt és a továbbiakban kapcsos zárójelben a fordító lábjegyzetei. – Jean-Jacques ROUSSEAU, „Javított-e az erkölcsökön a tudományok és a művészetek újraéledése?” (1750), ford. Kis János, in Jean-Jacques ROUSSEAU, *Politikafilozófiai írások*, szerk. LUDASSY Mária, 7–41 (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2017). A továbbiakban: *PI*.]

² [Jean-Jacques ROUSSEAU, „Előszó a »Narcissus«-hoz”, ford. Kis János, in *PI*, 41–61.]

³ [Jean-Jacques ROUSSEAU, „Értekezés az emberek közötti egyenlőtlenség eredetéről és alapjairól” [1755], ford. Kis János, in *PI*, 61–201.]

⁴ [„Jean-Jacques ROUSSEAU genfi polgár d’Alembert úrnak, az »Enciklopédia« VII. kötetében megjelent »Genf« című cikkéről, és különösen arról a tervről, hogy e városban színházat alapítsanak” (a továbbiakban lábjegyzetben: „Levél d’Alembert-nek”, a főszövegben: *Levél*) [1758], ford. Kis János, in Jean-Jacques ROUSSEAU, *Önéletrajzi írások I.*, szerk. LUDASSY Mária, 7–155 (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2019).]

állítólagos „erkölcsi hatását” illető kétségeit hivatottak alátámasztani? Rousseau, emlékezhetünk, az *Értekezés*ben ezt írta: „Ilyen a természeti felindulás, mely minden elmélkedést megelőz; ilyen erős a természetes szájalomérzés, melyet a legromlottabb erkölcsök sem tudtak még egészen elfojtani; hiszen színi látványosságainkban nap mint nap megesik, hogy a szerencsétlen hős balsorsán elérzékenyül és sírva fakad a néző, ki pedig, volna csak a zsarnok helyében, még súlyosbítaná is ellenségei gyötrelmeit.”⁵ Rousseau tehát utóbb nyomatékosan kérte, hogy illesszék ide lábjegyzetben ezt a *Levélből* kiemelt néhány sort (az érv Plutarkhosztól és Montaigne-től származik, Montaigne

⁵ [Jean-Jacques ROUSSEAU, „Értekezés az emberek...”, 110. Itt és a továbbiakban is Lacoue-Labarthe szókincséhez igazítottam Kis János – példamutatóan gondos – fordítását a francia eredetiben idézett Pléiade-kiadás alapján. A fontosabb terminológiai módosításokat mindenütt jelezni fogom. Rögtön itt az első ilyen. Kis János sem a második *Értekezés* itt idézett pontján, sem a *Levél d’Alembert-nek* első felében nem tett különbséget *Spectacle* (nagy kezdőbetűvel), *spectacle*, *représentation* és *théâtre* között, hanem szöveggörnyezet szerint mindegyik kifejezést „színháznak” vagy „előadásnak” fordította, majd a *Levél* második felében, onnantól fogva, hogy Rousseau már színházon kívüli „spektákulumokról” – ünnepekről, felvonulásokról, versenyekről stb. – értekezik, „látványosságként” adta vissza a *spectacle*-t. Jogosan járt el, a mai nyelvérzéknek csakugyan szokatlan „látványosságnak” nevezni a színházi előadást. Az alábbiakban azonban épp *színielőadás* (mint pusztá látnivaló, amit a néző tétlenül bámul) és *népünnepély* mint *közösségi előadás* (vagy ahogy ma mondanánk – de amit Rousseau nem biztos, hogy elfogadna: *részvételi színház*; ahol nincsenek is nézők, melyet nem a szemeknek szánnak) szembeállítására lesz kulcsfontosságú. Előbbi a *kommerciális*, utóbbi (a nyitómondatra visszautalva) a *másféle színház* fogalmának a jelölésére szolgál. De ahhoz, hogy a szembeállítás érthető legyen, tudnunk kell, hogy Rousseau-nál mindkettő „spectacle” (*látványosság*). Viszont a *Levél* eredetijét szorosán olvasva az is feltűnhet, hogy a nagy kezdőbetűt Rousseau túlnyomórészt a „színi látványosságok” jelölésére használja, ha pedig az ünnepelekről beszél, kis kezdőbetűvel írja a *spectacle* szót. (Valószínűleg tudattalanul dönt egyik-másik alak mellett, mert néha azért felrúgja a szabályt.) Így aztán a *Levél* azon szakaszaiban, ahol – akár a nagybetű, akár a kontextus miatt – egyértelműen *színházi* előadásokról van szó, a *Spectacle* kifejezést „színi látványosságként” adom vissza; ahol nem színházi a kontextus, egyszerűen „látványosságként”; a *(re)présentation* kifejezést pedig hol „előadásként”, hol – tükörfordításban – „reprezentációként”. Utóbbi döntésemet, mely talán a legszokatlanabb, a maga helyén indoklom. Azért is tartom fontosnak a *Spectacles* mint színházi előadások „színi látványosságként” való visszaadását, mert így a magyar olvasó számára is szembeszökőbb lehet a francia számára evidens folytonosság Rousseau és Guy Debord – lásd legutóbb: Guy DEBORD, *A spektákulum társadalma*, ford. ERHARDT Miklós (Budapest: Open Books, 2022) – között; a szituacionizmus által ostromozott spektákulum ugyanis (franciául magától értetődően) ugyanaz a szóalak, mint ami ellen Rousseau kikel, de amit végső soron – mint a népünnepély megfogalmazása bizonyítja (lásd lentebb) – ő is használni kényszerül. Ezért fontos végigkövetnünk a „jó” és „rossz” látványosság megkülönböztetésére tett elkeseredett rousseau-i kísérlet kibontakozását, amit Lacoue-Labarthe akkurátusan végigkövet, és ami – mint azt minden „színházi ember” pontosan tudja – éppoly lehetetlen, mint amilyen nélkülözhetetlen.]

közvetlenül Plutarkhoszt másolja): „Akárcsak a vérengző Sulla, midőn olyan gaztettekről hallott mesélni, amelyeket nem ő követett el, így rejtőzködött a színházban a pheraibeli Alexandrosz, aki sosem mert megjelenni a tragédiák előadásain, nehogy együtt lássák zokogni Andromakhéval és Priamossal [Montaigne azt írta: „Hekubával és Andromakhéval – közbevetés: Ph. L-L.], holott érzéketlenül hallgatta megannyi szabad polgár jajkiáltását, akiket nap mint nap halálba küldött.”⁶

A kérdésem tehát roppant egyszerű: mi indokolta a bővítést, az utólagos „betoldást”? És a válasz sem különösebben bonyolult: az, hogy az elemi száanalom (*pitié*)⁷ – akárcsak, ha nem volna nyilvánvaló, a félelem (*craindre*) – problematikája Rousseau-nál alapvetően *arisztotelészi* meghatározottságú.

Ezt igyekszem igazolni az alábbiakban.

Induljunk ki a *Levél*ből. Pontosan milyen szövegkörnyezetben hozza fel Rousseau a két kis anekdotát, a „példáit”? Tudjuk, hogy épp ott kerül szóba a két zsarnok, ahol Rousseau Arisztotelészt tárgyalja, azt a vitapartnerét, aki – változatos támadási irányokból – a *Levél* elsődleges célpontja. Rousseau itt konkrétan a túlértékelt vagy túlmisztifikált *katharsziszt* ostorozza (elég hevesen), megkérdőjelezve, hogy a „szenvedélyek” színházi ábrázolásának volna bármi jótékony hatása vagy állítólagos haszna, legyen terápiás vagy „erkölcsi”. Tehát ahogy mindazok, akik (legalábbis a klasszikus korban) komolyan végig akarták gondolni a színház mibenlétét, Rousseau is a *Poétikához* fordult;⁸ persze szokás szerint ő is csak a hatodik fejezetre fókuszált, függetlenül a negyedik fejezet nyitányától, vagyis a *mimetikus hatás* érdemi kifejtésétől, ami azért volt szerencsétlen döntés, mert enélkül a *katharszisz*elmélet jóformán érthetetlen.

A bevett értelmezés szerint az Arisztotelésszel foglalkozó szakasz nem tölt be központi szerepet a *Levél* felépítésében: mellékes, futólagos, erőltetetten *kényszerű* – a kor kívánalmai szerint demonstrálni kellett, hogy a szerző jól ismeri a tárgykörben kizárólagos Autoritást. Egyébként is, mondják, Rous-

⁶ [Uo., ill. ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 31. A franciában egyező szakasz magyar fordításai különböznek. Ötvöztem őket.]

⁷ [A Rousseau-fordításokban többnyire – de nem mindig – „részvét”, az Arisztotelész-fordításokban pedig „száanalom” szerepel. Lehetetlen volna egy lábjegyzetben megfelelően indokolni a kettő közti választást. Mivel Lacoue-Labarthe itteni alapállítása, hogy Rousseau félelem- és részvétfelfogását felüldeterminálja Arisztotelész, úgy döntöttem, az utóbbinál megszokottabb fogalomra („száanalom”, „száanalomérzés”) ültetem át a *pitié*-t.]

⁸ [ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*, ford. RITÓÓK Zsigmond, jegyz. BOLONYAI Gábor (Budapest: PannonKlett Kiadó, 1997).]

seau csak másodkézből idézi Arisztotelészt (ráadásul latinul!),⁹ szorosan véve csak kortárs vagy múlt századbeli elméletírókra hivatkozik (Crébillonra például, vagy Du Bos abbéra; de szemlátomást olvasta Corneille, Racine, Voltaire és még néhány drámaíró előszavait és tanulmányait is); a tragédiát illető arisztotelészi jóakaratnak kijáró megvetése pedig pusztán annak a – nyíltan platóni – gyűlöletnek (vagy félelemnek) a származéka, amit általában a színház *jelenségével*, tragédia és komédia keverékével szemben érez (*A mizantróp... Rousseau képmása, bús fivére*). Mindebben van igazság. A „jellemzés” mégis kissé kurta így. Tudniillik nem egészen ez történik a *Levélben*; ezért szükséges közelebről is szemügyre venni a szöveget.

Arisztotelész korántsem melleleg, még kevésbé „emlékeztetőül” kerül szóba. Jelen van mindvégig, szinte a kezdetektől.

Rousseau szavait érdemes készpénznek venni. (Egyébként mindig.) Színházbírálatának semmi köze az egyházatyákhoz,¹⁰ akikről (kissé elhamarkodottan) úgy tartják, hogy változtatás nélkül átvették a platóni érveket. És a (némileg megalapozottabb) látszat ellenére nincs köze a „komédia”, a „szórakozás”, a „színi látványosságok” kálvinista elítéléséhez sem. Doktrinális kérdésekben Rousseau pontosan tudja, miről beszél, amint azt rögtön bizonyítja is a *Levél* felvezetőjében, ahol védelmébe veszi a genfi lelkészeket – és ez nem egyszerűen afféle honfitársainak címzett *captatio benevolentiae* – a „szociniánus” eretnenség vádjával szemben, amit d’Alembert is finoman elismételt, sőt, ravaszul súlyosbított.¹¹ Nem a vallásról van szó. Ha Rousseau elítéli a színházat és hevesen ellenzi hivatalos megalapítását Genfben – a „Genfi Köztársaságban” –, annak alapvetően filozófiai okai vannak. Következésképpen politikai okai. Innen a *Levél* szigorúan platonikus *ibletése*. Az is tudvalevő, hogy válaszához mellékelni készült saját „fordításában” (értelmezésében vagy átira-

⁹ [Lásd: ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 34.]

¹⁰ Ahogy a genfi lelképítőkhoz sincs. A bármilyen keresztény intézménytől vett egyetlen idézet, az is lábjegyzetben, éppenséggel azt mondja ki, hogy ha léteznek is „elítélendő” színi látványosságok, elképzelhetőek olyanok is, amelyek „tetszetős és minden körülmények között hasznos tanulással is szolgálhatnak.” Ez még aligha hozza rossz hírbe a színházat... Legalábbis amennyiben elfogadjuk Rousseau központi állítását, miszerint „a színi látványosságok a népnek szólnak”. (Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres Complètes V., Bibliothèque de la Pléiade*, 16–17. [ŒI, 23.], kiemelés Ph. L-L.)

¹¹ Rousseau-nak eszébe sincs elütni a szocinianizmus vádját, vagyis hogy a genfi lelkészek nem hajlandók elfogadni vagy ellenjegyezni bizonyos irracionálisnak ítélt dogmákat, akár a legalapvetőbb katolikus hittételeket (Szentháromság, Jézus isteni mivolta stb.). Nem ez állítja szembe d’Alembert-rel. Csak botrányosnak ítéli, hogy emiatt rögtön „szektának” bélyegezzék és „eretneknek” kiáltják ki a református egyházat.

tában) „néhány szemelvényt, ahol Platón a színházi utánzással foglalkozik”; ezeket szinte kizárólag az *Állam* tizedik könyvéből válogatta.¹²

Csakhogy végül mégsem mellékelte őket. És – mint egy félmondatban maga is bevallja, amikor 1764-ben végül önálló kiadása mellett dönt – a legkevésbé sem lényegtelen okokból.¹³ Mert igazság szerint az *Állam* konklúziójáról nyújtott összefoglalása – és néhány idézete a *Gorgiasz*ból és a *Törvények*ből, *egy kivétellel*, amelyre rögtön visszatérek – alig érinti a színházat. Amit ékesen bizonyít, hogy gyakorlatilag egyáltalán nem szerepel benne idézet az *Állam* második és harmadik könyvéből, még ott sem, ahol Rousseau részletesen kitér a tragédia jól ismert platóni kritikájára, mely tudvalevőleg a tragikus ábrázolás- vagy megszólalásmód feltétlen elutasításán alapszik, vagyis a „mimetikus” *lexisz*, ha tetszik, a párbeszédforma, tehát mindazon megszólalásmód bírálatán, beleértve egyébként a (homéroszi) eposzt is, ahol a szerző nem a saját nevében szól, hanem „szereplőket” beszéltet. Kompilációjában Rousseau az utánzásról általánosságban értekezik: „használat”, „gyártmány” és „utánzás” megkülönböztetéséből indul ki, és a „készítés” (*poiein*) paradigmátikus eseteit tünteti ki, konkrétan az építészetet (az *Állam* három ágát a három templom példájára cserélve) és a festészetet. Természetesen a költészet a főellenség, de ahogy nagyrészt Platónnál, elsősorban itt is az a Homérosz („a tragédiaírók vezére”) a célpont, aki úgy tesz, mintha mindenről lenne mondanivalója, miközben az égvilágon semmihez sem ért, ezért aztán merő szemfényvesztés, hogy ő volna „a görögség alapító atyja”, hiszen – szemben Lükurgossal, Kharóndasszal, Minósszal vagy Szolónnal – valójában sosem hozott létre és nem is alapított meg semmit, nem volt törvényhozó. Rousseau egyet-

¹² [Vö. Jean-Jacques ROUSSEAU, „De l’imitation théâtrale”, dir. A. WYSS, in Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, tome 5 (Paris: Bibliothèque de la Pléiade), 1195, hozzáférés: 2023.01.06, <https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0031.pdf>]

¹³ Érdekes teljes terjedelmében idézni az *Előszót*: „Ez a szerény kis írás semmi több, mint néhány szemelvény azokból a szöveghelyekből, ahol Platón a színházi utánzással foglalkozik. Nekem jóformán annyi volt a dolgom, hogy kiválogassam és folyó szöveggé gyúrjam őket a párbeszédforma helyett, ahogy az eredetiben szerepelnek. A munkának az a levél teremtett alkalmat, amelyet d’Alembert úr volt szíves írni a színi látványosságokról; de mivel a válaszomba nem tudtam rendesen beilleszteni a gyűjteményt, inkább félretettem, hogy majd később vegyem hasznát, vagy akár teljesen elvessem. Aztán a szöveg valahogy kikerült a kezemből, és magam sem tudom, hogyan, egy boltban bukkant fel újra, ahonnét engem meg sem kerestek. A kézirat végül visszajutott hozzám; ám a könyvkereskedő magának követelte, mondván, jóhiszeműen vásárolta, én pedig nem akartam elárulni a személyt, aki eladta neki. Ezért kerül most nyomtatásba ez a kis semmiség.” Sokan megjegyezték, milyen jól kezeli Rousseau a platóni szókincset. Az viszont mintha sosem tűnne fel neki, itt legalábbis biztosan nem, hogy a mimetikus viselkedést mimetikus módon, Platónt utánozva ítéli el.

len művészetet fogad el, ez pedig, ismételten platóni mintára, az állami költészet – amelyről minden további nélkül elmondhatjuk, hogy voltaképpen „teológiai-politikai műnem”:

Ne feledjük, hogy a köztársaságban csakis az isteneket dicsőítő himnuszok és a kiváló embereket magasztaló költemények számítanak elfogadott költői műfajoknak; mert ha csak egyszer is beeresztenék az utánzás Múzsáját, aki mézédés énekével mindannyiunkat elbűvöl és megtéveszt, az emberi cselekedeteknek attól fogva nem a törvény volna a célja, nem is a jó és szép dolgok, csakis a fájdalom s a kéj; felkorbácsolt szenvedélyek uralkodnának az ész helyett, az állampolgárok pedig többé nem erényes és igazságos, kötelességeiknek és a tisztességnek adózó emberek módján viselnék magukat, hanem érzékenyek lennének, elpuhulnának, felváltva tennének jót s rosszat, amihez épp kedvük szottyán.¹⁴

Ettől még szóba kerül a színház, különösképp a tragédia is. Ám kizárólag abban a tekintetben, amit Platón *logosznak* („tartalomnak” vagy „mondanivalónak”) nevezett, szembeállítva a *lexisszel*; vagyis a színház itt pusztán csalfa „mítoszok” és kitalált mesék felelevenítője, emellett, mimetikus fertőzőkenyése folytán, olyan viselkedésre indít, amely etikailag és politikailag elfogadhatatlan: veszélyes, aljas, becstelen, erőszakos, kéjsóvár, satöbbi, mindaz, ami „a lélek legfogyatékosabb részéből” sarjad. Mondhatni, a *pathosz* keveredik gyanúba. Ha úgy tetszik, a színház tulajdonképpen patológikusnak, ennél fogva patogénnek minősül. Innen a kettős végkövetkeztetés, amely talán már nem is egyértelműen platonikus:

ne feledjétek, hogy mikor államunkból kitiltjuk a drámákat és a színelőadásokat, nem barbár begyöpösödöttségből teszünk így, és eszünkben sincs megvetni a művészi szépséget; de mi a halhatatlan szépséget tiszteljük a művészetben, ami a lélek harmóniájából és képességeinek egységéből fakad.¹⁵

Lépünk eggyel tovább, hogy elhárítsuk a részrehajlás vádját, de ne tulajdonítsunk az utánzásnak semmi olyasmit, amit felhozhatnának a védelmére, s ne dőlünk be azoknak az ártatlan örömöknek sem, melyeket állítólag kelt [...]. Ha alkalomadtán költészetet hallunk, óvakodjunk, nehogy felkavarja a szívünket, és ne engedjük, hogy megzavarja a ren-

¹⁴ ROUSSEAU, „De l’imitation...”, 1210.

¹⁵ Uo. Az egység itt egyértelműen ész és érzékiség összhangjára vonatkozik.

det s a szabadságot, akár a lélek belső köztársaságában, akár az emberi társadalomban.¹⁶

Ám hátravan még a kivétel, amelyre fentebb utaltam: az egyetlen szöveghely, melyet nyilvánvalóan az *Állam* harmadik könyvének egyik szakasza ihletett. Nem véletlen, hogy a szakasz éppenséggel a *számalomról* szól.

Rousseau abból a megállapításból indul ki – mint később elárulja, ezt is a tizedik könyvből vette –, hogy „a színen látható árnyalt, megrendítő alakítások mind [a lélek] érző és gyöngé részéből fakadnak.” Ilyen „a gyász, a sírás, a kétségbeesés, a jajszó”. Majd hozzáteszi: „erélyes, megfontolt, önazonos embert nem könnyű alakítani; ha mégis megkíséreljük, s az alakítás nem sikerül kellőképp árnyaltra, nem fogja elnyerni az egyszerű emberek tetszését.” (Tudjuk, hogy a *Levélben* ez az egyik érv *A mizantróp* ellen.) Majd szinte rögtön hozzáteszi a következőket – én pedig, részben már említett, részben később tisztázandó okokból, rögtön ki fogok emelni két kulcsfogalmat, amelyek alátámasztani hivatottak az előbbi állítást (egyébként innentől idézi burkoltan az *Állam* harmadik könyvét):

mert az emberi szív sosem *azonosul* semmi olyasmivel, amit vadidegennek érez. Ezért, hogy az ügyes költő, amennyiben járatos a siker művészetében, a nép s az egyszerű emberek tetszését keresve gondosan óvakodik attól, hogy egy önuralmat gyakorló szív fenséges képét állítsa eléjük, aki csakis a bölcsességre hallgat; ehelyett *meghasonlott* karakterekkel szórakoztatja közönségét, olyanokkal, akik önmagukkal is harcban állnak, sirámokkal és jajszavakkal töltik meg a színházat, s hiába, hogy csak kötelességet teszik, mégis kihívják sajnálatunkat, elültetve bennünk, hogy az erény bizonyára valami szomorú dolog, ha egyszer ilyen nyomorulttá teszi híveit.¹⁷

Ezután következik egy hosszabb fejtegetés, amely összeköti a harmadik könyvet a tizedikkel, és teljesen logikusan „a lelki képességek konfliktusánál” és „a lelki köztársaság [...] belviszályánál” lyukad ki, mely általában a köztársasági belviszályhoz hasonlítható, vagyis ugyanabból a „felforgató” jellegből adódóan káros: előbbinél „a józan megfontolás”, utóbbinál „a jóra való és a gonosz” vagy „a valódi vezetők és a lázadók” viszonya áll a feje tetejére. Így aztán

¹⁶ Uo., 1210–1211.

¹⁷ Uo., 1207. [A Rousseau által átírt szöveghelyet lásd: PLATÓN, *Állam*, ford. STEIGER Kornél (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2018), 603 d–604 e.]

nem is meglepő, hogy Rousseau végül a (hamis) szánalmat – a mesterkéltet, melyet az alakítás vagy utánzás kelt – ostorozza, szinte ugyanazokkal a fordulatokkal, mint amelyek a d’Alembert-nek írt *Levélyben* is visszaköszönnek:

Hát nem csupán azok a színházi látványosságok igazán sikeresek, melyek olyan példaképeket csodáltatnak meg velünk, kiket szégyellnénk utánozni, és olyan elgyöngülések iránt keltenek rokonszenvet, melyeket csak nagy erőfeszítések árán tudunk legyűrni, ha épp minket ér szerencsétlenség? A lélek legnemesebb képessége hozzászokik, hogy meghajoljon a szenvedélyek törvénye előtt, működésképtelen lesz, nem bír uralkodni magán: nem tartja vissza könnyeinket s jajszavunkat; hagyja, hogy *elérzékenyüljünk* tőlünk vadidegen dolgokon; és a képzeletbeli csapásoknak járó *szánalom* ürügyén nem horgad fel, mikor egy erényes ember átadja magát a mértéktelen fájdalomnak, és azt sem gátolja, hogy tetszésünket leljük lealacsonyodásában, hanem hagyja, hogy még tetszelegjünk is a szánalomban, melyre a szenvedő látványa indít; és erről az élvezetről mi aztán szentül hisszük, hogy elgyöngülés nélkül nyertük el, és megbánás nélkül izlelgethetjük.¹⁸

Rousseau tehát a *katharsziszt*, konkrétan – legalábbis az itteni, „platonikus” kontextusban – a szánalom *katharszisztát* bírálja. Ebből kifolyólag Arisztotelész a fő célpont; és talán ez indokolja azt is, hogy miért nem volt szükség elismételni az egész platóni érvelést a *Levélyben*, mely ha csak közvetetten, a klasszikus francia színháztudósokon keresztül is, de valójában Arisztotelésznek van címezve. Rousseau nyugodtan támaszkodhatott kimondatlanul is arra, ami (Platónnál) jogot és érveket szolgáltat a színház elítélésére, hogy egy csapásra rögtön a *Poétikát* vagy annak alapvetéseit támadja, hiszen „esztétika” dolgában ekkor már legalább két évszázada ezt tekintették a *par excellence* antiplatonikus kiállásnak. Ha pedig így áll a helyzet, már egyáltalán nem hat furcsának a feltevés, hogy Arisztotelész a kezdettől jelen van a *Levélyben*, d’Alembert pedig, aki meggondolatlanul belekotyogott a genfi ügyekbe, nem több, mint szalmabáb.

Ezt három vitathatatlan tény is megerősíti. Először is, alig kezdett bele a színház tárgyalásába, Rousseau – ahogy a kritikai gyakorlatában szokta – máris sorolja, vagy inkább zúdítja a kérdéseit, melyeket d’Alembert cikke felvetett, ám elmulasztott ténylegesen feltenni vagy nem volt képes megfogalmazni; a kérdések „a színház tényleges hatásainak” „*problémás* voltában”

¹⁸ Uo., 1209. Kiemelések: Ph. L-L.

konkludálnak. Tehát miután rosszállóan megjegyezte, hogy d’Alembert-re minden bizonnyal úgy fog majd emlékezni az utókor, „mint az első filozófusra, aki valaha nyilvános színház létesítésére buzdított egy szabad népet, egy kisvárost, egy szegény államot”¹⁹ (emlékezhetünk, hogy ez a *Levél* egyik legfőbb politikai érve), Rousseau támadásba lendül:

Mennyi vitás kérdést látok én ott, ahol Ön látszólag mindent megoldott! Jók-e vagy rosszak önmagukban a színi látványosságok? Megférnek-e az erkölccsel? Illenek-e a köztársaság szigorához? Meg kell-e tűrni őket egy kisvárosban? Lehet-e tisztességes a színészi hivatás? Lehet-e egy színésznő ugyanolyan illemtudó, mint a többi asszony? Elég-e jó törvényeket hozni a visszaélések megelőzésére? Be lehet-e tartatni ezeket a törvényeket? És így tovább. Minden tisztázatlan még a színház tényleges hatásait illetően, mert az általa gerjesztett viták eddig csak az egyházi és a világi embereket állították szembe, akik mindenre pusztán az előítéleteiken keresztül képesek tekinteni. Ezek a kutatnivalók, Uram, igazán nem volnának méltatlanok az Ön tollára.²⁰

Nyomban az Arisztotelész és Platón közti vita kellős közepén vagyunk. A vitát sürgősen az igazi filozófusok hatáskörébe kell vonni, hogy végiggondolható legyen az alapoktól, s ne az egyházi és világi emberek szánalmas marakodása döntse el. „A színház tényleges hatásainak” mibenléte – ezt firtatja a *Levél*; így aztán aligha meglepő, hogy vizsgálatnak veti alá a *Poétikát* és tanulságát, ha ez pusztán csak felvillan is, a színház *igazságáról*.

Másodsorban – Rousseau válasza nem sokat késik –, miután elsorolta, hogy a színi látványosságok „a népnek szólnak”, ezért „végtelenül sokfélék” („az erkölcs, a vérmérséklet, a jellem” vagy „a nemzetek roppant változatos ízlése” szerint; ez bevett historicista tézis), hogy kizárólag a „szórakoztatás”, sosem a „hasznosság” a céljuk, és hogy „általánosságban a Színpadon” (tehát a színháznak mégiscsak van valami lényege) „emberi szenvedélyeket festenek le, melyek eredetije a szívünkben rejlik”,²¹ leszögezi, hogy egyedül az ész képes megfegyelmelni a szenvedélyeket, ámde „az ész csak akkor vihető színre, ha teljesen tehetetlen”: „a szenvedélymentes ember, vagy akinek megingathatatlan az önuralma, senkit sem érdekel; sokan megjegyzték, hogy egy sztoikus

¹⁹ [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 21. Kiemelés Ph. L-L.]

²⁰ [Uo. A fordítást a fenti protokoll szerint itt is módosítottam; a továbbiakban jelzés nélkül így teszek.]

²¹ [Az eddigiek: uo., 23–24.]

kibirhatatlan hős volna egy tragédiában, vígjátékban pedig legfeljebb nevetés tárgya lehet.”²² És pár oldallal később, már kimondottan a *katharszisz* bírálva (erre is visszatérek lentebb): „Ne tudnánk, hogy a szenvedélyek mind rokonok, hogy egyetlenegy is felszíthat ezer másikat, amikor pedig az egyiket a másikkal akarjuk leküzdeni, csak még inkább kiszolgáltatjuk a szívünk valamennyinek? Egyetlen eszköz szolgál a szenvedélyek megtisztítására: az ész; márpedig a színházban az ész, mint már mondtam, hatástalan.”²³

Végül ott van mindaz, ami az itteni nyíltan platonikus politikai-filozófiai (tehát etikai) értékrangsorból következik, mely köztudottan a *biosz politikosz*-ból gyártott arisztotelészi felfogás szöges ellentéte: a gazdaságosság vagy a munkaidő szigorú beosztása, a szabadidő vagy a semmittevés²⁴ jóformán teljes felszámolása; a sajátlagosság és az önazonosság túlértékelése, aminek egyenes folyománya a színészi (ál)szakma hírhedt – az *Allam* harmadik könyvéből átvett – elítélése;²⁵ a horizonton pedig, az állami költészet helyett és annak a

²² [Uo., 25.] A sztoikus alakjával való érvelés is hagyományos, de Rousseau közvetlenül Du Bos abbétól veszi át.

²³ [Uo., 27–28.]

²⁴ „Ha futó pillantást vetek a színház intézményére, először is azt látom, hogy a színi látványosságok a mulattatást szolgálják, s ha igaz is, hogy az embernek szüksége van szórakozásra, annyit bizonyosan Ön is elismer, hogy az efféle időtöltés csak annyiban megengedett, amennyiben nélkülözhetetlen, és minden felesleges multság kárt tesz az olyan lényben, akinek az élete rövid és az ideje igen drága. Az emberi lénynek megvannak a maga természetéből származó örömei, melyeket munkájából, kapcsolataiból, szükségleteiből nyer; az ilyen örömek annál edesebbek, minél egészségesebb lélek lakozik abban, aki beléjük kóstol, amennyiben pedig az illető tudja, miként élvezze őket, kevésbé lesz fogékony más jellegű örömökre. Az apa, a fiú, a férj, a polgár oly nagy becsben tartja teljesítendő kötelességeit, hogy nem marad ideje, amit ki kéne ragadnia az unalomból. A helyes időbeosztás csak értékesebbé teszi az időt, s minél jobban gazdálkodunk vele, annál kevesebbet kívánunk elpocsékolni. Így folyvást azt látjuk, hogy a munka szokása elviselhetetlenné teszi a kötetlen cselekvést, és hogy a jó lelkiismeret elveszi a léha örömek ízét. Pontosan akkor válik nélkülözhetlenné a kívülről jövő mulattatás, amikor rosszul érezzük magunkat a bőrünkben, és megfelelkezünk egyszerű és természetes kedvteléseinkről. Egyáltalán nem szeretem, ha a szívnek folyton a színpadon kell csüggnie, mintha keblünkben nem lenné a helyét.” [ROUSSEAU, „Levél d’Alember-nek”, 22.] Feltűnő, hogy már ezek a sorok előrevetítik a „népünnepélyt”, Rousseau végső javaslatát (erre is visszatérek).

²⁵ [ROUSSEAU, „Levél d’Alember-nek”, 69, főként: 72–74.] Ezeket az oldalakat fogja újból elővenni Diderot a *Színészparadoxonban*. A szónok itteni ellenpéldáján látható, milyen mélyen elsajátította Rousseau a platóni leckét a *haplé diégésis*ről, illetve Arisztotelész analóg, de „semleges” formális megkülönböztetéseit (ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, 3): „Ellenem vethetik azt is, hogy a szónok, az igehirdető szintén saját bőrét viszi vásárra, akárcsak a színész. Mégis jelentős a különbség. A szónok azért emelkedik szólásra, hogy beszéljen, nem azért, hogy látványossággal szolgáljon; csupán önmagát képviseli, a saját szerepét játssza, a saját nevében

helyén, ott a sokat rágalalmazott, félreértett (főleg a francia forradalom reakciós vagy „liberális” történészei által rágalalmazott és félreértett) „népünnepély”: minden bizonnyal az első kísérlet annak áttörésére vagy megszakítására, amit Jacques Derrida egykor a „reprezentáció bezáródásának”²⁶ nevezett, és ami nem más, mint a látványosság által beiktatott spektakuláris felosztás nézőkre és nézettekre; máshogy szólva, az első kísérlet a tiszta látványosság utópiájának, a „látványosságtól” mentes látványosságnak az elgondolására, mely nem több, mint a szeretet és a testvériség örömétől eltelt nép önábrázolása (*auto-représentation*): maga a kommunió, persze „spártaian” (mint várható volt), más szavakkal: a közösség mint élő műalkotás lelkesült megvalósítása.²⁷

Ehhez a végeredményhez legalább két előfeltevésen keresztül vezet az út. Ezek elvileg szorosan összefüggnek, Rousseau azonban önkényesen elválasztja őket egymástól. Azért tesz így, mert valójában sosem olvasta el tüzetesen Arisztotelész *Poétikáját*. Amivel pusztán annyit állítok, hogy a *katharszisz* határozó bírálata, a *Levél* voltaképpen célkitűzése, a Rousseau használta fogalmakkal csakis akkor lehetséges, ha félreértik, milyen funkciót tulajdonított Arisztotelész a *mimészisz*-nek.

A *mimészisz* platonikus felfogása alapján igazán nem nehéz bírálni a *katharszisz*-t, sőt – a kifejezés minden értelmében – mi sem *könnyebb*. Elég, ha a „szenvedélyek” tartományára vagy az „érzékenység” gondosan körülbástyázott (és elszigetelt) területére korlátozzák a *mimészisz* hatókörét, és tagadják, hogy volna bármi „értelme” vagy „elméleti” hozadéka. Ennek merő következménye a jól ismert leértékelés (a *mimészisz* szimpla „utánzás” vagy leképezés, másolat, sőt a másolat másolata, látszat vagy színlelés, vagy ahogy a platonikus hagyomány gúnyosan mondja: „majomkodás”). Arisztotelész azonban egyál-

beszél, nem mond mást – legalábbis nem volna szabad mást mondania –, mint amit gondol; mivel esetében ember és szerep egybeesik, ő megtalálta a helyét: egy cipőben jár a többi állampolgárral, akik a rendjüknek megfelelő feladatköröket töltenek be.” [93.]

²⁶ [Vö. Jacques DERRIDA, „A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása”, ford. FARKAS Anikó, szövegmond. IVACS Ágnes, *Theatron* 6, 3–4. sz. (2007): 23–37.]

²⁷ ROUSSEAU, O. C., 5: 114. A közösség kifejezéssel természetesen Jean-Luc Nancyra utalok. [Lásd: *La communauté désœuvrée* (Paris: Galilée, 1986).] Ugyanakkor, ha olyasmit nem is találni Rousseau-nál, amit korábban „nemzeti esztétizmusnak” neveztem (hiszen a nemzet mint politikai eszme ekkor még épp csak megszületett), mégis kiolvasható belőle egyfajta „tartományi esztétizmus”, pontosabban és egy fokkal komolyabban, mintha beharangozná azt, amit Hegel majd a görög művészet „szubjektív-objektív mozzanataként” gondol el: a városállam eszméjét. Nem indokolatlan a politika *poiétikus* felfogásának messze nyúló történetébe illeszteni, mint Arendt, majd Taminiaux is bizonyította. [Lásd: Hannah ARENDT, *On Revolution* (London: Penguin, 1963); Jacques TAMINIAUX, *Le théâtre des philosophes: La tragédie, l'être, l'action* (Paris: Millon, 1998).]

talán nem így értette a kifejezést: nála a *mimészsizs* gondolkodnivalót ad. Ha nem is gondolkodási aktus, és a gondolkodnivalóval sem esik egybe, akkor is ez – a *mimészsizs* – adja mindkettő lehetőségfeltételét. Általa lehetséges tanulni (*manthanein*) és szemlélni (*theórein*), vagyis felismerni az azonosat vagy a hasonmást (az egyedit: *the same*). Funkciója, akárcsak a metaforáé vagy a hasonlaté, *matematikai (matematikosz)*²⁸ és *elméleti (teoretikosz)*. Ezen felül megtapasztalása örömet (*kbara*), vagy ahogy Rousseau mondja, „gyönyörűséget” szerez, gyakorlása pedig élvezetes (*hédoné*); hajlamként velünk született, természetes (naiv vagy natív): sajátágosan emberi.

Kell-e újra idézni?

Az emberek kiskoruktól fogva, minthogy a természetükbe van írva, egyfelől hajlamosak az utánzó ábrázolásra (*représenter; mimeisztbai*)²⁹ –

²⁸ [Vagyis: okulásra való, tudásra vonatkozó.]

²⁹ [A magyar fordítás végig „utánzásként” adja vissza a *mimészsizs*t. De amint az előző bekezdésben Lacoue-Labarthe is utal rá, a *mimészsizs imitációra* fordítása későbbi (latin) fejlemény – mely egyébként megfelel a platóni felfogásának (ami felől „könnyű” kritizálni a *katharsziszt* és a színházat); így aztán a magyar fordítás bizonyos fokig a római-platóni, nem pedig az arisztotelészi alakot hozza. Lacoue-Labarthe esszéjének minimális célkitűzése, hogy tágabb értelemben, azaz ne pusztá utánzásként vagy másolásként gondoljuk el a *mimészsizs*t. Hasonló szellemben jártak el a Lacoue-Labarthe által használt francia *Poétika*-fordítás készítői is (könyvészeti adatokat lásd a következő lábjegyzetben), akiknek a változatában következetesen *représenter*, *représentation* szerepel (nem pedig *imiter*, *imitation*). Persze a *représenter*, *représentation* magyarra fordítása legalább annyi nehézséget felvet, mint a *mimészsizs*é. Kiterjedt jelentéstartomány magába foglalja az „ábrázolás”, „előadás”, „leképezés”, „visszaadás”, „visszatükrözés”, de egyben „megjelenítés”, „képviselés” stb. kifejezéseket, melyek külön-külön megfeleltethetők különböző művészetek (egyben *politikák*) sajátos reprezentációs eljárásainak; olyan metaforikus kapcsolatokat alkotnak, olyan *variációk*, amelyeknek nincs egyetlen eredetije. Vagyis bárhogy mondjuk ki, fordítjuk le vagy konkretizáljuk a reprezentációt, mindenképp metaforát fogunk használni. Ettől még a „reprezentáció” kifejezés érzésem szerint nem használható a *Poétika* fordításában, annyira elütne a szövegtől (nem kis részben azért, mert éppenséggel újlatin alak ez is). Továbbá az is a „reprezentáció” kifejezésnek a *Poétika* környezetében való használata ellen szól, hogy Arisztotelész francia fordítói és Lacoue-Labarthe különböző értelemben használják a *représentation* kifejezést; így aztán, paradox módon, félrevezető volna, ha a magyar mindkét kontextusban ugyanazt a szót szerepeltetné. Mindezt mérlegre téve döntöttem úgy, hogy a *mimészsizs* fordításakor a *représentation* kifejezést tekintem irányadónak, ám „arisztotelészi” és „lacoue-labarthe-i” alakját különbözőképpen adom meg magyarul; mivel a „reprezentáció” fentebb említett „bezáródásának” Arisztotelész jócskán az innesső oldalán van (tulajdonképpen az egyik kezdőpontján), a *Poétikából* vett idézeteknél a terminus látványalapú, leképező vonatkozását részesítem előnyben, és a *représenter* igei alakot „utánzó ábrázolásnak”, a *représentation* alakot pedig „ábrázolásnak” fordítom; lentebb pedig, ahol Lacoue-Labarthe már a saját nevében használja a „(re)présenter” kifejezést, „(re)prezentációként” fogom visszaadni; utóbbi döntés bővebb indoklását lásd a maga helyén.

sőt, éppen abban különböznek a többi élőlénytől, hogy különösen szívesen ábrázolnak utánzással dolgokat, sőt, első ismereteiket (*premiers apprentissages; mathészeisz*) is utánzó ábrázolással szerzik –, másfelől mindnyájan örömet lelnek (*trouver du plaisir; to khairein*) az ábrázolásokban. [...] Ez is abból fakad, hogy a tanulás (*apprendre; manthanein*) nemcsak a bölcselők számára gyönyörűséges (*un plaisir; hédiszton*), hanem másoknak is ugyanígy [...]; és azért szeretnek képmásokat nézni, mert a szemlélés révén (*en regardant; théorein*) megtanulják a megismerést (*apprendre à connaître, manthanein*), és kikövetkeztetik (*conclut; szüllogidzesztbai*), mi micsoda (*ce qu'est chaque chose; ti ekasztion*), ahogy például azt mondjuk: ez itt ennek és ennek felel meg.³⁰

A *Poétika* minden olvasója tudja, hogy a levezetés kvázi „empirikus” érveléshez folyamodik: Arisztotelész szerint az utánzó ábrázolásokban lelt örömnék vagy gyönyörűségnek a „gyakorlati tapasztalatban”, a készítményekben (*epi tón ergón*) találjuk a bizonyítékát vagy a jelét (*szémeion*). Ezek a készítmények a képmások vagy ikonok. Arisztotelész *elsősorban* a festészetre gondol: „Olyan dolgoknak, melyeket a maguk valóságában viszolyogva látunk, a lehető legpontosabban kidolgozott képmását örömet szemléljük; például a legocsmányabb állatok és hullák alakjait.” Miután a ráismerés („ez itt ennek és ennek felel meg”) örömről beszélt, hasonló szellemben még ezt is hozzáfűzi: „Ha ugyanis valaki nem látott még olyat, a gyönyörűséget nem az ábrázolás váltja ki, hanem annak kidolgozottsága, a színe vagy más hasonló tulajdonsága.”³¹ De az ilyen „empirikus” példák, bár velük indul az érvelés, pusztán arra valók, hogy mintegy előre jelezzék a *katharszisz* különös „alkímiáját”, miáltal a fájdalom (*lüpé*) gyönyörbe csap át. Nyersebben fogalmazva (egyben előreutalva): miáltal a *negatív átmege pozitívba*. Ezek az „empirikus példák” – a nyilvánvaló különbségektől eltekintve – hasonló szerepet játszanak a „transzcendentális mimetológiában”, mint a „tükkörstádium” a lacani ontopszichológiában:³² a tapasztalat útján bizonyítanak egy cáfolhatatlan *a priori*t, a tapasztalat mint olyan lehetőségfeltételét; sőt, ha tetszik, közvetlenül kimutatni vélik a létező-

³⁰ ARISTOTE, *Poétique*, 4, 1448 b., dir. et trad. Rosélyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT (Paris: Seuil, 1980). [ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. A fordítások eltérései miatt megadom a francia fordítás kifejezéseit is azokon a helyeken, ahol Lacoue-Labarthe szükségesnek tartja megadni az ógörögöt, illetve a franciához igazítom a magyar fordítást.]

³¹ [ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*, uo.]

³² [Utalás: Jacques LACAN, „A tükkör-stádium mint az én funkciójának kialakítója”, ford. ERDÉLYI Ildikó, FÜZESSÉRY Éva, *Thalassa* 4, 2. sz. (1993): 5–11.]

sét. Ebben az értelemben a *miméma* felett érzett „túláradó öröm” csakugyan *jel*nek tekinthető.

Persze mindegy is, hogy mindez empirizmus vagy sem. Hisz Rousseau sosem *olvasta* a *Poétikát*, sőt, ahhoz sem fér kétség, hogy nem is volt rá lehetősége. Mert valóban nehéz volna megmondani, hogy az antik, kivált a római hagyományból (ékes példa a költői funkció horatiusi „átmoralizálása”) vagy akár a „modernből”, mely Averroës kommentárjának latin fordításából vagy a *Poétika* szövegének Moerbeke egyenes, 13. századi, ugyancsak latin átültetéséből sarjadt ki, de csak az olasz reneszánsztól kezdve fejtett ki számottevő hatást,³³ mi vezethette volna más következtetésre vagy adhatott volna neki más gondolkodni(- vagy ismételni)valót, mint amit jól ismerünk: a művészet a természetet utánozza, az utánzás a képzeletből fakad (*imago*, sőt „*ut pictura poesis*”,³⁴ az utánzandó természet pedig (az „irodalomban” és a színházban egyaránt) az emberi „jellem” és „szenvedély”. A francia klasszicizmusban egész biztosan nem található semmi egyéb, hisz a francia klasszicizmus ebben a kérdésben alig szakadt el a *cinquecentótól*. Alain Badiou szavaival azt mondhatni, a *Miméma* hagyományosan nem képes előállítani *Mathémát*, legfeljebb erkölcsi *tanulság* formájában – és még jó, ha ezzel nem hatálytalanít minden költeményt.

Az eredményt ismerjük: „általánosságban a Színpadon emberi szenvedélyeket festenek le, melyek eredetije a szívünkben rejlik.”

Ez a második előfeltevés teszi érthetetlenné a *katharsziszt*.

Rousseau vallja be elsőként (ez is őszinte jellemét dicséri), hogy nem érti: „Tudom, a színházpoétika szerint [...] a szenvedélyek felszítása megtisztulásukat eredményezi; ám ezt a szabályt én nem érem fel ésszel. Netán előbb dühöngő örültté kell lennünk, hogy aztán mértékletessé és bölccsé válhasunk?”³⁵ Annyira nem érti a szabályt, hogy (a francia klasszicizmussal összhangban) legalább négy ponton félreolvassa a *Poétika* szövegét. Arisztotelész nevezetes megfogalmazása így szól: „A tragédia nemes, véghezvitt, na-

³³ Ezzel kapcsolatban érdemes a *Poétika* tanulságos recepciótörténetéhez fordulnunk, jó összefoglalását lásd ennek az annotált fordításnak az előszavában: ARISTOTE, *Poétique*, trad. et préface: Michel MAGNIEN (Paris: LGF, 1990).

³⁴ [Latin szállóige: „úgy van a verssel, akár csak a képpel”. Eredetileg: HORATIUS, *Ars poetica*, 361. sor.]

³⁵ ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 19. [ÖI, 27.] Jean ROUSSET jelzi az általa szerkesztett *Pléiade*-kiadásban (uo., 1317.), hogy korántsem Rousseau az első, akiben kétségek merültek fel a szóban forgó „szabállyal” kapcsolatban: „Corneille, Fontenelle hasonlóan fogalmaztak”; Rousset említi még Voltaire-t is, a *Commentaire sur Corneille*-t; Rousseau szinte ugyanígy fogalmaz: „Fel nem foghatom, hogy a szenvedélyek megtisztítása miféle orvosság.”

gyobb horderejű tettek fűszerezett – a mű egyes részeinek kívánalma szerint különbözőképp alkalmazott – beszéddel való ábrázolása; ez az ábrázolás nem elbeszéléssel, hanem drámai hősökön keresztül történik; a száanalom és a félelem ábrázolása pedig megtisztít az ilyen jellegű indulatoktól.”³⁶

A négy visszatérő értelmezési hibát mindenki jól ismeri:

1. A Tragédiában, sőt, ahogy Rousseau mondja, „általánosságban a Színpadon”, mindig *cselekedeteket*, nem pedig „szenvedélyeket” ábrázolnak; a tragédia a szó szoros értelmében cselekvések utánzó ábrázolása (*mimészis praxeosz*): ezért rendeli alá Arisztotelész (bizonyos fokig) a karakterek, a színen cselekvő hősök (*prattontesz*) „jellemét” (*éthosz*) a szorosan vett drámának vagy a „történő” *müthosz*nak (a cselekménynek, a brechti értelemben vett „fabulának”, amint *színre viszik*, „előadják”).

2. A „szenvedélyek”, ha csakugyan vannak szenvedélyek a színen, sosem *általában vett* szenvedélyek, legföljebb „félelem és száanalom” (vagy velük rokon érzések), feltéve, és mi sem bizonytalanabb, hogy a *di' eleou kai phobu* annyi, mint egy *dia miméseos eleu kai phobu*, vagyis hogy „félelem és száanalom” utánzó ábrázolása (*représentation*) a színen *megy végbe*: itt azt kell eldönteni, mi *módon* megy végbe a *katharszisz*: azáltal, hogy a színre vitt cselekvések éretnessége láttán ilyen „szenvedélyek” ébrednek a nézőkben, vagy azáltal, hogy a két „szenvedélyt” a cselekvő hősök előadják a színen; utóbbi értelmezés hátránya, hogy megerősíti az első félreértést.³⁷

3. A *pathémata*, mely a *katharszisz* része, nem akármilyen „szenvedélyek” vagy „érzelmek”; kimondottan *fájdalmas* érzésekről van szó, vagy a *pathé*, általában a *pathosz* felkavarodásáról: arról, ami negatív a *pathoszban*; az öröm vagy kéj ellentétéről. Innen ered a klasszicizmus téves, de legyőzhetetlen imperatívusza, melyet Rousseau szüntelenül ostoroz: a „tetszés” szabálya (jó esetben, így Rousseau, „vigaszt nyújtanak”; rossz esetben „hízelegnek”).

4. A *katharszisz* gyógyászati felfogása („purgálás”, a hippokratikus szaknyelvben: „homeopátiás gyógyszer”), ami legalább Bernaysig és Freudig pusztított, s bizonyára a *Politika* nyolcadik könyvéből a sokat idézett 1342a11.

³⁶ ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*, 6, 1449 b.

³⁷ A különbség leheletnyi. Mégis végig kell gondolni a kérdést, amit a *Poétika* két fordítója, akiket korábban egyetértően idéztem, sajnos elmulasztott; *katharszisz*-értelmezésükkel (lásd: 188.) egyébként hajlok egyetérteni. Egyszerű példával: vajon az *Antigoné kommoszában* [panaszdalában] Antigoné a saját sorsát siratja? Vagy az *Oidipusz király* végén miért gerjed Oidipusz (éktelen) haragra Kreóonnal szemben egy szempillantással azelőtt, hogy száanalmassá válna? Mindkét esetben „szörnyekkel” van dolgunk, ahogy Rousseau mondja; Oidipuszon kívül ő még Phaidrát és Médeiát is említi. Látható, hogy máris az *azonosulás* fogas kérdésénél tartunk: szükséges-e azonosulni a *katharszisz*szhoz vagy sem?

félreértésén alapult, ahol a zenei *katharszisz*szal kapcsolatban a kifejezés orvosi konnotációja nyilvánvalóan metaforikus.³⁸ A tévedés, melyet már Nietzsche is erősen bírált (olvasta Bernayst³⁹ és betéve tudta a klasszikusokat), akkor lesz teljes, ha a gyógyászati metaforát második lépésben erkölcsi kódokkal metaforizálják, vagy ha a „kisülés” (*Entladung*) fogalmával egybemossák a két területet, az orvoslást és az erkölcsöt – sőt, hármat, ha hozzáteszik még a pszichopatológiát is.⁴⁰

Ám ezekről a hibákról a maga módján Rousseau is tud. Legalábbis gyanít valamit. Ezért keres kissé kényszeredetten valami útmutatást.

Kissé meglepő, hogy épp Crébillontól az *Atreus*⁴¹ előszavára (1707) esett a választása. Az itt olvasható értelmezés előnye, hogy az egész katartikus műveletet a szánalomkeltésre korlátozza. És máris ott vagyunk a szakasznál, ahonét kiindultunk, s amelyet Rousseau annyira jelentőségteljesnek tartott, hogy utóbb a második *Értekezés*be is be akart illeszteni:

Azt mondják, a tragédia a rémületen át szánalmat kelt; de mégis miféle szánalom ez? Futólagos, haszontalan érzés, semmi több; nem tart tovább, mint az őt tápláló illúzió; a természetes érzés pusztá töredéke, melyet a szenvedélyek kisvártatva úgyis elfojtanak; terméketlen szánalkozás, néhány könnyecseppel jóllakik, és sosem indított senkit a legcsekélyebb emberies cselekedetre. Így zokogott a vérengző Sulla...⁴²

A folytatást ismerjük.

Értetlensége megvallása és az itt kínált – tisztán retorikai fogásként érthető – (ál)megoldás között Rousseau böszven sorolja az érveket annak alátámasztására, hogy a színháznak természetszerűen nincs semmiféle erkölcsi és politikai hatása. Épp ellenkezőleg.

³⁸ Itt is aláírom Dupont-Roc és Lallot kommentárját (lásd különösen: 191–193).

³⁹ [Jacob BERNAYS, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* (1857).]

⁴⁰ Ehhez lásd: Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, huszonkettedik fejezet [ford. KERTÉSZ Imre (Budapest: Magvető Kiadó, 2007)]. Magától értetődik, hogy ettől még semmi sem indokolja a *katharszisz* „vallási” (kultikus vagy rituális) értelmezését. Nem úgy fest, hogy Arisztotelész ilyesmire utalna, még akkor sem, amikor a *Politika* nyolcadik könyvében „birto-
kukba kerítő” (*enthusiasztikai*) dallamokról beszél, melyek révületbe ejthetnek. Mindenesetre ezt is ugyanazon a szinten tárgyalja, mint a *katharszisz* „erkölcsi” és „gyakorlati” eseteit.

⁴¹ [Prosper Jolyot de CRÉBILLON, *Atrée et Thyeste*.]

⁴² ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 23. A továbbiakban a 19–25. oldalokról idézek. [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 31. A további idézetek ugyanitt: 24–32.]

Már láttuk, miként vitatja – lényegében vádirata kezdetétől –, hogy a színháznak „hatalmában áll[na] megváltoztatni az érzéseket és az erkölcsöket; [hisz] csupán követni és megszépíteni tudja őket”: „[a] színi látványosságok értelme szükségképp az általuk nyújtott élvezetben, nem a hasznosságban rejlik. Ha hasznosak is, annál jobb; de fő céljuk tetszést kelteni, s ha szórakoztatják a népet, máris eleget tettek a célnak.” Ezt az alapvetést – ismételjük: a klasszicizmus főszabályát – aztán különösebb indoklás nélkül általánosítja: eszerint a színház mindig és mindenütt arra ítéltetett, hogy a közönség elvárásaihoz igazodjon, „hízelegjen” neki, az egyetértését keresse, megerősítse az önképében. Ezért különböző történetileg és „nemzetenként”: az angolok vért kívánnak, az olaszok zenét, a franciák lovagiasságot, „szerelmet és udvariaskodást”; Molière és Corneille máris kiment a divatból – *a fortiori* az antik tragédia is: „[k]i vonná kétségbe, hogy a mai francia színpadokon Szophoklész legjobb darabja is csúfosan megbukna?” Összefoglalóan: „ezekből az első megfigyelésekből következik, hogy a színi látványosság általános hatása [kiemelés: Ph. L-L.] a nemzeti jellem megerősítésében, a természetes hajlamok fokozásában és a szenvedélyek felszításában áll.”

De a Szophoklészre tett futólagos utalás mégis árulkodó: azt az *azonosulást* vonja kétségbe, melynek Rousseau a „természetes szánalomról” (*pitié*) (egyben a félelemről) szóló elméletében még kiemelt jelentőséget tulajdonított. A „Szophoklész legjobb darabjának” kortárs előadhatóságát firtató költői kérdésre így szól a válasz: „nem tudunk azoknak az embereknek a helyébe kerülni, akik semmiben sem hasonlítanak ránk.” Máshogy fogalmazva, és kissé sűrítve, a *katharszisz* hatáskörével szembeni támadás rögvest magával vonja a mimetikus *mathészisz* kérdés nélküli kizárását, ami, mint tudjuk, az ész primátusának fenntartására szolgál. Tehát Rousseau valójában pontosan értette, hogy a *mimészisz* teszi lehetővé a *katharsziszt*. Pusztán azt akarta bizonyítani, hogy az effajta „megtisztulás” igazából nem az, legfeljebb *színleges*, egyszerűen azért, mert teljességgel az általában vett „színlelésnek”, vagyis annak a látszatokat gyártó és „elvalótlanító” tevékenységnek a függvénye, amit *mimészisz*nek nevezünk. Mármost ez elég váratlan, hisz a második *Értekezés*ben történetesen épp a „természetes” (és *matematikainak* [*matematikusz*] tekintett) mimetikus készség megléte készíti elő az eredeti (természeti) állapot felállítását. Azt kell hinnünk, miután „beléptünk a színházba”, ahogy Diderot írta, vagyis amint a kultúra és a történelem „elnyomta” a természetet, maga a *mimészisz* sajátos természete is módosult: az „átvitel”, jellegadó működésmódja, hasonmásaink és önmagunk felismerésének korábbi *alapfeltétele*, az „illúzió” kitüntetett eszköze lett. Ehhez a platóni bizonyosságához tartja magát a

Levélben Rousseau. Ahhoz a „bizonyossághoz”, hogy a *mimészis* sajátos fertőzőerővel bír, hogy a szenvedélyek elfojthatatlanul, gyógyíthatatlanul *ragályosak*.

Mindent elmond, *szinte* mindent, a *Poétika* klasszicista összefoglalása. „Né-tán előbb dühöngő őrültté kell lennünk, hogy mértékletessé és bölccsé válhassunk?” Így szólt a hitetlenkedő alapkérdés; ez vetette föl a megtisztulás rejtélyét. Rousseau ezen a ponton száll be a vitába:

„Dehogysis! Nem erről van szó” – mondják a színház hívei. „A tragédia csakugyan azért tárja elénk a szenvedélyek átfogó képét, hogy megindítson minket, ám nem föltétlenül abból a célból, hogy ugyanazt érezzük, amit a szenvedélyektől gyötört hős. Ellenkezőleg, többnyire inkább arra törekszik, hogy a hősökre ruházott érzelmek szöges ellentétét keltse bennünk.” Továbbá azt is mondják, hogy amennyiben egyes szerzők hatalmukkal visszaélve indítják meg a szíveket és rossz irányba terelik a nézők rokonszenvét, a hibát a művészek tudatlanságának és romlottságának kell betudnunk, nem magának a művészetnek. Végezetül azt mondják, a szenvedélyek és az őket kísérő fájdalom hű ecsetelése elég hozzá, hogy a néző minden tőle telhetőt megtegyen az ábrázolt szenvedélyek elhárítására.

Mellékes, pontosan kik voltak „a színház hívei” (Du Bos, Porée, talán Diderot?), az is, hogy mennyire állt szilárd alapokon az érvelésük. Számunkra magától értetődően Rousseau válasza lényeges. Pontosabban a *reakciója*. Itt ugyanis a természet hangja emelkedik szólásra, a romlatlan belső érzés, az ártatlanság mindent megelőző „énje”:

Hogy felismerjük az összes ilyen válasz rosszhiszeműségét, elegendő szemügyre venni, milyen lelkiállapotba kerülünk egy tragédia végén. Vajon a felindultság, az izgalom, az ellágyulás, amit magunkon tapasztalunk, és ami elkísér minket az előadás után is, olyan beállítódás előhírnöke, mely megelőlegezi szenvedélyeink *meghaladását* [kiemelés: Ph. L-L.] és megzabolázását? Az élénk és megindító benyomások, amelyeknek szokásszerűen kiteszük magunkat és oly gyakran ismétlődnek, csakugyan alkalmasak volnának arra, hogy szükség esetén mérsékeljék érzelmeinket? Miért szakítaná meg a szenvedélyekből születő fájdalom képe a gyönyör és az öröm *átvitelét* [kiemelés: ismét Ph. L-L.], ha egyszer szemlátomást utóbbiak is szenvedélyek szülöttei, a drámaírók

pedig még nagy gonddal fel is cicomázzák őket, hogy annál kellemesebbé tegyék színdarabjaikat?

Ez a rövid szakasz, melyet mintha csak a megrendülés diktált volna, másról sem szól, mint a „bukás” mérhetetlenül édes pillanatáról, a színházi ábrázolás kiváltotta szédítő élvezetről: erről az eksztatikus „elragadtatottságról” beszél majd a *Trisztán* fináléjára utalva Nietzsche, és ezt a kiváltságot igyekszik Rousseau, egész biztos önmagával *meghasonulva*, makacsul megvonni a művésztől, hogy kizárólag a természettel szemben engedélyezze a megélését, például a Bieli-tónál, mint az „Ötödik sétában”.⁴³ (Erre csattan fel Nietzsche nevetése, ezért gúnyolja az „idillt”, a „nemes vadember” ábrándját és „az operakultúrát”!) Ám e különös alkímia, „a szenvedélyekből születő fájdalmak” átalakulása gyönyörűséggé – vagy, ha szabad így fogalmazni, előbbiek *átvitele* utóbbiakba –, nem egyéb, mint maga a katartikus hatás. És Rousseau-nak, ezen a ponton, mintha mégis lenne róla valami *fogalma*. Épp abból táplálkozik páratlan kreatív ereje, amit itt önmaga előtt is – a *Verneinung* („nem akarom tudni”) analitikus, nem pedig a *Verleugnung* („tudom, de...”) fetisiszta értelmében – *letagad*; ettől hasonlik meg, ettől kerül alapvető ellentmondásba életműve és gondolkodása. Pontosan itt; *belyben vagyunk*.

Innentől a levezetés hátralévő része pusztá folyomány (Rousseau persze nem ugrik át egyetlen logikai lépcsőfokot sem). Ha kijelentjük, hogy a *mimészis*, mint olyan, káros, és mert *hatásos*, annál károsabb, mindent elmondunk. Hogy pontosan mitől hatásos, voltaképp mellékes is. Elég a tapasztalati bizonyíték. Tényleg megeshet a színházban, hogy *megettisztulnak* az érzések vagy a szenvedélyek; épp ez a veszély:

Miként Diogenész Laertiosz is megjegyzi, a szív könnyebben elérzékenyül a színlelt bajokon, mint a valódiakon, s a színházi utánzatok olykor több könnyet csalnak ki belőlünk, mint az utánzott dolgok kézzelfogható jelenlétükben; ez azonban nem azért van így, mert ilyenkor, mint Du Bos abbé gondolta, az érzelmek enyhébbek és nem fokozódnak fájdalomig, sokkal inkább azért, mert *tiszták* [kiemelés: Ph. L-L.]: nem vegyül beléjük önféltés. Kitalált történetek megkönnyezésével eleget teszünk az emberiség valamennyi törvényének, ám anélkül, hogy bármit is adnunk kéne magunkból.

⁴³ [Jean-Jacques ROUSSEAU, „Egy magányos sétáló álmodozásai”, in *ŐI*, 331.]

És pár sorral lejjebb (ahol futólag üdvözölhetjük a fényes jövő előtt álló „széplélek” felbukkanását is):

Ha valaki fogja magát, és elmegy megcsodálni a mesékben gyakorolt jótéteményeket és megsiratni a kitalált sorscsapásokat, miféle egyéb követelményeket lehetne még vele szemben támasztani? Elégedett lehet magával, nemde? Nem azon örvendezik, micsoda széplélek? Nem váltott-e meg mindent, amivel az erénynek tartozott, midőn hódolattal adózott neki? Mi többet várhatnánk tőle? Hogy maga is gyakorolja az erényt? De hisz rá nem osztottak szerepet; ő nem színész.

Kevés kell hozzá, hogy az ábrázolás, a reprezentáció színházzá (vagy látványossággá) tegye az egész világot. Ez volna a leggyászosabb, legsúlyosabb „komikus illúzió”.⁴⁴ A rossz betetőzése: bedőlni a *tisztaságnak* – utóbbi, persze, ezúttal is erkölcsi értelemben véve.

Ugyanakkor arra is felfigyelhetünk, hogy a színház, legalábbis a tragédia, nem pusztán „elvalótlanít” (ahogy én mondanám), nem is csak „felment” (immár Rousseau szavával, aki azt érti ezen, hogy a nyílt színen szenvedő valamelyik szereplővel való azonosulás mentesít *valódi* kötelességeink teljesítése alól), hanem – ez is a *Levélben* áll – egyszersmind „eltávolít”, mégpedig egyfajta kettős ellentmondás okán, mely részint történetiségéből, részint formalizáltságából (szabályozottságából) fakad:

Minél többet elmélkedem a dolog felett, annál inkább úgy találom, mindazt, amit színházban ábrázolnak, nem közelítik hozzánk, hanem eltávolítják tőlünk. Amikor az *Essex grófot* nézem [Thomas Corneille tragédiája, 1678 – közbevetés: Ph. L-L.], I. Erzsébet királynő uralma tíz évszázadot hátrál a szememben, ha meg olyasmit játszanak el, ami a minap esett meg Párizsban, azt kell hinnem, Molière korában vagyok. A színházban éppolyan különálló szabályok és erkölcsi alapelvek uralkodnak, mint ahogy nyelvezete és öltözéke is sajátos. Azt mondják, a színen történelemből miránk semmi sem vonatkozik, és ugyanolyan nevetséges lenne magunkévá tennünk a hősök erényeit, mint versben beszélnünk és római ruhába bújnunk.

⁴⁴ [Utalás Pierre Corneille azonos című színdarabjára (1636). Magyarul *A mutatvány* címmel Somlyó György fordításában (1985) játsszák.]

Ez a távolság- vagy idegenségérzet nem azonos a brechti *Verfremdungseffekt*tel (az „elidegenítéssel”, ami aktív és szándékos), mellyel kissé túlbuzgón össze szokták keverni, sőt, épp az ellenkezője: nemhogy eloszlatná az azonosulást (az önfelmentés) negatív erkölcsi-gyakorlati hatását, hanem, paradox módon, csak fölerősíti. Amit Rousseau kíméletlenül elítél:

Láthatjuk hát, mire szolgálnak mindama túláradó érzelmek és ragyogó maximák, melyeket fennhangon magasztalnak: hogy mindörökre a színpadra száműzzék őket, ezáltal színjátéknak tüntessék föl az erényt, mint ami csupán arra jó, hogy elszórakoztassa a közönséget, de amit örület volna komolyan venni, átültetni a társadalomba. Így a legjobb tragédiák legelőnyösebb hatása annyiból áll, hogy pár futólagos, meddő és hatástalan érzésre korlátozza az ember összes kötelességét: örvendezhetünk derekasságunkon mások derekasságának tapsolva, emberségségünkön olyan bajokon szánakozva, melyeket orvosolhatnánk, s nagylelkűségünkön, közölve a rászorulókkal: majd az Isten megsegít.

Itt nyilván érdemes minőségi különbségeket tenni: egy Berenice-előadás anynyira megráz minket, hogy sírunk (Rousseau később elárulja, hogy „felindultságról, izgalomról, ellágyulásról” írva a *Berenice*-re gondolt: *dimisit invitus invitam...*);⁴⁵ az *Essex gróf* erejét a fennköltség és a méltóságteljes aggkor adja, mint az „antikizáló” tragédiákét általában. A *mimészis* csak akkor hatásos, ha észrevétlen; semmi esetre sem válhat karikatúrisztikussá vagy sztereotipikussá. Ám az etikai „képviseltség” (*représentation*) minden esetben egyforma. A színen (általánosságban) ellentétek is megférhetnek egymással, sőt, még a színházi hatásba is beférkőzhetnek: a szenvedély *mimészise* nem mindig ragadós. Ám az általában vett gyakorlati hatás mindig azonos erősségű; így aztán annak köszönhetően „könnyebbülhetünk meg” a szenvedélyek „megtisztulása” nélkül is, hogy enyhülnek a többiekkel vagy önmagunkkal szembeni kötelességeink. Egyszerűen csak a *lelküsméretet* csitítják (illuzórikusan). Ezzel „egészíti ki” Rousseau, mint állítja, Arisztotelész *Poétikáját*. És még a vígjáték is, mely „egyszerűbb eszközöket alkalmaz” (egyfajta realizmussal közelebb hozva a világhoz a színházat), hasonló funkciót lát el, amikor nevetségessé teszi az erényt (lásd ismét *A mizantrópot*); és tudjuk, hogy „a nevetségesség

⁴⁵ [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 63. Lacoue-Labarthe Rousseau lábjegyzetét idézi, ami szintén idézet, a magyar Rousseau-kiadás jegyzetével ellentétben (ahol Suetoniust adják meg forrásként) valószínűleg inkább Racine *Berenice*-ének előszavából: „elküldte [Rómából] vonakodva a vonakodót.” VAS István fordítása. RACINE, *Összes drámái* (Budapest: Magyar Helikon, 1963), 333.]

[...] a bűn legkedvesebb fegyvere”.⁴⁶ A vígjátéki azonosulás ráadásul megkettőződhet egyfajta projekcióval – Rousseau (és a hozzá hasonló alkat) legalábbis így éli meg: nem ilyesmi történik, mikor a *Levél* írása közben összeveszik Diderot-val, miután magára veszi a híres mondatot *A törvénytelen fiúból*, hogy „csak a gonoszok vannak egyedül”?⁴⁷ Akárhogy is, a „közönségnek” elég úgy éreznie, hogy megszabadították kötelességeitől. A nézőtéri nevetés, ami nem lehet más, mint a komolynak számító dolgok kinevetése, ugyanoda vezet, mint a sírás vagy a csodálat: kihelyezzük a színpadra, mintegy képviseltetjük azt, ami ránk nehezedik és bánt minket. A *katharszisz* hitvány enyhület; az ábrázolás, a reprezentáció *felmentést nyújt*.

Így foglалható össze a színház és az összes hatása: lehetséges a *katharszisz* – ám illuzórikus vagy ártalmas.

2.

Ezek után úgy tűnhet, Rousseau mindennel leszámolt. Az ítélet nem csupán kíméletlen, végérvényes is. Még mielőtt esettanulmányokat végezne vagy különböző tragikus *témák* vizsgálatával (összemosva a cselekményt és a szereplőket) bizonyítékokat hozna, kijelenti – ismét Arisztotelészre támaszkodva:

Így minden arra kényszerít, hogy vessük el a tökéletesség hiú eszményét, amit a színi látványosságok mostani formájáról állítanak, mondván, a közjót szolgálják. Önáltatás [...] abban bízni, hogy a színházban megmutatják, hogyan állnak valójában a dolgok, hiszen a költő *általában* [kiemelés: Ph. L-L.] kénytelen eltorzítani a dolgok állását, hogy mindent a nép ízléséhez igazítson. A komédiában elkönyíti, az emberi szint alá süllyeszti a súlyukat, a tragédiában felnagyítja, az emberiség fölé emeli, hogy hősiesebbnek tűnjenek. Így aztán soha semmi sem emberi léptékű, s a színházban sosem látunk a *magunkfajtához hasonló lényeket* [kiemelés: Ph. L-L.]. Hozzátenném még, hogy e különbség oly igaz és közismert, hogy poétikájában Arisztotelész szabályt is csinált belőle: *Comoedia enim deteriores, tragoedia meliores quam nunc sunt, imitari conantur*.⁴⁸ Ez volna hát a helyesen felfogott utánzás, mely olyasmit választ tárgyául, ami egyáltalán nem létezik, azt pedig, ami a lekicsinylt és a felnagyított szélsőértékei közt csakugyan létezik, elveti, mint

⁴⁶ [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 34. A fordítást módosítottam.]

⁴⁷ [Lásd: Denis DIDEROT, *Beszélgetések a törvénytelen fiúról*, ford. LŐRINSZKY Ildikó (Máriabesznyő: Attraktor Kiadó, 2005).]

⁴⁸ [„A komédia rosszabbakat utánoz, mint a mostaniak, a tragédia jobbakat.” Vö. ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, 1448a18.]

holmi haszontalanságot? De mit számít az utánzás valóságossága, ha megképződik az illúzió, nemde? Elég, ha felkelti a nép érdeklődését. Ezeknek a szellemi termékeknek – mint a legtöbb hasonló produktumnak – egyetlen célja a tetszés. Ha a szerző sikert arat, és abban a színészek is osztoznak, a színdarab máris elérte célját, és senki sem érdekel, ezen túl hasznos-e. Ám ha nem származik belőle semmi jó, úgy marad a rossz; s mivel ehhez nem fér kétség, úgy látom, a kérdés eldőlt.⁴⁹

Igen ám, de tüzetesebben olvasva a szakaszt, mégsem olyan egyszerű a dolog. Pláne nem olyan egyszerű, mint gondolni szokás.

Rousseau valójában *nem* az utánzást *mint olyat* ítéli el, csak a „poétikus” vagy „poiétikus” utánzást: azokat a „produktumokat”, legyenek „szellemiek” vagy sem, melyek pusztán *tetszeni* akarnak – a *tetszés* leggyanúsabb értelmében. Ha azt mutatnák nekünk, „ami van”, ha „a magunkfajtához” *hasonló* „lényeket” mutatnának, akkor bizony „helyesen fognak fel” az utánzást, és számíthatna „az utánzás igazsága”. De a színház csak illúziót mutat vagy (re)prezentál,⁵⁰ hisz csak az illúzió (vagy a „fikció”) kelt „tetszést”, éljenek bár a nevetetés vagy a megríkatás eszközével. Így rögtön az is magától értetődik, hogy a *katharszisz* ugyancsak illuzórikus: hamis enyhületet nyújt, haszontalan vagy káros. „Ha nem származik belőle semmi jó, úgy marad a rossz.” Ám elvileg semmi sem zárja ki, hogy létezzék helyes utánzás, akárcsak a szenvedélyek hatásos megtisztítása (ha nem a tőlük való megtisztulás). Emlékezhetünk, hogy a második *Értekezés* szerint „kezdetben”, „eredetileg” csakugyan létezett ilyesmi.

⁴⁹ ROUSSEAU, O. C., 5: 25. [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 34–35.] Ez az első – egyben utolsó – alkalom, hogy Rousseau „közvetlenül” idézi Arisztotelészt (igazából ezt a latin idézetet és parafrázisát is Muraltól veszi, akitől a *Júlia, a második Heloïse*-ban is használ részleteket Saint-Preux néhány párizsi levelében; lásd Jean Rousset jegyzeteit a Pléiade-kiadás 1322–1323. oldalán).

⁵⁰ [Innentől használja Lacoue-Labarthe a (re)présenter kifejezést. Kissé egyszerűen „megjelenés és megjelenítés”, körülményesebben – de Arisztotelészre visszautalva – „megmutatás és ábrázolás” vagy „előadás és leképezés” paradox kettősének lehetne fordítani; azonban mindkét esetben elsikkadna a lappangva aktív „politikai” felhang, a reprezentációból kihallatszó *képviselés*. Ez eddig ugyan alig aktiválódott, ám ennek a második szakasznak a végén, ahol Lacoue-Labarthe a rousseau-i népnünnepélyt elemzi, éppen ez a – mondjuk: „esztétiko-politikai” – vonatkozás kerül előtérbe. Ami világossá teszi, hogy a reprezentáció rousseau-i (de egyben: lacoue-labarthe-i) bírálata emancipációs kérdés. Ezért döntöttem úgy, hogy tartom az újlatin alakot, mely a magyarban is egyaránt utal az ábrázolásként értett műalkotásra és a képviselőségként értett politikacsinálásra.]

Ergo Rousseau a színházat *mint olyat* kárhoztatja. Legalábbis azt, amivé a színház *züllött*: a „színháziaszt” kárhoztatja. A „tökéletesség” kifejezés a legfontosabb az itt olvasott szakaszban, akár legelemibb meghatározása szerint, mint a „tökéletesíthetőség” lehetősége: „Így minden arra kényszerít, hogy vessük el a tökéletesség hiú eszményét, amit a színi látványosságok mostani formájáról állítanak.” A már ismerős képlet szerint Rousseau itt sem ítéli el a művészetet; ellenben egyfajta „tökéletesített művészet”, egy „természetű” (vissza)változtatott „művészet” reményét dédelgeti, mely meghaladná az eredendő szembeállítást, amelyből született. Mint tudjuk, ezt veszi majd át (Kant közvetítésével) Schiller, hogy ő aztán ténylegesen kibontsa és a végletekig vigye: tanulmányai a „naiv” és „szentimentális” irodalomról vagy a „modern” színház lehetőségéről, az antik és a „klasszikus” tragédia szembeállításának meghaladására tett kísérletei másról sem szólnak, mint a rousseau-i leckéről.⁵¹

Jean Starobinski megjegyzi, hogy a „tökéletesített művészet” kifejezés már a *Társadalmi szerződés* első változatában is szerepel: „a javaslat, mondhatni, úgy szól, hogy »kutyaharapást szőrével«: aki akarja és ért is hozzá, »a tökéletesített művészetrel helyrehozhatja a bajokat, melyeket a kezdeti művészet okozott a természetnek«.”⁵² Miután pedig az *Esszé a nyelvek eredetéről* zenei utánzáselméletén is kimutatta az ismerős képletet, Starobinski hozzáteszi,

⁵¹ Hadd hivatkozzam Peter Szondi nagy hatású elemzéseire: Peter SZONDI, „Le naïf est le sentimental”, *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand*, trad. Jean BOLLACK et Barbara CASSIN (Paris: Gallimard, 1991); valamint saját írásaimra, főként a Hölderlinről szólókra: Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *L'imitation des modernes* (Paris: Galilée, 1986). Schiller színházelméletét illetően elsősorban azokra az 1791–1793 között született tanulmányaira gondolok, melyeket Goethe *Iphigeniája* és Kant harmadik *Kritikája* hatására írt: az „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen” [„A tragédia tárgya kiváltotta öröm aljáról”, 1792], mely az 1790-ben Jénában tartott tragédia-szemináriumok konklúzióját fejt ki; az „Über die tragische Kunst” [„A tragikus művészetéről”, 1792]; végül: „A patetikusról”. Két későbbi írása, *A messinai menyasszony* előszava (1803), melyben a fiatal Friedrich Schlegel filológiai munkásságára támaszkodik, valamint „A kar felhasználása a tragédiában”, már egész más problémákat vet fel – erre Nietzsche hívta fel elsőként a figyelmet *A tragédia születésében*. Schiller olyan kitűnően levonta Rousseau-ból a konzekvenciákat, hogy nemes egyszerűséggel a színház rehabilitálását javasolja. [Magyarul: Friedrich SCHILLER, „A patetikusról”; „A kar felhasználása a tragédiában”, in Friedrich SCHILLER, *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, ford. MESTERHÁZI Miklós és PAPP Zoltán, 129–155, 371–383 (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2005); „Előszó *A messinai menyasszonyhoz*”, in Friedrich SCHILLER, *Összes drámái II.*, ford. JÉKELY Zoltán, 267–270 (Budapest: Osiris Kiadó, 2002).]

⁵² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, tome 3. (Paris: Bibliothèque de la Pléiade), 288. [Starobinski idézett jegyzeteit nem hozza a *Társadalmi szerződés* fent hivatkozott magyar kiadása.]

hogy „ugyanez a gondolat, más megfogalmazásban, az *Emil* elején is felbukkan”.⁵³

De a „kutyaharapást szőrével”, a betegségből nyert orvosság nem más, mint maga a katartikus művelet – legalábbis orvosi felfogásában (melyet Rousseau is átvesz, mint ami magától értetődik). És ha ez így van, akkor talán már azt is kezdjük érteni, hogy a spekulatív *Aufhebung* sem lehet egészen idegen a *katharszisz* rousseau-i értelmezésétől, sőt, talán egyenest annak mintájára van elgondolva. Erre nyomban visszatérek.

Ott tartottunk, hogy a színház homályos eredetében megpillanthatóvá vált egy másfajta színház, melyben nincs semmi „színházias”, ami újszerű varakozásokat kelt, ha kétségkívül nem is „általánosságban a Színpaddal (*Scène*)”, legalábbis a „látványosságokkal (*Spectacle*)” szemben. Innentől elképzelhető, hogy az utánzás valóságos legyen, a megtisztulás pedig tényleges. De előbb még meg kell ragadni (Rousseau szavaival) „a színház igazát” és „hasznát” a maga lényegében, eredeti vagy „tökéletes”⁵⁴ állapotában, az abszolút *kivételes* „görög pillanatban”, a Színpad előtti időkben.

Rousseau kétszer is megidézi a görögöket.

Első ízben azon a ponton, ahol az esettanulmányok után, melyeket egytől egyig kortárs francia színdarabokon végez és első nagy konklúziójának szemléltetésére használ (ezt a konklúziót olvastuk az imént), körvonalazni igyekszik, milyen szerinte az igazi tragikus hős vagy az olyan „karakter”, mely bemutatathatna egy helyes utánzást. Elemzésnek veti alá Crébillon *Catilináját* [1748] és az arra válaszul írt *Megmentett Rómát* Voltaire-től, aztán *A fanatizmus, avagy Mohamed prófétát* ugyancsak Voltaire-től; végül ismét Crébillon: *Atreus és Thyestes*. Az elemzések eredményét tüstént előrebocsátja: „A francia színházban is, mely vitathatatlanul a legtökéletesebb, mindenestre a legszabályosabb mind közül, legalább annyi diadalt aratnak a legelvetemültebb gazemberek, mint a legkiválóbb hősök: tanúsítja Catilina, Mohamed, Atreus és sokan mások.”⁵⁵ A „gazemberek”, kivált „a sötét Atreus”, valamint a túlonúl fenséges „hősök” közt nincs átmenet: senki, egyetlen *ember*, egyetlen „magunkfajta” sem. Thyestes az egyedüli kivétel, ám meglepő módon ő is csak azért, mert pontról pontra megegyezik a „tragikus hős” Arisztotelész-től el-

⁵³ Uo., CXCV. (A zenei utánzás elméletéről az *Esszé a nyelvek eredetéről* előszavában van szó.) Starobinski másutt azt is felveti, hogy a rousseau-i képlet tekinthető a hegeli *Aufhebung* legelső vázlatának.

⁵⁴ A modern komikus színház vizsgálatára áttérve Rousseau explicite kimondja: „Tekintsük tökéletes alakjában, azaz születésekor.” (ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 31. [ÖI, 42.]) És itt Molière-ről van szó!

⁵⁵ ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 26. [ÖI, 36.]

képzelt eszményével, vagyis Oidipusszal – és Thüestesszel...⁵⁶ (Rousseau nem Seneca *Thüesztész*ről, hanem Crébillon *remake*-jéről beszél):

Mielőtt végeznék e darabbal, említést érdemel egy érdeme, mely sokak szemében hibának tűnhet. A színházunkban színre léptetett karakterek közül talán Thyestesén érződik leginkább az antik ízlés. Egyáltalán nem nevezhető bátor hősnek; nem is az erény mintaképe. Ettől még nem mondhatni, hogy gazember. Esendő, mégis rokonszenvet kelt, mert emberi és szerencsétlen. Úgy látom, pusztán emiatt elgyöngülünk és megrendülünk a láttán, ez a jellem ugyanis igen közel áll hozzánk; a hősiesség ellenben inkább elkedvetlenít, semmint megrendít minket, azzal ugyanis, végső soron, nem tudunk mit kezdeni. Kívánatos volna, hogy fennkölt szerzőink kissé lejjebb ereszkedjenek állandó emelkedettségükből, és olykor a hétköznapi emberek küszködésével lágyítsanak el minket; mert ha folyton csak bajba jutott hősök iránt kél bennünk részvét, féltő, hogy végül nem marad bennünk senki iránt.⁵⁷

És rögtön ezután: „A régiek közt hősök jártak, színpadukra pedig embereket állítottak; mi ellenben kizárólag hősöket viszünk színpadra, és alig akad közöttünk valódi ember. A régiek kevésbé fennköltén beszéltek az emberségességről; de jobban gyakorolták.” Akkor viszont óhatatlanul felmerül a kérdés: mégis miért vittek ennyi „szörnyeteget”, ilyen „förtelmes szörnyetegeket” is az antik színpadra (amelyet Rousseau szerint a modern voltaképpen utánoz)? Olyanokat, mint Oidipusz, Phaidra, Médeia, de ne feledkezzünk meg Agamemnónról, aki – mint Rousseau írja – „feláldozza a lányát”, és Oresztészről sem, aki „az anyját gyilkolja meg”, és még sorolhatnánk. Mi szükség ilyen aljas bűnökre, „kegyetlen cselekedetekre”, melyek kétségkívül „érdekessé te-

⁵⁶ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, 13. fejezet, 1452 b–1453 a. A nevezetes szöveghelyen a filozófus igazság szerint a félelem és részvét kiváltására alkalmas „szerkezetet” (*szüsztaszisz*) elemzi, nem magát a „karaktert” vagy „hőst”: nem elég, hogy derék embereknek tönkremenjen az élete, az sem, hogy az alávalóké megjavuljon, részvét ugyanis csak azoknak jár, akik nem érdemlik balsorsukat, félelmet pedig csak a magunkfajtaikat érő csapások láttán érzünk (*phobos... peri tón homoión*). „Marad tehát az, aki a szélsőségek között van”, mondja Arisztotelész: „aki erényénél és tisztességénél fogva nem emelkedik ki a többi közül, azonban nem álnoksága és alávalósága, hanem valamilyen tévedése (*hamartia*) folytán éri balsors – valaki a jóhírék és jómódúak közül, mint például Oidipusz, Thüesztész, vagy hasonló családok előkelő tagjai.” Bár Rousseau nem emeli ki Oidipusz esetét, az érvelést pontról pontra átveszi.

⁵⁷ ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 29. [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 40. A következő idézetek is innen származnak.] Jean Rousset jelzi, hogy az *intéressant* a klasszikusok szóhasználatában az, „ami együttérzést (*compassion*) kelt”.

szik a darabokat és alkalmat adnak az erény gyakorlására”, ugyanakkor „hozászoktatják a nép szemét olyan borzalmakhoz, amelyekről tudnia sem volna szabad, olyan gaztettekhez, melyeket bárcsak el sem bírna képzelni”? Miért fogadták el a görögök ezeknek az előadásoknak a tanulságait („az ember nem szabad”, „az Ég olyan bűnökért bünteti, amelyeket miatta követ el”: *Oidipusz*; „a féltékenység dühe szörnyűségekre ragadtat egy kegyetlen és romlott anyát”: *Médeia*)? Miért *túrték* olyan roppant gonoszság látványát, mely már-már felfoghatatlannak vagy lehetetlennek hat?

Rousseau a következő válasszal rukkol elő – jelzem, figyelmesen kell olvasni, lentebb ugyanis ennek (néhány kiegészítő megjegyzéssel végrehajtott) spekulatív fordításával találkozunk Schelling egyik legelső szövegében:

Ha a görögök *el bírták viselni* [kiemelés: Ph. L-L.] ezeket az előadásokat, csakis úgy, mint ami nemzeti régmúltjukat képviselte (*représentant*); ez a régmúlt ott keringett a nép körében, alapos okkal idézték fel rendszeresen, és még *a borzalmait is képesek voltak befogadni*. De hasonló indítékok és érdekek nélkül hogyan találhatna ugyanaz a tragédia minálunk [franciáknál, „a leglágyabb és legemberibb népnél a földön” – közbevetés: Ph. L-L.] olyan nézőkre, akik *elviselik* a tragédia látványát és mindazt, amire a hősokeket kényszeríti?⁵⁸

Máshogy szólva, Nietzsche szavaival (aki ugyanezt a kérdést fogja feltenni): hol húzódott a görögök *túréshatára* a szenvedést, a szörnyűségeket vagy (Rousseau jellemzően moralizáló kifejezésével) „az aljasságokat” illetően? De Arisztotelész nyelvére is visszafordíthatjuk a kérdést: hogyan lehettek élvezet (*plaisir*) ennyi fájdalomban vagy – ezúttal freudi terminológiájával (ahogy például a *Psychopatische Personen auf der Bühne* fogalmaz)⁵⁹ – *kínban* (*déplaisir*)?

Számos utódjával ellentétben Rousseau nem „arisztotelianus” (vagy annak szánt) választ ad. Nem állít semmi olyasmit, ami indokolható bármifajta *esztétikai* értelmezést, legyen az pszichobiológiai (Bernays, Nietzsche) vagy pszichopatológiai (Freud) jellegű esztétika. És ha alapvetően áthatja is a moralizáló („klasszikus”) Arisztotelész-olvasat, ettől még olyan erős a platóni befolyás, hogy válasza elsősorban és lényegileg *politikai*. Vagy történeti-politikai. Ám *egyszersmind*, és ez lesz igazán meglepő, *szöges ellentéte* Platónnak: Rousseau

⁵⁸ Jean-Jacques ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 31. [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 41. A fordítást módosítottam.]

⁵⁹ Hadd utaljak a róla adott elemzésemre: Philippe LACOUE-LABARTHE, „La scène est primitive”, *Le Sujet de la philosophie* (Paris: Aubier, 1979). [„A színpad: Ósi”, ford. SIMON Vanda, *Thalassa* 8, 1. sz. (1997): 52–71.]

szerint ha a görögök nem is „hittek” (igazán) „a mítoszaikban”, megszokásból és alapos (politikai) okkal, ha másért nem is, hát a „nemzet” érdekéből kifolyólag, mégis rendszeresen fel kellett őket idézniük. A görögök ugyanis saját történelmükben (amit Heidegger így fordít majd le: történeti *Dasein*jükben⁶⁰) hittek; ez volt egyben a görög vallás lényege is – egyszerre értve a *religion*t a *relegere* („*recueillir*”, „egybegyűjtés”) és a *religare* („*relier*”, „összekötés”) értelmében: egyfelől mint hagyományt, közösségi emlékezetet; másfelől mint politikai vagy (város)állami köteléket. Nagyjából a *Levél* megszövegezésével egy időben Rousseau a következő mondatokat íratta az *Új Héloïse* főszereplőjével, Saint-Preux-vel Párizsból (a motívum rögtön elő fog kerülni a *Levél*ben is): „A tragédia intézményének a feltalálójánál eredetileg vallásos alapja volt [...]. A görög tragédiák megtörtént eseményekből indultak ki, legalábbis olyanokból, amelyeket a közönség valódinak tartott.”⁶¹ Ami nyilvánvalóan arra utal, hogy a görögök nemcsak az utánzást nem tekintették koholmánynak vagy fikciónak, hanem számukra a *katharszisz* is teljesen valós hatással bírt: hiszen nem valami állítólagos „valóságot” utánoztak (ahogy a „realizmus” vagy a „verzizmus”), még kevésbé valami elveszett fenséget vagy nagyságot: azt utánózták – és ahhoz mérték az utánzás *igazságát* –, amit Hegel, pontosan Aiszkhüloszra (az *Eumeniszekre*) és Szophoklészre (az *Antigonéra*) utalva, *die Sittlichkeit*nek⁶² nevezett: az „erkölcsiséget” vagy „erkölcsi világot”. A görög színház, mivel a görög *éthosz mimészisz*ét művelte, tanított; ezért volt „hasznos”. Mégpedig roppant egyszerű okból kifolyólag: *nem volt „színházias”*.

Ezt erősíti meg a szöveg későbbi pontján, egy bámulatosan szigorú érvelés keretében, mintegy az ékesszólástól megittasulva (Dionüszosz! – mondaná Hölderlin), „a görög *példa (exemple)*”, egyben egy „*kivétel (exception)*” második megidézése. A színészről, a mimetikus emberről és annak sajátos moráljáról szóló hosszas fejtegetést követő szakaszról van szó. Rousseau itt is szinte szóról szóra átveszi Platón érveit, mégis fennakad az „egyetemes megvetésen”, amely a színészeket Rómában sújtotta: *quisquis in scenam prodierit [...] infamis est*.⁶³ Azon pedig még inkább, hogy a színészet (jogi, erkölcsi, satöbbi) megbélyegzését az egyház is átvette s mindmáig fenntartja, holott a színészet gyalá-

⁶⁰ Rousseau példáinál maradva elegendő itt Oidipusz említésére utalni az 1935-ös *Bevezetés a metafizikába Lét és látszat* című fejezetében [Martin HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, ford. VÁJDA Mihály (Budapest: Ikon Kiadó, 1995), 51–60.]

⁶¹ Vö. Jean Rousset jegyzeteivel. [ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 1327.]

⁶² [A magyar fordításban: „erkölcsiség”. Lásd: G. W. F. HEGEL, *A szellem fenomenológiája*, ford. SZEMERE Samu (Budapest: Akadémia Kiadó, 1961), 227.]

⁶³ [„Bárki fellép a színpadon [...], legyen megvetett.” ROUSSEAU, „Levél d’Alembertnek”, 89.]

zatosnak minősítése bizonyára „pusztán előítéletekből fakad”. De hiába minden ellenvetés:

tulajdoníthatnám a szóban forgó ítéleteket a papok prédikációinak, ha nem tudnám, hogy elevenen éltek már a kereszténység születése előtti Rómában is, méghozzá nem csupán alaktalanul gomolyogtak a népszellemben, hanem írott törvényekbe foglalták őket, melyek becstelenné bélyegezték s megfosztották a római polgár címétől és jogaitól a színészeket, a színésznőket pedig lefokozták a prostituáltak szintjére.⁶⁴

Rousseau ezután cáfolja „az üres okoskodásokat”, majd váratlanul ismét „színen lépnek” a görögök. És az itteni „színi látványosság” tényleg mesébe illő:

Csak egy népet ismerek, mely e téren nem osztotta a többiek meggyőződéseit: a görögöt. Náluk oly kevéssé számított becstelen szakmának a színházi, hogy olyan színészek példáit is őrzi az emlékezet, akikre köz-tisztségeket osztottak, hol az államon belül, hol követségekben. Könnyűszerrel megadhatók e kivételesség okai: 1. Miután a tragédiát, csakúgy, mint a komédiát, a görögök találták fel, nem sújthatták rögtön megvetéssel a foglalkozást, amelynek még nem ismerték a hatásait; mikor pedig kezdtek tisztába jönni velük, a közvélemény már elfogult volt. 2. Mivel a tragédiában eredetileg volt valami szent, a tragikus színészet kezdetben inkább vélték papoknak, mint vásári komédiásoknak. 3. Mivel a színdarabok tárgyát mindig a nemzeti régműltből merítették, melyet a görögök egyenest bálványoztak, nem úgy tekintettek a színészekre, mintha meséket játszanának el, hanem mint tanult polgárookra, akik közös hazájuk történelmét ábrázolják (*représentoient*) honfitársaiknak. 4. A görög nép annyira rajongott a szabadságért, hogy szentül hitte, egyedül ő szabad természettől fogva, ezért élénk örömmel idézte fel egykori balsorsát és a hatalmasok büntetteit. A tragédiák széles tablói szüntelen szellemi épülésére szolgáltak, és e népben ellenállhatatlan tisztelet ébredt okulásának eszközeivel, a színészekkel szemben. 5. Miután a tragédiákat eleinte csupán férfiak játszották (*joüéé*), a görög színpadon nem láthatták férfiak és nők botrányos keveredését, ami a mi színházainkat a romlott erkölcsök iskoláivá teszi. 6. Végezetül, a görög színi látványosságokból tökéletesen hiányzott a maiakra jellemző farkodás. Színházait nem haszonlesőn és szűkmarkúan építették; a

⁶⁴ [Uo., 88.]

nézők nem sötét tömlőben kuksoltak; a színészek pedig biztos tudhatták, hogy meglesz a vacsorájuk, így nem volt szükségük a nézők anyagi hozzájárulására, és nem kellett a szemük sarkából számolgatniuk, hányan lépik át a bejáratot.

Nagyszabású, csodás látványosságaikat (*grands et superbs spectacles*) a szabad ég alatt s az egész nemzet előtt tartották, s valamennyi jelenet párvialokkal, diadalokkal, díjakkal és egyéb olyan tárgyakkal szolgált, melyek lelkes versengésre ösztönözték a görögöket, s a derekasság, a dicsőség érzésével melengették mindannyiuk szívét. E tekintélyes intézmény oly erősen megindította s felkavarta a lelkeket, hogy a színészek, kiket egyazon buzgalom hevített, tehetségükhöz mérten maguk is részesültek a játékok győzteseinek, azaz többnyire a nemzet vezetőinek járó dicsőségből. Engem a legkevésbé sem lep meg, ha ekképp gyakorolt mesterségük nemhogy lealacsonyította, hanem oly bátor tartással és nemes önzetlenséggel ruházta fel a színészeket, hogy olykor úgy tetszhetett, személyükben maguk is felérnek az általuk alakított szerepekhez. Mindazonáltal az is igaz, hogy Göröghon, az egyedüli Spárta kivételével, sosem volt az erkölcsösség mintapéldája; Spárta pedig nem tűrte a színházat, és nem becsülte azokat, akik színpadra léptek.⁶⁵

Rousseau persze téved: Spártában, mint rögtön a szemére vetették, igenis volt színház, persze, *spártai*.⁶⁶ Ő viszont azért idézte meg és állította szembe Athénnal Spártát, hogy az erkölcstelenség összes felmerülő vádjával szemben körülbástyázhasson egyfajta tiszta görögséget. Spárta említése ennek a szó szerint *fenséges* (*sublime*) eszmefuttatásnak a végén pontosan arra szolgál, hogy nyomatékosítsa, a színház még Athénban sem volt „színházias”; egyszersmind arra – és ez az elővigyázatosság aligha volt indokolatlan –, hogy előre kijelölje

⁶⁵ ROUSSEAU, O. C., 5: 71–72. [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 90–91.]

⁶⁶ Ehhez is lásd Jean Rousset jegyzetét: ROUSSEAU, O. C., 5: 1350: „Rousseau ez ügyben J.-D. LE ROY-tól, a *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* [Göröghon legszebb emlékműveinek a romjai, 1758] szerzőjétől kapott levelet, aki kötetében a spártai színházat is feldolgozta: »Nagy része máig megmaradt; Pauszaniasz és Plutarkhosz is beszélt róla [...].« Rousseau 1758. november 4-én írott válasza: »Hálásan köszönöm, Uram, hogy nagylelkűen felhívta figyelmem a spártai színház tárgyában elkövetett baklövésemre [...], arra szeretném kérni, járuljon hozzá, hogy levelét felhasználhassam a sajátom új kiadásában. [...]« Le Roy levelét végül az 1781-es kiadás szerkesztői mellékeltek Rousseau írásához.” Amit a későbbi (modern) kiadások szerkesztői viszont rendre elmulasztottak...

a zárlatban leírt „népünnepély” terepét, melynek nyíltan Lakedaimón lesz a mintája.⁶⁷

Nem véletlenül használtam az imént a *fenséges* kifejezést. Nem is pusztán abból kifolyólag, hogy éppenséggel az *eleváció*, a *felemelés* (*heben*, *erheben*, *erhaben* stb.) problémájáról van szó (ami egyébként már önmagában is elegendő indok volna). Hanem mert Rousseau érveiben, valamint a konklúzió gyanánt válaszolt „nagyszabású, *fenséges* [ez megint feltétlenül kiemelendő – Ph. L-L.] látványosságokban”, melyeket „a szabad ég alatt és az egész nemzet előtt tartottak”, a következő a leglényegesebb – a negyedik pont: „A görög nép annyira rajongott a szabadságért, hogy szentül hitte, egyedül ő szabad természettől fogva, ezért élénk örömmel idézte fel egykori balsorsát és a hatalmasok büntetteit.” Szintiszta paradoxon: ez az önnön szabadságától megittasult nép, mely egész biztosan a legelső – de talán az egyetlen – történelmi nép/szubjektum, s mint ilyen, *autonóm* és önmagára eszmélt, ám *megszállta* a szabadság, előtötte a libertárius hév vagy *mánia* (ezt nevezte Platón a görögök „örületének”; ennek a rejtélyes örületnek igyekszik majd Hölderlin és Nietzsche is utánajárni azon az úton, amelyet itt nyitott újra Rousseau), a szolgástoronyúségeinek *bemutatásában* és *felidezésében*, ami annyit tesz, *gondolatában* (*mens*, *memoria*; *denken*, *andenken* stb.) éli át a legélénkebb örömet, boldogságot, élvezetet. Az ilyen szörnyűségek látványa nem egyszerűen *ízletes* a legszószerintibb értelemben (így érti Burke);⁶⁸ ezen felül *gondolkodnivalót* ad, ahogy Kant mondja a fenségesről – magáról a szabadság eszméjéről –; *okít*, abban az értelemben, ahogy például „az ember esztétikai neveléséről” beszélünk: *felszabadító* és *felemelő* ereje (a kettő ugyanaz) szigorúan *mathematikus*, azaz okulásra

⁶⁷ Az óvintézkedés azon egyszerű okból kifolyólag nem volt felesleges, hogy a spártai táncok meztelenül zajlottak, ráadásul a fiatalok körében a nemek is vegyültek, a legkevésbé sem tiltották a borfogyasztást stb. Amekkora „erkölcsös” Rousseau, ha színészekről, pláne ha (modern) színésznőkről van szó, olyan határozottan foglal állást a „kendőzetlen”, *képmutatástól* mentes nemi viszonyok mellett („mert ami rossz az erkölcs terén, az a politikában is rossz”, uo., 100. [124.]); úgy kell csinálni, ahogy a hajlamok és az indulatok, a testi-lelki, vagyis a szívből jövő érzelmek diktálják. Természetesen mindig a házasságra tekintettel. Ezért mentegette a (népi) táncmultságokat, amivel jókora botrányt okozott. Még a katonai ünnepély (például a Saint Gervais-i zászlóalj nevezetes hadgyakorlata) sem zárja ki a nőket, épp ellenkezőleg (lásd: ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 123–124. [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 152.]).

⁶⁸ [„Kezdetben tanácstalanul kerestem a magyarázatot a megfontolatlan felindulás eme rohamára. Természetesen tudtam, hogy az uralkodók szenvedései ízletes csemegéül szolgálnak (*the sufferings of monarchs make a delicious repast*) egy bizonyos guszthus számára...” Edmund BURKE, *Töprengések a francia forradalomról*, ford. KONTLER László (Budapest: Atlantisz Kiadó, 1990), 162–163.]

való.⁶⁹ Máshogy fogalmazva, a tragédia a lényegéig *tisztítja* a fanatikus, fatális vagy „végzetszerű” szabadságot, ami a görögöknél saját *tagadásából*: *zsarnokságból* született, amit a Rousseau utáni század addig fog ismételtetni, míg a mozgásirány visszájára nem fordul (*Umkehrung*,⁷⁰ mondja majd Hölderlin), ami a kifutását is kijelöli, vezessen egészen a *forradalomig* [*Révolution*]⁷¹ vagy, ha tetszik – de még erre is visszatérek –, a „*peripeteiáig*”. Hölderlin, mivel olvasta Rousseau-t, Szophoklész címét *Oidipusz, a zsarnokra* fordította, az *Anti-gonéból* pedig „republikánus” színdarabot csinált.

A *katharszisz* az *Aufhebung* (a megtisztulás a *releváció* (*relève*)⁷²) formájában megy végbe: minden esetben az *aufheben* fogja „lefordítani” a *kathairein* kife-

⁶⁹ [Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 160.]

⁷⁰ [Szó szerint: *visszafordulás*. Hölderlin a görögökhöz való visszatérés lehetőségét, egyben lehetetlenségét jelöli vele. Az itteniekhez lásd: Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Métaphrasis sui vi de Le théâtre de Hölderlin* (Paris: PUF, 1998), 73.]

⁷¹ [Szó szerint: „fordulat”.]

⁷² [Hegel fordíthatatlan kifejezését köztudottan hol a „meghaladás”, hol a „megszüntetve-megőrzés” alakban szokás visszaadni magyarul. A Lacoue-Labarthe használta *relève*, *relever* kifejezéseket Derrida javasolta, az addig bevett *dépassement*, *dépasser* („meghaladás”) kifejezéseket felváltandó. Az indoklást lásd: Jacques DERRIDA, „Tympan”, in Jacques DERRIDA, *Marges de la philosophie*, 1 (Paris: Minuit, 1972). (Derrida nem beszél *katharszisz* és *Aufhebung* összefüggéséről.) A *relève* szótári alakban: „felemelés”, „megemelés”, „felmentés”, „felváltás” (például szolgálat, őrség stb. alól) vagy „felold(oz)ás” (például kötelesség, érzelmi teher stb. alól), akár „megkönnyebbülés” vagy „megkönnyebbítés”. Ebben a Derrida (és a francia nyelv) megnyitotta konnotációs mezőben a „pusztítás”, a „megszüntetés” nem igazán aktív. A derridai érvelésben egyfelől az a fontos, hogy az *Aufhebung* logikája szerint a „felváltottnak” úgyszólván „megmarad a helye” (a „posztja”), melyet az újonnan érkező „tölt be”, így „őríz (meg)”; másfelől az, hogy a „felváltás” műveletével maga a hely „megemelkedik”: „fennköltebbé” vagy felségesebbé (Freuddal szólva: *szublimálttá*), egyben „jelentősebbé” (*relevánsabbá*) és „jelentésebbé” (szignifikánsabbá) válik: előjön addig rejtett igazsága; így fordul a veszteség (a felváltotté) nyereségbe, a negatív pozitívba.

Jelen keretek közt lehetetlen végiggondolni a hegeli terminológia magyarázhatóságának a kérdését. Ehhez újra kéne fordítani *A szellem fenomenológiáját*. Ezért a *releváció* vagy *releválás* itteni kvázi tükörfordításával nem a „hegeli” *Aufhebung* visszaadását kísérem meg; annyi a céloom, hogy Lacoue-Labarthe terminológiája minél szemléletesebben működjön magyarul (amit nem segít elő sem a „meghaladás”, sem a „megszüntetve-megőrzés”). Egyúttal BOROS János, ORBÁN Jolán és CSORDÁS Gábor fordításához kapcsolodom, akik ugyanígy adják vissza Derrida megoldását, lásd: Jacques DERRIDA, *Eszé a névről* (Pécs: Jelenkor, 2005).

A *releváció*, a fenti alakok mellett, „fel-, ki- vagy előtűnés”, „előjövétel”, akár mint „kibomborodás”, „jelentőséggel telítődés” – ezeket a konnotációkat a mai magyar nyelv a „releváns” szóban őrzi, amely TÓTFALUSI István *Magyar etimológiai nagyszótára* (Budapest: Arcanum Adatbázis, 2001), hozzáférés: 2023.01.26, <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/r-F3964/relevans-F3A15/>, szerint pontosan „a

jezést – erre nemsokára hozok bizonyítékot. Ám ez a *fordítás*, melyben a filozófia teljes jövője lejátszódik, nem csupán azért lesz lehetséges, mert a „természet” és a másikja(i) közti viszony logikájának megfogalmazásával már Rousseau lefekteti – habár ő még nem formalizálja – magát a dialektikus logikát. (Rousseau, mint kicsit később Diderot, mindössze „paradoxonról” beszél, legnagyobb kihívást támasztó szövegeit pedig rendre az oximoron alakzatára építi.) A fordításhoz ugyanis még az is kellett, hogy a logikát Rousseau az atikai tragédia példájára (*exemple*) alapozza, a görögségből pedig *történelmi kivételt* (*exception historique*) csináljon.

Ebből kifolyólag az itt lejátszódó megtisztulás mindenekelőtt *magának a görögségnek a megtisztulása* (a kicsiny népé, mely – Nietzsche szavaival – kevély volt, dölyfös és szilaj). Ez a megtisztulás mellesleg jóval mélyrehatóbb – de Rousseau vajon tudta? –, mint az a feltételezés, amit a németek, kissé elhamarkodottan, kortársához, Winckelmannhoz fognak kötni, már csak azért is, mert Rousseau-nál *valóságos* megtisztulásról van szó: itt nem hátrálnak meg a szörnyűség vagy téboly előtt, szembenéznek vele, nem rettennek vissza, kitartanak satöbbi. A görögség megtisztulása önnön tagadásának tagadásaként megy végbe. Mindez a következő formulában sűrűsödik össze: *a görög színház nem volt „színházias”*. Ezt a Rousseau-nál születő megfogalmazást ismételteti Heidegger holdkórosan egészen az 1930-as évekig, abban a hiszemben, hogy Hegeltől származik.⁷³ Ám

relevare („újra felemel, megkönnyebbit”) nyomán, ennek *relevans* folyamatos melléknévi ige-névi alakjából, a *re-* („újra”) és *levare* („felemel”) elemek alapján” jött létre. A *releváció*ba benefoglalt *eleváció* kapcsán (a kifejezés a főszövegben nemrég felbukkant!) a *Magyar Katolikus Lexikon*, szerk. DIÓS István, VICZIÁN János (Budapest: Szent István Társulat, 2004), a következőket jegyzi: „*elevatio* (lat. „fölemelés”): 1. a szentmisében: úrfelmutatás. 2. ereklyék fölemelése”, amihez hozzáfűzhető, hogy a platóni *anabaszisz* (a kiemelkedés a barlangból a Naphoz) latinul ugyancsak *elevatio*. Ezért nem pusztán a hangalaki összecsengés miatt utal vissza a *releváció* a *reveláció*ra mint „misztikus” vagy „vallásos” felismerésre (beavatódás, a leplek le-hullása...); mindezek a görög-latin-keresztény kifejezések mind belejátszanak az *Aufhebung*ra fordított, ekképp „meghaladott”/„megszüntetve-megőrzött” *katharszisz* „történelmi-politikai” etimológiájába.]

⁷³ „A műalkotás eredetéről” tartott előadások Martineau-féle kiadásában olvashatjuk a rousseau-i formula „legnyersebb” (vagy -brutálisabb) átírását. [Martin HEIDEGGER, *De l'origine de l'œuvre d'art* (kétnyelvű), ford. és szerk. Emmanuel MARTINEAU, (Paris: Authentica, 1935).] Heidegger épp felhozta a görög templom nevezetes példáját „föld” (*phüszisz*) és „világ” (*tekbné*) ellentétének szemléltetésére: „Itt minden pont *fordítva van* [Alles ist da *umgekehrt* – Ph. L-L.] [...] Szilárdan állva a templom ad elsőként a dolgoknak arculatot, miáltal azután láthatók lesznek”, és így tovább. Röviden: a *tekbné* leplezi le a *phüsziszt*. „És ugyanígy van”, fűzi hozzá Heidegger, „az istenszoborral is”, ami „semmi esetre sem képmás, mely arra volna hivatott, hogy megismertesse az isten kinézetét – azt ugyanis senki sem ismeri –, hanem olyan alkotás, mely »maga« az isten.” Aztán hozzáteszi: „Ugyanez áll a nyelvi alkotásra – a tragédiára

ez a voltaképp *apofatikus*⁷⁴ formula inentől bármire rámondható, legalábbis szinte bármire, amit a Művészet vagy a Kultúra állít elő, vagyis ami első ránézésre pusztán csak „kiegészítés” (innen a híres „supplementum”), nem igazi, utáncat, reprodukció, pótlék, satöbbi. Lényegében másról sem szól a *szókratészi könnyedség* (*facilité socratique*). És Rousseau tényleg alaposan elolvasta Platont. De amint átvesz tőle valamit (és ne feledjük, a görögség itteni „rehabilitálása” egy terjedelmes – és platóni ihletésű – fejtegetésbe illeszkedik, mely magáról a *képmutatásról*, a színész megtévesztő és káros, ragályos „művészetéről” szól),⁷⁵ épp a *feje tetejére* állítja, megnyitva így az eljövendő, mondhatni,

– is; abban sincs semmi elkészítve [színre állítva: *vorgeführt* – Ph. L.-L.], hanem egy küzdelem tör ki [der Kampf, 1935-ben vagyunk – PL-L]: az új istenek harca a régiekkel.” Ismerős séma a *Természetjogról* szóló cikkből, *A szellem fenomenológiája Sittlichkeit-fejezetéből*; *A jogfilozófia alapvonalai*ból, az *Eumeniszek* és az *Antigoné* elemzéséből: az új jog küzd a régivel, az éjszaka a nappallal, az *agora* az *oikosszal*, a férfi (*anér*) a nővel (*güné*) (vö. Rousseau imént olvasott ötödik érvével), a demokrácia a zsarnoksággal, a szabadság a szolgálattal: mindez persze Hegel; de már előtte: Rousseau. Ha más tekintetben nem is, politikailag mindenesetre teljesen világos, miért tagadja Heidegger a rousseau-i örökséget, saját tartozását. [„A műalkotás eredetéről” szóló előadásokat Heidegger 1936-ban – tehát a Lacoue-Labarthe által kisebb módosításokkal idézett Martineau-féle kétnyelvű kiadást követően – többször is átdolgozta. A végső változat az 1949-es *Holzwege* című gyűjteményes kötetben jelent meg. Ebből készült a magyar kiadás. Lásd: Martin HEIDEGGER, *Rejtekutak*, ford. BACSÓ Béla (Budapest: Osiris Kiadó, 2006). Az idézet szakasz: 32. A Lacoue-Labarthe használta szöveghez igazítottam a magyar fordítást.]

⁷⁴ [A görög *apophaszisz*, „tagadás” szóból; hagyományosan a negatív teológia állítási módja, mely olyan kijelentésekkel igyekszik megragadni Istent, melyek tagadnak minden felfogható predikátumot (állítmányt).]

⁷⁵ A görögség itteni rehabilitálása, Rousseau szavával, pusztá „kitérő”. Alig ér a végére („Térjünk vissza a rómaiakhoz, akik e tekintetben nemhogy követték volna a görögöket, éppen az ellenkezőjére mutattak példát.”), máris folytatja a színészek elleni „platonikus” vádiratot: itt jön az a roppant híres szakasz, amelyre Diderot majd szóról szóra igyekszik válaszolni (hadd hivatkozzam megint egy saját írásomra: Philippe LACOUÉ-LABARTHE, „Diderot, le paradoxe et la mimésis”, in LACOUÉ-LABARTHE, *L'Imitation des modernes*, 15–39): „Miben áll a színész tehetsége? Az álcázás művészetében, hogy idegen szerepbe bújjik, hogy másnak mutatja magát, mint ami valójában, hogy hidegvérrel lobban lángra, hogy olyan természetesen mond mást, mint amit gondol, mintha tényleg azt gondolná, s végül, hogy önmagáról teljesen megfélelmezve a másik bőrébe bújjik...” – satöbbi; és ez nem minden: még ostromozni kell a színészek megvesztegethetőségét és korruptségét, a színház üzletiességét, a társadalmi pozíciók elbitorlását („királyoknak” öltöznek!), a becsapást és a szemfényvesztést; de amint mindenki tudja, a legfőbb sérelem, hogy a színész „az alantasság, a hamisság, a nevetséges gőg s a méltatlan lealacsonyodás keveréke, ami [...] szinte bármilyen szerepre alkalmassá teszi, kivéve a legméltóbbat mind közül: sosem lehet az az ember, akitől elszakadt.” Tudniillik a színész, szemben a szónokkal, „csak a sajátjától eltérő érzelmeket mutat ki, csak a szájába adott mondatokat szajkózza, sokszor kimérikus lényeket alakítva hősével együtt felszámolja, mondhatni, eltörli önmagát, és ha azután, hogy így megfélelkezett emberi mivoltáról, egyáltalán marad még belőle valami, az meg a nézők játékszere lesz.” (ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 72–74.

filozófiai színházat (*théâtre philosophique de l'avenir*), ahol a platonizmus tagadása rendre egyet fog jelenteni a platonizmus affirmálásával vagy megerősítésével.

Tényleg minden arra utal a *Levélben*, mintha Rousseau *tudná*, hogy Platón ugyanabban az évben (Kr. e. 385) írta az *Államot*, mikor a tragédiát – legalábbis addigi formájában: mint drámai versenyt (*agón*), egyszeri előadást, Dionüosz-kultuszt, kvázi kötelező ünnepet vagy ceremóniát – felszámolták, és szerte a görög világban (Attikán kívül) elkezdett kialakulni egyfajta „repertoárszínház”, mely Aiszkhülosztól Euripidészig a „klasszikusokat” adta reprízben. Pontosan az a *színház* (*ta theatra*), amelyre, mintegy ötven évvel később, Arisztotelész tanítása épült. Az a színház, ami, összességében, „kései fejlemény”.

Azonban (ez Rousseau lángelméjű sejtése) létezik *egy másfajta* – preplatonikus, vagy ahogy elszórtan mondják, „preszókratikus” – görögség is, egy *abszolút előzetes*, következésképpen *színtisztán archaikus ősgörögség*, mely *eredendő*, veleszületett *tökéletességében* ugyanakkor máris magában hordja önnön tagadását: a hellenisztikus „hanyatlást”, a romanizációt; hosszútávon még a kereszténységet is – ami nem más, mint az egész folyamat *fals relevációja*, vagy, ami ugyanazt jelenti, *negatív* (fordított) megismétlése. Egyben a romlás betetőzése.⁷⁶ Egyszerűen szólva, egy újfajta *kivételről* van szó: Rousseau „feltalálja” (vagyis felfedezi) azt, amit manapság „másik színtérnek” (*autre scène*) nevezünk.⁷⁷ De ami ekkor, az „elő- vagy ősgörögöknél” még éppen hogy nem *színpad* vagy *színtér* (*scène*), később pedig *már* nem lesz az, noha a kezdettől magában hordja a veszélyt: a majdani romlás lehetőségét.⁷⁸

[ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 91–93.] Lévén eszerint az ember *tagadása* vagy *negációja*, a színész – vagyis a „színházi” *mimészis*; az utolsó rousseau-iánusok manapság úgy mondanák: a „spektakuláris-piaci” *mimészis*, beleértve magát az árucikket is, amit Rousseau valószínűleg készséggel aláírna – nem más, mint az emberben rejlő *negativitás* indexe. Pontosan ezt a negativitást hivatott a görögök nem színházi színháza ideális esetben „releválni” (*relever*) [az *Aufhebung* fenti – de lentebb tovább pontosított – értelmében (lásd a 73. lábjegyzetet): pozitívba fordítani, megváltani, megemelni, meghaladni, szublimálni...].

⁷⁶ A kereszténységgel Rousseau érthető okokból roppant óvatos. De ezeken az oldalakon, akárcsak a *Levél* elején, tapintható az ellenérzése, sőt ellenségessége. Akárhogy is, Rómával és az egyházatyákkal szemben: a protestantizmus kötelez.

⁷⁷ [A „másik színtér” (*ein anderer Schauplatz*) a tudattalan freudi metaforája. A kifejezést Freud az *Alomfejtésben* vezeti be.]

⁷⁸ A „még nem” és a „már nem” közti átmenet – vagy egyenértékűség – Rousseau-nál megelégszik, talán „naivan”, azt a sablont, amelyet Heidegger majd a *történetiség* törvényeként fog formalizálni, a „monumentális történelem” nietzschei elgondolását *ismételve* (vagyis *radikalizálva*). (Ehhez lásd korábbi írásom: Philippe LACOUE-LABARTHE, „Histoire et mimésis”, in LACOUE-LABARTHE, *L’imitation des modernes*, 83–113.) A történetiség törvénye szigo-

Rousseau voltaképp ezeken az oldalakon fekteti le, a platonizmus első (platonikus) megfordítása keretében, messze ható érvénnyel, a görögség modern mítoszát: jóformán *az eljövendő filozófia színterét (scène philosophique)*. Semmi kétség, hogy ebből az „előgörögségből” – vagy, ami megint csak ugyanazt jelenti, ebből a preteátrális tragédiából – még jó pár alapelem hiányzik, melyeket majd csak a német romantika filológusai fognak beépíteni: ilyen a kórus, a kétosztatú tér (*orkhésztra* és *szkéné*), a zene, a két nyelv, a Dionüszosz-kultusz, a drámák vagy a tragikus nevek alapvető oximoronja (Oidipusz: aki tudta, mert látta; Antigoné: a született ellenzéki, a „belső ellenség” – most csak a legjelentősebb példákat említve), a rajongás és a józanság, a részegség és az álmom, az ábrázolhatatlan szörnyűség és a drámai alak, az Erinnüszök és Athéné, Apollón és Héra (vagy Dionüszosz és Apollón), a két törvény (a nappali és az éjszakai, a vér és a *logosz* törvénye), a szexuális differencia, satöbbi. Ahhoz sem fér kétség, hogy a rousseau-i görögség kissé túlságosan is „politikus”, azaz túlon túl republikánus vagy demokrata (a *Levél* végén pedig túlon túl spártai): ezek a színészek, akik valójában művelt állampolgárok vagy állami tisztviselők, azaz nem holmi vásári komédiások, hanem egyfajta „civil vallás” áldozópapjai; szolgaság és uralom szembenállásának ez a szinte mnemotechnikai jellegű felidézése; a „nemzeti régmúlt” magasztalása; a honpolgári nevelődés intézményeként felfogott „színház”; az ingyenes állami művészet... nos, mindez Schillernek talán még imponált, de amint Napóleonnak leáldozott (Rómát pedig újraalapították), Rousseau követői közül – Marxtól kivéve – senki másnak. Ez persze korántsem állta útját, hogy Rousseau legyen az első, aki – elkeseredett igyekezetében, hogy megértse a tragikus *hatást*, azaz a katarzisz műveletét – elgondolta az „ősgörögséget” (magát a tragédiát), mint egyfajta alapvető *antagonizmus* helyszínét, mely egyidejűleg leplezi el és hozza felszínre a *szublimációként* értett tragikus hatás ellentmondását (vagy paradoxonát), nevezetesen, hogy a szörnyűség (re)prezentációja örömet szerez – ami egyben a megmutathatatlan Szabadság (re)prezentációja felett érzett öröm para-

rán véve azt mondja ki, hogy az nyújtja a (majdani) történések lehetőségét (vagy ígértét), ami az (egykori) történésekben nem történt meg. De attól még, hogy Rousseau képes volt hinni a (tartományi) népünnepélyben – erre rögtön rátérek –, egyáltalán nem biztos, hogy Heidegger is hitt Nürnbergben vagy az 1936-os olimpiában, azaz abban, ahogy Leni Riefenstahl [*Az akarat diadalában* (1935) és *A berlini olimpiában* (1938)] *színre vitte* őket... (Ebből az irányból kéne elemezni azokat a forradalmi ünnepélyeket – az Eész, a Felsőbb Lény és a többi ünnepét – is, amelyek „művészeti vezetőjének” Jacques-Louis Davidot jelölték ki; de ennek nem itt van a helye.)

doxona.⁷⁹ Legyen az, Rousseau „fordításában”, az ősi szolgástor becsmérésében lelt öröm. Különben az sem véletlen, hogy a *Levél* épp ezen a ponton (az antagonizmus kimutatásakor) hangsúlyozza a görög kultúra *agonisztikus* voltát, ami Athén és Spárta, a „színház” és az olimpiai játékok, a templomi szertartások és az ünnepi kommunió esetében szerencsésen egybeesett: „e nagyszabású, fenséges látványosságok [...] minden jelenet[e] harcokat, győzelmeket, díjakat és egyéb olyan tárgyakat kínált látnivalóul, melyek lelkes versengésre ösztönözték a görögöket, s a becsület és a dicsőség érzésével fűtötték a szívüket”, satöbbi. Így aztán az sem véletlen, hogy a népünnepély, mely olyan „tisza örömet” szül, amelyet csakis a „nyilvános (köztéri) öröm”⁸⁰ tud, Rousseau-nál – megint egy oximoron! – népi-arisztokratikus ünnepély, ahol mindenki a társadalmon belül elfoglalt helyének megfelelően saját szakmáját gyakorolja (*one man, one job*, így Leo Strauss), hogy az egészséges versenyszellemtől hajtva elnyerje „a királyi címet” – „a puska, az ágyúzás, a hajózás királyának a címét”⁸¹ –, és a lehető legnagyobb öröm és közjó érdekében *abban* (és *akként*) *tűnjön ki, ami ő maga*.

⁷⁹ Kétségtelenül igaz, amint Dupont-Roc és Lallott is kiemelik, hogy a *mimészis* arisztotelészi elemzésében (*Poétika*, 4) semmiképp sem indokolt *máris* a fenséges [*sublime*] elméletét látni. Ez viszont nem gátolja, hogy Pszeudo-Longinosztól kezdve [*A fenségesről*, Kr. u. 1. sz.] a fenséges valamennyi elmélete alig burkolt Arisztotelész-parafrázisokból áll. Ezt másutt már érintettem: Philippe LACOUÉ-LABARTHE, „La Vérité sublime”, *Du sublime*, ed. Jean-Luc NANCY (Paris: Belin, 1987), 83–98. [Azzal, hogy (mint az itt lábjegyzetelt mondat állítja) a szabadság „megmutathatatlan” – mivel az ész eszméjeként intellektuális szemléletet kéne alkotni róla, ilyesmi azonban semmiről sem alkotható –, és ez esztétikai paradoxonokat szül, Lacoue-Labarthe Kantra utal. Lásd: Immanuel KANT, *A tiszta ész kritikája*, ford. Kis János (Budapest: Atlantisz, 2018), B 68–69, B 152–154.]

⁸⁰ Emlékezhetünk, hogy erre a fordulatra zárul a „Levél d’Alembert-nek” utolsó előtti lábjegyzete, ahol Rousseau feleleveníti „a Saint Gervais-i zászlóalj” epizódját, és ami fentebb már szóba került (végső soron lehetne a címe [Freud Leonardo da Vinciről szóló írására utalva] „Jean-Jacques Rousseau gyermekkori emléke”): a hadgyakorlat utáni utcabál katonazenére, gyerekek és nők részvételével (eredetileg „nézelődő női fejek” az ablakokban, aztán viszont ők sem bírnak magukkal, és lemennek az utcára), az „általános ellágyulás”, a testamentális intés Rousseau apjától, miközben „a testét remegés rázta”, amit Rousseau „mintha még ma is” érezne, és együtt remegne vele: „Jean-Jacques [...] szeresd hazádat!” – nos, mindez a következő *tanulsgyan* konkludál: „Jól tudom, e látványosság [*Spectacle* – kiemelés: Ph. L-L.], ha annyira megindított is engem, ezer másik embert talán egyáltalán nem vonzana. Szem kell hozzá, hogy lássa, és szív, mely képes átérezni. Nem, a tiszta öröm [lám – kiemelés: Ph. L-L.] mindig a nyilvános, köztéri öröm, s a természet igaz érzései csak a népben uralkodnak [ezeket is muszáj kiemelni – Ph. L-L.]. Ah, méltóság, gőg leánya és unalom anyja, jutott-e valaha bús foglyaidnak életükben ilyen pillanat?” (ROUSSEAU, *O. C.*, 5: 123–124. [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 152–153.]). Világos beszéd.

⁸¹ [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 142.]

Nyilván kívülről fújuk, ha másért nem, hát mert annyit neveltünk rajta, az agyonidézett – félig realista (deskriptív), félig utópikus (fiktív, „projektív”) – passzust, ahol Rousseau bejelenti igényét a republikánus ünnepélyre. Mégis szeretném terjedelmesen idézni, rögtön kiemelve a platóni (vagy szimplán görög) szókincs maradványait, egyben azt a szigorú fogalmi apparátust, mely szorosán összetartja a szakaszt. Tudjuk (vagy tudni véljük), hogy a politika terén milyen következményei voltak (hogyan „ültették át a gyakorlatba” és mi minden legitimálására használták); de hogy a filozófia terén is tisztában vagyunk-e a hatásaival, arról már, tekintettel a hagyományozódás közismert kiszámíthatatlanságára, nem vagyok meggyőződve.⁸² (Néhol egy-egy mondatrészt kihagyok, merő – mint Rousseau mondaná – időtakarékoságból; nézzék el nekem.)

Hogyan? Hát semmiféle látványosságra ne volna szükség egy köztársaságban? Ellenkezőleg, nagyon is sok kell! Hisz a látványosságok *épp a köztársaságokban születtek*; a köztársaságok kebelén ragyogtak igazán *ünnepi* fényvel. Van-e nép, melyhez jobban illenék, hogy rendszeresen öszszegyűlve az *öröm* és a *derű* gyöngéd *kötélékeivel* fűzze össze tagjait, mint ahhoz, amelynek körében mindenkinek annyi oka van *szeretni egymást*, és örökös *egyesülésben* élni? Már most jó pár ilyen nyilvános ünnepünk van; s én leszek a legboldogabb, ha tovább nő a számuk. De a világért se honosítsuk meg ezeket az *exkluzív* színi látványosságokat (*Spectacles exclusifs*), melyek szálnalmas módon sötét *barlangba* zárják *emberek kicsiny csoportját*, s csöndet és *tétlenséget* parancsolva rájuk *félelemben* és mozdulatlanságban tartják őket, s csak falakat, kardéleket és katonákat, *a szolgásgor és az egyenlőtlenység lesújtó képeit* tárják elébük. Nem, boldog népek, a ti ünnepeteknek nem itt van a helye! Nektek a *tiszta levegőn*, a *szabad ég alatt* kell *összegyűlnötök*, ott kell átadjátok magatok a boldogság édes érzésének, hogy szórakozástok ne legyen *pubány*, s *ne tegyék pénzzé*; hogy ne mérgezze semmi, ami *kényszertől* vagy *haszonleséstől* bűzlik; hogy *szabad* és *nemes* maradjon, miként ti magatok. Avégett, hogy a *Nap* ragyogja be *ártatlan* látványosságaitokat, *ti magatok fogjátok előállítani önmagatokból*; nincs is ennél *méltóbb* a Nap világára.

De végül is mi lesz ezeknek a látványosságoknak a tárgya? Mi lesz előadva? Ha tetszik: *semmi*. Ahol szabadság van, mert csak a néptömeg

⁸² Két, ma már klasszikus olvasatra hivatkozom: Jean STAROBINSKI, *J.-J. Rousseau. La Transparence et l'Obstacle* (Paris: Gallimard, 1971); Jacques DERRIDA, *De la grammatologie* (Paris: Minuit, 1967). [Grammatológia, ford. MARSÓ Paula (Budapest: Typotex, 2014), 163–361.]

uralkodik, ott jólét honol. Verjetez le a tér közepére egy virágokkal ékesített cölöpöt, *gyűjtsétek köréje a népet*, és kész is az ünnep. De még jobban teszitek, ha *magukat a nézőket kínáljátok látványosságként; legyenek ők maguk a szereplők; hadd lássa és szeresse mindenki önmagát a többiekben; így kovácsolódnak a legtökéletesebb egységbe*. Szükségtelen figyelmetekbe ajánlanom *a régi görögök játékeit*, hisz vannak újabbak, *modernebbek*, most is léteznek; épp nálunk fedeztem fel őket. Mi itt Genfben évente szemlét tartunk, nyilvános díjakat tűzünk ki: a puska, az ágyúzás, az evezés *királyának* a címét; egyszerűen nem lehet túlzásba vinni az ilyen *hasznos* [...] és *kellemes* rendezvényeket: *nem lehet túl sok királya ennek vagy annak*. Miért nem tesszük azt, amit a fegyverforgatás gyakorlása végett szoktunk, pusztán avégett, hogy ruganyosakká váljunk és megerősödjünk? Tán a köztársaságnak kevésbé volna szüksége jó munkásokra, mint katonákra? Miért nem alapítunk a haditornák mintájára *tornaversenyt*, meg *ökölvívó, birkózó, diszkoszvető versenyt*, az egyéb testmozgásokról nem is szólva? Miért nem serkentjük evezőseinket tavi *futamokkal*? [...] Ezek az ünnepélyek mindössze annyiba kerülnek, amennyit szívesen áldozunk rájuk, és már maga a *versengés* is kellő ünnepélyességet kölcsönöz nekik. Aki sosem vett részt ilyen eseményen a genfiakkal, nem is sejtheti, micsoda lelkesedéssel vetik bele magukat. *Rájuk sem ismereni*: ilyenkor nem ám az a karót nyelt nép, mely sosem tér el a *gazdaságosság szabályaitól* [...]. Élénk, derűs, kedves; érzései folyton a szemében csillognak, és folyton ki is mondja őket. *Közölni* igyekszik *boldogságát és örömeit*. [...] *Minden kis társaság egygyé olvad; minden közös lesz* [...]. Mindez Lakedaimón képét idézné, ha a *bőség* nem volna valamivel nagyobb; ám itt még ez a *bőség is helyénvaló*, hisz a tobzódás látványa annál *megkapóbbá* teszi forrásának, a *szabadságnak* a látványát.⁸³

⁸³ ROUSSEAU, O.C., 5:114–116. [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 142–144.] Jean Rousset joggal írja, hogy a hosszú lábjegyzet, melyet Rousseau a „hasznos” kifejezéshez fűzött, elsősorban a genfi polgárságnak, „a legbefolyásosabb családoknak, a tanácsok tagjainak, a városi előljáróknak” volt címezve, akik vélhetően tartottak a látványosságok és ünnepélyek költségeitől és attól, hogy rossz hatással lesznek az „alsóbb osztályokra”. (uo. 1376.) Azonban mint alapelv, méghozzá szigorúan platonikus, ennél jóval átfogóbb érvényű. Világosan kimondja, hogy 1. az egyetértés, akárcsak a kenyér, éppolyan *létszükséglet* a nép számára, mint amennyire „az állam szilárdságához” is elengedhetetlen; az egészséges verseny és a kikapcsolódás egyáltalán nem gátolja, hogy „mindenki megelégedjen a saját helyével”, ellenkezőleg: a törtetés az „elégedetlenségből” fakad: „akkor van baj, ha az emberek egymás hivatására pályáznak”; 2. a „szórákozás” a legkevésbé sincs a munka kárára, éppenséggel remekül kiegészíti, így mindenkinek csak hasznot hoz (amit a montagnonoknak, „a környék hegylakóinak” a példája a *Levél* korábbi pontján már igazolt): „Rossz, ha a népnek csak kenyérkeresésre jut ideje, mert az

A szakasz nyilvánvalóan „gazdaságtani” kommentárt igényelne (jobban mondva szocioökonómiai – ez talán kevesebb félreértésre ad okot). A népünnepély – és a rákövetkező éjszakai jelenet: a bál – leírását olvasva azokat a hosszú fejtegetéseket is számításba kéne venni, melyeket Rousseau a „nőkérdésnek” és a nemek közti társadalmi különbségeknek szentelt.⁸⁴ Mindez aligha lehetséges az alábbiakban, ahol szeretnék megmaradni, ha egyáltalán húzható ilyen elválasztóvonal, kizárólag a színház kérdésénél. Pontosabban innentől már a relevációjánál, *Aufhebung*jánál. Könnyen belátható, hogy mindez – a szabad ég, a tiszta levegő, a ragyogó napfény, a szabadság ünnepe (azt ne mondjuk, „kultusza”), a mindenre kiterjedő *agón* (verseny és vetélkedés, megmérgettetés, a legjobbak győzelme) és a többi – nem más, mint a görög tragédia, csak épp ki van vonva belőle a *színpad*, vagyis hiányoznak mindazok a kiinduló elválasztások, melyekből később kisarjad a „színház” (vagy az „opera”): a *szkéné* és az *orkhésztra*, illetve a *látnívalók* és a *nézők* elválasztása. Szándékosan írom azt, hogy Rousseau a – kifejezés modern (olasz) értelmében vett – „színpadot” (*scène*) vonja ki a görög tragédiából. Részint persze az egyszerűség kedvéért vagy megszokásból fogalmazok így; de azért is, hogy azt ne mondjam, az „előadás” (*représentation*) hiányzik; tudniillik az ünnepélyben vagy a látványosságban (*Spectacle*) (Rousseau korántsem figyelmetlenségből vagy jobb híján tartja meg a kifejezést!) nagyon is történik *előadás*, jóllehet helyesebb egyfajta *önelőadásról* (*auto-représentation*) beszélni: a *semmit* adják elő, mondja Rousseau, sőt, magukat a *nézőket*.⁸⁵

A *semmi* (vagy *senki*, ha nem a jobbik *énjük* – az *énen* belül) *mimészsze* nem más, mint a *játék*. (Ez megint Schiller, a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* végén: az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes jelentésében ember, és csak akkor egészen ember, amikor játszik, satöbbi.)⁸⁶ Különben ez indokolja, hogy a görögség emlékműve, „monumentuma” Rousseau számára miért nem

is időigényes, hogy élvezettel tudja elfogyasztani, különben nem soká fog dolgozni érte [...] nyújtunk neki szórakozásokat, hogy megszeresse a helyzetét, és ne áhítozzék kellemesebb körülményekre.” [Uo., 143.] Nem is hinné az ember, hogy ezt az egyszerű szabályt képesek ilyen gyakran áthágni...

⁸⁴ Mindezzel Sarah Kofman foglalkozott behatóan. Sarah KOFMAN, *Respect des femmes* (Paris: Galilée, 1996).

⁸⁵ [A *représentation* fent jelzett fordítási nehézségeiből kifolyóan „előadás” helyett szerepelhetne a mondatban „ábrázolás” is; azért pontosabb előbbi, mert a játékos nyilvánvalóan nem leképezik vagy megkettőzik önmagukat, hanem játék közben, amint *kivetkőznek magukból*, (leg)saját(abb?) lényükben mutatkoznak meg, *előjön* belőlük vagy *felfedődik* (*revelálódik*) valódi *énjük* – amit viszont ténylegesen elő kell adni, be kell mutatni, vagyis (re)prezentálni kell; enélkül nem létezik.]

⁸⁶ [SCHILLER, *Művészet- és...*, 155–261.]

Athén, hanem Spárta, lett légyen ott, Spártában is színház, és ha ezt építették is újra a rómaiak. A játék – vagy olimpia – eszközkészlete *szinte* üres; szándékosan nem azt mondom, hogy egy eszközkészlet nélküli eszközkészlet [*un dispositif sans dispositif*].⁸⁷ Elég egy *jel* (virágokkal ékesített cölöp, ami körül a nép összegyűlhet), hogy mindjárt kezdődik az ünnep vagy indul a verseny: az evezős futam esetében, melyet Rousseau a Genfi-tóra képzel, egy itt nem idézett (közismert) szakaszban a „célvonalnál kitűzött zászló”. Nincs kimondva, nyíltan legalábbis, ki rendezi az ünnepélyeket; feltehetően a városi tanács, az előljárók, ők azonban még csak említés szintjén sem kerülnek elő. Az ünnepélynek *szinte* spontán kell kitörnie; csak így lehet „civil” (politikai). Előzetes egyetértésnek kell jeleznie a kedvező alkalmat. Vagy a szokásnak, mint a Saint Gervais-i zászlóalj „színre lépésénél”, ahol pont az a lényeg, hogy nincs, vagy *alig van* színpad. Mert az ünnepély, Hölderlin szavával, csakis „békeünnep” lehet: *Friedensfeier*. (Mégis mit gondolt Heidegger, aki roppant jelentősként kezelte a szóban forgó költeményt,⁸⁸ honnan vette Hölderlin a témáját?) Az *agón* itt egyáltalán nem „élet-halál küzdelem”, mint egykor talán a görögöknél, a „görög pillanatban”, ahogy Hegel nevezte. Ezért kelt pusztán „örömet”, az együttlét vagy újraegyesülés örömét, mondhatni: azt a „gyönyört” a maga valóságában, melynek szolgáltatását a színház „Arisztotelész” óta illuzórikusan előírta magának. És ha egy ekkora „öröm” óhatatlanul *kitörő* is, ez a *kitörés* (*effusion*) nem von magával semmiféle *összeolvadást* (*fusion*), azaz nem tiltja meg senkinek, hogy önmaga legyen. Ellenkezőleg: az ünnep pont a birtokbavétel, az appropriáció ünnepélye. Rousseau-ban van jó adag *szentimentalizmus* (a schilleri értelemben), a (modern) szubjektum „poiétikus” és „praktikus” modelljének megfelelően.⁸⁹ De „összeolvadásról” szó sincs. Olyasmiről sincs, ami bármiféle *megcsináltságra* engedne következtetni: ez az ünnepély ugyanis, mely nyomatékosan a *technikai* szakértelmet mozgatja meg, nem kíván – éppen hogy *már* nem kíván – „művészetté” válni, hanem annak adózik, amit Kant „természetté visszaváltozott művészetnek” nevezett. Ez már *alig* művészet, afféle „póriás” művészet: egy szál feldíszített cölöp (ebből

⁸⁷ [Utalás Maurice Blanchot *X sans X*-formuláira.]

⁸⁸ [Friedrich HÖLDERLIN, *Békeünnep*, ford. SZABÓ Csaba, *Alföld* 75, 4. sz. (2021): 63–67.]

⁸⁹ Nyomatékosítom, hogy itt nem pusztán egyfajta színtisztán „poiétikus”, minden gyakorlati vonatkozást nélkülöző állam- vagy politikafelfogásról van szó, melyből egyenesen következne Robespierre és Ottó bajor király, Marx és Nietzsche, Lukács és Heidegger, röviden: a „létezett szocializmus” és a fasizmus: a „modern” platonizmus. Ilyesmi csakugyan létezik, de nem Rousseau-nál, bármit gondoljon is Hannah Arendt (és még néhányan). Szóljon bár a Saint Gervais-i zászlóalj (és Spárta) katonazenéje, kerüljön előtérbe a szocioökonómiai krízis és kísérsen az egyenlőtlenség, Rousseau-nál a társadalom *militarizálása* fel sem merül.

lesz később „a szabadság fája”? Hölderlin, Hegel, Schelling fejében ez is megfordul) hímzett zászlóval, némi katonazenével, amire lehet táncolni... Spárta Platónnal. Nyilván. De hozzájön még a Természet: ott a tó, körülötte a hegylánc; ezek alkotják – ha mondhatom így – a „háttérdíszletet”. És mindent átjár a szabadság, a derű, mely a tiszta viszonyokból fakad, az érzésből, hogy mindenki „gyöngéden kötődik” a többiekhez. Mert ha nem műalkotásként hozták létre és állítják fel, akkor a közösség valójában semmi más, mint saját tagjai, a közösségalkotó és azt élvező boldog résztvevők kifejeződése (*articulation*). Ez az értelme ennek a visszafogott, mérsékelt, minden küszködéstől (először is a munkától, a fájdalomtól és mindennemű erőszaktól) mentesített, röviden: *megtisztított* – vagy *meggyógyított* – *agónnak*. Ez a gyógyulás maga a *katharszisz*: a végre megvalósult, kiteljesedett *naivítás* (ami soha korábban nem létezett, legkevésbé eredetileg): amikor az ember, ahogyan Malherbe érti,⁹⁰ beváltja „ígéretét”. *Szinte*.

Az ilyen „szinték”, „majdnemek” és aligok”, melyek elbizonytalanítják az *összes* fogalmat, amit Rousseau az idézett szakaszban használ, vagy amelyekhez mi folyamodunk kénytelenül, hogy olvasni tudjuk, minden bizonnyal arra utalnak, hogy az „ünnepi látványosság” még mindig előadás, hogy a színpad hűlt helye is „színpad”, hogy spontaneitás nem jön létre szabályok nélkül, hogy a „művészet” csakugyan művészet, a „naivítás” pedig tényleges naivítás. Az ünnepi készülődésről szólva igyekeztem kerülni a *sans*-nal való retorikai – és szintagmatikus – ügyeskedést (ami ugyanakkor, mint Derrida emlékeztetett minket, *íródhat* úgy is, hogy *sang*).⁹¹ Ilyesmi lett volna az „eszköz nélküli eszközkészlet” fordulat is. Azért tartottam ezek kerülését szükségesnek, mert az *X sans X* „szófordulata” valójában egy másik *fordulatot* álcáz vagy „forgat” túlságosan könnyű kézzel, egy, ha mondhatom így, „valódit”: egy *trópust*, egy *alakzatot*: az *oximoron*t, éppen azt, amely az ünnep leírását (ha ez egyáltalán leírás) mindvégig szervezi és tagolja; és amely alakzat abban a válaszban – „ha tetszik: semmi” – sűrűsödik össze, ami a „de *végül is* [kiemelés Ph. L-L.] mi lesz ezeknek a látványosságoknak a tárgya, mi lesz előadva?” kérdésre érkezik; de hasonló oximoron rejlik abban a formulában is, hogy „kínáljátok látványosságként magukat a nézőket”. És ez azonnal le is lesz fordítva, erre: „*tegyétek őket szereplőkke*.” (Ezt viszont, amint *ránk kerül a sor*, magunk is elkerülhetetlenül újrarendítjük: játsszák tehát *önmagukat*. Ez esetben, de ezt sajnos nem

⁹⁰ [François de MALHERBE verse: *Dessein de quitter une dame qui ne le contentait que de promesse: Egy hölgy elbagyására való szándék*, ford. JÉKELY Zoltán, in *Klasszikus francia költők*, szerk. LAKITS Pál (Budapest: Magyar Helikon, 1968), 402.]

⁹¹ [Lacoue-Labarthe a *sans* (nélkül) és a *sang* (vér) összecsengengetésével játszik, arra utalva, hogy az efféle ügyeskedés, retorikai trükk vagy játék is tartalmazza az erőszak mozzanatát.]

tudom itt megfelelően kidolgozni, az ünnep – egyfajta időn kívüli, felfüggesztett, eksztatikus időként – az önélvezet (*jouissance de soi*) ideje: látni magunkat cselekvés közben, tisztán létezni, bensőleg különbözve vagy kizökkenve, „extimitásban”, ahogy Lacan mondja, a legbensőbb önkívületben: ugyanúgy, ahogy voltaképp magában a „gyönyörben”, sőt, talán akkor is, mikor az ember a saját énekhangját hallja – ahogy az *Esszé*⁹² leszögezi –, és okvetlenül a halál megélhetetlen tapasztalatában, melyről az *Álmodozások* „Második sétája”⁹³ nyújt beszámolót, kell-e mondani, merőben paradox módon.⁹⁴ A magam részéről még hozzáfűzném: ilyen önélvezet rejlik már a létezés pusztá tényében (*fait de l'être*) is; lehet persze, hogy ezt Rousseau is készséggel aláírná – amennyiben képes volna elfogadni, hogy a bensőséges teatralitás vagy bensőséges *dramatizáció* problémáját ne korlátozzuk a vallomás, pontosabban őszinteség és „átláthatóság” ágostoni kérdésére vagy rögeszméjére.⁹⁵) De tudni kell rövidre zárni a dolgokat.

Két megjegyzés kívánkozik ide.

Az első úgy szól, hogy az alakzat (*figure*), mely a „semmiben” – a „ha tetszik”-kel visszafogott nyelv hegyén – váratlanul felcsillan, s mintegy a „látványosság” igazságaként szalad ki Rousseau száján (nem fognak előadni semmit; a „semmiből”, „magából a dologból” (nem) csinálnak látványosságot), tehát az *oximoron*, mielőtt még az ellentmondás alakzatává válna, előbb a *lehetetlen* alakzata. Az ünnep maga a lehetetlen, ahogy a *Társadalmi szerződés*ben a demokrácia lesz az, hiszen „egy isteni nép” kellene hozzá. Minimum... Mint majd Hölderlin mondja, miután megsínylette olvasmányai „nagyon súlyos” tanulságát: „A közvetlen, szigorúan véve, a halandók számára éppúgy lehetetlenség, mint a halhatatlanoknak. [...] A szigorú közvetettség azonban maga a

⁹² [Jean-Jacques ROUSSEAU, *Esszé a nyelvek eredetéről*, ford. BAKCSI Botond (Máriabesnyő-Gödöllő: Attraktor, 2007).]

⁹³ [ROUSSEAU, „Egy magányos sétáló álmodozásai”, in *ÖI*, 285–287.]

⁹⁴ Hadd utaljak itt egy Maurice Blanchot-ról készülő nagyobb munkámra, melyből eddig csak egy vázlatot publikáltam: „Fidelitás”, in *L'Animal autobiographique*, ed. Marie-Louise MALLET (Paris: Galilée, 1999). [A befejezetlen könyvet posztumusz adták ki: Philippe LA-COUE-LABARTHE, *Agonie terminée, agonie interminable: Sur Maurice Blanchot. Suivi de L'Émoi*, ed. Aristide BIANCHI et Leonid KHARLAMOV (Paris: Galilée, 2011).]

⁹⁵ [Utalás: Szent ÁGOSTON, *Vallomások*, ford. VÁROSI István (Budapest: Lazi Kiadó, 2022), ahol emlékezetes alapkérdés, miért szükséges és miként lehetséges vallomást tenni egy olyan lénynek, aki/ami jobban átlát a vallomástevőn, mint ő maga.]

Törvény.”⁹⁶ Mivel a lehetetlenség az ek-szisztencia⁹⁷ szükségszerűsége, ha tet-
szik: annak lehetetlensége és megvalósíthatatlansága, amit ezen a ponton ne-
vezhetünk úgy is, hogy *in-stancia* (*in-stance*), akár: *in-szisztencia* (*in-sistance*)⁹⁸

⁹⁶ [Friedrich HÖLDERLIN, „A legfelső”, *Pindaros-töredékek*, ford. KOCZISZKY Éva, *Kalligram* 29, 7–8. sz. (2020): 41–45.]

⁹⁷ [Heidegger kifejezése. Egy sokat idézett meghatározás szerint: „Lenni hagyni – nevezetesen a létezőt, akként, ami – a nyitottságba és annak nyitottságába történő belebocsátkozást jelent, mely nyitottságba a mindenkori létező beleáll, még hozzá úgy, hogy ezt a nyitottságot mintegy magával hozza. [...] Az igazságban mint szabadságban gyökerező ek-szisztencia a létező mint olyan feltárulásába történő ki-tettsé.” Martin HEIDEGGER, „Az igazság lényegéről”, ford. PONGRÁCZ Tibor, in Martin HEIDEGGER, *Útjelzők*, Sapientia humana: Martin Heidegger művei, 182–183 (Budapest: Osiris, 2003).]

⁹⁸ [„Instáláson” a magyar (és a francia) kérelmezést, esedeztést, akár könyörgést; „inszisztáláson” erőltetést, nyomatékosítást, unszolást ért. Lacoue-Labarthe filozófiai terminológiájában gyakran fordulnak elő hasonlóképp *-stance* végződésű igei főnevek: *assistance*, *résistance*, *désistance*... Ezekhez nemcsak nem kötődik sosem cselekvő alany, hanem éppenséggel az intencionális, célszerű cselekvés felfüggesztését, a metafizikai, önálló szubjektum tétlenítésének vagy *tétlenülésének* eredendőbb, általa csupán elszenvedett mozgását írják le. Elemzésüket lásd: Jacques DERRIDA, „Desistance”, előszó a következő kiadványhoz: Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, ed. and transl. Christopher FYNISK (Stanford, 1989). Ezt figyelembe véve az *in-stance* az ittlét eredendően a Másikra utalt, neki alárendelt vagy kiszolgáltatott létszerkezetét, az *in-sistance* pedig minden „belső motiváció” (szándék, akarat, vagy stb.) eredendően elszenvedett jellegét hangsúlyozza, mint a *kitettség* (*ek-szisztencia*) mozzanatait. Ebben a szöveggörnyezetben azonban az *in-stance* és az *in-sistance*, legyenek mégoly bejáratott kifejezések Lacoue-Labarthe diskurzusában, jelöletlen, talán akaratlan idézetekként is működnek. Amennyiben azok, jelentésük is módosul. Meggyőződésem szerint Peter Szondi egy Friedrich Hölderlin poetológiájáról és történelemfilozófiájáról szóló tanulmányából („Poétique des genres et philosophie de l’histoire”) veszi át őket. Ezt az 1967-es írást maga Lacoue-Labarthe is explicite idézi majd lentebb, nyomatékosítva, hogy jelen esszé harmadik része „előfeltételezi” az ott kifejtett gondolatmenetet. Szondi írásának francia fordításában egyetlen alkalommal kerül elő az *instance-insistance* fogalompár, ez azonban annál *hangsúlyosabb*, mivel Hölderlin poetológiai terminusainak a *fordításaként* tűnnek fel a szövegben: az *instance* a *Verhalten* („magatartás” vagy „attitűd”); az *insistance* a *Nachdruck* („nyomaték”, de a szöveggörnyezetben a költemény „alaphangneme”) francia alakjaként szerepel. A hölderlini történelemfelfogás szerint (ami Szondi demonstrációja alapján egyben poetológia is!) az inszisztálás ugyanakkor *törekvés*: a görögöké a józan Nyugatra, a nyugatiaké a mámoros görögök felé. Ugyancsak a hölderlini koncepció Szondi-féle olvasata szerint a költemény „magatartása”, ami „a szellemiségében” ütközik ki, ellentmondásban áll a költemény „alaphangnemével” és egy harmadik taggal, amit Hölderlin „orientációnak” nevez; utóbbi a művészi kidolgozottságban, a költemény látszatában vagy kinézetében érhető tetten. Mindezzel arra a jelen kontextusban beszédes mozzanatra szeretnék rámutatni, hogy Lacoue-Labarthe akarva-akaratlanul egy fordítást idéz, utánoz, visszhangoz és/vagy fordít le vagy „át” saját diskurzusára, de korántsem identikusan, hanem *egyidejűleg semlegesítve oppozíciójukat; kvázi-ontológiáira cserélve eredetileg poetológiai-történelmi definíciójukat; elemi szinten elbizonytalanítva jelentésüket*; ugyanakkor épp ezáltal *demonstrálja* – értsük nyomatékosan – *inszisztáló*

– önmagunkban éppúgy, mint a mindenkori másikkal való viszonyunkban –, ezért egyúttal a politika őspolitikai „Törvénye” is: egy minden törvényt megelőző Törvény, olyan, mint amire Antigoné hivatkozik, minden törvéynél magasabb rendű (fenségesebb) – hívjuk most a *tettetés* (*semblance*) vagy általában a *színlelés* (*simulation*) törvényének, az előírásnak, hogy legyen minden *önmaga*: a lét maga, a dolog maga, a létező saját maga; következésképp az összes létező *viszonyra* is kiterjed (kezdve azzal, ami lévinasi értelemben „a Másikhoz fűz”). Ez volna „magának” a *mimészis*nek az *ősnomosza*. Egyfajta transzcendentális színlelés. Semmi nincs jelen, ami ne volna valamiképpen megjelenítve, (re)prezentálva: előad(ó)dásban. [*Rien n'est présent qui ne soit de quelque manière (re)présenté: en (re)présentation.*] Ezért kerül elő a lehetetlen ünnepnek, azaz a megjelenítés vagy a reprezentáció lehetetlen felszámolásának (*l'impossible fin de la (re)présentation*) az előírásakor szükségszerűen az oximoron alakzata: a lehetetlenség a tiszta ellentmondás. Ebből következik az is, hogy a kezdeti, eredeti oximoron, a *zoon politikon phüszzei*, melyet Rousseau korábban kétségbe vont vagy gyanúval kezelt, visszatér a „zárlatban”, ha ez egyáltalán zárlat, mindenestre azon a szöveghelyen, ami úgy kínálja magát olvasásra, mint a reprezentáció, a színházi *berendezkedés* „intézményének” vagy eszközkészletének a végleges dekonstrukciója, vagyis ennek a dekonstrukciónak a végső szakasza. Márpedig ez a berendezkedés politikai is; hiszen az esztétikai és a politikai reprezentáció egy és ugyanaz.⁹⁹ Ezt azonban Rousseau *álcázza*, kényszerűen, többé-kevésbé elleplezi, de így is tökéletesen látható: itt ez a hercegekből álló nép, ez a munkásarisztokrácia (kétkezi munkások!), a megbékélt *agón*, a törtetés nélküli versengés, a játéktér, ami nem színpad vagy porond, a „hasznos” ünnep, és a többi. Ám ez a rousseau-i dekonstrukció gondosan elleplezi mindazt, amire nem terjed ki, vagyis a lényegét. *Last but not least*, ilyen a pénz is, ami kissé képmutató módon átmentődött (a nyerteseknek jutalom jár, ha más nem is, hát egy zászló; ott van aztán a genfi „tobzódás” és „bőség”, ami sem az állami segélyhez, sem a színház fenntartásához nem volna elég, „forrásának”, a „szabadságnak” a látványát mégis „még megkapóbbá” teszi). És elleplezi a háborút, ami csak egyszer kerül szóba, *in extremis* (ugyanakkor, legyenek mégoly példaszerűek a görögök, a rabszolgaságot Rousseau sem venné át):

jellegüket is, nem kis részben azon keresztül, hogy *úgy tesz* – ennek jelzése lehet akár a kötőjelnyi cezúra is –, *mintha* saját kifejezései lennének. Röviden: performatív színre is viszi, amit állít. (A szöveghelyet lásd: Peter SZONDI, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, 261.)]

⁹⁹ [Ezért tanácsos szem előtt tartani, hogy a reprezentáció – magyarul, franciául – képviseliséget is jelent: *Rousseau – és vele együtt Lacoue-Labarthe – nem csupán a részvételi színház, hanem a közvetlen demokrácia mellett is állást foglal.*]

Így hívta haza polgárait szerény ünnepeivel és üres külsőségektől mentes játékaival Spárta; nem hozakodhatok elő vele annyiszor, hogy példáján ne okulhassunk újra meg újra; míg Athénban a szépművészetek ölen, Szuszában pedig a fényűzés és az elpuhultság kebelén pihegtek bágyadtan, addig a spártaiak közönséges étkezéseiket és fárasztó testgyakorlataikat követően pihentek le. Náluk a dolgos tétlenség közepette minden öröm volt és látványosság; ott a kemény munka is mulatságszámba ment, és minden kikapcsolódás hozzájárult a közneveléshez. Az ottani polgárok állandóan összegyűltek, és egész életüket olyan szórakozásoknak szentelték, melyek fontos államügynek számítottak, valamint olyan játékoknak, aminőknek mások csupán háborúkban adják át magukat.¹⁰⁰

A második megjegyzésem rövidebb. Egyrészt, aligha meglepő módon, az *Aufhebung*ra, a relevációra vonatkozik; másrészt a logikára, sőt, az itt működő vagy beiktatott logika eredetére. Előbb úgy fogalmaztam, hogy az Ünnep releválja [felváltja, meghaladja] a tragédiát; utóbb, kissé talán rejtélyesebben, hogy megtisztítja. Mintha csak az *Aufhebung* a *katharszisz* fordítása lenne. Nos, éppen ezt akartam mondani. Egyetlen megszorítással, ami korántsem merő óvatosság: nem is az, hogy Rousseau sosem gondolkodott németül, még kevésbé Hegel nyelvi-spekulatív virtuozitásával;¹⁰¹ nem is csupán arra lett volna szükség, hogy olvashassa azt a Kantot, aki őt már persze nagyon is olvasta, mielőtt még függőben hagyja – egy „virágvasárnapon” utoljára felidézve „a legjóságosabb asszonyt mind közül” – a „Tizedik sétát”;¹⁰² de azt is tudnia kellett volna, hogy a *katharszisz* nem jelent egyértelműen „megtisztulást” („enyhülést” (*soulagement*) is alig, „megnyugvást” [*apaisement*]¹⁰³ pedig biztos, hogy nem).

¹⁰⁰ ROUSSEAU, *O.C.*, 5: 122. [ROUSSEAU, „Levél d’Alembert-nek”, 150.]

¹⁰¹ Persze ismét Nancyra hivatkozom: Jean-Luc NANCY, *La Remarque spéculative* (Paris: Galilée, 1973).

¹⁰² [ROUSSEAU, „Egy magányos sétáló álmodozásai”, in ROUSSEAU, *ÖI*, 389–391. A kötetnek ezt az utolsó, töredékben maradt fejezetét (ahol nem sétál sehova) Rousseau 1778. április 12-én, virágvasárnap vetette papírra. Ötven évvel korábban, 1728. március 21-én érkezett Anceybe; ekkor ismerte meg „a legjóságosabb asszonyt”, „Mamát”, vagyis Warens bárónőt. A párodalas *Tizedik sétá*ban arról a vele együtt töltött „négy vagy öt esztendőről” emlékezik meg, amit a *Vallomás*okban bővebben elbeszélte.]

¹⁰³ Ezt a fordításszerűséget adja Lacan a hetedik szemináriumán, lásd: Jacques LACAN, *L’Éthique de la psychanalyse* (Paris: Seuil, 1986). Mivel ellene van Hegelnek (Bataille-nak, Kojève-nek et al.), ami egyébként nem tartja vissza Antigoné „alakjának” sokadik „szakralizálásától”, vagyis Szophoklész tragédiájának sokadik félreértelmezésétől, és ugyanígy ellenséges

Hát jó: nem tudta.

Ez viszont egyáltalán nem zárja ki – első jelentős értelmezői épp ebben pillantják meg magát a Tudást (*Savoir*) vagy a Tudományt (*Science*)¹⁰⁴ –, hogy a logika, mely a *teatralitás* mibenlétét mérlegelő *valamennyi* szövegét, következőképp Arisztotelész-olvasatát is áthatja, szintisztán *dialektikus* legyen, a kifejezés posztkantianus értelmében, miszerint minden „negativitás” „fölgyülemlik” (*rabassé*), ahogy elzászira fordítjuk a szomszédos felnémetet,¹⁰⁵ áttevődik, eltávolodik, megemelkedik, biztonságba kerül, tartósul, megmarad, kimutatható és kimutatandó, szimptomatikus, kitörölhetetlen, egyszerűen: *megőrződik* (innen a sor: *bewahren, wahr, Wahrheit*: maga az *igazság*, amire tekintettel kell lenni és ami szempontként szolgál). Hacsak nem tagadják le a teatralitás, pontosabban: az előad(ód)ás vagy ábrázolás, a (re)prezentáció, a *mimészis*, a tettetés és a színlelés tényét. Ezt Rousseau nyilvánvalóan nem bírta megállni – miközben, mint azt *szinte* páratlan retorikája jól mutatja, mindvégig tudta, mit tesz. *Kényszerűen* tette, semmi kétség; kötelezte a Törtelem. Mint mindig.

3.

A *Versuch über das Tragische*¹⁰⁶ nevezetes nyitányában Peter Szondi lényegében azt mondja, Arisztotelésztől kezdve létezik a tragédia poétikája (*poétique de la*

Bernaysszal (Nietzschével et al.) és a „kisülés” ontopszichológiai elméletével szemben (a *katbarszisz* mint *Entladung*), röviden: mivel minden áron „meg akarja haladni” elődeit, Lacan nem veszi észre, hogy a „megnyugvás” vagy „megkönnyebbülés” (*allègement*) legfeljebb a *Politika* (VIII, 1342 a) *kuphidészthai meth' bédonész* formulájának feleltethető meg („élvezettel járó megkönnyebbülés”), és semmi esetre sem a *kharan ablabénak*, az „ártatlan öröme”, amit a „megtisztító dallamok” szereznek – Rousseau bezzeg nagyon tájékozottan és világosan beszélt minderről.

¹⁰⁴ [Utalás ismét Hölderlinre, Hegelre, Schellingre.]

¹⁰⁵ [Hegel, Hölderlin és Schelling mind Svábföldön születettek, ott is jártak egyetemre (Tübingenben). Lacoue-Labarthe évtizedeken át Elzász régió fővárosában, Strasbourgban élt, dolgozott, tanított.]

¹⁰⁶ A *Kísérlet a tragédiáról* csak részben lett lefordítva franciára, lásd: Peter SZONDI, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. A bevezető oldalakat a kiadvány nem hozza. (Lásd még ugyanebben a kötetben a Hölderlinről szóló tanulmányt: „Poétique des genres et philosophie de l'histoire” [„Műfajpoétika és történelemfilozófia”]; ennek ismeretét a továbbiak előfeltételezik.) [Azért hiányozhat a német kiadás bevezetője a franciából, mert Szondi kimondottan „a francia közönség” részére állította össze a gyűjteményes kötetet. (Ehhez lásd Jean BOLLACK előszavát, 9–10.) Ugyanakkor a kötet élén álló „Le concept du tragique chez Schelling, Hölderlin et Hegel”, mint a 99. lábjegyzetben jelzem, szorososan érintkezik Lacoue-Labarthe jelen szövegével; ebben a tanulmányban szerepel Schelling rögtön szóba kerülő *Levelének* Szondi-féle elemzése is. Egyik itt hivatkozott Szondi-szövegnek sincs magyar fordítása.]

tragédie); Schellingtől kezdve a tragikumnak filozófiája (*philosophie du tragique*) van. Az állítás csak részben áll meg. Kétségkívül létezik „a tragikum filozófiája”, éppoly kitűnően szemlélteti Schelling, Hegel és Hölderlin, mint Kierkegaard és Nietzsche, Freud (és Lacan), Rosenzweig és Benjamin, Bataille, Heidegger és még néhányan. De a tragikumnak nincs olyan filozófiája, mely ne volna változatlanul, egyszersmind a tragédia poétikája is. Ez kivétel nélkül az *összes* esetben igazolható. A tragikumnak nincs olyan filozófiája, mely bevallottan vagy sem, ne volna Arisztotelész-kommentár, vagyis kimondva-kimondatlanul ne a *tragikus hatás* kérdéséből – vagy rejtélyéből – indulna ki.

Befejezésül hadd mutassak egyetlen példát. Azt, ami elsőként szerepel (Szondi innen indítja gondolatmenetét), de azért is, mert valóban új kezdetet jelent, s ennek jogcímén ez az egyik legsűrűbben kommentált eset. Maga a *mintapélda*: jól végigkövethető rajta, miként kerül kidolgozásra – Oidipusz alakzatán (*figure*) és Szophoklész *Oidipusz királyának* a „librettóján” keresztül (Nietzsche nevezte így), majd Rousseau kanti olvasatának (ez egyfajta újraírás, palimpszeszt: az első *Kritika Transzcendentális dialektika*-fejezetének a sorai közül a *Levél d’Alembert-nek* teljes mondatai kiolvashatók) egyenes ágán – mintegy csírájában magának a német idealizmusnak az onto-logikája, vagyis *a spekulatív dialektika*. Amely – *de facto* éppúgy, mint *de jure* – előfeltételez egyfajta *színházat*: magát a *mimészszt* – és *katartikus* erejét.

A szóban forgó mintapélda, mint már gyanítható, Schellingtől a *Filozófiai levelek a dogmatizmusról és a kriticizmusról*¹⁰⁷ legutolsó, tizedik darabja. Ezekben az 1795-re datált szövegekben (Schelling épp csak betöltötte huszadik évét) általában a műalkotás, s különösen a tragédia kínálkozik arra, hogy amennyiben maga a *par excellence* (re)prezentáció, *mimészszt* vagy *Darstellung*, feloldja a kanti értelemben vett ész alapvető antinómiáját, öltse akár a szükségyszerűség elfogadása (a spinozai *amor fati*) és a feltétlen szabadság igenlése (a fichtei „Legyen!”), az objektív és a szubjektív, a nem-én és az én vagy a természet és a szellem közti kibékíthetetlen ellentmondás alakját. Hogy tágítson egy szorosban Hegellel folytatott vita keretein, Schelling, ahogy különben Hölderlin is szinte ugyanekkor, minden további nélkül kijelenthetőnek véli, hogy „a valódi művészet, még inkább a művészetben rejlő *theion* [isten

¹⁰⁷ Jean-François Courtine fordítását használom az általa szerkesztett kötetből: Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *Premiers écrits (1794–1795)*, dir. et trad. Jean-François COURTINE (Paris: PUF, 1987), 208–210. Magam is felskicceltem egy lehetséges kommentárját: „(Édipe comme figure” [„Oidipusz mint alakzat”), *L’imitation des modernes*. [Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, „Filozófiai levelek a dogmatizmusról és a kriticizmusról”, ford. WEISS János, in Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *Fiatalkori írásai (1794–1797)*, 139–143 (Pécs: Jenkor Kiadó, 2003). A fordítást a franciához igazítottam.]

log]”, és csakis az, „ami a leginkább fenséges a művészetben”, igenis képes *objektíválni* az *intellektuális szemléletet*, azaz megvalósítani azt, ami Kant szerint merő *lebetetlenség*: szemlélhetővé tenni az eszmét (vagy abszolútumot), mértéktelenül vagy „őrült módon” túllépni a végességen. Ezt a teljesen paradox lehetőséget első levelében csak felvillantja, majd az utolsóban dolgozza ki olyan fogalmak mentén, amelyeket aztán sokáig megtartott. Rögtön látszik, hogy a kifejezések egyenesen Rousseau-tól (Schelling kiinduló kérdése *ugyanaz, mint Rousseau-é*), *tehát* Arisztotelésztől származnak:

Sokan firtatták, miként *bírbhatta ki* [az összes kiemelés: Ph. L-L.] a görög ész saját tragédiái ellentmondásait. Halandókat arra ítél a végzet, hogy bűnözővé váljanak, és habár dacolnak a *fátummal*, mégis iszonyatosan meg kell bűnhődniük olyan bűnökért, melyek a végzet művei voltak! Ennek az ellentmondásnak az *alapja*, miáltal *elviselhetővé* vált, mélyebben rejlik, mint ahol eddig keresték, nevezetesen abban, hogy az emberi szabadság összeütközésbe kerül az objektív világ erejével, melynek során a halandónak, miután a vele szembeni erő túlerőben van (*fátum*),¹⁰⁸ *szükségképpen* el kell buknia, és mégis, mivel sosem bukik el *harc nélkül*, kudarcáért még büntetést is érdemel. Azáltal, hogy az ilyen bűnösöket, akik végső soron a végzet túlerejével szemben buktak el, *megbüntették*, éppenséggel az emberi szabadságot ismerték el, a neki járó *tisztelettel* adóztak a szabadságnak. A görög tragédia úgy dicsőítette az emberi szabadságot, hogy hőseit a végzet túlerejével szemben küldte *harcha*; hogy *túl ne lépje művésze határait*, kénytelen volt *veszni* hagyni őket; de mivel jóvá kellett tennie a megaláztatást, *amit az emberi szabadság a művészettől szenvedett el*, ezt is az emberi szabadsággal kellett levelezeltetnie – meg azokat a bűnösöket is, melyekért a *végzet* volt a felelős.¹⁰⁹

Itt röviden meg kell szakítanom a szöveget. Világos, hogy csakis azért kísérelhették meg a tragédiával, mint Schelling rögtön mondja, „összebékíteni” a szabadságot és a *fátumot* (vagy „túlerőt” (*Übermacht*), mert a tragédia *művészet*, (re)prezentáció: a *Darstellung des Tragischen*, ahogy Hölderlin jó tíz évvel később írja majd, magának az Ellentmondásnak a (re)prezentációja [előadása, ábrázolása]. Habár – máris folytatom a Schelling-idézetet – „a görög tragédi-

¹⁰⁸ „Konfliktus”: *polemosz*, *Kampf* vagy *Streit*; „erő, túlerő”: *Macht*, *Übermacht*. Nem csupán Nietzsche veszi innen a szókincsét; ugyanezeket a kifejezéseket használja majd Heidegger is 1933–35 között.

¹⁰⁹ [SCHELLING, *Fiatalkori írásai...*, 139.]

ának sem sikerült összebékítenie [*zusammenreimen*, szó szerint: „összerímeltetnie”; Hölderlin ugyanezt a szókészletet használja – Ph. L-L.] a szabadságot a bukással (*Untergang*), ettől még „igenis nagy gondolat volt, hogy az ember önként magára vállalhatja az *elkerülhetetlen* bűnökért járó büntetést is, ekképp tanúsítva, hogy egészen a szabadságvesztésig menően szabad, s az alávétésben is szabad akaratát nyilvánítja ki.” Majd hozzáfűzi: „Mint minden másban, a görög művészet számunkra ebben is *szabály*. Egyik nép sem volt még hűségszebb az emberi jellemhez, mint a görög.”

Nincs itt semmiféle „rousseau-iánus” ellágyulás. Nyoma sincs annak a nem is pusztán „naiv”, hanem olykor kimondottan bárgyú panaszkodásnak a reprezentációra, a színpadra, a színházra, a látványosságra – és a spektakuláris árucikkekre...¹¹⁰ Ellenkezőleg: nem más ez, mint a művészet (a *tekhné*) melletti védőbeszéd. Mégpedig a lehető leghatározottabb. Egy vészjóslo figyelmeztetés kíséretében.

Schelling magyarázata szerint az ember mindaddig, amíg pusztán *reprezentálja* a karteziánus értelemben vett objektumot, „ura tud lenni önmagának”, a világnak és a természetnek, ezért aztán „nincs semmi félnivalója, mivel ő maga [...] rögzítette [az objektum] határait.” De „mihelyt áthágja a reprezentációs korlátokat [itt magától értetődően a *Vorstellung*ről, a képzetalkotásról van szó – PL-L], önnön vesztével néz szembe. Foglyul ejtik az objektív világ rettenetei. Eltörölte a világ határait; hát hogyan is gyűrhetné maga alá a világot?”¹¹¹

Ez a szorongató kérdés a világi rettenetre, a horrorra (*die Gräuel*) kérdez. Általában a terrorra, az Iszonyatra: *das Schreckliche* (Szophoklésznél: *to deinon*; Hölderlin fordításában: *das Ungebeure* – Heidegger újrafordításában: *das Unheimliche*).¹¹² Ha tetszik, a veszély (*Gefahr*) mibenléte a kérdés, ami ekkori-

¹¹⁰ Mindez nem Guy Debord kritikai szigora, hanem olykori „felületessége” ellen szól – meg az egészen nevetséges visszaélések ellen, melyekre életműve ma is alkalmat ad.

¹¹¹ [SCHELLING, *Fiatalkori írásai...*, 140.]

¹¹² [Lacoue-Labarthe – Szophoklész, Hölderlin és Heidegger kapcsán – Szophoklész *Antigoné*jának a híres 332–333. sorpárjára és lehetséges fordításaira céloz. A nehezen fordítható, ellentmondásos *deinosz* jelentései: félelmetes, rettenetes, borzalmas, irdatlan, szörnyű. Ezeknél a jelzőknél tartotta találóbbnak Heidegger – a Szophoklész-drámán túlmutató érvénnyel – az ugyancsak ellentmondásos *unheimlich* kifejezést (az „ember” jelzőjeként, nem főnévként, mint Lacoue-Labarthe itt írja; különben Szophoklésznél is *deinos* áll, nem *to deinon*). Lásd (többek között): Martin HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, ford. VAJDA Mihály (Budapest: Ikon, 1995), 76–78. Az *unheimlich* a magyar Heidegger-fordításokban: „hátborzongató ott-hontalanság”; ugyanez a kifejezés a Freud-fordításokban „kísérteties”. Az *Antigoné* két bevett magyar fordításában, Mészöly Dezsőnél és Trencsényi-Waldapfel Imrénél a negatív jelentés eltűnik. Mészölynél a sorpár: „Számatlan csoda van, de az / Embernél jelesebb csoda nincs.”

ban Hölderlint (ismét csak őt) is szüntelenül foglalkoztatta, és amit Heidegger (ismét csak ő) később úgy határozott meg, mint „a fenyegetés, mely a létező felől leselkedik a létre.”¹¹³ A legfőbb fenyegetés: a megszűnés és a pusztulás, a megsemmisülés, a halál, magának a megmutathatatlannak a megmutatkozása: a *negativitás*. A nyomasztás forrása már ekkor a *rossz*.

Schelling kérdése a következő (ezek a sorok ugyanabban az évben íródtak, mint mikor Schiller publikálni kezdte a „naivról” és a „szentimentálisról” szóló esszéit): „Míg a görögök művészete a természet határai közt maradt, létezett-e náluk természetesebb nép? De mihelyt áthágták e határokat, volt-e náluk rettenetesebb?”

(Fűződik ide egy lábjegyzet, mely olyan hevesen utasít el mindenféle vizsgáztató vallási vagy metafizikai „ígéretet”, hogy érdemes idézni. Schelling itt egyfajta *paradoxiát* feszít a végletekig, éles fénybe állítva a tragikum dialektikájának az igazságát, ami elengedhetetlen célszerűsége megértéséhez: „A görög istenek még benne álltak a természetben. Erejük nem volt *láthatatlan*, sem elérhetetlen az emberi szabadság számára. Az emberi ügyesség felérhetett az istenek fizikai erejével. Mi több, e hősök merészsége nem ritkán félelemmel töltötte el magukat az olümposziakat is. A valóban *természetfeletti* a görögök számára a *fátummal* kezdődik: a fátum láthatatlan erejével semmiféle természeti erő nem vetekedhet, sőt, vele szemben maguk a halhatatlan istenek is tehetetlenek. – Minél félelmetesebb egy nép a természetfeletti régiójában, annál természetesebb. De minél édesebb álmokkal jeleníti meg maga előtt az érzékfeletti világot, annál szánalmasabb, annál természetellenesebb.”)¹¹⁴

A folytatásban Schelling rögtön megválaszolja saját kérdését. Két választ is ad. Előbb kifejti, hogy „a láthatatlan hatalom túlon túl fenséges, semhogy hí-

(SZOPHOKLÉSZ, *Drámái*, szerk., jegyz., utószó: BOLONYAI Gábor (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 143–201. Trencsényi-Waldapfelnél: „Sok van, mi csodálatos, / de az embernél nincs semmi csodálatosabb.” SZOPHOKLÉSZ, *Antigoné/Élektra* (Budapest: Új Magyar Könyvkiadó, 1956), 55–113. Mivel az ember minősítése után a kórus a természettel és az állatvilággal szemben elkövetett erőszakteteleit ecseteli, furcsa (hacsak nem ironikus) a tisztán pozitív jelző Mészölynél és Trencsényi-Waldapfelnél. – A *deinosz* konnotációs mezőjét, meglévő és lehetséges fordításait akkurátusan mérlegeli: MEZŐSI Miklós, „Csodálatos-e az ember?”, *Studia Litteraria* 54, 1–2. sz. (2015), hozzáférés: 2023.01.26, <https://doi.org/10.37415/studia/2015/54/4069>.]

¹¹³ A definíció a „Hölderlin és a költészet lényege” 1936-os előadásában olvasható [Martin HEIDEGGER, *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*, ford. SZABÓ Csaba (Debrecen: Latin Betűk, 1998)]; a szöveg egy 1934–1935-ös szeminárium tanulságait foglalja össze: Martin HEIDEGGER, *Les Hymnes de Hölderlin: „La Germanie” et „Le Rhin”* (Paris: Gallimard, 1988). [*Hölderlins Hymnen „Germanien” und „Der Rhein” (Wintersemester 1934/35)*] (Frankfurt: Klostermann Verlag, 2022⁴).]

¹¹⁴ [SCHELLING, *Fiatalkori írásai...*, 140.]

zelgéssel meg lehetne vesztegetni; a hősök pedig túlon túl nemeslelkűek, sem hogy gyáván akarják megváltani üdvösségüket. Nem képzelhető más kimenettel, csak a harc és a bukás (*Kampf und Untergang*); mármost ez a válasz arra vonatkozik, aminek a tragédia a *mimészisze*: ez a *szüsztaszisz tón pragmatón*, a drámai cselekmény. A második válasz azonban már magáról a tragikus hatásról (vagyis a *katharszisz*ről) szól, valamint azokról a katasztrofális következményekről, amelyeket a *katharszisz* hiánya vagy eltörlése, vagyis az *összes* (re)prezentációs *határ* hiánya vagy eltörlése váltana ki, méghozzá pont a *mimészis* miatt: „Ám egy ilyen harc csakis a tragikus művészet szolgálatában elgondolható: sosem szabad cselekvési útmutatással tenni, már csak azért sem, mert egy ilyesfajta útmutatás *titáni fajt* [kiemelés: Ph. L-L.] kívánna; ennek híján viszont kétségtelenül romlásba döntené az egész emberiséget.”¹¹⁵

És hogy a figyelmeztetés, ami 1795-ben persze (még) nem Németországnak, hanem bizonyára a francia forradalomnak szólt, még világosabb legyen (hajlok azt mondani: annak érdekében, hogy mindenki értse, a rousseau-i módton elgondolt „isteni nép”, ha beszüntetik a színházat, „titáni fajjá” változik), Schelling nyomatékossítja:

Még ha feltesszük is, hogy emberi fajtánk rendeltetése elviselni egy láthatatlan világ csapásait és terrorját, nem volna-e akkor is könnyebb, ha a természetfeletti világ túlerejétől elgyávulva, remegve meghátrálnánk a szabadság édes gondolata előtt, mintsem hogy vállaljuk a biztos bukást a harcban? De valójában a *jelenvilági rettenetet vagy horrt* [kiemelések: Ph. L-L.] csak még súlyosabban megsínylenénk, mint egy majdani világ rémségeit vagy terrorját. Az olyan ember, aki egy érzékfeletti világban koldulta ki a maga egzisztenciáját, az evilágon *az emberiség ártó szellemévé változik, hogy önmagán és a többiekén töltse ki dübét*. A másvilágban elszenvedett megaláztatásokért úgy kíván kárpótlást venni, hogy leigázza az ittenit. Amint felriad a másvilági örömeiből, csak azért tér vissza, hogy pokollá tegye az evilágot.

Semmi kétség, hogy Schelling egy sajátosan felfogott kereszténység lehetséges következményeire is céloz. Ezzel a mondattal zárja az idézett fejtegetést: „Boldog lehet, aki képes a másvilág ringató karjaira bízni magát, hogy erkölcsi értelemben az evilágon *gyermekké* lehessen.”¹¹⁶ Egy ilyen mondat aligha meghunyászkodásból íródott.

¹¹⁵ [Uo., 140.]

¹¹⁶ [Uo., 140–141.]

Mindenesetre a lényeg, hogy a „szabály”, sőt Törvény, amelyet Schelling felállít – pontosabban *feléleszt* (hiszen Arisztotelésztől származik; nem más, mint a *Poétika* hatodik fejezetének spekulatív fordítása) –, a lehető legvilágosabban, leghatározottabban kimondja, hogy *a (re)prezentáció bárminemű tagadása Terrort szül*. És hogy a *katharszisz*, ami itt már végképp lefordíthatatlan, a „halálösztönnek”, a pusztítás, a megsemmisítés, a gyilkolás ösztönének a *katharszisz*a. Vagy a fájdalomé, a „szenvedélyé”, amelyek minden szerencsétlenség, gonoszság, általában a szenvedés kiváltó okai. És így már érthető, miért épp a tragédia szolgál a spekulatív dialektika legelső mintájául: nem csupán a *mimészis*nek áll tisztán transzcendentális hatalmában, hogy „lehetővé tegye a lehetetlent”, mint Schelling a műalkotásról állítja majd 1800-ban, a *Transzcendentális idealizmus rendszere* végén; hanem maga a *katharszisz* is – szükségszerűen – transzcendentális, mégpedig az emberi cselekvés, a *praxisz* rendjében az: lehetővé teszi a kiállhatatlan próbatételt, a megsemmisülésnek és a semmiségnek, *magának* a halálnak („hogy így nevezzük ezt az irrealitást”) a lehetetlen tapasztalatát.

Még egy (leg)utolsó szó. Nyilvánvalóan Hegelre marad, hogy formalizálja a spekulatív gondolkodás tragikus modelljét, ami összességében nem egyéb, mint annak a bizonytalan lábakon álló, valószerűtlen rousseau-i Ünnepek a szigorúan megfogalmazott relevációja [felváltása, meghaladása, felmentése], mely még pontosan odáig nem jutott el, hogy csakugyan releválja [felváltsa] a Színpadot, a Színházat, röviden: a releválhatatlan [felválthatatlan] *mimésziszt*. Emlékezhetünk az *Eumeniszek* hegeli olvasatára 1801-ből, a diadalmas konklúzióra. Arról, hogy „athéni Athéna” megmenti Oresztészt, ám nyomban elrendeli, hogy legyen a bosszúállás és gyilkosság Erinnüszeinek székhelye az Akropolisz lábánál, Hegel úgy beszél, mint az „erkölcsös élethez” (a *Sittlichkeit*-hoz) elengedhetetlen „megbékélésről” és „áldozatról”. Ő is Arisztotelészt parafrázálja:

Ez a megbékélés egyfelől a szükségszerűség felismeréséből [*Erkenntnis*] áll, másfelől ama jogból, amelyet az erkölcsös élet önnön inorganikus természetének és a földalatti hatalmaknak tulajdonít, amennyiben meghajlik előttük, és feláldozza nekik önnön egy részét; tudniillik az áldozat ereje az inorganikussal való összefonódás szemléletbe foglalásából és objektiválásából fakad, ennek a szemléletbe foglalásnak köszönhetően az összefonódás felbomlik, az inorganikus leválik és mint ilyen ismerszik meg, ezáltal maga is beolvad [ez maga az onto-logika *logosa* – közbevetések: Ph. L-L.] az in-differenciába [az azonosságba]; ám

amennyiben az élő azt, amit saját részének tud, ebbe az inorganikus létbe helyezi és felkínálja a halálnak [itt tehát a negatív *tételéről* van szó], annyiban elismeri ennek a (halott, inorganikus) létnek a jogát, ugyanakkor *megtisztul [gereinigt]* tőle.

Mindez semmi egyéb, mint ugyanannak a tragédiának a reprezentációja [*Aufführung*, előadása, színrevitele] az erkölcsiség síkján (*in dem Sittliche*), mint amit az abszolútum örökkön-örökké önmagával játszik, jelesül, hogy örökösen testet ölt az objektivitásban, ebben az alakjában (*Gestalt*) átadja magát a szenvedélynek (*Leiden*) és a halálnak, majd saját poraiból fölemelkedik a fenségességbe (*Herrlichkeit*).¹¹⁷

Kicsit később, 1806-ban, ugyanez a „triumfalizmus” nyilvánul meg hasonló stilisztikai erővel – *ám a színház vagy a mimészis szükséges előfeltételének hangsúlyozása nélkül* – *A szellem fenomenológiája Előszavának* agyonidézett passzusában. Már is kiszorította (mindig nagyon rövid időbe telik) a tragikus modellt az „istenhalál” keresztény-lutheránus elképzelése, amely az 1801-es cikkben (*A passió és a halál*) még épp csak felvillant (a fönixmadár mítoszával versengve), de a *Fenomenológia* végén, a *Kinyilatkoztatott vallás* fejezetében már ez áll az abszolút tudás küszöbén. És tudjuk, mi jön utána. Most mégis hadd idézzem az *Előszót*, Jean Hyppolite fordításában¹¹⁸ – ezt használta Bataille (Kojève újraértelmezésén keresztül):¹¹⁹

A halál, hogy így nevezzük ezt az irrealitást, a legfélelmetesebb dolog, s a halál művének a fenntartása követeli a legnagyobb erőt. Az erőtlenség szépség [más szóval: a művészet – közbevetés: Ph. L.–L.] gyűlöli az értelmet, az értelem ugyanis olyasmit vár tőle, amire ő nem képes. A szellem élete azonban nem olyan élet, mely visszaretten a haláltól és tisztán tartja magát a pusztítástól, hanem olyan, mely elviseli a halált, és abban őrizi meg magát. A szellem csak akkor jut el saját igazságához, ha az abszolút meghasonlásban önmagára talál. Nem azért ekkora (páratlan) hatalom, mert mint pozitív, elfordul a negatívtól, mint mikor azt mond-

¹¹⁷ „A természetjog tudományos tárgyalásmódjai” – ha eszünkbe jut Rousseau második *Értekezése*, már maga a cím is igen sokatmondó. [G. W. F. HEGEL, „A természetjog tudományos tárgyalásmódjai, helye a gyakorlati filozófiában és viszonya a pozitív jogtudományokhoz”, in G. W. F. HEGEL, *Ifjúkori írások*, ford. RÉVAI Gábor, 275 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1982.)]

¹¹⁸ [G. W. F. HEGEL, *La phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean HYPPOLITE (Paris: Aubier-Montaigne, 1941.)]

¹¹⁹ [Alexandre KOJÈVE, *Introduction à la Lecture de Hegel* (Paris: Gallimard, 1947.)]

juk, ez meg ez nem létezik vagy semmis, aztán (ekképp) végezve vele, áttérünk valami másra; nem, a szellem csak annyiban ez a hatalom, amennyiben szembenéz a negatívval, s elidőzik nála. Ez az elnyújtott időzés ama varázserő, mely a negatívát átemeli az adott létbe.¹²⁰

*

Ezen a ponton kiált fel Bataille, akit az a kérdés foglalkoztatott, hogy „az áldozathozatal univerzális gyakorlatán” alapszik-e az egész hegeli filozófia vagy fordítva, Hegel magyarázza-e meg elsőként az áldozást (a reprezentált, „látványossággá tett” halált, ami megkívánja „a szenvedő állattal”, az áldozattal való „azonosulást” – ahogy Rousseau mondta): „De hisz ez egy komédia! [...] Ez a szemlélet teljes joggal tekinthető komikusnak.” Aztán így folytatja: „Hegel (nyilván akaratlanul) olyan helyzetet állított elő, melynek megfelelő kifejezéséhez tragikus hangvételt, legalábbis, egyfajta tartalmazott formaként, a tragédia rettenetére lenne szükség. Csak hát a dolog inkább komikus színezetű.” Lentebb, ezúttal már magának a passiónak a kapcsán, annak lutheri változatában:

Akárhogy is, az isteni alak olyannyira mentesül a halálon való átkelés alól, hogy a hagyománnyá lett mítosz a halált és a halálfélelmet konkrétan a zsidó-keresztény szféra örök és egyetlen Istenéhez kötötte. Jézus halála annyiban része a komédiának, amennyiben merő önkény volna feltételeznünk egy mindenható és végtelen Istenről, hogy képes megfedkezni isteni örökkévalóságáról, ami a lényéhez tartozik.

Letagadni a (re)prezentációt, a színházat: „komédia”.

Nem szeretném itt most kommentálni Bataille-t, aki, mindent egybevetve, alighanem kora leghűségesebb arisztotelianusa volt. Pusztán csak még egyszer további megfontolásra ajánlanám, zárlat gyanánt (vagy ahelyett), a következő szakaszt, mely átmenetileg összefoglalja mindazt, amiről beszéltem. Bataille itt hozta szóba először az áldozati azonosulás „furfangját” (*subterfuge*). Éppen ezután kiált fel: „de hisz ez egy komédia!” Majd hozzáfűzi:

¹²⁰ Idézi Georges BATAILLE, „Hegel, la mort et la sacrifice”, *Deucalion* 5, Neuchâtel, La Baconnière, 1955 (kötetben: Georges BATAILLE, *Œuvres complètes*, tome 11. (Paris: Gallimard, 1995). [G. W. F. HEGEL, *A szellem fenomenológiája*, 24–25. Szemere fordítását Jean Hyppolite-éhoz igazítottam.]

Jobban mondva színtiszta komédia lenne, ha bármi egyéb módon tudatosítható volna az élőben a halál betörése. [...] Ez a nehézség vonja magával az előadás (*spectacle*) általában a *reprezentáció* szükségességét, amelyek folytonos repríze nélkül nem ismernénk a halált, tudatlanok lennénk felőle, ahogy minden jel szerint az állatok. Mi sem kevésbé állati, mint a halál (a valóságtól többé vagy kevésbé elrugaszkodott) fikciója. Az Ember nem csupán kenyéren él, hanem komédiákon is, melyekkel szándékosan becsapja magát. Ami az Emberben táplálkozik, az a benne lakozó állat, a természeti lény. Ám maga az Ember rítusok és előadások résztvevője. Vagy úgy is dönthet, hogy olvas: ilyenkor az irodalom folytatódik benne, feltéve, hogy az általa olvasott irodalom szuverén, autentikus, a tragikus vagy komikus előadások felkavaró varázsát árasztja.

A lényeg a tragédiánál egész biztosan az, hogy azonosuljunk egy szereplővel, aki meghal. Így éltünkben elhitethetjük magunkkal, hogy mi is meghaltunk. Egyébként a tiszta, egyszerű képzelet is megteszi; de az is ugyanarra való, amire a klasszikus furfangok, az előadások vagy a könyvek, melyekhez a többség folyamodik.

Voilà: nem is lehetne frappánsabban mondani.

Mellesleg Rousseau, aki mindezt pontosan tudta, *szinte* ugyanerről beszélt.

Montpellier, 2001. június.

Fordította: Sipos Balázs

Philippe LACOUÉ-LABARTHE. „Le théâtre antérieur”: *Poétique de l’histoire*. Paris: Galilée, 2002. 67–152.

HÉLÈNE CIXOUS

Átreidák

NINCS VÁLASZ, AVAGY A HOLTAK HÍVÓ SZAVA

Hol játszódik az *Áldozatvivők*? S az *Eumeniszek*? Nagyon régen, sziklás vidékeken, ahol mi nem jártunk soha. És mégis, balszerencsénkre, mi is elszenvedjük nehézségeiket, sötétségük borúba von, mérgeik belénk ivódnak még ma, ebben az évben is. Egyfelől olyan események ezek, amelyek évezredekkel ezelőtt, kultúránk, történelmünk születése előtt zajlottak le. Másfelől olyan szörnyűségek, melyeknek megfelelői ma is bennünk élnek. Bennünk, a közeliünkben élnek tovább a léleknek ezen erőszakos állapotai, melyek felzaklatnak, szétzilálnak, erősebbek nálunk, önmagunk számkivetettjeivé, rémült, megszállott emberekké tesznek, ezek a szörnyű ismeretlen erők, melyeket zavarodottságunkban gyásznak, melankóliának, gyűlöletnek, bosszúsomjnak nevezünk, mintha azt remélnénk, a szavak segítségével megfékezhetjük elgondolhatatlan kitöréseiket.

De mit jelent a „gyűlölet”? A gyűlölet az, amikor Élektra és rabnői egy percre sem tudják megállni, hogy ne arra az emberre gondoljanak, aki a legjobban bántja őket, a gyűlölet fekete szerelem, olyan vágy, éhség, amely felemészt minket, örült vonzalom a halál iránt. Nem tudjuk, mi tenné boldoggá. Mitől telne be. A rítusaink különböznek kultúránk, korszakaink, történelmünk, mániáink szerint. De minden emberi lény számára ugyanolyan, amikor a mellkas feneketlen mélységébe zuhan a szív, ahogy ég, vagy ahogy varázsosan borzong a hús, a sédülések, a megeredő könnyek, úgy ismerjük őket, mintha egy test lennének, a szenvedés egyetlen húsba zárt színtere.

Mi ez a hang? Ki kiált? A holtak szava hív. Ki kiált? A túlélők – kérelmezők – a halál mesterei. A kocsisok azok: pattog az ostor, nem rezzen a sír. Nem válaszol a sír mélyéről, akit hívsz. Elvágják a vonalat. De nem nyugszunk, nem nyugszanak. A hívó hang megmaradt. Honnan jön? A holtaktól. A holtak hívó szava szól. Nem tehetünk mást. Tárcsáznunk kell, és tartanunk a vonalat, mint egy fonalat. Nem ereszthetjük el – a halottat – húzzuk, húzzuk, ezért kell legalább ketten legyünk, két lélegzetet egybefonnunk, a vonal él, és vilá-

gos, hogy ha csak egy pillanatra is megszakad, a halott elillan, fivér és nővér egyé lesz, nem engedhetjük elfutni a halottat!¹

Milyen kegyetlen jelenet, elviselhetetlen látomás – Oresztélektra üldözi Agamemnónt. Hízelegnek, inzultálnak, követelnek, provokálnak, könyörögnek, sértegetnek, sebeket kaparnak, csonkítanak, könnyekben és savakban fürdőznek, csapdát állítanak, köpködnek.

*Ébredsz-e már e gazságokra, szólj, apám.*²

Nincs válasz.

Nyílik az ajtó. Belép: – a Sír.

Ebben az országban, manapság, a mi isteneink alatt, mondjuk magunknak, feltámadás nincsen. Ez hát a hajsza nyugtalanító mivoltának oka. A kiontott vér az erekbe már nem tér vissza. Nincs visszaút. Soha. A vonal végén senki nincs. Még Hamlet apjának szelleme sem. Micsoda csend!

Másfelől, az élők közt, a síron tapodók között mekkora a lárma! Itt kettő helyett kiáltunk. Így visszhangzik a holtak hívó szava. A halottért is kiabálunk. Van a halálban egy olyan erő, a némaságában egy olyan súlyos energia, ami a gyermeki sikolyt megkétszerezi. Mintha a fiúlánygyermek párosa megkettőzött, dupla szerepet játszana, dupla fájdalommal, gyermekek, akik utasítják – senkivé lett – apjukat, adjon nekik, gyermekeinek, utasításokat.

S mert hívják, zaklatják, piszkálják, a távollevő, mint egy vihar, egyre csak növekszik, árnya a ráruházott düh alatt, hatalmas, háborgó mordulásokkal kövéredik, amelyeket ő nem is bocsát ki. Alattomos és ijesztő jelenség: mivel nincs párbeszéd, - nincs érzékelhető kapcsolat, nincs kommunikáció, így nincs elkülönülés sem, hiszen a halott néma, nem jön, nem jön el (hiszen halottakat feltámasztani nem lehet), s így a gyermekek adják a halottakat, éles szavukkal hasítva a néma levegőt – hát már nem tudjuk elválasztani magunkat tőlük, sem elkülöníteni őket magunktól, mivel a gyermekek játsszák a halottakat is, a nevükben felelnek, összefonódik szülő és szülőtt, vágyak és identitások, holtak és nem-holtak.

¹ Cixous a *fil* (fonal, szál), *fiis* (fiúgyermek), *fiille* (lánygyermek) szavak és a *filer* (sodor), illetve *filer* (elsuhan) homonimák egybecsengetésével játszik. (A ford.)

² Az Aiszkhülosz *Aldozatvivők* című drámájából vett részleteket Devecseri Gábor fordításában idézem. AISZKHÜLOSZ, *Drámái*, ford. DEVECSERI GÁBOR (Budapest: Európa Kiadó, 1985), 255–299. (A ford.)

*Holt férfinak fönntartják hírét sarjai,
mint fakorong a balászhálót a víz színén,
a len szálát a víz mélyéből mentve föl.
Hallgasd meg, ez volt érted jajjal-telt szavunk,
s magad mented, ha szózatunkat tiszteled.*

A tehetetlenség súlyos. De tobzódna benne.³ Az áldozatvivők halálízű áldozati italok hordozói. A holtakat táplálni jönnek. De ki táplálja a túlélőket? A kar halálra éheznek.

Mikor elvesztettünk mindent, Tróját, az apai földet, a várost, az otthont, a szabadságot, gyökértelenül verődünk egy világban, ahol igazság és igazságtalanság egyre megy, ahol nincs többé szeretet, honnan költözött a könnyégette szemekbe ez a ki nem hunyó fény? A gyűlölet ragyog ott, ez a gyönyörű csillogás a gyűlöleté, a szeretettől elhagyott testek hivalkodó bérlőjéé. Soha ilyen kiáltás, tánc, soha ilyen éhínség. A legnagyobb kíntól szenvednek, e kiutasított, erőszakkal legyűrt nők: attól, hogy áldozatokká lettek, méghozzá öröké. Hacsak nem jön egy másik nő, hogy táplálja bennük a torkukba fojtott gyűlöletet. Hacsak egy másik nő nem harap értük. Élektában van ezeknek a kétségbeesett nőknek a reményük. Ő étvágyuk küldötte. Összes hatalmas rabnői energiájuk követel és lelkesít. Továbbadott felvillanyozottság. Menni. Menni. Menni.

Egyfelől nincsen már apánk, se húsunk, se szeretet, család, karok, melegség. Másfelől, soha ilyen lakomát nem láttunk még. Aiszkhülosz az élvezet legtávolabbi vidékeire visz minket, a mélybe, a kétségbeesés szélére, hogy a gyász paradox élvezeteibe kóstoljunk. A keserű bölcsesség az emberi lélek legősibb titkait tárja számunkra újként élénk.

A magasztaló jaj kedves, emlékeztet rá Oresztész. Igen, a gyászban öröm vibrál. A lélekben szörnyű főzet fortyog. A fájdalom, megbánás, hiány, ha kiforr, máris értékes táplálék, szirup. S ha az erőszakos ízt szavakba önthetjük, meg-részegülünk.

Ezért lehet az, hogy Oresztész és Élektra között a panaszok lakomája zajlik: a két gyermek szomja végre betelhet egymás könnyeivel. Egymás táplálói ők.

³ Cixous az *impuissance* szó két jelentését (tehetetlenség, szexuális impotencia) egybejátszatva a tobzódásra az *orgie* (orgia) szót használja a gyász élvezettel való egybefonódását hangsúlyozva. (A ford.)

Vedd a gyűlöletem, szerelmem! Éld fel sérelmeim. Nyeld le éhségemet. Mintha minden jó lenne, amit kapunk és megosztunk, még a fájdalom is! Csak amit elszakítanak tőlünk, az keserű. Eszünk, iszunk, hogy az éhező lélek jóllakjon. Nem véletlenül lép színre a Dajka, egy szereplő, aki a „cselekmény” szempontjából szükségtelen, de a szenvedély szempontjából nélkülözhetetlen. Ő tudja, mit jelent az, amikor egy test arra szolgál, hogy a másikat táplálja. Aki hizlal, hízik. Saját gyászát is növelik könnyei és az elmesélt veszteség – gyermeké és nevelőé.⁴

Akire rábízhatom a könnyeim és akivel megoszthatom gyászom kenyerét, szülőm és forrásom lesz. Mesebeli újjászületés szemtanúi lehetünk: Élektra apa-, anya-, fivér-, nővér-része hiányával élt. Hála a megosztott gyásznak, minden lehasított rész visszatér:

*Te drága szem, te nékem négyszeres gyönyör:
bíz mint apámhoz kell tehozzád szólanom,
s anyám mi illetné, a gyöngéd érzelem,
az is terád száll – mert őt méltán gyűlölöm –
s vadul föláldozott nővérem része is;
s mint bű fivérem, megboszod becsületem.*

Nem, mindez nem szerepek és funkciók kérdése, mindez táplálás dolga. Ki ne értené ezt?

Olyan nagyon akarunk élni! Nem csak arról van szó, hogy félünk a haláltól. Klütaimnésztra nem fél. Vágyik és éhezik minden táplálékra. Éhezik a fiatalságra és éhezik az öregségre is.

Tápláltalak; melletted éljem vénkorom.

Nem, ez nem indíték vagy érv. Ez vágy arra, hogy mindent megízlelhessen. Klütaimnésztra olyan erősen él, hogy még ha meghal sem szűnik meg vágyakozni.

És Oresztész és az élő Klütaimnésztra között a gyűlölet nem erős, bizonytalan, ingadozik. Ha nem lenne Püladész szigora és Apollón makacs törvénye, Oresztésznek nem sikerülne áthágnia a mindent legyőző szereteten. De minden „jó oka a gyilkosságra” is vele tart, és erőt ad neki. Milyen nagy, büszke, milyen apai – s kétségkívül, ezt anyja homályosan meg is érzi:

⁴ Cixous a *nourrisson* (csecsemő) és *nourricier* (nevelőszülő) szavakat használja. Előbbi hangalakjában megegyezik a *nourrissant* (tápláló) szóval, utóbbinak másik jelentése a „tápláló”. (A ford.)

Így hát még élve sírboz esdek hasztalan.

Oresztész végül lesújt. És itt a két véglet, ahonnan, egyikből a másikba vilámcsapásszerűen zuhan. Egy pillanattal ezelőtt még erősen képviselte az áldozat jogait. És most íme, egy orgyilkos. Saját tette sújtott le rá.

magam dicsérem egyszer, s másszor jajgatok

Nem szereti magát az ember, aki egy pillanattal korábban még szerette.

Felfedezi a könyörtelen logikát a tette mögött. Amint övé lesz „a győzelem”, nem övé már a jog, az igazság, az ártatlanság. Kifordult magából, eltorzult, mint a bűnösök, még vád sem érte, de már védekezik, így kegyetlen módon ő maga válik első vádlójává. Elvesztette a múltat, a jelent, a fenyegető jövőbe zuhant.

*de az, ki mindent lát, a Nap,
anyám szentségtelen gaztettét lássa meg,
s legyen tanum törvény előtt majd egykoron,
hogy jog szerint jöttem meg és hoztam halált
anyámra*

A Napot hívja: mert ő maga már nem tud tanúja lenni saját tettének. Nem hisz magában. És csak most tör elő belőle a legnagyobb gyűlölet az anyja iránt, akit megölt, ugyanis megölte őt, és minderről az anyja tehet – a vadmacska. Te csináltál gyilkost a fiadból, te öltél meg engem! Oresztész, aki elképesztő pályát jár be, egy órája még sugárzó arccal, most maga alá roskadva, (ő mondja így) legyőzve, Raszkolnyikov első, szörnyű modellje. A gyilkosság öngyilkosság, fedezi fel. És elhagyattak mindenek.

Az utolsó jelenet messze meghaladja és felülmúlja az eddigi tragédiát, és a meggyötört, megroskadt Oresztészt átadja a fagyos szélnek, ami társául szegődik azok helyett, akik tegnap még az oldalán álltak, és akik rejtélyes módon nyomtalanul eltűntek mellőle. Nincs nyoma Püladésznek, nincs nyoma Élektarának. Messze elmaradtak Oresztész mögött, mögöttünk. Hát Oresztész?⁵ Oresztész nem képes többé ugyanott, egy helyben, mozdulatlanul maradni. *Immár nem maradhatok*, kiáltja, mintha csak azt kiáltaná: meg fogok halni.

⁵ *Oreste reste?* („Oresztész marad?”) írja Cixous, azaz egy szójátékkal kérdez rá, úgy viselkedik-e Oresztész, ahogy neve a francia nyelvben előírná. (A ford.)

De az is lehet, hogy Oresztész egy teljesen más időben és egy teljesen más földön találja magát. Egy teljesen más színdarabban. Igen, ez történik: a magány szele kiűzi Oresztészt az *Áldozatvivők*ből.

A darab nyitva marad, vég nélkül.

Soha senki nem fogja tudni, sem Oresztész, sem mi, hogyan ér véget a darab. Nem ér véget. Szétfoszlik. Vég nélküli vég. Vérzik. Még mindig. Elvesztünk, megdöbentünk, mind. Elválasztottak minket. Búcsúzás nélkül. Nem követünk senkit. Nem követnek. A nemrég oly elszánt Kar kérdő szavaira nem érkezik felelet.

Senki nem szólít senkit.

Mit hallunk hát?

Úgy hisszük, amit hallunk – hívó szó – egy másik időből – egy másik fajtól szól...

Micsoda utat tettünk meg egyetlen nap alatt!...

Marad – a test. Klütaimnésztra elmozdíthatatlan testté lett. Élektra minden törekvése még száz Élektráéval megsokszorozva sem emeli fel ezt a testet a lélek színpadáról.⁶ Nem tudjuk, milyen nehéz az anya teste, akinek torkát a gyermek vágta el.

*Menekül egyik darabról a másikra,
Egyik kontinensről a másikra.
Mennyi idő telik két darab között?
Évek. Évek A múlt nem múlik.
A távolság nem távolodik.*

Soha senki nem látta őket, az Erinüszöket, sem az istenek, sem az emberek, sem Aiszkhülosz, sem Ariane Mnouchkine, sem mi magunk. Az első, aki „látta” őket, az Püthia. És egyensúlyát veszítette tőle. „Látta” őket? Aiszkhülosz

⁶ Cixous Shakespeare *Macbeth*jének mondat szerkesztését kölcsönzi, ahol a Lady a vérontás visszafordíthatatlanságáról beszélve, Szász Károly fordításában, ezt mondja: „Arábiának minden illatszere sem édesíti meg e kis kezét!” (A ford.)

zseniális húzása ez, s tovább megy: elsőként láthatod meg, amit még senki nem látott. Ráadásul meghaladja a képességeinket, hogy lássunk, és le is tudjuk írni, amit látunk. Különbösen ebben a darabban, az *Eumeniszek*ben minden először történik. Az Átreidák legendájának történetárjában először látunk személyesen megjelenő isteneket. Minden új, ismeretlen, előzmények nélküli, eljövendő. Még a világ is, igen: a világ – társadalmaival, városaival, szokásaival, vallásaival, és mindenek felett törvényeivel – ismeretlennek, mindig változónak tűnik. Ettől költözik minden a Színházban lévő szereplőbe ez a bizonytalanság, ez a reszketés, lábremegés, Püthiától kezdve egészen Athéna istennőig, beleértve a nézőket is. Aggódók, szorongók vagyunk.

(De ott van Apollón. Elnézve őt, azt hihetnénk, maga a született önbizalom. Nem lehet kiforgatni ezt a gyökeret.)

Soha nem láttunk még ilyen helyzetet: itt egy darab, amiben olyan szereplők határozzák meg mindörökre a politikai univerzum rendjét, akik most találkoznak egymással először.

A Színház csúcsa: a Színházban általában a szereplők küzdelmét nézzük a sors által ránk mért megoldhatatlan helyzetekben. És azt gondoljuk: az istenek játékszerei vagyunk. De itt az istenek maguk is szereplők, ők maguk is játékszerek, tudatlan játszók, kijátszva...

A Színház (a színdarab) valójában mindig Törvényszék, ahol a szereplők vádat emelnek, védekeznek, panaszkodnak, enyhítő körülményekről számolnak be, próbálják meggyőzni a nézőket. A közönség az esküdtszék. A végén, általában, az esküdtszék kiszolgáltatottjai vagyunk, akiknek ítéletet kell hozniuk. Ez a dráma, az *Eumeniszek* a színdarabok netovábbja. A Törvényszék születését meséli el, ami nem más, mint a Színház eredetének története. Anélkül, hogy tudnák, az érintett felek, már azelőtt, hogy az intézményt a szemünk láttára feltalálják, törvényszéket „játszanak”. Az Erinüszök Apollón és Athénaellen. És viszont. Nem tudjuk, ki támad kire.

Hogy néznek ki ezek a régi istenségek? Úgy, mint akik gyalog érkeztek meg az őskor legmélyéről. Hirtelen ráeszmélünk a nyilvánvalóra, felismerjük őket. Hát persze, az üldöztetések, a lelkiismeret-furdalás, mivel a lélek mélyéről törnek fel, csakis a legvénségesebb vén öregasszonyok lehetnek: elfeledett, megsebzett, megalázott benépesítői annak, amit mi harmadik-, mások „arany-

kornak” hívnak, legősibb anyáink, azok, akikre igyekszünk nem gondolni, felmenőink, akiktől a legjobban félünk, mert a halál ígéretét hozzák el nekünk, vagy ami az egyszerű lélek számára még rosszabb: az öregséget. Szükséges és megrendítő, hogy a gyűlölet-bűncselekmények megbüntetését nagymamákra és ne hóhérokra bízzák. Minden bűnöző egyben anyagyilkos is. És a legszörnyűbb büntetés, ha kénytelenek vagyunk meglátni az áldozat igazi anyai arcát, amint szörnyű döbbenettel a tekintetében néz vissza ránk.

De mi is egy vénséges öregasszony? A színésznők ezt jól tudják, gondolkodó testük (*corps pensant*) elárulja nekik: a nagymamák gyermekiek, néhai elbűvölő fiatal lányok, önmaguk túlélői. Öregasszony egy fiatal testben; egy öreg testben megmaradó fiatalság.

Gyönyörű találat: az élet „génusza” nem öregszik, csak a burka kopik. A csapás az, hogy látjuk ezeket a nőket megöregedve, elkárhozva, eltaposva, öregségükért megszegyénítve.

Eddig természetesen a magány Oresztész jellemzője volt. Ám alattomos módon, ebben a tragédiában az Erinüszök magánya emelkedik ki. Ez Aiszkhülosz műve, aki a fő szál mögé csúsztatva tapintattal és kíméletlenül rajzolja meg az öregség tragikus portréját.

Nem azok az üldözöttek, akiket annak gondolunk. „Senki nem szeret titeket!”, mondja Apollón, és ez rettenetes igazság. Ki ringatja el ezeket a vén csecsemőket, akik hiába hívják az anyjukat. *Szülőanyám, sötét Éj! látod ezt a pert?*⁷ Az Éj nem válaszol. Milyen magányosak. Tapintani lehet a szeretet utáni ósi sóvárgást.

Ki tudja – (senki nem tud semmit) –, amikor hamarosan megadják magukat Athéna elbűvölő zsarolásának, vajon nem egy kis babusgatás reményében tesszik ezt? Szeretsz engem? De ezt, ezt nem fogják kimondani. Azt mondják inkább: tisztelsz.

Amikor megérkeznek, kíséri őket hatalmuk, fáradtságuk, rettentő ellenálló képességük és szörnyetegeik, azaz saját, nem interiorizált vadságuk: a szörnyetegség a szerepük, a sorsuk, de nem az identitásuk. Az Erinüszök hajszája

⁷ Az Aiszkhülosz *Eumeniszek* című drámájából vett részleteket Trencsényi-Waldapfel Imre fordításában idézem. (A ford.)

során a szörnyszerep fokozatosan leválik a színésznők testéről, mígnem visszazuhan a színpad deszkáira, mint egyfajta külső, rájuk ruházott, rémisztő, rémült gonoszság, így sejtetve végső sorsukat: öreg, kilazult fogak, amelyek maguktól kihullanak. A szörnyeteg leírhatatlan marad. Megszökik a nézők elől: majom talán? Oroszlán? Kutya? Aggodalmaink azok. Allatrészünk jelentkezik benne vagy emlékeztet minket magára.

Amint vadászni kezdünk egymásra, előjön az állat, a vér íze, az őseMBER őseink, gyűlölet nélküli gyűlölet, a nyúl réműlete, vadak vagyunk, madarak vagyunk, rókák vagyunk, krokodilok vagyunk. Amint üldözni kezdünk, agyarakat növesztünk.

Amint üldözötté válunk, apánkat és anyánkat elveszítjük, mintha a cipőink volnának. Nézzétek Oresztészt, milyen mezítelen lábbal szalad! Nem cipőtlen, de szülőtlen.

Belép az üldözött. Micsoda? Ez a megtépázott öreg – ez ő? Ez Oresztész? Ez a megtört, nagy öregember? Emlékszem tegnapi alakjára. Elképzelni sem tudtam volna ezt. A gyilkosság hirtelen egy évtizedekkel korábbi pillanatra ugrik a múltba. Ez az öregember volt, aki gyilkolt? Ez az öreg még mindig az anyagyilkos fiatalember. Az ifjú Oresztész szól belőle. És újra öl. A gyilkosság szívósan akaszodik az ereje és ideje teljében lévő Oresztészre. Azokban az időkben még nem volt felejtés, nem volt kegyelem. De ez a színdarab véget fog vetni „azoknak az időknek”. Legyetek óvatosak, mert itt és most eljön: Ma.

Eljön a ma: Athéna az.

Újabb meglepetés! Azt hittem, Athéna idősebb, érett és kemény nő, inkább férfias, mint nőies, a szilárdság maga, lándzsa és sisak, Odüsszeusz szövetségese, egy erős lélek. De itt egészen mást látok. Ő az, kétségtelenül, de korábról: Athéna, aki nem tud még mindent, aki most válik azzá, aki lesz majd, de még minden kiforratlan. Most teszi, mondhatnánk, első lépéseit mint nagy istenség. Mostanáig a görögökkel készítette fegyvereit.

S most itt van, de fegyverek nélkül, a Jog döntéshozó színpadára lépve. És bár láthatóan fegyvertelen, bátorságnak nincsen híján. De precedensnek, mintának igen. Mindent neki kell tennie. Be van sózva, mint egy gyerek, aki járni tanul. Soha nem láttuk még Athénát ilyennek. Ki gondolta volna, hogy bíró-

ságaink, sőt, patriarchális ideológiánk is egy ilyen leány műve. Aki bájos, friss, aki ártatlanul és ijesztően az Apával azonosul „mindenben”? Aki még nem merevedett bele teljesen a hatalom öntőformájába. Még nem forrt ki. Keveredik benne a későbbi magabiztosság és a gyermeki bizonytalanság. Még nem tudja, de most készül feltalálni a Meggyőzés művészetét. Holnap talán rábeszél bármire bárkit, ma még próbálkozik. Magával kezdi: saját magát is meg kell győznie. És halad tovább, néha diadalmasan, néha botladozva. És mi mindannyian, Erinüszök, Oresztész, a nézők, követői az eseményeknek, azt kérdezzük magunktól: vajon sikerül-e neki? Diadalmaskodik-e? Istenségének, ahogy e rendkívüli színdarabban senkinek, semmi nem adott előre. Mindenki (Apollónt kivéve), reszketve remél. Mindenki retteg. Minden egy hajszálon függ, egyetlen fiún, egyetlen hangon. Mindenki imádkozna. De kihez?

Apollón tanúskodik Oresztész mellett (azaz a férfi értékek mellett). A Vénasszonyok Klütaimnésztra mellett (azaz az Anyák érvrendszere mellett). De ki áll ki a Vénasszonyok mellett?

Kérlek, hogy erre mint tanúk, figyeljetelek, szólnak jóhiszeműen az Athéna által újonnan kikiáltott esküdtbírósnak. De a bírák nem válaszolnak, nem halljuk őket. Soha nem fogjuk látni őket ebben a házban. A Vénasszonyoknak Athénán kívül nincs tárgyalópartnere. Észrevétlenül Athéna veszi át mindenki helyét. Ki gondol még Klütaimnésztrára? Athéna beszél. A bírák: a szavait körülölelő nagy némaság.

Nincsenek tanúk? Vagy talán – mi lennénk a bírák? A nézőtéren helyet foglalók – tanúnak szólítva, bár nem áll szándékunkban, a tudásunk kevés, hatalmunk sincsen, a csend súlya nehezedik a közönségre, nem mondunk semmit, legalább is nem hangosan. (Mert a teremben suttognak. Egy érzékeny, feminista férfi tanúnak hívja feleségét az érzékenységet elfedő fekete szakáll alól: „Hallottad ezt? Hát ez az Apollón!”, mondja felháborodva).

Szóval mi vagyunk a tanúk? Bizony. S bizony így játszódik le a tanúságtételek drámája. A tanú évezredek múltán tanúskodik. Igen, ma hallottuk meg, évezredek után, az Erinüszök panaszát. A mi tanúink is négy évezreddel halálunk után jelentkeznek majd.

A tragédiák ebben a feltárhatatlan űrben íródnak, ami az áldozat segélykiáltását a hívó szóra adott választól elválasztja. De lesz válasz. Eljön majd az ideje. Mindig a jövőben.

Mi adjuk a választ, a jelenben, s nem is tudjuk, hogy ismeretlen, régen élt meggyilkoltak mellé állunk vele. A tanú jelen soha nincsen. A tanú holnap lesz.

Ki győzött? A Meggyőzés. (Ó, az ám!) Nem hazudik: nem vallja magát Igazságnak. Így minden elbizonytalanodik, a törvény tekervényes lesz. És senki nincsen, aki kimondaná ezt.

Az Igazság Napja elfeketedett. A polgárok mesterségesen gyújtott fáklyafényt nyújtanak az őszöreg istennőknek, hogy bevilágíthassák lakóhelyüket a barlangban.

És nincs, aki kimondaná, hogy a magukra öltött mosolyok dacára ünnepek jobban hasonlít egy temetésre.

Ahol a hold ragyogott, ott a Feledés emeli fel elfátyolozott arcát. Hófúvás kerekedik, és befedi egy egykorvolt kor nyomait.

Hogyan hívhatnánk ezt, ezt az anyagyilkosságot anya és gyilkosság nélkül?

Odafent Athéna nem bukdácsolhat többé. A gyermekkor véget ér. Ahogy a vénasszonyok, mi sem tudjuk, dühbe gurulunk-e.

Mit felejtettem el? – tapogatózunk bizonytalan zavarodottságunkban. Úgy tűnik, valamit elhagytam útközben. A tárgyalás látványossága volt az, ami elvonta a figyelmünket. Vagy talán valaki az, akit elfelejtettem? Úgy tűnik, egy hang volt az. Egy nő, akinek elvágta a torkát, szörnyen sikoltozott, nem emlékszem, vajon te igen?

Hélène CIXOUS. „Pas de Réponse ou l’Appel du Mort”. Hélène CIXOUS. In *Les Atrides: Les Choéphores, Les Euménides*. Paris: Le Théâtre du Soleil, 1991. Hozzáférés: 2022.12.23, <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/les-atrides-les-choephores-1991-4>.

Fordította: Sándor Júlia

A FÁJDALMAK KÖZÖSSÉGE

Rémültek, szenvednek, vagdalkoznak, megütik őket,
 összeesnek a legközelebbi létezők ütlegeitől, Iphigeneia,
 Agamemnón, Klütaimnésztra, mindegyikük szenved a maga helyén,
 a családi színpadon, mindegyikük a saját és a szülője nevében,
 Iphigénia, mivel ő a lánya, egyrészt Agamemnón miatt,
 Klütaimnésztra pedig legalább triplán szenved, saját magáért, a férjéért,
 érte pedig mindenki szenved, öl, megölik, minden férfi és minden nő
 az atrocitások hálójában vergődik, amely az Atreidák család szálait szövi –
 nem csak Agamemnón van benn a hálóban, hanem az egész család
 is benne van, a család szövi a hálót, a család maga a háló,
 mindenki húzza és öli a másikat név szerint, a sorok által, melyeket a rossz
 sors mérgez,

A Háló szétterjed, a következő Kasszandra, a következő Oresztész, mindenki
 megkapja,
 mindenkit elkapnak

És nemcsak e hősök mind, kik a vérvonalakat összegyűjtik,
 a szerelmet, a gyűlöletet és a neveket, melyek kötik őket,

Hanem mi magunk is, mi, akiket a költő Kórusnak nevezett,
 mi is ott vergődünk a hálóban, mi is szenvedünk, többszörösen is,
 más módon, szörnyű és egyébként tragikus módon,
 mi, akik megszámlálhatatlanok, Névnélküliek vagyunk ezekben a
 történetekben.

A Kórusról fogok beszélni. A szerepünkről, a tetteinkről, a végzetünkről.

A Névtelen Hősről fogok beszélni, aki olyan fontos szerepet
 tölt be a darabokban, amelyekben az Atreidák kegyetlen történetét
 mesélik el nekünk, a rejtélyét és a szükségszerűségét:
 semmi sincs nélküle (nélkülük, azok nélkül a nők nélkül), semmi sincs
 vele. Ez a karakter,
 aki nem öl, és akit nem ölnek meg, mégis mire jó,
 mégis mit keres ott?

Észrevették, hogy később – a görögök letűntével – eltűnik majd ez a Névtelen? Shakespeare-nél már nem találjuk, sem Racine-nál, sem északon, sem nyugaton, hacsak nem a szinte láthatatlan emberek képében, akiket szinte „haszontalanná” alacsonyítottak le, egy dada, egy udvarhölgy, néhány halott. Ez minden, ami megmarad ebből a hatalmas társból.

Nézzék meg figyelmesen; nézzék meg ezeket a fiatal nőket, akik tetőtől talpig reszketnek, akiket a végzetes üzenetek így megoldoztatnak.

Nézzétek meg ezeket az öregeket, akik dühödten küzdenek, hogy talpon maradjanak
a viharban, és ahogy az idő életútjuk végére sodorja őket, egészen a végső gyermekkor bizonytalan állapotáig,
Nézzétek meg ezeket a létezőket, akiknek lázas húsát a jósképesség és a balsejtelem rázza.

Nézzétek meg őket alaposan, mert ezek a médiumok el fognak tűnni.
Ez talán az utolsó alkalom, hogy a Kórusral együtt,
már amennyiben ez kórus, még mindig beengednek minket ebbe a földi színházba,
görcsökben rángva.

– Mire jó ez, hiszen nem öl, nem áll bosszút, nem hoz létre, és nem állít meg semmit?

– És ez, pontosan ez a szükségszerűsége
a Kórusnak: azért van, hogy másképp szenvedjen, hogy továbbvigye a fájdalmát azoknak, akik a hálóban vergődve semmit sem tesznek, semmit sem tehetnek, hogy átéljék a tehetetlen fájdalmat, a szörnyű fájdalmat,
a vigasztalant, a viszonzásnélkülit, azokét, akik a szenvedésüket nézik, a mi fájdalmunkat.

A Kórusnak megvan a maga tragédiája, a Tehetetlen Tanúé,
a tragédia, amely újra és újra a száműzetésből ered, a tiltottból,
a kirekesztettségéből, ami mindazok jussa, akiket megfosztottak a legdrágább jótól: *a cselekvés* lehetőségétől.

A kórus a szenvedélyek szenvedélyét, az anyák szenvedélyét testesíti meg, akik nem mentik meg gyermeküket. A Kórus a helyhez van szögezve láthatatlan szögekkel, és meggörnyed a fájdalomtól. Ott vagyunk nézőként, a székünkhöz ragadtan, láthatatlan szálak által kikötözve, és a szívünkbe markoló gyötrellemmel felismerjük, hogy a húsunk ugyanaz, mint az Atreidáké, ugyanaz, mint a Kórusé.

A félelem és a panasz ideje azonban, amivel a szereplők, akik a családi neveket viselik, nem rendelkeznek, a Kórusra szállt át.

A Kórus mindig ott van. Fegyverszünet nélkül. A Kórus testét elárasztják, eltapossák, átszelik a gyilkosok és az áldozatok útjai.

A kórus mindig „tud”, túl sokat és túl messzire lát előre, bár hiába. Nem isteni, hanem emberi: azt, amit sürget, nem erősíti meg, nem próféta, nem szóvivője valamely istenségnek, hanem az emlékezet reszkető és dühödt szószólója.

„Miért áll hát ez a Félelem
Makacsul prófétai szívem előtt
Bennem szétszórva?
Anélkül, hogy kötelességem volna, hívatlanul,
Egy dallam a jövőt olvassa bennem,
És így a távolban újra kiköpjük mindezt,
Mint az álmokat, melyeket nehezen értünk,
A meggyőző bizodalom pedig nem jön. Mellem szívében trónol.”

[..]

„Tanúja vagyok, és saját szememmel ismertem meg a visszatérést
És mégis, a szívem
Mely a hírt fogadja,
Mely belőlem ered,
A bizalomtól elhagyatva, a Remény társaként,
Az Erünniszek gyászritmusát veri.

A rekeszizomhoz közel, az Igazságtól préselve,
 A belsők nem hazudik
 Mikor szívemből a forgószeél felszáll.
 Előérzetemből
 Hazugságok hullanak
 Hogy megtagadják őket!”

A Kórus az Előérzetek Hőse. A Tragikus Harag
 állapotában:

„Érzem, hogy ennek rossz vége lesz, ennek rossz vége lesz, ennek
 rossz vége lesz.”
 – Végül a legrosszabb az, aminek rossz vége lesz.

A Kórus Jób fájdalmát szenved: minden félelme valóra válik.

Most, a félelemben, még mindig ott lüktet a halvány remény, hogy a félelem
 nem valósul meg. Tényleg félek, hogy elítélik, hogy
 meg fog halni, gondoljuk, és mégis, míg ezt mondjuk, magunk sem hiszük el,
 menekülünk, lehajtott fejjel a gondolatok viharában,
 mindent, amit gondolunk, nem gondolunk, hazudunk magunknak, be-
 csapjuk magunkat,
 nem csapjuk be magunkat. Élünk, élünk az élet országában,
 és ami ott van,
 odakint, a halál, nincs Istenünk,¹ hogy lássuk, csak egy kórus
 hogy féljük. Nem hihetünk előre a halálban
 – az azt jelentené, hogy eszközévé válunk, az élők nem
 hisznek ebben, még akkor sem, ha tudják, hogy a halál eljő.

A mi halandóságunk ez: „ne higgy a halálban”.

Ez nem akadályoz meg minket abban, hogy reszkessünk. Meghalni annyi,
 mint elveszíteni a halhatatlanságot
 amit életünk egész ideje alatt birtoklunk. Ez a paradoxon,
 ez az örület élteti a Kórust.
 A Kórus ellenáll,
 a végsőkig.

¹ „...nous n'avons pas d'yeux pour le voir”. Cixous itt a „d'yeux” szóval játszik, ami a
 „szem” szó birtokos előtagjával együtt homoním a „Dieu”-vel („Istennel”). (A ford.)

Ah! A borzalom, amit átélünk, amikor az, amitől rettegünk valóra válik: ez az, amitől félttem! Ezt kiáltjuk magunkban, mi, makacs reménykedő emberek.
Az utolsó pillanatig félünk, miközben reménykedünk, remélünk miközben félünk. Egyfelől a legrosszabbra számítunk, másfelől pedig nem akarjuk megvárni. A Kórus haragja mérhetetlen ha a gonosz győzedelmeskedik.

Lázadunk. Évszázadról évszázadra.
Mészárlás mézárulás után. Nem akarjuk elhinni, hogy halandók vagyunk. És mégis itt a bizonyíték.

A Kórusnak van egy végtelen hajlama arra, hogy reménykedjen mindenek ellenében. A Kórus megtévesztésre született.

De ez még nem minden. A Kórus nem csupán a közönség, aki készen áll a gyászra, bár valóban gyászba merülünk. A halálraítelt család minden egyes szereplőjével is azonos, külön-külön, egyik a másik ellen; és a család is egyben, ez a minden, ami megosztja és darabokra szaggatja egymást.
– Agamemnón helyett nem ölném meg Iphigeneiát – mondom magamnak.
– Igaz ez? – kérdem magamtól.

Már nem is tudom. Összekeveredtem. Már nem tudom, ki vagyok.² Ingadozom. Néha Agamemnónra haragszom. Néha Klütaimnézstrára. Mindkét oldalt elfogadom, az egyik fájdalma meggyőző, a másik fájdalma kísért.

Ez azért van, mert én is a család tagja vagyok. A háló alatt, a színpadon, az ágy körül, az asztal, az oltár körül, a Kórus ugyanott van, ahol a gyerekek, akiket a végzet választásra szólít a vitában, apa és anya között. Lehetetlen. Minden választás egy ellenválasztáshoz vezet.

² „Qui je suis?”. Ki vagyok?/Kit követek? (A ford.)

Amint van család, megkezdődik az azonosítások tánca. (N. B. Én, személy szerint, én, H. C., Klütaimnésztra-párti vagyok, N. B. N. B.: és nem értek egyet

Iphigéniával. De csak H. C.-t illeszttem be ebbe a zárójelbe). Szegény kórus, szegény öreg gyerekek, még élő szüleik árvái, nincs szavuk az ügyben és nincs nevük.

Mi, emberi lények, ha a gonosz könyörtelenül lesújt ránk, hirtelen egyedül érezzük magunkat a világban, üldözöttként, apátlanul és anyátlanul menekülünk.

A legtávolabbi száműzetésből felébred bennünk az ősi emlékezet, mindaz, ami harmincezer generációval ezelőtt sújtotta az embereket.

Ott kavargunk, mint foszlányok a tragikus szélben, nem mi irányítjuk az eseményeket. Így tapasztaljuk meg a Névtelenek fájdalmát, egy olyan érzést, amely jól ismert azok számára, akik törvénytelen helyzetbe kerülnek. Senkik vagyunk, még akkor is, ha mi vagyunk az egész város és az egész világ. De személyesen, névtelen testünkben alávetjük magunkat az ország, a törzs, a család, a faj vágyának. A Kórus azért van, hogy kifejezze azt az ősi gyötrelmet, amely egy pontos fenyegetésből fakad.

Egy homályos félelem figyelmeztet bennünket: amit még nem éltünk meg, azt őseink már átérték bennünk. Az események, amelyek a színpadon történnek meg, vagy amelyek meg fognak történni, bizonyára nem csak egyszer történnek meg. Rendkívüliek. És mégis, a Kórus úgy érzi, hogy mi (amikor még meg sem születünk) ezt már átértük, még a születésünk előtt.

Ez az, ami megrázza a Kórust: a rémségek, amelyek az elmúlt életekből származnak. Mi is, akik itt ülünk a szobában, érezzük, hogy a történet, ami itt játszódik, és ami nem a miénk, a miénk volt, vagy az lesz, egy napon vagy máskor.

A Kórus rosszul érzi magát. A Kórus „kitüntetései” (az attribútumokat) meg kell tapasztalni, személyesen, borzalmas fordításban, az összes főszereplő összes gonoszságát. És az összes szót is, amelyek oly áthatóak.

Megvan az ideje és ez a helye a gyötrelmeknek. A másokénak és a sajátnak. Kétszeres adagja van a vágyakozásból.

Az Agamemnónt vagy Klütaimnéztrát, Iphigéniát, vagy Kasszandrát kimondó beszédek csapásai alatt megsebez egy bíbor harapás, Szívem felé sáfrányszínű patak csordult, Szívem száját keserű ízzel töltötte meg A saját vérem undorít, úgy tűnik, meghalok, a rosszindulatú beszédek törként sebzik meg szerveimet és mérgekként, igen, belehalhatok a gyűlöletbe, a dühbe, a félelembe.

A Kórus olyan régiókba vezet minket, ahol kíméletlenül bánnak a lélek fizikai gondjaival, amelyek a szívből jönnek és elviselhetetlen görcsökben terjednek szét a mellkasból a lábakig, amiktől megtántorodunk, a szédülésekkel, amik felfordítják a világot

és szétterítik a földet a fejünk felett.

Nézzék meg őket, ezeket az öreg, dühödt táncosokat.

Amit a Kórus kifejez, az most az egyszer a lelkünk-testünk szeizmikus hívószava. A lélek fájdalmában az összeszorult szív, mint az anyaméh, keresi a módot, hogy kiűzhesse a szomorúságot, de hiába: mert maga a szív az, amiben a szív keresi a módját annak, hogy felöklendezzen. Az egész föld belerázkódik abba, hogy pánikban kitépje a kínok forrását a saját mellkasából.

Kétrét görnyedve, ívben, megfeszülve, arcomon ott a grimasz, a Kórus, válságtól gyötörve, a zsigeri kínok neveit zokogja.

– Ah, fáj emlékezni, fáj gyöngédnek lenni, fáj az igazság, fáj az anyám, fáj a bátorság, fáj lelkem minden kis spirituális porcikája.

Táncolok az egyesült szív furcsa vadságai között

Én, ki nem tudom elszakítani a szálakat, mely újra a másikhoz köt.

– Fájdalmad fájdalmat okoz, fájdalmat okozol nekem, ahogy fájdalmat okoztam neked –

egy test atomjai vagyunk.

Osztozunk. Nincs miért tagadni. Ami Argoszban történik, az velünk is megtörténik

Párizsban. Mindent megteszünk, hogy elfelejtsük, de nem menekülünk el.
Benne vagyunk a

körben – rólunk szól.

A Kórus a körtáncban megrajzolja az emberi körforgást. A ritmust kántálva
emlékeztet minket: Te is, te is.

A La Communion des douleurs először franciául jelent meg. In Hélène
CIXOUS. *Les Atrides I: Iphigénie à Aulis et Agamemnon*. Paris: Théâtre du Soleil,
1992. Hozzáférés: 2022.12.23, [https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/
la-communion-des-douleurs-4023](https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/la-communion-des-douleurs-4023)

Fordította: *Kiss Gábor Zoltán*

— HELIKON —

A PUCCS

Egyetlen nap. Egy bizonyos pontosan meghatározott, vészterhes napon az emberi Lélek útja merőben új irányt vett. Volt egy olyan nap, amikor reggel a régi istenségek még ugyanúgy járkáltak a földön, mint harmincötmillió nemzedéken át, estére pedig alászálltak a föld legtitkosabb, legbelsőbb zugaiba, és idegen lábuk soha többé nem tapodta a külső világot.

A mi saját világunk, beleértve a vallásokat, prófétákat, rezsimeket, tudományt és ostobaságot, másnap reggel kezdődött.

Egy nap alatt – és nem hét nap alatt – ami addig fent volt, leszállt a legmélyebb alvilágba, amit addig helyesnek mondtak, az helytelenné vált, ami világos volt, azt tisztázatlannak nyilvánították, az igazságnak denevérszemhéja lett – ezen a napon a gondolkodás megrendült. Akik hittek az igazukban, megcáfoltattak, akik kételkedtek magukban, igazolást nyertek.

E nap végén a felemelkedő fiatal istenségek őszinte gratulációjukat fejezték ki a leszálló régi istenségeknek hirtelen győzelmük alkalmából. A régi nap leáldozott.

Miközben aláereszkedtek, az öreg istenségek a mormogás és a csend találkozásánál azon tűnődtek, vajon a „diadal” szónak még mindig ugyanaz-e a jelentése fent és lent, de már olyan halk volt a hangjuk, hogy aznap senki sem hallotta őket.

Ahogy lepergett a nap, minden olyan gyorsan zajlott: a legnagyobb per minden perek történetében, a legdöntőbb, legfelkavaróbb minden spirituális forradalom között, s mindeközben még búcsúra sem jutott idő, nincs és nem lesz viszontlátás, csak sietős adieu, adieu. Azután az előzetes istenségek és az utólagos istenségek nagy sietve átkeltek a bolygón, a mi korszakunk pedig magabiztosan, lábujjhegyre állva emelkedett fel.

Azon a napon nem volt a földön szinte senki közülünk való, csupán egy furcsa, kétértelmű alak, egy férfi, aki a bőrét és a vagyonát próbálta menteni és Agamemnón fiának nevezte magát; a többiek mind a halhatatlanok fajtájából származtak, a halhatatlanság görög fajtájából, amely nem akadályozza őket sem a vágyakozásban, sem a szenvedésben.

Nem, azon a napon nem volt itt senki más, csak ez az Oresztész, bizonytalanul emberi, nem eléggé, túlságosan is emberi.

És ha nem lett volna Aiszkhülosz, ha jóval később nem született volna meg Aiszkhülosz, a költő, hogy kiássa a régi, eltemetett szavakat, és rekonstruálja „azt a hallatlan napot”, akkor győzött volna a teljes feledés.

Amit Aiszkülosz ezzel az *Eumeniszek* című darabbal tett, azt alig hisszük el, kételkedünk és ámulunk rajta. Itt van egy ember, aki apró, költői függőhídat vetett a két univerzumot elválasztó szakadék fölé.

Az átkelést írja meg. Két törvény, két hűség között. Törvény a törvény ellen, hűség a hűség ellen. Két uralom, két érzékenység között. Mintha az első harcokról volna szó: az eredeti rivalizálásról férfi és nő között, fiatal és öreg között, istenek és istenek között, apa és anya között. Félhomályban ír. A nappal vagy az éjszaka felé tartunk? Sötét van. Nem látunk jól, nem látunk tisztán, sem magunkban, sem magunk előtt. Ez a világ nem tudja, hogy vége lesz. És mégis ez az a pillanat, amikor az Erinüszök kora véget ér, ki gondolta volna? Egészen eddig a napig semmit sem lehetett tenni ellenük. Eddig a reggelig minden gyilkos tudta, hogy fáradhatatlan és rémületes társként követik majd. Hozzá tartoztak a Bűn belső tájképéhez.

A vénséges vén Erinüszök nem tudják, hogy ennek a napnak a végén már nem Erinüszöknek fogják hívni őket. Egy pillanatig sem gondolják, hogy állhatatos vadászatuk során „Eumeniszekké” („Jóságosokká”), önnön ellentétükké válnak.

A sors, amely ezen a napon egyfelől Apolló gőgös ifjú profilját és baritonját, másfelől az ajkán Athéna megfejtethetlen, kettős mosolyát viseli, rögvest kivágja a nyelvüket, a mellüket, a lélegzetüket, de az egyszerű öregasszonyok ezt nem tudhatják: hogyan is gondolhatna saját végére az örökkévalóság?

Hirtelen minden megáll. Űtött az óra. Az utolsó. Képzeld el, hogy a következő éjszaka egyszer csak nincs hold, soha többé. És nincs többé csillag sem. Idegen éjszaka száguld az ég alatt. Erről szól Aiszkülosz *Eumeniszek* című története. Egy felfoghatatlanul régmúlt korszak brutális végéről. Rendkívüli katasztrófa megy végbe. Nem, nem egy meteor becsapódása. A helyrehozhatatlan törés a lélekben történik, fejsze és kard nélkül, kimondatlanul tompa erőszakkal. Hirtelen, legnagyobb megdöbbenésünkre, a világ legöregebb isteni nőalakjai megadják magukat.

A csapás mintha egymillió éve készülődne láthatatlanul. A szemünk előtt történik, egy súlyos veszekedés során. Heves vita folyik a bűnről és a büntetésről. Mint minden korábbi perbe, természetesen ebbe az ügybe is beleártjuk magunkat. Itt most bírók vagyunk, vádlottak vagyunk, ügyvédek, vádlók. Mindannyian arra születünk, hogy megvédjük magunkat, hogy vádoljunk és megvádoltassunk. A jogászai hivatás beleíródott a halandók hangjába.

Ismerős a jelenet, komoly és mindennapos. Minden nap minden alkalmat kihasználunk a panaszra és a vádaskodásra, életünk haragból, szidalomból, mérényletből áll. Itt, a színházban is azt hisszük, hogy jogi kérdésekkel foglal-

kozunk. Jog, igazság, megtorlás, hitszegés, büntetés, bűn, megtisztulás – csak ezeket a szavakat halljuk. Oresztész megölte az anyját, Klütaimnéztrát, ezért meg kell fizetnie. Egyszerű. Kitör az érvek vihara. A látás elmosódik. Amikor egy óra múlva elül a vihar, Oresztész újdonsült trónján feszít, Klütaimnéztra elpárolgott, senki sem sikoltozik, sűrű egyetértés terül szét a teremben.

Az „Igazság” győzedelmeskedett, hála néked,
„Meggyőzés”.

Igazság?

– Hol van itt az igazság? – kérdezik az öregasszonyok, akiket a gyermekkor – a maga felhorgadásaival és bizalmával – sosem hagyott el.

– Hol van itt az igazság? Felmentenek egy gyilkost, mintha mi sem történt volna? – firtatják a gyermekkorukba ragadt nézők, akik napi bosszúságaik miatt aggódnak.

– Ennyi az egész? Apolló szerint ez így van rendjén. Szerintem ez nem igaz.

Athéna szerint ez már nem kérdés. Nem az a kérdés, hogy igazunk van-e.

– Hogy van ez? Magyarázd el. Nem arról lenne szó, hogy igazságot tegyünk? Apránként, homályos módon kényszerülünk fájdalmas (keserű) felfedezésekre.

Az Igazság nem cél. Az Igazság nem egyenes. Az Igazság az a szó, amely behajlított lábakkal, terpeszben áll, kötél táncos. Az Igazság az, ami jóvá teszi az igazságtalanságot. Micsoda igazságtalanságok halmán emelkedik fel az Igazság! Az Igazság nem azért van, hogy igaz legyen. *Azért van, hogy megállítsa.* Az emberek közötti Igazság szükséges. Hogy gátat vessen a fájdalomnak, mely végeérhetetlen.

Vágj le minden kilógó szálát, fojtsd el a zokogást. Az áldozatok botrányt keltenek, nem bírják abbahagyni a panaszkodást. Az Igazság azért van, hogy elsimítsa a kiáltásokat és elvágja a panaszokat.

Az Igazság az igazságtalanság hatékony kezelése.

Az Igazság a mi szükségszerű tragédiánk. Saját verzióját zúdítja ránk a mi bajainkról. Beszél, mi pedig hallgatunk. Az Igazság titkos jogot ad magának a tisztátalanságra. Igazság nélkül egész életünkben sikoltoznánk. Az Igazság nem elégít ki minket. Arra kényszerít, hogy alakítsuk át a fájdalmunkat. Az a titkos törekvése, mármint Athénának, hogy lenyeljük a dühünket, hogy béke uralkodjék.

Fényes pompával csalogat minket, rabul ejti szenvedélyeinket. Ez a jog-típró gyalázat magasabb rendű ügyet szolgál, a béke ügyét. A béke igazolja az Igazságot. Egyetlen áldozat szenvedése és könnyhullatása sem szűnik meg, de

fájdalmát legalább kinyilvánították, iktatták és eltették egy dossziéba. Az Igazság eltemeti az élőket az egyenlőség kedvéért.

Ez volna hát a szörnyű és kitörölhetetlen felismerés, amelyet Aiszkhülosz elvár tőlünk?

Erről a perverz titokról, az Igazság tragédiájáról szólna a történet?

Nem. Ez az „Eumeniszek” tragédiája, azoké a gyermeteg öregasszonyoké, akik saját kárukon tanulják meg az emberi végzet örök és végső tapasztalatát: a halandóknak nincs más tennivalójuk, mint kitalálni azt a belső gátat, amit elfojtásnak nevezünk.

Ezért van, hogy mi halandók annyit foglalkozunk a Vérral. Ez a Vér jelentése, a vére, amely, ha egyszer kiömlött, többé nem tér vissza az erekbe. Semmi sem hozza vissza. A vér tehát vért követel, amíg világ a világ, az egész Történelem nem más, mint vérömleny. Sosem elégül ki a bosszúvágyunk. Lehet így élni? Menekülés, hajsza, szenvedés és újraszenvedés, nem élet ez sem.

Mit lehet tenni? A zseniális puccs – az elfojtás puccsa – Athénától jön. A tét óriási. – Mi lenne, ha megváltoztatnám a világot? Mi lenne, ha megváltoztatnám a szenvedély ősi hagyományát? – mondja a híres istennő, az ügyes génmanipuláció terméke. Athénán kívül – egy istenen kívül, akinek semmi haszna a női testből –, ki más lenne képes megteremteni azt a zűrzavart, amelyben a törvénytelenések megszerezhetik a törvényesség teljes hatalmát? Athénát muszáj feltalálni. Közelebb áll az apjához, mint bármelyik fiú, külsejében mégis nő: a *par excellence* révész. A változékony szemű pénzváltó. Ismeri a nehéz, kanyargós utakat, amelyekre előre jutunk, és tudja, hogy az előre jutáshoz gyakran ellenkező irányba kell indulni, mint szeretnénk.

Athénaival győz az emberiség, de milyen áron? Mindegy, valaki majd megfizeti. A békéhez háború kell. Ez a könnyörtelen tudomány azé, aki egyszerre hordozza a lándzsát és az olajágot.

Nehéz megérteni, nehéz megszeretni, de Athéna nélkülözhetetlen. Ő marad a legmodernebb istennő.

Mi az, amit a látnoki istenség feltalál? Számítás, mérlegelés, alkudozás önmagunkkal: érdekünkben áll lemondani egy kielégülésről, cserébe egy csendesebb és biztosabb kielégülésért, sugallja.

Igaz ez? Ha ez nem igaz, soha nem fogjuk megtudni, mert Athéna mesteri kézzel, gyűlölet nélkül és szeretettel, de jótékonyág nélkül vezet minket a valóságelvnek való alávetettség régiójába. Alávetettség, nem önfeladás.

Saját kiképzésünket kísérhetjük figyelemmel, mi, akik tegnap még vadállatok voltunk. Mi olyan diadalmas ebben? Szerintem semmi. De Athéna nyom-

dokán haladva megtapasztalhatjuk önmagunk legyőzésének komor, fénytelen örömét. Ez a történet még azelőtt ment végbe, hogy feltaláltunk volna egy teljesen másfajta választ a bennünket érő veszteségekre: a megbocsátásért.

Az a nap, amikor lemondtunk a gyermekkorról, a nagyszerű öregségről, a neheztelésről, a részegségről, a nemfelejtés szomorú öröméről – itt van, Aiszkhülosz könyörtelen bátorsággal ásta elő az évszázadok csendje alól.

És egy rövid apokalipszis erejéig visszaadja nekünk az Erinnüsz-Eumeniszek látomását. Kik ők? Ez ám a rejtély. Soha nem láttuk őket. Nincs náluk furcsább teremtmény.

Minden furcsa, ami velük kapcsolatos: idegen a gondolkodásunknak, a tapasztalatainknak, az érzékelésünknek. De nem a tudattalanunknak. Az Erők, a Rémségek, a pokoli tartományok, amelyeket soha nem láttunk, de amelyek jelenléte ott ólalkodik és rémülettel tölt el bennünket, mert Álmaink számára láthatók. De nem leírhatók. Püthia, Apollón papnője nem tér vissza. A lények, akik megdöntik, még csak nem is a legrosszabbra hasonlítanak, amit ismerünk, hanem többek annál, leírhatatlanabbak, túl vannak a szavakon és jelentéseken. Letagadhatatlanok és megnevezhetetlenek, akár a nagy fájdalmak.

Még az Istenségeknek sincs róluk mondanivalójuk és nincs közük hozzájuk. Az isteneknek, akik olyan kiválóan beszélnek a nyelvünket, nincs elég szavuk, hogy kihányják, megbélyegezzék, utálják őket.

S micsoda rejtély: mi mégis ellenállhatatlanul megértjük őket, igen, megmagyarázhatatlanul nem hányjuk ki őket, sőt, titokban, magunk előtt is titkolva, kétségkívül szeretjük is őket. Ettől persze még megijesztenek bennünket. De a Félelem (megannyi Félelem), ezt soha nem tagadhatjuk le, bármennyire is idegennek tűnik számunkra, bennünk van, ez a lángoló szemű maszk néz ránk belső éjszakánk legtávolabbi, legsötétebb zugából. Azért mondom, hogy „maszk”, mert én így láttam őket álmaimban, ahogy éjszakám északnyugati oldaláról néztek rám, én pedig tanácstalanul feküdtem a világ sarkában, képtelen voltam elmenekülni előlük, hiába hallottam már messziről a figyelmeztető hühögést.

Igen, az Erinüszöket csakis álmodunkban látjuk. Ők a saját nézőpontjaink, alakzataink, amelyeket képtelenek vagyunk felismerni. Távol tartjuk őket. Beengedhetetlenek hozzánk, elválaszthatatlanok tőlünk. Úgy tűnik tehát, hogy a múltban kívülről, a látóhatár felől jöttek hozzánk, és soha nem is hagytak el minket; ezek az Erők arra hivatottak, hogy szemrehányást tegyenek és éreztessék velünk a végtelen borzalmat.

Szörnyű erejük abból fakad, hogy ők mi magunk vagyunk, cselekedeteinkből születnek, anyánk ők és gyermekeink.

Miért váltak hát öregasszonnyá ezek a lények, ha a mi bűneink következményei? Gyilkolok, gyújtogatok, vért ontok, és máris ott egy falka vénaszszony. Miért nem sárkány vagy egy négyfejű bagoly?

Éppen ezek a nyöszörgő, szívós öregasszonyok kínoznak meg legjobban. Mintha minden bűn ennek az öregasszonynak a megölése lenne. Ez a bűn: az anyámat ölöm meg – az életet, az anyámat. A gyilkos mindig az anyját öli meg. (Hogy utólag „gonosznak” nevezi, az már maga a háború. Mindenkit nagy gonoszsággal vádolnak, akit megölnek. Klütaimnésztrát a megölésétől fogva folyamatosan vádakkal illetik.) Ez az, amivel nem tudunk szembenézni: senki sem tudja elviselni, hogy az anyát meggyilkolják, sem végignézni, ahogy megöli a saját anyját. Menekülni akarunk, el akarunk menekülni, és nem menekülhetünk önmagunk elől. Hiába törekszünk önmagunkat gyűlölni, senki sem gyűlöli önmagát, minél inkább próbáljuk gyűlölni magunkat, annál kevésbé gyűlöljük magunkat, és annál inkább lepároljuk a gyűlölködő érzést a „meggyilkolt anya” iránt, aki minden gyötrelmünk oka.

– Olyan feledésre lenne szükséged, mely elválaszt önmagadtól – így szól Athéna zseniális ötlete. És végre is hajtják azonnal: a vérző anyát meggyőzzik, hogy menjen és temesse el magát. Soha többé nem látjuk, ahogy nyíltan közéletene felénk.

Nevezhetjük-e „diadalnak”, „happy endnek” az Eumeniszek föld alá süllyedését? Kövessük őket? Nem tudjuk rászánni magunkat. A mód, ahogy vilámsébesen feladták a harcot, fájdalommal tölt el bennünket. Igaz, ebben az esetben nem volt más választásuk. De akkor is. Mi lesz velük? És velünk?

Aiszkhülosz a jelenet napjára felhozta a régi undergroundot. Egy pillanatra remegve, zavartan, mindannyian emlékezünk, minden néző, akik közül némelyek Oresztész leszármazottai, mások Klütaimnésztra gyermekei. Csend van. Ebben a csendben a fiúk és az anyák egymásra néznek, talán egy kicsit látják is egymást.

Egymásra ismernek?

Mit gondol Oresztész leszármazottja? (Legyen bár leány.) Mit fog mondani? Klütaimnésztra leszármazottjaként csendben hallgatok, és nem tudom.

Mi, akik nem istenektől származunk, nem mondunk le a bosszúról – tudattalanunk nem mond le semmiről. Amit nappal rákényszerítünk magunkra, azt az éjszaka elengedi.

És éjszaka, a Színházból kilépve rájuk gondolunk, hallgatunk. Olykor kétségbeesünk, és mi is alávetjük magunkat a „bizonyítéknak”: az igazságnak, mely soha nem igazságos ezen a földön, az anyagyilkosságnak, mely trónt és pátriárkai gazdagságot nyer jutalmul, az idő pedig elvégzi a maga súlyos mun-

káját: elég kivárni, míg a Bűn megtalálja a legitimitását. Egy nemzedék múlva elfelejtjük, hogy volt itt egy gyilkosság. Mindig így van, gondolja kétségbeesésünk.

Néha azonban reménykedünk. Még mindig nem hisszük el, hogy azok, akik megölik az anyjukat, boldog életet és békés halált fognak élvezni. Bízunk benne, hogy a régi virrasztók egyszer visszatérnek, legkésőbb azon a végső napon. Nem kérünk sem vért, sem büntetést, csak ezt: a bűnözőt nevezzék bűnözőnek, az áldozatot pedig áldozatnak.

Mit? Még mindig túl sok?

Hélène CIXOUS. „Le Coup”. In *Les Euménides d’Eschyle*. Traduit par Hélène CIXOUS. Paris: Théâtre du Soleil, 1992. 5–13.

Fordította: *Kappanyos András*

JÁKFA LVI M AGDOLNA

A hatás kellekei. Schiller és Hugo esztetikája a reformkori magyar színházi gondolkodásban*

jakfal@t-online.hu
ORCID: 0000-0002-5903-354X.

HELIKON

The ingredients of the effect. The aesthetics of Schiller and Hugo
in the reform-age Hungarian theatre

Abstract

The study is based on the premise that the history of theatre events, theatre representations, and spectacles can be used to rewrite the historical influence of the Hungarian-language theatre, the theatrical canon. By taking into account the intentions around the founding of the National Theatre, the communal practice of theatre as an idea can thus be traced through the speeches of the theorists, playwrights, critics, aesthetes, and actors who were among the March Youth of 1848. Our analysis shows that theatre as a practice of thought is so strong at this time that, in order to (self-)construct the nation, it can bring to the fore Schiller's phrase from 1784 with the dynamism Victor Hugo in 1836: theatre can create a nation.

Keywords: theatre, representation, Victor Hugo, National Theatre, nation

* A tanulmány az NKFIH–OTKA K142520 számú pályázatának keretében készült.

„Sziükség, hogy a dráma [...] filozófiát adjon a sokaságnak...”¹

Jókai Mór színészi pályája improvizált, ezért talán a legsikeresebb fellépésének az 1848. március 15-i eseményt tartja, amikor akaratlanul (a félbeszakadt *Bánk bán* alatt) a Nemzeti Színház színpadára sodródott. Igaz, hogy a türelmetlen és hangos forradalmi tömeg Táncsicsot akarta látni, s azt is többen megírják, hogy a legnagyobb színész, Egressy Gábor is csak egy fél szavaltat erejéig tarthatta féken a hangos követelődést, amikor Jókai a tömeg erejétől megittasulva a színpadra lépett.

S azzal térdig sárosan, mint más, vállamon a karbonári köpönyeggel, behorpadt cilinderkalapom mellett egy óriási veres tollal, oldalamon egy jurátus karddal felrontok a színpadra. Ott találkoztam legelőször is Laborfalvy Rózával, aki saját nemzetiszíni kokárdáját vette le, s azt keblemre tűzte, azzal léptem a publikum elé. Hanem ez aztán hatás volt!²

Jókai a nézőkhöz szól a Nemzeti Színházban, akik akkor és ott, az 1848-as forradalom kitörésekor nem a színház valóságát, hanem a saját valóságukat akarják megérteni, s ez az igény olyan méreteket ölt, hogy a színészi megszólalás addigi formáit avíttnak, hazugnak, idejétmúltak érzékelik. 1848-ban tapasztalható, hogy a politikai rendszerváltás, legfőképp a forradalmakkal induló társadalmi hatalomváltások a színházi struktúrát intézményszerkezetükben, jogi és gazdasági mérőikben, ha nem is szervezik át, a színházi változás az esztétikai fogalmazás játékkrendjében, a színházfilozófia kereteiben, a valóságépítés fázisaiban mindig tetten érhető. Jókai március 15-én nagyobb színész lett a legnagyobb tragikus hősnél, Egressy Gábornál, mert a tapasztalati valóságot jelenítette meg: forradalmi ifjúnak *látszott*, míg Egressy csak Bánknak.

Jókai sikere annak a „hatásnak” a megértésére irányít, amit a nem-színész Jókai a színészek helyett azáltal ért el, hogy felvitte az utcai eseményeket, az utca valóságát (kalap, kabát, kard) a Nemzeti színpadára. E pillanat a színházi gondolatokat is felszíkraztatja, így a korabeli kritikusok, elemzők, Bajza József

¹ HUGO Viktor, „Előszó”, in HUGO Viktor, *Angelo*, ford. Báró EÖTVÖS József (Budapest: Heckenast, 1836), XII.

² JÓKAI Mór, „Az én színpadi életem”, in JÓKAI Mór, *Írások életemből: Önéletrajzi írások*, kiad. HEGEDŰS Géza, 52–61 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960), 57.

és Eötvös József írásai mellett az őket inspiráló Schiller- és Hugo-szövegek párhuzamos olvasását is elvégzem.

Jókai az *Én kortársaim* című önvallomásában³ három évtized távlatából tekint vissza az intézményes magyar színjátszás kezdeteire:

Valamennyien franciák voltunk! Nem olvastunk mást, mint Lamartine-t, Michelet-t, Louis Blanc-t, Sue-t, Hugo Victort, Béranger-t, s ha egy angol vagy német költő kegyelmet nyert előttünk, úgy az Shelley volt és Heine, magok is nemzeteik kitagadottjai, s csak nyelvökre nézve angol és német, de szellemökben franciák. Petőfinél valódi kultusszá fejlődött ki a francia-imádás. Szobája tele volt aggatva nagybecsű kömetszvényekkel, miket Párizsból hozatott, s azok a 89-iki forradalom férfiai voltak. Danton, Robespierre, Saint Just, Marat s egy nő, madame Roland. Ezekkel társalgott mindennap. Még szakállát is franciásan hagyta meg s ebben követték a többiek is: Télfy, Irinyi, Czakó, Lauka, Kecskeméthy, mind csupa francia szakállt hagyott, csak én nem, mert nekem még semmilyen sem volt. Hanem azért a legnagyobb dicséret volt Petőfitől, midőn monsieur Rayée-nek így mutatott be: „Ez valóságos francia regényeket ír magyarul”.⁴

A Jókai és a forradalmi ifjak követte franciaság szelleme nehezebben fogalmazható meg, mint a látszata. A színházban a látszat hordozza a tapasztalati valóság megőrizhető elemeit, a látszat írható le képként, a látszat rögzíthető és válik majd a valóság hordozójává. A szellem színpadra állítása, a teatralizálás folyamata olyan döntéseket igényel, melyek a valóságosság mimetikus fogalmát és a valóság reprezentációját érintik: milyen a franciás szakáll 1848-ban, hogyan néz ki egy francia író, mit visel egy francia forradalmár. Bár a színháztörténet-írás a média- és kommunikációtörténeti változásokhoz, a gazdasági struktúrát megváltoztató hatalomgyakorlási rutinhoz határozottabban köti magát, mint forradalmakhoz, s általában távol tartja magát a politikátörténeti eseményektől,⁵ a magyar nemzeti (színház)történet 1848. március 15-ét sokszorosan teátrális eseményként rögzíti: Petőfi, a domináns emlékezetnarratívában a Nemzeti Múzeum lépcsőjén elszavalja a *Nemzeti dalt*. A tömeg

³ JÓKAI Mór, „Én kortársaim”, in JÓKAI, *Írások életemből...*, 67–99.

⁴ Uo., 85.

⁵ Tobin NELLHAUS, ed., *Theatre Histories: An Introduction* (London–New York: Routledge, 2016³).

kiszabadítja Táncsicsot a börtönéből. Laborfalvi Róza kebeléről nemzeti kokárdát tűz a deli Jókai mentéjére – mindegyik emlékezeti mozzanat olyan teátrális gesztusra épül, mely a romantikus színházi szcena formavilágának segítségével narratív rendbe szervezi a köztéri események vélhetően kaotikus jelenét.

Jókai életének és életművének összefüggése felől látszik talán a legjobban, hogy a magyar forradalmi fiatalok a 19. század közepén a francia művész hatásos megjelenését, *látszatát* utánozzák, a francia életérzést keresik, s ehhez a Lamartine-tól Hugón át Béranger-ig tartó példaképsorban a megjelenés lendülete, a performatív gesztusok jelentik az igazodást. De honnan lehet tudni, milyen a megjelenés lendülete, amikor állóképek, festmények mozdulatlan beállításai nyújtják az imitáció alapját, az eredetijét? A forradalmi látszat ikonográfiai beállításai az egyetlen vezető mögé és köré gyűlt tömeg koncentrált figyelmét mutatják, mintha a szónok mondandója indítaná útjára a forradalmat. Jókai 1848. március 15-i fellépésének emlékezete nem őrzi a szavakat, csak a képet, éppen azt a képet, ami a forradalmárságot sűríti magába. Lendület, improvizáció, kalap, köpeny, kard.

A vizuális információ áramlásának még statikus, az 1830-as évek körüli korszakának színház-teoretikusai, Kölcsey Ferenc, Bajza József, Eötvös József számtalan elemzésben ünneplik a francia színházi gyakorlatot, annak főként a dramatikus irodalomból megképzett látszatát, tehát nem magát a francia színházi-forradalmi eszmét, egyrészt mert nincsenek francia társulatok Budapesten, másrészt nincsenek forradalmak, tehát a romantikus forradalmi élet (érzés) színpadi reprezentálására sincs saját színházi minta.⁶ Mivel a párizsi teátrális gyakorlatot kevesen ismerhetik,⁷ az alkotók a 19. századi kortárs francia drámaköltészetből inspirálódnak, mely fordításokban jelen van. Jókai franciául is tudott, de nem járt Párizsban, francia színészt ekkor nem látha-

⁶ A színházi reprezentáció és a tapasztalati valóság egymásra ható folyamata a színházi realizmusérzet alapja. Ennek geopolitikai különösségéről lásd: Marvin CARLSON, „Perspectives on performance: Germany and America, Preface”, in *The Transformative Power of Performance*, ed. Erika FISCHER-LICHTE, 1–10 (London: Routledge, 2008), <https://doi.org/10.4324/9780203894989>. A magyar kiadás [Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2004).] más szerkezetben jelent meg és nem tartalmazza Carlson előszavát.

⁷ Egressy Gábor 1843-ban tett párizsi útjáról tudunk feleségéhez, Szentpétery Zsuzsannához írt leveleiből. Összegzését itt: SZALISZNYÓ Lilla, *A színésznevelés spiritusz rektora: Egressy Gábor pályája és a magyar színjátszás professzionalizációja*, doktori értekezés, hozzáférés: 2022.12.31., https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/2159/1/Szalisznyo%20Lilla_PhD%20ertekezés.pdf.

tott,⁸ francia társulat nem tévedt Pest-Budára, s Petőfi kalapját a falán függő – évtizedekkel korábban készült – könyvotatok alapján vélhette franciásnak. Jókai felsorolja a francia költőket, s efelől érthető, hogy a franciaság eszméje ugyan egy nemzethez kötődik, de szűkebben értelmezve a szabadon áramló eszmét, a fiatal, a forradalmi, a harcos eszmét jelenti. A romantikus dráma-irodalmából ismert látszat és az eszme összehangolása, a színházfilozófia fogalomkészletének kialakítása vár a forradalmi ifjak nemzedékére, akik azt is felismerik, hogy „a művészet filozófiája általában igen nehéz tudomány, s benne [...] a színművészeté legnehezebb.”⁹

Az eszme teatralizálása, a valóság és a színházi látszat viszonyának teoretizálása a médiumváltásból adódóan mindig nehézkes, ez a nehézség (az egy időben fellépő szaknyelvi tudatossággal tetézve) szinte tapintható Bajza József mindennapos küzdelméről olvasva. Bajza ugyanis a *Játékszíni Krónikáiban* éveken át rögzíti: a franciaság ideája a német nyelvi közegen átszűrődve, a német színházi gyakorlattal átítatva jelenik meg. Ahogy a francia divatújságokat, a divatboltokat német kereskedők működtették, olyasféléképpen keveredett a németiség-franciaság észlelése és megélése, s a színházi események körül létrejött, a köznapi érzelmeket és preferenciákat mozgató gondolati térben egyértelmű, hogy a reformkor egyik legjelentősebb színházvitája, az Hugo-vita, a német és a francia kultúra, s nem a polgárosodás harcaként jelenik meg,¹⁰ s válik a francia a haladó, a német a meghaladott színházi ideává.

Az Hugo-vita 1836-ban robban, s miközben szétüti a fővárosi színházi struktúra éppen csak formálódó erővonalait, élénk tárja a színházfilozófiai gondolkodás formálódó rendjét is, melyben elsődleges téma a *valószerűség* kérdésköre Jókai visszaemlékezése nyomán magától értetődő a váratlan perfor-

⁸ Egressy Gábor ugyan már látta 1843-ban Párizsban Mlle Rachelt, de Rachel csak 1851-ben lépett fel a Nemzeti Színházban, Pesten, Corneille-, Racine- és Molière-szerepekben. Lásd: SZÉKELY György, „Idegen nyelvű színjátszás hazánkban”, in *Magyar színház-történet 1873–1920*, főszerk. SZÉKELY György, 410–448 (Budapest: Magyar Könyvklub–OSzMI, 2001), 424–425.

⁹ BAJZA József, „A magyar színészeti bírálókhoz, különösen X. et Comp. Úrhoz (1834)”, in BAJZA József, *Összegyűjtött munkái*, kiad. TOLDY Ferenc, 6 köt. 6:3–12 (Budapest: Heckenast Gusztáv, 1863), 6:11.

¹⁰ SZÉKELY György, „A színészet helyezte az önkényuralom idejében (1849–1861)”, in *Magyar színház-történet 1790–1873*, szerk. KERÉNYI Ferenc, 371–398 (Budapest: Akadémia Kiadó, 1990), 371. Kerényi Ferenc összegzésében: „A magyar színházi életben nem a magánélet szenvedélyeibe merülő romantika lett az eredetiség fő vonala, hanem a francia hatás eszköztárát valóban hazai problémára áttevő törekvés, a nemesi és polgári életmód, erkölcs ütköztese.” KERÉNYI Ferenc, „A Nemzeti Színház a polgári forradalom előestéjén 1840–1848”, in KERÉNYI, *Magyar színház-történet...*, 305.

mance ereje: bizonyos közösségi helyzetekben nem a kimondott szó, hanem a megjelenés és a fellépés válik azonnali kommunikációs csatornává. A regényíró Jókai, miközben saját ruházatát, kalapját, köpenyét, kardját aprólékosan, minden apró részletre kiterjedően leírja, egyáltalán nem idézi fel, nem is találja ki újra az 1848. március 15-én a színpadról elmondott szavait. Ez a visszaemlékezés a legnyomósabb érv a színházi hatás eszközrendjéről folytatott vitákban: teljesen mindegy, mit mondott a színpadról Jókai, a megszólalás mikéntje, a megjelenés ereje, a csizmára tapadt külvárosi sár hordozta az információt. A valósághoz való illetén értelmezői viszony megváltozása a színházesztétikai írásokban már a kora harmincas évektől tetten érhető, hiszen más valóságkonstrukciókat állít a közösség elé a megerősödött magyar nyelv, más valóságkonstrukciókat épít a magyar nyelven megszólaló színész és ismét másokat a dramaturgiai hagyomány. A magyar nyelv, a dramaturgia és a színházi játék hármas valóságépítését veszik sorra a kritikusok, rendszert, rendet keresve a forradalmi évtizedekben. Elemzésükkor folyamatosan szem előtt kell tartanunk a (németből) a magyar szaknyelv felé és a (drámától) a színházi gyakorlat felé történő elmozdulásokat.

A színházban az a „hatásos mű” – kezdi Bajza József egyik elemzését-pamfletjét 1842-ban –, ha „a valószínűséggel nem gondolunk, ha minden zugból egy-egy *deus ex machinát* ugrasztunk ki, ha annyi véletlenséget koholunk, mennyi szemünk és szánkunk tetszik.”¹¹ A valóságábrázolásnak ez a dramaturgiai gyakorlata egyrészt eltér a játékgyakorlattól – hangoztatja Bajza –, tehát a színészi eszközök, a hangok, az alakok performatív erejét elemzi az *Athéneumban* 1837–1843 között lehozott valamennyi krónikájában.¹² „A többi játzó részint készületlen vala, részint érthetlenségig rekedt, mint Megyeri, részint ezer szögletű mozgásokban ügyekezve magát helyzetébe illesztgetni.”¹³ Másrészt Bajza a drámaköltő és a néző közötti paktumot is a valóságkonstrukció mozzanatként vizsgálja: „Hogyan lehet az érdekes, mit képtelennek, nem igaznak, hazudságnak, vagy tán éppen lehetetlennek tartok?”¹⁴ Eszerint a színházi valóságkonstrukció mindig *valószínűtlen*, hiszen például Shakespeare *Romeó és Júliája* egy „kuruzslatos álomitalon épül”, de „túlteszük magunkat e dolgokon, átadván lelkünket a költő elragadó szépségeinek,

¹¹ BAJZA József, „*A febérek*”, in BAJZA, *Összegyűjtött...*, 6:149. Bajza kritikáit a *Magyar Játékszíni Krónika* című fejezetben adták közre.

¹² PARAIKSZ Júlia, „»Táblabírói jellemű leczkék«: Egressy Gábor és Kossuth Lajos vitája az 1842-es Coriolanusbemutató tükrében”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 119 (2015): 108–137.

¹³ BAJZA, „*A febérek...*”, 151.

¹⁴ Uo., 150.

s megbocsátjuk a valószínűtlenséget.”¹⁵ A színházi praxisban elemzőként, később színigazgatóként is jártas Bajza a német dramaturgiát valóságosnak, a franciát valószínűtlennek látja, azonban leszögezi, a színházi hatáshoz nem az élet utánzása vezet el, mert „az életben igen sok unalmas van”,¹⁶ és a néző azt várja, hogy „feszült figyelemmel csüggjön a dolgok bonyolódásán és kifejlésén”,¹⁷ mert „a művészet mégiscsak más, mint az élet.”¹⁸ Bár Bajza érvei színesek és élénkek, mindig emlékeztet arra, hogy a városok, legfőképp a főváros színházépületeit német nyelvű társulatok uralják, német nyelvű a kulturális közeg, a dráma valószínűségéről vitázók németpártiak és franciapártiak,¹⁹ esztétikai ítéleteiket mindig áthatja nemzeti preferenciájuk. Arra int, hogy:

Vigyázzunk, uraim, műphilosophok, nehogy ítéleteinkbe elfogultság, vagy általában idegenszerű elemek fészkeljék be magokat, mert például ha a franciákat politikai tekintetből gyűlöljük, e gyűlöletnek távol kell maradnia esztétikai ítéleteinkből, különben csak hályogon át leszünk képesek látni.²⁰

A reformkor színházkritikai nyilvánossága az intés ellenére is megtartotta a kétpólusú esztétikai rendben gondolkodó, a valami ellenében újat akaró kontra a régít őrző felek közti vitákat generált, melyek a francia és német kulturális hagyomány ütköztetésében váltak láthatóvá. Elsődleges színházcsinálói felismerés a felvilágosodás Európájában, hogy a nemzetállam felépítésében a városi kőszínház műsorrendje és állandó közössége jelentős szerepet játszik. Ennek a felismerésnek a 19. század közepétől a mannheimi színház a mintája, Schiller értekezése a nyelve, tehát a nemzeti szabadsággyakorlás a helyes emberi interakciók egyikeként, ha nem legjobbjaként fogalmazódik meg, s ennek a színház egyszerre a mintája és terepe. Schiller 1784-es értelmezésében a színház morális intézmény, s a morál az egységes nemzeti közösség megteremtését célozza, miként az értekezéstől leváló, szinte külön életet élő tételmondat sulykolja: „ha megérnénk, hogy nemzeti színházunk legyen, akkor

¹⁵ Uo., 150–151.

¹⁶ VÖRÖSMARTY Mihály, „Elméleti töredékek VI.: A dráma belsejéről”, in VÖRÖSMARTY Mihály, *Válogatott művei III.*, szerk. és vál. MARTINKÓ András, 609–660 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1974), 650.

¹⁷ BAJZA, „*A febérek...*”, 152.

¹⁸ BAJZA József, „*Lázár pásztor*”, in BAJZA, *Összegyűjtött...*, 6:143–144.

¹⁹ BAJZA, „*A febérek...*”, 151.

²⁰ Uo.

nemzet is lennének.”²¹ A magyar nemzeti identitás és a színház intézményi szerkezetének épülése a magyar reformkor kezdetétől összekapcsolódik, de Schiller tézisei Pesten csak fél évszázaddal később telítődnek a nemzetre mint kulturális közösségre vonatkozó jelentéssel, amikor az 1789-es, majd az 1830-as francia forradalom tapasztalataival az esztétikai indíttatású felismerések társadalmi akcióvá válnak. Schiller a német klasszika felől kínál mintát a magyar színházcsinálókknak, azonban a fordítások révén a francia romantika és Victor Hugo megjelenésekor, velük egyszerre, egymáshoz közelebb időben ér el olvasóihoz. Az ideák összekeveredéshez nemcsak az járul hozzá, hogy Schiller köztudottan „hibásan és gyatrán írt németül, s jobban beszélt franciául, mint anyanyelvén”,²² hanem az idea magyarra fordításakor észlelhető francia gondolati dominancia mértéke is franciásítja a német szerzőt.²³ Nézzük egyszerűen csak a szépségfogalom formálódását: Schiller látja, hogy „tanultság és ízlés, igazság és szépség” együtt, „összeölelkezve” hoz létre méltó alkotást.²⁴ Bajza, Eötvös kritikáiban a szépség megtartása, a szép mozdulat és tartás elérése az igazságként értett természetesség színpadi megjelenítését célozza. Bajza *Krónikáiban* érzékeny figyelemmel követi a színészi alakítás hordozta igazságot, az igazság felismerését hihetővé tévő technikákat, s arra az ítélezői (később színházcsinálói) felismerésre jut, hogy a színpadi megszólalásban kódolt színészettechnikai tudás teszi hihetővé, *valószerűvé* a művészi dramaturgia szükségszerű *valószerűtlenségét*. Szép a színészi játék valószerűsége, ennek leírása és megértése kritikáik alapja. Ugyanakkor friss felismerésük, hogy a teatralitás mindig bonyolultan kodifikált viszonyban áll az észlelt valósággal, s a színház mindig a ráismerések terét építi fel, ráadásul a forradalmak idején, s szinte kizárólag akkor, az észlelt valóság mintaként válik láthatóvá. Jókai majd négy évtized múlva úgy rögzíti: „óriási veres tollal”, „jurátus karddal” és „térdig sárosan” keltett hatást, igazsága és szépsége a forradalom igazsága és szépsége volt.

A német klasszika színházesztétikája és a magyar romantika színházretorikája inspiratívan is értelmezi egymást, s nemcsak azért, mert Jókai saját magát inkább legalább annyira Karl Moornak ábrázolja Schiller *A baramiákjából*,

²¹ Friedrich SCHILLER, „A színház mint morális intézmény”, in Friedrich SCHILLER, *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, ford. PAPP Zoltán, 9–23 (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2005), 20.

²² DÁNIEL Anna, *Schiller világa* (Budapest: Európa Kiadó, 1988), 5.

²³ Bajza krónikáiból követhető, hogy a francia drámákat többször németre szabadon átdolgozott változatokból fordítják magyarra. BAJZA József, „Utazás közös költségen”, in BAJZA, *Őszegyűjtött...*, 6:154. Angely Lajos átdolgozása, Fántsy Lajos fordítása.

²⁴ SCHILLER, „A színház mint...”, 10.

mint Hernaninak Hugo drámájából. Schiller franciasága és a magyar forradalmi ifjak franciasága közeli diszpozícióként jelenik meg, hiszen Schiller színházi recepciója²⁵ Magyarországon kissé megkésett, ráadásul kezdetben akadozó, mert a lelkes drámafordítások nem találják azt a hangzó magyar nyelvet, mely ráillene a színházi gyakorlathoz. Schiller némete már alkalmas a gondolatok filozófiai árnyaltságára, míg az Eötvös és Bajza-féle ítések által írott magyar éppen a filozófia általános fordulatait keresi. Erre a korai filozófiai nyelvtelenségre a drámafordítások körüli élénk viták is rámutatnak, ezt csak egyetlen példával illusztrálok: a fiatal Toldy Ferenc 1823-as, még Schedel néven kiadott *A haramják* fordítását²⁶ Bajza József kíméletlenül megbírálta. A „fordítónak első sorban nemcsak azt a nyelvet kell tökéletesen ismernie, a melyből, hanem azt is, a melyre fordít.”²⁷ Kisfaludy Károly a *Xéniában* (A Haramiak fordítójához) ráadásul még versve is szedte véleményét: „Messze menelt Musád; magyarul is németet írtál: / Ach tán szellemi lány flöte kerengni csinált.” A bírálat hosszú évekre kizárta a fordítót, az „eszeficzamadott fattyút” a színpadokról, a „nyelvgyilkolmányokat”²⁸ azonban a bírálat következtében közösen javították, s Bajza hosszasan sorolja Schedelnek, miben látja a fordítás hibáit, melyeket a színpadi szövegben feltétlen kerülni kell, például: „Hogy jöhete tolladra ez az ocsmány szó: *herceburczolni*?”²⁹

A nyelv közös javítása példát ad arra, miként lehet stabilizálni az „illendőség” ingatag színházi felületét, s a Pesti Magyar, később Nemzeti Színház eseményeinek elemzéséből úgy tűnik, a gyakorlat efelől jelentett kihívást a reformkori színházfilozófiai próbálkozásoknak. Az illendőség (*bienséance*) fogalma hordozza a természetesség és a szépség látható elemeit, s az előadások kritikái ezért szorítkoznak sokáig a színészi játék leíró értékelésére. Az illendőség színházi kereteinek magyar nyelvi megfogalmazására irányulnak a művészi és litterátori közös akaratok, s talán a Bajza–Toldy (Schedel) levelezésnek, talán a hetente kétszer megjelenő *Hasznos Mulatságok* bírálói-kritikai nyelvének, talán az okításnak, a közös egyeztetésnek is köszönhető, hogy a

²⁵ Lásd: BAYER József, *A Nemzeti játékszín története* (Budapest: Hornyánszky Viktor, 1887).

²⁶ SCHILLER Friderik, *A'Haramják*. Magyarra átvivé Schedel Ferencz Jósef (Pest: Fűskúti Landerer Lajos, 1823).

²⁷ Bayer József akadémiai székfoglalójában, 1911-ben is visszatér a Schiller-fordításokban megjelenő tévedésekre. BAYER József, *Schiller drámái a régi magyar színpadon és irodalmunkban* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1911), 61.

²⁸ Stettner György Fábián Gáborhoz írt levele, 1824. március 16., *Akadémiai Értesítő*, 21. köt., 248–249. füz. (1910): 403. Idézi: BAYER, *A Nemzeti játékszín...*, 166.

²⁹ Bajza József levele Schedel Ferenchez, 1824. február 24., in BAJZA József, *Összegyűjtött munkái*, szerk. BADICS Ferencz, 6 köt. 6:58–63 (Budapest: Franklin Társulat, 1900), 63.

nyelvvel és a színházi megszólalással küzdő literátorok elé a német klasszika játékaival *egy időben* kerültek Victor Hugo romantikusan nagyívű és merészen nagyhangú drámái. Ez a sajátsága a magyar színházi gondolkodás kezdetének.

Hugo *Angelőj*ának 1836-os báró Eötvös József-i fordítása már megfogadta Schiller *A baramják* 1826-os fordításakor nyilvánosan megfogalmazott figyelemzetéseket, mindenesetre Eötvös József a drámafordítás elé helyezte az *Angelo bevezetőjéhez* írt saját bevezetőjét, s ezzel a színházi performatív aktus gyakorlatáról is hírt ad magyarul. Igaz, csak hírt ad, hiszen Hugo előszavai a magyar dramaturgiai gyakorlatban kevéssé ismert francia klasszika hagyományával számolnak le, másrészt képesek olyan szépírói nyelven szólni, mely akár az *Angelo*, akár az 1830-as *Hernani* ürügyén hosszú tanulmányokkal lelkesítve utcára és harcra tudja szólítani a polgárságot.³⁰ Az *Hernani*-előszó legismertebb mondatai a színházépületen lévő díszek, az ornamentika leverésére hívják a polgártársakat, s ehhez a „morális meggyőződés az, mi minden drámai költőnek mindenekelőtt a legszükségesebb.”³¹ A csatába hívó, Párizsban betiltott, nem játszott *Angelo* lefordítása magyar nyelvre 1836-ban egyértelmű forradalmi aktivizmusként érthető. Számunkra azért lényeges e manifestum, mert a magyar gondolkodók közösségében ténylegesen ez a fordítás indítja el a *valószínűség*ről folytatott Hugo-vitát, melyben a francia színházesztétika ürügyén a társadalomszerkezeti változások és a hatalomgyakorlási technikák német és francia kereteit ütköztetik egymással. A vita, melynek megnevezése megfontoltan tartja távol magát a *bataille d’Hernani*-tól (az *Hernani*-csatától), színházesztétikánk egyik legizgalmasabb kordokumentuma, lapkiadók, igazgatók, kritikusok egyszerre vesznek benne részt, az *Athenaeum* (Bajza József), és a *Regélő* (Henszlmann Imre) sokáig követik a véleményeket, s ennek a vitának a keretében kezdenek birkózni a valószínűség, az igazság, a hihetőség magyar nyelvű fogalomhasználatával. Az Hugo-vita 1836-os tézisondatain követhető, miként küzd a reformkori színházfilozófiai megszólalás a nemzetállamok, a nyelv, a nemzeti identitás Schillertől ismert sajátságainak, vagyis a közösség ideáinak teatralizálásával, s miként állítja emellé a köztársaság, mint politikai intézményrendszer egyénekre vonatkozó szabadságjogait.

Az Hugo-vita kiindulása visszahozza Schiller fogalmát, a „nemzeti szellemet”, amely egyértelműsíti, hogy a nemzet „véleményei és hajlamai hasonlóak

³⁰ Az *Hernani*-előszó részleteiben olvasható Rónay György fordításában: *A romantika*, bev. és vál. HORVÁTH Károly, 244–249 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1965).

³¹ EÖTVÖS József, „Hugo Viktor mint drámai költő”, in *A magyar dramaturgia baladó hagyományai*, szerk. HEGEDŰS Géza és CSILLAG Ilona, 65–72 (Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1953), 68.

vagy egyezőek olyan tárgyakat illetően, amelyekkel kapcsolatban egy másik nemzet másképpen vélekedik és érez.”³² Igaz, mindezt Eötvös József imperatívuszban fogalmazva Hugo drámáiból vezeti le, miszerint „nincs törvény – véleményem szerint – minden költőnek szeghetetlenebb, mint az, hogy magát érthetővé tegye, s valamint a nyelv már egy hazára szorítja hatását.”³³ Az Hugo-vita a magyar nyelvről és a magyar polgárság helyzetéről az 1830-as párizsi, a Bourbonokat elűző *Júliusi forradalomra* emlékeztet. Miközben egyértelmű, hogy a polgári forradalom és a filozófiai vita nem egy léptékben ír történelmet, az is kiviláglik, hogy emlékezeti mintázatuk mégis mennyire hasonló lehet. Eötvös *Angelo*-fordításakor se Pesten, se Budán nincs még állandó színházépülete a magyar színháznak, s a vita kirobbanása felerősítette a Pesti Magyar Színház építése körüli zavart (külvárosi-e, méltó-e, megfizethető-e a Magyar Tudós Társaság iniciálta kezdeményezés). Hugót és a francia színházi gyakorlatot tehát csak dramatikus eszközök, nyelvi dinamikák elősorolásában állítja elének a fordítást, pontosabban fordításának tárgyát a vitában védő Eötvös. A vita egésze a francia színházi gyakorlat kiterjedt ismerete híján ekkor még leginkább a drámaíró feladatairól folyik, s az *Angelo*-előszóban megfogalmazott tézis kibontására fókuszál:

Szükség, hogy a dráma [...] mint ezen munka írója azt alkotni kívánná, filozófiát adjon a sokaságnak, – az ideáknak formát, a poézisnak inakat, vért, életet, – részrehajlatlan magyarázatot a gondolkodóknak, a beteg léleknek gyógyszer, a rejtett sebeknek balzsamot, – egy tanácsot mindeneknek, mindenkinek törvényt.³⁴

Látványos, hogy 1836-ban a pesti színház építésével *párbuzamosan* alakul a mindmáig érvényes színházfilozófiai gondolkör Hugo (és Schiller) téziseiből. Látványos, hogy amikor a dráma filozófiát ad, az épület teret ad, így a színház az eszme helyévé válik, mely (a Pierre Nora-i értelemben) az emlékezet helyévé nemesedik majd. „Amilyen biztos, hogy a látható ábrázolás erőteljesebben hat a holt betűnél és a hideg elbeszélésnél, éppoly bizonyos, hogy színház mélyebben és tartósabban hat a morálnál és a törvényeknél.”³⁵ Tehát a tér megtalálásáig és a színház megépüléséig, 1837-ig Eötvös, Bajza, Garay, Vörösmarty drámákról beszélnek, drámaköltészeti kérdésekről, az évek mú-

³² SCHILLER, „A színház mint...”, 20.

³³ EÖTVÖS, „Hugo Viktor...”, 68.

³⁴ HUGO, *Angelo*..., XII.

³⁵ SCHILLER, „A színház mint...”, 14.

lásával azonban a Nemzeti Színház repertoárjában a drámaköltő mellett meglátják a színészt is. Hangsúlyoznunk kell, hogy ezt a korai, jellegzetes *játékvakságot* elsődlegesen a nemzetközi színházi praxis hiánya váltja ki, ezért is tartsuk szem előtt az 1830-as évekbeli gyakorlatot: a színházi ideákat drámaköltők, s nem (vándor)társulatok képezik magukban. Érdemes követni Bajza József írásait, nemcsak azért, mert majd kétszer is igazgatni fogja a Nemzetit, hanem mert az Hugo-vitában a drámákban őrzött és hagyományozott színházi potenciálban méri az érdemet, tudván Schillertől, hogy a „színház bírásokodása ott kezdődik, ahol a világi törvények hatálya véget ér.”³⁶ Mindebből inspirálódva Bajza tartja a gondolatot: a színház valószerűtlen, de jól ismert dramaturgiákkal és valószerű, de művészileg komponált színészi játékkal kelt hatást. Bajza, amikor drámaírói iskolákat vet össze, arra a következtetésre jut, hogy azért pártolja a francia drámákat (a némettel szemben), mert hatásmechanizmusukban nem a jellemre, hanem a cselekvényre esik „a fő figyelem”. Ezért értelmezésében

a francia művek általában előadásra alkalmasabbak, mint bárminemű művek. Pedig az előadhatóság egyik lényeges kellék színműben, s nélkül, legyen az egyéb tekintetekben bármi tökéletes, rendeltetésének nem felel meg, mert a dráma előadása (*Darstellung*), nem pedig elbeszélése valamely cselekménynek, következésképpen az nem olvasásra, hanem eljátszására, azaz színpadra készül, és ha színpad nem volna, feleslegessé és céltalanná válnék a drámaírás.³⁷

Érvelésében Bajza következetes franciapárti, bár a szakszavakat neki is, még ekkor is feltétlenül meg kell adnia németül (*Darstellung*), hogy biztosan érteni lehessen, miről van szó. A kortársak, mint Egressy Gábor száműzetésből írott leveleiből tudjuk, német nyelvű lexikonokból, német nyelvű forrásokból tájékozódnak.³⁸ Bajza Arisztotelészre hivatkozva védi meg a cselekményre épülő

³⁶ Uo., 13.

³⁷ BAJZA József, „Shakespeare, francia színművek s az Atheneum”, in *A magyar dramaturgia...*, 79. A vitáról lásd: SZÉLES Klára, „Henszlmann Imre – Bajza József vitája”, *Irodalomtörténet* 58, 1. sz. (1976): 37–62. Az elemzéseket összegzi: KOROMPAY János, „Bajza József és Henszlmann Imre vitája a francia drámáról”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 90 (1986): 507–522.

³⁸ Egressy feleségétől kéri „német könyveim közül édes, csak ezeket hozzd: Shakspeare. Moliere. Lessing. A' Theater Lexiconok. Seidelman élete, a' mit Petőfitől kaptam és a' kisebbik a' mibe képek vannak. Thürnagel.” Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Vidin, 1849. szeptember 18. OSZK Kt., Levelestár. A levelet idézi: SZALISZNYÓ Lilla, »„Nem volna jó a Kisfaludy-Társaság kérdésére felelnünk?«: A Shakespeare-t játszó és tanító Egressy Gábor”,

dramaturgiát. A színházkoncepcióban ekkor ismét megjelenik az az igény, hogy a nyelv egyszerű, érthető és követhető legyen, s a némettel szemben bizony a francia drámai nyelv „nem keresett könyvnyelv [...], hanem az élet nyelve.”³⁹ A német nyelv egyébként is sérti a magyar fület, ezt már Kölcsey megírta Körner *Zrínyijéről* írt elemzésében: „a német nyelvnek kemény hangjai nem hagytak álomra szenderedni, s hideg ébredtségben kelle látnom mindazon fogyatkozásokat, melyek máskor az olvasás alatt kellemetlen világitásban tűntek fel előttem.”⁴⁰ Bajza kritikai munkái mindig a drámaköltői eszmét védik, s a német nyelv ellen, a rossz német drámaírók ellen erős vádakot fogalmaz meg, de elismeri, hogy valamit a német klasszikától is lehet tanulni. Dramatechnikailag „Lessing *Minnájától* tanultam, hogy az ember rendszerint, ami jót nem bír, arról gyakran, s amit bír, arról ritkábban szokott beszélni; [...] Jaj annak a dramatikusnak, ki személyének karakterét nem tudja másként előadni, hanem annak saját kinyilatkoztatásaival!”⁴¹ Látványos azonban, hogy a Pesti Magyar Színház megnyitásától Bajza miként fókuszálja elemzését a színészi játékra, s csak az igazán lényeges pillanatokban helyezi a hangsúlyt a drámai alkotásra. Lendvaynérol írva egyenesen azt állapítja meg, hogy „így emelheti a színész játéka a költő művét, így egyenlíthet ki disharmoniákat és szelídíthet meg ízléstelenségeket.”⁴² Ebben az érvelésben a megszelídítés a női eszköztár része, észleljük ezt a reformkori gyakorlatot, mely igazolja a színházi valóságkonstrukció és a nézői elvárásrend közös, az illendőséggel (*bienséance*) összekapcsolt gyakorlatát. Ráadásul a *Krónikában* Bajza estéről estére elismétli: „a valóság nem művészet, kivált a szennyos valóság nem az.”⁴³ A francia klasszicista színházesztétika alaptézisein követve a valóságosság (*vraisemblance*) érzetét a színészi játék illendősége (*bienséance*) teremti meg. Bajza megküzd a felismeréssel, hogy a színházi valóságosság nem egyezhet a tapasztalati valósággal, hiszen

in *Médiások, történetek, használatok – Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mibály tiszteletére*, szerk. PUSZTAI Bertalan, 107–127 (Szeged: Szegedi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2012). 107.

³⁹ BAJZA, „Shakespeare...”, 80.

⁴⁰ KÖLCSEY Ferenc, „Körner Zrínyijéről”, in *Kölcsey Ferenc művei 1.*, kiad. SZAUDER József és SZAUDER Józsefné (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960), 532.

⁴¹ Uo., 543.

⁴² BAJZA József, „Az idegen nő”, in BAJZA József, *Összegyűjtött munkái*, kiad. TOLDY Ferenc, 6:66–67 (Budapest: Heckenast Gusztáv, 1863).

⁴³ BAJZA József, „Lumpácusvagabundus”, in uo., 121.

minek akkor színház, ha a meztelen, prózai valóság semmi idealitást nem vesz föl, hanem csak az marad, mi a színházin kívül volt, és olyan szennyes és csömörletes itt is mint amott volt. Akkor, ha ilyenekben gyönyörűségemet találok, színház helyett egy paraszt csapszékbe ülök, és ott nézek meg egy szurtos csizmadiainast egész valóságában.⁴⁴

Bajza a napi kritikákban is kitér a különféle „aesthetikai iskolák” elképzeléseire, rendre figyelmeztetve, hogy „a természethezi nagy hűség a művészethez teendi hűtlenné”⁴⁵ az alkotókat. Lendvay játékát éppen Schiller *Fiesco* című szomorújátékának előadásában bontja le mozdulatról mozdulatra – oly nagyívű elemzését adva a genovaiak berohanásakor Lendvay kinezikájának, amit érdemes szorosán követnünk. Bajza a tér elfoglalásának teátrális gyakorlatától az ülés természetességén át ér el a megszólalás és az érthetőség fázisaihoz sorra véve a reprezentáció alapszabályait. Lendvaynak „csaknem egészen háttat kell fordítania a közönségnek, mit csak felette ritka kivételképp szabad; [...] fejét elfordítván a közönségtől, egészen hátra beszél a színpalagnak, s a beszéd a közönségre nézve érthetetlen siket hanggá válik.”⁴⁶

Bajza leírásaiból kapunk képet Egressy Gábor színészetéről is, mely csak ritkán kerül az „aesthetikai szépségnek körén kívül”,⁴⁷ s így követni tudjuk a hatást kiváltó *valószínűség* alakulását a színészi játék megítélésében.

Midőn ő mint Lázár pásztor [...] leveti magát a földre, összezsugorodik, mintha valami gyomorbetegség kínozta, két tenyerét feje hátuljára lapítja, két könyökét arculata előtt összenyomja, lábai feszengenek, derekát megcsavarja mint forgószelel a bokrot, majd ismét kezeivel hol térdeit öklözi, hol a levegőben hadonász és gégeszakadásáig kiált. [...] Ily játékban tökéletesen el van felejtve azon fő szabály, hogy mindennek, mit színpadon színész véghez visz, életvalónak kell ugyan lennie, de amelletz szépnek is, vagy legalább nem rútnak.⁴⁸

Az „életvaló” ábrázolását a színészi technika segíti, a színházi esemény pedig hatásos lesz, mert a morális minták mellett nyelvhasználati mintákat is ad a választékos és szép vagy „legalább nem rútnak” magyar beszédhez. A nyelvi minthaállítás a magyar reformkori színházi akarat sajátossága, ebben eltér mind a

⁴⁴ Uo., 122.

⁴⁵ BAJZA József, „Szóbeli takarékoság; természet a művészetben”, in uo., 108, XXXV.

⁴⁶ BAJZA József, „Fiesco”, in uo., 141.

⁴⁷ BAJZA, „Lázár pásztor”, 142.

⁴⁸ Uo., 143.

német, mind a francia modelltől. Schiller és Hugo színházesztétikája az egyidejű magyar fordítások okán, a nemzeti önrendelkezés kivívásának és a nyelvteremtés folyamatának az egyidejűsége miatt is közelebb kerül egymáshoz, mintsem a két szerző dramaturgiai koncepciója és főleg színházi gyakorlatuk azt feltételezné. Megítélésüket azonban a viták hevében formálódó nemzeti identitásstruktúra is irányítja, ám e korai színházfilozófiai nyelvtelenség mellett a színháztalanság állapotát is⁴⁹ és a városi geopolitikát is emeljük ki a feledésből, s tartsuk szem előtt a színházkulturális kontextust, melynek többek közt az is a része, hogy míg 1837-ben a Nemzeti Színház a nehezen megközelíthető, sötét és sáros külvárosban épült fel, addig az Operaház 1884-es megnyitását és teljes repertoárját is az a pozíció határozza meg, hogy az épület a „németiség kellő közepére helyeztetett el.”⁵⁰ Efelől a térfoglalás felől tisztábban érthető az Hugo-vita kiokoskodójának, Eötvös Józsefnek számos gondolata.

„Az igazság változtathatatlan, mint érzemény”⁵¹ – összegzi Eötvös Hugóról írva, s mivel „a drámában [...] minden cselekmény eszköz”, a magyar nemzeti gondolat a színház látszatvilágában lelheti meg első, cselekvő (és nem filozófiai nyelven alkotott) formáját: „Nekünk nemzetiségre, s ennél fogva eredetiségre kell törekednünk mindenben, de kivált színpadunkon, mert ez nagy következtetésű dolog. [...] [E]z az, hol a német velünk nem vetélkedhetik, hol egészen új dolgokat mutathatunk, hol bennünket meg nem előzhetnek.”⁵² Eötvöst különösen áthatotta Hugo forradalmi radikalizmusa, láttuk, hogy már 1836-ban az *Angelo*-előszóban lelt felismerést tárta olvasói elé: „Szükség, hogy a dráma [...] filozófiát adjon a sokaságnak.”⁵³ Eötvös évekkel később cseréli le szóhasználatában a nép (*peuple*) fogalmára a sokaságot (*public*),⁵⁴ s kezdi fordításaiban és írásaiban is filozófiai kérdésként megközelíteni a színházi gyakorlatot. Hugo szerepét az 1830-as párizsi forradalomban talán ismerte, az Hugo-i Cromwell-előszóban radikálisan megfogalmazott, agresszív

⁴⁹ Bár a két generáció emlékezete rövid időtáv ahhoz, hogy észlelhető legyen változás a kultúrákedvelő, -pártoló közösségben, s tapasztaljuk, hogy az emlékezeti gyakorlatot kisajátító államszocialista forradalmi retorika elfedi a történelmi folyamatok és művészi események időkoordinátáit, s mindezt Székely György történetírásából is követjük.

⁵⁰ Br. Podmaniczky Frigyes intendáns panasa a színházvizsgáló bizottság zaklatásai miatt. 1884. január 16. Idézi: SZÉKELY, „Idegen nyelvű...”, 410.

⁵¹ EÖTVÖS, „Hugo Viktor...”, 68.

⁵² BAJZA József, „A fősvény”, in BAJZA, *Összegyűjtött...*, 68–70, 69.

⁵³ HUGO, *Angelo...*, XII.

⁵⁴ „Autrefois le poète disait: le public; aujourd’hui le poète dit: le peuple.” [Hajdanán a költő a közönséghez szólt, manapság a néphez szól.] „Angelo, tyran de Padoue (1835)”, in *Œuvres complètes de Victor Hugo. Théâtre*, tome 3 (Paris: Librairie Ollendorff, 1905), 139–141.

és indulatos fellépését talán követendő mintának tekintette, mindenesetre értette, hogy ő összetettebb helyzetben van, mint Hugo volt, amikor harmincéves fiatalemberként a francia színházak klasszicista ornamentikáját akarja kalapáccsal leverni. Eötvösnek előbb fel kell építeni azt a klasszicista ornamentikájú színházat, amiről leverhetőek a díszek, hiszen az esztétikai és forradalmi radikalizmusnak egyelőre nincs stabil elrugaszkodási pontja.

A magyar színházművészet a reformkor színházművészetével jelenik meg, s azonnal a forradalmak eszméinek lendületével lép a közösség művészi és cselekvő terébe, ebből is adódóan megszólalásának dinamikáját a romantika stílusjegyei és drámai formái közvetítik. A drámai formákról írt értekezések kezdetben leginkább manifesztumok – gyakran Schiller stílusában: „Csak, ha előbb eldöntöttük magunkban, hogy mik vagyunk és mik nem vagyunk, csak akkor nem fenyeget többé az a veszély, hogy idegen ítélettől szenvedjünk: hogy a csodálat felfuvalkodottá, a lenézés gyávává tegyen.”⁵⁵ Az idegen ítélet Pesten a német nyelvű kultúracsinalóké, s Hugo felől olvasva még Schiller is azt a színházi aktivizmus állítja az ifjak elé, mely a francia nemzetállam polgári forradalmi eszméit hordozza (a nemzetet annak akár a weimari vagy a jénai német fejedelemségben, akár az Osztrák-Magyar Monarchiában értett formájában). „A kívánság, hogy szenvedélyes állapotban érezzük magunkat: ez volt az [...], ami a színházat létrehozta.”⁵⁶ A szenvedély a morális állásfoglalásokon túllépve politikai gondolatokat ébreszt, majd politikai tettekre sarkall. A színház és a nyelv összekapcsolásának megvalósítása egyértelműen térfoglalás a kulturális és politikai mezőben.⁵⁷ Erre a térfoglalásra idézzünk fel egy hatásában legendás, a színháztörténeti kánonban elhalványult eseményt 1861-ből.

A Balatonfüredi Színkör épületére a „Hazafiságot a nemzetiségnek”⁵⁸ szenvedélyes jelmondat kerül 1831-ben, s három évtized múlva ugyanezt a feliratot helyezik át egy másik, közösségi adakozásból pár évig működő, színházzá alakított raktárépület, a Budai Népszínház homlokzatára. Harminc év alatt az államrendben még nem történt jelentős változás, igaz, az 1848-as forradalom társadalmi sokkja a színházkulturális változásokon valamelyest érzékelhető: a hazafiság vágyából következően a színházi repertoárokban sorozat-

⁵⁵ SCHILLER, „A színház mint...”, 9.

⁵⁶ Uo., 12.

⁵⁷ Már ekkor tapasztalható, hogy ez a fajta szenvedély a színházi működés alapvető tézisére korlátozza magát: a színház tere a konstruált valóságé, tehát a színházban létrehozott szenvedély a színházban marad. Ennek a belátása azonban nem a reformkori gondolkodóké.

⁵⁸ „Hazafiságot a nemzetiségnek!”, in *Magyar Színházművészeti Lexikon*, szerk. SCHÖPFLIN Aladár (Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, 1929–1931).

ban jelennek meg a francia romantikus drámák, s velük együtt az az Hugo-vitával teret nyert *valószerűtlenség*-gyakorlat, mely nem a tapasztalt valóságot, hanem az ideát állítja színre. Ennek legnagyobb és leglátványosabb példája a *Bem hadjárata* című városi esemény, spektakulum.⁵⁹

Molnár György nagyváradi színházigazgatóként játékedélyt kér a pesti rendőrhatóságoktól, s elindítja a második magyar színházat Budán, a Lánchíd hídfőjénél. Molnár olyannyira elkötelezett a magyar nyelv tanítása mellett, hogy nemcsak magyarul játszik magyar szerzőket, de díjmentes előadásokat is hirdet a szegényeknek. Emancipatorikus színházkonceptiója a népszínház közönségének összetételét megváltoztatja, s ugyan kortársai a szenvedélyen többnyire gúnyolódnak,⁶⁰ repertoárja teljesebb képet mutat a kiegyezés előtti városi kulturális gyakorlatról, mint a Nemzetié és a vele párhuzamosan játszó másik három német színházé. Molnár színháza adakozásból, mecénások támogatásából és jegybevételből működik, de műsorpolitikája a magyar forradalmi idea terjesztését szolgálja. Egressyhez írt levelében úgy fogalmaz, hogy „amit Görgey a Világosra vezető úton elrontott, azt mi majd a színpadról hozzuk helyre.”⁶¹ Kétségkívül nagy hatású, ahogy a magyar nemzet hősei, Bánk bán vagy II. Rákóczi Ferenc beszélnek a színpadán. De Molnár 1862-es párizsi útjáról nemcsak operetteket, Offenbachot, Suppét hoz haza, hanem a nemzet, a sokaság összetételéről is gondolkodik – Világos után. Színháza a társadalmi osztályemancipáció mellett a zsidó emancipációnak is hangot, teret és testet ad, amikor a Nemzeti utáni második magyar nyelvű színházként a Nemzeti sikerdarabjait (klasszikusként) és új magyar drámákat (kortársként) mutat be. A kulturális emancipációt a színpadi látványosság teremti meg a színházában, amit a kortársak, ha le is néznek, hatásosnak ítélnék. A kánkántáncokkal megbolondított operetteket százas szériákban játszanak, Molnár sok mindent a látványnak, a látszatnak rendel alá.

A „Hazafiságot a nemzetiségnek” olyan jelmondat, melynek jelentése csak a térben elnyert helyétől világlik fel. Molnár György színházcsináló, direktor,

⁵⁹ Az eseményre tökéletesen illik Debord-fogalma. Guy DEBORD, *A spektakulum társadalma*, ford. ERHARDT Miklós (Budapest: OpenBooks, 2022).

⁶⁰ ARANY László, *A délibábok bőse* (Buda-Pest: Ráth Mór, 1873).

⁶¹ OSZK Kt. Levelestár. Idézi: MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit, „A Budai Népszínház (1861–1870)”, in KERÉNYI, *Magyar színház történet...*, 399–404, 402.

író,⁶² az első magyar rendező címet is elnyerő színész,⁶³ Budán is színházára szögezi ezt a kiáltványként meglepően elliptikus mondatot. A hiányzó állítmányú felkiáltás, annak ellenére, hogy a színház falára kerül, az egész gondolatkör cselekvő modalitását kiiktatja a színházfilozófiából. Hiányzik az Hugoféle cselekvő akarat, s ugyanígy hiányzik az agglutináció hordozta személy megjelölése is: ki csináljon mit. Az elliptikus szerkezet megfosztja a nemzetet az alanytól és az állítmánytól, így színházi molinóként (ornamentikaként) hordozható egyik helyről a másikra. S ezt igazán nincs miért leverni. A jelmondat saját emlékezeti terével erősebben hat, mint jelentésével. Molnár György mégis sikeresen teremti meg a nemzeti érzés teátrális emlékezetét, amikor messzire szóló látványosságot rendez a szabadságharc eseményeinek *reenactment* koncepciójú újrajátzásából.⁶⁴ Megteremti az ideát/érzetet előhívó látványt. Legendás Molnár-alkotás a Horváth-kertben, a Vérmezőn rendezett esemény, ahol közel ötszáz honvéd igazi ágyútűzben játszik újra egy Bem-csatát nyolcvan lovassal, tűzijátékkal. A források⁶⁵ a „csődület”, „hadgyakorlat”, „hadsereg” kifejezésekkel írják le a színházi eseményt, mely egymás után több mint százszor emlékezteti a magyar nézőket a forradalom és szabadságharc látványára. Arra, ami 1848 karácsonyán a kolozsvári vagy 1849 februárjában a piski csatatéren Bem József erdélyi csatáiban megtörtént, s amit a Gellért-hegy előterében a pesti és budai polgárok tizenöt év és ötszáz kilométer távolságból biztonságosan szemlélhetnek. A teatralizálás gyorsan és hatékonyan járul hozzá a megtörtént események hagyományképzéséhez, egyáltalán a teatralizált hagyomány elterjedéséhez, ráadásul kezdetben maga Molnár játssza Bemet,⁶⁶ s ekkor formázza át a Jókai megcsillantotta (és *Vallomásaiban* az emlékezeti kánonba helyezett) performatív szenvedélyt a professzionális, profitorientált színházi üzemi tudásra.⁶⁷

⁶² MOLNÁR György, *Világos előtt: Emlékeimből* (Szabadka: Schlesinger Sándor könyvnyomdája, 1880) című memoárja pontos leírásokat tartalmaz a forradalom körüli eseményekről. Például Lamberg meglincseléséről, a tömeg uralhatatlan erejéről nagy festői képeket rögzít. Vö. uo., 90–95.

⁶³ MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR, „A Budai Népszínház...”, 404.

⁶⁴ MOLNÁR György, *Bem hadjárata*, 1868.

⁶⁵ „Molnár György”, in *Magyar Színházművészeti Lexikon*, szerk. SCHÖPFLIN Aladár, 4 kötet. (Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, 1929–1931), 4:43.

⁶⁶ Az 1930-as források után Mályuszné Császár Edit feltárta, hogy Bem szerepét Bacsvánszky Sándor, színésznevén Várhidy játszotta. „A Budai Népszínház...”, 404.

⁶⁷ Jókai Mór 1857-ben ír egy *Dózsa György* című történelmi színművet, a Nemzeti Színházban bemutatják, Gyulai Pál pedig megbírálja, mert Jókai az illúzióért lett hűtlen a történelemhez. GYULAI Pál, *Dramaturgiai dolgozatok* (Budapest: Franklin Társulás, 1908), 273–309.

A *reenactment* gyakorlata természetesen feltételezi, hogy az újrajátszott eseményhez a közönséget pozitív érzelmi emlékek kössék, s Molnár bebizonyítja: a színházi konstrukció *valószerűségét* egy dicsőséges valóságpillanat (dekontextualizált) újrendezése is megadhatja, nemcsak az addig kizárólagosnak vélt színészi játék. Ebben a színházi eseményben a magyar nemzeti tudat korabeli rétegzettségét érhetjük tetten: a fegyverletétel, a tábornokok kivégzése nem mondható el, mert a forradalmi retorikában nem valószerű ez a bukás és a megtorlás, nincs nyelv a kivégzések elbeszélésére. A nyelv helyett a színházi forma mégis képes megidézni őket. Molnár rendezésében a dicsőséges tavaszi hadjárat (1849) erdélyi hadműveletei, az első szakaszát megindító piski diadal felidézése ritmizálja az emlékezés folyamatát, és a szabadságharc leverése után regnáló általános fájdalom csak elliptikusan, hiányként jelenik meg a Vérmező budai terében. De annak a Vérmezőnek a terében, ahol 1795-ben kivégezték a forradalmi ifjak némelyikének példaképeként tekintett Martinovics Ignácot. Molnár színháza emlékezeteti térként építi fel az esemény vizuális hátterét, s összetett érzetek esztétikai játékaként a dicsőség és a fájdalom egyszerre kerül a teátrális térbe.⁶⁸

Molnár *reenactmentje* felől nehezebben érthető az a vélekedés, mely dominánsan Gyulai Pál dramaturgiai elemzése felől indul,⁶⁹ miszerint a magyar színházművészet teljes 19. századi narratívája a nemzeti nyelven megszólaló férfi hős tragikus bukására van kihegyezve. Igaz, a színházfilozófiai gondolkodást a tragikumvita fogja keretbe, s a tragikus pátosz elkerülhetetlen szükségessége ott kísért az elméleti művekben is.⁷⁰ A tragikumvita azonban a dráma hagyomány ívét elemezve az egyéni történetek hagyományát tárja sorselemzéseként az olvasók elé, s a nehezebben, szinte csak leírásaiban vagy a csinálásban megragadható színházi praxis tenné lehetővé, hogy az előadások felől, a színjátékok felől, a színészi munka felől kapjon értelmet egy-egy egyéni viszonyrendből következő szükségszerűség.

A romantika Victor Hugótól mintázott forradalmi akciósorozata a márciusi ifjak irodalmi munkáiban követhető, a színházi gyakorlatban azonban a dramatikus irodalomban hagyományozódott információkból épülnek fel a

⁶⁸ Amikor Molnár a nagy sikerű látványosságát Bécsbe vitte, az osztrákok nem a látványosság esztétikáját, hanem valóságállításának modalitását utasították el: a rendőrség betiltotta az előadást.

⁶⁹ GYULAI, *Dramaturgiai dolgozatok*.

⁷⁰ BÉCSY Tamás, „Az európai romantikus dráma- és színházfelfogás hatása a magyar fejlődésre”, in SZÉKELY, *Magyar színház történet...*, 235–258.

narratívák, s mivel Vörösmarty tragédiái⁷¹ figurativitásban, nyelvileg és dramaturgiaiailag sem illeszkednek a forradalmi elszántsághoz, könnyen arra a következtetésre juthatunk, hogy a színház és a forradalom egymást értelmező viszonya Jókai 1848. március 15-i performanszával elindult és le is zárult. A színház mint gondolat közösségi gyakorlatát mégis követhetjük az elméletírók, a drámaírók, a kritikusok, az esztéták és a színészek megszólalásain. Oly erős a színház (mint *gondolkodásgyakorlat*), hogy a nemzet (ön)konstruálásához előtérbe tudja helyezni Hugo 1836-os dinamizmusával Schiller 1784-es mondatát: a színház megteremtheti a nemzetet, s képes teljesen feledtetni Lessing 1768-as bizonyosságát: előbb nemzetté kell válni, hogy színházunk legyen.⁷² Így áll elénk a feladat: megírni a színházi eseményeken, a színházi reprezentációkon, a látványosságokon és a spektakulumok történetén át a magyar nyelvű színház hatástörténetét, a *színházi kánont*.

HELIKON

⁷¹ Vörösmarty maga olyannyira elismeri még (franciasága okán) Scribe dramaturgiáját is, hogy kiemeli: „a drámára nézve egy új korszakot üdvözölhetni, mely részleteiben kisszerű, azok nagy száma által roppant egészé, világos szerkezet által mesteri művé lesz.” [VÖRÖSMARTY Mihály, *Dramaturgiai lapok*, kiad. SOLT Andor, Vörösmarty Mihály összes művei 14 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969), 642], s ez a roppant egész magyarul egy olyan színház terében jön létre, mely a nyelvi és gondolati kívülállást a város központjától nézett kívüliséghez is köti: „egy kissé csakugyan kurzuc idő volt, nemzeti színházunk a világ háta megett, s messziről rossz időben ide jöni, felér egy kis expeditioval”. [VÖRÖSMARTY, „Dramaturgiai...”, 642.] A francia dramaturgia térnyerése a *valószínűtlen* visszavezetésével, a reprezentáció és az imitatio gyakorlatának újragondolásakor látható, amikor a színház újra „szabadon rendelkezik a fantázia és a történelem egész birodalmával, szabadon múlttal és jövővel”. [GYULAI Pál, „A lelenc: Színgépeti drámaíró”, in GYULAI, *Dramaturgiai dolgozatok...*, 238–271, 265.] Gyulai Pál felismerését követve ez akkor következik be, amikor a népszínművekből polgári drámák lesznek.

⁷² „Micsoda jámbor ötlet nemzeti színházat teremteni a németeknek, amikor mi németek nem vagyunk még nemzet! Nem beszélék politikai alkotmányról, hanem pusztán az erkölcsi jellemről.” G. E. LESSING, *Hamburgi dramaturgia (101–104)*, ford. TIMÁR Ilona (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963), 607.

Teoretizált viszonyok

Beszélgetés Arisztotelész Poétikájáról, fordításáról, aktualitásáról

Jákfalvi Magdolna:

Induljunk ki abból a tapasztalattól, hogy a kortárs színházról szóló francia értekező szövegek majdnem mind filozófusoktól származnak. Hélène Cixous, Alain Badiou, Philippe Lacoue-Labarthe vagy Jean-Luc Nancy a színházat a filozófia gyakorlati terepeként értik, és rendre visszafordulnak a legkorábbi írásokhoz mint forráshoz: Arisztotelészhez és Platónhoz. A kortárs színházkritikai elemzések is átveszik ezt a fókuszot, sőt, maguk a rendezők is, Romeo Castellucci, Ariane Mnouchkine, Patrice Chéreau is visszafordulnak az arisztotelészi *mimészis* és a *reprezentáció*¹ kérdéséhez. Innen szeretném feltenni a kérdést: a *Poétika* új fordításának² megjelenése előtt volt valamiféle előzetes elvárások a színházi alkotók és a kritika reakcióját illetően?

Karsai György:

Mielőtt Gábornak adnám a szót – aki a Ritoók Zsigmond fordította *Poétika* jegyzeteit készítette el, illetve szorosán összevetette a göröggel a magyar szöveget; feltétlenül magáénak tudhatja a kiadványt –, mondjuk ki akkori várakozásunkat: titkon arra számítottunk, hogy a friss fordítás óriási szenzáció lesz, nem csupán szakmai berkekben, hanem valódi kulturális esemény. A kötet a *Matúra bölcsélet*-sorozat hetedik darabjaként jelent meg, ambiciózus és lendületes kiadásban. Be kellett volna dőlnie a kulturális sajtónak a hírtől. És nem történt semmi. Hiába tartunk a kezünkben egy egészen kiváló, remekül használható, érthető, élő nyelven megszólaló fordítást, a recepciótörténet gyakor-

¹ A francia Arisztotelész-fordítási gyakorlatban a *mimésziszt* (a magyar változatban: utánczás) nem ritkán *représentation*nak (ábrázolás, képviselő, előadás...) fordítják, lásd: ARISTOTE, *La Poétique*, ford., bev., jegyz. Roselyne DUPONT-ROC és Jean LALLOT (Paris: Seuil, 1980). Vö. az e lapszámban szereplő fordítást: 639–642.

² ARISZTOTELÉSZ, *Poétika és más költészettani írások*, ford. RITOÓK Zsigmond, szerk. BOLONYAI Gábor és STEIGER Kornél, jegyz. BOLONYAI Gábor (Budapest: PannonKlett Kiadó, 1997).

latilag észrevehetetlen. Hajdu Péter írt egy komoly fordításkritikát,³ de sem a klasszika-filológusok, sem a színházi szakma nem reagált érdemben a heroikus munkára.

Ez az új fordítás is huszonöt éves, 1997-es, így ma már sajnos kimondható, hogy az új *Poétika* nem gyakorolt számottevő hatást a hazai színházra. Ezt a klasszika-filológiai és színházi szakma közös kritikájaként fogalmazom meg. Nem találkoztam az elmúlt huszonöt évben olyan rendezővel, színésszel vagy dramaturggal, aki felismert volna egy helyzetet, amelyre a *Poétikában* talált volna választ. Vagy fordítva: olyat sem láttam, hogy keresett volna valamit, s azt a *Poétikán* keresztül értette volna meg. Mindez annak ellenére van így, hogy a *Poétika* – a fordítás és a kommentár – minden színházi és színháztudományi képzésben kötelező olvasmány. Szívesen gondolkodnék veletek azon is, hogy ennek vajon mi lehet az oka. A szöveg tananyag gyanánt számonkérhető; ez meg is történik; de csak mint távoli, idegen tárgyi tudás marad meg. Érzésem szerint különösebb gyakorlati vagy praktikus következmény nélkül.

Bolonyai Gábor:

A klasszikus művek befogadása, hogy egy mű mennyire és miként kerül be a szakmai vagy színházi vérkeringésbe, nyilvánvalóan a kulturális közeg receptivitásának, fogékonyságának a függvénye. A *Poétika* Platónnal együtt igazi fokmérő. Hiszen itt Arisztotelész és Platón vitájáról van szó. Amennyire én látom, a francia színházelmélet is elsősorban kettejük viszonyával, kivált az eltérő *mimészis*-felfogásukkal foglalkozik. De a strukturalista és posztstrukturalista narratológia (nem csak a drámára, hanem az elbeszélésre vonatkozó modern irodalmi megközelítésnél is), tudjuk, ugyancsak a *Poétikából* indul ki. Hadd hivatkozzam most csak Irène de Jong elméletére.⁴

Nálunk a színházi élet, de talán a színházelmélet sem elsősorban filozófiai fogantatású. Így az esztétikai megközelítésnek is talán más, mondhatni: nem-filozófiai háttér kínálkozik. Nem mérvadó, mégis hadd osszam meg ve-

³ HAJDU Péter, „Arisztotelész, *Poétika* és más költészettani írások”, *BUKSZ* 11. 2. sz. (1999): 211–215. A közvetlen recepcióhoz hozzátartozik még ez a tematikus lapszám: *A Poétika újraolvasása*, *Helikon* 48. 1–2. sz. (2002). Lásd még kifejtve a kritikaíró Arisztotelész-olvasatát: HAJDU Péter, *Már a régi görögök is: Tanulmányok az antik hagyományról* (Budapest: Balassi Kiadó, 2004). A fordító Arisztotelész-olvasatához lásd főleg: RITÓÓK Zsigmond, *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok*, szerk. FERENCZI Attila, KOZÁK Dániel és TAMÁS Ábel (Budapest: Osiris Kiadó, 2009). A „hermeneutikai fordulat” utáni Arisztotelész-újraolvasás mérőföldköve: SIMON Attila, *Barátság és megértés Arisztotelész filozófiájában* (Budapest: Gondolat Kiadói Kör, 2021).

⁴ Irène DE JONG, *Studies in Ancient Greek Narrative, Vol. I–III*. (Leiden: Brill, 2004–2012).

letek egy meghatározó tapasztalatomat. Néhány színházközeli ismerősömtől hallottam annak idején azt az olvasói benyomást, miszerint a *Poétika* meglepően egyszerű, nem is kimondottan mélyenszántó mű. Mármost ennek a vélelmükben önmagában persze semmi jelentősége. Nekem azonban az a gyanúm, hogy a színházi szakma nagyjából ugyanígy könyvelte el a *Poétikát*. Ezért nem fordul hozzá, és ezért nincs a szövegnek látványos hatása. Akkor volna valóban hatásos, ha manifeszt volna a körötte zajló – az egykori vagy a modernségben megújult – filozófiai vita minden elágazása. Ha tehát közismert volna a *mimészis*- vagy reprezentáció-vita tétje. Ilyesmi bizonyára csak akkor lehetséges, ha a viták és a tétek elevenek az élő színházi hagyományban. Ahogy a franciáknál a klasszicizmus óta állandó létkérdés, milyen színházat csinálnak, mit kezdenek a szenvedélyekkel, mit *várnak* a szenvedélyektől, melyeket a színház fölkelt bennük. A francia kultúrának egyszerűen ez háromszáz éve szerves része. Talán mert az ő színházi életük és elméletük filozófiai fogantatású. Ez talán az egyik szempont, amelyből vizsgálható, miért nem volt különösebb felhajtóereje az 1997-es kiadványnak.

A másik szempont a klasszika-filológiai. A *Poétika* új kiadásának a szakmában némi hatása mégis csak észlelhető. Az idézettség alapján is kiderül, hogy számontartják. Meglátásom szerint még nagyobb a hatása a „rég Magyarországon” irodalmárok és a német, angol, francia modernséggel foglalkozó filológusok körében. Igazából azok számára érdekes az új fordítás, azok fogékonyak rá, akik tudják, hogy az irodalomról való gondolkodás alapját, Horatiussal kiegészítve, mégiscsak Arisztotelész és Platón adják. Hozzájuk képest pozicionálja magát Kazinczytól kezdve mindenki. Ezért fordultak és fordulnak hozzá mind a mai napig Shakespeare-kutatók is.

JM:

A *hamartia*-vitára, a tragikus vétség kapcsán zajlott vitára célzol? A Szigligeti *Diocletian*jára írt Gyulai-bírálat biztos Arisztotelész-olvasót feltételez.⁵

BG:

Nem feltétlenül, mert az az érzésem, hogy ezek a 19. századi viták valamilyen szinten ugyan súrolták a *Poétikát*, de igazából nem állították középpontba. A tragikum-vita elméleti vita. Kétségkívül bejött a képbe Arisztotelész, de nem ő volt Gyulai számára az érdekes, hanem a tragikum mibenléte. És az is

⁵ SZIGLIGETI Ede, *Diocletian* (1855). GYULAI Pál, „Szigligeti Ede: *Diocletian*”, in GYULAI Pál, *Dramaturgiai dolgozatok I.*, 90–107 (Budapest: Franklin Társulat, 1908).

a kortárs drámairodalom szempontjából volt érdekes. Én nem látom azt a magyar színházi hagyományt, mely közvetlenül a *Poétikához* kötődne.

KGY:

Nagyon fontos, amit mondasz. A *Poétikában* felvetett kérdéseknek a kifejtéséhez értő, befogadó közeg szükségeltetik, s ez Magyarországon a 19. században sem volt meg. Nézzük csak a *Poétika* fordítástörténetét. Geréb József előtt⁶ nyoma sincs magyar kiadásnak, pedig Kazinczynak és körének ismernie kellett a *Poétikát*. Különös, hogy még a fogalmak sem jelentek meg a nyelvújítás-kori magyar nyelvben; éppígy nem látom a vitákat a dráma felépítéséről, a dráma szerkezetében rejlő felismerések fajtáiról, vagy ami Magdi kutatási területe: a történetek valószínűségéről. Ezekből nem látszik semmi a 18. század végén. S a fordítástörténetben nemcsak a kezdet, az első megtalálása érdekes és kérdéses, hanem a hiány is. Amikor valaki „mindent” lefordít, mint például Csengery János, de a *Poétikát* kihagyja.⁷ Érthetetlen, miért hagyta hidegen Arisztotelész (vagy Platon!), ha egyszer lefordította – mindmáig egyedülként – szinte az összes görög tragédiát a töredékekkel együtt.

JM:

Gábor kimondta, hogy a Kazinczy, Beöthy Zsolt, Péterfy Jenő, Gyulai Pál nevével fémjelezhető értelmezői hagyományban a tragikumviták rendre „súrolják” a *Poétikát*, de nem léptetik elemzésük fókuszába. Ez természetes is egy német orientációjú fordítói kultúrában, ahol nem Racine, hanem Goethe a tragédiamester. A mai színházi gyakorlatunkon is látszik (persze ez is összetett folyamat), hogy Gyulai tragikum-értelmezései mögött német színházi axiómák állnak.⁸ Nem látjuk azt a Goethét, így nem látjuk azt a Péterfy Jenőt sem, aki nekiáll Arisztotelész fordítani azzal a céllal, hogy az abból nyert terminológiával felvértezve igyekezzen megformálni a legjobb színpadi művet. A tökéletes tragédia titkát keresve Racine pedig pontosan így tett. Az egyik sokat használt könyvem a Bibliothèque Nationale de France-ban Racine saját *Poétika*-példánya – persze fakszimilében. Racine nekiállt kijegyzetelni Arisz-

⁶ ARISTOTELES, *Poétikája*, ford., bev., jegyz. GERÉB József (Budapest: Franklin Társulat, 1891).

⁷ Csengeri János (1856–1945) klasszika-filológus és műfordító görög és latin szépírók műveit ültette át magyarra (Aiszkhülosz és Euripidész összes drámáit, Szophoklész *Antigoné*-ját, Pindarost, Catullust, Tibullus elégiáit, Apuleius meséit...). Antik (vagy másmilyen) filozófiai munkákat egyáltalán nem fordított.

⁸ Lásd főként: GYULAI Pál, „A francia klasszikai drámáról” [!], in GYULAI Pál, *Válogatott művei*, 345–375 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989), kül. 355.

totelész *Poétikáját*. Nem fordította le – azért a fordítás megítélése még meglehetősen fluidnak mondható 1670 körül –, csak kijegyzetelte, de közben óhatatlanul fordította is, miközben mérlegelte, mit ért, mit nem ért. Vagyis, mintegy paradigmaticusnak tekintve a francia esetet, talán nem is Gyulai Pálnak, hanem egy tragikus szerzőnek, mondjuk Vörösmartynak kellett volna, ha nem is lefordítania, de legalább megfirkálnia a *Poétikát*? Azért végtelenül leegyszerűsített indoklásnak tűnne, hogy a német fordítási praxis tartotta távol Arisztotelészt a formálódó nemzeti színházi gyakorlattól... Tényleg, szerintetek milyen nyelven olvasták Arisztotelészt?

BG:

Péterfy Jenő nyilván görögül olvasta.

JM:

Felteszem, azért a német hagyomány felől.

BG:

De a német orientáció is elvezethetett volna a *Poétikához*. Nyilvánvalóan nem kielégítő magyarázat, hogy a német kultúra állta volna útját. Feltehetően a visszafogottabb, korlátozottabb nyilvánosságú magyarországi színházi gyakorlat sem serkentette az Arisztotelész iránti érdeklődést. Elképzelhetőnek tartom, miután a német klasszikában rendkívül fontos a színházművészet – úgy is, mint téma, úgy is, mint élmény, úgy is, mint gyakorlat (gondoljunk csak Goethe-re) –, hogy megtapasztalható, erős színházi élmény nélkül, valamint az ebből származó háttérismeretek nélkül, vagyis klasszikus irodalomismeret és markáns színházi tapasztalatok *nélkül* a *Poétika* egyszerűen megírt szövegnek tűnt a 19. századi magyar irodalmárok számára is.

KGY:

Érdekes, hogy ismét ehhez térsz vissza, Gábor. Ezen még biztos gondolkoznom kell. Lassan negyvenéves pedagógiai gyakorlatomban, folyamatosan tanítván a *Poétikát*, sosem hangzott el, hogy túlzottan egyszerű. De lehet abban valami, hogy elolvasni, csak a felszín vékony rétegére fókuszálva kilesni belőle a szakszavakat – ez még ilyen-olyan hatékonysággal megtörténik; azonban gondolkodni vagy következtetéseket levonni belőle a mi színházi gyakorlatunkra és a korábbi évszázadok színházi gyakorlatára vagy akár más kultúrák és más klasszikus szerzők gyakorlatára nézvést, az bizony komoly felkészülést

igényel. Az én oktatói pályámon, rendezőket, dramaturgokat és színészeket tanítva, ezt sosem kapcsolták össze a hallgatók.

JM:

Az egyszerűen megírt *Poétika* nektek, klasszika-filológusoknak lehet termékeny értelmezői hipotézis; számomra, aki csak fordításban ismerem, már a fordítás terminológiai döntéseitől kezdve sokkal összetettebb a kép. Biztos, hogy más egy színésznek, egy drámatörténésznek és egy klasszika-filológusnak beszélni a *Poétikáról*, úgyhogy egy nagyon egyszerűt szeretnék inkább kérdezni: ti a praxisotokban az 1891-es Geréb-féle fordítás után hány fordítást használtok még?

BG:

A Sarkady János-féle a következő.

KGY:

És Sarkadyból is kettő van.

BG:

Két verziót is csinált? Nem is tudtam.

JM:

1963-as a kanonikus Sarkady.

BG:

Én most belenéztem megint a Geréb-félébe, és leszámítva azt, hogy történik egy terminológiai váltás – már nem „cselekvényt” mondunk, hanem cselekményt –, meg található néhány különösen hangzó kifejezés is, mint a „szükségképiség”, tulajdonképpen nem is avult el annyira az a fordítás, mint évszázados távlatból várnánk.

KGY:

Geréb kiemelkedő példája a világos fordításnak. Én először a Sarkady-változatot ismertem meg. Néhány helyen nem értettem pontosan. Akkor vettem elő a Geréb-félét, és meglepően érthetőnek találtam. Ő még az generáció, az a képzési rendszer, amelyben olyan tisztességesen megtanulhatott valaki görögül meg latinul, hogy ha nekidurálta magát, és volt benne tehetség és akarat, akkor mindenfajta szakmai beágyazottság nélkül, tehát anélkül hogy

valamilyen akadémikus rendszerbe bekapcsolódott volna, képes volt Arisztotelészt fordítani.

BG:

Geréb után hatvan évvel jön Sarkady. Az ő fordítása szerintem olvasmányos. Vagyis megvan az előnye, hogy megszünteti azokat a többé-kevésbé a szószertiségből vagy az eredetihez való mondattani ragaszkodásból eredő nehézségeket és darabosságokat, melyek a klasszikusok fordításának sajátja.

JM:

Hogyan és mikor kezdtétek el az új fordítást Ritoók Zsigmonddal, Gábor? Használtatok valamit a meglévő fordításokból? Hagytátok a Geréb–Sarkady hagyományt szólni, vagy elnyomtatok a meglévő magyar hangokat?

BG:

Amikor megkezdődött a matúrás kiadás előkészítése, engem a kommentárok megírására kértek fel. Ritoók tanár úr fordítása tulajdonképpen már megvolt, azt pár évvel korábban elkészítette. Amikor pedig az Ikon Kiadó elindította a klasszikusok-sorozatát, a sorozatszerkesztő, Steiger Kornél és Rényi András szerkesztő tervbe vették a *Poétikát* is. Egyébként ez is azt támasztja alá, hogy az esztétikai és nem a színházi gyakorlat, s nem is a filozófia felől jelentkezik az igény. Rényi András esztéta, már akkor az ELTE Esztétika Tanszékén tanított. Ez szerintem szervesen kapcsolódik a felkészüléshez.

Amikor megkerestek, egyrészt nagyon örültem, másrészt tudtam, mennyire szívügye Ritoók tanár úrnak ez a fordítás. Ő már korábban – talán a szegediek kérésére? – elkészítette a munkát, de a kommentárokig nem jutott el. Ritoók tanár úr motivációja belülről fakadt: nem azért állt neki a *Poétiká*-nak, mintha nem lenne jó a Sarkady-féle fordítás. Igaz, az ő kommentárja roppant szűkszavú, a filológiai és értelmezésbeli problémákat kissé eltünteti. Ritoók tanár úr fordítása szó szerint átvett néhány kulcsterminust, és megörült az olyan színes fordulatoknak is, mint például a „fűszerezett beszéd”. Nyilván volt egy-két olyan szava, kifejezése, fordítása, amit szívesen látott volna a Sarkadynak a köznyelvhez igazodó fordítása mellett (vagy helyett). De még egyszer mondom: az elégedetlenség nem játszott szerepet Ritoók tanár úr döntésében, hogy újrafordítja a *Poétikát*. Feltűnő egyébként, hogy egy-két kifejezés Gerébhez nyúlik vissza. Meglepetés volt, hogy a *mythos*, amit Ritoók mesének fordított, már Gerébnél is az. Arisztotelész a *mythos* teljesen újsze-

rűen, irodalomkritikai fogalomként kezdi használni. Konkrétan a cselekményt jelenti; nem a mitológiai történetet, hanem a darab megszerkesztett történetét. A strukturalista narratológiában is létezik a *mese* terminus, ami főként Vlagyimir Propp közvetítésével, a szüzsé/fabula ellentét részeként került a nyelvünkbe. És érdekesnek találtam, hogy Geréb már jóval Propp előtt mesének fordítja a *mythost*. Nem tudom, mi a magyarázata – nem beszéltem Zsigmonddal, hogy magától jutott-e az eszébe, vagy tudatosan, esetleg öntudatlanul vette át Gerébtől, esetleg Propp és társai hatására úszott elé a fogalom. Mindazonáltal érdekes, mert biztos, hogy hasonló logika alapján fordították mindketten így a *mythost*.

KGy:

Miközben Sarkady dolgozott a fordításán, Zsigmond már mellette volt. Amikor Gábor azt mondja, Ritoók szívügye volt a *Poétika* fordítása, tartsuk szem előtt ezt a három évtizedes felkészülést is.

JM:

A kiadás idején az én szakmai, színháztudósi környezetemben magától értetődőnek véltük, hogy a Ritoók-fordítás rendszerváltás utáni fordítás, mely korábban nem készülhetett volna el. Nem mintha Arisztotelészre is kiterjedtek volna a tiltások, csak a szabadság annyi mindent iniciált, oly sok szövegnek az újraértését az újrafordítástól vártuk...

BG:

Olyan értelemben van jelentősége a rendszerváltásnak, hogy a Matúra bölcseltsorozata a rendszerváltás utáni pillanatok friss vállalkozása volt. A tudományok és a közbeszéd azonos halmazának a megteremtésének a kora, a fölfedezések kora. Rényi a *Mindentudás Egyeteme* felé ment tovább, pontosan azért, mert lehetőség volt létrehozni új kultúrák közvetítési formákat. Ez nyilván összefüggött azzal, hogy a kulturális piac is felszabadult, a tudomány piaca, a pedagógiai segédletek piaca is. Ez egyébként roppant dinamikus közösség volt. Gyorsan kellett dolgozni, mindenki hatékonyak volt, vibrált a levegő a kiadónál is.

JM:

Hogyan dolgoztál a már kész szöveggel? Mennyi időbe telt megjegyzetelni a *Poétikát*? Volt valamilyen mintád?

BG:

Nagyon intenzíven dolgoztam. Szerintem beletelt egy évbe. De ilyen jellegű munkánál a megelőző huszonöt évet is tekinthetjük felkészülésnek. Zsigmonddal egyszer-kétszer beszélgettünk, s mivel ő a maga elvei szerint tökéletesen megcsinálta, amit akart, a szövegre nem volt ráhatásom (de nem is akartam, hogy legyen). Zsigmond nagyon szereti a megfeleléseket, mind a grammatika, mind a szemantika, mind a trópusok szintjén: fontos, hogy a szóképek is meglegyenek, s ha elviseli a magyar, akkor a mondatszerkezet is maradjon úgy, mint az eredeti görög. Emiatt egy kicsit valójában nehéz lehet olvasni. De ha az ember látja mellette a görögöt, akkor felfigyelhet, milyen rettenetesen pontos, megfelelő a mondat. Sarkady más fordítási elvet, a magyarosság elvét képviseli, mely a gondolat (a jelentés), nem pedig a megfogalmazás visszaadására törekszik. A jegyzeteket és kommentárokat készítve igazából mindig láttam, hogy – éppen a fordítási stratégiából adódóan – Zsigmond mikor és miért azt a döntést hozta, aminek a végeredménye elem került. Nem volt értelme bárhol is fölvetni, hogy ezen vagy amazon változtatni kéne, mert maximum egy fordítási alternatívát lehetett volna mellé állítani. Végül aztán a kommentárban mégsem kerülhettem el, hogy alternatívákat adjak. De magától értetődik, hogy Zsigmond mindig egy-egy érvényes lehetőséget választott. Nem a fordító feladata alternatív lehetőségeket írni a szövegbe. Döntést kell hoznia. Zsigmond is mindig határozottan döntött.

JM:

A jegyzeteidnek köszönhetően olyan *Poétikánk* van, mely a kilencvenes években, a digitális filológia elterjedése előtt az olvasónak azt a tudományos szabadságot kínálta, mely hordozza a sokféleséget, mégis jelzi a választás döntési folyamatát. Talán nem értelmezem túl azt a tudományos gyakorlatot, amely jelzi, hogy az újraértett szöveg mögött mindig változatok és lehetőségek sokasága húzódik; ez mindenesetre 1997-ben számunkra újdonság volt. Ebben a kiadásban olyan értelmezői jegyzetet készítettél a Ritoók-fordítás mellé, mely nem egyszerűen Arisztotelészhez és a korábbi magyar fordításokhoz képest pozicionálja a *Poétikát*, hanem a modern filológiai trendjeit is megidézi. Ezekben az években a kortárs (francia) színház – Mnouchkine, Chéreau – kezd úgy dolgozni a görög tragédiákkal, hogy a fordításaik elsősorban domesztikációk lesznek. S ezekben az években kezd el Alain Badiou Platón-fordítását⁹ (ebből olvashatók részletek a *Helikon*ban megjelenő beszélgetésünk ikerszámában, a

⁹ Alain BADIOU, *La République de Platon* (Paris: Fayard, 2012). A barlanghasonlat Badiou-s fordításának KARSAI György készítette fordítását lásd: PLATÓN, *Állam*. Hetedik könyv,

*Theatron*ban), mely a 18. századi adaptációs technikákhoz hasonlít leginkább. S annyiban azért fordulatosabb, hogy Badiou külön szemináriumot is szentelt Platónnak, ahol reflektálja a fordítói gyakorlatát.¹⁰

KGy:

Az ógörögöből való fordításnak ez kellene, hogy az alapja legyen. Oly sok mindent jelentenek a *tekhné*, a *phüszisz* és még a *praxisz* is, hogy akkor érthető Ritoók fordítása, akkor érthető meg igazán, ha Gábor ír mellé egy oldal kommentárt.

JM:

Vagy ha mi magunk tudunk ógörögül. De tényleg álljunk meg egy szónál, s nézzük meg például a kortárs színházgyakorlatot átható valóságfogalmat Ritoók fordításában.

Ezért a filozófiához közelebb álló és magasabb rendű a költészet, mint a történetírás, mert a költészet inkább az általánost, a történetírás meg az egyedit mondja. Az általános az, hogy milyen személyekhez értelem-szerűen milyen dolgok mondása vagy cselekvése illik a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint. Márpedig a költészet éppen erre törekszik. (51 b, 5–10.)

Mi a *valószínűség* és mi a *szükségszerűség*? A szakaszhoz nem fűződik kommentár. Talán mert olyan átláthatónak tűnik a jelentéstartománya. Ugyanakkor színháztörténeti tapasztalatom, hogy a Hevesi Sándortól Németh Antalón át a szocialista realizmus színház-teoretikusáig tartó hosszú folyamatban épp a valóság és a valószínűség reprezentációja tért el egymástól. A szocreál tudomány kerüli is a hivatkozást a *Poétika* valószínűségére.

BG:

Ha szovjet esztéta lennék, nem félnék ettől a *valószínűségtől*, főleg a *szükségszerűség* mellett elhelyezve. Ez nem kezdi ki a marxista elméletet, nem ez lenne a botránykő. Arisztotelész a tragédiaírást a történetírással hasonlítja össze.

514a–517b, *Theatron* 16, 3. sz. (2022): 50–52, hozzáférés: 2023.01.26, <https://doi.org/10.55502/the.2022.3.50>.

¹⁰ Alain BADIOU, *Pour aujourd'hui: Platon!* (2007–2010) (Paris: Fayard, 2019). A beszélgetésben hivatkozott fejezeteinek elemző összefoglalását lásd: SIPOS Balázs, „Az elnémított mimézis (visszhangja)”, *Theatron* 16, 3. sz. (2022): 53–132, hozzáférés: 2023.01.26, <https://doi.org/10.55502/the.2022.3.53>.

Nála a történetírónak az a feladata (nem feltétlenül a legkiválóbb képviselőiről, Hérodotoszról vagy Thuküdidészről szólva), hogy szinte minden esetleges történet naplószerűen feljegyezzen. Ez a sok esetlegesség értelemszerűen nem ad ki logikusan szerkesztett cselekményt. És általában azért szokták kritizálni Arisztotelészt, mert a történetírók a tapasztalat szerint mégis rendre kihoznak valami általános szükségszerűséget az esetleges feljegyzésekből. Az, hogy a történetíró leírja, konkrétan mi történt, és egymás mellett azok valóban véletlenszerűen követik egymást, még nem zárja ki, hogy az események mögött időnként mégiscsak rámutassanak ők maguk valamilyen szabályszerűségekre. Thuküdidész pontosan azért fantasztikus, mert a hatalomra törekvést úgy mutatja be, mint az emberi jellem elfojthatatlan hajtóerejét, s annak spirálszerű működésére fűzi fel az eseményeket.

De Arisztotelészre visszatérve, valahogy így fogalmaznék: ha fotókat készítenek a valóságról, azokból nem lesz logikus eseménysor, cselekmény, *mythos*, mese. A költőnek az a feladata, hogy logikus egymásutániségot alkosson: minden eseménynek kapcsolódnia kell az előzményéhez; így alkothat kompakt, egységes egészt. És Arisztotelész játékeret is ad a költőnek, hisz (paradox módon!) a véletlen is kódolva van az eseményekben. A dolgok történhetnek véletlenül, és akkor a véletlen lehetősége vagy lehetségsége válik valószínűvé. Ebben az arisztotelészi értelemben nem biztos, hogy csak egy módon viselkedhetett volna adott hős; tehetett volna másként is. Arisztotelész jól tudta, hogyan működnek a mítoszok. Azt is tudta, ha valaki saját költői elképzelése szerint feldolgoz vagy elmond egy mítoszt, abban sok lesz a kitaláció; hisz a képzelet a költő lételeme. Ha Arisztotelész bármi egyebet felfedezett, mint elődei, akkor pontosan ezt: az igazi költői feladat mibenlétét. Nézzünk egy példát: van egy elképzelésem, hogy milyen az Élektra nevű hősnő; akkor aszerint változtatok meg mindent, a róla alkotott képemhez igazítom az összes többi szereplőt, hozzáteszek, eltüntetek...

JM:

Arisztotelész felől ne azt vegyük példának, hogy van egy elképzelésem arról, milyen valakinek meggyilkolnia a saját anyját? Vagyis nem indokoltabb Arisztotelész kapcsán elsődlegesen inkább a cselekményről, mintsem a karakterről beszélünk?

BG:

Vegyük számításba mindkettőt, s legyen így: ebben a történetben azt akarom bemutatni, hogy milyen a saját anyám ellen fordulni, és úgy élni le egy életet, hogy gyűlölöm. Erre köteles figyelni a költő. Hogy az ebből és így alkotott

történet legyen logikus, *valószínű*, de ettől még nem okvetlenül minden egyes elemében *szükségszerű*. Azt nem lehet mondani, hogy a hőssel minden csakis úgy történhetett, ahogy történt. Egy csomó esetlegesség is részét képezi a láncolatnak; különben nem lesz belőle tragédia.

KGy:

Euripidésznél maga ez az én is esetlegességgént jelenik meg.

BG:

Viszont ne legyen, nem lehet abszurd. Ezért szükséges a *valószínűség*. S visszatérek a szocreálhoz: egy szovjet típusú esztétikánál a valószínűség akkor lenne probléma, ha Arisztotelész nagyobb hangsúlyt és létjogosultságot adott volna a transzcendens, irracionális vonatkozásoknak. Nyugodtan elképzelhető az is, hogy a cselekményben a szereplő olykor elfojtott, tudattalan motivációk indítatására cselekszik. Ilyen például Pentheusz a *Bakkbánsnők*ben: váratlanul nővé akar válni, mert kíváncsi a nőkre. Ezt úgy is mondhatjuk, hogy a szereplőben csomó irracionális ösztöke hat, és vannak, hogyne volnának észszerűtlen, emberileg fölfoghatatlan pillanatai. Igaz, erről Arisztotelész csak szűkszavúan szól. A tragédiák lehetőséget adnak arra, hogy a racionális elemeken túl számos ösztönös, tudattalan is felbukkanjon. Sőt, ezek felvillantása ugyancsak költői feladat.

JM:

Jól emlékszem, hogy a *Poétikában* a *valószínűség* mindig a cselekvésre vonatkozik, de a jellemek *valószínűségéről* nem esik szó? Kell, hogy a hősök valószínűek legyenek?

BG:

Csak arról van szó, hogy adott hősnak mint elképzelt jellemnek következetesen kell cselekednie: tetteinek következniük kell elképzelt jelleméből. Azon belül a *valószínűség*, *valószínűség* és *szükségszerűség* is felmerül.

JM:

Ezért kell szószedet.

BG:

Bizony. Mondok egy példát, ami nem Arisztotelész-, hanem Arisztophanész-fordítás, de így még közelebb megyünk a színház gyakorlathoz. A fran-

ciáknál egészen a múlt század közepéig, az 1950-es, '60-as évekig valahányszor színpadra állítottak Arisztophanészt, az eredmény mindig katasztrofális volt. Mert 19. századi fordítással dolgoztak, és abban Arisztophanész otrombán beszél, furcsákat mond, érthetetlen napi aktualitásokra célozgat... Használhatatlan volt. És akkor – a múlt század közepe táján – egy klasszika-filológus az asztalra csapott és kijelentette: ha a színház nem tud mit kezdeni Arisztophanésszal, én majd újrafordítom. Tíz-tizenöt évet rászánt az életéből, teljesen megújította a francia Arisztophanész-fordítási nyelvet és elképesztő sikert aratott ő is és Arisztophanész is. (Mellesleg könyveket is írt Arisztophanészről.)¹¹ Tehát újrafordítás nélkül nem mehetett végbe a színpadi megújulás sem.

JM:

Ti elégedettek vagytok ezzel az Arisztotelész-fordítással?

KGY:

Ezzel igen.

JM:

Vajon ez az elégedettség annak köszönhető-e, hogy Gábor nemcsak szöszedeket írt, hanem hosszú magyarázó szövegeket is? Fontosnak vélem, hogy a kortárs realista diskurzust meghatározó fogalmak, mint például a *valószínűség* és a *valószínűség*, részletes magyarázattal kerülnek elénk. Felülmúlhatatlan segítség, hogy Arisztotelész többi művét bevonva mutatod meg, általában az életművén belül miként használja ezeket a fogalmakat. *Szükségszerű*, vagyis *többszövevényre valószínű* az, „ami nem lehetne másként”. Ezután utalsz Arisztotelész *Metafizikájára*: „azért kell *szükségszerű*nek lennie a cselekménynek, hogy kifejezhesse az általánost.” A fordításban egyre biztosabban értem a fogalom működését, de amikor megnézem bármely repertoáron lévő görög tragédiát, a színház felől nem érzem a *valószínű* fogalmát, mert nem látom benne azt, *ami nem lehetne másként*. Tehát az a kérdésem, miképp jelenik meg egy előadásban az, ami *szükségszerű*, ami többszövevényre *valószínű*, vagyis ami *nem lehetne másként* – és ami elvezet minket az általánoshoz.

BG:

Én így szoktam elképzelni: Oidipusz Thébában van; a várost pestis sújtja; a pestisnek föltétlenül van valami oka; tehát ki kell deríteni, mi az. Oidipusz

¹¹ A szóban forgó klasszika-filológus és műfordító: Victor-Henry Debidour (1911–1988).

olyan hős, aki nem ismer akadályokat. Bármivel szembenéz, nem retten meg, eszes is. Ebből a konstellációból már szükségszerűen következik, hogy Oidipusz feltárja a rejtélyt.

JM:

Tehát a karakter mintegy magában hordja a szükségszerűséget, amit a szituáció, amelybe beleállítják, kierősít. A teátrális gyakorlatban szükségszerű, hogy a végén kivájj a szemét?

BG:

Ebben nem vagyok biztos.

JM:

Tehát Arisztotelésznél *szükségszerű*, hogy adott ponton nem marad semmi, *ami lehetne másként...*

KGY:

...ez pedig *szükségszerűen* oda vezet, hogy ki kell vájnia a szemét. Mert miután végigment ezen a maga kijelölte rettenetes úton, ahol az akadályok egyébként nemcsak tudásbéliek, hanem interperszonálisak is – hisz egy idő után mindenki vissza akarja tartani a nyomozás folytatásától; azok is, akik már tudják, mi történt –, tehát végigmegy az úton, ahol a végső állomás szükségképp a rejtély megfejtése, az események rekonstrukciója, amelynek a hiányában korábban képtelen volt megkülönböztetni a tudást és a nemtudást, a látszatot és a valóságot – nos, mindezek végére érve is tartja magát ahhoz, hogy a bűnösnek bűnhődnie kell.

JM:

És mi volna itt a bűnös?

KGY:

Hát a szeme.

JM:

A látás. A valóságlátás.

KGY:

Nem. Épp hogy nem.

BG:

Óvatosabban fogalmaznék. A jegyzetekben bizonyára meg kellett volna magyaráznom – bár talán benne van, csak nem elég nyomatékosan –, hogy a *szükségszerűség* nem azt jelenti, hogy a világ szükségszerű törvények szerint működik, amelyeket a szerzőnek a darab megalkotása során követnie kell. S még csak nem is azt jelenti, hogy a Fátum vagy a sors istennői elrendelték a darab valóságában, hogy ennek meg ennek így és így kell lennie. Nem; a szükségszerűség annyit tesz, hogy amint a költő mesébe fog, létrehoz egy alaphelyzetet, amit nem írhat tetszés szerint fölül, amihez a későbbiekben *tartania kell magát*. Amint markánsan kirajzolta az alaphelyzetet, onnantól tulajdonképpen minden döntő momentum ennek kibontása, levezethető a korábbiakból. Vagyis a további események főképp és *szükségszerűen* abból adódnak, hogy az alaphelyzet – egy-egy döntésből következően – ilyen-olyan irányt vett; de a cselekmény más (kisebb számú) részei nyugodtan lehetnek többé-kevésbé függetlenek a kiinduló helyzettől, lehetnek mintegy *kevésbé* szükségszerűek – ezek lehetnének máshogy is. Választhatott volna mást, a figura valamiért mégis így döntött. Esetlegesen és esetleg – különben nem volna döntés! –, mégis volt rá oka, amit meg kell tudni magyarázni – különben abszurd volna a döntése. Oidipusz esetében szerintem nem egyszerűen az a döntő mozzanat, hogy föltárja az események szükségszerű láncolatát – hiszen ez még önmagában nem feltétlenül indokolná az önmegvakítást –, hanem az, hogy miként interpretálja saját tevékenységét, a thébai állapotokat, majd végül mindazt, amit feltárt. A *szavaiban* rejlik a lényeg. A büntetés szükségességét/szükségszerűségét nem törli el azzal, vagyis nem bújik amögé, hogy nem tudta, kit gyilkol meg, sem azt, hogy kit vesz nőül. Jellemének szilárdsága abban áll – és így mutat példát –, hogy akkor is vállalja tettét, mikor nem vádolható semmiféle tudatos gonosztettel. Akkor is vállalja, amikor kiderül, hogy valami elmondhatatlanul szégyenteljes tettet követett el. Nem is egyet. Olyan gyalázatos dolgokat, amiket sosem feltételezett magáról. Rögtön az jut eszébe – és ezt (is) kimondja –, hogy így képtelen lesz szembenézni a szüleivel az alvilágban. Pontosabban az apjával. Ez a két mozzanat – egyfelől, az apjával szembeni szégyenérzet (hiszen a korabeli képzetek szerint még találkoznak), másfelől, hogy önmagához kell kötnie az egész szörnyűségalmazt, akár akarrattal tette, akár szándéktalanul –, tehát ez a kétlépcsős *értelmezés* adja a megoldást, hogy megvakítja magát. Kulcsfontosságú, hogy az értelmezés során átértékeli az önmagáról alkotott képét, hogy megrendül az önazonossága. (Ezért beszélhetünk Szophoklész kapcsán is arról, amit Gyuri teljes joggal említett Euripidészt illetően: az *én* Szophoklésznel is lehet esetleges: az *Oidi-*

pusz király esetében paradox módon pont azáltal, hogy helyreállít egy szükségszerűségi láncolatot, amelynek kifutása egy másfajta jellem, másféle alak, más karakter, mint aminek azelőtt hitte magát. Nem feltétlenül gonosz, de mindenképp óvatlan, nem körültekintő, *szerencsétlen*.) Az igazat megvallva úgy gondolom, mindez még Arisztotelész modelljével is konzekvens: ezért elsődlegesen a *cselekmény*, nem pedig a *jellem* szükségszerűsége hangsúlyos (mert látjuk, hogy előbbi felülírhatja utóbbit); és azt sem zárja ki a *Poétikában* semmi, sőt, hogy a karakter értelmezése teremtse meg, mintegy elvont módon, a szükségszerűségi láncolatát, amely végül kiadja az elkerülhetlenné vált „megoldást”.

KGy:

De ettől még lehetne öngyilkos. Szophoklész viszont megemeli Oidipusz hősiességét azzal, hogy megvonja tőle az öngyilkosságot.

BG:

Pontosan. Az öncsonkítás súlyosabb büntetés.

KGy:

Euripidész fejleszti majd tökélyre ezt a dramaturgiai kulcsot, ahol a tragikus zárlat nem szükségképp halál, pontosan abból a belátásból kiindulva, hogy létezik a halálnál is rosszabb. Persze még az is lehet, hogy már Szophoklész tökélyre fejlesztette, csak mint köztudott, az ő életművének csupán a töredéke maradt fenn. Felejtjük el, hogy a halál a legrosszabb. Van rosszabb: ha elpusztulnak az értékeink. Ennek héroikus belátását láthatjuk Oidipusz gesztusában. Az *Antigonében* pedig egy már-már tragikomikus, minden királyi fenséget felszámoló önpusztítást nézhetünk végig: Szophoklész itt megfosztja Kreónt a királyi, hősi státusztól, s ezt megtetézi azzal, hogy miután hagyta, hogy mindent elveszítsen, tőle is megvonja az öngyilkosság lehetőségét. Mert Kreón sem halhat meg. Vagy Thészeusz, akit Euripidész *Hippolitoszában* csak a címszereplő, tehát a fia utolsó leheletével fölment a gyilkosság vádjá alól, pedig – tévedése vagy gondatlansága miatt – okkal tartja *magát* gyilkosnak. Az lenne számára az egyetlen héroikus befejezés, ha meghalhatna; az öngyilkossággal héroszhoz méltó módon zárná le a bűnös életét. De ő sem halhat meg. A túlélés, az értékek nélküli továbbélés súlyosabb büntetés, mint a halál; ez a héroikus *szükségszerűség* – Euripidésznél és Szophoklésznél egyaránt.

BG:

Vitát lehetne nyitni arról, hogy ez voltaképp *szükségyszerűség* vagy *lehetőség*. Oidipusz végig büszke volt arra, hogy mindent kitalál, megfejt, átlát. Az, hogy éppen ő volt *vak*, lélektanilag erősen indokolt önbüntetési folyamatot indít be. Azt a képességét bünteti, amelyre mindennél büszkébb volt: a látását. S ne feledjük: mindezt Szophoklész találta ki. Az ő találmánya, hogy egy Oidipusz képtelen elviselni ekkora csalódást – önmagában. Homérosznál van olyan verzió, ahol Oidipusz nem emel magára kezét, egyszerűen tovább él, uralkodik, beletörődve a szegénybe. Homérosz nem látta *szükségyszerűnek* az önbüntetést.

JM:

Mindketten amellet érveltek, hogy a szükségyszerűség a karakterből (is) adódik, míg az arisztotelészi poétika a cselekvés utánzásáról beszél, tehát a cselekvéssor *szükségyszerű*. Oldjátok fel ezt a helyzetet.

BG:

Ahogy az előbb is mondtam, Oidipusz jelleme részint a cselekvésekben, részint az (ön)értelmezésben ölt formát. Nincs a prologusban, de később kiderül: a néző csak az események kellős közepén kapcsolódik be, és magáról a kiinduló helyzetről csak fokozatosan értesülünk. Ezalatt épül fel – cselekedetekből és szavakból vegyesen – a karakter, Oidipusz jelleme. Aztán a végső leleplezés ezt is felülírja.

KGY:

Szophoklész krimidramaturgiával dolgozik az *Oidipusz királyban*. (Különben itt látunk először ilyen típusú történetépítést tragikus színpadon.) A színpadi jelenben előrehaladva mindig egyet hátralepünk a múltba: az egymásra épülő öt *epeiszodion* mindinkább eltávolít a jelentől: egyre régebbi események tárulnak fel Oidipusz és Thébai múltjából. Az előadás jelenidejű, utolsó momentum, a tragédia zárójelenete, Oidipusz öncsonkítása a múlt legtávolabbi pillanatának, Oidipusz átoktól terhelt születésének pillanatát leplezi le, összefonódik azzal, visszacsatol hozzá. Ez a bezárult körkörösség, noha szükségyszerű és előre megrajzolt, esetlegességek, megannyi lehetett-volna-más-hogy-is jellegű döntés folytán valósul meg, és ahogy Gábor is mondta, drasztikusan megrendíti Oidipusz szilárdnak hitt önértelmezését.

JM:

A *Poétika* 19. fejezetének *A valószínű, valószínűtlen ábrázolása* című alfejezete így hangzik:

A váratlan fordulatokban és az egyszerű történetekben (*pragma*) csodálatosan eléri céljukat, ez ugyanis tragikus és emberi szánalmat keltő. Ez a helyzet akkor, amikor annak, aki okos ugyan, de egyszersmind hitvány is, túljárnak az eszén, mint Szisziüphoszén; amikor a bátor, de jogsértő embert legyőzik. Ez pedig valószínű is, annak megfelelően ahogy Agatón mondja, hogy tudniillik valószínű, hogy sok dolog a valószínűség ellenére történik.

Gábor, miért nem fűztél magyarázó jegyzetet ahhoz, hogy miként történhetnek dolgok *valószínűsíthetően* a valószínűség *ellenére*?

BG:

A paradoxon azt mondja ki, hogy bizonyos esetekben *valószínűleg* a *valószínűtlen*, akár a *legvalószínűtlenebb* történik. Ha megfordítjuk a paradoxont, talán világosabb, miért nem fordítja ki az arisztotelészi modellt a sarkaiból az idézett szakasz. Ugyanis mondhatni, hogy *valószínűtlenebb* lenne, hogy mindig csak a *legvalószínűbb* történjék meg. Nemcsak a drámához, hanem a valószínűséghez is szükségeltetik némi esetlegesség. Erről szól a paradoxon.

Az előbb is eszembe jutott, hogy a drámairodalomban bizonyára sokkal nagyobb szerepe van a valószínűtlenségnek, mint gondolnánk – bőven az abszurd dráma megjelenése előtt. Arisztotelész persze azzal korlátozza az abszurd lehetőségét, hogy a szabályt erősítő kivételes eseteknek tartja a valószínűtlen, akár a legvalószínűtlenebb bekövetkezését.

JM:

Julia Kristeva már úgy fogalmaz, a színházban a nem-valószerű dolgok történnek. A színház – Platón *Timaios*zából vett kifejezéssel – a *khôra*, a tér, ahol megtörténhet a nem-valószerű. A valóságban megismert dolgainkkal lépünk ebbe a térbe, és vissza is tudunk lépni: ebből áll a színház.¹²

¹² A *khôra* értelmezését 1974-ben Julia Kristeva emelt be a pszichoanalitikus, később a színházi diskurzusba (*La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1977.). A *La révolution*-ban használt *khôra* (*chora*) Hans-Thies Lehmann megvilágító olvasatában olyan tér, ahol Platón fogalmilag tudja megközelíteni azt a „logikus vagy prelogikus helyet, amely teret nyit a minden realitásban létező és az azt létrehozó játéknak”. Hans-Thies LEHMANN, „Logosztól a tájképig”, *Theatron* 5, 2–3. sz. (2004): 25–35, 26.

BG:

Ezt akartam mondani. Rengeteg színházi szerző a nem-valószerűt jeleníti meg, és ezt tulajdonképpen a sorsszerűség feltételezésével – ami olykor nem több, mint egy *bonmot* – fedi el.

JM:

Akkor ez egy *bonmot*, s nem kerülgethetjük tovább, hogy feltegyem a kérdést: miként jelenik meg a színházi gyakorlatban a reprezentáció és a *mimészis* fogalma? Arisztotelészhez vagy Platónhoz kapcsoljuk inkább, és miként? A klasszika-filológusok jelentős értelmezői-fordítói vitákat folytatnak róla, a színház viszonyait ez a két fogalom erősen, de egymást kizáróan ma is áthatja.

BG:

Kezdjük azzal, hogy a *mimészis*nek az utánzás a bevett fordítása. Ám az félrevezető, tudniillik amikor a *mimészist* a szűk és legmagasabbrendű értelemben használja Arisztotelész, akkor voltaképp a színészi játékra gondol. (Erről írok is az egyik jegyzetben.) Nehezen tudom elképzelni, hogy Arisztotelész úgy gondolta volna, a színész az életben a különböző emberekről szerzett tapasztalatokat akarja reprezentálni, tehát ábrázolni, mondjuk, a társadalmi osztályokat és típusokat. Inkább eljátszik valamilyen figurát, aki isten tudja, hol létezik – inkább csak a fejében. Én úgy érzem, a görög szó eredetileg inkább ezt implikálta. Arisztotelész tehát a színészi játékra vagy az előadóművészetre szűkíti le a *mimészist*: arra, hogy egy másik emberré, egy másik figurává képes változni az ember. S akkor az a másik figura óhatatlanul mitikus lesz (hiszen egy *mythos*, egy mesét adnak elő), aki nem könnyen megismerhető, hanem csak elképzelt, amit a színész akkor és ott, az előadás idejében *megjelenít*. A színész elképzeldheti így is, úgy is Oidipuszt. Mondani sem kell, ez a megtestesítés vagy megjelenítés elképesztően kreatív folyamat. A színész testet ad egy figurának, aki – ismétlem – nem a társadalmi rend vagy a létező típusfigurák realista leképezése, hanem egy belső vízió megnyilvánítása. (És ez még azzal is összecseng, hogy az epikus költő is *mimészist* művel, amikor előadja eposzát.)

KGY:

És ez kiszélesíthető és tovább vihető magára a történetre, a cselekményre, a mesére, hogy a *mimészis* (vagy ahogy átvéve mondjuk: a mimézis) nem egy velem, veled vagy a közönséggel történt esemény leutánzása vagy utánjátszása, hanem a ránk hagyományozódott történet olyan jellegű újragondolása

vagy újraértelmezése, amelyet a mindenkori összes alkotóművész végbevisz, és amely alkotás (szerencsés esetben) a történet újfajta jelentésrétegét tárja fel.

BG:

Ettől problémás a magyar kifejezés: hogy azt mondjuk, *után*. Ugyanis érdemes tartózkodni attól, hogy a színházat másolatnak, valami meglévő (jelentés, értelmezés, társadalomkép, karaktertípus...) reprezentációjának tekintsük. Az igazi mimetikus tevékenység szerintem az, amit a gyerek csinál, amikor játék közben azt képzei, hogy mondjuk operál. Nyilvánvalóan valós tapasztalatból dolgozik, de játéka nyitott, szabályait és kifutását ő teremti meg azáltal és aközben, hogy játssza. Ezt aligha ragadja meg az *utánzás*. De nincs jobb. Az *eljátszás* kevés. A *megjelenítés* is.

KGY:

Egy-egy *terminus technicus* értelmezésénél időről időre újabb és újabb gondolatokat kell a kommentárokba belevenni, javaslatot vagy ajánlatot tenni a szakszavakra. Szerintem ideje lenne elvetni az *utánzást*.

BG:

Csak lábjegyzettel lehet megtartani, akkor is csak úgy, hogy szem előtt tartjuk, mennyire képlékeny fogalom. Arisztotelész, mint említettem, Homéroszról is azt állítja, hogy mikor a szereplői bőrébe bújik és voltaképp maga is azt játssza, hogy az ő nevükben beszél, akkor átváltozik – vagyis ő is *mimészis*t művel, mint a gyermek. Szerintem ez az átváltozás a legizgalmasabb az egész műveletben; ezért gondolom, hogy ebben áll a *mimészis* lényege: a színész átváltozással teremti meg a figurát.

KGY:

Homérosz mint *rhapszódosz* előadja, hogy belebújik a szereplői bőrébe; és világos, hogy ez a homéroszi mimézis máris: színház.

JM:

Ezt a *valószerű* gondolatkört, ha megengeditek, egy újabb idézettel zárnám le, amit Gábor a *Politikából* emelt át a kommentárjába. Azt állítod, a költői utánzás (a *mimészis*) tisztább képhez juttatja a nézőt az emberi viselkedésről, mintha egyszerűen az utánzás eredetijét, magát az emberi viselkedést figyel-nénk:

Éppen abban különböznek a művészettel megrajzolt képek a valóságtól, hogy bennük egységbe vannak foglalva az egyebütt szétszórt vonások, mert máskülönben mégiscsak szebb a rajznál önmagában valaki szeme vagy valaki más egy-egy testrésze.

Miképp lehet a költői utánczás „tisztább” a valóságnál?

BG:

Azt hiszem, nem másról van szó, mint amit végső soron minden alkotóművész csinál. Gondoljunk arra, amikor egy-egy író a saját életéből és másokéból is merít tapasztalatot, nyilván az olvasmányélményeiből és saját írásgyakorlatából nemkülönben, majd – ahogy mondani szokták – mindezt „összegyúrja”, „egybeszerkeszti” vagy „összesűríti” valami egészlegessé, amit aztán befogadók tömege érez megvilágítóbbnak vagy bizonyos szempontból *igazabbnak*, mintha csak az alapul szolgáló egyik-másik elemet hallotta volna.

KGY:

Igen, Gábor azt mondja, hogy az esetleges elemek nem biztos, hogy épp az *odaillo* esetleges elemek. Lehet, hogy más kontextusba kerülve éppenséggel szükségszerűvé válnak, vagy épp (ha ez nem máris ugyanaz) általános érvényűvé.

BG:

Én a saját életre gondoltam: a művészi gyakorlatban többnyire mintha a saját élet is másokéval ötvözve válna igazzá.

JM:

Keressünk olyan példát, ahol nem ismert a szerző saját tapasztalati világa. Szophoklész? Euripidész?

BG:

Legyen az *Antigoné*. Legyen a szembeszállás gesztusa. Nem tudom, kiből sűrítette össze Szophoklész Antigonét, de veszi a bátorságot, hogy szembeszálljon nagybátyja, az újdonsült király parancsával. Megvalósítja az akaratát, ami után nincs visszaút. A hűgával folytatott párbeszédből gyönyörűen értjük: nem egyszerűen nem kínál más lehetőséget Iszménének, de mivel egyikőjük számára sincs visszaút, húga később sem csatlakozhat hozzá...

KGy:

A *Hippolitosz* Thészeusza még ennél is plasztikusabb. Amikor Thészeusz elmondja azt a bizonyos „vádbeszédet” Hippolitosz ellen, immár mindenen túl, a fiú már rég halálra van ítélve. A vádbeszédnek semmi értelme. Éppen itt, ebben a „vádbeszédben” látszik kristálytisztán, hogy az egész mindössze Thészeusz teljhatalmának manifesztálásáról szól. Azt sulykolja, hogy vele szemben senki sem tehet semmit, az ő hatalma mindenre kiterjed, ráadásul mindent lát és minden bűnt hatalmában áll megtorolni. Ez biztos nem Euripidész személyes élettapasztalata, és nem következik a Thészeusz-mítoszokból sem. Euripidész millió forrásból gyúrta össze egyetlen alak drámai megnyilvánulásába a hatalom általános elfajzásának természetrajzát; ez egészen bizonyos.

BG:

Azért a görög irodalom alapvetően mégiscsak mitológiai indíttatású; nem a konkrét egyedi életeket emeli át az irodalomba. Belevetíti saját élettapasztalatait... De talán fordítva kell elgondolnunk: náluk a mitikusból, az általánosból bomlik ki a személyes. Az író feladata az adott mitológiai történet újraírása. Az a nehézség, hogy miként lehet a saját tapasztalatot általános érvényűvé emelni, igazság szerint modern probléma.

JM:

Zárhatjuk-e azzal a beszélgetést, hogy a Ritoók-fordítás Bolonyai-kommentekkel élményszerűen egyszerű, és annak ellenére, hogy a lehető leghívebben követi Arisztotelész mondatszerkezeteit és képiségét, kimondottan olvasható. Ti, a fordító és a kommentátor, vajon látjátok-e a fordításotoknak bármilyen hatástörténeti erejét? Látjátok-e a magyar kulturális életben Arisztotelészt? Nemcsak arra gondolok, hogy játszanak-e és miként ógörög szerzőket, hanem az is érdekel, hogyan szüremlik be a színházról folyó beszédbe Arisztotelész.

BG:

Bizonyára nem magának a *Poétikának* a helyéről kellene elmélkedni, mert annak kanonikus pozíciója alighanem megkérdőjelezhetetlen. Az már kérdéses-e tehető, hogy mi a helyzet Arisztotelész filozófiájával – a *Metafizikával*, a *Rétorikával*, satöbbi. De a voltaképpeni kérdés mégiscsak az, hogy az ókori irodalmat, filozófiát és kultúrát el tudjuk-e helyezni a mi kultúránkba, részét képezi-e önértelmezésünknek. Ameddig igen, addig Arisztotelész is velünk marad. Ez ugyanaddig tart, amíg fontosnak tartjuk Platónt, Thuküdidészt,

Szophoklész és a többiek. De az elmúlt egy-két évtizedben olyan drámai változások zajlottak a világban, hogy mintha most nem az lenne a legszorongatóbb kérdés, van-e a klasszikus kultúrának értelme, s van-e hely és idő a klasszikusok tanulmányozására. Most úgy tűnik, az emberiség életben maradása a tét. Sokan vélik úgy, hogy a klasszikus kultúra továbbélésének a kérdése eltörpül ehhez képest. Ami azért tűnik végzetesnek, mert minden kultúra egymásra épül, így az antikvitás kikopásával, amire utalnak bizonyos jelek, az egész hagyomány vészesen meginog.

KGY:

Nem megyek odáig el, bár persze teljesen igazad lehet, hogy néhány éven belül kizárólag a létezés vagy nemlétezés áll majd a gondolataink középpontjában, de odáig én is elmennék, hogy általában a klasszikus ókor ismerete könnyen eltűnhet a nem szakmai képzésekből és a közérdeklődésből.

BG:

Nyilvánvaló, hogy számos nyugat-európai nép identitásának része az antikvitás. A németek, a franciák is görögnek, latinnak érzik magukat, az olaszokról nem is szólva, és még az angol kultúra is erősen kötődik az antikvitáshoz – gondoljunk csak a „Birodalomra”, ami evidensen római elgondolás, gondoljunk a felsőoktatási rendszerükre, vagy gondoljunk arra, milyen szerepet játszott a kulturális felsőbbrendűséget megindokló klasszika-filológia a gyarmatosítás során. Más népek identitásában kevésbé játszik közre a görög-római hagyomány. Magyarországon a 20. század első felében erősen fölfutott a klasszika-filológia. Ez a lendület talán máig kitartott. De erősen érezhető, hogy középiskolai szinten a szülők egyöntetű vélekedése szerint a klasszikus kultúra a fölösleges dolgok közé tartozik.

Ha csak Magyarországot nézzük, szerintem is elképzelhető, amit Gyuri jósol. Lehet, hogy a mi hagyományunkból teljesen kikopik az antikvitás. A klasszikus ókor megőrzött nekünk egy sajátos világtapasztalatot: a hagyomány révén kétezer-ötszáz év távlatából is megismerhetünk egy, a miénktől eltérő gondolkodást, egy sajátos világot, mely eltér minden egyéb kultúrától. Ha ez semmisnek vagy fölöslegesnek bizonyul, bizonyára helyettesíthető lesz valami mással. De a megtörtént dolgok nem múlnak el; éppenséggel akkor lesznek igazán veszélyesek, ha teljességgel figyelmen kívül hagyjuk őket, vagy ha úgy teszünk, mintha nem történtek volna meg. Önismeretünk látja kárát.

JM:

Köszönöm, elhangzott a zárszó: értelmezői tapasztaltunk, hogy vannak nagy kultúrák, amelyeknek szerves része az ókori tudás; a magyar ebbe képes volt becsatlakozni – de hogy mit hoz a jövő, kérdéses. Képzjük el, hogy holnap egy nagy kiadó kihoz egy Bolonyai–Karsai *Poétika*-értelmezést, s a diákok és a tanárok, hiszen éppen keresik 2022 végén a közös, a társadalmi megszólalás felelős és kimunkált útját, megértik azt a kétezer-ötszáz éves hús-vér emberi tapasztalatot, hogy van olyan cselekvési és döntési sor, mely *valószínű, valóságos, ami nem történhet máshogy*.

— HELIKON —

KÖNYVEK

DRASKÓCZY ESZTER

eszter.draskoczy12@gmail.com
ORCID: 0000-0002-0120-4713.

Francesco BARBARO. *De re uxoria*. A cura di Claudio GRIGGIO e Chiara KRAVINA. Istituto nazionale di studi sul Rinascimento. Studi e testi, vol. 53. Firenze: Leo S. Olschki, 2021.

A velencei humanista Francesco Barbaro (1390–1454), egy fontos patrícius család sarja, kiemelkedő politikus, államférfi és diplomata – aki 1411-től negyven éven keresztül töltött be vezető szerepet észak-itáliai városállamokban – mindössze huszonöt éves, nőtlen ifjúként alkotta meg az első reneszánsz traktátust a nők ideális tulajdonságairól és házastársi feladatairól. Tegyük félre a körülmények iránt érzett meghökkenést, és lássuk a mű témáit, célját, kontextusát, valamint a műfaji sajátosságait!

Barbaro, aki a Padovai Egyetem hallgatója, Guarino Veronese tanítványa volt, a firenzei bankár Lorenzo de' Medici és a régi nemes családból származó Ginevra Cavalcanti esküvőjére (1416) írta meg mindössze 25 nap alatt a hatvanoldalas, latin nyelvű, 18 fejezetre osztott értekezést a házasságról, a feleség figuráját állítva a középpontba.

Az előszóban, mely egyben ajánlás barátjának, Lorenzo de' Medicinek, megmagyarázza, hogy miért ilyen ajándékot választott a számára, elítélve a kortársai szokását, akik a már eleve dúsgazdag embert hitelekbe vásárolt költséges meglepetésekkel halmozzák el. Francesco úgy véli, e latin értekezés az illő nászajándék, egy ékszer, amelyet a megajándékozott bizonyosan meg fog becsülni, és amely nem lesz haszontalan a jövőben sem. Az olvasó eltöpreng: miért is lenne hasznos esküvői ajándék egy olyan traktátus, amely egyik célja szerint jó feleség kiválasztását hivatott segíteni? Ugyan szó szerint nem „post festum”, hiszen a menyegzőn kapja meg a címet, de egy részét tekintve mégis elkésett tanácsokor, mivel a feleség már kiválasztott, vagyis minden olyan tulajdonsága

– életkora, származása, társadalmi státusza, jellege, vagyona, szépsége –, amelyek megfontolására a III–VIII. fejezet biztat, már adott. A diplomata és politikus Barbaro e javasolt tulajdonságokat az ara személye mintáját szorosan követve írta le, hangsúlyozva a régi nemesség kiemelkedő fontosságát (a vagyon felett), és a jellem, illetve erények (a szépség feletti) prioritását. Ezeket a fejezeteket „captatio benevolentiae”-nek tekinthetjük tehát, és egyben Ginevra Cavalcanti jellemzésének.

Az itáliai reneszánsz női szépséget taglaló traktátusaiból és a petrarkista szonettekéből azt tudjuk meg, hogy a legszebb nő szőke hajjú, orra pedig észrevehetően. Francesco Barbaro más nézeteket képvisel: a városállam politikai és gazdasági erőviszonyai, a társadalmi erkölcs, hasznosság, valamint a népesedéspolitikai szempontjaira támaszkodva alkotja meg azt az ideális nő képét, akinek három fő feladata van: a férjének ugyan nem egyenrangú, de hűséges és szerető társa lenni, a ház ügyeit vezetni, legelső sorban pedig gyermekeket szülni, és derék, értékes emberré nevelni őket, a Köztársaság méltó polgáraivá.

A mű lényegi részének valódi címzettje nem a férj, hanem a feleség, aki így antik citációkkal alátámasztva értesülhet az új szerepkörével járó elvárásokról, és azokról az erényekről, amelyekkel fel kell ruháznia magát. Ezek többségükben megegyeznek a hagyományos női *virtus*okkal: tehát a mértékletesség, a szemérmesség, a szerénység és az illendőség már kétezer éve is közhelyes erényeivel. (A témáról ld. Székely Melinda: *Nőideál a római császárkorban. A császári feleségek szerepváltozása a századok során*. In: SZÉKELY Melinda – DÁVID Nóra, szerk., „Nehéz is asszonynak újszerű dicséreteket szerezní?": női szerepek az ó- és középkorban. Szeged: JATEPress, 2020, 87–96.) Barbaro hosszan eseteli többek között a szűkszavúság érdemét (XIII. fejt.), amelynek fontosságára híres férfiak példáit is felhossa, akik nagyra becsülték és gyakorolták a hallgatást, azonban a konklúzió szerint nem a férj, hanem a feleség az, akinek nyilvánosan nem ajánlott megszólalnia. A traktátus egyik célja láthatóan a házas nők viselkedésének

Helikon 68 (2022) 4
DOI: 10.57226/Hel.2022.4.7

minden részletre kiterjedő szabályozása, s ez alól nem kivétel a terhesség alatti szexuális élet gyakoriságára vonatkozó javallat sem.

Az értekezésnek ugyanakkor van egy valódi, nászajándék ékszerként ragyogó magja is, *A házastársi szeretetről* témájú fejezet (XI.), ahol a házasság intézményében – ami a mű elején kapott funkcionális definíciója szerint „egy férfi és nő örökké tartó egysége, mely jogi úton, utódnemzés céljából jött létre, azért hogy a bujaságot elkerüljék” (ez egy fontos érve már a 12–13. századi skolasztikusoknak is a házasság szentsége mellett!) – megjelenik az elsődleges szeretetkötelék meghittsége, amely a „tökéletes barátság” mintáját követi. Itt kirajzolódik a közösen megélt sors és mindennapok bensősége, és megmutatkozik ezek kulcsa, a felek közötti folyamatos dialógus. Ez az a boldog sziget a műben, ahol a feleség tevékenysége nem pusztán célulv feladat, nemcsak normának megfelelés, hanem joggal számíthat a kölcsönöség öröme, hiszen a szeretés következménye a szeretetnek lenni.

Míg a XVI. fejezetig az epithalamium, a *questio de matrimonio* középkori műfaja, a női érelyeket összegző művek mellett egyik fontos előzménye a plutarkhoszi *Menyezői intelmek* műfaji jellegzetességei is formáltak a humanista traktátust, addig a XVII–XVIII. fejezet korábbiaknál terjedelmesebb szövegrészei a családról és gyermeknevelésről írott értekezések sorát indítják. A gyermekek testi-lelki-szellemi fejlődésének ágense elsősorban az anya (Aquinói Tamás óta): ez pedig az a szerepkör, ahol a feleség Francesco Barbaro jóváhagyásával kilép a férj árnyékából.

Francesco Barbaro nagyon gazdag görög-latin irodalmi forrás- és műfaji mintatárat használ fel, de idézetei elsősorban Guarino Veronese hatását mutatják, aki maga több mint húsz epithalamiumot írt, és akinek Plutarkhosz-fordításaiból származnak a *De re uxoria* Plutarkhosz-idézetei, ahogy arra a jelen kiadás szerzői rámutatnak.

A traktátus kritikai kiadása, olasz fordítása, kommentárja és a mű recepciójának részletes elemzése 2021-ben jelent meg Claudio Griggio és Chiara Kravina közös munkájának eredményeképp. Claudio Griggio, az Udinei Egyetem nyugalmazott professzora, a legnevesebb reneszánszkutatók, Vittore Branca és Manlio Pastore Stocchi méltó tanítványaként elsősorban az itáliai humanizmus szakértője (munkáiban Angelo Poliziano,

Guarino Veronese, Leonardo Bruni életművét is vizsgálta), több olasz filológiai folyóirat szerkesztője. Griggio professzor jegyzi a *De re uxoria* traktátus kritikai kiadását, fordítását és kommentárját, amely a kötet lényegét és gerincét alkotja. A Scuola Normale Superiorében doktorált Chiara Kravina pedig egyrészt befejezte és kiegészítette Claudio Griggio korábbi, a szöveg kéziratait feltáró kutatásait, és a mű jelentéseit és meglepően gazdag recepcióját mutatja be és elemzi alapos tanulmányában. Ez a közel 400 oldalas, négykezes könyv mintaként szolgál a kritikai kiadások készítőinek, a gondos szerkesztői munka és a kimerítően körüljárt kérdések örömmel töltik el a filológust és a bármely aspektus iránt érdeklődő olvasót egyaránt.

HELIKON

KVÉDER BENCE GÁBOR

kveder.bence@pte.hu.

ORCID-azonosító: 0000-0003-3475-1155

KURDI Mária. *John Millington Synge. Az ír modernség drámaírója*. Pécs, Kronosz Kiadó, 2021.

Kurdi Mária könyve az első magyar nyelvű monográfia John Millington Synge drámaírói életművéről. Az ír szerző születésének 150. évfordulóján megjelentetett kötet több szempontból is átfogó képet alkot Synge munkásságáról. A színművek részletesebb elemzése mellett helyet kaptak benne a 19. század végi és 20. század eleji írországi színházművészet fő jellemzői is. Emellett az olvasó nyomon követheti azokat az irányzatokat és mozgalmakat, amelyek jelentős mértékben befolyásolták Synge világlátását és témakezelését, valamint az olyan későbbi írók sorát is, akikre ő maga gyakorolt hatást. Mindezekon kívül a könyv a magyarországi recepcióirodalom jelentős példájának is tekinthető, hiszen a szerző hazánkban is játszott darabjainak első bemutatói, illetve későbbi felújításai egyaránt említésre kerülnek a szövegben.

Szerkesztését és módszerét tekintve a kötet fokozatosan közelít Synge szorosabb értelemben vett munkásságához: a modern ír drámairodalom általános áttekintését és a tudományos célkitűzéseket tartalmazó *Bevezetést* az író életrajzát és pályaképét összefoglaló egység követi (I), majd pedig

az azt körülvevő és meghatározó kulturális kontextusok bemutatására kerül sor (II). A többes szám mindenekelőtt olyan jelenségekre és mozgalmakra utal, mint a realizmus, a naturalizmus, a modernizmus – elsősorban annak ír változata –, valamint „az Irish Literary Revival (Ír Irodalmi Megújulás), más néven Irish Renaissance (Ír Reneszánsz)” (11). Kurdi nem csupán azt szemlélteti, hogy mely stílusjegyek tekinthetők különösen relevánsnak a Synge-életmű szempontjából, hanem a drámaíróra ható folyamatok közti kapcsolatokat is kiemeli rövid összefoglalók formájában. Ennek eredményeként a központi szerepet játszó dublini Abbey Színház – melynek Synge egyik első igazgatója is volt (13) – jelentősége kiegészül azokkal a kevésbé vagy egyáltalán nem intézményesített tényezőkkal és ihletforrásokkal (például az ír folklórral, mitológiával és vidéki létformával), melyek a drámaíró egyedi stílusát szintén formálták.

Habár a kötet címe Synge-et drámaszerzői szerepkörében állítja a középpontba, a műelemzéseket megelőző egységekben Kurdi kiemeli, hogy az író munkásságának egésze ennél több műfajra terjed ki. Ennek megfelelően a szövegben felbukkannak olyan kevésbé ismert vagy népszerű prózai művek, versek, levelek és útirajzok – utóbbiak közt a sajtós műfaji keveredést mutató *The Aran Islands* (1907) –, melyek a fő drámaelemzésekhez kapcsolódó, járulékos forrásanyagot alkotnak. Synge drámái ezen alapokra helyezve képviselik a vizsgáldás elsődleges tárgyait.

Synge összesen hét színdarabjának bemutatása (III–IX. egység) a szövegek keletkezése szerinti kronologikus sorrendet követi. Cselekményük és legfontosabb szerkezeti vonásaik összefoglalása, valamint értelmezése a maguk ír kontextusában, illetve nemzetközi környezetükben történik, és ehhez társulnak a magyar vonatkozások, így például a fordítások és hazai előadások említései. Mindegyik dráma – köztük Synge első befejezett színműve, a magyar nyelvű munkában itt első alkalommal elemzett *When the Moon Has Set* (*Mikor lement a hold*; 1903) – keletkezéstörténetével, lehetséges forrásaival, dramaturgiájával, valamint irodalmi jelentőségével és utóéletével együtt kerül görcső alá. Az elemzések széles körű voltát jelzi, hogy az ír, illetve angol környezetben népszerűnek számító korabeli társadalmi-kulturális jelenségek mellett világirodalmi kontextusok és művek is felbukkannak egy-egy színdarab előzménye-

ként, esetenként azzal párhuzamba állítva. Így például *A völgy árnyékában* (1903) a 19. század végétől főként az angol nyelvterületen elterjedő New Woman (Új Nő) alakja és diskurzusa jelenik meg, *A szentek kútjával* (1905) kapcsolatban Kurdi hangsúlyozza, hogy a dráma dokumentáltan francia nyelvű forrásokból merít (148–149), *A nyugati világ bajnokában* (1907) pedig a korabeli vidéki ír kultúrára jellemző beszédmód és történetmesélés kerül előtérbe. Az ilyen felépítésű értelmezések és kontextualizálások, valamint az intertextuális hatások feltárása révén Kurdi valamennyi elemzett színdarabot a kulturálisan nyitott és formanyelvi kísérletezésben is bővelkedő ír modernség reprezentánsának tekinti.

A műelemzések következtetéseit egységbe gyűjtő, a bevezető szakaszokhoz hasonlóan bővebb áttekintést nyújtó *Összegzés*ben Synge drámái nemcsak önmagukban vett értékeik és a korabeli ír színházművészetben betöltött szerepük szempontjából idéződnek meg, hanem a későbbi írógenerációkra gyakorolt hatásuk és szerzőjük utóélete okán is. Olyan jelentős, hazánkban is ismert ír, illetve ír színházhoz köthető színműírók neve kerül itt említésre, mint Samuel Beckett, Brian Friel, Marina Carr és Martin McDonagh – akiket számos egyéb tényező mellett Synge különböző mértékben érvényesülő, ám mindegyikük esetében érzékelhető hatása is összeköt.

A kötet végén található *Melléklet* megerősíti a recepcióirodalmi aspektust, ugyanis ez Synge legismertebb és sokak szerint legjobb drámájának, *A nyugati világ bajnokának* magyarországi előadásait és fogadtatásukat tárgyalja. A darab különböző hazai színpadra állításainak kulturális és színháztudományi, valamint előadás-kritikai szempontból történő vizsgálata mellett Kurdi az egyes felújítások közötti párhuzamokat, hatásokat és néhol a szembetűnő eltéréseket is hangsúlyozza. A rendezői innovációk, valamint a színészi alakítások és karaktermegformálások sajátosságai, illetve a közöttük fellelhető kapcsolatok szintén az elemzések tárgyát képezik. Ezáltal az utolsó egység szemléletes példákon keresztül követi végig a *Bajnok* – és vele együtt Synge – magyarországi útját.

Synge születési (1871) és halálozási éve (1909) alapján tény, hogy az ír drámaírónak rövid életút jutott – ez a monográfia azonban egy magyar nyelvű bizonyítékát (és biztosítékát) adja annak, hogy John Millington Synge irodalmi hagyatéka túléli

saját szerzőjét. Ahogyan kötete elején Kurdi Mária fogalmaz: „a művei iránti érdeklődés folyamatosága okán megérdemli a »Kortársunk, Synge« elnevezést” (14).

HELIKON

TÓTH-Izsó ZSUSZANNA

convegno.assagioli.2020@gmail.com.

ORCID: 0000-0001-8966-9947.

Giovanni PAPINI. *I racconti*. A cura di Raoul BRUNI. Firenze: Edizioni Clichy, 2022.

A kritika által elfeledett múlt századi firenzei szerző elbeszéléseinek ezen új, nagy gonddal megszerkesztett antológiája bár nem kifejezetten kritikai kiadás, nagymértékben gazdagítja a Papiniszakirodalmat, sőt, egyenesen azzal a céllal jött létre, hogy Papini széles körű irodalmi tevékenységét új fényben tüntesse fel és ráirányítsa a figyelmet a kötetben szereplő rövid elbeszélések irodalomtörténeti jelentőségére. A mintegy ötven oldalt felölelő bevezető, előszó, szerkesztői jegyzet és utószó önálló kritikai kiadásként is megállná a helyét.

A kötetben szereplő elbeszélések („i racconti”) 1906 és 1954 között születtek, felölelve ezzel az extravagáns költő, író, kritikus, esszéista, autodidakta filozófus irodalmi munkásságának szinte teljes időszakát. A különböző kötetekben már publikált elbeszélések mellett, amelyek az őket befoglaló mű címe alatt futnak, szerepel öt másik is, amelyek nem köthetők egyetlen kötethez, s mindezeket Papini, a kötetekben, illetve azok különböző kiadásaiban szereplő előszavai követik. Az *I racconti* azonban – ahogy azt már megjegyeztük – jóval több, mint Papini összes fellelhető „fantasy” elbeszéléseinek antológiája: Vanni Santoni az *Előszóban*, Bruni a *Bevezetőben* és a kötet végén található *Jegyzetben*, valamint Alessandro Raveggi az *Utószóban* rávilágít az *I racconti* irodalomkritikai jelentőségére.

Bruni felhívja a figyelmünket Italo Calvino azon megjegyzésére, miszerint Papini az *Il pilota cieco* című (1907) elbeszélésgyűjtemény publikálásával meghatározta „azt a pillanatot, amikor az olasz fantasy-irodalom elszakadt az 1800-as évek modelljétől és valami egészen mássá alakult” (13).

Az addig uralkodó „külső fantasy” irányzatával (lásd Poe) ellentétben Papini megalkotja a „belső fantasy” műfaját – írja Bruni. A novellákban a külvilág borzongató szituációnak helyére a belső borzongás kerül, amely nem kevésbé hatásos, sőt, jóval mélyebbre hatol a psziché bugyraiban. A gyakran bizarr történetek főszereplői javarészt átlagos emberek. Ezt előre vetítendő, Papini az *Il tragico quotidiano* előszavában – amely Bruni szerint a századeleji fantasy egyik legeredetibb kiáltványa – tulajdonképpen megelőlegezi Freud híres gondolatait a *Heimlich/Unheimlich* ambivalenciáról. Mindenképpen szót kell róla ejteni, hogy Papini volt az első olasz, aki bekerült a nemzetközi kánonba ebben a műfajban. Ezt alapvetően Borgesnek köszönheti, aki az általa szerkesztett *La biblioteca de Babel* könyvsorozatban olyan nevek mellé emelte őt, mint Jack London, Kafka, Oscar Wilde, H. G. Wells vagy éppen Poe. (Vol. 2., Giovanni Papini *Lo specchio che fugge*, 1975). Papini eredetiségét tükrözi továbbá a filozófia és az irodalom szoros összekapcsolása is: „Ha a *Crepuscolo dei filosofi* (1905) kötetben Papini a filozófiát irodalmi műfajjá alakította, akkor azt mondhatjuk, hogy az *Il tragico quotidiano*-ban újra felfedezi az elbeszélő irodalmat, mint filozófiai műfajt” (18).

A hivatalos kritika eddig leginkább Papini kulturális és gondolatformáló tevékenységét, kritikus munkásságát és a firenzei kulturális életben betöltött polemizáló szerepét ismerte el. Elbeszéléseit azonban, irodalomtörténeti jelentőségük ellenére, teljes mértékben mellőzték. Santoni szerint Papini ezen műveivel nemcsak tartalmuk miatt alkotott nagyot: „elbeszélései hidat képeznek saját kora és a jelenkor között, és valamilyen módon sikerül áthatolniuk az elbeszélő költészettel szembeni előítéletünk vastag páncélján” (11–12). Papini új csapást vágott az általa „metafizikus novelláknak” nevezett elbeszéléseivel, és ezáltal letért a regény műfajának akkoriban preferált, széles és jól kijárt útjáról, s így az avantgárd mellett a következő évszázad irodalmának is előfutára lett. Santoni ezzel kapcsolatban kiemeli Krasznahorkai Lászlót, Gospodinovot, Tokarczukot és Cărtărescut, mint akik rést ütöttek a regény műfajának hegemoniáján, és a műfajok közötti keveredés, valamint a metafizika intenzív jelenlétével tulajdonképpen a Papini által útnak indított forradalmat folytatták.

Nagyrészt politikai nézeteinek és Mussolini-vel való személyes (egyébként politikai szerepválalása előtti időkre visszanyúló) ismeretségének köszönhetően Papini alakját és munkásságát elnyelte a feledés homálya. Azután, hogy több évtizeden keresztül az olasz irodalmi élet egyik központi figurája volt, 1956-ban bekövetkezett halála után teljesen kikerült a kánonból, és ezen Borges sem segíthetett. Papini maga persze sosem tett azért, hogy szerethető legyen: politikai nézetein túl állandóan változó elképzelései (amelyek saját bevallása szerint a folyamatos fejlődést tették számára lehetővé), támadó alkata és váratlan, katolikus hitre való megtérése nem tették népszerűvé a szakma és egykori „rajongói” számára. Raveggi viszont az *Utószó*-ban kifejti saját „megtérését” az azelőtt gyűlöletesnek tartott Papinihez, amely folyamatot az ateista Papini megtéréséhez hasonlítja

az azelőtt általa meghurcolt Krisztushoz (Papinit az egyház is beperelte a *A bűnös Jézus* cikkéért – «Lacerba» 1913, I.11.). Az egyéni olvasóra Papini máig és világszinten is óriási hatással van, talán mert képes az egyént megszólítani és ráirányítania figyelmét a nagy egzisztenciális kérdésekre.

Egyfelől tehát világossá válik, hogy Papini olvasása a ma embere számára is „mellbevágó élmény” (10), ezért nem veszítette el aktualitását. Másfelől pedig elérkezettnek látszik az idő a firenzei író rehabilitációjára: arra, hogy a szakma felismerje és elismerje Papini jelentőségét az elbeszélő-irodalom területén (is). Mindezen okok nyomán érezte a kiadó indokoltnak egy új, gazdag kritikai jegyzetekkel ellátott Papini-kötet publikálását, és nem tévedett.

HELIKON

TARTALOM

Francia színházfilozófia. Mimészis

TANULMÁNYOK

- JÁKFALVI MAGDOLNA – SIPOS BALÁZS:
A színház mint gondolkodásforma.
Bevezető a Francia színházfilozófia. *Mimészis* című számhoz 635
- ARISZTOTELÉSZ:
Poétika, 51a36–52a1
(Fordította: *Ritoók Zsigmond*; jegyzetek: *Bolonyai Gábor*) 640
- PHILIPPE LACOUE-LABARTHE:
Az összínház
(Fordította: *Sipos Balázs*) 644
- HÉLÈNE CIXOUS:
Átreidák
(Fordította: *Kappanyos András – Kiss Gábor Zoltán – Sándor Júlia*) 700
- JÁKFALVI MAGDOLNA:
A hatás kellékei. Schiller és Hugo esztétikája a reformkori
magyar színházi gondolkodásban 726
- JÁKFALVI MAGDOLNA – BOLONYAI GÁBOR – KARSAI GYÖRGY:
Teoretizált viszonyok. Beszélgetés Arisztotelész Poétikájáról,
fordításáról, aktualitásáról 746

KÖNYVEK

- FRANCESCO BARBARO:
De re uxoria / DRASKÓCZY ESZTER 770
- KURDI MÁRIA:
John Millington Synge. Az ír modernség drámaírója
/ KVÉDER BENCE GÁBOR 771
- GIOVANNI PAPINI:
I racconti / TÓTH-IZSÓ ZSUZSANNA 773

CONTENTS

French Philosophy of Theater: Mimesis

STUDIES

MAGDOLNA JÁKFALVI – BALÁZS SIPOS: Editor's foreword	635
ARISTOTLE: Poetics, 51a36–52a1 (Translated by <i>Zsigmond Ritoók</i> ; notes by <i>Gábor Bolonyai</i>)	640
PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE: The ancient theater (Translated by <i>Balázs Sipos</i>)	644
HÉLÈNE CIXOUS: Atreides (Translated by András Kappanyos – Gábor Zoltán Kiss – Júlia Sándor)	700
MAGDOLNA JÁKFALVI: The ingredients of the effect. The aesthetics of Schiller and Hugo in reform-age Hungarian theatre	726
MAGDOLNA JÁKFALVI – GÁBOR BOLONYAI – GYÖRGY KARSAI: Theorized relations. Talking about Aristotle's Poetics, its translation and relevance today	746

BOOKS

SOMMAIRE

Philosophie de théâtre française: Mimésis

ÉTUDES

MAGDOLNA JÁKFALVI – BALÁZS SIPOS:	
Introduction	635
ARISTOTE:	
Poétique, 51a36–52a1	
(Traduite par <i>Zsigmond Ritoók</i> ; notes par <i>Gábor Bolonyai</i>)	640
PHILIPPE LACOUE-LABARTHE:	
Le théâtre antérieur	
(Traduit par <i>Balázs Sipos</i>)	644
HÉLÈNE CIXOUS:	
Les Atrides	
(Traduit par <i>András Kappanyos – Zoltán Gábor Kiss – Júlia Sándor</i>)	700
MAGDOLNA JÁKFALVI:	
Les accessoires de l'effet. L'esthétique de Schiller	
et de Hugo dans le théâtre hongrois de l'ère des réformes	726
MAGDOLNA JÁKFALVI – GÁBOR BOLONYAI – GYÖRGY KARSAI:	
Relations théorisées. Discussion sur la Poétique d'Aristote,	
sa traduction et son actualité	746

LIVRES

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2 – 3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmi (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiából)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1 – 2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3 – 4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3 – 4. sz. Az irodalom és a társművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3 – 4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3 – 4. sz. Modern stilsztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3 – 4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

- 1972
1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
 2. sz. Klasszikusaink és Európa
 - 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede
- 1973
1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
 - 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
 4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974
1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
 - 3 – 4. sz. Modern poétika
- 1975
1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
 - 3 – 4. sz. Az európai romantika
- 1976
1. sz. Szubkultúra és underground
 - 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
 4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
- 1977
1. sz. A retorika újjászületése
 2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsolatai a XX. században
 3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi, kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
Budapest, 1977. szeptember 5–8.
- 1978
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
 4. sz. Új magyar világirodalom-történet
- 1979
- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban
(FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)
- 1980
- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
 - 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
- 1981
1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek –
A regény fejlődése
 - 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
 4. sz. Irodalom és felvilágosodás
- 1982
1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
 - 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
 4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa

- 1983
1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
 - 3–4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban
- 1984
1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
 - 2–4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?
- 1985
1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
 - 2–4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban
- 1986
- 1–2. sz. A műfordítás távlatai
 - 3–4. sz. Színhagyományok és irodalom a mai Afrikában
- 1987
- 1–3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
 4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd
- 1988
- 1–2. sz. Kanadai irodalmak
 - 3–4. sz. A stilsztika útjai és lehetőségei
- 1989
1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
 2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
 - 3–4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezés-kritikája
- 1990
1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
 - 2–3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
 4. sz. A jelentésteremtő metafora
- 1991
- 1–2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
 - 3–4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában
- 1992
1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
 2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
 - 3–4. sz. A Név hatalma
- 1993
1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
 - 2–3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
 4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány
- 1994
- 1–2. sz. Az amerikai dekonstrukció
 3. sz. A kortárs olasz irodalom
 4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban
- 1995
- 1–2. sz. Posztszemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
 3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
 4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

- 1996
- 1 – 2. sz. Intertextualitás
 - 3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
 - 4. sz. A posztkoloniális művelődésemélet
- 1997
- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
 - 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
 - 4. sz. A lehetséges világok poétikája
- 1998
- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
 - 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
 - 4. sz. Textológia vagy textológiák?
- 1999
- 1 – 2. sz. A szó poétikája
 - 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
 - 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány
- 2000
- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
 - 3. sz. A korszakok alakzatai
 - 4. sz. (Új) filológia
- 2001
- 1. sz. Változatok a dialógusra
 - 2 – 3. sz. Dante a XX. században
 - 4. sz. Az interpretáció érvényessége
- 2002
- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
 - 3. sz. Autobiográfia-kutatás
 - 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája
- 2003
- 1 – 2. sz. A minimalizmus
 - 3. sz. Mikrotörténetírás
 - 4. sz. Kísérleti irodalom
- 2004
- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
 - 3. sz. A hipertext
 - 4. sz. Wittgenstein poétikája
- 2005
- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrakutatás
 - 3. sz. Régi az újban
 - 4. sz. Vico körei
- 2006
- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektivizmus
 - 3. sz. Frege aktualitása
 - 4. sz. Relevancia
- 2007
- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
 - 3. sz. Ökokritika
 - 4. sz. Etikai kritika

- 2008
1. sz. A második olvasat
 - 2–3. sz. A közvetítés poétikája
 4. sz. Az autonómia új esélyei
- 2009
- 1–2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
 3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
 4. sz. A jövőbelátás poétikái
- 2010
- 1–2. sz. Térpoétika
 3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
 4. sz. A szerző poétikája
- 2011
- 1–2. sz. Testírás
 3. sz. Meghekkelt valóságok
 4. sz. Új gazdasági kritika
- 2012
- 1–2. sz. A Helikon repertórium 1955–2011
 - 3–4. sz. Boccaccio 700
- 2013
1. sz. Narratív design
 2. sz. Kognitív irodalomtudomány
 3. sz. Corpus alienum
 4. sz. Esztétika és politika
- 2014
1. sz. Cseh dekadencia
 2. sz. Funkció történet és kontextuális-kulturális narratológia
 3. sz. Az archívumok elméletei
 4. sz. Komparatiztikai kutatások az ezredfordulón
- 2015
1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
 2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
 3. sz. Horatius *Ars poetica*-ja
 4. sz. Az ólomévek kultúrája és utóélete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban
- 2016
1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
 2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia
 3. sz. Műfaj és komparatiztika
 4. sz. Szabadkőművesség. Új irányok a 18. századi európai maszonéria kutatásában
- 2017
1. sz. A százéves dada
 2. sz. Hálózatelmélet és irodalomtudomány
 3. sz. Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás
 4. sz. Fénykép és irodalom

2018

1. sz. Tzvetan Todorov, a közvetítő
2. sz. Nem természetes narratológia
3. sz. Próza a posztmodern (próza) után
4. sz. Poszthumanizmus

2019

1. sz. Dehumanizáció: az elkövető alakja
2. sz. Térkép és irodalom
3. sz. Közép-európai komparatiztika
4. sz. Gérard Genette, a szerszámkészítő

2020

1. sz. Számítógépes irodalomtudomány
2. sz. Posztmodern gótika
3. sz. Posztszekularizáció
4. sz. Irodalmak Afrikában

2021

1. sz. Genetikus kritika
2. sz. Realizmusok
3. sz. Költői igazságosság
4. sz. Irányok a gyerekirodalom-kutatásban

2022

1. sz. Kultúrorvostan/Orvosbölcshészet
2. sz. Diagrammatológia
3. sz. Transzkulturális emlékezetkutatású
4. sz. Francia színházfilozófia. Mimeszisz

HU ISSN 0017-999X



ELKH | Eötvös Loránd
Kutatási Hálózat

Kiadja a Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet,
Eötvös Loránd Kutatási Hálózat
Felelős kiadó: Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
Nyomdai előkészítés:
BTK Történettudományi Intézet
Tudományos Információs Osztály
Vezető: Kovács Éva
Tördelőszerkesztő: Horváth Imre
A fedél és a tipográfia Baranyai András munkája
Nyomdai munkák: Prime Rate Kft., Budapest
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter