

Filológiai KÖZLÖNY

LXVII. évfolyam

2021/3

G. B. SHAW 165, J. M. SYNGE 150

LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Vizelethy András

SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E számunkat **Kurdi Mária** szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta



Kiadja a Gondolat Kiadó
Felelős kiadó Bácskai István
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Telefon: +361-486-1527

*www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat*

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ: George Bernard Shaw 165, John Millington Synge 150 (<i>Kurdi Mária</i>)	5
BOLLOBÁS ENIKŐ: A hatalom háromszögei: Nevelődés, prostitúció, házasság és sorsszerelem Shaw és Synge drámáiban	11
BERTHA CSILLA: „Vándorpoéták” és „hitgyógyászok”. A művészábrázolás alakváltozatai az ír drámában Synge-től napjainkig	26
KURDI MÁRIA: Az Ír Irodalmi Megújulás. J. M. Synge drámáinak fogadtatása és az autentikusság kérdései	54
CSIKAI ZSUZSA: Bajnok, hős, császár. John Millington Synge <i>The Playboy of the Western World</i> című színdarabjának magyar fordításai	72
AJTONY ZSUZSANNA: Az újrafordítás szükségességéről: G. B. Shaw <i>Pygmalion</i> ja magyarul	94
KVÉDER BENCE GÁBOR: Színpadi <i>önarckép</i> Paul de Mannal olvasva. John Tanner mint művész karakter G. B. Shaw <i>Ember és felsőbbrendű ember</i> című drámájában	120
Számunk szerzői	143

Szerkesztői előszó

George Bernard Shaw 165, John Millington Synge 150

A világirodalom és a világszínház nagyjai között számon tartott, kanonikus angol nyelvű drámák szerzői, G. B. Shaw (1856–1950) és John Millington Synge (1871–1909) Írországból származtak. Anglo-ír protestáns családból származtak, vagyis felmenőik angolok voltak, akik a másik sziget felől jövő politikai befolyás erősödése és a betelepítések folyamán kerültek évszázadokkal azelőtt az ír szigetre. Írói pályafutásuk különbözőképpen alakult a kulturális háttér és a korabeli lehetőségek fényében, mintegy demonstrálva a hozzájuk hasonló helyzetű író tollforgatók előtt álló választásokat: megmaradni a szülőföldön annak a gyarmati alávetettségre jellemző korlátai között, vagy új intellektuális kihívásokra készen Angliában (vagy másutt, mint Joyce) szerencsét próbálni. Az utóbbit tette Oscar Wilde (1854–1900), s előtte néhány neves 18. századi, szintén ír születésű drámaíró és színész, akik a londoni színházakban csináltak karriert, közöttük Charles Mackinnel (1699–1797) és Richard Brinsley Sheridannel (1751–1816).

Alkoholista apját hátrahagyva a húszéves Shaw anyját és egyik nővérét követte, amikor 1876-ban áttelepült Londonba, ahol eleinte zenekritikák írásával kereste megélhetését, mivel zenetanár anyja révén komoly zenei műveltségre tett szert. Első irodalmi művei esszék és regények voltak, majd a dráma műfajában találta meg a tehetsége számára leginkább megfelelő formát. Bár Angliában élt, mindvégig írnek tekintette magát, aki nem feledte az ír táj szépségét, és idegenséget érzett a másik országban. Synge számára szintén nagyon sokat jelentett a természet, nemkülönben a zene, s fiatal éveiben hegedűművészi pályára készült. Mint Shaw a regényírásról, ő is lemondott azonban erről egy idő után, belátva, hogy nem ez az igazi erőssége. A dublini Trinity College-on végzett tanulmányait befejezve sokat tartózkodott Németországban, Olaszországban, majd Párizsban, ahol nyelvészeti és keltológiai előadásokat hallgatott, és színházba járt. Ott kezdett el verseket és rövidebb prózai műveket írni, s fordított is kedvenc francia költőitől. Nem maradt azonban végleg a kontinensen, hanem hazájába visszatérve Írországon belül kelt útra: a nyugati partokon fekvő Aran szigeteket az 1898–1902 közötti években ötször kereste fel, hosszabb időkre, majd más vidékeken is gyűjtött a bennszülött írekkel kapcsolatos megfigyeléseket, és tartósan vele maradó élményeket.

Míg Shaw színművei többnyire városi miliőbe helyezik szereplőiket, Synge a vidéki írek életéből és kultúrájából merített témákat drámái számára. Az 1870-es években Shaw még nem tapasztalhatta meg azt, amit a nála tizenöt évvel fiatalabb Synge, nevezetesen hogy az 1890-es évekre Dublinban megindult az ír irodalmi megújulást célzó mozgalom; a fővárost új elképzelésekkel, vitákkal teli kulturális forrongás jellemezte. Ehhez a maga módján Synge is csatlakozott, és drámákat kezdett írni, majd az 1904-ben megnyitó Abbey Színháznak egyik direktoraként dolgozott W. B. Yeats (1865–1939) és Lady Augusta Gregory (1852–1932) mellett. Shaw természetesen tudott ezekről a fejleményekről, és Yeats felkérésére 1904-ben írt is drámát az Abbey számára, *John Bull's Other Island* (John Bull másik szigete) címmel, melyet azonban az ír és angol identitásokat vallató téma dacára terjedelme és nagyszámú szereplője miatt mégsem mutattak ott be, hanem Londonban volt a premierje. Később a *Blanco Posnet elárultatása* (*The Showing-up of Blanco Posnet*, 1909) című, nem ír témájú darabját viszont éppen az angol cenzor elutasító döntésével szembe menve mutatták be a gyarmati fővárosban, Dublinban. A drámához írt előszavában Shaw elismerően szól az Abbey direktorainak bátorságáról, és említést tesz Synge-ről is, akinek fő műve, *A nyugati világ bajnoka* (*The Playboy of the Western World*, 1907) viharos, zajos nemtetszést kifejező fogadtatásban részesült számos néző elutasító magatartása miatt, de a színház nem vonta vissza. Mindenesetre a *Blanco Posnet elárultatása* az előzetes gyanakvó hangok ellenére teljes sikert aratott Írországbán.

Magyarországon Shaw neve ismertebb, mint Syngé, több okot számba véve leginkább azért, mert az előbbinek sokkal hosszabb élet adatott meg, amely alatt csaknem tízszer annyi drámát írt, mint Synge, s nemzetközi hírnevének erősödéséhez az 1925-ben elnyert Nobel-díj is hozzájárult. Műveinek szatirikus szíporzáit és változatos gazdagságát megismerve a 20. század elejétől gyakran tűzték őket műsorra a magyar színházak. Ezzel szemben *A nyugati világ bajnoka* csak 1961-ben került magyar színpadra, s Synge más drámáival együtt igazán az 1990-es évektől kapott annyi figyelmet, melynek eredményeként közel minden évben sor kerül nálunk Synge-bemutatóra valahol. Sajnos, ellentétben Shaw drámáinak újra kiadott köteteivel, az 1986-ban napvilágot látott magyar Synge-összes, benne a hat kanonikus drámával, már nem kapható sehol, nem nyomták újra. Közös azonban a két drámaíró magyar recepciójában, hogy kevés tudományos igényű írás született nálunk egyedi stílusú műveik és komédiáik értékelésére az utóbbi három évtizedben. Ezt a hiányt próbálja valamennyire orvosolni az itt közölt tematikus blokk, melyben a szerzők változatos elméleti, fordítás- és kultúra-tudományi, valamint drámapoétikai megközelítéseket alkalmazva és kombinálva szólnak a két szerző egy-egy vagy több színpadi művéről, azok hatásáról, honi és nemzetközi beágyazottságáról.

Bollobás Enikő „A hatalom háromszögei: Nevelődés, prostitúció, házasság és sorsszerelem Shaw és Synge drámáiban” címmel írott tanulmánya négy darab tár-

gyalásán keresztül mutatja ki, hogy a két író a századforduló sokakat foglalkoztató és sokágú *gendertémájának* legfőbb aspektusait hasonlóan dolgozta fel. Shaw *Pygmalionjában* és a *Warrenné mesterségében*, valamint Synge-től *A völgy árnyéka* és *Deirdre, a bánat leánya* című művekben elemzi Bollobás a nőalakokat, akik a hatalmi viszonyokat leképező háromszögekben jelennek meg két-két férfi többféleképpen megnyilvánuló vágyának tárgyaként. Az ebben a pozícióban rögzítetten a női karakterek azonban különböző, a tanulmányban az interszubjektivitás releváns elméleteinek keretében értelmezett találkozások során felismerik helyzetüket, és ágenciát követelnek önmaguknak, a megjelenített patriarchális viszonyok között azonban legfeljebb csak részleges sikerrel jár ez a törekvésük. Ennélfogva a vágyháromszögek kompozíciós elvének működését tárgyaló elemzések a nők társadalmi újrapozicionálásának lehetőségét tárják fel a művek központi jelentéseként.

„»Vándorpoéták« és »hitgyógyászok«: A művészabrázolás alakváltozatai az ír drámában Synge-től napjainkig” címmel Bertha Csilla széles merítésű, átfogó jellegű tanulmányt közöl, amely mindemellett részletes műelemzéseket nyújt. Tézise, hogy az ír drámairodalomban a művész és a művészet gazdag és szerteágazó tematizálása okán a művészdráma többletlehetőségeit a korabeli színházi kultúra gazdagodásának részeként és a társadalom rejtettebb kérdéseire vonatkoztathatóan érdemes vizsgálni. Bertha kiindulópontja Synge, akinek drámáiban kétfajta művészabrázolást azonosít és elemez, majd összeveti a W. B. Yeats által dramatisztált néhány művészalakkal. A tanulmány további alfejezeteiben a synge-i hagyomány hatását és újabb megnyilvánulási formáit kíséri végig Bertha számos későbbi ír drámaírónál, Brian Frielen és Frank McGuinnessen át Enda Walshig. Mint a tanulmány címe is utal rá, különösen érdekes Synge vándorpoétáinak és vágránsainak örökségét feltárni és elemezni Friel *Hitgyógyász* című művében, melyet Magyarországon komoly sikerrel játszott néhány évvel ezelőtt az Ódry Színház, Mesterházi Márton értő fordításában. Végül a tanulmány következtetéseket von le arra vonatkozóan, hogy miképpen járul hozzá valóság és képzelet, hétköznapi élet és művészi létmód dilemmáinak megvilágításához és a kapcsolódó identitásproblémák ábrázolásához az ír művészdráma Synge-től napjainkig.

A jelen összeállítás szerkesztőjeként szintén átfogó jellegű, de időben nem kiterjesztett, és más fókuszú írást teszek közzé „Az Ír Irodalmi Megújulás, J. M. Synge drámáinak fogadtatása és az autentikusság kérdései” címmel. Tanulmányom első részében az eredeti vagy autentikus, illetve az eredetiség, hitelesség vagy autentikusság, autenticitás teoretikus értelmezéseiből kiindulva vizsgálom ezen fogalmak és gyakorlati értelmezéseik problematizálását a múlt század elején felerősödő Ír Irodalmi Megújulás mozgalom különböző elképzelésű képviselői között folyó irodalmi polémiákra összpontosítva. Az utóbbiak központi kérdése az volt, mit jelent az ír irodalom, lehet-e angolul, az eredeti nemzeti nyelv tudása vagy mellőzése nélkül ír irodalmat létrehozni, s vajon kik hivatottak arra, hogy

erről a népről igazán hitelesen írjanak. A tanulmány második részének kérdésfeltevései és példái alapján az a következtetés adódik, hogy Synge drámáinak eleinte értetlen vagy egyenesen botrányos dublini fogadtatása szintén ebben a diszkurzív mezőben vizsgálható és értelmezhető.

Csikai Zsuzsa tanulmánya már a „Bajnok, hős, császár – John Millington Synge *The Playboy of the Western World* című színdarabjának magyar fordításai” megnevezésével előrevetíti, hogy a főhősre utaló „playboy” kifejezés magyarra átültetésének mikéntje mennyire meghatározó a művet többé-kevésbé át is értelmező (újra)fordítások stratégiáinak vizsgálatakor. A tanulmány kiindulópontja Synge egyedi, az Írországból beszélt angolt stilizáló drámaírói nyelvezetének általános jellemzése. Fordítástudományi terminológiát alkalmazva Csikai a továbbiakban fejezetet szentel annak a kérdésnek, hogy átültethető-e a dialektus más nyelvre, illetve mivel helyettesíthető a célnyelvi művekben, amennyiben lényeges eleme a dramaturgiának. Synge fő művének négy magyar fordítását vizsgálva olyan kérdések tárgyalására kerül sor, mint a forrásnyelv és a fordítói döntések viszonya, a paratextusok alkalmazásának megkerülhetetlensége, valamint a történelmi, társadalmi és kulturális kontextus, a normák, ideológiák befolyásoló szerepe az újrafordítások megrendelésében és elkészítésében.

Csikai tanulmányának párjaként Ajtony Zsuzsa szintén egyetlen mű, Shaw nem kevésbé híres *Pygmalion*jának (1912) fordításait vizsgálja, pontosabban azokból a két legjellegzetesebbet „Az újrafordítás szükségességéről: G. B. Shaw *Pygmalionja* magyarul” címmel. Az 1953-as Mészöly Dezső-féle és a 2010-es Nádasdy Ádám-féle szöveg ez a két fordítás, melyek tárgyalásakor Ajtony Shaw (önmagában is nyitott befejezésű) forrásszövegét a középpontba helyezve az idegenítő és honosító fordítási stratégiák változatos alkalmazását veszi górcső alá. A fordítási folyamatban hozott döntések megértése érdekében először röviden áttekinti mind a forrás-, mind a két célnyelvi szöveg keletkezésének történelmi, társadalmi és kulturális kontextusait. A tanulmány második felében az eredetiben és a két célszövegben a fordítás szempontjából problematikusnak tekintett nyelvi elemeket tárgyalja a szerző: a különböző kultúrspecifikus kifejezéseket, a *Pygmalion* egyes szereplőire tipikusan jellemző Cockney dialektus fordítási megoldásait, valamint bizonyos mondatszerkezeti változásokat.

Szintén Shaw-ra összpontosít Kvéder Bence Gábor tanulmánya, melynek címe „Színpadi önarckép Paul de Mannal olvasva: John Tanner mint művész karakter G. B. Shaw *Ember és felsőbbrendű ember* című drámájában”. A tanulmány elméleti keretének felépítése Paul de Mannak az iróniával és önéletrajzzal kapcsolatos gondolataira támaszkodik. Shaw talán legfilozofikusabb (és Nietzsche hatását kétségkívül mutató) drámájával kapcsolatban a szerző az iróniának mint sokrétű modernista eszköznek a dramaturgiai működését veszi górcső alá. Kvéder argumentációja annak kimutatására irányul, hogy az *Ember és felsőbbrendű ember* John Tanner nevű főszereplőjében a de Man által teoretizált irónia, a maga rendszer-

megszakító és -felbolygató működésének eredményeként egy művész-alak, a drámaíró egyik önarcképe jelenítődik meg. Egyúttal a tanulmányíró meggyőző következtetésekkel járul hozzá az újabb kutatásokat integráló törekvésekhez, melyek Shaw-t modernista szerzőként (re)kanonizálják.

A tanulmányok szerzői és a szerkesztő azt remélik, hogy a tematikus blokk eljut az angol nyelvű irodalom és színház kutatóinak és kedvelőinek minél nagyobb csoportjához, akiket talán új látásmód kialakítására inspirál Shaw és Synge műveinek további megszólításához. Esetenként különböző hangsúlyokkal, de mindkét író pregnánsan jelen van a nemzetközi színházi életben és a modernizmusra, modern drámára vonatkozó kutatásokban. Születésük 165., illetve 150. évfordulójáról azzal emlékezhetünk meg a leginkább méltó módon, hogy saját megközelítésünket és szempontjainkat érvényesítve hozzáteszünk ehhez az egyre gazdagodó folyamathoz.

Kurdi Mária

A hatalom háromszögei:

Nevelődés, prostitúció, házasság és sorsszerelem Shaw és Synge drámáiban

A háromszög-séma meglehetősen gyakori a modern drámairodalomban, kiváló alkalmat nyújtva a szerzőknek a hatalmi játszmák bemutatására, így nemcsak a férfi–nő kapcsolatokban megnyilvánuló egyenlőtlen viszonyok, de a társadalmi alá- és fölérendeltségi viszonyok játékanak színpadra állítására is. A kapcsolatok háromszögesítése a karakterek szubjektumként vagy objektumként történő pozicionálásának a néző vagy olvasó számára is jól értelmezhető módja, ekképp a hatalmi struktúrák leképezésének elsőrangú dramaturgiai eszköze.

A háromszög látványosan szervezi a karakterek interakcióját G. B. Shaw és J. M. Synge alább tárgyalt műveiben is. A négy dráma közül háromban két férfi és egy nő alkotja a szerelmi és egyúttal hatalmi háromszöget. Vagy a patriarchátus szellemében a két férfialany tárgyiasítja a nőt, és kétpólusúvá alakítja a korábban hármas dinamikát, miközben erősíti a két férfi közti kapcsolatot (*Pygmalion*, *A völgy árnyéka*), vagy a nő követel magának ágenciát, hogy szubjektumként válasszon szerelmet és sorsot (*Deirdre, a bánat leánya*). A negyedik darabban a szerző a két nő és egy férfi alkotta sémát alkalmazza, mégpedig úgy módosítva azt, hogy az egy konkrét férfi helyett a férfiak nagyobb csoportját helyezi a háromszög egyik sarkába, majd a patriarchátus rögzített szerepeinek kritikájaként a másik két sarokba két nőt, megint csak kétpólusúvá alakítva a korábban hárompólusú kapcsolatrendszert (*Warrenné mestersége*).

Elsőként G. B. Shaw *Pygmalion* (*Pygmalion*, 1912) című színművét tárgyalom, mert bár a négy elemzett dráma közül ez a legkésőbbi, háromszög-sémája magán viseli annak a két fő típusnak a jegyeit, amelyet patriarchálisként, illetve interszubjektívként írok le. A háromszög jellemzőinek meghatározásában alkalmazott elméleti gondolatkört pedig a későbbi vizsgálatokba is be tudom vonni.

A *Pygmalion*ban Shaw látványosan mutatja be a nő tárgyiasítását, gyakran didaktikus módon hangsúlyozva az objektíváló folyamatokat. A nyelvészprofesszor Henry Higgins szubjektummal nem rendelkező lényként és kísérleti tárgyként kezeli a házába hozott virágáruslányt, Elizát, akinek csúnya cockney dialektusa miatt még emberi voltát is kétségbe vonja:

Olyan nőnek, aki ilyen elkeserítő, förtelmes hangokat képes kiadni a torkán, sehol a világon nem szabad megmaradnia... annak nincs joga élni. Jusson eszébe, hogy maga emberi lény, akinek lelke van, akinek megadatott az artikulált beszéd képessége! Jusson eszébe, hogy a maga nyelve Shakespeare nyelve, Milton nyelve, a biblia nyelve! Ne gőgicséljen itt, mint egy epebajos gerlice (SHAW 1956, 16).

A férfi rendre lekezelően beszél a fiatal nőhöz, buta lánynak nevezi, aki csak „förtelmes makogásra” képes (SHAW 1956, 16), és „madárijesztőnek” titulálja (24). Árucikként meg is vásárolja az apjától, mégpedig éppen öt angol fontért, amennyit akkoriban a londoni leánykereskedők adtak a bordélyházakba szállított szűzlányokért (lásd erről MARSHIK 2000). A jelenlétében úgy beszél róla, mintha ott sem lenne, „koloncnak”, „szerencsétlen állatnak”, „néembernek” és „széttaposott káposztalevélnak” nevezve a lányt, akit ő „kapart ki a sárból” (SHAW 1956, 51, 52, 97, 99), és aki nem több egy szobor anyagánál, amelyet afféle Pügmalióknént valószínű nővé fog megfaragni. Ez „a legizgalmasabb kísérlet”, amit valaha is végzett, mondja anyjának (68):

Értsd ezt meg, mama! El sem tudod képzelni, milyen veszettül izgató kézbe venni egy emberi lényt és gyúrni belőle egy másikat, egy egész másikat – pusztán azzal, hogy újra tanítjuk beszélni! Ez azt jelenti, hogy áthidaljuk a legtátongóbb úrt, ami elválasztja egymástól a társadalmi osztályokat és a lelkeket! (68).

Később a lány közelségének örül ugyan, de csak azért, mert „hasznát veszi”, mert Eliza tudja, hogy hol vannak a férfi holmijai, és számon tartja találkozóit (67).

A drámai háromszöget két férfi ágens és egy női páciens alkotja; úgy tűnik, ez a szerkezet – amint ez az alábbi rövid áttekintésből kiderül – direkt leképezését nyújtja a patriarchátus hatalmi viszonyainak. A patriarchátus kapcsolatrendszerét elsőként Claude Lévi-Strauss tárta föl *A rokonság elemi struktúrái* (*Les structures élémentaires de la parenté*) című művében, ahol rámutat: az endogám házasságok tiltásának az oka csak látszólag a vérfertőzés elkerülése, valójában a rokonság kiterjesztését szolgálja. Lévi-Strauss szerint a családon kívüli nőkkel kötött házasságok valójában a két család férfitagjai közötti szövetséget teremtik meg a nő közvetítésével, és ezzel hozzájárulnak a patriarchátus társadalmi intézményeinek megszilárdításához. „A családok közötti családi kapcsolatok hatására néhány csoport szorosabb köteleket hoz létre...” (LÉVI-STRAUSS 1999, 46). A francia antropológus szerint az exogám házasságok igazi hivatása az, hogy az idegen nő közvetítésével szövetség jöjjön létre a két család férfitagjai között, amelynek révén férfiak rokonságba kerülnek más férfiakkal. A nők pedig „csereárúként” szerepelnek ebben a kapcsolatban, aminek során tárgyiasulnak vagy dologiasulnak.

Lévi-Strauss tételét René Girard árnyalta, aki rámutatott, hogy a regényirodalomban döntően hárompólusú vágykapcsolatok jelennek meg: a vágy megszületé-

sénél mindig jelen van egy harmadik személy, írja (GIRARD 1976, 21). A vágy nem elsősorban vagy kizárólagosan szexuális vagy erotikus, hanem tágabb értelemben a hatalom, a birtoklás és a dominancia vágya. A Girard-féle háromszögben három személy szerepel, három pozícióban: két férfialany, akik a vágy birtoklói, a vágyakozó és a rivális, valamint a közvetítő tárgy: nő, akire mindkettőn vágnak. A nő olyannyira nem lehet alany ebben a háromszögben, hogy az „ára”, a győztesnek kijáró díj, nem az ő saját „értékeitől” függ, hanem attól, amennyit a rivális férfinak megér; vagyis a vágyat nem a vágyott tárgy alakítja, hanem a riválissal való versengés (6). A *Pygmalion*ról egyértelműen elmondható, hogy a nő nemcsak alárendelt szerepet tölt be, amint azt Lévi-Strauss állítja, de egyfajta csereárúként is funkcionál, aki a két férfi szövetségét szentesíti. Ugyanakkor a két férfi között a Girard-féle rivalizálás is jelen van, hiszen Higgins elsősorban Pickering előtt kívánja bizonyítani fonetikatanári kompetenciáját.

Mindezen túl a dráma karakter-dinamizmusát jól megragadják a Lévi-Strauss- és Girard-féle modell *gendersizempon*tú továbbgondolásai is, így Gayle Rubin, Heidi Hartman és Gerda Lerner, valamint Mary Jacobus és Eve Kosofsky-Sedgwick megfigyelései. Röviden összefoglalva, Rubin, Hartman és Lerner következő tételei tűnnek adaptálhatónak a Shaw-darabban vázolt patriarchális kapcsolatra: a férfiak és nők közti szereposztás egyenlőtlen; nem Eliza a vágyakozás alanya, a vágy forrása; Higgins vágyát a nő nem önmagában kelti föl, hanem azért, mert a rivális férfi, Pickering szakmai érdeklődésének is a tárgya; a férfiak közti kapocs pedig gyakran erősebb, mint bármelyik vágyakozó és vágyott közötti (lásd RUBIN 1997, HARTMAN 1981, LERNER 1986). Továbbá Mary Jacobus tétele is segít a darabban működő háromszög megragadására, aki 1982-es klasszikus tanulmányában (JACOBUS 1986) arra mutat rá, hogy a nő a férfi vágyát nem önmagában kelti föl, hanem azért, mert a másik férfi vágyának a tárgya. A nő így a két alkotó férfit köti össze, akik valójában egymással lépnek homoszociális viszonyra. Végül érvényesek Eve Kosofsky Sedgwick idevonatkozó tételei is, aki a vágnak a Girard által leírt hárompólusú szerkezetére reflektálva arra hívja fel a figyelmet, hogy a két rivális férfi közti kapcsolat legalább olyan intenzív, mint a vágy alanya és tárgya közötti, vagyis a rivalizálás és a szerelem lehet azonos intenzitású. Sedgwick rámutat továbbá, hogy a játékban részt vevő férfiak és nők között nincsen rejtett szimmetria; sőt éppen aszimmetrikus ez a séma, hiszen egyenlőtlen hatalmi viszonyokat tükröz (SEDGWICK 1985, 23). Vagyis a hárompólusú vágykapcsolatok – melyekben a férfiak tárgyiasítják a nőket – alapvetően a nők hatalomból való kizárattatását képezik le, kétpólusúvá alakítva a korábban hárompólusú kapcsolatrendszert.

Higgins a patriarchátus megtestesítőjeként és az ovidiusi történet modernkori szobrászaként vállalkozik a nő átalakítására, pontosabban megalkotására, amelylyel önnön ágenciáját kívánja bizonyítani, egyúttal a szakmai szövetséges-riválissal, Pickeringgel való nexusát erősíteni. Azt a merész kijelentést teszi, hogy Eliza

cockney beszédét – amely egyértelműen az alsóbb osztályokba helyezi – megváltoztatja: „három hónap alatt olyan hercegnőt faragok módszeremmel, hogy megállja a helyét bármelyik nagykövet estélyén” (SHAW 1956, 17). Arra vállalkozik, hogy a „szerencsétlen csatornatöltelékből” és az angol nyelv „sárbatiprójából” „Sába királynőjét” faragja. Elizát akkor „felvennék akár szobalánynak vagy boltoskisasszonynak”, mondja; vagyis a nyelvi átalakítással – ugyan korlátozott, de beszédtanulás nélkül mégis elérhetetlen – társadalmi felemelkedést ígér (17). Ám ami a férfiak számára pusztán játék („Két óriási bébi játszik egy élő babával”, mondja frappánsan Higgins anyja [67]) és mulatság („Mulatságból. Én is mulatságból szedtem föl”, állítja Higgins a darab végén [107]), az a lány számára, miként ezt Higgins anyja már kezdetben megjósolja, kegyetlen tréfa, amely valójában a lány jövőjét teszi tönkre. Mint Mrs. Higgins a „problémára” rámutat, a kísérlet során Eliza olyan szokásokat fog megtanulni, amelyek révén nem lesz helye a társadalomban: „amik lehetetlenné teszik, hogy egy nő maga keresse meg a kenyerét – csak éppen egy úrinő jövedelmét nem biztosítják neki” (70).

A darab számos ellentmondásra hívja fel a figyelmet, melyek közül talán a legfontosabb Eliza nevelődése és Higgins nyelvi és viselkedésbeli hiányosságai közti diszkrepanciára vonatkozik. Míg a fonetikus hónapokon át gögös magabiztossággal oktatja (és oktatja ki) a nőt az angol nyelv rejtelméről és a társadalmi érintkezés szabályairól, nem veszi észre, hogy az ő nyelvhasználata és viselkedése mennyire sérti ezeket a normákat. Mint erre előbb házvezetőnője, majd anyja hívja fel a figyelmet, káromkodik, elfogadhatatlan szavakat használ, „slafrokban” jön le reggelizni, amelybe még „zsiros ujjait is beletörli” (SHAW 1956, 39–40), anyja fogadónapjain mindenkit „halálra sért”, próbára téve embertársait (55, 59). Mindezt azzal tetézi, hogy, mint ő maga kijelenti, nem is kíván változtatni a modorán (104).

A végül hat hónapig tartó női nevelődés olyan folyamatnak bizonyul, amely többszörösen is tárgyiasítja Elizát: nemcsak a fogadás tárgyaként jeleníti meg, de a nyelvész által megalkotott módszer tárgyaként is. Bár a vizsgának tekintett követségi fogadáson Elizát tökéletes beszéde és viselkedése alapján magyar hercegnőnek sejtik, s ezzel a fogadást „tízszeresen” megnyerik (SHAW 1956, 77), Higgins kizárólag a sajátjának tekinti a sikert, amelyben önnön szakértelme és az általa kidolgozott tudományos módszer tökéletességének bizonyítékát látja. A fogadásról hazatérve a két férfi ugyanúgy tárgyként bánik Elizával, mint korábban; mi több, észre sem veszik jelenlétét. A legkevésbé sem számítanak arra, hogy Eliza szubjektívációja ágenciával látja el a lányt, és nyelvi nevelődésével gondolkodó alannyá válik. Vagyis a patriarchális háromszögek pozíció-rögzítése mindaddig fennáll, amíg Eliza nevelődése folyik. Mindaddig valóban érvényesül a P. Müller Péter által leírt változatlanság, miszerint a háromszögekben jelen levő „három személy kapcsolata” [Márai Sándornál] „változatlan, mozdulatlan”, jelezve, hogy „nem a helyzet megváltoztatására, hanem inkább fenntartására törekszenek” (P. MÜLLER

2004, 524). Mindaddig a háromszög-dramaturgia valóban mozdulatlan, s „nem a szereplők viszonyaiból, kapcsolatrendszeréből, ennek dinamikájából építkezik” (P. MÜLLER 2013, 70).

Ám Eliza hamarosan felrúgja a szerepeket rögzítő háromszöget, alanyiságot követelve magának. Két tanárától más és más szubjektívációs módszert tanul: nyelvi alapút és társadalmi alapút. Előbbi tekintetében látványosan igazolja Émile Benveniste tételét, miszerint az alanyiság mindenekelőtt a beszélő nyelvi képessége, amikor is mondatainak alanya lehet: „A nyelv az – írja –, ami a maga valóságában, vagyis a lét valóságában megalapozza az »ego« fogalmát” (BENVENISTE 2002, 60). Vagyis a szubjektivitást minden esetben a nyelv teszi lehetővé. „»Ego« az, aki »egó«-t mond”, hangzik Benveniste emlékeztető tétéle; „[e]bben találjuk meg a »szubjektívitás« alapját, amit a »személy« nyelvi kategóriája definiál” (60). Elizára is alkalmazható a benveniste-i állítás, miszerint az alanyiság a nyelvben konstituálódik, és végül ez a „nyelvbe helyezett »szubjektívitás« teremti meg a személy nyelvi – és vélhetően – nyelven kívüli kategóriáját is” (61–62).

Ám mindeközben Pickering is neveli a lányt, igaz, jóval finomabb eszközöket használva. Megmutatja neki, hogy ha valakivel úrinőként, de legalábbis emberi lényként bánnak, akkor azzá is válik. Vagyis olyan performatív folyamatnak vagyunk a tanúi, amikor a performatív megnyilatkozás nem egy explicit performatívval változtat a „világ dolgain”, hatálya sem az egyes szám első személyben megszólalót érinti (ahogyan ezt a klasszikus austini koncepció, illetve a posztstrukturalista felfogás kimondja [lásd erről BOLLOBÁS 2013 és 2016]); mi több, nem a megszólaló fogja a változást performálni, hanem a megszólított. Vokatív performatívnak nevezhetnénk ezt az esetet, amikor a megnyilatkozás performatívuma a megszólított szubjektumot performálja. Az itt előállított alany is diszkurzív konstrukció, aki a beszédhelyzet megszólítottjaként, vagyis a megnyilatkozás tárgyaként lesz alanynyá. Pontosan ez történik Elizával: önbecsülése akkor kezdődik, amikor Pickering „Doolittle kisasszonynak” szólítja; gondolkodó szubjektumként arra jön rá, hogy a társadalmi rang nem az egyén belső értékeinek, de még csak nem is társadalmi helyzetének a függvénye, hanem pusztán attól függ, mások hogyan bánnak vele.

Mert látja [...] valójában mi is a különbség egy úrinő meg egy virágoslány között? Tulajdonképpen nem abban van a különbség, hogy az ember hogy viselkedik, hanem hogy az emberrel hogy viselkednek. Én Higgins professzor úr számára mindig csak egy virágoslány maradok, mert ő úgy fog viselkedni velem, mint egy virágoslánnyal. De maga előtt úrinő lehetek, mert maga mindig úgy fog viselkedni velem, mint egy úrinővel (100).

Egyéb tekintetben arról van itt szó, amit az interszjektív elméletek elismerésnek neveznek. Edmund Husserl a *Kartezianus elmélkedések* című művében fejtette ki elképzelését, miszerint más szubjektívítások elismerése – vagyis mások létezé-

sének és egyedi céljainak elismerése – képezi minden etikai viszonyulás alapját (HUSSERL 2000). A világot ugyanis akkor tapasztaljuk meg interszubjektív közegeként, ha felfogjuk azt is, hogy azt mások másként tapasztalják meg, illetve ha képesek vagyunk meghaladni saját perspektívánk partikularitását. Ellenkező esetben a másikat nem alanyként, hanem pusztán tárgyként érzékeljük, kizárólag érzékelésünk tárgyaként. Maurice Merleau-Ponty *Az észlelés fenomenológiája* című művében az elismerést teszi meg a személyköziség sarokkövének (MERLEAU-PONTY 2012). A másik elismerése jelenti a nyitást a másakra, a másik más voltára, s e perceptuális nyitottság a világhoz kapcsol bennünket. Minden észlelés szükségszerűen távlati (perspektivikus), ezért két ember sohasem fogja ugyanazt látni. Ennek ellenére nem szakad a személyköziség szövete, hiszen a nyelven keresztül be tudnak lépni egymás észlelési mezőibe és vitatkozhatnak egyéni észleléseik különbözőségéről. Világunk pedig a különböző távlatokból adódik vagy olvad össze, a nyelvben, amely a társadalmi interakciók közege. Judith Butler a *Giving an Account of Oneself* című könyvében szintén a másik elismerésének feltételéhez köti a dialogikus relációt. Butler hangsúlyozza, hogy a másik elismerése és a másik által való elismerés kizárólag a nyelv közvetítésével történhet (BUTLER 2005, 28). A nyelv teszi lehetővé a narratív elismerést és az elismerés érdekében folytatott ön-narrációt egyaránt, mégpedig egy nyelvi dialogikus szituáció keretében. Az alanyiség tehát mindig kapcsolati: az egyén önismerete csak más egyén elismerésén keresztül jöhet létre (28). Végül a személyközi kapcsolatok szolgálnak alapul és lehetőségül az egyén szubjektív ágenciája számára is (lásd erről MAGNUS 2006, 100). Ekként Butler személyköziség-konceptiójában találkozik a nyelviség, a narrativitás, az Én-másik kommunikációs helyzet, vagyis amit Rózsa Erzsébet az elismerés „kölcsonösségi gondolatának” nevez (RÓZSA 2011, 211).

Eliza szubjektívációs átalakulása éppen a fent leírt interszubjektív paradigma szerint megy végbe: a kapcsolati helyzet megváltoztatására törekszik, mi több, ki is lép a hármas drámai viszonyrendszerből. „Nyelvbe helyezett szubjektivitása” Higgins hat hónapon át tartó leckéi során jön létre, mintegy a fonetikai és nyelvtani ismeretek melléktermékeként és a férfi szándékai ellenére. Olyannyira alannyá válik, hogy a sarkára áll, és sérelmeit Higgins elé tárja, mégpedig az egó benveniste-i asszertálásával. Eliza alannyá válását mutatja, hogy „szembe mer szállni” a férfival, a fejére olvasva bűneit, miszerint a fogadást nem a tanár, hanem a tanítvány nyerte meg, amiért joggal kaphatna elismerést. Ám a férfi dicséretét hiába várja, mint ahogyan hiába várja a jövője iránti aggodalmat is: hiába kérdezi, hogy ezek után mi lesz vele, a férfi bevallja, hogy ez egyáltalán nem is érdekli: „Hogy az ördögbe tudjam, hogy mi lesz magával? Mit számít az, hogy mi lesz magával?” (81).

A két férfi közül csak Pickering képes Eliza Doolittle szubjektumként való észlelésére – létezésének és egyéni céljainak husserli elismerésére –, ami kettőjük kapcsolatának etikai alapját szolgáltatja. Eliza elismerése valóban a személyköziség sarokköve lesz, ami Merleau-Ponty tétele alapján perceptuális nyitással a lány-

hoz kapcsolja a megrögzött agglagényt. A darabban kiemelt hangsúlyt kap a nyelv közvetítése az elismerés reciprok folyamataiban, amint azt Butler megfogalmazta; Eliza frissen szárba szökkenet alanyisága az ezredes révén válik kapcsolatává, hiszen önismerete a férfi elismerésén keresztül jött létre. Szubjektív ágenciáját is a nyelvbe kódolt elismerés révén nyeri el, ami az ön-narráció lehetőségét is biztosítja a mindaddig történet nélküli lány számára.

A *Warrené mesterségében* (*Mrs. Warren's Profession*, 1893) Shaw a prostitúció, a házasság, a képmutatás, valamint a kapitalista és a szexuális kizsákmányolás egymásba fonódó témáját dramatizálja. Ennek megfelelően akár tézisdrámának is nevezhetjük, hiszen a századvég több, különösen gyakran vitatott társadalmi és politikai kérdéseit szinte explicit tézisekben, meglehetősen didaktikus formában tárja elénk. Shaw összekapcsolja a kapitalizmus kritikáját az akkor nagyon divatos „nőkérdés”, pontosabban az „új nőnek” a munkaerőpiacon elfoglalt helyzete kérdésével és az ezzel szorosan összefüggő szexuális béklyók, illetve szabadságok témakörének (beleértve a „régii nő” elé állított társadalmi korlátokat), valamint az egész társadalmat behálózó képmutatás kérdésének vizsgálatával.

A 19. század második felében a prostitúció azelőtt sosem látott méreteket öltött Angliában. A hivatalos adatok szerint 1857-ben 8600 örömlány működött a kétmillió Londonban, miközben a nem hivatalos becslések 80 000-re tették ezt a számot (ALLETT 1999, 24). Ám Shaw nemcsak témaként kezeli a prostitúciót, hanem alakzatként is, mégpedig a kapitalizmus metaforájaként, hangsúlyozva, hogy a kapitalizmust és a prostitúciót azonos működési elv hajtja: mindkettő árucikként kezeli az embereket. A színmű 1902-es kiadásához írt előszavában Shaw ezt explicitté is teszi, s a korábban divatos eufemizmust használva „fehér rabszolga-kereskedelemnek” nevezi Mrs. Warren mesterségét (SHAW 1902, 182). Míg a kapitalizmust a szocialista-fábiánus elveket valló Shaw a munkások intézményes kizsákmányolásának tekinti, a prostitúciót a nők hasonlóan intézményes, egyúttal megalázó és elembertelenítő kizsákmányolásaként ábrázolja. Ebben a viszonyrendszerben a nők által a kapitalista gazdaságban elszenvedett kizsákmányoláshoz képest a prostitúciót – a liberális álláspontot magáévá téve, mint erre Allett rámutat (ALLETT 1999, 27) – a kisebbik rosszként mutatja be. Az anyját faggató Vivie Warren ekként el is tudja fogadni Mrs. Warren érveit, melyek szerint egy lány egyetlen más munkakörben sem tudna ennyi pénzt keresni és ennyit félretenni, s ezzel megőrizni önbecsülését és a maga élete feletti irányítást. „Sokkal jobb, mint akármilyen más állás, amibe bejuthatna. [...] Nem lehet helyes, Vivie, hogy a nőknek ne legyen jobb választásuk. [...] Hogyan tudnád megőrizni az önérzetedet, ha úgy éheznél és olyan rabszolga volnál?” (SHAW 1972, 37). Ám Shaw a prostitúció és a kapitalizmus azonosításán túllépve azt is állítja, hogy a nők számára a házasság is prostitúció, csak annak társadalmilag elfogadott formája, amely a nő önfeladásával teszi lehetővé az anyagi biztonságra épülő „tisztességes” életet. „Ha egy nő azt akarja, hogy tisztességesen el legyen látva mindennel, nincs

más választása: jónak kell lennie egy férfihoz, aki megengedheti magának, hogy jó legyen hozzá” (38). Ez pedig kétféleképpen történhet: házasságban vagy bordélyházban, melyek közül előbbi képmutatásra épül, míg utóbbi a helyzet őszinte felvállalása, ami megtartja a nő önbecsülését. „De nem bírom ki, hogy mondok valamit, és közben mindenki tudja, hogy mást gondolok. Mi értelme van az ilyen képmutatásnak?” (38).

Társadalmi szerkezetét tekintve a prostitúció olyan viszonyrendszer, amelyben a nő több, egymást nem feltétlenül ismerő férfival van kapcsolatban. Érzelmi alapot nélkülöző üzleti vállalkozás, amelyben – a patriarchális háromszöggel ellentétben – a férfiak nem egymás riválisai, hanem mintegy üzlettársai. Bár általában a nő lealacsonyításáról szokás beszélni, Shaw a férfiakat mutatja be negatív karakterekként, egyéni vonásokkal alig rendelkező tömegjellemekként, miközben Warrenét nem ítéli el, ahogyan a korabeli kommersz darabokat ismerő, morálizáló olvasó vagy néző várná, hanem különlegesen tudatos és egyedi karakterként ábrázolja, aki sikeres üzletasszonyként pontosan tudja, mit miért tesz. A prostitúcióban részt vevő férfiak nagy száma átlagosságukat, középszerűségüket, jellegtelenségüket mutatja. Majd mindegyikük negatív karakter: Sir George Crofts gátlástalan kapitalista és intrikus, Frank Gardner elvtelen érdekmember, Gardner tiszteletes pedig kenetteljes és hamis egyházfi. Csak Praedre nem tapad mocskok – igaz, ő kevésbé kidolgozott személyiség, valódi karaktervonások nélküli figura. A férfiak szürke masszája pusztán a háttérrel szolgáltató: ők asszisztálnak az előtérben játszódó eseményekhez, Mrs. (Kitty) Warrennek és Vivie Warrennek a darab tengelyét alkotó kapcsolatának társadalmi kontextusát képezve. Bár személyre bontott háromszögekkel is találkozunk, melyeket egyrészt Warrennével képeznek egykori üzletfelei és Vivie potenciális apái (Gardner tiszteletes, Crofts és Praed), másrészt Vivie-vel az ő kéri (Crofts és Frank Gardner), mégsem ezek alkotják a legfontosabb drámai háromszöget, hanem a két, a maga módján normaszegő nő és a férfiak együttesen, arctalanul, tizenkettő egy tucat módra. A statisztaszerepet játszó férfiak ellényegtelenülnek ebben a háromszögben, amely két ember (Warrenné és Vivie) nehéz kérdésekkel terhelt, konfliktusos dialógusává emelkedik. Itt mintegy a patriarchális háromszög fonákját látjuk, amelyből nem a tárgyiasított nő esik ki, két férfi dialógusává alakítva a korábban hárompólusú relációt, hanem a férfiak, akiknek kimaradásával a két nő kapcsolata kerül előtérbe.

A dráma tengelyében tehát a két nő és az általuk megtestesített két nőideál párharca áll. A „régii nőt” megjelenítő Warrenné a patriarchális és kapitalista szellem terméke, az akármilyen áron való vagyonszerzés és társadalmi felemelkedés prófétája. Pragmatikus asszony, aki idejekorán felismerte saját lehetőségeinek korlátait és a férfiak vágyait egyaránt. Sikeres üzletét a tiltott vágyak kielégítésére és a mindenki által tudott, ám titokként kezelt tényeket elhallgató, képmutató szemhunyasra építette; mindeközben leghőbb vágya, hogy tiszteletre méltó személy hírében álljon, amit ebben a pénzorientált társadalomban el is tud érni. A lányá-

val való kapcsolatában szintén manipulatív személyiség, aki Vivie kontrollálására törekszik, amikor a professzionális fiatal nő függetlenedését igyekszik megakadályozni. Vele szemben Vivie „modern lány” (SHAW 1972, 11), az „új nő” megtestesítője, cambridge-i matematika-diplomával, komoly szakmai ambíciókkal és saját politikai és erkölcsi meggyőződéssel. Átlát a körülötte legyeskedő férfiak szándékain, és nem is kíván férjhez menni egyikükhöz sem. Anyja megismerése és megértése hajtja, egyúttal a hazugságok és alakoskodások leleplezésén fáradozik. Első tisztázó beszélgetésük után el is fogadja anyja indokait az üzlet egykori beindítására, egyetértve vele abban, hogy a kapitalista kizsákmányolás kizárja, hogy egy fiatal nő tisztességes jövedelmet nyújtó munkát találjon. Ám amikor azzal szembesül, hogy a nagy pénzt hozó bordélyházakat Warrenne és Crofts továbbra is működteti, úgy dönt, hogy nem kér ebből a világból, szakít anyjával, és könyvelőként barátnője üzlettársa lesz, ezzel anyagi függetlenséget biztosítva magának. A férfiak képmutatásából sem kér, ezért ad kosarat két pénzhajhász kérőjének, aki mellett amúgy is csak „ingyenélő” lehetne (27). Szintén nemet mond Praed meghívására, hogy európai körútra menjenek együtt, ami gyaníthatóan csak ürügy lenne arra, hogy az idősebb férfi intim kapcsolatot próbáljon vele létesíteni. Vagyis a patriarchátus kritikusaként Vivie egyszerre utasítja el anyját és a férfiakat, végérvényesen szétrobbantva a társadalmi szerepeket rögzítő, egyúttal az ő cselekvési lehetőségeit korlátozó háromszöget.

Syngé *A völgy árnyéka* (*The Shadow of the Glen*, 1903) című egyfelvonásosában – amely egy Aran szigetekről származó történet feldolgozása – két háromszöget vetít egymásra: a Dan Burke, Nora Burke és a Michael Dara közöttit, valamint a Dan Burke, Nora Burke és a Csavargó közöttit. Előbbi szabályos szerelmi háromszög az idős férj, a fiatal feleség és az ifjú pásztor között; a férj éppen azért tette magát halottnak, hogy megtudja, megcsalja-e őt a felesége, és ha igen, kivel. Utóbbi szintén egy nő és két férfi között létesült, ám nem mondható szabályos szerelmi háromszögnek, mert Norának a két férfival való kapcsolata nem egyidejű, hanem egymás utáni. Syngé két tekintetben – perspektíva-, illetve hangsúlyváltoztatással – tér el az eredeti narratívától: nem a kívülálló Csavargó szemszögéből prezentálja az eseményeket, hanem az asszonyéból, aki mindkét viszonyrendszerben középponti szerepet játszik; ugyanakkor nem teszi egyértelművé Nora házasságtörését, azt csak a férj gyanúja alapján feltételezzük (FRAWLEY 2009, 22). Ezzel a szerző a férj különös halott-tettető játszmájának indokoltságát kérdőjelezi meg, és felveti, hogy Dan nemcsak férfierejének lanyhulását érzi, hanem a feleség feletti dominanciája gyengülését is, s ennek kompenzálásaként nyúl ehhez a morbid hatalmi eszközhöz.

Bár Nora mindkét háromszögben középponti szerepet játszik, mindkettőben férfiakaratoknak rendelődik alá. Dan és Michael egyaránt tárgyként használja: az öregember számára a fiatalasszony pénzért megvásárolt szexuális trófea – aki, mint Kurdi Mária rámutat, a „mereven szabályozott patriarchális miliőben [...]

végzi kötelességeit, ismétli az előírt performansz lépéseit férje házában” (KURDI 2014, 202) –, Michael pedig az idős férj halálával érkező örökség birtokosát látja benne. Klasszikus patriarchális háromszögről van tehát szó, amelyben a nő a Lévi-Strauss-féle csereáru, szerepe a két férfi összekapcsolása. A férj a darab végén ebben a szellemben nevezi az általa gyanúsított férfit „derék egy jámbor embernek” (SYNGE 1986a, 37), férfibarátságukat elmélyítendő együtt iszogatósra invitálva a fiatalembert, aki iránt – minthogy szerinte a bűn kizárólag az asszonyé – egyáltalán nem táplál haragot. Nora téved, amikor a Michaellel való viszonyától a patriarchátus bilincseitől való szabadulást várja: a fiatalember nem érti cselekedete mozgatórugóját, számára értelmezhetetlen Nora tiszta értékrendje, amely szerint a férj nyújtotta anyagi biztonság nem kompenzálja a vad táj száműzetésében leélt magányos életet:

mert mit ér az a kis föld, a tehenek rajta, meg a juhok, fön­n a hegyek közt, ha itt ülsz, bámulsz ki az ajtón, egy ilyen ajtón, s mást sem látsz, csak ködöt, amint lefelé húzódik az ingoványra, aztán megint csak ködöt, amint fölfelé húzódik az ingoványról, és mást se hallasz, csak a szél sírását vihartépte fák közt, az égszakadástól megduzzadt víz robaját (SYNGE 1986a, 32).

A férj pedig kizárólag a „társadalmi normák által előírt viselkedést megszegő asszonyt” látja benne, akit ennek megfelelően ki kell utasítania a házból (KURDI 2014, 203). Ekként hiába az intertextuális kapcsolat a Synge-dráma és a nem sokkal korábban bemutatott Ibsen-darab, a *Nóra* (*Et dukkehjem*, 1879) között, Synge Norája nem képes autonóm és ágenciával ellátott szubjektummá válni. Mi több, mint Kurdi Mária másutt hangsúlyozza, egyik patriarchális kapcsolatából a másikba lép, amennyiben – már a második háromszög résztvevőjeként – a Csavargóval kénytelen összeállni, aki mellett szintén alárendelt szerepet kap (KURDI 2017, 57). „Nora választása kínáló alternatíva nélküli, nem igazi választás, hiszen a férje kidobta, amikor elfogadja a Csavargó ajánlatát, egyáltalán nem szabadul meg a patriarchális uralomtól, mert újra rábízta magát egy férfira, aki döntéseket hoz helyette”, írja Kurdi (KURDI 2019, 197).

A Synge-életművet bemutató friss monográfiájában Kurdi Mária részletesen elemzi a „szatirikus (tragi)komédiát”, tágabb társadalmi kontextusba helyezve a *gender* kérdését a századforduló ír drámairodalmában. Rámutat, hogy Synge a férfiak és a nők közötti egyenlőtlenséget a gyarmatosított társadalom torzulásaként mutatja be, a nemzeti paradigmát sejtetve a férj parancsuralmában, és az „új nő” normaszegő alakjára osztva e hagyományos paradigma megszegését. Ám a korabeli konformista közönség a házasságból szabadulni vágyó Norát elítélte, szubjektív törekvéseit nehezményezte, s kárhoztatta azért is, amiért a tisztaságból kilépve természeti, szabad, ám számkivetett életet választott (KURDI 2021). Vagyis a korabeli ír, többségében nacionalista indíttatású recepció nem volt fogé-

kony sem a nemzeti, sem a *gendernarratíva* kritikájára, így a kettő összekapcsolását sem tudta értelmezni. A nemzeti és a *gendernarratíva* összekapcsolása Synge női kortársa, Lady Augusta Gregory és a pályáját később kezdő Teresa Deevy munkásságában vált még világosabban kitapinthatóvá (lásd erről KURDI 2010).

Andrew Carpenter úgy látja, hogy szenvedélyes nőalakjaiban Synge a szigorúan vallásos és erkölcsileg puritán protestáns neveltetésének következtében kialakult saját elfojtásait és az azoktól szabadulni akarás vágyát vetíti ki (CARPENTER 1979). Synge utolsó drámája (melyet a szerző korai halála után Gregory fejezett be), a *Deirdre, a bánat leánya* (*Deirdre of the Sorrows*, 1910) című a legerőteljesebben fejezi ki ezt az érzelmi és szexuális töltetű szabadságvágyat. A mű az egyik legkedveltebb ír legenda feldolgozása, amely a szépséges Deirdre és Uisneach három nemes fiának történetét beszéli el. A sors beteljesedésének ősi kelta mítoszában a királyi vérből származó ifjú leány (Deirdre), Ulster nagykirálya (Conchubor) és a nemes ifjú harcosok egyike (Naisi) alkotja a tragikus szerelmi háromszöget. A dráma cselekményének legendabeli előzménye az, hogy amikor Conchubor főbárdjának kislánya születik, és a Deirdre nevet kapja, a druida Cathbhad azt jósolja róla, hogy kivételes szépsége folytán a király felesége lesz, de ellenségeskedést és pusztulást hoz majd Ulster tartományára (MACKILLOP 2005, 125–126). Conchubor már a gyermek Deidrét a magáénak kívánja tudni, és hogy a jóslat beteljesülését megakadályozza, elrejtja a hegyekben; ám a húszesztendőes leány megpillantja Uisneach vadászó fiait, és beleszeret a legidősebbe, Naisiba, akit rábír, hogy szöktesse meg, s a testvérek szintén velük mennek. Hét évig élnek a természetben boldogságban, amikor az öreg király katonákat küld felkeresésükre, akik elfogják és megölik a három testvért. Deirdre ellenáll a király házassági követelésének: látván a három nemes ifjút a hantolatlan sírgödörben, követi őket a halálba, ezzel tetézve a druida Cathbhad jóslatát.

Synge háromfelvonásos darabja számos korábbi feldolgozás után készült, melyek közül kiemelkedik az ír nemzeti újjászületési mozgalom szellemében született George Russell- és William Butler Yeats-féle adaptáció, amelyek romantikus színezetet adtak a történeteknek, a sors elkerülhetetlenségét hangsúlyozva. Velük szemben Synge az emberi kapcsolatok csapdájára helyezi a hangsúlyt, amennyiben a szerelmi háromszög feloldhatatlanságára hívja fel a figyelmet, függetlenül a királyi szereplők életét megszabó jóslattól. Mindezzel felrúgja a patriarchális szerelmi háromszögek klasszikus szereposztását (két férfialany és egy tárgyként kezelt nő), hogy végül a király tárgy legyen, és a szerelmesek alannya lépjenek elő. Hiába próbál ugyanis a háromszögben eredetileg alanyi pozíciót elfoglaló Conchubor a jóslattal szembemenve cselekedni, hogy, mint mondja „odaáll[jon] közé és a megjövendölt balsors közé” (SYNGE 1986b, 193), végül belőle lesz az igazi vesztes, aki nemcsak Deidrét, de tisztességét és palotáját is elveszíti. Vele szemben Deirdre és Naisi nem a jóslat beteljesedésének passzív elszenvetői, akiket a szerelmi háromszög áldozattá tárgyiasít, hanem alannya előléptetett karakterek,

akik maguk idézik elő a fejleményeket. Ezzel pedig Synge a történet pszichológiai dimenzióját is kidomborítja, amennyiben – mint erre Declan Kiberd rámutat – a szerelmesek akarattal bíró lények, és az eseményeket saját vágyaik beteljesedéseként élik meg (KIBERD 2009, 70).

A dráma kiindulópontját képező klasszikus szerelmi háromszöveget két interszubjektív találkozás módosítja, mindkettő Deirdre és Naisi között folyik. A két fiatal szerelembe esése jelenti az első meghatározó találkozást, míg a második, hasonlóan sorsdöntő interszubjektív pillanat Conchubor és zsoldosai megjelenésével következik be, harcra buzdítva Naisit, és ellenállásra sarkallva Deidrét. Ez utóbbi alkalmat ad a szerelmeseknek, hogy ebben a nemzet és az egyén számára oly tragikus pillanatban, amikor a királyi palota lángol és a nemes harcosok számára már a sírt is megásták, megszüntessék a szerelmi háromszöveget, végérvényesen kiiktatva belőle a körülményeket semmibe vevő királyt, aki továbbra is vélt tulajdona megkaparintásán fáradozik. „Egy frissen ásott sírnál senkinek sem jár az esze egy nő ajkán”, mondja Deirdre a királynak (SYNGE 1986b, 228). Vagyis a két interszubjektív találkozás magát a háromszög-dinamikát teszi semmissé.

A karakterek szubjektívációs folyamatában Deirdre ágenciával való ellátása jelenti a legizgalmasabb eltérést az eredeti legendához és annak kortárs feldolgozásaihoz képest. Az a leány, akivel gyermekkorában a király saját tulajdonaként rendelkezett, fiatal nőként már ellenszegül a felette hatalmat gyakorolni kívánó férfinak, ki is nyilvánítja elutasítását, érzéseit és akaratát, nem kerülve meg a király éltes korára való hivatkozást:

Nem vágyom rá, hogy királyné legyek. [...] Egy lány, aki olyan méhből született, mint én, hozzá hasonló párra vágyik... Akinek a haja, mint a holló, a bőre, mint a hó, s az ajka, mint a hóra kicsordult vér (SYNGE 1986b, 191).

Deirdre kimondja, hogy joga van ahhoz, hogy maga döntsön (196), és szerelmest is ő válasszon; ezt meg is teszi, és Naisival az ő akarata szerint szöknek meg és élnek együtt. Szerelmük védelmében (mivel gyanakszik, hogy Naisi ráunt) pedig ő küldi a férfit a halálba, ahová – hogy ne legyen a „nagykirály rabszolgája” (234) – maga is követi, immár a jóslat ellenére. Felismeri, hogy a jóslat nem minden részletében teljesült, hiszen neki „bánatot jövendöltek, és mindig gyönyörűség volt az osztályrésze” (236). Nem is fogadja el a tragikus háromszögben a sors által számára kijelölt tárgyi pozíciót; mindent a maga akarata szerint téve, önmagát lényegítí át alannya és ágenssé, „örömöt és diadalfélét” (237) látva a sorstól elrendelt szereppel való dacolásában.

Tanulmányomban két író szerző négy drámáját egyetlen közös jellemzőjük szerint vizsgáltam, mégpedig a háromszög kompozíciós elvének működése szerint. Mind a négy színmű háromszög(ek)be rendezi a legfontosabb karakterek kapcsolatát, mégpedig úgy, hogy a darabok kiindulópontja egy-egy háromszög, amely a patriarchális relációkat megjelenítve rögzíti a hatalmi viszonyokat. Ezek a drámai háromszögek azonban – szemben a P. Müller Péter által vizsgáltakkal – nem válnak „dramaturgiai klisékké” (P. MÜLLER 2004, 524), elsősorban azért, mert itt a helyzetek nem maradnak mozdulatlanok. Eliza fellázad az őt tárgyként (le)kezelő Higgins ellen; Vivie Warren kilép a nőket függőségben tartó viszonyrendszerből, a prostitúciót és a házasságot üzletként gyakorlók világából; Nora Burke megpróbál kiutat keresni a patriarchális házasságból és az azt háromszögesítő szerelmi kalandból; Deirdre pedig elutasítja a nagy hatalmú király közeledését, ám a szerelmi háromszögből csak a halálba tud menekülni. Vagyis mindegyik drámáról elmondható, hogy a tárgyi pozícióban rögzített nőalakok a különböző interszjektív találkozások következtében ágenciát követelnek önmaguknak, s bár igyekezetük nem mindig sikeres, ezzel nemcsak kilépnek az őket objektumként és páciensként rögzítő háromszögekből, de szét is robbantják azokat. Az, hogy a századforduló nagy *gendertémáját* feldolgozó két író szerző mind a négy tárgyalt darabban a nemi szerepek rögzítettségét (is) problematizálta a dramaturgiai háromszögekben, azt mutatja, Shaw és Synge egyaránt érzékenységet mutatott az „új nő” akkortájt elterjedő eszméje iránt, s a nők lehetséges társadalmi újrapozicionálását a hatalmi viszonyokat látványosan leképező háromszögekben rajzolta meg.

Bibliográfia

- ALLETT, John (1999), *Mrs. Warren's Profession and the Politics of Prostitution*, *Shaw* 19, 23–39.
- BENVENISTE, Émile (2002), Szubjektivitás a nyelvben, ford. Z. VARGA Zoltán, in BÓKAY Antal – VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrud–SÁRI László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása – A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig*, Budapest, Osiris, 59–69.
- BOLLOBÁS Enikő (2013), *A performál visszaható ige? Az alany(iság) különös visszatérése a konkrét versben*, in BENGÍ László – HOVÁNYI Márton – JÓZAN Ildikó (szerk.), *„Visszhangot ver az időben”: Hetven írás Szegedy-Maszáék Mihály születésnapjára*, Pozsony, Kalligram, 65–73.
- BOLLOBÁS Enikő (2016), Képlet – kiterjesztés – gyakorlat: A performatív elméleti paradigmái és alkalmazásuk Ignotus, Nádas, Galgóczi, Márai és Kertész szövegeinek vizsgálatában, *Filológiai Közöny* 62/4, 264–302.
- BUTLER, Judith (2005), *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press.
- CARPENTER, Andrew (1979), Synge and Women, *Études Irlandaises* 4, 89–106.

- FRAWLEY, Oona (2009), *The Shadow of the Glen and Riders to the Sea*, in P. J. Mathews (ed.), *The Cambridge Companion to J. M. Synge*, Cambridge, Cambridge University Press, 15–27.
- GIRARD, René (1976), *Deceit, Desire, and the Novel*, ford. YVONNE FRECCERO, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- HARTMAN, Heidi (1981), The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union, in Lydia SARGENT (ed.), *Women and Revolution: A Discussion of the Unhappy Marriage of Marxism and Feminism*, Boston, South End Press, 1–41.
- HUSSERL, Edmund (2000), *Kartezianus elmélkedések*, ford. MEZEI Balázs, Budapest, Atlantisz.
- JACOBUS, Mary (1986), Is There a Woman in this Text? in *Reading Woman: Essays in Feminist Literary Criticism*, London, Methuen, 83–109.
- KIBERD, Declan (2009), *Deirdre of the Sorrows*, in P. J. MATHEWS (ed.), *The Cambridge Companion to J. M. Synge*, Cambridge, Cambridge University Press, 64–74.
- KURDI, Mária (2010), *Representations of Gender and Female Subjectivity in Contemporary Irish Drama by Women*, Lewiston, Edwin Mellen Press.
- KURDI Mária (2014), Egy társadalmi performansz szubverzív újrajátszása az ír színpadon J. M. Synge és Marina Carr műveiben, in Barbara DI BLASIO (szerk.), *A performansz határain*, Budapest, Kijarat Kiadó, 197–210.
- KURDI, Mária (2017), Explorations of Intertextuality in Recent Critical Works on J. M. Synge: Aspects of Irish Modernism Revisited, in Péter GAÁL-SZABÓ (ed.), *Intertextuality, Intersubjectivity, and Narrative Identity*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 47–64.
- KURDI Mária (2019), Etnográfiai irányultság a modern ír drámában: John Millington Synge prózai írásai és hatásuk színpadi műveire, in P. MÜLLER Péter – EGRI Petra – KVEDER Bence Gábor – NÉMETH Nikolett Anna (szerk.), *Kontaktzónák: Határterületek a színház mentén*, Pécs, Kronosz Kiadó, 190–202.
- KURDI Mária (2021), *John Millington Synge, az ír modernség drámaírója*, Pécs, Kronosz Kiadó.
- LERNER, Gerda (1986), *The Creation of Patriarchy*, New York, Oxford University Press.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1999), *Faj és történelem*, ford. BOJTÁR Péter, Budapest, Napvilág Kiadó.
- MACKILLOP, James (2005), *Kelta mítoszok és legendák*, ford. SZIEBERTH Ádám, Budapest, General Press Kiadó.
- MAGNUS, Kathy Dow (2006), The Unaccountable Subject: Judith Butler and the Social Conditions of Intersubjective Agency, *Hypatia* 21/2, 81–103.
- MARSHIK, Cecilia (2000), Parodying the £5 Virgin: Bernard Shaw and the Playing of *Pygmalion*, *The Yale Review of Criticism* 13/2, 321–341.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2012), *Az észlelés fenomenológiája*, ford. SAJÓ Sándor, Budapest, L'Harmattan.
- P. MÜLLER Péter (2013), A szerelmi háromszög dramaturgiája Márai Sándor drámáiban, *Irodalmi Magazin* 1/2, 69–71.
- P. MÜLLER Péter (2004), Márai Sándor kalandja a drámával, *Jelenkor* 47/6, 523–537.

- RÓZSA Erzsébet (2011), Az elismerés a kortárs filozófia kurrens témája és a korszerű társadalomelmélet kutatási paradigmája, *Magyar Tudomány* 172/2, 210–216.
- RUBIN, Gayle (1997), The Traffic in Women: Notes Towards a “Political Economy” of Sex, in Linda NICHOLSON (ed.), *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*, New York, Routledge, 27–62.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1985), *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press.
- SHAW, G. B. (1902), Preface to *Mrs. Warren’s Profession*, in *Plays Unpleasant*, Harmondsworth, Penguin, 1982.
- SHAW, G. B. (1956), *Pygmalion*, ford. MÉSZÖLY Dezső, Budapest, Új Magyar Könyvkiadó.
- SHAW, G. B. (1972), Warrenné mestersége, ford. RÉZ Ádám, in *Hat színmű*, Budapest, Magyar Helikon.
- SYNGE, J. M. (1986a), A völgy árnyéka, ford. GÖNCZ Árpád, in *Drámák*, Budapest, Európa, 21–37.
- SYNGE, J. M. (1986b), Deirdre, a bánat leánya, ford. GÖNCZ Árpád, in *Drámák*, Budapest, Európa, 185–237.

„Vándorpoéták” és „hitgyógyászok”

A művészabrázolás alakváltozatai az ír drámában Synge-től napjainkig

Az ír drámairodalomban a művész és a művészet gazdag és szerteágazó tematizálása okán érdemes megvizsgálni a művészdrama többletlehetőségeit. Azt, hogy miképpen járulhat hozzá valóság és képzelet, hétköznapi élet és művészi létmód dilemmáinak megvilágításához, az identitásproblémák dramatizálásához vagy az élet és halál közötti határvonalak és egymásbajátságuk láttatásához. Hogy a különböző művészi formák interakciójában az egyik milyen módokon integrálhatja a másikat, hogy egyfajta művészet (zene, festészet, színjátszás) megjelenítése egy másikban (dráma, színház) milyen gondolati és formanyelvi kérdéseket vet föl. Például, hogy a vizuális intertextualitás miként rétegezi a jelentést: hogy az örök – de legalábbis Leonardo da Vinci óta ismert – dilemma a szó vagy kép elsőbbsége, magasabbrendűsége között miként oldódhat fel, vagy hogy a zene Walter Pater és sok más gondolkodó által hitt minden más művészet felettsége hogyan árnyalódik a színházi eszközök együtthatásában.

Mind a művészregény, mind a művészdrama valamely művészfigura kitüntetett szerepeltetésével magától értetődően rávilágít a művészet mibenlétét, szerepét, funkcióját érintő témákra, vizsgálja az „objektív” valósághoz vagy a nem-művészi értékrendszerekhez fűződő kapcsolódását. Mivel azonban mindez nem értekezésben, hanem egy mű teremtett világán belül jelenik meg, a külsőnek tételezett realitás maga is a mű által létrehozott, a szerzői szubjektumból kiinduló alkotás része. A *künstlerroman*, bármily érzékletesen ábrázolja is a művészi munkát hipotipózis (szóbeli megidézés) vagy ekphraszisz útján, mégis mindig a szóbeli kifejeződés határain belül kell maradjon, akár kitalált jelenségeket képez le, akár történelmileg létező műveket, a *künstlerdrama* viszont, ezeken túl, a színház fizikai médiumában vizuálisan és audióálisan is jelenlévővé tehet művészi alkotásokat. A fiktív művész nézőpontja és az ő drámán belüli műve így új dimenzióval bővíti is a művészet problematikáját; megkettőzi vagy többszörözi az élet és a művészet közötti kapcsolat szárait. A művészet a művészetben a színpadon a reprezentáció sokféle kérdését gondoltathatja tovább, mivel egy másikat magában foglaló mű fokozza az önreflexivitást, s határátlépéseivel „tükröt tart” magának a színháznak is.

Nem meglepő, hogy az ír irodalomban (és főleg a drámában) feltűnően sok művészfigura születik, hiszen az ír kultúrában a művész ősi funkciója – profetikus ereje, gyógyító hatalma, közösségi lelkiismeretként működő felelősségérzete révén – a modern korig megmaradt. Már az írek legendás őstörténetében is tetten érhető a sámánikus, druidikus művész-közbenjáró: az ír szigetet egykor uraló nép, a félisten-félemler Tuatha Dé Daanan nem csak hősiességével, hanem a művészetek iránti szeretetével, művészi tehetségével is kitűnt a többi alapító népcsoport közül, és – nem meglepő módon – az ellenséggel vívott csatákban vereséget szenvedett, majd a föld alá menekülve tündérszerű lényekként élt tovább. Írül a költő neve a látóknak megfelelő „fili” vagy „file”, aki „valóban misztikus tudással rendelkezik, és alkotásait gyakran mágikus hatalommal bírónak vélik” (Ó HÓGAÍN 1999, 72).¹ A magyar garabonciásokhoz, táltosokhoz hasonlóan az ír népi kultúrában, de a modern irodalomban, azon belül a drámában is gyakran szerepelnek varázserejű, látó, vátesz költő- vagy művészfigurák. Hol a művész metaforájaként, hol a fiktív térben megképzett művészként.

A 19–20. század fordulóján, az ír kulturális megújulás évtizedeiben hangsúlyosan előtérbe került a nemzeti kulturális hagyományok értékörző, identitás-megtartó szerepe, benne a művész hősie, akár önfeláldozó felelősségvállalása. Ennek egyik emblematikus képét W. B. Yeats formálta meg a *The King's Threshold* [A király küszöbén] (2004) című egyfelvonásosában, amelyben a korábbi társadalmi kiváltságoktól a Király által megfosztott Költő éhségsztrájkjal tiltakozik a művészet presztízsének csökkentése ellen, és halála előtt így idézi meg a művész és a művészet egykori ember- és jövőformáló képességét:

a költők az Éden
képeit akasztották
a világ gyermekágya fölé, hogy
az, a képeket nézve, győzedelmes
Gyermekeket foganjon.

(YEATS 1960a, 111–112.)

Noha Yeats ennek a darabnak a későbbi átdolgozásában is, más drámáiban még inkább, jóval ironikusabb fénybe állítja a művész alakját, mégis mindvégig megtartja bennük a láthatón túlmutató szenzibilitást.

Részben a posztkoloniális identitásproblémákra, bizonytalanságokra, részben a modernizációval járó egyéb társadalmi, erkölcsi, szellemi átalakulásokra való reflektálás szükségessége még a 20. század vége felé is kiemelt „mediatori” szerepet kölcsönöz a művésznek. Seamus Heaney egy korai, 1966-os versében, *A kútlátó*

¹Ha az idézethez kapcsolódó bibliográfiai tétel nem tüntet fel fordítót, az idézet minden esetben saját fordításom (B. Cs.).

[The Diviner] címűben a látóember metaforájában mutatja fel a mágikus erőt, amelynek birtokában az, mogyorófaággal a kezében, magabiztosan jelzi a víz földalatti jelenlétét, ám ugyanaz a varázsvessző a sok más próbálkozó kezében „karó lett / [...], míg át nem fogta izgatott / Csuklójukat. Akkor a gally megéledt” (HEANEY 2010, 17). Brian Friel azonos című novellája (1962) is egy látóemberre fókuszál, aki a jól felszerelt angol bűvárokkal ellentétben, pusztán a pálca segítségével megtalálja a víz alatti holttestet – a művészet veszélyes, akár rontó erejét is sejtetve, amellyel rejtett bűnökre, fájdalmakra világíthat rá. A számtalan művészfigurát szerepeltető ír dráma közül itt csak néhány, egymással rokonítható vagy éppen egymástól eltérő művész- és művészet-megközelítésű, de az ősi attribútumokból valamennyit megőrző vagy újjáformáló kerülhet szóba – nem is mind föltétlenül a legismertebbek: J. M. Synge-től W. B. Yeatsen, majd nagy ugrással Brian Frielen, Frank McGuinnessen keresztül napjainkig, Enda Walshig.

Művészek és Csavargók

J. M. Synge (1871–1909), az Ír Reneszánsz kanonikus drámaírója, a művész kétféle megjelenítésével mintha irányt szabott volna kortársainak és a későbbieknek. „Mintha”, mert egyikük közvetlenül nem is hathatott, hiszen jóformán senki nem ismerhette a szerző életében soha nem publikált és színpadra sem vitt legelső egyfelvonásosát, a *When the Moon Has Set* [Amikor lement a Hold] (1901) címűt, deklaráltan művész főhősével. A másik, dramaturgiaiag sokkal érettebben megformált művészfigura – későbbi tragikomédiáinak a hőse –, a társadalom perifériáján élő hétköznapi ember, csavargó vagy koldus, akinek eszébe sem jut, hogy művésznek tekintse magát, de elsősorban költői képzeletével és nyelvezetével, valamint értékrendje alapján kimagaslik a környezetéből.

A „romantikus ujjgyakorlat” (KURDI 2021, 74), a *When the Moon Has Set* gótikus, melodramatikus elemekkel terhelt is, a későbbieknél didaktikusabban, közvetlenebb esztétizálással jelzi Synge modernista művészfelfogását. A kezdősorok markánsan bejelentik a témát, s mintegy keretbe foglalják a történéseket és reflexiókat:

Minden élet egy-egy szimfónia, és ennek átültetése zenébe [...] és irodalomba, festészetbe vagy szobrászatba – ez a művész igazi feladata. A bennünk átvonuló érzések örök érzelmek részei, és ez az emberben lakozó kozmikus elem teszi lehetővé minden személyes művészet számára, hogy részesedjen a világ méltóságából. A művészet az emberben lévő elvont szépség kifejeződése (SYNGE 1991, 899).²

² A *When the Moon Has Set* című darabnak több változata létezik, én a *Field Day Anthology* II. kötetében olvasható, 1901-ben íródott eredeti kétfelvonásos szövegére hivatkozom.

A darab végén szinte szó szerint visszatérő gondolatok a kört úgy zárják be, hogy az embert, az emberi életet s a művészetet egyazon szinten kezelik, egymással felcserélhetővé emelik: „Ha a művészet az emberben lévő elvont szépség kifejeződése, vannak pillanatok, amikor maga az ember a földöntúli szépség megtestesülése” (914).

Synge művészet- és művészfelfogásának önéletrajzban és esszéikben is felbukkanó, a 19. század végi, (részint) Walter Pater nevével fémjelzett esztétizáló modernség szellemiségében fogant eszményei – az élet átformálhatósága művészté, egyén és egyetemesség kölcsönös meghatározottsága, a teremtett világ és az emberi képzelet világot teremtő ereje közötti szinte misztikus kapcsolat – későbbi, színpadszerűbb drámáiban szervesen integrálódva válnak drámaképző elvé.³ A művészet forrásának Synge mindig hangsúlyozottan a realitást jelöli meg, amely ugyanakkor magába sűríti a láthatatlant is: „A legmagasabbrendű költészet ott születik, ahol az álmodozó kihajol a valóság felé, vagy a való élet embere felemelkedik belőle; és a legnagyobb költők mindkét elemet birtokolják” (SYNGE 1966, 347).

A *When the Moon* még inkább csak a valóság felé „kihajolva” ünnepli az egyedi emberi és a kozmikus szféra, a művészté transzformált Élet és a világerők egyesülését. Az önéletrajzi fogantatású Columb, a Párizsból Írországba hazatérő fiatal zenész, a dráma végére – nagybátyja halála, régi családi titkok, szenvedés, bosszú felszínre kerülése, saját halálközeli élménye után – rábeszéli apáca unokatestvérét, hogy legyen a felesége. Romantikus módon kapcsolódik egybe a halál és szerelem mint sorsdöntő élettapasztalat és a művészi ihlet legfőbb forrása, de a Synge-nél szokatlan utópisztikus megoldás a művészet és a szerelem győzelmét hozza. Bár kritikusok Eileen, a fiatal apáca életfordulatát a férfi lehengerlőn agresszív rábeszélésének tulajdonítják, valójában a hősnőt, tudatos áldozatvállalásával együtt, már ebben a korai darabban is önálló gondolkodásra és döntésre messzemenően képes, szellemileg független lényként ábrázolja a drámaíró, a művész méltó és értő párjaként, akinek a döntése nagyon is bátor tett.

Az írói sugallat, hogy a lány dilemmájának a forrása azon kizárólagosság lenne, miszerint a kereszténység csupán a földi élet elvetésével megélhető, vélhetően Synge kora és családja rigorózus vallásosságával szemben táplált ellenérzéséből következik. A transzcendens dimenzió szükségességét azonban egész életműve sugározza, s több esszéjében, vázlatában hirdeti a művészet és a vallás egylényegűségét, a „szent” és a „művész” közös vonásait, amilyen például az eksztázis, „amely ugyanolyan lényegi eleme az imának, mint a hegedű hangjának” (SYNGE

³ Synge és a modernizmus kapcsolatáról, Synge modernségéről lásd a legújabb könyv terjedelmű tanulmányt: Kurdi Mária, *John Millington Synge. Az ír modernség drámaírója* (Pécs, Kronosz Kiadó, 2021).

1966, 31).⁴ Egy korai *When the Moon*-kéziratban Columb még névtelen elődje a művészet és a vallás ötvözésének a szükségességéről mint „az emberiség előtt álló végső nagy feladatról” elmélkedik, mivel „mindkettőnek olyan kulcsa van az élethez, amilyen a másikból hiányzik” (CLARE 2019, 269). A művész Columb és a – végére már csak – volt apáca Eileen „harmonizált disszonanciájából” születő házassága ezt az egyesülést szimbolizálja, s az eskü előtti mondatban az égi és a földi összefonódása hangzik fel: majd ha együtt megöregedve visszatekintenek, elmondhatják, hogy „[m]agunkba fogadtuk az Istent, és a világban éltünk” (SYNGE 1991, 915). Az absztrakt szépséget áhító művész a konkrét, földi vágyat kozmikus erőkkkel szellemíti át, s ezt a spiritualizált szerelmet ajánlja fel a lánynak– annak az élet teljességétől elzárkózó, csupán szellemi aspirációktól fűtött katolikus életideáljával szemben. Művészet, (unortodox) hit, panteisztikus természetimádat együtt lélegzése teremti meg azt az „egyetemes harmóniát”, melyet Ann Saddlemyer a synge-i világlátás kulcsfogalmaként ír le, s amelynek legfőbb eszköze a zene – kétségtelenül Walter Pater nyomán, de azon túllépve, hiszen Syngé-nél a zene tökéletessége nem öncél, hanem ehhez a harmóniához vezető legjobb út (SADDLEMYER 1972, 109).

Az ír drámaírói mozgalom vezéralakjai, W. B. Yeats és Augusta Gregory elutasító véleménye és javaslata alapján fordult Syngé a „parasztdrámák” irányába, és azokban hívott létre sokkal léletszerűbb, ám burkoltan mégis művészfigurákat. *A völgy árnyéka* [The Shadow of the Glen] (1903) című egyfelvonásos Csavargójával, *A Szentek kútja* [The Well of the Saints] (1905) öreg vak koldus-házaspárjával, vagy fő műve, *A nyugati világ bajnoka* [The Playboy of the Western World] (1907) az apja zsarnoksága ellen fellázadt és a büntetés elől menekülő, egy falusi kocsmába beeső rémült fiatalemberével a korlátozó társadalmi normákon kívül álló, de elsősorban a nyelvben megmutatkozó élénk képzelőerővel megáldott megannyi művészfigurát vonultat fel.

A vissza-visszatérő vággráns vagy csavargó alakja *A völgyben* „Tramp” néven szerepel. Az angol „tramp” (nincs pontos magyar megfelelője) a csavargónál igényesebb, intellektuálisabb, és közelebb áll a művészhez. A *The Vagrants of Wicklow* [A Wicklow megyei csavargók] című esszéjében Syngé párhuzamosan ír a középosztályból lesüllyedt tehetséges, „többnyire író vagy művész” szegény fiúról és a parasztcsaládok szintén lesüllyedt, „útszéli csavargókká váló” tehetséges fiairól (SYNGE 1966b, 202).⁵ Hogy az irányukban tanúsított tiszteletlenségért szatírával állnak bosszút, Syngé az ír vággránsok megkülönböztető vonásaként határozza meg, s ezzel az ír tradíció szerinti költői ismérvet teszi jelen idejűvé. A színes fan-

⁴ Syngé tehetséges zenészként indult, de túlérzékeny idegzete miatt a zenei pálya feladására kényszerült.

⁵ A művész azonosulását a csavargóval Syngé szerelméhez, Molly Allgoodhoz írott leveleinek az aláírása is erősíti: „Your Tramp” (a Te csavargód).

táziával felruházott, függetlenséget, szabad gondolkodást képviselő, „lakóhelyéül a világot választó” nincstelen vándor elkülönülése a civilizált életformában a „jussukat egy tál lencséért eladóktól” (SYNGE 1966a, 196–197) önmagában is a polgári értékrenddel szembeni állásfoglalás.

A *völgy*beli Tramp ilyen – a természettel szimbiózisban élő, kulturált és legfőképpen nyelvi kifejezőképességével a környezetéből kimagasló ember. A folklórból jól ismert történetben az idős férj halottnak tette magát, hogy rajtakapja a feleségét, majd elzavarja a háztól, ha megcsalja. A kritikus helyzetben a férjen kívül a szerető is méltatlannak bizonyul a fiatalasszonyhoz, Norához,⁶ anyagiassága és gyávasága miatt, s a korábban a házba betérő Tramp fordítja meg a lélektani helyzetet: a vele való távozást csábító lehetőségként kínálja fel. (A Nora név nyilvánvalóan önmagában is asszociálja Ibsen Nóráját, bár a két dráma megoldása némileg eltérő.) Szavai nem csak az asszony társadalmi helyzetére, hanem az öregedéstől, egyedüllétől irtózó egzisztenciális félelmekre is gyógyírt ajánlanak: hogy a múlandó fizikai állapot helyett összpontosítson inkább a természet szépségeire, ciklikus megújulására. Norának van érzéke ahhoz, hogy értékelje Tramp szuverenitását, de külön az ékesszólását is, olyannyira, hogy elhatározása egyenesen ezen alapul: „szépen beszélsz, idegen, és veled tartok” (SYNGE 1986, 37). A szuggesztív szavakkal megidézett természetbeli élet ajándékainak – illúziótlan, a nehézségeket is felmérő – elfogadása egyben értékítélet a szeretet nélküli férj materiális szemléletével szemben.

Bár az értékek ütköztetése romantikusnak tűnik, a darab mégsem romantizálja, még kevésbé mitizálja a társadalmon kívüli életmódot. A szerző nem naiv, és a hősnő sem az. Tudatában vannak annak, hogy szakadék tátong szó és tény között – és ebben a művész Synge öniróniája is kifejezésre jut. De, többek között Rónán McDonald szerint, ez a tudatosság az Ír Reneszánsz modernségének is a lényege (McDONALD 2001, 61). Az „ironikus forradalmár” drámaíró (Christopher Murray találó jellemzése, MURRAY 1997, 64–87) *A völgy*ben is ellenpontoszza a költői futamokat az élő tapasztalat józan képeivel, mint például Nora szomorú sorsra jutott ismerőseinek a sorolásával, vagy mindjárt a cselekmény elején azzal, ahogy az esőből-ködből bekopogó, átázott Tramp kifejezi háláját a menedéket nyújtó helyért. Az alternatívák korlátozottsága, a társadalmi realitások számbavétele, de az azok ellen szegülő vágyképzetekben rejlő félelmetesség felismerése csak fokozza a választás bátorságát. A Nora önállóságát, emancipáltságát vagy éppen függőségét tanulmányozó sokféle kritikai nézet mellett (lásd Kurdi Mária áttekintését, KURDI 2015, 427–430) Synge hősnőjét a szuverén gondolkodású, erőteljes ír mitikus hősnők modernkori megformálásaként is értékelhetjük, a korabeli konvenciók ellen lázadó, lelkiileg, erkölcsileg és nyelviileg emancipált nőként – akinek társadal-

⁶ A szereplő nevét Göncz Árpád fordítása megtartja ékezet nélkül, ezt követem itt.

milag ilyenfajta kibontakozásra nincs meg a lehetősége. A gazdag fantáziától és a szavak hatalmától fűtött művészfigura abban segíti, hogy összhangban élhessen elemi szabadságigényével, a szépségre fogékony szellemiségével.

A korai *When the Moon*ban csak a szolgáló parasztfigurák nyelvezetében tűnik föl az a fajta költőiség, amely Synge drámai nyelvének a sajátja lett. A nyelv problematikája az Ír Reneszánsz egyik sarkalatos, noha erősen vitatott kérdése volt; az eredeti gael-ír nyelv élesztgetése, „visszatanulása” a kulturális mozgalom programjának lényegi elemévé vált. A nyelvre irányuló kitüntetett figyelemből is következik, hogy erősen fölértékelődik a nyelv művészete és a nyelv művésze. Synge, bár tudott írül, drámai karaktereit angolul beszélteti, pontosabban a vidéki ír parasztság által használt, a gael-ír szerkezeti, grammatikai, szemantikai jelenségeket és színes szófordulatokat magába építő, rendkívül képies hiberno-angolt „emeli be” az irodalomba, habár a valóságosnál még színesebbé és változatosabbá konstruálva. Ahogy Kurdi Mária megállapítja: „drámai nyelvének művészségével Synge a gyarmati népben rejlő, többre való képesség kibontakozási lehetőségének ad hangot” (KURDI 2021, 266). Ez azután egész generációk drámaírói nyelvhasználatának megtermékenyítő forrásául szolgált.

Mivel Írországbán az európai modernizmusnak a polgári kapitalista értékrenddel szembeni lázadása összefonódott az antikolonialista nemzeti törekvésekkel, alternatívát a prekoloniális tradíciók és szemléletminták drámába kódolása kínált. A kortárs európai dráma modernista tendenciái (főként a francia szimbolizmus, Ibsen, Csehov s az avantgárd változatai) sajátos módon ötvöződnek az ír kulturális hagyományokkal. Synge modernista drámája sem a 19. századi polgári szokás- és életnormától megcsömörlött pozícióból kritizálja annak értékrendjét, ugyanakkor nem is romantikus múltba tekintéssel (s ebben élesen eltér több kortárs drámaírótól). Hanem – P. J. Mathews posztkoloniális olvasatában – éppen a konvencionális viktoriánus polgári erényeket képviselő gyarmatosítók által lenézett és részben elhallgattatott tradicionális ír kultúra mélyrétegeinek, vitalitásának és szuverenitásának az újraélesztésével. Synge társadalomkritikája figyelmeztetés a gyarmati mimikriának, a viktoriánus patriarchátus akkortájt már vidéken is érezhető, az ír parasztságot is fenyegető térhódításának a tragikus következményeire (MATHEWS 2003, 139–140). Mindebben kulcsszerepet játszanak a Tramp-féle művészfigurák.

A meghaló és feltámadó művész

W. B. Yeats (1865–1939), az Ír Reneszánsz egyik vezéralakja, még a Nobel-díj átvételekor mondott beszédében is mélyen elismerően szólt Synge drámaírói nagyságáról. Jóllehet az ő szimbolikus, stilizált, rituális darabjai markánsan különböznek Synge dramaturgiájától, művészetfelfogásuk azonban számos ponton találkozik. Synge fentebb idézett passzusában az álmodozó és a valóság kívánatos összehaj-

lásáról, annak ékes példajaként üdvözli Yeats költészetét, Yeats pedig a *Viszontlátás a Municipal Galleryban* [The Municipal Gallery Revisited] című egyik nagy összegező versében Synge, Augusta Gregory és önmaga közös meggyőződését abban határozza meg, hogy a művészet csak a földdel érintkezve, „Anteuszul lehet életerős és ép”, és ők hárman „mindent újra e mértékre vettek, / Mely álma volt koldusnak és nemesnek” (YEATS 2000b, 113).

Synge-nek a *When the Moon*-beli művészabrázolásával némileg rokonítható Yeats fentebb említett *The King's Threshold* című egyfelvonásosában a Költő, Shanahan, aki az önmaga művész-voltát deklaráló, sőt annak primátusa elismeréséért az életét adó főhős megformálása. Ahol, a jelentésszerű színepi térképezés ellenére, mégiscsak alapjában véve verbálisan fogalmazódnak meg az álláspontok, hitvallások. Yeats érettebb darabjainak allegorizált művészei, számkivetett költői, színészei sorában – mint például a színésznőből királynővé transzformálódott nagy játékos (*A színészkirálynő* [The Player Queen], 1920), vagy a groteszk és bohózat-szerű *A gémtójas* [The Herne's Egg, 1938] számárrá változtatott Költője – Synge csavargóihoz legközelebb olyan vándorpoéta alakzatok állnak, mint a Stroller [Vándor] a *The King of the Great Clock Tower* [A nagy óratorony királya] (1934) című drámában, illetve annak ikerdarabjában, a *The Full Moon in March* [Márciusi holdtölte] (1935) címűben a Swineherd [Disznópásztor].

A *The King of the Great Clock Tower*-ben, a politikai és a művészi erőt ütköztető, a fizikai valóság és a szellemi tartomány találkozását dramatizáló, a férfi és női princípiumot egyensúlyba hozó egyfelvonásosban *A völgy árnyéka* háromszögére rímelő formáció kirajzolódása egyben a Synge-étől merőben eltérő drámaformát is jelzi. Míg Synge meghatározott társadalmi és földrajzi környezetbe helyezi a folklorisztikus cselekményt, és a szereplők a mű rövidsége ellenére is lélektanilag plasztikusan egyénítettek, Yeatsnek a színepi naturalizmustól távoli, szimbolikus, stilizált drámája archetipusokat mozgat mitikus térben és időben: egy királyi palotában, röviddel éjfél előtt, illetve éjfélkor. Egy vándor érkezik nem tudni honnan, a Királynőt akarja látni, és azt jövendőli, hogy az majd táncol neki és csak neki, ő pedig énekelni fog, amiért a Királynő megcsókolja. Haragjában a Király lefejezteti, majd behozatja a színre a levágott fejet – s ezután a prófécia beteljesedik.

Az archaikus, meseszerű struktúra és cselekmény kitűnően ötvöződik az avantgárd scenográfiával és előadásmóddal. A színházi függöny felgördülése után egy belső függöny előtt a Kórus-hoz hasonló szerepet betöltő, dobbal, gonggal felszerelt Segédek (Attendants) a témát megelőlegező sorokat énekelnek az Idő és Időtlenség kapcsolatáról, a szerelemről, az ír Tir-na-nOg-ról (az örök szerelem és fiatalság szigetéről). Majd a belső függöny mögött föltárl a színház a színházban: a trónuson ülő Király és Királynő, amint az utóbbi szoborszerűen néma és mozdulatlan marad a nevét, hazáját, múltját tudakoló Király unszólo kérdéseire. A Vándor megjelenésével kialakul az archetipikus háromszög: a férfi–női princípium ellenpontozottsága mellett a két férfi – a ténykutató, földi hatalommal bíró

és ezzel élni akaró Király és a nincstelen, a benne élő ideáért és ideálért mindent feláldozni kész Költő – egymásnak feszülése: Yeats gyakorta dramatizált pszichológiai ellentétpárjának, az egymást kiegészítő–kizáró én–antién párosnak is a megfelelője.⁷

Az ismeretlenből a palota zárt világába érkező Vándorköltő – mint *A völgy* magányos parasztkunyhójában a vágráns –mozgásba hozza a kinti–benti világ dinamizmusát. A színpadon–lét és a színpadon kívüliség dialektikája – mások mellett Gay McAuley szerint is – a „színházi szemiózis kulcsa”, egyben párosul annak másik lényegi vonásával: a fizikai valóság és a színpadon megjelenített fiktív, illuzórikus világ bonyolult komplementaritásával (McAULEY 1999, 23). A *Clock Tower*ben a Költő, jellemzően, az életre hívott fiktív valóságon belül tovább tágítja a horizontális zártságában őrzött teret, hogy (vertikálisan) megnyíljon a földin túlmutató misztérium befogadására.

A Vándort a Királynő csak általa elképzelt szépsége indította mindennapi élete elhagyására és a kép eredetének a felkutatására. Amikor szembesül a kiábrándító valósággal – hogy a Királynő nem olyan szép, mint fantáziaszülte mása –, könnyedén, művészete erejébe vetett magabiztos hittel, Shakespeare XVIII. szonettjét is felidéző szavakkal lép túl a csalódáson: mit számít, ha ő, a költő mégis a világon a legszebbnek kiáltja ki, hiszen a költészetben megalkotott szépség marandóbb, mint valós ihletője. Synge Csavargójához hasonlóan az alkotó képzelet magasabbrendűségét hirdeti a korlátozó, racionális értékrend ellenében. Ahogyan Nora megnyílik a Tramp előtt, úgy Yeats Vándorának önfeláldozása – a színpadra hozott maszkos levágott fej megjelenése – az addig mozdulatlan Királynőt lassan énekre, majd táncra inspirálja. Rituális aktusai, expresszív gesztusai művészsé lényegülését vetítik ki. A tánc, azon túl, hogy elsődleges szinten a szexuális vonzalom jelölője, a szellemtérbe emelkedés módja is. Ahogyan Shantosh Pall keleti, indiai perspektívából nézve értékeli: Yeatsnél a tánc „az univerzum ritmusa, kozmikus és mikrokozmosz egyszerre”, s általa „a transzcendens valóság immannenssé válik a táncosban” (PALL 1976, 113, 126).

A levágott fej az Aengustól, az ír szerelemistentől sugallott énekében eksztatikusan üdvözli az élők és a holtak világának az összeérését: „Milyen csoda esik meg, ahol a holt és az élő megcsókolja egymást?” (YEATS 1960, 226). Mint Yeatsnél oly gyakran, férfi és nő találkozása itt is a materiális és szellemi lét egyesülését, az ihlet, a teremtés, a katarzis pillanatát szimbolizálja. Az ének és tánc után, az éjfélt utolsó, tizenkettedik óraütéskor – az idő és időtlenség határán, az év- és korszakváltást, a természet ciklikus halálát és megújulását jelző időpontban – a Ki-

⁷Yeats pályáját végigkísérte a világot ellentétpárokból látó szemlélet; az én–antién (self–antiself) örök harcának és szükséges egyensúlyának az elméletét először a *Per Amica Silentia Lunae* (1918) című esszéjében, majd bővebben kidolgozva nagy filozófiai összegzésében, az *A Vision*ban (1925) és számos más helyen ismertette.

rállyal valóban megcsókolja a levágott fej ajkát. A Király kivonja kardját, de ahe-lyett, hogy lekasabolná, kapitulál, „letérdel és leteszi a kardot a Királynő lábához” (YEATS 1960, 227). A sokféle interpretációs lehetőséget vibráltató, kimerevített élőképből a mozdulatlan hármasság kényes egyensúlyba hozza az egymást fenn-tartó feszültségeket. Egyszerűsége a művészet apoteózisát is sugározza: a Költő és a földi szabályok uralma alól fölszabadult s az áldozatra táncával rezonáló, mű-vésszé érett Királynő győzelmi mámorát. Jelzi, hogy a Költő gondolkodás nélkül vállalt halála az eszményképért nemcsak áldozat, hanem a határátlépés boldogsá-ga is egyben, hiszen – Yeats felfogásában – a nietzschei „tragikus öröm”, a művészi beteljesedés a halálban érhető el.

A záróképet Yeats megtoldja egy további ambivalenciákat sűrítő mozzanattal: a bezáruló belső függöny nyílásában megjelenő Királynő mozdulatlanul áll, s a nézőtérre mered a Segédek/Kórus éneke alatt: „Olyan sokáig álltam a fal nyílá-sában, lehet, hogy meg sem halok már” (YEATS 1960, 227). A halál kapujában, az égi-földi szerelem partján, vagy a művészi érzékenység érintésében? – rejtély ma-rad. Richard Cave-nek a záró jelenetek enigmatikusságára irányuló olvasatában, mintha „teljesen új élménytartományok küszöbén állna” (CAVE 1997, 364). A zá-róképek különösen, de az egész darab is – szándékos többértelműségével és teatra-litásával, megkomponált térhatásokkal, végletesen stilizált figurákkal, a színpad rétegezésével és tematikailag is megnyilvánuló színházi önreflexióval – a színpad és nézőtér közötti átjárhatóságot biztosítja. Ma akár az „új teatralitást” megelöle-gezőnek is vélhetjük Yeats némely darabját, amely a „színház az egész világ” régi felismerése helyett inkább a színház saját magára reflektálását demonstrálja, „a játék kiterjesztésével viszonylagosítja a színpadi helyzeteket, és így egyfajta meta-teatrális dimenzióhoz, a »színház a színházról« aspektusához jut el” (KÉKESI KUN 1998, 103).

Yeats színháza önmagában is ékes cáfolata az ír drámát gyakran ért kritikának, hogy túlságosan verbális (ami valóban érvényes sok 20. századi műre és színházi előadásra). Mint a *Clock Tower* példája demonstrálja, Yeats az avantgárd „totális színház” lehetőségeivel kísérletezett, amelyben a szavak csak részei a jelentéské-pzésnek a vizuális, akusztikus, kinetikus, szcenikai jelek mellett. Ahol a szöveg és a színpadra vitt többi művészeti forma összjátéka képezi meg a jelentést.⁸ Például a maszk alkalmazása – amely, lévén maga is művészi munka, elkerülhetővé teszi az arckifejezések esetlegességére támaszkodást – prezentálhatóvá teszi a természet-fölötti jelenségeket bármiféle groteszk imitálás helyett: itt a levágott fej éneklé-sét. A királyi palotában megjelenő Vándorpoéta „félvad” maszkja önmagában is

⁸ Mint ismeretes, Yeats drámaelméletére és -gyakorlatára meghatározó hatást gyakorolt a japán Nô játék. formavilága, az ének, ütős hangszeres zene, maszk, ritmikus mozgás, tánc, rítus merész al-kalmazása, amint azt ő maga legpontosabban a *Certain Noble Plays of Japan* című esszéjében összegzi (YEATS 1961, 221–237).

kontrollálhatatlanságot sugall, s minél harsányabb a vizuális kontraszt a Királynő „szép, szenttelen” maszkjával, annál merészebb a transzgresszió – és misztikusabb az egyesülésük. Ugyanakkor a hangsúlyos képi, hangzó, mozgásbeli és szcenikai kompozíciókkal történő színpadra állítás révén az éles ontológiai és értékellentétek talányos ambivalenciával, eldönthetetlenséggel telnek meg.

A modernista, 20. századi nyugat-európai drámaírói gondolkodásban a már Nietzsche által kijelentett nyelvi válság okozta frusztráció erősítette az irodalmi alapoktól elrugaszkodó szabadulás vágyát, amely azután a színház „képi fordulatához” vezetett. Ulla-Britta Lagerroth közelebből az interart fordulatról szólva állítja, hogy „a drámai nyelv válsága hozta létre a »csend színházat«, s ez egybeesik „az újraszínháziasított színház nyelvének a kialakításával, amely szavak helyett a színpadi tér, a scenográfia, a test és a koreográfia nyelve” (LAGERROTH 1999, 210–211). Csakhogy az „egybeesés” mellett látnunk kell az íreknél általában, s Yeatsnél kiváltképpen is a némileg eltérő indítást. Nyelvi devalváció helyett a nyelv (az írek által birtokba vett angol, ha már történetileg így alakult) vitalitását különösen szem előtt tartó írói szándék szerint a szó a drámában is sokáig megtartotta–megtartja teremtő–alakító energiáját. Részint a kimondott szó mágikus erejébe vetett ősi hitnek, részint a gyarmatosítás örökségeként elvesztett ír nyelv mindmáig fájó hiánya, s a hiány kompenzálására törekvő nyelvi gazdagságnak köszönhetően.

Fontos tehát Erika Fischer-Lichtének a 20. század elején észlelhető színházi változás – részben (a Yeats munkásságára is döntő hatást gyakorló) Gordon Craig színházelméletére reflektáló – színháztörténeti magyarázatában a másik lényeges összetevőt is hangsúlyozni: hogy „a kor *sui generis* művészetként fogja fel és képzelel el a színházat” (FISCHER-LICHTE 2001, 574). Yeats úgy alkot szuverén színpadi művet, hogy a költői vonásokat szétszítja a színházi nyelv sokféle művészetet felvonultató különböző megnyilvánulásai között. Versben vagy megemelt prózában íródott költőidramáiban a szavak önmaguk sem csupán a verbalitás szintjén működnek, hiszen hangzásuk, ritmusuk, zeneiségük is jelentéshordozó, és teremtő szintézisben, szervesen integrálódnak az előadásszöveg többi összetevőjével. Az írek dominánsan mellérendelő „is–is” gondolkodási hagyománya mentén, az „és–és” dialektikus logikájával, amely, mint a filozófus Richard Kearney kifejti, merőben eltér az európai gondolkodás „vagy–vagy” dichotómiájától (KEARNEY 1985, 9).

A művész mint gyógyító

A kortárs író drámaírás egyik legkiemelkedőbb alakja, Brian Friel (1929–2015), mesterművében, a *Hitgyógyásznak* (2012) [*Faith Healer*] (1979)⁹, a 20. századi író színház talán legemblematikusabb művészfíguráját alkotta meg. Frank Hardy, a sámánikus, mágikus erejű csodadoktor öngyötrő tépelődéseiben saját tehetségét vagy sarlatánságát érintő kétségeiről közvetlenül a közönségnek vall. Friel merész formai újítása, hogy három szereplő négy monológban, a szinte teljesen üres színpadon egyenként, találkozások, illetve bármiféle interakció nélkül hoz létre igazi drámaiságot. Mondhatjuk, hogy éppen a monológ-köziség szervezi a drámai szituációt. A monológ, azáltal hogy közvetlenül a közönséget szólítja meg, tudatos eltávolodás a hagyományos illúzióteremtéstől, szervesen teátrális, metasziínházi eszközökkel. A legkevésbé drámainak gondolható, lecsupaszított, szinte eszköztelen, minimalista monológdráma – a legszínpadiasabb hatást éri el (és Írországból máig inspirál követőket).

A monológok alapvetően ugyanazt a történetet mesélik el: ki-ki a saját perspektívájából láttatott közös életét, s ez nyilvánvalóan alkalmat ad a legrejtettebb, legmélyebb kétségek, félelmek, fájdalmak feltárására. Természetüknél fogva az emlékezetváltozatok közvetlenül is önreflexívek, de egymás fényében kiemelik az egybeesések, kihagyások, eltérések karakterkifejező, a ki-nem-mondott érzéseket, artikulálatlan pszichológiai állapotokat leleplező voltát. A különböző narratívák ütköztetésének, a darabokból az egész kép összerakásának a feladata a közönségre hárul.

A történetmondás színpadi alkalmazását a posztmodern színház is felfedezte, az íreknél viszont annak kivételesen élő hagyománya (a „shanchai”, a mesemondó a népi kultúrának jellegzetes figurája maradt még a 20. században is) organikusán, folyamatosan termékenyítette meg a drámát. Ez is összefügg az elmondott/leírt szó hatalmával és a drámai szöveg jelentőségének a fennmaradásával a modern, de részben a posztmodern színházban is. Yeats avantgárd formaújító kísérletei ellenére az író színház mégiscsak túlnyomórészt „írói színház” maradt a 20. században (és kevésbé dominánsan ugyan, de a 21.-ben is) – annak a legjobb hagyományaira építve, s új meg új megközelítésekkel frissítve. Nem elmaradottságból, hanem a nyelv szavatolta gazdagságot megőrizve – amint Nicholas Grene is hangsúlyozza: többek között a Synge példája nyomán kialakult nyelvi képiséget és zeneiséget, a narratív történetmondással karöltve (GRENE 2018, 422–423).

Friel igazi írói leleménnyel úgy tudta egész drámáját egy történet – variációkkal – többször megismételt elbeszéléséből felépíteni, hogy az végig fenntartsa a feszültséget, s a storytelling szubjektumalkotó potenciálja folytán dramaturgiai

⁹ Köszönetemet fejezem ki Mesterházi Mártonnak, hogy volt szíves rendelkezésemre bocsátani a nyomtatásban nem elérhető, de a darab előadásaiban használt *Hitgyógyász* drámafordítását.

eszközként szolgálhasson. A nyelv valóságképző vagy -helyettesítő lehetőségére, Synge-hez hasonlóan, Friel is úgy reflektál, hogy azt nagyszerű adottságnak mutatja, ám egyben ironikusan-önironikusan meg is kérdőjelezi. Ezzel színházi önreflexióként a nyelv, a nyelvhasználat maga is a dráma tárgyává válik, a poszt-modern sajátosságok felé mutatva.

Frank Hardy két monológja foglalja keretbe a darabot, az elsőben kétségektől, bukásoktól gyötrelmes életét, a végén pedig a saját halálát beszéli el. Synge csavargó-figuráinak kései leszármazottja végighaknizta Skócia és Wales vidéki falvait, biztos családi környezetből elcsábított feleségével és angol producerével, egyre sikertelenebbül próbálkozva a gyógyítással. *A völgy árnyéka* és a *Hitgyógyász* közötti szembetűnő párhuzamokra figyelve Anthony Roche úgy látja, mintha Friel kinagyította volna Nora – minden csodálata ellenére – józan szkeptikus reagálását a Tramp természetdicsőítő szavaira, amikor továbbírja sorsát a nomád élet hányódásában (ROCHE 2013, 252–253). Ám míg a Tramp magabiztosan ajánlja fel magát Nora társának, s Yeats Vándorpoétája gondolkodás nélkül száll szembe a világi hatalommal, hogy a költészet és szerelem ősi ír istenétől kapott próféciát beteljesítse, Friel Hardyja, a sűrű (ön)iróniával konstruált modern, kételkedő művész, már létében is kétségbeesetten függ különös gyógyító erejétől. Önmarcangoló kérdéseire nincs egyértelmű válasz; arra, hogy valóban hittel gyógyít-e, vagy csupán a közönség kegyét keresi, hogy hiteles művész-e vagy sarlatán, és hogy vajon csak performansz-e minden gyógyítása. Hogy az önmaga állította mércének meg tud-e felelni:

Hanem a kérdések, a kérdések[...] *Páratlan és félelmetes tehetséggel ruháztattam-é fel?* – Uramisten, igen, sajnálattal közlöm. *Szélhámos vagyok-e?* – ami, persze, gondolom, nonszensz. S a két abszurd túlzás között a lehetőségek száma légió. Mi ez: szerencse? – ügyesség? – illúzió? – öncsalás? Pontosán miféle hatalomnak vagyok birtokában? [...] A szolgálója vagyok? [...] képes vagyok valakit eltölteni a belém vetett hittel, vagy az önmagába vetett gyógyító hitet keltem föl benne? Végbe vihetném a gyógyítást hit nélkül is? De milyen hit kell hozzá? Önmagamba? – a lehetőségbe? – a hitbe vetett hit? [...] És ez így ment és ment és ment (kiemelés az eredetiben, FRIEL 2012, 3).

Frank két monológja közé záródva a hozzá legközelebb álló két ember – a felesége, Grace és menedzser-barátja, Teddy – felidézett emlékeinek történet- és interpretálás-variációi együttesen több fókuszról megvilágítják, hogy a művészi lét milyen áldozatokat követel a környezetétől is. Hogy Frank kétségbeesett erőfeszítései a gyógyításra mennyire önzetlenek vagy önzők; van-e joga megszállottságával mások életét is tönkretenni (a Grace-ét, aki Frank kisugárzásának a bűvkörében vállalta a nyomorúságos vándoréletet gyilkos konfliktusok árán is, majd annak halála után öngyilkos lett, s a Teddyét, aki fél életét Frank szolgálá-

latára áldozta). De a mindhármuk által egybehangozóan elbeszélrt részletek le is horgonyozzák a történetet a színházi fikción belül, és stabilizálják egyes lényeges pontok igazságértékét. Ilyen Frank mágikus gyógyítása, amikor – a krisztusi példázat csodatevéséhez hasonlatosan – egyszerre tíz reményvesztett nyomorultat éppé, egészségessé varázsol.

Az utolsó monológban Frank saját halála ritualizálásával megteremti az ön-imázsát és átlényegülését. Hazatérése Írországba metafizikai értelmet is nyer a halálában. Előre tudja, hogy elbukik a próbán: képtelen lesz meggyógyítani egy rokkant fiatalembert, s ezért annak a barátai meg fogják ölni. Az ír drámák egyik legkonvencionálisabb helyszínén, egy pubban zajló utolsó jelenetek után nyelvi-ileg mintegy megrendezi a leírhatatlant: szertartásos közeledését a halálhoz. Költői látomásos erővel idézi meg a pub udvarának szürreálisra merevülő terét: a szimmetrikusan elhelyezkedő mozdulatlan emberekkel a szintén tökéletesen szimmetrikus téralakzatok között, s önmagát, amint lassan lépked kivégzői felé a hajnali fényben. Amikor felajánlja magát áldozati báránnyként, a „sorvasztó rettegés”, az „örjítő kérdések” végre elhallgatnak: „akkor először éreztem, egyszerűen és őszintén, hogy hazaértem” (FRIEL 2012, 34). Azonban bármennyire magányos és öntörvényű művész is, önfeláldozása mégsem csupán saját megváltásáért, hanem – mint a többi művészdrámában is – áttételesen a közösségért is történik: a nyilvánvaló gyógyításokon túl – Richard Rankin Russell olvasatában – sorsa figyelmeztetés a kort egész Írországban tragikusan beárnyékoló észak-írországi szektarianizmus kegyetlenségére, de „nyitás az egyéni tragédiákon túlmutató gyógyulás felé is” (RUSSELL 2014, 141).

Friel művészdrámája metadramatikus módon önreflexív, az előadás előadását viszi színre. Részben azért, hogy Hardy önmagát játssza újra a színpadon halála után. Életéről és haláláról beszél, egyszerre a színjáték valóságában élve, majd ugyanabban halottan, és mindezt színészként megelevenítve. Szinte kísérteties egy apró gesztusa, amely egymásba játszat életet, halált és színházat: a színpadon fizikailag is megteszi (újra) azt a kis aktust, amelyet elmondása szerint élete utolsó estéjén tett: hogy összegyűrté és eldobta csodatevő gyógyításának egyetlen kezelhető bizonyítékát, egy újságkivágást. A színház lényegét prezentálja néhány másodperc alatt: két különböző időpont, két helyszín (a fiktív tér és a fizikai színpad), két létállapot (élet – halál), drámai szereplő és színész rétegeződik egymásra a színház valóságában. A minimalista színpadkép (az elején a hitgyógyász fellépését hirdető harsány poszter és néhány széksor – a közönség helye –, amely előtt a monológok elhangzanak) is nagymértékben hozzájárul, hogy a színházi közönség „a hittel gyógyítás rítusának lényeges résztvevőjévé váljon” (ROCHE 2011, 158). Így köti össze a csodadoktor az ősi művészképzetet a színház lélekgyógyító küldetésével.

Szó és zene

Míg a *Hitgyógyász* a művész metaforáját teremti meg, egy későbbi Friel-darab, a *Performances* (2003) [Szerepjátékok? Performanciák? Performanszok? Előadások?] egy történelmi művész, Leoš Janáček cseh zeneszerző fikcionálásán keresztül a mű utóélete felől közelíti meg a művészi lét, alkotás és élet problematikáját. A szellemesen többértelmű Friel-cím magyarra – főként a többes szám miatt – nehezen fordítható. A performancia, ez a mind színházi, mind hétköznapi értelemben (a pszichoanalízistól kezdve az identitás-elméleteken át az emlékezet-elméletekig) gyakorta alkalmazott terminus Friel drámájában egyszerre utal a dráma részeként a színpadon elhangzó koncertre és a protagonista önmagát és a művészetét magyarázó, szubjektumformáló vagy éppen -elfedő performatív nyelvi és cselekvési tevékenységére. A koncert a színházi előadásban – a művészet a művészetben – sokszoros művészetközi kapcsolatával, folyamatos emberi és művészi önreflexióival előtérbe hozza a szó (írás, beszéd) és a műalkotás (itt: zene, színház) által előadható-kifejezhető lelki, érzelmi tartalmak különbözőségét.

A szó–zene dichotómia problémáját a protagonista figuráján túl felépítésében, szerkezetében is tematizálja az egész darab. A zene – eltérően hagyományos, háttér- vagy hangulatfestő elemként működő dramaturgiai alkalmazásától – a színpadon felhangzó koncert révén egyúttal organikus komponense az előadásnak. Mi több: a zenészek színészként maguk is részt vesznek a reprezentációs folyamatban. A legfontosabb „performancia” azonban Janáček szerepjátszása, aki az ő életét és munkáját kutató, egy évszázaddal fiatalabb lelkes doktoranda, Anezka Ungrova előtt igyekszik a magáról kialakult képet módosítani. A *Hitgyógyász*ban a művész munkájával kapcsolatban az öneloadás a művészet lealacsonyítását jelzi, a közönség kegyének a keresését az igazi, belülről figyelő alkotás–gyógyítás helyett. Janáčeknél fel sem merül, hogy művészetében a közönség elvárása szerint járna el, halála után viszont – amikor a mű már kész, változtathatatlan, ám a művész imázsa az utókorban még árnyalható – a művészi arrogancia szerepjátszásra készíti, hogy a műve interpretálását is a kezében tartsa. Ez a játékos posztmodern színházi megoldás a művészi öröklétnek a színpadon történő fizikai megformálása.

Christopher Murray Friel és Janáček közötti „közbenjárónak” nevezi Synge-et azzal, ahogyan az életélményeiből transzformálta drámabeli szerelem-allegóriáit, legközvetlenebbül a *Moon*ban életre hívott zenész-figurában élet és művészet, „élet és szimfónia” vibráltatásában (MURRAY 2014, 183). Friel művésze az ellen harcol, hogy az életbeli érzéseit az utókor túl direkt módon próbálja kiolvasni művéből, s azoknak túl nagy jelentőséget tulajdonítson. A dráma idejében hetven éve halott Janáček a színpadon teljes vitalitásával, zsörtölődve és egészségéért aggódva mutatkozik. A legradikálisabb határátlépéssel: élet–halál határát áthágva rekonstruálja és legalább részben újrakonstruálja az életében megképzett szubjektumát. Performatív cselekvését – amellyel megkettőzi önmagát: egyszerre játssza

múltbeli életét és a jelenkori kontempláló, visszatekintő lényét – a kutató Anezka hívja elő azzal az állítással, hogy az *Intim levelek* alcímet viselő *II. Vonósnégyes* a zeneszerzőnél harminc évvel fiatalabb kétgyermekes családanya, Kamila Stösslová iránti nagy szerelmének a lecsapódása. A történelmi Janáček Kamilához írott több mint hétszáz szerelmeslevelének a fennmaradása kitűnő alkalmat kínált Frielnek, hogy boncolgassa az élet és a mű viszonyát.

Ezek a levelek, értelemszerűen, rávilágítanak olyan kérdésekre, mint például hogy az életrajzi momentumok ismerete mennyiben befolyásolja a műhöz fűződő befogadói viszonyt; hogy a stimuláló életélményeket a művész pusztán felhasználja-e, kihasználja-e, hogy táplálkozzék belőlük, és hogy azok segítsék önnön érzéseinek a kikristályosításában. A vitában Anezka a levelekből idézve a zeneszerző fejéhez vágja saját szavait, míg Janáček a zenére magára igyekszik irányítani a kutató figyelmét. Elismeri ugyan, hogy ez a szerelem kulcsfontosságú volt a mű megszületésében, ahhoz azonban ragaszkodik, hogy az ihlető fiatalasszonyt csak ő öltöztette fel az elképzelt tökéletesség álom- vagy vágyképébe, amint az álom-zene és az álom-nő összeolvadt benne. A maga érzéseinek és vágyainak a katalizátoraként aposztrofálva mintegy megfosztja múzsa-szerepétől Kamilát. Yeats Vándorpoétájához hasonlatosan a nő elképzelt mását elemeli a valóságostól, s a *Hitgyógyász* csodadoktorára is rímeli a művész (akár önpusztító) önzésével, ahogyan művészetének fényében mindent saját teremtményévé formál.

A dráma egyszerre sűrített és – paradox módon – kitágított idejében és az azt befogadó színpad terében olvad össze múlt és jelen. A doktoranda Anezka a 21. század elején Prágából érkezik (komputer vezérelte vonaton) Janáček 1920-as évekbeli házába (amely kimondatlanul egyben élő múzeumként is funkcionál), hogy tanulmányozza a művész életét és munkásságát. A *II. Vonósnégyest* eljátszó zenészek az 1928-ban, a valóságos Janáček halála évében a házában ugyanazt játszó Morva Vonósnégyest jelenítik meg, s egyben a dráma fiktív cselekményében a kortárs kutató látogatása alkalmával is muzsikálnak. A zenészek tehát maguk is egyszerre a zeneszerző kortársai és a dráma jelenének (valódi) muzsikusai, akik színésszé is válnak: a művész, a mű és utóélete témát tovább variálva. Egyedül Anezka a csupán egy idősíkból létező mai figura az egyáltalán nem szellemszerű szellemek között.

A zeneszerző és a tudós-kutató szópárbajai felszínre hozzák a Frielt mindig is foglalkoztató szó–zene kifejezőkészségek közötti különbség problematikáját. A drámáiról évekkal e darab előtt medítal a nyelv határain túli artikulációról, „amit a zene tud nyújtani a színházban: egy más [...], szavak nélküli beszédmódot, amely egyenesen és közvetlenül bele tud vágni a mély érzés vénájába” (FRIEL 1999, 177). A *Performances*ben Janáček büszkén kijelenti, hogy a zene „sokkal nehezebb nyelv”, mint a szavak nyelve, hiszen „akik szavakkal háznak, csak közvetítik az érzéseket”, míg a zenészek, zeneszerzők, énekesek „magát az érzés nyelvét beszélik” (FRIEL 2003, 31). Ez egybecseng Kierkegaard megállapításával (bár

Patertől, Schopenhauertól és másoktól eltérően ő nem hisz a zene felsőbbrendűségében): „A nyelvben reflexió van, és ezért nem képes kimondani a közvetlent. A reflexió megöli a közvetlent, és ezért lehetetlen a nyelvben kimondani a zenét” (KIERKEGAARD 1978, 93).

Friel elsősorban George Steinernek a zenét a legmagasabbra emelő meggyőződéssel azonosul és a drámába számos helyen szinte szó szerint átülteti egyes megállapításait (a megjelent szövegkönyv bevezetésében utal is erre), többek között a partikularitás és az egyetemesség kettőssége tekintetében – ami minden művészet és művészetfilozófia egyik sarkalatos kérdése. Steiner *Language and Silence* [Nyelv és csend] című könyvében kifejti, hogy „a költő a zenében reméli megtalálhatni annak a paradoxonnak a megoldását, hogy a művészi alkotás egyéni, csak a művészre jellemző, az ő szellemének a lenyomatát viseli, mégis határozottan megújul minden hallgatóban” (STEINER 1967, 62). Friel Janáčekje így emlékezik vissza arra, amikor befejezte a *Vonósnégyest*: „...tényleg azt gondoltam, hogy igen!, most végre megoldottam a nagy paradoxont: valami olyat alkottam, ami csak az enyém, egyedi, egyedül az én szellemem lenyomatát viseli magán, ugyanakkor minden hallgatóban új életre kel, aki figyel rá és elfogadja furcsa egyediségét és arroganciáját és még a bizonytalanságait is” (FRIEL 2003, 31). De mivel ő művész és nem filozófus – mindezt egy önironikus legyintéssel elveti mint hiúságot. Szinte Yeats *Na és?* [What Then?] című öregkori versének visszhangjaként, amelyben a költő hasonló öniróniával vall a művészi tökély eléréséről: „És kész a mű, gondolja most, / Kész, mit az ifjú tervbe szőtt; / Más őrzönghet, lehet gonosz, / Tökélyt a sors már neki oszt; / *A szellem szinte rákiált: – Na és?*” (YEATS 2000a, 205).

Ha azonban a beszélt nyelv nem tudja kifejezni, amit a zene, vajon ez fordítva is igaz-e: a zene képes-e közvetíteni, amit a nyelv? Sokáig tartotta magát az a nézet, miszerint a zene nem tartalmazhat narratív elemeket, hogy a „zene olyan finom nyelv, amelybe semmiféle tartalom nem hatolhat be” (TERADA 2001, 92). Újabb elméletek viszont elfogadják, hogy a szó és a zene együttesen hathat, például John Neubauer leszögezi: „minden jó zenehallgatás »kollaboráció« a zeneszerzővel, és a zenehallgatás óhatatlanul mobilizálja a kontextualizálási képességünket” (NEUBAUER 1997, 118). Friel Anezkájának adott a kontextus: a fennmaradt szerelmeslevelek. Ő ellenben „kollaboráció” helyett a saját elméletét igyekszik ráerőltetni a műre, s a zenét nem mint művészetet éli át (az élő koncert elől elmenekül). A szerző igazságtalanul sarkítja a művész és a szavakkal operáló tudós ütköztetését akkor, amikor az utóbbit csupán racionálisan gondolkodó, oknyomozó, a művészet mélységeire érzéketlen embernek rajzolja. Aminthogy a darabban felmerülő összevetés Janáček zenéjének a színvonala és lelkes, de nem művészi szerelmes leveleinek prózai megnyilvánulásai között is önreflexió s zene–szó szembeállítás: a (dráma)író saját maga és médiuma kibebátása – a szerző szerepjátéka. Friel úgy reflektál a nyelv elszegényesedése okozta, a 20. században fölerősödő írói frusztrációra, hogy szuggesztív nyelvvel elvezeti a nézőt a zene felsőbbrendűségéről

kifejtett álláspontja elfogadásához, majd a záróképekben feloldja mind a zene–szó rivalizálását, mind az élet–művészet dichotómiáját: egymást átható, kiegészítő, értelmező egyensúlyba hozva őket.

A dráma utolsó 12–13 percében a zenészek a színpadon játsszák végig a *Vonós-négyes* harmadik és negyedik tételét, s a koncertet egyedül Janáček szótlán jelenléte ellenpontozza. Immár a szerepjátszás kényszere nélkül emlékezik, belelapozgat saját egykori leveleibe, és a leírt szavak segítségével, a zene diadalmas hangzása mellett az élet újra betör a művész világába. A gazdag ambivalenciájú jelenetben a dublini Gate Theatre premierjén a színész még egy mélyről felszakadó sóhajtást is hozzáadott, tovább hangsúlyozva a dráma során megtett útját: visszatérését önmagához. Az ironia itt sem hiányzik: a színpadon maga a zeneszerző is elkerülhetetlenül (a csak félig-értő) Anezka értelmezésével a fejében hallgatja a zenét. A tiszta művészetként hirdetett zeneműben szublimált személyes szenvedély a szerzőben előhívja magát a személyes szenvedélyt is. A szó–zene ellentét feloldása tehát párosul az élet és művészet szintézisével: a *szavak*ban megörökített inspiráló életélmény színezi a *zenei* mű befogadását.

A zene végül is nem a szavak ellenében mérettetik meg, hanem a dráma egészében: a mesterien megkomponált, stílusában és struktúrájában is elegánssá csiszolt színpadi műben, amely invenciózusan integrálja a zeneművészeket, s a zenét úgy, hogy az mégis megtarthassa szuverenitását a színház heterotóp, interart terében.

Szó és kép

The Bird Sanctuary (1994) [Madárrezervátum] című darabjában Frank McGuinness (1953–) művészet és áldozat ellentmondásosságát, a művészi alkotás lényegvalóságát, az alkotó folyamat megismerhetetlenségét verbális és vizuális művészet, szó és kép szimbiózisában boncolgatja. A békítő–gyógyító itt is, a *Performances*-hez hasonlóan, a dráma fikatív valóságában hivatásánál, életvitelénél fogva is művész: ezúttal egy festőnő.

Eleanor Henryson művészi kiteljesedése szerves részének tekinti, hogy egyéni és közösségi értéket őrizzen, emlékhelyeket hozzon létre: a család fennmaradását, az elődök és a természeti–kulturális környezet emlékét hordozókat. A nyitókép hagyományosnak tűnő családramát ígér a 20. század végi Írország hétköznapi világába, felismerhető társadalmi miliójébe ágyazott cselekményével. A protagonista, az anglo-ír festőnő révén: művész–polgár és ír–anglo-ír konfliktust. A drámai realizmusból azonban többször kizökkent egy-egy jelenet, amely más dimenziót nyit: a művésznek a látható világon túli erővel folytatott kommunikálását. A szóbeli utalások Eleanor boszorkányságára először csak játékos–komikus színeket visznek a darabba (az írekről a gyarmatosítók által kialakított sztereotípiákat is felelevenítve–kigúnyolva), de azok félelmessé súlyosodnak, amikor a színen

végzett feketemágia-szertartással megöl egy nőt a távolban. (A mágia sikeréről újra hétköznapi módon, egy telefonhíváson keresztül értesül ő is, a közönség is.) A természetfölötti erők mozgósítását célzó színpadi rituális fizikai cselekvés és annak szintén fizikailag megnyilvánuló, de csak szóban közölt eredménye éppen a realizmus és a fantasztikum vegyítése által nyer különös hangsúlyt – ellentétben például *Macbeth* boszorkányaival, akik eleve egy másik világszinten léteznek. S bár a darab alaphangja komikus, karnevalisztikus, a boszorkányság és a véráldozat összekapcsolása a művészi tehetséggel, s elengedhetetlen szükségessége a művészet folytathatóságához ijesztő is egyben (LOJEK 2004, 135). Különösen, amikor Eleanor és két „nővére” a macbethi boszorkányokra emlékeztető módon ünnepli a gyilkosság sikerét. Az egész dráma fényében ez az aktus a teremtés és rombolás, a jó és gonosz, isteni és démoni erőknek az ősi ír kultúrában (s persze később a romantikában is) hangsúlyosan elválaszthatatlan jelenlétét példázza.¹⁰

A valós világban, de nem annak az értékrendje szerint élő számos más művész-figurán (szobrász, költő, drámaíró, színész) keresztül is faggatja McGuinness a megfoghatatlan, együtt kreatív és destruktív képességet. A Caravaggiót közép-pontba állító *Innocence* [Ártatlanság] (1986) című drámájában a festő egyetlen képét sem viszi színpadra, de hol *tableaux vivants* pózokba transzponálva, hol színekkel-fényekkel, verbális vagy kinetikus ekphrázissal „fordítja le” azokat színházi nyelvre.¹¹ A *The Bird Sanctuary* viszont a fiktív művész néhány igazi festményét is prezentálja: egyfelől realista portrékat a rég halott szülőkről és a festő generációjának fiatalokból. A *mise en abyme* részeként a múlt képi reprezentációja vizuálisan jelzi a folytonosságot, egyszersmind kiegészül a változás dialektikájával a duplikációs („*réduplication simple*”, Lucien Dallenbach kifejezésével, 1977, 52) színházi megoldás révén, amelyben a festő saját nemzedékének tagjai spontán módon felveszik a mögöttük kiállított képeken láthatók pózát. Például a festő és húga úgy ülnek egymás mellett, mint régi önmaguk a fiatalkori képükön, vagy míg a hajdani anya a fia – ölébe hajtott – fejét simogatja a képen, s a színpadon ugyanezt teszi a menyé a saját fiával. Ezzel a gesztussal játékosan Oscar Wilde aforizmáját is megtestesítik, miszerint a valóság utánozza a művészetet.

Másfelől Eleanor mesterműve, a drámacímét viselő Madárrezervátum-kép léteiben és mibenlétében is kérdéses marad. A monumentális mű, amelyen Eleanor évekig megszállottan dolgozik, nyilvánvalóan nem egyszerű tájkép – aminthogy egyetlen komoly művész képei sem csupán természet-utánzások. A nyitójelenet – a szerzői utasítás szerint – megelőlegezi a darab végén feltároló majdani kép színeit, amely „azokból és csak azokból álljon, amelyek már láthatók voltak a színpa-

¹⁰ Mint ahogy a magyarban is, hiszen például még a betlehemes játékokban is legtöbbször szerepel egy gonosz vagy legalábbis sötét figura.

¹¹ Az egyik művészeti ág művének a lefordíthatósága egy másikra évszázados vita tárgya, itt is nyilvánvalóan csak megközelítésről lehet szó.

don” (McGUINNESS 2002, 273), s ez a zárójelenetben hatalmas revelációként hirtelen az egész hátsó falat betöltő színpadi valósággá válik. Mégis eldönthetetlen a Madárrezervátum anyagisága: hogy valóban festmény-e, vagy mentális energiával vezérelt metamorfózis, esetleg a művészi akarat által leomlasztott házfal nyitja meg a belső teret, hogy összekapcsolja a mögötte fekvő természeti rezervátummal. A játékoságot és többértelműséget érzékelteti Helen Lojek találó párhuzama a *La condition humaine* című Magritte-képpel, amelyen a festőállványon álló tájkép – szürrealista módon – ablaküvegeként mutatja a kinti tájat, és „a festmény és a táj összeolvad” (LOJEK 2011, 106). McGuinness színpadán ellenben a rezervátum látványa/képe beágyazódik a szalondráma kellékei közé, a társadalmi, családi, közösségi kötődéseikben jól meghatározott szereplők cselekvései színterébe.

A Madárrezervátum-kép mellett a színpadon elhangzó szavak hasonló bizonytalanságban hagyják a nézőt. Miként a *Performances* interart viszonyrendjében szó és zene, itt szó és kép szinkretikusan képzik meg a jelentést a dráma folyamán, a zárójelenetekben kicsúcsosodva. McGuinness versengésük helyett láthatóan az *ut pictura poesis* (miként a festészetben, úgy a költészetben) a klasszikus kor óta ismert (és vitatott) elvét, a két művészeti forma rokonságát építi bele a drámába. Nem egymásba történő lefordíthatóságukban, hanem párhuzamosan, mindketten saját médiumukban felfedve a szellemi alkotás azon rétegének a minőségét, amely tárgyiasultságában megfoghatatlan marad.

Sok pusztító és önpusztító testvér–és anya–fiú konfliktus után a festőnő és húga a rezervátum-kép előtt közösen idézik fel a családi hagyományban fennmaradt, a dráma során többször felbukkanó legendás történetet, amely szerint a ház másfél századdal korábbi úrnője ajtót nyitott a Dublinba látogató Viktória királynő előtt a következő szavakkal: „Minden bűn megbocsátva”, mivel a királynő arcán a megbánás jele suhant át (McGUINNESS 2002, 278, 342). A megbocsátás *leitmotif*-ként végigvonul a darabon; egyéni és közösségi, társadalmi szinten is (beleértve a gyarmatosítót), és a szavak és a képek együttesében Eleanor is békességre talál az addig mind perlekedő-rivalizáló húgával. A jelenet a család, a ház és a rezervátum lélekbeli továbbélésének reményével végződik. De a szavak sem döntik el a kép anyagszerűségét vagy csupán illuzórikusságát. Helyette talányosan kiterjesztik a rezervátum szimbolikus jelentésségét, amint azt összekötik az örökkévalósággal:

ELEANOR: [...] hogy megkaphasd, amire vágytál, velem együtt sétálsz az örökkévalóságba, a madárrezervátumba, amely kint vár. [...]

A hátsó fal mágikusan feltárja a madárrezervátumot.

Ha odanézel, látni fogod. A madárrezervátumot. Hidd el, látni fogod. Tégy úgy, mintha, tégy úgy. Tartsd meg a hitet, kedves húgom.

MARIANN: Megtartom, Eleanor.

ELEANOR: Én is, Mariann (342).

A vizuálisan is fölerősített művészi önreflexivitáshoz hozzájárulnak a dominánsan mimetikus jellegű portrék, de még inkább a falkép vagy a fal lebontásával előhívott látvány, amely: „teremtő kifejezés” (André Malraux szóhasználatával). Kiemeli a nagy álmok megvalósítására törekvés, a „csak” lelki hasznot hozó, eladhatatlan hatalmas rezervátum-kép jelentőségét a darab keletkezése idején dívó Kelta Tigris művészet-devalváló, merkantilista, profitorientációra áttérő világában, amely a turistákat vonzó, jól eladható tájképeket preferálta, s amely a dublini madárrezervátum létét is fenyegette. Teremtés, amely egyben értékörzés, emlékeztetkezés, Pierre Nora megnevezésével *lieux de mémoire* tudatos létrehozása és gyógyító aktus.

Eleanor ősi, megmagyarázhatatlan erővel operáló boszorkánysága a darab végére a megtartó hit szolgálatába áll: a bűnök megbocsátásához, a békességhez és szeretethez vezető út demonstrálásával, a múlt értékeinek fenntartásával, a hely spiritualizálásával. A címbeli angol, „sanctuary” szó rezervátum, menedékhely mellett szentélyt, szent helyet is jelent, s a dráma szövegében is tetten érhető a jelentések átjárhatósága. De a műalkotás maga is mintha megszentelné a házat, s önmagát is továbbéltetve ajtót (falat) nyitna az „örökkévalóságba”.

A deklaráltan liminális térben (a ház az utolsó az utcában, város és vidék, épített környezet és természet, föld és tenger határvonalán) a fal, akár megnyílik, akár képpé lényegül át, kitágítja a teret, lebontja a határokat fizikai és fiktív, materiális és spirituális, kinti és benti között. Az ambivalenciával telített rezervátumkép behozza a színre az egyre inkább szentéllyé átalakuló rezervátumot. Élet és művészet elválaszthatatlanságát, egymásba olvadását metaszínházi nyelven nyomatékosítja, ahogyan a művész szentélyébe – a színpadra – kívülről betörő, ellenségeskedő családtagok megszelídülnek a művek erőterében, belesimulnak a művészet közegébe, s maguk is a színpadkép részeivé szervesülnek – vizuálisan, teátrálisan: a néző szeme előtti átváltozásokkal. Disszonáns hangjaikat „békévé oldja” a művészet.

Színház a színházban

A fiatalabb generáció egyik legünnepeltebb, különösen fizikai színházáról, metaszínházi produkcióiról ismertté vált drámaírója, Enda Walsh (1967–) az ír drámaírás hagyományait felforgató, egyszerismind továbbvivő formában újítja meg. Leghíresebb darabjait, mint például a *The Walworth Farce* [A Walworth utcai farsz] (2006) címűt örökös színjátszás, fergeteges tempójú, virtuóz szerepváltások töltik ki. Az utóbbi művei ellenben már újabb hangokat is megütve a transzcendencia felé mozdulnak el.

A *Ballyturk* (2014) is erőteljes fizikai színház, de Beckett abszurdjával kombinálva. A két névtelen, 1-es, illetve 2-es számmal jelölt szereplő voltaképpen két bravúrosan játszó színész, akik ugrálnak, tornáznak, önmaguk hétköznapi cse-

lekvéseit (mint amilyen a reggeli öltözködés vagy reggelizés) is őrült tempóban, pantomimszerűen vagy komikus rutinként játsszák el, de akikről soha nem derül ki, hogy honnan, miért, miként kerültek a börtönszerűen zárt térbe. Beckett számos párosát, köztük Vladimirt és Estragont, az *Endgame* Hamm és Clovját, az *Act Without Words II.* két figuráját idézik új variációkban.

A szín egy tágas, de teljesen zárt lakótér, se ajtaja, se ablaka szoba, a szinte üressé rendezett középső részével s a falak mentén felhalmozott bútorokkal. A napjaikat kifejezetten szerepjátszással töltő, itt élő férfiak többnyire a címadó ír városka, Ballyturk lakóit elevenítik meg gesztusokkal, szavakkal, történetmondással. Ballyturk neve Brian Friel mára emlékezhellyé minősíthető fiktív Ballybeg faluja nevére játszik rá; legtöbb darabjának a vissza-visszatérő helyszínére, ahol a változatlan hely és a folyton változó idő koordinátaiban a vizsgált egyéni, társadalmi, történelmi helyzetek és problémák egyszerre részei a jelennek, és mutatnak összehasonlítható párhuzamokat a múltban vagy az emlékezetben létezővel. Walsh posztmodern darabjában viszont Ballyturk és lakói már a színház fiktív valóságában is konstrukciók; csupán az őket teátrálisan létrehozó színészek játékában és az egyikük róluk rajzolt, a falra kiállított gyerekrajzszerű portréin léteznek. A képzeletben tehát és az azt megragadó művészetben. Pontosan, ahogyan Bollobás Enikő állítja a szóból azelőtt nem létező tárgyat alkotó egyfajta tárgyköltészetről, hogy „a *performál* igét valójában visszaható igének kell tartanunk, [mivel] az alany önmagát *performálja*, az aktor önmagát képzi meg ágenssé” (BOLLOBÁS 2020, 157).

Az esetlegesen kiválasztott – nyíllövessel eltalált – rajzos arcképek kitalált modelljeinek, a kisvárosi lét jellegzetes alakjainak, magatartási képleteinek, emberi kapcsolatainak a rutinszerűen újra meg újra iterált parodizálása a provinciális társadalom kritikájaként is olvasható. Csakhogy a bámulatatos színészi teljesítmény – a sok szereppel való azonosulás, az identitásváltások sebessége – a színjátás maga: igazodási vagy viszonyítási pont hiányában öncélú és hiteltelen marad; pusztán pótcselekvés. Az identitásvesztésben *Godot* szereplőinél is tovább jutnak el a Walsh-figurák, mert ők már nem várnak semmire, és szándékosan hagyták el a múltjukat, és helyettesítették azt a fejükben fabrikált városkával, emberekkel, helyzetekkel – vélhetően csak azért, hogy eljátszhassák őket. Az önmagába forduló, önmaga játéktérévé degradálódó színház azonban az önreflexió paródiájává olvadás veszélyét is magában hordozza.

A világokat formáló művészi képzelőerő Yeatsnél a transzcendencia megéléséhez vezetett, Synge-nél a sivár valóságon fölülemelkedő alternatívát nyújtott. Sok évtizeddel később ugyanez Walshnál már súlyosan devalváltan jelenik meg, amely csak arra képes, hogy a fiktív színészek számára az önnönmaguk – az élet – előli ideiglenes menekülés útját kínálja földhözragadt, nevetséges vagy horrorisztikus figurák és események, nemlétező emberek nemlétező rémtörténetei kreálásával. A szerepjátékokat megszakító, indokolatlannak tetsző idegrohamok pillanataiban elhatalmasodó, álomképekhez, emlékfoszlányokhoz, halálfélelmekhez kötődő

szorongás jó példája a rettegést takaró bohóckodás az ébresztőóra körül, mintegy intertextusként az *Endgame*-ből, vagy az abszurd ijedelem egy légytől, megint csak az *Endgame* Hamm és Clov kettősére emlékeztetően, akiket egy bolha rémített meg, mivel az rajtuk kívül más élet létezésével fenyegetett. A *Ballyturk*ben ellenkezőleg: a légy a halált asszociálja rémálmaikból, s bár megölik, visszatérte a darab végén egyértelműsíti, hogy az valóban a Halálfigura birodalmához tartozik.

De vajon a színház meddig képes elfedni a valóságot? Feloldani vagy csilapítani az egzisztenciális félelmeket? A metaszínház meddig tudja elodázni a szembenézést a metafizikai kérdésekkel? Walsh válasza a drámán belül igazi „drámai” fordulattal artikulálódik. A nagyjából kétharmadáig a Hans-Thies Lehmann meghatározta posztdramatikus színház jegyeit mutató darab a maga inkoherenciájával, performancia-központúságával s a drámai narrációt helyettesítő „állapotok” előtérbe kerülésével hirtelen megfagy, mintha megállna, és az éles hangnemműváltást követően valódi „drámai dinamika”, feszültség keletkezik. Felváltva a korábbi „szcenikailag dinamikus formációkat” – amelyek Lehmann szerint a konstruált állapotok keretein belül jönnek létre a posztdramatikus színházban (LEHMANN 2006, 68–69) –, drámai cselekmény is kialakul, és a színpadi játék túllép a kizárólagos performativitáson.¹²

Az önérdékű, kiüresedett performanciából csak a teatralitás szuggesztív jelenléssel bíró feltöltésével, a megtapasztalt élethelyzetek dilemmáinak közvetítésével lehet továbblépni. Ez történik, amikor merész stílusbeli és tartalmi töréssel új szituáció áll elő: minden addiginak a kontrasztjaként váratlanul behatol kívülről egy más dimenzió – amire Vladimír és Estragon mindhiába vár. Egy harmadik férfi, egy tiszteletet parancsoló, de szelíd, kontemplatív figura érkezik – a magától felnyúló, eddig azonosíthatatlan ajtón keresztül. A 3-as számmal jelölt Halálfigura – vagy Christopher Murray meglátása szerint: inkább a *Peer Gynt* Gomböntője, aki „lelkeket gyűjt” (MURRAY 2017, 27). Összefüggések, dilemmák, emberi kötődések válnak érzékelhetővé, feszültséggel, érzelmi és erkölcsi tartományokat igénybevevő döntéshozásokkal, amelyek egzisztenciálisan befolyásolják a figurákból drámai szereplőkké érő férfiak életét. Már nem vagy nemcsak eljátszanak szerepeket, hanem saját magukat játsszák. A performatív ötvöződik a mimetikussal, a játékmód letisztultabbá, a szavak és gesztusok értelmezhetőkké bontakoznak. A jelek nem (vagy nemcsak) önmagukra utalnak többé, hanem lelki, érzelmi, szellemi tartalmakra. Innen nézve az előző szituációk is értelmezési lehetőségekkel telítődnek; a történések drámai narrációvá tömörülnek, de korántsem a hagyományos, naturalista színház tér vissza, inkább a dramatikus és a posztdramatikus, a modernista és a posztmodern, a fizikai és az abszurd színház különös kombinációja születik.

¹² Clare Wallace elemzi Walsh utóbbi drámáiban a posztdramatikus színházi jegyeket, anélkül azonban, hogy a *Ballyturk*ben a drámán belül az attól történő (részleges) elfordulást tárgyalná (WALLACE 2017, 38).

A színpadkép változása igen beszédes: a zártnak hitt tér drámai módon nyílik meg; a hátsó fal ajtónak bizonyul, amely, felszakadva az oldalfalakról, hatalmas zajjal zuhan le magától a kinti „gyönyörű kék fényben egy kis dombot takaró tökéletes zöld gyepré” (WALSH 2014, 36). A dombon álló idős, öltönyös férfi, fülsüketítővé hangosodó zene kíséretében lassan besétál a szobába, cigarettázva, könnyedén csevegve. Majd lezárul az ajtó-fal, hogy később újra többször kinyíljon és bezáruljon a történéseknek megfelelően. A *Bird Sanctuary*höz hasonlóan a kinti-benti dinamikát láthatóvá tévő fal misztikusan elválasztja és összeköti – az itt éleesebben széttartó – két szféra: Élet–Halál, valóság–fikció, fizikai–metafizikai, múló idő–időtlenység komplementer, egymást átfedő tereumait.

A kívülről belépő Halálfigura, miközben közönséges emberként mozog, beszél, teázik leendő áldozataival, filozofikus gondolatfutamokban értekezik az élet rövidségéről és az időtlenségről, a kinti lét valóságáról, szemben a benti élet-tevékenységek (a szerepjátszás? a színészet?) illuzórikusságával: „Minden, amit elképzeltetek – ott van. Az egész élet. Ott kint. Minden” – míg bent „semmi sem valódi” (WALSH 2014, 44). A kontrasztot erőteljesen aláhúzza a *mise-en-scène*: az ajtón túli kinti látvány kék egével, zöld fűvével, a napsütéssel, a béke, a derűs harmónia hona; a félsötét, zavaros, fantáziaszülte benti világ éles ellentéte. A halál azáltal, hogy – a Halálfigura szavai szerint – az életnek „formát” (46), keretet ad: formát ad a performanciának is, amely így túllép a csupán felszíni játékon, az értelmetlen ismétléseken.

A determináció és szabad választás kettősségében a két férfi eldöntheti, hogy melyikük lép hamarabb át a színpadilag megidézett „másvilágra”. Annyi szabadság adatik, hogy választhatják az emberibb, önzetlenebb magatartást, de éppen az válik kérdésessé, hogy mi a súlyosabb áldozat: a halál vagy az életben maradás, az eltávozás vagy a másik elengedése. Az igazi és mélyebb identitás ebben a traumatikus konfrontációban és kényszerű választási helyzetben mutatkozik meg, amikor a morális probléma az egzisztenciálisához kapcsolódik. Kirajzolódik, hogy mindketten képesek empátiával figyelni a másokra, egymást biztatni, s a képzelőerőt most az eltávozáshoz nyert szabadság látomására használni, igazi átéléssel, költőivé érett nyelven. Új értelmet nyer az önfeláldozás: a 2-es figura felajánlja, hogy ő megy előre, de látva az 1-es kétségbeesését a magára hagyatottság perspektívája miatt, az utolsó pillanatban mégis a gyengébb idegzetű fiatalabb társát küldi, hogy sétáljon ki az időközben esti fénybe borult, virágokkal megtelt zöld füves domb felé. A valószerűtlen térben a rituális lépések a két létszint határán rímelnek a *Hitgyógyász* hasonló útjára. A Halál birodalmának művi, szürrealisztikus, ám derűt sugárzó képe távolról sem a hagyományos túlvilágképek reminiscenciája, sem pedig parodizálása. A határátlépés vállalása a másik életbenmaradása érdekében sem feltétlenül a nehezebb választás.

Milyen élet marad a színésznek, aki csak szerepekben él, ha nincs társa, nincs közönsége? A záróképben az 1-es figura távozása után a 2-es látható tehetetlen-

ségében és tanácstalanságában újra a külső-belső tér dinamikája hozza a meglepő feloldozást: megintcsak egy eddig láthatatlan, kicsi oldalajtón át váratlanul belép egy kislány. *Godot* küldönc kisfiúja helyett – aki a frusztráló hír átadása után elszalad – itt a gyermek egy másik létszférából érkező kegyelmi ajándék lesz. Remény a túlélésre, vigasztalás az egyedül maradottnak, aki azért jött, hogy talán tanítványként, talán új (szín)játsszótársként segítsen neki az életet folytatni.

A *Ballyturk* nemcsak a színjátszás jelentésességére, hanem a róla kialakult különböző felfogásokra is reflektál. A darab maga is végigjárja az utat a beleélést, az emberi érzelmek megszemélyesítését és közvetítését elvető posztdramatikus színháztól a posztmodern eszközökkel is élő dramatikus színházig, vagy az „abszurd tragédia” (MURRAY 2017, 31) 21. századi változatáig. Éppen az *ad absurdum* vitt önjárató, vagy eszközként, pótcelekvésként alkalmazott performativitás hatástalansága emeli ki, hogy a dramatikus színház, a jelentéshordozó előadás az emberi érzések, élmények, tapasztalatok kibeszélésével – eljátszásával – biztatást, reményt is képes ébreszteni. A darabot a vége felől nézve mégsem tetszik annyira pesszimiztának a drámaírónak a képzelőerő hiábavalóságáról, a színház impotenciájáról (s öniróniával saját művészetéről) sugallott képe: bár a halál elkerülésében nem segíthet, de a róla megjelenített vízió révén csillapíthatja a félelmet, és megbékél-tethet az elkerülhetetlennel.

Összegzés

Bár a művészet Yeats megálmodta életmeghatározó lehetősége nyilvánvalóan összezsugorodott mára Írorszáiban is, Declan Kiberd még 2018-ban is leírhatta, bő évszázaddal az ír reneszánsz után, hogy a katolikus egyház hatalmának megszűnése nyomán, a nemzeti hagyományok kigúnyolása, a pénz és a média uralta Kelta Tigris idején, a művészek szava volt „az egyedüli etikus hang a közszférában”, akikre a magukat becsapottnak vélő emberek még mindig hajlamosak „irányjelzőként”, „inspirálóként” tekinteni (KIBERD 2018, 18, 22). Synge útmutatása nyomán, az évszázadon átívelő ír művészfigura-alkalmozatok kiemelt példái, a művészlét megélésének magaslatai és mélységei olyan maig érvényes közös pontokat mutatnak, mint a művészettel mindenhol együtt járó áldozatvállalás szükségessége, a veszélyesebb, bizonytalanabb, de szabadabb út választásának a szépsége, s a mindenkori reflektálás a művészetre, kiváltképpen a színházra. A sokrétű, önreflexív szerepjátszás segít egyrészt a valódi identitás mélyrétegeibe lehatolni, másrészt a színpad és a közönség közötti falakat lebontani, s ezáltal a nézőknek is magukra eszmélni. Ahogyan Synge Trampja, bár nem tudta ugyan megmásítani a valóságot, művészi látásmódjával mégis alternatívát nyújtott, ahogyan Yeats Vándorköltője csak halála árán élhette meg az álmát, ahogyan Friel hitgyógyász Frank Hardyja sorsa elfogadásában – halála felé vezető léptei során – találta meg

lelki békességét, a *Performances* zeneszerzője pedig halála után a műve és az élete együtt látásában, és McGuinness festőnője az alkotásával teremtett átjárhatóságot az örökkévalóságba, úgy Walsh szerepjátszó figurái egy valódi traumatikus élet-élmény hatására jutnak nyugvópontra önmaguk szerepének felismerésével. Az ír művészdrama eltérő stílusjegyeket mozgósító és/vagy keverő modern, posztmodern és posztdramatikus alakváltozataiban, a művészfigurákon és sokszor a színpadon megjelenő műveiken keresztül a mai ír színház képes a művészet teremtő és gyógyító hatalmának a kiterjesztésére.

Bibliográfia

- BOLLOBÁS Enikő (2020), *Kölcsönösségek. Irodalomelmélet, szövegolvasás, kultúráközvetítés*, Budapest, Balassi.
- CAVE, Richard Allen (1997), Commentaries and Notes, in uő (szerk.), *W.B. Yeats, Selected Plays*, London, Penguin, 273–389.
- CLARE, David (2019), Compiling a New Composite Draft of J. M. Synge’s *When the Moon Has Set*, in Barry HOULIHAN (szerk.), *Navigating Ireland’s Theatre Archive. Theory, Practice, Performance*, Oxford, Peter Lang, 259–275.
- DALLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2001), *A dráma története*, Pécs, JelenkorKiadó.
- FRIEL, Brian (1999), Seven Notes for a Festival Programme, in Christopher MURRAY (szerk.), *Brian Friel Essays, Diaries, Interviews. 1964–1999*, London, Faber.
- FRIEL, Brian (2003), *Performances*, Loughcrew, Gallery Press.
- FRIEL, Brian (2012 [1979]), *Hitgyógyász [Faith Healer]*, ford. MESTERHÁZI Márton, kézirat.
- GRENE, Nicholas (2018), Irish Theatre: A Writer’s Theatre, in Eamonn JORDAN–Eric WEITZ (szerk.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Irish Theatre and Performance*, London, Palgrave Macmillan, 421–434.
- HEANEY, Seamus (2010 [1966]), A kütlátó [The Diviner], ford. MESTERHÁZI Mónika, in FERENCZ Győző (szerk.), *Hűlt hely*, Budapest, Kalligram, 17.
- KEARNEY, Richard (1985), *The Irish Mind*, Dublin, Wolfhound.
- KÉKESI KUN Árpád (1998), *Tükörképek lázadása*, Szeged, József Attila Kör.
- KIBERD, Declan (2018), Going Global? in Hedwig SCHWALL (szerk.), *Boundaries, Passages, Transitions*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 13–24.
- KIERKEGAARD, Søren (1978), *Vagy-vagy*, ford. DANI Tivadar, Budapest, Gondolat.
- KURDI Mária (2015), J. M. Synge, Our Contemporary: Recent Trends in Synge Criticism from Postcolonial to Cross-Cultural Studies, *Hungarian Journal of English and American Studies* 2015/2, 423–442.
- KURDI Mária (2021), *John Millington Synge, az ír modernség drámaírója*, Pécs, Kronosz Kiadó.
- LAGERROTH, Ulla Britta (1999), Reading Musicalized Texts as Self-Reflexive Texts. Some Aspects of Interart Discourse, in Walter BERNHART–Steven Paul SCHER–Wer-

- ner WOLF (szerk.), *Word and Music Studies. Defining the Field*, Amsterdam, Rodopi, 205–220.
- LEHMANN, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*, London – New York, Routledge.
- LOJEK, Helen Heusner (2004), *Contexts for McGuinness's Drama*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press.
- LOJEK, Helen Heusner (2011), *The Spaces of Irish Drama. Stage and Place in Contemporary Plays*, New York, Palgrave Macmillan.
- NEUBAUER, John (1997), Tales of Hoffmann and Others. On Narrativizations of Instrumental Music, in Ulla Britta LAGERROTH – Hans LUND – Erik HEDLING (szerk.), *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam, Rodopi, 117–136.
- MATHEWS, J. M. (2003), *Revival. The Abbey Theatre, Sinn Féin, the Gaelic League and the Co-operative Movement*, Cork, Cork University Press.
- MCAULEY, Gay (1999), *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan.
- MCDONALD, Rónán (2014), The Irish Revival and Modernism, in Joe CLEARY (szerk.), *The Cambridge Companion to Irish Modernism*, Cambridge–New York, Cambridge University Press, 51–62.
- MCGUINNESS, Frank (2002), *The Bird Sanctuary*, in uó, *Plays Two*, London: Faber, 273–342.
- MURRAY, Christopher (1997), *Twentieth-century Irish Drama. Mirror up to Nation*, Manchester, Manchester University Press.
- MURRAY, Christopher (2014), *The Theatre of Brian Friel. Tradition and Modernity*, London, Bloomsbury.
- MURRAY, Christopher (2017), The Plays of Enda Walsh: Az Interim Report, *Hungarian Journal of English and American Studies* 2017/1, 13–33.
- Ó HÓGAÍN, Dáithí (1999), *The Sacred Isle. Beliefs and Religion in Pre-Christian Ireland*, Cork, The Collins Press.
- PALL, Sahntosh (1976), The Dancer in Yeats, *STUDIES* 65/258, 112–127.
- ROCHE, Anthony (2011), *Brian Friel, Theatre and Politics*, Houndsmills, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- ROCHE, Anthony (2013), *Synge and the Making of Modern Irish Drama*, Dublin, Carysfort Press.
- RUSSELL, Richard Rankin (2014), *Modernity, Community, and Place in Brian Friel's Drama*, Syracuse, Syracuse University Press.
- SADDLEMYER, Ann (1972), Art, Nature, and „The Prepared Personality”: a Reading of the Aran Islands and Related Writings, in BUSHRUI, S. B. (szerk.), *A Centenary Tribute to J. M. Synge*, Gerrards Cross, Bucks, Colin Smythe, 107–120.
- STEINER, George (1967), *Language and Silence*, London, Faber.
- SYNGE, John Millington (1966), *Collected Works, II. Prose*, Alan PRICE (szerk.), Gerrards Cross, Bucks, Colin Smythe.
- SYNGE, John Millington (1966a), *People and Places*, in Alan PRICE (szerk.), 193–201.
- SYNGE, John Millington (1966b), *The Vagrants of Wicklow*, in Alan PRICE (szerk.), 202–208.

- SYNGE, John Millington (1986), A völgy árnyéka, ford. GÖNCZ Árpád, in uő, *Drámák*, Budapest, Európa, 21–37.
- SYNGE, John Millington (1991), When the Moon Has Set (1901), in Seamus DEANE (szerk.), *The Field Day Anthology of Irish Writing, II*, Derry, Field Day Publications, 898–915.
- TERADA, Rei (2001), *Feeling in Theory. Emotion after the „Death of the Subject”*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- WALLACE, Clare (2017), „...ultimately alone and walking around in your own private universe’: Metatheatre and Metaphysics in Three Plays by Enda Walsh”, *Hungarian Journal of English and American Studies* 2017/1, 35–50.
- WALSH, Enda (2014), *Ballyturk*, Galway Landmark Theatre, Playscript.
- YEATS, William Butler (1960), *Collected Plays*, London, MacMillan.
- YEATS, William Butler (1960a), On the King’s Threshold [A király küszöbén], in uő, *Collected Plays*, London, MacMillan, 107–143.
- YEATS, William Butler (1960b), The King of the Great Clock Tower [A nagy óratorony királya], in uő, *Collected Plays*, 633–642.
- YEATS, William Butler (2000), *William Butler Yeats versei*, szerk. FERENCZ Győző, Budapest, Lyra Mundi.
- YEATS, William Butler (2000a), Na és?, ford. LÁZÁR Júlia, in FERENCZ Győző (szerk.), *William Butler Yeats versei*, Budapest, Lyra Mundi, 204.
- YEATS, William Butler (2000b), Viszontlátás a Municipal Galleryban, ford. JÉKELY Zoltán, in *William Butler Yeats versei*, szerk. FERENCZ Győző, Budapest, Európa, 211–213.
- YEATS, William Butler (1961), Certain Noble Plays of Japan, in *Essays and Introductions*, London, MacMillan, 221–237.

Az Ír Irodalmi Megújulás

J. M. Synge drámáinak fogadtatása és az autentikusság kérdései

„az igazat mondd, ne csak a valódit”

József Attila: *Thomas Mann üdvözlése*

A valódi, az eredeti vagy autentikus, illetve az eredetiség, hitelesség vagy autentikusság, autenticitás fogalmainak teoretikus értelmezése és alkalmazása a 20. század második felétől kezdett láthatóvá válni, elsősorban a posztkoloniális diszkurzus keretein belül. Egyénekre, közösségekre és művészi tevékenységre egyaránt vonatkoztathatóan vizsgálják filozófusok és elméletírók a tárgykört. A kulturálisan nem behatároló, általánosabb érvényű elméletek között tartják számon a későbbi gondolkodók által gyakran idézett filozófus, Lionel Trilling *Sincerity and Authenticity* (Őszinteség és autentikusság) című könyvét. Ebben a szerző az „autentikus” terminus görög eredetére utal, mely mindkét változatában többértelműséget implicál: az *Authenteo* egyfelől teljes hatalmat valami felett, másfelől gyilkosság elkövetését jelenti, míg az *Authentes* jelentése cselekvő vagy mester, de egyúttal elkövetőre, gyilkosra vagy öngyilkosságra is utalhat (TRILLING 1972, 131). Ugyanakkor a modernség kontextusában az autentikusságot Trilling olyan fogalomnak tekinti, melynek tartalma az őszinteséggel (*sincerity*), a brit gyarmati kultúrának e kulcspozícióba helyezett és büszkén felvállalt társadalmi értékével ellentétben jórészt akaratlanul, immanensen kialakuló minőség (TRILLING 1972, 92–93). A 19. század második felétől születő művészi produktumokkal kapcsolatban Trilling a műalkotás autentikusságát jellemezve írja, hogy az öndefiniáló, saját törvényei szerint létezik, és ebből következően jogosult akár társadalmilag elfogadhatatlan témákat is feldolgozni. A művész pedig, folytatja Trilling, személyes autenticitását a függetlenségben keresi, s műalkotásával az öndefiníció megvalósítására törekszik. Következésképpen az autentikus, azaz eredeti műalkotás akképpen tud hatni a közönségre, hogy tagjaival felismerteti inautentikusságukat, vagyis a törvényektől, normáktól való függésüket, és annak legyőzésére ösztökél (TRILLING 1972, 99–100).

Az ezredforduló után kiadott, *Authenticity in Culture, Self and Society* (Autenticitás a kultúrában, az egyénben és a társadalomban) címmel szerkesztett könyv első fejezete tovább viszi az elméleti megközelítést. Mások eredményeire is támaszkodva az autentikus(ság) mind főnévi, mind melléknévi definiálására kísérletet tesz, és szerzői meggyőződéssel állítják, hogy társadalmilag konstruált je-

lenséggel van dolgunk, melynek természete a folyamatos átalakulás és potenciális képlékenység. Egyrészt az autentikus egyfajta ideál vagy mérce, folytatják a szerkesztők, amelynek mibenlétét, mi több, példaszerűségét illetően adott időben és helyen egy embercsoport megegyezik, s így mint pozitív ideál elérését egyének és közösségek célul tűzhetik ki maguk elé. Másrészt alternatív módon szintén működhet az autentikusság koncepciója: stratégiaileg megjelölt, kívánatos státusz-ként lehet rá hivatkozni, miközben társadalmi kontrollra törekvő módszerként is alkalmazható. Sokarcúságának megfelelően az autentikusság nem annyira állapot, mint inkább a valóságot reprezentáló folyamatok tárgyiasított eredménye (VANNINI–WILLIAMS 2009, 3). Ezt továbbgondolva arra a következtetésre juthatunk, hogy az autentikusság értelmezése és diszkurzív gyakorlatai egyfajta kívánt minőség elérésének vágya mellett akár ideológiához is kötődő, elvárás-ként megfogalmazott változatként fordulnak elő, és azonosíthatók az emberi társadalmak világában. Egy kultúra, vagy annak egy szegmense, figyelmeztet Trilling, a vágyott autentikusság elérésének érdekében olyan konvenciókat és irányelveket hozhat létre, melyek aláássák annak progresszív, szabadsághoz vezetőnek tételezett minőségét (TRILLING 1972, 105).

Autentikusság és autonómia összefüggése valamely formában tehát megjelenik az elméleti megközelítésekben. Konkrét helyzetekre vonatkozóan ez a bonyolult kapcsolat a gyarmatosított társadalmaknak az önrendelkezésük visszanyerésére irányuló, vagyis dekolonizációs törekvései során gyakran (ön)ellentmondásos képleteket mutat. A dekolonizációs folyamatok prominens ideológiai katalizátora és támogatója kétségkívül a nacionalizmus volt. Kutatók szerint a nacionalizmusnak többféle, egymással összefüggő megnyilvánulási formája alakult ki, melyek között legfontosabb a politikai és a kulturális irány. Ezek sajátos dinamikájában megfigyelhető, hogy amikor a politikai oldalon kevesebb a lehetőség a győzelemre, akkor a kulturális nacionalizmus (cultural nationalism) viheti tovább a nemzeti célokat, és hozhat létre intézményeket az elnyomott közösség autonómiájának visszanyerése érdekében. Képviselői, mint például Anthony D. Smith írja, a közösség regenerációját, újjáépítését kívánják megvalósítani az adott nép saját eredeti, autentikus civilizációjának forrásaiból és energiáiból merítve. Másként fogalmazva, az autentikus, tehát a gyarmatosítás által még nem eltorzított múlt felfedezésének és széles körben hatékony, tényleges megért(et)ésének eszközével gondolják a nemzeti identitást megújítani (SMITH 1998, 90 és 112).

A posztkoloniális elméletek leggyakrabban használatos fogalmai között szintén szerepel az autentikus és az autenticitás. Bill Aschcroft és szerzőtársai szerint az autentikus, pre-koloniális tradíciók és szokások visszaépítésére irányuló törekvés a dekolonizáció szakaszába lépett kultúrában egyfajta esszencialista pozíció elfoglalásával járhat, ha a folyamat ágensei bizonyos szokásokat és gyakorlatokat eredetinek tekintenek, s ennek alapján ikonikussá emelnek, míg másokat hibridizáltságuk miatt kizárnak az autentikusság köréből. A kockázat itt az, vélik a

szerzők, hogy a kultúra körülményektől függő változásai nem kapnak elég figyelmet, következésképpen az „autentikus” definíciója merev és kizárólagos tulajdonságokat ölt magára, s éppenséggel negatívan hathat a gyarmatosítottak ellenállási mozgalmára, amennyiben egy domináns politikai csoport ennek mentén kívánja a saját kultúra határait megvonni, és különféle társadalmi okokból másokat abból kirekeszteni (ASHCROFT és mások 1998, 21–22).

Írországbán a 19. század végén bontakozott ki a kulturális nacionalizmus, miután Charles Stewart Parnell, a Home Rule elnevezésű, az ír nemzeti önrendelkezés visszaszerzését célul kitűző politikai párt vezérének ellehetetlenítésével, majd korai halálával (1891) a kezdetben ígéretes parlamentáris küzdelem holtpontra jutott. Az időközben gazdasági eredményeket elérő dekolonizáció folyamata azonban már megállíthatatlannak bizonyult, s mint irodalomtörténetében Seamus Deane írja a helyzetről, számos korabeli, főként fiatal értelmiségi és művész a kultúra terén kívánta a gyarmatosítótól való függetlenedést elérni (DEANE 1986, 141). A kulturális nacionalizmus mozgalma gyorsan elterjedt és erősödött, képviselőinek egyik legfontosabb törekvése a gyarmatosítás előtti ír kultúra és identitás új életre keltése volt. Irányultsága folytán ez a fajta nacionalizmus intellektuális megalapozójává vált azoknak a kulturális ideáloknak, eszméknek, diszkurzusoknak és eszközöknek, melyek az Ír Megújulás (Irish Revival, kb. 1880–1922) összefoglaló néven ismert mozgalmat jellemezték. Elsősorban a gyarmatosított állapot torzító hatásainak folyamányaként vallási, etnikai és az osztályellentétek alakultak ki, s a társadalmi széttagoltság azt eredményezte, hogy az ír kultúra újjászületésén munkálkodni kívánó értelmiségiek, újságírók, művészek és szépírók nem egyetlen homogén csoportot alkottak.

A kulturális nacionalizmuson belül kirajzolódó eltérések spektrumának egyik pólusán az Ír-Írország (Irish Ireland) eszme radikálisan patrióta hívei foglaltak helyet, akik általában esszencialista elveket vallottak, vagyis az írség ősi eredetű, megkülönböztető lényegét kívánták felmutatni és újra gyökereztetni. Az ő oldalukat többnyire Gaelic Revival, Gaelic-Catholic Revival vagy Celtic Revival (Gael Megújulás, Gael-Katolikus Megújulás vagy Kelta Megújulás) néven különbözteti meg a szakirodalom, vezető alakjai Douglas Hyde és David Patrick Moran voltak. A másik pólus, az Anglo-ír Megújulás (Anglo-Irish Revival) képviselői elsősorban írók voltak: a központi alak, a később Nobel-díjra érdemesített költő-drámaíró, W. B. Yeats mellett Lady Augusta Gregory, J. M. Synge, Edward Martyn, George Moore és mások. Anglo-ír megnevezésük angolszász őseikre és az őshonos, katolikus írekétől eltérő protestáns vallási háttérükre utal. A többféle irány létezésének ellenére azonban számos érintkezés és átfedés fedezhető fel a kulturális újjászületést zászlójukra tűző csoportok között. Programjuk lényegében hasonló volt: az íreknek a gyarmati elnyomás során kialakult lenéző, infantilizáló, nemritkán egyenesen megbélyegző reprezentációit igyekeztek ellensúlyozni, mindemellett a nemzeti függetlenség elérésével kapcsolatos meggyőződésük sze-

rint különböző módokon és intézményi eszközökkel folytatták tevékenységüket (CASTLE 2011, 291).

A Gael Megújulás egyik vezető alakja, Douglas Hyde az 1892-ben alapított National Literary Society (Nemzeti Irodalmi Társaság) elnökeként Írország de-anglicizálásának szükségességéről tartotta meg leghíresebb beszédét. Ebben többek között amellet érvel, hogy az íreknek vissza kellene találniuk eredeti gael kultúrájukhoz, amely valaha az európai népek között kitűnt a klasszikusok ismeretének terén, a 20. század végére viszont már alig maradt nyoma az egykori irodalmi műveltségnek. Bár általában gyűlölik az angolokat, az írek mégis oly sok mindenben imitálják őket, folytatja Hyde, s ez az anglicizálódás által létrehozott abszolút ellentmondásos helyzet megérett arra, hogy megszüntessék. Meg kell állítani az ír nyelv elvesztésének nagyon is előrehaladott folyamatát, mivel az hatalmas kulturális kincs, és külföldi nyelvészek kutatják – akik talán segíthetnének abban, hogy beláttassák az emberekkel, mennyire nem gondolhatják magukat igazán műveltnek a nemzeti nyelv birtoklása nélkül, fejezi be a szerző (HYDE 1991 [1892], 527–533). A Nyugat-Írországban, protestáns családból született Hyde az ír nyelvet a körülöttük élő katolikusoktól sajátította el, s nevéhez fűződik a Gael Liga (Gaelic League, 1893) megalapítása is, amely az ír-gael nyelv elterjesztésének és használatának visszaállítására céljával jött létre, és elérte, hogy főként a városokban sokan lelkesen kezdték tanulni és társaságban egymás között is beszélni a nemzeti nyelvet.

Az anglo-ír kulturális nacionalista csoport írókból álló képviselői tevékenységének legmaradandóbb eredménye az európai hatások felé is nyitott, művészi-igényes és amellet nemzeti ihletésű drámaírás és színjátás létrehozása volt. Megalakult az Irish Literary Theatre (Ír Irodalmi Színház), amely 1899 és 1901 között vitt színre néhány darabot. Ezt követte az 1903-ban alapított Irish National Theatre Society (Ír Nemzeti Színházi Társaság), amelyből kinőtt az Abbey Színház társulata. Külső anyagi segítséggel az Abbey Színház 1904-ben talált állandó otthonra a fővárosban. Yeats a Nobel-díjat elsősorban az ír nemzeti drámaírás és színház létrehozásában betöltött vezető szerepéért kapta. A díj átvételekor mondott beszédében, 1923 távlatából visszatekintve Hyde és a saját kulturális programjának különbségéről már a beszéd elején szólt. Dr. Hyde, mondta, megalapította a Gael Ligát, melynek tevékenysége azt eredményezte, hogy összejöveteleiken az emberek ír nyelven énekeltek régi dalokat és mondtak egymásnak történeteket. Ő maga pedig, folytatta Yeats, egy olyan mozgalmat indított útjára, amely a modern Írországban széles tömegek által használt angol nyelvre lefordítva ismerteti meg az emberekkel az ősi kelta mítoszokat, legendákat és népmeséket, illetve az Írországban angol nyelven született költészetet, regényirodalmat és történelmi munkákat. Mivel a lakosság nem sokat olvas, teszi hozzá, néhány író társával, közöttük elsősorban az ír nyelvet is elsajátító Lady Augusta Gregoryvel elhatározták, hogy a nemzeti közönség számára saját színházat alapítanak,

amelyben ír szerzők műveit adják elő hazai témákról, ír színészek játékában. Yeats fő érve az volt, hogy a korabeli dublini színházakban fellépő angol társulatok nem nyújtottak semmi olyat, amit az írek róluk szólónak tekinthettek volna (YEATS 1969 [1916], 378–379). A különbségek mellett a kétféle program, Hyde-é illetve Yeatsé, számos kérdésben összeegyeztethetőnek bizonyult, ugyanis Hyde nagy sikert arató ír nyelvű drámákat szerzett az új színház számára.

Ez a korszak nemcsak a kulturális nacionalizmus térhódításának, hanem egyben a gyarmatosító ország felől érkező modernizációnak is az időszaka; a társadalom egyik jelentős rétegét a gazdagodó, katolikus középosztály alkotta. „Adulteration and the Nation” (Meghamisítás és a nemzet) című könyvfejezetében David Lloyd az ír modernizálódás korában megerősödött, s elsősorban a fenti osztály által támogatott nacionalista ideológia lényegi ellentmondásaként írja le azt, hogy az impériális kultúrával szemben, amelytől gazdaságilag függött, a vidéki, gael gyökerű kultúrához való kötődés révén törekedett hitelesíteni (authenticate) saját különbözőségét (LLOYD 1993, 93). A brit hatásokat mutató, hibridizált városi, elsősorban dublini kultúra ellentétéként az autentikus ír kultúra forrását a tradicionálisnak és erkölcsileg tisztának tételezett paraszti életformában, a civilizációtól legkevésbé érintett nyugati megyék és falvak gael nyelvű, archaikus eredetű folklórában vélték a kulturális nacionalisták (mindkét oldalon) felfedezni. A viszonyok összetettségét és problematikusságát Lloyd szerint aláhúzza, hogy a brit ideológia a gyarmatosítottak kultúráját szubhumánusnak, tehát inautentikusnak látta, s ezzel igazoltak a kolonizáció (vagyis civilizálás) szükségességét. Kultúrájuk hibridizáltságát, folytatja Lloyd, a gyarmatosítottak szintén érzékelték, de másként értelmezték, nevezetesen úgy, mint az eredeti, autentikus írség beszenyveződését, kontaminációját, amit meg kell szüntetni, mert az autentikus kultúra hiánya a nemzet halálát jelentené (LLOYD 1993, 112). Erről szól tulajdonképpen Hyde már idézett de-anglicizálást sürgető cikke is, amelyben a szerző szavait úgy értelmezhetjük, hogy a nemzeti nyelv és a hozzá kapcsolódó hagyományok elvesztése az írek kultúráját inautentikussá tette, s éppen ezért visszaszerzésük most a legfontosabb lépés.

A kulturális nacionalizmus fentebb jellemzett két szárnyának a legélesebb vitákat eredményező különbsége éppen abban ragadható meg, ahogyan a hagyományörző nyugati vidék szokásait és népét ábrázolták, s ahogyan a jószerevel már csak a távoli nyugati vidékeken beszélt ír nyelvhez viszonyultak. D. P. Moran, az Ír-Írország mozgalom vezéralakjának terminusával élve az említett vitákban „két civilizáció harca” („battle of two civilizations”) bontakozott ki, melyben az autentikusan nemzeti vonások kérdésköre központi szerepet játszott. Ezzel a címmel publikálta Moran az Ír-Írország filozófiájáról írt művének egyik alfejezetét. Ebben kifejti, hogy mivel a gyarmati időszakban az átlagírek a 19. században náluk is bevezetett brit iskoláztatási rendszer előírásainak értelmében az angol irodalom nevelődnek, tanulmányaik befejezése után nemigen olvasnak többé szép-

irodalmat. Az ok pedig az, véli Moran, hogy nem igazán értették az iskolában megismert műveket, mert azok nem hatottak képzeletvilágukra, idegenül hangzottak számukra. Ugyanakkor felnőtt életükben angol kiadású, olcsó lapokkal és magazinokkal találkozhatnak, melyek megint csak egyáltalán nem szolgálják szellemi épülésüket. Ilyen körülmények között, folytatja Moran, kezdődött a Yeats és köre által meghirdetett ír irodalmi megújulás, ám misztikus szellemű műveik távol maradnak az emberektől, hiába tették rá a „kelta” címkét. Valószínűleg akaratuk ellenére, de a misztikusoknak az angol nyelvű ír irodalom megteremtésére irányuló komoly törekvései mégis hasznosak, így Moran, mert ebben a kontextusban felvetődik a kérdés, hogyan is határozható meg maga az ír irodalom. A Gael Liga pedig, zárja elmékedését a szerző, eredményes küzdelmet folytatott annak elismertetésére, hogy az ír irodalom nem gondolható el az ír nyelven kívül, továbbá angol nyelvű ír irodalom nem is létezhet, mert ez önellentmondás (MORAN 1991 [1905], 553–556). Ilyen körülmények között nem meglepő, hogy a kortárs irodalmi művek autentikussága rendszerint vitatémává vált a kulturális megújulás időszakában, amikor a radikálisan nacionalista ideológiától a szélsőségeket kerülő, toleránsabb nézetekig terjedt a skála.

A Gael Megújulás hívei gyakran újságcikkekben kritizálták a másik csoport tagjainak közreműködésével született olyan műveket, amelyek szerintük eleve nem tudhatják hitelesen ábrázolni az ír szellemiséget, a paraszti világot és a történelmet. Beszédes példaként idézhető a két oldal összeütközéseire a következő polémia. 1900-ban jelent meg az *A Treasury of Irish Poetry in the English Tongue* (Az angol nyelvű ír költészet kincsháza) című antológia, melyet a protestáns anglo-ír művelődés fellelőjének, a Trinity College-nak két tanára szerkesztett, Stopford A. Brooke és T. W. Rolleston. Brooke, aki akkoriban a londoni Irish Literary Societyt (Ír Irodalmi Társaságot) is elnökölte, az antológiához szerzett előszavában arra utal, hogy az angol mesterek hatására, angol nyelven születő ír költészet egyelőre fiatal szépirodalmi terület, de művelői az ír nemzeti karakter spirituális vonásait, s az ír táj által ébresztett érzelmeket szólaltatják meg verseikben. Közös a művekben a nemzeti érzés, folytatja Brooke, ami szerencsére nem angolellenességet jelent, hanem a hazai föld szeretetét és a kelta természet evolúciójának és sokoldalúságának ábrázolására irányuló törekvést (BROOKE 1991 [1900], 970). A *The Leader* elnevezésű újságjában Moran erőteljesen kritizálta az antológia versanyagát és előszavát, kifogásolva, hogy Brooke, az angol irodalom tudósa, nem figyel az utóbbi idők valóságos ír fejleményeire, nem ismeri igazán Írországot és az előszóban túl sok a kozmopolita filozofálás. A túlréprezentált „kelta” szimbolisták, folytatja Moran, tulajdonképpen anglo-ír költők, akiknek egyike sem tud olyan közvetlenséggel szólni az ír szívekhez, mint Burns a skótokéhoz. Végül a kritika Yeatsset sem kíméli: Moran szerint a verseiben zengő álmok lehetnek „kelták”, de nem az ír emberek valódi álmai. (MORAN 1991 [1900], 971).

Moran elutasító hangneme viszonyválaszt provokált az antológia másik szerkesztőjétől, T. W. Rollestontól, aki erősen vitatja Moran általánosításait és az olyan megosztó kitételeit, hogy a Trinity College végzettjei és az intézményhez kötődő protestáns írók, még ha nemzetiek is próbálnak lenni, nem tudnak igazán Írországhoz szólni. Sok gael gyökerű őslakos, katolikus olvasót igenis mélyen meg tudnak hatni az anglo-ír Yeats költeményei, szögezi le Rolleston (ROLLESTON 1991 [1901], 973). Többes számot használva, a lapja, és olvasói nevében Moran visszaírt; szerinte Mr. Rolleston egy művelt angol úr, aki azt hiszi, hogy ír, míg az ország gael gyökerű nagy része mostanra felismerte, hogy írként kellett volna felnőnie, és nem a tőlük idegen angol oktatásban részesülnie. Hozzáteszi, hogy az anglo-ír elit az oka annak, hogy a modern Írországot stagnálás és vulgaritás jellemzi, de ezt a helyzetet a Gael Megújulás hívei meg akarják változtatni, s egyben felemelni az ír nyelvű kultúrát (MORAN 1991 [1901], 974–975). Jól látható a polémiaiból, hogy Moran és az általa vezetett Ír-Írország mozgalom támogatói Hyde-nál radikálisabb nézeteket képviseltek.

A Gael Liga törekvése, hogy az ír nyelv váljon újra az egyetlen hiteles önkifejező eszközzé a nemzet tagjai számára, szintén vitákat provokált. 1904-ben publikált cikkében Frederick Ryan, aki korábban csatlakozott az ír szocialisták pártjához, a Gael Liga progresszív szerepére kérdez rá, és a saját maga adott válasza nemleges. Írül tanulni és a nyelvet beszélni szerinte csupán az érzelmekre hat, de nem viszi előbbre a hön áhított politikai szabadság ügyét, amelyért a történelemben számos, csak angolt beszélő ír patrióta fajsúlyos tetteket hajtott végre, például a közelmúltban elhunyt Charles Stewart Parnell, írja Ryan. Öntudatlanul bár, de szerinte a gael nyelv visszaállítását és a középkori ír irodalom olvasását szolgáló mozgalom éppenséggel a politikai reakcióknak hajt hasznát azzal, hogy egyfajta ártalmatlan mederbe tereli a függetlenséget akarók energiáit. Mint szocialista gondolkodó Ryan annak a véleménynek ad hangot, hogy a nemzet morális felemelkedését nem a múlt hősiességén és a szomszédos ország bűnein való töprengés hozza meg, hanem a képesség a jelenkori belső problémák megoldására, legyenek azok politikaiak, gazdaságiak vagy társadalmiak (RYAN 2015 [1904], 121–123). A *Dana* nevű újságban közölt cikke a protestáns nacionalista Stephen Gwynn, az Irish Literary Society (Ír Irodalmi Társaság) titkára válaszolt ugyanabban a lapban, védelmébe véve a Liga tevékenységét és eredményeit. Hyde programjához hasonlóan ő szintén hangsúlyozza, hogy az ír nyelvű irodalom megismerése erősíteni képes a nemzeti szellemet sokakban és láthatóan pezsdíti az intellektuális életet az ország legeldugottabb helyein is. Okfejtését Gwynn azzal fejezi be, hogy a gael nyelvű műveken keresztül az emberek megszerethetik magát az olvasást, ami megváltoztathatja az angol irodalom iránti érdektelenségüket is (GWYNN 2015 [1904], 125–126).

Idővel a felnőttként elsajátított ír nyelv használata inkább divattá vált, mint-hogy követői ténylegesen hittek volna a Hyde és Gwynn által tárgyalt eredeti kul-

turális funkciójában, az autentikus ír szellemiség kifejezésében. Tanulmányában Pintér Márta utal a Yeats és John Eglinton (a *Dana* társalapítója) közötti nézetkülönbségre a hazai nyelv tekintetében: az előbbi a hiberno-angolt, az írek által beszélt angol nyelvváltozatot tartotta a nemzeti tudat kifejezésére alkalmasnak, míg Eglinton a sztenderd angol nyelvet (PINTÉR 2003, 86–87). A drámaíró J. M. Synge, aki a Trinity College-ban folytatott tanulmányai részeként tanult meg írül, igen sok tapasztalatot szerzett az ír nyelv használatának általános állapotáról az országban. Írország legnyugatibb pontjait, a Galway megyéhez tartozó Aran-szigeteket Synge az 1898–1902 közötti években ötször kereste fel, s alkalmanként több hétig tartózkodott ott. A középső Aran-szigeten, Inishmaanon (ír nevén Inis Meáin) élő emberek szokásait és életmódját találta a legarchaikusabbnak és így a népi hagyományok legautentikusabb őrzőjének a szigetek között.

Az írt anyanyelvként beszélő halászok és családjaik közelében Synge hozzájuk hasonlóan kunyhóban lakott, és lejegyezte megfigyeléseit, majd ezekre alapozva született meg a *The Aran Islands* (1907), egy az etnográfiai feljegyzések, az útinapló és az önéletrajz sajátságait vegyítő, könyvhosszúságú mű. Ez a meghatározhatatlan műfajú szövege eltér mind a gyarmatosító ideológia által vezérelt antropológiai megközelítés, mind a hazai megújulási mozgalom által kínált etnográfiai modellektől, amelyek a vidéki íreket mint Másikat az egyik oldalon többnyire lekezelően, a másik oldalon pedig többnyire idealizálva mutatták be. Giulia Bruna értelmezésében Synge munkája plurális szemléletű: a vidéki emberek életmódjának komplexitásáról nyújt képet, amikor a sötétebb árnyalatokra is hangsúlyt helyez (BRUNA 2017, 3). Yeatshez hasonlóan Synge kritikusan szemlélte, hogy a brit közvetítéssel jövő modernizáció negatív változásokat hozott még a hagyományos szokásokat és értékeket őrző vidéki ír kultúrába is. Nem általában volt azonban Synge a modernizáció ellen, hanem amint Seán Hewitt érvel, annak nem organikus, az írekhez kívülről származó formáját utasította el (HEWITT 2021, 12). Yeats, Synge és Lady Gregory, valamint legjobb műveikben néhány más író azonban elkerülték a kettősségekben való gondolkodás csapdáját, nevezetesen hogy a modernizálódás romboló hatásával szemben idealizálva mutassák be a vidéki halászok és parasztok világát.

Drámaírói pályája során Synge nagymértékben támaszkodott az utazásai alatt lejegyzett megfigyeléseire, melyek hitelesen számolnak be az Aran-szigetek lakóinak szokásairól és életmódjáról, együtt az autentikusan tradicionális kultúra hanyatlásának és az anyagiasság előtérbe kerülésének aggasztó jeleivel. Synge más perifériális vagy elhanyagoltabb vidéki helyen szintén járt, és hasonló tapasztalatokat szerezve írt cikkeket angol és ír lapok számára az 1900-as évek elején, amelyek felhívták a figyelmet a vidéki élet egyáltalán nem idealizálható árnyoldalaira. A wicklow-i térségről született egyik cikke, „A dombság nyomasztó hatása” (*The Opression of the Hills*) című pátosztalanul írja le azt a kiábrándító jelenséget, hogy a keleten fekvő Wicklow megye dombos vidékein a tartós esőzés és a gyak-

ran viharos időjárás tömeges depressziót okoz, vagy erősíti az arra való hajlamot, s előfordul, hogy emberek fél életüket elmeorvosintézetben töltik (SYNGE 1911, 13–14). Synge egyes további írásai arról tudósítanak, hogy a nyugati megyékben egy gazdagodó, de sok tekintetben vulgáris életvitelű, a bennszülött katolikusok soraiból kiemelkedő társadalmi réteg van megerősödőben, és a legszegényebbek kárvallottjai ennek a folyamatnak. Példa erre a nyugat-írországi, a föld termékelensége miatt nagyon szegény Connemara régióban a tengeri növények, moszat és hínár gyűjtőiről szóló cikke. Ebben Synge hangsúlyosan említi, hogy vannak helyek, ahol a gyűjtők egyetlen kereskedőnek vannak anyagilag kiszolgáltatva, aki az általa meghatározott áron, nem egy esetben igazságtalanul tetemes hasznot szerezve veszi át a megélhetésükért küzdő emberek verejtékes munkával összeszedett, majd napon szárított áruját (SYNGE 1911, 189–190).

Prózai műveiben Synge többnyire olyan történeteket és anekdotákat szintén közöl, amelyeket általában idős vidéki emberektől hallott, s ezeket hiteles kiindulópontként használja művei univerzálisabb kérdéseket hordozó cselekményének és karakterábrázolásának alakításában. Hogy a jelen tanulmány mottójául idézett József Attila-sorra visszautaljunk, Synge a történetek valóságából építkezve, az azon túlmutató „igaz” ábrázolását az eredetileg megfigyelteket vagy hallottakat transzformáló művészi többlettel valósította meg. A drámaíróról szerzett egyik újabb monográfia több helyen is utal Synge filozófiai olvasmányaira, melyek között Herbert Spencertől *A pszichológia elvei* (1855) az „átszellemített realizmus” (transfigured realism) fogalmát kínálta számára, mint jegyzetfüzete tanúsítja. Alkalmazta is műveiben a realizmus és szürrealizmus vegyítését dramaturgiai stratégiaként a racionalizált valóságkép megbízhatatlansága ellenében a még ismeretlen alternatívák felé való nyitás lehetőségének érzékeltetésére (COLLINS 2016, 120–122). Ugyanakkor *A nyugati világ bajnoka* című darabjához írt előszavában műveinek nyelvi eredetiségéről Synge azt vallotta, hogy az általa használt szavak és kifejezések legnagyobb részét a vidéken élő írektől hallotta, akik egy eleven képzeletvilág és gazdag szóbeli kultúra örökösei (SYNGE 1968 [1907], 53).

Drámáiban, legjellemzőbben a *Bajnok*ban, Synge stilizált hiberno-angol nyelven beszélteti szereplőit, amely az angol szókincset ír kifejezésekkel és grammatikai szerkezetekkel vegyíti, s hibridizáltságával a gyarmatosított–gyarmatosító kölcsönhatás dinamikáját adja vissza. Synge a nyelvnek valóságalkító cselekvési képességet tulajdonított, összecsengve azzal, amit Bollobás Enikő a 20. századi beszédaktus-elméletek és nyelvfilozófiák művelői által feltárt esetekből leszűr, nevezetesen hogy ezekben „a szó, a performatív megnyilvánulás (megnyilatkozás) vagy a beszédaktus (beszédművelet, beszédcselekvés) a valóságban hoz létre változást” (BOLLOBÁS 2020, 41). A *Bajnok*ban a főszereplő, Christy Mahon a történetmondás, azaz a nyelv performatív lehetőségeivel teremti újjá önmagát. Mint Gregory Castle írja, a drámaíró nem egyfajta autentikus ír beszéd ábrázolására és aurája megőrzésére törekedett, hanem az ő hiberno-angolja stilizáltsága révén

egy „új eredetit” („new original”) teremtett (CASTLE 2011, 299). Christy nagyotmondásaival a megjelenített beszéd autentikussága és igazságtartalma kérdőjeleződik meg, s jelzi általában véve a nyelv valóságábrázoló lehetőségeinek határait és korlátait. Performatív nyelvi eszközként a szinte mindenütt jelen lévő modernista alakzat Synge életművében az irónia. Drámáinak dublini fogadtatása kezdetben meglehetősen vegyesnek bizonyult, mivel az ír népeletet képviselő alakjait és világukat összetettségükre figyelve ábrázolta, az átlényegített/átszellemített realizmust a groteszk és az abszurd eszközeivel is erősítve. A továbbiakban az összesen hét Synge-drámából négy korabeli fogadtatását mutatom be, elsősorban az autentikussággal kapcsolatos elvárások tükrében.

Synge első színpadon előadott műve *A völgy árnyéka* (*The Shadow of the Glen*) volt, melyet az Ír Nemzeti Színházi Társaság vitt színre 1903-ben, még az Abbey Színház megnyitása előtt. A dráma a közönség nagy részének egyáltalán nem tetszett, nézők és kritikusok többnyire azt vitatták, mennyire hiteles a darab fiatalasszony főszereplőjének, Nora Burke-nek a viselkedése. Nora ugyanis, miközben a nála jóval idősebb, rideg és gyanakvó férje halottnak tettei magát, hogy kifigyelje feleségét, a házukba hoz egy fiatal gazdát, majd amikor a „feltámadó” férj ajtót mutat neki, enged egy idegen, a névtelen Csavargó hívásának, és vele hagyja el a házat. Arthur Griffith, az ismert újságíró-politikus, a nacionalista Sinn Féin párt (1905–) megalapítója az akkoriban szerkesztett *United Irishman* (Egyesült Írek, 1899–1906) című lapjában élesen bírálta Synge drámáját, amiért olyan képtelenül irreális a befejezése. Azzal érvelt, idézi Anthony Roche, hogy bár akadnak nem szerelemből kötött házasságok az országban, az ír asszony nem hűtlen férjéhez, és semmilyen körülmények között nem megy el egy csavargóval. Griffith egészen odáig ment, folytatja Roche, hogy saját drámát írt *Egy igazi wicklow-i völgyben* (*In a Real Wicklow Glen*) címmel és közölte újságjában, amely leginkább a 19. századi, a 20. századra már avított számító melodramákhoz hasonlítható (ROCHE 2015, 62–63).

A darab még Maud Gonne-t, az Írország leányai (Inghinidhe na hÉireann) nevű patrióta szervezet megalapítóját is feldühítette; ő és követői tüntetőleg kivonultak az előadásról, mert annak nőábrázolását hamisnak és erkölcsileg kifogásolhatónak ítélték. Gonne 1904-ben írt drámája, a *Dawn* (Hajnal) Shonagh Hill értelmezésében szintén egyfajta válasznak tekinthető *A völgy árnyékára*, ugyanis a Gonne művében szereplő asszonyok Synge Norájával ellentétben önfeláldozóak, hűségesek és természetesen hazaszeretőek (HILL 2019, 49). Szűklátókörűségük miatt Griffith, Gonne és a darab más bírálói a hitelességet hiányolva nem vették észre, hogy Nora mindössze szabadságra vágyik, ki akar kerülni a patriarchális fogságból, és saját igényeit kifejezve élni egy általa választott férfival, s ezzel a darab tulajdonképpen azt a szabadságvágyat fogalmazza meg, melynek elérése végső soron közel állt a nacionalisták törekvéseihez. Üdvözölte azonban Synge merész témaválasztását például John Butler Yeats, a költő apja, aki szerint Nora szaba-

dulási kísérletének története éppenséggel a valóságnak megfelelően egy mélyen gyökerező, specifikusan ír intézményt, a szerelem nélküli házasságot veszi célba (idézi KIBERD 1993 [1979], 174).

A *völgy árnyékában* tulajdonképpen sem a patriarchális elnyomó, a belső gyarmatosítónak tekinthető férjnek, sem pedig a csak anyagiakban érdekelt volt új férjjelöltnek nem számítanak az asszony igényei. Alakjuk ilyené formálásával Synge nem elégítette ki azt a számos dublini újságíró és színházba járó ember által képviselt elvárást, hogy a parasztgazdák és pásztorok ábrázolásában erényeiket és önfeláldozásukat kell hangsúlyozni, mert így válnak hitelessé. Synge ábrázolásmódja nem irreális, azaz Griffith szemében hiteltelen a vidéki gender-kapcsolatok helyzetéről, hanem egy népi anekdotára és az író megfigyeléseire alapozott, „át-szellemített” realizmusának stratégiájával éppenséggel felszínre hozza a korabeli írországi állapotok elhallgatott erkölcsi visszasságait, nevezetesen a vidéken élő asszonyok helyzetének gyakori kilátástalanságát. A darab generálta viták bevezetőt nyújtottak ahhoz a virulens folyamathoz, amelyben az új ír színház az autentikus nemzeti identitás felfogásának és formálásának laboratóriumává, esetenként küzdőterévé vált (HEWITT 2021, 9).

A következő Synge-bemutató, a *Szirti lovasok* (*Riders to the Sea*, 1904) már aratott némi sikert. Ez az egyetlen drámája az írónak, amely az Aran-szigeteken játszódik, és Synge kiemelt gondot fordított arra, hogy a színpadi kellékek és eszközök, valamint a szereplők által viselt ruhadarabok eredetiek legyenek, és hűen tükrözzék az ábrázolt szigetlakó halászcsaládok világát és életmódját. A színészeknek egy Aranról elszármazott idős asszony segített a ritmikus kántálást betanulni, hogy a siratóénekek stílusa autentikusan hangozzék az előadás végén. Az életműben a színrevitel és eljátszás értelemben vett performancia és modernség kapcsolatát vizsgálva Hélène Lecossois úgy véli, hogy a rurális miliőt a dublini színpadra hozva Synge darabjainak előadásáiban az Abbey urbánus közönsége és a földműves- vagy halászközösségek közötti lényegi eltérések kerültek felszínre. Ezzel pedig az ír drámaíró szándékolatlanul is a kulturális különbségek performatív megképződésének és felmutatásának a modernizmusban centrális jelentőségű gyakorlatát művelte (LECOSSOIS 2020, 24). A *Szirti lovasok* előadásának városi nézői így szembesülhettek a múlt élő hagyományainak autentikus bemutatásával.

Beszédesen jellemzi azonban a premier fogadtatásának vegyességét, hogy az *Irish Times* által közzölt cikk nehezményezte, hogy egy holttest túl sokáig van a színen, ami lehet ugyan realiztikus, de művészinak egyáltalán nem mondható (idézi GRENE 2009, 149). Számos katolikus nacionalista néző számára különösen a halott feletti siratásnak a kereszténység felvétele előtti korból fennmaradt hagyománya tűnt idegennek, valószínűleg azért is, mert a tekintélyét féltő egyház dokumentáltan ellenezte az ilyenfajta barbárnak tartott rituálékat. Amint Stephanie Pocock Boeninger írja, a *Szirti lovasok* végén a kiterített holttest, a közösség idős nőtagjai által kántált siratóénekek és az anya, Maurya sajátosan egyéni gyász-

lása az ír temetkezési szokások egy fontos mozzanatát valóságosan jelenítik meg, nevezetesen annak rituáléját, ahogyan a közösség a holtat elválasztja az élőkől, és ezzel a kettő közötti átmenetben rejlő veszélyen felülkerekedik (POCOCK BOENINGER 2021, 63). A modernizálódó dublini polgári réteg tagjai, akik az Abbey színház nézőinek jelentős részét képezték, már nem tudhatták magukénak ezeket a hagyományokat, s a szemük előtt történő megtestesítésük zavarba ejtette őket szokatlanságával.

A *Szirti lovasok* esetében a hagyományos tárgyakkal teli színpadkép és a halottszíratás autentikusságát a tágabb világból az Aran-szigetekre is elérő modernizálódási folyamat egyes megnyilvánulásai ellenpontozzák. Bartley, a színre vitt család egyetlen még élő férfitagja a galway-i vásárra készül vinni a lovait, ahol jó pénzért akarja őket eladni. Maurya, az anyja le akarja beszélni fiát az útról, mert Galwaybe csak hajón mehet, a tenger viszont háborog. Érvként az idős asszony az érték pénzben nem kifejezhető, premodern felfogását hangsúlyozza: „Ha száz lovad volna, ha ezer lovad, ér-e ezer ló annyit, mint egy fiú ott, ahol ő az egyetlen élő fiú már?” (SYNGE 1986 [1904], *Szirti lovasok* 9). Bartley azonban nem hallgat Mauryára, s elmegy, miután a saját, sóval átitatott ingét levette magára öltötte a nemrég vízbe fült legfiatalabbik bátyja, Michael ünnepi ingét. Ezzel, jegyzi meg Declan Kiberd, Bartley egy ősi hiedelem ellenében cselekszik, amikor nem tartja tiszteletben a halott jogát az életben birtokolt tárgyaihoz (KIBERD1993 [1979], 167). Sygne dramaturgiai eszközei az anyagiakat előtérbe helyező, a tradíciókat ignoráló modern felfogás és gyakorlat tragikus hatásaira hívják fel a figyelmet; a régi cseréje új életformára áldozattal, tragikus veszteséggel jár. A drámaíró autentikus ábrázolásmódja tehát azt is felmutatja, hogy az ősi, ír népi kultúra eredeti mivoltában már az Aran-szigeteken sem volt jelen a modernizáció egyes elemeinek megjelenése nélkül, bármennyire is hittek sokan (főként városiak) a szigetek és az ír nyugat romlatlan eredetiségében. Az ír kultúra összetettségét dramatizáló Sygne, véli Patrick Lonergan, a kulturális nacionalizmus szemellenzősebb, a homogén nemzetet tételező képviselőivel szándék nélkül is vitába szállt arról, hogyan, milyen jellemzőkkel lehet a 20. század elején egy autentikus Írország-képet megalkotni (LONERGAN 2013, 79).

1905-ben mutatták be Sygne következő drámáját, *A szentek kútját* (The Well of the Saints). Nem váltott ki tiltakozást vagy ellenérzéseket, de kevesen voltak kíváncsiak rá Dublinban, írja Anthony Roche (ROCHE 2015, 64). A figyelem elmaradását valószínűleg az okozta, hogy a pre-keresztény világ hiedelmeit idéző, csodatévő vízzel érkező Szent alakja nem felelt meg a klerikális személyekkel kapcsolatos tapasztalatoknak és elvárásoknak, így pedig szerepe értelmezhetetlen volt a közönség számára. Vita tárgyává vált a dráma az Abbey társulatán belül is. Az egyik alapító tag, Willie Fay, aki *A szentek kútját* rendezte, és egyben a főszerepet játszotta, az utolsó próbák során azt hánytorgatta fel az írónak, hogy a szereplők mind rossz modorú, ingerlékeny emberek, s ilyen mintát adnak a közönségnek is,

de kérésére Synge nem volt hajlandó egyetlen drámai alakot sem szerethetőbbé tenni (idézi ROCHE 2015, 63–64). Továbbá, Synge egyik Lady Gregorynek címzett levelében írja, hogy a társulatban az általa egyébként sem kedvelt másik Fay fivér, Frank is ellenségesen viselkedett a darabbal szemben azzal érvelve, hogy a nemzet színházának vonzania kellenemagához az embereket, nem elijesztenie őket (SYNGE 1983 [1905], 94). Tanulmányában Mary Burke utal arra a sokatmondó adatra, hogy a drámaíró művét újfent bíráló nacionalista Arthur Griffith újságcikkében egyenesen a „kálvinista” jelzõt említette a Szent feltűnően nem konvencionális megjelenésével és tetteivel kapcsolatban (BURKE 2009, 48). „Kálvinista”, tehát az ír kultúrától idegen, és távol esik attól, hogy hitelesen ábrázolt írnek lehetne tekinteni.

Hasonlóképpen furcsának találhatták a nézők azt is, hogy a drámában az egyszer már meggyógyított, de nem sokkal később újra megvakult koldusok, Martin és Mary Doul, a józan észnek teljesen ellentmondva, miért nem akarják másodszer is alávetni magukat a Szent immár véglegesnek hirdetett gyógyításának. A Szent felháborodása Martin viselkedésén: „Ez meghibbant, hogy nem akar meggyógyulni? Hát nem akar élni, dolgozni, nem akarja látni a világ csodáit?” (SYNGE *A szentek kútja* 1986 [1905], 110) mintha a korabeli ír átlagnézõ értetlenségét tolmácsolta volna. Megjegyzendő azonban, hogy *A szentek kútja* volt Synge-nek az a műve, amely iránt külföldi színházi emberek először kezdtek érdeklõdni, és hamarosan idegen nyelvekre is fordították, alighanem mert az írországi osztály- és vallási ellentétek kontextusától jórészt függetlenül vettek észre benne jelentésrétegeket. Ugyanakkor a dráma szembetűnõ kapcsolódása a világszínházhoz szintén vonzó elem lehetett a hozzáértõk számára. *A szentek kútja* intertextuális rezonanciákat mutat egy középkori moralitással, amely egy Szent Mártonról, a koldusok pártfogójáról szóló dráma előadásának volt kísérõ darabja (MCCORMACK 2000, 276), továbbá Maurice Maeterlinck *Vakokjával* (1891) és Shakespeare *Lear királyával*.

A legvehemensebb nézői és kritikusi tiltakozást Synge fő műve, a stílus szempontról egyedien komplex *A nyugati világ bajnoka* váltotta ki, melynek bemutatója 1907. január 26-án volt, és egy hétig tartották műsoron. Mayo, a cselekmény színhelye Nyugat-Írországra található, a nyugati vidéket pedig a nemzetvédõ ideológia hívei az ír kulturális hagyományok, az angol hatásoktól mentes faji tisztaság és a katolikus erkölcs hű õrzõjének tekintették, s az ott élõ parasztok, halászok alakját ezen értékek megtestesítõjének. Az első előadások közönségébõl sokan nem tudtak különbséget tenni a valóság és annak reprezentációja között, következésképpen hétköznapi tapasztalataik és elvárásaik alapján ítélték meg a látottakat. Sokan azt kiabálták fel a színpadra, hogy „A nyugat nem ilyen” („That’s not the West”), s dühösen vitatták a Synge-dráma fiktív világának hűségét az általuk, városlakók által elképzelt falusi valósághoz. A feszengés és zajongás már a második felvonás alatt elkezdõdött, mikor azonban a darab vége felé az apját

ismételten megtámadó főszereplő, Christy Mahon nem akar a feldühödött falusiak elől menekülni, hanem Pegeen mellett marad, akit nem cserélné el „egy válogatott falca pendelyes asszonnyéppel” (SYNGE *A nyugati világ bajnoka* 1985 [1907], 572), a nézői felháborodás fokozódott. Növelte egyes hangadók morális indíttatású (vagy annak álcázott) tiltakozását az a pont a cselekményben, amikor Özvegy Quinné és az egyik falubeli lány úgy akarják kimenteni Christyt, hogy a lány leveszi az alsószoknyáját, és a fiúra próbálja ráhúzni álruhaként. A protestálók egyre zajosabbak voltak, s már nemigen lehetett a színészek beszédét érteni, írja Christopher Morash, s a további előadásokon a trombitáló és pfujoló bajkeverőkben Arthur Griffith ultra-nacionalista Sinn Féin pártja és a Gael Liga tagjaira lehetett ismerni (MORASH 2000, 139–140).

Az akkori sajtóban megjelent kritikák többsége negatívan reagált az előadásra. 2021, a Synge-jubileum évének elején a Methuen kiadó a dráma új kiadását jelentette meg. A szöveg szerkesztője, Christopher Collins orientáló kommentárja a *Bajnok* fogadtatásáról többek között idéz Joseph Holloway korabeli színházi naplójából, aki szerint Synge kiérdemelte a közönség ellenséges magatartását a bemutatón, mert nem hűen ábrázolta az ír parasztokat, hanem az élet trágyadombján keresgél mindenféle rejtett piszok után (COLLINS 2021, 7). Synge-et természetesen zavarta a kedvezőtlen visszhang, ugyanakkor a botrányos fogadtatás hasznos oldalát is látta, mert egyik levelében úgy vélekedett, hogy legalább beszélnek a darabról, és az ír színház történetében fontos eseménnyé vált a bemutató (SYNGE *The Collected Letters I*, 285). Ebben határozottan igaza lett, mert releváns elméleti keretbe helyezve manapság is számos kutató foglalkozik a *Bajnok* elleni kezdeti tiltakozások és a rendbontó közönségi magatartás teátrális elemeivel. Mint számos mai kritikus megállapítja, a *Bajnok* metaszínházként értelmezhető, amely ebben az esetben előadás és néző viszonyának alakulására reflektál. Gregory Castle kifejezésével élve pedig az Abbey előadásaira adott általános nézői reakcióknak mintegy összegzése volt a *Bajnok* premierje, nevezetesen egy „kulturális krízis” („cultural crisis”) drámaiságának megjelenítője (CASTLE 2001, 138, 144), melyet az autentikussággal kapcsolatos eltérő felfogások ütközése szított fel és táplált.

Amikor az Irish Literary Theatre (Ír Irodalmi Színház) alapításának gondolata 1897-ben először felmerült, a Yeats, Lady Gregory és Edward Martyn alkotta szűk kör nyilatkozatot fogalmazott meg. Ebben meghatározták céljaikat, elsősorban azt, hogy a majd színre kerülő, hazai témájú darabok bemutatásával aláássák az íreket degradáló gyarmati sztereotípiákat. A Gregory által lejegyzett manifesztumban az a gondolat szintén helyet kapott, hogy a siker érdekében kísérletező színházat kívántak létrehozni, amely Írország mélyebb szellemiségének és érzelmeinek ad hangot, bízva a közönség részéről a toleráns, értő fogadtatásban (LADY GREGORY 2013 [1913], 9). Ily módon a közönség a kezdetektől fogva kiemelt téma volt a vezető írók számára, mivel felismerték a színházlátogatók meghatározó szerepét ezen új nemzeti médium életben tartásában (REYNOLDS 2007,

22). Synge a *Bajnokkal* tudatosan vagy csak félig tudatosan (erről megoszlanak a vélemények), de provokálta a darab nézőit, s olyannyira sikeresen, hogy a bemutató hetének végén a színházlátogatók már másképpen viselkedtek, jelezve távolodásukat a valóság merev elvárásától és számonkérésétől. Ezáltal Synge bátor kísérletezésének köszönhetően, az Abbey-ben az értőbb és befogadóbb színházi közönség ízlésbeli nevelésének ügye is előbbre jutott.

Kétségkívül, a megújulási mozgalom képviselőihez hasonlóan, sőt náluk tudatosabb elhatározással és intenzívebben, vidéki útjain Synge a Dublintól távol élő írek alapos megismerésére törekedett, és egyúttal kereste ábrázolásuk lehetőségeit. Drámaiban azonban egyfajta homogén és autentikusnak tétélezhető közösségi identitás megjelenítése helyett egymástól különböző individuális sajátságokat hordozó alakokat teremtett, ami Reynolds megfogalmazásában a modernista irodalom egyik jellemzője (REYNOLDS 2007, 14). Christy Mahon a közösség előtt performált történetmondásával a megújulási mozgalom íróinak attitűdjét idézi, majd amikor kénytelen elhagyni a színt, Reynolds szerint a modernista író min-tázza, aki megvetően elfordul az értetlen és agresszív falusiaktól, és száműzetésbe megy (REYNOLDS 2007, 73). Kérdéses azonban, mennyiben állja meg a helyét itt a „megvető” (disdainful) kifejezés, mert búcsúzavaival Christy éppenséggel köszönetet mond a falusi közösségnek, amiért közöttük és indirekt segítségükkel megtalálta és felvállalhatta szerepét az életben. Ezen a téren emlékeztet alkotójára, magára Synge-re, s az ír közönség által nehezen elfogadott fő művére, a *Bajnokra*, amely nem mellékesen az egykori botrányoknak is köszönhetően vált híressé a tágabb világban.

Castle értelmezésében az ír megújulási mozgalom során született legjobb művek autentikussága többnyire performatívként írható le, mivel a múlt átértelmezése vagy kreatív újrajátszása a színházban nemcsak ábrázolja a gyarmati történelem destruktív hatásait, hanem legyőzésük lehetőségét is felmutatja. Ezekben a modernista művekben, így Castle, a mítoszok és legendák toposzainak, valamint a történelem és társadalmi mozgások tényeinek kritikus vagy taktikus, a képzelet útján történő újraértelmezése alááshatja a gyarmatosítótól eredő, szüklátókörű sztereotipizálás gyakorlatának és stratégiáinak legitimitását. Ábrázolásmódjuk lényegét Castle egy wilde-i paradoxont kreálva abban foglalja össze, hogy „autentikusan inautentikus képet” („authentically inauthentic vision”) nyújtottak honfitársaikról, művészi kísérletezésük révén túlhaladva a nacionalista Hyde és Griffith elképzeléseit az ír parasztság erkölcsi tökéletesítésének szükségességéről. Az „inautentikusság poétikája” („poetics of inauthenticity”), véli Castle Synge fő művének kapcsán, alkalmas arra, hogy a közönséget egy az övékéhez hasonló, de azzal furcsa módon mégsem azonos világgal szembesítse, s ily módon az ír nemzeti identitás krízisének orvoslását segítse elő (CASTLE 2001, 152, 168, 170).

Úgy tűnik, a *Bajnok* sokkalóan valóságghű inautentikussága, mint a nézők elé tartott görbe tükör, melyben saját, ideológiáktól nem független inautentikussá-

gukkal szembesülhettek, volt leginkább alkalmas a nemzeti önismeret növelésére és erősítésére, nem pedig az önelégültséget tápláló, pusztán a felszínt érintő, s az igazat nem kutató valóságérzésben. Az autentikusság tehát gazdagabb, a művészi autonómiára törekvéshez kapcsolódóan új értelmet nyert a kulturális dekolonizáció talaján kialakuló és erősödő ír modernség esztétikájában, a színház területére nézvést különösen Synge tevékenységében. Kétségkívül, az utóbbinak jelentős része volt és van abban, hogy az ír színház sokszínű, gyakran nem-realista, antimimetikus és kísérletező fejleményei az 1900-as évek eleje óta vonzzák a közönséget, és tartják elevenen a drámaírással és színházi kultúrával foglalkozó vitákat.

Bibliográfia

- ASCROFT, Bill, et al. (1998), *Key Concepts in Postcolonial Studies*, London – New York, Routledge.
- BROOKE, Stopford A. (1991), *From A Treasury of Irish Poetry in the English Tongue [1900]*, in Seamus DEANE (gen ed.), *The Field Day Anthology of Irish Writing II.*, Derry, Field Day Publications, 970.
- BRUNA, Giulia (2017), *J. M. Synge and Travel Writing of the Irish Revival*, Syracuse, Syracuse University Press.
- BURKE, Mary (2009), *The Well of the Saints and The Tinker's Wedding*, in P. J. MATHEWS (ed.), *The Cambridge Companion to J. M. Synge*, Cambridge, Cambridge University Press, 41–51.
- CASTLE, Gregory (2001), *Modernism and the Celtic Revival*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CASTLE, Gregory (2011), Irish Revivalism: Critical Trends and New Directions, *Literature Compass* 8/5, 291–303.
- COLLINS, Christopher (2016), *Theatre and Residual Culture: J. M. Synge and Pre-Christian Ireland*, London, Palgrave Macmillan.
- COLLINS, Christopher (2021), Commentary, in SYNGE, John Millington, *The Playboy of the Western World*, Bloomsbury, Methuen, 7.
- DEANE, Seamus (1986), *A Short History of Irish Literature*, London, Hutchinson.
- DEANE, Seamus (gen. ed.) (1991), *The Field Day Anthology of Irish Writing II*, Derry, Field Day Publications.
- GREGORY, Lady Augusta (2013), *Our Irish Theatre: A Chapter of Autobiography*, New York – London, Knickerbocker [1913].
- GRENE, Nicholas (2009), Synge in Performance, in P. J. MATHEWS (ed.), *The Cambridge Companion to J. M. Synge*, Cambridge, Cambridge University Press, 149–61.
- GWYNN, Stephen (2015), From In Praise of the Gaelic League, in Declan KIBERD – P. J. MATHEWS (eds.), *Handbook of the Irish Revival: An Anthology of Irish Cultural and Political Writings 1891–1922*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 125–126.

- HEWITT, Seán (2021), *J. M. Synge, Nature, Politics, Modernism*, Oxford, Oxford University Press.
- HILL, Shonagh (2019), *Women and Embodied Mythmaking in Irish Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HYDE, Douglas (1991), From The Necessity for De-Anglicising Ireland [1892], in Seamus DEANE (gen. ed.), 527–533.
- KIBERD, Declan (1993), *Synge and the Irish Language* [1979], 2nd ed., London, Macmillan.
- LECOSSOIS, Hélène (2020), *Performance, Modernity and the Plays of J. M. Synge*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LLOYD, David (1993), *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*, Dublin, The Lilliput Press.
- LONERGAN, Patrick (2013), J. M. Synge, Authenticity and the Regional, in Neal ALEXANDER – James MORAN (eds.), *Regional Modernisms*, Edinburgh, Edinburgh University, <https://aran.library.nuigalway.ie/bitstream/handle/10379/5916> Utolsó letöltés időpontja: 2020. július 5.
- MCCORMACK, William J. (2000), *Fool of the Family: A Life of J. M. Synge*, London, Weidenfeld and Nicolson.
- MORAN, David Patrick (1991), More Muddle. From *The Leader* [1900], in Seamus DEANE (gen. ed.), 969–972.
- MORAN, David Patrick (1991), Our Reply [1900], in Seamus DEANE (gen. ed.), 974–975.
- MORASH, Christopher (2000), All Playboys Now: The Audience and the Riot, in Nicholas GRENE (ed.), *Interpreting Synge: Essays from the Synge Summer School 1991–2000*, Dublin, Lilliput, 135–150.
- PINTÉR Márta (2003), Ír nemzet, de milyen nyelv? – A nemzetetértő ideológia protestáns verziói a 19. század végi Írországbán, *Modern Filológiai Közlemények* 5/2, 83–93.
- REYNOLDS, Paige (2007), *Modernism, Drama, and the Audience for Irish Spectacle*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ROCHE, Anthony (2015), *The Irish Dramatic Revival 1899–1939*, London, Bloomsbury.
- ROLLESTON, T. W. (1991), The Brooke-Rolleston Anthology [1900], in Seamus DEANE (gen. ed.), *The Field Day Anthology of Irish Writing* II, 972–973.
- RYAN, Frederick (2015), From Is the Gaelic League a Progressive Force? in Declan KIBERD – P. J. MATHEWS (eds.), *Handbook of the Irish Revival: An Anthology of Irish Cultural and Political Writings 1891–1922*, 121–124.
- SMITH, Anthony D. (1998), *Nationalism and Modernism*, London and New York, Routledge.
- SYNGE, John Millington (1911), The Oppression of the Hills, in uő *Wicklow, West Kerry and Connemara*, Dublin, Maunsel and Company, 13–19.
- SYNGE, John Millington (1911), The Kelp Makers, in uő *Wicklow, West Kerry and Connemara*, Dublin, Maunsel and Company, 189–195.
- SYNGE, John Millington (1968), Preface to *The Playboy of the Western World*, in Ann SADDLEMYER (ed.), *J. M. Synge: Collected Works, Plays* II, London, Oxford University Press, 53–54 [1907].

- SYNGE, John Millington (1983), Ann SADDLEMYER (ed.), *J. M. Synge: Collected Letters*I, Oxford, Clarendon.
- SYNGE, John Millington (1985), A nyugati világ bajnoka, ford. UNGVÁRI Tamás, in UNGVÁRI Tamás (szerk.), *XX. századi angol drámák*, Budapest, Európa, 511–576.
- SYNGE, John Millington (1986a), A völgy árnyéka, ford. GÖNCZ Árpád, in uő, *Drámák*, Budapest, Európa, 21–37.
- SYNGE, John Millington (1986b), Szirti lovasok, ford. GÖNCZ Árpád, in uő, *Drámák*, Budapest, Európa, 5–19.
- SYNGE, John Millington (1986c), A szentek kútja, ford. GÖNCZ Árpád, in uő, *Drámák*, Budapest, Európa, 71–117.
- TRILLING, Lionel (1972), *Sincerity and Authenticity*, Cambridge MA., Harvard University Press.
- VANNINI, Philip – Patrick WILLIAMS(2009), Authenticity in Culture, Self and Society, in uők (eds.), *Authenticity in Culture, Self and Society*, London, Routledge, 1–18.
- YEATS, William Butler (1969), The Irish Dramatic Movement, in uő, *The Autobiography*, New York, Collier Books [1916], 378–387.

Bajnok, hős, császár

John Millington Synge *The Playboy of the Western World* című színdarabjának magyar fordításai

„A jó színdarab minden mondata ízes legyen, mint egy dió vagy egy alma” (SYNGE ford. NÁDASDY 2004, 1), vallotta John Millington Synge, akinek rövid, intenzív drámaírói karrierje alatt született, az ír vidéki emberek életét bemutató színdarabjait egyedülálló és különlegesen gazdag nyelvezet jelleméz. E különleges nyelvezet megalkotásához az író „a lángoló, nagyszabású és ugyanakkor gyengéd” ír népi képzelőerőt hívta segítségül, hogy az 1904-ben alapított Abbey Theatre-ben, az ír nemzeti színházban olyan színműveket lásson a közönség, ahol „a valóság” és „az öröm” együttesen van jelen a színpadon. A fent idézett gondolatokat Synge a *The Playboy of the Western World* (1907) című műve előszavában fogalmazza meg.

A Synge írói hitvallását megtestesítő *Playboy* íróirodalmi klasszikussá válásában kiemelkedő szerepe van a darab ízes, gazdag, egyedi nyelvezetének. Az elismerés és a siker azonban nem azonnal érkezett, eleinte a színmű fogadtatása igen ellentmondásosnak bizonyult. Kortárs közönségéből heves és ellenséges reakciót váltott ki – a premieren a felháborodott nézők zavargással fejezték ki nemtetszésüket; szélsőséges nacionalista kritikusok és politikusok, például Arthur Griffith, élesen bírálták a darabot, William Butler Yeats és Lady Augusta Gregory azonban kitartóan védelmezték. Az ellenséges fogadtatást főként a színdarab meghökkentő, az ír nacionalisták számára elfogadhatatlan cselekménye váltotta ki, de a mű nyelvezete is hozzájárult a közönség jó részének felháborodásához.

Az Írország nyugati vidékén, egy kocsmában játszódó cselekmény egy ágrólszadkadt, ügyefogyott, állítólag apagyilkos fiatalember legendás hősként való felmagasztalása körül forog. Az ír kultúra és nép idealizálását váró közönség könnyen talált kivételmentet a bizarr témájú műben: a sokat szenvedett, nagy múltú ír nép megcsúfolásának érezték, hogy a darab olyan képet fest a vidéki Írországról, ahol a férfiak folyton isznak, a fiatal lányok távolról sem felelnek meg az erényes szűz nőideáljának, hiszen versenyt udvarolnak egy idegen legénynek, aki azzal dicsekszik, hogy megölte az apját. A darab fő cselekményvonala már eleve sokkolhatta a közönséget: a tulajdonképpen gyáva főszereplő apagyilkosságról szóló történetének köszönhetően válik hőssé a falusiak szemében, majd amikor kiderül, hogy hazudott, majdnem meglincselik, de a darab végén valódi erőt és önbizalmat nyerve távozik.

Hogy a mű az egyszerű ír emberek és az ír mitikus hősök paródiájának tűnhetett a nemzeti érzelmű közönség számára, éppen elegendő okot adott a felháborodásra, emellett azonban a darab nyelveze is szította a feszültséget a nézőtérén. A falusi szereplők ízes dialektusa tele van olyan kifejezésekkel és szófordulatokkal, amelyeket a dublini közönség istenkáromlásnak vagy szókimondó, szexuális utalásnak értelmezhetett. A komplex, gazdag és egyedi nyelvezet, amely az első bemutató idején egyszerre eredményezett vitriolos támadást és értő művészi felmagasztalást, a műfordítónak is különleges kihívást jelent. Tanulmányomban azt vizsgálom, hogy a *Playboy* négy magyar fordítása¹ milyen módszerekkel, azaz milyen fordítói stratégiákat felhasználva próbálja meg sikeresen átültetni magyar nyelvre a Synge által kialakított nyelvezet egyedi vonásait, annak több szinten is megjelenő kulturális, politikai és művészi utalásait. Ezen túl arra is próbálok választ találni, hogy mi motiválta az újrafordításokat, és ez a motiváció hogyan befolyásolta a fordítók stratégiai döntéseit, végeredményben magának a célszövegnek a jellemzőit.

Ahogy a fentiekből következik, a fordított szövegeket vizsgálom, tanulmányom nem terjed ki a fordítások színpadi felhasználásának alapos elemzésére. A drámafordítás kutatását igen összetetté és kihívásokban gazdaggá teszi az a tény, hogy egy dráma szövege egyszerre irodalmi szöveg és színházi szöveg, így a kutató számára „a kutatás tárgya mozgó célpontként érzékelődik, amit szinte lehetetlen kontrollálni” (AALTONEN 2003, 145). Jelen tanulmány a drámaszövegek irodalmi dimenzióját vizsgálja, a konkrét színpadi előadásokra csak néhány utalást tesz.

A *Playboy* nyelveze

Synge már a dublini Trinity College diákjaként tanulta az ír nyelvet, melyből sikeres vizsgát is tett (KURDI 2021, 26). Később a költő-drámaíró William Butler Yeats arra inspirálta, hogy ír nyelvtudását a folklór tanulmányozása terén kamatoztassa, majd a drámaírásban is próbálja ki magát, és így csatlakozzon a 19. század végén induló ír nemzeti-kulturális mozgalomhoz („Irish Renaissance”). A mozgalom legjelentősebb alakja Yeats és Lady Augusta Gregory volt, akik George Moore-ral és Edward Martynnal megalapították az Ír Irodalmi Színházat (1898), az Írország nemzeti színházaként ismert Abbey Színház (1904) elődjét. A gyarmati lét következményeit aláásni kívánó, „ír megújulásnak” nevezett értelmiségi mozgalomban tevékenykedő írók, költők, tudósok és lelkes értelmiségiek az önálló ír nemzeti kultúra megerősítésén és felemelésén dolgoztak. Ennek fontos terepeként tekintettek a színházra, ahol olyan darabokat mutathattak be az ír

¹Ungvári Tamás, 1960; NádasdyÁdám, 2004; Benedek Zsolt, 2013; Hamvai Kornél, 2019.

közönségnek, amelyek pozitív nemzeti önkép megerősítését segítették elő. Yeats, Lady Gregory és Synge művei az ősi kelta legendák, mondák, mítoszok cselekményéhez és szereplőihöz nyúltak vissza,² vagy éppen az egyszerű ír nép valóságát és méltóságát mutatták meg a színpadon.³

Synge drámáinak egyszerre realiztikus és költői intenzitású nyelvezete az ír parasztok által beszélt ír-angol dialektuson alapul. Az író így számol be a *Playboy* megírásáról: „mint a többi darabomnál is, csak egy-két olyan szót használtam, amit ne hallottam volna Írország vidékein, vagy a saját gyerekszobámban még újságolvasó korom előtt. Az általam használt fordulatok egy részét emellett hallottam pásztoroktól meg halásztoktól is a Kerry és Mayo közti partvidéken, illetve koldusasszonyoktól és balladaénekesektől a Dublinhoz közelebbi vidékeken” (SYNGE 2004, 1). Szavai a mű nyelvezetének autentikusságát szándékozzák alátámasztani, és valóban, Synge szenvedélyesen tanulmányozta az ír falusi nép nyelvét, és gyűjtötte a számára érdekes, később felhasználható kifejezéseket. 1898 és 1902 között minden évben hosszabb időszakokat töltött az Aran-szigeteken, hogy tökéletesítse ír nyelvtudását, és megfigyelje az egyszerű emberek életét; ott szerzett tudása és élményei később művei alapjául szolgáltak.⁴ A drámáiban használt dialektus azonban mégsem nevezhető sem a köznapi értelemben, sem nyelvészeti szempontból teljesen autentikusnak, hiszen ahogyan a parasztoktól hallott történeteket, úgy a nyelvüket is kreatívan átalakította műveiben. A *Playboy*-ban szereplő, Mayo-beli falusiak beszédét szintetizáló módszerrel, számos írországi terület dialektusának összeolvasztásával alkotta meg, a darabban előforduló legszínesebb kifejezéseket például Kerryben gyűjtötte (GRENE 1985, 62). A dráma nyelvezete is egyfajta művészi alkotás eredménye, amit nem a társadalmi és földrajzi realitás alakít, hanem a művészi cél – a hangulat, a szereplő, a szituáció megteremtése.

Egyes kritikus hangok meg is vádolták az írot azzal, hogy „a paraszti nyelv meghamisítója”, mert a mű nyelve valójában „mesterkelt irodalmi valami, ami egyáltalán nem jeleníti meg a paraszti beszédet” (idézi KIBERD 1979, 201, 204).⁵ Az effajta kritika azonban nem releváns egy művészi alkotás esetében, amely az adott nyelvjárás pontos, autentikus reprezentálásán igencsak túlmutató szándékkal szü-

² Például Yeats és Lady Gregory közösen írt darabja, a *Cathleen Ni Houlihan* (1902), Yeats *A Bailé partján* (*On Bailé's Strand*, 1904) című műve, vagy Synge *Deirdre, a bánat leánya* (*Deirdre of the Sorrows*, 1909) című darabja.

³ Például Lady Gregory egyfelvonásos vígjátéka, *Spreading the News* (Hírverés, 1904) és Synge művei.

⁴ Megfigyeléseit, élményeit naplószerű leírásokban rögzítette, majd azok egy kötetben, *The Aran Islands* (1907) címmel jelentek meg.

⁵ Ha nincs másként jelölve, az eredetileg angol nyelvű idézeteket saját fordításomban közlöm (Cs. Zs.).

letik- drámáiban Synge arra törekszik, hogy az ír-angol nyelvből megalkosson egy irodalmi értékű dialektust, és így új életre keltse a nép nyelvét (GRENE 1985, 64). A dráma szereplőinek beszéde ezért valóban úgy tekinthető mint „mesterséges (mű)alkotás, amely Synge költői és drámai céljait szolgálja” (GRENE 1985, 60).

Mi is jellemzi a *Playboy* drámai nyelvezetét? Az első benyomás a nagyfokú összetettség: realiztikusnak, sőt naturalisztikusnak hat a paraszti, ír-angol nyelvhasználat miatt, azonban az író számtalan módon és eszközzel manipulálja és gazdagítja ezt a dialektust, ami intenzív lírai hatást eredményez. A realizmus és a költőiség kettős hatását még tovább erősítik a bizarr, groteszk és komikus elemek. A nyelvezet alapja tehát a sztenderd brit angoltól szerkezetileg és a szókincs tekintetében is jelentősen eltérő ír-angol dialektus, ami egy úgynevezett makaronikus nyelv, az ír és az angol keveréke, „szabálytalan angol nyelvtani szerkezetek” sokasága jellemzi (DOLAN 1998, xxi), ennek oka az ír nyelvi szubsztrátum jelenléte. Synge műveiben azonban nem található meg az ír-angol dialektusra jellemző nyelvi konstrukciók teljes skálája, és az sem jellemző, hogy egy adott terület dialektusát használja következetesen. Ehelyett az író tudatosan szelektál: a különféle tájegységek nyelvét keverve, bizonyos szerkezeteket és kifejezéseket nagyon gyakran használ, másokat egyáltalán nem. Viszont minden Synge által kedvelt és használt nyelvi struktúrának fontos szerepe van: segítségükkel az író olyan nyelvet alkot meg, „amely gördülékeny, szárnyaló, szabadon áramlik, és a lehető legkevesebb nyelvtani szerkezetből fakadó megszakítás, törés akadályozza ezt az áramlást” (GRENE 1985, 70).

Synge például előszeretettel használja a folyamatos igeidőt, ami az ír-angol dialektusban sokkal gyakoribb, mint a sztenderd angolban. Viszont műveiben az ír-angol ezen jellemvonását még tovább erősíti, hogy bizonyos igék esetében a szabályos, egyszerű jelen helyett is mindig a folyamatos jelent használja: „I’m thinking”, „I’m saying”. Viszont következetesen elkerüli a Lady Gregory műveiben sűrűn előforduló Kiltartan dialektus zökkenősebb igei szerkezeteit, például „I to steal”, „you to stay” (GRENE 1985, 66). Az ír-angol egy másik vonása, hogy az „és” szót preferálja a többi kötőszó helyett, ezt a szerkezetet Synge szintén gyakran alkalmazza. Általában tehát megfigyelhető, hogy a drámaíró kedveli a parataxist, vagyis az egyenértékű szavak, mondatrészek, tagmondatok egymás mellé kapcsolását, ami szintén a szereplők beszédének gördülékenységét, folyékonyágát biztosítja.

A dráma egyszerű nyelvének meglepően emelt líraisága szintén tudatos, művészi alkotó folyamat eredménye. Synge a hétköznapi paraszti nyelvhasználat elemeit felhasználva irodalmi dialektust alkotott meg, amely távolról sem hétköznapi, transzparens nyelv, nagyon is felhívja magára a figyelmet különleges, idegen vonásai miatt – hasonlóan a költői nyelvhez, melyet jellemzően önmagáért, a defamiliarizáló tulajdonságáért értékelünk. Ezt a hatást Synge tudatosan építi fel bizonyos költői eszközök használatával: műveiben számos példát találunk allite-

rációra;⁶ felsorolásra/halmozásra,⁷ parallelizmusra,⁸ tautológiára,⁹ hiperbolikus kifejezésekre. A költői stílus hatását növelik a meglepő, szinte egzotikus hatást keltő szavak és kifejezések, amelyek gyakran a Synge által gyűjtött ír kifejezések tükörfordításai,¹⁰ de ezt a hatást érik el a régies, már nem használt brit angol kifejezések,¹¹ sőt Synge saját szóalkotásai¹² is (GÖMCSELI 2015, 120). A darab különösen gazdag a képszerűség stílus eszközeiben – a természetből vett alakzatok és a vallással kapcsolatos képek sokaságának előfordulása jellemző a legtöbb szereplő beszédére. A főszereplő által használt szóképek egyre összetettebbek, gazdagabbak lesznek, ahogyan a főszereplő pozitív énképe megerősödik, kiteljesedik. Christy szenvedéllyel fűtött, érzelmeit kifejező beszédeinek intenzitását és költőiségét az adja, hogy a természeti képek összekapcsolódnak a vallás aspektusait (istent, mennyországot, szenteket, angyalokat stb.) megidéző kifejezésekkel.

Az „öröm” jelenléte a színpadon – ami Synge szerint a dráma egyik legfontosabb vonása kell, hogy legyen (SYNGE ford. NÁDASDY 2004, 1) –, a nyelvi kifejezésmódban rejlő szépség mellett a darabban gyakran megjelenő humorból is fakad. A humor legerőteljesebb, a nézők számára legközvetlenebbül érzékelhető forrása a helyzetkomikum, az esetlen, ál-hős főszereplő burleszkbe illő csetlése-botlása, de legalább ilyen fontos szerepe van a nyelvi szinten megjelenő groteszk humornak is. A szereplők beszédében igen gyakoriak a meglepő, össze nem illő szókapcsolatok, képek, valamint a szintén meglepetés erejével bíró, komikus hatást kiváltó stíluskeveredés. Az effajta groteszk komikus nyelvhasználatra példa, amikor Christy az apagyilkosság leírásakor jobb és bal irány helyett grandiózus stílusban az égtájakat használja iránymutatásra,¹³ ami Christy állítólagos hősi, bátor tettének ironikus, gúnyos hangnemet ad (GRENE 1985, 73). Az ír népi kultúra és más kultúrák mitológiai alakjainak keveréke is meglepő hatású, mint például az ír tájban, Meath mezején ökörcsordával száguldó, ragyogó úrhölgy, akit a „fáraó

⁶ „pirates, preachers, poteen makers, with the jobbing jockies; parching peelers”; „one blow to the breaches belt”; „And I after toiling, moiling, digging, dodging from the dawn till dusk”; „fine fiery fellows” stb.

⁷ „I there drinking, waking, eating, sleeping...” (SYNGE 1981, 187).

⁸ Egy véletles példa erre, amikor egy rövid párbeszéd részben Christy és Pegeen szinte minden mondatában előfordul, összesen kilencszer, a „lonesome” szó (lásd SYNGE 1981, 200–201).

⁹ small, little feet; every female woman; female wife; next and nighest stb.

¹⁰ Mint például a címben szereplő „playboy” = „buchachaillbáire” (lásd GÖMCSELI 2015, 117); vagy az ír költészetből kölcsönzött „the star of knowledge” kifejezés, amely a szeretett személyt jelentő ír kifejezés lefordítása, Douglas Hyde *Love Songs of Connacht* (Szerelmes dalok Connachtból) című kötetében fordul elő többször (lásd GRENE 1985, 63).

¹¹ például *moiling*

¹² például *louty*, *pitchpike*, *swiggle*, *Mr Honey*

¹³ „He gave a drive with the scythe, and I gave a lep to the east. Then I turned around with my back to the north, and I hit a blow on the ridge of his skull...” (SYNGE 1981, 197).

mamájának gyémánt ékszeri”¹⁴ ékesítenek. Másutt a keresztény egyházzal kapcsolatos és bibliai utalások keverednek a görög mitológia alakjaival a főszereplő beszédében: „Ha akkor látnának a süveges püspökök, úgy lennének, mint a szent próféták, akik feszegetik a Paradicsom rácsait, hogy láthassák a trójai Szép Helenát, amint fel-alá járkál és virágkoszorú van az arany kendőjére tűzve” (SYNGE 2004, 16).

Nem kevésbé hatásos és komikus a vallásos kifejezések sajátos használata. A korabeli vidéki ír beszédre jellemző volt, hogy az egészen hétköznapi beszélgetésekbe is sűrűn keveredtek vallásos kifejezések leginkább köszönésként, hangsúly érzékeltetésére, vagy töltelékszavakként: isten óvjon, isten áldjon, isten segedel-mével, isten megsegítsen, isten tudja, az isten nevében stb.¹⁵ A *Playboy*-ban összesen nyolcvanszor szerepel az „isten” szó, leggyakrabban a fenti szókapcsolatokban, viszont az is jellemző, hogy a vallásos kifejezések egyáltalán nem odaillő kontextusban kerülnek elő, ami meghökkenítő, komikus hatást fejt ki. Jellemző példa erre, amikor Christy végre kiböki, milyen bűnt követett el:

MICHAEL: Megölte az apját?

CHRISTY: Meg, Isten segítségével. A szent Szűzanya könyörögjön a lelke üdvö-ségéért!

(UNGVÁRI 1960, 16).

A darab nyelvezete tehát egy mesterségesen megalkotott tájszólás, amely művé-szi eszközként számos fontos célt szolgál. Egyrészt az „ír irodalmi reneszánsz” írói számára fontosnak tartott színpadi realizmus megteremtését segíti elő, ezen azonban túlmutat az a törekvés, hogy a drámaíró létrehozson egy olyan színpa-di nyelvezetet, amely a hétköznapi használatból eltűnő és alacsonyabb rendűnek tartott ír-angol dialektust az irodalmi nyelv szintjére emeli. Synge műveinek ez a vonatkozása is egybecseng az „ír megújulás” ideológiai céljaival, azaz hogy az ír kultúra státusza a művészetben keresztül felemelkedjen, és így segítse az önállóságra törekvő ország pozitív nemzeti identitásának megerősödését. Mindezt az angol nyelven keresztül kellett elérnie, ami az ír nemzeti irodalom paradoxonja: a nemzeti öntudat kifejezésére az elnyomó britek nyelvét kényszerültek használni az írek, hiszen a 19. század végétől a többség már nem volt kétnyelvű, az angol anyanyelvüké vált. Synge ezért úgy döntött, hogy „ha már angol nyelven kell

¹⁴ Saját fordítás. Az eredeti: „you’d find a radiant lady with droves of bullocks on the plains of Meath, and herself bedizened in the diamond jewelleryes of Pharaoh’s ma” (SYNGE 1981, 221). Ná-dasdy fordításában: „majd találsz egy pompás hölgyet, akinek ökörscordái legelnek Meath síkságain, ő maga meg fel van cicomázva a Fáraó édesanyjának gyémánt kőönttyűivel” (17).

¹⁵ Például „god save you”, „god increase you”, „god help you”, „god bless you”, „god knows what”, „what in the name of god”.

írnia, akkor az az angol annyira ír legyen, amennyire csak ez az angol nyelvtől kitelik” (KIBERD 1979, 199).

Synge *The Playboy of the Western World* című színművét a kortárs közönség többsége hatalmas felháborodással fogadta, irodalmi értékének későbbi felismerését azonban ez a kezdeti értetlenség nem befolyásolta. Synge-et a 20. század egyik legjelentősebb drámaírójaként tartjuk számon, műveit újra és újra színpadra viszik Írországban és másutt egyaránt. Magyarországon az 1920-as évektől ismerjük, első fordítója Kosztolányi Dezső volt, aki *Halotti tor* címmel tolmácsolta a *The Shadow of the Glen* című művet, amely 1925-ben a *Ma Este* című újságban jelent meg (KURDI 2007, 221). A *Playboy* először 1960-ban, Ungvári Tamás fordításában jelent meg, majd 1961. decemberében, a budapesti Katona József Színházban került sor első magyarországi bemutatójára (KURDI 2007, 227). Ettől kezdve számos színpadi előadás újította fel a darabot Magyarországon is.

A dialektusfordítás problémái és stratégiái

Synge művének fordítása számtalan kihívás elé állítja a fordítót, melyek közül az egyik legfontosabb a dialektus fordításának kérdése. A dialektus átültetése a műfordításban bonyolult problémákat vet fel, hiszen ez olyan terület, ahol a nyelvek közötti ekvivalencia a legkevésbé található meg. Egy adott földrajzi dialektust általában nem lehet egy másik régió nyelvjárását felhasználva sikeresen lefordítani, mivel nem lehet elkerülni azt a kockázatot, hogy nem kívánt, félrevezető értelmezéseket és hatásokat váltson ki a célnyelvi dialektus használata (MASON–HATIM 1990, 66–67). Bármely célnyelvi dialektus ugyanis földrajzi és kulturális kötöttsége miatt egészen más jelentéssel és asszociációkkal bír a célnyelvi környezetben, mint a forrásnyelvi dialektus saját környezetében. A megoldás azonban nem feltétlenül a dialektus teljes elhagyása, számos lehetősége van a fordítónak visszaadni – ha változó mértékben is – az eredeti szöveg e fontos jellemzőjét. A fordító első feladata, hogy felmérje, milyen funkciója van a dialektus használatának az eredeti műben, majd ez alapján kell eldöntenie, hogy meghagyja-e a dialektust, azaz érzékelteti-e valamilyen formában a fordításban, vagy elhagyja, vagyis semlegesíti, neutralizálja (SZÉP 2019, 41).

Funkcióját tekintve a dialektus lehet stíluseszköz vagy a hitelesség alátámasztására szolgáló eszköz, de politikai okai is lehetnek használatának (SZÉP 2019, 40). Synge művében e három funkció együtt van jelen: az ír-angol dialektus stíluseszköz, hiszen egy bizonyos hatás, az ír népi beszédstílus egyszerre költői és hétköznapi jellegének érzékeltetését szolgálja. Emellett Synge autentikus elemekből megalkotott művészi nyelvezete az ír nép életének hiteles, realista bemutatását is célozza, amint ezt az előszóban az író maga hangsúlyozza. A politikai funkció szintén igen erőteljesen jelen volt a kortárs nemzeti-művészeti mozgalom kontex-

tusában, hiszen, ahogyan fentebb említettem, az ír-angol dialektusnak a színház-művészetben való használatával az ír megújulási mozgalom művészei azt szándékoztak elérni, hogy az írek hétköznapi beszéde köznyelvi, sőt irodalmi szintre emelkedjen, ezáltal is erősítve az ír kulturális identitást.

Bár a darab megjelenésének idején Írorszáiban a fent felsorolt funkcióknak egyaránt nagy jelentősége volt, a 20. és 21. századi magyar közönség számára a politikai dimenzió a legkevésbé releváns vagy megfogható, és a legnehezebben visszaadható elem, hiszen a magyarországi dialektusok és a köznyelv közötti viszony nem hasonlítható ahhoz a gyarmatosítás hatásaival terhelt viszonyhoz, ami a brit-angol köznyelv és annak ír dialektusa között feszült. A darab helyszínének és a paraszti világ megjelenítésének érdekében mégis szükséges érzékeltetni, hogy a nyelv, melyen a szereplők beszélnek, nem az urbánus köznyelv. Ezt többféle stratégiával érheti el a fordító: alkalmazhatja a nyelvi kölcsönzés módszerét (megtartja a forrásnyelv bizonyos szavait és kifejezéseit); szakíthat a nyelvi normákkal (a forrásszöveg dialektusának eltéréseit a fordító úgy teszi érzékelhetővé, hogy szakít a célnyelvi normákkal a helyesírás, grammatika vagy lexika szintjén: pl. hangok kihagyásával, a kiejtés szerinti írásmóddal (pl. az angolban), vagy akár helytelen mondatszerkezetek alkalmazásával); célnyelvi dialektust használhat (a már említett kockázattal együtt, hogy hitelességvesztést okoz, mivel a célnyelvi dialektus egészen más kulturális asszociációkat hív elő, mint a forrásnyelvi); saját dialektust is megalkothat (ám ez szintén kockázatos, mert a művi nyelvezettel nem biztos, hogy tud azonosulni az olvasó vagy a néző, így teljes hitelvesztés is lehet az eredmény) (SZÉP 2019, 41).

Összességében, a műfordításon belül talán a dialektus átültetése a célnyelvre az egyik legnagyobb, ugyanakkor a legkevésbé sikerrel megoldható kihívás. Synge darabjának magyar fordításainál sincsen ez másképp, és a négy verzió nagyban különbözik abban a tekintetben, hogy a fent leírt fordítói stratégiák közül melyiket alkalmazza a fordító, így a *Playboy* „magyar hangja” időről időre komoly változásokon esett át. A fordítói stratégia kiválasztását számos körülmény határozza meg, kezdve az adott társadalmi-kulturális kontextustól a fordító és a darabot előadó rendező és társulat egyedi céljáig. A következőkben a színmű első magyar fordítását és három újrafordítását vizsgálom meg.

UNGVÁRI TAMÁS: *A nyugati világ bajnoka* (1960)

A magyar olvasó- és színházi közönség Ungvári Tamás, író, műfordító, irodalomtörténész fordításában ismerte meg Synge *The Playboy of the Western World* című darabját. A fordítás az Európa Kiadó gondozásában jelent meg 1960-ban, a négy itt vizsgált fordítás közül ez az egyetlen, amely nem egy bizonyos színpadi előadás számára készült. A magyar szöveg úgynevezett „szoros fordítás”, szigorúan

és pontosan követi az eredeti művet tartalmában és szerkezetében is. A fordító a nyelvezet egyedi elemei közül a költői és a hétköznapi stílus izgalmas, gazdag kombinációját igen sikeresen ragadja meg, míg az eredeti szövegre jellemző erős dialektust elhagyja, csakúgy, mint a kultúrspecifikus elemek nagy részét. Ungvári tehát a dialektusnak, azaz az eredeti mű egyik legszembetűnőbb jellegzetességének a sztenderdizálását, más szóval semlegesítését választja, a darab nyelvezete összességében nem tér el a magyar sztenderd nyelvváltozatától sem a hangtan, sem a mondattan terén, a szereplők beszéde köznyelvi stílusú, kerek, nyelvtanilag helyes mondatokból állnak. Egyedül a szókincs terén van jele a kölcsönzés módszerének, vagyis hogy a fordító megtartja az ír-angol szöveg szavait és kifejezéseit, és a szókincs segítségével érzékelteti, hogy paraszti miliőben játszódik a cselekmény.

A korabeli kritikus, Lengyel Balázs szerint Ungvári „szerencsés ízléssel kiválasztott egy nem túlságosan végletes, mégis ízes, szólásmondásokkal tűzdelt, népi tónust, mely a színész felfogásától függően, ha tetszik, természetes beszéd, ha tetszik, karikírozás” (LENGYEL 1960, 1891). Ungvári fordításában nem túl nagy számban, de valóban találhatók régies vagy népies szavak és kifejezések, például „zsandár” (22), „kolompár” (11), „csoroszlya” (20), „kegyed”, „jőlelkű nőszemély” (19) vagy „sarabolás” (41). Azt, hogy a szereplők az ír-angol dialektust használó kultúrához tartoznak, csak a legalapvetőbb elemek, mint például a tulajdonnevek és földrajzi nevek mutatják, vagy éppen a párszor előforduló „miszter” (23) megszólítás. Az eredeti szövegben található lírai hangulatú, költői stílusú megszólalások fordítása azonban hatásosan adja vissza Synge művének nyelvi szépségét és frissességét. Christy egyik legköltőibb mondatának magyarítása jellemző példa Ungvári fordítói stratégiájára: „A te szívedből a hetedik mennyország fénye sugárzik. Angyalok lámpáskája lesznek nekem pisztránglesen a sötét Owen vagy Carrowmore partján”¹⁶ (SYNGE 1960, 53). A magyar mondat – az eredetitől eltérően – tájnyelvi elemeket nem tartalmaz sem a kiejtés, sem pedig a szókincs vagy a nyelvi szerkezetek szintjén, a forrásnyelv kultúrspecifikus elemei is csak részben maradnak meg, hiszen míg az ír folyóneveket meghagyja, lazacfogás helyett pisztrángfogásról van szó. Viszont megtartja az eredeti szöveg minden olyan elemét, melyek azt líraiságban, költői képekben gazdaggá teszik.

Az 1960-as évek körül a műfordítót kihívásokkal teli munkájában nem segítette az a felbecsülhetetlenül gazdag információforrás, amit ma az internet jelent, ezért talán a fordítói hibák, félreértések is gyakoribbak. Ungvárinál is akad néhány, bár nem túlságosan jelentős félrefordítás. Daneen Quinn például azért kapott hat hónapot, „mert megnyírta a szomszéd juhait” (9), holott valójában megcsonkította

¹⁶ „Isn't there the light of seven heavens in your heart alone, the way you'll be an angel's lamp to me from this out, and I abroad in the darkness, spearing salmons in the Owen, or the Carrowmore?” (SYNGE 1981, 218).

a juhokat. A hiba nem tűnik komolynak, nincs jelentős hatása az egész darab értelmezésére, bár elvész egy a számtalan olyan utalás közül, amelyből kiderül, hogy az ír falusiak hétköznapijaira milyen nagymértékben jellemző az erőszak változatos formáinak jelenléte.

Amikor a fordító a dialektus bizonyos fokú semlegesítését választja, az elveszett információt kompenzálандó gyakran folyamodik olyan paratextuális eszközök-höz, mint például az előszó, utószó, fordítói kommentár, lábjegyzetek vagy ezek valamilyen kombinációja (SZYMANSKA 2017, 66). Az irodalomtudós Ungvári a darabhoz írt egy információban gazdag utószót, melyben az olvasót megismerteti Synge életével, alkotói munkásságával és annak történelmi kontextusával, sőt, a nemzeti-kulturális ír megújulási mozgalom céljaival is. Emellett a magyar–ír párhuzam felmutatása szintén megjelenik, Synge-et Adyhoz hasonlítja, hiszen mint Ady, Synge is értetlenség és támadás áldozata lett, mivel „olyan nemzeti eszményt keresett, [...] amely nem az öndicséretből, hanem a nemzeti önbírálatból nő ki – s volt bátorsága, magánosan, egy nagy romantikus áramlat közepén igaz realizmussal szembenézni népe történelmi hibáival és gyengeségével” (UNGVÁRI 1960, 74–75). Ungvárié szakértő irodalmi értékű fordítás, amely a szöveget hűségesen, szorosan követi, megalapozva az ír író művének a magyar színházi kánonba való bekerülését, a magyar közönséggel való megismertetését.

NÁDASDY ÁDÁM: *A Nyugat hőse* (2004)

A *Playboy*t évtizedekig Ungvári fordításában játszották a magyar színházak, míg 2004-ben Nádasy Ádám a Bárka Színház felkérésére új fordítást készített, amely a kortárs közönséghez közelebb álló nyelvezetet ad a darabnak. Nádasy szerint Ungvári korában „a parasztdarabokat népies, magyar stílusban kell[ett] átültetni”, viszont „a mai közönségnek már nem annyira felel meg ez a stílus”, sőt, bevallása szerint „egy kicsit polgáribbra” hangszerelte a darabot (SEBŐK 2004, 11). Ez általában igaz a fordítás szövegére, melynek teljesen hétköznapi nyelvezete könnyen gördülő és díszítetlen, dialektus nyomait nem mutatja. Viszont ez az újrafordítás nem képvisel feltűnően kortárs hétköznapi nyelvezetet, a fordító nem használ sem mai zsargont, sem szlenget. Nádasy fordítása tehát egy modernebb *Playboy*-szöveget eredményez, de nem tér el radikálisan Ungváriétól, nem újítja fel a darabot szembeötlően új fordítói megoldásokkal.

A hétköznapi, beszélt nyelvi stílusba viszont Nádasydnyál is vegyül itt-ott régies, népies íz, elég, ha csak néhány távolról sem kortárs kifejezést tartalmazó részletet említünk. Shawn például nem a mai fiatalok nyelvén szól Pegeenhez, amikor megkérdezi: „Akarod, hogy itt maradjak veled és óvjalak?” (SYNGE 2004, 5). Pegeen szavai Christyhez szintén régies hangzásúak: „Mert maga igen szemrevaló legény, és nemes tekintetű” (5); vagy: „Jócskán megfélemlenék én is attól az em-

bertől, amondó vagyok” (6). Az ezekhez hasonlóan régies nyelvezetű mondatok érzékeltetik, hogy a darab cselekményének helyszíne a vidéki Írország, valamikor a múltban.

Synge egyedi nyelvezetének magyarra átültetését tekintve általában – Ungvári fordításához hasonlóan – Nádasdy a dialektus és a kultúrspecifikus elemek semlegesítésének stratégiáját követi. A dialektust semlegesítő fordításokra jellemzően a szöveget ebben az esetben is gazdag paratextus kíséri. Ennek üdvözlendő folyamánya, hogy Nádasdy lefordítja Synge előszavát is, ami az első fordításból hiányzik, pedig az Ungvári forrásaként szolgáló kiadvány tartalmazza Synge ars poeticának beillő bevezetőjét. Nádasdy a szerző előszava előtt fordítói megjegyzéseit is publikálja, amelyben számos nyelvi és kulturális információ megosztása mellett saját fordítói attitűdjére is tesz röviden utalást. Az olvasót érdekes és hasznos ismeretekkel látja el a szerző nevének helyes kiejtésétől kezdve a darab írországi ősbemutatójával, az első magyarországi fordításával és színpadi bemutatásával kapcsolatos információkig, majd azt is megtudjuk, hogyan viszonyult az ír kultúr-specifikus elemek fordításához: „Mivel a fordítás színpadi előadás számára készült, a filológiai pontosságnál előbbreválónak tartottam a színpadi hatást. Ezért a magyar közönség számára nehezen érthető ír utalások (pl. *bonafide* 'italfogyasztó', vagy 'Patcheen' mint 'Patrick' becézése) egy részét elhagytam vagy érthetőbbel helyettesítettem” (SYNGE 2004, 1). A fordító szorosan együtt gondolkodott a rendezővel, Bérczes Lászlóval, aki szintén úgy vélte, hogy a nagyon ír témájú dolgokat ki kell hagyni, mert „Veszélyes egy vígjátéknál, ha valami túl bonyolult, idegen, követhetetlen – lefékeződik tőle” (SEBŐK 2004, 13).

A szerzői és fordítói bevezetőt lábjegyzetek sora egészíti ki, melyek magyarázatot adnak a fordításban megmaradt és a fordítás során kihagyott ír kultúrához kötődő kifejezésekre, jelenségekre egyaránt. Például a „zugpálinka”-ként megjelenő *poteennal* kapcsolatban a lábjegyzetben információt kapunk az ír pálinkafőzés hagyományáról, majd a *jobbing jockeys* kifejezést „lókötők”-re való fordításáról szintén érdekes magyarázatot olvashatunk. Nádasdy elmondja, hogy a *jobbing jockeys* lovasz szakemberek, akik járták az országot, és házaltak azzal, hogy betöretlen lovak szelídítését vállalják (SEBŐK 2004, 11), és bár hasznos tevékenységet végeztek, házalóként gyanakvás is övezte őket. A „lókötő”, bár ezzel valójában ellentétes a jelentése, mégis hasonló asszociációkat kelt.

A legfontosabb kultúrspecifikus eleme a műnek talán maga a cím, melynek mindkét eleme problémákat vet fel a fordítás során. Anglista nyelvészként Nádasdy így magyarázza a cím összetett és a két kultúrában különböző jelentését:

A cím az eredetiben többértelmű: a *playboy*¹⁷ nem a mai 'aranyifjú' jelentésű, hanem 'jópofa, kalandvágyó, beleváló legény', illetve 'sportban/udvarlásban jeleskedő, vitézkedő, hetvenkedő', akire azt mondják „a nap hőse”. A *Western world* az angol hagyományban a civilizált (azaz keresztény) világot, Európát jelenti, szemben a mesés Kelettel, Ázsiával. Csakhogy a darab Írország legnyugatibb részén játszódik, „a nyugati végeken” (*the lonesome west*, az 'elárvult nyugat', mondja Michael az I. Felvonásban), s ezt a vidéket ugyancsak szokták – szűken ír szempontból – *western world*-nek nevezni (SYNGE ford. NÁDASDY 2004, 1).

Az eredeti szöveg líraiságának megőrzését természetesen Nádasy is fontosnak tartotta. Az olyan jelenetekben, amelyekben Pegeen és Christy szerelmet vall egymásnak, többek között az adja a költői hatást, hogy Synge az egyszerű emberek beszédét vallásos és természeti képek sokaságával (és emellett néhol a kelta–ír kultúra elemeivel) vegyíti, akár egy mondaton belül nagyon gazdag, intenzív költői képeket eredményezve, melyekbe némi groteszk humor is beszűrődik. Néhány példa erre Nádasy fordításában: „Nem fogsz te azon töprengeni, hogy vadász vagyok vagy gróf, ha érzed a két kezemet a derekadon, és én annyi csókot nyomok arra a csücsöri szádra, hogy szinte megsajnálom az Úristent, amiért századokon át csak egymagában ül az arany trónszékében” (16); „...amikor Erris mezején kószálunk, amikor már Nagypéntek is elmúlt, iszunk egy kortyot egy kútból és hatalmasakat csokolózunk a nedves szánkkal, vagy játszunk egy napos tisztáson, te hanyatt fekszel a föld virágai között és felcsúszik a nyakláncod”; „Ha nem lennék hívő keresztény, a csupasz térdemen mondanék Miatyánkot a házad tetején lévő minden szalmaszálhoz, az ajtóhoz vezető út minden kicsi kavicsához” (16).

Nádasy újrafordítását részben a már évtizedekkel korábban kanonikussá vált első fordítás „felújítása” motiválta, emellett pedig az a természetes igény, hogy egy új színpadi előadás megvalósulásakor az adott rendező és társulat a szöveget a magáénak érezze, és olyan előadást alkosson, amely saját közönségének jelenére hatásosan tud rezonálni. Ezen logikus és a színház történetében nagyon is gyakori indokok mellett persze az is érthetően szerepet játszhat az újrafordítás megalkotásában, hogy az újdonság ígérete önmagában is növeli a felújított darab vonzerejét a célközönség számára, akik így az új fordításnak és színpadra állításnak köszönhetően többszörösen is újra felfedezhetik a már kanonikus drámát.

¹⁷ A *Playboy* Kiberd szerint is azok közé a kifejezések közé tartozik, amelyek nem voltak jelen az ír-angol népi nyelvben, Snyge maga alkotta meg őket ír kifejezések lefordításával (KIBERD 1979, 201), itt a *buachaillbáire* kifejezést ültette át.

BENEDEK ZSOLT: *A nyugati világ bajnoka* (2013)

A Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulata 2013-ban nagyszínpadi bemutatóként tűzte műsorra Synge darabját. A társulat ajánlója szerint Benedek Zsolt, a darab dramaturgja, angolból fordította újra a művet a színház számára, és fordítása „nyelvezetében egyszerre törekszik a sajátosan zamatos ír nyelvhasználat magyar nyelvre való átültetésére, és arra, hogy a történetet a kortárs erdélyi valóság perspektívájában is felmutassa” (szinhaz.hu, n. pag.). Valószínűleg a kortárs erdélyi valóság érzékeltetése érdekében Benedek olyan fokú szabadsággal alakítja át az eredeti szöveget, hogy az eredményt sokkal inkább adaptációnak lehet nevezni, semmint fordításnak.¹⁸ Ez a verzió jelentősen eltér a korábbiaktól az alkalmazott adaptációs stratégiák tekintetében; a népies elem és a burleszkbe hajló komikum végletesen felerősödik, míg a líraiság és szépség gyakran központi szerepe szinte megszűnik létezni a darabban.

Benedek a dialektus fordításának megoldására nem az Ungvári és Nadasdy által preferált semlegesítő stratégiát választja, hanem a célnyelvi dialektus és a fordító által mesterségesen megalkotott dialektus használatának ötvözetét alkalmazza. Ez azonban számos kockázatot rejt magában. Három szembeötlő jellemző fedezhető fel az új verzióban: (1) az adaptáló által alkotott eklektikus műtájnyelv, (2) az aránytalanul nagyszámú mondat és megszólalás, melyet az adaptáló adott az eredetihez, és (3) a tautológia tömeges – és nem könnyen indokolható – megjelenése a szövegben. E három jellemző vonást vizsgálva kétséges, hogy akár a kortárs erdélyi valóságot, akár az eredeti mű értékeit fel lehet fedezni a darabban.

A Benedek által kialakított nyelvezet, csakúgy, mint Synge-é, szintetizáló, a magyar nyelv számos földrajzi változatából és nyelvi szintjéről vett elemekből áll, viszont az eredetileg Synge-et is ért vád, hogy a nyelvezet művi és hamis, itt találonak tűnik. Ebben a műtájnyelvben keverednek erdélyi szavak („berbécs” – herélt juh; „koslatott” – követett); egyéb tájnyelvi szavak („bandzsali”, pl. a debreceni cívis szótárban szerepel); régies szavak („ürdöng”, régi magyarnak tűnő szóalak, melyet Romhányi József használ Mészga Aladár különös kalandjaiban); a tájnyelvek szabálytalan nyelvi szerkezeteit érzékeltető szerkezetek (pl. a nem létező „lennénk vón lenni”, „vótak vón lenni”, szerkezetek); valamint a tájnyelvi kiejtések fonetikus átírása („hóttat”, „tunnám”, „űjjön”). Önmagában a tájnyelvi és műtájnyelvi elemek jelenléte nem okozna torzítást, de előfordulásuk sűrűsége kifejezetten nehézkessé és zavaróan mesterkeltté teszi a darab nyelvezetét. Bár a fordító igyekszik megalkotni egy, a Synge-éhez hasonlóan gazdag paraszti nyelvet, és visszaadni a mű

¹⁸ Benedek szövegének tárgyalásakor azonban nagyrészt maradok a fordítástudomány terminológiájának használatánál, részben az összehasonlítás láthatósága érdekében, részben pedig azért, mert a fordítástudomány és az adaptáció tudomány kérdései és terminológiája között számos átfedés van, közöttük a határ meghúzása nem mindig egyszerű.

komplexitását, ez az igyekezet összességében torzítást eredményez, a magyar verzió leginkább az eredeti karikatúrájának tűnik.¹⁹

A nehézkesség és mesterkélttség hatását erősíti egy másik stílus eszköz jellemző használata: az állandó ismétlés, ami leggyakrabban tautológia formájában jelenik meg, azaz felesleges és logikátlan szószaporítás. Való igaz, hogy az eredeti műben is találunk példát tautológiára,²⁰ ezek a kifejezések a paraszti nyelv egyszerűségének és líraiságának kettősét érzékeltetik. Az ismétlés, felsorolás lehet hatékony költői eszköz, amely érzelmi intenzitást is közvetít, a magyar verzióban viszont nem ezt a hatást éri el, mivel a szöveget mintegy előzőnlík a tautologikus kifejezések. Különösen Shawn és Pegeen beszédére jellemző a szószaporító ismétlés, bár az eredeti darabban ennek nem sok nyoma van. Ami ennél nagyobb probléma, hogy az ismétlés állandó használata részben a szereplők jellemzését szolgálja; a folyton jelen lévő, kimerítő ismétlések a szereplők együgyűségét, egyszerűségét közvetítik a nézőknek erőteljesen, egyéb tulajdonságaikat háttérbe szorítva. Shawn: „mintha csak hallanák, hogy a sehol senki, senki sehol, de egy lélek- valami, ha egyszer a félelemtől úgy cövekelnek, mint a cövek, e” (2); Pegeen: „Nincs itt semmi is, mint a nagy büdös semmi, semmi, ha ugyan az is egyáltalán” (3); vagy „Nehézkés, de szép a nyelve, ha nehézkés is” (SYNGE ford. BENEDEK 2013, 79). Az eredmény is egy nehézkes, a hallgató és olvasó számára fárasztó, életidegen nyelvhasználat, amely az eredetiben elvétve megtalálható tautológiát túlzó és groteszk módon felnagyítja, a szereplőket viszont egysíkúvá teszi.

A harmadik adaptációs stratégia is látványos eltérést eredményez az eredetitől, de a probléma nem önmagában az eltérésben rejlik. Benedek aránytalanul nagy számban ad hozzá a szöveghez mondatokat, kifejezéseket, melyek vagy a mű és a szereplők alapvonásait erősítik fel,²¹ vagy pedig az egész darab értelmezését viszik egy irányba, leszűkítve az interpretációs lehetőségeket, az utalások felfedezésének örömét, így összességében leegyszerűsítve magát a művet és a befogadói élményt.

Az adaptációban megjelenő változtatások sora hat abba az irányba, hogy leegyszerűsítő módon alakítsa a darab értelmezését a nézők számára. Egyik ilyen változtatás az, hogy Christy az első felvonásban a színpadi utasítás szerint „végig dadog” (1), míg az eredeti műben csupán „félénken”²² beszél, viszont az adaptáció-

¹⁹ A közönség természetesen ezt a torzítást nem érzékeli, és nem fedezi fel, hiszen az eredeti szöveggel nincs lehetősége megismerkedni, a fordítás átveszi az eredeti szöveg szerepét, a közönség számára azzal ekvivalensként (vö. KLAUDY 1999/2006, 87).

²⁰ Például „small, little feat”, „every female woman”, „female wife”, „next and nighest”

²¹ Pegeen például egy hosszú mondatot ismételtet, leginkább töltelék szöveggént: a mondat „Is ten bocsá, – csúf a szám, de gyöngy a lelkem, ha a szám csúf is” kilencszer fordul elő a darabban, akár két egymás utáni megszólalásban is.

²² „in a small voice” (SYNGE 1981, 181).

nak már az első jelenetében mindezzel össze nem egyeztethetően bibliai, fennkölt stílusban mondja el, hogyan ölte meg az apját. Az eredetiben található tényszerű, egyszerű narráció helyett így írja le az esetet:

És felemeltetett az ásó és ráejtetett fokával felfelé annak koponyájára és kettéhasította és amaz hullá alá miként a zsák, mely megmérettetett és könnyűnek találtatott krumpliban, elapadván amannak hangja mindörökre, és ekkor örökké tartó sötétség borult reá, hogy ne nyaggattassanak soha és ne ordíttassanak soha az ártatlanok és béke legyen és szabadság e földön mindörökké (9–10).

A prédikációhoz hasonlatos bibliai stílus egyrészt felerősíti az eredeti műnek azt a sajátosságát, hogy a vallási utalások oda nem illő szituációkban fordulnak elő groteszk humort csempészve a jelenetekbe. Másrészt van egy jelentősebb hatása is, hiszen így már a darab legelején előtérbe kerül a darab egyik értelmezése, mely szerint Christy a műben Krisztus-figura.

Az adaptáló által a szöveghez adott számos mondat több helyen is visszatér a Christy mint megváltó motívumához. Amikor a fiatal lányok, a három napkeleti bölcshöz hasonlóan, elzarándokolnak Christyhez és ajándékokat hoznak neki, az egyik lány így fogalmaz: „mi pedig gyalog gyöttünk, mert siettünk” (SYNGE 2013, 19), az irodalmi utalás József Attila „Betlehemi királyok” című versére egyértelmű a közönség számára, így a szituáció ismét konkrét értelmezést nyer. Egy másik jelenetben a hozzáadott beszéd szintén a Krisztus-analógiát teszi egyértelművé. Amikor kiderül, hogy Christy nem ölte meg az apját, és ezért a tömeg rátámad, a fiú így védekezik: „Ti veszett bolondok, ti eszementek, én Christy vagyok, ki meggyógyította Susan Brady nyelve botját?!”, sőt tovább megy: „Én vagyok a ti megváltótok, én, ki elhoztam nektek az értelmet, ki meggyógyítottalak titeket, ti részeges, ti ocsmány...” (SYNGE 2013, 40). A hozzáadott mondatok sokasága erőteljes szövegbeli konkretizálása annak a műértelmezésnek, hogy Christy – és erre már esetleg a neve is utal – a megváltó szerepét ölti magára az őt eláruló és feláldozó közösségben. Ez az értelmezés azonban csupán egy a sok közül, amit Nicholas Grene egyenesen túlzónak és leegyszerűsítőnek tart, szerinte valójában inkább csupán szatirikus, parodisztikus elemnek tekinthető ez a motívum (GRENE 1985, 133).

A szövegbe toldott megszólalások egy másik csoportja a humort, méghozzá az szexuális utalásokból származó humort erősíti. Pegeen dicsérő szavait Christy elbeszélő tehetségével kapcsolatban így adja vissza a fordítás: „Még a hótt vénasszonyok is megnedvedzenének az ilyenforma szóktól, s tüstibe fiatal léánkákként jönnének vissza a sírból udvaroltatni veled Christy Mahon, ha egyszer úgy csapod a szelet, miként a szélcsapó ha csapja a szelet, e” (38). Az egyik falusi lány, Sarah szavai már nemcsak humor forrásaként működnek, de a falusi közösségben jelenlévő – akár szexuális – erőszakra is utalást tesznek: „Medált

HAMVAI KORNÉL: *A Nyugat császára* (2019)

A legújabb fordítást Hamvai Kornél író, műfordító és dramaturg készítette a Pesti Színház előadásának szövegeként.²⁵ A négy tárgyalt fordítás közül Hamvai fordítása a legerőteljesebben kortársi, beszélt nyelvi stílusú, s ez a fordítás őrzi meg legkevésbé a paraszti miliót és a Synge-szöveg líraiságát. A korábbi újrafordításokhoz képest tagadhatatlanul új színben mutatja meg a darabot, ám bizonyos fordítói döntések nehezen indokolhatók az eredeti szöveg jellemzőivel, legfeljebb a szubjektív, alkotói döntések meghozatalának legitimitásával, és az új célközönség vélt vagy valós igényeinek figyelembevételével.

Hamvai fordítását szintén lábjegyzetek kísérik, ahol reflektál fordítói megoldásaira és attitűdjére, sőt, kultúrtörténeti és irodalomtörténeti ismereteket is nyújt. Megjegyzi például, hogy Synge szövegének egyik kifejezése adta a híres kortárs drámaíró-filmrendező Martin McDonagh egyik híres darabjának, a *The Lonesome West*nek a címét (a drámát nálunk *Vaknyugat* címmel játsszák). Ugyanakkor Hamvai elmagyarázza, hogy Shawn és Pegeen azért várják a „vatikáni engedélyt”, mert unokatestvérek, s emellett számos apró, a fordításkor problematikusnak érzett kifejezésre is reflektál. Megindokolja azt a döntését is, hogy az eredeti mű jellegzetes dialektusának érzékeltetése helyett a semlegesítést választja: igyekezett „kerülni mindent (nyelvi archaizmust, kulturális specifikumot), ami a mai magyar közönség számára a beszélt szöveg tempójában, legalább kontextusából, nem érthető. Ugyanakkor kerülöm az anakronizmust [...]”, és a nyelvezet stílusára is utal, miszerint „Középosztály alatti beszélt nyelvet” használ.

A szereplők valóban a kortárs beszélt nyelven szólalnak meg, a beszédek szerkezete gyakran fragmentált, a szöveg tele van mai szlenggel, zsargonnal, káromkodással és vulgáris kifejezésekkel, amit a Pegeennek a következő, hosszabb beszéde jól illusztrál:

Pont a pápa, Shawn, annak van ingerenciája veled foglalkozni az ügyfélszolgálatán. Ezzel a nyomortanyával. Hát a szmöre Linahan bandzsa, a Patcheen bokából lifeg, az egész Mulrannie család meg túl őrült volt még Kaliforniához is, és kiutasították őket. A mi imázsunkkal, tudod, nem kéne nekünk innen, mostanában, a pápát baszkurálni (SYNGE 2019, 3).

A kortárs informális köznyelvi szókinccs uralja a darabot: „lerohadt a lábam”, „itt nyugi van”, „vagyon elleni tényállás” (8), „menő gazdálkodó”, „hülyeségeket tudsz ám beszélni” (9), „kibarchobázod”, „partvis” (10), „tökös gyerek”, „zombik” (12), „besokalltál” (15), „kicsinálta a férjét” (19), „csajoztál”, „hossa a rutinosat” (32),

²⁵ Nyomtatásban nem jelent meg, a kéziratot a fordító bocsátotta rendelkezésre.

„rohadt korán”, „annyit ment, hogy eszméletlen” (24), „debil nyálgép”, „gajra mentem” (49). Emellett dominálnak a vulgáris kifejezések és káromkodások is: „hazudós kurva” (14), „amatőr szarlapátoló prosztóknak”, „kurvaélet” (27), „Akurva! Ilyen nincs, jézusisten bazmeg!” (36), „a halál faszára küldik magukban” (17).

Gyakran humor forrása az egyszerű, műveletlen emberek beszéde: „lekötözték az ideg-elmén, mert kiütött egy járőrt a másik mellől, vagy belelovalta magát ilyen nyolc napon túl gyógyuló vitákba” (17). Más esetekben a vulgaritás és a költői képek meglepő kombinációja, ami Synge-nél valóban jellemző eszköz, adja a groteszk humort: Christy a csetepaté közben így fenyegetőzik: „Mert odabaszok még egy olyat, hogy itt mindenkinek az őrangyala lefossa a felhőt, amin ül” (61); Pegeen a darab végén így fejezi ki mély csalódottságát: „Menj a picsába [mondja Shawnnak]. *(fejére kapja a kendőt, panaszos)* A szívem megszakad, elvesztettem. A Nyugat császárárt elvesztettem örökre” (SYNGE 2019, 66). A káromkodások és vulgáris kifejezések uralta szövegben azonban felbukkan a lírai hangnem is, s ez a meglepő stílusváltás a színpadon szintén humor forrása lehet:

CHRISTY: Nem itt állok, hogy a Pegeen arcáról süttött rám az életem szerelmes csillaga? Hogy hallottam a szavait, amik úgy simogattak, ahogy Szent Brigitta becézi az aprószenteket? (40).

[...]

CHRISTY: Nem az egész héteemeletes mennyország ott fénylik a te szívedben? Az lesz mostantól a vezérlő csillagom, mikor például vaksötét éjjel megyek lazacra szigonnal, az Owen folyó vagy a Carrowmore sodrában térdig (52).

A fordításban a mű színes, kortárs, élő nyelven jelenik meg, de végeredményben Synge művének egyik legnagyobb értékét, vagyis azt a bravúrt, hogy briliáns módon gyúrja egybe az egyszerű, paraszti köznyelvet és a lírai, irodalmi stílust, a fordítás nem adja át. Egy színházkritikai website szerzője, aki összességében igen pozitív kritikát fogalmaz meg a drámáról mint színpadi élményről, arra a következtetésre jut, hogy „Nem a virágirodalom villogó csúcsain foglal helyet a darab”.²⁶ Synge műve valójában azonban éppen ott foglal helyet, bár ezt a fordítás nem tükrözi. Az idézett vélemény szubjektív, rajta keresztül mégis megmutatkozik, milyen jelentős hatása lehet a fordításnak – és nemkülönben az újrafordításoknak – az eredeti mű és szerző imázsának és státuszának kialakításában, majd további formálásában a befogadó kultúra számára.

²⁶ <https://izaszinhabanpart.hu/2020-marcius/item/510-john-millington-synge-a-nyugat-csaszara-pesti-szinhasz>

Összegzés

A leggyakrabban újrafordított szövegek – a szent szövegek, a kanonikussá vált irodalmi művek mellett – a drámák. Synge talán legjelentősebb, klasszikussá vált színműve és annak első magyar fordítása és újrafordításai látványosan illusztrálják a megfigyelést, hogy „az újrafordítás és a kánon-formálás kölcsönösen összefüggenek: az újrafordítás elősegíti a művek irodalmi klasszikussá válását, ugyanakkor egy szöveg klasszikus státusza elősegíti a további újrafordítások megjelenését” (KOSKINEN–PALOPOSKI 2010). Az újrafordítást övező kérdéseket néhány évtizede kezdte el alaposabban vizsgálni a fordítástudomány, felfedve a jelenség összetettségét.²⁷ Az újrafordítás kutatásában központi szerepet kap a történelmi, társadalmi és kulturális kontextus, a normák, ideológiák befolyásoló szerepe, a fordító aktív közreműködése (ágenciája) és az intertextualitás tágabb kérdéseinek vizsgálata (GÜRÇAĞLAR 1998, 233).

Újrafordítások leginkább azért születnek, mert „a célkultúrára jellemző ideológiák és normák folyamatos változáson mennek keresztül, így a korábbi fordítások már nem érződnek igazán aktuálisaknak” a megváltozott befogadói közegben (BROWNLIE 2006, 151). Változik maga a nyelv is, és az általánosan elfogadott fordítói attitűdök szintúgy. Synge *Playboy*ának első magyar fordítása és újrafordításai is tanúskodnak bizonyos fokú normaváltozásról a fordítói attitűdök terén. Míg az 1960-as években az a nézet uralkodott, hogy az irodalmi művek fordítása elismert írók, költők feladata, a műfordítások elvárt nyelvezete pedig az irodalmi, nem a köznyelvi stílus. Ungvári Tamás kissé népies, irodalmi stílusú, az eredeti szöveget tiszteletben tartó szoros fordítása (azaz Synge szövegét nagyon „hűségesen”, szinte szóról szóra követő fordítása) ennek az attitűdnek és elvárásnak felel meg, amely akkor mind a színházi és olvasóközönséget, mind pedig a fordítókat és kritikusokat egyaránt jellemezte. Ha a későbbi újrafordításokat vizsgáljuk, látjuk, hogy azok különböző – de inkább nagyobb – mértékben eltávolodnak a korábbi elvárásoktól és normáktól. A fordítók már nem tartják evidenciának, hogy a magas irodalom stílusát használják (hiszen maguk a fordítandó irodalmi alkotások sem mindig követik ezt a normát), és az eredetihez minél közelebbi, „hűséges” fordítás megalkotása sincs már a vezérelvek között. A klasszikus irodalmi művek fordításánál az elfogadható nyelvezet az igényes beszédnyelvi stílustól a szlenget és vulgáris elemeket tartalmazó köznyelvig terjed, és a használt nyelvezetet főként az adott fordítási szituáció határozza meg. Eszerint az újrafordítás mint jelenség „sokkal inkább a célkultúra kontextusába tartozik elsősorban, és nem a forrásszövegben rejlő tulajdonságokra való reagálásként értelmezhető” (GÜRÇAĞLAR 1998, 236). Ez a megállapítás többszörösen is igaz a műfordításon belül a drámafordí-

²⁷ Lásd pl. AALTONEN 2003; BROWNLIE 2006; GÜRÇAĞLAR 2009; ALBACHTEN–GÜRÇAĞLAR 2019.

tásra, hiszen a legtöbb újrafordítás a célkultúra színházi közegének konkrét igényeit kielégítve születik, egy adott előadás új szövegeként.

A fordítandó szöveg iránti hűséget tehát tágan és többféleképpen lehet értelmezni a 21. században. Míg Ungvári és Nádasdy filológiai, nyelvészeti és irodalomtudományi ismeretekkel alaposan felvértezett fordítóként szoros fordítást készítettek, a fiatalabb generációhoz tartozó Benedek és Hamvai – szintén tapasztalt fordítók és színházi szakemberek – sokkal nagyobb mértékben adtak szabadságot maguknak a fordítás elkészítésekor. Radikálisan megváltoztatták az eredeti szöveg stílusát, formáját és esetenként tartalmát is. Ez a jelenség is gyakori drámák újrafordítása esetén, egyrészt mivel egy bizonyos színpadi előadás szövegeként készülnek egy adott közönség számára, nem pedig az idegen műnek az új kultúrába való bevezetéseként (amit az első fordítás már elért). Másrészt az első fordításnak köszönhetően már kanonizált, klasszikussá vált művekhez gyakran nyúlnak a fordítók a radikális újítás szándékával, így reagálva az első fordításra, szinte kihívást intézve a klasszikusnak tartott fordítás felé. Intertextuális viszony nem csak az első fordítással kapcsolatban alakul ki, egy újrafordítás a korábbi újrafordításokra is reagál, szinte konkurens viszonyba lép velük.²⁸

A műfordítást nagymértékű szubjektivitás jellemzi, távolról sem egzakt, tudományos, nyelvészeti művelet, hiszen a fordítási folyamat egyben értelmezési folyamat, ahol az egyéni értelmezés és a művészi kreativitás összefonódása hozza meg az eredményt. Nádasdy szerint a műfordítás olyan,

Minthogyha egy fekete-fehérre fénymásolt kép színeit kellene visszaállítanom. Persze a füvet zöldre, az eget meg kékre festem, de egy csomó esetben nem ilyen egyértelmű. Nekem kell eldöntenem, hogy piros színű ruha legyen a lányon, vagy rózsaszín, és milyen árnyalatú zöldet vagy kéket keverjek. Ez a szépsége ennek a munkának, hogy valamit belevihetek az ízlésemből (SEBŐK 2004, 13).

Synge *The Playboy of the Western World* című művének fordítói saját ízlésüknek és a fordítást motiváló külső tényezőknek megfelelően igen eltérő módon színezték és árnyalták az eredeti művet, hol a korabeli valóságba könnyen belesimuló, reális színekkel, hol attól elrugaszkodva, meglepő, sőt meghökkentő színkombinációt mutatva a befogadónak. Az árnyalatbeli különbségektől függetlenül az újrafordítások sora a mű magyarországi jelenlétét mindenképpen erősíti.

²⁸ Egy forrásszöveg különböző új fordításai közötti viszony megragadására Gula Marianna a parallaxis talaló metaforáját alkalmazza. A csillagászati kifejezés eredetileg a megfigyelő nézőpontjában történő változásból fakadóan észlelt különbségre utal, ami az újrafordítások esetében „egyrészt a fordítók attitűdbeli különbségeit tükrözi, másrészt pedig azon korok és kulturális közegek közötti eltéréseket, amelyekben a fordítások születtek, és amelyek kikerülhetetlenül formálták őket” (GULA 2016, 79).

Bibliográfia

- A nyugati világ bajnoka – Ír történet Szatmárnémetiben, szinhaz.hu, 2013. március 28.
- AALTONEN, Sirkku (2003), Retranslation in the Finnish Theatre, *Cadernos de Tradução* 2003/1, 141–159.
- ALBACHTEN, Özlem Berk – GÜRÇAĞLAR, Şehnaz Tahir (2018), *Perspectives on Retranslation: Ideology, Paratexts, Methods*, London, Routledge.
- BROWNLIE, Shiohhan (2006), Narrative Theory and Retranslation Theory, *Across Languages and Cultures* 7/2, 145–170.
- DINNEEN, S. Patrick (szerk.) (1904), *An Irish-English Dictionary Being a Thesaurus of the Words, Phrases, and Idioms of the Modern Irish Language, with Explanation in English*, Dublin, M. H. Gill and Son.
- DOLAN, Terence Patrick (szerk.) (1998), *A Dictionary of Hiberno-English*, Dublin, Gill Books.
- GÖMCELI, Nursen – ALLAN, James (2015), Hiberno-English and Beyond in J.M. Synge's *The Playboy of the Western World: A Literary Linguistic Analysis of Its Dramatic Significance*, *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 40/1–2, Tübingen, Narr Francke Attempto, 105–125.
- GRENE, Nicholas (1985), *Synge – A Critical Study of the Plays*, London, MacMillan.
- GULA Marianna (2016), A fordítás mint parallaxis, a parallaxis fordítása – Szentkuthy Miklós Ulysses-fordítása (1974) és átdolgozott változata (2012), *Alföld* 67/8, 78–89.
- GÜRÇAĞLAR, Şehnaz Tahir (1998), Retranslation, in Mona BAKER (szerk.), *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, 233–236.
- HATIM, Basil – MASON, Ian (1990), *Discourse and the Translator*, London, Routledge.
- KIBERD, Declan (1979), *Synge and the Irish Language*, London, MacMillan.
- KLAUDY Kinga (1999/2006), *Bevezetés a fordítás elméletébe*, Budapest, Scholastica (ötödik átdolgozott kiadás).
- KOSKINEN, Kaisa – PALOPSKI, Outi (2010), Retranslation in Y. GAMBIER – L. van DOORSLAER (szerk.), *Handbook of Translation Studies Vol I*, Amsterdam, John Benjamins, 294–298.
- KURDI Mária (2007), Transplanting the Work of „that rooted man”: The Reception of John Millington Synge's Drama in Hungary, *Comparative Drama* 2007/4, 219–241.
- KURDI Mária (2021), *John Millington Synge – Az ír modernség drámaírója*, Pécs: Kronosz Kiadó.
- LÁSZLÓ Beáta Lídia (2017), Forradalmat, ne lázadást. Interjú Benedek Zsolt dramaturg-gal. *Játéktér* tavasz, <https://www.jatekter.ro/?p=23743>
- LENGYEL Balázs (1960), Az írek Shakespeare-je, *Nagyvilág* 5/2, 1891–1892.
- NÁDASDY Ádám (2004), A fordító előszava, in SYNGE, John Millington, *A Nyugat hőse*, ford. Nádasdy Ádám, *Hajónapló melléklet* 9/7, 9–12. Budapest, Bárka Józsefvárosi Színház Kht.
- SEBŐK Bori (2004), A szabadság fenséges és rettenetes – beszélgetés Nádasdy Ádámmal, *Hajónapló* 9/7, 9–12.
- SYNGE, John Millington (1981), The Playboy of the Western World, in uó, *The Complete Plays*, London, Methuen, 173–229.

- SYNGE, John Millington (1960), *A nyugati világ bajnoka*, ford. UNGVÁRI Tamás, Budapest, Európa Kiadó.
- SYNGE, John Millington (2004), *A Nyugat hőse*, ford. NÁDASDY Ádám, *Hajónapló melléklet* 9/7, 9–12. Budapest, Bárka Józsefvárosi Színház Kht.
- SYNGE, John Millington (2013), *A nyugati világ bajnoka. John Millington Synge nyomán*, ford. BENEDEK Zsolt. Kézirat.
- SYNGE, John Millington (2019), *A Nyugat császára*, ford. HAMVAI Kornél. Kézirat.
- SZÉP Beáta (2019), *A dialektusok fordításáról*, in *A fordítás arcai 2018: A fordítás arcai 12 című konferencia előadásaiból*, Eger, Eszterházy Károly Egyetem Líceum Kiadó, 36–52.
- SZYMANSKA, Izabela (2007), *The Treatment of Geographical Dialect in Literary Translation from the Perspective of Relevance Theory*, *Research in Language* 15/1, Lódz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 61–77.

Az újrafordítás szükségességéről: G. B. Shaw *Pygmalion*ja magyarul¹

Bevezetés

A műfordító hatalommal bír: építi, alakítja saját kultúrája befogadóinak, saját irodalma olvasóinak a forráskultúráról alakított képét. Az idegen nyelvű szöveget olyannyira „megszelídítheti”, hogy azt a célnyelvi olvasó sajátjaként olvashatja, de ugyanakkor megőrizheti az eredeti szöveg idegenségét, jelezve a befogadónak, hogy fordítást olvas.

Antoine Berman a nyelvek sokféleségéből és változatosságából kiindulva elsődlegesként kezeli a saját viszonyát a másikhoz, az idegenhez. Az egyik nyelvről a másikra történő átváltás nehézségei miatt így válik a fordítás „az idegen próbájává”² (BERMAN 2012, 240). Berman a forrásszöveget idegennek tekinti, melyet egyfelől a fordítás teszi próbára, hiszen eltávolítja saját nyelvi közegétől, és így gyökerét veszti. Másfelől a forrásszöveg „az idegen próbája” abban az értelemben is, hogy a fordítás során a célnyelvi olvasó számára felnyílik, feltárul, és befogadhatóvá válik. A befogadhatóság érdekében a fordító újraértelmezi és újraírja a forrásszöveget, tulajdonképpen új szöveget alkot, mely bekerül a célnyelvi kultúra irodalmi rendszerébe, megnyitva az utat a kanonizáció felé (LEFEVERE 1992).

Az alábbiakban George Bernard Shaw *Pygmalion* című darabjának 1953-as Mészöly Dezső és 2010-ben Nádasy Ádám készítette újrafordítását vizsgálom a honosítás és az idegenítés szemszögéből.³ A tanulmány első felében a fordítás, újrafordítás elméleti hátterét mutatom be, a legfrissebb elméleti és empirikus kutatások fényében, majd a honosítás és idegenítés Lawrence Venuti (2008) óta használt fogalmait foglalom össze, melyet a forrás- és a két célnyelvi szöveg

¹ A tanulmány a szerző *Taming the Stranger: Domestication vs Foreignization in Literary Translation* (*Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, 9/2, 93–105) címmel megjelent korábbi cikkének bővített, átdolgozott változata. <https://www.degruyter.com/view/j/ausp.2017.9.issue-2/ausp-2017-0020/ausp-2017-0020.xml>

² Antoine Berman könyvének eredeti címe: *L'Épreuve de l'étranger*.

³ Köszönettel tartozom Nádasy Ádámnak, aki nagylelkűen rendelkezésemre bocsátotta *Pygmalion*-fordításának kéziratát, miután sem nyomtatott, sem online formában nem bukkantam nyomára.

keletkezése történelmi, társadalmi, kulturális kontextusának vázlata követ. A tanulmány második felében kontrasztív grammatikai, lexikai és stilisztikai szempontból tárgyalom a fordítások problematikusnak tekintett nyelvi szerkezeteit: a kultúrspecifikus elemek, a mondat szerkesztési különbségek, valamint a *Pygmalion* egyes szereplőire tipikusan jellemző Cockney dialektus fordításának lehetőségeit. Számos példával igyekszem megválaszolni a kérdést, hogy esetünkben igazolható-e az ún. újrafordítási hipotézis (BENSIMON 1990, BERMAN 1990, CHESTERMAN 2000), mely szerint míg az első fordítások célnyelvi, addig a későbbiek inkább forrásnyelvi irányultságúak. Az összehasonlító elemzést a színdarab I. és V. felvonásából kivett szövegrészek alapján összeállított korpuszon vizsgálom.

1. Honosítás és idegenítés a fordítástudományban

Paul Ricœur szerint „két társ közt teremt kapcsolatot a fordítás művelete, az idegen – a művet, szerzőt, annak nyelvét fedő kifejezéssel szólva – és a fordított mű címzettje, az olvasó között. Kettejük közt pedig a fordító közvetít, adja tovább egyik idióma egész üzenetét a másiknak” (RICŒUR 2009, 5). Ricœur Franz Rosenzweigot idézi, aki azt állítja, hogy „fordítani annyi, mint két urat szolgálni: az idegent az ő művében, az olvasót az ő elsajátítási vágyában. Idegen szerzőt, a fordítóéval azonos nyelvben lakozó olvasót.” Ricœur a fordítást a másság befogadásának etikai modelljeként, a „nyelvi vendégszeretet” metaforájaként értelmezi. E vendégszeretet pedig azt jelenti, hogy a másik nyelvében lakozás örömét „az az öröm kárpótolja, hogy saját lakóhelyünkön fogadjuk az idegen szavát” (RICŒUR 2009, 9). A fordító a tökéletes fordítás álmát dédelgeti, ugyanakkor fájdalomosan be kell látnia a fordítás tökéletességének elérhetetlenségét. Ricœur megfogalmazásában a nyelvi tökéletességről való lemondás, „az abszolút fordítás e gyászja termi a fordítás boldogságát”.⁴ Egyetérthetünk Sarah Maitlanddel abban, hogy „egy sikeres fordítás érdekében bele kell képzelnünk magunkat az idegen Másik helyébe, el kell fogadnunk őt, mint gondolkodó, érző, konstruktív lényt, és ezzel párhuzamosan, be kell ismernünk saját képtelenségünket is, hogy megértsük az általa létrehozott konstrukciókat”⁵ (MAITLAND 2017, 6).

Ezt az „idegent” kétféle módon lehet „megszelídíteni”: honosító és idegenítő eljárással. A honosítás és idegenítés gondolata a német teológustól és filozófustól, Friedrich Schleiermachertől (1768–1834) származik, aki szerint a fordító „vagy az írot hagyja lehetőség szerint a maga helyén, és az olvasót mozdítja el feléje; vagy fordítva, az olvasót hagyja a helyén, és az írot vezeti feléje” (SCHLEIERMA-

⁴ A Ricœur-tanulmány eredeti címe: *Défi et bonheur de la traduction*, in *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, 7–21.

⁵ Az elméleti fejezet angol idézeteit magam fordítottam, A. Zs.

CHER 2007, 128). Ezt az elképzelést Lawrence Venuti fejlesztette tovább, aki a honosítást olyan fordítási stratégiaként határozza meg, mely során a fordító áttetsző, folyékony stílusban jeleníti meg a célnyelvi szöveget, hogy a célnyelvi olvasó számára a forrásnyelvi szöveg idegenségét minimalizálja (VENUTI 2008, 15), azaz asszimilálja azt a célnyelv és a célkultúra értékei szerint (VENUTI 2008, 19–20). Mindez azt jelenti, hogy a honosítás révén a forrásszöveg elérhetőbbé válik a célnyelvi olvasó számára, így a fordító „láthatatlan” marad (VENUTI 2008), az olvasóban azt a benyomást keltve, mintha az olvasott célnyelvi szöveg eleve azon a nyelven íródott volna, azaz mintha a lefordított forrásszöveg a forráskultúra része volna. Venuti szerint ez veszéllyel is jár, hiszen a célnyelvi olvasóban azt a narcisztikus élményt kelti, hogy a kulturális „Másban” saját kultúrájára ismer rá (VENUTI 2008, 15). Így lett a honosítás negatív konnotációjú fogalom, ugyanis Venuti a honosítást „az agresszíven egynyelvű, idegent be nem fogadó, domináns kultúrákra jellemző politikával” (VENUTI 2008, 12) azonosítja. Ezért azokban a kultúrákban, ahol a honosítás stratégiája uralkodó és standard (például a brit és amerikai kulturális hagyományban), a fordító feladata az, hogy „láthatatlan” maradjon, és egy ilyen kultúrában elfogadható fordítást készítsen. Mindezekből egyenesen következik, hogy a honosító fordítás (a magyarázó fordítással, az explicitációval együtt) főként szűkebb körben beszélt, ún. „kisebb” nyelvekből szélesebb körben beszélt, ún. „nagy” nyelvekre, így például magyarról angolra készült fordításokra jellemző (KLAUDY 2012, 45).

Mark Shuttleworth és Moira Cowie fordítástudományi szótára nyomán a következő honosítási stratégiákat sorolhatjuk fel: *a)* olyan szövegek gondos kiválasztása, melyek szinte kínálják magukat honosítással történő fordításra; *b)* folyékony, természetesen hangzó célnyelvi stílus tudatos elfogadása; *c)* a forrásnyelvi reáliák (pl. archaizmusok, mértékegységek vagy latinizmusok) eltávolítása; *d)* magyarázó szövegrészek beiktatása; *e)* a célszöveg teljes harmonizálása a célnyelvi preferenciákkal (SHUTTLEWORTH–COWIE 1997, 44). Erre a gondolatra rímel Mesterházi Mónika megjegyzése is, mely szerint „a műfordító akkor végzi jól a feladatát, ha a szövege nyelvileg transzparens, ha ügyetlenségével, ’lefordíthatatlan szójátékra’ utaló lábjegyzetével (máskor túlzott virtuozitásával) nem hívja fel magára a figyelmet a szerző rovására – ha az olvasó elfelejti, hogy fordítást olvas. [...] Egyszóval, ha az átültetett szöveg a lehető leghűségesebb” (MESTERHÁZI 2008, 533).

A másik lehetőség az idegenítés stratégiájának alkalmazása, amely, Schleiermacher megfogalmazásában, „az olvasót vezeti a szerző felé”. Az idegenítés során olyan fordítási stratégiákat használunk, melyek révén az eredeti idegenségének íze, illata megmarad. Az idegenítés azért lehet elfogadható stratégia, mert lehetővé teszi az olvasó számára, hogy megtapasztalja az idegen szöveg „másságát”, ahol az eredeti szöveg megőrzött bizonyos idegen nyomokat. Ebben az esetben a fordító szándékosan láthatóvá válik, és a célkultúra szempontjából a szöveg idegenségét hangsúlyozza. Ugyanakkor, a látható fordító révén az olvasó számára

nyilvánvalóvá válik, hogy egy idegen kultúrából származó mű fordítását olvassa (VENUTI 1998; MUNDAY 2016, 226). Egy forrásszöveg idegenítő fordítása akadozó stílust eredményezhet, mely szándékosan töri meg a célnyelvi konvenciókat, benne maradnak forrásnyelvi reáliák, melyek feldolgozása olvasói/befogadói erőfeszítésbe kerül (KLAUDY 2012, 41). A reáliák fordításához különféle fordítási/átváltási műveletekre/stratégiákra lehet szükség (KLAUDY 1997, 121–122; KATAN 1999, 80–83; LEPPihalme 2001; HELTAI 2001, 30; TELLINGER 2003, 58–60):

- (1) a transliteráció a forrásnyelvi szó direkt átvételét jelenti (akár idegen vagy jövevényszóként), mely során a fordító a reáliát egy az egyben áttemeli a forrásnyelvből, és gyakran a célnyelvi helyesírási szabályok szerint írja át (pl. a tulajdon- és földrajzi nevek esetében);
- (2) szó szerinti, azaz tükörfordítás vagy analógiás fordítás (gyakran összetett szavak esetében);
- (3) kulturális adaptáció, mely során a fordító a forrásnyelvi és célnyelvi kultúra jeltárgyainak hasonlósága alapján próbál megfeleltetni egy adott forrásnyelvi kifejezést egy célnyelvivel (pl. egy reáliát egy kulturális analóg kifejezéssel helyettesít);
- (4) generalizáció (a kihagyás egy fajtája), melynek esetében a fordító kihagyja a reáliát (mint alkategóriát), és helyette egy általánosabb fogalommal nevezi meg azt;
- (5) explicitáció során a fordító a reáliában a forrásnyelvi beszélő számára implicit módon benne foglalt információkat a célnyelvi befogadó számára explicitté teszi;
- (6) betoldás, azaz egy szövegen kívüli (paratextuális) magyarázat (pl. lábjegyzet, szómagyarázat);
- (7) a reália teljes kihagyása.

Ezen átváltási műveletek közül a transliteráció, az explicitáció vagy a betoldás az idegenítést szolgálja, míg az adaptáció, a generalizáció vagy a teljes kihagyás a honosítást.

Összegezve elmondható tehát, hogy míg a honosítással a fordító a szöveg befogadásához segíti az olvasót, addig az idegenítés a kultúráközvetítés eszköze, hiszen az olvasót idegen tájakra kalauzolja, a szokatlan megőrzésével stimulálja (VÁNDOR 2010). Mindkét eljárás elfogadható, amennyiben az adott történelmi, társadalmi korban az éppen adott célközönség befogadói igényeit szolgálja. Mint az alábbi elemzés bizonyítja, Mészöly 1953-as fordításában a 20. század 50-es éveinek honosító igényei jelennek meg, a Nádasdy 2010-es fordítása inkább az idegenítő eljárás preferenciáját mutatja. Ezt az irányt Joyce *Ulysses* című világhírű regényének újrafordítása kapcsán Kappanyos András így fogalmazza meg: „Ma már nem azt tekintjük a jó fordításnak, ami megóv az idegenség érintésétől,

hanem éppen azt, amely lehetővé teszi, hogy az idegenséggel érintkezzünk” (KAP-PANYOS 2014). A két eljárás erősödése vagy gyengülése a fordítás és újrafordítás viszonylatában is megtalálható.

2. Fordítás, újrafordítás

Az újrafordítás fogalmát a szakirodalom több értelmezésben is használja. Ebben a tanulmányban azt az esetet tekintjük újrafordításnak, amikor egy forrásnyelvi szövegről több célnyelvi változat is készül, időben egymás mellett vagy egymástól elkülönülve, egy vagy több fordítótól (ALBERT 1996). Az Yves Gambier által megfogalmazott, széles körben elfogadott meghatározás szerint újrafordításnak tekinthető „egy már részben vagy egészben ugyanarra a nyelvre lefordított szöveg új fordítása” (GAMBIER 1994, idézi GÜRÇAĞLAR 2020, 484). A műfordítás esetén a fordítás és újrafordítás különleges jelentőséggel bír, hiszen ezek révén az eredeti mű tovább él, térben és időben terjeszkedik.

Az újrafordítás okait tekintve Vándor (2010) szövegen belüli és szövegen kívüli okokat is felsorol. Az újrafordítást a következő szövegen belüli okok indokolhatják: 1. ha elavult a nyelvi repertoár, 2. a fordító hiányos nyelvtudásából fakadó félreértelmezések (rossz fordítás), 3. félreértés (a fordító személye). Ugyanakkor az újrafordítást szövegen kívüli tényezők is befolyásolhatják, mint például a nyelvi norma és a szöveget „körülvevő” ideológia változása. Ugyanakkor a különböző intézmények (például színházak) vagy kiadók is megrendelhetnek újrafordítást, melyet a szöveg „korosodásával” (*ageing*), illetve a befogadók (olvasók, színházi nézők) elvárásainak változásával, a könyvkiadási piac keresletével magyaráznak. Külső, szövegen kívüli szempont a fordító személye, „fordítói horizontja” is. Berman „azon nyelvi, irodalmi, kulturális és történeti paraméterek összességét” érti ezen, „amely megszabja a fordító álláspontját, koncepcióját, saját tevékenységére való reflexióját, a fordítói reprezentációt és a szöveg értelmezését” (BERMAN 2008, 357). A fordítói horizontról az olvasó rendszerint az új fordítás kiadásaihoz írott fordítói előszókból, utószókból, illetve – egy filológiai kiadás esetén – a lábjegyzetekből értesülhet, de tudósítanak erről az újrafordítás kapcsán készült interjúk, online beszélgetések, videofelvételek is.⁶

Az újrafordítás terén folytatott újabb kutatások (DEANE-COX 2014, CADERA-WALSH 2016, a *Target* című folyóirat 2015-ös *Voice and Retranslation* című különszáma) azt igazolták, hogy ugyanazon mű különböző újrafordításainak vizsgálata révén a műfordítási stratégiák és a fordítói munkamódszerek új aspektusai tárul-

⁶Nádasdy Ádám például gyakran vállal szereplést televíziós vagy más médiumokban, ahol szívesen és közérthetően beszél „fordítói műhelytitkairól”, legutóbb például az *Online Fordítónapok* vendégeként.

hatnak fel. Ilyen például az, hogy az előző fordító „hangja” mennyire befolyásolja a további új fordításokat (KOSKINEN –PALOPOSKI 2015, 25–37), vagy az, hogy az újrafordítás révén egy mű milyen új értelmezést nyerhet (DEANE-COX 2014, 12–18). Újrafordításra különösen a színdarabok, és ezen belül is a vígjátékok esetében lehet szükség, hiszen „a humor, a poén hamarabb elavul és a rendező (és a szerző) meg akarja nevettetni a közönséget” (NÁDASDY 2017). A *Pygmalion* Shaw egyik legnépszerűbb darabja, így – mint alább látni fogjuk – a szöveg „előregedése” folytán bizonyos időszakonként igény mutatkozik újrafordítására.

3. A *Pygmalion* és két újrafordítása

George Bernard Shaw (1856–1950) a *Pygmaliont* 1912-ben írta,⁷ és a mű a drámaíró egyik legtöbbet játszott darabjává vált nemcsak Angliában, de fordításainak köszönhetően, szerte a világon. Később, 1938-ban sikeres film készült belőle, melynek forgatókönyvét maga a 82 éves Shaw írta, és Oscar-díjjal jutalmazták. A forgatókönyvből egyes részleteket átvéve 1941-ben az ír drámaíró elkészítette a darab átdolgozott és bővített, végső változatát (NÁDASDY 2011, 3).

A darabnak eddig négy magyar fordítása készült. Először Hevesi Sándor fordította le, és az első magyar nyelvű, kolozsvári színrevitel 1914-ben e szöveg alapján történt. A következő fordítás, Mészöly Dezső munkája, 1953-ban készült. Időben a harmadik újrafordítás 1988-ban Spiró György tolmácsolásában került a közönség elé, majd 2010-ben, a nagy újrafordítási hullám hozta a legújabb változatot, ezúttal Nádasdy Ádám tollából.⁸ A jelen tanulmányban összehasonlított Mészöly- és Nádasdy-féle újrafordítás az 1941-es végső változat alapján készült.

A két szöveg kiválasztásánál a legpregnansabb indokként a két fordítás között eltelt mintegy hatvan év hozható fel, mely elég idő egy műfordítási szöveg – különösen egy dráma szövegének – elavulásához. A nyelvi regiszterek közül a szleng

⁷ Érdekes drámatörténeti adalék, hogy a darabot először németül mutatták be 1913. október 16-án a bécsi Burgtheaterben, majd 1914. március 24-én New Yorkban, szintén egy német nyelvű színházban. Magyarul szintén hamarabb került színre, mint Angliában. Először a Kolozsvári Nemzeti Színház mutatta be 1914. január 20-án Janovics Jenő rendezésében. Az első angol nyelvű bemutatóra 1914. április 11-én került sor Londonban. (<https://web.archive.org/web/20150924062012/http://www.oscholars.com/Shavings/Appendix/abstracts.htm>) (Letöltés ideje: 2020. szeptember 20.)

⁸ A Nádasdy-fordítás először a szombathelyi Weöres Sándor Színház, majd a budapesti Radnóti Színház felkérésére készült. Nádasdy Ádám fordítói műhelyébe kaphatunk bepillantást, amikor erről vall: „Örömmel vállaltam a munkát, hiszen nemcsak mint fordító, hanem mint angoltanár is érintve érzem magam a darab által. Ráadásul külön öröm a fordítónak – ahogy az volna a szerzőnek is – ha nagyjából egyidejűleg két különböző produkcióban láthatja (és főleg hallhatja) a szövegét: hiszen más színészek, más rendezésben, más közönség előtt nyilván mást fognak belőle kihozni, s ennek során kiderülhetnek a fordítás erősségei (és főleg gyengéi)” (NÁDASDY 2011).

változik a leggyorsabban, és mivel nemcsak Eliza Doolittle, a *Pygmalion* női főszereplője, de több, az első felvonásban megjelenő mellékszereplő is a tipikusan londoni proletár Cockney akcentussal beszél, érdemes megfigyelnünk, hogy e nyelvi réteg magyar megjelenítésére a fordítók milyen identitást jelző, egyúttal normaszegő megoldásokat választottak, több évtizednyi különbséggel.

Ahhoz, hogy megállapíthassuk, vajon a fordított szöveg a magyar nyelvben ott-honosan vagy idegenül hangzik-e, a szöveg olyan részeit vizsgáljuk meg, amelyek szembetűnően idegenek lehetnek a magyar befogadó/olvasó/néző számára. Az idegenség elsősorban a szókincsben, azon belül is elsősorban a reáliákban, az egyes szövegrészekre tipikusan jellemző Cockney kiejtésben és a mondatszerkesztésben érhető tetten. Az alábbiakban mindhárom aspektust görcső alá vesszük.

3.1. A kultúrspecifikus szókincs fordítása

A korpusz szókincsét alaposan megvizsgálva különös figyelmet érdemelnek a kultúrspecifikus elemek (NORD 1997, AIXELA 1997), más néven reáliák (KLAUDY 2007b, TELLINGER 2003, LEPPihalme 2011, AJTONY 2015) vagy etno-kulturémák (TELLINGER 2005). Esetenként, ha egy angol forrásszöveg ilyen lexikai elemeket tartalmaz, a fordítóknak dönteniük kell, hogy honosító vagy idegenítő eljárást alkalmaznak. Az alábbiakban a kultúrspecifikus szókincs szűkebb értelemben vett elemeinek fordítási stratégiáit és átváltási műveleteit vizsgáljuk meg: földrajzi neveket (toponímákat), pénznemek elnevezéseit, kulturális intézmények neveit, élelmiszerneveket, mértékegységek nevét, melyek az angol kultúrára, nyelvközösségre jellemzőek, és a magyar kultúrában élők számára ismeretlenek, vagy magyarázatra szorulnak.

3.1.1. FÖLDRAJZI NEVEK, TOPONÍMÁK

A korpuszomban fellelhető reáliák közül az angol helynevek jelentik a legnagyobb számú fordítási kihívást. A darab cselekménye több londoni helyszínen is játszódik, az első felvonás például a híres *Covent Garden*ben, mely a darab jelenében még zöldségpiacként működik. Ugyanakkor a szereplők is számos londoni és más angliai helynevet említenek, melyek egy angol néző számára teljesen nyilvánvalók, ám a magyar közönségnek – különösen az 50-es években a nyugati kultúrától elzárt magyar nézőknek – nem. A 2010-es fordítás figyelembe veszi, hogy az olvasók/nézők már jártasabbak lehetnek a legismertebb londoni helyneveket illetően, lévén a világ megnyílt az 1953-as fordítás óta eltelt időben. Íme néhány példa a földrajzi nevek, toponímák megjelenítésére a két magyar fordításban:

- (1) a. I've been to *Charing Cross* one way and nearly to *Ludgate Circus* the other. (SHAW 15)⁹
 b. El voltam egész fel *Charing Crossig* és le a *Körtérig*. (MÉSZÖLY 8)
 c. Elmentem emerre a *Charing Crossig*, amarra a *bíróság* felé (...).(NÁDASDY 8)
- (2) a. Did you try *Trafalgar Square*? (SHAW 15)
 b. Próbáltad a *Trafalgar téren* is? (MÉSZÖLY 8)
 c. Próbáltad a *Trafalgár-téren*? (NÁDASDY 8)
- (3) a. I tried as far as *Charing Cross Station*. Did you expect me to walk to *Hammersmith*? (SHAW15)
 b. Mindenütt próbáltam egész a *pályaudvarig* – azt nem várnád, hogy kísétáljak *Hammersmithbe*? (MÉSZÖLY 8)
 c. Kinn a téren nem, csak a *pályaudvarnál*. Most gyalogoljak el a *Hyde Parkig*? (NÁDASDY 9)

A fenti (1–3) példák azt mutatják, hogy a londoni helynevek (*Charing Cross*, *Hammersmith*) magyartítására a fordítók háromféle megoldást használtak:

1. változatlanul megtartották őket a célszövegben (transzliteráció – idegenítés),
2. általánosítva (honosítással) fordították le azokat (Mészölynél a *Ludgate Circus* csupán *körtér*, ugyanez Nádasdynál általánosítással a téren működő *bíróság*, a *Charing Cross Station* csupán *pályaudvar*, vagy
3. helyettesítették más helynévvel: Nádasdy a magyar néző számára ismeretlen *Hammersmith*t a jóval ismertebb *Hyde Park*kal helyettesíti, mely a *Covent Garden*hez viszonyítva jóval közelebbi helyet jelöl, mint a Temze-parti *Hammersmith*. A magyar fülnek szintén ismerős *Trafalgar Square* kétféle helyesírással jelenik meg: Mészöly az ékezet nélküli, eredeti angol helynevet változatlanul vette át (transzliterációval), míg Nádasdy „magyarosította”, és ékezettel használja (*Trafalgár-tér*). Ez a fajta helyesírás az előadhatóságot szolgálja. Hasonló helyettesítést tapasztalhatunk további toponímákat tartalmazó szövegrészekben is, mindkét fordításban:

⁹ Az idézetek forrásának megjelölésére csak a szerzőt/fordítót és az oldalszámot jelölöm.

- (4) a. How do you come to be up so *far east*? You were born in *Lisson Grove*. (SHAW 23)
 b. És maga hogy szakadt ide? Hiszen *Doverben* született. (MÉSZÖLY 13)
 c. Maga hogy kerül ide *Kelet-Londonba*? Maga *Nyugat-Londonban* született, *Lisson Grove*-ban. (NÁDASDY 13)

A Mészöly-fordításban felbukkanó *Dover* helynév első hallásra igen meghökkenítő, hiszen a magyar átlagolvasó a kelet-angliai Dover városára gondolhat, és ez értelmezési zavart okozhat. A forrásszövegben szereplő *come [...] so far east* ('jött ilyen messzi keletre') szerkezet azt jelzi, hogy a szereplő születési helye a párbeszéd helyétől nyugatra, Dover városa pedig Anglia egyik legkeletibb csücskében fekszik. Alaposabb helynévkutatás után viszont rájöhettünk, hogy ebben a mondatban a *Dover* (és *Lisson Grove*) helynevek egy londoni helyszínt jelölnek, mely valóban a Covent Gardentől nyugatra található. A Mészöly-fordításban szereplő *Dover* helynév ezért félrevezető, a Nádasdy-szövegben a *Nyugat-London* betoldással megoldott helynév sokkal jobban pontosít.

A következő példában is teljes behelyettesítéssel találkozunk. Mivel a forrásszövegben megjelenő helynevek nem kerültek be a magyar köztudatba (mint a korábban említett *Charing Cross* vagy a *Trafalgar-tér*), a fordítók a honosítás eszközével élnek, hogy minél befogadhatóbb szöveget hozzanak létre:

- (5) a. This is an age of upstarts. Men begin in *Kentish Town* with 80 pounds a year, and end in *Park Lane* with a hundred thousand. (SHAW 27)
 b. Újgazdagok és sznobok korát éljük. Az emberek valahol a *zsibpiac* táján kezdik évi nyolcvan fonttal és a *villanegyedben* végzik évi százezerrel. (MÉSZÖLY 16)
 c. A feltörekvők korát éljük: ma egy ember a *Kentish Town-i munkástelepen* kezdi évi 80 font jövedelemmel, és a *Hyde Parknál* végzi évi százezerrel! (NÁDASDY 15)

Ebben az esetben a helynevek metonimikus jelentést hordoznak, a környéken élők anyagi helyzetére utalva. *Kentish Town* történelmileg London északnyugati részén, Camdenben fekvő igen szegény negyed volt, *Park Lane* viszont a City egyik főutcájának neve, mely a 19. századi urbanizációs hullám következményeként a *nouveau riche* rétegeit hozta a környékre, és így London egyik legdivatosabb környékévé vált (BART 1998, 182). Mivel az angol helynevek nem hordoznak semmiféle konnotációt a magyar befogadó számára, Mészöly egyszerűen kiiktatja és általánosítva adaptálja ezeket a célkultúra igényei szerint: a *Kentish Town*

helyett a mindennapi nyelvhasználatban szereplő *zsibpiac*¹⁰ köznevet használja, *Park Lane* helyett pedig a szintén általánosító *villanegyedet*. Nádasdy megtartja az angol helynevet, és kiegészíti (betoldással történő explicitálást végezve) egy magyarzó főnévvel (*Kentish Town-i munkástelep*), a *Park Lane*-t viszont kicseréli az ismertebb *Hyde Park*kal, hiszen ugyanazon a környéken található mindkettő, így metonimikus jelentésük is hasonló marad.¹¹

A darab első felvonásában további angol helynevek is megjelennek, ugyanis utalás történik arra, hogy a fonetikus Higgins professzor városnegyedre, olykor kis túlzással, háztömbre pontosan meg tudja állapítani a beszélő kiejtéséből, hogy az milyen földrajzi helyeken fordult meg életében. Pickering ezredes megszólalása után a professzor azonnal meg is nevezi a katonai életútja során érintett helyszíneket, amelyeket Mészöly változatlanul átvesz, Nádasdy viszont a kiejtést is beleírja, mellyel a szöveget mondó színész, a helynév melletti betoldásokkal (*gimnázium, egyetem*) pedig magyar néző/olvasó segítségére siet, pontosítva, hogy melyik helyszín milyen intézményt takar:

- (6) a. THE NOTE TAKER Cheltenham, Harrow, Cambridge, and India. (SHAW 24)
 b. A NOTESZES Cheltenham, Harrow, Cambridge, India. (MÉSZÖLY 13)
 c. HIGGINS *Cheltenham* [cseltnem], aztán *Harrow-ban* [heróban] gimnázium, *Cambridge-ben* [kémbridzsben] egyetem, aztán India. (NÁDASDY 13)
- (7) a. THE NOTE TAKER (to himself, hastily making a note of her pronunciation [...] *Earlscourt*. (SHAW 25)
 b. A NOTESZES (jegyezve, mintegy magának) *Earlscourt*. (MÉSZÖLY 14)
 c. HIGGINS (magában, miközben gyorsan följegyzi[...]) *Délnyugat-London*, diákszargon. (NÁDASDY 14)

Amint a (7) példa is mutatja, Eynsfordné és lánya, Clara kiejtéséből Higgins két másik londoni helyszínrre is következtet: az egyik *Earlscourt*, melyet Mészöly transliterál (szó szerint átvesz), a hely pontos beazonosítását és az alsó középosztály kiejtésével való egyenértékűsítést az olvasóra bízta. Nádasdy viszont generalizál, és *Délnyugat-London* tágabb helyszínével helyettesíti a forrásnyelvi helynevet, ismét a betoldás eszközével él, és vérbeli nyelvészként a lingvisztikai regisztert is megnevezi (*diákszargon*). A (8) példa viszont egy olyan Londonon kívüli helynevet tartalmaz, melyet mindkét fordító lefordít:

¹⁰ A mai magyar köznyelv inkább a *zsibvásár* szót használja.

¹¹ „A Park Lane a Marble Arch és a Hyde Park Corner közötti széles út” (BART 1998, 182).

- (8) a. THE MOTHER I was brought up in *Largelady Park*, near Epsom. (SHAW 25)
 b. AZ ANYA Ott, a *Derék Asszony Liget*ében nőttem fel. Epsom mellett. (MÉSZÖLY 14)
 c. EYNSFORDNÉ Valóban Epsom mellett nőttem föl, a *Bővizű Szűz Mária parókián*. (NÁDASDY 14)

A *Largelady Park*, Nádasdy Ádám lábjegyzete szerint, „angol falu Epsom mellett, az elszegényedett dzsentri Eynsfordné származási helye [...]”. A forrásnév szó szerinti jelentése ’Terebélyes-hölgy Liget’, ezt használta fel Mészöly és alakította a nyelvi ökonómia rövidség jegyében (négy szótagú helyett két szótagú szót választva) *Derék Asszony Ligetére*. A forrásszövegben Higgins tréfát űz a névből (*Ha! ha! What a devil of a name!*), melyet Mészöly nem vesz figyelembe (vagy talán félreérti?), ugyanis a hely milyenségére utalva *Micsoda liget!* felkiáltásra váltja. Nádasdy ezzel szemben, a Higgins tréfáját komolyan véve, az eredeti angol mondat szemantikai jelentését követi, magának a névnek a minőségére reagál, így a *Largelady Park* helynevet „a vicc kedvéért »Bővizű Szűz Mária«-nak”¹² fordítja (NÁDASDY 93). Itt kell megjegyeznünk ugyanakkor azt is, hogy ez a helynév a darab utószavában is felbukkan, ezúttal viszont Mészölynél *villanegyed*ként általánosan, Nádasdy pedig mindkét helyen megtartja az eredeti angol helynevet (*anyja életjáradéka, a Largelady Park-beli jómód eme utolsó maradványa; nem tudott úgy megjelenni, mint a Largelady Park úri sarja*). Értelmezésemben mindkét fordítónál egy helynév kétféle fordítása azért lehetséges, mert míg az I. felvonásban a kiejtés és ezzel szoros összefüggésben a társadalmi osztály metonímiájaként jelenik meg (Higgins ezt találja viccesnek), addig az utószóban már a konkrét helyre vonatkozik.

Korpuszomban a földrajzi nevek az adott helybéli nevében is megjelennek, a két fordító ezekre is különböző megoldást talál:

- (9) a. THE NOTE TAKER You can spot an *Irishman* or a *Yorkshireman* by his brogue. (SHAW 26)
 b. A NOTESZES A *yorkshire-it* vagy az *írlandit* mindenki felismeri a tájszólásáról. (MÉSZÖLY 15)
 c. HIGGINS Az *íreket* vagy a *Yorkshire-ieket* [jorksírieket] mindenki föl ismeri a tájszólásukról (NÁDASDY 15)

¹²Az angol helynevekben a *Lady* szó ’Boldogasszony’-t, ’Szűz Mária’-t jelent. Ilyen például a *Lady Chapel* elnevezés, mely „a Boldogasszonynak szentelt kápolna nagyobb templomon belül” (Bart 1998, 140). Az angol kultúrában az *Our Lady* Szűz Máriát, Jézus anyját jelöli.

A forrásszövegben a személyre utaló *Irishman* ('ír ember/férfi') népnév+főnév, illetve a *Yorkshireman* ('yorkshire-i ember/férfi') önmagában is összetett (York+s-hire) földrajzi nevek a Mészöly-fordításban a helynévből képzett jelzővé válik, majd a tárgyrag jelenléte miatt főnevesül, így *yorkshire-it* eredményez. A második helynév régies, a 19. századi nyelvhasználatban fellelhető *írlandi*, amely az angol *Ireland* magyar tükörfordításából ered. Mindkét főnév esetében megtartja a forrásnyelvi egyes számot, de általános értelemben használja őket. Nádasdynál ezzel szemben többes számú népvneveket találunk, a mai kortárs helyesírás szabályai szerinti formában (*íreket*, *Yorkshire-ieket*).

A helynevek fordításának összehasonlításából tehát részleges következtetést levonva elmondható, hogy mindkét fordító a maga korának nyelvi követelményeit követve tartotta meg vagy alakította át a forrásszövegben megjelenő idegen helyneveket: Mészöly általában idegenítő stratégiát alkalmaz, és leggyakrabban a transliteráció módszerét követi, Nádasdy a 21. századi kortárs nyelvhasználat igényei szerint közvetíti azokat, és a magyar közönség szövegértését elősegítve, gyakran betoldásokat használ, és így túlnyomóan a honosítás stratégiájával él.

3.1.2. ANGOL PÉNZNEMEK

Az első felvonás a Covent Garden környékén játszódik, Eliza virágáruslány, nem meglepő tehát, hogy több, akkoriban használt angol pénznem is említésre kerül.

- (10) a. Have you *any pennies*? (SHAW 17)
 b. Van *aprópénzed*, Klára? (MÉSZÖLY 9)
 c. Clara, kérlek!... Van nálad *apró*? (NÁDASDY 9)
- (11) a. No. I've nothing smaller than *sixpence*. (SHAW 17)
 b. Nincs. *Hat penny* a legapróbb. (MÉSZÖLY 9)
 c. A legkisebb egy *hatpennys*. (NÁDASDY 10)
- (12) a. I can give you change for a *tanner*, kind lady. (SHAW 17)
 b. Tudok visszaadni, van annyi *apróm*, kedves naccsága. (MÉSZÖLY 9)
 c. Tudnák visszaadni, csókolom! (NÁDASDY 10)
- (13) a. I can change *half-a-crown*. Take this for *tuppence*. (SHAW 19)
 b. Egy *félkoronást* föl váltok. Ehun-e: ez csak *két penny*. (MÉSZÖLY 10)
 c. *Negyed fontból* már tudok visszaadni. [...] Itt van, *két penny* az ára. (NÁDASDY 11)

- (14) a. For a *sovereign*? I've nothing less. (SHAW 19)
 b. *Egy aranyból?* Nincs kisebb pénzem. (MÉSZÖLY 10)
 c. *Egy fontból?* Nincs kisebb. (NÁDASDY 11)

Ezek a példák is azt mutatják, hogy az Angliában 1971-ben bevezetett tízes számrendszer előtti pénznemek a transliteráció révén változatlanul átkerülnek a magyar célszövegbe is, részben pedig adaptálódnak, a magyar közönség igényei szerint. A *pennies* általánosítva *apróként* jelenik meg, a *sixpence hat pennyként* Mészölynél, de egyetlen pénzértémmel lévén szó, *hatpennysként*, azaz egy jövevényt szó adaptálásával Nádasdynál. A szintén hat pennyt jelölő *tanner* esetében Mészöly az *apró* szóval adaptál, Nádasdy pedig kihagyással él. A *half-a-crown* szó szerinti fordításban *félkoronássá* válik Mészölynél, a magyar befogadóval azonnal érzékeltetve, hogy egy eddigieknél nagyságrendekkel nagyobb pénzértémet rejt, ugyanakkor *negyed font* alakul Nádasdynál, bár valaha egynyolcad fontot ért. A *tuppence* (two pennies) mindkét fordításban *két penny*. A legnagyobb értékű érme a *sovereign*, ennek értelmében Mészöly fordításában *egy arany*, Nádasynál pedig *egy font*. Mivel ez utóbbi pénzegység ma is létezik, de jóval kisebb értékkel bír, Nádasdy, igazi filológusként, lábjegyzetben meg is magyarázza, mekkora értékkel bírt akkoriban egy font.¹³ Mindezekből látható, hogy Mészöly inkább honosít, és ezzel a pénzérték értékét beazonosíthatóvá teszi a néző számára, Nádasdy viszont arányaiban többször idegenít, amellyel a nézőt közelebb hozza a forráskultúra itt használt elemeihez.

3.1.3. ANGOL INTÉZMÉNYNEVEK

- (15) a. May I ask, sir, do you do this for your living at a *music hall*? (SHAW 25)
 b. Szabad kérdezni: *varietékben* szokott fellépni ezzel a tudományával? (MÉSZÖLY 14)
 c. Hadd kérdezzem meg: ezt hivatásszerűen űzi? Föllép vele? (NÁDASDY 13)

A *music hall* „a kontinentális [értsd: európai] kabaré vagy varieté angol változata, mely a londoni *cockney*-világ mélyén, a pub-ok hátsó *song and supperroom*-jaiban született a [19.] század végén, virágkorát azonban az I. világháború táján¹⁴ élte” (BART 1998, 167). Mészöly a honosítás eszközévelél, és az Európában és így Magyarországon is ismert *varieté* szót használja a *music hall* adaptálására, mely

¹³ „1 font = 20 shilling = 240 penny, nagy pénz volt (mintha ma egy ötezer forintot lenne). Liza heti lakbére 4 shilling, azaz 1/5-öd font” (NÁDASDY 2010, 11).

¹⁴ Éppen a darab megírása idején.

ugyanazt a zenés, táncos, kabaréjeleneteket is tartalmazó szórakoztatási formát jelöli, mint a forrásnyelvi kifejezés. Nádasdy viszont a kihagyás stratégiájával él, teljesen kihagyja a helyszínt, és csak a tevékenységet, magát a fellépést jelöli.

Egyes intézmények Liza Cockney akcentusával elhangzó nevének fordítása szintén fejtörést okozhat. Az I. felvonás utolsó jelenetében, csak hogy Freddyt elámítsa, Liza a taxisofőrnek a Buckingham Palotát adja meg célállomásként (*Bucknam Pellis [...] in the Green Park*).

(16) a. LIZA *Bucknam Pellis* [Buckingham Palace].¹⁵

TAXIMAN What d'ye mean –*Bucknam Pellis*?

LIZA Dont you know where it is? In the *Green Park*, where the King lives. (SHAW 29)

b. LIZI *Bökkingi Palota*.

SOFŐR Mi? Mi? *Bökkingi Palota*?

LIZI Tán nem tuggya, hun van? A *Ződ Ligetbe*, ahun a király lakik. (MÉSZÖLY 18)

c. LIZA *Királyi Palota*.

TAXISOFŐR Mi az, hogy *Királyi Palota*?

LIZA Nem tudja, hol van?? Úgy hívják: *Buckingham[bakingem] Palota*, ott lakik a király. (NÁDASDY 18)

Mészöly magyartításában a Cockney akcentusnak megfelelő változat a *Bökkingi Palota [...] a Ződ Ligetben*. Nádasdy viszont először általánosítva használja az intézménynevet (*Királyi Palota*), majd a tulajdonnévvel pontosít, a kiejtést is zárójelbe toldva (*Úgy hívják: Buckingham [bakingem] Palota*). Ez utóbbi megoldás teljesen kongruens a 21. századi magyar befogadói elvárással, jól ismert intézménynévről lévén szó. Ám mivel igen meglepő lehet a taxis számára, hogy egy virágáruslány milyen helyszínre szállíttatja magát, a forrásszöveg is hozzáteszi: *where the King lives*. Ez a Mészöly-szövegben *ahun a király lakik* változatban jelenik meg (az *ahun* kötőszó népies alakjával jelöli az angol standardtól eltérő akcentust), a Nádasdy-fordításban pedig *ott lakik a király* kiegészítő, magyarázó mellékmondat formájában.

¹⁵ A szögletes zárójelben Shaw pontosítása.

3.1.4. ÉTELNEVEK

- (17) a. Colonel Pickering prefers *double Gloucester*¹⁶ to *Stilton*. (SHAW 133)
 b. Pickering ezredes jobban szereti az *ementáli*t, mint a *trappistát*. (MÉSZÖLY 111)
 c. Pickering ezredes jobban szereti a *Cheddar* sajtot, mint a *ro克福ortot*. (NÁDASDY 90)

A *double Gloucester* és a *Stilton*¹⁷ angol sajtnevek, de a magyar közönség számára kevésbé ismertek. Ezért a fordítók inkább a honosítás elvét követve adaptálnak, és olyan neveket választanak, amelyek a fordítás keletkezésének idején szó szerint közszájon forogtak. Mészöly a svájci és francia eredetű *ementáli* és *trappista*¹⁸ neveket választja, melyek az ötvenes években ismertek lehetnek, bő fél századdal később Nádasy egy angol és egy francia sajtnevet, a magyar fülnek a kétezres évek elején divatosabb *cheddart* és a *ro克福ortot*¹⁹ választja. Ez utóbbi kettő fajtáját tekintve közelebb áll a forrásszövegben szereplő sajtfélékhez, mint a Mészöly-szövegben szereplők, így megállapítható, hogy a Nádasy-megoldások közelebb állnak a forrásszöveghez.

3.1.5. MÉRTÉKEGYSÉGEK NEVE

Korpuszomban egyetlen olyan reáliát találtam, amely mértékegység nevet tartalmaz:

- (18) a. HIGGINS [...] I can place any man within *six miles*. I can place him within *two miles* in London. (SHAW 26)
 b. A NOTESZES [...] Nos, én bárkiről meg tudom állapítani *hat mérföldnyi* pontossággal, hová való, mihelyt kinyitja a száját. A londoniról *két mérföldnyi* pontossággal megmondom, hol lakik. (MÉSZÖLY 15)
 c. HIGGINS [...] én bárkit elhelyezek *tíz kilométeres* körben. Londonban *három kilométeres* pontossággal. (NÁDASDY 15)

¹⁶ Kiemelések tőlem, A. Zs.

¹⁷ A Gloucester (ejtsd: glaszter) 16. század óta készített angol félkemény sajt, melyet a valaha szinte kipusztult gloucesteri tehén tejéből készítenek. A double Gloucester hosszabb érlelésű, keményebb és sósabb a simple Gloucesternél. A Stilton szintén hagyományosan Angliában készített sajt, melynek kék változata az ún. *Penicillium roqueforti* gombát tartalmazza.

¹⁸ Az ementáli világhírű svájci keménysajt, míg a trappista francia eredetű félkemény sajt.

¹⁹ A Cheddar Anglia egyik legkedveltebb keménysajtja, míg a ro克福ort francia, juhtejből készült márványsajt, ugyanaz a *Penicillium roqueforti* nemespenész fajta adja a kék belső erezetét, mint az angol Stiltonnak.

A Mészöly-szöveg átveszi az eredeti angolszász nevet és mértékegységet, és a *mile* magyar megfelelőjét, a *mérföldet* alkalmazza, így a hozzátartozó szám is változatlan marad. Az angol kultúra nyelvi eleme a 20. századi magyar szövegben idegenül hangzik (bár a magyar nyelv korábbi évszázadaiban használatos volt),²⁰ hiszen a magyar színházakba járó átlagnéző számára nem föltétlenül nyilvánvaló, hogy pontosan mekkora távolságot jelöl. Mivel ez fontos információ a szövegrész értelmezése szempontjából (Higgins kiváló fonetikus készségeinek beazonosításához), Nádasdy a honosítás mellett dönt, és azzal oldja meg ezt az értelmezési problémát, hogy a *mérföld* mértékegysége helyett a *kilométert* használja, és átszámolja a szövegben megadott mennyiségeket is. A Mészöly-fordításban – a forrásszöveghez hasonlóan (within *six miles*; within *two miles*) – mondszerkezeti ismétlést találunk (*hat mérföldnyi* pontossággal; *két mérföldnyi* pontossággal), Nádasdy pedig feladja az angol szövegszerkezeti ismétlést, és stilizál (*tíz kilométeres* körben; *három kilométeres* pontossággal).

A kultúrspecifikus elemek fordítási műveleteinek összehasonlító elemzése arra enged következtetni, hogy míg a Mészöly-fordítás a földrajzi neveket és a mértékegységneveket megtartja, a többi reáliát honosítja, tehát arányaiban inkább a honosító tendenciát követi, addig Nádasdy a pénznemeket, intézményneveket és ételneveket idegen elemként átveszi, és az idegenítő tendenciát követi.

3.2. A Cockney akcentus

Egy forrásnyelvi akcentust, dialektust megjelenítő irodalmi mű lefordításában talán a legnagyobb kihívást ezeknek az elemeknek a célszövegbe történő átültetése jelentheti. A *Pygmalion* cselekménye kifejezetten arról szól, hogyan tanítja meg Higgins professzor a virágáros Lizit „szépen” beszélni, azaz megszabadulni erős Cockney akcentusától.

Az angol nyelvre nemcsak földrajzi, hanem társadalmi rétegek szerinti igen erős osztálytagozódás jellemző. Az angol nyelv hangtanában otthonosan mozgó Nádasdy Ádám így magyarázza ezt a fonetikai jelenséget:

Az angolban igen erős a nyelvi tagolódás, főleg a kiejtésben: másképpen beszélnek városról-városra (sőt, Higgins túlzásával: háztömbről-háztömbre), de ennél fontosabb, hogy társadalmi osztályonként is különbözik a nyelv. [...] A londoni proletár beszédmodot Cockney-nak nevezik; ennek egyik fő jellemzője, hogy a „h” hangot

²⁰ Egy angol mérföld 1609 méter. *A magyar nyelv értelmező szótára* szerint még magyar mérföld is létezik, amely 8534 métert jelöl (<https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/m-3C77D/merfold-3F5B6/>) (Letöltés ideje: 2021. január 7.)

sehol sem ejtik ki. Nem véletlen, hogy a professzort éppen H. H.-nak [Henry Higginsnek] hívják, s Liza és Doolittle *Henry Higgins*-nek szólítja. Mindezt a mai magyar színpadon lehetetlen így visszaadni, mert a magyarban a kiejtési különbségek eleve kisebbek, s nem is hordoznak ekkora jelentőséget. Az átlag-kiejtéstől hatásosan eltérni csak két irányban lehetne: a parasztos-falusias, illetve a cigányos-városias felé. Az első út azért nem járható, mert Liza (és az apja) nem valami isten háta mögötti faluból fölkerült parasztok, hanem öntudatos nagyvárosi proletárok; a második azért nem, mert a darabban az etnikai kérdés föl sem merül, Liza csakis a beszéde és a modora miatt nem tagozódhat be az úri világba. Ezért fordításomban Liza és Doolittle „hibás” beszédét főleg nyelvtani és szóválasztási helytelenségekkel érzékeltetem, s nem a kiejtéssel [...] (NÁDASDY 2011, 4).

Nádasdy tehát – saját bevallása szerint – a kiejtést ugyan nem, de a nyelvtant eltávolítja a művelt normától, Mészöly viszont erősen nyelvjárási, vidékies beszéd-módot ad Liza, az apja, Alfred Doolittle, és más, Cockney akcentussal beszélő mellékszereplők szájába. Az első példa a fent említett szókezdő *h* hang hiányáról szól az angol *Hanwell* helységnév kiejtésében, melyet Higgins a *h* hangot hangsúlyozva ki is javít.

- (19) a. THE SARCASTIC BYSTANDER I can tell where you come from. You come from *Anwell*. Go back there.
THE NOTE TAKER *Hanwell*.²¹ (SHAW 26)
- b. II. ÁCSORGÓ Én is megmondom magának, honnan való: a diliházbul. Menjen vissza, oszt kérjen egy csillapító *inekciót*.
A NOTESZES *Injekciót*.²² (MÉSZÖLY 25)
- c. GÚNYOS JÁRÓKELŐ Én megmondom, hogy maga honnan jött: az *Idegelméről*.²³
HIGGINS (*segítőkészten*) *Ideg-* és *elme*,²⁴ nem „*Idegelme*”. (NÁDASDY 15)

Az angol *Hanwell* toponíma az 1831-ben a szegénységben élő elmebetegek számára megnyitott intézetről híresült el. A Mészöly-fordításban a helynév eltűnik, de a forrásszöveg jelentésének megőrzése érdekében a fordító a kompenzálás stratégiájával él. A Mészölynél a II. Az ácsorgónak nevezett járókelő ironikusan az

²¹ A „h” betű kiemelése Shaw-tól származik.

²² A „j” betű kiemelése tőlem, A. Zs.

²³ Nádasdy lábjegyzete: „Az eredetiben *Hanwell*, a londoni elmeógyógyintézet, melyet a Gúnyos Járókelő népiesen »*Anwell*«-nek ejt.”

²⁴ A kiemelés a fordítótól.

elmeagyintézetbe küldené Higginst, aki azzal reagál a támadásra, hogy kijavítja a beszélő „hibás” kiejtését. Mivel a metonímiaként funkcionáló *Hanwell* nem releváns a magyar közönség számára, a fordító az általánosítás műveletét alkalmazza, és *dilibázzal* cseréli ki, ám ezzel a kiejtési hiba fordítási lehetősége eltűnik. A fordító ötletesen azzal kompenzálja a hiányt, hogy betold egy fél mondatot (*oszt kérjen egy csillapító inekciót*), és ide helyez el egy népies ejtésű, hiányzó hangzójú szót, amelyet aztán Higgins helyes ejtésűvé javíthat (*inekció>injekció*). Nádasdy szövegében ezzel szemben nem hangtani, hanem lexikai cserét találunk. A (H)anwell metonimikus toponíma itt is eltűnik, de a fordító azzal kompenzálja ezt, hogy helyette a jelentését megőrző általánosító megnevezést helyez, lehetőséget teremtve arra, hogy Higgins a javítás módszerével élhessen. Így lesz az *Idegelme* összetett főnévből *Ideg-* és *Elme*, ahol a fordító a kötőszót emeli ki, ezzel hangsúlyozva a helyesre javított szóhasználatot.

A Cockney akcentust néhány mondat erejéig Shaw próbálta „lekottázni” (20. és 21. példa), és a szerzői utasításban beszél is ennek nehézkességéről. Azzal magyarázza visszatérését a standard angol helyesírásra, hogy a fonetikus átírással elriasztaná olvasóját (és valószínűleg a szerepet játszó színészt is). E szövegrészek fordítása éppen ezért újabb megpróbáltatás a magyar fordítónak:

- (20) a. There’s manners f’ yer! Te-oobanches o voylets trod into the mad. (SHAW 15)²⁵
 b. Finom modor, mondhatom, két csokornak *kampec!* (MÉSZÖLY 8)
 c. Na, ez tud viselkedni! Nem *lássá*, hogy jövök? Két csokor ibolyámat, tessék, tapossa *a sárba bele*. (NÁDASDY 9)
- (21) a. Ow, eez ye-ooa san, is e? Wal, fewd dan y’ de-ooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel’s flahrzn than ran awy at-baht pyin. Will ye-oo py me f’ them? (SHAW 16)²⁶
 b. Ez a *manusz* a maga fia? No iszen, szép kis *mamuska* az ilyen, csak bámulja, hogy a fiatalúr a virágomon *típrakodik, osztán* – alásszolgája – *olajra lép!* Maga fogja megfizetni! (MÉSZÖLY 9)
 c. Maga fia? Hát tudja, megnevelhette volna, *csókolom*, máskor *megmondhassa* neki, hogy nem illik a szegény lánynak széttaposni a virágait, aztán *elhúz* fizetés nélkül. Szóval, ki tetszik fizetni? (NÁDASDY 9)

²⁵ Ez a szövegrész így olvasható angolul: „There’s manners for you. Two bunches of violets trod into the mud.”

²⁶ Ez a szövegrész így olvasható angolul: „Oh, he’s your son, is he? Well, if you’d done your duty by him as a mother should, he’d know better than to spoil a poor girl’s flowers and then run away without paying.”

Amellett, hogy előbb meg kell „fejtenie” a fonetikus leírt angol szöveget, a fordítónak döntést is kell hoznia, milyen stratégiát követ a különleges angol akcentus magyarban történő megjelenítésére. A fenti példák ismét azt mutatják, hogy Mészöly a népies nyelvezetet választja, az ebből a körből ismert szókincset (*manusz, mamuska, típrakodik*) és az *olajra lép* szleng kifejezést használja. Nádasdy a suksü-kölésnek²⁷ nevezett, a standard magyar nyelvhasználattól eltérő nyelvi megoldást választja, mellyel a beszélő műveletlenségét hangsúlyozza (*látja* helyett *lássá, megmondhatja* helyett *megmondhassa*). Ugyanakkor ő is él a szleng regiszterének lehetőségével, és az *elhúz* szót használja a forrásnyelvi standard regiszterű *run away without paying* helyett. Ezt a regiszterváltást mindkét fordítás esetében kompenzálásnak tekinthetjük, hiszen a Cockney alacsony regiszterű nyelvváltozatot helyettesíti. A Nádasdy-részlet arról is árulkodik, hogy a mai magyar köznyelvben gyakran hallható szörendcsere, az igekötő ige utáni használata (*tapossaa sárba bele*) is jelölheti az alacsonyabb nyelvi regisztert.

Hasonlóképpen a Cockney akcentus fordításának lehetetlensége miatti kompenzálásként Nádasdy a köznyelvben stigmatizált nákolást²⁸ is használja, a népszerű formákat alkalmazó Mészölyvel szemben:

- (22) a. If it's worse it's a sign it's nearly over. So cheer up, Captain; and buy a flower off a poor girl. (SHAW 18)
 b. Akkor *szok erőssen* esni, mikor *má* nemsokára el akar *áni*. Sose *busujjon*, kapitány úr: *ebun-e*, vegyen virágot egy szegény *lánnytúl*. (MÉSZÖLY 10)
 c. Ha jobban esik, az *aztat mutassa*, hogy *mindjá'* eláll. Ha *má'* itten cidrizik, főnök úr, *adnák* egy szép virágot, *lathassa*, csak *nyüglődök* itt hiába. (NÁDASDY 10)
- (23) a. I can give you change, Captain. (SHAW19)
 b. *Asse baj!* Van nekem: adok vissza. (MÉSZÖLY 10)
 c. *Tudnák* visszaadni. (NÁDASDY 11)

²⁷ E jelenség lényege, hogy a *-t* végű igék jelen idő tárgyas ragozása során a beszélő nem különbözteti meg a kijelentő és felszólító módot (pl. *látja* kijelentő mód helyett a *lássá* felszólító módot használja kijelentő módban is. Ezt tartják a köznyelv leggyakoribb és talán legsúlyosabb nyelvhelyességi hibájának (vö. http://www.jgypk.hu/mentorhalo/tananyag/Jegyzetek_a_nyelvrol/3_a_sukskls_s_ami_krltte_van.html) (Letöltés ideje: 2020. szeptember 25.)

²⁸ A nákolás jelensége a következő: a feltételes mód egyes szám első személyében a beszélő *-nák* toldalékot használ a standard *-nék* toldalék helyett (*olvasnék* helyett *olvasnákot*, *tudnék* helyett *tudnákot*).

(http://www.jgypk.hu/mentorhalo/tananyag/Jegyzetek_a_nyelvrol/3_a_sukskls_s_ami_krltte_van.html). (Letöltés ideje: 2020. szeptember 25.)

A (22) és (23) példákban az angol forrásszöveg látszólag a standard változatot mutatja, de figyelembe kell vennünk, hogy a háttérben ott halljuk Liza Cockney tájszólását. Ezt Mészölynél a magyar nyelvjárási *lánytúl*, a népnyelvi *szok* ige, az *erössen* határozószó, az *asztat* mutatószó, vagy a nyelvi igénytelenséget eláruló rövidült alakok (a *már* helyett használt *má* és az *állni* helyett *áni*), valamint az összevont *asse* ('az *se*') jelzik. Nádasdynál hasonlóan rövidült alakokat találunk (*mindjá'*, *má'*), ahol viszont a hiányjel mutatja a hiányzó szóvégi mássalhangzókat, ezzel is elősegítve a színpadi előadhatóságot. A stigmatizált *adnák*, *tudnák* kiegészül a *lát-hassa* alakokkal, illetve a *nyüglődök* ikes ige igénytelen változatával.

Végül, de nem utolsósorban említést kell tennünk a Cockney nyelvjárás magyarban történő megjelenítésének egy teljesen új eszközéről, mellyel csak a Nádasdy-fordításban találkozhatunk. Ez az eszköz az alkalmatlan szóválasztás (malpropizmus), melyet Nádasdy igen kreatívan alkalmaz. A helytelen szóválasztás az adott szó jelentésének nem megfelelő elsajátításából származó hibázás, általában idegen szavak hibás jelentésben történő használatát jelenti (Gósy 2014, 255). Mivel ez a téves szóhasználat a közgondolkodásban a félműveltnek, dilettánsnak nevezett beszélőkre jellemző, az irodalmi szövegekben a szótévesztéssel beszélő szereplő ugyanakkor nevetségessé is válhat. Ezt tapasztalhatjuk Liza nyelvhasználatában is. A forrásnyelvi alacsony nyelvi regisztert jelezve Nádasdy helyenként nem a szövegkörnyezetnek megfelelő szót ad a szájába:

- (24) a. LIZA I *ain't done nothing* wrong by speaking to the gentleman. I've a right to sell flowers if I *keep off the kerb*. (SHAW 19)
 b. A VIRÁGÁRUSLÁNY Nem csináltam semmit. Szabad énnekem a fal mellett virágot *áruni*... (MÉSZÖLY 11)
 c. LIZA *Szuvenír* jogom van virágot árulni az utcán, ha nem *stribelek!* (NÁDASDY11)

Habár a Cockney akcentus nem jelenik meg ebben a (24) példában, a népnyelvi *ain't* és a kettős tagadás (*ain't done nothing*) érzékelteti Liza utcai nyelvhasználatát. Mészöly ezt kizárólag az *árulni* ige mássalhangzó-kihagyással írt *áruni* alakjával jelzi, a szövegkörnyezet más elemei nem utalnak az alacsony regiszterre. Nádasdy viszont él a szótévesztés lehetőségével, és a Liza szándéka szerinti *szuverén jogom* szókapcsolatot a humoros hatást keltő *szuvenír jogom* frazémával cseréli ki. Megfigyelhető a szótévesztésekre jellemző tervezett és a kiejtett alak közötti hasonlóság. További erős különbség a két fordítási megoldás között, hogy míg Mészöly „virágnyelven” fejezi ki az angol *keep off the kerb* metafora jelentését (azaz 'nem prostituáltként keresi a kenyerét'), addig Nádasdy sokkal bátrabban használ tabu kifejezéseket is (*nem stribelek*).

Az I. felvonás végén szerepel még egy szótévesztés. Ez az a jelenet, amikor Lizát még az őt hazafuvarozó taxisofőr is kineveti, visszaadja a fuvarért felajánlott pénzt, mire a lány felháborodva felkiált:

- (25) a. *Impidence!* (Shaw 30)
 b. *Pimasz!* (MÉSZÖLY 19)
 c. Micsoda *impertencia!* (NÁDASDY 18)

Ez már az az eset, ahol maga Shaw is él a malapropizmus adta lehetőséggel, így Liza az *impidence* nem létező szót használja az *impudence* 'pimaszság' jelentésű szó helyett. Mészöly ugyan megőrzi a forrásnyelvi pragmatikai jelentést, Liza szándékolt felháborodását lexikai váltással a *pimasz* melléknévre cseréli, ám ebből a megoldásból hiányzik a nyelvi lelemény. Nádasdy felhasználja a Shaw kínálta lehetőséget, és hasonlóan kreatív megoldással az *impudence* szinonimájára (*impertence*) cserélt *impertencia* rosszul ejtett változatát (*impertencia*) alkalmazza, a maga természetes környezetében, azaz kiegészítve a magyarra jellemző *micsoda* szóval.

A körülírás megoldása is felfedezhető a darabban a Cockney dialektus magyar nyelvben történő megjelenítésére. A darab utolsó jelenetének szerzői utasításában metanyelvi utalás történik a korábban említett szókezdő *h* hang elhagyására. Az angol szövegrész szó szerinti fordítása nem lenne érthető a magyar néző számára (purposely *dropping her aitches*, 'szándékosan elejti a *h* hangjait'), mind Mészöly, mind Nádasdy körülíráshoz folyamodik, arra utalva, hogy Eliza szándékosan kódváltással él, ismét azt a dialektust használja, amelyről már leszoktatták, azaz a művelt beszélő szemében „csúnyán” beszél.

- (26) Purposely *dropping her aitches* to annoy him. (SHAW 131)
 Szándékosan *beszél csúnyán*, hogy bosszantsa Higginst. (MÉSZÖLY 110)
 Szándékosan *közönségesen mondja*, hogy bosszantsa. (NÁDASDY 89)

A Cockney akcentus magyar nyelvre történő megjelenítésére tehát mindkét fordító a honosítás stratégiájához folyamodik, de míg Mészöly népnyelvi lexikai elemeket használ, addig Nádasdy az alacsony nyelvi regiszter stigmatizált nyelvtani alakjait, a susükölést és a nákolást alkalmazza, illetve mindkettőjüknél fellelhető a körülírás átváltási művelete is.

3.3. Mondatszerkezeti változások

Végül, de nem utolsósorban az angol forrásszöveg „idegensége” a szórendben, mondatszerkesztésben is megjelenik. Ezt a jelenséget a szakirodalom bizonyos nyelvpárok tipológiai különbségéből adódó „fordítási viselkedésével” magyarázza (KLAUDY 2007a, 94). Míg az angol „barátságos nyelvpárt” alkot a vele azonos, indo-európai nyelvcsaládba tartozó német vagy francia nyelvvel, mivel analitikus mondatszerkezetűek, addig „barátságatlanul” viselkedik a tőle eltérő típusú, finn-ugor eredetű, szintetikus mondatszerkezetű magyar nyelvvel. Ez a különbség a mondatszörend fordítási nehézségeiben nyilvánul meg. A mondatszerkezetek fordítását tekintve az angol nyelv kötött (SVO, azaz alany-állítmány-tárgy) szórenddel bír, addig a magyarban sokkal rugalmasabb a szórend (SOV, azaz dominánsan alany-tárgy-állítmány). Amennyiben a beszélő egy elemet szeretne kiemelni egy mondatban, azt elsősorban az intonációval (hangsúlyozással) teheti meg. Az alábbi (27) példában, az angol forrásszövegben párhuzamos mondatszerkezettel találkozunk, melyben a két szereplő egymás irányába végzett/tervezett mozgását az ezt jelölő igékkel fejezik ki (*came* vs *was going*).

- (27) a. PICKERING I *came* from India to meet you.
HIGGINS I *was going* to India to meet you. (SHAW 28)
- b. PICKERING Indiából *jövök*, hogy önnel találkozzam!
HIGGINS Indiába *készültem*, hogy önnel találkozzam! (MÉSZÖLY 17)
- c. PICKERING *Azért utaztam ide* Indiából, hogy önnel beszéljek!
HIGGINS Én meg Indiába *készültem*, hogy önnel beszéljek! (NÁDASDY 16)

A Mészöly-fordítás a játékosság kedvéért megőrizte a párhuzamos mondatszerkesztést, és a mondathangsúlyt szintén a két irányba mutató igékre helyezi. A Nádasdy-szövegben viszont csak a mondatok második felében marad meg a párhuzam, a mondatok eleje szabad szórendet mutat: Pickering mondatában a mondatkezdő pozícióban szereplő *azért* utalószón van a hangsúly, míg Higgins válaszában már a *készültem* állítmányon, továbbá az egyes szám első személyű névmás mondatkezdő helyének kiemelésével a beszélő személye is hangsúlyozódik, ezért természetesebb lejtést kap a mondat.

Következtetések

Shaw *Pygmalion* című darabjának és két, csaknem hatvan év különbséggel készült magyar fordításának összehasonlító elemzése arra világított rá, hogy mindkét fordító, Mészöly Dezső és Nádasdy Ádám befogadható módon „szelídítette meg” az angol szöveget a magyar olvasók és színházi közönség számára. Az idegenítés eljárásának eredményeként a befogadó a szövegek fordítás-jellegét érzékelheti (ez inkább a Nádasdy-fordításra érvényes), ugyanakkor a honosító eljárás nyomán mindkét fordítás könnyed, előadható szöveget eredményezett, a magyar (színpadi) beszéd követelményeinek eleget tesz, alkalmazkodva az adott kor befogadói követelményeihez.

A honosító eljárást a fordító ott alkalmazza, ahol a forrásszöveg, a kontextusnak megfelelően, nem hangsúlyozza a kultúrspecifikus elemet, az ezzel járó explicitációs (magyarázattal kiegészített) fordítás megterhelné a befogadót/nézőt. Másfelől az idegenítő eljárást akkor alkalmazzák, amikor a fordító szándéka az, hogy megőrizze az angol kultúra azon elemeit (helyneveket, pénzneveket), amelyekkel felidézhető a 20. század elejének Londona és annak színes nyelvi rétegződése. A kétirányú stratégiák párhuzamos alkalmazása azt mutatja, hogy a *Pygmalion* vizsgált újrafordításai esetében igazolódik az újrafordítási hipotézis: a későbbi, azaz a Nádasdy-fordítás inkább forrásnyelvi irányultságú, mint a korábbi, Mészöly-fordítás. Mindez azt bizonyítja, hogy valóban szükség volt a darab újrafordítására, a Nádasdy-fordítás hűségesebb a forrásszöveghez és ezáltal nagy valószínűséggel hasonló élménnyel ajándékozza meg a magyar nézőt, mint az eredeti angol szöveg.

Az összehasonlító példák azt is igazolták, hogy a jellegzetes londoni nyelvjárás, a Cockney magyar megjelenítésére a Mészöly-fordítás a népnyelvi formát hangsúlyozza, helyenként magyar nyelvjárási formákkal kiegészítve, míg a Nádasdy-szöveg többnyire a vulgárisabb nyelvtani és lexikai formákat kedveli, ezzel is közelítve a szöveget a mai nyelvhez, mely megengedőbb a korábban tabuként kezelt szókincs színpadi használatával szemben. A példák bizonyították, hogy a Mészöly-fordítás nyelvvezete, éppen a népnyelvi elemek jelenléte miatt, ma már kissé régiesen hat(na) a színpadon. Másfelől a londoni proletár Cockney akcentus lefordíthatatlansága miatt olyan stratégiát kellett választani, amellyel a nagyvárosi munkásréteg nyelvét meg lehet jeleníteni. Ezzel a stratégiával él a Nádasdy-fordítás, a mai magyar standard nyelvhasználattól nagymértékben eltérő nyelvtani (suksükölés és nákolás) és szókincsbeli (szótévesztéses) helytelenségek alkalmazásával.

Jelen tanulmány keretei nem engedik meg, de további kutatást igényelne a darab szleng és tabu rétegeinek magyar fordítása, kiterjesztve a kutatást a befogadói igényekre és elvárásokra is.

Bibliográfia

Elsődleges irodalmi források:

- SHAW, George Bernard ([1916], 1984), *Pygmalion*, Harmondsworth, Penguin Books.
 SHAW, George Bernard (1971), *Pygmalion* [ford. MÉSZÖLY Dezső], in G. B. SHAW, *Három színdarab*, Budapest, Európa, 5–126.
 SHAW, George Bernard (2010), *Pygmalion* [ford. NÁDASDY Ádám]. Kézirat.

Másodlagos források:

- AIXELA, Javier Franco (1997), Culture-Specific Items in Translation, in ALVAREZ, Roman – VIDAL, M. Carmen-Africa (eds.), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon, Multilingual Matters, 52–78.
 AJTONY Zsuzsanna (2015), Dilemmas of Cultural Mediation, A Case Study of Tourism, *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica* 7/2, 47–58.
 ALBERT Sándor (1996), Some Aspects of the Philosophy of Literary Translation, in KLAUDY Kinga – LAMBERT, José – SOHÁR Anikó (szerk.), *Translation Studies in Hungary*, Budapest, Scholastica, 53–59.
 BART István (1998), *Angol–magyar kulturális szótár*, Budapest, Corvina.
 BENSIMON, Paul (1990), Présentation, *Palimpsestes* 13/4, 9–13.
 BERMAN, Antoine (1990), La retraduction comme espace de la traduction, *Palimpsestes* 13/4, 1–7.
 BERMAN, Antoine (2008), Egy módszer vázolata, in JÓZAN Ildikó – JENEY Éva – HAJDU Péter (szerk.), *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, Budapest, Balassi, 338–361.
 BERMAN, Antoine (2012), Translation and the Trials of the Foreign, in Lawrence VENUTI (ed.), *The Translation Studies Reader* [ford. VENUTI, Lawrence], London – New York, Routledge, 240–253.
 CADERA, Susanne M. – WALSH, Andrew Samuel (2017) (eds.), *Literary Retranslation in Context*, Oxford–Bern–Berlin–Bruxelles – Frankfurt am Main – New York– Wien, Peter Lang.
 CHESTERMAN, Andrew (2000), A Causal Model for Translation Studies, in OLOHAN, Maeve (ed.), *Intercultural Faultlines: Research Models in Translation Studies I: Textual and Cognitive Aspects*, Manchester, St Jerome, 15–27.
 DEANE-COX, Sharon (2014), *Retranslation. Translation, Literature and Reinterpretation*, London, Bloomsbury.
 GAMBIER, Yves (1994), La retraduction, retour et detour, *Meta* 39/3, 413–471.
 GÓSY Mária (szerk.) (2014), *Beszédkutatás*, MTA Nyelvtudományi Intézet, Budapest. <http://real-j.mtak.hu/974/1/Beszedkutatatas2014.pdf> (Letöltés ideje: 2020. szeptember 30.)
 GÜRÇAĞLAR, Şehnaz Tahir (2020), Retranslation, in BAKER, Mona – SALDANHA Gabriela (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London – New York, Routledge, 484–489.

- HELTAI Pál (2001), *Fordítás az angol nyelvvizsgán*, Budapest, Elektro-Coop.
- KAPPANYOS András (2014), A fordítás nem szent szöveg. KAÁLI NAGY Botond interjúja, *Népújság* 2014. június 20. <https://www.e-nepujasag.ro/articles/forditas-nem-szent-szoveg> (Letöltés ideje: 2020. szeptember 25.)
- KLAUDY Kinga (1997), *A fordítás elmélete és gyakorlata*, Budapest, Scholastica.
- KLAUDY Kinga (2007a), Barátságosan nyelvpárok. A jelzős főnévi csoport viselkedése a fordításban, in KLAUDY Kinga, *Nyelv és fordítás*, Budapest, Tinta, 93–107.
- KLAUDY Kinga (2007b), Az explicitációs hipotézisről, in KLAUDY Kinga, *Nyelv és fordítás*, 155–168.
- KLAUDY Kinga (2012), Linguistic and Cultural Asymmetry in Translation from and into Minor Languages, in KEMPPANEN, Hannu – JÄNIS Marja – BELIKOVA Alexandra (eds.), *Domestication and Foreignization in Translation Studies*, Berlin, Frank und Timme, 33–48.
- KOSKINEN Kaisa – PALOPOSKI Outi (2015), Anxieties of Influence: The Voice of the First Translator in Retranslation, *Target* 27/1, 25–39.
- KATAN, David (1999), *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Manchester, St Jerome.
- LEFEVERE, André (1992), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London – New York, Routledge.
- LEPPIHALME, Ritva (2011), Realia, in GAMBIER, Yves – VAN DOORSLAER, Luc (eds.), *Handbook of Translation Studies*, Vol. 2, Amsterdam, John Benjamins, 126–130.
- MAITLAND, Sarah (2017), *What Is Cultural Translation?* London – New York, Bloomsbury.
- MESTERHÁZI Mónika (2008), Robin, mint vörösbecg? Kulturális és nyelvi különbségekvalódi szöveg fordításakor (angol nyelvből), *Holmi* 2008/4, 533–540.
- MUNDAY, Jeremy (2016), *Introducing Translation Studies*, London, Routledge.
- NÁDASDY Ádám (2011), *Maga széttagozott karalábé! Shaw Pygmalionjának fordításáról*. <http://ketezer.hu/2011/01/maga-szettaposott-karalabe/> (Letöltés ideje: 2020. augusztus 25.)
- NÁDASDY Ádám (2017), *A szerencsétlen közönség kénytelen mindent megérteni* <https://szinhaz.net/2017/05/16/a-szerencsetlen-kozonsag-kenytelen-mindent-megerteni/> (Letöltés ideje: 2020. augusztus 25.)
- NORD, Christiane (1997), *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St Jerome.
- RICŒUR, Paul (2009), A fordítás kihívása és boldogsága, ford. JENEY Éva, *Filológiai Közlemény* 2009/1–2, 5–9.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (2007), A fordítás különféle módszereiről, in JÓZAN Ildikó–JENEY Éva–HAJDU Péter (szerk.), *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, Budapest, Balassi, 119–149.
- SHUTTLEWORTH, Mark – COWIE Moira (1997), *Dictionary of Translation Studies*, Manchester, St Jerome.
- TELLINGER Dusan (2003), A reáliák fordítása a fordító kulturális kompetenciája szempontjából, *Fordítástudomány* 5/2, 58–70.

- TELLINGER Dusán (2005), Az etnokulturémák szerepe a műfordításban, *Publicationes Universitatis Miskolciensis, Sectio Philosophica*, Tomus X, Fasciculus 3/123–129. Miskolc, Miskolci Egyetem, BTK.
- VÁNDOR Judit (2010), *Adaptáció és újrafordítás*, ELTE, PhD-disszertáció. <http://doktori.btk.elte.hu/lingv/vandorjudit/diss.pdf> (Letöltés ideje:2020. augusztus 25.)
- VENUTI, Lawrence (1998), *The Scandals of Translation*, London, Routledge.
- VENUTI, Lawrence (2008), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, (2nd edition), London – New York, Routledge.

Színpadi önarckép Paul de Mannal olvasva

John Tanner mint művész karakter G. B. Shaw
Ember és felsőbbrendű ember című drámájában

I. Bevezetés. Az önéletrajz és az irónia meghatározásának problémája

A brit modernizmusban felbukkanó irodalmi önarcképek és potenciális fiktív önéletrajzi alakok elsődleges példái, köztük Virginia Woolf Lily Briscoe-ja és James Joyce Stephen Dedalus-a, jellemzően a regény műfajából származnak. Egyéb, szintén az angol nyelvű modernista hagyományba illeszthető szerzők egyes munkái ugyanakkor bizonyítékkal szolgálhatnak arra, hogy sem a költőktől, sem pedig a drámaíróktól nem volt idegen az a törekvés, hogy műveikbe egy-egy olyan portréként funkcionáló beszélőt, illetve szereplőt helyezzenek, amely nem pusztán szubjektív véleményük szócsöveként, hanem autobiografikus elemeket hordozó, személyes élményeiket közvetítő konstrukcióként is értelmezhető. Az önéletrajz teljes jogú irodalmi műfajként betöltött szerepének kérdéses mivoltát boncolgatva Paul de Man fel is teszi a kérdést: „Lehet-e önéletrajzot írni versben?” (DE MAN 1997, 94). Az ezt követő, részben William Wordsworth *Prelude*-jére összpontosító elemzésének mintájára azon is elgondolkodhatunk, hogy ugyanez az autobiografikus gyakorlat működhessen-e, és ha igen, milyen módon, drámai formában is. Amint de Man fogalmaz:

Mind a tapasztalat, mind az elmélkedés azt mutatja, hogy az önéletrajz nemigen vethető alá műfaji behatárolásnak; minden egyes esete kivételnek tűnik a szabály alól; maguk a művek mindig áthajlanak szomszédos vagy akár gyökeresen eltérő műfajokba; ami pedig talán a legsokatmondóbb tény: a műfaji viták, melyeknek a tragédia vagy a regény esetében olyan óriási heurisztikus értékük lehet, az önéletrajz kapcsán lehangolóan meddőek maradnak (DE MAN 1997, 94).

Nem kizárt, hogy a kritikus ezzel a gondolatával igyekszik ösztönözni az irodalom elemzőit, hogy merjenek nyitni az önéletrajzi jegyek feltárása felé az ilyen szempontból kevésbé gyümölcsözőnek ígérkező vagy éppenséggel rezisztensnek tűnő műfajok képviselői között is. A kérdés hatékony körüljárásához és közelebbi vizsgálatához azonban egyúttal érdemes egy olyan, a modernista irodalmi hagyomány szerves elemének tekinthető eszközt is górcső alá venni, amely egy adott szövegben az autobiografikus eljárásokat – azokkal esetenként szorosan összefonódva – igen sajátos hangvétellel képes felruházni. Ez pedig az irónia.

Egyik 1977-es, *Az irónia fogalma* címet viselő előadásának elején de Man a következőt jelenti ki: „Az iróniát sohasem fogjuk megérteni” (DE MAN 2000, 176). Ugyanezt majd három évtizeddel később Claire Colebrook is elismerni látszik, amikor könyvét a – vélhetően Szókratészre és egyéb ókori görög gondolkodókra hivatkozó – Quintilianustól kölcsönzött meghatározás(nak szánt szólás)sal kezdi: „azt mondani, ami ellentétes azzal, amit gondolunk”. Néhány sorral lejjebb viszont arra a következtetésre jut, hogy „az iróniát éppen meghatározásának egyszerűsége teszi furcsán meghatározhatatlanná” (COLEBROOK 2004, 1).¹ Ez a bizonytalanság azonban távolról sem jelenti, hogy az irónia manifesztumai nem is elemezhetők bizonyos művek (valamint íróik) alaposabb megismerése során. Amennyiben elfogadjuk de Man érvelését, miszerint „ha az irónia tényleg fogalom lenne, akkor az irónia definíciójának is lehetségesnek kellene lennie” (DE MAN 2000, 176), akkor a kimerítő részletességű meghatározás hiányában kénytelenek leszünk beérni az említett jelenség konkrét példáival, illetve az elemzésünkben tetten érhető megnyilatkozási formáival.

Néhány klasszikus példa szemügyre vételét követően de Man úgy látja, hogy „ha az irónia problémája és elmélete iránt érdeklődünk, akkor e probléma kifejtéséhez a német hagyományhoz kell fordulnunk. Ez az a hagyomány, melyben az irónia problémáját kidolgozzák” (DE MAN 2000, 181). Mivel azonban az irónia elméletének bővebb kifejtésére jelen keretek közt nincs lehetőség, a jelenség gyakorlatban történő megtestesülésének egy-egy meghatározott instanciáján keresztül érdemes vizsgálni. Még ha maga az elmélet a de Man-i értelemben német alkotókhoz és szövegekhez köthető, iróniában bővelkedő alkotások az angol nyelvű irodalmon belül is igen hangsúlyosan jelen vannak.

A *The Cambridge Companion to Modernism* (A modernizmus Cambridge-kézikönyve) című gyűjtemény bevezetőjében a szerkesztő, Michael Levenson a 20. század első évtizedeinek jelentős – és magukat Oscar Wilde-i értelemben (is) vett szilárdsággal képviseltető – modernistáinak egyik sokrétű irodalmi eszközeként említi az iróniát: „A modernisták között számos irónia-szakértő, illetve azt saját műveiben hatékonyan alkalmazó szerző is akadt, maga az irónia azonban jellemző módon azt a fajta meggyőződést szolgálta, mely a mozgalom fokozatos tévesztésével továbbra is egyre nyíltabbá – politikailag aktívabbá, vallási szempontból pedig nagyratörőbbé – vált” (LEVENSON 1999, 5).² Habár az irodalomkritikusok egy

¹ „...saying what is contrary to what is meant [...]. Irony, then, by the very simplicity of its definition becomes curiously indefinable.” Ahol a fordító személyét külön nem jelöltem, ott a szövegrészeket saját fordításomban közlöm (K. B.).

² „Among these Modernists were many connoisseurs of irony, but the irony was characteristically in the service of high-minded conviction that became still more explicit – more politically strenuous, more religiously ambitious – as the movement wore on.”

része megkérdőjelezi a modernizmushoz való tartozását,³ George Bernard Shaw esetében az irónia, politikai és vallási tartalmával együtt, éppen a Levenson által körülírtakhoz hasonló utat jár be: drámaírói és kritikai életművében ez az eszköz nem ritkán saját személyére és szemléletmódjára irányult, így az ő esetében az „ön-irónia” szó használata sem indokolatlan. A fentiekben idézett elméletírók szerint az irónia definícióknak és alapvető fogalmi kapaszkodóknak szilárdan ellenálló jelenség. Következésképpen gyakori előfordulásával képes még enigmatikusabbá tenni Shaw majd hét évtizedet felölelő írói életművének számos darabját. Az irónia ebben a hagyatékban is igen szerteágazó képet mutat, ezért a jelen tanulmány egyetlen, kiváltképp releváns műre összpontosít.

Habár az angolszász irodalomelmélet és kultúrakritika olyan neves képviselői, mint Linda Hutcheon és a már említett Claire Colebrook is elemezték, árnyalták, bővítették, kiegészítették és továbbfejlesztették az iróniával kapcsolatos gondolkodást (HUTCHEON 1994 és COLEBROOK 2004), saját érveimet alapvetően de Man fogalmi kereteivel, valamint konklúzióival támasztom alá. Ennek elsődleges oka példáinak és esettanulmányainak letisztultsága, átláthatósága. Míg Hutcheon számos ponton olyan, a jelen témánál jóval távolabb mutató irányban vizsgálódik, mint a zene, a politika és a film, Colebrook könyve az irónia ürügyén a 21. század elejére kialakult, posztmodern kiábrándultság közéleti szintjeibe enged betekintést. Velük ellentétben de Man – a maga filozófiatörténeti kitérőivel együtt – néhány hetvenes évek végi, egymástól többé-kevésbé függetlennek tűnő munkájában sikerrel teremti meg az irónia, az én és az önéletrajz közötti szerves kapcsolat elméleti alapjait, míg gondolatmeneteit mindvégig szigorúan irodalmi vonatkozású keretek közt tartja. Elméletének Shaw 1903-as, nagyobb lélegzetvételű színművére, az *Ember és felsőbbrendű emberre* való alkalmazása segítségünkre lehet a drámaíró modernizmusának, mindenekelőtt pedig az (ön)irónia, valamint az önarcképek és autobiografikus elemek innovatív dramaturgiai beépítésének feltérképezésében. Tanulmányomban azt vizsgálom, hogy (1) Shaw *Ember és felsőbbrendű ember* című színművének feltevésem szerint önarcképként is funkcionálóló főszereplője, John Tanner miként elemezhető Paul de Man dekonstrukciós *irónia*-fogalma felől, valamint hogy (2) a Tanner karakterének megformálásában fontos szerepet játszó, kétélű önirónia milyen mértékben tekinthető az önéletrajz-írásra jellemző *de-facient* (arctalanítás/arcrongálás) példájának.

³ Ennek szemléltetéséhez elegendő egy pillantást vetnünk Nicholas Grene egyik tanulmányának címére: *The Edwardian Shaw, or the Modernist That Never Was* (Az Edward korabeli Shaw, avagy a modernista, aki nem is volt az) (GRENE 1996).

II. „Bernard Shaw? Sohasem hallottam a nevét.” A drámaíró ironikus önarcképei

Az irodalmi önarcképek terén Shaw egyes munkáiban akadnak olyan karakterek, amelyek révén a szerző saját nevén, sőt olykor küllemét tekintve is önnön magát formáló szereplőként lép az olvasó, illetve néző elé. Ennek megnyilatkozásai Shaw terjedelmes életművének vége felé explicitté válnak. Az 1936-os *Arthur and the Acetone* (Arthur és az acetone) című, mindössze három oldal hosszúságú töredék erre szolgál jó példával. Maga a szerző ugyanis, mint „Mr. Bernard Shaw”, feltűnik a karcolatszerű, szatirikus mű utolsó felvonásában, s a színen lévő egyetlen szereplőként Észak-Írország múlt- és korabeli helyzetéhez hasonlítja a Balfour-deklaráció eredményeként kialakult berendezkedést, valamint ennek (akkor még csupán sejtető) hosszú távú következményeit a mai Izrael és Palesztina területén: „Egy újabb Ulster! Mintha egy nem volna elég” (SHAW 1963, 753).⁴ Egy szintén valóságghű, Shaw-ra pedig már pusztán bőbeszédűségével sokkal jobban hasonlító, ugyanakkor groteszk komikumba forduló öniróniát nyújtó karakter a drámaíró utolsó darabjai között számon tartott, 1949-es *Shakes versus Shaw* (Shakes kontra Shav) utóbbi alakja. Ahogy az a címből is kitűnik, a szerző, egészen pontosan az ő bábfigura megfelelője, nyílt utalás formájában szerepel a rövid szövegben.

A szerző alakja nem ilyen egyértelmű módon, művészilag azonban igényesebben és szélesebb jelentéshorizontot teremtve, Shaw modernista dramaturgiájának és stílusának prominens részeként jelenik meg több korábbi darabban. Ezek a művek Shaw egy-egy jellegzetes tulajdonságát vagy álláspontját hangsúlyozva teremtik meg a drámaíró valamilyen alteregóját a szereplőgárdán belül. *Az orvos dilemmája* című 1906-os színműben például a központi szereplők egy beszélgetés során közvetlenül utalnak Bernard Shaw-ra mint az oltásellenesség egyik legkarosabb apostolára. A helyzet és az abban rejlő önirónia komikumát az is fokozza, hogy éppen a szűkszavú, ámde józan ítélőképességű és kritikus beállítottságú, ír származású orvos, Sir Patrick („Paddy”) Cullen nincs tisztában azzal, ki is pontosan ez a bizonyos Shaw nevű illető:

LOUIS: [...] Én nem hiszek az erkölcsben. Én Bernard Shaw tanítványa vagyok.
[...]

SIR PATRICK: Bernard Shaw? Sohasem hallottam a nevét. Biztos valami metodista prédikátor.

LOUIS (*megbotránkozva*): Dehogy. Azt kérdi, akkor micsoda? Semmi: ő a leghaladóbb ember a világon (SHAW 1965, 927).⁵

⁴ „MR. B. S.: Another Ulster! As if one were not enough.”

⁵ Erre a részletre *Bernard Shaw and the Comic Sublime* (Bernard Shaw és a komikus fenséges) című könyvének bevezetőjében David J. Gordon is felhívja röviden a figyelmet (GORDON 1990, 9).

Ezen a ponton az önirónia sajátos rétegzettsége valósul meg, hiszen a szerzőt említő karakterek egyike a közvetetten magát Shaw-t reprezentáló alak. Sir Cullen és a drámaíró kapcsolatának *Bernard Shaw's Irish Outlook* (Bernard Shaw ír szemléletmódja) című könyvében David Clare külön figyelmet szentel:

Az orvos dilemmájában a szerző tudatja velünk, hogy Sir Patrick Cullen neve, arcvonásai, modora és gondolkodásmódja, valamint „egy-egy kifejezése” egyaránt ír származásáról árulkodik, ugyanakkor arról is értesülünk, hogy „egész életét Angliában élte le”. Shaw vélhetően arra utal, hogy Cullen viszonylag fiatalon hagyta el Írországot – akárcsak egykor maga a drámaíró. (Ez megmagyarázná, miért szerepel a szövegben, hogy Cullen „teljesen akklimatizálódott” az angol környezethez.) [...] Ugyanakkor az sem kizárt, hogy Cullen Shaw-nak azokról a diaszpórában élő írekről alkotott képét formálja meg, akiknek mind karakterük, mind pedig beszédmódjuk jellegzetesen ír maradt (CLARE 2016, 150, 97 végjegyzet; a szövegrészben szereplő, drámából vett idézetek magyar fordításának forrása: SHAW 1965, 874).⁶

Clare könyvének egy korábbi pontján szintén kiemeli: Sir Patrick Cullen, a maga zord cinizmusával, kritikus éleslátásával és az angol gyógyászat hatékonysága iránti rendíthetetlen szkepticizmusával, Shaw legtipikusabb ír karaktereinek egyike (CLARE 2016, 11–12). Ez a megállapítás pedig, kiegészülve a színmű harmadik felvonásának fentebb idézett részletével, a Shaw által alkalmazott (ön)irónia bizonyos karakterekben történő megtestesítésének egy jól kidolgozott instanciájára hívja fel a figyelmet.

A shaw-i önirónia egy adott szereplőben való összpontosulására azonban még jobb példával szolgál az *Ember ésfelsőbbrendű ember* John Tannerje. Ez a lehetséges önarckép elsősorban a művész Shaw⁷ attitűdjeivel való átfedései révén hozható összefüggésbe alkotójával, legfontosabb vonása ugyanakkor mégis az, hogy a jel-

⁶ „...in *The Doctor's Dilemma*, we are told that Sir Patrick Cullen's name, physiognomy, manners, and cast of mind, as well as 'occasional turn[s] of speech,' betray his Irishness, but we are also told that he has spent 'all his life' in England. Shaw is presumably indicating that Cullen left Ireland at a relatively young age, as Shaw did himself. (This would explain why we are told that Cullen has gotten 'acclimatized' to England.) [...] However, it is also possible that Cullen is Shaw's depiction of a Diasporic Irish person whose character and speech remain remarkably Irish.”

⁷ Shaw további, bár vélhetően kevésbé önmagát mintázó művész karaktereinek egy átfogóbb vizsgálatához lásd McDONALD 2006. (A tanulmány eredeti címe, Shaw among the Artists, egyértelmű szójáték Shaw 1882-es, *Művészszerelem* című regényének eredeti címével: *Love Among the Artists*.) McDonald ebben a szövegben alapvetően a nyilvánvaló, mondhatni konvencionálisan művész figurákat – pl. a *Warrenné mesterségének* Praedjét, a *Candida* Eugene Marchbanksét, az *Ember és felsőbbrendű ember* Tavy Robinsonját és *Az orvos dilemmájának* Louis Dubedatját – veszi górcső alá. Bizonyos fókig maga Tanner sem esik távol ettől a kategóriától: véleményem szerint ő is művész, csupán egy kicsit másképp – ahogyan Shaw is modernista, csupán egy kicsit másképp.

legzetes, shaw-i (ön)ironia jegyében született, így még angol létére is legalább olyan erővel világít rá a szerző némely tulajdonságára és elgondolására, mint Sir Cullen. Tanner alakja a valódi Shaw személyére vonatkozó nyílt említéseknel számottevően árnyaltabb önéletrajzi utalások hordozója.

III. Az autobiografikus (ön)ironia. De Man elmélete és Shaw

De Man egy ponton nemigen szab határokat az önéletrajz „műfaja” számára az irodalom körén belül, hiszen meglátása szerint „bizonyos fokig minden olvasható címoldallal rendelkező könyv önéletrajzi” (DE MAN 1997, 96). Amikor azonban egy szöveg egyszerre önéletrajzi és (ön)ironikus, elemzésének kereteit megfelelően ki kell jelölni. Ugyanakkor de Man arra figyelmeztet, hogy az ironiát definiáló kritérium, pusztán a fogalom fent említett sajátosságai miatt is, igen nehezen megragadható, illékony támpont egy szöveg megközelítéséhez. Emiatt pedig „kétségtelenül komoly segítséget jelenthet és felettébb kívánatos annak ismerete, hogy milyen jegyek, eszközök, jelzések vagy utalások alapján határozhatjuk meg azt, hogy a szöveg ironikus-e, vagy sem” (DE MAN 2000, 178). Az ironia definiálhatatlanságából fakadó műelemzői bizonytalanság de Man szerint feloldható és leküzdhető, hiszen „léteznek olyan textuális elemek, amelyek lehetővé teszik e döntéshozatalt, függetlenül a szándék problémáitól, amely esetleg rejtve marad, vagy nem nyilvánvaló” (DE MAN 2000, 178). Mivel megállapításaira maga a kritikus is csupán konkrét szövegek tükrében, mintsem általánosságban érvényes irányelvek mentén szolgál példákkal, az említett „jegyek, eszközök, jelzések vagy utalások” vélhetően minden egyes (önéletrajzi) szövegben más és más alakot öltenek. Habár felszínre hozásukat ez a fajta sokszínűség nem feltétlenül lehetetleníti el teljes mértékben, megértésüket már képes gátolni. Az ironia és a megértés igen bonyolult és ingatag kapcsolatát elemezve (DE MAN 2000, 179–180) de Man megjegyzi: „...ha a helyzet valóban úgy áll, hogy az ironia problémája magáról a megértés lehetőségéről, az olvasás lehetőségéről, a szövegek olvashatóságáról, egy adott jelentést vagy jelentések egy összetett körét vagy jelentések behatárolt többértelműségét illető döntés lehetőségéről szól, akkor beláthatjuk, hogy az ironia valóban fölöttébb veszélyes dolog” (180). Ha pedig ez a bizonyos „veszélyes dolog” egy olyan veszélyes filozófus-drámaíró eszköztárában kap helyet, mint G. B. S., akkor ennek beláthatatlan következményei lehetnek – úgy az olvasók, nézők és kritikusok, mint a szerzői identitás számára.

Az önéletrajz problémakörének irányába is mutatva, a kimondottan az ént célba vevő és mintegy arra reflektáló eszközként alkalmazott ironia de Mannál szintén felbukkan: a teoretikus „[a]z ironiával való elbánás, az ironia hatástalanításának” különböző módjai közt említi azt az eljárást, melynek során a jelenséget „visszavezetjük az én mint reflektív struktúra dialektikájára” (DE MAN 2000, 184).

Közvetlenül ezután de Man azt is elismeri, hogy felül kívánja vizsgálni saját gondolatait, illetve az ilyen értelemben vett iróniával kapcsolatos korábbi következtéseit. Munkája idézett bekezdésének végén azonban fenntartja azt a premisszát, miszerint az általa taglalt probléma kezelésének prominens módjai közt szerepel az irónia ily módon történő értelmezése, valamint a konkrét megnyilatkozások elemzése. Amennyiben Shaw egyes színműveinek (ön)iróniáját szintén de Man-i szemszögből kívánjuk vizsgálni, a drámaíró nyíltan önéletrajzi indíttatású szövegei szintén figyelmet érdemelnek.

Ugyan Shaw számos irodalmi műfajra kiterjedő hagyatékában szigorú értelemben vett egységes, igazán átfogó önéletrajzot nem, „csupán” hosszabb-rövidebb ilyen jellegű mozzanatokot találunk, zene- és társadalomkritikai szövegei, levelei, színműveihez készített elő- és utószói, valamint jegyzetei – Craig N. Owens fogalmával élve „apparátusa” (OWENS 2010, 191–201) – részletes képet nyújtanak szerzőjük életútjáról és személyes élményein alapuló gondolkodásmódjáról.⁸ Ezek kapcsolata a drámai szövegekkel pedig nemritkán igazolhatja de Man rész-következtetését, miszerint „a fikció és az önéletrajz közötti különbség nem vagy/vagy-szerű szembenállás, hanem eldönthetetlenség” (DE MAN 1997, 95). Az autobiografikus elemek tehát Shaw életművének keretein belül is legalább olyan hiányos alapokat képeznek, mint az irónia által biztosított, meglehetősen ingatag támpontok. Egyes műveiben maga a drámaíró is felettebb szkeptikusnak mutatkozik az önéletrajzírás gyakorlatát illetően. „Mentegetőző bevezetés” című szövegének egy pontján úgy vélekedik, hogy egyszerűen amiatt nem volna értelme autobiográfiáját a nagyérdemű elé tárnia, mert személye „életrajzi szempontból egy cseppet sem [...] érdekes” (SHAW 1958, 5). Egyik, még 1898-ban, azaz drámaírói pályája elején, levélformában írt, majd T. P. O’Connor *M. A. P.* című folyóiratában közölt cikkében viszont sokkal inkább magát az önéletrajz „műfaját” kezdi hevesen bírálni:

Minden önéletrajz hazugság. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy öntudatlan, önkéntelen hazugság, hanem, hogy szándékos hazugság. Senki sem olyan gonosz, hogy még életében megmondja az igazat önmagáról, amivel szükségképpen együtt jár, hogy családjáról, barátairól, kartársairól is igazat mondjon. És senki sem olyan jóságos, hogy az utókornak megmondja az igazat egy olyan irományban, amelyet nem tesz közzé, mindaddig, amíg csak egyvalaki is él, aki megcáfolhatná (SHAW 1958, 10).

Shaw esetében a helyenként vallomásszerű, önelemző szövegrészletek összefonódása az alapvetően fiktív történetekkel azonban még az efféle éles megnyilatkozások ellenére is külön adalékkul szolgálhat az elemzés számára. A megértés prob-

⁸ Az ilyen típusú szövegek némelyikének magyar kiadásához lásd SHAW 1958.

lémáját ebből a szempontból is gondolatmenetébe emelve de Man hangsúlyozza: „Az önéletrajz [...] nem műfaj vagy beszéd mód, hanem az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik” (DE MAN 1997, 95). A drámaíró stílusának egyedisége többek közt éppen ebben érhető tetten: az (ön)olvasásra és megértésre tett kísérletei egyes műveiben az (ön)íroniával, valamint az önarcképek drámai láttatásával karöltve jelennek meg.

Bernard Shaw and the Comic Sublime (Bernard Shaw és a komikus fenségesség) című könyvének bevezetőjében David J. Gordon megállapítja:

Habár – ahogy azt a Stanley Weintraub által válogatott, kétkötetnyi önéletrajzi szövegei (1969–1970) is fémjelzik – Shaw képes volt nyíltan önéletrajzi formában is hatásosan írni, és bár kritikai megnyilvánulásai szintén tele vannak ön-dramatizáló mozzanatokkal, a szerző prózai és drámai történetei ritkán utalnak saját életútjának bizonyos részleteire. [...] Egy kimagasló képzelőerővel bíró, 19. vagy 20. századi íróhoz képest mindez a személyes történet meglehetősen korlátozott használata, és így nemigen ösztönzi az olvasót arra, hogy Shaw egyes műveire önéletrajzi szövegekként tekintsen (GORDON 1990, 9).⁹

Gordon továbbá kiemeli, hogy szerinte Shaw drámáiban az én sajátosan önéletrajzi jelleggel, azaz elsősorban szimbolikus módon, a szerzői autoritás, valamint a visszatérő vitatémák, konfliktusmodellek és motívumok formájában, mintsem adott karakterekbe ültetve van jelen. Ennek feltárásához pedig saját Shaw-elemzésében a pszichoanalízis releváns eszközeit alkalmazza (GORDON 1990, 9–13). Gondolatmenetem és érvelésem, bizonyos fókig vitatkozva a fent idézett nézetekkel, semmi esetre sem a Gordon-féle megközelítés ellen vagy esetleg legitimitásának megcáfolására irányul. A továbbiakban végzett elemzés sokkal inkább ennek egyfajta kiegészítéseként, más szemszögből és egy eltérő elméleti eszköztár kiindulási pontként történő bevonásával kifejtett továbbgondolásaként vesz részt a Shaw-életmű önéletrajzi elemeinek kritikai vizsgálatában.

⁹ „Although Shaw could write very attractively in an outrightly autobiographical mode – illustrated generously in the two volumes of his autobiographical writing selected by Stanley Weintraub (1969–70) – and although his criticism is studded with self-dramatising gestures, his novelistic and dramatic fictions only occasionally reflect or refer to the specific circumstances of his individual history. [...] For a nineteenth- or twentieth-century imaginative writer, this is restrained use of personal history and hardly encourages us to think of Shaw’s fictions as autobiographical.”

IV. a. Az ember és a felsőbbrendű szerző. John Tanner és Shaw filozófiája

A legközismertebb és vélhetően legtöbbet elemzett shaw-i önarcképek között találjuk a hagyományos romantikus komédia konvencióiba oltott – és azok sablonjait helyenként ki is forgató – filozofikus dráma, az *Ember és felsőbbrendű ember* központi alakját, John Tannert. Már pusztán „A forradalmár kézikönyve és kiskatéja”¹⁰ című, meglehetősen nyíltan anarchista hangvételű (és a szerző színműveire szervelesen kapcsolódó apparátus tagjának számító) írása¹¹ is abba az irányba mutat, hogy, alkotójához hasonlóan, haladó szellemiségű szereplővel van dolgunk. Ehhez adódik még a darab fő cselekményét is alakító jellemvonás: Tanner pozitív állásfoglalása a modern, képességeit immár a felsőbbrendű életerő szolgálatába állító, a jelen mű esetében Ann Whitefield kisasszony karakterében megtestesülő nő alakjáról. A történet kezdetén félárvaságra jutó lány kijelölt gyámjainak egyikeként John Tanner több felvonáson keresztül kitartóan igyekszik háritani az ártatlannak tűnő, ámde valójában merész, agyafúrt és eltökélt ifjú hölgy nyíltan házassági szándékkal történő közeledését, mely Angliából hamar a spanyolországi Granadába űzi a kezdetben megrögzött agglegényként feltűnő férfi főszereplőt. Hosszas, elmés, egy ponton pedig a Don Juan-mítoszt is megidéző vitáik eredményeként azonban Tanner kénytelen belátni, hogy adott körülményei között valóban csakis Ann oldalán, vele frigyre lépve képes az általa vallott filozófiai értékek követésére, megvalósítására és fenntartására. Ugyan maga Shaw nem volt „az N. M. O. – Naplopó Milliomosok Osztályának tagja” (SHAW 1965, 599), bizonyos átfedések és gyanítható autobiografikus elemek mégis megalapozhatják egy olyan vizsgálódás kiindulópontját, miszerint a szerző, minden eltérésük ellenére, Tanner alakján keresztül részben a brit társadalmat, részben pedig saját magát állítja pellengérré.

Már Tanner leírásának egyes részletei a mű elején Shaw-t juttathatják eszünkbe: „*Bámulatos folyékonyssággal árad belőle a szó, nyugtalan, ingerlékeny [...] és talán egy kicsit bolond is. [...] Érzékeny, fogékony, túlzásokra hajlamos, komoly fiatalember: nagyvárosi hóbortban szenved, és csak a humorérzéke menti őt meg*” (SHAW 1965, 601–602). A valóban remek szónokként számon tartott, ámde a mű megírásakor már jócskán negyvenes éveiben járó Shaw személye ez esetben a „fiatalember” szó okán némiképp távol eshet magától a karaktertől. Ez azonban itt nem jelenthet feltétlen akadályt az önéletrajziség kimutatása számára, mert azt még de Man is elismeri, hogy az életkori azonosság egy autobiografikus szöveg esetében nem

¹⁰ A drámához tartozó, sajátos kísérőszöveggént is olvasható munka magyar címfordításának forrásához lásd SHAW 1965, 599.

¹¹ Shaw színműveinek egyes kiadásában ez a mű teljes terjedelmében elérhető. Lásd például SHAW 1963, 687–743.

szigorú elvárás: „A struktúra éppúgy rejt *különbségtevést*, mint *hasonlóságot*, hiszen mindkettő a szubjektumot megalkotó felcserélésen alapszik” (DE MAN 1997, 96; kiemelés tőlem). Következésképp, amíg az ilyen és ehhez hasonló „*csúsztatások*” alulmaradnak a magukat feltűnően képviseltető – és helyenként mintegy hirdető – *egybevágásokkal* szemben, addig az ebből fakadó gyanakvás is megalapozott. A szerző és szereplő(k) közötti megfelelésekre, párhuzamokra hangsúlyt helyező vélekedés igazát pedig tovább erősíthetik azok a részletek, melyekben a drámaírók egy-egy tulajdonságának és gondolatának némileg eltúlzott, karikírozott, azaz az önirónia jelenségét is előidéző mása köszön vissza Tanner bizonyos felszólalásaiban. Az ironia és az autobiografikus elemek összefonódására ez utóbbiakban is számos példát találunk.

De Man az ironia egyik, mondhatni klasszikus, kísérőjelenségeként értelmezhető eljárást a következőképpen határozza meg: „A parabázis egy diskurzus megszakítása a retorikai regiszter átváltásával” (DE MAN 2000, 195). Shaw színműveinek esetében ennek az eszköznek a 19. századi hagyományokon túlmutató, azoknál modernebb alkalmazására rendszerint a drámaírói instrukciókban keresendő tartalmi és kódváltások szolgálnak példaként – és egyúttal segítségül a shaw-i (ön)ironia egyik alapvető elemének megértéséhez. Egyfajta közzjátékszerű, jellemzően a külsőtől a vélhető (és Shaw szemében nemritkán az előbbiből következő) belső adottságokig és társadalmi státuszig, szerepvállalásig tartó váltás játszódik le azon karakterek leírásakor, akiknek a szerző különös figyelmet szentel, sőt háttértörténeteket kreál számukra. Az *Ember és felsőbbrendű ember* esetében például Tanner mellett Roebuck Ramsdent (SHAW 1965, 595–596), Ann Whitefieldet (608–609), az ifjabb Hector Malone-t (651–652), valamint a spanyolországi Sierra Nevadában tevékenykedő útonállókat (661–664) – köztük a vezért, Mendozát – még Shaw-nál is ritka, igen átfogó és részletes leírások mutatják be, közelítve a narratív műfajokhoz.

Tanner már a dráma első felvonásában, az őt végig kitaróan üldöző Ann-nel folytatott párbeszéd során elhangzó szavaival feltűnő gyakorisággal látszik alkotója véleményét hangoztatni. A férfi gyerekkori csínytevéseit felidéző Ann-nek például a következőket feleli:

TANNER: [...] Én ma sokkal rombolóbb ember vagyok, mint akkor voltam. Az erkölcsi szenvedély átvette pusztító ösztönöm irányítását, és a maga céljaira használta fel. Reformátor lett belőlem, és mint minden reformátor: képromboló (SHAW 1965, 627–628).

Tanner kijelentése szerepének megtalálásáról és vállalásáról kísértetiesen hasonlít az ekkorra már jó ideje az újító szellemű Fábíánus Társaság egyik legkiválóbb előadójaként és legrettegettebb vitázójaként ismert (HOLROYD 1988, 151) Shaw saját énképére és közéleti szerepének önmaga általi értékelésére. Miként azt Shaw

Arthur Bingham Walkleyhoz címzett, egyúttal az *Ember és felsőbbrendű ember* előszavaként is funkcionáló „ajánlólevelében” (Epistle Dedicatory) *ténylegesen* önmagáról megjegyzi:

Úgy kell venni engem, amilyen vagyok: józan gondolkodású, türelmes, állhatatos, jámbor, dolgos embernek; vérmérsékletem egy néptanítóé, érdeklődési köröm egy törvényhatósági bizottsági tagé. Kétségtelen, hogy írói adottságom, amely történetesen mulattatja a brit közönséget, elvonja jellememről a figyelmet; de azért ez a jellem csak megvan s olyan szilárd, mint a kőszikla. Lelkiismeretem igazi szószéki kellék; bosszant, ha azt látom, hogy az emberek nyugodtak, amikor pedig nyugtalanoknak kellene lenniük, és gondolkodásra kényszerítem őket, hogy így belássák bűnüket. Aki zokon veszi a prédikálásomat, ám vege zokon! Mászt nem tehetek (SHAW 1958, 34).

Ezek a szavak ironikus módon csengnek össze Tanner valamivel radikálisabb kijelentésével. A szónok-drámaíró élethivatását illető meggyőződéséből azonban mindezekkel együtt éppúgy kimaradt a tényleges, közvetlen politikai szerepvállalás, mint Tanner tervezett karrierjéből. Michael Holroyd úgy jellemzi a színmű-írónak az államférfiúi tisztségekkel szemben érzett erős fenntartásait, mint „Shaw idegenkedése attól, hogy tehetségét a parlamenti politizálásra fordítsa” (HOLROYD 1988, 188).¹² Az ilyen téren vállalt szerep gondolatával láthatóan Tanner sem tud megbarátkozni, hiszen valahányszor Ann (a magyar fordításban Anna) a politikai pálya lehetőségeit említi számára, a férfi mindannyiszor letaglózva, megrökönyödve reagál, vagy határozottan hárt, illetve másra tereli a szót:

ANNA (*nyugodt közönnyel*): Örülök neki, hogy úgy értesz a politikához, Jack: ennek hasznát veszed majd, ha bekerülsz a parlamentbe. (*Tanner megsemmisül, összeesik, mint egy kipukkasztott hólyag*) (SHAW 1965, 630).

Kettejük dialógusa, ismételten Ann jóvoltából, a második felvonásban is eljut ehhez a témához:

ANNA (*csendes érdeklődéssel figyeli Tannert*): Azt hiszem, belőled komolyan politikus lesz egyszer még, Jack.

TANNER (*elakad a szava*): Hogyan? Mi? Micsoda? (*Összeszedi az esztét.*) Mi köze van ennek ahhoz, amit mondtam?

ANNA: Olyan jól tudsz beszélni.

TANNER: Beszélni! Hát ez neked csak beszéd, üres beszéd? (SHAW 1965, 649–650).

¹² „Shaw’s disinclination to have his talent swallowed up by parliamentary politics...”

A politikai életet szintén bizonyos távolságból szemlélő, valamint azt nemritkán ostorozó Shaw gyaníthatóan hasonló véleménnyel volt életében az ilyen jellegű *valós*, azaz saját személyére és tevékenységére vonatkozó megjegyzésekről, javaslatokról is.

Shaw még a viselkedés, belső tulajdonságok, valamint a politikai és társadalmi problémákat illető gondolatok mellett is jelen van Tanner alakjában. Egy ponton ugyanis Ann a következőkkel jellemzi a férfit:

ANNA: [...] (*Megzavarodva.*) Jaj, te olyan bolondos vagy! Az ember sosem tudja, hogy komolyan vegyen-e vagy sem (SHAW 1965, 628).

Tekintettel arra, hogy a lehetséges másodlagos jelentések és burkolt célzások megértésének nehézségei még Shaw tárgyilagosabb hangvételű szövegeire is jellemzőek, nem kizárt, hogy az önéletrajzi vonatkozások mellett némi önkritika is megszólal ebben a szövegrészletben. Mindezt pedig már eszmecserejük legelején betetőzi az a pillanat, amikor Tanner Ann tudtára adja, hogy:

TANNER: [...] Én már nem vagyok az a régi iskolásgyerek, és még nem vagyok az a kilencvenéves vén számár, aki valaha leszek, ha ugyan megérem (SHAW 1965, 623).

Az idézetek fényében akár Shaw – ezúttal saját magára irányuló – próféta szerepe is (újabb) megerősítést nyerhet, hiszen ezen a ponton még ő maga sem tudhatta biztosan, hogy a sors valóban ilyen hosszú élettel fogja megáldani.

Tanner továbbá a második felvonás egyik dialógusában meggyőződéssel jelenti ki Ann előtt:

TANNER (*belelovalja magát a társadalomtudományos dühöngésbe*): [...] a természet parancsa azt követeli, hogy a lánnyal az apja törődjék, a fiúval az anyja. Az apa és a fiú közt, s az anya és a lánya közt nem a szeretet törvénye parancsol, hanem a lázadás, a felülkerekedés és a fiatalságnak meg a tehetségnek döntő győzelme az öregség és elnyűttség fölött (SHAW 1965, 649).

A gondolat lehetséges freudi olvasatán túl Shaw saját gyermek- és fiatalkorának ismerői egyetérthetnek abban, hogy az ifjú Bernard maga is inkább rideg és elutasító édesanyja,¹³ mintsem alkoholista apja¹⁴ mellett remélhetett ígéretesebb felnőttkort. A szülő–gyermek viszonyok terítékre kerülése pedig mind a drámában,

¹³ Shaw és édesanyja, Lucinda Elizabeth Shaw kapcsolatának részletesebb ismertetéséhez lásd HOLROYD 1988, 16–20.

¹⁴ Shaw és édesapja, George Carr Shaw kapcsolatának, valamint az utóbbi alkoholproblémáinak részletesebb ismertetéséhez lásd HOLROYD 1988, 13–16.

mind a kritikában a mű legelemibb témájához vezet: a férfi és a nő viszonyához, az ember mint szaporodásra képes lény küldetéséhez, valamint az ezek mögött álló fő mozgatórugóhoz, a Shaw által életerőnek vagy „az élet hajtóerejének” (Life Force; SHAW 1965, 698) nevezett tényezőhöz. A 19. század második felében a darwini fejlődélmélet kibontakozása, majd annak filozófiai és szociológiai szintekre történő átültetése szemmel láthatóan a drámaíróra is nagy hatást gyakorolt. Így nem véletlen, hogy – elsősorban Nietzsche olvasásának hatására – a századfordulón ő maga is igyekezett hozzátenni saját gondolatait és következtetéseit a Life Force jóval korábbi időkre visszanyúló fogalmának bővítéséhez, illetve modern kori újraértelmezéséhez. Az *Ember és felsőbbrendű ember* esetében a szerző ezzel kapcsolatos eszméit mindvégig John Tanner – illetve a harmadik felvonás pokolban játszódó álomjelenetének Don Juanja – képviseli.

Sally Peters rámutat, hogy „Shaw, aki már régóta kapcsolatba hozta a Don Juan-mítoszt saját magával, színművét közvetítő eszközként használta, melyen keresztül a nővel szembeni vegyes érzéseit kozmikus szintre emelhette” (PETERS 1998, 16).¹⁵ Az a kioktatás például, melyet Tanner nők, művészek és az életerő szerves kapcsolatának témakörében tart barátjának, a reménytelen romantikus szerepét betöltő, költői lelkületű és Annért rajongó Octavius („Tavy”) Robinsonnak, már jóval a tényleges Don Juan-jelenetet megelőzően ebbe a „kozmosz” irányba mutat:

TANNER: [...] Az alkotás szenvedélyében a művész éppen olyan könyörtelen, mint a nő; éppen olyan veszedelmes a nőre nézve, s éppen olyan iszonyatosan vonzó és lenyűgöző. Az emberi viaskodások közül a legálnokabb és legkíméletlenebb a művész küzdelme a nővel, aki anya. Melyikük tudja elemészteni a másikat: ezen dől el a harc. S életre-halálra megy, annál is inkább, mert – ahogyan ti fellengzős, romantikus képmutatással mondjátok – szeretik egymást (SHAW 1965, 616).

A gondolatébresztő(nek szánt) szavak lényegében Shaw saját nézeteinek tőle szokatlanul rövid összefoglalásaként olvashatók. Elsősorban Tanner megnyilvánulásaira hivatkozva Peters azt is megjegyzi, hogy „[a]z *Ember és felsőbbrendű ember* [...] bepillantást enged Shaw saját házasságát illető nézeteibe” (PETERS 1998, 16).¹⁶ Amennyiben ténylegesen erről van szó, magyar vonatkozásban érdekes, alkotó és szereplő viszonyát tovább bonyolító adalékként szolgálhat a témához, hogy Hevesi Sándor korábbi drámafordításának címe: *Tanner John házassága* (KARIG 1965, 1551).

¹⁵ „Shaw, having long associated the Don Juan myth with himself, used his play as a vehicle to elevate his ambivalent feelings toward women to a cosmic plane.”

¹⁶ „*Man and Superman* [...] offers glimpses of Shaw’s view of his own marriage.”

A műben megnyilvánuló ironia ugyanakkor többek közt abból ered, hogy (mind Shaw, mind pedig Tanner értelmezésében) a földi kereteket messze meghaladó életerő feltétlen, odaadó és lelkes szolgálata nem egyenlő az egyszerű, mondva-csinált, kötöttségekkel járó konvenciónak számító, Don Juan által egyenesen „a legbujább emberi intézmény” (SHAW 1965, 709) kifejezéssel illetett házassággal. Ezt igazolja a mű végén Tanner hivatalos stílusban előadott nyilatkozata Ann-nel kötendő frigyét illetően:

TANNER (*folytatja*): Ünnepelesen kijelentem, hogy nem vagyok boldog ember. Anna boldognak látszik: de ő is csak diadalmas, elégedett, győztes. Ez nem boldogság, hanem csupán az az ellenérték, amelyért az erős emberek eladják a boldogságukat. Mi ketten ma délután azt csináltuk, hogy lemondtunk a boldogságunkról, a szabadságunkról, a lelkinyugalmunkról [sic], és lemondtunk mindenekelőtt az ismeretlen holnap romantikus lehetőségeiről, a család és a családi élet gondjainak-bajainak a kedvéért (SHAW 1965, 761).

A két teljesen különálló és láthatóan egymástól merőben eltérő szinteken mozgó fogalom, azaz az életerő és a házasság, a férfi főszereplő szavainak fényében végül mégis szervesen összefonódik – úgy Tanner, mint Shaw életében. Ebből a szempontból Nicholas Grene summázza a karakter lényegét a legszemléletesebb módon: „A gondolkodó Tanner, aki egyelőre képtelen megállapítani, hogy eszméi milyen irányba terelik majd a valóságban, nem csupán egy komikus alaptípus – a gödörbe eső csillagász –, hanem Shaw elméletét illusztrálja a művész-férfiről, aki a nő gyakorlatias akaratának behódolni kényszerül” (GRENE 1984, 58).¹⁷ Shaw, aki, vonakodva vagy sem, 1898. június 1-jén maga is ugyanígy tett, azaz megnősült (HOLROYD 1988, 465), a dráma megírásának kezdetén bizonyára már rendelkezett néhány évnyi tapasztalattal a házaseletről. Ennek fényében pedig éppen akkor nem használná ki kellőképpen az ironia hatásos eszközét, ha John Tanner záró szavait és viselkedését *nem* saját addigi élményeire alapozta volna.

Amennyiben Holroyd Shaw-életrajzának a témához kapcsolódó részleteire hagyatkozunk, Charlotte Payne-Townshend, azaz a későbbi Mrs. Shaw személyisége sem feltétlenül tért el gyökeresen Ann Whitefield beállítottságától és tulajdonságaitól.¹⁸ Egy releváns fogalommal élve a biográfus nem rest kiemelni: „A kritikusok olykor rámutatnak annak ironiájára – vagy akár cinizmusára –, hogy [Shaw] nem sokkal azt követően hozott össze egy (a férfi szemszögéből indított)

¹⁷ „Tanner the thinker who yet cannot see where his thought may be taking him in the real world is not only a stock comic type – the astronomer who falls into the pit – but an illustration of Shaw’s doctrine of the artist-man who must submit to the practical will of the woman.”

¹⁸ Shaw és Charlotte Payne-Townshend – tisztán szellemi együttműködésként induló, ám házassággal végződő – kapcsolatának életrajzi részleteihez lásd HOLROYD 1988, 433–465.

támadást a házasság intézménye ellen, hogy ő maga is megházasodott” (HOLROYD 1989, 78).¹⁹ Az (ön)íronia egy másik vetületét előtérbe helyezve valamivel mélyebb tartalmat vél felfedezni a színmű záró soraiban John A. Bertolini, aki a Shaw–Tanner-viszonyt a következőképpen értelmezi: „Tanner apaságba való beletörődését [Shaw] az *Ember és felsőbbrendű ember* létrehozásával állítja párhuzamba. A drámaíró pontosan úgy alkot, ahogyan Tanner tekint magára mint nemzőre” (BERTOLINI 2011, 33).²⁰ Ezáltal maga Tanner (is) egyfajta sajátos karakterfejlődésen megy keresztül a házasság kilátásba helyeződésével, hiszen társadalmat kritizáló megjegyzései ettől a ponttól kezdve kiegészülnek majd a személyesebb, családban végzett tevékenység „gondjainak-bajainak” sorával. Ezt a helyzetet szemlélteti Gordon is, amikor megállapítja: „Bár forradalmárnak vallja magát, Tanner energikus beszédmódja révén a robusztus shaw-i modell vérbeli művészenek bizonyul” (GORDON 1990, 36).²¹ Az átalakulás két végpontja között pedig azok a Gordon által hangsúlyozott érvelési és szónoki képességek teremtik meg az összeköttetést, amelyek révén Tanner, akarata ellenére, éppúgy meggyőzi Annt kettejük házasságának előnyös következményeiről, mint ahogyan, hosszas vitájuk végeztével, Don Juan biztosítja Dona Anát a felsőbbrendű ember eljöveteleének lehetőségéről, valamint az életerő parancsáról (SHAW 1965, 725). Mivel kiemeli az életerő művészi-írói szempontból is nélkülözhetetlen, teremtő szerepét, Bertolini interpretációja szintén erősíti azt a párhuzamot, melyre építve Tannert ironikus shaw-i önarcképként elemezhetjük.

IV. b. A bővülő ördögi kör. Don Juan a pokolban – Tanner (és Shaw) a színpadon

Ahogyan Tanner, úgy a szereplő múltbéli énjeként vagy akár alteregójaként színre lépő Don Juan is számos ponton mutat hasonlóságot a drámaíróval – ez pedig a pokol-jelenetben lejátszódó vita során elsősorban bőbeszédűségében, valamint az arra vonatkozó megjegyzésekben csúcspod ki. Don Gonzalo szobra például egy ponton a következő szavakkal kommentálja a főszereplő, vagyis inkább főbeszélő, monológjait:

¹⁹ „Critics have sometimes pointed to the irony, even cynicism, of his writing (from the man’s point of view) an attack on the institution of marriage so recently after having himself been married.”

²⁰ „...he [i.e. Shaw] made Tanner’s acceptance of fatherhood analogous to his own acceptance of the authorship of *Man and Superman*. Shaw generates writing in the same way that Tanner comes to see himself as a procreator.”

²¹ „Tanner, though a self-styled revolutionary, proves by his energetic use of language to be a true artist on the robust, Shavian model.”

A SZOBOR: Az a sötét gyanúm támadt, édes, jó barátom, hogy nem is akarja befejezni soha. Roppantul szereti hallani a saját hangját (SHAW 1965, 712).

Szavait mintegy visszhangozva az ördög később azzal támadja az elhangzott érvek egyikét, hogy kereken kimondja:

AZ ÖRDÖG: De azért ez mind csak üres fecsegés. Elmondták ezt már sokszor; és mi haszna volt? Megváltozott tőle a világ? Tudomásul vette egyáltalán?

DON JUAN: Igen, csak üres fecsegés (SHAW 1965, 719).

Don Juan válaszában érződik, hogy az ördög figyelmeztető célzatú kérdéseinek jogosságát maga a címzett is elismeri. Felmerülhet tehát a kérdés, hogy vajon saját ördögei és démonai Shaw-t is efféle kijelentésekkel gyötörték-e akkoriban – sőt akár egész karrierje során. Más szóval: magát a szerzőt is kísérthette az a rettegett és már Ann és Tanner dialógusának egyik fent idézett részletében is megpendített gondolat, hogy a komoly(nak szánt) viták sora nem több, mint „csak üres fecsegés” minden egyes alkalommal?

Való igaz, hogy érveinek szemléltetéséhez Don Juan mindazokat az elvont, nehezen értelmezhető és megfoghatatlan eszméket sorra veszi, amelyeket maga a filozofáló karakter pusztán fogalmaknak tart, ámde mind a központi szereplő, azaz Juan, mind pedig alkotója, azaz Shaw, számára fájdalmas felismerésként hathatnak a szobor szavai: „Ez csupa metafizika és csupa szörnyen elvont dolog, Juan” (SHAW 1965, 707). A „csupa szörnyen elvont dolog” között pedig a szöveg értelmezését megnehezítő autobiografikus jelleg is helyet kap, hiszen, ahogy de Man fogalmaz, „amikor azt állítjuk, hogy minden szöveg önéletrajzi, egyazon oknál fogva egyúttal azt is ki kell jelentenünk, hogy egy sem (lehet) az. A műfaji meghatározás nehézségei, melyek hatásuk alatt tartják az önéletrajz kutatását, egy lényegi instabilitást ismételnék, mely a modellt már megalkotásakor szétbomlasztja” (DE MAN 1997, 96). Úgy tűnik tehát, hogy az önéletrajzírás gyakorlata éppúgy „szétbomlasztja”, azaz dekonstruálja a kellően szilárd és alapos olvasást, mint a szövegekben az autobiografikus elemekkel együtt gyakran jelen lévő, ámde egyúttal legalább ugyanannyira tünékeny ironia.

Fentebb idézett gondolatmenetét de Man ezzel a következtetéssel zárja: „Az önéletrajz érdekessége [...] nem abban áll, hogy megbízható ön-ismeretet tár elő – nem ezt teszi –, hanem hogy meghökkentő módon mutatja meg a topologikus helyettesítésekből álló textuális rendszerek lezárásának és totalizálásának (vagyis létrejöttének) lehetetlenségét” (DE MAN 1997, 96). Ha mindezt kivetítjük az *Ember és felsőbbrendű ember* – és különösen a Don Juan a pokolban-jelenet – dialógusaira, „megbízható ön-ismeretet” (nem kimondottan önéletrajznak szánt önéletrajzról lévén szó) valóban nem, sokkal inkább (ön)ironikus megjegyzések egymásutánját láthatjuk a sorok között. Amennyiben Shaw színművében a he-

lyettesítések és lezárások – így például a szerző John Tannerrel vagy akár Don Juannal való teljes azonosításának – megvalósíthatatlanságáról van szó, az önéletrajzi jelleg kérdése is tovább bonyolódik. A főszereplő(k) karakterét vizsgálva Grene a következőképpen érvel:

Az Ember és felsőbbrendű emberrel kapcsolatos nehézségek egyike, hogy Shaw és két drámabeli megtestesülése között nem teszünk megfelelő különbséget: Shaw maga Tanner, aki egyúttal maga Juan. Valószínűnek tűnik, hogy Shaw [...] nem saját magáról mintázta Tannert. [...] A maga lobbanékonyásával, ingatagságával, valamint kirobbanó energiájával Tanner az első két felvonásban minden bizonynyal egy jól megszerkesztett komikus karakter, nem pedig Shaw pusztá dublőre (GRENE 1984, 62).²²

Mivel Grene ezt követően a Tanner–Don Juan-azonosságot is igyekszik megkérdőjelezni (62–63), az olvasó-elemző akaratlanul is egy kettős dilemmával szembesül. Ezen a ponton már nem pusztán az kérdéses, hogy a világias, a modernkori ember törekvései által vezérelt (illetve azokat kritizáló) Tanner vajon milyen mértékben feleltethető meg Shaw-nak, hanem az is, hogy milyen kapcsolat állhat fenn az alteregő alteregója, azaz az univerzális eszméken töprengő, valamint azokról pokolbéli vitapartnereivel igen hevesen disputáló Don Juan és a drámaíró között.

Még ha igazat is adunk Grene fent említett felvetésének, valamint szem előtt tartjuk a teljes azonosság lehetetlenségét, ezek ellenére el kell ismernünk, hogy a szerzői instrukciók alapján Don Juan mégiscsak igen szoros kapcsolatba hozható John Tannerrel:

...amikor felemelte a fejét, egy pillanatra megláttuk az arcát, [...] és sajátos módon hasonlított John Tannerre. Szép, finnyás, válogatós, gyanakvóbb, sápadtabb és ridegebb arc, mint Tanneré, hiányzik róla Tanner indulatos hiszékenysége és lelkesedése, s a mai gazdag emberek otrombasága, mégis nagyon hasonlít rá, sőt, ugyanaz az arc. A nevük is megegyezik: Don Juan Tenorio – John Tanner (SHAW 1965, 677).

Shaw és Tanner viszonya azonban már nehezebb kérdés. Miután a „universal” melléknév többjelentésű mivolta alapján arra a következtetésre jut, hogy a „*Universal laughter*” („*Mindnyáján elnevetik magukat*”, SHAW 1965, 762) instrukció a közönségre, sőt az életerő által irányított univerzum teljességére, valamint Tan-

²² „Part of the difficulty with *Man and Superman* is that there is not enough distinction between Shaw and his two avatars: Shaw is Tanner is Juan. It seems likely that Shaw did not [...] model Tanner on himself. [...] Certainly Tanner, with his impulsiveness, his volatility, his all but mad energy, is a realised comic character in the first two acts, not a mere stand-in for Shaw.”

nerrel együtt magára Shaw-ra is vonatkozik, az *Ember és felsőbbrendű ember* utolsó mondatait elemezve Michael Goldman megjegyzi: „Valószínűleg helytelen [Tannert] úgy játszani, ahogy gyakran szokták, Bernard Shaw-ra hasonlító külsővel. Ez a karakter ugyanakkor legalább egy szempontból valóban olyan, mint Shaw: egy olyan szerepet kap, amely Shaw szerint jellemző a művészetre” (GOLDMAN2011, 153).²³ Míg Tanner mint shaw-i művész-alak kétségkívül mutat párhuzamokat alkotójával, a szerző és a főszereplő *külseje* közötti hasonlóságok és megfeleltetések számbavétele egy más perspektívából történő megvilágítást nyújthat, hiszen a megtestesített alak látványa, illetve leírása úgy a színpadon, mint a szövegben többnyire, és különösen Shaw műveinek esetében, megelőzi az érvelő jellegű felszólalásokat, továbbá a gyakran sokatmondó mozdulatokkal megtámogatott monológokat.

Holroyd a következőképpen jellemzi a drámaíró kinézetét és mozgását:

Shaw jó hat láb magas volt, és úgy tűnt, teste folyvást tele energiával. Tekintete és mozgása gyors volt; hosszú, ruganyos léptekkel, rendkívüli sebességgel, talpa elülső felét a földre helyezve járt, mintha a gravitáció alig-alig hatott volna rá. Ültében egész teste nyugodtnak tűnt, hol összekuporodva, hol kinyújtózva, hosszú lábait kiegyenesítve, majd mellkasához felhúzva, mintha átölelné saját magát. [...] Ezután felállt: szálfegyenesen, szemlátomást önmagával elégedetten, emelt fővel, hátrahajlított testtel, hegyes szakállal. Nyúlánk alakja harcias és vakmerő benyomást keltett, mely gyakorta ellenállhatatlan humorral vegyült (HOLROYD 1988, 94).²⁴

Az a fentebb részben már idézett karakterábrázolás pedig, melyet Shaw nyújt John Tanner nevű szereplőjéről, kétségkívül mutat közös jegyeket író és (valamivel ifjabb) szereplője között:

Még túl fiatal abhoz, hogy magas, szakállas férfinak nevezzük. De máris nyilvánvaló, hogy tíz-tizenöt év múlva ez a leírás lesz a legjellemzőbb rá. Az alakja még fiatalosan karcsú; noha egyáltalán nem törekszik arra, hogy fiatalosnak hasson: szalonkabátja rá-

²³ „It is probably a mistake to play him [i.e. Tanner] as he is often played, made up to look like Bernard Shaw. But he is like Shaw in at least one respect: he makes a contribution that Shaw feels characteristic of art.”

²⁴ „Shaw was a good six feet, and his taunt body seemed wound up with energy. His looks and movements were rapid; he walked with long springy strides, and at tremendous speed, on the front of his feet, as if gravity had little authority over him. When seated he seemed to relax all over, huddling and stretching, sticking out his long legs and then pulling them up to his chest as if embracing himself. [...] Then he stood up, thin, erect, well-pleased with himself it appeared, the head upraised, body tilted back, beard pointed. The impression of this figure, combative and audacious, was often invaded by irresistible comedy.”

illenék egy miniszterelnökre is, s a kifeszített mellkasa, büszke fejtartása, és az az olümposzi méltóság, ahogy dióbarna sörényét, vagyis inkább hatalmas hajcsutakját hátraveti tekintélyes homlokából, inkább Jupiterre emlékeztet, mint Apollóra (SHAW 1965, 601).

Shaw és Tanner külső tulajdonságainak megfeleltethetőségei ugyanakkor arra a vitás pontra hívják fel a figyelmet, melyre fentebb idézett megjegyzésében Goldman is rávilágít: nevezetesen hogy a karaktert szántszándékkal, célirányosan a szerzőhöz a lehető legjobban hasonlító formában állítják színpadra. Ez azonban annak kockázatát is magában hordozza, hogy Tanner karakterét, valamint a tőle elhangzó szavakat a néző- vagy olvasóközönség elfogult, előre befolyásolt módon értelmezi, és nem képes az irodalmi alakot, illetve annak érveit a szerzőtől kellő távolságot tartva, függetlenül, önmagában látni.

A drámaíró személyes jó barátja és első életrajzíróinak egyike, Archibald Henderson a Shaw–Tanner kapcsolat külső jegyekben megmutatkozó kérdésére a következőképp reflektál:

Bevett szokásnak számít Shaw-t Tannerrel azonosítani – sőt az *Ember és felsőbbrendű ember* első, Court Theatre-beli előadásának alkalmával Tannert (azaz Mr. Granville Barkert) úgy „készítették ki”, hogy magát Shaw-t képviselje a színpadon. Ami azt illeti, Mr. Shaw egyszer elárulta nekem, hogy Tanner karakterében, a maga heves és kapkodó szószátyárságával együtt, a nagyszerű szocialista szónokot, Mr. H. M. [Henry Mayers] Hyndmant állította pellengérré (HENDERSON 1911, 368).²⁵

Amennyiben Shaw valóban úgy vélte, hogy a – helyenként nyilvánvaló – hasonlóságok közte és Tanner között pusztá félreértelmezések és belemagyarázások, akkor jogosan merül fel a kérdés: vajon a drámaíró esetében is gondolhatunk, illetve hagyatkozhatunk „az én [Frege által kiemelt és de Man által idézett] negativitására” (DE MAN 2000, 194)? Magát a fogalmat jellemezve de Man kiemeli, hogy „e negativitás a mindennel szembeni távolságtartás, azaz távolságtartás az énnel és az író saját művével szemben is, a radikális elkülönülés (önmagának radikális tagadása) saját munkájától” (DE MAN 2000, 194). Az a „távolságtartás” és „radikális elkülönülés”, melyet Shaw tanúsít nem csupán Tannerrel, hanem – de Man-i értelemben – az *Ember és felsőbbrendű ember* egészével szemben, az (ön)íronia irányába mutat.

²⁵ „It is customary to identify Shaw with Tanner; and in the first production of *Man and Superman* at the Court Theatre, Tanner (Mr. Granville Barker) was »made up« to represent Shaw. As a matter of fact, Mr. Shaw once told me that in Tanner, with all his headlong loquacity, is satirized Mr. H. M. Hyndman, the great Socialist orator.” Ugyanerre a kérdésre röviden Grene is kitér (GRENE 1984, 62).

De Man előadása egy korábbi pontján kijelenti: „Az irónia nyilvánvalóan performatív funkcióval is rendelkezik. Az irónia vigasztal, ígér és felment. Általa egész sor olyan performatív nyelvi aktust vihetünk végbe, amelyek látszólag a tropologikus mezőn kívül esnek, de ugyanakkor igen szorosan kapcsolódnak is ahhoz” (DE MAN 2000, 177). Ebben a tekintetben tehát az irónia tárgykörén belül a trópusokra jellemző sajátságok és a performatív jelleg szervesen összefonódik – Shaw-nak pedig talán éppen az ebből fakadó vigasztalásra, ígéretekre és felmentésre volt szüksége. De Man valamivel később a Goethe-idézetre támaszkodó Schlegel azon gondolatát emeli be érvelésébe, miszerint maguk a szavak gyakorta képesek felülkerekedni használóikon és azoknál sokkalta érthetőbben, kifejezőbben megnyilvánulni, majd megjegyzi, hogy „[a] szavak ki tudnak mondani olyan dolgokat, melyeknek semmi közük ahhoz, amit a szavakkal közölni szeretnénk” (DE MAN 2000, 199). Így a könnyedén változtatható és a határozott szerzői instrukciók ellenére manipulálható külső helyett John Tanner esetében a szereplő *szavaira*, nem pedig *megjelenésére* kell összpontosítanunk. *A sors embere* című egyfelvonásost vizsgálva Henderson a következőt jegyzi meg a szerző és a valós történelmi alakról, Napóleonnól mintázott főszereplő kapcsán: „Shaw legnyilvánvalóbb és szántszándékkal elkövetett hibája az ön-projekció a karakterein keresztül. Shaw úgy azonosul saját munkájával, ahogy előtte talán egyetlen más drámaíró sem tette” (HENDERSON 1911, 345).²⁶ Az ebből fakadó kérdést úgy is feltehetjük, hogy az én „projekciója” – vagy, de Man-i szavakkal élve, „az ennek a mű kedvéért való feláldozása” (DE MAN 1999, 245) – milyen mértékben és mennyire ironikus módon írja felül a feltevést, miszerint Shaw karakterét egy másik emberről és egy másik embernek – nem pedig *magáról és magának* – teremtette.

V. Konklúzió. A művész öniróniája

John Tanner karakterét hasonló szempontból tekintem a dolgozat címében is említett művésznek, mint magát Shaw-t is. Egyikük sem az a kimondott művész, akit a gyakran felszínre törő érzelmek mellett rendkívüli elhivatottság és jól definiálható kötelességtudat vezérel mind a szerelemben, mind pedig a közéletben – ahogyan az például az *Ember és felsőbbrendű ember* Tavy Robinsonjára vagy a *Candida* Eugene Marchbanks nevű szereplőjére jellemző. Tanner, akárcsak maga a szerző, sokkal inkább az a fajta, nehezebben jellemezhető, zárkózott és némiképp mogorva művész, aki a maga egyedi módján fejezi ki ilyen irányú tehetségét és indíttatásait. Első ránézésre Tanner éppúgy érzelemmentes, rideg figurának

²⁶ „Shaw’s most obvious and most deliberately committed fault: self-projection through the medium of his characters. Shaw identifies himself with his work as possibly no other dramatist before him has ever done.”

tűnhet, mint Shaw, ámde aki ilyen drámabeli tirádák és hatásos érvelésekkel tele-tűzdelt monológok formájában képes hallatni a véleményét, megérdemli a „művész” nevet. Shaw-t éppen emiatt a karakterábrázolás szempontjából is formabontónak tekintem, hiszen Tanner mellett még számos egyéb, jellemzően szintén önéletrajzi jegyeket viselő alakja képes művészi szintre emelni olyan, többnyire gyakorlatiasabb funkciójú és kevésbé gyönyörködtető irodalmi műfajokat is, mint például a polémia és a szónoklat. Egy ízben Shaw ki is emelte: ha az általa képviselt művészet nem rendelkezne gyakorlati tartalommal, és pusztán önmagáért létezne, akkor egyetlen árva mondatot sem volna hajlandó írni.²⁷Tanner láthatóan ugyanígy vélekedik, ennek jegyében jár el, s ezzel beírja magát a shaw-i önarcképek sorába.

Előadásának címét saját bevallása szerint is némiképp felülírva, de Man már érvelése legelején leszögezi: „...az ironia nem egy fogalom...” (DE MAN 2000, 175) – George Bernard Shaw azonban megfoghatatlansága ellenére is sikerrel alkalmazta ezt az eszközt műveiben. Az *Ember és felsőbbrendű emberben* és legfőképp annak John Tannerjében felbukkanó (ön)ironia pedig az én arcrongáló, autobiografikus megnyilvánulásaiban határozott intenzitással fejt ki hatását. Sőt, a de Man által teoretizált ironia, a maga rendszermegszakító és -felbolygató funkciójával, dekonstrukciós folyamatok eredményeként szintén megmutatkozik Shaw munkásságában. Az (ön)ironiának a jelen tanulmányban nyújtott értelmezése pedig a drámaíró saját maga elé (olykor nem is annyira) görbe tükröt tartó önarcképében az egyedien modernista shaw-i stílus egyik jelentős, a színművek időtálló értékét fémjelző sajátosságát mutatta ki.

Bibliográfia

- BERTOLINI, John A. (2011), Saint Joan. The Self as Imagination, in Harold BLOOM (szerk.), *George Bernard Shaw*, New York, NY, Infobase Publishing, 25–46.
- CLARE, David (2016), *Bernard Shaw's Irish Outlook*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- COLEBROOK, Claire (2004), *Irony*, London, Routledge.
- DE MAN, Paul (1997), Az önéletrajz mint arcrongálás, ford. FOGARASI György, *Pompeji* 1997/2–3, 93–107.
- DE MAN, Paul (1999), Én (Pygmalion), ford. FOGARASI György, in *Ő, Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, Szeged, Ictus–JATE, 216–253.

²⁷ „...»for art's sake« alone I would not face the toil of writing a single sentence. I know that there are men who, having nothing to say and nothing to write, are nevertheless so in love with oratory and with literature that they delight in repeating as much as they can understand of what others have said or written aforetime” (SHAW 1963, 513–514). Az idézett szövegrészlet első mondatát afféle mottóként McDonald is felhasználja tanulmánya elején (McDONALD 2006, 63).

- DE MAN, Paul (2000), Az irónia fogalma, ford. KATONA Gábor, in uő, *Eszztétikai ideológia*, Budapest, Janus–Osiris, 175–203.
- GOLDMAN, Michael (2011), Shavian Poetics. Shaw on Form and Content, in Harold BLOOM (szerk.), *George Bernard Shaw*, New York, NY, Infobase Publishing, 145–153.
- GORDON, David J. (1990), *Bernard Shaw and the Comic Sublime*, London, Palgrave Macmillan.
- GRENE, Nicholas (1984), *Bernard Shaw. A Critical View*, London, Palgrave Macmillan.
- GRENE, Nicholas (1996), The Edwardian Shaw, or the Modernist That Never Was, in Maria DiBATTISTA – Lucy McDIARMID (szerk.), *High and Low Moderns. Literature and Culture, 1889–1939*, Oxford, Oxford University Press, 135–147.
- HENDERSON, Archibald (1911), *George Bernard Shaw. His Life and Works*, Cincinnati, OH, Stewart & Kidd Company.
- HOLROYD, Michael (1988), *The Search for Love*, Harmondsworth, Penguin Books.
- HOLROYD, Michael (1989), *The Pursuit of Power*, Harmondsworth, Penguin Books.
- HUTCHEON, Linda (1994), *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London, Routledge.
- KARIG Sára (1965), Jegyzetek, in George Bernard SHAW, *Színművek*, Budapest, Magyar Helikon, 1543–1558.
- LEVENSON, Michael (1999), Introduction, in uő (szerk.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1–8.
- MCDONALD, Jan (2006), Shaw among the Artists, in Mary LUCKHURST (szerk.), *A Companion to Modern British and Irish Drama, 1880–2005*, Oxford, Blackwell, 63–74.
- OWENS, Craig N. (2010), Exorbitant Apparatus. On the Margins with Shaw, Beckett, and Joyce, in Peter GAHAN (szerk.), *Shaw. The Annual of Bernard Shaw Studies*, University Park, PA, The Pennsylvania State University Press, XXX. köt., 191–215.
- PETERS, Sally (1998), Shaw's life. A feminist in spite of himself, in Christopher INNES (szerk.), *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*, Cambridge, Cambridge University Press, 3–24.
- SHAW, George Bernard (1958), *Vélemények, Gondolatok*, vál. és ford. RUTTKAY Kálmán, Budapest, Bibliotheca.
- SHAW, George Bernard (1963), *Complete Plays with Prefaces*, New York, NY, Dodd, Mead & Company, III. köt.
- SHAW, George Bernard (1965), Ember és felsőbbrendű ember, ford. OTTLIK Géza, in uő, *Színművek*, Budapest, Magyar Helikon, 593–762.
- SHAW, George Bernard (1965), Az orvos dilemmája, ford. RÉZ Ádám, in uő, *Színművek*, Budapest, Magyar Helikon, 867–960.

Számunk szerzői

AJTONY Zsuzsanna (1964) a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem magyar nyelv és irodalom – angol nyelv és irodalom szakán szerzett tanári oklevelet 1987-ben. Doktori címét a Bukaresti Egyetemen szerezte 2011-ben. Disszertációja *Britain and Britishness in G. B. Shaw's Plays: A Linguistic Perspective* címmel az angliai Cambridge Scholars Publishing kiadónál jelent meg 2012-ben. Jelenleg a Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem Csíkszeredai Kara Humántudományok Tanszékének docense. Főbb kutatási területei az etnicitás és identitás nyelvi megjelenési formái, imagológia, fordítástudomány, pragmatika, a nyelv- és irodalomtudomány határterületei. Publikációi között számos tanulmány és könyvfejezet szerepel, többnyire angol nyelven. Az *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica* című folyóirat nyelvészeti számainak szerkesztője.

E-mail: ajtonyzsuzsa@uni.sapientia.ro

BERTHA Csilla(1946) a Debreceni Egyetem Angol–Amerikai Intézetének nyugalmazott docense. Kutatásai a 20–21. századi ír dráma, a magyar–ír irodalmi és kulturális párhuzamok és a művészdrama kérdéskörére fókuszálnak, mely területeken számos tanulmánykötetet szerkesztett önállóan vagy másokkal, valamint több folyóirat különszámát itthon és külföldön (például *Irish University Review*, 2015, *Hungarian Journal of English and American Studies*, 2017). Monográfiát jelentetett meg a drámaíró Yeatsről, tanulmányokat publikált kortárs drámaszerzőkről (köztük Brian Friel, Tom Murphy, Frank McGuinness, Sebastian Barry műveiről), továbbá a *lieux de mémoire*, a posztkolonialitás, az interart kapcsolatok és az önreflexivitás kérdéseiről hazai és nemzetközi folyóiratokban (például *Irish University Review*, *New Hibernia Review*, *Nagyvilág*, *Korunk*) vagy fejezetekként (például *The Cambridge Companion to Brian Friel*, 2006, *The Enduring Drama of Tom Murphy*, Dublin, 2010, *The Palgrave Handbook of Contemporary Irish Theatre and Performance*, London, 2017) című könyvekben.

E-mail: csillabertha@gmail.com

BOLLOBÁS Enikő (1952) irodalomtörténész, amerikanista, az ELTE Angol–Amerikai Intézetének egyetemi tanára, az MTA levelező tagja. Kutatási területei: amerikai és magyar irodalomtörténet, irodalomelmélet, líraelmélet. Tíz megjelent könyve között említhető a Charles Olsonról és Emily Dickinsonról írt monográfiája (Twayne, 1992; Balassi, 2015), két amerikai irodalomtörténete (Osiris, 2005; Osiris, 2015), a performatív alanyképzéssel foglalkozó két elméleti munkája (*They Aren't, Until I Call Them – Performing the Subject in American Literature*, Peter Lang, 2010; *Egy képlet nyomában – Karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból*, Balassi, 2015), valamint a nem alanyi költészetéről írt kismonográfiája (*Ami szép, az nehéz – A nem alanyi költészetéről*, Akadémiai Kiadó, 2021). Tanulmányai magyar és nemzetközi tudományos folyóiratokban láttak napvilágot (például *American Quarterly*, *Arcade*, *Emily Dickinson Journal*, *Estetica*, *Journal of Pragmatics*, *Language and Style*, *Modern Philology*, *Paideuma*, *Word and Image*).
E-mail: bollobas.eniko@btk.elte.hu

CSIKAI Zsuzsa (1972) a Pécsi Tudományegyetem Anglisztika Intézetének adjunktusa, többek között modern ír és brit irodalom, ír kultúra, valamint fordítás témájú kurzusokat oktat. 2008-ban szerzett PhD-fokozatot az ELTE Modern angol irodalom programjában, *Irish Voices of Chekhov: Translations and Adaptations of Chekhov by Contemporary Irish Playwrights* címmel írt disszertációjával. Tudományos érdeklődési területei az ír dráma és próza, a kortárs brit irodalom, műfordítás és adaptáció; kutatásai fókuszában kortárs ír szerzők által készített orosz klasszikus művek fordításai és adaptációi állnak. Tanulmányai és fordításai hazai és külföldi folyóiratokban (például *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, *Hungarian Journal of English and American Studies*, *Irish Studies Review*, *Translation, Cognition and Culture*), valamint gyűjteményes kötetekben (*Ibsen and Chekhov on the Irish Stage; Csehov-újraírások; Rereading Schleiermacher*) jelentek meg.
E-mail: csikai.zsuzsa@pte.hu

KVÉDER Bence Gábor (1994) a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Fő érdeklődési területe a 19. század végi és 20. századi posztkoloniális irodalom és az ír dráma. Mindezen belül kutatásai középpontjában George Bernard Shaw színműveinek modernista dramaturgiai stratégiái állnak, publikációi és konferencia-előadásai alapvetően e szűkebb témára épülnek. Emellett több szakfordítást is publikált, például a *Literatura* című folyóiratban. Óraadóként a Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Karának Anglisztika Intézetében bevezető szemináriumokat tart alapképzésben (BA) és osztatlan tanárképzésben részt vevő hallgatók számára.
E-mail: kveder.bence@gmail.com

KURDI Mária (1947) a Pécsi Tudományegyetem Anglisztika Intézetének nyugalmazott egyetemi tanára, az MTA doktora, professzor emerita. Tudományos kutatásainak fő területei a modern és kortárs író dráma és színház, az összehasonlító irodalom. Legfontosabb könyvei: *Nemzeti önszemlélet a mai író drámában 1960–1990* (Akadémiai Kiadó, 1999), *Representations of Gender and Female Subjectivity in Contemporary Irish Drama by Women* (Edwin Mellen Kiadó, 2010), *John Millington Synge, az író modernség drámaírója* (Pécs, Kronosz Kiadó, 2021). Emellett számos tanulmánykötet szerkesztője vagy társszerkesztője, például: *Literary and Cultural Relations: Ireland, Hungary, and Central and Eastern Europe* (Dublin, Carysfort Press, 2009), *Arthur Miller öröksége: centenáriumi írások műveiről* (Szeged, AMERICANA ebooks, 2015), *The Theatre of Deirdre Kinahan* (Peter Lang, 2021). Számos szaktanulmány szerzője, melyek angol vagy magyar nyelven jelentek meg folyóiratokban (például: *Irish University Review*, *New Hibernia Review*, *Hungarian Journal of English and American Studies*, *Literatura*, *Jelenkor*, *Nagyvilág*, *Korunk*), valamint tanulmánykötetekben.
E-mail: kurdi.maria@pte.hu

