

IMPRESSZUM

SZÖVEGEK KÖZÖTT 23.

„Let Us Compare Mythologies”

Írások Kürtösi Katalin születésnapjára

Alapító főszerkesztő: Fried István

Szerkesztők: Kérchy Vera, Tóth Ákos

A szerkesztők munkatársa: Jancsovics Klaudia

Az idegen nyelvű szövegek szerkesztésében részt vett: Fritz Gergely, Housseem Hamrouni,
Steinbachné Bobok Anna

Borítóterv: Buschné Káldy Sára

Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék,
Szeged, 2021

A borítón felhasznált grafika forrása:

oldbookillustrations.com

KÜRTÖSI KATALIN KÖSZÖNTÉSE

FRIED ISTVÁN

Keresgélek a pontos-találó kifejezések között, miként tudnám Kürtösi Katalin professzor asszonynak, február végétől emerita professzornak kanyargós pályáját az alkalomnak megfelelően jól szemléltethetővé tenni. Nyilván az általa művelt diszciplínák felsorolásával kezdhethném, meg talán annak felvázolásával: honnan hová ért el. Mégsem evvel indítanék, publikációs és citációs jegyzéke hozzáférhető, tanulságos tanulmányozása. Ott folytatom, hogy pályatársai egyikéhez-másikához hasonlóan akár szellemi akadályfutásnak is képzelgethetem el ezt a „tudományos életrajz-félét”, amely a start után óraadói, könyvtárosi, meghatározott időre szóló szerződéses állást tett csak lehetővé, jóllehet egy (kortárs) színházi érdeklődés jegyében kívánt volna elindulni. Ha nem lett volna a pályakezdő oly elszánt-kitartó, ha kevésbé elkötelezetten folytatta volna a szakdolgozatával megkezdett kutatásokat, ki tudja, megmaradt volna-e egyetem-közelben...

Amikor nem csekély habozás után igent mondtam a hívásnak és a nyugalmas könyvtárosi posztot felcseréltem a vonatutazásokkal tarkított egyetemi léttel, és kitettem magam a szerfölött jóindulatú kollégák „lejáró” jelzővel ellátott minősítésének, belebotlottam a „Kürtösi-problémába”: lehet-e és hogyan státust biztosítani a karunkon majdnem szabadon lebegő ifjú kolleginának, akinek munkájára egyébként tanszékünkön szükség volt, mivel nem volt „angolosunk”, sem színházi szakemberünk. Rövidre fogva, 1985. februárjától sikerült egy szerződéses állást biztosítani e célra, majd ez év június-júliusától fogva egy adjunktusi státusszal gyarapítani a komparatistikai tervezgetés során felmerült igények szerint. Megbeszéléseinken a kutatási téma is körvonalazódott: *a kanadai művelődés kétnyelvűsége*. Ennek története van. Tanszékünkre látogatott

Bohumil Doležel professzor Kanadából, aki nemcsak annak örült, hogy itt, Szegeden csehül is megszólalhat, hanem annak még inkább, hogy találkozhatott egy ifjú kutatóval, akit érdekel Kanada (egyelőre csak) angolnyelvű irodalma, de nyitott a francia nyelvűre is, egyáltalában a Magyarországon még kezdetlegesnek mondható kanadisztikai kutatásba (is) bevonható.

A pályáiv innen meredeken ívelt fölfelé. Ám ahogy a mesehősök esetén, bőven akadtak segítők, ám akadályozók is; s miután varázsszerszámok nem álltak rendelkezésre, a tanulás, a tanítás, a kutatás, a továbbképzés lehetőségeit kellett kitapogatni, megtervezni, végigvinni. Az ösztöndíjas utak Kanadába és az Egyesült Államokba vezettek, ahonnan a tanultakat hazahozva, mind az oktatásban, mind a kutatásban hasznosultak. Így az akkor még József Attila Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékén megkezdődhetett a kanadisztikai oktatás, amelyből az interkulturalitás tanulmányozása nőtt ki, majd a színházi/színház- és drámatörténeti szemináriumok meghirdetésére került sor, amelyek szakká/szakirányokká fejlődtek. Az eredményt nemcsak az ezeken végzettek nagy száma, hanem az OTDK-kon elért hallgatói sikerek igazolták vissza.

Kürtösi Katalin az évek során tanszékünk meghatározó oktatója lett. A szegedi színháztörténet művelése erősen bővült, a kutatások európai elméleti-történeti távlatot kaptak; a világirodalom oktatásának tapasztalatai (ösztönözve a kanadai könyvtári kutatásoktól) a modernítésra nyitottak ablakot. Eképpen a kanadai művészetek klasszikus és kései modernsége a Kürtösi Katalin által behatóan elemzett tanulmányokban és monográfiában gyümölcsöztek.

Tanszéki feladatait maga kereste-találta meg. Hogy máig kiváló nemzetközi kapcsolataink vannak, német, cseh, egy időben szerb partnereinkkel, változó helyszíneken konferenciákat szervezünk posztgraduális hallgatóink számára, hogy a tanszék munkatársai, de diákjaink is, különböző minőségben Halléban, baráti egyetemi környezetben kutathatnak, adhatnak elő, hogy szegedi hallgatók számára színházlátogatások váltak lehetővé, hogy a Szegedi Nemzeti Színházzal élő kapcsolataink vannak, a kitűnő karmester Pál Tamás szemesztereken át tartott operatörténeti szemináriumot, hogy több hallgatónk Párizsba és Nápolyba is eljuthatott – mindez Kürtösi Katalinnak, mint „Erasmus”-felelős tanárnak hatalmas érdeme.

Közben, nem nagydobra verve, készült a kandidátusi, majd nagydoktori értekezés, ez utóbbi vitáján a *kanadai* opponens hitelesítette a „Kürtösi-kanadisztika” érvényességét, magas színvonalát. És nem mellékesen: akit köszöntünk, egyik kezdeményezője volt az

európai kanadisztika intézményesítésének, az egyesület/társaság elnöki funkcióját ellátván, majd a társaság folyóiratát értekezésekkel gyarapította, a szerkesztői posztot is elismeréssel töltve be.

Abban a megtiszteltetésben volt-lehetett részem, hogy Kürtösi Katalin némely dolgozatát elsőnek olvashattam el, kereshettem a kákán a csomókat; őszintén: egyet-kettőt találtam is, így egészen közelről figyelhettem a többirányú kutatásokat, a kanadai és a színházi vonulatot egyaránt. Tanúja lehettem a kutatás kiszélesedésének, elmélyülésének, komparatistikai szempontú gazdagodásának, rétegzettségének. Elégtételt érzek, hogy kitartottam abban: Kürtösi Katalint a tanszékhez kell kötni. Jó tanár, segítőkész kolléga, remek szervező – s nem mellékesen, a tanszéki összejevötelekre zseniális sütemények szállítója.

Egy kerek évforduló ürügyül szolgálhat, hogy megköszönjük ezt a többévtizedes munkát: azt, hogy kedvességével, kollegialitásával, fáradhatatlanságával (én azért láttam fáradtnak is) építette ezt a tanári-hallgatói közösséget. Ezt szolgálja a közvetlen közeli és a valamivel távolabbi munkatársak tisztelgése, a hála kifejeződése.

És most személyesen; happy birthday,
drága Kati, leszel még néhány évtizedet
élve, dolgozva, közös munkáinkban részt
vevve, kapcsolásban maradni tanárségeddel,
melynek magas színvonalához hallhatod
hosszú éleddel, Isten éltesen sokáig...

Budapest - (gondolatban: Szeged), 2021, február

Fried István

MYTHES DU MONDE – À PROPOS DE L'ODYSSÉE DE PÉNÉLOPE DE MARGARET ATWOOD ET DE PAIX EN ITHAQUE DE SÁNDOR MÁRAI

ÉVA MARTONYI

C'est en 2005 que l'auteure canadienne publie, sous le titre *The Pénélopiad*¹, sa réécriture de l'histoire d'Ulysse. L'écrivain hongrois Sándor Márai dans son roman *Paix à Ithaque*² a présenté le même thème. Ainsi, à travers ces deux réinterprétations du récit mythique, nous allons pouvoir jeter un coup d'œil sur la façon dont chacun des auteurs présente sa version, exprime ses idées. Bien que fragmentaire, une lecture parallèle nous permettra d'entreprendre un itinéraire thématique et esthétique, varié et variable.

En 2005, la maison d'édition écossaise Canongate lance une série consacrée aux *Mythes du monde*, dans laquelle l'éditeur invite plusieurs écrivains et écrivaines à livrer des réécritures des histoires anciennes. Margaret Atwood sera parmi les premières auteures sollicitées. En France, le roman paraît la même année, sous le titre *L'Odyssée de Pénélope*³, chez Flammarion. La version hongroise paraîtra en 2007, à la maison

¹ Margaret Atwood, *The Pénélopiad* (Edinburgh: canongate, 2005).

² Sándor Márai, *Paix à Ithaque* (Paris : Éd. In Fine, 1995, réédition en 2005).

³ Margaret Atwood, *L'Odyssée de Pénélope* (Paris : Flammarion, 2005).

d'édition Új Palatinus Könyvesház, sous le titre *Pénélopéia*, également dans la série consacrée aux mythes.⁴

Le premier volume de la collection proposée par l'éditeur écossais était intitulé *Une brève histoire des mythes*.⁵ C'est à propos de ce volume, paru en 2005 que nous lisons ceci : « Depuis le début de l'humanité, les hommes sont des créateurs de mythes. Devant la hantise de la mort ou la peur de l'inconnu, ils se racontent des histoires pour tenter de comprendre l'univers qui les entoure ou faire face à la souffrance. Dans cette introduction à la série, Karen Armstrong étudie la fonction des grands mythes de l'humanité depuis l'ère paléolithique jusqu'à nos jours. (...) Un livre passionnant, tout à la fois érudit et accessible ».⁶

Pour ce qui est de l'histoire éditoriale, la maison d'édition Palatinus Könyvesház adopte la même stratégie. C'est ainsi que le premier volume de la série des mythes, l'ouvrage de Karen Armstrong, paraît en Hongrie un an plus tard, en 2006. Ce livre⁷ est reçu favorablement par la critique. Il suffit de citer quelques remarques à ce propos⁸ : « Pour Armstrong, il ne s'agit pas de proposer une approche comparatiste des grandes religions du monde, afin d'établir une hiérarchie quelconque entre elles. Par contre, d'une façon étonnamment succincte, par une argumentation pleine d'érudition et d'esprit, l'auteur entreprend de présenter l'évolution de plusieurs millénaires des mythes ». En Hongrie, la suite de la série des mythes sera un peu modifiée.⁹ Néanmoins, le public hongrois peut alors lire, après l'histoire des mythes, les « illustrations », proposées sous forme de réécriture contemporaine, celle inspirée par l'Odyssée d'Homère, celle du Minotaure et du labyrinthe, puis celle consacré à la figure d'Atlas.

Pour ce qui est de l'acueil critique de la réécriture du mythe par Margaret Atwood, l'éditorialiste du journal britannique *The Guardian* publie une critique favorable du roman. Il en estime le propos « rigoureusement féministe » mais où le « plaisir du texte » naît, selon lui, principalement de la « désacralisation pleine d'esprit de l'épopée d'Homère », qu'il rapproche notamment des opérettes d'Offenbach comme *Orphée aux Enfers* ou *La Belle Hélène*. Les chansons impertinentes du chœur des servantes pendues

⁴ Margaret Atwood, *Pénélopéia* (Budapest : Új Palatinus Könyvesház, 2007).

⁵ Karen Armstrong, *Une brève histoire des mythes* (Paris : Flammarion, 2005).

⁶ cf. la présentation qui apparaît en quatrième de couverture de la version française.

⁷ Karen Armstrong, *A mítoszok rövid története* (Budapest: Új Palatinus Könyvesház, 2006).

⁸ Tamás Galgóczi, ekultura.hu/2006/11/28/karen-armstrong-a-mitoszok-rovid-tortenete, consulté le 20 avril 2010.

⁹ Viktor Pelevin, *A rettenet sisakja* (Budapest: Új Palatinus, 2006); Jeanette Winterson, *Teher* (Budapest, Új Palatinus, 2008).

lui font penser aux comédies musicales de Broadway.¹⁰ Évidemment, ce n'est qu'une première impression de lecture qui se trouve formulée par le journaliste britannique. Ces remarques nous semblent être trop superficielles, surtout concernant la mention des chansons qualifiées *impertinentes* et le rapprochement aux *comédies musicales de Broadway*. Or, ce jugement sommaire invoque déjà les principaux protocoles de lecture de la version atwoodienne : *rigoureusement féministe, désacralisation pleine d'esprit, etc.*

Pour en revenir au domaine français, le regain d'intérêt pour les mythes n'est pas un phénomène inconnu en France. Rappelons-en quelques éléments : Roland Barthes a créé une théorie sémiotique des mythes tels qu'ils fonctionnent dans la société contemporaine. Ses *Mythologies*¹¹ font désormais partie du canon culturel. Puis, *Le Dictionnaire des mythes littéraires*, paru en 1988, sous la direction de Pierre Brunel est le résultat de longues et minutieuses recherches de toute une équipe de spécialistes.¹² (Le mythe d'Ulysse y figure, bien sûr.) Mais il faut également mentionner les travaux fondés sur la psychanalyse poétique de Gaston Bachelard¹³, toujours appréciés, lus et relus par des critiques contemporains. Bachelard était d'ailleurs le maître de Georges Gusdorf, dont le volume intitulé *Mythe et Métaphysique*, rédigé en 1953, puis réédité en 1984, me paraît capitale du point de vue d'une certaine revalorisation de la mythocritique.¹⁴

Citons quelques éléments de la réception de *l'Odyssée de Pénélope* de Margaret Atwood. A propos du volume édité en français, en 2005, on peut lire ceci : « Il s'agit d'une réécriture de *l'Odyssée* d'Homère relatée du point de vue de Pénélope et de douze servantes d'Ulysse exécutées au retour de leur maître ». L'éditeur propose le résumé du récit en évoquant que : « Le roman fait alterner des chapitres en prose narrés par l'ombre de Pénélope et d'autres où intervient un chœur composé de douze servantes du palais d'Ulysse exécutées par ce dernier à son retour de Troie pour s'être montrées complices des prétendants de Pénélope. Dans les chapitres en prose, Pénélope parle depuis les Enfers où son ombre réside toujours de nos jours, tout comme celle d'autres héroïnes et héros de la mythologie grecque. Elle souhaite rectifier les nombreux

¹⁰ *The Pull of the Greeks*, article de Peter Conrad dans *The Guardian* le 23 octobre 2005.

¹¹ Roland Barthes, *Mythologies* (Paris : Les Lettres nouvelles, 1957).

¹² *Dictionnaire des Mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel (Paris : éditions du Rocher, 1988).

¹³ Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté* (Paris : Librairie José Corti, 1947).

¹⁴ Georges Gusdorf, *Mythe et Métaphysique, Introduction à la philosophie* (Paris : Flammarion, 1984).

mensonges et déformations racontées à son sujet à l'époque et elle relate sa vie, depuis sa jeunesse jusqu'aux événements suivant la fin de *l'Odyssée*. Les chapitres faisant intervenir le chœur des douze servantes adoptent des formes littéraires variées, allant de la chanson à la scène de théâtre en passant par la comptine comique ou un chant choral proche des tragédies grecques¹⁵ ».

En Hongrie aussi, l'accueil non seulement de cette œuvre de Margaret Atwood, mais aussi celui de la série consacrée à la réécriture des mythes est un succès éditorial. D'autant plus que l'on peut y observer une longue tradition d'érudition classique c'est-à-dire de l'antiquité gréco-romaine. Pour évoquer l'arrière-fond culturel du pays, soulignons les faits suivants : *l'Illiade* et *l'Odyssée* paraissent dans une traduction hongroise de très haut niveau, réalisée par Gábor Devecseri.¹⁶ Dès la fin des années 1960, cette traduction, publiée pour la première fois en 1947, connaîtra plusieurs rééditions. De même, l'œuvre incontournable sur les mythes grecs de Robert Graves est accessible pour le public hongrois dès 1970¹⁷. C'est d'ailleurs l'une des sources principales désignées par Margaret Atwood énumérées à la fin de son récit. Mais à propos de la connaissance de l'univers mythologique du public hongrois, il faut aussi mentionner l'œuvre de Károly Kerényi¹⁸, philologue, historien des religions et spécialiste de la mythologie gréco-romaine, auteur de nombreux ouvrages rédigés en hongrois ou bien en allemand. Malgré le fait qu'il ait émigré en Suisse où il a passé les trente dernières années de sa vie, l'œuvre de Kerényi fait partie sans doute de la conscience collective des gens cultivés en Hongrie.

Par la suite, nous allons présenter quelques éléments de la réception critique de l'histoire de Pénélope en Hongrie. En 2007, à l'occasion du *Festival annuel du Livre*, l'invité d'honneur était le Canada. C'était le début de la connaissance de plus en plus approfondie de la littérature canadienne, anglophone et – dans une moindre mesure – francophone en Hongrie.¹⁹ C'est Dóra Elekes qui est la première critique à donner un

¹⁵ Cf. La quatrième de couverture de l'édition citée, note No. 3.

¹⁶ Devecseri Gábor, *Homérosz, Illász, Odyseia* (Budapest : Singer és Wolffner, 1947).

¹⁷ Robert Graves, *Görög mítoszok* (Budapest : Európa, 1970), ford. Szijgyártó László (éd. original : 1955).

¹⁸ Kerényi Károly, *Görög mitológia* (Budapest : Gondolat, 1977), trad. Par Kerényi Grácia. Paru en allemand, à Zürich, en 1951 (premier volume) et en 1958 (deuxième volume).

¹⁹ Cf. *Hungarian responses to Canadian Literary works and to Leonard Cohen's Death, in Canada consumed, The impact of canadian writing in Central Europe (1990-2017) Le Canada à la carte - influence des écrits canadiens en Europe centrale (1990-2017)* édité by/ édité par Don Sparling, Katalin Kürtösi (Brno: Masaryk University université Masaryk, 2019), 69-84.

compte rendu de l'histoire de Pénélope, d'après la version proposée par Atwood. Elle souligne les caractéristiques principales de la figure de Pénélope, telle qu'elle a été évoquée dans le récit. D'après la critique, elle est une femme qui voit et qui sait tout, mais qui sait aussi rire, contrairement à l'idée reçue que nous avons eu d'elle. En même temps, elle est suffisamment intelligente pour cacher son savoir-faire, allant même jusqu'à prétendre une certaine ignorance des faits.²⁰ Tamás Bényei, l'auteur de la deuxième critique sur le même ouvrage, (critique parue également en 2007), déplore le fait que la littérature canadienne aussi bien anglophone que francophone n'aurait pas encore trouvé la place qu'elle mérite dans les manuels de l'histoire littéraire parus en Hongrie. Il réclame, entre autres, la multiplication des traductions des romans de Margaret Atwood.²¹ N'oublions pas, que nous sommes alors en 2007. Aujourd'hui, la situation est tout à fait changée, les lecteurs hongrois ont accès en langue nationale à la plupart des romans et récits de l'auteure canadienne.²² Selon le critique, la réécriture « féministe » d'Atwood se réalise sur plusieurs niveaux. L'auteure canadienne présente non seulement une vieille histoire d'un point de vue contemporain, mais elle « relativise aussi cette histoire ». Car les « jeux anachronistiques » approfondissent le sens du mythe, y ajoutent une dimension psychologique et, en même temps, proposent une critique de l'univers mythique en général, étant d'après lui, forcément « porteur d'idéologie(s) ».

Pour finir cet aperçu critique, nous retenons l'article de Sándor Bazsányi. Le titre de son article est *Ré-ouverture d'un procès*.²³ L'attention du critique est retenue par le vingt-sixième chapitre intitulé *Le Choeur : Le procès d'Ulysse (filmé en vidéo par les servantes)* *The Chorus Line : The trial of Odysseus, as Videotaped by the Maids*.²⁴ Le chapitre en question, tout en rapportant le procès d'Ulysse, est une véritable mise en scène, présentée sous forme de scénario. Nous allons y revenir, lors de notre analyse comparée des deux romans choisis.²⁵

²⁰ Elekes Dóra, (compte rendu), in *Élet és irodalom*, 2007, május 11.

²¹ Bényei Tamás, (compte rendu) in *Élet és irodalom*, 2007, június 15.

²² Parmi les volumes parus jusqu'en 2006 on trouve : *Fellélegzés (Surfacing)* (Budapest : Európa Könyvkiadó, 1984) ; *A vak bérgyilkos (The blind assassin)* (Pécs : Jelenkor, 2003).

²³ Bazsányi Sándor, *Perújrafelvétel*, in *Műút*, 2007/2, pp. 85-87.

²⁴ Avant d'aller plus loin, il convient de remarquer que le nom grec d'Odysse devient en latin Ulysse. Margaret Atwood utilise la première formule, la version française et Sándor Márai optent pour la deuxième dénomination du même personnage mythique.

²⁵ Malheureusement, il n'y a pas lieu ici d'énumérer toutes les critiques parues en Hongrie à propos de l'œuvre de Margaret Atwood.

Pour introduire notre lecture comparée et avant d'évoquer certaines divergences, il convient d'évoquer la motivation du choix du thème, à commencer par Margaret Atwood. Dans son introduction, elle explique ainsi son choix : elle avoue être hantée par certaines lacunes dans le texte de l'épopée d'Homère. Notamment par la question : pourquoi les servantes ont-elles été exécutées ? Quelle était la motivation de Pénélope ? Était-elle complice ou innocente ? C'est autour de ces interrogations qu'elle construit son récit. A travers vingt neuf chapitres, c'est bien Pénélope qui prend en charge la narration des événements, mais sa narration est entrecoupée, d'une façon alternée, par les chants des douze servantes. Les chansons, véritables imitations mais aussi parodies de l'intervention du chœur dans les tragédies antiques, sont soit ludiques soit tragiques. Atwood, qui est non seulement romancière mais aussi poète, procède à un véritable jeu, avec les mots, les rimes, des vers, des genres poétiques voire de théâtre, allant jusqu'à l'adoption de certaines formes de comédies musicales contemporaines.

Chez Atwood, le début du récit présente, in medias res, Pénélope séjournant chez Hadès. « Now that I am dead I know everything ». Mais sait-elle vraiment tout ? En adoptant la formule de « récit spéculaire », une sorte de mise en abyme, Pénélope parle de « sacs de mots », portés par tous les habitants de cette contrée infernale. Ou alors, par un dédoublement de la voix narrative, c'est Pénélope d'une part, l'auteure d'autre part, qui seront chargées de la narration des événements. D'où de nombreux « anachronismes », de mises à distance, autant de sources de l'ironie, si caractéristique de l'écriture atwoodienne.

Une histoire de famille est évoquée : Pénélope décide de raconter sa vie à partir de sa naissance, en évoquant les étapes successives de son éducation jusqu'au moment où elle entre dans une sorte d'éternité. C'est un récit non seulement encadré mais aussi circulaire car, en passant par l'évocation de son mariage, de la longue attente de son mari, le retour et la vengeance, Pénélope se retrouve au même endroit qu'au début : chez Hadès.

Nous avons cité plus haut le fait que l'un des critiques hongrois s'attarde justement sur le vingt-sixième chapitre du récit, celui qui représente un tribunal imaginaire dont les acteurs/participants cherchent à trouver la réponse à la question quelle est la part de culpabilité de chacun des personnages, celle des servantes, celle d'Ulysse voire éventuellement celle de Pénélope. Nous allons donc présenter plus en détail cette scène. C'est d'abord la défense qui prend la parole, en demandant l'atténuation de la punition d'Ulysse. D'après eux, il s'agit d'une légitime défense, car les 120 jeunes

hommes, les prétendants, venus dans la maison pour obtenir la main de Pénélope, y menaient une vie de débauche, en consommant une grande quantité de nourriture et de boissons. Le juge semble hésiter, ne sachant quoi répondre. Tout d'un coup, il remarque une agitation au fond de la salle. Il demande aux personnes qui interrompent la séance d'ajuster leurs vêtements et d'enlever la corde qui serre leurs cous. Nous apprenons ainsi que ce sont les servantes se trouvant dans la salle du tribunal qui réclament qu'on leur donne la parole. Elles sont accusées d'avoir eu des relations sexuelles avec les prétendants, or, à vrai dire, elles ont été violées. Pénélope sera questionnée à ce sujet, mais elle ne donne pas de réponse précise. D'après elle, le viol a sans doute eu lieu, mais il s'est passé sans permission de leur maître, absent au moment des événements. C'est à ce moment que le récit devient quasiment absurde, car on peut lire des phrases comme : « *However, your client's times were not our times. Standards of behaviour were different then. (Les temps de votre client ne sont pas les nôtres. Les règles de comportements étaient bien différentes.)* ». Les servantes demandent alors l'intervention des furies, des Erynnyes, en criant que la punition du criminel nommé Ulysse devrait être qu'il soit poursuivi éternellement pour qu'il ne trouve jamais de repos. La défense demande alors l'intervention de Pallas Athena. Le juge met fin à la scène, tout en déclarant que « *This is a twenty-first-century court of justice, Ordre, ordre! (Nous sommes à un tribunal du XXI^e siècle !)* »

Le chapitre suivant reprend le récit de Pénélope. Elle se trouve dans un état hors-du-monde (Hadès) où elle s'ennuie un peu. Mais elle séjourne aussi dans un hors-du-temps, car elle prévoit les siècles à venir, elle voyage ainsi dans l'espace et dans le temps. Elle rencontre de nouveau sa cousine et rivale, Hélène, qui vit une vie d'entre-deux-mondes, tout en personnifiant l'éternelle séduction féminine par sa beauté irrésistible et par son comportement défiant toutes les prescriptions de la morale. Elle croit avoir provoqué parfois même des guerres, le sacrifice d'un grand nombre d'hommes. Or, par un clin d'œil, le texte réfère à une interprétation différente de l'éclatement de la guerre de Troie : « *I understand the interpretation of the whole Trojan war episode has changed ...Now they think you were just a myth. It was all about trade routes. That's what the scholars are saying.... (Si je comprends bien, on a changé l'interprétation de la guerre de Troie. Tout a été à cause des routes de commerce. C'est ce que disent les savants)* ».

A la fin, Pénélope se contente de résumer les événements déroulés tout au long de sa vie, en disant que le monde moderne est devenu aussi plein de dangers comme il l'était de son temps, sauf que la misère et la souffrance se sont installées à une

beaucoup plus grande échelle. Ulysse, quant à lui, se montre de temps en temps, sa figure étant changée, d'après les lieux et les temps. Il est chaque fois heureux d'avoir retrouvé sa famille et la vie domestique, mais il prend, après chaque séjour, le large, à la recherche de nouvelles aventures. Tantôt il devient un général français, tantôt un homme richissime en Amérique, mais chaque fois son histoire finit mal. « Pourquoi vous ne pouvez pas le lâcher ? » Crie Pénélope aux servantes. Mais celles-ci partent, sans donner de réponse.

Le dernier chapitre résume le récit. Les servantes chantent : souvenez-vous de nous, nous vous avons bien servi, mais vous avez choisi de nous lier par une corde, sans être jamais enterrées, nous restons vivantes, représentant un poids dans votre conscience. Par cette invocation poétique et héroïque, le récit s'ouvre vers un horizon élargi, en défense de toutes les victimes de tous les temps.²⁶

Nos propositions d'une analyse comparée, bien succincte, renvoient au récit de l'auteur hongrois, Sándor Márai, intitulé *Paix à Ithaque*. Traduit par Éva Barre, préfacé par Raymond Barre la première édition paraît en France en 1995. Une réédition sous forme de livre de poche date de 2005.²⁷ C'est cette coïncidence des dates, parmi d'autres motivations, bien sûr, qui nous incitent à procéder à une lecture parallèle des deux œuvres. Nos points d'analyse – loin d'être exhaustifs – se contentent d'évoquer quelques aspects, ceux qui nous paraissent importants. Car, malgré la différence qui sépare les deux auteurs, la canadienne Margaret Atwood, d'une part, et le Hongrois Sándor Márai, d'autre part, le lecteur attentif peut y retrouver certaines caractéristiques sinon identiques, du moins similaires.

Citons d'emblée un passage mis en quatrième de couverture de l'édition du roman de Sándor Márai, celui de la première édition étant repris invariablement par celle publiée dans la série de livre de poche. « Avec ce roman paru en 1952, Marai nous transporte parmi les héros d'Homère, au milieu des dieux, des demi-dieux et des nymphes, dans la vie cossue des Phéaciens, dans la simple atmosphère rurale du royaume d'Ulysse. Qui est Ulysse ? Telle est la question complexe à laquelle vont s'efforcer de répondre Pénélope, Télémaque et Télégonos. Pénélope évoque avec nostalgie son époux voyageur, amoureux et jaloux, brutal, vindicatif, qui avait pour

²⁶ A la fin de son récit, Atwood indique ses sources et formule, comme d'habitude, quelques remerciements. Chez Márai nous trouvons une formule simplifiée : « Chaque livre a d'innombrable aïeux. Il me semble qu'il est plus correct de remercier l'Aïeul des poètes : je remercie Homère. » (Márai, op. cit. p. 283).

²⁷ Cf. Note No 2.

patrie le changement. Télémaque partira sur les traces de son père pour percer le mystère dont une partie de sa vie est entourée. Puis Télégonos, le fils qu'Ulysse a eu de Circé, se livrera à la même enquête sur le père qu'il ne rencontrera que le jour où s'accomplira l'oracle de Delphes et où il tuera Ulysse à son dernier retour à Ithaque. Télémaque découvrira que son père a été la première créature qui fut, sans conteste, homme, qui eut sans équivoque un comportement humain. Calypso lui confiera qu'Ulysse lui refusa d'accéder à l'immortalité : il dit qu'il avait décidé et qu'il avait choisi, qu'il préférait rester homme. *Paix à Ithaque !* est une grande fresque sur les démêlés des dieux et des hommes, sur les passions humaines, sur l'amour et la jalousie, sur la vie et la mort. C'est le plus bel hommage qu'un grand écrivain moderne pouvait rendre au génie d'Homère. »²⁸

A propos de Sándor Márai, il convient de dire quelques mots sur la genèse du roman. L'idée remonte aux années 1947-48, c'est-à-dire à l'immédiat après-guerre. Pourtant, la réalisation ne sera complétée qu'en 1952.²⁹ Márai quitte définitivement la Hongrie en 1948, il s'installe d'abord en Italie, puis aux États-Unis, où il mourra en 1989. Pendant toute sa vie d'exilé volontaire, il insiste à rester un « écrivain de langue hongroise ». Très hostile au régime communiste de son pays d'origine, il y interdit même la publication de ses œuvres. Pour cette raison, son nom s'efface peu à peu du domaine culturel et ce n'est qu'après le changement politique que la réédition voire l'édition de son œuvre sera complétée en Hongrie. Grâce aux éditions et rééditions systématiques de tous ses écrits, l'œuvre de Sándor Márai est alors une grande découverte surtout pour la nouvelle génération de lecteurs. Ses romans mais aussi ses essais et les volumes de ses journaux intimes deviennent extrêmement populaires. Plusieurs ouvrages savants consacrés à sa biographie, voire autobiographie, aussi bien qu'à son univers romanesque seront publiés depuis le début des années 1990³⁰. Or, avec un retard considérable, par rapport à sa première publication, d'abord dans le milieu plutôt

²⁸ Raymond Barre, économiste et homme d'État (1924-2007), sa femme, Éva Barre (1920-2017) d'origine hongroise a entrepris la traduction du roman.

²⁹ Ritók Zsigmond, *Márai és Homérosz. Jegyzetek a Béke Ithakában-hoz, (Márai et Homère. Notes sur La Paix à Ithaque)* in Holmi, 2002/5.

³⁰ Fried István, *Siker és félreértés között. Márai Sándor korszakok határán, (Entre succès et malentendu. Sándor Márai entre deux époques)* (Szeged : Tiszatáj könyvek, 2007), 26, 140. Parmi les critiques du même auteur, grand spécialiste de l'œuvre de Márai, il convient de citer son article : „Az ő kedves szava Logos volt - az értelem”. *Antikvitás- recepció a korszakküszöbön (Son mot préféré était Logos – la raison. La réception de l'antiquité au seuil de l'époque)*, in Irodalomtörténet, 37/38. 2006, pp. 189-211.

restreint de l'émigration, on aura l'occasion de lire, entre autres, ce chef d'œuvre de Márai.³¹

Je voudrais noter au passage que l'œuvre de Sándor Márai n'est pas inconnue en langue française. Plusieurs de ses romans et de son *Journal* ont été publiés en France. A propos de la réception de ses écrits dans le domaine francophone, je cite le volume collectif intitulé *La fortune littéraire* de Sándor Márai³² paru en 2012.

Contrairement à Margaret Atwood, qui propose un petit volume beaucoup plus court que ses autres romans, Márai a rédigé un roman de 350 pages. Encadré par un *Prélude* et par un *Épilogue*, présenté en trois parties, dont les titres sont : *Chant I. Pénélope*, *Chant II. Télémaque*, *Chant III. Télégonos*. Chacun de ses personnages adopte un point de vue différent en évoquant la figure d'Ulysse. Évidemment, c'est le premier chapitre, le monologue de Pénélope qui fait l'objet de notre analyse.

Ce qui nous frappe, dès le début, c'est le fait que nous lisons dans les deux cas, un récit à la première personne. Les auteurs ont choisi cette formule, d'après nous, pour des raisons similaires, mais en même temps ayant adopté des démarches différentes. Pour Atwood, l'identification auteure-narratrice-personnage découle, d'une part, de son identification disons vite « féministe », d'autre part d'une sorte de jeux, se déroulant à plusieurs niveaux de la narration. Pour Márai, le choix remonte à une problématique plus complexe. On y retrouve certains topoï de son univers romanesque, transposés à l'échelle mythique, notamment : comment saisir les relations toujours difficiles du couple (Pénélope vs Ulysse), celles de l'épouse et du fils (Pénélope vs Télémaque), comment présenter les problèmes de la filiation (Ulysse et ses fils-bâtards). Ces relations n'excluent pas le meurtre du père, tel qu'il sera évoqué par l'histoire de Télégonos. Sans que l'auteur adhère totalement aux leçons de la psychopathologie voire aux découvertes freudiennes de la psychanalyse, il s'attarde longuement sur ce fait.

Le caractère insaisissable d'Ulysse sera ainsi l'objet principal de Márai. A la fin du Premier Chant Pénélope dit : « J'ai maintenant tout dit de mon bienheureux mari. Tout au moins, tout ce que je sais. Je crois qu'il était ainsi ou quelque chose de semblable. – Mais en réalité je ne pouvais pas savoir comment il était car je n'étais que son

³¹ Márai Sándor, *Béke Ithakában*, paru en traduction allemande en 1952, puis en hongrois en 1952 à Londres, Lincolns-Prager, Magyar írók könyvesháza, et en Hongrie seulement en 1991, Budapest, Akadémiai és Helikon kiadó.

³² András Kányádi, *Dix Mythes à la hongroise*, Paris, L'Harmattan, coll. Bibliothèque finno-ougrienne, 2017 et surtout : *La fortune littéraire de Sándor Márai* (Paris : Éd. Des Syrtes, 2012), ouvrage collectif, sous la direction du même auteur.

épouse ». ³³ La clôture du Chant II dit ceci : « Cette fois, j'ai tout dit de lui. Tout au moins tout ce que je sais. Je crois qu'il était ainsi ou quelque chose de ce genre. Mais en réalité, je ne peux pas savoir comment il était car je ne suis que son fils ». ³⁴ Et c'est Télémaque qui parle ici. A la fin du Chant III Télégonos constate la même chose : « J'ai maintenant tout dit de mon défunt père... Ou au moins, tout ce que je sais. Je crois qu'il était ainsi ou quelque chose comme cela. Mais dans la réalité, je ne peux pas savoir comment il était. Car je n'ai été que son assassin. » ³⁵

Márai s'intéresse surtout à la suite de l'histoire d'Ulysse. Pour lui, la fin de l'*Odyssée* d'Homère n'en est pas une. Il réinvente alors, non sans être basé sur des sources très diverses, l'histoire de Télémaque et celle de Télégonos. Ces deux fils d'Ulysse parcourent également un long chemin, ils rencontrent un grand nombre de personnes, des dieux et demi-dieux, mais aussi des êtres humains, avant de s'installer dans une configuration familiale surprenante. Mais est-ce la fin de l'histoire ? Márai, pour réaliser son récit, *Paix à Ithaque*, utilise avant tout l'épopée d'Homère, mais aussi d'autres sources. Sa réécriture de l'histoire d'Ulysse, au-delà de certains points communs, diffère de celle proposée par Atwood. ³⁶

La différence la plus importante concerne le récit de la mort des servantes. La tuerie accomplie par Odysse/Ulysse, l'exécution des 120 prétendants figurent dans les deux récits. Mais l'attention de Margaret Atwood est retenue par la scène de la pendaison des servantes ce qui l'incite à une véritable réinterprétation, voire une véritable remise en question du texte canonique d'Homère. Or, Sándor Márai, c'est-à-dire Pénélope, en parle aussi dans son roman. Pénélope déplore le caractère violent de son mari, violence qu'elle n'arrive pas à comprendre. Car Ulysse, en rentrant de son long parcours, au bout d'une vingtaine d'années de vagabondage, tue non seulement les prétendants de Pénélope qui se sont si bien installés dans sa maison, mais il continue à tuer aussi toutes les personnes qui entravent son chemin, y compris les servantes préférées de Pénélope.

En guise de conclusion, nous pouvons donc constater que les différences emportent sur les convergences en ce qui concerne les deux ouvrages respectifs. Pour Márai, il

³³ *Paix à Ithaque*, op. cit. p. 84.

³⁴ *Ibid.* p. 165.

³⁵ *Ibid.* p. 279.

³⁶ On peut retenir des différences mineures. Concernant les parents de Pénélope, Atwood mentionne sa mère, qui est une nymphe des eaux, Márai parle de nymphe des bois. Le thème des parents de Pénélope est d'ailleurs mieux développé par Atwood, la mère ne s'occupe pas beaucoup de sa fille, son père veut la noyer, à cause d'un oracle, mal interprété.

s'agit des problèmes existentiels de l'homme moderne : de l'être dans le monde, comprendre et ne pas comprendre le monde, pouvoir saisir et ne pas pouvoir saisir les grandes questions telles qu'elles se présentent dans notre univers personnel et collectif. Y compris la relation de la divinité et de l'homme, car disons d'emblée qu'Ulysse, dont il est question tout au long du récit, malgré la tentation de devenir dieu, choisit de rester homme. Márai écrit en émigration dont l'explication nous mènerait trop loin. Il s'identifie à Ulysse, il choisit d'ailleurs ce pseudonyme lors de son engagement du côté de la radio Free Europe³⁷. Les critiques ont découvert d'autres similitudes, d'autres parallèles autobiographiques, comme l'errance, la recherche de la vérité, les hésitations, les modifications de ses jugements, etc. Ce sont autant de traits caractéristiques de l'auteur. Car, pour l'auteur hongrois, Ulysse, la figure centrale du récit, même s'il n'apparaît qu'en filigrane à travers les récits des trois personnages-clés de son roman, représente un destin individuel mais aussi collectif, il est ancré dans le monde à la fois à l'échelle individuelle mais aussi à celle de l'éternité.

Pour Margaret Atwood, c'est à travers la figure aussi bien insaisissable de Pénélope que les questions de l'être dans le monde sont saisies. Dire et ne pas dire, pouvoir trouver la vérité ou ne pas pouvoir la trouver, mais surtout la question : quelle est la part de la culpabilité voire de l'innocence s'agissant d'un meurtre apparemment sans motivation ? On sait qu'à son retour Ulysse massacre tous les prétendants à son trône qui, en son absence, ont courtisé son épouse. Mais il fait aussi pendre les douze servantes qu'il accuse de l'avoir trahi. Margaret Atwood a choisi de raconter l'Odyssée du point de vue de Pénélope, la fidèle épouse d'Ulysse, roi d'Ithaque et vainqueur de Troie. Son propos est de lever certaines zones d'ombre du texte d'Homère.

L'histoire de Pénélope s'inscrit dans la totalité de l'œuvre de Margaret Atwood. Plus précisément, non seulement dans la série réalisée jusqu'au moment de la réécriture de ce récit mythique, mais aussi, par certains motifs dans ses écrits publiés ultérieurement. Depuis la parution de la réécriture d'une histoire ancrée dans la mythologie, elle a développé certains de ses thèmes de prédilection. Nous connaissons beaucoup mieux aujourd'hui ce qu'elle entend par son féminisme, et on comprend mieux pourquoi elle a choisi un détail qui est passé presque inaperçu par les générations successives de lecteurs et de lectrices de l'épopée d'Homère. Puis, on peut remarquer qu'il y a une certaine permanence d'éléments que l'on peut découvrir d'un récit à l'autre dans son univers romanesque. Pour ne mentionner que les plus importants de notre point de

³⁷ Márai Sándor, *Fedőneve Ulysses* (Pseudonyme, Ulysse), I.-II. (Budapest : Helikon, 2014), 2017.

vue : la mise en forme des récits, l'usage de la première personne du singulier, voire même le jeu par l'alternance de cette formule, la narration souvent attribuée à plusieurs voix narratives. Et pour ce qui est de la réapparition de certains motifs thématiques, nous ne mentionnons que la question de la culpabilité et celle de la justice, en tant qu'institution et en tant qu'instance morale. Et, last but not least, la pratique de la réécriture de certains textes de notre héritage culturel classique, à partir d'Homère jusqu'à Shakespeare.

TAKTILIS TEKINTET MARGARET ATWOOD *A SZOLGÁLÓLÁNY MESÉJE* CÍMŰ REGÉNYÉBEN¹

KÉRCHY ANNA

Margaret Atwood kanadai író, költő, irodalomkritikus, esszéista, feminista és környezetvédelmi aktivista. Ahogy Kürtösi Katalin írja, a kanadai irodalom a huszadik század utolsó három évtizedében robbanásszerűen bekövetkezett fejlődése, a Northrop Frye megjövendölte aranykor idején írta be magát verseivel, regényeivel, majd később elbeszéléseivel a kanadai irodalomtörténetbe.² Azóta számos kitüntetéssel ismerték el munkáját: többek között a Man Booker-díj, az Arthur C. Clarke-díj és a PEN prize díjazottja. Páratlanul termékeny életműve sokrétű, a tudományos fantasztikum és a rémregény zsánerműfajaitól a disztópián, képregényen, meseátíráson át a nagyívű történelmi-, család-, és detektív-regényig sok mindennel kísérletezett már több mint félszáz könyvében. Gyönyörű nyelvezettel megírt, szövevényes cselekményű, rendszerint komplex narratív szerkezetű, rendkívül olvasmányos regényei komoly társadalomkritikai vetülettel bírnak. Ideológiai kritikai olvasatokat invitálnak, a

¹ A tanulmány egy korábbi változata a Margaret Atwood 80. születésnapja alkalmából megrendezett, Kürtösi Katalin által szervezett szimpóziumon hangzott el a Szegedi Tudományegyetem Bölcsész karán 2019. november 18-án.

² Kürtösi Katalin, *Világok találkoznak. A másik irodalmi ábrázolása Kanadában* (Szeged: JATEPress, 2010), 123.

feminizmus, neo-marxizmus, új-historizmus, vagy dekonstrukció elméleti alapvetéseivel rezonálva, anélkül, hogy politikai programszöveggé, hiteltelen prédikációvá silányulnának, vagy elvont allegóriába fordulnának.

Atwood természetes közege a spekulatív fikció tere. A *szolgálólány meséjétől*³ kezdve a *VadÁdám* trilógiáig⁴ a fantasztikum szűrőjén keresztül reflektál társadalmilag érzékeny problémákra, a felgyorsult technomediális fejlődésre, a múlt alternatív újrapozícionálásainak kísérleteire, a történelmi nagy mesternarratívák ellehetetlenülésére, az én és a másik világban elfoglalt helyére, az ember és a természet, vagy az ember és a hatalom változó viszonyára. „Az idegenek vették át az angyalok helyét”⁵ című *Guardian* cikkében lajstromba veszi a spekuláció előnyeit a realizmussal szemben. Amellett érvel, hogy az előbbi írásmód nem kevesebbet tesz lehetővé, mint hogy feltérképezzük, mit is jelent embernek lenni az világegyetemünkben, mik lehetnek halandó-esendő humán mivoltunk korlátai és lehetőségei, és hova juthatunk el végül, ha a megkezdett irányba haladunk tovább és rádöbbenünk, hogy már nincs visszaút. Szerinte szekularizált, hitevesztett korunkban a spekulatív fikció veszi át a vallás és a mitológia egykori helyét, metafantáziaként arról gondolkodtat el, hogy miképpen próbáljuk elgondolni létünk lényegét, miképp keressük arra a választ, mi életünk értelme. „Emberként bölcsességre vágyunk. Reményre vágyunk. Arra vágyunk, hogy jók legyünk. Ezért mesélünk figyelmeztetésül szolgáló baljós történeteket, 'ellenjóslatokat' a sötét vágyainkról,” (Uo.)⁶ hogy elképzelve őket, megelőzhessük a bajt, amiről a disztópia szól, és ami már oly sokszor bekövetkezett.

A *szolgálólány meséje* egy képzelt jövőbeli Amerikai Egyesült Államok fundamentalista, militarista, ultrakonzervatív teokratikus diktatúrájában, Gileád Köztársaságában játszódik, ahol a katasztrofikus környezetszennyezés, a sugárfertőzés és a nemi úton terjedő betegségek, a mutálódott szifilisz és HIV vírus drasztikusan csökkentették a fogamzóképeséget. A megmaradt termékeny nőket jogfosztott rabszolgaként, béranyaként, szolgálólányként tartják, akiknek egyetlen dolguk, hogy

³ Margaret Atwood, *A szolgálólány meséje*, ford. Mohácsi Enikő (Budapest: Jelenkor, 2018) = *The Handmaid's Tale* (Toronto: McClelland & Stewart, 1985).

⁴ Margaret Atwood, *Guvat és Gazella*, ford. Varga Zsuzsanna (Budapest: Jelenkor, 2019); *Az özönvíz éve*, ford. Varga Zsuzsanna, Horváth Viktor (Budapest: Jelenkor, 2019); *MaddAddam*, ford. Varga Zsuzsanna (Budapest: Jelenkor, 2019) = Oryx and Crake (Toronto: McClelland & Stewart, 2003); *The Year of the Flood* (Toronto: McClelland & Stewart, 2009); *MaddAddam* (Toronto: McClelland & Stewart, 2013).

⁵ Margaret Atwood, „Aliens have taken the place of angels”, *The Guardian* (Június 17. 2005). <https://www.theguardian.com/film/2005/jun/17/sciencefictionfantasyandhorror.margaretatwood>

⁶ Saját fordítás.

mintegy „két lábon járó méhként” minél több gyereket szüljenek a ház ura, az uralkodóosztály számára. A történetet a személynévtelen, s csupán gazdája tulajdonaként megnevesített Fredé (angolul Offred) meséli el. Az időben oda-vissza ugrálva, szemtanúként mutatja be a magától értetődőnek vett civil szabadságjogokban dúskáló, fejlett, fogyasztói társadalom feledésbe merülő régi világát, az átnevelő táborok megrázó élményeit, és a jelen rideg valóságát, küzdelmét a túlélésért, a józan ész megőrzéséért. Szenvedéstörténete a tenyészállattá dehumanizált szubjektum harca az emberiség megmaradt morzsáíért. Flashbackekkel, belső monológokkal tarkított, gyakran több, egymásnak ellentmondó történetverziót egymás fölé vetítő traumanarratívájában a fokalizátor szükségszerűen megbízhatatlan narrátorként jelenik meg az ideológiai agymosás, a paranoid képzetek és elembertelenítő bánásmód következtében.

Elgondolkodtató, hogy a kiszolgáltatottság hátborzongató érzetével olykor egyenesen gótikus rémregényt idéző disztópikus történet ihletőjeként Atwood valós történelmi eseményeket, kultúrtörténeti mérföldkövek egész láncát sorolja fel. Ahogy *A szolgálólány* 2017-es kiadásához írt előszavában írta, „Ha már képzeletbeli kertet alkottam, igazi varangyosbékákat akartam bele. Az egyik szabály, amit követtem az volt, hogy semmilyen eseményt nem teszek bele, ami ne történt volna már meg – James Joyce szavaival élve – a történelem ’lidércnyomásában,’ ahogyan semmilyen technológiát sem, ami ne lenne elérhető.”⁷ Könyvpromóciós interjúira gyakran újságkivágásokból álló paksamétával érkezett, hogy bemutassa, nyomasztó fiktív világa az emberiség által már ténylegesen megcselekedett borzalmakra épít. Historiografikus metafikció műfajú⁸ – a történelmi narratívákat kritikai reflexió tárgyaként tételező – szövege megidézi a bibliai Ótestamentum és a teremtés Könyvének nőgyűlöletét, a középkori boszorkányüldözéseket, az utópikus ideálokra épülő, majd véres elnyomásba forduló kommunista rezsimeket Ceaușescu Romániájától a Szovjetúnión át Pol Pot Kambodzsáig, a dél-afrikai apartheid faji szegregációját, a Ku Klux Klán fajgyűlöletét, és a náci Németország erőszakos fajnemesítő programját, az iszlám fundamentalisták többnejűségét és egyéb nőket kirekesztő gyakorlatait, az 1970-es évek-beli argentin katonai junta gyerekrablásait, az 1950-es évek USA-jának népességnövelő, szülésre buzdító felhívásait, a konzervatív Reagan kormány agresszív abortusz ellenes politikáját,

⁷ Margaret Atwood, „Bevezető,” ford. Nádor Zsófia, in uő, *A szolgálólány meséje*, 8.

⁸ Linda Hutcheon, *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York: Routledge, 1988).

vagy a „17. századi puritanizmust, amely mindig is ott rejlett a modern kori Amerika mélyén.”⁹ Atwood 1984 tavaszán Nyugat-Berlinben kezdte el írni a könyvet, egy fallal körülzárt világban, melynek túloldalára látogatva „megtapasztalhatta az óvatosságot, az érzést, hogy figyelik az embert, a csendeket, a témaváltásokat, az információcsere burkolt módjait,” (Atwood, „Bevezető,” 7) melyek mind hatással voltak arra, amit írt. Ma, a regénynek szomorú aktualitást adnak, és a kurrens televíziós filmsorozat-adaptáció¹⁰ sikeréhez feltétlen hozzájárulnak az olyan aggasztó jelenkori politikai történések, mint a Trump kormány számos disztópiára hajazó intézkedései: a nőktől a test-feletti-önrendelkezés jogának való elbitorlása, a szabadságjogok megcsonkítása, a végletekig anti-demokratikus határrendelkezések és migráns-üldözés-kampány, vagy a klímakatasztrófa tagadásának arroganciája.

A regény egyik fő témája a hatalom megszerzésének, elvesztésének, vagy elvitatásának egyénre és közösségre kifejtett, többnyire traumatizáló hatása, az elhallgatott és elmondhatatlan veszteségek kimondására megfogalmazódó igény, a szavakkal való ellenállás, a történetmondók és történet(újra)írók felelőssége. Ahogy Fredé monologizálja, „Szeretném hinni, hogy ez csak egy kitalált történet[, amit én mesélek]. Hinnem kell. Muszáj. Azoknak, akik el tudják hitetni magukkal, hogy mindez csak mese, jobbak az esélyeik. Ugyanis ha ez csupán kitaláció [ez egy olyan történet, amit én mesélek], akkor befolyásolhatom a végkifejletet. Akkor a mesének egyszer vége lesz, ami után a való élet következik. Folytathatom ott, ahol abbahagytam.” (Atwood, *A szolgálólány meséje*, 77) A történetmondás tehát az életben maradás záloga, az identitás-kreáló önreflexiót és a hallgatót feltételező, megértésben bízó kapcsolatteremtés záloga. „Ha ez mese, még ha csak az én fejemben létezik is, nyilván mesélem valakinek. Az ember nem mesél csak úgy magának. Mindig van valaki, aki hallgatja. Még akkor is, ha nincs senki.” (Uo. 77)

Bár a szigorú Gileádi törvények a női szolidaritást csírájában elnémítva a szolgálólányokon kívül csak további néhány, a patriarchális elnyomásban cinkosként résztvevő nőtípust engedélyeznek: a férfigarancsnokok feleségei, a szakácsnők és a nénik, akik az új regulákra tanítják és megrendszabályozzák az eltévelyedett lányokat

⁹ Earl G Ingersoll, *Margaret Atwood: Conversations* (London: Virago, 1992), 223. Atwood egyik kedvenc, visszatérő anekdotájában büszkén számol be róla, hogy az egyik felmenőjét a 17. századi puritánok boszorkányság vádjával kötél általi halálra ítélték, ám Mary Webster a csodával határos módon túlélte a kivégzést. „Remélem, megörököltem tőle a vastag nyakát s a nyakasságát, hiszen erre manapság nagy szüksége van a nőíróknak.” – teszi hozzá Atwood.

¹⁰ Bruce Miller, Margaret Atwood, *A szolgálólány meséje*, TV sorozat. HBO. 2017-

mind ellenségként jelennek meg. Mégis a regény egyik azóta szállóigévé vált, sőt irodalmi tetoválásként is gyakran megjelenő jelszava a kizsákmányoltak összefogásának erejére, a párbeszéd szükségességére, a történelem mint a fehér férfi kötelező története elleni közös (verbális) lázadás lehetőségére hívja fel a figyelmet. A „Nolite te bastardes carborundorum”, latinos hangzású, részben nemlétező szavakból összeszőtt közmondás-paródia, iskolás vicc, „Ne hagyd, hogy a gazemberek legyűrjenek!” jelentésű üzenet, amit Fredé elődje hagy meg egy titkos helyre felvésve utódja számára. A nyelvi lelemény kódolt kommunikáció, a hierarchikus megkülönböztetésre és elfojtásra építő fallogocentrikus diszkurzus ellenében felcsengő, sajátosan női megszólalási mód, mely visszaköveteli az elhallgatottak hangját. Az üzenetben a humor és a harag ötvözete jelenik meg a hatalom felforgatásának eszközeként. A ruhásszekrénye belsejébe odakarcolt üzenetet Fredé ujjbegyével kitapintva olvassa, mint a vakok a Braille írást. A bútor sötét mélyébe kucorodva, akár egy anyaméhbe, igyekszik vigasztalást találni a tiltott írás érintése révén. (A vizualitás helyébe lépő taktilitásnak különös jelentősége van, mint azt majd a későbbiekben kifejttem.) Eltöpreng rajta, hogy a szöveg inkább ima vagy parancs. „Mihez kezdjek vele? Olyan mint valami ősi hieroglifa, amelynek elveszett a megfejtőkulcsa. Miért írta vajon az elődöm, mi célja volt vele? Reménytelen, nincs megfejtés.” (Uo. 239)

Nem véletlen, hogy a regénybeli szlogen aztán a könyv megjelenése után három évtizeddel, számtalan kiadással, feldolgozással és mintegy negyven fordítással később sem veszít erejéből. Rendre felbukkan feminista nagy gyűlések zászlóin és tiltakozó tábláin, legyen szó a nők reprodukív jogait visszakövetelő Women’s March menetről, vagy a szexuális zaklatás mint intézményesült szexista elnyomó gyakorlat ellen szót emelő, az online közösségi média platformjaiból az analóg valóságba kilépő #metoo kampányról. A regény erőteljes képvilága is meghatározónak bizonyul a feminista mozgalmi ikonográfiája számára. A szolgálólányok vörös köpenye és arcot elfedő fehér fejfedője a rendszer ellen lázadók uniformisává avanszált közösségépítő jelmezzé érett. A ruha egyszerre idézi fel az útról eltévelyedett, farkas által bekebelezett Piroska piros köpenyét, Hawthorne *A skarlát betű* című regényében a közösség által meghurcolt házasságtörő asszony bélyegét, és – ahogy azt Fredé/Offred neve sugallja (offered=felkínált, afraid=rémült) – az áldozati felajánlás rituális öltözetét vagy az identitás-gyilkos disztópikus társadalom anonimizáló egyenruháját. A nyugati vallásos ikonográfia színszimbolikája szerint ez a bűnbánó Mária Magdolna öltözete, melynek

vöröse a bőrünk alatt rejlő, lüktető hús, a szüléssel járó vér, a célkeresztben álló préda színe, Fredé szavaival „vérrel hintett apáca.” (Uo. 30)

Marshall MacLuhan nyomán Atwood kritikai tisztánlátását képzeletének sajátos *kanadai* jellegzetességeként tarthatjuk számon. Az Egyesült Államok peremvidékén szituált, gyarmati múltú, posztkoloniális nemzeti örökséggel bíró, s így a marginalizáció kérdéseiben érzékeny, többnyelvű, multikulturális „Kanada nem kötelezi el magát a centralizált amerikai célkitűzések és irányelvek irányában, azonban a kanadaiak, bárhol is legyenek, természetsszerűleg elismerik a kapcsolatiság (a relacionalitás) és a párbeszéd demokratikus amerikai jogait. A kanadai (művész) intellektuális távolságtartásra képes megfigyelő, aki éleslátó kritikáját adhatja az amerikai sorsnak.”¹¹ Míg Kürtösi Katalin szerint Atwood munkásságának meghatározó érdeme, hogy „minden műfajban sajátosan ötvözi a kanadai tartalmat és az észak-amerikai kontinensen meghatározó erőként működő feminista irodalom jegyeit,”¹² Takács Ferenc olvasatában az atwoodi „pszichologizáló kisrealizmus” során a nő élete, sorsa és helyzete a kanadai identitástudat(zavar) regényírói metaforája.¹³

A kanadai irodalom visszatérő témája, Atwood írásaiban is, a viktimizáció túlélésének narratívája a hősiesség pátosza nélkül, a szemtanú szenvtelen nézőpontján keresztül.¹⁴ Kanada szelleme áthatja a fikción innen és túli világot: a szolgálólányok abban reménykednek, hogy egy titkos menekülési útvonal Kanada felé vezet, ahol nincsenek érvényben a szigorú Gileádi diktátumok. Ugyanakkor, az Adventure Canada¹⁵ utazási ügynökség kurrens ajánlatai közt fellelhetünk egy különleges hajóutat, amelyen Atwood társaságában látogathatjuk végig a kanadai partvonalat az Atlanti Óceánon potom 4000-15000 dollárért.

Végül Atwood irodalmi nyelvezetéről szeretnék pár szót szólni, néhány idézetten keresztül kihangsúlyozva a szerző hangját. Annál is inkább, mert *A szolgálólány meséje* című könyv mára már szinte megszűnt pusztá regényként működni: a nők elnyomásának szimbólumaként, társadalom-politikai kiáltványként kritizálják vagy éltetik, anélkül, hogy elolvasnák a szöveget, vagy számba vennék irodalmi értékeit. Atwood regényében

¹¹ Marshall McLuhan, „Canada as Counter-Environment,” in *Canadian Cultural Studies: A Reader*, szerk. Sourayan Mookerjee, Imre Szeman, Gail Faurschou (Durham: Duke University Press, 2009), 71-87. 74.

¹² Kürtösi Katalin, „Kanadai könyvek magyar nyelven,” *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum* (XXIV. 1987): 56-69. 62.

¹³ Takács Ferenc, „Utószó”, in Margaret Atwood, *Fellélegzés* (Budapest: Európa, 1984), 229.

¹⁴ Barbara Hill Rigney, *Margaret Atwood* (London: Macmillan, 1987), 123.

¹⁵ <https://www.adventurecanada.com/staff/margaret-atwood-author>

a verbalizáció különleges kapcsolatban áll a vizualizációval. Tudjuk, hogy a disztópikus, diktatórikus társadalmakban az elnyomás eszköze az elhallgattatás, a cenzúra, a szólásszabadság jogától való megfosztatás mellett a hiper-spektakularizáció, a vizuális kontroll általi szigorú ellenőrzés és felügyelet, a mindenkori megfigyeltség paranoid élménye. A foucault-i terminológiával a panoptikus tekintet, a Hatalom mindent látó Szemének fantáziája nem csak rászegeződik mindenkire, de interiorizálásra is kerül.¹⁶ A megfélemlített szubjektumok saját magukat kénytelenek kordában tartani, olyan szabálykövetően viselkedve, mintha folyton szemmel lennének tartva. Ugyanakkor a fojtogató légkörű totalitárius rendszerben egymást is folyamatosan ellenőrzik, nem alakulhatnak ki bizalomra alapozó személyközi kapcsolatok, hiszen sosem tudja az ember, hogy ki a beépített Szem, a kihágást jelenteni kész, retorziót sürgető besúgó. Híres példa erre Orwell 1984-ében¹⁷ a Nagy Testvér (az álarc, amiben a Párt a Világ számára megmutatkozik), aki figyel minket. Atwood szolgálólányain a fehér főkötő úgy működik, mint a lovak szemellenzője, viselője nem lát és nem látszik, így egyszerre következik be a világ feletti vizuális kontrollvesztés és a deperszonalizáció, az individuális személyiség garanciájaként működő arc kitakarása. A szolgálólányokra sokféle tekintet szegeződik: szexrabszolgaként az erotizáló férfitekintet vágytárgyai, ám ugyanakkor fetiszizáltan érinthetetlenek, reprodukciós kötelezettségük révén az állam tulajdonaként a törvény szeme felügyeli őket, ruháik vöröse a szégyenfolté, a tabu, a pária vizuális markere, amitől iszonyodva fordulnak el a pillantások. A vörös szín szembetűnősége hivatott megakadályozni egyúttal azt is, hogy meg tudjanak szökni alávetettségükből. Ahogy Bényei Tamás rámutat, a színpompás ruha, e feltűnő álca, paradox módon, éppen a női test elrejtését szolgálja, s egyúttal arra az ellentmondásra hívja fel a figyelmet, hogy a nyugati kultúrában a nő egyrészt csak test, másrészt csak szimbólum, funkcionalitására redukált individuum.¹⁸

Fredé csak leselkedni tud a fejfedője alól. Lesütött szemmel járva, lopva pillantgat körül a világban. Töredezetten érzékeli a valóságot – mind a múltból előtörő flashback emlékfragmentumok és traumatikus memóriafoszlányok, mind a tiltott tekintgetések

¹⁶ Michel Foucault, *Power/Knowledge* (New York: Pantheon, 1977).

¹⁷ George Orwell, *1984*, ford. Szíjgyártó László (Budapest: Európa, 2018). Coral Ann Howells *A szolgálólány meséjét az 1984* feminista újrairásaként vagy kritikájaként elemzi. Bényei Tamás szerint a regényben a reprodukció szabályozására fektetett hangsúly inkább Huxley *Szép új világát* idézi. in Coral Ann Howells, *Margaret Atwood* (Basingstoke: Macmillan, 1996), Bényei Tamás, „Női antiutópia: A szolgálólány meséje”, *Műút* (52. 2007): 81-85.

¹⁸ Bényei Tamás, „Női antiutópia: A szolgálólány meséje”, *Műút* (52. 2007): 81-85. 83.

révén. Erre hozok néhány példát a szövegből, mely jól érzékelteti, hogy a nézés leleselkedéssé változásával, az egyenes tekintet direktségének kibillentésével, miképp fordul a próza poétikussá, ahogy felfokozott intenzitással megtapasztalt töredékképek lesznek a valóság metonimikus jelölői. „A szemem sarkából látom az élénk nyüzsgést az ágak között: repdeső szárnyak, cifra tollak, szertelen csapongás a fa és madár metamorfózisában.” (Atwood, *A szolgálólány meséje*, 247) „Nem néztem az arcára, de lehorgasztott fejjel is láttam belőle egyet s mást: megvastagodott, kék derekát, a sétatálcája elefántcsont gombján nyugvó bal kezét.” (Uo. 38) Roppant izgalmas, ahogy Fredé szemlélődése lázadó gesztusként körvonalazódik, nem csupán azért, mert cselekvőkészséget követel magának azzal, hogy észrevétlenül a passzív nézettből az aktív néző pozícióba kerül, de azért is, mert a humán kontaktusra való sóvárgása következtében Fredé tekintete taktilis, haptikus jelleget ölt. A szemével mintegy letapogatja a körülötte lévő világot. A múltból a tapintáshoz köthető emlékképeket idézi fel. Érinthetetlenként megérinti, amit lát; a fizikális interakció tiltását áthágva teremt jelentést. A látványfragmentumokat szinesztetikus, érzéki élményként megtapasztaló mesélőként, értelmezőként jelenik meg. Az államilag szorgalmazott prokreativitása mellett a kreativitásnak is helyet teremt: saját nézettségét is ágenciaként értelmezi újra.

A tapintás érzékelési tapasztalata, metaforája azért népszerű a feminista teoretikusok körében, mert nem hierarchikus, mint a néző-nézett pozícionáltság a vizuális tapasztalás regiszterében, hanem kölcsönösséget tételez. Aki érint, az érintve is van. Atwoodnál a taktilitás ráadásul a vizualitással és verbalitással egybeolvadó, multiszenzoriális élmény. *A szolgálólány meséje* számos passzusa szinte iskolapéldáját kínálja az 1960-as évek Új Francia Feminista teoretikusai által szorgalmazott – s talán leginkább Hélène Cixous „Medúza nevetése”¹⁹ című politikai-poétikai kiáltványából közismert – *écriture féminine* kreatív önkifejezési formájának. A nőírás, ezen irányzat szerint, „végtelen testből végtelen szöveget” generál, a feminin korporeális sajátos, libidinális, maternális, materiális energiáit kiaknázva, a patriarchátusban elfojtott, agyonszabályozott, vágytárggyá silányított női testiséget gondolja újra szövegmotorként, hogy hagyományosan elhallgattatott, marginalizált, specifikusan női élményeknek adjon hangot. Az alábbi szövegrészletekben a konvencionálisan a domesztikus nőiességgel társított tevékenységek – kenyértésztagyúrás, virágültetés,

¹⁹ Hélène Cixous, „A medúza nevetése”, in *Testes könyv II.*, ford Kádár Krisztina, szerk. Kiss Attila et al. (Szeged: Ictus, 1997), 357-380.

kerti séta – idéződnék fel, hol a fantáziálás, hol az emlékek, hol a megélt valóság szintjén, meglehetősen skizofrén módon. Múlt és jelen, valóság és vágyálom, elfojtott és felsejkenő testiség, az otthon mint kísértiesen idegen, klausztrófób kényszerpálya és mint az ellehetetlenített, és így titkon felbuzgó, részleges, töredezett, egyéni női látásmód, az emberségbe utolsó kapaszkodót jelentő, intim érzéki megtapasztalások „kishalálainak,”²⁰ kis lázadásainak helyszíne.

Jó lenne, ha segíthetnék Ritának kenyeret gyúrni! Belemélyeszteném az ujjaimat a lágy, ruganyos, meleg masszába, amely tapintásra szakasztott olyan, amint az emberi test. Rettenetesen vágyom rá, hogy ruhaanyagon vagy fán kívül egyebet is tapinthatnék. Maga az érintés az, amire vágyom. (Uo. 33)

A kerítés menti virágszegélyekben épp halványulnak a sárga nárciszok, s tulipánok nyitogatják piros színtől túlcorduló kelyhüket. A szirmok a tövük felé sötétebb bíborban játszanak, mintha vágott sebből volnának gyógyulófélben... Valaha én is kertészkedtem. Még emlékszem a megforgatott föld szagára, a tenyeremben tartott gömbölyű virághagymákra, az ujjaim közt pergő magok tompa zizegésére. (Uo. 35)

Ballagok a kavicsos úton, amely a hátsó kert határát jelöli takarosan, akár a választék a hajban. Éjjel esett; a fű mindenütt nedves, a levegő párás. Itt-ott giliszták hevernek, félholtan a napfénytől, ám bizonyosságul arra, hogy a talaj termékeny; ruganyos, rózsaszín testük ajkakra emlékeztet. (Uo. 43)

A legizgalmasabbak azok a szövegrészek, ahol a nézőség és nézettség élményei összefonódnak. Ezek az ellehetetlenített lehetőségekként megélt érzékszervi tapasztalatok olyan hatalmi játék fantáziákkal kapcsolódnak össze a fokalizátor-narrátor Fredé képzeletében, amelyekben nem rögzítettek az elnyomó, elnyomott pozíciók, s így a szituációk diszlokációjával, a jelentések elbizonytalanításával a néző-nézett szubjektumok is képlékennyé válva szabadulást nyernek dehumanizáló, deperszonalizáló alávetettségükből. A tekintetek találkozása, de még a tekintetek

²⁰ A francia filozófus Georges Bataille, a középkori misztikusok nyomán, „kishalálként” utal a spirituális, erotikus, halálközeli extázis élmény önmagáságunkon kívül sodró tapasztalatára. Ld. Georges Bataille, *Az erotika*, ford. Dusnoki Katalin et al. (Budapest: Nagyvilág, 2001). Furcsa mód Fredé töredezett mikrorevelációi nem a környezete kizárásával, hanem a környezetével vágyott kapcsolata révén sarjadnak fel, az önmagáról való megfélemezés az önismereti kálváriájával fonódik össze, felkavaró érzetei egy szélsőségesen statikus környezetben, frusztrálón kiteljesedetlenség, feledésre ítéltetett epifániák.

tudatosulása is (az a felismerés, hogy a másik nézi, hogy én nézem-e) abszolút tabu. Az alábbi, *A szolgálólány meséje*-beli idézet metaforikája mentén, a sebbe nyúlás, a veszett kutyával való ingerkedés, a kerítésen keresztül kukkolás határsértő élménye forradalmi gesztus. Ugyanakkor a tekintetek tapintással való összemosása a sérülékenység közös emberi tapasztalatát, érzékenységünk, prekaritásunk²¹ (a világ változó körülményeinek való kiszolgáltatottságunk) mindannyiunkat összekötő, univerzálisan demokratizáló létélményét, illetve, ebből kifolyóan, a nemléttel kapcsolatos szorongásokat idézi.

A bőre sápadt, s szinte betegesen érzékenynek tűnik, mint amilyen egy heg alatt nő. Kedvem volna megsimogatni ezt a sérülékeny arcot. A fiú fordul el végül. [Uo. 49] [...] kitarja előttünk a gyalogosoknak szánt kiskaput, és hátralép, félreáll az útból. Mi áthaladunk, s ahogy távolodunk tőlük, tudom, a két siheder figyel minket. Nekik még nem engedélyezett, hogy nőt érítsenek. Csak a tekintetükkel tapinthatnak meg. Kissé megriszálom a csípőm, érzem, ahogy libben a bő szoknya. Olyan ez, mintha az ember kerítés mögül kukucskálna, vagy kikötött kutyával ingerkedne, az orra előtt csontot lengetve [...] Elszégyellem magam, hisz ezek a fiúk semmiről sem tehetnek, még túl fiatalok. Aztán rájövök, hogy mégsem szégyellem magam. Élvezem a hatalmat, amit a kutya elé tartott csont jelent. Passzív ellenállás, de ellenállás. (Uo. 51)

Ahogy Corall Ann Howells rámutat, Atwood szépírói munkásságának egyik erénye épp ez az aprólékos megfigyelőképesség. Megbízhatatlan fokalizátorok, szubjektív nézőpontok, önnön korlátozottságuk tudatában lévő, részleges perspektívák aspektusából képes ábrázolni esendő embereket és változó kapcsolataikat, következetesen egy adott történelmi-társadalmi közegbe helyezve tüzetes pszichologizálás alá vetett szereplőit. Ezzel a realista fikció jegyeit csempészi mégoly futurisztikus, disztopikus, fantasztikusan spekulatív, s valóságtól elrugaszkodott történeteibe is. (Howells, 8) Azonban az ilyenformán körvonalazódó realizmus, a posztmodern regény metafikciós narratív struktúrájának megfelelően, a legmagávalragadóbb történetmondás folyamán is eljátszik azzal, hogy megkérdőjelezze a valóság leképezhetőségének, elmesélhetőségének lehetőségeit és korlátait. A metafikciós megfigyelés lényege, hogy a tekintet és a szó, a verbális és vizuális kommunikáció egyaránt lehet a fegyelmezés és a forradalmi felforgatás eszköze.

²¹ Judith Butler, *Precarious Life* (New York: Verso, 2006).

A tekintet tilalmán túl, a szolgálólányok nem írhatnak, nem olvashatnak (a disztópia a könyvégetések kora, gondoljunk Bradbury *Fahrenheit 451* című regényére²²), jobbára csak politikai propagandaszlogenekkel kommunikálhatnak („Áldassék a gyümölcs!”). Az elnémított helyzet felidézi Charlotte Perkins Gilman híres, „A sárga tapéta”²³ című, 19. század végi novelláját, amelyben a pihenő kúra teljes passzivitására ítélt, szülés utáni depresszióval küzdő narrátor mintegy túlélési stratégiaként kezd vizuális-imaginárius alkotófolyamatba. A betegszoba falának nonfiguratív tapétamintájába kezd belelátzni vadabbnál-vadabb dolgokat az invazív gombaspórától és kúszónövénytől kezdve a levágott rothadó fejeken át a ketrece rácsait rázó őrült nő figuráig, akiben végül saját magát véli felismerni. A Gilman-novella vége nyitott, kétértelmű, nem tudjuk, a névtelen fokalizátor-narrátornak sikerül-e vajon kiszabadulnia a bezártságból, avagy csak józan esze feladása, a tébolyultságba menekvés, a rend-ellenesség felvállalása lesz a szabadsága záloga.

Hasonlóképpen ambivalens az Atwood regény befejezése. A szemtanú elbeszélő szóbeli narratívája mindvégig hitelesen és húsbavágóan hat, mert direkt megszólításával bevonja a Nyájas Olvasót a szöveg fiktív valóságába, mintegy ránk bízva, mit kezdünk a történettel, hogy a levont tanulságok nyomán miképp befolyásoljuk majd az eljövendő, leendő történelem menetét:

Ez nem mese, csak mesének tűnik, ahogy elmondom. Mondom, nem írom, mert nincs mivel írnom, hisz az írás úgyszólván tilos. ...Egy történet olyan, mint egy levél. Kedves Te, ez a megszólítás. Csak így egyszerűen Te, név nélkül. Ha nevet fűznék hozzá, az hozzákötne Téged a való világához, ami kockázatos, veszélyes: ki tudja, mik a kilátásaid odakint, milyenek az életben maradási esélyeid? Te, te, ismételve, mint valami régi szerelmes dalban. A te, az már majdnem ti. A ti pedig jelenthet ezeket. (Atwood, *A szolgálólány meséje*, 77)

Azonban a regény függeléke önironikusan megkérdőjelezi az olvasóra bízott döntés bizalmi paktumát, a szerző autoriter autentikus mivoltát, és az optimista végkifejlet lehetőségét is, azzal, hogy a privát térből publikusba, a vallomás műfajából a történeti dokumentuméba, a spontaneitásból a szerkesztettségbe tolja el a szöveget. A *Történeti Feljegyzések A szolgálólány meséjéről* című függelék a gileádi tanulmányok tizenkettedik

²² Ray Bradbury, *Fahrenheit 451 és más történetek*, ford. Pék Zoltán et al. (Budapest: Agave, 2018).

²³ Charlotte Perkins Gilman, „A sárga tapéta”, ford. Merényi Ágnes, in *Lopakodó Árnyak* (Budapest: Móra, 1989).

szimpóziuma jegyzőkönyvének részleges átirata 2195-ből. Ebből – egy történészprofesszor előadásából – megtudjuk, hogy a szolgálólány meséjét magnetofonszalagra rögzített hangfelvételeken találták meg a titkos menekülőútvonalat rejtő „Földalatti Nőút” alagúrendszerében, s hogy Fredé elbeszélése voltaképp a tudós régészprofesszorok által szöveggondozott, közkinccsé bocsátott, archeológusok, filológusok által tüzetesen vizsgált kordokumentum. Címét egy kanonizált férfiszerző, Chaucer *Canterbury mesék* című műve előtt tisztelegve adták, mert akár a Chaucert ihlető régi regékben egy központi karakter elbeszéléséből bontakozik ki a történet. Épp úgy, ahogy a hisztérikus Dóra esettanulmánya a freudi pszichoanalízis talapzatául szolgál, Fredé szenvedéstörténete, korképként kódolt kórképe biztosítja Pieixoto professzor szakmai sikerét a 20-21. századi történelemkutatásában. A töredezett, részleges nézőpontú, bizonytalanságokkal teli én-narratíva a történelemírás objektivitásra törő nagy mesternarratívái közé kebeleződik be, egy olyan diktatórikus elnyomó rendszer működését illusztrálendő, mely nyomokban tetten érhető a konferencia tudományos beszédmódjának mindennapi szexizmusában. (A professzor titkos csajagútról beszél, s kedélyeskedve megjegyzi, hogy előjátéknak megteszi egy kis golfozás is, illetve, hogy Fredé iskolázott nő volt, amennyiben az észak-amerikai egyetemen szerzett diploma műveltségnek mondható, hiszen tele volt a diplomás lányokkal a padlás...) A szövegértelmező professzor elszólásai a textust a fiktív paratextus és a valós kontextus keretébe ágyazva döbbsentenek rá, hogy a regény a hallgatókhoz intézett záró kérdése, „Van kérdés?” szükségszerűen költői kérdés hivatott maradni.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Atwood, Margaret. „Aliens have taken the place of angels.” *The Guardian*. 2005 Június 17.

<https://www.theguardian.com/film/2005/jun/17/sciencefictionfantasyandhorror.margaretatwood>

Atwood, Margaret. *A szolgálólány meséje*. Fordította Mohácsi Enikő. Budapest: Jelenkor, 2018.

Atwood, Margaret. „Bevezető.” in *A szolgálólány meséje*. Fordította Nádor Zsófia. Budapest: Jelenkor, 2018. 7-16.

- Atwood, Margaret. *Guvat és Gazella*. Fordította Varga Zsuzsanna, Budapest: Jelenkor, 2019.
- Atwood, Margaret. *Az özönvíz éve*. Fordította Varga Zsuzsanna és Horváth Viktor. Budapest: Jelenkor, 2019.
- Atwood, Margaret. *MaddAddam*. Fordította Varga Zsuzsanna. Budapest: Jelenkor, 2019.
- Bataille, Georges. *Az erotika*. Fordította Dusnoki Katalin et al. Budapest: Nagyvilág, 2001.
- Bényei Tamás. „Női antiutópia: A szolgálólány meséje.” *Műút*. (2007/52): 81-85.
- Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451 és más történetek*. Fordította Pék Zoltán et al. Budapest: Agave, 2018.
- Butler, Judith. *Precarious Life*. New York: Verso, 2006.
- Cixous, Hélène. „A medúza nevetése.” in *Testes könyv II*. Fordította Kádár Krisztina, Szerkesztette Kiss Attila et al. Szeged: Ictus, 1997. 357-380.
- Foucault, Michel. *Power/Knowledge*. New York: Pantheon, 1977.
- Gilman, Charlotte Perkins. „A sárga tapéta,” Fordította Merényi Ágnes in *Lopakodó Árnyak*. Budapest: Móra, 1989.
- Hill Rigney, Barbara. *Margaret Atwood*. London and New York: Macmillan, 1987.
- Howells, Coral Ann. *Margaret Atwood*. Basingstoke: Macmillan, 1996.
- Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Ingersoll, Earl G. *Margaret Atwood: Conversations*. London: Virago, 1992.
- Kürtösi Katalin. „Kanadai könyvek magyar nyelven.” *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum* (1987/ XXIV): 56-69.
- Kürtösi Katalin. *Világok találkoznak. A másik irodalmi ábrázolása Kanadában*. Szeged: JATEPress, 2010.
- McLuhan, Marshall. „Canada as Counter-Environment.” in *Canadian Cultural Studies: A Reader*. Szerkesztette Sourayan Mookerjee, Imre Szeman, Gail Faurschou. Durham: Duke University Press, 2009. 71-87.
- Miller, Bruce and Margaret Atwood. *A szolgálólány meséje*. TV sorozat. HBO. 2017-
- Orwell, George. *1984*. Fordította Szíjgyártó László. Budapest: Európa, 2018.
- Takács Ferenc. „Utószó.” in Margaret Atwood: *Fellélegzés*. Budapest: Európa, 1984.

MÁRAI SÁNDOR EGY „KANADAI” LEÁNY- FIGURÁJA

(ÁLDOZÓ JUDIT MÚLTJA ÉS REGÉNYHŐSNŐI SZEREPE)

FRIED ISTVÁN

Márai Sándor jórészt összegyűjtött, de alaposabban még nem elemzett publicisztikája számos olyan ötletet, eseményt, történetet dolgoz föl, amelyet utóbb regényeibe illesztett. Mindössze annyit módosított, amennyit a szereplő jellemzése vagy a cselekmény igényelt. A nem egyszer életidegenséggel, kimódoltsággal vádolt szerző jelentékeny mennyiségű „életanyag”-ból építkezett, a *Szindbád hazamegy* nemcsak Krúdy-, hanem alapos helyismeretről (is) tanúskodik. A nővér önnön betegségének, kórházi tartózkodásának epizódjaiból merít. Az igazi, illetőleg folytatása, a *Judit... és az utóhang* ebből a szempontból kiváltképpen érdekes, hiszen a második regény címszereplőjének vázlatos életrajza és egy elfeledettnek látszó újságcikk olvasható egymásra.

A Pesti Hírlap 1940. május 19-i számában jelent meg Márai *Kanada* című riporttelemekeket is tartalmazó cikke. Egy pontosabban meg nem jelölt időpontban, feltehetőleg kevéssel az írás megjelenése előtt utazott Nyíregyházáról Sóstó-fürdő felé, mikor egy olyan tárgyra lett figyelmes, mely mintha „a csupaszt földön zsúptető”-t mintázna. Így lelt rá „Kanadára”, „földházak egyvelegé”-re, nyomortelepre. Szóba elegyedett egy aszszonnyal, érdeklődött, miként élte át a telet, hat gyerekével hogyan védekezett a fagy

ellen. „Különösen az egerekkel volt sok baj”, mert az egerek a fagy elől szintén behúzódtak a földbe vájt házikóba. Az asszony nem panaszkodott, „kellemetlen volt a helyzet” – ennyit mondott. A Nyírség szegényeinek nyomora elmélkedésre készítette Márait, s a döbbenettel látott sors tovább munkálhatott benne. Hiszen az 1941-ben megjelent *Az igazi*, majd az emigrációban 1949-1972 évszámjelölésekkel jelzett-megírt folytatás Juditjának történetébe írja az író a tapasztaltakat, hol egy másik szereplő, hol maga, Judit beszéli el azt, amiről az újságcikk hírt hozott. Judit „dunántúli parasztleány”, utóbb „szelérleány” volt, életrajza emígy vázoldók föl:

Zala megyei nyolc hold földön tengődött a család.

Volt egy kis házuk, s néhány hold földjük, de a földet elvitte alóluk a sok gyerek és adósság. Aztán nem maradt más, csak a viskó s egy kert. (...) egy télen át a föld alatt laktak, ő és a család. Judit hatéves lehetett akkor, s a családot elűzte az éhség hazulról, elmentek a Nyírségre, dinnyésnek állottak és a föld alatt laktak. Nem jelképesen, hanem valóságosan: nagy gödröt ástak a földbe, náddal befőttek, s ott tanyáztak egész télen át. (...) azon a télen kegyetlen fagyok uralkodtak, s a hideg bekergette a mezei egerek ezreit a föld alatti gödörbe, ahol Judit szüleivel és testvéreivel tanyázott.

Az emigráns Judit a dilógia második kötetében eképpen tömöríti a följbbbieket: „Az apám dinnyés volt a Nyírségben, kanadás. Így nevezik ott ezeket. Mi olyan koldusok voltunk, hogy a földbe vájtunk gödröt, s ott laktunk télen át, együtt az egerekkel.”

Mindkét regényben az újságcikk adatai, sőt, mondatai ismétlődnek, részint kontrasztul szolgálnak a regény nagypolgári családjának életviteléhez, részint olyan funkcióhoz jutnak, hogy az e körbe előbb pesztonkának, majd házvezetőnőnek, végül feleségnek kerülő Judit idegenségét, rosszérzését, elfojtott ellenséges érzületét, ennek különféle megnyilatkozásait érzékeltetik. A társadalmi kiegyenlítődés lehetetlenségei tematizálódnak, az egymás mellett élő, egymást nem értő szereplők hangtalan viaskodásának elbeszélései alkotják a kétrészes regényt. Mintha távolról Kosztolányi *Édes Annája* is ebbe az irányba üzenne.

Két kérdés azonban e vázlatban feltétlenül felteendő:

1) Mind az újságcikk, mind a Judit-monológ Kanadája nagy valószínűséggel összefügg a XX. századi magyar kivándorlók elképzeléseivel. A jobb megélhetés reményében távozókat csábította a messzi világ, melyről azt hitték, feltétlenül sikerrel kecsegtet. Az amerikai kontinens északi része nem egy, a nyomor elől menekülő vágyálma volt, kép-

pen a jobblét helyéve azonosult. A nyomorúságos körülményekre aggatott jelző (kanadás) szomorúan ironizáló megnevezése a vágy és a jelen valósága egymásra vetülésének, amelynek egyben nyelvi alakzata. A nyírségi Kanada az ellenkezője annak, ami esetleg a távoli Kanadáról hírllett...

2) Márai az 1930-as esztendőkből rokonszenvvel figyelte a falukutatók tevékenységét a Magyarország felfedezése sorozatot. Egyik-másik kötetre elismeréssel reagált. Vajon a szociográfiák olvasása ösztönözte-e Márait arra, hogy *Kanada* cikkével és regényrészletével járuljon hozzá „Magyarország felfedezésé”-hez? Annyit azért itt el kell mondanom, hogy Márai nem első alkalommal tette szóvá, hogy mily egészségtelen Magyarország társadalomszerkezete. Erre kései önéletrajzában is visszatér.

A kritika inkább „jól megcsinált mű”-ként fogadta Márainak ezt és még néhány regényét az 1940-es évekből, rutinnal megírt alkotásnak vélte. Inkább kevésbé sikerültnek minősítette, többnyire egy egykor hatásos „Márai-modor” termékét látta benne, és erről a „dallam”-ról később Márai is ejtett néhány önkritikus szót. Az azonban nem értkelődött a kritikában, hogy Márai messze került a részvét vagy a sajnálkozás érzelmes mondatait, empátiával jelenítette meg a nyírségi nyomorúságos asszonyorsót. A házasságok drámájának prózai epikába ültetése az egyik téma, amelynek kapcsolata a polgári magánéletek válságával (melyekről szintén lehetne újságcikket idézni) demonstrálódik. Ezzel párhuzamos a nagypolgár Péter (olyan polgár, aki nem lel magának megfelelő „műfaj”-t) és Judit együttélése, amely mindkét részről teljes csődnek bizonyul. A regényben sok szó esik, szinte az értekező próza okfejtésével, a polgáriságról, a polgári szerepről és szereptudatról, a műveltségben részesülésről. Az egykori „kanadás” Judit alakjában a mélyből feltörő, kitörő erővel szemben tanácstalan lesz a polgár (aki elbeszélheti „Kana-dát”, de természetesen csak kívülről láthatja, nem élheti bele magát annak lelkivilágába, aki onnan érkezett). Nem a polgár bukását írta meg Márai, hanem a legalulról és a nagyon fönről egymás felé indulók találkozásának várható, értéssel és értelemmel nem megtelíthető kudarcát. Ez 1941-ben akár fontos figyelmeztetésnek hangozhatott volna, csakhogy erre a kritika nagyon kevésbé bizonyult fogékornak.

Akad még egy érdekesség. Márai a Vasárnapi Krónika című kötete számára (ez elsőül a Pesti Hírlapba írt írásai számára fenntartott rovatcím volt), az 1936-1943 közötti esztendőkből olyan írásaiból válogatott, amelyek közel álltak az esszéhez, némileg novellisztikusnak is lehetett olvasni. Eben a kötetben nem volt hely a Kanada számára. A Márai-életmű ismerői tudják, hogy az író utánközlésben számos újságcikket jelentette meg,

nyilván olyan eset is megtörtént, hogy engedélye nélkül közölték egy-egy írását. Márai-nak ez a cikke egyetlen alkalommal látott napvilágot, a Pesti Hírlap korábban jelzett helyén. Ezt sem a határon túli magyar sajtó, sem a Márai-írásokat másodközlésben szívesen publikáló Tolnai Világlapja nem vette át. Az igazi azonban már a megjelenés évében jelentékeny példányszámmal dicsekedhetett, 1943-ban két utánnyomásra is futotta a sikerből, 1945-ben ismét az olvasók kezébe került, hogy aztán 1992-ben találkozhasson vele az olvasó. A *Judit... és az utóhang* kiadásának éve: 1980, a kiadás helye: München, a magyarországi olvasó az új kiadást 1992-ben vehette kezébe.

Az adatokon töprengve megerősítve érzem azt a feltevést, hogy éppen a regény „kanadás” részlete nem „robbant” akkorát, amekkorát robbanhatott volna, és erre nem elég magyarázat, hogy az 1941-es esztendőben a világháborúba sodródott Magyarországnak másfelé figyelt.

Ennek ellenére az újságcikk utóélete jókora meglepetést hozott. Ebben részes, hogy a cikk (*Kanada*) plasztikusan rajzolta föl a nyírségi szegény család helyzetét, s az írás befejezéséül kifejeződött a remény, hogy ez a helyzet megváltozik. A Pesti Hírlap 1941. január elsejei számában, több mint fél esztendővel az újságcikk megjelenését követően, teszi közzé Márai Sándor *Karácsonyi ajándék* című írását, mely a *Kanadához* hasonlóan csak itt, egyetlen ízben jelent meg. Eszerint Nyíregyháza polgármestere értesítette, hogy a napszámos Nagy János a várostól háztelket kapott, a telekre „most jótékony adományokból, melyeket jórészt a Pesti Hírlap olvasói küldöttek, házat építettek, szabályos házat, téglából, palatetővel, kerítéssel, istállóval.” Az eseményről az írónak fényképeket is küldtek, egy „kanadás”-sal tehát kevesebb lett.

Az író nem csekély meglepéssel adja tudtul az egyelőre boldog befejezést. A mai olvasó meg azon töpreng el, milyen tekintélyhez jutott egy regény- és újságíróként elismert szerző; a nyilvánosság elé bocsátás erejével nem keveset ért el. Az azonban a Márai-kutatást figyelmeztetheti, hogy egy nevével aláírt cikk egy család sorsát megváltoztatta. A szerencsés befejezés nem érzékelhető a regény sorsát nyomon kísérve, a regény más műfaj, ritkán bír azzal a hatással, mint az újságcikk. Márai, az újságíró ezek szerint többek által olvasott, figyelemmel kísért szerző volt. Közönséghatása (mint példánk jelezte) nem mondható jelentéktelennek.

JEGYZET

Az újságcikkek megkereséséhez jól tudtam hasznosítani a Mészáros Tibor által összeállított Márai bibliográfiát (Budapest: Helikon-PIM, 2003).

KÖVEK VAGY KÖNYVEK¹

„EGY MONDAT FELTÖRÉSE”²

TÓTH ÁKOS

A következőkben a színpad és a színpadi játék elhivatott szemlélőjének és kutatójának, tanáromnak és kollégámnak, Kürtösi Katalinnak, szeretném születésnapján egy teátrális regénymozzanat rövid értelmezését az ünnepi alkalom minden kísértő színpadiasságával dacolva, a lehető legtermészetesebb módon ajándékként átnyújtani. Egy mindannyiunk számára jól ismert regény, a világ első „műemlékvédelmi” programírásként is számon tartott,³ a nagyváros és az őt alkotó-éltető tömeg sorsszerű együvértartozását a modern regény kollektív szellemével termékeny módon egyeztető mű, *A párizsi Notre Dame*,⁴

¹ Írásom címe referál Szauder József itáliai esszéit összegyűjtő kötetének címére, mely szellemtörténet és *ráépülő* kultúra, a reneszánsz architektonikus világképe kapcsán ritka leleményességű formulát ajánl. Ld. Szauder József, *Kövek és könyvek* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977).

² Az alcímet Marno Jánosnak köszönhetem. Ld. Marno János, *Együtt-járás* (Budapest: Kozmosz Könyvek, 1987), 64-67.

³ Ld. Astrid Swenson, *Rise of Heritage*, Preserving the Past in France, Germany and England, 1789-1914 (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 25-65.; Hugo irodalmi vállalkozásának a korszak konkrét építészeti koncepcióival való összefüggéseiről: Neil Levine, „The Book and the Building: Hugo’s Theory of Architecture and Labrouste’s Bibliothèque Ste-Geneviève” in Robin Middleton ed. *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*, (London: Thames and Hudson, 1982), 138–174.

⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (Paris: Ed. Charles Gosselin, 1831) A regénynek számos magyar fordítása létezik, az 1858-as első magyar nyelvű kiadástól a XX. század 2. felében kibontakozó magyar Hugo-recepció által befolyásolt újabb edíciókig jól nyomon követhető lenne nemcsak az életmű hazai befogadásának, de a regény által kezdeményezett kulturális párbeszédnek is az alakulása. A regény mindenkor népszerűségétől és különféle feldolgozásaival, adaptációival összefüggő kommercializálódásától függetlenül elmondható, hogy az értelmezéstörténet új fejezetét a térbeli

Hugo fiataalkori remeke kínál lehetőséget a mostani megszólaláshoz. A nagyregény egyszerre utánozhatatlan részletgazdagsággal és lényeglátással kivitelezett, az irodalmi nyelv páratlan leleményességével és hajlékonyságával kialakított tereiben, a középkori élet megidézett forgószínpadán nemcsak a visszaálmódott – Hugo és kortársai számára a veszélyeztetett örökség darabjaiként szemlélt – múlt alakjainak, a regény világhíressé vált szereplőinek, de legalább ilyen jelentőséggel és eréllyel a mozgásukat és mozgatottságukat, műbéli pályájukat kijelölő eszmei irányultságoknak, nézetrendszereknek, múlt és eljövendő hiteknek karneváli felvonulása is zajlik. A regényben feltűnő, valóságosan is drámainak nevezhető szituációk egyik legérdekesebbje talán a tragikus élethivatásának és választásainak magyarázatával szolgáló Claude Frollo monológjának is beillő magánszámához kötődik, amikor az Ötödik könyv lapjain (Ötödik könyv, I. *Abbas Beati Martini*⁵), kisszámú, válogatott közönség körében az olvasó beavatással felérő lehetőséget kap a figura összetett motivációjának – és vele a regényszeme egy lehetséges gyűjtőpontjának – megértésére. Az Hugo által gondosan kiképzett, mondhatjuk: felépített (hiszen háttér és előtér scenikai megfontolásait is hasznosító) regénytér középpontjában a téziseit extatikus állapotban megosztó, az intellektuális vita dinamikájának egyre jobban kiszolgáltatott főesperes alakja áll, aki nemcsak mondataival és bőséges megjegyzéseivel, de az elbeszélő nyelv által megörökített testi reakcióival is közli kulturális „rossz közérzete” indokait. Az éjszakai jelenet két meghatározó díszleteleme – a hol „a város közepén gubbasztó kétfejű szfinxként”, hol „gigászi építményként” megnevezett katedrális nyitott cellaablakon túli képe, valamint a tudós munkaasztala, a rajta nyitva felejtett nyomtatott könyvvel –, mint a narrátori nyelv működése által folyamatosan ösztökélt vizualizáló befogadás tényezője, a periferiális látás mintájára kiépülő olvasói információszerzés eleme, döntő módon hozzájárul a jelenet és vele a regényszöveg kibontakozásához. A regénytérnek a válaszút ikonográfiai tradícióját felidéző ábrázolása a fejezet kulcsmondatának vehető, de a műtől függetlenül is jelentős sikerre szert tevő, a kulturális tájékozódás dichotóm modelljének szállóigéjévé váló „Ceci tuera cela”.⁶ Hugo-

fordulat által generált komplex érdeklődés, a várostörténet, kulturális örökség kutatás és az irodalmi szemiotika irányából kiinduló új kérdések jelzik. Az írás elkészítése során a legfrissebb magyar fordítás szövegére hagytam: Victor Hugo, *A párizsi Notre Dame 1482*, ford. Antal László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980).

⁵ Victor Hugo, *A párizsi Notre Dame 1482*, 191-202.

⁶ „Ez elpusztítja amaszt.” Id. Hugo, *A párizsi Notre Dame 1482*, 200. A regénymondat aktualizációjának lehetséges irányaihoz: György Péter, „Ceci tuera cela – Ez elpusztítja amaszt”, *Holmi* 2006/1., 52-65.

mondatával egészül ki. Előtér és háttér, szövegintenció és a jelzés automatizmusai által kiváltott összefüggések, a médiumok közötti választásnak egy, a regény szereplőit és olvasóját egyként érintő, katartikus pontján megállásra és gondolkodásra készíthetnek minket: az említett mondat „feltörése” ennek a töprengő olvasásnak és szemléletnek (semmilyen végső érvényre igényt nem tartó, vagyis tovább „törhető”) dokumentuma.

Johann Gutenberg (vagy Johann Genfleisch zur Laden, szül. 1397/1400 - 1468) a XIX. században válik a világtörténelem fontos, megkerülhetetlen alakjává, főképpen találmányának, a nyomtatott szövegnek az előző évszázad végi tömegmozgalmakban játszott szerepe miatt.⁷ A XIX. században egymást érik a különféle alkalmak, amikor a világ hitet tehet Gutenberg találmánya, a nyomtatott könyv és az ebből származtatott szabadság-eszme mellett, s ezzel párhuzamosan Gutenbergből, a mainzi iparosból és feltalálóból a modern szellem számára nélkülözhetetlen szabadság és nyilvánosság apostolát, egy új kultúrkorszak központi figuráját hozza létre. Idetartozik, hogy a könyv és a nyomtatás történetével foglalkozó újabb kutatások folyamatosan, ha nem is kibővítik, de a történeti feltárás és tisztázás eszközeivel pontosítják Gutenberg szerepét, hozzájárulásának jelentőségét.⁸ Elmondható, hogy egyrészt Gutenberg a szétszedhető betűkkel, nyomóprés alkalmazásával történő könyvnyomtatás újítását elsősorban bizonyos technikai problémák megoldásaként, a főként Németalföldön kezdeményeiben megjelent nyomópréses technikák tökéletesítésére dolgozta ki, s nem a korabeli kulturális nyilvánosság átalakítása céljából tervezte el (erre látszik utalni az általa közreadott, viszonylag vegyes tematikájú kötetek sora, valamint a megrendelők körének teljesen konvencionális jellege.) Másrészt, fontos megjegyezni, hogy Gutenberg találmánya, ha bizonyos értelemben fordulatot is jelez a könyvtörténetben, fontos változások és elmozdulások nyomában, azok által már alaposan előkészített módon jelent meg (az „írnoki reneszánsz”⁹ folytonos újításai valójában megreformálták a kéziratos könyvhöz való XIV. századi viszonyt), s bevezetése sem söpörte el véglegesen a kéziratos könyvkészítés technikáit és a hozzá tartozó szokásrendszereket, hanem egy lassú átmenetnek köszönhetően terjesztette el újításait.

A XIX. század azonban ezt a technikátörténeti hozzájárulást – melynek kultúrtörténeti hozadéka természetesen felmérhetetlen módon alakította át a szövegekhez való

⁷ Az általam ismert és felhasznált részletes életrajz és pályakép: Albert Kapr, *Johannes Gutenberg, Persönlichkeit und Leistung* (Leipzig: Urania Verlag, 1986)

⁸ Pl. Frédéric Barbier, *A könyv története*, ford. Balázs Péter (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), főként 93-111.

⁹ Frédéric Barbier, *A könyv története*, 86-87.

középkori és újkori viszonyulást – elsősorban a gondolat felszabadítására irányuló tettnek, a felvilágosodás eszméit megelőző és lehetővé tevő kulturális misszióknak fogta fel, s Gutenberg alakját ennek megfelelően profetikus színekbe öltöztette és erőteljes kultuszt épített élete, műve köré. Ennek jelzései a XIX. században egymást érő Gutenberg-ünnepek, illetve az ünnepléseket dokumentáló kiadványok, antológiák és vegyes tartalmú összeállítások.¹⁰ Gutenberggel kapcsolatosan meghonosodik egyfajta himnikus hangnem, az emberi szellem nagy alakjainak sorába illesztik s a világtörténelemre tett hatását olykor biblikus vagy krisztológiai hasonlatokkal kívánják megvilágítani. Míg Vörösmarty méltán közismert emlékező soraiban, a felidézett utópia új emberiséget jövendőülő nemes dikcióján, a „méltó diadal” és „méltó emlékjel” magas elvárásának megfelelően, mégiscsak a történelmi valószínűség talaján értelmezi a meg nem nevezett ünnepelt személyét és jelentőségét, addig a kisebb rangú követők népes táborában többnyire a messianisztikus megváltáshit ellenőrizetlen projekciónak, fantáziaképeinek való megfeleltetés terve diktál. „Nagy emlékedből épüljön fel oltár, / Melynél a népek megbéküljenek.” – szól például a Gutenberg-i alakban a vallásalapító, az „embersokaság” egyesítésére alkalmas hit eszményi képviselőjét megpillantó Morócz Jenő versszólama.¹¹

Viszonylag kevés azonban az olyan korabeli áttekintés és vélemény a könyvnyomtatás Gutenberg-féle találmányáról és következményeiről, mely az emberi kommunikációra gyakorolt többszáz éves hatását szintetizáló módon, a pozitív és esetleges negatív hatásokat összegyűjtve, józan mérlegelés mellett mutatja be. Azt mondhatjuk, hogy a nyomtatott szó nyilvánosságának eszméje, a tudás korábban elképzelhetetlen demokratizálásának újdonsága elnyom minden kételyt, mely az új lejegyzőrendszer megjelenésével kapcsolatban arra utalhat, hogy az esetleg elszegényítette, redukálta, korlátozta a rendelkezésre álló kommunikációs készleteket, vagyis ami abból indulna ki, hogy világtörténeti szerepe nem egyértelműen pozitív, azaz ünneplésre méltó.

¹⁰ A bőséges nemzetközi recepciókutatás szempontjából talán kisebb figyelemben részesülő magyar megjelenések közül két Gutenberg-idézést, -momentumot emelek ki: Vörösmarty verse egy 1839-es német kiadvány része volt, vagyis a korabeli európai kulturális együttműködés reprezentatív példáját jelentette. Esztétikai szempontból kevesebb értéket felmutató, viszont a kultusz alakulása nézőpontjából ma is olvasásra és kutatásra méltó a Gutenberg feltételezett születési évének (1400) 500. évfordulójára „a budapesti nyomdászok és betűöntők” által készített tisztelegő kiadvány: *Gutenberg Album*, szerk. Novitzky N. László (Budapest: Krausz S. és T., 1900) A többnyire kortárs szerzők, amatőr írók anyagát bemutató kötetben Vörösmarty versének újrapublikálására is sor került.

¹¹ Morócz Jenő *Gutenberg* című verse az előző jegyzetben említett kiadvány nyitószövege.

Korábban ezért szinte egyedülálló módon, a károkat és jótéteményeket egyként kiemelő dialektikus szemlélettel vizsgálja a gutenbergi találmány történelmi jelentőségét és jelentését, az emberi gondolkodásra és életre tett hatásait Victor Hugo már említett, *A párizsi Notre-Dame* című regényében. A regény tartalmaz, a korábban szóba hozott rész folytatásaként, egy olyan fejezetet (Ötödik könyv II. fejezet: *Ez megöli amazt*¹²), melyben Hugo elbeszélője tételesen is elmagyarázza, tudomásunkra hozza, hogy véleménye szerint hogyan alakította át a könyvnyomtatás a középkori ember világképét, hogyan járult hozzá a feudális társadalom mozdulatlanságát és hierarchikus természetét biztosító vallásos hit és ráépülő „papuralom” megingatásához, az emberi gondolat korábban elképzelhetetlen mobilitásának elősegítéséhez, voltaképpen a modern történelem megszületéséhez, és közvetetten a képzőművészeti ágak kibontakozásához. Jogos kérdésként merülhet fel – még egy XIX. század eleji regénnyel kapcsolatban is, ahol pedig türelmesebben viseljük az omnipotens narrátor és a szerzői hang olykori (Hugonál egyáltalán nem ritka) esszéisztikus betétekben való összeolvadását -, hogy hogyan válhat egy középkori, sokszereplős regényes história elemévé, részévé egy technikátörténeti traktátus és hogy mi köze mindennek, Gutenberg találmányának Esmeralda és Quasimodo jól ismert, elhíresült történetéhez. Hugo civilizációtörténeti összefüggéseket fejtegető, a könyvnyomtatás leleményét a lehető legszélesebb művelődési kontextusban értelmező kísérlete azonban egyáltalán nem kultúrtörténeti appendix a könyv regényes szövetén, észrevételei nem függetleníthetők tehát a regényértelemtől, a regényszereplők motivációitól. Hugo regénybe szerkesztett kultúrtörténeti látomásának lényege, hogy a nyomtatott könyv „megöli” az építészetet, mely az emberiség „első” hatezer évének vezető médiumát, önreflexív jelölőkészletét jelentette. „Az tény, hogy az ősidőktől kezdve a keresztény időszámítás tizenötödik századának végéig az építészet volt az emberiség nagykönyve, az embernek úgy is mint erőnek, úgy is mint értelemnek legfőbb kifejezési formája a fejlődés különböző állomásain.”¹³ Az építészet csodálatos képességét, mely eszerint a formaalakítás bizonyos választásaival az emberi gondolkodás változásait és állandó elemeit hivatott megjeleníteni és mely megbízható és kiszámítható módon összesítette az adott kultúra szellemi javainak, fennforgó eszméinek lényegét, a nyomtatás feleslegessé tette, mivel működésében nehézkesnek és fenntarthatatlannak mutatta.

¹² Victor Hugo, *A párizsi Notre Dame* 1482, 202-217.

¹³ Uo., 203.

A könyvnyomtatás. Ne is ámítsuk magunkat: az építészet meghalt, meghalt egyszer s mindenkorra, elpusztította a nyomtatott könyv, elpusztította, mert nem volt időtálló, elpusztította, mert sokba került. ahány székesegyház, annyi milliárd. Képzeljük csak el, mekkora tőke kellene hozzá, hogy újraírjuk az építészet könyvét; hogy megint gombamód szaporodjon a földön az épületek serege; hogy visszatérjünk abba a korba, amikor annyi volt a templom, hogy egy szemtanú állítása szerint »úgy tetszett, mintha a világ megrázkódván, régi köntösét levetette volna, hogy fehér templomköntöst öltön fel«. ¹⁴

Több dolog is figyelemreméltó Hugo bemutatásában, vagyis a két reprezentatívnek ítélt kifejezési forma oppozíciós szemléletében testet öltő proto-kultúratudományos vízióban. Elsősorban feltűnő lehet az antropológiainak is nevezhető szemléletmód, mely a rendelkezésre álló történeti tárgyiságokat az adott kultúra tartalmát nyilvánosságra hozó eszközökként, médiumokként szemléli, vagyis világosan elkülöníti bennük az esztétikai, történeti stb. értéket és a kommunikációs funkciót.

... az emberi gondolat új alakot öltvén új kifejezésmódot is talál, hogy egy-egy nemzedék uralkodó eszméjét már nem ugyanazzal az anyaggal és nem ugyanazon a módon fogják kifejezni, hogy a kőből való könyv, amely oly szilárdnak és olyan tartósnak bizonyult, hamarosan átadja a helyét a papírból való könyvnek, amely még szilárdabbnak és még tartósabbnak fog bizonyulni. ¹⁵

Ezen kívül kimondottan értékes és korszerűnek mondható szempontot jelent az a talán militárisnak nevezhető, de mindenképpen harcias metaforában testet öltő viszonyleírás, mely a két médium közötti kapcsolat jellegét bemutatja („megöli”). A különféle művészeti ágak „ut pictura poesis” mintájára megképzett viszonyrendszere, mely a horatius-i örökhagyásnak megfelelően, azt részlegesen és konzekvensen félreértve ¹⁶ évezredek óta az együttműködést és referencialitást állította a vizsgálódás és összehasonlítás középpontjába (ld. testvérműzsák, társművészetek emlegetése), ehelyütt a médiumok közötti versengés, nyílt rivalizálás, sőt, egymásra életére törő kisajátítás programjával egészül ki. A tudományos anakronizmus csapdáját elkerülve, valamint anélkül, hogy Victor Hugo eszmetörténeti reflexiójának aktualitását

¹⁴ Uo., 213-14.

¹⁵ Uo., 202.

¹⁶ Ld. Hajdu Péter, „Az *Ars Poetica* néhány örökzöld megfogalmazása”, *Helikon*, Irodalomtudományi Szemle, 2015/3. [Horatius *Ars Poetica*ja], 394-396.

túlhangsúlyoznánk, megjegyezhetjük, hogy a kulturális kifejezőeszközök történeti váltógazdálkodásának koncepciójáról szóló részek olvasása sokat profitálhat W. J. T. Mitchell-nek a kép és a szó politikáját¹⁷ megkülönböztető médiumelméleti elgondolásainak figyelembevételével. Ugyancsak az Hugo-szöveg gazdag kritikai utóéletére nyújthat érthető magyarázatot, ha arra tekintünk, ahogyan az író gondolatmenetében a textualitást, a szót a létező nyelvek, jelrendszerek egyikének tekinti, s nem a tudás egyedüli vagy egyetemes kifejezőjének – erről árulkodik az, ahogyan a szinte irodalom vagy írott szó nélküli primitív korok kapcsán az építészetet mint a feljegyzés egy másfajta formáját, gyakorlatát bemutatja. (Az is igaz ugyanakkor, hogy számos kitétel utal arra, hogy Hugo művészetszemlélete, ha el is tud szakadni a literális alapképlet szó-orientációjától, lényegében azt, a textualitás elméletét tartja meg a jelzés folyamatát leképező univerzális analógiának: „Az építész is úgy keletkezett, mint akármelyik írás. Ábécének indult. Felállítottak egy követ, ez volt a betű, ahány betű, annyi jel, és minden jelen egy-egy gondolatcsoport, mint oszlopfő az oszlopon. Így tettek az ősi népfajok, mindenütt, egyazon időben, az egész föld kerekén.”¹⁸) Hugo építészettörténeti leírása szinte teljes egészében, de ehhez kapcsolódó irodalomtörténeti összegzése, párhuzamai is nélkülözik a művészi fejlődés XIX. századi elképzeléseiben tipikusnak mondható európa-centrikusság nézeteit, tanulságait, s az európai építészeti történeti fejlődése, stílusátalakulásai mindenkor az egzotikus, földrajzi értelemben távoli példákkal való összeegyeztetésben válnak csak jelentéssé. (Ugyanakkor nem mondhatjuk azt, hogy műve mentes lenne a korszak kolonialista kultúreszményének általános beállítódásától, ne alkalmazkodna bizonyos pontokon a „másik” megkülönböztetésének aktív, társadalmi gyakorlataihoz.)

Mielőtt tovább haladnánk a fejezet médiaelméleti okfejtésének és a regényszöveg összeegyeztetésének útján, fel kell tennünk a kérdést, hogy miért szentel és kér olvasójától Hugo beszélője ekkora figyelmet egy, a regény cselekményes szerkezetétől lényegében független kultúrtörténeti megfigyelésnek, miért gondolja, hogy kora olvasója számára ez követhető és az olvasás/értelmezés aktusában hatékony kifejtést tartalmaz? A XIX. század első évtizedeiben több kutató egybehangzó állítása szerint mélyreható és az adott kultúra és életmód minden területére kiterjedő fordulat megy

¹⁷ Vö. W. J. Thomas Mitchell, „What is an Image?”, in uő, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: Chicago University Press, 1986), 7-47, főként 42-47.

¹⁸ Victor Hugo, *A párizsi Notre Dame 1482*, 203.

végbe.¹⁹ Összefoglalóan azt mondhatnánk, hogy reprezentáció és látás klasszikus „iskolái”, melyek még a perspektivikus, normatív látás reneszánsz-kori paradigmáján alapultak, e korszakban fokozatosan veszítenek korábbi kulturális hatékonyságukból. A látvány realista elképzelésével szembeállított kísérleti képek, valamint a hozzájuk kapcsolódó újfajta igazság-garanciák közvetítői azok az új optikai médiumok, melyek működésük révén szakítást eredményeznek a látvány mimetikus modelljeivel, egyszeres megfelelést ajánló természetével szemben. Jonathan Crary mára széles körben elfogadott feltételezése szerint a színpadi néző mintájára elképzelhető korábbi szemlélő (spectator) ekkoriban mindinkább átadja helyét annak a komplex megbízatást magára vevő megfigyelőnek (observer), aki a tér komplikált tapasztalatával szembesülve, a lejátszódó események résztvevőjének, alakítójának szerepében ismer majd magára.²⁰ A kor emberének alapélményét jelenti, hogy a jelek egy csoportjához kapcsolt, bizonyos, korábban elfogadottnak és kanonikusnak mondható jelentések megkérdőjeleződnek, illetve elveszítik a megismerésben játszott szerepüket, valamint hogy a kultúra szemiotikai univerzumában új típusú, velük konkuráló jelölő-kategóriák, médiumok tűnnek fel, a megértés hitelessége helyreállításának ígéretével. Olyan folyamat ez, mely a modernizáció kulturális dinamikájának lényegét adja, s mely változó intenzitással mindenkor függetleníti a rendelkezésre álló jeleket és jelentéseket egymástól, hogy egy mobilis, de-hierarchizált struktúra előnyeit kínálja fel, tegye láthatóvá.²¹ Meg kell jegyezni, hogy a XIX. század első felében végbemenő változás valamelyest minden későbbi fordulat modell-értékű előzményeként jelenik meg és az elkövetkező médiumtörténeti változások paradigmatisztikus változatát nyújtja. A szubjektumtól, a testtől és a látószervtől elválasztott látvány képe a megfigyelés és vizuális tapasztalatszerzés utópikus modelljeit engedte valóra váltani: a spektakuláris és

¹⁹ Figyelemreméltó tény, hogy a térbeli fordulatként emlegetett kulturális „konglomerátum” is fontos kapcsolódásokat mutat az európai nagyvárosi kultúra, a modern urbanisztika legkülönbözőbb jelenségei által előhívott kérdésekhez: az uralom, reprezentáció és részesülés új modelljeit előállító térszemlélet leírása rendre a XIX. század mentalitástörténeti, technikátörténeti, társadalomtörténeti stb. változásainak vizsgálatához utalja a téma kutatóit. Összefoglaló szándékú cikk: Gyáni Gábor, „Térbeli fordulat és várostörténet”, *Korunk* 2007. július [III. folyam 7.], 4-15.

²⁰ Jonathan Crary, „A modernitás és a megfigyelő problémája”, in uő, *A megfigyelő módszerei, Látás és modernitás a 19. században*, ford. Lukács Ágnes (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 13-40, 18.

²¹ A jelenség mértékadó kritikai leírása Jean Baudrillard-hoz kötődik, aki komplex, szemiotikai, társadalomtudományi és történeti, antropológiai kritériumokat is figyelembe vevő leírásában a „jelek kizárólagosságán” alapuló premodern, hierarchikus társadalomszerkezet és a modernitás által generált mobilitás, „a jelek iránti igények megfelelő elburjánzását” lehetővé tevő stratégia különbségéről értekezik *L'échange symbolique et la mort* című munkájában. Idézi: Jonathan Crary, *A megfigyelő módszerei*, 25.

panoptikus látás korábbi, főként elméleti kísérletei és ezek eredményei ezúttal a rendelkezésre álló technikai kisegítők alkalmazásával elérhető közelségbe kerültek és az új médiumok képalkotó technikáinak köszönhetően egyszeriben realizálódhattak²². Ez a nagyszabású reprezentáció-történeti átrendeződés természetesen nem hagyta érintetlenül a kor kultúrájának egyetlen szegmensét sem, nem maradt meg a látás tudományos kutatásának keretein belül. A panoptizmus valóra vált ígérete pl. másfajta viszonyulást írt elő a totalitást korábban megjelenítő vizuális jelzésekhez, természetes igényként ültette el a kor befogadójának elvárás-rendszerében a teljes tér (pl. egy város) átnézéséhez kapcsolódó indítékokat.²³ A kultúra különféle médiumai egyformán látványossá vagy látványszerűvé válnak ezekben az évtizedekben, ami alatt azt kell érteni, hogy az általuk felkínált valóságtapasztalat egyre inkább a látvánnyá vált kép kiállítottságában és installált természetében válik megfoghatóvá. A korszak irodalmának kép-szerű vagy a képi közvetítés lehetőségeit előtérbe helyező megnyilvánulásaiban éppen úgy ott munkál ez a felszabadult optikai indíttatás, mint a kialakuló modernista múzeumi paradigmának a néző/látogató tekintetét manipuláló programjában vagy a korabeli szórakoztató- és látványipar megannyi termékében (dioráma, panorámaképek, világkiállítások, a kereskedelem helyszíneinek átható mediatizációja stb.).²⁴ Sok tekintetben Hugo regényműve is visszatükrözi ezeket a megfigyeléseket. Nemcsak a regény epikai-időbeli megalkotottságával már-már versenyre kelő topográfiai-térbeli kontextualizálás és kifejtettség tényét említhetjük itt, hanem a könyv epikus színház-

²² Jonathan Crary, „A camera obscura és annak szubjektuma”, In Uő, *A megfigyelő módszerei*, 40-84.

²³ „A város látásának vágya korábban jelentkezett, mint ahogy e vágy kielégítéséhez szükséges eszközök kialakultak volna. A középkori és reneszánsz festők olyan perspektívából ábrázolták a várost, amilyenből emberi szem addig még nem érzékelhette. Ez a fikció a középkori szemlélőt máris mennyei szemmé változtatta. Isteneket teremtett. Megváltoztak-e a dolgok, mióta a technikai eljárások révén megszülethetett a »mindent látó képesség«?”, Ld. Michel de Certeau, „Séta a városban”, in *Vizuális kommunikáció*, szerk. Blaskó Ágnes, Margitházi Beja (Budapest: Typotex Kiadó, 2010), 355-365, 358.

²⁴ A láthatóvá tett univerzum, illetve a láthatóság univerzáléi, mint a kiállításához, kiállítottsághoz kapcsolódó egységes kulturális indíttatások a XIX. században rendszerint a különös, az egzotikus, illetve a (társadalmi) másság tapasztalatainak felfogására és ábrázolására reflektáltak. Ennyiben akár azt sem tekinthetjük „véletlennek”, hogy a kiszámíthatatlan újdonságot képviselő emocionális világkép regénybeli nagyköveteit, Quasimodo-t és Esmeraldát a szerző a „kiállítási tárgyhoz” kapcsolódó különös maszkjai mögé helyezi: Quasimodo testi extremitásával a középkori Kunstkammerek mirabiliáinak a későbbi freak show-kban fellelhető analógiája, míg Esmeralda titkolt származása körülményeivel, egzotikus megjelenésével az etnikai különbözőség iránti korabeli érdeklődés kielégítője lehet. Ld. Tony Bennett, „A kiállítási komplexum”, In *A gyakorlattól a diszkurzusig, Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János (Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012), 24-52.

jellegét, az elbeszélő hangnak – a közvetlenséget ajánló narrátori szólam korábbi rejtőzködésével szembeni – közbelépését, a látvány installálásában való közreműködését. Hugo beszélője akkor lepleződik le ebben a lényegileg új szerepében, amikor a felidézett, megidézett kép kvázi-természetességét, megelőzetlenségét közvetítő tanú helyett a látvány reprezentált jellegét és a hozzá kapcsolódó komplex, szinesztéziás élményteliességet kínálja fel. Ilyenkor, ezekben az esetekben egyértelművé válik, hogy az irodalom és a regény médiumának segítségével Hugo tudós narrátora azt a kortárs olvasót szólítja meg, aki számára a képlátvány totális reprezentációja jeleníti meg aktuálisan és autentikusan az igazság ismeretelméleti fogalmát és aki a kultúra mozgalmas és átrendeződő időszakában képes értelmezni a különféle jelrendszerek és médiumok, valamint a hozzájuk kötődő, belőlük következő hitek és vélekedések, mentalitások és magatartások elavulásával és funkcióváltásával kapcsolatos kételyeket, élményeket, egyszóval empatikus lehet a világtörténelem egy övéhez hasonlóan mozgalmas és izgalmas, megrázó erejű mediális átrendeződést tartalmazó időszakával, a késő XV. század viszonyaival kapcsolatban.

Korábban azt állítottam, hogy Hugo regénye a könyvnyomtatás találmányának előretörését a sokértelmű történelmi folyamat megfigyelésének igényével, a mindenirányú konzekvenciák figyelembevételével, vagyis az egyértelmű fejlődést szorgalmazó pozitivista elbeszélés folyamatos kommentálásával viszi végbe. Legérdekesebb megfigyelní azokat az eseteket, amikor a kikiáltott, a szerzői-elbeszélői hang által megosztott tézisek kapcsolatba lépnek és ezáltal tovább gazdagodnak a fikciós tér igazságaival, megfigyeléseivel. Térjünk vissza a már említett fejezethez! Ha magában olvassuk és kiszakítjuk a neki teret és környezetet biztosító regényszövegből – az újabb keletű térpoétikai és médiumelméleti szakirodalom általában így tesz –, akkor csupán az a feladat várhat ránk, hogy Hugo 1831-ben megjelent írásának, értekezésének tudománytörténeti forrásait, esztétikai beállítottságát és általános ambícióját rekonstruáljuk, s ennek folyamánként értékeljük kritikai jellegű hozzájárulását a kor hasonló, progresszív tudományos-művészeti diskurzusaihoz.²⁵ Ha viszont visszahelyezzük a részletet a regényszövegbe, érdekes konklúziókhöz juthatunk, olyan megfigyeléseket tartogat(hat) a műrészlet ilyen módszerrel elvégzett tanulmányozása, melyet az esztétikai szembesítést vállaló olvasás nélkül nem végezhetünk el.

²⁵ Igen jelentékeny módon befolyásolhatja a regényrész olvasását Victor Hugo Cromwell-előszavának (1827) mint a szerző esztétikai, művészet- és kultúrtörténeti nézeteit szintetizálva tartalmazó műnek párhuzamos értelmezése. Ld. Victor Hugo, „Előszó a Cromwell című drámához”, In uő, *Válogatott drámái*, szerk. Lator László (Budapest: Európa Kiadó, 1962), 627-679.

Mindenekelőtt figyelembe veendő tényező, hogy az említett és szállóigévé vált, önállósodó mondat-forma („Ez elpusztítja amazt”) az adott részben magyarázatra szoruló idézetként, az előző, a fiktív cselekményrend szempontjából fontos fejezetben hangzik el a mű negatív főszereplőjének szájából. Claude Frollo, a vallás, a hermetikus tudomány és a megszállott szerelem végletei között vergődő lélek nyilvánítja ki lakonikus egyértelműséggel meglátását, minden hozzáfűzött magyarázat nélkül, egyedül a rámutató nyelvi és metakommunikációs gesztus kisegítő, értelmező segédletére bízva annak értelmét. A kettős rámutatás értelmében az „ez”-t egy nyomtatott könyv, Szent Pál leveleinek 1474-ben Nürnbergben, Anton Koburger által kiadott példánya, míg az „amazt” a Notre-Dame székesegyház hivatott megjeleníteni. Hugo elbeszélője a későbbiekben, mintegy demonstrálva és egészen a paródiáig hatoló iróniával értelmezve az eredeti mondásban testet öltő jóslatot, bemutatja, hogy a betű modern szelleme, a hozzá kapcsolt nyilvánosság és az értelmezés kultúrája miként bontják le és ellenzik a titok, a szimbólum és az elzártság együttesében szemlélt korábbi kultúrforma vívmányait. A Frollo-i mondás, aforizma olyasféle pozícióba kerül Hugo kommentárja kontextusában, mint a Frollo-i példában a Szentírás szövegei, melyek a maguk titokzatosságában és komplex módján hozzák nyilvánosságra a hittétel igazságát. Hugo mondat-magyarázata olyasféle hermeneutika eljárásait alkalmazza, amelyet a bibliai nyelvezet többszörös allegorikus megfelelést feltételező iskolái vallottak és gyakoroltak a szent könyv verseinek magyarázatakor. Frollo nézőpontja szerint az értelmezés és szövegkritika ilyen, a bibliai hermeneutika módszereiből elágazó stúdiumai szétosztják, az értelem túlzott követelésével lefordítják és feloldják a tudás kódolt jeleit. Frollo mondatának hermeneutikai megközelítése, a többszörös értelem elméleti előfeltevésehez ragaszkodó gyakorlata, a szándék már-már pszichológiai alaposságú, mindenképpen motivációk után kutató irányultságával²⁶, már magában is komoly

²⁶ Hugo, talán hogy igazán nyilvánvalóvá tegye olvasója számára a kommentár kardinális jelentőségét és funkcióját az új „világ” szövetén belül, egymást követő és egymással kiegészítő viszonyban álló leírásokat eszközölve igyekszik megközelíteni regényhőse indíttatását, enigmatikus kijelentése okait: „Az egyház gyermekét megrémíti az ismeretlen erő, a könyvnyomtatás. A szentély emberét elvakítja Gutenberg fényt hozó sajtója. A szószék és a kézirat, az élő beszéd és az írott beszéd riadozik a nyomtatott szótól; mint mikor a veréb megretten, ha a Seregek Angyala meglebbenti hatmillió szárnyát. A próféta kiáltása ez, a prófétáé, aki már-már hallja, mint zajong és zsi bong a felszabadult emberiség, már látja, mint ássa alá a jövőben a hitet az ész, taszítja le trónjáról a hiedelmet a gondolkodás, rázza meg Rómát a világi hatalom. A filozófus jóslata, a filozófusé, aki látja, mint szabadítja ki a sajtó a teokratikus tartályból az emberi gondolatot. A katona ijedelmé, a katonáé, aki az érc faltörő kost látván, így kiált: »A torony le fog omlani!«” Ld. Victor Hugo, *A párizsi Notre Dame* 1482, 202.

ellenzéke az igazság hermetikusan elképzelhető, exkluzivitását kevesek/kivételezettek számára megnyilvánító jelenségének.

Végül, az értelmező kommentár egy pontján, mintegy a Frollo által féltett tudás zártságát megsemmisítve a beszélő lecseréli és megnevezi a korábban rámutató névmási párokban létező tagokat: „A könyv el fogja pusztítani az épületet.”²⁷ Az újradefiniálás mozdulata eltörli az eredeti aforizma formájában még fennálló feszültséget, mely a tagok megnevezetlenségéből keletkezett és kihívást tartalmazott az értelem számára. Hugo ezután viszonylag terjedelmes igazolását nyújtja a Frollo-i mondásnak, melynek során éppúgy kitér a kijelentésben megjelenő történeti megfigyelések pontosítására (a kultúrtörténet és médiumtörténet egy alternatív narratívájának megosztásával), mint ahogyan figyelmet fordít a jelenség antropológiai konzekvenciáinak levonására, vagy az apokaliptikus gondolatmenet²⁸ következtetéseiinek a regény keletkezésének jelenidejéhez való hozzáigazítására (a kora építészetéről szóló megjegyzésekben), vagy bizonyos médiumközi együttműködéseknek a műfajok klasszikus rendszerében is érvényes kimutatására (az építészet-szerű régi irodalomról, az eposzok, az ős-epika architektonikusságáról).

Végeredményben tehát megállapíthatjuk, hogy Hugo, regényének egy bizonyos pontján, a regény fiktív idejéből és teréből kilépve, megszakítva azok folyamatosságát, hosszas médiumtörténeti exkurzust eszközöl, mellyel nemcsak az egyik főszereplő, Claude Frollo jellemének és motivációjának ábrázolását mélyíti el (akár a megértés, szimpátia csírát is elültetve az elbeszélői ajánlatokra fogékony olvasó lelkében), hanem egyúttal azt összefüggésbe hozza a regény legmélyebb indítékaival, önreflexív jellegével. A művet véglegesen olyan szemiotikai labirintusnak nyilvánítja, amiben nem a

²⁷ Uo. Az „ezt” és „amazt” felváltó névszói pontosítások („nyomtatott könyv”/könyv és „Notre Dame katedrális”/épület) olyan tárgyakra, tartalmakra vonatkoztatják a regényszereplő kijelentését, melyek a mindenkori regényolvasó világának is fontos összetevői. Victor Hugo-nak a történelmi regény színterei és szintjei között rendkívüli ügyességgel közlekedő és közvetítő elbeszélője e tétével, a Frollo-i mondat kimerítő és mértékadó „fordításával” valójában minden korok Hugo-olvasóját a regény világának virtuális szereplőjévé teszi: a könyvet kezében tartó és eszméjével a nyomtatott betűk segítségével megismerkedő befogadó azon civilizációs fejlődés kései örököseként pillanthat ugyanis magára, mely a megszemélyesítő írói fantázia képzeiteiben az imént tárult elé.

²⁸ Nemcsak a nagy Frollo-i monológ, de az egész regényeszmé apokaliptikus értelmezésének a kortársak számára ismerős és elterjedt módszerére utal Gérard de Nerval *A párizsi Notre Dame* című versének (N. Kiss Zsuzsa fordítása, Holmi 2010. április, 425.) Hugo ajánlatára élénken reflektáló felvetése: „Sokan majd valahány országából a földnek, / A kietlen romot szemlélni idejönnek / Révülten s Victor is kap újra olvasót.” A vers jövőbelátó, a katedrális elkövetkező pusztulását is magába foglaló perspektívája a látványosság és jelkép szerepébe helyezett épületet szinte turizmus és örökség modern nézeteiben előlegezi.

megjelenített tárgyiasságok és a hozzájuk kapcsolódó jelzések, hanem az ezeket értelmező szubjektivitások és beállítottságok közötti különbségek lépnek fel cselekményalakító tényezőkként. A regényfigurák valójában mind ebben a szövevényes és komplex szemiotikai együttesben való eligazodás és otthonosság-keresés kísérleteit mutatják be, valamennyien a regény fiktív terében felmerülő jelek és az általuk megjelenített értékek (pl. az igazság, az autentikus hit) definiálásán és újra pozicionálásán munkálkodnak tetteik által. Hugo tehát egy, a világkultúra alakulása szempontjából jelentős és paradigmaticusnak mondható átalakulás eseményét, a korai középkor vallásos szimbolizmusát meghaladó későbbi naturalizmus és idealizmus szellemét²⁹, az emberi gondolat számára az értelmezés inspiráló szabadságát felkínáló mobilitás jelentkezését (mely elsősorban a jelek felcserélhetőségének és többszörös összekapcsolhatóságának modern belátásán alapszik) a klasszikus történeti regény szereplőinek eltérő világlátásában és ehhez kapcsolódó magatartásában, a konkrét megfelelés erejére támaszkodó analógia segítségével, minden argumentatív retorika hozzájárulásánál nagyobb hatásfokkal képes szemléletessé tenni, végülis az olvasásban átélhető élménnyé formálni.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Barbier, Frédéric. *A könyv története*. Fordította Balázs Péter. Budapest: Osiris Kiadó, 2005.
- Bennett, Tony. „A kiállítási komplexum.”, In *A gyakorlattól a diszkurzusig, Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*, szerkesztette Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012. 24-52.
- de Certeau, Michel. „Séta a városban.”, In *Vizuális kommunikáció*, szerkesztette Blaskó Ágnes, Margitházi Beja. Budapest: Typotex Kiadó, 2010. 355-365.
- Crary, Jonathan. *A megfigyelő módszerei, Látás és modernitás a 19. században*. Fordította Lukács Ágnes. Budapest: Osiris Kiadó, 1999.

²⁹ A stílusfogalmak és a kapcsolódó kronológiai elképzelés magyarázatához: Max Dvořák, „Idealizmus és naturalizmus a gótikus szobrászatban és festészetben”, ford. Vajda Mihály, in uő, *A művészet szemlélete* (Budapest: Corvina, 1980), 37-119.

- Dvořák, Max. „Idealizmus és naturalizmus a gótikus szobrászatban és festészetben.” In Uő. *A művészet szemlélete*. Budapest: Corvina, 1980. 37-119.
- Gyáni Gábor. „Térbeli fordulat és várostörténet.” *Korunk* 2007/7.: 4-15.
- György Péter. „Ceci tuera cela – Ez elpusztítja amaszt.” *Holmi* 2006/1.: 52-65.
- Hajdu Péter. „Az *Ars Poetica* néhány örökzöld megfogalmazása.” *Helikon*, 2015/3.: 394-396.
- Hugo, Victor. *A párizsi Notre Dame 1482*. Fordította Antal László. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980.
- Hugo, Victor. „Előszó a Cromwell című drámához”, In Victor Hugo Válogatott drámái, szerkesztette Lator László. Budapest: Európa Kiadó, 1962. 627-679.
- Kapr, Albert. *Johannes Gutenberg, Persönlichkeit und Leistung*. Leipzig: Urania Verlag, 1986.
- Novitzky N. László szerk. *Gutenberg Album*. Budapest: Krausz S. és T., 1900.
- Levine, Neil. „The Book and the Building: Hugo’s Theory of Architecture and Labrouste’s Bibliothèque Ste-Geneviève.” In Robin Middleton ed. *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*. London: Thames and Hudson, 1982. 138–174.
- Marno János. *Együtt-járás*. Budapest: Kozmosz Könyvek, 1987. 64-67.
- Mitchell, W. J. Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: Chicago University Press, 1986.
- de Nerval, Gérard. „A párizsi Notre Dame.” Fordította N. Kiss Zsuzsa. *Holmi* 2010/4.: 425.
- Swenson, Astrid. *Rise of Heritage, Preserving the Past in France, Germany and England, 1789-1914*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 25-65.
- Szauder József. *Kövek és könyvek*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977.

A PAPA NEM HAGY EL, NICKY!¹

LÍRAI ÉS EPIKAI FORMÁK HAGYOMÁNYOZÓDÁSA A POPULÁRIS KULTÚRÁBAN

KELEMEN ZOLTÁN

„Szerintem az egész hatvanas évek valakinek az elméjében történt meg tizenöt-húsz perc alatt.”
Leonard Cohen²

Nem bizonyos, hogy a pop-, illetve rockzenének születése pillanatától kapcsolata van az irodalommal, mint ahogy az sem, hogy például Bob Dylan 2016-os irodalmi Nobel-díja erősítene ezt a kapcsolatot, de az énekelt versek és a vándorénekes-költő alakja jóval hosszabb múltra tekint vissza, mint a rockzene. A témával foglalkozó legtöbb író ez utóbbi hagyományt legalább olyan fontosnak tartja, mint magát a rockzenét. A kérdés azért is bonyolódhat, mert a saját vagy mások, szerzőtársak verseit előadó művészek nem ritkán közvetlenül utalnak a könnyűzenére, s ez az utalás szinte mindig többrétű, alkalmanként ellentmondásos.

A 2016-ban elhunyt Leonard Cohen művészetéről szintén elmondható mindez, ahogy az élete során megfogalmazott számtalan interjú is alátámasztja a bevezető gondolatokat. Cohen tudatosan utal elődeire, legyenek azok több ezer évnyi távolban

¹ Utalás Nick Cave *Papa don't leave you* Henry című dalára. In *Henry's Dream*, 1992.

² Jeff Burger, szerk., *Leonard Cohen On Leonard Cohen* (Chicago: Chicago Review Press, 2014), 231; Jeff Burger, szerk., *Magáról, Cohenről. 41 év, 26 beszélgetés* (Budapest: Park Könyvkiadó, 2016), 268.

művészetétől. A végtelen sor a trubadúrok előtt, a homéroszi, ézsaiási időkben kezdődött, olyan „szupersztárokkal”, mint Pete Seeger, Dávid király, vagy Woody Guthrie. (*Leonard Cohen On Leonard Cohen*, 293; *Magáról, Cohenről. 41 év, 26 beszélgetés*, 323) A kanadai szerző esetében az sem hagyható figyelmen kívül, hogy pályáját költőként – íróként kezdte, s haláláig vissza-visszatért ehhez az alkotói alapálláshoz. Többször említette, hogy a dalszövegek különböznek a költeményektől, azt azonban legalább ilyen gyakran elmondta, hogy számára sem mindig világos az alkotás folyamán, hogy vers készül-e, avagy dalszöveg, az pedig már közmondássá vált vele kapcsolatban, hogy néha nagyobb kihívásnak tartotta a dalszövegírást, mint költemények alkotását. (Köztudott, hogy számos kompozícióján – a zenét és a szöveget is beleértve – sokszor évekig dolgozott.) Sok kritikát fogalmazott meg a könnyűzene művészeti értékeivel kapcsolatban (ezek jelentős része önkritika),³ de a rockzenéről alkotott véleményéről az is sokat elárul, hogy harminchárom éves volt, amikor rockzenei karrierjét megkezdte. A rock legendás alapítóinak egy része (Hendrix, Joplin, Jones) ezt a kort meg sem érte.

Könnyű lenne Cohent különös külsőként jellemezni, vagy szürke eminenciásként, aki szinte a popműfaj határvonalán hozta létre életművét, csakhogy ez a hozzáállás valójában már a kezdetektől szintén sajátja a rockzenének. A rövid élete végén költői karriert kezdő Jim Morrisontól a költőként-íróként-énekesnőként egyaránt a kezdetektől ismert Patti Smith-en át korunk különböző művészeti ágakat vegyítő alkotóiig hosszú a sor. A kivülálló lét ezekben az esetekben egyrészt mindig új, termékenyítő impulzusokat adott a zenének, másrészt a vele szemben megfogalmazott kritikai közbeszédet is ébren tartotta. Mindezek a jelenségek a punk és az underground jelentkezésével a '70-es évek végétől gyakorlatilag a rockzene állandó kísérőivé, ha nem lényegi elemeivé váltak. Éppen ez a generáció volt az, amelyik – amellet, hogy erős és plasztikus kritikát fogalmazott meg a '60-as évek ellenkultúrájával szemben, akárcsak Cohen a mottóban szereplő idézetével – felfedezi magának Cohen zeneművészetét, mégpedig alkotó-reflexív módon. Ez elsősorban dalainak feldolgozását jelentette. Az évtizedek folyamán több efféle lemez is napvilágot látott. Másrészt azonban Cohen művészetének ihlető ereje jól észrevehető olyan alkotók pályáján, mint Suzanne Vega, a U2, az Echo and the

³ „Igazából nem vagyok regényíró. Igazából nem vagyok költő. Dalszerző vagyok. Végző soron az ember egyszer csak rájön, hogy nem fog semmi mást csinálni. (...) Az a fickó lett, aki napjának jó részét az íróasztalánál tölti, a rosszabbat pedig kínban vergődve a szőnyegen. Ezt csinálja. Dalokat gyárt a poppiacra.” Burger, *Leonard Cohen On Leonard Cohen*, 259.

Bunnyman, Tanita Tikaram, sőt Johnny Cash.⁴ A felsorolt alkotók közé tartozik Nick Cave, akire visszaemlékezései szerint már gyermekkorában hatással volt Cohen zenéje.

Nick Cave-ről Tim Footman, Cohen egyik életrajzírója megemlíti, hogy egy bigottan konzervatív ausztrál kisvárosban nőtt fel a hetvenes évek Ausztráliájában. (Uo. 196) Tekintve, hogy szülei 1970-ben egy melbourne-i iskolába küldik tanulni, Footman megjegyzése kiigazításra szorul. Egy 2006-os interjúban Cave beszél a hatvanas évek Wangarattájáról, arról a kisvárosról, ahol abban az időben élt szüleivel, amikor Cohen művészetének revelatív hatása érte:

Volt egy albuma, a *Songs of Love and Hate*. Ha egy ember egy (...) kisvárosban (...) rábukkan erre az albumra és meghallgatja, az (...) olyan (...), mintha ez a zene Holdról származna. (...) Leonard Cohennel az a helyzet, hogy (...) ő volt az első, aki egy költő lelkületével közelített a dalokhoz, és időt szánt rájuk. Hihetetlen lassan alkot, és a számai nagyon sokára öltenek végleges formát. Igazi, színtiszta művészet ez. (Uo. 196)

Cohen dalainak egyik legfontosabb összetevője talán a szerelem, a szexualitás, az erotika és a vallás, a szent szövegek szintézise, mely egyes esetekben pusztán montázs, máskor vallás- vagy társadalomkritika, ismét máskor a lírán keresztül feltárul a szerelmi extázisnak a szenttel szembesülő embert érő élmény talán legelemibb, legközvetlenebb léttapasztalata. Cohen ezt a jelenséget az olyan típusú pop sztenderdek kapcsán is felismeri, mint például a Blueberry Hill című jazz dal.⁵ Mindez Nick Cave dalszövegei kapcsán is elmondható, bár inkább a kilencvenes évektől napjainkig terjedő időszakra tekintettel. A fiatalabb pályatársat szárnybontogatásai a hetvenes évek első felében inkább az alternatív, illetve a punk zene felé vitték, nem mellesleg affelé a fent említett zenei kifejezési forma felé, mely aztán az ezredfordulón a legtöbbször és a legértékesebb módon köszönte meg Cohennek az inspirációt, és nem csak zenei értelemben.

A rockszakmában kiemelkedően olvasott és művelt Cave már korai alkotói korszakában megpróbálkozott Cohen művészetének közvetlen interpretációjával, a Nick Cave and the Bad Seeds 1984-es első, *From Her To Eternity* című lemezén rögzítette Cohen *Avalanche* című dalát, ráadásul az album nyitódalaként. (Footman, 84) De az az

⁴ Tim Footman, *Leonard Cohen: Hallelujah. Új életrajz*, ford. Kiss Borbála Réka (Budapest: Show Time Kiadó, 2010), 130-131.

⁵ Cohen nyilatkozata a *Blueberry Hill*-ről: „folyamatos hintázás a szekuláris és a szakrális között, míg csak néha el nem éri az ember.” Burger, *Leonard Cohen On Leonard Cohen*, 259; Burger, *Magáról, Cohenről. 41 év, 26 beszélgetés*, 275.

erőszaktól sem mentes rajongás, mely a szerelem tárgyához és a szenthez egyaránt fűzi lírájának alanyait, akiknek mindezért folyamatosan büntudatuk van, nemcsak Cave munkáinak védjegye. Már az 1968-as debütáló Cohen-albumon, a *Songs of Leonard Cohen* en megtalálható. (Uo. 67) Egyébként egy 1985-ös interjújában a szerző elárulta, hogy nemcsak meghallgatta Cave verzióját, de tetszett is neki: „nekem nagyon tetszik, ahogy szétszaggatta. Nagyon tetszik, ahogy átszabta.” (Uo. 130) 1991-ben az *I'm Your Fan* című, Cohen tiszteletére több alkotó által készített lemezen Cave újabb dalt dolgozott fel, a *Tower of Song*-ot, annak dacára, hogy ugyanezen az albumon ezt a művet Robert Forster is megszólaltatta. A kritika Cave verzióját a vállalkozás legjobb dalaként könyvelte el John Cale *Hallelujah* átdolgozása mellett. (Uo. 132, 253) A 2003-ban Brightonban *Come So Far For Beauty* címmel tartott koncerten, ahol különböző rocksztárok adtak elő Cohen-dalokat, Cave Joe Cockerrel a *Don't Go Home With Your Hand On*-t prezentálta, míg az eseményről készült filmen az *I'm Your Man* énekelt. (Uo. 160, 256) Tim Footman könyvében a számtalan Cohen-feldolgozás kapcsán, valamint azért, mert a szerző ezeket szinte kivétel nélkül nagyra értékelte, megjegyzi: milyen izgalmas lett volna, ha Cohen rögzít néhány Nick Cave-, REM- vagy U2-dalt, bár megjegyzi, hogy olyan elődök műveihez sem nyúlt soha, mint Hank Williams vagy Ray Charles. (Uo. 200)⁶

Amennyiben Leonard Cohen művészetének hatása Nick Cave-re kimerülne a rockzene, illetve a populáris, kereskedelmi kultúra objektumaira vonatkoztatható párhuzamokban, aligha lenne indokolható, hogy egy irodalmi elemzés tárgya legyen. Cave azonban nem olyan rockzenész, akinek dalszövegei bizonyos esetekben talán tartalmaznak lírai vonásokat, esetleg hordoznak több-kevesebb mértékben művészi mondanivalót. 1988-ban jelentkezett *King Ink* című első verseskötetével, mely valójában elegyes írásainak és színdarabjainak is gyűjteménye volt. Habár már ezzel a kötettel egyértelművé tette a kritika számára, hogy nem egy szépirodalommal próbálkozó rockzenész, hanem művész, egy évvel később kiadott első, *And The Ass Saw The Angel*⁷ című regényével még inkább megerősítette ezt. Úgy tűnik, hogy Leonard Cohen első regénye, a *The Favourite Game* – mely J. D. Salinger tizenkét évvel korábbi *The Catcher in the Rye* című regényének aktív továbbgondolása, ez a cselekménybonyolításból és -

⁶ Talán nem véletlen, hogy a *Beautiful Losers* mottója Ray Charles *Ol' Man River* című dalából származik. Lásd Leonard Cohen, *Beautiful Losers* (Toronto: McClelland and Stewart, 1966).

⁷ Nick Cave, *And the Ass Saw the Angel* (New York: Penguin Books, 1990); Nick Cave, *És meglátá a számár az úrnak angyalát*, ford. Székely János (Budapest: Holnap Kiadó, 1992).

szerkezetből egyaránt kiderül – kevéssé hatott vagy hathatott rá. Cave műve sokkal inkább a híres 1966-os Cohen-regény, a *Beautiful Losers* által ihletett.

Mindkét mű háttérében valamely vallási közösség kultusza áll, mely a hétköznapi élettel és ezzel együtt a szexualitással, valamint a halottak szellemének isteni-szagrális tiszteletével is szorosan kapcsolódik, s ez a kapcsolat etnografikus vagy kultúrantropológiai szempontból egyaránt igazolható. Csakhogy míg Cohen művében egy létező római katolikus – irokéz kultuszról van szó Kateri Tekakwitha esetében, addig Cave egy tetszőlegesen fiktív és éppen ezért kötöttségektől mentes közösség történetét beszéli el ugyanolyan stiláris eszközökkel, mint Cohen az irokéz szent életét. A szent megjelenése a fiatalabb pályatárs regényének lapjain éppen ezért közösséget mutat olyan művekkel is, melyekben a szent egyszerre helyi jellegű, a kánon által el nem ismert vagy el nem ismerhető, ugyanakkor magán viseli a tisztelet mindazon jegyeit, melyek a szenteket korunk sztárjaival, sőt celebjével vonhatják párhuzamba. Egy jellegzetes példa lehet erre Jack Kerouac *Visions of Gerard* című műve,⁸ ahol egy reumás lázban szenvedő kisgyermek válik haldoklása során szentté, előbb csak a család, később a kisváros apácáinak szemében is. A mikroközösség speciális helyzete hasonlíthatja a mű hangoltságát Cave regényének helyszínéhez is, de legalább ennyire elgondolkodtató Cohen műve felől, hogy az Egyesült Államokban letelepedett francia-kanadai közösségről van szó Kerouac regényében.

Konkrét, objektív leírások során át képződik meg az olvasó számára az ukulita vallás Cave művében. (*És meglátá a számár az úrnak angyalát*, 20-23) A regény városkájának a neve is Ukulore. Létrejön szagrális és profán átjárása is a két műben, de míg Cohen stratégiája első olvasásra sikerültebb Cave-nél, addig a későbbiekben kitűnhet, hogy egy fiktív mítosz, mely tetszőlegesen szagrálisnak vélt jelenségeket vonultat fel, sikerebb lehet elbeszélői szempontból, mint a valós. Cohen elbeszélését bizonyos pontokon akár Claude Lévi-Strauss is írhatta volna, vallástudományi értekezésének részeit pedig Northrop Frye, a fikció éppen ettől valósul meg. Mind Cohen, mind Cave nem létező etnografikus háttérre hivatkoznak, de míg Cohen elbizonytalanítva fenntartja Kateri Tekakwitha személyével a pseudo etnografikusság lehetőségét, addig Cave első regényével egy merőben új és kegyetlen egyházat teremt, melyben a gyengeségnek, vagy a legparányibb ellentmondásnak semmilyen esélye sincs.

Cohen epikai alkotása, regénye a női mítikus alak – jelen esetben Catherine Tekakwitha – megszólításával kezdődik, mint minden eposz Homérosztól Joyce-ig. Cave

⁸ Jack Kerouac, *Visions of Gerard* (New York: Farrar, Straus & Giroux Inc., 1963).

viszont ettől eltérő tagolást dolgoz ki. Egyrészt hagyományosabb, bibliai felosztást követ, másrészt a varjakkal-hollókkal az Észak-Amerikai kontinenst meghódító angolszász népcsoport mitológiáját, a skandináv mitikus hatást erősíti. Ehhez köthetőek a nyírfák és az ókori gombakultusz, mely a tudatmódosító szerek használatán keresztül kapcsolódik az elbeszéléshez.⁹ Cohen elbeszélése párhuzamokként, viszonyítási pontokként használ olyan populáris ikonokat, mint például Marilyn Monroe. (*Beautiful Losers*, 4) A popularitás valójában szorosabban kötődik a szentkultuszhoz, mint a szépművészetekhez, s ebből a szempontból mind Cohen, mind Cave olyan fórumot, illetve tematikát választanak, mely a befogadók számára aktuálisabb és fontosabb, mint általában véve a szigorú értelemben vett szépirodalom lehetne. Regénye expozíciójában Cohen egyszerre utal H. W. Longfellow *The Republic* című versére és saját későbbi, 1992-es *Future* című lemezén megjelent dalára. (Uo. 12) De a visszakövethető adatok mellett szándékosan alkalmaz nyilvánvalóan hamisakat is, akár csak Cave.

Cave vallási közössége attól válik epikussá, hogy teljes mértékben fiktív, míg Cohen Kateri Tekakwitha mítoszával létező hagyományt gyúr át saját prózapoétikai elképzeléseinek megfelelően. Például a visszatérő motívumként szereplő „a.” megjelölésű indián törzs látszólag a létező algonkinokra utal, valójában azok történelmi valóságától teljesen idegen, a cselekmény kibomlása során pedig egyre inkább a hatvanas évek ellenkultúrájának alakítóira, a szépséges vesztesekre alkalmazott meghatározássá válik.¹⁰ Az efféle mozzanatoktól kezdve válik el a két szerző alkotása. Cave tulajdonképpen a tökéletesen önkényes fikcióval haladja meg mesterét, míg Cohen egy bonyolultan követhetetlen kultúrantropológiai elbeszélést hoz létre az irokéz szent, Kateri Tekakwitha köré, akinek személyisége az elbeszélő feleségének személyiségét éppen úgy felveszi, mint a homoszexualitás kapcsán az elsőrendű elbeszélőjét. Cave főhőse ezzel szemben a bibliai Jób és a tragikus sors sújtotta ószövetségi szereplők személyiségmintáit követi, habár az *Ószövetség* esztétikájának megfelelően tragédiáról szó sem lehet ebben az esetben.

Stiláris egyezést mutathatnak a két mű főszereplőinek lírai magánbeszédei, melyek mindkét esetben a beatköltészet hosszan hömpölygő szabadverseit idézik, bár Cohen

⁹ Leonard Cohen, *Szépséges lúzerek*, ford. Kőrös László (Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2006), 11-12. Vö. Claude Lévi-Strauss, „A gombák a kultúrában: Gondolatok R. G. Wasson könyve nyomán”, in uő, *Strukturális antropológia I-II.* (Budapest: Osiris Kiadó, 2001), II. 183-193.

¹⁰ Ilyen értelemben bukkan fel például *The Rolling Stones* zenéje a regényben. Uo. 160.

művében gyakorta profán vagy blaszfémikus szövegekörnyezetben,¹¹ míg Cave ezúttal is megteremt egy soha sem volt és csak a próza homályos utaláshálóiiban létező szöveg univerzumot, mely egyszerre horrorisztikus lehetséges világ és a cselekmény külvilágában található gonosz és primitív szekta szigorú kritikája. Mindkét regény gyújtópontjában szentek, szenvedélybetegek, bűnözők (esetenként gyilkosok vagy merénylők) állnak, akik lelki és szellemi tudásuk és világuk tágításában a végsőig hajlandóak elmenni. Olyan vesztesek, akik egyrészt csak „[b]izonyos szögben és nézőszög alatt” nevezhetőek szépségeseknek,¹² másrészt már pályájuk kezdetétől a társadalom kitaszítottjai, árvák, fogyatékosak, kisebbségi csoportokhoz tartoznak vallási vagy nemi értelemben. Mircea Eliade a tabu és a szent ambivalens viszonya kapcsán ír arról, hogy a megszentelődés és a beszennyeződés egyazon töről fakad, végső eredményük a szakrális értelemben vett megjelöltség.¹³ Ugyanakkor a szennyezettség és a tisztátalanság a halottakhoz fűződő, legalábbis kettős vallási létmód kapcsán bizonyos halottak megistenízéséhez is vezethet.

Euchrid, Cave regényének főszereplője és részben elbeszélője a szakrális tisztelet szempontjából éppolyan kettős helyzetben van, mint Cohen szépséges vesztesei-elbeszélői. Miközben keresik és felismerik vallási-erotikus imádatuk tárgyát, arra is rá kell döbenniük, hogy keresésük nemcsak külső, saját személyiségük, sőt fizikai testük is az eksztatikus tisztelet tárgyává válik számukra. Egyáltalán nem véletlen, hogy nem szépek. A szokatlan, a gyászos, a rejtelmes, a félelmetes, a csúf gyakorta elválik a profán tapasztalat területétől és szakrális töltettel, a kiválasztottság értelmével töltődik fel.

Így például a rúttság és az idomtalanosság nemcsak megkülönböztetik hordozóikat, de egyúttal meg is szentelik őket. (...) az ozsibve indiánok közül sokakat nem azért neveznek varázslónak, mert az illetők saját állításuk szerint értenek a varázslás mesterségéhez, hanem azért, mert rútak vagy idomtalanok. Akiket közöttük varázslónak tekintenek, azok általában mindannyian szárnalmas, visszataszító külsejűek. (...) Az, hogy a sámánok, a varázslók és a *medicine-man*ek általában az idegbetegek körül kerülnek ki, ugyancsak a szokatlan és a rendkívüli tekintélyével magyarázható. Az ilyen stigmák kiválasztottságra utalnak. (Uo. 56)

¹¹ Izgalmas előre utalás lehetne Cohen későbbi életútját tekintve az „Are you sitting in a restaurant or a monastery (...)?” idézet a *Beautiful Losers*ből. Uo. 157.

¹² „[i]n a certain angle and in certain light...” Nick Cave, *O'Malley's Bar*, in Nick Cave, *Válogatott versek 1984-2004.*, kétnyelvű kiadás, ford. Parti Nagy Lajos (Budapest: Jonathan Miller, 2005), 134-135.

¹³ Mircea Eliade, *Vallástörténeti értekezés*, ford. Sujtő László (Budapest: Helikon Kiadó Budapest 2014), 51.

A kanadai regény Szent Kateri Tekakwithájában és Edithben, a kultúrantropológus öngyilkos feleségében egyidőben, illetve összemosva jelenik meg a szent külsődlegesen tisztelhető alakja, kettejüknek lesz párja Cave művében a prostituált Cosey Mo, és lánya Beth, mindketten homályos és primitív kultusz áldozatává válnak. A szexuálisan túlfűtött önimádat Cohen mindkét elbeszélő-főhősét jellemzi, de ennél figyelemre méltóbb, mert pontosabb, ahogy a néma Euchrid egyes szám első személyben beszámol saját megdicsőüléséről: „és Öszvér kinyitotta egyik meggyötört szemét, és fölnézett rám – és látta az angyalt a számár, szem nézett kereső fehér szembe, és hosszan zárultak a tekintetek. Lassan történt, de úgy ám, csoda történt” (*And the Ass Saw the Angel*, 74). A halál szintén a kiválasztottság egy formájává válik, mégpedig ezúttal főként Euchrid esetében, hiszen a legősibb szoláris kultuszok szorosan összefonódtak a halottak tiszteletével. A szoláris hősök ifjú halottak, isteni úton kiválasztottak, s Eliade szerint a Nap tiszteletéhez köthető lőtisztelet (melyet Ázsiától Skandináviáig kimutat) is fontos szerepet játszik sorsukban, mert ez a kultusz egyértelműen a halottakkal, a Nap éjszakai tulajdonságaival, de a termékenységgel is kapcsolatban áll. (*Vallástörténeti értekezés*, 229, 236; lásd még uo. 264-268) Ebből a szempontból bármennyire is profán a párhuzam, de Euchridék Öszvére kultikus kapcsolatba kerül a fiúval, sorsuk párhuzamba állítható, s éppen az idézett részlet világíthat rá a csoda jellegére: a felismerés önmegismerés, a kinyilatkoztatás önmeghatározás lesz.

A regény mottójául választott bibliai hely, a *Számok könyve* (Móz. IV.) 22, 23-31. az Úr váratlan megjelenéséről, a készületről is szólhat, de arról is, hogy egy oktalan állat előtt is képes megnyilvánulni a szent, olyan nagy a hatalma. Cave és Cohen regényeiben ez a tapasztalat nem annyira az állatra, mint inkább az embertelen fizikai vagy lelki körülmények között élő emberre lenne vonatkoztatható, és a *Beautiful Losers* esetében ez helytálló kijelentésnek tűnik. Cave regényében azonban a szellemi fogyatékos, gyilkos és a társdalamból kivasztott fiatal fiú nem a számár és nem is Bálám szerepében jelenik meg, hanem az angyaléban. A hírhozó szent így átkot kellene, hogy hozzon áldás helyett, a mű zárópontján azonban a titokzatos új élet, pontosabban annak groteszk értelmezése miatt, a közösség új, szakrális kezdetet vizionál, a kultusz reneszánszát. (*És meglátá a számár az úrnak angyalát*, 335-336)

„I’ve seen the future, brother / It is murder” – írja-énekli Leonard Cohen *The Future* című dalában, miután Sztálint és Pál apostolt összefogta egy apokaliptikus kívánságlistán. Nick Cave költői világában a jövő nem egyszerűen a gyilkos halál. A

kanadai költőt és író példaképének tartó alkotó olyan káoszt vizionál *And the Ass Saw the Angel* című regényével, ahol Szent Pál és Sztálin mindenkor és mindenhol együtt említhetők, mert semmilyen mérték vagy rend nincs már a világban, és lehet, hogy nem is volt soha.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Burger, Jeff, szerk. *On Leonard Cohen*. Chicago: Chicago Review Press, 2014.
- Burger, Jeff, szerk. *Magáról, Cohenről. 41 év, 26 beszélgetés*. Budapest: Park Könyvkiadó, 2016.
- Cave, Nick. *And the Ass Saw the Angel*. New York: Penguin Books, 1990.
- Cave, Nick. *És meglátá a számár az úrnak angyalát*. Fordította Széky János. Budapest: Holnap Kiadó, 1992.
- Cave, Nick. *Válogatott versek 1984-2004*. Fordította Parti Nagy Lajos. Budapest: Jonathan Miller, 2005.
- Claude Lévi-Strauss. *Strukturális antropológia I-II*. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.
- Cohen, Leonard. *Beautiful Losers*. Toronto: McClelland and Stewart, 1966.
- Cohen, Leonard. *Szépséges lúzerek*. Fordította Kőrös László. Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2006.
- Eliade, Mircea. *Vallástörténeti értekezés*. Fordította Sujtó László. Budapest: Helikon Kiadó Budapest 2014.
- Footman, Tim. *Leonard Cohen: Hallelujah. Új életrajz*. Fordította Kiss Borbála Réka. Budapest: Show Time Kiadó, 2010.
- Kerouac, Jack. *Visions of Gerard*. New York: Farrar, Straus & Giroux Inc, 1963.

“VERSIONS” OF LITERATURE AND THE GHOSTLY FUTURITY OF READING

GYÖRGY FOGARASI

Time and again the question returns: “whither literature, whither criticism?” Where are they going? What are the major directions of their development? Where will they be, what will they look like a year, a decade or a century from now? Will they still exist, and if so, what will be their major poetic, rhetorical, aesthetic, political, and moral features or tenets? Will all these categories – poetry, rhetoric, aesthetics, politics, morality – still partake of the same conceptual network, and have the same heuristic value, as they do today? One should perhaps be reluctant to produce straightforward answers to questions like these. It seems more profitable to ask whether literature itself may have something to say of these topics, of its own future, which is perhaps more elusive and unpredictable than a hasty forecast may suggest. In what follows I will try to spell out two paradigmatic “versions” of literature, two major modes of relating to the future, and see if the interrelation of these modes may help us conceive of a specifically “literary” futurity for both literature and criticism.

First of all, one could perhaps reformulate the relation of literature to its future as the relation of the literary text to its criticism, or even better, as the relation of any single text (literary, critical, or other) to its own reading (or misreading or even neglect). For reading is first and foremost an event that takes place in the future of a text, in its *avenir*, an occurrence that is about to come. In this perspective, criticism itself may appear as

the future of literature. And once this translation is made, we may transpose the question of futurity into the problematic of reading, and of literature's attitude to its own reading or readership. If the relation between literature and criticism can be reformulated in terms of the relation of a text to its reading, then the blurring of the borderline between the former two might as well be articulated in temporal terms as a confusion of literature's present with its future. Hence, I wish to speculate on the futurity of reading, and on literature's relation to (its possible confusion with) that incalculable moment.

After these preliminary remarks, let me outline the two "versions" of literature mentioned above. One of them would turn its back on its readers and would develop an indirect mode of addressing its audience, whereas the other would continually apply for their attention. These two gestures can be associated with two rhetorical figures, aversion and adversion, respectively.¹ In terms of poetic subgenres, for example, the romantic ode would clearly be an instance for the former rhetorical mode turning away from its current readers by addressing a fictional (deceased, absent, or mythological) person, or a personified entity, whereas the epitaph, with its direct appeal for public attention, would rather exemplify the adversive gesture of texts by its effort to catch and captivate the eyes of its readers. The opposition of these two "versions" of literature is all the more interesting since it often serves as a principle of articulation for literary history: modernism is frequently associated with an aversive mode which "turns away" from its market and tries to maintain the autonomy of literary discourse, while the notion of postmodernism is often coupled with the practice of metafiction, one which tries to break the fictional frame and (re)establish a direct contact with its readership.² The latter would then be an instance of blurring the temporal or spatial gap between literature and criticism, or present and future.

The poetry of the American poet (former poet laureate) Billy Collins might serve as a fitting example. In many of his poems Collins reflects on the way his poems are or could be read by current or future readers, and such metapoetic meditations are often

¹ On the question of apostrophe and address see Jonathan Culler, "Apostrophe," in *The Pursuit of Signs* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), 135–54, and J. Douglas Kneale, "Romantic Aversions: Apostrophe Reconsidered," in *Rhetorical Traditions and British Romantic Literature*, ed. Don H. Bialostosky and Lawrence D. Needham (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995), 149–66.

² Patricia Waugh, one of the most prominent authors on metafiction, has in fact always been careful not to cast this literary phenomenon into reductive historical terms. See her *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London and New York: Methuen, 1984), as well as her *Practicing Postmodernism Reading Modernism* (London: Edward Arnold, 1992).

accompanied by figures of address aimed directly at his current readers. One of these poems, "A Portrait of the Reader with a Bowl of Cereal" (a work opening, and thus occupying a strategic place in, his 1998 volume *Picnic, Lightning*) sets up a clear opposition between the conventional modernist and his own postmodern attitude toward readers.³ The text has an epigraph taken from Yeats which reads: "A poet ... never speaks directly as to someone at the breakfast table." So, when in the main body of the poem Collins starts speaking to his reader in an intimate, familial tone, by a nicely set breakfast table ("Every morning I sit across from you / at the same small table..."), he is mocking at the very indirectness Yeats claims for poetic discourse. In the quotation from Yeats, one may recognize the aestheticist notion that poetry is a "soliloquy overheard" (Mill), a mode of speech that resembles the song of a "nightingale" (Shelley) insofar as it is not intended for listeners and is concerned only with the inwardness of the poetic subject. From that perspective, the adversive logic of Collins' poetry seems to challenge the romantic or modernist preference for indirect communication, its implicit elitism and neglect of consumers' demand. Thus, one could easily conclude that postmodernism votes for the emancipation of popular culture and the free commerce of literary goods.

In an earlier poem, however, entitled "Dear Reader" and published in the 1995 volume *The Art of Drowning*, the scheme is hardly that simple.⁴ There Collins ponders on the long literary tradition of intimacy and invokes a distinguished list of "early" and "high" modernist authors just to emphasize the importance of address in both poems and novels, and more importantly, in both the past and the present.

Baudelaire considers you his brother,
and Fielding calls out to you every few paragraphs
as if to make sure you have not closed the book,
and now I am summoning you up again,
attentive ghost, dark silent figure standing
in the doorway of these words.

Pope welcomes you into the glow of his study,
takes down a leather-bound Ovid to show you.
Tennyson lifts the latch to a moated garden,
and with Yeats you lean against a broken pear tree,

³ Billy Collins, *Picnic, Lightning* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998), 3-4.

⁴ Billy Collins, *The Art of Drowning* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1995), 3.

the day hooded by low clouds.
[ll. 1–11]

The presence of Yeats himself in this list should not mislead us. He is included not so much for a direct prosaic mode (which he does not have), he is mentioned instead for the suggestive and engaging style of his works. But the historical pattern indicated above, so convincing at first look, seems no longer tenable. The adverse vein of Fielding, Pope or Baudelaire shows that the relation between address and apostrophe (adverse and aversive speech, or fiction and metafiction, if you will) is not something that one may treat by simply giving it a temporal or historical dimension. Collins is unequivocal about the long heritage of his own discourse. Nevertheless, what is interesting about the above list, which includes 18th century figures as well as postromantic poets from the 19th and 20th centuries, is the total elision of the romantic period.

On the one hand, this seems highly logical, for if romanticism signifies the emergence of what Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy have called the “literary absolute” (the autonomy of art and the disregard for the reading public as it appears in the romantics’ preference for the ode),⁵ then it clearly has no place in a line which enlists representatives of a more pragmatic and reader-oriented mode of speech. But on the other hand, the inclusion of the romantics would seem equally legitimate and desirable, for it is there that metafiction is at times considered as the prime feature of the work of art. We only need to recall the romantic notion of irony as it has been conceptualized by the major critic of the Jena romantics, Friedrich Schlegel, and we can see at once how the concept of romantic poetry is founded on the very mode that becomes foregrounded in “postmodern” literature. In his fragments Schlegel defines irony as a “constant self-parody” (*stete Selbstparodie*) or a “permanent parabasis” (*permanente Parekbasis*) which implies the continual breaking of the fictional frame and the endless self-reflexivity of the poetic form.⁶ The term parabasis refers to the moment when the

⁵ Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, trans. Philip Barnard and Cheryl Lester (Albany, NY: State University of New York Press, 1988).

⁶ Friedrich Schlegel, “Lyceums-Fragmente” (Fragment 108), in *Charakteristiken und Kritiken I. (1796-1801)*, ed. Hans Eichner, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. Ernst Behler (München, Paderborn and Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1967), 2:160; Friedrich Schlegel, “Zur Philosophie” (Fragment 668), in *Philosophische Lehrjahre (1796-1806)*, ed. Ernst Behler, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. Ernst Behler (München, Paderborn and Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1967), 18:85.

speaker of the work calls out to the reader and comments on his own discourse. In the German romantic tradition, Tieck's plays or Hoffmann's narratives are the most spectacular cases of such self-parody, but Byron's *Don Juan* or Pushkin's *Eugene Onegin* could just as well provide numerous examples. In his dissertation, Walter Benjamin called this phenomenon the "ironization of form" (*Ironisierung der Form*) as opposed to the "ironization of the subject matter" (*Ironisierung des Stoffes*), because here it is no longer the content which is ironized (as in parody) but the very frame of literary discourse.⁷ All this has a lot to do with the notion that literature can only be criticized by literature itself, since if the ironic nature of the literary work implies a self-critical attitude, then any further criticism of that work will merely repeat on a higher level what the work itself has been doing all the way long. In that sense, criticism is just the continuation of poetry, it does not begin the ironic act but merely raises it to a higher power. If the self-critical motion of literature is disruptive with regard to the literary work of art which stays essentially fragmentary and can never really be accomplished, then the same logic is at work on the higher level of art as such (the Work), which is always underway and remains deferred into futurity like the fulfilment of an impossible promise. And this interpenetration of poetry and criticism can be seen to coincide with the intermingling of the present and the future, or of the text and its reader, if we keep in mind that the ultimate form of ironic reflection is the parabasis, the figure of transgressing the fictional frame and addressing the reader.

But we still have to go one step further, as the Schlegelian notion of irony is not that simple. When he says that the parabasis becomes permanent he might not simply mean that romantic texts reflect on themselves with extreme frequency, as most readers of Schlegel (with Benjamin, Peter Szondi, Winfried Menninghaus, Moon-gyoo Choi among them) would have it. He might mean something fundamentally different. The permanence of the breaking of form is in fact not to be understood as a "constant self-parody", it is rather something which lies beyond any reflection and any dialectic.⁸ One should heed Schlegel's distinction in his essay "On Incomprehensibility" ("Über die

⁷ Walter Benjamin, "Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik," in *Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 1:82–87.

⁸ Paul de Man, "The Concept of Irony," in *Aesthetic Ideology*, ed. Andrzej Warminski (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 181.

Unverständlichkeit”) between the two divergent senses of the phrase “irony of irony”.⁹ He says that whereas in general usage the expression refers to the uncensored and endless use of reflexive devices, he himself prefers to use it in a wholly different meaning. He emphasizes the author’s loss of control over his own text and over the workings of irony, which is also the author’s victimization by the non-coincidence of his intended meaning with the interpretation given by the reader. So, rather than being synonymous with self-reflexivity (and thus a reassertion of authorial control), the permanence of parabasis implies the undecidability of authorial intention, that is, the impossibility ever to locate the moment of reflection in a text. In this sense, the parabasis (and with it, irony) is no longer a trope that we could pinpoint in the work, it becomes invisible like a virus or secret agent, potentially disrupting its semantic coherence at every point.

Something like this may be happening in the English romantic tradition, where the simultaneous cultivation of both ode and epitaph sets up a scheme very similar to the one we have seen just before. The “epitaphic mode” of Wordsworthian poetry,¹⁰ its ghostly voice coming from beyond the grave and its recurrent appeal for the attention of the passer-by (who appears as an “attentive ghost” akin to Collins’ reader), is an indication of the text’s omnipresent effort to navigate its way, its reading, and thus to predict and control its future history. At first glimpse, this gesture would seem as a symmetrical opposite of the logic of the ode as it can be witnessed in the works of Shelley or Keats. But the apparent contrast of the two genres or rhetorical modes is perhaps nothing more than the result of a defensive polarization of something more elusive and the false opposition of arbitrarily demarcated and idealized poles. For what if the gesture of turning *to* the reader was merely a version of turning *away* from him or her? What if any adversive move had an apostrophic logic? What if address and apostrophe, or direct and indirect communication, were related precisely the way fiction is related to reference? In that case, moments of metafiction in a novel could be read as apostrophic appeals to a fictional reader who does not necessarily coincide with the actual reader reading the text. Any single moment of address would simultaneously turn away from the reader (on the level of fiction) and turn toward him or her (as soon as it

⁹ Friedrich Schlegel, “Über die Unverständlichkeit,” in *Charakteristiken und Kritiken I. (1796-1801)*, ed. Hans Eichner, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. Ernst Behler (München, Paderborn and Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1967), 2:369.

¹⁰ Frances Ferguson, *Wordsworth: Language as Counter-Spirit* (New Haven and London: Yale University Press, 1977), 155–72.

is referentialized). And since the futurity of reading works both ways at the same time, the text and its future (that is, literature and criticism) will neither perfectly miss, nor perfectly meet, each other. Such ghostly encounters are usually associated with “literature,” but if this spectrality pertains to the futurity of reading in general (to each and every “attentive ghost” watching us as we speak or write), then there is little chance that we can keep it within the borders of poetry and the walls of the literary canon. It will evade our grasp and will intermingle the two versions of speech in every domain, confronting us with a half-present, half-absent (that is, ghostly) ever emergent “literary” futurity.

REFERENCES

- Benjamin, Walter. “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik.” In *Gesammelte Schriften*, edited by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, 1:7–122.
- Collins, Billy. *Picnic, Lightning*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998.
- _____. *The Art of Drowning*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1995.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- De Man, Paul. *Aesthetic Ideology*, edited by Andrzej Warminski. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Ferguson, Frances. *Wordsworth: Language as Counter-Spirit*. New Haven and London: Yale University Press, 1977.
- Kneale, J. Douglas. “Romantic Aversions: Apostrophe Reconsidered.” In *Rhetorical Traditions and British Romantic Literature*, edited by Don H. Bialostosky and Lawrence D. Needham. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995. 149–66.
- Lacoue-Labarthe, Philippe and Jean-Luc Nancy. *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*. Translated by Philip Barnard and Cheryl Lester. Albany, NY: State University of New York Press, 1988.
- Schlegel, Friedrich. “Lyceums-Fragmente.” In *Charakteristiken und Kritiken I. (1796-1801)*, edited by Hans Eichner. In *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, edited by Ernst Behler. München, Paderborn and Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1967. 2:147–63.

- ____. "Über die Unverständlichkeit." In *Charakteristiken und Kritiken I. (1796-1801)*, edited by Hans Eichner. In *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, edited by Ernst Behler. München, Paderborn and Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1967. 2:363–72.
- ____. "Zur Philosophie." In *Philosophische Lehrjahre (1796-1806)*, edited by Ernst Behler. In *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, edited by Ernst Behler. München, Paderborn and Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1967. 18:79–117.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984.
- ____. *Practicing Postmodernism Reading Modernism*. London: Edward Arnold, 1992.

TEÁTRÁLIS KERETEZÉS ÉS PERFORMATÍV HATÁRSÉRTÉS *AZ ÉHEZŐK VIADALÁBAN*

KÉRCHY VERA

Suzanne Collins regényciklusa és a belőle készült filmek az ifjúsági irodalom legfőbb tétjét, az alakulóban lévő identitás frusztrációinak megjelenítését hangsúlyozottan a színrevitel, a szerepjáték motívumához kötik, a normatív, külső kényszernek való ellenállás vágyát a színházrendezői utasítással szembeni színészi engedetlenség történetébe ágyazzák. A disztópia fikciós elemei, a hatalom demonstratív megnyilvánulásai – központban az elnyomást és irányítást célzó jubileumi rendezvénnel (és az ezt övező teátrális játékokkal) – mintegy ürügyül szolgálnak arra, hogy a gyerek- és felnőtt lét közti liminális állapot átmeneti rituáléja a képzeletbeli jövő deszakralizált világában is kiépülhessen. Parázson járás helyett itt a fiatalok egy látványos embervadászat közepette kénytelenek kitapasztalni az ideológiai kontroll logikáját és felfedezni a szubverzió eszközeit mindenek előtt saját liminális, határsértő státuszuk rendbontó természetében. A történet posztmodern világképének megfelelően hatékony ellenállási stratégiának a köztes lét fenntartása, a „betagozódás” (a rituális harmadik fázis) végtelen elhalasztása, a kulturális keveredés többnézőpontúsága, a heterogén szubjektum „kiborg-politikája” bizonyul. Az alábbiakban a hatalom és az ellenállás színházi vonatkozásait, a logocentrikus dobozszínház és a negyedik falat leromboló performansz megjelenéseit vizsgálom az

elnyomást jelképező Kapitólium és a kisebbségi lét szubverzív tereiként működő Körzetek harcának kultikussá vált történetében.

AZ ELNYOMÁS SZÍNHÁZA

A disztópikus történet egy olyan diktatórikus rendszert tár elénk Snow elnök vezérletével, mely egy múltbéli lázadás után – mely során a körzetek összefogtak az elnyomó hatalom ellen – mindenképp a felkelés megismétlődésének elkerülésével igyekszik fenntartani korlátozó hatalmát. Ennek érdekében az „oszd meg és uralkodj” elvét gyakorolva határokat épít az Észak-Amerika romjaira épült birodalom tizenkét körzete közé, melyekről magát az irányító központot, a Kapitóliumot is leválasztja. Panem így multi- és monokulturális államként is funkcionál egyszerre: a kulturális sokszínűség a posztmodern keveredés pozitív felhangja nélkül van benne jelen („az etnikumok egyéni »ércei« nem olvadnak össze, nem fuzionálnak, hanem mindegyik csoport megtartja egyéni jellemzőit”)¹ és „egy hivatalos kultúra dominál mások felett, pontosabban aláveti magának a helyi vagy regionális kultúrákat, de nem irtja ki azokat. Viszont hivatalosan nem ismeri el a kultúrák keveredését vagy hibridizálódását.” (Uo. 67)

A körzetek fő arculatát a meghatározó iparág adja, de abban is különböznek például, hogyan viszonyulnak a diktatúrához s benne a lázadás leverésére éves szinten emlékeztető „nemzeti ünnep”, az Éhezők Viadala fegyelmező performanszához. Ez utóbbi alakítja a gazdagabb első körzetek spártai karakterét, ahol a katonai képzés már gyerekkortól zajlik és „nagy megtiszteltetésnek számít, ha valaki Kiválasztott lehet, a gyerekek bármire képesek, hogy az életüket kockáztathassák”². Ezzel szemben főszereplőnk közösségében „a kiválasztott szót gyakorlatilag a *hulla* szinonimájaként használják” (uo. 26). A Kapitóliumbeli Másik képzete leginkább ebből a tizenkettedik körzeti nézőpontból formálódik a főszereplő közvetítésén keresztül. Katniss mintegy igazolja a nézetet, miszerint „a »másik« körülírásához fel lehet használni az általa beszélt nyelv (nyelvi réteg, dialektus) eltérését” (Kürtösi, 69), amikor így festi le a fővárosbelieket: „Furcsák a magánhangzóik, elharapják a szavak végét, és sziszegve ejtik

¹ Kürtösi Katalin, *„Világok találkoznak”. A ’másik’ irodalmi ábrázolása Kanadában* (Szeged: JATEPress, 2010), 62.

² Suzanne Collins, *Az éhezők viadala*, ford. Totth Benedek (Kaposvár: Agave Könyvek, 2010), 26.

ki az s betűt” (*Az éhezők viadala*, 54). De mindenek előtt pazarló és gondtalan életük miatt tűnnek „hitványnak”, olyannyira, hogy egy-egy esetben az „emberi” kategóriáját sem ütik meg Katniss értékrendszerében. Amikor a Viadalt övező showműsorra készítik elő a különféle kozmetikusok, a lány meztelenül előttük állva így gondolkodik: „Tudom, hogy illene zavarba jönnöm, de ezek hárman mintha nem is emberek lennének, ezért aztán csak annyira feszélyez a jelenlétük, mintha egy rikitó tollazatú madártrió totyogna a lábam körül” (uo. 55). A gazdag uralkodó elit viszont „barbárnak” tekinti a körzetek lakóit, a mégoly jóindulatú Effie is megjegyzéseket tesz nem eléggé illedelmes étkezési szokásaikra.³

A tizenkét körzetet elválasztó drótkerítés tehát nem csak területileg határolja el az egyes mikroközösségeket egymástól, a térbeli elkülönítés a fizikain túl szimbolikus jelentőséggel is bír.⁴ Ezt az „oszd meg és uralkodj” stratégiát ismétli, viszi látványosan színre nevelési célzattal a béke eljövételének éves megemlékezése, vagyis inkább fenyegető emlékeztetője. A körzetekből kiválasztott egy-egy fiú és lány között kikényszerített kötelező embervadászat amellet, hogy (a „győztes” kivételével, huszonhárom főt illetően) a kínhalál büntetésének szabályozott technológiája,⁵ a (hatalomra nézve fenyegető) összefogás hiányát is demonstrálja: a körzetek „kiválasztottjai” a Kapitólium helyett egymás ellen fordulva viszik színre az újabb potenciális felkelés lehetetlenségét. Mivel az arénában csak a másik halála árán lehet életben maradni, az állatias, kegyetlen („barbár”) viselkedés illusztrációja is garantált a körzetlakókat illetően. Mindeközben a rendezvényszervezők keze tiszta maradhat, sőt, a rendszer az egy túlélő meghagyása által a kegyelemgyakorlás gesztusát is látványosan gyakorolhatja.

Miközben a nyíltan hangoztatott frázisok szerint a jubileum célja a felkelés elfojtásával elnyert harmóniára való rituális emlékezés és ezáltal a kollektív nemzeti identitás pozitív megerősítése, mindenki számára világos, hogy a rendezvény valójában az elnyomást, a hatalmat demonstrálja látványosan, s hogy a fiatalok kényszerű élet-halál harca a fennálló rendszert – Snow korlátlan hatalmát – legitimáló negatív

³ „... bárki és bármi ‘barbár’ egy másik nyelvi közegben!” Kürtösi Katalin, *„Világok találkoznak”*, 69.

⁴ „A »másik« körülírásához hasznos lehet a térbeli dimenziót segítségül hívni, hiszen bármilyen nagyságrendben gondolkodunk is, a »másik« más teret foglal el, mint az »én« vagy a »mi«, a kettő között pedig határvonal húzható...” Uo. 29.

⁵ „[A büntető kínzás] az áldozatok megjelölésére és a büntetőhatalom kinyilvánítására szolgáló megszervezett rituálé...” Michael Foucault, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, ford. Fászy Anikó, Csűrös Klára (Budapest: Gondolat, 1990), 49.

megerősítés. Ahogy az elbeszélő főszereplő Katniss már a történet elején tisztázza az olvasók számára: „a Kapitólium így emlékezteti Panem lakóit, hogy korlátlan hatalommal rendelkezik felettük; hogy semmi esélyük túlélni egy újabb lázadást. Bármit mondanak is, az üzenet egyértelmű: - Elvisszük és feláldozzuk a gyermekeiteket, és ti nem tehettek ez ellen semmit.” (Az éhezők viadala, 22)

A hatalomnak nem célja tehát, hogy a propagandaszöveg és a hátsó szándék közti feszültséget eltüntesse, a terror része a hazugság szemérmetlen kitergetése. Az „aratás napi” kiválasztásrituálét nem kíséri vastaps a körzetlakók részéről, ünnepi helyett határozottan gyászos a hangulat, a hatalmi apparátus is mindvégig látható a kirendelt katonai alakulat formájában. Vagyis az erődemonstráció végső üzenete nem a hatalom könyörületességének, tisztaságának, emberségességének komoly állítása, hanem az ennek állításához, a narrativizáláshoz, a rendezéshez való jog felmutatása. „De hogy a dolog ne csak kegyetlen, hanem megalázó is legyen, a Kapitólium megköveteli, hogy az Éhezők Viadalát valamiféle ünnepségnek tekintsük...” (uo. 22) A büntetőperformansz teatralitása kap tehát még egy réteget, amellet, hogy a kínszenvedés látványossága a diktatúra üzenetét közvetíti a tanú szerepbe helyezett nézőközönség felé, „a bűnbánat és a hála” (uo. 23) színházi előadásának is a korlátlan rendezői hatalom demonstrálása a célja.

Nem más ez, mint a logocentrikus színház, s ezen keresztül az ideologikus beszédmód provokatív gyakorlása és menedzselése. Az illúziórealizmus alapja az a képzet, hogy mindennek mögött létezik „egy szerző-teremtő, aki távolról, jelen nem levőként, szöveggel felfegyverkezve felügyeli, összeállítja és megszabja a reprezentáció idejét és értelmét úgy, hogy a reprezentáció őt reprezentálja, tudniillik azt, amit gondolatai, szándékai, elképzelései tartalmának hívunk”⁶. Az engedelmisség színházának – annak érzékeltetésének, hogy a színészek úgy ugrálnak, ahogy a rendező fütyül – legfőbb célja, hogy a háttérmozgató (itt a „szerző” Snow) önazonos, megkérdőjelezhetetlen szubjektumpozícióját megerősítse. Amennyiben a színész azonosul a szereppel (akár a vérengző „barbár”, akár a kiszolgáltatott áldozat szerepével), arról ad igazolást, hogy a színházi megnyilatkozást egy szándék szerint cselekvő, sikeres beszédaktor irányítja,⁷ miközben a reprezentációs színház virtuális negyedik fala – valóság is fikció merev elhatároltsága – szemérmetlenül le is leplezi a „természetesnek” ábrázolt világ

⁶ Jacques Derrida, „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése”, ford. Farkas Anikó, Ivacs Ágnes, *Gondolat-Jel* 1-2 (1994): 3-17, 5.

⁷ A sikeres és a sikertelen performatívum kifejezéseit az austini beszédaktus-elméletet követve használom. Ld. John L. Austin, *Tetten ért szavak*, ford. Pléh Csaba (Budapest: Akadémiai, 1990).

konstrukciós eredetét. A nyelv metafizikus modellje, a jelentést megbízhatóan szállító kommunikációs rendszer a történetben leplezetlenül összefonódik az elnyomó, hatalmi, ideológiai diskurzus működés módjával, mintegy nyíltan vállalva és hirdetve, hogy a reprezentáció logikája „antik cinkosságot tart fenn a királyokkal és fejedelmekkel, a színház pedig a hatalommal”⁸. A határhúzás mitológiájában – a színház falain belül és kívül – legnagyobb szentsége annak a demarkációs vonalnak van, ami létrehozza „az egyént, aki nem állat, nem barbár és nem nő, tehát ember, a történelemnek nevezett kozmosz szerzője”⁹, a nyelv feletti kontroll megkérdőjelezhetetlen ura.¹⁰

Nem csoda, hogy a lázadás eszköze sem első sorban a fizikai fenyegetés visszafordítása lesz (bár a színház és a valóság közti korlát átlépésével szükségképpen erre is sor kerül), hanem magának a reprezentációs működés módjának a megingatása, sebezhetőségének leleplezése. A határsértés stratégiáját a Viadal színházában a negyedik fal megsértése, az előadás irányíthatóságának megkérdőjelezése fogja jelenteni (felmutatva a szubjektum nyelv és szerepjáték általi megelőzöttségét), az individuum privát színpadán pedig az előítéleteket leküzdő interkulturális összefogás, a határokon átívelő személyes-baráti kapcsolatok kiépülése (melyet például az ellenség pozíciójába helyezett felek kézösszefogásának visszatérő gesztusa jelez). Az elnyomásra és kirekesztésre építő különbségtétel szemléletmódját a többnézőpontú, „másságból és különbözőségből gyúrt posztmodern identitás” (Haraway, 114) performatív megnyilvánulásai bizonytalanná teszik. „A kiborg egységek irtózatossak és törvénytelenek; jelenlegi politikai körülményeink között aligha reménykedhetünk erőteljesebb, az ellenállás és az átstrukturálás céljaira alkalmasabb mítoszokban.” (Uo. 113) Ennek az identitáshatárokon átlépő, liminális szubjektumpozíciónak válik ikonikus alakjává Katniss Everdeen, aki a heterogenitást lényé minden rétegében hordozva maga a szubverzív erő, a kerítésen ejtett lyuk Snow teologikus dobozszínházának, totalizáló és imperialista uradalmának „negyedik falán”.

⁸ Gilles Deleuze, „Egy kiáltvánnyal kevesebb”, ford. Joó Vera és Ivacs Ágnes, *Gondolat-Jel* 1-2 (1994): 73-87, 75.

⁹ Donna J. Haraway, „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”, ford. Kovács Ágnes, *Replika* 51-52 (2005 november): 107-139, 114.

¹⁰ Haraway egyenesen határháborúról beszél a nyugati kultúra bináris gondolkodása kapcsán, mellyel „a határok összezavarásában rejlő élvezet[et]” szembeállítja: „A »nyugati« tudomány és politika hagyományaiban – a rasszista, férfiak uralta kapitalizmus hagyományában; a haladás hagyományában; a természetet a kultúratermelés nyersanyagaként kisajátító hagyományában; az ennek a másik reflexióiból való újratermelése hagyományában – az élő szervezet és a gép közötti viszony mindig is egy határokért folyó harc volt. A határháború a termelés, a szaporodás és a képzelet területeiért folyik.” Uo. 108.

AZ ELLENÁLLÁS PERFORMANSZAI

Katnisst úgy ismerjük meg, mint a „Peremen” – az utolsó körzet legszegényebb részén, a város szélén, vagyis feltételezhetően az egész birodalom határán – élő családfenntartó vadászt, aki ezt a pozícióját csak illegálisan tudja betölteni, tekintve, hogy a vadakat rejtő erdő a kerítés túloldalán helyezkedik el, és mind az ezen való átlépés, mind a vadászat szigorúan tiltott. Amikor a lány naponta átkel a titkos átjárón, hogy az életben maradáshoz szükséges élelmet megszerezze, egyszerre követ el fizikai, jogi és filozófiai határsértést: a kerítést a tiltás ellenére lépi át az azon ejtett „seben” (átbúzásra alkalmas lyukon), illegálisan ered a vadak nyomába, majd az állat életének kioltásával a végső, élet-halál közti határ átlépését is megtapasztalja (a Másik pusztulásán keresztül). Mivel a vadász szerepét az apjától veszi át (mert az meghalt egy bányaozláskor és mert az anyja képtelen e férfias pozíciót betölteni), a korai felnövés kényszerűsége (Katniss ekkor még csak tizenhat éves) a kamaszkor végének liminális státuszát is az aktushoz köti. Továbbá, mivel a tiltott vadászat a Gale-lel való titkos találkákhöz is kötődik, az erotika mint határsértés batailles-i gondolata tovább színezi a képet.¹¹ (Katniss másik szerelmi jelöltjével, Peetával való kapcsolatát is egy törvénysértő gesztus alapozza meg: a fiú az anyja tiltása ellenére égeti oda és dobja – a disznók helyett – az éhező lány elé a kenyeret.) Az illegálisan megszerzett prédát a fekete piacon értékesíti, mely szintén a tiltott szövetségek, bizalmi kapcsolatok – vagyis a hatalmi tekintet alól kikerülő privát szféra – fóruma.

Katniss tehát földrajzi helyzeténél, illegális-határsértő tevékenységénél, koránál, ébredező szexualitásánál, apa-lány (férfi-nő) hibrid identitásánál fogva a turneri liminális persona tipikus megtestesülése:

A liminalitás vagy a liminális *personae* („küszöbemberek”) jellemzői szükségképpen bizonytalanok, hiszen ez a helyzet és ezek az emberek kicsúsznak vagy átfolynak az osztályozások azon a hálóján, amelyek rendes körülmények között meghatározzák a kulturális térben elfoglalt állapotokat és pozíciókat. A

¹¹ „Az erotika a tilalmak törvényének áthágása...” Georges Bataille, *Az erotika*, ford. Dusnoki Katalin (Budapest: Nagyvilág, 2009), 119.

liminális személyek sem itt nincsenek, sem ott; a jog, a szokás, a konvenció és a szertartás által kijelölt és elrendezett pozíciók köztes területén helyezkednek el.¹²

Az átmeneti, folyamatban lévő identitáspozíciót a kulturális antropológia is összeköti a törvényes társadalmi rend felforgatásával. Az életszaki váltást élő (pl. gyerekkorból felnőttkorba lépő, hajadonból házassá váló) személyek az elhatárolódást követően, az átmenet ideje alatt „meghatározhatatlanok, a normatív társadalmi struktúra felett állnak. [...] A társadalmi élet számára halottak, de a társadalmon kívüli világ számára élők.”¹³ A változásban lét rendbontó, karneváli állapota mindenképp azért veszélyes, mert nincs fenyegetőbb az értelem rendjére nézve (melyen a szabályozott társadalmi működés nyugszik), mint a bináris oppozíciók (nappal-éjjel, élő-halott, férfi-nő) biztos struktúrájának megbomlása.

A liminalitás köztes állapotában a performativitást nem előzi meg kiforrott szubjektumpozíció, mivel az épp – a szubjektumot megelőző „átmeneti” performatívumok által – alakulóban van.¹⁴ Ezzel felvetődik egy olyan színház lehetősége, melyet nem előz meg sem rendezői koncepció, sem – a szerep felöltésére irányuló – színészi szándék.¹⁵ Azért szükséges a köztes lét irányíthatatlan és kiismerhetetlen alakzatait teátrális keretek közé illeszteni, hogy a reprezentációs színház bináris logikáján – a színész (azaz a valóság önazonos szubjektuma) és a szerep (azaz a szerzői szándék által uralt fikció) ellentétén – keresztül létrejöhessen a szándék szerint cselekvő „én” illúziója, hogy a „sikeres” performativitás koncepciója maga mögé rejthesse a

¹² Victor Turner, *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra. A Rochesteri Egyetemen (Rochester, New York) 1966-ban tartott Lewis Henry Morgan-előadások*, ford. Orosz István (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 108.

¹³ Victor Turner, „A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban”, ford. Matuska Ágnes és Oroszlán Anikó, in *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner Kultúrantropológiai írásaiban* (Budapest: Kijárta Kiadó, 2003), 11-55, 18.

¹⁴ Látványos példája ennek a nem irányított performatívumnak a Katniss és Peeta között a Viadal során formálódó szerelem, mellyel kapcsolatban a történet végéig bizonytalanságban hagy, hogy van-e, ki a szerzője.

¹⁵ „Az aktus (act), amelyet az ember végrehajt, az aktus, amelyet az ember előad, bizonyos értelemben olyan színjáték (act), amely minden esetben már azelőtt is zajlik, hogy az ember színre lép.” Judith Butler, „Performatív aktusok és a társadalmi nem konstitúciója: fenomenológiai és feministaelméleti kísérlet”, ford. Reichmann Angelika, in *Performatív fordulatok*, szerk. Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda (Eger: Líceum, 2015), 153–171, 163-164. „... nincs a diskurzus mögött álló, akaratát vagy szándékát a diskurzuson át végrehajtó »én«...” Judith Butler, „Kritikus queerség”, ford. Sándor Bea, *Theatron* (2003 nyár-ősz): 84–97, 86.

„strukturális elősködés általános elméletét”¹⁶, s ezáltal helyreállhasson egy episztemológiai biztonságot nyújtó világkép. „A színházban az ember azt mondhatja, hogy »ez csak színjáték (*act*)«, s ez által de-realizálhatja az aktust (*act*), határozottan elkülönítheti a színjátszást a valóságtól.” („Performatív aktusok és a társadalmi nem konstitúciója”, 165) Ez történik akkor, amikor a liminalitás performatívumait a liminalitás rendezői koncepció szerinti előadásává (színházi performanszá) alakítjuk.¹⁷

Így próbálja meg az Éhezők Viadala is teátrálisan bekeretezni a lázadás performatív aktusát, a rendbontást a rendbontás (az öldöklés) színjátékává írva át. Az „aratás napja” elnevezés groteszk módon idézi meg a természet ciklikus megújulása köré szerveződő átmeneti rítusokat. A mezőgazdasági és a szakrális jelentésréteg kegyetlen összekapcsolásában terményként magukat a fiatal lányokat és fiúkat „aratják le”, akiket – a mítikus intertextus nyomán – egy természetistennek (vagy ha a görög mitológiai áthallást nézzük, a Minotaurusznak) ajánlanak föl, megvásárolva ezzel az eljövendő bő termés ígését. A 12 és 18 év közti résztvevők korukból fakadó átmeneti státusza a múltbeli (kísértetként fenyegető) esemény liminalitását helyettesíti, miáltal a természeti rituálénak álcázott történelmi megemlékezés a gyerekkorból felnőtt korba való átlépés átmeneti rítusává (is) válik. A teátrális rendezvény célja a mesterségesen megidézett, „eredeti” felkelésre emlékeztető átmenetiség mihamarabbi felszámolása, a reprezentációs színház segítségével stabil, lehatárolt identitáspozíciók kiépítése, a gyerekeket illetően azok gyors, erőszakos „felnövesztése”.

Katniss azonban kibújik az erőszakos testreírás és szerepbe kényszerítés alól, liminalitását az Éhezők Viadala műsor keretei között is megőrzi, sőt, mi több, védjegyévé teszi. A játékbeli spontán helyzetekre adott reakciói és a menedzserek munkálkodásának köszönhetően játékos imidzsének tartozékai a madár, a tűz és a vadász szimbólumai lesznek. A génmódosított fecsegő poszáta lányra rétegződő jelölője Katniss az ember és az állati lét határán mozgó kimérává, az ember és a gép elkülönülését feloldó kiborghoz hasonló többszólamú lényre teszi.¹⁸ A heterogenitás képzetét csak fokozza, hogy a Kapitólium által harcászati célokra kifejlesztett, emberi beszéd megismétlésére

¹⁶ Jacques Derrida, „Aláírás esemény kontextus”, ford. Kicsák Lóránt, in *Performatív fordulatok*, szerk. Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda (Eger: Líceum, 2015), 43-69. 63.

¹⁷ „... az előadást mint behatárolt »cselekvést« meg kell különböztetni a performativitástól... [...] Hiba volna tehát a performativitást az előadásra [performansz] redukálni.” Butler, „Kritikus queerség”, 92.

¹⁸ „Talán az állatokkal és a gépekkel való összeolvadásunkból ironikus módon megtanulhatjuk, hogyan ne legyünk Emberek, a nyugati logosz megtestesülései.” Haraway, „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”, 128.

(s így kémkedésre) alkalmas madár eleve saját fajának határán mozog. (S talán már azt is a madár határsértő mivolta okozta, hogy a harcászati célok a múltban csődöt mondtak a fecsegő poszáta kontrolálhatatlanná vált „fecsegése” miatt: ott és annak is beszélt, ahol és akinek – a feladók szándéka szerint – nem kellett volna.)

A tűz szimbóluma akkor kapcsolódik Katniss imidzséhez, amikor a pár dizájnere (Cinna) a Körzet fő iparágára, a bányászatra (a szénre, melyet elégetünk) utaló bevonuló jelmezt dolgoz ki számukra, olyan kosztümöket, melyek a viselőjük megsértése nélkül képesek lángokat eregetni. A tűz már ezen a ponton túllép elsődleges jelentésén, hiszen a halálba küldött fiatalok csapatát mint égő áldozatot is megjeleníti. De Katnisshez kapcsolódóan első sorban mint a harci szellem, valamint a szintén a lázadás gesztusához kötődő titkos szerelem (privát szövetség) fellobbanásaként értelmeződik a későbbiek során. A madárszimbólummal összeolvasva a fönix mítosza is bekapcsolódik a jelentések hálójába, az újjáéledés, a feltámadás gondolata a túlélés (a játékra vonatkoztatva a megjövendőlt győzelem) mellett az agrárrituálé kapcsán emlegetett ciklikusságot (s ezáltal a liminalitást) is felidézi, melyet csak megerősít a Katniss messiási szerepét övező Krisztus-allúzió.

Az önmagukban is a változást, a folyamatban létet jelképező motívumok Katniss tévéműsorban viselt jelmezein keresztül szó szerint is átmenetiségükben jelennek meg azáltal, hogy Cinna olyan ruhákat tervez Katnissnek, melyek a képzeletbeli jövő fejlett technológiájának köszönhetően képesek látványosan átalakulni. Az első alkalommal az estélyi ruha – a bevonuló kosztümre rímelve – lánggra lobban, a második alkalommal szárnyakat növeszt. Ezzel maguk a ruhák, színpadi jelmezek önmagukban is performanszképesek, műsorszámukat még saját viselőjük is csodálattal és meglepetéssel figyeli. Snow statikus, egyértelmű üzenete helyett mozgásban lévő szövegeket írnak az általuk jelölt színész testére, dekonstruálva ezzel a logocentrikus színház jelölt és jelöltet (színészt és szerepet) mimetikusán összekapcsoló reprezentációs logikáját.¹⁹

¹⁹ Különösen a madárrá változó ruha „performansa” szemléletes, melyet nem előz meg öltözői próba, így Katniss is ugyanolyan lenyűgözött szemlélője a testén zajló eseményeknek, mint a közönség. Itt az átíródás provokatív erejét az is fokozza, hogy az átváltozás Snow menyasszonyi ruhára írt üzenetét kódolja át, mellyel az elnök Katniss elmaradó menyegzőjére és ezzel saját kegyetlenségére utalt volna (mivel az esküvő az újabb általa meghirdetett viadal miatt kellett, hogy elmaradjon). A menyasszonyi ruha fehér színe jelezte ártatlanság (és egyéb konnotációi) a fekete harcias színébe fordulva Snow hadüzenetére adott harci válasz. „Lassan forogni kezdek, és a fejem fölé emelem a nehéz ruha hosszú ujjait.

Többen felsikoltanak a tömegből, először arra gyanakszom, hogy biztos a ruha miatt. De a következő pillanatban észreveszem, hogy füst száll fel körülöttem. Valami kigyulladt. Ez most nem olyan, mint az a

Katnisst folyamatban lévő identitása, melyet a ruhák önmagukban is eltáncolnak, színészként irányíthatatlanná teszi. Kiszámíthatatlan, rendezői koncepciótól eltérő tetteivel szándék és megnyilatkozás elhajlását demonstrálja minduntalan, megakasztva ezzel a reprezentációs láncolatot, hiteltelenítve a szerzői üzenetet. Színészi engedetlenségével szemben a hatalmi diskurzus úgy védekezik, hogy utólagosan azt a látszatot igyekszik kelteni, hogy minden váratlan(nak tűnő) gesztus mögött előre kigondolt szerzői szándék (és ez által stabil szubjektumpozíció) állt. Ugyanakkor, mivel az Éhezők Viadala maga is egy a hétköznapiak rendjét felfüggesztő karneváli esemény, a megfélemezés sikeressége kezdettől fogva bizonytalan. Mivel minden performatívum – szolgálja az bármennyire is a logocentrikus színház esztétikáját és logikáját – ott van az eltérés, a jelölő és a jelölt közti elkülönülő lehetőség,²⁰ onnantól kezdve, hogy a Kapitólium az elnyomás és megfélemlítés (a felügyelet és büntetés) beszédaktusába kezd, kockáztatja a színrevitt előadásszöveg eltérését, azt, hogy az elnyomás fegyvere az ellenállás fegyverévé alakul át az „ellenség” kezében, hogy a lázadás lehetetlenségének demonstrációja átfordul magába a lázadásba.²¹ Az elnyomás és az

csillogó cucc, ami tavaly volt rajtam a szekérfelvonuláson, ezek valódi lángok, amelyek elemésztik a menyasszonyi ruhát. Pánikba esem, ahogy a füst egyre sűrűbb lesz. Parázsló fekete selyemdarabok szállnak körülöttem, gyöngyök koppannak a padlón. Nem merek megállni, de szerencsére a tűz nem égeti a bőrömet vagy a húsomat, és tudom, hogy csakis Cinna keze lehet a dologban. Ezért aztán csak forgok tovább. Egy pillanatra teljesen elnyelnek ezek a különös lángok, levegő után kapkodok. Aztán egyszer csak elalszik a tűz. Lassan megállok, és azon gondolkodom, hogy vajon meztelen vagyok-e, és hogy Cinna miért égette el a menyasszonyi ruhát.

De ahogy végigpillantok magamon, látom, hogy nem vagyok meztelen. Egy a menyasszonyi ruhához hasonló ruha van rajtam, csak ez apró, szénfekete tollakból készült, nem selyemből. Csodálkozva emelem fel a levegőbe a ruha hosszú, lelógó ujját, és ekkor meglátom magamat az egyik tévéképernyőben. Tetőtől talpig feketében vagyok, csak a ruha ujján van néhány fehér folt. De lehet, hogy ujj helyett inkább szárnyakat kellene mondanom.

Cinna ugyanis fecsegőposztává változtatott.” Suzanne Collins, *Futótűz*, ford. Totth Benedek (Kaposvár: Agave Könyvek, 2010), 205.

²⁰ „Amikor valamely konkrét iteráció segítségével megpróbálom mélyebben bevésni az előzetes értékrendet, hogy ezzel megszilárdítsam saját, az értékrend uralását biztosító autoritásomat, akkor egyúttal próbára teszem mind az illető értékrend, mind a saját autoritásom konszenzuális természetét.” Andrew Parker – Eve Kosofsky Sedgwick, „Performativitás és performancia”, ford. Müllner András, *Apertúra. Film – Vizualitás – Elmélet* (2010 őszi): 16. bek. <http://apertura.hu/2010/osz/parker-sedgwick>.

²¹ Érdekes a történetünkkel párhuzamba állítani de Man A marionettszínházról című Kleist-esszé színházi jeleneteiről írott, reprezentációs és performativitás feszültségét taglaló sorait. Jóllehet a Viadal színpadán a szereplők is valódi halált halnak, ez nem változtat azon, hogy mindezt az ideologikus jelentésközvetítés keretei között tesszik. Így az, hogy de Man konvencionálisabb színházról (a „haldoklás komédiájáról”) írt jellemzője érvényes az arénabeli helyzetre, rávilágít annak abszurd kegyetlenségére is. „A cselekvés középpontjában a halál áll, és nem lehet tudni, hogy a haldoklás komédiája mikor csap át valódi erőszakba, ahogy a táncnál sem lehet tudni, mikor fordul át a játékos erotika valódi közönsülésbe.

ellenállás küzdelme ebből a szempontból nézve *Az éhezők viadala* történetében a rituális keretezés és a rítus határsértő, rendbontó természete, az ugyanazon színjátékon belül működő kontrolálás és kontrolvesztés, reprezentáció és performativitás, vagy – Nietzsche szóhasználatát követve – a színház apollóni és dionüszoszi aspektusa között zajlik.

A KERÍTÉS ÉS A LYUK

A fegyelmezés-büntetés performatívuma mindenek előtt ugyanazt a gesztust helyezi a középpontba, amely Katniss lázadó identitását megalapozta. A többszörösen is határsértő vadászat teátrális bekeretése az illegalitás performatív erejének kioltásával kecsegtet. A „színpadra kerülés” nem csak az üldöző-üldözött pozíciókat cseréli meg (Katnissre immár vadászhatnak is a társak), de magát a vadászatot is a láthatóságnak kitett, passzív, kiszolgáltatott színész szerepébe kényszeríti. Egy előre meghatározott rendezői koncepció közvetítőjévé válva a vadászat performansa elveszíti határsértő jellegét, „ugyanaz” a gesztus a rendszerkritika helyett felveszi a rendszer éltetésének funkcióját. (A kikényszerített gyilkolás a nemzeti megemlékezés eszköze.) Rendet veszélyeztető liminalitását akkor nyeri vissza, amikor a játék szabályainak megsértésével, a színház negyedik falának ledöntésével célpontjába a játék diegetikus terén kívüli játékmesterekre helyezi át.

Ennek a szabálysértő játékmódnak az előjátéka az a jelentet, amikor a Viadal előtti harci bemutató során Katniss a céltábla helyett a rá nem eléggé odafigyelő kapitóliumi bírák közé lő, eltalálva a parádésan megterített asztalon lévő sült malac szájába helyezett almát. Jóllehet, a gesztus technikai bravúrja miatt sikert arat, a nézők és a színpad közti határ áthágásának életet és reprezentációt veszélyeztető gesztusa előrevetíti a fegyelmezés kereteinek komolyabb fenyegetését.

A negyedik fal áttörésének visszatérő gesztus a Viadal során a kamerába nézés, a nézőkhöz való kibeszélés színészi technikája. A résztvevők pontosan tudják, hogy az arénát kamerák arzenálja veszi körül, hogy amikor az „égre” tekintenek, a műsorkészítőkkel és a tévénézőkkel néznek farkasszemet. Mivel a közvetítés élőben

Ez a lehetőség sohasincs teljesen kizárva a játékos viaskodás vagy a játékos csábítás világából; ez teremti feszültséget az esztétikai kontempláció és a voyeurizmus között, ami nélkül sem színház, sem balett nem létezhetne.” Paul de Man, „Esztétikai formalizálás: Kleist *Über das Marionettentheater*je”, ford. Beck András, *Enigma* 11-12 (1997): 80-98.

zajlik, a gesztus egyenértékű a színházi színész közönség fele való kitekintésével, kibeszélésével, a szerepből való kilépéssel. A filmes verzió látványosan köti össze ezt a reprezentációt „felnyitó”²² gesztust a politikai lázadás tematikus motívumával. Itt ugyanis a kamerába nézés legelső pillanata az, amikor Katniss elesett szövetségését, Ruthot meggyászolva, a saját kezűleg összerakott virágravatal fölött állva a kamera feltételezett helyének irányába pillant, és a jól ismert jelzéssel három ujját mutatja a kereten kívüli „valóság” résztvevői felé. Mivel a műsort közvetítő kamera az ideológiai-megfigyelő Tekintet metaforája és médiuma egyben, ennek a helyének a leleplezése már önmagában kritikai értékű, tekintve, hogy az ideológiai diskurzus alapelve az azt működtető kódok elleplezése, s így a természetesség látszatának megteremtése. Amint láthatóvá válnak a mozgatórugók, a reprezentáció zártsága megtörik, a közvetített üzenet elveszíti magától adódó jellegét. A lázadás szimbolikus gesztusa ezt a formai provokációt tetézi tematikusan.

A politikai ellenállás mindvégig összefonódik a játék leleplezésének kritikai mozzanatával, melyet a hatalmi apparátus újabb és újabb bekeretezésekkel igyekszik kioltani, hasonlóképp, ahogy az ellenbeállítás menti meg a fikciót a kamerába nézést követően az illúziórealista mozi párbeszédes jeleneteiben. Miután a kamerába nézéssel lelepleződött az illúziót előállító apparátus helye, az ellenbeállítás egy másik, diegetikus térben elhelyezhető szereplőt mutat, azt a látszatot keltve, hogy az előbbi pillanatban ez állt a kamera helyén. Minden játékot leleplező gesztust egy olyan – Snow menedzsmentje által kidolgozott – narratíva követ, mely Katniss tette mögé az ő (fikciós) üzenetüket szolgáló szándékot illeszti utólagosan, azt a látszatot keltve, hogy a lány által gyártott „szöveg” is az ő alkotásuk. Ennek az egyik leglátványosabb példája a viadal végi kettős öngyilkosság gesztusának átírása: a játékszabály lázadással egyenértékű elutasítása olyan romantikus történetté íródik át a rendezvényszervezők tálalásában, amely képes továbbra is az eredeti propagandisztikus célokat szolgálni.

A vadászat mellett a hatalmi diskurzus a szerelemnek és végül magának a lázadásnak a performatívumát is igyekszik kisajátítani, a szándék szerinti sikeres beszédaktusok rendjébe illesztve határsértő erejét kioltani. Amikor Katniss és Peeta kivételesen megengedett kettős győzelme után a műsort övező reklámkampány kettejük szerelmét

²² A reprezentáció „felnyitása” kifejezést Kékesi Kun Árpád Derrida Artaud-tanulmánya (A kegyetlenség színház és a reprezentáció berekesztődése) nyomán a posztmodern önreflexiók színházi technikákra használja. Lásd Kékesi Kun Árpád, *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen* (Budapest: József Attila Kör–Kijárat Kiadó, 1998); uő, *Thália árnyék(á)ban* (Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000).

a központba emeli, titkos kapcsolatukat mintegy legitimálva kioltja a tiltott-prívát szövetségben működő szubverzív erőt. Ez jól lemérhető Peeta reakcióján, akit a kirakatba kitett esküvő terve kifejezetten letör, jóllehet ő az, akinél inkább sejteni lehetett az érzelmek komolyságát. Pontosan tudja, hogy a reprezentációs színház bináris rendszerében a szerep (itt a „szerelmesek” szerepe) hamis, fiktív a színész valóságához képest, hogy „ugyanazokat” a megnyilvánulásokat (pl. a csókét, a kézfogását), melyeket korábban, mindenféle ellenőrző tekintettől függetlenül valóságosként, spontán módon produkált, most egy idegen szerzői szándékhoz kapcsolva fikcióként kell előállítania. (Mintha beleesett volna a lacani vicc csapdájába: „Azért mondod, hogy Krakkóba indulsz, hogy azt higgyem, Lenberg az úti célod. Pedig valójában Krakkóba mész, ám azzal, hogy nyíltan kimondtad, titkolni próbálsz.”)

Jóllehet nem Snow hatalmi apparátusa, de szintén a reprezentációs logika éri utol a lázadás performatívumát, amikor a körzetek között megszerveződő ellenállás szintén egy központosított rendszerre alakul Coin elnök vezényletével. A két hatalmi diskurzus közti párhuzam leglátványosabban akkor lepleződik le, amikor a mozgalom élén álló elnökasszony a következőket mondja médiafelelősének az immáron vele engedetlenkedő Katniss titkos magánakcióit szemlélve: „Bármit tesz majd, mi találtuk ki. Az elejétől így terveztük. Tudja meg mindenki, hogy bármit játszik Katniss, mi irányítjuk.” Az utólagos szándéktulajdonítás mozzanata pontosan ismétli a Viadal bekeretező gesztusait. Coin stratégiája továbbá arra is rávilágít, hogy hiába minden határsértő jelentéstartam, a lány ekkorra már olyan szimbólummá, mesterjelölővé vált, melyet szándék szerint alakított üzenetek céljaira ki lehet sajátítani. Így válik a marginalitás „meghatározó kritériummá”,²³ elveszítve szubverzív funkcióját.

A varratelmélet teoretikusai ugyanakkor rámutatnak ezen utólagos hamisítás tökéletlenségére, azt vallva, hogy a fikció megtörésével járó frusztráció a bevarrás ellenére továbbra is megmarad a nézőben. Mindez rímelni látszik arra a butleri meglátásra, mely szerint az ideológia által előírt társadalmi szerep soha nem tölthető be tökéletesen, mindig lesz egy kis elcsúszás színész és szerep között. Ez az időbeli és ontológiai elcsúszás seb és varrat (reprezentációt megtörő és azt utólagosan rendezői koncepcióba illesztő gesztus) között jelenti a szubverzió lehetőségét Katniss számára is. Bármennyire kegyetlennek mutatkozik is, az Éhezők Viadala propagandaszínháza – ahogy később a felkelők szervezetének videókampánya is – az első pillanattól fogva kockáztatja sikerességét, a színre vitt performatívum szándék szerinti céljaitól való

²³ Lásd Kürtösi, „Világok találkoznak”, 40.

eltérést. Így fordulhat elő, hogy a „vadászat”, a „szerelem”, a „lázas” performanszát a vadászat, a szerelem és a lázas performatívumai sikertelenségbe fullasztják.

A történet utolsó nagy színelőadása az első viadal előtti bemutatót ismétli, mintegy keretbe véve Katniss Panem színpadán betöltött sorsát. Amikor a hatalmi szerepcserét követően a lánynak teátrális keretek között ki kellene végezni a zsarnok Snow-t, nyílvevőjét egy hirtelen mozdulattal Coin fele fordítja, és a régi helyett az újdonsült vezérrel végez. Az elnökszony, aki az aréna fölötti nézőtérrel, a színpadon kívülről vezényelte (volna) az eseményeket, úgy bukik alá s kerül így színpadra (a kiszolgáltatott nézett szerepbe), mint irányítását vesztett halott szerző. Katniss váratlanul eltérülő nyílvevője, mint a performativitás kiszámíthatatlan befűródása, annak a radikális ellenállásnak a metaforája, mely a totalizálás, az elnyomás, a kirekesztés mindenféle formáját megingatja.

A történet betagozódás és liminalitás, korlátozás és határsértés viszonylagos harmóniájával zárul, Katniss és Peeta felnőttként (szülővé válva) rátalálnak a privát szféra tekintetmentes övezetére. Tudjuk, hogy mindketten őrzik magukban a Viadal eseményeinek traumatikus lenyomatát – mintegy megörökölve Snow rémálmaikat, a kényszeresen visszajáró kísérteteket, a biztonságos világkép megrendülésének öntudatlan emlékeztetőit –, de azt is, hogy immáron birtokában vannak a megújulás, az újjászületés túlélési stratégiáinak.²⁴ Az önéletírás, melybe Katniss a történet végén belefog, egyszerre idézi a traumafeldolgozás irodalmi hagyományát (közös készített feljegyzéseik töredékesek, képek és szövegek montázsa) és tekinthető magára a regényre való (ki)utalásként, mely a határsértés utolsó elegáns gesztusaként magát, az Éhezők Viadalát elbeszélő fikciót, a Suzanne Collins szerzőiségéhez kötött reprezentációt is átlukasztja.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Austin, John L. *Tetten ért szavak*. Fordította Pléh Csaba. Budapest: Akadémiai, 1990.

Bataille, Georges. *Az erotika*. Fordította Dusnoki Katalin. Budapest: Nagyvilág, 2009.

²⁴ Az újjászületés gondolata visszatérően Peetához és a pitypanghoz kapcsolódik Katniss szemében. Az utolsó fejezet utolsó soraiban a virág látványa egyszerre fonódik össze Peeta szerelmének és a természet ciklikusságára emlékeztető újjászületés választásának gondolatával: „Nekem tavasszal a pitypangra van szükségem. Az élénksárga virágra, amelyik az újjászületést jelenti – a pusztulás helyett.” Suzanne Collins, *A kiválasztott*, ford. Totth Benedek (Kaposvár: Agave Könyvek, 2011), 333.

- Butler, Judith. „Performatív aktusok és a társadalmi nem konstitúciója: fenomenológiai és feministaelméleti kísérlet”. Fordította ford. Reichmann Angelika. In *Performatív fordulatok*, szerkesztette Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda. Eger: Líceum, 2015. 153–171.
- Butler, Judith. „Kritikus queerség”. Fordította Sándor Bea. *Theatron* (2003/nyár–ősz): 84–97.
- Collins, Suzanne. *Az éhezők viadala*. Fordította Totth Benedek. Kaposvár: Agave Könyvek, 2010.
- Collins, Suzanne. *Futótűz*. Fordította Totth Benedek. Kaposvár: Agave Könyvek, 2010.
- Collins, Suzanne. *A kiválasztott*. Fordította Totth Benedek. Kaposvár: Agave Könyvek, 2011.
- De Man, Paul. „Eszztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje”. Fordította Beck András. *Enigma* 11-12 (1997): 80–98.
- Deleuze, Gilles. „Egy kiáltvánnyal kevesebb”. Fordította Joó Vera és Ivacs Ágnes, *Gondolat-Jel* 1-2 (1994): 73–87.
- Derrida, Jacques. „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése”. Fordította Farkas Anikó, Ivacs Ágnes. *Gondolat-Jel* 1-2 (1994): 3–17.
- Derrida, Jacques. „Aláírás esemény kontextus”. Fordította Kicsák Lóránt. In *Performatív fordulatok*. Szerkesztette Antal Éva–Kicsák Lóránt–Széplaky Gerda. Eger: Líceum, 2015. 43–69.
- Foucault, Michael. *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Fordította Fázsy Anikó, Csűrös Klára. Budapest: Gondolat, 1990.
- Haraway, Donna J. „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”. Fordította Kovács Ágnes. *Replika* 51-52 (2005/november): 107–139.
- Kékesi Kun Árpád. *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*. Budapest: József Attila Kör–Kijárat Kiadó, 1998.
- Kékesi Kun Árpád. *Thália árnyék(á)ban*. Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000.
- Kürtösi Katalin. „Világok találkoznak”. A ’másik’ irodalmi ábrázolása Kanadában. Szeged: JATEPress, 2010.
- Parker, Andrew–Sedgwick, Eve Kosofsky. „Performativitás és performancia”. Fordította Müllner András. *Apertúra. Film – Vizualitás – Elmélet* (2010/ősz): 16. bek. <http://apertura.hu/2010/osz/parker-sedgwick>

- Turner, Victor. *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra. A Rochesteri Egyetemen (Rochester, New York) 1966-ban tartott Lewis Henry Morgan-előadások.* Fordította Orosz István. Budapest: Osiris Kiadó, 2002.
- Turner, Victor. „A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban”. Fordította Matuska Ágnes és Oroszlán Anikó. In *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner Kultúrantropológiai írásaiban.* Budapest: Kijárta Kiadó, 2003. 11–55.

MOBILITÉ, L'APOGÉE DE L'IDENTITÉ?

À LA RECHERCHE DES OUTILS D'ANALYSE

ZSUZSA SIMONFFY

« [...] non seulement certaines œuvres d'art, mais aussi leur manière d'être présentée dans des lieux publics, peuvent nous procurer une expérience esthétique qui comporte comme élément constitutif de la mobilité, tout en portant sur des enjeux reliés à la mobilité. »

Walter Moser : *Mobilités culturelles / Cultural mobilities*

« [...] le nombre de cultures qu'on peut connaître à fond est très restreint ; mais on n'a pas besoin d'y être né pour le faire : le sang n'y est pour rien, ni même les gènes. »

Tzvetan Todorov : *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*

À cette occasion de rendre hommage à une collègue et amie, je me permets d'évoquer d'emblée un de mes souvenirs du bon vieux temps des années 70, lorsque l'exercice de l'esprit tenait encore fonction de loi naturelle en milieu étudiant. C'est ma première rencontre avec Kati.

Je devais être en deuxième année de mes études à l'Université de Szeged (anciennement Attila József) et, prête à absorber tous les savoirs en sciences humaines et sociales de l'époque afin de me construire de nouvelles connaissances, j'ai décidé de répondre favorablement à chaque appel d'offre séminaire. Par ailleurs, ces « speckoll », séminaires d'initiation à la recherche étaient ouverts à tout étudiant intéressé sans aucune condition préalable. C'est ainsi que, incitée par ma curiosité intellectuelle, j'ai poussé la porte du séminaire de littérature comparée dirigé par György Mihály Vajda, maître de Kati.

En effet, c'était un lieu d'incubation d'idées dont j'ai saisi l'attrait résidant dans sa vocation exploratoire tout particulièrement le jour où Kati a présenté un exposé en tant que doctorante engagée dans des travaux originaux portant sur l'art dramatique de T.S. Eliot ; son futur domaine de prédilection, celui des études canadiennes étant à peine esquissé à l'horizon dans le monde entier¹.

Malgré nos intérêts encore divergents, moi, étudiante plongée dans la poésie française et ignorante de la francophonie au Canada, j'étais très honorée par l'accueil amical et par l'ouverture intellectuelle que Kati m'a réservés tout particulièrement durant mes années d'études universitaires à Szeged. À travers ses récits de voyage témoignant de ses expériences professionnelles acquises lors de son premier séjour de recherches au Canada, elle m'a fait porter le regard sur cet ailleurs, sur ce lointain nébuleux pour me le ramener dans le présent immédiat.

Or, à l'époque, je n'avais aucun moyen d'anticiper que, après un long hiatus, nos destins communs seraient reliés à de nombreuses activités scientifiques consacrées aux études canadiennes et surtout au sein de l'Association d'études canadiennes en Europe centre-orientale. C'est aussi grâce à elle que j'ai été conduite à cette nouvelle orientation de ma carrière professionnelle : l'aménagement particulier de l'ailleurs qui m'incite à découvrir un monde francophone sur le sol d'Amérique !

Même si Kati est considérée tout particulièrement comme spécialiste du théâtre, elle n'a cessé de porter son attention ni à la poésie ni au roman. Un de ses centres d'intérêt qui traversent tous ces genres, en dehors de la question de la modernité, est un ensemble d'interrogations concernant l'identité et les enjeux d'une recherche qui donne la primauté aux contacts des langues et des cultures.

En effet, la littérature canadienne est marquée par la représentation de l'autre ouvrant la problématique de l'identité à des interrogations multiples qui n'ont rien perdu de leur actualité au fil des années. Cet ouvrage de mélanges offerts est donc une excellente occasion pour nous tous, collègues et amis, de tisser des liens encore inédits entre concepts, théories, et modèles, de faire découvrir de nouvelles sphères de recherches suscitant des interrogations qui gravitent autour de l'identité culturelle, et d'avancer des points de vue complémentaires ou divergents.

¹ À noter que la revue *Études canadiennes / Canadian Studies*, qui promeut la recherche européenne et nord-américaine sur le Canada dans les domaines des sciences humaines, sociales, a été fondée en 1975 et l'Institut d'études canadiennes de McGill en 1994.

INTRODUCTION

Même si chacun a son avis sur le beau temps, comprendre l'identité dans ses rapports avec la pluralité des cultures n'est pas une simple affaire de conversation. D'un côté, on est confronté au problème lié à l'usage des préfixes dans les termes tels que *multiculturel*, *pluriculturel*, *interculturel*, *transculturel*. Le choix n'est pas anodin car, à l'échelle communautaire, par rapport au préfixe *multi-*, reproduisant la polarité double notamment inclusion vs exclusion et majorité vs minorité, les préfixes *inter-*, et *trans-*, loin de se réduire à marquer tout simplement les différents degrés d'intensité dans l'échange entre cultures, ont tendance à faire éviter d'intégrer, dans la description de l'identité, les points de vue suggérés par ces concepts.

D'un autre côté, la compréhension de l'identité culturelle implique une réflexion conceptuelle profonde basée sur des connaissances scientifiques. Ainsi, la plupart des disciplines à partir de la linguistique et de la philosophie, en passant par la sociologie, et par la géographie, jusqu'à la psychologie et à la narratologie proposent des approches différentes dont le choix dépend fondamentalement de l'objectif à atteindre. Même un nouveau domaine nommé pédagogie de la complexité apparut pour donner une priorité aux relations et aux interfaces dans la mise en contact de plusieurs systèmes linguistiques. Ce qui fait que par rapport à une vision étendue de l'identité, des usages particuliers se mettent en place pour favoriser des interprétations sélectives.

Néanmoins, il conviendrait de ne pas perdre de vue le fait que l'identité subit une instrumentalisation politique au point que le débat est souvent biaisé par une confusion entre instances politiques, acteurs sociaux, agents dirigeants, littéraires et chercheurs en sciences humaines et sociales. Pour éviter cette confusion, il importe de construire des repères épistémologiques, dont on peut dériver ensuite un instrument approprié pour étudier l'identité en tant qu'objet de recherche. L'objectif de ma contribution est de montrer sur quelles bases et vers quelles finalités s'oriente la mise en place de ces repères dans ma conception.

IDENTITÉ EN QUESTION

Le Québec se définit lui-même comme une collectivité pourvue de pluralité culturelle à dominante francophone à partir du moment où il accepte pour principe d'unité la reconnaissance des identités plurielles. Néanmoins, cette dominance francophone n'est pas fossilisée non plus en une configuration homogène, elle se conjugue à son tour avec la pluralité des formes d'expression issue de la culture française mais marquée en même temps par les interactions dynamiques de nombreuses communautés.

Or, quant à la pluralité culturelle, elle est désignée dans le discours social (journalistique et politique) aussi bien que dans le discours académique (en sciences humaines et sociales) par des termes extrêmement variés qui apparaissent tantôt en concurrence, tantôt en alliance. Rappelons, entre autres, en dehors de la notion juridique d'accommodements raisonnables et de la notion de diversité culturelle², la notion d'écriture migrante proposée par le poète Robert Berrouët-Oriol, ou celle d'interculturalisme favorisé par Emile Ollivier et celle de transculture utilisée par Tassinari, notions dont l'origine remonte à la revue *Vice Versa* en activité dynamique durant la période qui s'étend de 1983 à 1996.

Une mise en garde s'impose. Dans mon approche, ces termes ne renvoient pas forcément à des faits de l'histoire du Québec, mais indépendamment de la structure politique du pays ont en commun de se rapporter à des catégories analytiques traduisant les différents modes d'appréhension de la pluralité et de la diversité. Toutefois, ces catégories peuvent servir à rendre compte d'une situation particulière dans laquelle apparaissent des enjeux identitaires. Si le travail de conceptualisation de la diversité s'opère en ces termes, il n'est pas à confondre avec le travail de la gestion de la diversité par des démarches administratives. Rien n'empêche cependant que les deux orientations se croisent malgré leur indépendance. L'étude des modalités de ces convergences serait une piste intéressante à suivre mais ne fera pas l'objet de mes réflexions dans le cadre de cet exposé qui est concentré fondamentalement sur le tissage des concepts.

² À noter le rôle de Louise Beaudoin, à titre de ministre de la Culture du Québec, dans la Convention de l'Unesco.

Tout en restant donc sur le plan de la conceptualisation, dans un premier temps, je prendrai en considération certains aspects de la poétique du multiple, dans un deuxième temps, l'émergence des lieux de passage en histoire et éventuellement en sociologie et, et dans un troisième temps, l'émergence d'un nouvel espace construit par la littérature, dans le domaine de l'esthétique et de la critique littéraire.

Qu'est-ce qui justifie le choix de ces trois volets ? À première vue, leur mise en rapport semble assez fortuite, mais ce qui m'autorise à les mettre malgré tout dans un même ensemble d'unités c'est qu'ils sont d'une portée heuristique considérable.

D'une part, ils permettent de relever certains points témoignant d'une radicalisation des discours identitaires pour rejeter la recherche d'un ensemble de traits caractéristiques destinés à définir un objet. La recherche d'un ensemble de critères permanents tels que nation, langue, âge, sexe, etc., destinés à définir un sujet dans ses rapports d'appartenance multiples restera aussi à discréditer que ce soit sur le plan individuel ou collectif.

D'autre part, dans cette radicalisation, on reconnaîtra un point de convergence : l'espace qui permet de tisser des liens, et de ce fait, de faire ressortir de l'inédit.

PREMIER VOLET : LA POÉTIQUE DU MULTIPLE

Si la prise en considération de la poétique qui se dégage des œuvres de Paul Chamberland est pertinente dans ma conception pour aborder la question de l'identité, c'est parce qu'elle permet de traiter ensemble d'une part l'impératif à constituer une collectivité, et d'autre part, la conceptualisation de la diversité relative à cette collectivité. Cette poétique s'inscrit dans une conception non narrativiste de l'identité³, fondée sur la parole engagée qui est par ailleurs propre à la poésie (et aussi à la philosophie), et plus particulièrement dans le paradigme de collectivité.

Au sein de ce paradigme, on admet l'idée selon laquelle la littérature construisant des biens culturels a pour vocation non seulement d'exprimer la tension entre soi et autre, mais aussi de la gérer. Dans cette optique, l'identité de l'individu est nécessairement ramenée aux modalités d'existence d'une communauté.

³ Pour les deux variantes de la conception de l'identité narrative, celle qui est fondée sur l'*ipse* et celle qui est fondée sur le sens de l'existence, voir plus de détails dans Simonffy (2004).

Chamberland s'appuie sur la logique du nom propre inextricablement liée à une réflexion anthropologique qui est associée à la métaphore du dédale⁴ dans la constitution de l'identité.

Collectivité à la lumière du principe de transmutation

Comment justifier la place privilégiée du nom propre, par ailleurs catégorie grammaticale, dans le discours poétique de Chamberland ? En exploitant sa double fonction qui consiste à désigner l'identification collective ainsi que l'appellation collective. Sur cette base, le poète propose un aménagement collectif particulier de sorte que, pour un sentiment d'appartenance à la société québécoise, le pronom *nous* devienne un nom propre *Nous*. Pour pouvoir dire nous, c'est une première condition à satisfaire : le pronom doit se substantiviser pour être ensuite marqué par la majuscule. Cette mutation produira du pluriel singularisé et portera le nom « étrange troisième personne ».

Cependant, cette étrange troisième personne n'est pas vide de sens, car le discours de celui qui se désigne comme Nous est ainsi directement accessible, grâce auquel une histoire commune commence à s'engager. De plus, cette mutation produisant du pluriel singularisé implique un espace qui est susceptible de mettre en place la dynamique de la communauté. Par ailleurs, ce qui est intéressant à noter, c'est que cette mutation qui s'observe sur le plan conceptuel a sa contrepartie sur le plan textuel. C'est une écriture qui est marquée par « un parcours transformateur », le vocable parcours en renforçant la dimension spatiale ; une écriture qui prétend « exposer l'expérience pendant qu'elle se fait. »⁵ Cette expérience propre au sujet percevant est présentée dans la perspective du collectif dans la mesure où l'écriture passe à travers des effets que le monde produit sur lui.

Ce qui fonde le collectif pour Chamberland, c'est une oscillation persistante entre le pôle de l'individuel et le pôle du social, par le biais d'une transmutation du *je* en le *nous*.

⁴ À noter que cette métaphore apparaît aussi chez d'autres poètes, notamment Fulvio Caccia, Gilbert Langevin, Yves-Gabriel Brunet.

⁵ Chamberland, Paul, *Le recommencement du monde* (Québec : Éditions le Preambule, 1983), 92.

Encore une fois, il conviendrait de souligner la manière dont l'origine du collectif reçoit une explication morphologique :

[...] une étrange mais vitale conjugaison : celle qui enferme le *je* et le *nous* en un seul mouvement. Le retour au pays natal, à l'homme réel, au pays réel, impose deux attitudes rigoureusement liées : 1 — je *me* reconnais tel que je suis, tel que *la situation* m'a fait, tel que je m'apparais une fois dissipés tous les mirages qui s'interposaient ; entre ma condition et ma conscience ; 2 — je *nous* reconnais tels que nous sommes, je prends acte de notre vie, de notre misère, de notre malheur, de notre écœurement. Ces démarches n'en font qu'une : *je nous* retrouve au plus intime de ma chaire et de ma conscience.⁶

Une condition première de cette transmutation est que les gestes créateurs du poète tablent sur le poétique et sur le quotidien aussi bien que sur le social et sur l'intime, soient réunis dans un même ensemble cohérent. Un simple échange entre *je* et *nous* n'est pas suffisant pour réussir ce projet artistique. Il nécessite aussi un retour involutif au singulier sans lequel le *nous* masquerait une fois pour toutes le *je* pour désigner l'humanité dans son extension la plus large. Ce qui aurait pour conséquence l'impossibilité de dire ce qui fait l'homme québécois. Parmi les facteurs mobilisés en faveur de la réinsertion du singulier dans le collectif, notons aussi l'esthétique du devenir, conditionnée par l'utopie⁷. Mais retournons à la manière dont ce curieux échange entre *je* et *nous* arrive à faire émerger une définition de l'homme québécois :

[...] se cristallisa cette inter-pénétration des dimensions individuelle et collective de mon être : un nouveau *je* surgit qui disait *nous*. Je ne pouvais plus démêler mon destin individuel du destin collectif : le *nous* a investi le *je*. Je ne sais plus quand je me dis ou je nous dit : le *je* de *l'afficheur hurle* dit l'homme québécois que *je* suis et que *nous* sommes. Dans ce JE collectif, je me perds et me retrouve à la fois ; je me débarrasse de cette illusoire différence individuelle, de ce salut sans les miens, et je m'engage par tout ce que je suis, comme individu, dans l'aventure du destin et du salut collectifs, dans cette fondation de l'homme québécois, qui peut seule me renouveler dans l'humanité.⁸

⁶ Chamberland, Paul, *Un parti pris anthropologique* (Montréal : Éditions Parti Pris, 1983) 178.

⁷ Pour un développement détaillé de cette question voir Simonffy (2012).

⁸ *Ibidem*, 179.

Après la présentation de la démarche appliquée pour définir l'identité collective, il conviendrait de montrer comment le poète arrive à intégrer l'idée du pluriel à cette identité construite à travers la métaphore du dédale.

Dédale

L'usage du terme dédale permettant de faire révéler une réflexion et un questionnement épistémologiques au sein de sa poétique contribue largement à enrichir sa conception de la collectivité. De toute évidence, à travers cette métaphore, c'est la création poétique qui entre en jeu. Fondée sur les procédures qui assignent un rôle déterminé à la pluralité même du sens, cette création interroge aussi les conditions de sa propre intelligibilité. Dans l'extrait suivant, on peut s'appuyer sur les acceptions différentes du dédale:

Comme si j'étais devenu un million de reflets. Tout ce qui arrive me traverse, et j'en deviens sans fin les facettes tournantes. Je m'égaré dans le dédale du multiple. Je fige dans l'affolante modification des apparences. Je n'ai plus de sens.⁹

Comment comprendre le terme dédale ? On peut en dégager trois interprétations. Premièrement, dans le sens métaphorique, dédale nous rappelle l'enchevêtrement inextricable liée à une situation *a priori* sans solution. Dans ce cas de figure, il n'y aurait même pas un chemin à parcourir. Deuxièmement, si dédale désigne des chemins à parcourir qui sont sillonnés dans l'espace d'une construction faite par l'humain, c'est dans le sens structural. L'idée d'égaré conduisant à la déperdition de toute limite y est étroitement associée. Et troisièmement, dans le sens propre du terme, il renvoie à un mouvement tortueux. Si le passant esquisse des pas, ce n'est pas toujours pour avancer car il est aussi obligé de revenir sur ses pas. Cependant, c'est pour suivre la direction qui le mène vers le centre. Ainsi, les détours ont un but bien précis, par conséquent il ne court aucun risque de s'égarer. Il est à noter que le sens métaphorique, l'enchevêtrement inextricable peut être relatif aux séquences narratives aussi bien qu'à

⁹ Chamberland, Paul, *Aléatoire instantané-Midsummer 82* (Ottawa : Écrits des Forges, 1983), 69.

un état d'esprit. Ainsi, deux aspects particuliers de sa poétique peuvent se dégager : l'un qui consiste à tenter de narrativiser la poésie et l'autre de la cognitiviser.

Au lieu de m'engager dans le développement de cette piste, je propose de reprendre le mouvement qui est plus pertinent dans mon optique. S'il est unidirectionnel, il implique l'existence du chemin qui est préalablement tracé. S'il est multidirectionnel, il n'est pas certain que le chemin ait été préalablement tracé, ce qui donne lieu à l'idée du multiple. Or, à force de s'enfoncer dans le dédale, on est obligé de renoncer à tout engendrement du sens. Le dédale donne lieu au moment suspendu, ce temps spatialisé, un trou dans lequel le sens se perd. L'importance du dédale est de donner lieu à des structures nées de rencontres aléatoires. Donc, l'identité peut être ramenée à un espace dans lequel se déploient des rapports et des rencontres.

Tout compte fait, renouer avec l'ambition de concevoir le collectif revient chez Chamberland à réactualiser ses interrogations fondées sur l'idée originale de l'utopie qui tend à exclure et la cité idéale et la société future bien définie. L'utopie apporte une solution à la conjonction du pluriel collectif et du collectif singulier toujours sous l'égide du fonctionnement du nom propre, sans s'appuyer pour autant sur un écart spatial ou temporel. Ce n'est pas ailleurs, ce n'est pas demain, c'est ici et maintenant.

DEUXIÈME VOLET : L'ÉMERGENCE DES LIEUX DE PASSAGE

Ce deuxième volet que je vais passer rapidement n'étant ni historienne, ni sociologue, s'inscrit également dans le paradigme de collectivité dans la mesure où l'existence individuelle doit son sens à l'existence d'une collectivité. Pour se défendre dans un débat polémique contre l'attaque de ceux qui voient dans l'identité un mot dévalué et une idée discréditée, Létourneau constate ceci :

Parler d'identité – et par conséquent d'identitaire, de grammaire identitaire, de construction identitaire, de politique identitaire, de référence identitaire, de patrimoine identitaire, etc. –, c'est étudier, selon les méthodes habituelles de l'histoire, comment les sociétés, pour exister matériellement sous la forme d'agréments institués, doivent aussi produire du sens qui secrète, en elles et chez leurs membres, de la dénomination commune, laquelle est aussi domination des uns par les autres. Étudier l'identité d'une société, c'est en conséquence

s'intéresser aux processus par lesquels cette société est amenée à se représenter comme un tout uni dans le temps et l'espace.

[...]

Étudier l'identité d'une société, c'est voir au fond comment cette société s'institue sur un plan également symbolique à travers la construction d'une référence qui, pour ses membres, crée de l'adhésion, de la participation, de l'identification et de l'illusion communautaire.¹⁰

Cette collectivité comment peut-elle être représentée ? Les identités collectives comment se construisent-elles ? Pour les historiens, elles n'existent empiriquement que comme un ensemble de lieux de passages. Les historiens ont tendance à poursuivre un projet de recherche pour montrer la manière dont la collectivité québécoise passe des lieux mémoriels aux lieux de passage, des références identitaires fossilisées aux mises en scène symbolique. Pour moi, l'intérêt de ce concept réside en ce qu'il permet de sortir du carcan que la crise d'identité sous l'étiquette de l'exil et de l'errance représente aussi bien que du carcan des lieux de mémoire, destinés à fixer une fois pour toutes l'identité. Si je considère le concept de lieux de passage proposé par Létourneau (2005) comme fécond à plusieurs égards, c'est parce qu'il ouvre une perspective dans laquelle il est envisageable que les polarités ne provoquent pas de tensions. D'un côté, on voit l'aspiration à la fixation, à l'ancrage, à l'enracinement, un travail de mémoire et de tradition afin de perdurer. D'un autre côté, on assiste à un déplacement permanent, à la migration continue, à l'actualisation, en faveur du devenir. Dans cette perspective, l'identité multiple apparaîtra comme un espace communicationnel. Entre la référence et l'errance, il y a en effet la migration, espace entre le souvenir et le devenir, la culture héritée et celle à construire, l'ipséité. Toute collectivité a son répertoire de références, les héritages qui l'ont historiquement constituée, mais comme Létourneau le formule dans la présentation du programme de la Chaire de recherche¹¹ : l'avenir n'apparaîtra pas à l'horizon tant qu'elle ne tende à réaliser l'opération de passage vers un autre « état identitaire ».

Si Létourneau (2005) met l'accent sur le rôle constructeur du langage, c'est parce que les mots contiennent en eux les conditions de leur propre métamorphose et les moyens

¹⁰ Létourneau Jocelyn, « Pour une épistémè ouverte, plurielle et compréhensive, » *Revue d'histoire de l'Amérique française*, no. 63 (2009) : 130-131.

¹¹ <https://jocelynletourneau.wordpress.com/chaire-de-recherche/>

de leur propre dépassement. Par ce biais, il est possible d'articuler le souvenir au devenir sur la base d'une hospitalité identitaire mutuelle qui expose et travaille les différences sans avoir l'intention de répondre à des appels à l'unité. La réactualisation en permanence met en œuvre les diverses cultures s'inspirant et se fécondant mutuellement à différents degrés d'intensité certes sans pour autant se nier dans leurs spécificités. Le passage qui peut se spécifier en un procès, processus ou faire transformateur, se fait sans perte, ni gain. Retracer un parcours ne revient ni à se souvenir et ni à s'exiler.

Certains indices, certaines tendances linguistiques à l'œuvre au sein de la société québécoise donnent à penser que les migrations littéraires, que le plurilinguisme et que la création traductionnelle favorisent la formation lente mais sereine d'un *oïkos* — d'une habitabilité québécoise — ouvert et pluriel plutôt que re(n)fermé et focalisé, *oïkos* au sein duquel se retrouvent des *habitants* interpellés par, ou s'abreuvant à, des ensembles référentiels différents, habitants capables aussi, grâce au trafic des langues notamment, d'actualiser leurs bassins particuliers de références dans le cadre d'un exercice de réécriture de leur « partition originelle respective » (Northrop Frye), réécriture favorisée par l'inter-référentialité constitutive et générative de la (nouvelle) collectivité québécoise. C'est ainsi que, sans renier les mémoires qui les habitent, les langues se feraient au Québec, dans la dynamique de leurs médi(t)ations mutuelles, lieu de passage méta-social.¹²

On peut donc conclure provisoirement que la langue perd son statut de critère permanent qui déterminerait essentiellement la québécoité. Elle incarne en soi la diversité sans constituer pour autant une identité. Ce que la langue est susceptible de créer, c'est un espace communicationnel. En effet, pour communiquer avec nos semblables, il n'est pas suffisant de disposer du même code.

¹² Létourneau Jocelyn, « La langue comme lieu de mémoire et lieu de passage, » *Le français, langue de la diversité québécoise*, Georgeault, Pierre et Pagé, Michel (dir.), (Montréal : Québec-Amérique, 2005) :210.

TROISIÈME VOLET : ÉTRANGETÉ, MOUVANCE, PERCEPTION

Ce troisième volet, présenté également rapidement, nous conduira, tout comme les deux premiers, à attribuer une place privilégiée à l'espace en tant qu'élément crucial dans la conceptualisation de l'identité. Ce sera un espace plastique engendré par et dans la littérature québécoise, indissociable de la catégorie esthétique de l'étrangeté, étranger à soi, proposée par Pierre Ouellet (2002, 2011). Quel sens à attribuer au vocable étranger ? En premier lieu, on peut dire que étranger est celui pour qui nous n'avons pas de point de référence.

Selon sa conception, la littérature ne se définit pas en termes de contenus sémantiques tels que valeurs et concepts mais en termes de configurations collectives de la sensibilité. Dans cette perspective, on peut répondre à la question de savoir ce que c'est la littérature en affirmant que l'expérience esthétique induit la mise en place des conditions qui doivent être satisfaites pour entrevoir les nouvelles formes de la communauté. En effet,

les communautés n'ont pas de dehors et pas de dedans, elles ne sont ni exclusives ni inclusives, selon des frontières qui leur seraient propres, [...]. Ce ne sont pas des ensembles avec leurs éléments, définis par leurs relations d'appartenance. Elles ne se construisent pas autour d'un « dénominateur commun », dont le politique assurerait la gestion et la représentation, mais autour d'un « vide » qu'on ne peut traverser — jamais remplir ni combler — que par les fils multiples d'une intersubjectivité qui se noue à chaque fois de façon singulière et éphémère, dans l'expérience sensible qu'on fait de soi et des autres. Les communautés ont donc à voir avec la manière dont les paroles et les images se relaient, se disséminent et se partagent dans l'ensemble du tissu social, dont la chaîne et la trame sont tout entières constituées d'énonciations relayées, plus ou moins partagées.¹³

En dehors de cette expérience sensible induisant le multiple et l'éphémère, un pan important de ses travaux vise la représentation de la perception. Comment expliquer cette place privilégiée à un élément qui est *a priori* stable et statique ? Dans son analyse de la poésie contemporaine (1995), il arrive à montrer que l'« image » poétique ne

¹³ Ouellet Pierre, « Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités/An Aesthetics of Enunciation: the Community of Singularities, » *Tangence*, no. 69 (2002): 11-26.

s'explique pas par une modalité particulière de la vision qui mettrait en œuvre le mouvement. Le sujet percevant aussi bien que les objets perçus sont déterminés en termes de motion et de motilité. On comprend donc que l'image est un support pour pouvoir mettre en branle la conception mimétique de la littérature.

Encore une fois, nous pouvons constater que si la mouvance est nécessaire pour rendre compte de l'identité, c'est pour pouvoir éviter d'une part que la scène identitaire se pétrifie en des doctrines immuables, et d'autre part, que les narrations retournent à la mise en scène ou plutôt à la mise en discours des enracinements. À cet égard, la collectivité peut prévoir des mutations remarquables sans pour autant courir le risque de disparaître définitivement.

Cet espace construit donne lieu aux différents imaginaires dans leurs rapports de corrélation, d'interaction, et de rétroaction. En narrations, cet espace implique un passage du singulier à l'universel aussi bien que du « moi » au « soi ».

POUR CONCLURE

Quel est l'enseignement à tirer de ce qui a été traité ? Je signalerais tout simplement que ces trois domaines indépendamment l'un de l'autre font appel à la perspective d'une réactualisation des configurations identitaires. Ils convergent vers une même vision de l'identité, qui est fondée sur l'espace. Sur le plan identitaire pour la collectivité québécoise, cet espace assurant le cadre de la mouvance renforce l'image actuelle de la société québécoise en train de se métamorphoser modifiant le répertoire des références considérées jusqu'à maintenant comme constitutives de sa culture.

Au prisme de ces trois orientations s'esquissent trois façons de conceptualiser le rapport entre les cultures susceptibles de développer une attitude ouverte envers l'expérience de l'altérité sans oublier pour autant que le sentiment d'appartenance à un groupe est un construit d'ordre discursif.

Si ces trois domaines méritent notre attention, c'est parce qu'ils remettent en cause une approche de l'identité alimentant une vision réductrice centrée sur des entités ou des substances qui fonctionneraient à la manière des stigmates. Les concepts mis en œuvre incluent des flux dynamiques qui s'interpénètrent dans un réseau par rapport aux concepts qui suggèrent des entités stables et isolables, exprimées notamment par les termes multiculturel et interculturel.

Dans une autre perspective tout à fait différente de la mienne, on pourrait arriver à la même conclusion. Notamment, à partir d'une typologie des mobilités proposée dans l'introduction de Santos et Cabrel (2016), on découvre aussi en dehors des catégories telles que mémorielle, migratoire, transactionnelle, déviante, la catégorie de mobilité spatiale qui n'est pas sans lien certes avec celle de migratoire non plus. Dans les recherches les plus récentes, il est aussi évident que la diversité ne doit pas forcément être traitée pour renforcer le sens de multiple. De nouvelles pistes s'ouvrent pour mettre en exergue la force des liens faibles.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Chamberland, Paul. *Le recommencement du monde*. Québec : Éditions le Preambule, 1983a.
- Chamberland, Paul. *Un parti pris anthropologique*. Montréal : Éditions Parti Pris, 1983b.
- Chamberland, Paul. *Aléatoire instantané-Midsummer 82*. Ottawa : Écrits des Forges, 1983c.
- Létourneau, Jocelyn. « La langue comme lieu de mémoire et lieu de passage ». In *Le français, langue de la diversité québécoise*, Georgeault, Pierre et Pagé, Michel (dir.). Montréal : Québec-Amérique, 2005 : 193-210.
- Létourneau, Jocelyn. « Pour une épistémè ouverte, plurielle et compréhensive ». *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 63(1) (2009) : 125-133. doi:10.7202/039889ar.
- Moser, Walter. « Analyser les mobilités culturelles ». In *Mobilités culturelles / Cultural mobilities*, Gin, Pascal et Moser, Walter (dir.). Ottawa : Les Presses de l'Université de l'Ottawa, 2011. 3-32.
- Ouellet, Pierre. « L'image mue : Vision et motion dans le langage poétique ». *Protée*. 1 (1995) : 11-19.
- Ouellet, Pierre. « Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités/An Aesthetics of Enunciation: the Community of Singularities ». *Tangence*, 69 (2002) : 11-26. <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2002-n69-tce608/008071ar/> doi:org/10.7202/008071ar.
- Ouellet, Pierre dir. *Le soi et l'autre, l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*. Québec : les Presses de l'Université Laval, 2003.

- Ouellet, Pierre. « Formes de l'étrangeté ». In *Loranger soudain*, Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.). Québec : Nota Bene, 2011.
- Santos, Ana Clara et Cabral, Maria de Jesus (dir.). *L'étranger*. Paris : Le Manuscrit, « Exotopies », 2016.
- Simonffy, Zsuzsa. « Les avatars de l'identité : de la narration à l'argumentation ». *The Central European journal of Canadian studies*. 4 (2004) : 55-67.
- Simonffy, Zsuzsa. « De l'esprit d'utopie à la construction du devenir ». *M@gm@*. (10)3 (2012). http://www.analisiqualitativa.com/magma/1003/articolo_05.htm
- Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris : Éditions du Seuil, 1989.

THE ACTS OF CONVERSION AND FORGIVENESS IN SHAKESPEARE'S LAST PLAYS

TIBOR FABINY

INTRODUCTION

Whether we like it or not, characters in Shakespearean drama can easily be divided into the ethical categories of good and evil, villains or victims. Despite the fact that in Shakespeare's theatre the complexity of the character, the multiplicity of the plot, the paradoxical nature of truth and the relativity of most action transcend and radically question the simple black-and-white vices and virtues of medieval morality plays, Shakespeare did not entirely abandon his medieaval heritage. However, I hope to show that these categories were neither final, nor unchangeable.

For Shakespeare, human nature is a process: characters change radically and go through (frequently traumatic) inner transformations. In the tragedies, this process usually works from good to bad: consider, for instance, the internalization (or, infection) of evil in *Macbeth*.

However, in Shakespeare's post-tragic period this process works in the opposite direction: initially evil characters (again through purifying, sometimes purgatorial, traumas) arrive at a better self-knowledge and come to acknowledge their guilt or crime. They will not so much as be purified through their remorse but the harm caused to their victims is cured – as much as it can be.

The study of various expressions of religious conversions in early modernity has become a strong focus of interest since the recent – mainly American – „turn to religion” (Ken Jackson. Arthur F. Marotti) in Shakespearean studies.¹ The exciting Conversion Narratives in Early Modern Europe was launched at the University of York in August 2013 by Helen Smith among others.² The subject of forgiveness in Shakespeare was discussed in relationship to medieval drama by Robert G. Hunter in 1965,³ then by Michael Friedmann in 2002⁴ and most recently from a wide theoretical, theological, philosophical, and literary perspective by Sarah Beckwith.⁵ The theme of confession or acknowledgement in *Cymbeline* has also been discussed by Sarah Beckwith.⁶

SIN AND CONFESSION: TRAGIC AND COMIC EXAMPLES

Sin in Shakespeare’s time was frequently conceived in biblical terms, it was understood as disease, the sickness of the body. The corporeal and the spiritual was not meant to be separated and thus the healing of the body entailed the healing of the soul and vice versa. When William Tyndale revised his 1525 New Testament nine years later, he replaced the original „health” (i.e. the Greek *soteria*, and the Latin *salus*) for what he had probably thought a modern sounding „salvation”.⁷ It is much to our regret, because

¹ Ken Jackson and Arthur F. Marotti, “The Turn to Religion in Early Modern English Studies”, *Criticism* 46 (Winter 2004): 167-190; Julia Reinhard Lupton, „The Religious Turn (To Theory) in Shakespeare Studies”, *English Language Notes* 44 (Spring 2006): 146-149; Fabiny Tibor, „Sámson haja előbb-utóbb mindig nőni kezd. Shakespeare és a vallás”, *Szcenárium* 2 (6 2014): 11–26.

² *Conversion Narratives*, <https://europeanconversionnarratives.wordpress.com/> downloaded on 21 October, 2016; Helen Smith, „Grace and Conversion”, in Hannibal Hamlin (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare and Religion*, Cambridge: Cambridge University Press, 2017, 7.

³ Robert Grams Hunter, *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness*, New York and London: Columbia University Press, 1965.

⁴ Michael D. Friedman, *The World Must be Peopled: Shakespeare’s Comedies of Forgiveness*, Cranbury, New Jersey: Associated University Presses, 2002.

⁵ Sarah Beckwith, *Shakespeare and the Grammar of Forgiveness*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2011.

⁶ Sarah Beckwith, „Acknowledgement and Confession in *Cymbeline*”, in Ken Jackson and Arthur F. Marotti, *Shakespeare and Religion. Early Modern and Postmodern Perspectives*, Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2011. 97-126; Nicolas Stebbing, *Confessing our Sins*, Mirfield: Community of Resurrection, 2002.. For repentance see also the Tudor *Homily on Repentance and True Recognition Unto God*, http://www.footstoolpublications.com/Homilies/Bk2_Repentance20.pdf. Downloaded on 21 October, 2016.

⁷ Fabiny, „Sámson haja előbb-utóbb mindig nőni kezd. Shakespeare és a vallás”, 11–26.

in his effort to make his message more accessible, Tyndale, probably contrary to his own intentions, made the posterity inclined to forget that salvation was ultimately health. And if so, the lack of salvation was disease that called for cure and to be cured meant to be converted. The word „health” has, of course been included in the general confession of the Morning Prayer of *The Book of Common Prayer* since 1559: „We have left undone those things which we ought to have done, and we have done those things which we ought not to have done; and there is no *health* in us.”⁸

Throughout the 16th and 17th century it was obvious that the healing of the soul was seen as an aspect of the healing of the body: cure meant conversion and, reciprocally, conversion meant cure as Helen Smith has amply illustrated in her brilliant 2014 article: „Metaphor, Cure, and Conversion in Early Modern England”.⁹

Some Shakespearean characters suffer from what I call „spiritual sclerosis”; the hardness of the heart which means they bind themselves in their sins so much that they are unable to be cured, regenerated or redeemed. Cure and reparation may come only when the heart is broken by contrition. In the traditional mediaeval system conversion could come only first by the contrition of the heart (*compulsio cordis*), confession into the ear (*confessio auris*) and the satisfaction of works (*satisfactio operis*). Going through this process the act of absolution was proclaimed (*ego te absolvo*) to the sinful and the recuparated sinner was reintegrated into the community.

Discussing the penitential Psalm 51 (*Misere mei*) Hannibal Hamlin compared Claudius’ attempt to pray in the „Chapel” in Act 3 Scene 3 to David’s penitential prayer in Psalm 51 when, having been moved by Nathan’s parable (2Sam 12) David’s heart was broken (“contrition”) and he acknowledged to have sinned against God.¹⁰

⁸ Brian Cummings, ed., *The Book of Common Prayer, The Texts of 1549, 1559, and 1662*, Oxford: Oxford University Press, 2011, 103.

⁹ Helen Smith, „Metaphor, Cure and Conversion in Early Modern England”, *Renaissance Quarterly* 67 (Summer 2014), 473-502.

¹⁰ Hannibal Hamlin, *Psalm Culture and Early Modern English Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 215-217. Hamlin acknowledges his indebtedness to Targoff: Ramie Targoff, „The Performance of Prayer: Sincerity and Theatricality in Early Modern England”, *Representations* 60 (Fall 1997): 49-69. There is an excellent booklength discussion of the late medieval and early modern interpretation of the penitential psalms by King’oo: Clare Costley King’oo, *Miserere Mei, The Penitential Psalms in Late Medieval and Early Modern England*, Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2012.

Claudius's Prayer (Claudius vs. Gertrude and Old Hamlet)

Hamlet, 4,3,40-103 (Folger Electronic Text)

KING

My offense is rank, it smells to heaven;
It hath the primal eldest curse upon 't,
A brother's murder. Pray can I not,
Though inclination be as sharp as will.
My stronger guilt defeats my strong intent,
And, like a man to double business bound,
I stand in pause where I shall first begin
And both neglect. What if this cursèd hand
Were thicker than itself with brother's blood?
Is there not rain enough in the sweet heavens
To wash it white as snow? Whereto serves mercy
But to confront the visage of offense?
And what's in prayer but this twofold force,
To be forestallèd ere we come to fall,
Or pardoned being down? Then I'll look up.
My fault is past. But, O, what form of prayer
Can serve my turn? "Forgive me my foul murder"?
That cannot be, since I am still possessed

David's Prayer (David vs. Bathseba and Uriah)**Psalm 51 – Miserere Mei (King James Version)**

¹Have mercy upon me, O God, according to thy lovingkindness: according unto the multitude of thy tender mercies blot out my transgressions. ²Wash me thoroughly from mine iniquity, and cleanse me from my sin. ³For I acknowledge my transgressions: and my sin is ever before me. ⁴Against thee, thee only, have I sinned, and done this evil in thy sight: that thou mightest be justified when thou speakest, and be clear when thou judgest. ⁵Behold, I was shapen in iniquity; and in sin did my mother conceive me. ⁶Behold, thou desirest truth in the inward parts: and in the hidden part thou shalt make me to know wisdom. ⁷Purge me with hyssop, and I shall be clean: wash me, and I shall be whiter than snow. ⁸Make me to hear joy and gladness; that the bones which thou hast broken may rejoice. ⁹Hide thy face from my sins, and blot out all mine iniquities. ¹⁰Create in me a clean heart, O God; and renew a right spirit within me. ¹¹Cast me not away from thy presence; and take not thy holy spirit from me. ¹²Restore unto me the joy of thy salvation; and uphold me with thy free spirit. ¹³Then will I teach transgressors thy ways; and sinners shall be converted unto thee. ¹⁴Deliver me from bloodguiltiness, O

Of those effects for which I did the murder:

My crown, mine own ambition, and my queen.

May one be pardoned and retain th' offense?

In the corrupted currents of this world,
Offense's gilded hand may shove by justice,

And oft 'tis seen the wicked prize itself
Buys out the law. But 'tis not so above:
There is no shuffling; there the action lies

In his true nature, and we ourselves
compelled,

Even to the teeth and forehead of our
faults,

To give in evidence. What then? What
rests?

Try what repentance can. What can it
not?

Yet what can it, when one cannot repent?

O wretched state! O bosom black as
death!

O limèd soul, that, struggling to be free,
Art more engaged! Help, angels! Make
assay.

Bow, stubborn knees, and heart with
strings of steel

Be soft as sinews of the newborn babe.

All may be well.

He kneels

God, thou God of my salvation: and my
tongue shall sing aloud of thy
righteousness. ¹⁵O Lord, open thou my
lips; and my mouth shall shew forth thy
praise. ¹⁶For thou desirest not sacrifice;
else would I give it: thou delightest not in
burnt offering. ¹⁷The sacrifices of God are
a broken spirit: a broken and a contrite
heart, O God, thou wilt not despise. ¹⁸Do
good in thy good pleasure unto Zion: build
thou the walls of Jerusalem. ¹⁹Then shalt
thou be pleased with the sacrifices of
righteousness, with burnt offering and
whole burnt offering: then shall they offer
bullocks upon thine altar.

Enter Hamlet

HAMLET

Now might I do it pat, now he is a-praying,
And now I'll do 't.

And so he goes to heaven,
And so am I revenged. That would be
scanned:

A villain kills my father, and for that,
I, his sole son, do this same villain send
To heaven.

Why, this is hire and salary, not revenge.
He took my father grossly, full of bread,
With all his crimes broad blown, as flush
as May;

And how his audit stands who knows save
heaven.

But in our circumstance and course of
thought

'Tis heavy with him. And am I then
revenged

To take him in the purging of his soul,
When he is fit and seasoned for his
passage?

No.

Up sword, and know thou a more horrid
hent.

He sheathes his sword

When he is drunk asleep, or in his rage,
Or in th' incestuous pleasure of his bed,

At game, a-swearing, or about some act

That has no relish of salvation in 't—
Then trip him, that his heels may kick at
heaven,
And that his soul may be as damned and
black
As hell, whereto it goes. My mother stays.

This physic but prolongs thy sickly days.
HAMLET *exits*.

KING, *rising*
My words fly up, my thoughts remain
below;
Words without thoughts never to heaven
go.
He exits

The two situations are strikingly similar: as David was motivated to murder Uriah out of lust for and adultery with Bathsheba, wife of Uriah, Claudius had also committed the murder of his brother, old Hamlet partly out of his lust for Gertrude, wife of Old Hamlet. However analogous the situation is, Claudius, though he also feels guilty and fears damnation, understands that he cannot be forgiven. He hangs onto the fruits of his crime: the crown and the Queen: „May one be pardon'd and retain th' offence?" (3,3,56). Claudius is unable to be contrite. He understands the meaninglessness of his attempt to pray: „My words fly up, my thoughts remain below, / Words without thoughts never to heaven go". (3,3,43-46).

The truly repentant David, however, said: „I acknowledge my transgression" (51,3); „Against thee, thee only have I sinned" (51,4), „Purge me with hyssop, and I shall be clean" (51,7); „Create in me a clean heart" (51,10); „a broken and a contrite heart, O God, thou wilt not despise" (51,17).

Nathan's „prophetic parable" proved successful in David case, Hamlet's „prophetic mousetrap" failed, or, resulted only in partial success with Claudius. Hamlet's mousetrap evoked shock and fear but was unable to soften Claudius's heart. Claudius remains unregenerate, unconverted and is, probably, damned.

CONVERSION IN THE ROMANCES

So far we have seen examples of those who harmed their natural bond either by violent fratricide (Claudius) or by envious hatred (Oliver), criminals who could or could not become converts. Crime or harm done to your own environment, especially to your closest kindred (the bond of the family), and then the recognition, or acknowledgement of that violence resulting in confession and ultimate cure and restitution/restoration, is an overriding concern of *Cymbeline*, *The Winter's Tale* and *The Tempest*. The fairy-tale elements: myth, magic, mystery, dream, theophany; the motif of lost royal children found, the frequent emblematic devices (riddles, impresas, masques, pageants, dumb-shows) and, last but not least, the life-death-rebirth pattern corresponding to the seasonal cycles are characteristic features of all the four romances, including *Pericles*.

Pericles - Conversion as Recognition

Pericles (1607-8), the first of the romances seems to be radically different from the other three tragi-comedies as neither conversion (penance), nor the grace of forgiveness is acted out. The drama, as Helen Cooper observed, „shows Shakespeare's strongest commitment to medieval romance... and [i]t represents not just the continuing life of the medieval, but the invention of medievalism, the valuing the medieval world for its own sake."¹¹ *Pericles'* constant voyage on the Mediterranean sea reminds us of Everyman's metaphorical voyage of human life in a world which is, in Marina's words, „a lasting storm" 4,1,28). According to Douglas L. Peterson *Pericles* is the emblematic elaboration of the tempest-emblem and its variants.¹² *Pericles*, Thaisa, Marina, Helicanus in Tyre, the fishermen in Pentapolis, Cerimon in Ephesus, and last but not least the goddess Diana radiate light and purity where worldly and political wickedness and corruption dominate as in the characters of Antiochus and his daughter with their servant Thailard; Dionyza with his servant Leonine; the Pandar, Boulton, the Bawd in the brothel-scene.

¹¹ Helen Cooper, *Shakespeare and the Medieval World*, London: Bloomsbury Publishing, 2010, 196.

¹² Douglas L. Peterson, *Time, Tide and Tempest, A Study of Shakespeare's Romances*, (San Marino, California: The Huntington Library, 1973), 71-103.

The good ones are the victims of evil characters, or, of the vicissitudes of fortune, the tempests of human life. They have been seriously harmed but have done harm to no one and, therefore, they have no real cause for conversion. They usually go through Job-like trials as if the gods above were testing their patience, chastity and endurance.

However, conversion is not only transformation but also recognition. Too much suffering might distort your personality. It can freeze your personal horizon or drive you into total depression. However, conversion is also cure, restoration to health and happiness. Moreover, this brings people back to life. Conversion is resurrection. Conversion is re-turning.

There are three recognition/resurrection scenes in *Pericles*: the first one is the benevolent Cerimon's almost mysterious, miraculous medical art of reviving the supposedly dead Thaisa when the chest containing her body reaches the shores of Ephesus in Act 4, Scene 2. His art and skills remind us of Friar Laurence in *Romeo and Juliet* (2,3,15-16). Before he is confronted with the chest Cerimon describes the nature of his art:

'Tis known I ever 35
Have studied physic, through which secret art,
By turning o'er authorities, I have,
Together with my practice, made familiar
To me and to my aid the blessed infusions
That dwells in vegetives, in metals, stones; 40
And can speak of the disturbances
That Nature works, and of her cures; (3,2,35-42).

When the chest with the apparent dead body is brought to him, Cerimon is immediately ready to help and remembers analogous situations.

Death may usurp on nature many hours,
And yet the fire of life kindle again 95
The o'erpressed spirits. I heard of an Egyptian
That had nine hours lain dead,
Who was by good appliance recoverèd. (3,2, 94-8)

Then Cerimon ceremoniously enacts, or, performs the liturgy of healing. Cerimon's vials of medicine are brought in, fire is kindled, prayer is said by the first Gentleman: „The

heavens, through you, /Increase our wonder" (4,2,97-9); and eventually music is played. There is experience, art and benevolence in Cerimon's „white magic" which seems to work. There is even a speech act on Cerimon's part „Live, / and make us weep" (4,2,104-5).

As in most of Shakespeare's plays, the saved person is clothed; this time into „linen" (4,2,112) as if she were a new-born babe.

The second recognition scene is performed upon Pericles, who is wrapped up in total despair on the board of his barge near Myteline believing that his beloved wife Thaisa had died in the tempest and he was made to believe that Marina, their daughter born on the sea and passed on to the care of Cleon and Dyonzia, had also died in Tharsus. The audience knows that before her viciously planned murder by the servant of the jealous Dionyza, Marina was kidnapped by pirates and taken to a brothel, where, contrary to the bawd's expectations, she would ruin their business by „divinity preach'd there" (4,5,4) as she „would make a puritan of the devil" (4,6,9).

The recognition of Marina by Pericles have frequently been compared to Lear's recognition of Cordelia by Lear in *King Lear* Act 4 Scene 7. Cordelia was brutally harmed by being banished by her raging father in Act 1. By banishing her, Lear banished love, yet true love forgives him without the condition of pardon. The return of Cordelia, her mere presence has therapeutic effect on the mad Lear. Prayer is instrumental to bringing the madman back to normality, the half-dead father out of his grave:

CORDELIA
O, you kind gods,
Cure this great breach in his abused nature!
Th' untuned and jarring senses, O, wind up,
Of this child-changed father!

Music, just as in the reviving of Thaisa, has a crucial role in the ritual of healing. However, neither the ritual, nor the liturgy would be effective without the entirely committed self-sacrificial love.

Music.

DOCTOR

Please you, draw near.—Louder the music there. 30

CORDELIA, *kissing Lear*

O, my dear father, restoration hang

Thy medicine on my lips, and let this kiss
Repair those violent harms that my two sisters
Have in thy reverence made.

Though at the beginning Lear believes he is in purgatory upon a „wheel of fire” (4,7,53) and Cordelia is but a spirit, the restorative cure has its effect and Lear comes to the recognition that „I think this lady / To be my child Cordelia” (4,7,78-79).

The recognition-scene in *Pericles* is almost like a rewriting of the recognition in *King Lear*, though the recognition of Marina is a longer process. Pericles’s despair is as deep as Lear’s madness. Marina is well known for her singing, thus Lysimachos and Helicanus invite her to the old dumb Pericles so that she would bring him back from his total despair. Marina will tell her story the wording of which, as Helen Cooper has reminded us, came very close to Gower’s words in *Confessio Amantis*.¹³

MARINA

I am a maid, my lord, 95
That ne’er before invited eyes, but have
Been gazed on like a comet. She speaks,
My lord, that may be hath endured a grief
Might equal yours, if both were justly weighed.
Though wayward Fortune did malign my state, 100
My derivation was from ancestors
Who stood equivalent with mighty kings.
But time hath rooted out my parentage,
And to the world and awkward casualties
Bound me in servitude

Marina begins in the third person singular and thus Pericles is gradually recognizing his own story in Marina’s story. Even the image of Thaisa is conflated with Marina’s face:

PERICLES

I am great with woe, and shall deliver weeping. 120
My dearest wife was like this maid, and such
A one my daughter might have been: my queen’s
Square brows, her stature to an inch;
As wandlike straight, as silver-voiced; her eyes

¹³ Cooper quoted by Beckwith, *Shakespeare and the Grammar of Forgiveness*, 94.

As jewel-like, and cased as richly; in pace 125
 Another Juno; who starves the ears she feeds
 And makes them hungry the more she gives them
 speech.—

As Sarah Beckwith perceptively observed: „He [Pericles] begins to interrogate her breathlessly, prompted by this likeness. From his terrible withdrawal he now yearns for her language like a starving man who has found nourishment”.¹⁴ Mutually sharing their stories of suffering, they are reunited. Rebirth is again emblemized by the fresh garment:

PERICLES
 Now, blessing on thee! Rise. Thou 'rt my child.—
 Give me fresh garments.—Mine own Helicanus,
 She is not dead at Tarsus, as she should
 Have been, by savage Cleon. She shall tell thee all,
 When thou shalt kneel, and justify in knowledge 250
 She is thy very princess. Who is this?
 HELICANUS
 Sir, 'tis the Governor of Mytilene,
 Who, hearing of your melancholy state,
 Did come to see you.
 PERICLES, *to Lysimachus* I embrace you.— 255
 Give me my robes.—I am wild in my beholding.
They put fresh garments on him.
 O heavens bless my girl! But hark, what music?

Marina's ability to bring Pericles back to existence is seen by him a genuinely begetting activity:

PERICLES
 Thou that beget'st him that did thee beget (5,1,229).

Then Pericles falls asleep and in his dream the goddess Diana addresses him to go to her temple in Ephesus. This takes us to the third recognition-scene. In Diana's temple Thaisa, who stands at the goddess' altar as high-priestess, faints on recognizing Pericles's voice

¹⁴ Beckwith, *Shakespeare and the Grammar of Forgiveness*, 101.

and Pericles, reciprocally, believes he hears „the voice of dead Thaisa” (5.2,34). Only when Thaisa points to the ring Pericles received from her father does he realize that Thaisa’s presence is not an illusion but a down-to-earth (rather mouth-to-mouth) reality. In a moment of ecstasy (not unlike with the one at the recognition of Marina) he offers Thaisa a second burial; this time into his arms. Not only husband and wife are reunited but Marina’s heart „leaps to be gone into [Thaisa’s] bosom” (5,3,44-5). Now with fourteen years of trials and sufferings behind them the division is healed and the royal family is miraculously reborn. Such a miracle and mystery of the atonement (at-one-ment) is properly celebrated by prayer and the consummation of nuptial joy. Romance is indeed, with the words of Sarah Beckwith, „the form in which chance is converted into providence”.¹⁵

To sum up: although *Pericles* was neither the drama of confession or forgiveness, it was nevertheless about conversion in so far as conversion is recognition.

Cymbeline - the Theatre of Penance

The dramatization of our topic *par excellence*, however, is *Cymbeline* (1609-10): a crime enacts a series of new ones; it behaves as a virus on the net; each crime is multiplied and dispersed until it reaches its climax and destroys itself, or, through a crisis, is converted into confession and annulled by an act of forgiveness.

Crime or sin has a destructive power as it involves harming and damaging others. Cymbeline, the King of Britain had harmed Belarius a generation earlier, when he had banished him unjustly. Belarius, in return, abducted the king’s infant sons and brought them up in the pastorally idyllic forests of Wales, pretending they were his own. Cymbeline’s harming hamartia (error of judgement) continues when, at the beginning of the play, he banishes Posthumus, the Roman, whom he adopted and whom his daughter Imogen secretly married. Cymbeline’s sin is naiveté that he lets himself be manipulated by Imogen’s stepmother, the wicked Queen who wants to have both Imogen and the crown for Cloten, her loutish, boorish, vain and equally wicked son. Posthumus’ and Imogen’s romantic love and marriage would survive even in such hostile

¹⁵ Beckwith, *Shakespeare and the Grammar of Forgiveness*, 102.

circumstances unless Posthumus, now in Italy, would not yield to the manipulating waging by the flamboyantly speaking Iachimo.

Posthumus commits the fatal mistake of boasting with the beauty and chastity of his beloved wife Imogen: „Your Italy contains none so accomplished / a courtier to convince the honor of my mistress, / if in the holding or loss of that, you term her frail” (1,5,101).

Posthumus' power of words generates envy¹⁶ in Iachimo and by dissimulation (hiding in a trunk) makes his way to Imogen's bedroom while she is asleep and makes a record of the inner details of her bedchamber as well as of the spot on her left breast and, unnoticed, takes off her bracelet (Act 2, Scene 2). On his return to Rome this both the ekphrasis-like description of the bed-chamber and especially the stolen bracelet will serve as enough evidence of gradually planting the seeds of jealousy in the soul of Posthumus. Iachimo is a small-scale Iago and Posthumus is as gullible as Othello. Just as in the case of Othello, deception takes place through the ear by the means of the image-provoking destructive power of words.¹⁷ The fatally duped Posthumus gives Iachimo the ring of Imogen. Iachimo is the emblem of envy, calumny and slander which, though frivolous on the surface, is so destructive that it immediately transforms the so far loyal, faithful and honest Posthumus not only into a misogynist misanthrope (2,5,1-36) but into a most aggressive and violent („green-eyed”) monster as he orders his servant Pisanio (3,2) to take her away to Milford Haven to murder her. However, Pisanio is entirely convinced of Imogen's innocence and in Milford Haven (3,4) instead of killing her, he suggests her to disguise herself as a young boy and offer her assistance to the Roman Lucius so that she could get close, though unnoticeably, to her Posthumus. This scene is in fact an important turning point of the tragic-oriented action.

The other chain of evil action is incited by the wicked Queen, who wants to get some poison to gradually murder Cymbeline but the cunning and good-willed apothecary Cerimon, suspecting her hidden motivations, cheats her by providing her with pills that would only create the image of death. When Imogen's escape from the court is discovered, Cloten decides to chase Imogen (in the garment of Posthumus) with the desire to rape her. In the meantime Imogen (dressed up as a boy) meets Polidore and

¹⁶ On envy's iconography see Peggy Munoz Simmonds, *Myth, Emblem, and Music in Shakespeare's Cymbeline, An Iconographic Reconstruction*, Newark, London and Toronto: The University of Delaware Press, 1992, 18-20.

¹⁷ Fabiny Tibor, „The Ear as a Metaphor – Aural Imagery in Shakespeare's Great Tragedies and Its Relations to Music and Time in *Cymbeline* and *Pericles*”, *Hungarian Journal of English and American Studies* 11 (1 2005): 189–202.

Cadwall sons of Morgan (in fact that of Belarius) by accident who are her lost brothers (Guiderius and Arviragus), though they do not know it. Immediately, a gentle and noble friendship develops between Imogen (disguised as Fidele) and the boys. While they are away, Guiderius decapitates the stupid and aggressive Cloten while Imogen is taking the pills that make her look as if she died. Here the lyrical episodes (the funeral dirge of Imogen as Fidele) is followed by Imogen's ironical and grotesque mourning of Posthumus, in fact, the decapitated Cloten in Posthumus' garments.

As Britian refused to pay the due tribute to Rome, the war is on and the Romans arrive on British soil. The desperate Posthumus disguises himself as a British peasant and decides to fight on the side of the Britons though, to hasten his death, he reveals he was a Roman and thus is taken to prison. In the prison Jupiter, the spirits of his father, mother and brother appear to him and encourage him not to give up. Jupiter's „Whom best I love I cross" (5,4,103) is especially a word of comfort in tribulation and despair. Moreover, he awakes to find a tablet on his breast with the enigmatic but positive prophecy about the lion's whelp, the tender air and the lost branches joined to the old stock that would mark the end of his misery and Britain's glorious fortune.

Cymbeline was taken captive by the Romans, however, he was freed by the young unknown heroes who eventually turn out to be his own sons Guiderius and Arviragus.

Having seen the complicated and intricate network of crimes, let us see the process how the plot is converted into a theatre of penance step-by-step. Wrongdoers and harmers come to the climactic contrition (crisis) of self-knowledge and are going to acknowledge or confess their evil deeds. Though the so far spiritually slumbering Cymbeline was „deeply" touched and „amaz'd" by the „madness" of his Queen because of the absence of his son already in Act 4 Scene 3, the real unfolding of reality and the series of cathartic recognitions will happen only after the British victory in the final episode in Act 5 Scene 3.

Penitence is the pricking of conscience. If such a contrition works isolatedly, it may be self-destructive, if not suicidal, as it is neither communicated to the harmed one, nor to an outside confessor, who would have the power or key to absolve the sin of the penitent. If sin was ultimately a communal infection, an individual's private contrition would never lead to the healing of the community.

Pentitential language is used by Posthumus while he is alone in prison in Act 5 Scene 4, while praying to the gods to take his life for his sin of having Imogen murdered.

Posthumus feels remorse, and remorse is the recognition of the the reality of the other(s) we have harmed.

My conscience, thou art fettered
More than my shanks and wrists. You good gods, 10
give me
The penitent instrument to pick that bolt,
Then free forever. Is 't enough I am sorry?
So children temporal fathers do appease;
Gods are more full of mercy. Must I repent, 15
I cannot do it better than in gyves,
Desired more than constrained. To satisfy,

If of my freedom 'tis the main part, take
No stricter render of me than my all.
I know you are more clement than vile men, 20
Who of their broken debtors take a third,
A sixth, a tenth, letting them thrive again
On their abatement. That's not my desire.
For Imogen's dear life take mine; and though
'Tis not so dear, yet 'tis a life; you coined it. 25
'Tween man and man they weigh not every stamp;
Though light, take pieces for the figure's sake;
You rather mine, being yours. And so, great powers,
If you will take this audit, take this life
And cancel these cold bonds. O Imogen, 30
I'll speak to thee in silence. *He lies down and sleeps.*
(5,4,9-31)

However, if sin is an infection within the body of a community, then penance, or, the unpoisoning should also be acted out before the community. In Act 5 Scene 5 Shakespeare's theatre of the world is transformed into a theatre of penance. Several of the characters are in disguise, to some of them even their own identity is unknown.

The process of the purging, or, disinfection of the community begins with Cornelius bringing the news of „horror” of the Queen's death preceeded by her „confession”, that she never loved Cymbeline, „abhorred” him, and even wanted to poison him to secure

the throne for Cloten. She confessed that she had only pretended to love Imogen while in reality she hated her. It is reported that she „so / Despairing died” (5,5,71).

The first public confessor is Iachimo when Imogen (still disguised as Fidele) points to the ring on his finger:

CYMBELINE

That diamond upon your finger, say
How came it yours.

IACHIMO

Thou 'lt torture me to leave unspoken that
Which to be spoke would torture thee.

CYMBELINE How? Me? 170

IACHIMO

I am glad to be constrained to utter that
Which torments me to conceal. By villainy
I got this ring. 'Twas Leonatus' jewel,
Whom thou didst banish, and—which more may
grieve thee, 175
As it doth me—a nobler sir ne'er lived
'Twixt sky and ground. Wilt thou hear more, my lord?

CYMBELINE

All that belongs to this.

IACHIMO

That paragon, thy daughter,
For whom my heart drops blood and my false spirits 180
Quail to remember—Give me leave; I faint.

CYMBELINE

My daughter? What of her? Renew thy strength.
I had rather thou shouldst live while nature will
Than die ere I hear more. Strive, man, and speak.

IACHIMO

Upon a time—unhappy was the clock 185
That struck the hour!—it was in Rome—accursed
The mansion where!—'twas at a feast—O, would
Our viands had been poisoned, or at least
Those which I heaved to head!—the good
Posthumus— 190

What should I say? He was too good to be
Where ill men were, and was the best of all

Amongst the rar'st of good ones—sitting sadly,
Hearing us praise our loves of Italy
For beauty that made barren the swelled boast 195
Of him that best could speak; for feature, laming
The shrine of Venus or straight-pight Minerva,
Postures beyond brief nature; for condition,
A shop of all the qualities that man
Loves woman for, besides that hook of wiving, 200
Fairness which strikes the eye—
CYMBELINE I stand on fire.
Come to the matter.
IACHIMO All too soon I shall,
Unless thou wouldst grieve quickly. This Posthumus, 205
Most like a noble lord in love and one
That had a royal lover, took his hint,
And, not dispraising whom we praised—therein
He was as calm as virtue—he began
His mistress' picture; which by his tongue being made 210
And then a mind put in 't, either our brags
Were cracked of kitchen trulls, or his description
Proved us unspeaking sots.
CYMBELINE Nay, nay, to th' purpose.
IACHIMO
Your daughter's chastity—there it begins. 215
He spake of her as Dian had hot dreams
And she alone were cold; whereat I, wretch,
Made scruple of his praise and wagered with him
Pieces of gold 'gainst this, which then he wore
Upon his honored finger, to attain 220
In suit the place of 's bed and win this ring
By hers and mine adultery. He, true knight,
No lesser of her honor confident
Than I did truly find her, stakes this ring,
And would so, had it been a carbuncle 225
Of Phoebus' wheel, and might so safely, had it
Been all the worth of 's car. Away to Britain
Post I in this design. Well may you, sir,
Remember me at court, where I was taught
Of your chaste daughter the wide difference 230

'Twixt amorous and villainous. Being thus quenched
 Of hope, not longing, mine Italian brain
 Gan in your duller Britain operate
 Most vilely; for my vantage, excellent.
 And to be brief, my practice so prevailed²³⁵
 That I returned with simular proof enough
 To make the noble Leonatus mad
 By wounding his belief in her renown
 With tokens thus and thus; averring notes
 Of chamber-hanging, pictures, this her bracelet— 240
 O, cunning how I got it!—nay, some marks
 Of secret on her person, that he could not
 But think her bond of chastity quite cracked,
 I having ta'en the forfeit. Whereupon—
 Methinks I see him now— 245
 (5,5,166-245)

Posthumus, still believing, that he had Imogen murdered accuses himself with a self-torturing confession:

O, give me cord, or knife, or poison, 250
 Some upright justicer.—Thou, king, send out
 For torturers ingenious. It is I
 That all th' abhorrèd things o' th' Earth amend
 By being worse than they. I am Posthumus,
 That killed thy daughter—villainlike, I lie— 255
 That caused a lesser villain than myself,
 A sacrilegious thief, to do 't. The temple
 Of virtue was she, yea, and she herself.
 (5,5,250-258)

When Imogen (still as Fidele) is unknowingly struck by Posthumous, it is time for Pisanio to confess that he misled Posthumus to believe that Imogen had been killed on his orders. Imogen still accuses Pisanio for trying to poison him when Cerimon confesses that the poison ordered by the Queen was a „certain stuff” only to make the receipient seem dead.

Imogen and Posthumous being happily reunited receive the blessings of Cymbeline. When the death of the Queen is mentioned, Pisanio also reveals that not Posthumus but

Cloten, wearing Posthumus' garment, was decapitated. Guiverius, whose identity unknown is to everybody with the exception of Belarius, announces that he killed Cloten. Killing a Prince (especially decapitating him) is a capital crime for which there is no excuse even if such a person saved the king's life. The final revelation comes from Belarius, identifying the boys as Cymbeline's lost sons and himself as the banished lord. Testimonies and tales are told and the acts of confession are duly followed by the acts of forgiveness. „Pardon's the word to all.” (5,5,515) is said by Cymbeline before the soothsayer Philarmonus (lover of harmony) deciphers Jupiter's prophecy about the lion's whelp, a piece of tender air, the stately Cedar and the lopped branches joined to the old stock, as it appeared in Posthumus's dream with Lucius' vision of the Roman eagle flying to the west: a sacrifice will celebrate the uniting of the two visions and the reconciliation between the Romans and the Britons will mark the coming of universal peace.

The Winter's Tale – Penance and Resurrection

In *The Winter's Tale* (1611), perhaps the most fairytale-like of the romances, unlike in *Cymbeline*, there is only one great sinner, Leontes, King of Sicilia, whose gigantic crime of unmotivated jealousy of his innocent wife Hermione outweighs perhaps all the crimes in the romances discussed so far. We may easily come up with a giradian explanation that since Leontes and Polixenes were each other's doubles, since they used to be as „twinn'd lambs that did frisk in th'sun, / And bleat the at th' other” (1,2,85-86), Leontes charges Herimone: „You have mistook, my lady, / Polixenes for Leontes” (2,1,102-3).

However, our task is now to investigate the pattern of crime and remorse, or, the lack of remorse. This interest of ours is justifiable because Leontes, even in his „prelapsarian” state, as he himself admits, used to confess his sins to Camillo:

I have trusted thee, Camillo,
With all the nearest things to my heart, as well
My chamber-counsels, wherein, priestlike, thou
Hast cleansed my bosom; I from thee departed
Thy penitent reformed. (1,2,292-6)

On hearing Leontes's horrifying suspicion of Hermione's alleged adultery with Polixenes and of his plan, Camillo is immediately and properly abhorred to notice Leontes's mind as diseased:

Good my lord, be cured
Of this diseased opinion, and betimes,
For 'tis most dangerous. (1,2,359-61)

Interestingly, Mamillius, right at the beginning of the play was decribed by Camillio just the opposite: „a gallant child; one that, indeed physics / the subject, makes old hearts fresh” (1,1,41). Though apparently Camillo yields to Leontes' request but on talking to Polixenes he reveals that

There is a sickness
Which puts some of us in distemper, but
I cannot name the disease, and it is caught
Of you that yet are well. (1,4,461-4)

Camillo and Polixenes escape, Hermione is sent to jail, where she gives birth to a baby-girl. When Paulina, the couragous woman takes the newborn baby to the king, who is said not to have slept, she stubbornly insists on coming to cure the King with the power of her words:

I /
Do come with words as medicinal as true,
Honest as either, to purge him of that humor
That presses him from sleep. (2,3,42-45)

Paulina first humbly offers herself as a physician to Leontes:

Good my liege, I come—
And I beseech you hear me, who professes 65
Myself your loyal servant, your physician,
Your most obedient counselor, yet that dares
Less appear so in comforting your evils
Than such as most seem yours—I say I come

From your good queen (2,3,64-71)

Leontes insists on seeing the baby „bastard”, „brat”, „it”, and hysterically tries to dismiss Paulina as „bawd”, „mad”, „callat”, „gross hag”, „lozel” „Lady Margery”, „lewd-tong’d wife” and so on. Paulina, alone in the company of the snivelling male characters, has the courage and power to defy the tyranny of the mad King. Leontes is a lunatic, a man of diseased mind, whom Paulina is trying to „purge” by reproving and admonishing him with the power of her words. This is a pedagogical, therapeutical, and pastoral purpose.

Paulina despearately tries to make Leontes repent, but, though her speech, as Kenneth Graham pointed out, is the example of the Christian *parrhesia* (bold-speaking), „*The Winter’s Tale* dramatizes in the person of the plainspeaking Paulina both discipline’s rhetorical power and the limits of that power when the prince refuses to repent”.¹⁸

Nevertheless, Paulina’s rhetorical skills are indeed excellent; she presents the baby to her father to remind him of their similarities, thus trying to arouse paternal sympathies in him. Graham says Paulina achieves this both by *ekphrasis*, using words for a detailed description of the visual and also by *enallage*, a mode of profound substitution (i.e. using „he” instead of „she”)¹⁹.

Behold, my lords,
Although the print be little, the whole matter
And copy of the father—eye, nose, lip,
The trick of ’s frown, his forehead, nay, the valley,
The pretty dimples of his chin and cheek, his smiles,
The very mold and frame of hand, nail, finger (2,3,125-32)

However, neither school-like pedagogical admonishments, nor pious penitential pressures, nor the excellent rhetorical skills of Paulina, not even the eloquent words of Hermione’s self-defence in the trial in Act 3 Scene 2 (“You speak a language I understand not”; „The Emperor was my father”) would displace Leontes from his (self)harming, psychotic imaginary world.

¹⁸ I am grateful to Professor Kenneth Graham (Waterloo, Canada) for sending me a copy of his SCSC lecture: Kenneth Graham, „Religious Instructions and Rhetorical Education in *The Winter’s Tale*”, manuscript, lecture at the SCSC Conference, Brugges, Belgium, 2016.

¹⁹ Graham quotes Mann: Jenny C. Mann, *Outlaw Rhetoric: Figuring Vernacular Eloquence in Shakespeare’s England*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 2012, 148.

After Leontes' stubborn denial of Apollo's prophecy and the subsequent announcement of Mamillius' death, Paulina returns with the final and shocking news of Hermione's death. Though Leontes immediately regrets his unfounded jealousy and the violation of the divine order, Pauline's verdict on Leontes is perpetual despair, eternal winter or spiritual death in the waste-land of final damnation.

But, O thou tyrant,
Do not repent these things, for they are heavier
Than all thy woes can stir. Therefore betake thee
To nothing but despair. A thousand knees
Ten thousand years together, naked, fasting,
Upon a barren mountain, and still winter
In storm perpetual, could not move the gods
To look that way thou wert. (3,2,228-36)

Leontes' self-imposed penitence, or, satisfaction is to visit the chapel in Paulina's house where he wants to be confronted daily with his shame:

Prithee, bring me 260
To the dead bodies of my queen and son.
One grave shall be for both. Upon them shall
The causes of their death appear, unto
Our shame perpetual. Once a day I'll visit
The chapel where they lie, and tears shed there 265
Shall be my recreation. So long as nature
Will bear up with this exercise, so long
I daily vow to use it. (3,2,260-8)

While in Sicilia eternal winter reigns, there is life and joy in pastoral Bohemia as sixteen years pass by and Perdita is brought up by shepherds and is in love with Polixenes' son, their identities mutually unknown. Camillo frequently expresses his desire to go back to his home Sicilia where the „penitent” king also wants to see him.

King Leontes has sincerely repented and to amend his crime, he has done sixteen years of satisfaction. William Tyndale, caveat that Latin „penitencia” originating from Greek „metanoia” should rather be translated as the changing of the heart, to come to

the right knowledge, rather than *ageret poentientiam*, which is a mere action and not necessarily the consequence of faith.

And the very sense and signification both of the Hebrew and also of the Greek word is, to be converted and to turn to God with all the heart, to know his will, and to live according to his laws; and to be cured of our corrupt nature with the oil of his Spirit, and wine of obedience to his doctrine. Which conversion or turning, if it be unfeigned, these four do accompany it and are included therein. Confession, not in the priest's ear, (for that is but man's invention,) but to God in the heart, and before all the congregation of God; how that we be sinners and sinful, and that our whole nature is corrupt, and inclined to sin and all unrighteousness, and therefore evil, wicked, and damnable; and his law holy and just, by which our sinful nature is rebuked: and also to our neighbours, if we have offended any person particularly. Then contrition, sorrowfulness that we be such damnable sinners, and not only have sinned, but are wholly inclined to sin still. Thirdly, faith (of which our old doctors have made no mention at all in the description of their penance), that God for Christ's sake doth forgive us, and receive us to mercy, and is at one with us, and will heal our corrupt nature. And fourthly, satisfaction, or amends-making, not to God with holy works, but to my neighbour whom I have hurt, and to the congregation of God, whom I have offended, if any open crime be found in me; and submitting of a man's self unto the congregation or church of Christ, and to the officers of the same, to have his life corrected and governed henceforth of them, according to the true doctrine of the church of Christ. And note this, that as satisfaction or amends-making is counted righteousness before the world, and a purging of sin, so that the world, when I have made a full mends, hath no further to complain; even so faith in Christ's blood is counted righteousness and a purging of all sin before God.²⁰

The four aspects were (1) confession to God; (2) contrition (a feeling of shame and remorse in your heart); (3) faith, which was not really mentioned by medieval theologians but Luther and Tyndale attribute to it utmost significance as it is the experience of the act of forgiveness and the reception of the grace and mercy of God, which has a healing effect; (4) satisfaction, which is the act of making amends.

²⁰ William Tyndale, „Repentance”, in „*William Tyndale's New Testament. Translated From the Greek 1534*”, David Daniell (ed.), modern spelling edition, New Haven and London: Yale University Press, 1989 (1534), 9-10.

Act 5 Scene 1 begins with the words of Cleomenes to Leontes „no fault could you make / Which you have not redeem'd; indeed, paid down / More penitence than done trespass". Cleomenes exhorts him that the heavens have forgotten his evil and thus he should also forget them. Leontes however, cannot forget them himself until he remembers Hermione's virtues.

There are two well-known recognition-scenes in *The Winter's Tale*: the first is the recognition of Perdita's parentage that is told in retrospect as an *ekphrasis* or dumb-show by the two gentlemen in front of Autolycus at the beginning of Act 5 Scene 2. It is said to be like an old tale about the fulfilment of the oracle of the child being lost and found. This lyrical narrative followed by the comic interval with Autolycus and the shepherds now turned, as they say, into „born" gentlemen serve only to prepare the audience for the final great resurrection-scene.

There is an air of overall solemnity as Leontes, Polixenes, recently reunited with their lost children Florizel and Perdita, as well as the loyal Lord Camillo enter into the chapel in Paulina's house to see the statue of Hermione said to have been created by the sculptor Julio Romano. For Paulina, this royal visit to her house is said to be a „surplus of grace". With the curtain drawn they come to see the statue which they all behold with awe and silence. The statue of Hermione depicts her exactly the way she looked when Leontes first woo'd her. Therefore, this is a „piercing sight" and arouses his shame. Sixteen years' remorse was a long enough period for him to repent how he had harmed and ruined others as well as himself. In mundane life humans can feel what they have done wrong but at the resurrection they shall see all their errors face to face. The scene evokes the imagery of the apocalypse (which means: revelation): „and every eye shall see him, and they also which pierced him" (Rev 1,7).

By showing the sight of Hermione, Paulina does stir up Leontes' own shame but when she wants to stop him afflicting himself any further, Leontes does want more of it as „affliction has taste as sweet/ As any cordial comfort". In his ecstasy, Leontes wants to kiss the „statue" and Paulina can hold him back only by promising to make the statue move. Leontes would not charge Paulina with magic as he is excited to see her moving. Leontes' „suspension of disbelief" is at work, when Paulina utters the key-sentence: „It is required/ You do awake your faith". (5,3,118-19)

In *Pericles* and *King Lear* music is played to follow the beauty and wonder of resurrection. In *The Winter's Tale*, when Hermione's statue approaches Leontes, he can

only say „O, she’s warm!” Recognition and music is accompanied by Hermione’s asking the blessings of the gods once lost and now found:

You gods, look down,
And from your sacred vials pour your graces
Upon my daughter’s head! (5,3,153-5)

From the elevated moment of exultation Paulina brings us down to earth soberly, reminding everybody that she is but an „old turtle” who would make her wing to some withered bough. It is, however, now Leontes’ turn to find Camillo for her as a mate so that the elevated resurrection story, just like in the Bible, could also be acted out in a down-to-earth, realistic context. Shakespeare would not be Shakespeare if he were to let us rapture for good; at the very end, he takes us back to the matchmaking of ordinary life.

Life, death, rebirth, or, rather resurrection is indeed the topic in *The Winter’s Tale*. The ritualistic magic and the miracle of the theatre might bring Hermione back to real life and the broken family is almost *healed*. Camillo could be a surrogate husband of Paulina for her beloved and lost Antigonus. In the Kingdom of Sicilia Florizel could perhaps function as the surrogate Mamillius but the loss of their unique characters is unredeemable. Though the harm and division is ultimately healed by the restorative power of love the wound, as a *memento* on the body (of the family) remains to be seen in order to remind.

We may quickly conclude from the analysis above that repentance was the condition of Leontes’s forgiveness. Shakespeare’s audience could, however, understand that the process was working rather in the other direction, the source of the possibility of any transformation was grace. Article X of the 42 articles taught that „The grace of Christ, or the Holy Ghost by him given does take away the stony heart, and giveth a heart of flesh”.²¹

²¹ Quoted by Sarah Beckwith 2011a, 127. I modernized the spelling.

The Tempest – The Art of Forgiveness

The Tempest (1611) is about crime, crisis, conversion and cure but unlike the other three romances, the act of remorse and forgiveness is presented not from the perspective of the harmer, but from the harmed one. As Sarah Beckwith put it: „If *The Winter's Tale* through the figure of Leontes explored the contours of remorse in the mind of the harmer, *The Tempest* examines the hold of the past over the one who has been harmed, and the means by which the present can make its peace with the past.”²²

Prospero, not unlike the Duke in *Measure for Measure*, is not only the architect of the plot but plays a strange game in hiding his identity from his enemies in order to humble or just test, so that he could eventually forgive them. In this sense, as I showed elsewhere²³, both Prospero and Duke Vincentio is doing what, according to Luther, the biblical Joseph in Genesis was doing when his brothers were going up to Egypt during the famine (Gen 42-45). According to Luther, Joseph, while pedagogically appeared to be a threatening alien to them, was an example of the hidden God (*deus absconditus*), who concealed his love of his (partly wicked) brothers by hiding his love from them under a mask of his opposite (God's mercy is hidden under the mask of his anger; the *opus alienum* is the mask of the *opus proprium*). Like Joseph, who confuses and humbles his brothers until he bursts out in tears saying: „I am Joseph” (Gen 45,3), Prospero is likewise playing with them, humbling them before making himself recognized in his robe as the lawful Duke of Milan.

By his white magic, Prospero brings together all his enemies not to punish them, even less to take revenge but to forgive.

The rarer action is 35
In virtue than in vengeance. They being penitent,
The sole drift of my purpose doth extend
Not a frown further. Go, release them, Ariel.
My charms I'll break, their senses I'll restore,
And they shall be themselves. (5,135-40)

²² Beckwith 2011a 146-147.

²³ Fabiny 2006. See Chapter 7 of this book.

We may say that this perspective is anagogic: both past, present and future as from the Father's perspective in Book III of Milton's *Paradise Lost*. Prospero's „divinity“ is as dignified as the Father's, though while being on earth, i.e. Milan, he was as exposed to vulnerability as the Son who had emptied himself and was obedient unto death (Phil 2). Prospero's „death“ was his banishment, i.e. political death, if not character-death. In spite of all that, he uses his supernatural power to teach his enemies the art of forgiveness.

What, is, ultimately, forgiveness? The best definition I found is from Joseph Ratzinger (Pope Benedict XVI) in his book on *Jesus of Nazareth*.

What is forgiveness, really? What happens when forgiveness takes place? Guilt is a reality, an objective force; it has caused destruction that must be repaired. For this reason, forgiveness must be more than a matter of ignoring, of merely trying to forget. Guilt must be worked through, healed, and thus overcome. Forgiveness exacts a price---first of all from the person who forgives. He must overcome within himself the evil done to him; he must, as it were, burn it interiorly, and in so doing renew himself. As a result, he also involves the other, the trespasser, in this process of transformation, of inner purification, and both parties, suffering all the way through and overcoming evil, are made new. At this point, we encounter the mystery of Christ's Cross. But the very first thing we encounter is the limit of our power to heal and to overcome evil. We encounter the superior power of evil, which we cannot master with our unaided powers.²⁴

Throughout the play Prospero's „labour“ was to bring his enemies to the shore to show them, as if in a mirror, who they were and who they are. Solemn music is heard once again, when they are arranged in a circle and „charmed“. It is only Gonzalo, whose graces and goodness are publicly acknowledged but the rest are condemned – before being pardoned. First, King Alonso and his brother Sebastian are summoned.

Most cruelly
Didst thou, Alonso, use me and my daughter.
Thy brother was a furtherer in the act.—
Thou art pinched for 't now, Sebastian.—Flesh and
blood,
You, brother mine, that entertained ambition,

²⁴ Joseph Ratzinger (Pope Benedict XVI), *Jesus of Nazareth*, (New York: Doubleday, 2007), 158-159.

Expelled remorse and nature, whom, with Sebastian,
Whose inward pinches therefore are most strong,
Would here have killed your king, I do forgive thee,
Unnatural though thou art.— (5,1,80-5)

King Alonso responds with a humble petition of pardon:

Thy dukedom I resign, and do entreat
Thou pardon me my wrongs (5,1,130-1).

However, when Prospero turns to his wicked brother Antonio, the lawful Duke of Milan does not hesitate to identify him as a most abominable sinner. He nevertheless forgives him. His free act of forgiveness has no cause (as Antonio actually never repented!) and, unlike in the case of all the other sinners, „prevenient grace” will have no effect whatsoever in the future either. That is unconditional forgiveness.

For you, most wicked sir, whom to
call brother
Would even infect my mouth, I do forgive
Thy rankest fault, all of them, and require
My dukedom of thee, which perforce I know
Thou must restore. (5,1,154)

This forgiveness is unconditional, even if Ariel’s words when dissolving the miraculous banquet („You are three men of sins”, Act 3 Scene 3) can be interpreted as excluding King Alonso. R.M.Hunter suggested that it might recall the exclusion of the unrepentant sinners from the Communion table according to the 1559 *The Book of Common Prayer*.²⁵

Prospero’s Epilogue has rightly been interpreted both as a call for applause and a call for prayer. It is the artist, the magician, the great forgiver, who wants to be forgiven. The audience’s prayers are begged to assault Mercy, which, just as Truth, has the power to set as free.

Let me not, 5

²⁵ Hunter, *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness*, 234. Cummings (ed.), *The Book of Common Prayer. The Texts of 1549, 1559, and 1662*, 124.

Since I have my dukedom got
And pardoned the deceiver, dwell
In this bare island by your spell,
But release me from my bands
With the help of your good hands. 10
Gentle breath of yours my sails
Must fill, or else my project fails,
Which was to please. Now I want
Spirits to enforce, art to enchant,
And my ending is despair, 15
Unless I be relieved by prayer,
Which pierces so that it assaults
Mercy itself, and frees all faults.
 As you from crimes would pardoned be,
 Let your indulgence set me free.

CONCLUSION – ROMANCE AS A GENRE OF THERAPY

It is not just because they are called tragicomedies, that the romances are different from both the tragedies and the comedies. A tragic action usually results in catharsis, while the happy ending of comedies cheers up the audience by creating a sense of freedom through laughter.

Unlike the comedies, the romances do not avoid the tragic but transcend it. It is not only that royal princes and princesses or spouses are lost and found; it is not only that family members believed to have died turn out to be alive. Their main theme is obviously resurrection but it is important to bear in mind that the possibility of resurrection could become real because sin as the original disease was healed by some special acts of speech: the speeches of acts.

Romance, as the old tale of witches, serpents as well as of giants and gods is able to cure *humanum genus*. In a lecture on „Literature and Therapy” (given 14 months before his death) Northrop Frye reminded his audience that „we should not overlook the immense recuperative power” of literature.²⁶

²⁶ Northrop Frye, „Literature as Therapy”, in Northrop Frye, *„The Eternal Act of Creation. Essays, 1979-1990”*, Robert D. Denham (ed.), (Indianapolis: Bloomington, 1993), 33-34.

In romances - no „wonder“ (!) - resurrection, miracle or cure is almost always accompanied by music, the art of restoration and therapy. A central motif of the romances is reconciliation, or, atonement in the sense of at-one-ment. When William Tyndale commented the word *hislamos* (reconciliation, propitiation, forgiveness) in 1John 2,2, he wrote:

That I call satisfaction, the Greek calleth llasmos, and the Hebrew Copar: and it is first taken for the suaging of wounds, sores, and swellings, and the taking away of pain and smart of them; and thence is borrowed for the pacifying and suaging of wrath and anger, and for an amends-making, a contenting, satisfaction, a ransom, and making at one, as it is to see abundantly in the bible.²⁷

As we have already seen, salvation is health. And the romances may, perhaps, help us to be cured, to become wholesome i.e healthy, by „making at one“ our scattered bones and ashes dispersed by the destructive power of evil, the invisible worm that was secretly blighting the rose.

WORKS CITED

Primary Texts

Holy Bible. King James Version. 1611.

Homily on Repentance and True Recognition Unto God.
http://www.footstoolpublications.com/Homilies/Bk2_Repentance20.pdf.

Downloaded 21 October, 2016.

Shakespeare, William. All Texts from Shakespeare are taken from the Folger Digital Texts: <http://www.folgerdigitaltexts.org>. Downloaded 21 October, 2016.

Tyndale, William. „Exposition of the First Epistle of St John.“ In William Tyndale, *„Expositions and Notes on Sundry Portions of the Holy Scripture to ther with The Practice of Prelates“*, edited by Henry Walter, The Parker Society 43. Cambridge: Cambridge University Press, 1849 (1531), 133-225.

²⁷ William Tyndale, „Exposition of the First Epistle of St John“, in William Tyndale, *„Expositions and Notes on Sundry Portions of the Holy Scripture to ther with The Practice of Prelates“*, Henry Walter (ed.), The Parker Society 43, Cambridge: Cambridge University Press, 1849 (1531), 153-154.

Tyndale, William. „Repentance.” In „*William Tyndale’s New Testament. Translated From the Greek 1534.*” Edited by David Daniell, modern spelling edition. New Haven and London: Yale University Press, 1989 (1534). 9-10.

Secondary Texts

Beckwith, Sarah. *Shakespeare and the Grammar of Forgiveness*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2011.

Beckwith, Sarah. „*Acknowledgement and Confession in Cymbeline.*” In Ken Jackson and Arthur F. Marotti, „*Shakespeare and Religion. Early Modern and Postmodern Perspectives.*” Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2011. 97-126.

Conversion Narratives. <https://europeanconversionnarratives.wordpress.com>. Downloaded on 21 October, 2016.

Cooper, Helen. *Shakespeare and the Medieval World*. London: Bloomsbury Publishing, 2010.

Cumming, Brian ed. *The Book of Common Prayer. The Texts of 1549, 1559, and 1662*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Fabiny Tibor. „»This Day is Health Come Unto This House«. When ‘Health’ Disappears in Favour of ‘Salvation’ in William Tyndale’s Two Translations of the New Testament (1526 and 1534).” In Kathleen E. Dubs ed. „*What does in mean?*” Pázmány Papers in English and American Studies Volume 3. Piliscsaba: Pázmány Péter Catholic University, 2004. 116–138.

Fabiny Tibor. „The Ear as a Metaphor – Aural Imagery in Shakespeare’s Great Tragedies and Its Relations to Music and Time in Cymbeline and Pericles.” *Hungarian Journal of English and American Studies* 11 (1 2005): 189–202.

Fabiny Tibor. „The ‘Strange Acts of God’: The Hermeneutics of Concealment and Revelation in Luther and Shakespeare.” *Dialog: A Journal of Theology* 45 (Spring 2006): 44–54.

Fabiny Tibor. „Sámson haja előbb-utóbb mindig nőni kezd. Shakespeare és a vallás.” *Szcenárium* 2 (6 2014): 11–26.

Friedman, Michael D. *The World Must be Peopled: Shakespeare’s Comedies of Forgiveness*. Cranbury, New Jersey: Associated University Presses, 2002.

- Frye, Northrop. „Literature as Therapy.” In Northrop Frye, *„The Eternal Act of Creation. Essays, 1979-1990”*, edited by Robert D. Denham, Indianapolis: Bloomington, 1993. 21-34.
- Graham, Kenneth. „Religious Instructions and Rhetorical Education in *The Winter's Tale*.” Manuscript. Lecture at the SSCS Conference, Brugges, Belgium, 2016.
- Hamlin, Hannibal. *Psalm Culture and Early Modern English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Hunter, Robert Grams. *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness*. New York and London: Columbia University Press, 1965.
- Jackson, Ken and Arthur F. Marotti. “The Turn to Religion in Early Modern English Studies.” *Criticism* 46 (Winter 2004): 167–90.
- Jackson, Ken and Arthur F. Marotti. *Shakespeare and Religion. Early Modern and Postmodern Perspectives*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2011.
- King'oo, Clare Costley. *Miserere Mei, The Penitential Psalms in Late Medieval and Early Modern England*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2012.
- Lupton, Julia Reinhard. „The Religious Turn (To Theory) in Shakespeare Studies.” *English Language Notes* 44 (Spring 2006): 146-149.
- Mann, Jenny C. *Outlaw Rhetoric: Figuring Vernacular Eloquence in Shakespeare's England*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2012.
- Peterson, Douglas L. *Time, Tide and Tempest. A Study of Shakespeare's Romances*. San Marino, California: The Huntington Library, 1973.
- Ratzinger, Joseph (Pope Benedict XVI). *Jesus of Nazareth*. New York: Doubleday, 2007.
- Simmonds, Peggy Munoz. *Myth, Emblem, and Music in Shakespeare's Cymbeline. An Iconographic Reconstruction*. Newark, London and Toronto: The University of Delaware Press, 1992.
- Smith, Helen. „Metaphor, Cure and Conversion in Early Modern England.” *Renaissance Quarterly* 67 (Summer 2014), 473-502.
- Smith, Helen. „Grace and Conversion” In Hannibal Hamlin (ed.), *„The Cambridge Companion to Shakespeare and Religion*.” Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Stebbing, Nicolas. *Confessing our Sins*. Mirfield: Community of Resurrection, 2002.
- Targoff, Ramie. „The Performance of Prayer: Sincerity and Theatricality in Early Modern England.” *Representations* 60 (Fall 1997): 49-69.

CARLO GOLDONI, A KÁVÉHÁZ

WENNER ÉVA

Kürtösi Katalinnal való ismeretségünk és barátságunk immár több évtizedes múltra tekinthet vissza. Amióta elköltözött Szegedről, a heti találkozásaink és beszélgetéseink helyszíne a tanszéken kívül a kávéház volt, így számomra természetesen adódott, hogy születésnapjához Goldoni azonos című művéről írt elemzéssel köszöntsem Öt.

A kávéházak története a 16. századtól követhető nyomon.

Isztambulban az első kávéházak az 1550-es években nyíltak... A kávéházakba elsősorban azért jártak a férfiak, hogy kávéivás ürügyén kiszabaduljanak zárt világukból, társaságra leljenek, szórakozhassanak, beszélgethessenek. [...] Európában a 17. században terjedt el a kávézás szokása. Az első európai kávéház 1624-ben Velencében nyílt meg La Bottega del Caffè néven. [<https://hu.wikipedia.org/wiki/Kávéház>]

Carlo Goldoni 1750-ben írt darabja ebben a kávéházban játszódik. Azonban meglehetősen hosszú és nehéz út vezetett az író pályáján az erre az évadra ígért tizenhat komédia megírásáig és bemutatásáig. Az évadot a Komédiaszínház (*Il teatro comico*) című darabbal indította, amelyben valójában ars poeticáját fogalmazta meg: „Vígjáték három felvonásban – így neveztam és így hirdettem, voltaképp azonban csupán egy három részre osztott, cselekménybe foglalt poétika.”¹ A velencei színpadon egy évtizede tartó újításait, változtatásait magyarázza érzékletesen és szórakoztatóan egy színházi

¹ Carlo Goldoni, *Carlo Goldoni emlékezései*, ford. Gera György (Budapest: Gondolat, 1963), 213.

próba keretében a közönségnek. A *commedia dell'arte* maszkjainak kötöttségeitől akarta megszabadítani társulatának tagjait, akik immár az életből vett karaktereket, sorsokat, valós szituációkban, írott szövegekkel, színészekként játszhattak el. Az előadásokat próbákön alakították ki, nem pedig rögtönzésekkel adták elő, olykor a durva tréfáktól sem riadva vissza. Így a lenézett komédiásokból elismert színészek lettek, akik erkölcsének mind a színpadon, mind a magánéletben feddhetetlennek kellett lennie. Ugyanez a német színpadon játszóknak számára is szinte kötelező volt, gondoljunk Lessing *Hamburgi dramaturgiájára* vagy Goethe weimari színházi intendánsi elképzeléseire, illetve Schiller írására, *A színház mint morális intézményre*. Az erkölcs, a morál a 18. században nagyon fontos szerepet játszott, komoly mértékben volt az alapja a képzőművészetben és az irodalomban bekövetkező változásoknak, hiszen a század művészei a tanítást (*docere*), a nevelést tekintették elsődleges céljuknak műveikkel. Nézőiket, olvasóikat, szemlélőiket jobbá, cselekedeteiket erkölcsösebbé akarták tenni.

Goldoni szerint a komédia színpadi előadásra szánt költészet, ami tehetséges színészeket igényel, akik a szavakat tetszetős cselekvésekkel keltik életre. A velencei San Samuele színház társulatánál kezdte a változtatást.

Ezekről a színészekről sok várható, de ha az ember kellőképpen akarja kiaknázni tehetségüket, előbb tanulmányozni kell őket, mindegyik önálló jellem, ha a szerző olyan jellem alakítását bízta rájuk, amely hasonlít az övékéhez, szinte biztos a siker. Rajta, folytattam gondolatban, itt az idő, talán megkísérelhetem a színház rég tervezett megújítását. Igen, jellemre alakuló témát kell írni, a jellem a komédia igazi forrása. [*Carlo Goldoni emlékezései*, 146]

Első jellemvígjátékában, az 1738-es *El Cortesán Venezianban* (A velencei világfi) a főszereplő, Momolo (Jeromos, Girolamo beceneve) szerepét – melyet ő maga írt meg – maszk nélkül játszotta, a többi szereplő pedig hagyományos módon rögtönzött. A maszk nélküli játék, amelyben az érzelmek kifejezésére az emberi arc, a mimika hivatott, komoly újítás volt a velencei környezetben, ahol még a nézők is maszkban jelentek meg az előadásokon, így rejtve el kilétüket. De a maszk, az álarc kötelező része volt a karneválnak is, amelynek időszaka egyben a színházi évadot is jelentette Velencében. A közönség ízlését és a színészi munkát azonban fokozatosan kívánta megváltoztatni Goldoni.

Az első olyan darabja, amelyben minden szereplő szerepét megírta, 1743-ban került színpadra *Donna di garbo* (A derék lány) címmel. Ez a fajta előadás sokkal komolyabb

munkát kívánt a színészekről, hiszen meg kellett tanulniuk a szöveget és próbákra kellett járniuk. Ám a siker, az elismerés is sokkal nagyobb volt.

Goldoni leszögezte, hogy nem a rögtönző komédiát veti el, a *commedia dell'arté* általában, hanem az itt olykor fellépő tehetségtelen, felkészületlen komédiásokat, akik jó ízlés híján bohóckodnak, és obszcén mozdulatokkal próbálják megnyerni a közönség tetszését. Szembe állítja velük Antonio Sacchit, aki valóban tehetséges színésznek bizonyult, és akinek írt is *commedia dell'arte* stílusú darabokat, többek között a következőket: *Le trentadue disgrazie di Arlecchino* (Arlecchino 32 megpróbáltatása), *La notte critica* (A kritikus éjszaka) és a legismertebb, mind a mai napig színpadon lévő *Il Servitor di due Padroni* (Két úr szolgája). Az *I due gemelli veneziani* (A velencei ikreket) asztintén nagyon tehetséges maszkos komédiásnak, Cesare Darbesnek írta, akinél megfigyelte, hogy milyen hirtelen és ösztönös hangulati váltásokra képes, és ezt aknáztta ki a neki írt darabban.

1748-tól a Sant'Angelo Színház társulatához szerződött Goldoni. Ennél a színháznál már a jellemkomédiák vették át a főszerepet: a maszk nélkül játszott *Il cavaliere e la Dama* (A lovag és a hölgy), valamint a sikeres regénytéma átvételével és színpadra alkalmazásával a *Pamela*, amelyben az erkölcsös lány elnyeri jutalmát, azaz férjéül a szerelmét, Bonfil lordot.

Másik darabja, a *La vedova scaltra* (A ravasz özvegy) sikere pedig a San Samuele színháztól a nézők jó részét a Sant'Angelo Színházhoz vonzotta. Ezzel kezdetét vette a velencei színházak közti „háború”, amely eleinte Carlo Goldoni és Pietro Chiari személyes összeütközésének tűnt, ám gyakorlatilag a város színház-látogató közönségét két ellenséges táborra osztotta.

Goldoni a társadalmi életből és a színházi gyakorlatból indult ki, a valóságot, a mindennapi életet akarta színpadra állítani, a valós (vero), valószínű (verosimile) és a természet (natura) hármasságában gondolkodott. Ez egybeesett a 18. századi poétikák követelményével, azaz a valóság, a természet imitációjával. Walter Binni megfogalmazásában: a világ (mondo) és a színház (teatro) egyesítésében látta Goldoni az újítás lehetőségét.² A való életet lássák viszont a nézők a színpadon, de úgy, hogy a problémáikra pozitív, morális megoldást kapjanak.

Goldoni *Emlékezéseiben* így ír:

² Walter Binni, *Settecento maggiore* (Milano: Garzanti, 1978), 64.

Amikor erényről beszélek, nem holmi megható szerencsétlenséggel és könnyeztető kifejezésekkel színezett hősie erényre gondolok... Érzékeny szíveknek készült újabb szórakozás ez: ámde a tragikus hősök boldogtalansága nem érint bennünket oly közelről, a hozzánk hasonlók sorsa inkább hat ránk. A vígjáték a természet utánzása, nem mond le az erényes és patetikus érzelmek ábrázolásáról, csak az esetben, ha ez által meg kell fosztania magát a létének nélkülözhetetlen komikus és gunyoros elemektől. [*Carlo Goldoni emlékezései*, 203-204]

A természet utánzása, a patetikus a 18. századi esztétika kulcsszavainak is tekinthető, amelyről Goethe ³ és Schiller ⁴ hosszas tanulmányokban fejtették ki esztétikai elképzeléseiket.

A kor másik fontos kérdéséről, „a vígjáték elveiről s a gyakorlatilag megvalósítandó módszerről vallott nézeteiről” (*Carlo Goldoni emlékezései*, 202) is olvashatunk *Emlékezéseiben*.

Jellemvígjátékaim cenzorai semmit sem vethettek szememre az idő és a cselekmény egységét illetően, de azt állították, hogy szem elől vétem a hely egységét. Darabjaim cselekménye mindig egy városban játszódik, alakjaim sohasem hagyják el, igaz, különböző helyeken megfordulnak, de mindig megmaradnak a város falain belül, s én úgy vélem és most is úgy vélem, hogy a hely egységét ily módon kellőképpen tiszteletben tartottam... Mivel nem találtam sem Arisztotelész, sem Horatius poétikájában világos, abszolút, szigorú és indokolt tanítást a hely egységére vonatkozóan, valahányszor úgy éreztem, hogy tárgyam megköveteli, alkalmaztam, de sose áldoztam fel egy jónak ígérkező vígjátékot bármilyen előítéletnek, amely tönkretelhetette.” [*Carlo Goldoni emlékezései*, 202-203]

La bottega del caffè (A kávéház) című darabjában ez utóbbi elvárásnak is tökéletesen eleget tesz.

Már maga a változatlan színhely is figyelemre méltó, egy velencei utcasarok. Szemben három üzlet található, középpütt a kávéház, jobbra egy parókakészítő műhely, balra egy titkos kártyabarlang-tulajdonos lakása, a két utca közt az egyik

³ Johann Wolfgang Goethe, „A természet egyszerű utánzása, modor, stílus”, in uő, *Antik és modern*, szerk. Pók Lajos (Budapest: Gondolat, 1981), 139.

⁴ Friedrich Schiller, „A patetikusról”, in uő, *Művészet-és történelemfilozófiai írások* (Budapest: Atlantisz, 2005), 129.

oldalon kis ház, ahol egy táncosnő lakik, a másik oldalon egy szálloda. Nos, itt a hely egysége maradéktalanul érvényesül. A szigorú bírálóknak ezúttal egy szavuk sem lehet, de vajon ugyanúgy meg lesznek-e elégedve a cselekmény egységével? Nem fogják-e úgy találni, hogy a darab meséje nagyon is bonyolult s megosztja a figyelmet? Mindazoknak, akik ezt vetik szememre, van szerencsém azt felelni, hogy maga a darab címe sem egy történet, szenvedély vagy jellem bemutatását ígéri, hanem egy kávéházat, ahol egyszerre több esemény folyik, ahova különböző oknál fogva különböző emberek térnek be. És ha sikerült jellegzetes kapcsolatot teremtenem e sokféle elem között, és szükségszerűen összekötnöm az egyik szálát a másikkal, talán még több nehézséget leküzdve teljesítettem a feladatomat. Az egész darabot el kellene olvasni, hogy valaki bírálatot mondhasson róla, ahány szereplő, annyi jellem. Legtöbbet egy fiatal házaspár szerepel benne, a férj elzüllött, s az erényes asszony emiatt szenved. A kávéház-tulajdonos, egy derék, szolgálatkész, kedves ember szíven viseli a szerencsétlen pár sorsát, s végül sikerül jó útra térítenie a férjet s az asszonyt a boldogság és elégedettség révébe juttatnia. Van a darabban egy rosszmájú fecsegő, egy igen eredeti és mulatságos figura. Ez az átokfajzat – az emberiség csapásainak egyike – senkit sem hagy békén, felbolygatja a színhelyül szolgáló kávéház, s főként a tulajdonos két pártfogoltjának életét. A gonosz elnyeri büntetését, tréfából fölfedi a kávéház melletti kártyabarlang gazember tulajdonosának mesterkedéseit. Az illetőt letartóztatják, a fecsegőt pedig, ahol megérdemli, megverik, s mint besúgót, elkergetik. A vígjáték fényes sikert ért el, az ellentétes jellemcsoportoknak feltétlenül tetszést kellett aratniuk, a rosszmájú alakot több ismert emberrel azonosították. Az egyik nagyon megharagudott rám, megfenyegetett, szó esett róla, hogy párbajra hív ki, megkésel, megöl. De talán mert kíváncsi volt az év tizenhat darabjára, időt hagyott, hogy műveimet befejezzem. [Carlo Goldoni emlékezései, 216-217]

Az 1750-es évadra ígért és bámulatos virtuozitással megírt tizenhat darab pedig a következő volt: *Il teatro comico* (A komédia színház), *Le donne puntigliose* (A házsártos asszonyok), *La bottega del caffè* (A Kávéház), *Il bugiardo* (A hazug), *L'adulatore* (A talpnyaló), *La famiglia dell'antiquario* (A régiségbúvár családja), *Pamela*, *Il cavalier di buon gusto* (A jó ízlésű lovag), *Il giocatore* (A játékos), *La finta ammalata* (A szimuláns), *La donna prudente* (Az okos asszony), *L'incognita perseguitata* (Az ismeretlen nő), *L'avventuriere onorato* (A tisztességes kalandor), *Il vero amico* (Az igaz barát), *La donna volubile* (Az álhatatlan asszony), *I pettegolezzi delle donne* (A nők pletykái).

Mindenesetre a játékszenvedély – ami magára a szerzőre is jellemző volt –, a nők szoknyája utáni szaladgálás, a felelőtlen pénzköltés és eladósodás problémája igen

komolyan érdekelte a szerzőt. Erről tanúskodik, hogy *A kávéházban* felvetett kérdésekre három művében is visszatér. Az általunk kiválasztott darabon kívül hasonló címmel – *La bottega da caffè* – írt már korábban (az 1730-as évek közepén) egy intermezzot, amelyben későbbi műve prototípusaira ismerhetünk. Narciso, a kávéház tulajdonosa jószívű, nyílt, segítőkész, hasonlóan Ridolfóhoz. A kávéházban felszolgáló fiatalemberekkel való élénk, a velencei mindennapok világát és hangulatát elénk vetítő szócsatával indítja a művét. A kávéés ebben az esetben is pártját fogja és atyáskodó jóindulattal mintegy gondját viseli a félénk, költekező, együgyű (*cortesan*) Zanettonak, akit egy „tisztességes kalandornő”, Dorilla (*avventuriera onesta*) szeretne férjéül megszerezni. Az ő későbbi, kávéházbéli alakja talán Lisaura, a táncosnő, aki Leandro grófot szeretné férjéül. Mindkét házasság megghiúsul.

A *La bottega del caffè* című vígjátékomban – az év harmadik darabjában – sikeresen megjelenítettem egy játékost, akit az új Pantalone fedetlen arccal, kitűnően, lenyűgözően alakított. Annak idején azt hittem, hogy nem mondtam el mindent e kárhozatos szenvedélyről és elhatároztam, hogy a témát alaposabban kimerítem, de a *La bottega del caffè* epizódalakja jobban megállta a helyét, mint a belőle alakított főhős. Hadd tegyem hozzá: ez idő tájt Velencében minden szerencsejátékot megtűrték. A híres Redut egyeseket gazdaggá tett, másokat koldusbotra juttatott, de vonzotta a játékosokat a világ négy tájáról, és megforgatta pénzüket.

Kedvezőtlen időben fedtem hát fel a kárhozatos játék következményeit, s még kedvezőtlenebb percben mutattam rá némely játékos rosszhiszeműségére és a krupiéék fogásaira, persze a kétszázezer lelket számláló városban így sok ellensége akadt darabomnak. A Velencei Köztársaság nemrég betiltotta a szerencsejátékot és becsukta a Redutot... Nem akarom darabom sikertelenségét külső körülményekre hárítani, megbukott, tehát rossz volt. [*Carlo Goldoni emlékezései*, 225]

Nem így járt az 1750-es széria harmadik darabjaként előadott *La bottega del caffè* (A kávéház). A darab három felvonásra van tagolva, a karnevál idején játszódik Velencében. A cselekmény, ahogyan Goldoni maga is utalt rá, kissé bonyolult, de lényegében nyolc szereplő köré csoportosítható. Ridolfo, a nyolc hónapja nyitott kávéház tulajdonosa, aki szinte atyai jóindulattal viseltetik a kártyabarlangban játszó Eugenio iránt, mivel ennek apja segítette őt a kávéház megszerzéséhez. Eugenio kereskedő, aki igen keveset foglalkozik az üzletével, ehelyett játékszenvedélyétől hajtva egész éjjel kártyázik, nagyon sok pénzt elveszítve (100 zecchinot készpénzben, 30 zecchinot pedig hozomra), amit

még aznap meg kell fizetnie Leandro grófnak, ezért a raktáron lévő vásznai egy részét sürgősen el kell adnia. Erre vállalkozik Pandolfo, a játékbarlang tulajdonosa. Ő azonban olyan heti uzsorakamatot számítana fel, valamint a saját részére borsos közvetítői díjat, hogy ezt a felelőtlen elvesztegetését Eugenio vagyonának Ridolfo nem tudja tétlenül nézni. Inkább ő maga kölcsön adja a hiányzó összeget és vállalkozik arra, hogy tisztességes áron szerez vevőt a két vég vászonra. Megpróbálja jobb belátásra bírni a fiatalembert, a kártyázással együtt járó veszélyről, a feleségével való helytelen magatartásáról beszél neki, de úgy tűnik, nem túl sok sikerrel. Eugenio már korábban elzálogosította felesége fülbevalóit is 10 zecchino ellenében egy nápolyi nemesnél, Don Marzionál, aki a kávéház törzsvendége. Akadékoskodó, rosszindulatú és mindenkiről csak negatív dolgokat híresztel, a házban lakó táncosnőről, Lisauráról, hogy Leandro gróf kitartottja, de másokat is kegyeiben részesít, egyéb vendégek is látogatják a ház hátsó bejáratán keresztül. Eugenio pedig Don Marzio szerint a játékszenvedélye és könnyelműsége miatt (ami tulajdonképpen igaz) a tönk szélén áll, már mindenét elzálogosította. A nápolyi nem tud semmit magában tartani, világgá kürtöli a rábízott titkokat. Megérkezik a kávéházba egy ismeretlen zarándoknő, Placida, aki elszökött férjét keresi Velencében. A nagyvonalú, együttérző Eugenio segít neki szállást találni a szállodában és igyekszik lelket önteni az elkeseredett nőbe. Eközben ugyancsak a férjét, Eugenio keresi a kávéházban a kétségbe esett Vittoria is. Don Marzio készen áll a „vigasztalással”, azonnal elmondja Eugenio kártyaveszteségét, a zálogba tett fülbevalót, a zarándoknőnek felajánlott segítséget, a táncosnővel való flörtölést. Amire visszatér a fiatalember, felesége már igencsak dühösen várja, és természetesen komoly veszekedés kerekedik a házastársak között. Vittoria a férje elhagyásával, a hozománya visszaszerzésével fenyegetőzve távozik. „Holtomig szeretni foglak, de nem látsz soha többé”. Mire Eugenio is elgondolkozik: „Szegény asszony! Hogy meghatott. De úgysem képes valóra váltani a fenyegetést. Utána osonok és beszélek a fejével. Ha magához veszi a hozományát, akkor nekem végem. De nem lesz mersze hozzá. Megcirógatom egy kicsit, és kész. Asszonyméreg hamar elszáll.”⁵

A következő felvonás igen mozgalmas, középpontjában a kívánt kölcsön megszerzése áll. Itt világlik ki talán leginkább az egyes szereplők jelleme közti különbség. Ridolfo valóban nagyon becsületesen, önzetlenül és Eugenio javát kívánva cselekszik: „A két vég szövetet eladtam, tizenhárom lírát kértem és kaptam is rőfjéért, de nem akarom, hogy megtudja, nehogy egyszerre kelljen odaadnom neki, mert ha megkaparintja, egyetlen

⁵ Carlo Goldoni, „A kávéház,” ford. Barna Imre, in uő, *Vígjátékok* (Budapest: Európa Kiadó, 1993), 198.

nap alatt képes az egészset elherdálni.” (Uo. 199) Visszaváltja Don Marziotól Vittoria zálogba tett fülbevalóját is, és visszaadja az asszonynak. Ezzel szemben Pandolfo csupán nyolc lírát akar a kitűnő minőségű szövet rőfjéért fizetni, és jó néhány zecchinóval megkárosítani a könnyelmű Eugeniot, de egyszerű számtani művelettel Ridolfo megmenti Eugeniot értékes áruja felesleges elpazarlásától: „Remélem, sikerül lassacskán jó útra térítenem. Azt kérdezhetné valaki: Miért fáj a fejed egy olyan fiatalember miatt, aki se rokonod, se senkid? Na és? A barátját talán nem szeretheti az ember? Mások családján talán nem segíthet, kivált, ha hála kötelezi irántuk? A magunkfajta sokszor ráér. A ráérő idejüket sokan vagy játékra, vagy mások mocskolására fordítják. Hát én meg arra, hogy segítsék, ahol csak tudok.” (Uo. 210) De nincs könnyű dolga, hiszen Eugenio mind ez idő alatt ismét a játékbarlangban kártyázott. Leandro gróf ezúttal hagyta egy keveset, hat zecchinót nyerni, nehogy elveszítse balek partnerét. Ezt a pénzt pedig azonnal el is költik. Eugenio pazar ebédet rendel a fogadóból a maga, Leandro és a táncosnő valamint Don Marzio számára. Meg akarják Placidát is hívni, akit Don Marzio azzal vádol, hogy az elmúlt évi karnevál alkalmával is itt kéregetett, csak egy másik férfi oldalán. Ő azonban addig nem jön el, ameddig Leandro hangjában fel nem ismeri a férjéét, Flaminióét. Placida felfedi a kilétét a férjének, akit így a táncosnő kidob. Don Marzio azt tanácsolja a kétségbe esett Flaminiónak, hogy szökjön tovább az asszony elől Ferrarába. A kétségbe esett Vittoria is megérkezik, hogy végre hazavigye a tékozló férjét. Ismét Ridolfo oldja meg az összekuszálódott és kilátástalannak tűnő helyzetet. A férfiak lelkére hatva kibékíti a két házaspárt. Flaminio Placidával tér haza, Eugenio pedig jó útra térve, teljesen megváltozva Vittoria oldalán távozik. Az utolsó felvonás további részében már a bajkeverő Don Marzio rosszindulatú pletykálkodására, mindenféle ferdítésére derül fény. Kitudódik, hogy kiről mit híresztelt. Ezt talán még megbocsátanak az illetékesek, de az utolsó ostobaságával betelt a pohár. Pandolfo könnyelműen kikottyantja, hogy hamis kártyák használatával vádolták meg és ezért el kell rejtenie még a vizsgálat előtt a cinkelt lapokat. Elmondja a titkos helyet, ahová a hatóság elől dugja. A kávéja mellett fecsegő Don Marzio az álruhában betérő rendőrpáncsnoknak mindent kibeszél, így megszerezve a bizonyítékot könnyedén le tudják tartóztatni Pandolfót. A kis közösségnél ezzel betelik a pohár, kivetik maguk közül a spion.

Hogyhogy spicli? Véletlenül fényt derítettem Pandolfo bűnös üzelmeire, és erre tessék, lespicliznek! Nem tudtam, hogy rendőrrel van dolgom, nem sejtettem, milyen disznóság készül, semmiről sem tehetek, ártatlan vagyok! Most mégis mindenki énrám uszul, engem ócsárol, engem üldöz, engem közösít ki! Na de

igazuk is van. Tudhattam volna, hogy előbb-utóbb nagy bajba visz a fecsegés. Hát a legnagyobb bajt, a szégyent hozta rám... Muszáj elmennem. Az átkozott fecsegésem miatt nem lehet többé maradásom itt ebben a nagyszerű országban, ahol jólétben, szabadon, békében él és mulat mindenki, akinek van hozzá elég esze, ébersége és becsülete. [A kávéház, 248]

Ezzel a komoly morális tanúsággal és Velence iránti hódolatának kifejezésével zárja a darabját Goldoni.

Érezhetően a *commedia dell'arte* néhány jellemző eleme mutatis mutandis visszaköszönt a darabban. A két szerelmes pár két házaspárként van jelen Goldoninál, akik éppen kapcsolatuk fordulópontjához érkeztek, tehát különféle akadályoztatások, félreértések, rosszindulatú beavatkozás miatt csak a mű végére történik meg a férjek megváltozása és ezáltal a kibékülés, a happy end. Eugenio talán a korábbi idősebb, bölcsőbb Pantalone, a kereskedő utódja, aki immár talán fiatalsága és tapasztalansága miatt sem áll ellen a hedonisztikus csábításoknak. A játék és a nőkkal való flört kedvéért (ami a kor Velencéjében szinte kötelező volt) kész volt elmenni anyagi lehetőségeinek végső határáig, sőt talán azon túl is, ha egy idősebb, bölcs barát és jóakaró (Ridolfo) vissza nem tartaná.

A rosszindulatú, kerékkötő, ármánykodó alakban talán a korábbi Capitano él tovább, ebben az esetben Don Marzio, a nápolyi nemes személyében. Az ő jelleme a legösszetettebb, hiszen folyamatosan árt a közelébe kerülőknek a pletykálkodásával, azonban malíciózus és gonosz megjegyzései mégsem egy tudatos gonosz személyre vallanak, inkább olyan valakire, aki nem tudja helyesen felmérni a szavai jelentőségét és következményeit. A darab cselekményének továbblendítője azonban éppen az ő rosszindulatú ármánykodása.

A két feleség, Vittoria és Placida meglehetősen határozatlan, de elszánt, amikor kell, megbocsátó szereplők, akiknek azonban segítségre, gyámolításra van szüksége, hogy további sorsuk jó irányba dőljön el. Ez a segítő barát mindkettőjük számára Ridolfo. Viszontlátjuk az elmaradhatatlan szolgát is, itt Trappola, a kávéház pincéreként. Ő viszont elvesztette a *commedia* színpadán oly fontos szerepét és itt csak halvány, az utasításokat végrehajtó, elég jelentéktelen személyként tűnik fel. Megtaláljuk viszont az álnéven, Leandro grófként, önmagát más személynek kiadó torinói Flaminio Ardentit, Placida szökött férjét. A más szerepébe bújó, önnön kilétét elfedő alak is gyakran szerepelt mind a *commedia dell'arte*, mind pedig Goldoni színpadán. Lisaura, a hoppon

maradt táncosnő pedig a férjet kereső, társadalmi feljebb lépésről álmodozó nő típusa, aki szintén gyakori szereplője a korabeli velencei színjátékoknak.

A francia Jan Starobinski a 18. századot a szabadság századának nevezte. Kicsiben, nagyon perszonális felfogásban Eugenio credójában is visszaköszön. Ő igen sajátosan értelmezte ezt: „Tudom, hogy szeret, azért aggódik (Vittoria), én is szeretem őt, de a szabadságot is kedvelem. Belátni belátom, hogy több rosszat, mint jót hoz ez a fene nagy szabadságom, meg hogy az üzlet is jobban menne, ha a nejem kedvére tennék. Előbb-utóbb neki is durálom magam, észhez is térek.” (*A kávéház*, 186) A darab végére ez meg is történik. Az így félreértelmezett szabadságnak/ szabadosságnak pedig befellegzett (legalább is itt).

Darabjainak nyelvezetéről pedig így ír Goldoni: „A velencei nyelv vitathatatlanul a leglágyabb és legkellemesebb valamennyi olasz tájszólás közül. Kiejtése tiszta, ízes, könnyű; szóállománya gazdag, kifejező; mondatai harmonikusak, szellemesek; s miként velencei nők alapvonása a vidámság, ugyanúgy a velencei nyelv alapja: a móka” (*Carlo Goldoni emlékezései*, 204). Művei ma is könnyedén olvashatók, hiszen a sajátos dialektális kifejezéseket ő maga oldja fel és értelmezi a darabjaihoz írt jegyzeteiben.

Goldoni a nagy és sikeres évad, 1750 után még tizenkét évig maradt Velencében, folytatva a nehéz küzdelmet az új színház megteremtéséért. 1762-ben végleg Párizsba távozott, kényszerűen feladva mindazt, amiért hosszú ideig küzdött.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Binni, Walter. *Settecento maggiore*. Milano: Garzanti, 1978.

Goethe, Johann Wolfgang. „A természet egyszerű utánzása, modor, stílus”. In uő, *Antik és modern*, szerkesztette Pók Lajos. Budapest: Gondolat, 1981.

Goldoni, Carlo. *Commedie*. Milano: Rizzoli, 1971.

Goldoni, Carlo. *Carlo Goldoni emlékezései*. Fordította Gera György. Budapest: Gondolat, 1963.

Goldoni, Carlo. „A kávéház.” Fordította Barna Imre. In uő, *Vígjátékok*. Budapest: Európa Kiadó, 1993.

Schiller, Friedrich. „A patetikusról.” In uő, *Művészet-és történelemfilozófiai írások*. Budapest: Atlantisz, 2005.

EIN SONDERFALL DER THEATERGESCHICHTE DAS IMMIGRANTENTHEATER IN ARGENTINIEN, 1880-1910

THOMAS BREMER

Es ist natürlich eine alte Erkenntnis, dass sich in der Geschichtsschreibung des Theaters zwei Bereiche vermischen (oder vielleicht eher sogar: gerade *nicht* vermischen, sondern eher als nebeneinanderher existierend aufgefasst werden), nämlich auf der einen Seite das, was man im Umfeld der Begriffe ‚Wort‘- und ‚Elite‘-Theater verorten könnte und das den Löwenanteil der Aufmerksamkeit der professionellen Theatergeschichtsschreibung erhalten hat und weiter erhält, und auf der anderen Seite das Volkstheater, in seinem Ursprung häufig verbunden mit populären Wanderbühnen, mit (zuweilen derben) Späßen und einem Kontakt zu bäuerlichen Festlichkeiten. Michael Bachtin hat in diesem Zusammenhang in seinem berühmten Rabelais-Buch (1940) vom „Volkstheater des Marktplatzes“ gesprochen, und für den Bereich der deutschsprachigen Frühen Neuzeit hat soeben noch einmal ein Panorama den historischen Zusammenhang exemplarisch entwickelt.¹ Die – erstmals zentrale Theorieaspekte der Theatergeschichtsschreibung ansprechende – wichtige Studie von Stefan Hulfeld (ursprünglich eine Berner Habilitation von 2006) hat demgegenüber

¹ Julia Amslinger, *Lose Leute, Figuren, Schauplätze und Künste des Vaganten in der Frühen Neuzeit* (Paderborn: Fink 2019).

gezeigt, wie diese und die entstehende Theaterwissenschaft als universitäre Disziplin gerade unter *Verleugnung* des Populartheaters ein die Gesellschaft ‚verbesserndes‘ Idealtheater zum Fluchtpunkt ihrer Fortschrittsgeschichte gemacht hat. Etwas böse ist dort das zweite Kapitel überschrieben mit „Reformtheaterhistoriographie als *Leistungsschau europäischer Zivilisation*“.²

In Katalin Kürtösis Interessen spielt das lateinamerikanische Theater keine zentrale Rolle. Trotzdem mögen die folgenden Überlegungen zu ihren Ehren aus drei Gründen für sie interessant sein. Zum einen geht es mir darum zu zeigen, dass nicht alle theaterhistorischen Entwicklungen einer einheitlichen, europazentrierten Logik folgen, sondern – nicht zuletzt in einer gewissen postkolonialen Perspektive – manchmal den sozialen Entwicklungen ihrer Zeit eine eigene, womöglich überraschende, Lösung entgegensetzen. Das gilt für Lateinamerika genauso, wie es für Kanada gilt. Zum zweiten geht es um das Immigrations-Populartheater, das – mit erstaunlicher Verspätung und Jahrzehnte nach einschlägigen Pionierarbeiten in Lateinamerika – derzeit auch im englischsprachigen Raum für die Theatergeschichtsschreibung entdeckt wird.³ Und zum dritten handelt es sich um ein Thema, das in den Treffen des internationalen Promotionskollegs zur Interkulturalität, an dem Katalin Kürtösi seit dem Jahr 2000 koordinierend tätig ist, schon mehrfach eine Rolle gespielt hat, sodass es ihr keineswegs unbekannt sein wird.⁴

Betrachten wir zunächst die soziale Ausgangslage. Seit den 1840er Jahren gab es innerhalb der argentinischen Politik und Gesellschaft eine breite Diskussion, wie man das relativ unbesiedelte Land durch ein verstärktes Werben um neue Siedler wirtschaftlich voranbringen könnte. Domingo Fausto Sarmiento, Schriftsteller und Politiker und von 1868 bis 1874 Präsident Argentinien, hatte das berühmte Wort vom Gegensatz zwischen *civilización* und *barbarie* geprägt, wobei das Zivilisationselement durch (vor allem nordeuropäische) Einwanderer gestärkt werden sollte; zur *barbarie*

² Stefan Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis: Wie Wissen über Theater entsteht* (Zürich: Chronos 2007).

³ Vö. Max Shulman és J. Chris Westgate, *Performing the Progressive Era. Immigration, urban life, and nationalism on stage* (Iowa City: University Of Iowa Press, 2019).

⁴ Vö. Thomas Bremer, „Hacer de dos naciones una: L’immigrazione italiana e il teatro argentino di fine Ottocento (1880-1910)“ in Petr Kylousek, szerk., *Codifications et symboles des cultures nationales. Actes du Colloque tenue du 13 au 15 juin 2002 à l’Université de Brno* (Brno: Masarykova Univerzita 2003), 123-130. Hannah Hagedorn, „La discusión de una nueva identidad de autor en la revista de teatro popular, ‚El Teatro criollo‘“ in Flóra Kovács, Dénes Mátyás és Katalin Kürtösi, szerk., *Contacts and Contrasts: North-South, East-West in Literature, Culture, History* (Szeged: JATE Press, 2012), 71-77.

zählte er insbesondere die einfache, häufig analphabetische, Landbevölkerung außerhalb der (mit Ausnahme von Buenos Aires ebenfalls nicht sehr großen) Städte. Die von ihm veranlasste Volkszählung von 1869 hatte nur eine Bevölkerungszahl von 1,83 Millionen Menschen für das riesige Land ergeben. Das änderte sich, vor allem nach 1880, im Zuge der massiven Migrationsbewegungen schnell; 3,4 Millionen Einwanderer (allerdings vor allem aus Süd-, nicht aus Nordeuropa, aus den armen Gegenden Spaniens und Italiens) kamen zwischen 1881 und 1935 neu ins Land. Noch 1914 waren 30 % der argentinischen Bevölkerung außerhalb des Landes geboren und weitere 30 % Kinder von Einwanderern der ersten und zweiten Generation. Buenos Aires wuchs von 230.000 Einwohnern im Jahr 1869 innerhalb von 25 Jahren auf mehr als das Dreifache (1895: 783.000) und bis 1914 auf fast das Zehnfache (2.035.000) bei einem konstanten Einwandereranteil um 50 %.⁵ Die abhängig Beschäftigten, im Wesentlichen ungelernte oder wenig spezialisierte Arbeiter, etwa im Hafen, bestanden zwischen 1870 und 1914 zu 80 % aus Einwanderern; analysiert man die männliche Bevölkerung im Alter von über 20 Jahren, so kamen auf jeden in Buenos Aires Geborenen statistisch etwas mehr als drei Eingewanderte.⁶

Die massive Einwanderung hatte aber auch Folgen auf das kulturelle Gefüge und dabei vor allem auf das Theater. Im Argentinien der Jahrhundertwende ergibt sich nämlich das – zumindest in diesem Ausmaß in Lateinamerika einzigartige – Phänomen, dass die Einwanderer ihr eigenes Theater als eine frühe Form der populären Massenunterhaltung selbst ‚erschaffen‘. Diese frühen Formen des Populartheaters entwickeln sich nicht etwa innerhalb einer dafür vorgesehenen Struktur (Bühne, womöglich festes Theatergebäude, Schauspielertruppe, entsprechende Dekoration), sondern vielmehr aus zunächst pantomimisch angelegten, dann mit Text versehenen Nummern innerhalb des traditionellen Programms im *Zirkus*. Stücke, die zunächst noch dem Zirkus und Variété nahestehen und akrobatische Nummern, Messerwerfen, Pferdereiten, dann auch Gesang und Gitarreneinlagen enthalten, entwickeln sich (anfangs nicht zuletzt unter dem Einfluss einer Artisten- und Schauspielerfamilie, der Podestá) relativ schnell in Richtung des ‚klassischen‘ Theaters, bei dem ein zunehmender Wortanteil die artistischen Elemente verdrängt. Was wir hier beobachten können, ist gewissermaßen ein Funktionsübergang innerhalb der Populärgattungen: eine bereits

⁵ Daten nach Nicolás Sánchez Albornoz, *La población de América Latina* (Madrid: Alianza, 1977), 168-182.

⁶ James R. Scobie, *Buenos Aires 1870-1910* (New York: Oxford University Press, 1977), 269-278.

existierende Form der Unterhaltung (Zirkus) wird im Zeichen erheblicher sozialer Umbrüche ‚übernommen‘ und für einen neuen kulturellen Zweck in Dienst gestellt. Innerhalb von etwa zehn Jahren wird so der ‚klassische‘ Zirkus (ohne Theater) in einen bereits früh als nationalspezifisch verstandenen „circo criollo“ verwandelt, dessen eingefügte szenische Elemente sich anschließend schnell in Richtung eines (nationalen) Sprechtheaters mit spezifischen Inhalten weiterentwickelt.⁷ Das bedeutet zugleich den Übergang von einer zunächst nicht sprachgebundenen Unterhaltung (die Immigranten hätten kurz nach ihrer Ankunft in Argentinien einem spanischsprachigen Theaterstück nicht folgen können, einer nonverbalen Akrobaten- oder Clownsnummer hingegen naturgemäß auch ohne jede Spanischkenntnisse) hin zur dialogisch strukturierten Bühne.



‚Pepe‘ Podestá, 1890,

(Quelle: Archivo General de la Nación Argentina, Buenos Aires)

Sehr schön lässt sich diese Entwicklung an der Geschichte der bereits erwähnten Familie Podestá erkennen. Pedro Podestá, der ‚Gründungs-Vater‘ des Clans, und seine

⁷ Vö. Eva Golluscio de Montoya, *Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense* (Toulouse: Caravelle, 1984), No. 42, 141-151. Zum größeren Kontext: Jorge Lafforgue, *Panorama del teatro*, in *Historia de la literatura argentina* (Dir: Susana Zanetti), Tomo 1. (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina 1980), 73-96. Luís Ordaz, *Breve historia del teatro argentino* (Buenos Aires: Claridad, 1999). Beatriz Seibel, *Historia del teatro argentino, Desde los rituales hasta 1930* (Buenos Aires: Corregidor, I, 2002), und vor allem Osvaldo Pellettieri, szerk., *Historia del Teatro en Buenos Aires, La emancipación cultural (1884-1930)* (Buenos Aires: Galerna, I, 2002).

Frau Maria Teresa Torteolo waren selbst Immigranten; ursprünglich stammten sie aus Genua und gelangten zwischen 1840 und 1842 nach Uruguay. Um 1846 eröffneten sie eine *pulpería*, ein Lebensmittelgeschäft mit Kneipe in Buenos Aires, zogen fünf Jahre später aber wieder nach Montevideo zurück. ‚Pepe‘ (José Juan) Podestà, das vierte von neun Kindern, und zwei oder drei seiner Geschwister hatten in ihrer Jugend Gastspiele europäischer Zirkuskompagnien gesehen und imitierten sie – seinen Memoiren zufolge – zunächst am Strand von Montevideo, um sich ein paar Münzen zu verdienen. Als dann in einem Zirkus 1873 ein Clown ausfiel – so die pittoresk ausgeschmückte Erzählung –, band sich ‚Pepe‘ (geboren 1858, also fünfzehnjährig) zwei bunte Betttücher als Kostüm mit schwarzen Kordeln auf eine Art und Weise um, dass diese zweimal die Zahl 8 bildeten. Das ist (angeblich) der Moment, von dem an er als „Pepito el 88“ bekannt wurde...

Um 1880 war aber jedenfalls der Zirkus „Arena“, in dem nun fünf der Geschwister mitwirkten, in Uruguay bekannt und zog in das sehr viel größere Buenos Aires um. Ihre wichtigste Nummer – erst im „Jardín Florida“, dann im Circo Humberto Primo gezeigt – war der „Flug des Condors“, eine Trapeznummer, bei der sie durch die Luft ‚flogen‘ (bei einer Tournee 1885 durch Brasilien führten sie sie auch vor Kaiser Pedro II. vor). Aber auch die Figur „des 88“ blieb im Programm. ‚Pepe‘ erweiterte seine traditionellen Clownsnummern durch politische Satiren, durch die Nachahmung von neureichen Mitgliedern aus den traditionellen „familias decentes“ und die Darstellung des „compadrito“, des Angebers und Aufschneiders. 1886 präsentierte er dann das erste „drama criollo“, ein (vorwiegend gesprochenes) Theaterstück, wenn auch (sozusagen ‚noch‘) mit Gesangs-, Gitarren- und Tanzeinlagen. Er hatte selbst wieder acht Kinder, die zum Teil ebenfalls im Umkreis von Zirkus und Theater tätig wurden und drehte, als er bereits knapp sechzig Jahre alt war (gestorben ist er 1937), noch zwei der ersten argentinischen Erfolgs-Stummfilme: „Mariano Moreno y la Revolución de Mayo“, 1915, und „Santos Vega“ (1917).⁸

Die Compañía der Familie Podestà, ursprünglich also bestehend aus Artisten, Akrobaten und Clowns, löst sich folgerichtig dann auch bald aus dem Zirkusrahmen. Der Familienteil um Pepe formiert sich neu als Schauspielertruppe und übernimmt als erste

⁸ Die Angaben nach Pepe Podestàs Erinnerungen: José J. Podestà, *Medio Siglo de Farándula. Río de la Plata 1930* (Buenos Aires: Galerna, 2003). Pellettieri, Osvaldo, szerk., *Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro* (Buenos Aires: Galerna, 2003). Juan González Urtiaga és Los Podestà, *El teatro rioplatense através de, La gran familia* (Montevideo: ONPLI, 2001). Vö. Juan González Urtiaga és Los Podestà, *Lo que yo he visto: José J. Podestà y Pepino 88* (Rosario: Uruguay, 2013).

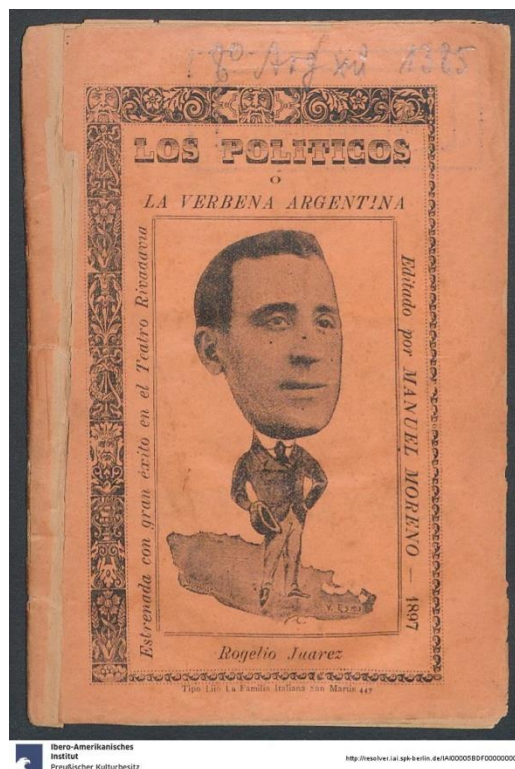
Theater-Kompagnie eine feste Spielstätte (das 1892 eröffnete Teatro Apolo). Dort gibt sie den Angaben in Pepes Erinnerungen zufolge im Jahr 1901 die enorme Anzahl von insgesamt 1016 und ein Jahr später 969 Vorstellungen, also etwa zwei bis drei pro Tag.⁹ Auch wenn die neuere Forschung einzelne Daten als sehr großzügig zurechtgerückt hat, gibt die dort abgedruckte „Estadística para la Historia“ aber immerhin eine größenordnungsmäßige Idee von der Anzahl der gespielten Stücke, der Anzahl ihrer Aufführungen und ihres ökonomischen Erfolges für die Jahre 1901-1903. Erkennbar wird vor allem die Tendenz zu einer nicht mehr ‚abendfüllenden‘ Theateraufführung, wie sie der traditionellen Erfahrung des (europäischen) Bürgertums entspricht, sondern hin zu einem – zeitlich eher begrenzten – Ereignis populärer Unterhaltung, das entsprechend weniger kostet, dafür aber zu ungleich höheren Besucherzahlen führt. Eintrittskarten lassen sich für eine einzige Vorstellung (von etwa einer Stunde Dauer) oder auch für mehrere aufeinanderfolgende Stücke kaufen. Das früheste dieser „Teatros por secciones“, das Teatro Pasatiempo im Zentrum von Buenos Aires, hatte im Juli 1889 folgendes Programm: um 9 Uhr abends *Nina Pancha*, um 10 Uhr *El lucero del Alba*, um 11 Uhr *Coro de señoritas*, wobei der Eintritt 50 centavos pro Stück und „per capita“ („pro Nase“) kostete. Der Erfolg war enorm; in der Spitzenzeit seines Erfolges besuchten das Pasatiempo 50.000 Zuschauer in nur einem Monat.

Dieses ‚neue Publikum‘ führt aber auch zu einer neuen Publikationsform, nämlich den Theaterzeitschriften, die Stücktexte zum späteren Nachlesen drucken. Die Heftchen haben einen geringen Umfang (zumeist 18 oder 24 Seiten, überwiegend ohne Seitenzählung), sind zumeist auf sehr schlechtem Papier und in billiger Aufmachung gedruckt, und zielen erkennbar auf schnellen Konsum und nicht auf längere Aufbewahrung und Haltbarkeit – schließlich ging es darum, zuhause den Text nachlesen zu können, nicht aber, die Hefte in eine Bibliothek aufzunehmen.

Für die Theatergeschichte sind sie aber auch noch durch ein weiteres Charakteristikum interessant. Auf den Umschlaginnenseiten finden sich nämlich häufig Inserate von ‚theateraffinen‘ Institutionen, etwa einem Kostümverleih, Schneidereien usw., aber auch auf Buchhandlungen und den Spielstätten benachbarte Cafés sowie Hinweise auf den vorhergehenden Abdruck anderer Theaterstücke. Vielfach ist es heute erst über solche Inserate möglich, die Infrastruktur der Aufführungen nachzuvollziehen, Adressen zu verifizieren oder auch nur eine komplette Liste der Stücktitel innerhalb einer Publikationsreihe zu erstellen. Komplettiert wird der Inhalt häufig durch

⁹ José J. Podestá, *Medio Siglo de Farándula*, 135-143.

Theaternachrichten, Hinweise auf neue Stücke, Personalveränderungen in den Theatern und bei den Schauspielertruppen, manchmal auch durch Besprechungen der Texte anderer Autoren sowie durch Schauspielerfotos und -karikaturen. Die Vertriebskanäle dieser Publikationen liegen nahe: sie wurden an Zeitungskiosken, partiell wohl auch im Direktvertrieb an der Haustür verkauft, vor allem aber in den Spielstätten und über ihre Angestellten wie Garderobieren und Eintrittskarten-Kontrolleure, also so, wie heute typischerweise Programmhefte verkauft werden. Das Ibero-Amerikanische Institut Preußischer Kulturbesitz in Berlin besitzt heute die weltweit größte Sammlung solcher Theaterzeitschriften in Heftchen-Form, die übrigens inzwischen fast alle auch in digitaler Reproduktion zugänglich sind. Nur durch sie ist die übergroße Mehrzahl der Stücktexte überhaupt überliefert.



Eines der erfolgreichsten Stücke der argentinischen
Theatergeschichte: Nemesio Trejo, *Los políticos*, 1897 (Bibliothek des Ibero-
Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz, Berlin)

In unserem Kontext kann es nicht darum gehen, nunmehr einzelne der Theaterstücke, in denen die Massenmigration der argentinischen Jahrhundertwende eine szenische Rolle spielt, näher zu analysieren. Alle denkbaren Themen, die sich aus

dieser spezifischen sozialen Situation ergeben, werden in ihnen dramaturgisch durchgespielt: von Szenen, in denen ein Italiener soeben erst angekommen ist und sich naturgemäß erst orientieren muss, über die Kriminalität von und gegenüber Migranten (der Wechsel von echtem europäischem Geld in argentinisches Falschgeld und der Betrug von ‚älteren‘, früher angekommenen Einwanderern an den unerfahrenen und naiven Neuankömmlingen), ebenso wie der soziale Aufstieg (auch der unehrenhafte) oder die schwierigen sozialen Verhältnisse durch die Wohnungssituation, die naturgemäß nicht auf eine solch riesige Anzahl von Neuankömmlingen eingestellt war. Auch die staatlichen und politischen Reaktionen, vor allem die drei großen Gesetzesinitiativen der „Ley de Residencia“ (1902), der „Ley de Defensa Social“ (1910) und der „Ley Saens Peña“ (1912), werden dramaturgisch umgesetzt; sie hatten unter anderem die Konsequenz, dass vormalig italienische Staatsbürger sofort aus Argentinien abgeschoben werden konnten, wenn sie einer Straftat überführt wurden. In Roberto Payró's Drama *Marco Severi* (1905) muss die vereinte Anstrengung eines argentinischen Richters, des italienischen Botschafters und sogar des italienischen Königs selbst bemüht werden, um die Begnadigung des Titelhelden durchzusetzen!

Die Stücke illustrieren aber auch den allmählichen wirtschaftlichen Wandel.

In *Juan Moreira*, dem Theaterstück, das die Familie Podestá als dramaturgische Umsetzung der Biografie eines argentinischen Volkshelden (gest. 1874) kreiert hatte und mit dem gemeinhin der Beginn des ‚nationalen Theaters‘ in Argentinien angesetzt wird (1886), leiht der Protagonist dem frisch angekommenen Italiener Sardetti Geld. Als dieser es nicht zurückzahlen kann, glaubt der Richter dem Migranten mehr als dem Alt-Argentinier Moreira; dieser nimmt sich schließlich sein Recht selbst und bringt den Einwanderer um.

Achtzehn Jahre später ist die Situation in Florencio Sanchez' sehr erfolgreichem Stück *La Gringa* (1904) in gewisser Weise umgekehrt: Hier leiht sich schon nicht mehr der Einwanderer Geld, sondern der alteingesessene Argentinier Don Cantalicio benötigt den Kredit des reich gewordenen Italieners Don Nicola. Als er ihn nicht zurückzahlen kann, geht der ererbte Grundbesitz in die Hände des Einwanderers über. – Entsprechende Umwertungen erfahren Liebe und Heirat als melodramatische Handlungselemente. In den frühen Stücken ist es der ‚criollo‘, der seit Generationen in Argentinien Ansässige, der die Heirat seiner Tochter mit einem Migranten wegen des sozialen Gefälles strikt ablehnt. Schon in *La Gringa*, stärker aber noch in den Stücken der 1910er Jahre, ist es dann umgekehrt der erfolgreiche Einwanderer, der Bedenken hat, mit der Tochter einer

alt-argentinischen Familie potentiell eine ökonomisch ‚schlechte Partie‘ zur Frau zu erwählen.

Für die Theatergeschichte ergibt sich hier der Sonderfall, dass eine soziale Gruppe – die (vor allem aus Italien stammenden) Einwanderer – nicht nur im Sinne der Selbstrepräsentation ‚ihre eigenen‘ Theaterstücke schreiben und aufführen, sondern auch, dass sie dabei eine vorhandene kulturelle Struktur (den Zirkus) gleichsam ‚übernehmen‘. Zugleich stellt der Fall noch einmal die Frage nach dem Verhältnis von ‚Elite‘- und ‚Popular‘-Theater neu. Popularkultur fasst die brasilianische Kulturtheoretikerin Marilena Chaui in einer bekannt gewordenen Definition als „einen uneinheitlichen Zusammenhang [*um conjunto disperso*] von Praktiken, Repräsentationen und Bewusstseinsformen, die ihre eigene Logik aufweisen“.¹⁰ Sie bedeutet ihr zufolge nicht etwa „die andere Kultur an der Seite (oder auf dem Grunde) der dominanten Kultur“, sondern vielmehr etwas, „das sich *innerhalb von ihr* ereignet“ und ein spezifisches Spiel von „Konformismus, Nonkonformismus und Widerstand“ aufweist.¹¹ Zu den Überraschungen der Theatergeschichtsschreibung gehört es, dass im Fall von Argentinien ausgerechnet jene einstmals völlig marginalisierten Stücke, in billigsten Editionen gedruckt, heute als Beginn des Nationalen Theaters verstanden werden.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Albornoz, Nicolás Sánchez, *La población de América Latina*. Madrid: Alianza, 1977.

Amslinger, Julia, *Lose Leute, Figuren, Schauplätze und Künste des Vaganten in der Frühen Neuzeit*. Paderborn: Fink, 2019.

Bremer, Thomas, „Hacer de dos naciones una: L’immigrazione italiana e il teatro argentino di fine Ottocento (1880-1910).“ In *Codifications et symboles des cultures nationales. Actes du Colloque tenue du 13 au 15 juin 2002 à l’Université de Brno*, szerkesztette Petr Kylousek, Brno: Masarykova Univerzita 2003, 123-130.

¹⁰ Marilena Chaui, *Como superar a dicotomia entre conformismo e resistência?*, in Hermann Herlinghaus és Monika Walter, szerk., *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural* (Berlin: Langer, 1994), 159-184, hier 170.

¹¹ Uo.

- Chauí, Marilena, „Como superar a dicotomia entre conformismo e resistência?” In *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, szerkesztette Hermann Herlinghaus és Monika Walter, Berlin: Langer, 1994.
- Hagedorn, Hannah, „La discusión de una nueva identidad de autor en la revista de teatro popular, *‘El Teatro criollo’*.” In *Contacts and Contrasts: North-South, East-West in Literature, Culture, History*, szerkesztette Flóra Kovács, Dénes Mátyás és Katalin Kürtösi, Szeged: JATE Press, 2012, 71-77.
- Historia del Teatro en Buenos Aires, La emancipación cultural (1884-1930)*, szerkesztette Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Galerna, I, 2002.
- Hulfeld, Stefan, *Theatergeschichte als kulturelle Praxis: Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich: Chronos 2007.
- Lafforgue, Jorge, „Panorama del teatro.” In *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- Lo que yo he visto: José J. Podestá y Pepino 88*. Uruguay: Rosario, 2013.
- Montoya de, Eva Golluscio, *Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense*. Toulouse: Caravelle, 1984.
- Ordaz, Luís, *Breve historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Claridad, 1999.
- Podestá, José J., *Medio Siglo de Farándula. Río de la Plata 1930*. Buenos Aires: Galerna, 2003.
- Scobie, James R., *Buenos Aires 1870-1910*. New York: Oxford University Press, 1977.
- Seibel, Beatriz, *Historia del teatro argentino, Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor, I, 2002.
- Shulman, Max és Westgate, J. Chris, *Performing the Progressive Era. Immigration, urban life, and nationalism on stage*. Iowa City: University of Iowa Press, 2019.
- Urtiaga, Juan González és Podestá Los, *El teatro rioplatense através de, La gran familia*. Montevideo: ONPLI, 2001.

METADRÁMAI STRATÉGIÁK ÉS EFFEKTU- SOK A 20. SZÁZADI ÍR SZÍNHÁZBAN

KURDI MÁRIA

Az utóbbi néhány évtizedben a dráma kutatása mintha megtorpant volna, legalábbis ami az Ibsennel kezdődő modern drámát illeti. Jóval több, a színházi vagy azon kívüli helyszíneken zajló teátrális eseményekre, nem-verbális performanszokra fókuszáló írás lát napvilágot, melyekben előfordulnak utalások drámákra is, de a műfaj és az egyes művek esztétikai minőségeinek vizsgálata viszonylag ritkán jelenik meg önmagában. Éppen ezért öröm kézbe venni Kürtösi Katalin 2007-es *Valóság vagy illúzió? Metadramatikus elemek észak-amerikai színművekben* című könyvét, amely minden bizonnyal tankönyvként is jól hasznosul. A szerző ebben egy céltudatosan szerkesztett elméleti bevezető után egy csokorra való, a nagyközönség által is jól ismert (ilyen pl. a *Hosszú út az éjszakába* O'Neilltől és Albee darabja, a *Nem félünk a farkastól*), valamint kevésbé ismert észak-amerikai drámát tárgyal (például a kanadai Michel Marc Bouchard *Les feluettes* [Virágszálak] című művét). A fejezetek célja, hogy rámutassanak a metadrámai elemekre és elemezzék azok dramaturgiai és tematikus funkcióját, a drámai szöveg és az azon alapuló, lehetséges vagy elképzelt színházi előadás közötti mezsgyén helyezve el a tanulmányok kérdésfeltevéseit.

Kürtösi megfontoltan választja ki a legfontosabb elméleti pilléreket, amelyekre építeni tud, és amelyek az ilyen irányú vizsgálódások területén más kutatók munkájában szintén alkalmazható kiindulópontok lehetnek. Szerinte a „színház önmaga felé fordul-

lása a több évtizedes gyakorlati megnyilvánulások után ... elméleti szinten is új lendületet kapott az 1960-as évek derekán,”¹ vagyis a metadramai jelenségek teoretizálása viszonylag fiatal tudományos diskurzus és úgy tűnik, párhuzamosan jött létre és haladt együtt a performativitás elméletének szárnyat bontásával és fejlődésével. A tágabb értelemben vett metadramai stratégiák megjelenése viszont úgyszólván egyidős magával a műfajjal hiszen, mint Marvin Carlson állítja,

még mindig tartható az a nézet, hogy drámai szöveg megkülönböztetője részben a korábbi, irodalmi és nem-irodalmi szövegekkel való érintkezésének mértéke és sajátossága. Az irodalmi műfajok között elsődlegesen a dráma az, amelynek mindig is központi törekvése volt nem csak egyszerűen történetek elmondása, hanem a közönség számára már ismert történetek újra elmondása. Része ennek az utalások, költői képek, sőt, strukturális elemek és minták újra felhasználása, ahogyan az intertextualitás elmélete leírja, de a folyamat messze túlmutat ezen.²

Az évszázadok során keletkezett drámák jó része nem csak témák, hanem stratégiák újra hasznosítását mutatja. Mint elismert színháztörténeti tény ez kétségtelenül jelzi, hogy a műfajban születő művek a görögök gyakorlata óta meglehetősen gyakran hordoznak önreferenciális jegyeket. Az utóbbi pedig, idézi Kürtösi Richard Hornby csoportosítását, a felsorolt metadramai elemek egyikeként tartható számon.³

Könyvében Kürtösi olyan észak-amerikai drámákat választott értelmezései tárgyául, melyekben, mint írja, „a metadramatikus, öntükröző, önreferenciális formai megoldások hangsúlyosan 'amerikai,' vagy 'kanadai' témával párosulnak.”⁴ Gondolatmenetei inspirálóan hatnak abba az irányba, hogy más országok angol nyelvű drámaírásában is vizsgáljuk a nemzeti témakör és a metadramatikus formák direkt vagy indirekt módon megnyilvánuló összefüggéseit. Jelen tanulmányban a modern ír dráma néhány reprezentatív képviselőjének egy-egy, az adott szempontból releváns darabjában kívánom a bennük alkalmazott, leginkább domináns metadramai stratégiákat röviden tárgyalni, s egyúttal társadalmi és kulturális beágyazottságuk sajátosságait is ismertetni. A kiválasztott művek

¹ Kürtösi Katalin, *Valóság vagy illúzió? Metadramatikus elemek észak-amerikai színművekben* (Szeged: Egyetemi Kiadó, 2007), 13.

² Marvin Carlson: „A kísértetjárta szöveg”, ford. Kurdi Mária, in: Kurdi Mária, Csikai Zsuzsa szerk. *A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból* (Szeged: AMERICANA ebooks, 2014), 50.

³ Kürtösi, *Valóság vagy illúzió?* 18.

⁴ Uo. 24.

az 1900-as évek elejétől az ezredfordulóig születtek Írországbán, átívelve a műfaj múltjának száz évét és a politikai, kulturális változások által kétségkívül befolyásolt fejlődését az Ír Dráma Reneszánszától a posztkoloniális, majd poszt-posztkoloniálisnak vagy poszt-modernnek címkézett stádiumokon.

Az első drámaíró, akitől két művet tárgyal Kürtösi, Eugene O'Neill, a modern amerikai színházban origónak, úttörőnek számító szerző. Ír-amerikai származása szinte predesztinálta O'Neill-t arra, hogy első összekötője legyen a két kultúra egymással koronként párhuzamokat mutató, összevetésekre inspiráló színházi gyakorlatai között. Az Ír Irodalmi Megújulás mozgalmának pregnáns részeként az 1904-ben Dublinban alapított Abbey Színház társulata 1911-ben jutott el először az Egyesült Államokba, s főként az ott élő ír diaszpórának adtak elő, W. B. Yeats, J. M. Synge és Lady Augusta Gregory drámáiból. A közönség soraiban ült az akkor még huszonéves O'Neill, aki áhítattal nézte az ír színészek játékát és a hamarosan kibontakozni kezdő munkásságára különösen Synge költői nyelvezete és hagyományokból építkezően újító dramaturgiája volt számottevő hatással. Mint Egri Péter írja, különösen Synge-nek a *Szirti lovasok* (*Riders to the Sea*, 1904) című drámája ragadta meg a pályakezdő O'Neill képzeletét, s vált a tengeren játszó, a tengerrel való küzdelemről írt egyfelvonásosainak ihletőjévé.⁵

A Synge dráma helyszíne az Aran-szigetek valamelyikét asszociálja, ahol ott tartózkodásai során a drámaíró megismerkedett az egyszerű halászok és családjaik állandó küzdelemmel, veszélyekkel és veszteségekkel teli életével. A cselekmény egy halászkunyhó konyhájában játszódik, ahol az anya, Maurya és lányai számára egyre bizonyosabbá válik, hogy az utóbbiak egyik bátyja, Michael tőlük messze északra a tengerbe veszett. Kiderül, hogy Bartley, Maurya utolsó életben maradt fia szintén útra készül, hogy a hamarosan induló hajón a galway-i vásárba menjen két lovát eladni. Maurya próbálja a fiút visszatartani, hiszen rossz az idő és a háborgó tengeren az életét kockáztatná. Bartley azonban elszántan megy ki a házból, majd a lányok utána küldik Mauryát, hogy áldja meg és adja át neki a kenyeret, amellyel elfelejtették bátyjukat feltarisznyázni. Visszatérve az anya baljós látomásáról beszél és lefesti azt a múltbeli jelenetet, amikor tenger víztől csöpögő vitorlába csavarva hozták haza az egyik fiát. A következőkben megelevenedik, újra dramatizálódik a történet: egymás után öregasszonyok érkeznek, majd férfiak hozzák Bartley vitorlába csavart holttestét. Végül az asszonyok kántálásával a halottak elsiratásának hagyományos, pogány eredetű rituáléjába és a számos elemző által

⁵ Péter Egri, "Synge and O'Neill: Inspiration and Influence", in: Heinz Kosok és Wolfgang Zach szerk. *Literary Interrelations. Ireland, England and the World. Vol. 2.* (Tübingen: Günter Narr, 1987), 262-263.

Írország-anyaként értelmezett, az országot szimbolizáló, fiait sirató Maurya egyedi hangú, nem szokványos sémákat ismétlő imájába fordul át a cselekmény: „Együtt van mind, eljött a vég. A mindenható Úristen könyörüljön Bartley lelkén és Michael lelkén, Sheamus és Patch lelkén, Stephen és Shawn lelkén ... Bartleynak gyalult deszkából jó koporsója és mély sírja lesz. Kívánhat-e többet az ember? Nincs, aki örökké élne, s ebbe bele kell nyugodnunk.”⁶ A metaszínházi stratégia egy pogány kori rítusnak a 20. század elején az ország nyugati vidékein még eleven közösségi erejét beépítve érzékelteti, hogy Synge, mint Patrick Lonergan írja, a gyarmati függés ellen küzdő ír nacionalizmus szélsőségesebb, a nemzeti kultúra homogenitását valló képviselőinek esszencialista felfogásával akaratlanul is „vitába szállt arról, milyennek tekinthető az autentikus Írország”.⁷

O'Neill esetében a rítus beépítését a modern dramaturgiába Kürtösi a *Jones császár* (*The Emperor Jones*, 1920) című egyfelvonásos tárgyalása során mutatja ki. Az Ír Irodalmi Reneszánsz 1923-ban Nobel Díjban részesülő reprezentánsa, a modernista költő és drámaíró W. B. Yeats *A Baile partján* (*On Baile's Strand*, 1904) című egyfelvonásosának közepén egy rítust állít a színpadra, amelyben az ír mitológia kiemelkedő hőse és harcosa, a félig isteni eredetű Cuchulain fogad hűséget Uladh (Ulster) Nagykirályának, Conchubarnak. Conchubar azzal érvel, hogy a másoknak országuk érdekeit kell szolgálnia és védenie a külső ellenfelekkel szemben. Cuchulain félti egyéni szabadságát és csak akkor gondolja meg magát, amikor az összes jelen lévő alacsonyabb rendű király is követeli tőle a hűségesküt, vagyis egyedül marad meggyőződésével. A királyok beszédét a verses forma teszi ünnepélyessé és a szertartás legfőbb eleme a tűz, elsősorban az életerő, megtisztulás és újrakezdés ősi szimbóluma. Cuchulain az illatos füvekkel táplált tűz fölé hajlik, melyet asszonyok tartanak elé egy tálban, s szavakkal tesz fogadalmat: „Felesküszöm, mindenben engedek / Conchubarnak, és védem fiait”. Válaszul a Nagykirály ennek további megpecsételését kéri: „Egyek vagyunk, akár e lángok itt: / Vedd bölcsességem, add nekem erőd. / Most tedd a tűzbe kardod, s mondj imát, / Hogy védje meg a házat és hazát / Hűségesen”.⁸

⁶ J. M. Synge, *Szíriai lovassok*, ford. Göncz Árpád, in: uő, *Drámák* (Budapest: Európa, 1986), 19.

⁷ Patrick Lonergan, "J. M. Synge, Authenticity and the Regional", in: Neal Alexander és James Moran szerk. *Regional Modernisms* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013), 79. "debates about what an authentic Ireland might look like".

⁸ W. B. Yeats, *A Baile partján*, ford. Szabó T. Anna, in: *Írás az ablaküvegen: tizenegy dráma*. Vál. és szerk. Mesterházi Márton (Budapest: L'Harmattan, 2018), 23.

Miközben ősi mítoszt dolgoz fel és beépíti a rítus transzformáló erejét, a Yeats drámájában megjelenített konfliktus Conchubar és Cuchulain között egyfelől az egyéniségből fakadó igények és vonzódások, másfelől a társadalmi érdekeket feltétlenül szolgáló magatartás ellentétéről szól. Hátterükre és személyiségükre nézve Bertha Csilla szerint „A középszerű, hatalmon levő ember félelme, bizonytalansága ez az alacsonyabb rangú, de tehetségesebb, értékesebb emberrel szemben”.⁹ Ellentétük áttételesen a 20. század eleji nemzetvédő ír törekvések és a politikailag kevésbé meghatározott, egyéni utakról való elképzelések között nem ritkán érezhető feszültségekre rezonált. Ugyanakkor egy általánosabb szinten is értelmezhetjük a drámát, mint a modern szubjektum egyik központi, a közéleti és magánéleti kötődések súrlódásaiból fakadó krízisének kifejezését. A Conchubar és vazallusai által erőltetett, nem Cuchulain személyes igényét kifejező rituális hűségeskü nem hoz békét, hanem tragédiába torkollik: Cuchulain, nem tudván, hogy skót földön, ahol valamikor járt és szeretett egy királynőt, született és felnőtt egy gyermeke, megöli saját fiát, akiben Conchubar és a többiek csak a kívülről érkezett, támadó szándékú harcost látják.

O'Neill *Utazás az éjszakába* (*Long Days Journey into Night*, 1940) című drámájával kapcsolatban írja Kürtösi, hogy „A színház, a színészet és a színészkedés átítatja a család életének minden pillanatát”, továbbá a „drámai és színházi tudatosságot” és a „darabonbelüli-darab” mint dramaturgiai fogás komplex átformálását emeli ki Sharon Pollock *Vérkötelékek* (*Blood Relations*, 1980) című művének tárgyalásával.¹⁰ Valóság és illúzió egymáshoz való viszonya, melyet már Kürtösi könyvének címe felvet, szintén visszatérő kérdés az észak-amerikai drámák taglalásában, legszembetűnőbben Sam Shepard-től a *Hamisítatlan vadnyugat* (*True West*, 1980) elemzése során. Az alábbiakban két ír dráma ezekhez hasonló metaszínházi eszközeinek szerepére utalok, melyek időben szintén távol keletkeztek egymástól.

Teresa Deevy *A 'Disciple'* (A „tanítvány”, 1931) című drámájában egy 16 éves cseléd-lány, Ellie a főszereplő, aki nemrég fejezte be tanulmányait apácák által működtetett egyházi iskolában. A darab megírásának évtizedében, 1937-ben ratifikálták a független Írország új alkotmányát, amely a nők helyzetéről annyit írt, hogy a férfiakkal egyenlők és garantált a szavazati joguk, de nem kell munkát vállalniuk az otthon és családi élet terén

⁹ Bertha Csilla, *A drámaíró Yeats* (Budapest: Akadémiai, 1988), 83.

¹⁰ Kürtösi, *Valóság vagy illúzió?* 31, 86, 90.

kívül, mert mint anyák és feleségek támogatják igazán az állam működését.¹¹ Ilyen, a nők által szerzett drámák sorsát is behatóan érintő restriktív háttér ellenében születtek Deevy főbb művei az 1930-as években. Az *A 'Disciple'* Ellie-je kirobbanó energiával bír és képzeletvilága messze túlszárnyalja a mindennapjait meghatározó szegényes vidéki kereteken és cselédi feladatokon. Dédelgetett ideálja egy Charlotta Burke nevű lány, aki az egyházi iskolában az apák tiltakozása ellenére Shakespeare Coriolanusát alakította nagy sikerrel, majd színészi pályára lépett, ám hamarosan öngyilkos lett. Ellie-t vonzza, hogy Charlotta képes volt a társadalmi korlátokon túllépni és férfias hősiességet felmutatni, amiért szerinte nem is nőnek kell Charlottát tekinteni,¹² hiszen a nőiség önmagában nem számított értéknek azokban az években. A csodált színésznő halálával Ellie maga próbál Coriolanus pózához hasonlót felvenni,¹³ de ezt nem veszi észre senki, tehát újabb ideált kell keresnie egy bátor férfi személyében, aki Coriolanust megtestesítheti számára. Híre kelt, hogy egy Skalpoló Jack-ként (Jack the Scalp) emlegetett bűnöző a környéken bujkál, aki egyszer csak beront a házba, ahol Ellie szolgál, hogy ott rejtőzzön el a hatóság elől. Ellie, aki eddig csak álmodozott erről a szerinte Coriolanuséhoz fogható tetteket véghezvivő figuráról, most azonosulni akar vele, illusztrálva, hogy a patriarchális társadalomban a nő csak egy férfin keresztül tud a hősiesség eszméjéhez kötődni.¹⁴

Mikor végre kettesben maradnak, Ellie elragadtatva szólítja Jack-et Caius Marcius Coriolanusnak¹⁵ és társul ajánlkozik, aki majd főz neki és mellé fekszik az ágyába. Csatlódnia kell azonban, mert Jack erre megrémül, és egyáltalán nem játssza Shakespeare római hősének szerepét, hanem saját erkölcsi tisztességére hivatkozva elmenekül Ellie elől. A drámát az elhagyott lány kesergése zárja amiatt, hogy nem évszázadokkal korábban született, amikor a férfiak még férfiasak és hősiességek voltak.¹⁶ Mindezzel Deevy a korabeli patriarchális rendszer normatív férfi dominanciáját ásta alá, ráadásul a hősiesség példaképének nem írt történelmi vagy irodalmi alakot választott, hanem a nagy angol Bárd színpadának egyik teremtményét. Deevy drámája két modern író férfi drámaíró által

¹¹ A vonatkozó cikkelyt számos feminista elemzés idézi, például Melissa Sihra, „Introduction: Figures at the Window”, in: Melissa Sihra, szerk. *Women in Irish Drama: A Century of Authorship and Representation* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2007), 2.

¹² Teresa Deevy, *A 'Disciple'*. *The Dublin Magazine* 12.1 (1937): 38.

¹³ Uo. 39.

¹⁴ Cathy Leeney, „Ireland's 'exiled' women playwrights: Teresa Deevy and Marina Carr”, in: Shaun Richards, szerk. *The Cambridge Companion to Twentieth-century Irish Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 152.

¹⁵ Deevy, *A 'Disciple'*, 44.

¹⁶ Uo. 46-47.

megalkotott korábbi nőalakokkal mutat jelentős párhuzamot, s velük összevetve még reménytelenebbnek mutatkozik Ellie sorsa. Az egyikük Pegeen, Synge *A nyugati világ bajnoka* (*The Playboy of the Western World*, 1907) című művéből, akit (és a többi karaktert is) elámít a kocsmájukba vetődő Christy Mahon apagyilkosságról szóló története, és az őt a kisszerű mindennapoktól és a pipogya vőlegénytől megszabadító hőst látja benne. Lelkesedése addig tart, míg ki nem derül, hogy az öreg Mahon él, minek következtében a falu közössége Christy ellen fordul, s a deheroizált „bajnok” fizikai büntetésében Pegeen tevékenyen részt vesz. Miután Christy az apjával otthagya őket, Pegeen később észre veszi, mit veszített; bár megcsillant előtte a szabadság lehetősége, nem hitt Christy önmegújító, nem szokványosan értelmezhető hősiességében. Deevy Ellie-jének ennyi sem adatott meg az időközben szabaddá vált, de a nők lehetőségeit behatóan vizsgáló Írországból.¹⁷ Másik elődje szintén az Ellie nevet viseli, G. B. Shaw *Összetört szívek háza* (*Heartbreak House*, 1919) című drámájában. Ő szintén Shakespeare-rajongó, aki az első világháború hajnalán Othello-ért lelkesedik, aki az otthona zártságában nevelkedett Desdemónának csodás történeteket mesélt a tágabb világról és katonai pályája során átélt hősi kalandjairól. Shaw Ellie-je irodalmi ideáljához hasonlóan elbűvölten hisz egy újdonsült férfi ismerősének, aki saját előadása szerint „szocialista, megveti a rangot, és már három forradalomban is harcolt a barikádokon”.¹⁸ Mikor kiderül, hogy ez a férfi barátjának éppenséggel a felsőbb osztályhoz tartozó férje, Desdemona sorsához ugyan nem mérhetően, Ellie keservesen csalódik és pragmatikus gondolkodásra vált: férjhez megy barátnője nyolcvanas apjához, a címbeli vendéglátó ház urához.

A brit identitás kialakításában jelentős szerepet játszó Shakespeare, érdekes módon, korántsem vált elutasított szerzővé a brit gyarmati alávetettségétől 1922-ben megszabadult Írországból, mely a specifikusan önálló nemzeti identitás megújítását törekvései középpontjába helyezte. 1924-ben Cork városában egy katolikus pap, James O’Flynn Shakespeare Társulatot alapított, a próbák helyszínére célozva „The Loft” (A padlás) néven, amely máig fennáll. Az első években különlegessége jórészt az volt, hogy a pap munkásfiatalok közül toborozta a Shakespeare darabokat lelkesen játszó amatőr színészeket. Erre a színjátszó előzményre több vonásában emlékeztet Jim Nolan író drámaíró *Moons-hine* (Holdfény) című drámája, melyet 1991-ben mutattak be Waterford-ban, majd egy

¹⁷ Bővebb elemzés olvasható erről a párhuzamról itt: Leeney, „Ireland’s ‘exiled’ women playwrights”, 152-154; Mária Kurdi, „Intertextuality in Drama: Strategic Remodelling of Motifs and Character Figurations in Synge and O’Casey by Irish Women Playwrights”, *Eger Journal of English Studies* 10 (2010): 4-6.

¹⁸ G. B. Shaw, *Összetört szívek háza*, ford. Gy. Horváth László. in: G. B. Shaw, *Színművek II.* Budapest: Európa, 2008. 307.

évvel később a dublini Abbey Színházban is. Nagypénteken kezdődő cselekményében egy vidéki amatőr csoport készül a *Szentivánéji álom* Húsvét vasárnapra kitűzött előadására. Az amatőr színészek itt is munkásemberek, a „rendező” pedig foglalkozása szerint temetkezési vállalkozó, McKeever, aki civil munkájára is rendezői és művészi tevékenységként tekint, beleértve a halotti maszkok készítését és a halottak mosdatását: „A bebalzsamozó”, mondja, illúziókkal szolgál”.¹⁹ A drámában többször említ egy bizonyos O’Flynn atyát, aki saját társulatával egy az 1916-os Húsvéti Felkelést idéző, éppen aktuális színházi eseményt próbál, elvéve tőlük a lehetőséget, hogy a városházán játsszanak. Ez arra enged következtetni, hogy Nolan tudatosan teremtett kapcsolatot a Shakespeare társulatot építő, a valóságban sok évtizeddel korábban élt katolikus pap egykori tevékenységével – igaz, annak csak egyik, a republikánus politikát támogató aspektusával. Nolan drámaszövegében tehát egybefonódik a történelmi realitás és az irodalmi fikció.

Valóság és illúzió kettőse több szinten jellemzi a művet: a falusi amatőrök által próbált *Szentivánéji álom*ban éppúgy jelen van, mint a *Moonshine* karaktereinek viszonyrendszerében. A metadrámai szint maga is megsokszorozódik: a külső drámán belül próbálnak egy darabot, amelyben az álom is illúziót keltő funkcióval bír, a mesteremberek előadása pedig kétségkívül játék-a-játékban. A *Moonshine* cím jelentése szintén kettős, egyrészt utal a holdra, egy valóságos égitestre, melynek fényénél Pyramus és Thisbe találkoznak, ugyanakkor jelenthet olyan beszédet, amely elrugaszkodik a valóságtól, netán illúziókat kerget. A Nolan teremtette alakok egy protestáns lelkész, Langton, és az anyja halála okán hazatért lánya, Elizabeth kivételével a Shakespeare darabban is játszanak, méghozzá többretegű szerepeket. Szereplők Nolan drámájának cselekményében, amelyen belül olyan Shakespeare karaktereket alakítanak, akik a maguk csetlő-botló, amatőr módján Theseus és Hippolyta, valamint a királyi udvar előkelőségeinek szórakoztatására egy tragikomikus szerelmi történetet, a Pyramus és Thisbét mutatják be.

Nolan drámájának cselekménye Nagypénteken kezdődik, amikor a Jézus szenvedéseinek és kereszthalálának földhöz ragadt párhuzamaként a szereplők többféle veszteséggel és nehézséggel néznek szembe. Langton, a protestáns lelkész elvesztette híveit, utoljára már üres templomban prédikált, felesége haldoklik, ugyanakkor a katolikusokból álló amatőr színjátszó csapat is megfogyatkozott, ennél fogva a megmaradt négy embernek, McKeever-t is beleértve, egyenként több szerepet kell majd játszaniuk a

¹⁹ Jim Nolan, *Moonshine* (Loughcrew: Gallery Books, 1992), 65. „The embalmer [...] is a creator of illusions”.

Shakespeare előadásban. Az ábrázolt „valós” élet és a felidézett színházi illúzió kölcsönös hasonlóságokat mutatnak. Nolan szereplőinek saját érzelmi problémái Shakespeare vígjátékának összekuszálódott, majd kibogozódó szerelmi viszonyaira rímelnek. Ebből a szempontból elsősorban McKeever és Elizabeth kapcsolata áll a középpontban, amely először fellángolt, majd évekre megszakadt, amikor a lány elhagyta szülei házáat, mert nem remélte, hogy apja, anyja és a közösség megértik és elfogadják vonzalmát egy középkorú, nem az ő társadalmi osztályukhoz és vallásukhoz tartozó kétkezi mesterember iránt.

Húsvét vasárnap reggel, a *Szentivánéji álom* ötödik felvonásának első jelenetét próbálják az amatőr színjátszók, a hitében megrendült lelkész engedélyével a hívek által elhagyott templomban. A próbán Theseust és Demetriust egyaránt McKeever játssza, és a másik három amatőr szintén váltogatja szerepeit. Bridget Hippolytát és Thisbét; Michael, McKeever tinédzser segédje Philostrate és Pyramust személyesíti meg, és akár csak Zuboly Shakespeare-nél, az utóbbi mellett az Oroszlánt is, továbbá behozza a lámpást és a bokrot, mit több, átlényegül a Holdvilággá; Griffin a Prológ szövegét mondja el, majd a Falat is alakítja. Mint ténykedésükről McKeever biztatásul mondja, „Illúzió és Igazság. Illúziót hozunk létre, hogy kifejezhessük az igazságot”.²⁰ A gondolat nem új, hiszen a *Wilhelm Meister tanulóéveiben* már Goethe is azt írja, hogy „az álarc alatt olyan őszinték vagyunk, amilyenek akarunk. ... Ez a legjobb mondja annak, hogy az ember ki lépjen önmagából, és kerülő úton ismét visszatérjen”.²¹ Kell azonban hozzá egyfajta belső hit és önbizalom, s ezt McKeever is csak később ismeri fel. Nolan vidéki amatőrjei egy átmeneti szakaszba érkezett, látványosan szekularizálódó, de sok tekintetben még a konzervatív hagyományok negatív terheit viselő Írország közegében élnek.²² Michael autista, akit furcsaságaiért sokan csúfolnak a faluban, bolondnak, idiotának bélyegzik. Korábban is voltak kételyei az előadás sikerével kapcsolatban, a próbán pedig túl nehéznek bizonyul számára a sokszoros feladat, így McKeever-t okolva dühösen eldobja kellékeit, majd elfut. Griffin követi: ez a fiatalember szintén könnyen válik kételkedővé, mert

²⁰ Uo. 41.

²¹ Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meister tanulóévei*, ford. Benedek Marcell (Budapest: Európa, 1983), 126-127.

²² Pat McEvoy, *Minister and Minstrel: A Critical Analysis of the Plays of Jim Nolan* (Waterford, 2014), 58. MA disszertáció, kézirat.

<https://repository.wit.ie/2952/1/Minister%20and%20Minstrel%20a%20Critical%20Analysis%20of%20the%20Plays%20of%20Jim%20Nolan%20Final%20Draft..pdf>. Letöltés: 2020. július 4.

homoszexuális hajlamát a társadalom megvetésétől tartva magába temeti, és bár szeretetre vágyik, magányosan, büntudatban él. Bridget iskolás lány, aki szerelmesnek képzei magát McKeever-be, szintén csalódottan hagyja ott a félresiklott próba színhelyét.

McKeever azonban kiváló rendezőnek bizonyul, és nem csak a halottak másvilágra vezető útjának előkészítésében, vagy az általa kiválasztott drámák próbáin, hanem amikor a következő jelenetekben meghallgatja a három csüggedőt és empátiájával, megértő, önkritikus attitűdjével elő tudja mozdítani életük drámájában önmaguk elfogadását. Az utolsó jelenet a Feltámadás idején játszódik, a színtérre átalakuló protestáns templomban. Langton felravatalozott feleségének búcsúztatása összeér a Feltámadás reményt adó gondolatával, s az amatőr társulat tagjainak szintjén is megtörténik a csoda: újjáéled bizakodásuk, hogy a játék eszközével túljuthatnak saját másságuk és marginalizáltságuk bénító érzésének bezártságán. Ebben a nyitásban éppen betegsége miatt a legmélyebb elszigeteltséget nap, mint nap megélő autista Michael jár az élen, aki a reményt átérzve öngyógyító átalakuláson megy keresztül. Mintegy hitet öntve a többiekbe „a megváltás forrása mindnyájuk számára”,²³ amikor a nyitott ablakon átszűrő holdfény megvilágításában átveszi a rendezői szerepet és a templomba képzei a bozótost, amely mellett Shakespeare mesteremberei játszanak és Bottom néven szólítja Griffint.²⁴ Nolan többrétegű metaszínházi stratégiája felmutatja, hogy az illúzióteremtés valóságalkító erőként képes működni, és fordítva: a keresztény ünnep hitet ad és szárnyat a képzeletnek.

Szerepjáték természetesen előfordul drámán belüli dráma keretei nélkül is. Kürtösi elsősorban Albee *Alpári hölgy* (*The Lady from Dubuque*, 1980) és Michael Tremblay *Hosanna* (1973) című drámái kapcsán tárgyalja ezt az eszközt és kiterjedtebb, átöltözésses, karneváli változatát.²⁵ A modern ír színház tárházából ismét két művet emelek ki, amelyekben a szerepjáték egy politikai helyzet, illetve bizonyos identitásképző történelmi események és hagyományok témáit cselekményesítő környezetben nyer jelentésképző funkciót. Brian Friel *A díszpolgárok* (*The Freedom of the City*, 1973) című drámája a szektás ellentétek miatt kialakult „zavargások” (Troubles) kezdeti szakaszában játszódik az észak-írországi Derry városában. Bár a cselekményt 1970-be helyezi át író, a darab elismerten az 1972. januárjában lejátszódott politikai esemény, a „Véres vasárnap” ha-

²³ Uo. 65.

²⁴ Nolan, *Moonshine*, 85.

²⁵ Kürtösi, *Valóság vagy illúzió?*, 70, 95.

tása alatt íródott. Azon a vasárnapon a város katolikusai polgárjogi demonstrációt szerveztek, melynek célja a protestáns lakosokkal való egyenlő bánásmód kivívása volt. Friel maga is részt vett a megmozduláson és látta az odavezényelt brit katonák támadó fellépését, melynek során tizennégy fegyvertelen demonstrálót lőttek halálra. Drámájában fikcionalizálja a történetet és három tüntetőt szerepeltet, akik a mű elején már holtan hevernek a színen, majd életük utolsó néhány órája elevenedik meg a cselekményben visszatekintő és párhuzamos, Brecht hatását is mutató, értelmező jelenetek formájában.

Mindhárom áldozat a fiatalabb korosztályhoz tartozik; a tömegoszlató könnygránát eső elől véletlenül éppen a városháza épületébe menekülnek be és a pazar bútorokkal és műtárgyakkal berendezett nagyteremben kötnek ki. Michael és Csontos (Skinner) munkanélküliek, de ellentétesen viszonyulnak a helyzethez: az előbbi naivan idealista, hisz a polgárjogi követelések teljesülésében és szeretne bekerülni a középosztályba, míg az utóbbi fiatalember cinikus és a rebellis magatartásban hisz. A közöttük lévő távolság az északír katolikusok szélsőségeit érzékelteti, bár a harmadik bemenekülővel, a sokgyerekes Lily-vel együtt mindhárman a legszegényebb réteghez tartoznak. Kihasználva, hogy ilyen ünnepélyes hangulatú helyen vannak, a vakmerő Csontos felcsap „ceremóniamesternek”²⁶ és beöltöztetési szerepjátékot talál ki: magára veszi a polgármester díszruháját, és díszpolgárokká avatja Michael-t és Lily-t, majd tanácsülés megnyitását utánozza, amely az egyszerű emberek kéréseit tűzi napirendre.²⁷ A jelenet ironikusan kommentálja, hogy csak ilyen, a valóság nyomásától ideiglenesen felszabaduló módon, a hatalom kérészetű, karneváli stílusú ál-birtoklása során juthatnak ők hárman a hatalom közelébe és az igazságos bánásmód lehetőségének kilátásához.²⁸

Bár az író katolikus, Frank McGuinness legünnepeltebb drámája, az *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme* (Tekints Ulster fiaira, akik a Somme felé menetelnek, 1985) az ír protestánsok történelmének egyik meghatározó eseménye, az első világháborúban a brit oldalon való részvétel keretében nyolc északír férfi szereplőjének sorsát a bevonulástól a Somme-nál 1916-ban lejátszódó vesztes csata előestéjéig. Cselekménye a dráma jelenében öreg főalak, Pyper visszaemlékezéseiből épül fel, aki nyolcuk közül az egyetlen túlélője a tragikus ütközetnek. McGuinness-t itt nem a tör-

²⁶ Christopher Murray, *The Theatre of Brian Friel: Tradition and Modernity* (London: Methuen Drama, 2014), 56.

²⁷ Brian Friel, *A díszpolgárok*, ford. Mihályi Gábor, in: *Nagyvilág*, 19.5 (1974): 745.

²⁸ A jelenet részletesebb elemzését lásd: Kurdi Mária, *Nemzeti önszemlélet a mai ír drámában 1960-1990* (Budapest: Akadémiai, 1999), 88-89.

ténelmi összefüggések izgatják, hanem a protestáns identitás, amely kulturális hagyományokban, szokásokban és rítusokban ragadható meg leginkább, így a dráma a hozzánk kötődő releváns mozzanatok felidézésével halad előre, tulajdonképpen Pyper emlékeinek színpadán. A mű tetőpontja a csata előtti szerepjáték: az ír protestánsok történelmében igen fontos, a katolikus II. Jakab felett aratott, győztes Boyne-melléki csata (1690) júliusi évfordulójának minden évben az északír határon elterülő, Scarva nevű faluban megrendezett újrajátszásának az imitációjába kezdenek Pyper és bajtársai. Mint P. Müller Péter írja, az újrajátszás során „korábban végrehajtott történelminek minősülő/minősíthető tetteket az eredetitől eltérő kontextusban és funkcióval újra megtesznek, megcselekszenek”.²⁹ McGuinness-nél az újrajátszás újrajátszásakor kétszeresen átalakul az eredeti kontextus és a funkció: a csata előtt magabiztos bátorságot kellene a bevetésre váró fiatalokba öntenie.

A szokások szerint Orániai Vilmost (William of Orange), II. Jakabot és a lovaikat alakító katonák játékát a többiek mantra-szerű kommentárja kíséri.³⁰ Hirtelen az egész félresiklik, amikor az Orániai Vilmost megformáló bajtárs „lova” megbotlik, éppen mielőtt a narrátor bejelentené Jakab csúfos bukását, s az utóbbi helyett a biztos győzelemre induló Vilmos esik le a porba. A Boyne folyó melléki csata újrajátszásának ez a kudarcban végződő újrajátszása egy másik, nem hazai folyó, a Somme mellett természetesen rossz előjel a csata kimenetelét illetően. Ennél azonban többről van szó. A megbotló „lovat” Pyper alakítja, a protestáns Vilmost pedig Crawford, nyolcuk közül az egyetlen, aki anyja részéről katolikus. Mai napig minden év júliusában megrendezik a Scarva-beli újrajátszást és a városok katolikus negyedeit is érintő, következésképpen alkalmanként szektás összetűzésekhez vezető „narancsmenetet” (Orange march) zászlókkal és dobszóval, a Boyne melléki győzelem emlékére. Miközben McGuinness emberségükben tiszteletre méltó, egyénített alakokat ábrázol, az újrajátszás újrajátszásának sikertelensége arra utal, hogy a protestáns írek identitás-megtartó, ciklikusan megidézett, militáns színezetű hagyományai kiüresedetté és anakronisztikussá válhatnak a modern világban. Az íróval készített interjúm során kíváncsi voltam arra, hogyan fogadták a drámát az északír protestáns nézők. McGuinness azt felelte, hogy az északi közönség „úgy tekintett rá, mint honi dabra, különösen Coleraine-ben, a Bann folyóhoz való hazatérésről szóló sorok hallatán. Riverside a színház neve, ahol ott előadták -- a Bann partján van, így a szereplők tényleg

²⁹ P. Müller Péter, *A szín/tér meghódítása: Színházi tanulmányok* (Pécs: Kronosz kiadó, 2015), 51.

³⁰ Frank McGuinness, *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme, Plays I* (London: Faber, 1996), 183-184.

hazatértek. ... A coleraine-i bemutató után csend lett, nem tudtuk mi történt. Amikor lenéztünk, azt láttuk, hogy az egész közönség csendben áll. Hatalmas pillanat volt, tele bánattal”.³¹ Sok év távlatából a Somme melléki csata áldozataival együtt közösségük veszteségeire és a katolikus őslakókkal szembeni gyökértelenségük okozta elmagányosodásukra legbensőbb érzelmeik megérintésével emlékeztette őket ez a színházi előadás.

Albee *Állatkerti története* (*The Zoo Story*, 1959) kapcsán az egyik kérdéskör, amelyről Kürtösi ír az, hogy a kétszereplős egyfelvonásosban a társadalom alján élő, örök-kereső Jerry, aki előre eltervezi, mi fog történni közte és a középosztálybeli Peter között, mintegy drámaíróként funkcionál a darabban.³² Ugyanakkor rendezőnek is tekinthetjük Jerry-t, hiszen tudatosan megrendezi saját halálát, és egyúttal Peter életének egy biztosan kitörölhetetlen élményét. Az ír dráma világából ismét két példát idézek hasonló eszközökre. G. B. Shaw gyakran visz színre művész karaktereket, s ezek mind valamennyire önarcképnek tekinthetők, még ha nem is az írás a mesterségük. Az orvos dilemmája (*The Doctor's Dilemma*, 1906) egy kutató orvost, Ridgeon-t teszi meg főszereplőjévé, akinek az a dilemmája, hogy új találmánya segítségével egyik nem sikeres, de becsületes kollégáját gyógyítsa-e meg, vagy a Louis Dubedat nevű rajzművészt, aki viszont erkölcsileg elfogadhatatlan dolgokat művel: hazudik, csal és bigámiában él az őt ajnározó második „felesége” tudta nélkül. Az írónál megszokott szatirikus humor és ironia csúcsteljesítménye, miközben kétségkívül metadramatikus, hogy a tetten ért Louis így jellemzi magát az orvosok előtt: „Maguk azt képzelik rólam, hogy közönséges bűnöző vagyok. ... A maguk erkölcsprédikációinak számomra nincs semmi értéke. Én nem hiszek az erkölcsben. Én Bernard Shaw tanítványa vagyok”. Tanítványa, ugyanakkor kreálmánya is, amelyek, a *Pygmalion*-ra gondolva, jórészt egyet jelentenek Shaw színházának világában. Az öniironia még magasabb fokára ér a szöveg, amikor a darab egyetlen ír szereplője, Sir Patrick, a következőképpen reagál Louis szavaira: „Bernard Shaw? Sohasem hallottam a nevét. Biztos valami methodista prédikátor”.³³

A cselekmény fordulatait közepette a dilemma eltűnik, mivel Ridgeon a kollégáját gyógyítja meg és hagyja Dubedat-et egy másik orvos avatatlan gyógykezelése következtében meghalni, hogy elvehesse csinos feleségét. Dubedat mindvégig művész marad, aki

³¹ Kurdi Mária, *Otthonkeresés a színpadon: Beszélgetések ír drámaírókkal* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2004), 242.

³² Kürtösi, *Valóság vagy illúzió?* 59.

³³ G. B. Shaw, *Az orvos dilemmája*, ford. Réz Ádám, in: *Hét színdarab* (Budapest: Európa, 1956), 646-647.

utolsó remekként megrendezi saját halálát. Áthozatja magát a műterembe, ahol mint egy teátrális eseményben búcsúzik a többiektől:

LOUIS (*gyöngén*). Igen, rettenetesen fáradt vagyok; de nemsokára alaposan kipihenhetem magam. Szeretnék még elmondani valamit maguknak. Mindannyian itt vannak, ugye? ...

RIDGEON Mindannyian itt vagyunk.

LOUIS (*összerezzen*). Ez a hang ördögien szólt. Vigyázzon, Ridgeon: az én fülem olyasmit is meghall, amire mások süketek. Gondolkoztam – sokat gondolkoztam. Okosabb vagyok, mint ahogy képzeli.

SIR PATRICK (*súgva Ridgeonhoz*). Idegesíted, Colly. Eredj ki szép csöndesen.

RIDGEON (*félre, Sir Patrickhez*). meg akarod fosztani közönségétől a haldokló színeszt?

...

LOUIS ... *Maga* van még mindig a színpadon, Én már fél lábbal leléptem róla.³⁴

Ezek szerint Ridgeon és Dubedat kölcsönösen átlátnak egymás illúziókat keltő viselkedésén, köznapiasan szólva, színészkedésén. A magát tragikus hőssé emelő Dubedat abban a tudatban hal meg, hogy a dilemma megjátszott álarca mögött Ridgeon egyszerűen önző érdekből, ördögi Mefisztóként, hagyta őt veszni. Shaw rejtett társadalomkritikája abban érzékelhető, írja Alfred Turco, hogy míg Dubedat gazembersége könnyen leleplezhető, Ridgeon-é sokkal veszélyesebb, mert elfedi az orvosnak a társadalomban elfoglalt helye és rangja.³⁵

Másik példám Marina Carr *A Macskalápon* (*By the Bog of Cats*, 1998) című drámája, amely lazán adaptálja Médeia történetét a vidéki Írországba. A főalak, Hester Swane, a mitológiai hősnő idegenségéhez hasonlót abban testesít meg, hogy cigány származású; Jason-ja pedig egy nála sok évvel fiatalabb, a többségi társadalomhoz tartozó farmer, aki elhagyta és éppen házasodni készül, hogy a lánnyal hozományba kapott földdel növelje birtokát. Az ókori drámákhoz hasonlóan próféciaák működnek a szövegben: a dráma legelső jelenetében Hester egy kimúlt fekete hattyút vonszol maga után a Macskalápot borító fehér havon, melynek halála, mint rég elvesztett anyja mondta egykor a lápvilág folklór által ihletett félig ember, félig állat úrnőjének, a Macskanőnek, Hester saját halálának napja is lesz, hiszen a „hattyú” jelentésű Swane a neve. Szürreálissá lényegül a

³⁴ Uo. 668.

³⁵ Alfred Turco, „Sir Colenso’s White Lie”, *The Shaw Review* 13.1 (1970): 17.

jelenet: a halál az eufémisztikus, Szellemigéző néven ott áll és nézi Hestert, Emily Dickinson soraira emlékeztetve: „Mert meg nem álltam, a halál / Megállt illemtudón”.³⁶ A halál Carr drámájában az asszony előérzetének szimbolikus megjelenítése, akit tudatos énje azzal küldene el, hogy nem halhat meg, hiszen van egy kislánya, ám az udvarias Szellemigéző csak akkor megy el, amikor kiderül, még nem este, hanem hajnal van. Mindenesetre ez az előjel elhinti a gyanút, hogy az anyai jóslatnak megfelelően a fekete hattyú halála estéjén Hester földi útja is befejeződik.

Ugyanezen a napon történik Hester volt élettársának, kislánya apjának, Carthage-nek az esküvője. Hestert a többség kiközösíti, és otthona elhagyására akarja kényszeríteni, s mindezt betetőzi, hogy gyermekét Carthage el akarja tőle venni. Médea aktusát ismételve Hester megöli a kislányt, de a mitológiai hősnővel ellentétben inkább szeretetből, mint bosszúból követi el a borzalmas tettet: nem akarja, hogy a hozzá ragaszkodó gyermek nélküle éljen, mivel őt az erősek számúzik a Macskaláp közeléből. Nincs már gyermeke és eljött a szürkület, s ekkor *„Belép a Szellemigéző. Hester meglátja, a többiek nem. A Szellemigéző felveszi a földről a haláskést”*.

HESTER ... *(a Szellemigéző felé lép)* Vigyél el, vigyél innen el.

SZELLEMIGÉZŐ Jól van, szépségem.

*Haláltáncba kezdenek, melynek végén a haláskés Hester szívébe hatol. Hester a földre rogy. A Szellemigéző kimegy a késsel.*³⁷

A Szellemigéző képzelt megjelenésével Hester tulajdonképpen megrendezi saját halálát, amely sokáig kísértő emléke marad a haláltáncot és önmaga szíven szúrását néző közösgnek, elsősorban Carthage-nek. Öngyilkossága így performatív aktus: a haláltánc középkori rítusát rendezi újra, mellyel kinyilvánítja, hogy ágenssé lép elő és a testével maga rendelkezik, nem mások döntenek felőle. Tágabb értelmezéshez vezet Melissa Sihra gondolatébresztő megjegyzése arról, hogy az ír történelem során a lápvilágot az antikoloniális küzdelmekkel asszociálták, amely Carr-nál a gyarmatosítás egyik következményeként megmaradt belső patriarchális elnyomással szemben folytatott női ellenállás terévé válik.³⁸ Ebben a keretben Hester performansza a gender – és etnikai határok megletét és szubverzióját láthatóvá tévő eszközként fogható fel.

³⁶ Emily Dickinson, „712”, in: *Emily Dickinson válogatott írásai: Károlyi Amy fordításai és tanulmányai* (Budapest: Magvető, 1978), 88.

³⁷ Marina Carr, *A Macskalápon*, ford. Háy János és Upor László. Kézirat, 58-59.

³⁸ Melissa Sihra: *Marina Carr: Pastures of the Unknown* (Cham, Switzerland: Springer, Palgrave Macmillan, 2018), 125.

Összegzőképpen szükséges megállapítani, hogy a fent hivatkozott nyolc darab mögött egy nagyságrendekkel szélesebb, hasonlóan számba vehető sajátosságokat színpadra képzelő korpusz áll. Az ír drámai termés jelentős része mindig is a nemzeti, társadalmi kapcsolódású témák megszólaltatója volt, ha mégoly áttételesen is, dramaturgiai stratégiáit illetően pedig újításokra és nemzetközi hatásokra nyitott formavilágának gazdagításával kísérletezik. Kürtösi Katalin könyvének ihletése nyomán tanulmányom rövid elemzései csupán ízelítőt nyújtanak a további feldolgozásra érdemes egészről, mely egyúttal az észak-amerikai és az ír színház dramaturgiáinak kapcsolatát még teljesebben vizsgálhatja meg.

CULTURAL APPROPRIATION, BIS: WHITE CRITICS, STAY AWAY FROM YOLANDA BONNELL'S *BUG*!

WALTER MOSER

AVANT-PROPOS

It was in 1976 when I first went to Hungary, at that time of the Cold War a country « behind the iron curtain », as the saying went. I attended the conference of the International Society for Comparative Literature that took place in Budapest, at the Hungarian Academy of Sciences. I remember two – somehow intriguing – things from that event. The first was how the elegant dark Mercedes of Western tourists were mixed up with the elegant dark Wartburgs, in which the Hungarian officials used to be taxied to the Academy. The other one was at Lake Balaton, one of the participants' excursion sites, where East Germans and West Germans met in the shallow waters; in their bathing suits they were just all Germans without any iron curtain between them.

Did I already know Kati at that time? – I don't think so. When did we then first meet? – I don't remember. But I remember that in the 80ies she was a visiting scholar in my research group on Cultural Recycling at the University of Montreal. And that her son Szilárd, had her buy a good collection of different cereals, impressed as he was by the Western capitalist

culture of abundance. Later on, Kati invited me back to Hungary for a series of lectures. On one trip, I visited her at her house in Szeged, where we could admire a statue of Lukacs in her garden; her husband had just acquired it for a ridiculous price, and thus saved it from destruction just after the fall of the iron curtain. Later on, on another trip, again in Szeged, she had me listen to the sound of the NATO jets flying very high in the night sky, and heading for their targets further down in Yugoslavia. Since then, her scientific engagement in Canadian Studies brought her nearly every year to Montreal, where our scholarly exchanges developed also into a friendship.

During my 1993/94 sabbatical in Berlin, I met her again in the capital of the then reunited Germany. When she came to visit there, I discovered her special interest in theatre and accepted her guidance in the rich theatrical world of Berlin.

I am not a specialist on theatre, and even less of Canadian Studies, although I have also published on Canadian literature and art.¹ But why not take advantage of a highly disputed issue that came up very recently in and on Canadian theatre to write a short study for this special volume to honor Katalin Kürtösi. This topic fits also my interests as a researcher, because it falls into the problematic field of “cultural appropriation” on which I have published two scholarly pieces in 1995.² Hence my title, “Cultural appropriation bis”.

So, yes, in Canada we are at it again. Or rather we never resolved the question of, nor the dispute on cultural appropriation. In a brief history of this debate, I propose to distinguish three moments of its emergence and resurgence.

¹ „Nouvelles formes d’art et d’expérience artistique dans une culture en transit : les promenades de Janet Cardiff”, *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 8 (numéro 15, printemps 2010) : 231-250; „Nikolski, un roman pan-canadien de la littérature québécoise: mobilités culturelles dans le texte romanesque”, in Ivete L. C. Walty, Maria Zilda F. Cury and Sandra Regina G. Almeida (eds.), *Mobilidades culturais: agentes e processos*, Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009, 285-334; „Difracciones barrocas en la obra de Jana Sterbak”, in „Jana Sterbak, *De la performance al vídeo*”, catalogue d’exposition, Vitoria-Gasteiz : Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporanea, 2006, 28-37; „Récits de migration interne et externe dans la littérature canadienne anglaise”, in Goulart Almeida, S. R. (ed.) *Perspectivas Transnacionais*, Belo Horizonte : ABECAN/Faculdade de Letras UFMS, 2005, 79-98.

² „L'appropriation culturelle”, *Discours social/Social Discourse* 7 (1-2 1995): 83-105 and „Kulturelle Aneignung. Eine kulturpolitische Debatte in Kanada”, *Weimarer Beiträge* 41 (3 1995): 325-354.

1) AT THE BEGINNING OF THE '90IES.

The underlying issue, at that moment, was the relationship between the “dominant” mainstream culture, and culture industry, to use a term coined by members of the Frankfurt School, the relationship of the “White Man” and the “dominated” culture of aboriginal people in Canada. It was the Canada Council for the Arts that took the initiative to give its Advisory Committee for Racial Equality the mandate to investigate that relationship and to come forth with recommendations. The issue at stake was cultural appropriation, with all its dimensions: purely artistic and aesthetic but also ethical and political, and last but not least economic. Among the examples circulating at that time in the media: a white actor wearing a red face to play an “Indian” in a movie produced and exploited by a white movie maker and company; professional sport clubs using an aboriginal emblem to identify themselves, such as the Black Hawks; ethnographical and anthropological museums buying up aboriginal sacred bundles to show them to a predominantly “white” public; Emily Carr representing in her paintings elements belonging to the aboriginal Haida culture; the white québécois painter Lyne Robichaud had her painting representing a black woman rejected from the exhibition “Celebrating Women – Global Connection”.

After two years of deliberations, the Committee presented its final report recommending to legally regulate, if not to outright prohibit, cultural appropriation. This triggered a large debate in Canadian media. Some voices sided with the recommendation to fight against the “cultural sin” of appropriation, some made fun of it, and some radicalized the offence and decided to extend and to apply it to any kind of binary difference: from culture to culture, from race to race, from gender to gender, etc.

The debate came also up with definitions, of which I would like to recall two here, both appeared in The Toronto Star. The first, a serious one, on June 8, 1992:

Cultural appropriation is understood to be taking – from a culture that is not one’s own – intellectual property, cultural expressions and artifacts, history and ways of knowledge, and profiting at the expense of the people of that culture.

And the second one, on April 11, 1992, parodying the biblical phrasing of the Ten Commandments: “You shalt not appropriate the culture/voice/experience of others – if you haven’t lived it, you can’t write it/film it/paint it.” My attitude and evaluation regarding many aspects of this debate was skeptical and critical in 1995. And it still is in 2020. To come to a better understanding, I broke the problem of cultural appropriation down into five different “offenses” that were implied: against 1) truth and truthfulness in representation; 2) correct understanding and interpretation; 3) ethical and moral values; 4) property rights; 5) political rights or righteousness (or correctness³). All these offenses include debatable considerations. Yet, my basic consideration on cultural processes was and still is the following: there is no cultural activity that would not include some kind of otherness, and therefore a relation between a self and an other, be they individual or collective. All other claims and pretences would lead up to some kind of identitarian solipsism in culture and would make cultural life extremely poor.

I therefore was very happy to discover the cartoon the *Globe and Mail* published on April 2, 1992. It shows two people. A woman is sitting behind a very large desk⁴, a man is standing in front of her. He is dressed in a historical toga, with a writing scroll in his hand. And she says to him “Let me get this straight, Mr. Shakespeare... You’re not Danish and at no time have you ever been a Prince... I think we might have a problem here...”. Conclusion: no *Hamlet* under regulations against cultural appropriation! With excellent humour, this cartoon revealed the potential absurdity underlying the whole debate.

2) THEN AGAIN, IN 2018: THE CASES OF *SLAV* AND *KANATA*

SLAW, a theatrical event, co-created and performed by Betty Bonifassi and directed by Robert Lepage in the context of the Montreal International Jazz Festival on 26 June 2018.

³ As a matter of fact, the whole debate was somehow riding on the wave of USA political correctness. That wave did not affect French speaking Québec (only the already mentioned case of Lyne Robichaud appeared in Québec media) as much as what some Quebecers like to call “the rest of Canada”, that is English speaking Canada.

⁴ Probably representing Joyce Zeman, the then director of the Canada Arts Council.

It offered a “theatrical odyssey based on slave songs” (Globe and Mail, 4 July 2019). What triggered a controversy was the fact that it “featured a majority white cast playing enslaved people across history” (Globe and Mail, 4 July, 2018). Therefore, the production was accused of engaging in a “racist appropriation of black culture” and the singer Betty Bonifassi of “taking advantage of the suffering of black people”. (La Presse Canadienne, 4 July, 2018). In short terms, while using materials originating in black slavery, it was criticized by mostly black activists as “conçu par des Blancs, pour des Blancs” (Radio Canada, 27 June, 2018). Given the protests and controversy this show triggered, the Montreal International Jazz Festival decided to cancel it.

Kanata, another theatrical event, was scheduled by Robert Lepage’s company Ex Machina, in collaboration with Ariane Mnouchkine’s Théâtre du Soleil in Paris for December 2018. Two factors contributed to its cancellation: a shit-storm against it on social media that motivated the North-American co-producer to cancel its support even before the show came on stage and the reason behind the controversy once again the “crime” of cultural appropriation. In an article published on 5 September 2018, La Presse Canadienne formulates the problem as follows: “Plusieurs groupes d’autochtones avaient en effet dénoncé la pièce, qui traite de la relation entre les Blancs et les Autochtones, étant donné qu’elle n’incluait aucun artisan des Premières Nations”.

In an indirect defense against partly anonymous and aggressive criticisms, Mnouchkine enumerates a long and interesting list of sins against political correctness Le Théâtre du Soleil is not committing:

Kanata (...) n’appelle ni à la haine, ni au sexisme, ni au racisme ni à l’antisémitisme; il ne fait l’apologie d’aucun crime de guerre ni ne conteste aucun crime contre l’humanité; il ne contient aucune expression outrageante, ni terme de mépris ni invective envers une personne ou groupe de personnes à raison de leur origine ou de leur appartenance ou de leur non-appartenance à une ethnie, une nation ou une religion déterminée. (La Presse Canadienne, Sept. 5, 2018)

Finally, with a reduced financial plan, *Kanata* was rescheduled in Paris and Le Théâtre du Soleil invited critics and detractors of all colors and origins to come and see it before criticizing it.

So, the verdict on the cultural appropriation case is again – as in the early 90ies: white people have no right to represent non-white people. And “represent” here covers all its nuances of meaning: adopting the voice of, wearing the clothes of, using the symbols of, adopting the role of, speaking in lieu of the cultural Other.

3) AND NOW *BUG*

Yolanda Bonnell identifies herself as “a queer artist of Ojibwee/Anishinaabe and South-Asian origin”. At the beginning of 2020 she presented her performance-play *bug* at the Theatre Passe Muraille in Toronto. The Toronto Theatre Database (ttdb.ca) proposes the following synopsis of her play:

bug follows The Girl as she navigates her way through the intergenerational trauma while being followed by Manidoons [the Anishinaabe word for bug, insect or worm], the physical manifestation of her addictions. The physical performance weaves stories of Indigenous women grappling with their painful past and making tough choices to survive in this country.

And she asked white critics, while inviting them to see it as witnesses of the effects of colonialism, to abstain from publicly reviewing it because they represent “the dominant colonialist criticism”. In an article published in VICE CA she made her negative request quite clear:

As part of our efforts to decolonize art and foster culturally informed criticism, my theatre company, mandoons collective, run by Cole Alvis and I, requested that only Indigenous, Black, people of colour (IBPOC) folks review the show.

To be clear, white people are welcome to attend the show. It’s important to have witnesses present to understand the ongoing effects of colonialism. And we are totally fine with a person of color giving us a bad review. It’s not the review we’re worried about, it’s the voice behind it.

Her rejection of theatre reviews by “white voices” provoked an intense debate in the media, especially in English Canada, but also abroad. Unfortunately, it also resulted in nasty attacks against her person on social media. However, the voices in that debate were mostly nuanced and rationally argued. She even received the support of Kevin Loring, the director of the Indigenous Theatre at the Canadian National Arts Center in Ottawa. He considered Yolanda Bonnell’s position as a positive provocation that could open the debate to a greater variety of voices, especially non-white ones. He argues that in Bonnell’s case white critics are inclined to propose bad interpretations, because they might not understand the context and therefore make mistakes (opinion reported in *La Presse*, 20 February 2020). From the media reports I read, I have to recognize the complex and high-quality theatrical performance of Violeta Bonnell, saturated with elements of indigenous culture and multigenerational indigenous suffering⁵ under colonial and post-colonial rule. I also concede that a white critic might be less competent to correctly identify all those elements. Yet, for me lots of questions need to be answered, before silencing the critical voice of the other. Why should a white critic not be allowed to describe her/his theatrical experience and give an opinion on the play? Evidently, her or his review would come out of a different angle and perspective than what Bonnell calls an IBPOC view. But why lump together into one homogeneous identity, and therefore perspective, all white voices as “colonial” – they might among themselves offer quite divergent and even conflictual perspectives? And why shy away from the cultural interaction that could take place between an indigenous theatrical performance and a non-indigenous criticism about it? And why presuppose that any white voice can only carry a colonialist content and therefore misunderstand and preclude the decolonializing intent of the play? If we accept that “criticism” is not just “being against” in a confrontational relationship, why could a voice from another culture, even if it were the colonially dominant one, not open up an intercultural debate that can bring the specifics of a theatrical performance into a public space of dialogue?

⁵ In the novel *Le livre d’Emma* (Montréal : Remue-Ménage, 2001), the Quebec-Haitian author Marie-Célie Agnant creates a remarkable female protagonist who has killed her own daughter in order to put an end to the multigenerational suffering of Haitian women; she traces that suffering all the way back to slavery. For me, even as a white man, reading Agnant’s novel was one of the deepest reading experiences – but no effort was made by the author to exclude me from reviewing it.

This is, by the way, what Fernando Ortiz had in mind when, in 1940 in *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el azucar*⁶, out of a postcolonial Cuba, he developed the concept of *transculturación* as different from Malinowski's – his intellectual mentor – acculturation. Both terms concern the cultural context of colonialism and designate cultural interactions in an unequal power relation. But Ortiz, not reducing this relation to a purely one-way vector and therefore to pure loss for the weaker cultural position, sees the colonized culture as having also an influence on the colonizer's culture. In his mind, even in an uneven power relationship, the possibility of a complex inter-action is always present. In 2020 it is still worthwhile to remember how he justifies the creation of his neologism:

With the readers permission, I am going to take the liberty of employing for the first time the term transculturation, fully aware of the fact that it is a neologism. And I venture to suggest that it might be adopted in sociological terminology, to a great extent at least, as a substitute for the term acculturation whose use is spreading [Ortiz, 97]

Acculturation is used to describe the process of transition from one culture to another, and its manifold social repercussion. But transculturation is a more fitting term.

I have chosen the word transculturation to express the highly varied phenomena that have come about in Cuba as a result of the extremely complex transmutations of culture that have taken place here, and without a knowledge of which it is impossible to understand the evolution of the Cuban folk, either in the economic or in the institutional, legal, ethical, religious, artistic, linguistic, psychological, sexual, or other aspects of life.

The real history of Cuba is the history of intermeshed transculturations. [Ortiz, 98]

And further on, he explains the complexities inherent in his new term and concept:

⁶ Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*, introduction by Bronislaw Malinowski, with a new introduction by Fernando Coronil, Durham: Duke University Press, 1995 (1940). We can find the same concern for a non-binary (my identity vs the Other), and therefore more complex, thinking as applied to cultural processes in Serge Gruzinski, *La pensée métisse* (Paris: Fayard, 1999).

I am of the opinion that the word transculturation better expresses the different phases of the process of transition from one culture to another because this does not consist merely in acquiring another culture, which is what the English word acculturation really implies, but the process also necessarily involves the loss or uprooting of a previous culture, which could be defined as a deculturation. In addition, it carries the idea of the consequent creation of new cultural phenomena, which could be called neoculturation. [Ortiz, 102-103]

Maybe, criticism in “white voices” could have been part of a very much needed process of transculturation in Canada.

One additional aspect needs to be considered here. Cultural appropriation, in this case, reaches a second degree level. It is no more the appropriation of material belonging to another culture – Yolanda Bonnell represents and performs her own culture – but the appropriation by means of commenting on the other culture. We have to deal here with some kind of cultural meta-appropriation or meta-cultural appropriation that would not only say “if you don’t belong to a given cultural identity or race, you do not have the right to appropriate it!” but, beyond that first level of cultural appropriation “if you don’t belong to a given cultural identity, you are not allowed to engage in a meta-discourse on it!”. If we consequently and radically apply this logic, only Yolanda Bonnell would be able and therefore allowed to review her own show⁷: identitarian solipsism of a second degree!

CODA: SPAIN 1965

Since I have not seen Yolanda Bonnell’s *bug* performance and therefore cannot share the theatrical experience of her public, I would like to conclude this essay on cultural appropriation evoking another personal experience that has to do with the rejection of my voice as a critic. May I first recall my intercultural experience as a student in romance

⁷ David Caviglioli evokes an extreme hypothesis in his article subtitled „Délire de l’appropriation culturelle, phase deux”: „En poussant un peu, on arriverait à la conclusion que seule Yolanda Bonnell possède la science nécessaire pour commenter le travail de Yolanda Bonnell” (*L’Observateur*, 19 February, 2020).

languages. During my university years, I had the chance to integrate into my curriculum various study sessions abroad: in Italy, Spain, Portugal and France. Those stays in foreign countries, mostly Mediterranean, resulted in an important intercultural learning process that had a major impact on my general sensitivity in cultural terms. Retrospectively, I can affirm that I acquired more knowledge and experience in cultural difference on the streets, in bars and restaurants, on the train and in other public spaces, than I learned about languages and literatures in foreign universities. It was a constant back-and-forth between my identity, my self-perception and my pre-given assurances and those of members of other cultures.

Except when my commentaries, coming from a foreigner, were not welcome, and even outright rejected, by my local interlocutors. Just to give one example: in Spain, still under the Franco regime in 1965, in a group of students we were vigorously criticizing that authoritarian regime that allowed no opening towards a more democratic system. But when I actively joined that critical debate, my Spanish friends turned around against this critical voice by a foreigner: “you, as a foreigner, cannot understand that Spain is not ready yet for full democracy”, thus adopting exactly one of Franco’s own anti-democratic arguments. As coming from another country, culture and language, I had no right to criticize Spain, that was a right only Spaniards were entitled to. With all the difference of the situation – there was no colonial past in between us, no political asymmetry – this position reminds me of Yolanda Bonnell’s “white critic, keep away from my performance”.

WORKS CITED

- Agnant, Marie-Célie. *Le livre d'Emma*. Montréal : Remue-Ménage, 2001.
- Caviglioli, David. „Délire de l'appropriation culturelle, phase deux.” *L'Observateur*, 19 February, 2020.
- Gruzinski, Serge. *La pensée métisse*. Paris: Fayard, 1999.
- Moser, Walter. „Nouvelles formes d'art et d'expérience artistique dans une culture en transit : les promenades de Janet Cardiff.” *Intermédiatités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 8 (numéro 15, printemps 2010) : 231-250.

- Moser, Walter. „Nikolski, un roman pan-canadien de la littérature québécoise: mobilités culturelles dans le texte romanesque.” In Ivete L. C. Walty, Maria Zilda F. Cury and Sandra Regina G. Almeida (eds.), „Mobilidades culturais: agentes e processos”, Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009, 285-334.
- Moser, Walter. „Difracciones barrocas en la obra de Jana Sterbak.” In „Jana Sterbak, De la performance al vídeo”, catalogue d’exposition, Vitoria-Gasteiz : Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporanea, 2006, 28-37.
- Moser, Walter. „Récits de migration interne et externe dans la littérature canadienne anglaise.” In Goulart Almeida, S. R. (ed.), „Perspectivas Transnacionais”, Belo Horizonte : ABECAN/Faculdade de Letras UFMS, 2005, 79-98.
- Moser, Walter. „L'appropriation culturelle.” *Discours social/Social Discourse* 7 (1-2 1995): 83-105.
- Moser, Walter. „Kulturelle Aneignung. Eine kulturpolitische Debatte in Kanada.” *Weimarer Beiträge* 41 (3 1995): 325-354.
- Ortiz, Fernando Ortiz. *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*. Introduction by Bronislaw Malinowski, with a new introduction by Fernando Coronil. Durham: Duke University Press, 1995 (1940).

„AMPHITRYON VAGYOK, A NEVEM UTÁN KETTŐSPONTTAL”

EGY KORTÁRS AMPHITRYON-OLVASAT NYOMÁBAN

JÁSZAY TAMÁS

„Play without end”: Plautus *Amphitruo*jának 2000-es, cambridge-i szövegkiadásában a darab hosszú utóéletét címszavakban összefoglaló fejezet élére a szerkesztő, David M. Christenson ezt a kétértelmű címet helyezte.¹ Hogy Plautus komédiájának nincs-e befejezése, esetleg a darabot mozgató, életben tartó és eluraló folyamatos játék nem szakad meg a darab befejezésével, annak eldöntését az olvasóra bízza a szerző.

Természetesen a Plautus halála óta eltelt kétezerkétszáz év reakciójára is utal az alcím: Amphitryon, Alkméné és Jupiter bizarr szerelmi háromszögének irodalmi és színpadi ábrázolása az egyik leghálásabb és leggazdagabb téma a mítoszrepció mezején. 1929-ben Jean Giraudoux *Amphitryon 38* címmel írta meg saját vígjátékát prózában. A szerző címbe állított, önironikus utalása vonatkozik a saját művét megelőző (legalább) harminchét színpadi verzióra és adaptációra, ugyanakkor azzal is szembesít, hogy nincs, azazhogy nem lehet új a nap alatt: az íróknak mintegy joguk van a régi, jól bevált történetekhez visszanyúlni ahelyett, hogy mindenáron valami újat találnának fel.

Az egzaktnak tűnő számot persze nem kell túlságosan komolyan venni: 1974-es, az Amphitryon-téma átváltozásait pozitivistá alapossággal összegző monográfiájában

¹ David M. Christenson, szerk., *Plautus: Amphitruo* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 71.

James H. Mantinband és Charles E. Passage leltára a mitográfusok műveivel együtt a 20. század első harmadára már hatvannál is több *Amphitryon*-átíratot tart számon.² Kleistnek a téma recepcióját alapjaiban átíró parafrázisáról az előbb idézett kötetben meglehetősen lesajnálóan szólnak a szerzők, meglepő módon Giraudoux-t kihozva „győztesnek” egy nem létező meccsben:

Giraudoux... kivonatolta a régi mese bizonyos elemeit, hogy aztán teljesen új mintázat szerint rendezze el azokat. Míg Kleistnél a történet részleges, tétova elmozdítását [hesitant dislocation] láttuk, mintha csak egy utólagos gondolatot, Giraudoux-nál szisztematikus és mély változtatás tanúi vagyunk. Még egy kis távolság, és már egyáltalán nem is nevezhetjük *Amphitryon*-drámának.³

De ne szaladjunk ennyire előre: a Giraudoux-dráma 1929-es, párizsi bemutatója óta eltelt kilencven évben *Amphitryon* történetéből többek között film, opera, regény, sőt musical is született. Erich Segal állapítja meg Plautus eredetijéről: „Az *Amphitruo* Plautus legkülönösebb – és legtartósabb – darabja. Soha nem megy ki a divatból. Arnobius és Prudentius szerint a kései császárság korában is sikerrel vitték színpadra. Minden kor elkészítette a saját adaptációját.”⁴

A recepció teljes történetének áttekintése helyett a jelen dolgozatban csupán az *Amphitryon*-verziók két, feltűnően jelen lévő irányára utalunk. Az évezredes recepció mintha a komédia és a tragédia korántsem vegytiszta műfaji kategóriái között oscillálna az adott szerző habitusától, a korhangulattól és a társadalmi-politikai berendezkedéstől függően. *Amphitryon* megcsalásának története így tudhat könnyed farce, de akár az emberi létezés legalapvetőbb kérdéseit boncolgató tragédia is lenni.

A recepció két fő csapásvonalát Plautus maga jelöli ki, amikor darabja Prológusában az eseményeket egy színházi rendező gondosságával és mindentudásával irányító, komoly színészi képességekkel is rendelkező istenség, Merkúr az előadásra kínált művet köztes műfajúnak, tragikomédiának nevezi:

Ha kívánjátok, megteszem, hogy a tragédia

² James H. Mantinband és Charles E. Passage, szerk., *Amphitryon: The Legend and Three Plays: Plautus, Molière, Kleist in new verse translations* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1974).

³ Uo. 288.

⁴ Erich Segal, *Roman Laughter: The Comedy of Plautus* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1987), 171. (A külön nem jelölt fordítások a szerző saját munkái.)

komédia legyen, bár egy verse se változik.
Legyen, vagy nem kell? Jaj, de bárgyu is vagyok,
mintha én, isten, nem tudnám, hogy nektek mi kell.
Tudom nagyon jól, mit vél erről lelketek.
Megkeverem hát s lesz: tragikomédia;
mert hogy végig csak komédia légyen az,
melyben király és isten lép föl, nem helyes.
Hát mit tegyünk? Mert szolgának is szerepe van,
hát az lesz, amit mondtam, tragikomédia.⁵

Ugyanakkor tudott, hogy Plautus közönsége szórakoztatásáért és megnevettetéséért gyakorlatilag bármire hajlandó volt: ez lehet az egyik oka, hogy darabját a komikus hagyomány érthetően jóval tovább érezte a sajátjának.

A megegyező külsejű szereplők színpadra léptetése, az ebből kiszámíthatóan megszűnő zavar és káosz ősi irodalmi vándormotívum, melynek precíz kidolgozása tulajdonképpen kreatív írásgyakorlatként és matematikai feladványként is felfogható. A felszabadult nevetés forrását minden esetben az szolgáltatja, hogy a szereplők nem, a nézők viszont pontosan tudják, hogy az éppen jelen lévők kinek látszanak és valójában kicsodák. (A remekül szórakozó nézőket természetesen a még oly súlyos dramaturgiai megoldatlanságok vagy zsákutcak sem bizonytalanítják el. Csak egy, tipikus példa: a különböző kalandok folytán egymástól távol sodródott, egymásról mit sem tudó, ám egyszer csak hirtelen újra találkozó ikertestvérek évtizedekkel elválásuk után tökéletesen egyforma ruhát viselnek, mint például az *Ikrek*ben. Ez a környezetüknek sokat segít abban, hogy biztosan összetévezzék őket.) Lehet ezt a műfajt mechanikusan művelni, ahogy a *Tévedések vígjátékában* látjuk a pálya elején álló Shakespeare-nél, de lehet kifinomultan újrahangolni, a gyász és a melankólia színeivel megfesteni majdnem ugyanazt a képet, mint néhány évvel később, mondjuk, a *Vízkeresztben*.

Azt mondtam, matematikai gyakorlat, ezek a darabok ugyanis a kombinatorika alapvető szabályai szerint működnek. A sokszor egy, vagy középhaladó drámaírók által már két ikerpárt is tartalmazó vígjátékokban urak és szolgák, férjek és feleségek konfliktusa is belejátszik a történetbe. A cselekmény logikája szerint mindenkinek muszáj találkoznia mindenkivel, ezzel mintegy permutálva a lehetséges félreértések mennyiségét. A záró

⁵ Plautus, *Amphitruo*, in *Plautus vígjátékai*, ford. Devecseri Gábor (Budapest: Magyar Helikon, 1977), 10-11.

jelenetben jellemzően végre az ikrek is találkoznak egymással, és némi csodálkozás után egy külső közreműködőnek vagy a saját józan eszüknek köszönhetően felismerik egymást. Legvégül tehát sikerrel, közös erővel fejezik be az évtizedekkel korábban elkezdett puzzle-t az utolsó darabkák helyre illesztésével. Mindenki megnyugszik: a világ rendje a helyére billent, végre egyértelműen rögzítjük azokat a neveket, amelyekkel kétely nélkül képesek vagyunk megnevezni önmagunkat és a másik embert.

A recepcióból itt csupán két, egymással összefüggő, mégis más útra lépő, Plautus művét teljesen új kontextusba helyező megoldást idézünk fel. Molière 1668-as *Amphitryonja* egyértelműen a történet komikus aspektusait hangosítja fel. Plautus kora egészen másképp kezeli az isteneket, mint Molière-é, amikor a transzcendens világ mozgatói egyértelműen csupán fiktív karakterekké váltak: ez lehet az egyik oka annak, hogy a francia mester darabja ma egyértelműen a tiszta komédia műfajához sorolódik. Bár görög neveket viselnek szereplői, a kortársak könnyen ráismertek a királyi udvar és Párizs előkelőségeire. Molière Jupiterje igazi 17. századi, gáláns monsieur, akit elbűvöl Alkméné szépsége, és meglehetősen bosszantja, hogy a nő csakis azért rajong érte, mert azt hiszi, a férje áll előtte.

Az isten rögeszmésen és határozottan igyekszik rávenni Alkménét, hogy mondja ki: nem házastársi kötelességét teljesíti, hanem szeretőjeként tekint rá.

Jólesne hallanom tőled, szerelmem, édes
Alkméné, hogy nem a kötelesség hevít:
Hogy csak személyemért ég szíved tiszta lángja,
S csak ennek köszönöm, hogy rám pazarlod a
Legdrágább kegyeket, és nem a férj joga
Juttat azoknak birtokába.⁶

Néhány sorral később:

Egyszerre látod a férjet s a szeretőt,
Pedig a szerető áll itt, s zavarja őt,
Nyíltan megmondhatom, ha férj van a közelben.
Ez a szertelenül féltékeny szerető

⁶ Molière, „Amphitryon”, ford. Kálnoky László, in *Molière összes színművei: Második kötet* (Budapest: Magyar Helikon: 1966), 255.

Szívednek birtokán mással nem osztozik meg;
Minden szenvedélyt megvet ő,
Amelyet a férjnek köszönhet.⁷

A tiltakozó és értetlen Alkménét még egyszer figyelmezteti Jupiter: „De kérlek, Alkméné, ha látod férjedet / Ne felejtsd el a szeretődöt.”⁸

Ha valamit elégszer ismétlünk, hallgatóságunk hinni fog nekünk. A következő felvonásban Alkméné immár a férjével közli, hogy még soha ilyen gyengéden nem bánt vele, mint az előző éjszaka: „Sohasem hittem én, hogy szíved gerjedelme / Ilyen gyöngéd lehet, s a vágy így elragad.”⁹ A bizonytalan férjet az isten sajátos módon vigasztalja:

Nem megalázó semmiképp
Osztozni a nagy Jupiterrel.
Sőt nevednek csupán dicsőséget szerez,
Hogy az istenkirály vetélytársa lehetsz.¹⁰

1807-ben Heinrich von Kleist ürügynek használja Molière-t: eredetileg fordításnak készülő műve egy ponton független, a későbbi hagyományt meghatározó drámává változik. Hősei gigászi küzdelmet vívnak saját érzékszerveikkel: mindig más történik velük, mint amire azt megelőző tapasztalataik alapján számítanak. Ami a színen megesik, kevésbé lényeges ahhoz képest, ami a főszereplővé előlépő Alkméné zaklatott gondolataiban lezajlik. Ennek köszönhető, hogy a becsapott Alkméné egy ponton elkezd kételkedni saját hűségében. A nő gyanúját a kegyetlen Jupiter csak tovább szítja, amikor a főistent olyan alaknak mutatja, aki saját isteni létezésével nemigen törődve azt akarja, hogy Alkméné kifejezetten őt és csakis őt szeresse, ne pedig az általa durván leszólt Amphitryont:

...Csak kapja erényed
Az a pompás, közéleti piperkőc,

⁷ Uo. 256.

⁸ Uo. 257.

⁹ Uo. 276.

¹⁰ Uo. 319.

Nekem, nekem csak egy kell: a szerelmed.¹¹

Kleist kifinomult pszichológiai érdeklődése és episztemológiai problémafelvetései a mű híres és enigmatikus, sokféleképpen értelmezhető záró mondatában összegződnek. Az isteni csaló önleleplezése után az Amphitryon által a házához hívott tábornokok örvendeznek, hogy parancsnokukat micsoda megtiszteltetés érte („Csoda! Igazán... Páratlan dicsőség... Szívünk legmélyéből...” 2361). Az ájult Alkménét a felszarvazott Amphitryon nevéen szólítja, aki elhaló hangon csak annyit képes felelni: „Ah!” (2362.)¹²

A 19-20. századi recepcióra egyértelműen Kleist műve volt a legnagyobb hatással. Az utódok ugyan nehezen szabadulnak az összetévesztésből, szerepcseréből adódó, óhatatlanul komikus elemektől, de az újramondáskor az alaptónus, különösen az elmúlt néhány évtizedben, feltétlenül a tragédia felé közelít.

Valószínűleg nem tévedünk nagyot, ha azt állítjuk, hogy az Amphitryon-recepció egyik utolsó, igen jelentékeny állomása az 1982-ben született költő, slammer, drámaíró Závada Péter 2018-ban megjelent és a Trafó – Kortárs Művészetek Házában be is mutatott, *Je suis Amphitryon* című verses drámája.¹³ Az előzményeket azért taglaltuk ennyire részletesen, mert Závada műve hangsúlyosan és tudatosan mindezek *utánra* datálja magát. Ez a szöveg sok, egyes bírálói szerint talán túlságosan is sok fronton támadja meg az évezredek hagyományt. Látványosan kérdőjelezi meg a műfajt, a formát, a szerkezetet, elbizonytalanít a hol és mikor látszólag egyszerű kérdései felől, mindeközben pedig a mitológiából és a drámatörténetből jól ismert szereplőket egy pszichoterápiás csoport monologizáló tagjaivá alakítja.

Závada darabjának hat plusz négy szereplője van. A hat főszereplőt a szerző Kleisttől „örökölte”: ők Amphitryon és Alkméné, Sosias és Charis, valamint Jupiter és Merkúr. A körülbelül ezer verssorból álló darabot Závada nem osztja se felvonásokra, se jelenetekre. Hogy talán mégis kilenc jelenetről beszélhetünk, az a főszereplők monologikus megszólalásait egymástól elválasztó kórusbetéteknek köszönhető. Závada – először az Amphitryon-hagyományban – visszahozza a színpadra a tragikus kart: a négy menádból álló csoportnak itt nem a cselekményt kommentáló, narráló vagy összefoglaló funkciója

¹¹ Heinrich von Kleist, „Amphitryon”, ford. Szabó Lőrinc, in *Heinrich von Kleist válogatott művei* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1977), 27.

¹² Uo. 106.

¹³ Závada Péter, *Je suis Amphitryon* (Budapest: Jelenkor, 2018). A darab ősbemutatóját a Trafóban 2018. április 24-én tartották Geréb Zsófia rendezésében. (További részletek: <https://trafo.hu/programok/je-suis-amphitryon>)

van. A bakkhánsnők ehelyett tudományoskodó okoskodással kotyognak bele a hőmpölygő szövegfolyamba, amikor a kurrens színházelméleti diskurzusból szemezgetnek kifejezéseket, fogalmakat, elméleteket.

Ha Závada szövegének van egyáltalán komikus rétege, akkor a kar megszólalásai mindenképp ide sorolandók, két fontos megkötéssel. Egyfelől a kar humora merőben intellektuális jellegű, ami első ránézésre nagyon messze áll, mondjuk, Plautus helyzetkomikumra építő humorától. Közelebből megnézve azonban kiderül, hogy Závada mintegy hommage-ként kezeli az *Amphitryon*-receptió visszatérő, metateátrális vonulatát. Annak idején már Plautus is előszeretettel és gyakran reflektált szövegében az aktuális színházi szituációra, rendre utalt a színészt játszó színészekre vagy a nézőtéren ülő közönségre: a négy menád töredékes szövege markánsan újítja fel ezt az érdeklődést. Másfelől amikor azt állítjuk, hogy Závada tragédiát írt, nem egészen mondunk igazat: a szöveg bővelkedik, sőt tobzódik a nyelvi humorban. Váratlan és szokatlan, zavarbaejtően bőséges asszociációs bázist működtet, és a felismerés örömeiben részesülő olvasó önkéntelenül is elmosolyodik egy-egy különösen eredeti kollázst, sok helyről összeollózott, esszenciális költői képet olvasva.

Závada Péter szövege ledobja magáról a hagyományos műfaji meghatározásokat. A szerző maga a kötet utószavában verses szöveggént, polifonikus, posztdramatikus drámaként határozza meg a textust.¹⁴ A *Je suis Amphitryon* eddigi elemzői a magyar drámahagyománytól oly idegen szövegtípus jellemzőit leírva nem tették le a voksot egyetlen tiszta műfaj mellett sem. Csak néhány definíciós kísérlet: „monológokra építő polifonikus darab”¹⁵, „filozófiai dráma”¹⁶, „különös, hibrid, kísérleti félelméleti műfaj”¹⁷, „univerzumdráma”¹⁸. Egyik kritikusa szerint a szöveg nem tragédia, de még csak nem is dráma: ő a Kleist-parafrázis újraírásaként, „lírai konstrukcióként” tekint a műre, amit egy ponton „nemdráma drámaként” aposztrofál.¹⁹

¹⁴ Uo. 52.

¹⁵ Valuska László, „Szüljön nektek héroszt, akinek két méhe van” – Závada Péter: *Je suis Amphitryon*, <https://konyvesmagazin.hu/kritika/szuljon-nektek-heroszt-akinek-ket-mehe-van-zavada-peter-je-suis-amphitryon.html>.

¹⁶ Molnár Zoltán Gábor és Ritter Márta, *Én, Alkméné*, <http://www.ponticulus.hu/rovatok/hidve-rok/molnar-ritter-en-alkmene.html>.

¹⁷ Molnár Zsófia, *Ergo Sum*, <https://www.es.hu/cikk/2018-05-18/molnar-zsofia/ergo-sum.html>.

¹⁸ Seres Rebeka, *Az elveszett identitás nyomában*, <https://www.tempevolgy.hu/index.php/online/online-konyvespolc/item/175-seres-rebeka-az-elveszett-identitas-nyomaban-zavada-peter-je-suis-amp-hitryon>.

¹⁹ Hermann Zoltán, *Énkereső*, <http://szinhaz.net/2018/07/13/hermann-zoltan-enkereso/>.

A szöveg nem csak a menádok teoretikus gondolatfutamai mentén játszik el a műfaj talán nem is elsődleges fontosságú kérdésével. A szereplők mindvégig tisztában vannak azzal, hogy ők csupán szereplők; igaz, ennél bizonyosabbat nem mernek, nem tudnak kijelenteni se önmagukról, se a másikról. Nem mellesleg jelesre vizsgáznának irodalom-elméletből és drámatörténetből is: – Geréb Zsófia Trafó-beli ősbemutatójában a szó szoros értelmében is – kívülről-felülről nézve a történetre pontosan tisztában vannak azzal, mi és mikor történt Amphitryonnal az elmúlt több mint kétezer évben.

A címszereplő második megszólalásából idézünk:

Amphitryon vagyok, a nevem után kettősponttal.

Akár egy árgus szempár, folyton azt fürkészi,
mondok-e valamit. Például, hogy feleségem
meglehetős könnyel fogad. Vagy ahogy jóval
érzékletesebben Kleist fogalmaz: Nemigen
tanúsít forró szerelmet. Alkméné kettőspont.
Máris visszajöttél? Erre én: Hát ha neked több
hónap távollét máris, drágám?²⁰

Majd később:

Alkméné kettőspont. De hiszen tegnap éjjel nálam
jártál... Én, zárójelben, értetlenül: Hogy mondod,
drágám? Alkméné, zárójelben, halálra válva:
Héra sem tette ilyen boldoggá Zeust.²¹

Ahogy említettük, Závada Péter szövege mindenek *után* van. Szemben a hagyomány többi darabjával, melyekben az olvasó/néző a szereplőkkel azonos időpillanatban, vagyis a dráma jelen idejében szembesül a fordulatokkal és meglepetésekkel, a *Je suis Amphitryon* mindvégig áthatja a lezárult, nem megváltoztatható múlt felidézésének egyszerre jelen lévő kényszere és lehetetlensége. A szereplők elmesélik nekünk, hogy mi *történt* velük: sosem egymásnak, hanem nekünk mint színházi nézőknek, nekünk mint

²⁰ Závada, *Je suis Amphitryon*, 15-16.

²¹ Uo. 16.

válaszadásra nem kötelezett láthatatlan terapeutáknak. A szereplők egytől egyig poszt-traumatikus stressztől szenvednek. Závada darabja felismerhetően a kleisti Alkméné elhaló sikolya után játszódik. Ő nem az isten és ember közötti nászra, de még csak nem is annak a mitológiában új fejezetet nyitó következményére, azaz Héraklész születésére koncentrál, hanem a lelki-mentális síkra: hogyan lehet, lehet-e mindezek után tovább élni, együtt élni, azaz férjként és feleségeként létezni?

Nem árt, ha az olvasó némi előzetes tudással felvértezve olvassa a szöveget, de aki nem téved el a kulturális utalások, az irodalmi, bibliai és filmes idézetek labirintusában, a végén sikerrel rakja össze az eredeti történetet. Závada Péter szövege híján van bármiféle szerzői utasításnak a helyszínre, az időre, de még a szereplők színpadi viselkedésére vonatkozóan is. Pontosabban: ezek mind megvannak, ám – jelentős részben az említett utalásháló jóvoltából – a szereplők szövegébe építve jelennek meg.

A dráma közel felét Amphitryon kilenc és Alkméné hat megszólalása teszi ki, a többi soron a további kétszer négy szereplő osztozik. A szöveg Amphitryon sötét tónusú, kilátástalanságot sugalló monológjával indít, amely rávilágít az elveszített én és személyiség központi problémájára:

Mintha hangom nem lehetne más
csak a félreértés forrása. Amphitryon! Ki az?
Ki szól? Nem tudom, ki vagyok, csak azt, hogy ki nem.²²

A dráma a megalázott és elcsigázott Alkméné monológjával zárul. Szövege szembesít saját, megroppant személyisége folyékony határaival, amellet alludál a drámacímnek az áldozatokkal vállalt szolidaritás jelszavává emelt „Je suis” kitételre is:

Lehet nálam bárki szerencsétlenebb?
Szörnyű ostobaságom súlyát csak én cipelhetem.
Üres bőrönd a fejem. Foghíjas cipzár a szám.
Leszakadt patentok a szemhéjaim. Briszéisz
vagyok, Andromakhé vagyok, Heléna vagyok,
Iphigeneia vagyok, Ofélia vagyok, Desdemona
vagyok, Gretchen vagyok, Nimwégai Márka
vagyok, Jeanne d’Arc vagyok, Sylvia Plath vagyok,

²² Uo. 6.

Anne Sexton vagyok, Sarah Kane vagyok,
Farkhunda Malikzada vagyok, Marwa Ali
El-Sherbini vagyok, Heshu Yones vagyok. Nézz
rá! Nézz bele ezer könnyező szemembe.²³

Amphitryon jelleméről Alkméné plasztikus képekben tudósít. Szavai alapján öntelt, saját férfiasságára rendkívül büszke, arrogáns macsó képe bontakozik ki. A szókimondó részletek ugyanakkor sikerrel bizonytalanítanak el, hogy a nemi szervének hangzatos nevet adó („Mennydörgő, a Viharok és villámok ura”²⁴) vajon tényleg Amphitryon volt-e, vagy akkor már személyesen a főisten kérkedett Alkménének. A nő visszaemlékezik kapcsolatuk hajnalára, szerelmük születésére, majd részletesen elmeséli első, brutális szexuális élményüket a sípályán. Mindez azonban a múlt, a talán szép, talán izgalmas, de már végképp halott múlt. A zárlatban a nő jogos dűhe a férfiak ellen fordul:

...Kurvára
hálás vagyok, hogy kiválasztottak erre a szent
hivatalra, de akkor lennék igazán lekötelezve,
ha végre magam dönthetnék az életemről.
Akkor elmondanám, hogy nem kell se férfi, se
isten, míg egyik a másikat saját képére teremti.²⁵

Amphitryon leginkább önmagával, a saját sebei nyalogatásával van elfoglalva darabhoszszat. Alkménéből dühöt és bosszúvágyat váltott ki mindaz, amire az isten kényszerítette. Amphitryon azonban csökönyösen próbálja összerakni a történet mozaikkockáit, amikor megrögzötten ismétелgeti az elhangzott párbeszédet, reménykedve abban, hogy így végre megérti, mi történt valójában. Az életét a fronton töltő, traumatizált, de szorongásairól senkinek beszélni nem tudó katona önkínzó monológjait hallhatjuk. Megkínzott elméje tombolását altatókkal és drogokkal csöndesíti, és közben magába olvasztja a történelem nagy hadvezéreit Agamemnóntól Nagy Sándorig, Julius Caesartól Napóleonig.

²³ Uo. 46-47.

²⁴ Uo. 11.

²⁵ Uo. 48.

Az istenek beszélnek a legkevesebbet ebben a drámában. Jupiter és Merkúr itt szerepet játszó színészek, és elsősorban az különbözteti meg őket a halandóktól, hogy mindvégig tisztában is vannak azzal, hogy ők csak megírt karaktereket alakítanak. Színpadi teljesítményükre technikai értelemben büszke aktorok, akiket egyszerre zavar és szórakoztat a halandók okvetetlenkedése. Jupiter mondja: „Príma színész vagyok, higgadt profi. Semmi / fölösleges szentimentalizmus.”²⁶

Szentimentalizmussal Závada Péter szöveglabirintusát sem lehet vádolni. *Je suis Amphitryon*ja az évezredek óta újra- meg újraírt téma lezárása és végpontja. Kozmikus magányukra nincs gyógyír: antihősei kietlen, hideg térben lebegnek. Valahogy úgy, ahogy a szerző 2017-ben publikált, *Amphitryon el* című versének megszólítottja:

Míg egy másik naprendszer magányában
most alig látható pontként keringsz
- lyukas szkafanderedben,
vákuumtól beszakadt arccal,
a fullasztó mínusz kétszázhetven fokban.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Christenson, David M., szerk. *Plautus: Amphitruo*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Hermann Zoltán. *Énkereső*. <http://szinhaz.net/2018/07/13/hermann-zoltan-enkereso/>.
- Kleist, Heinrich von. „Amphitryon.” Fordította Szabó Lőrinc. In *Heinrich von Kleist válogatott művei*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1977. 7-106.
- Mantinband, James H. és Passage, Charles E., szerk. *Amphitryon: The Legend and Three Plays: Plautus, Molière, Kleist in new verse translations*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1974.
- Molière. „Amphitryon.” Fordította Kálnoky László. In *Molière összes színművei*. Budapest: Magyar Helikon, 1966. 229-320.
- Molnár Zoltán Gábor és Ritter Márta. *Én, Alkméné*. <http://www.ponticulus.hu/rova-tok/hidverok/molnar-ritter-en-alkmene.html>.

²⁶ Uo. 12.

- Molnár Zsófia. *Ergo Sum*. <https://www.es.hu/cikk/2018-05-18/molnar-zsofia/ergo-sum.html>.
- Plautus. „Amphitruo.” Fordította Devecseri Gábor. In *Plautus vígjátékai*. Budapest: Magyar Helikon, 1977. 5-76.
- Segal, Erich. *Roman Laughter: The Comedy of Plautus*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Seres Rebeka. *Az elveszett identitás nyomában*. <https://www.tempevolgy.hu/index.php/online/online-konyvespolc/item/175-seres-rebeka-az-elveszett-identitas-nyomaban-zavada-peter-je-suis-amphitryon>.
- Valuska László. „Szüljön nektek héroszt, akinek két méhe van” – Závada Péter: *Je suis Amphitryon*. <https://konyvesmagazin.hu/kritika/szuljon-nektek-heroszt-akinek-ket-mehe-van-zavada-peter-je-suis-amphitryon.html>.
- Závada Péter. *Je suis Amphitryon*. Budapest: Jelenkor, 2018.

SZÍNPAD-E A KÉPERNYŐ?

DEFINÍCIÓS KÍSÉRLETEK AZ ONLINE SZÍNHÁZRÓL¹

FRITZ GERGELY

„Egy képernyő nem egy színpad, az internet nem világszínház, és nem vagyunk benne mindannyian színészek.”² Ezzel a mondattal kezdődik Ulf Otto 2013-as, *Internetauftritte*³ című kötete, amely a színház online térbe való konvertálásának lehetőségeivel foglalkozik. 2020. március közepén, a koronavírus-járvány miatt kihirdetett vészhelyzet keretében Magyarországon is bezárták a színházakat, így ideiglenesen lehetetlenné vált a helyhez (intézményhez) kötött és a gyülekezésre (közönségképződésre) alapozott színház működése. A pandémia kísérte vészhelyzet az élet számos területével együtt a kultúrafogyasztás és a művészetbefogadás radikális át-, illetve újraíródását vonta maga után. A vírus számos hatása közül az egyik, hogy a valóság mediális reprezentációja még markánsabbá vált: a megismerést, a tapasztalást és művészetbefogadást még erőteljesebben a tömegmédiák észlelésrendje határozta meg. A karanténban a munka, a hír- és kultúrafogyasztás, valamint a magán- és közösségi élet jelentősen összefonódott és az online térbe települt át, mindennek közös nevezője a képernyő.

¹ A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-3 - kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült. Korábbi verziójának megjelenési helye: Fritz Gergely, „Színház és színház – Definíciós kísérletek az online színházról”, *Színház.NET* (2020 július). <http://szinhaz.net/2020/07/15/fritz-gergely-szinhaz-es-szinhaz-definicios-kiserletek-az-online-szinhazrol/>

²Ulf Otto, *Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien* (Bielefeld: transcript, 2013), 7.

³Nyersfordításban: „Internetfellépések”.

A veszélyhelyzettel nemcsak a színház hagyományos intézményi működése vált lehetetlenné: a közösségi térhasználat csökkenésével az utcai véleményformálás, a közterületeket használó és erre építő politikai művészet is – bár ideiglenesen, de kezdetben beláthatatlan időre – megszűnt. A rendkívüli állapottal járó korlátok ráirányították a figyelmet arra, hogy a színház, amellett, hogy identitásának jelentős szeletét a gyülekezés, a társadalom egyes tagjainak találkozása adja, épp egy ilyen súlyosságú krízis alatt nem élhet a reakció lehetőségével. Egyetlen menekülési útvonal kínálkozott fel: az online tér, ahol a kőszínházak régi előadásait feltöltésével igyekeztek jelenlétet generálni, egyben saját identitásukat is biztosítani. Az archívumok megnyitása mellett egy sokkal fajsúlyosabb, a színház fogalmát radikálisan érintő polémia is megkezdődött arról, hogy *színház-e a színház* az online térben, vagyis: a színház fogalma kiterjeszthető-e és használható-e azokra az előadásokra/performanszokra, amelyek az online térben, tehát a vizuális médiumok uralta kontextusban zajlanak?

A fogalomhasználatot érintő anomáliák nemcsak tudományos, de etikai keretbe is helyeződtek, főként Schilling Árpád a pandémia elején tett hozzászólásával: a rendező úgy fogalmazott, hogy „[h]a nincs egy térben színész és néző, akkor az nem színház. Nem lehet színház, nem szabad, hogy színháznak hívjuk, mert akkor ennek a műfajnak vége.” Kevésbé radikális, ámde hasonló hozzászólások hangoztak el a Berliner Festspiele Online Theatertreffen keretében szervezett panelbeszélgetéseken is, ahol főként színházi alkotók vették sorra, hogy az eredetileg is online térbe szánt előadás milyen korlátokat rejt a valós jelenléten alapuló színházi formákhoz képest. A kérdéskört tudományos igénnyel tárgyaló reakciók között vitaindító jellege miatt kiemelkedik Závada Péter *A jelenlét kisiklása* című szövege, amelyben a szerző megkísérli a színháztudomány fogalomkészletének segítségével az eddigi színházfogalmat alkalmazni az online színházra. A továbbiakban e szöveg mentén teszünk kísérletet annak felvázolására, hogy milyen gócpontok rajzolódnak ki az online színház fogalma körül, illetve milyen problémákat implicál a színház fogalmának „kiterjesztése”.

Závada sűrű szövésszerű dolgozata diskurzusképző szerzőkhöz nyúl: alapkérdése, hogy mit, milyen feltételek között definiálhatunk színházként, s miként lehetséges a koronavírus-járvány kiváltotta helyzetben kitágítani a színház fogalmát az eredetileg is az online térben készült kísérletekre. A szöveg alapkérdése, hogy mi a színház, illetve milyen feltételek mentén színház valami: erre a szerző első ízben a színháztudomány apparátusával igyekszik választ keresni, majd a fogalmat a diszciplína képviselőinek téziseivel igyekszik „kitágítani”. A színháztudomány keretein belül azonban ez, főként a

citált szerzőkkel (Fischer-Lichte, Lehmann) zsákutcába vezet, egyedül a dolgozat végén nem, amikor Závada – bár nem reflektálja – a *performance studies*, illetve a fenomenológia keretein belül tudja a valós-mediatizált binaritását feloldani.⁴

Az oszcilláló elméleti keretek néhol igencsak megnehezítik a szöveg olvasását, ám annyi kirajzolódik, hogy Závada első ízben az előadás fogalmából igyekszik meghatározni, hogy mi a színház, később a kerettől (Eco) teszi függővé, majd a teatralitással kapcsolja össze⁵ (amit ekvivalensnek értelmez a színházzal), ezután pedig a jelenlét kritikai értelmezésével igyekszik megalapozni egy olyan színház-definíciót, amely leszámol a játékosok és nézők együttes testi jelenlétével operáló előadás-fogalommal. Kritikájának síkja azonban elcsúszik: Závada dolgozata mindenekelőtt a jelenletre összpontosít, azaz az előadás fogalmának egyik alapját igyekszik dekonstruálni, miközben a színházfogalom tágításáról beszél. A színház fogalmát pedig a teatralitás fogalmának segítségével próbálja beléptetni az elektronikus médiumok terébe, ahol az egyfelől eddig is „ott volt” (lásd a teatralitás filmbeli jelenlétével kapcsolatos élénk kutatásokat). Ahogyan fogalmaz: „Ha tehát a koronavírus okozta járvány idején is mint érvényes színházmeghatározást szeretnénk használni a második Fischer-Lichte-féle teatralitás-definíciót, akkor érdemes a hangsúlyt a »különböző médiumokban megvalósuló speciális színrevitel« kitételre helyoznunk.”⁶

A teatralitás különböző médiumokban (filmben) való megjelenése azonban nem hat vissza, illetve nem von maga után automatikusan egy koherens színházmeghatározást, a fogalom szerteágazó tudományos használata eleve problematikussá teszi, hogy a színházat „ott találjuk”, ahol a teatralitást „azonosítjuk”. Ez az értelmezési irány épp a mediális különbségek karakterizálását nehezíti meg a Závada által felvázolt három kategória kapcsán (előadás-felvétel, illetve előre rögzített/élő előadás). Nem világos, hogy az eleve online térbe készült, rögzített előadások, amelyeken a színházi apparátus „jelen van”, miben különböznek egy speciális filmtől,⁷ vagy az archív (rögzített) előadás-

⁴ Lásd Philip Auslander Liveness-fogalmát, amit a színháztudomány korántsem tud problémátlanul integrálni, lásd: Doris Kolesch, „Liveness”, in *Theatertheorie*, kiad. Erika-Fischer Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat, (Stuttgart-Weimar: Metzler, 2014), 299.

⁵ Závada Fischer-Lichtét idézi, majd megállapítja: „»Teatralitáson a test különböző médiumokban megvalósuló speciális és azzal a céllal történő színrevitelét értjük, hogy mások észlelhessék.« Ez az egyik leggyakrabban hivatkozott színházmeghatározás a kortárs színháztudományos diskurzusokban.” Závada Péter, „A jelenlét kisiklatása”, *Színhaz.NET* (2020 április). <http://szinhaz.net/2020/04/20/zavada-peter-a-jelenlet-kisiklatasa/>

⁶ Uo.

⁷ Ahol a teatralitás, mint „különböző médiumokban megvalósuló speciális színrevitel” szintén megvalósul.

felvételektől, hiszen a színház apparátusjellege az utóbbi esetben ugyanúgy kitakarja az előadás létrehozásáért felelős személyzetet. A valós-mediatizált binaritásának elvetése ennek nyomán épp azt a kérdést kerüli meg, hogy mi a különbség egy előadás befogadásának módjai között: aközött, ha egy színházban ülünk, vagy ha egy képernyő előtt?

Závada a színháztudomány keretei között éppen ezért nem tudja „kisiklatni” a jelenlétet, hiszen az előadás fogalmát a német színháztudományból épp azon szerzők segítségével igyekszik kitágítani, akiknek munkássága a színháznak mint médiumnak a többi (vizuális) médiumtól való elhatárolására épül. Az előadás fogalmának inherens részét képező jelenlét mellett Fischer-Lichte performativitás-konceptiója is a diszciplína-alapító Max Hermann előadás-definíciójára épül,⁸ amely az előadás szingularitásán és annak valós időben, nézők és játékosok fizikai jelenlétének közös megtapasztalásán alapszik (lásd a feedback-szalag fogalmát), ezen elmélet keretein belül nehezen jutunk el a digitális színházi kísérletek megragadásáig.⁹ Amikor Závada megkísérli a valós-mediatizált binaritásának meghaladását, Deres Kornélia *Képkalapács* című kötetéhez nyúl, amelyből eljut a Hans-Thies Lehmann által idézett Gumbrecht jelenlét-felfogásához, így annak segítségével teszi kritika tárgyává a jelenlét színházi szituáció során természetszerűleg előre adott megteremtődését.

Érdemes kontextualizálni, hogy Lehmann a *Posztdramatikus színház* mely fejezetében fordul Gumbrechthez, ugyanis korántsem utasítja el a jelenlét megtapasztalhatóságának lehetőségét, még akkor sem, ha az valóban „nincs mindig jelen”, és „mindig marad benne valami vágyott.”¹⁰ Lehmann a performansz és a kortárs színház összefonódásának értelmezésekor, a performansz jelenidejűsége kapcsán citálja Gumbrechtet (aki egyébként a jelenlétről a sportesemények interpretálásakor beszél), ezért is jut arra a következtetésre, hogy a jelenlét nem előre adott, tehát nem képződik meg pusztán a közös testi jelenlét realitásban, hanem egy kihívás, amelyet elő kell állítani, és aminek megteremtéséhez a színházi szituáció folyamata lehetőséget nyújthat.¹¹ Lehmann nem

⁸ „A performativitás esztétikájának tehát nyilvánvalóan az előadás fogalmára kell épülnie.” – jelenti ki Fischer-Lichte és itt Max Hermann előadásdefiníciójára alapozza tézisét. Erika Fischer-Lichte, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella (Budapest: Balassi, 2009), 35.

⁹ Fischer-Lichte performativitás-értelmezésének magyarul is született dekonstrukciós olvasata: Kérchy Vera, *Színház és dekonstrukció. A Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai* (Szeged: JATEPress, 2014), 147-164.

¹⁰ Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház*, ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor (Budapest: Balassi, 2009), 161.

¹¹ Uo. 170. Illetve: Doris Kolesch, „Präsenz”, in *Theatertheorie*, 268.

tartja fenn a valós–mediatizált binaritását, ám karakteresen jelzi eme két tapasztalat különbözőségét. Mivel színházesztétikai kérdésirányból közelíti meg a jelenlétet, épp azt állítja, hogy a testi jelenlét másképp tételeződik a különböző médiumokban: az elektronikus média testetleníti [Ent-Körperlichung] a testet, mivel egy test nélküli szférában testesíti meg a nézőt/felhasználót.¹²

Lehmann distinkciója a látás módozatán és annak reflektálhatóságán alapul. Érvelése szerint amíg a kép *elsősorban* ábrázol, addig a színház *utolsósorban*: „semmi sincs a testen túl. Megérkeztünk. Semmi sem lehet jelenvalóbb. [...] Az élő test látásakor érzett elragadtatásban csupán a vágyott maradékot nem érhetjük el, azt, ami túl van a kereten, a háttérben marad. Így tehát a test a színházban a vágy jelölője (nem a tárgya). Az elektronikus kép ezzel szemben maga a tiszta előtér.”¹³ Lehmann paradox módon nem állítja, hogy a színpadon lévő test „ott van”, épp arról beszél, hogy az mindig érzékelhetően van, ezért köti a színházat a mediális képekkel szemben az ábrázolhatóság és nem az ábrázolás médiumához. Szemben a színházzal, a mediális kép megadja a jelenlét illúzióját, épphogy hiányzik belőle a *hiány*, ezért nem foglalja magába azt a várakozást, azt a lehetőséget, hogy a másikat egyszer megpillanthatjuk.¹⁴

Závada következtetése, miszerint a sávszélesség okozta csúszásból fakadó utólagosság a realitás *itt és mostjában* is mindig utólagos, nem oldja fel a valós–közvetített ellentétét, hiszen Lehmann sem állítja, hogy a valóshoz „közvetlen” hozzáférésünk lehet. Lehmann esztétikai élményként tételezett jelenlét-értelmezése épp arra mutat rá, hogy a két észlelet eltér, illetve mást kínál a színház és mást a mediatizált kép: a csúszás és az utólagosság maga is a kép terébe zárva válik a tapasztalat részévé, vagy nem is tárul fel utólagossággként, hiszen a képek repetitív áramlása elmosza a jelenlét hiányzó, vágyott darabjait, ezért maga a jelenlét *esélyének megteremtésére* sem adódik lehetőség.

Az eddig felvázolt gócpontok azért fontosak, mert az online színház fogalmi leírása markánsan érinti a színháztudomány alappilléreit, így azokat a fogalmakat, amelyek oszlopfőként tartják ennek a diszciplínának a boltozatát. Jelen szövegben csak szemelvények felvillantására van lehetőség annak érdekében, hogy fogalmilag áttekinthető legyen, hogy hol van egyáltalán az az előszoba, ahonnan a színház fogalmától elmozdulhatunk az online színház fogalma felé.

¹² Lehmann, *Posztdramatikus színház*, 205.

¹³ Uo. 206.

¹⁴ Uo. 208.

A bevezetőben már idézett Ulf Otto *Internetauftritte* című könyvében a színházi előadás színháztudomány felőli definíciójának kritikája egyben a német színháztudomány módszertanának kritikájává is válik,¹⁵ legalábbis abban a vonatkozásban feltétlenül, hogy a színház fogalmának historizálásával megkérdőjelezi azt a német színháztudomány által kidolgozott elméleti bázist, amelyen az előadás fogalma nyugszik. Otto könyve azért is diskurzusképző, mivel megpróbálja a színháztudományon belül maradvia médiaelméleti és színháztörténeti perspektívába helyezni a színház fogalma által implikált jelenlét [Präsenz], előadás [Aufführung], társas játék [soziales Spiel] fogalmakat. Kritikájával a jelenlét fogalmát kimozdítja az esztétikai vizsgálódás köréből, illetve az előadás fogalmát nem egy komplex, zárt és lehatárolt, szemiotizálható rendszernek tekinti. A színházfogalom historizálásával nem a jelenlét fogalmának kitágítását igyekszik megkísérelni, hanem azt próbálja igazolni, hogy a „színház” hangsorral jelölt entitás történetileg másképp értelmeződik a különböző korokban, így a médiatársadalom korában is. Dacára annak, hogy az előadás fogalma a színháztudomány által fogalmilag erősen a közös testi jelenléthez van „bekötve”, Otto polemizál ennek a fogalmi alapnak a primátusával, az internetszínház kísérletei kapcsán éppen ezért a jelenléthalapú előadás-fogalom (Aufführungsbegriff) helyett a rendezés (Inszenierung) fogalmát használja (színház nemcsak „ott van”, ahol előadás van).

A könyv egyik központi fogalma az *Auftritt* (fellépés/megjelenés), Otto erre alapozza az online tér színház-voltának megragadhatóságát: az *Auftritt* nem egy komplex rendezői folyamatot jelöl, hanem szociális és esztétikai gyakorlatot, aminek keretében egy figura fellép, azaz kiteszi magát a láthatóságnak, egyben találkozik a nézők tekintetével, figyelmet [Aufmerksamkeit] generál, attól függetlenül, hogy ez az utcán vagy egy képernyőn történik.¹⁶ Ez a fogalmi keretezés ágyaz meg a digitális színházi események színházként való értelmezéséhez: az *Auftritt* nem színház és nem A színház, hanem az, amiből a színház megteremtődik – hangsúlyozza Otto.¹⁷ Az *Internetauftritte* tehát azért is radikális vállalkozás, mivel úgy vonja kritika alá a színháztudomány alapfogalmait, hogy közben nem hagyja el a diszciplínát: nem(csak) fogalmakat tágít, hanem a diszciplína vizsgálati körét igyekszik bővíteni, s nem lép át a *performance studies* területére

¹⁵ Otto Fischer-Lichte előadás-fogalmának áttekintése után kijelenti: „a színház medialitása – ebben az értelemben – a mediatizáció tagadása, egyben a kommunikáció közvetlensége.” Otto, *Internetauftritte*, 57.

¹⁶ Uo. 29.

¹⁷ Uo. 11.

(miközben annak eredményeit felhasználja), amelynek keretei közt a jelenlét dekonstrukciója már jóval korábban megtörtént.¹⁸

Ez tehát az előszoba Otto számára, ami megnyitja az utat a Chatroom-színház, a cyber-szomorújáték és az internet felületén áramló teatralitás felé. Amit könyvének végén, bár kérdőjellel, de teatralitás 2.0-nak nevez. Azaz egy más fogalmi rendszernek, ami nem a jelenlét kitágítására (a valós-mediatizált feloldására) épül, de ami mégis innen van a színház fogalmi körén.¹⁹

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Berecz Zsuzsa. „A színház nem a boldogok szigetén lakozik. Beszélgetés Hans-Thies Lehmannal.” *Színház* 5 (2010).
- Fischer-Lichte, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította Kiss Gabriella. Budapest: Balassi, 2009.
- Fritz Gergely. „Színház és színház – Definíciós kísérletek az online színházról.” *Színház.NET* (2020 július). <http://szinhaz.net/2020/07/15/fritz-gergely-szinhaz-es-szinhaz-definicios-kiserletek-az-online-szinhazrol/>
- Kérchy Vera. *Színház és dekonstrukció. A Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai*. Szeged: JATEPress, 2014.
- Kolesch, Doris. „Liveness.” In *Theatertheorie*, kiadta Erika-Fischer Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat. Stuttgart-Weimar: Metzler, 2014.
- Lehmann, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor. Budapest: Balassi, 2009.
- Otto, Ulf. *Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien*. Bielefeld: transcript, 2013.
- Závada Péter. „A jelenlét kisiklatása.” *Szinhaz.NET* (2020 április). <http://szinhaz.net/2020/04/20/zavada-peter-a-jelenlet-kisiklatasa/>

¹⁸ Závada dolgozatának utolsó részében ki is tér Philip Auslander jelenlét-elméletéhez, s Deres Kornélia által jelzi is, hogy Auslander performativitás-elmélete teljesen más fogalmi alapokra épül a Fischer-Lichte képviselte irányhoz képest.

¹⁹ Lehmann igen élesen rámutat arra egy interjúban, hogy pszichológiailag rendkívül erősen kötődünk a XVIII-XIX. századi színházfogalomhoz. Berecz Zsuzsa, „A színház nem a boldogok szigetén lakozik. Beszélgetés Hans-Thies Lehmannal”, *Színház* 5 (2010).

GIORGIO PRESSBURGER A SZEGEDI EGYETEMEN

PÁL JÓZSEF

Kürtösi Katalinnal való több évtizedes baráti és szakmai kapcsolatomban együtt írt és szerkesztett, jobbra idegen nyelvű kötetekben, hallgatók közös képzésében, konferenciaszervezésben és számos más területen testet öltött. Ezek közül egyet szeretnék a tiszteletére szánt kötetben bemutatni. Annál inkább, mert a témáról ő maga is beszélt egy triezsi irodalomról tartott konferencián (Szegedi Akadémiai Bizottság, 2017. május 30), majd rövid tanulmányt írt Giorgio Pressburger dramaturgiai kurzusáról, ahol neki fontos szerep jutott. Ebben szuggesztíven és pontosan érzékeltette az előadások és szemináriumok szellemi atmoszféráját, az átlagos egyetemi órákhoz képesti jelentős különbözőségét. S közzétett hallgató értékeléseket. Én elsősorban néhány, az előadásokon felvetett témára hívnám fel a figyelmet, így mintha az enyém az övével egy „négykezes” emlékezés egyik fele lenne.

Ezredforduló. Korábbi ismeretségünket követően a budapesti olasz intézet élére való kinevezése (1998) után Giorgio Pressburgerrel szoros munka és baráti kapcsolatba kerültünk. Ennek hivatalos jellege is volt, hiszen ekkor a kulturális örökség minisztériuma helyettes államtitkáráként éppen a nemzetközi kulturális és a hazai művészeti kapcsolatokat felügyeltem. Máris megakaszt a „hivatalos” szó: semmi sem állt távolabb Giorgio Pressburgertől, mint a „külügyér diplomataság”. Nem volt benne semmi jele a

hivatalosságnak, tekintélyét sohasem a természetszerűleg birtokolt döntési pozícióra alapozta, sokkal inkább bölcsességére, kiváló minőség-érzékére, empátiájára. És nagyvonalúságára.

A szegedi meghívásnak, hogy kapcsolódjon be az olasz és az összehasonlító irodalomtudományi tanszék munkájába, azonnal és lelkesen eleget tett. Díjazás nélkül tanított, sőt esetenként anyagi áldozatot vállalt, hogy bekapcsolódjon a szegedi drámaelméleti képzésbe. Általában saját gépkocsiján utazott. Egyszer, amikor erre nem volt módja, vonattal érkezett a kurzust záró hallgatói vizsgaelőadására. A tanítványok által egymás után színre vitt jelenetek a vártnál jóval hosszabb ideig tartottak. Ő nem akart egyikről sem lemaradni, s az utolsó budapesti vonat indulására hivatkozva korábban elmenni, nem akarta egyik hallgatóját sem megsérteni a távozásával, jelen nem léteivel. Végig nézett és értékelt minden produkciót. Végül csak a éjjeli postavonattal tudott Budapestre utazni, hogy hat órányi viszontagságos vonatozás után reggel intézeti kötelességének eleget tudjon tenni. A másik, önálló tanulói munkát számon kérő feladatát, vagyis egy önálló opus megírását, szintén nagyon komolyan vette, ezeket is nagy empátiával és részletekbe menően értékelte. A szegedi egyetem senator honoris causa címmel jutalmazta őt 2004-ben.

Az olasz nyelven tartott és magyarra fordított előadásait, vagyis a tizenkét *alkalom* szövegének leírását kétnyelvű kötetben jelentettük meg: *Corso di scienza drammaturgica. Conversazioni sulla drammaturgia – A dráma tudománya. Előadások a drámaírás művészetéről*.¹ Az egyes fejezetek hasonló szemlélet szerint épültek fel. Általános tudásra vonatkozó reflexiókkal kezdte, amelybe a (dráma)történet és –elmélet igen széles körét, az antik görögtől máig vont be egy-egy eszme, gondolat kapcsán. Mindig volt a történetből és elméletből levonható *didaktikus* rész, vagyis mások tapasztalatát hogyan lehet alkotói gyakorlattá tenni, illetve egy *vallomásos* rész is, amikor saját reflexióit, érzelmeit közölte a konkrét drámai helyzettel, problémával kapcsolatban.

Az előadó az első alkalommal a továbbiakra vonatkozó feladatként hat fő terület bemutatását, hallgatókkal közösen végbemenő elemzését jelölte meg. Először is mi a szöveg és a színház viszonya, mik az általa gyakran történeti vonatkozások felelevenítésével magyarázott alapfogalmak (pl. párbeszéd), vagyis mit „jelent szavakkal színházat írni”. Majd arról kíván beszélni, mit jelenthet a színpadon a szöveg és a zene

¹ Giorgio Pressburger, *Corso di scienza drammaturgica. Conversazioni sulla drammaturgia – A dráma tudománya. Előadások a drámaírás művészetéről*, ford. Mariarosaria Sciglitano (Szegedi Tudományegyetem, 2000).

viszonya, e második fejezet három tárgyalandó területe: színház, amelyben van szó és zene, ahol egyik vagy másik, vagy egyik sincs, illetve az olyan színház, amiben lehet mindkettő, de egyik sincs megírva. A zene mint *sister art*, pontosabban az opera mint összművészeti alkotás különösen fontos helyet foglal el. Maga a műfaj az nyugati kultúra egyik legnagyobb alkotása, Mozart – da Ponte *Don Giovannija* pedig a legnagyobb mű. Az elméleti szempontból is tárgyalt klasszikus opera mellett Pressburger alaposan elemezte a Singspielt és az operettet is.

Az ötödik blokk a színház széles értelemben vett *helyére* vonatkozik: Pressburger olyan módon kívánta ezt tárgyalni, hogy az ne csak az épületre vagy szabad térre vonatkozzon (mint hagyományosan tekintették), hanem az ún. mechanikus eszközökre, mint a televízió, rádió, hanglezem is. Végül a tanultak kreatív alkalmazását várta el a hallgatóktól, jellemző módon *pluralis maiestatist!* használva, hogy „maguktól írjunk valamit, vagy hozzunk létre valami színházi eseményt.” (*A dráma tudománya*, 152-153) Néhány perccel később még bátrabb és bátorítóbb kijelentést tett: „A célom az, hogy ha van maguk között egy Molière vagy egy Shakespeare, az felfedezze magában, ami benne rejlik.” De ha valaki a színházi hagyományt felhasználva kívánja magát kifejezni, annak tudnia kell, hogy kétezer éves civilizációnk mit hozott létre abban a műfajban, amit színháznak nevezünk.

A színház a világ minden részén létezik, de nem derült még ki, hogy az előadás alatt az agy melyik része aktivizálódik. Funkciója az emberi együttlét nagy kérdéseivel való foglalkozás, a róluk szóló vita. A dramaturgia legnehezebben megvalósítható eleme a *dialogos*, a szavakon keresztül létrehozott kapcsolat. Ez kettős irányú: egyrészt a szerző szereplőit a maguk módján szólaltatja meg, másrészt minden hangon keresztül ő beszél közönségével. A *dialógusban* való gondolkodás lényege annak tudatban tartása, hogy az Én mellett van Másik: „...erkölcsi erő és képzelőerő kell ahhoz, hogy tudassam önmagammal, hogy létezik valaki más is rajtam kívül... Ki vagyok Én és ki vagy Te ... mit akarok mondani neked, aki nem én vagyok” (*A dráma tudománya*, 158). Ha az író, elsősorban a drámaíró el tud képzelni egy személyt és ebből el tud vonatkoztatni egy személyiséget, akkor képes lehet arra, hogy túllépjen a maga Énjén, átköltözzön a másikba, aki a nézők előtt áll. Ezen alapszik a színház. A jungi pszichológia tipológiája szerint az egyik szerző (például Lope de Vega) a világ fontos szereplőjének képzelve magát saját belső világába merül, s újat keres, a másik a világtól várja személyisége kifejezését, a különböző szituációkhoz alkalmazkodik, nem keresi az újat (Corneille). „Amikor olvastam, azt gondoltam, Jung itt rólam beszél.” (*A dráma tudománya*, 157). Az egyik

vagy másik csoporthoz tartozás nem jelent egyben művészi minőséget is.

A színháznak az emberi lét és nyelvi ösztön ilyen mély rétegére való alapozása számos elvi és gyakorlati következménnyel jár. A vallással, a rítussal való kapcsolatának példáuliként elsősorban az antik görög és a gyilkosságot, csonkítást nyílt színen is ábrázoló római előadások szolgálnak. Az örökölt nyelvi ösztön az éhség, az alvás és a szexualitás iránti vágyhoz hasonló. Az én és te *drámai* viszonyának nyelvi szempontú elemzése többször visszatért az előadások során. A nem anyanyelvükön lett jelentős írók (mint ő maga vagy H. Pinter, Stoppard, Nabokov, Beckett, stb.) mellett viszonylag részletesen szólt a nyelviség apropóján a Triesztben (Pressburger választott városában) hosszabb ideig élt James Joyce 14 különböző nyelvből vett szavakból álló *Ulysses*ről és *Finnegan* 42 nyelven ábrázolt ébredéséről.

Ebben a perspektívában különösen figyelemre méltó az előadó maximális nyitottsága a nyelvet nélkülöző színház iránt. A hetedik alkalommal elején, majd később is, összefoglalta, milyen színpadi tevékenységek értendők e fejezet alatt: pantomim, tánc (keleti népeké is), vizuális színház, Beckett, Handke, Pina Bausch.

Az előadások során számos alkalommal elemezte, illetve utalásszerűen bevonta a tárgyalt témába az általa előszeretettel művelt rádiós színházat és a filmet. A kor filozófiai és nyelvelméleti irányait is kitűnően ismerte, s röviden bemutatta Georg Steinert, Hans-Georg Gadamert (személyes találkozásukra is utalt), Noam Chomskyt, Steven Pinkert, Jacques Derridát és másokat. Témájához szorosan ragaszkodva, mégis széles panorámájába illesztve mutatta fel a hallgatónak az ezredforduló szellemi állapotát és törekvéseit.

A mélyen átélt és lelkében mély nyomot hagyó *alkalmak* egyik utolsó óráján, bár akarta folytatni e munkát, végső – és tegyük hozzá: bölcs – üzenetet akart hagyni a fiataloknak: „szerintem ... a színház, film, stb. nélkül fog még működni az ember a földön, de nem lehet tudni, hogy milyen emberi lényről lesz szó, amikor ezek a dolgok már nem lesznek. Fogalmunk sem lehet arról, hogy milyen változáson fog keresztülmenni az emberiség a következő néhány évben és évtizedben, mikor a tudomány már olyan dolgokat tud előteremteni, hogy újfajta lények születnek. Hogy mi lesz a színházból, mi lesz a filmből, mi lesz a művészetből, azt nem lehet tudni, de ebben a 3000 évben, mélyen meg vagyok győződve arról, hogy ez a dolog, amit úgy hívunk, hogy művészet és a tudomány, ez vitte az emberiséget a maga útján, és nem a hatalom.” (A *dráma tudománya*, 285)

2013. A tizedik *alkalommal* Pressburger viszonylag részletesen beszélt az 1910-ben,

23 évesen öngyilkosságot elkövető zseniális goriziai filozófusról, Carlo Michelstaedterről (*A dráma tudománya*, 271-272). Korábban írt műve (*La coscienza sensibile*),² illetve az előadások során említett 13 évvel azelőtti írása alapján a következő évben filmet akart készíteni (Claudio Magris *Egy másik tenger* című regényére is utalva) a kétféle embertípusról: a hazugság nélküli, önmagához hű, őszinte, illetve, vele szemben a másik, a személyiségét eltorzító ember ellentétéről. Azt is említette, szándékában áll magyarul is kiadatni a sok nyelven már ismert *La persuasione e la rettoricát*. Az ígéret beteljesítésére 13 évet kellett várni. *A meggyőződés és a retorikát*, Ördögh Éva fordításában, 2013-ban a szegedi egyetem olasz tanszéke szakmai előkészítése után a Medicina kiadó jelentette meg.³ A magyar kiadás előszavát ő írta: az *Egy húszéves filozófus belép a történelembe* zárómondata „A felelős gondolkodás nem halt meg”. (Il pensiero responsabile non è morto.)

2017. Epilógus: Az utrechti és a szegedi tudományegyetem a budapesti olasz kulturális intézet együttműködésével 2017. május 29-30-án konferenciát szervezett „Magyarország és Olaszország között. Tisztelet Giorgio Pressburgernek és Claudio Magrisnak” címmel. A szegedi a tizedik volt az olasz zsidó irodalomról szólók közül (International Conferences on Jewish Italian literature, ICOJIL), amelyre a főszereplőt is meghívtuk. A róla szóló tudományos értekezleten betegsége miatt már nem tudott részt venni. (Kürtösi Katalin ezen a konferencián számolt be a Pressburger-órakról.) Idézem két nekem címzett, de minden résztvevőnek szóló levelét:

2017. május 21. (vasárnap) 20.06

Kedves József

köszönöm az emailt és a meghívást, nem tudod elképzelni mennyire örülünk neki és mennyire meg vagyunk tisztelve. A program nagyszerű, egész életemben emlékezni fogok rá, és visszagondolok a *honoris causa* cím kapcsán rendezett ünneplésre. Meg kell mondanom, mind én, mind Viviana⁴ orvosi kezelés alatt leszünk azokon a napokon és semmiképpen sem tudunk egy ilyen hosszú utazásra vállalkozni sem autóval, sem repülőgéppel. Sajnos, így állnak a dolgok és nem kibúvóról van szó. Reméljük, hamar

² Giorgio Pressburger, *La coscienza sensibile* (Rizzoli, 1997).

³ Carlo Michelstaedter, *A meggyőződés és a retorika*, ford. Ördögh Éva (Budapest: Medicina Könyvkiadó, 2013).

⁴ [Viviana de Grisogono, 1947-2018, G.P. felesége, Claudio Magris unokatestvére – P.J.]

túlleszünk rajta. Kérlek, köszönts nevében barátainkat, az intézmények képviselőit és mondd el, hogyan állnak a dolgok. Ismét mindent köszönök neked, testvéri ölelésemet küldöm neked és szívélyes üdvözetemet a feleségednek és Bernardellinek⁵.

Giorgio Pressburger

2017. május 28. (vasárnap) 17.12.

Kedves József,

rendkívüli módon bánt, hogy nem tudok részt venni az engem közelről érintő eseményen, forró üdvözetemet és köszönetemet küldöm a szegedi és budapesti szervezőknek és résztvevőknek. Emlékezetemben őrzöm és mindig szeretettel gondolok a veletek töltött napokra, igaz és hű barátok, vissza fogok térni, hogy láthassam a kedves helyeket, mielőtt egészségi állapotom ezt lehetővé teszi.

Addig is arra kérlek, ti is őrizzétek meg az emlékemet, és ne szűnjék meg az a meleg szeretet, amelyet mindig kifejeztetek irányomban, s amit én érzek irántatok.

Cari saluti, Giorgio Pressburger

HIVATKOZOTT MŰVEK

Michelstaedter, Carlo. *A meggyőződés és a retorika*. Fordította Ördögh Éva. Budapest: Medicina Könyvkiadó, 2013.

Pressburger, Giorgio. *Corso di scienza drammaturgica. Conversazioni sulla drammaturgia – A dráma tudománya. Előadások a drámaírás művészetéről*. Fordította Mariarosaria Sciglitano. Szegedi Tudományegyetem, 2000.

Pressburger, Giorgio. *La coscienza sensibile*. Rizzoli, 1997.

⁵ [Ezio Bernardelli, olasz lektor – P.J.]

A DÓM TÉRI LÁTVÁNYVILÁG FORMÁLÓI

VARGA MÁTYÁS, CSIKÓS ATTILA¹

KOVÁCS ÁGNES

VARGA MÁTYÁS

A szabadtéri színjátszás meghatározó eleme a hely szellemiségét sugárzó vizualitás. Nem lehet véletlen, hogy a múlt század első felében született, máig életképes szabadtéri színházak többsége kultikus helyen jött létre. A salzburgi dóm, a veronai aréna, a gyulai vár, a zsámbéki romtemplom vagy Szeged legrégibb műemléke, a korábbi évszázadok szegedi polgárainak örök álmát őrző Dömötör torony köré épített Dóm tér színjátékai mindig közvetítenek valamit az ősök üzenetéből. A közeg szellemisége életre hívja, segíti megvalósulni a látványt, a színházi attrakciót. Számtalan alkalommal tapasztalhattuk a Fogadalmi templom előtt, hogy a kőszínházi verzió valamiféle emelkedettséget, plusz töltést, néha ironikus felhangokat kap a szabadtéri változatban, kitágulnak dimenziói. Ugyanakkor az előadás részletszépségei – a művész szemvillanása, a jelmezek csipkéje, a várfalak mívessege –, bár itt is fontosak lehetnek, kevésbé hangsúlyosak. A tér katlanjában a hatalmas nézőtér együtt lélegzése *másfajta minőséget, színházi népünnepélyt* hoz létre, amelynek eszköztárát, törvényszerűségeit jól kell ismernie annak, aki alkotóként a Dóm térre lép.

¹ Az előadás Power Point formában, 80 diával illusztrálva hangzott el a *Tér, művészet, szellemiség* című, 2014. március 27-28-én rendezett tudományos konferencián. Megjelent a *Tér, művészet, szellemiség* című konferencia-kötetben (Szegedi Szabadtéri Játékok, 2014).

Varga Mátyás, a „Dóm tér festőjének” munkássága a Szabadtéri Játékok történetéről átfogó képet ad. 1936-tól a Kolozsvár szellemi életét irányító, onnan haza hívott, elméletben is kiváló szakember, Janovics Jenő irányításával alakították ki annak a tömegvonzó, több műfajú népszínháznak a műsorpolitikáját, amely máig is életképes a Dóm téren: „Szeged nem magyar Salzburg, és ne is törekedjék az lenni... Testesítse meg a magyar gondolatot, legyen tolmácsa a magyar szellemi életnek, tolmácsolói pedig magyar művészek legyenek.” Az ember tragédiája és az olasz operák mellé felsorakoztatták az akkori kortárs magyar színházi törekvéseket, a *Háry Jánost*, a *János vitézt*, Herczeg Ferenc *Bizáncát*. Varga Mátyás a nagyszabású díszletek előállításában is tevékeny részt vállalt, egyre jobban megismerte a szabadtér lehetőségeit, a játékba bevonta a kivilágított templomot, de gyakran működteti az egész teret is. Lovas huszár-attak zajlik a nézőtér mellett, a színpaddal szemben, a csillagvizsgálóból kémlelik az eget a *János vitéz* francia udvarában. Az ekkortájt Szegeden működő, a Dóm téri színjátszás lehetőségeit Hevesi Sándorral szemben is védő Németh Antallal, még 1935-ben, egy „körbe forgó” nézőteret is terveztek a *Tragédiához*. Bár ez az előadás nem valósult meg és Németh Antal sajnos soha nem rendezett a téren, a makett több külföldi színháztechnikai kiállításon sikert aratott.

A harmincas évek nagyszabású víziói után, 1959-től a Szabadtéri látványvilágának varázslója – a budapesti Nemzeti Színház vezető tervezői gyakorlatával a háta mögött – korszakokat átívelően álmodhatta az alpművek sorát az óriásszínpadra. Ő képviselte a folyamatosságot a művészeti vezetésben; a *Bizánc* '36-os vázlatrajzába ösztönösen rajzolta bele az új korszakot nyitó, '59-es *Hunyadit*, majd a *Bánkot*. A reprezentációs célú építészeti együttes térszervezésén, arányain a megváltozott ideológia nem változtathatott, a világítási pontok, a zenekar, a nézők helye kőbe volt vésve. Jól ismerte a szcenikai adottságokat, tudta, hogy a Dóm égbe hasító, kettős tornya, tömege milyen művészi kihívást jelent, s hogy mindez hogyan simítható egyiptomi piramissá, reneszánsz várrá, spanyol arénává, Nílus-parti vagy Tisza-parti jelenetté.

Az *ember tragédiáját* élete során tizenháromszor állította színpadra különböző színházakban. A Játékok első korszakában – Hont/Buday György és Bánffy Miklós/Fülöp-Oláh látványvízióit követően – 1936-tól, Janovics Jenő, Hont Ferenc, Kiss Ferenc rendezéseire ő találja ki az azonos alapokon nyugvó, de mégis folyamatosan változó díszletkonstrukciókat. Az 1960-as Major-rendezés klasszikus párosa, Básti Lajos, Lukács Margit Ádám és Évaja köré a háttér vetített kódrendszere biztonsággal idézte meg a szellemes, monumentális, a Dóm arányaihoz tökéletesen illeszkedő arénaszínpadon a jelenetek korát, hangulatát. Így működött a '76-os Szinetár-rendezés látványvilága is.

Megújulási készségét mutatja, hogy a hatvanas évek végén Madách Mózesét, Sinkovits Imre karizmatikus alakításának tereit szinte csupán világítási eszközökkel oldotta meg.

A kedvenc klasszikusokat, a *Bánk bánt*, a *Hunyadit* is többfajta megközelítésben álmodhatta meg: Simándy József vallomása szerint 1961-ben, ebben a díszletben, a Dómszínpad hatalmas operatablójában a „szegedi égbolt alatt lettem igazán Bánk”.

1936 és 1996 között aktívan „jelen van” a téren, hat évtized drámáinak (*Az ember tragédiája*, Herczeg Ferenc *Bizánca*, a *Mózes*, Illyés Dózsája, Koós Károly *Budai Nagy Antalja*, Vörösmarty-tól a *Czillei és a Hunyadiak*), daljátékainak (*János vitéz*, *Háry János*, *Csínom Palkó*, *Vidróczki*, *Cigánybáró*, *Mosoly országa*) szimultán színpadát tervezte. A rendezői látomás lefordítása a Szabadtéri Játékok ellentmondásos lehetőségrendszerére, színpadtechnikai adottságaira mindig a rendezőkkel való dramaturgiai ihletésű együtt gondolkodást követelt.

Az 1959 utáni Vaszy-korszak legendás operáinak is ő a megálmodója. Az *Aida*, a *Carmen*, a *Parasztbecsület/Bajazzok*, a *Fidelio*, a *Falstaff* és majd az 1989-es *Turandot* tereiben, ahogy Gregor József mondta, „mindig jól szólt a hang”. Varga Mátyás ismerte a titkot, hogy „ezen a színpadon a képek kitárulkoznak, kapcsolatot tudnak teremteni a végtelen világgal, a történelmi képek teret kapnak.” A Ruszt József rendezte *A mosoly országa* és a csodálatos, szecessziós Szinetár-féle *Turandot* (Munoz, Adelaide Negri, Tokody, Gregor) megforduló kocsikra épült, lehetővé téve a játékrend naponkénti váltását.

A gazdaságosan működtethető díszletek korízlésnek megfelelő, festett vásznai, díszítése mögött mindig ott van a ragyogó térszerkezet, ahol minden szereplőnek megvan a dramaturgiailag indokolt helye.

Örök ifjan, 80 éves kora körül rockoperák, az élő zenekaros *István, a király* és a *Bestia* freskóit hozta biztonsággal, majd hat év múlva, a *Csodaszarvas* nemzedékváltó ősmítoszával, egy elhullott szarvasagancsot, letörött, kopár faágot ábrázoló, hatalmas jellel elbúcsúzott a tértől. Egyenrangú alkotótársa volt a rendezőknek: 26 évesen Janovics Jenőnek, Hont Ferencnek, később Mikó Andrásnak, Major Tamásnak, Szinetár Miklósnak, Vámos Lászlónak, Ruszt Józsefnek, Horváth Zoltánnak, Koltay Gábornak, Novák Ferencnek.

VARGA MÁTYÁS (1910-2002) TERVEI A DÓM TÉREN

1936. Madách Imre: *Az ember tragédiája* (dráma), Herczeg Ferenc: *Bizánc* (történelmi színmű), Kacsoh Pongrác: *János vitéz* (daljáték)

1937. Madách Imre: *Az ember tragédiája* (dráma), Kacsoh Pongrácz: *János vitéz* (daljáték), Berczelly Anzelm Károly: *Fekete Mária* (misztériumdráma), Herczeg Ferenc: *Bizánc* (történelmi színmű)
1938. Madách Imre: *Az ember tragédiája* (dráma), Kodály Zoltán: *Háry János* (daljáték), Herczeg Ferenc: *Bizánc* (történelmi színmű), Újházy György: *István király népe* (dráma)
1939. Voinovich Géza: *Magyar passió* (misztérium), Herczeg Ferenc: *Bizánc* (színmű), Madách Imre: *Az ember tragédiája* (dráma)
1959. Erkel Ferenc: *Hunyadi László* (opera), Kós Károly: *Budai Nagy Antal* (dráma)
1960. Farkas Ferenc: *Csínom Palkó* (daljáték), Madách Imre: *Az ember tragédiája* (dráma)
1961. Erkel Ferenc: *Bánk bán* (opera)
1963. Giuseppe Verdi: *A trubadúr* (opera), *Magyar rapszódia* (Áll. Népi Együttes)
1964. Farkas Ferenc: *Vidróczki* (opera)
1966. Kodály Zoltán: *Háry János* (daljáték)
1967. Erkel Ferenc: *Hunyadi László* (opera)
1968. Giuseppe Verdi: *Aida* (opera)
1969. Georges Bizet: *Carmen* (opera)
1970. Pietro Mascagni: *Parasztbecsület* (opera), Leoncavallo: *Bajazzók* (opera)
1971. Illyés Gyula: *Dózsa* (dráma), Farkas Ferenc: *Csínom Palkó*
1972. Strauss: *A cigánybáró* (operett)
1973. Madách Imre: *Mózes* (drámai költemény)
1974. Vörösmarty Mihály: *Czillei és a Hunyadiak*
1975. Ludwig van Beethoven: *Fidelio* (opera)
1976. Madách Imre: *Az ember tragédiája*
1978. Erkel Ferenc: *Hunyadi László* (felújítás)
1980. Giuseppe Verdi: *Falstaff* (opera), Georges Bizet: *Carmen* (opera)
1982. Strauss: *A cigánybáró* (operett)
- 1983-1984. Erkel Ferenc: *Hunyadi László* (opera)
- 1988-1989. Szakcsi Lakatos Béla – Csemer Géza: *A bestia* (rockopera)
- 1989-1990. Lehár Ferenc: *A mosoly országa*
- 1989, 1991. Giacomo Puccini: *Turandot*
1990. Szörényi László – Bródy János: *István, a király*
1996. Rossa-Novák: *A csodaszarvas*

CSIKÓS ATTILA

A magyar díszletkultúra 70-es közepén jelentkező fordulatszerű megújulásáig csak néhány tervező vállalkozott a sokak szerint megoldhatatlan feladatra: a Dóm homlokzatának klinkertéglái, fehér kőcsipkái elé színházat varázsolni. A déli napon, izzó katlanban díszletet építeni, hideg szemerkélő esőben hajnalig „világítópróbázni”.

Varga Mátyás neve mellett a másik „nagy öreg”, a szintén mindkét korszakban alkotó, zseniális Fülöp Zoltán, az Operaházhoz kötődő, lendületes Forray Gábor, a kivételes scenikai tudású Bakó József, a szegedi klasszis, Sándor Lajos s a fiatalabb generáció képviselőjeként a Varga tanítványnak is számító Székely László neve tűnik fel leggyakrabban a színlapokon.

A 70-es évek közepétől aztán változni látszik a színházak látványvilága, a díszlet illusztratív funkciója helyett a játéktér, a térszervezés kap hangsúlyt. Szaporodnak a látomásos, a hangulati hatásokat is felerősítő kompozíciók.

Elkezdődik a díszlettervezés önmegvalósító harcának máig tartó folyamata, képzőművészek, építészek veszik át a színházi díszletműhelyeket. Bár a Dóm tér őrzi konzervatív jellegét, felvállaltan nem kísérletező helyszín, Szegeden is tovább bővül a tervezőnévsor. A Madách, a Vígszínház vagy a Nemzeti produkcióira építkező előadásokban feltűnnek az új nevek, leggyakrabban a festői vénájú Fehér Miklósé, sajnos csak '94-ig, de a mindig friss szemléletű Götz Béla konstruktív térszerkezetei, Csányi Árpád célszerű, expresszív hatású látványelemei még az ezredforduló után is. A képzőművész Vilt Tibor '77-ben a *Lear király* hatalmas kőköckáit szoborja meg, a bábos Koós Iván egységes díszlet- és jelmezvilágot teremt a *János vitéznek*, 1980-ban Kass János feszegeti egy hatalmas toronyból leomló cigánykendővel a színpadi tér lehetőségeit a *Piros karavánban*, s a filmes Vayer Tamás, a rendező Vámos László is próbálja saját látomásait színpadra vetíteni (*Trójai nők*, 1970; *Rómeó és Júlia*, 1972; *Bánk bán*, 1976).

Mögöttük áll, ha kell scenikusként is, a térre az 1976-os *Cigánybáró*val bevonuló, építőművészeti diplomával rendelkező Csikós Attila, aki ezektől az évektől kezdve a Szabadtéri Játékok egyik legfoglalkoztatottabb tervezője lesz. Ő az, aki a hetvenes évek alkotói közül szinte folyamatosan ott van a téren, karakteres meghatározója az utóbbi harminc év látványlegendáinak.

Az abban az időben még nagy feltűnést keltő bayreuthi Wagner-szentélyben töltött tanulóévei végén lesz Horváth Zoltán tervezőpartnere a még régi sztárokat felvonultató *Cigánybárónak* (Szaffi szerepében Házy Erzsébet). A felvidéki, erdélyi származású szülők, a

nagyberuházásokat irányító építész és a református tanítónő gyermekeként vérében volt a művészetek iránti szeretet, melyet szavalással, színjátszással teljesített ki. A középiskola évei alatt fordult figyelme a rajzolás felé. Ebben nagy szerepe volt az akkor fénykorát élő József Attila Színház tervezőjének, a sokoldalú Neogrady Miklósnak, akitől a naturális-aprólékos ábrázolás technikai mesterfogásain kívül a színházművészet iránti elkötelezettséget is elsajátította. Tizenhat évesen már teljes díszletet tervez egy amatőr operett produkciónak, és ott téblábol mestere mellett a színház műhelyében, díszítőként, világosítóként, asszisztensként. Közben kitartóan felvételizik a díszlet szakra, míg aztán az Iparművészeti induló, a Candilis-iskolán alapuló építőművészeti szakot szinte „neki találják ki”. Építész hallgatóként a legendás Egyetemi Színpaddal 1965-ben a nancy-i fesztiválon, a Ruszt József rendezte *Karnyónéra* különdíjat kapnak. Ez volt az ajánlólevél Bayreuth-ba.

Wolfgang Wagner hozza az ügyes kezű, szinte a díszletműhelyben élő fiatalembert helyzetbe, mellette asszisztálhatja végig az 1965 és 1975 közötti legjelentősebb Wagner produkciók megszületését, az „Új-Bayreuth” végső egyszerűség, az absztrakció felé elvitt színi formáit. Közben már akkor megismerkedhet a német operaszínpadok hozzánk később begyűrűző tendenciáival, Otto Schenk, Harry Kupfer, Götz Friedrich rendezéseivel.

Hazatérve az Operaházi műterem várja, ahol a scenikusi feladatok mellett önálló tervezéssel is bemutatkozhat. 1979-től előbb a Népszínház, 1983-tól a Nemzeti Színház vezető tervezője lesz. Ezekben az években olyan rendezők terelik a figyelmét a drámai terek megformálására, mint az Egyetemi Színpadon megismert Ruszt József. Shakespeare-drámák, modern nyugati szerzők színrevitelében lesz alkotótársa Vámos Lászlónak, Kerényi Imrének. Mintegy tizenhat produkciót a Szegedi Nemzeti Színházban jegyez.

S hogy a Dóm téri tervezéseire fókuszáljunk, éppen Ruszt szertartásszínháza az, amihez előbb '80-ban, Páskándi Géza *Kálmán királyában*, majd '81-ben Schiller *Tell Vilmosában* próbál a nagy történelmi tablók helyett olyan csővázás, többszintes, fényeffektes, lovas bevonulások látványkompozíciót biztosítani, amely szimultán képes befogadni a mű valamennyi jelenetét. Ezt teszi a Kacsóh-operettben a *Rákóczi*-ban (Horváth Zoltánnal) is, melyet a esőáztatta próbanapok, a térdig érő vízben úszó Dóm alatti öltözők is sújtanak. Valahol törvényszerű, hogy az olyan látomásos színházi rendezők, mint Vámos László, Ruszt József vagy '86-ban, a *Jézus Krisztus Szupersztár*t rendező Szikora János rátaláljanak, és több előadásra is szövetséget kössenek az egységes, jól tagolt tereket, a Dómmal nem vitatkozó, igényesen megmunkált felületeket tervező Csikós Attilával. A rockopera filmszerű vágásai, a ködbe vesző, szürrealisztikus bibliai képek és a sátorral fedett modern show-színpad ellentétpárja a korszerű fénytechnika soha nem látott arzenáljának

kölcsönzését követeli ki a Dóm téren, s egyben felveti a Szabadtéri halaszthatatlan színpadtechnikai és nézőtéri megújítását. Közben az Operaház tervezőjeként hivatalból újra a zenés színház elkötelezettje lesz, de rendszeresen tervez más színházaknak is. 1987-ben a Webber *Requiem* és Tolcsvay *Magyar miséjének* látványrendezőjeként népművészeti motívumú margitszigeti alapidíszlete jól funkcionál a Dóm téren is, és megnyitja a több helyszínes koprodukciók sorozatát.

1990-ben, a megújuló operaházi vezetéssel, a fiatal Nagy Viktorral gondolja újra a Hunyadi László helyszíneit. A magasba ívelő rusztikus gerendadíszlethez, jól illeszkednek Rátkai Erzsébet veretes, többretegű jelmezei. 1991-ben, pár héttel a Madách Színház *Mária evangéliumának* bemutatója után, külön a térre készíti el egy katedrális gyönyörűséges „félbe törött”, aranybarna boltíveit. János látomása, Mária mennybemenetele a templom előtt más eszközökkel kápráztatja el a nézőt, mint a kőszínházban.

A szabadtéri keretei a nagyszabású, látványos díszletek kiállítását, az operaelőadásokon is egyre inkább megkövetelt, hosszabb próbaidőszakot igénylő, kidolgozott, együttesmunkát nem teszik lehetővé. A két-három előadásra létrehozott, esetleg netán visszatérő superprodukció visszaélés nemcsak az anyagiakkal, de a művészek energiájával, a befektetett munkával is, ezért elkezdődik az együtt-gondolkodás az Operaházzal.

Márpedig a '92-ben tervbe vett *Carmen* igényli az összehangoltan működő, mozgalmas látványvilágot. Nagy Viktorral és a koreográfus Fodor Antallal táncos, „musicales” operadramát terveznek. A „haciendák mediterrán világát félköríves tablóra fölmagasító arénaszelet olyan jól sikerült, hogy a Szabadtéri több külföldi turnét is lebonyolított a produkcióval. A díszlet-jelmez-kellék arzenál is önálló életet élt, német, svájci és lengyel fesztiválokra kérték kölcsön” – emlékezett rá Nikolényi István a Szabadtéri Játékok kézikönyvében. A világsztárokat (Gail Gilmour, Mario Malagnini, Tokody Ilona, Jose Carreras) kiszolgáló, remekül világítható, lényegében egyterű, de sokat tudó konstrukció többször visszatért a térre, még tíz év múltán, 2002-ben is illúziókeltő volt. Közben alapidíszletként funkcionált, tujákkal, fényekkel dekorálva számos gálaestnek adott reprezentatív háttér.

Igazi szélesvásznú szabadtéri látvány volt a következő év (1993) *Aidája*, a „közepe” év közben – még jelenleg is – az Operaház színpadán működik. A bevált alkotói hármas, Nagy Viktor, Csikós Attila, Vágó Nelly most is rendkívül nagyszabású, elemekből építkező, külföldi fesztiválokon is forgalomképes produkciót hoz létre, ami ugyancsak több évados. 1997

után, még 2003-ban is ragyogó előadás születik a hatalmas, zenére mozduló, cizelláltan faragott kőtömbök között.

Ekkorra már, a korszellemnek megfelelően, a Szabadtérin eluralkodott a monumentalitás. A színházművészet „népstadionjában” nem tudott lépést tartani a fejlődéssel a színpadtechnika, a világszabadalomként nyilván tartott hangkésleltető berendezés a nézők alatt, egy néprádió hangján szólalt meg. Enyvet főztek a templom bejáratánál, helyben történt a díszletgyártás. A lebonthatatlan vasmonstrum, a hétezer nézőtér egész évben uralta a világszép teret, világosító torony vaskapcsai kapaszkodtak a város legrégebbi műemléke, a Dömötör torony a falába. Öltözőfolyosó épült a templom bejárata alá, korábbi évszázadok szegedi polgárainak örök álmát zavarta a templomalapokba maró gyökereteresztés. Túlterjeszkedett a téren a Szabadtéri.

1994-ben aztán egy huszárvágással a város és a Játékok vezetése központi segítség nélkül megcsinálja a mobil nézőtér- és színpadrekonstrukciót. A Dóm teret felszabadító nézőtércsere a látványosabb attrakció, végre kikerül a Dömötör-torony a világosító tornyok fogságából, de a színpadtechnika megújítása legalább olyan halaszthatatlan és kétszer olyan költséges volt. A régi szenes lámpák helyére korszerű, programozható lámpapark, világosító pult került, megépült a forgószínpad, a nézőtéri raktárbázis díszletraktárként is funkcionál. A kilencvenes évek közepén Európa egyik legkorszerűbb szabadtéri játszóhelyeként működhet a Dóm tér. Az építész Csikós Attila is álmodozik, még a nézőtér és a színpad nyitható-csukható fedésére is hoz terveket, nem is olyan drágák, de hát addig nyújtózkodj... Egy Operaházi produkció szegedi változata, a *Bánk bán* avatja a megújult játszóhelyet, színházi függönnyel, vállaltan az illúziószínház scenikai gesztusaival, a Bánk-Gertrudisz-párbaj elemien erős képeivel. Mindezt látványvilágában is az opera születésének korába helyezik a rendező Kerényi Imrével és az egyik legkedvesebb alkotótárral, a jelmezes Vágó Nellyvel.

Még ebben az évben a már operaházi főrendező Vámos tanár úrral másfajta megközelítésben állítják színpadra Verdi *Otello*ját, melynek Pesten és a Dóm téren is működnie kell, s melynek kiállítását a kritika is pazarnak ítéli. A színpadra érkező hatalmas hajó, orrán a hazatérő győztessel, a világsztár Ottelo-Checcelével, a félköríves palotaoromzat, a lugas, a templombejárat fölötti Mária szobor motívumai jelenéshordozó funkcióik mellett remek játéktereket biztosítanak a tűzkórusnak, természetközelséget, intimitást a Tokody-Desdemonával énekelt szerelmi kettősnek, különös áhítatot az Ave Mariának. Már a forgó, korszerű színpadtechnika is segíti, hogy a megszokott összefüggéseikből kiszakított valóságelemek egységes képzőművészeti látványt

teremtsenek, megszüntessék a kint és a bent paradoxonait, a színpadi valóságot kitágítsák a Dóm két tornya között feszülő égboltig.

Vámos László (sajnos utolsó) végsőként letisztult rendezésére, az Operaházzal közös *Trubadurra* a következő évben kerül sor. Itt is szimbólumrendszert működtetnek, a bosszúdráma Rodin *Pokol kapujának* érzékenyen plasztikázott, felnagyított mása előtt történik. A patinázott, sötétzöld falakat jól ellenpontozzák Azucena látomásának lángnyelvei, Vágó Nelly élénk színvilágú cigányjelmezei.

1996-ban visszatér a *Carmen*, '97-ben az *Aida*. Érdekes az összevetés a Dóm tértől ekkor búcsúzó Varga Mátyás korábbi díszleteivel, meglepően hasonló a gondolkodásmód, a térszervezés, a Dóm tömegének tovább építése. De a fiatalabb pályatárs a korszerű színpadtechnika jóvoltából már átértelmezheti a tereket, a *Carmen* szimbolikus arénája kifordul, körül öleli a színpadot, s a közepén dalol-táncol Carmen a végzete felé. Az *Aida* sziklabörtöne zenedramaturgiai pontossággal mozdulhat előre, exponálja a halálba szédülő szerelmespárt s a fölöttük imát mormoló Amnerist.

Csikós Attilának pedig egy új sikeres sorozata kezdődik az akkori Nemzeti Színházzal, Iglódi István rendezésében, Szörényi műveiből: *A kiátkozott*, Kun László király tragikus élete, „drámai jambusokban sok zenével, énekkel”. A folklórból merítkező, mégis mai hangzású, „szörényis” zenei világ ellentmondása a tervezőknek is kihívás. Megint jelrendszerben gondolkodnak, a hatalmas koronakupolát rock koncertek világítási rendszere ékkövezi, s fények játéka teremt hol a Dómmal egybeolvadó katedrális, hol pápai tróntermet, vagy borul sötéten a kun Edua és László szárnyaló dallamú kettőse fölé. Ez az elem is többéletű lesz, szerepet kap később a *Veled, Uram!* bemutatóján az esztergomi Bazilika tövében kialakított szabadtéri arénában, és visszatér Szegedre az új évezredben Szörényi *Trilógiájának* szerves részeként.

1998 Csikós-évad lett a Dóm téren, három produkció is az övé. Változnak a színházi vezetők, (az operaházi *Salome*, majd a *Zsivagó*, s a *Jézus Krisztus Szupersztár* után) most mint új szegedi művészeti vezetővel dolgozhat együtt Szikora Jánossal, egy szabadtéris alapművön, a *Háry Jánoson*, amely a kőszínházban majd más értékeit csillogtatva él tovább. Hatalmas a látomás, groteszk látásmóddal, a Kortárs Balett mozgásvilágának segítségével vetítik a nézők elé a magyarság sorskérdéseit hófuvást és valódi búzamezőt, a „nagyabonyi Burgot” és az „abonyi kettőt” jelképező Dóm tornyokat vizionáló képekben. A Seregibaletteken is edződött Csikós Attilának otthona a táncszínpad: a szikrázó kardos toborzónak, a fiatalon elhunyt, már csillagokkal táncoló Kaszás Attila ízes-hetyke Háryjának van tere a magasba emelkedni.

Új alkotótársakkal, Kerényi Miklós Gáborral és Jánoskúti Mártával készül a Verdi-repertoár bővítéseként, újra kettős funkcióval, operaházi és Dóm téri változatban az *Álarcosbál*. Addigra már valóságos specialistája lesz a szűkíthető-bővíthető díszletreceknek, az eredeti, svéd változat kék-arany csodája most is illúziókeltő. Biztonsággal hozza a darab végzetszerű misztikumát, játéklehetőséget ad, kiemeli a kisebb gesztusokat is. (Legfeljebb az Operaházi verzió kritikusai emlegetnek időnként kissé túlzott monumentalitást, hiába, hiányzik nekik a szabadtér levegője.)

1999-ben kezdődik a Nemzeti Színházzal való közös terv megvalósítása, Iglódi Istvánnal szövetkezve a *Trilógia* részeként az *Atilla – Isten kardja* átigazított változatának talál ki emelvényekből építkező, több járásos, mindhárom darabban és a Nemzeti Színházban is működtethető alapdíszletet. 2000-ben tovább épül a deszkavár; az *István a király* mutatkozik be a mindent tudó szimbolikus alapdíszletben. Pazar világítási megoldások emelik ki, hozzák helyzetbe, Rátkai Erzsébet mívés jelmezeiben a Nemzeti Színház csapatát. 2001 augusztusa lesz a teljes *Trilógia* időszaka, a sláger *István*-előadásokon zökkenőmentesen működik a színpadtechnika, de a hangrendszer hibái és a vezetés, az alkotók és a szerzők közötti ellentmondások is színezik a háttérrel. Így aztán az új szegedi rész, a *Veled, Uram!* fényvarázsai, részletszépségei, Imre herceg homályba vesző, végzetes vadászata a Holdárokban felsorakoznak a *Trilógia* valószínűleg egyszer megvalósult értékei közé.

A *Hoffman meséit* Makai Péter Operaházi változatából szélesíti ki Kerényi Miklós Gábor partnereként, nagy stílusbiztonsággal a már forgószínpados szabadtérre, kellően nyesegetve a rendező kissé túlburjánzó vizuális fantáziáját. S az évezredet a Játékok történetének egyik legnépszerűbb alpművével, a *Cigánybáróval* zárja, azzal a darabbal, amivel '76-ban a szabadtéri pályafutását kezdte. Tóth János megújított rendezésében most is festői, romantikus mese kel életre operasztárokkal, cigánytáborral, lovas hintóval, tűzijátékkal.

2000 változásokat hoz a Szabadtéri vezetésében is, szaporodnak az egy estés gálaestek, koncertek, táncestek, nem telik új operabemutatóra a büdzséből. A *Carmen* biztosítja a műfaj jelenlétét a téren, az aktuális operacsillaggal, Komlósy Ildikóval kiállított produkció győz, az operabarátok elfogadják, hogy most nem a látvány már ismert poénjain van a hangsúly. 2003-ban az *Aida* is visszatér, legfeljebb a bevonulási indulóra tevékaraván helyett lovas szpáhik masíroznak. S utoljára működik együtt Szegeden a Csikós–Vágó Nelly páros, két év múltán már Nellyke az angyalok „viselt dolgait” tervezi.

Változik az Operaházi felállás is, a közös produkciók az Operettszínház musicaljeire szűkülnek. Csikós Attilának is kimaradnak Szegeden szezonjai. Jelentkezik az újabb tervezőgeneráció, Kentaur, Rózsa István, Zeke Edit, Menczel Róbert színesítik a musicalek, operettek, néptáncgálák látványvilágát.

2008 nyarán viszont szuperprodukcióval tér vissza, a „társulatos” *István a király* felkérése Szikora Jánossal megint többfunkciós: fedett arénák, a koronázó város, Fehérvár stadionja, a Szent István Bazilika előtti tér és Szeged egyaránt helyszínek. Huszonkettedik nyarat tölti a Fogadalmi templom előtt, házi tervezőként természetes, hogy az új változatánál is a Dóm homlokzati rajzát maga elé terítve gondolja végig a nemzeti rockopera játéktereit, jelrendszerét. A rendezői koncepció ezúttal konkrétabb helyszíneket kér, de megmarad a látásmód frissessége; az épülő román kori bazilika falai körül zajlik az élet, folynak a hatalmi harcok. A sámandombon szoborrá merevedett, viharvert tölgy idézi a magyarság gyökereit, de funkciója is van: akasztófaaként használják. A koronázáskor aztán a díszlettemplomon keresztül felragyog a Dóm homlokzata, mintha a szereplők a nyitott kapujában állnának. A kopár fa felett, a Tisza felől pedig világít a telihold... Hát ezt más helyszíneken biztos nem lehet így összehozni.

A Szabadtéri Játékok tiszteletbeli „örökös tagjai”, Básti Lajos, Gábor Miklós, Simándy József, Vaszy Viktor, Varga Mátyás, Vámos László vagy Vágó Nelly köteteikben életük, pályájuk alakulásában meghatározónak ítélik a szegedi fesztiválnyarakat. A maiak közül a rendező Szikora János, Kerényi Miklós Gábor, Tokody Ilona vagy a karmester Pál Tamás is mindig valami különös erőről, emelkedettségről nyilatkozik, ami segíti az alkotómunkát. Csikós Attila eddigi életművének tán egynegyede kötődik a Dóm térhez, ahogy mondja, „ezt itt csak lélekből, hittel érdemes csinálni”. S milyen nagyszerű lenne egyszer egy *Tannhäuser* ebben a környezetben. Pályaképe és a Szabadtéri látványvilágának története szorosan összefügg, Varga Mátyás hagyományainak folytatója, remélhetőleg még sok szép szegedi „szabadtéris” nyárral.²

CSIKÓS ATTILA (1942-2017) TERVEI A SZEGEDI SZABADTÉRI JÁTÉKOK SZÍNPADÁN

1976, 1977. Johann Strauss: *A Cigánybáró*

1980. Páskándi Géza: *Kálmán király*

1981. Friedrich Schiller: *Tell Vilmos*

² Csikós Attila 2017. február 8-án hunyt el.

1984. Kacsóh Pongrác: *Rákóczi*
1986. Andrew Lloyd Webber: *Jézus Krisztus Szupersztár*
1990, 1991. Erkel Ferenc: *Hunyadi László*
1991. Tolcsvay László: *Mária evangéliuma*
1992, 1996, 2002. Georges Bizet: *Carmen*
1993, 1997, 2003. Giuseppe Verdi: *Aida*
1993. Lehár Ferenc: *Cigányszerelem*
1994. Erkel Ferenc: *Bánk bán*, Giuseppe Verdi: *Otello*
1995. Giuseppe Verdi: *A trubadúr*
1987. Andrew Lloyd Webber: *Requiem*, Tolcsvay László: *Magyar mise*
1997, 1998. Szörényi Levente – Bródy János: *A kiátkozott*
1998. Kodály Zoltán: *Háry János*, Giuseppe Verdi: *Az álarcosbál*
1999, 2001. Szörényi Levente: *Attila – Isten kardja*
1999, 2000. Johann Strauss: *A cigánybáró*
1999. Jacques Offenbach: *Hoffmann meséi*
2000, 2001. Szörényi Levente – Bródy János: *István a király*
2001. Szörényi Levente: *Veled, Uram! (Trilógia)*
2008, 2009. Szörényi Levente – Bródy János: *István a király*

HIVATKOZOTT MŰVEK

Nikolényi István, Kovács Ágnes, Polner Zoltán. *A Szegedi Szabadtéri Játékok kézikönyve 1931-2006*. Szeged: Bába Kiadó, 2006.

KÜRTÖSI KATALINRÓL

KOVÁCS ÁGNES

Nem emlékszem rá, hogy pontosan mikor ismertem meg Kürtösi Katalint. Az egykori JATE Bölcsész karán alighanem váltottuk egymást. Szegediként, 1970-ben végeztem, ő Kecskemétről érkezve akkortájt kezdett. A családalapítás, gyermekeink születése, különböző munkahelyi kitérők közben, a 80-as években a Színházművészeti színházelmélet szakának végzőseként a Szeged Monográfia 3. kötetének színháztörténeti fejezetén dolgoztam. Ő – akkor már egyetemi oktatóként – a 4. kötetben folytatta a szegedi színházi krónikát benne az 1931-ben induló Szabadtéri Játékok történetével, aminek akkor én munkatársa lettem. Minden bizonnyal 1992-ben, a Soroptimist Club Szeged alapító tagjaiként ébredtünk rá, hogy a jótekonysági munka mellett a színház szeretete, a színház világának elméleti kérdései, a változások okainak, összefüggéseinek keresése is összeköt bennünket. Többször elkeringőztünk tehát egymás mellett, de mindig csodáltam a közélet iránti érdeklődését, irigylésre méltó nyelvtudásából adódó nemzetközi kitekintését. A Soroptimist Club Szeged első elnökeként biztonsággal vezette át a nálunk akkor induló civil mozgalom kapcsolódását egy nemzetközi hálózathoz, ezt az önkéntes munkát a lassan 30 éves klub működése során máig aktívan kézben tartja.

Érdeklődésének folyamatosan középpontjában álltak az interkulturalizmus témái: a Világok találkozása, a vidék, a marginalitás és a centrumok bonyolult kapcsolatrendszere. Talán ezért is fordult figyelme a Szegedi Szabadtéri Játékok eseménysorozata felé, amely kétség kívül kapocs Szeged és a Nagyvilág között. Számos területen segítette a Szabadtéri munkáját, hol fordítóként, hol nemzetközi sztárok

szegedi kalauzaként. A rendszerváltás tájékán létrejött Szabadtéri Játékokért Alapítvány kuratóriumi tagja volt, ennek a szervezetnek a kezdeményezése alapján valósulhatott meg a szegedi polgárok régi vágya: 1994-ben sikerült megszabadítani a Dóm teret a télen-nyáron ott éktelenkedő vasmonstrumtól. Mobil nézőteret, korszerű lámpaparkot, forgószínpadot kaphatott a Szabadtéri. 1997-től 2001-ig a már Közalapítványként működő szervezet kuratóriumának elnökeként tevékenykedett. Az önkormányzat rendeletének – az iparűzési adó egy részének felajánlása – jóvoltából szoros, gyümölcsöző kapcsolatokat alakíthatott ki a város vezető cégeivel. Az intézmény művészeti céljainak támogatása, ösztöndíjrendszer, művészeti díj alapítása és a Szabadtéri mellett létrejövő alternatív színházi folyamatok (Thealter, Kisopera) segítése fűződik a távozása óta már igen csendben működő, máig létező alapítványhoz. Az ezredforduló után is aktívan kötődött a Szabadtéri, később a REÖK munkájához, igények szerint színháztörténeti konferenciák előadója, fiatalok részére kiírt pályázatok szervezője volt.

Aktív színházi kapcsolatai is hozzájárulhattak, hogy felébredjen benne az igény: a színházelmélet, színháztörténet kérdésköre oktatói munkájában is egyre fontosabb szerepet kapott. Vezetésével a város kulturális életében is jelentős, hiánypótló szellemi műhely jött létre az Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéken, ahová tehetséges fiatal kutatók, elméleti szakemberek tudtak kapcsolódni, s ahol a hallgatók megfertőződhetek a színházművészettel. Ebben az időszakban a Szegedi Nemzeti Színház vezetőivel együttműködve sokat tett a színház és az egyetem kapcsolatrendszerének formálásáért, meghívott előadóként bekapcsolta a színház szakembereit az egyetemi oktatómunkába, segítette nyílt napok szervezését, ösztönözte a hallgatók részvételét a színházi gyakorlati folyamatokban. Nem véletlen, hogy számos volt hallgató a színházelméleti képzés után a művészeti munkát segítő területeken találta meg hívatását.

Úgy gondolom, hogy Kürtösi Katalin földrészekén átívelő tudományos munkássága, szűkebb környezetében, Szeged városában végzett közéleti tevékenysége, nagyvonalú rálátása a helyi történésekre és azok kapcsolása a nemzetközi folyamatokhoz kellően nem méltányolt, mély nyomokat hagyott a város kultúrtörténetében.

