

XK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



ȘTEFAN BAGHIU
BALÁZS IMRE JÓZSEF
CSÁSZÁR IRMA TÍMEA
DEMÉNY PÉTER
FURUS ZSOLT
GUDOR NOÉMI
KARÁCSONYI ZSOLT
KOVÁCS ANDRÁS
ANCA SIMINA MARTIN
MIKLÓS NÓRA
FRANCO MORETTI
RÁDULY MÁRIA
PIROSKA
TAPODI ZSUZSA
TÁRNOK ATTILA
ANDREI TERIAN
TOMPA ANDREA
VISKY ÁBEL
ZABÁN MÁRTA

3

A TRAGÉDIA FORMANYELVE

III. FOLYAM
2025.
MÁRCIUS

XXK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXXVI/3. • 2025. MÁRCIUS

TARTALOM

FRANCO MORETTI • A konfliktusok elemzése. Válaszok Balázs Imre József kérdéseire (<i>Balázs Imre József fordítása</i>)	3
FRANCO MORETTI – ANDREI TERIAN • Megmérni és körülhatárolni a tragédiát (<i>Balázs Imre József fordítása</i>)	6
ANDREI TERIAN • A tragédia a román irodalomban. A pontosabb fogalmi körülhatárolás felé (<i>Balázs Imre József fordítása</i>)	9
ȘTEFAN BAGHIU – ANCA SIMINA MARTIN • A szörnyek tragédiája. Szorongás a vámpíroktól, a melodráma és a modern horror (<i>Balázs Imre József fordítása</i>)	22
BALÁZS IMRE JÓZSEF • A tragédia áthelyeződése. Vázlat a holokausztdráma lehetőségeiről a romániai magyar irodalomban	37
DEMÉNY PÉTER • Jób új könyve (<i>vers</i>)	42
TOMPA ANDREA • A tragédia lehetősége	43
KARÁCSONYI ZSOLT • Antigoné: a csapda	50
FURUS ZSOLT • Töredékeken keresztül egy töredékmentes életmű felé. Katona József: <i>Drámafordítások</i>	50

■ HISTÓRIA

KOVÁCS ANDRÁS • Régeni Asztalos János esete a magyar művészettörténet-írással	68
---	----

■ MŰ ÉS VILÁGA

TÁRNOK ATTILA • A Karib-térség angol nyelvű regényirodalmának korai szakasza. Trinidad és Barbados	81
CSÁSZÁR IRMA TÍMEA • Az élclapok mint a magyar és a román előképregények hordozói	90
MIKLÓS NÓRA • Nemet mondó úrilányok. Kemény Lili és Simone de Beauvoir önéletrajzi művei mint kor- és osztálydokumentumok	98
VISKY ÁBEL • A lélek képei. Pszichodramatikus megoldások a kortárs dokumentumfilmekben	104





■ TÉKA

DEMÉNY PÉTER • Egy nagy, kanyargó könyvtár szereplője (<i>Sasszé</i>)	114
HUDOR NOÉMI • Technológia és színház összjátéka: mikroelemzések az intermediális színházról	115
ZABÁN MÁRTA • Egy 19. századi fiatal arisztokrata levelesládája	118
TAPODI ZSUZSA • Keserédes képek nyomában: egy színes, ám szomorú Erdélyről	121

■ ABSTRACTS	125
-------------	-----

■ KÉP

RÁDULY MÁRIA PIROSKA



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem)

■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), GYÖRFFY GÁBOR (társadalomtudományok), RIGÁN LÓRÁND (filozófia, a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője)

■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, BALÁZS JÚLIA (titkárság, tördelés), DEÁK SZIDÓNIA (korrektúra)

■ Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON

■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, HORKAY HÖRCHER FERENC, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS, ROMSICS IGNÁC, TÁNCZOS VILMOS, ZALÁN TIBOR

■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség.

A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Államtitkársága, a Bethlen Gábor Alap, az Iskola Alapítvány, a MOL Románia, a bukaresti Kulturális Minisztérium, a Méhes György – Nagy Elek Alapítvány, a Nemzeti Kulturális Alap és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania

■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.

Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;

Internet: www.korunk.org; <http://epa.oszk.hu/00400/00458>; e-mail: korunk@gmail.com

■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 100 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;

a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 06-303-539-724, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com

■ Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii și MOL România

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)

■ ISSN: 1222-8338

FRANCO MORETTI

A KONFLIKTUSOK ELEMZÉSE

Válaszok Balázs Imre József kérdéseire

■ B. I. J.: *A tragédia, és különösen a tragikus forma iránti érdeklődése immár több évtizedre visszanyúlóan dokumentálható. „A Huge Eclipse”: Tragic Form and the Deconsecration of Sovereignty („Teljes, vaksötét napfogyatkozás”: A tragikus forma és a hatalom szentségének elvesztése) című tanulmánya például 1982-ben jelent meg egy Stephen Greenblatt által szerkesztett kötet egyik fejezeteként. A Distant Reading (Távoli olvasás, 2013), amelyik a nemzetközileg legismertebb művei közé tartozik, zárószövegében többek között a Hamlet cselekményét tárgyalja a karakterhálózatokból kiindulva. Miért és hogyan kezdett el érdeklődni a tragikus forma iránt, mi az, amit a tragédia tudni látszik, amit más műfajok nem?*

F. M.: Kezdetben, az 1970-es években a tragédiák *politikai* jellege érdekelt, valami olyasmi tehát, amit nem találtam meg a regényekben, amelyek inkább a polgári, civil társadalom dinamikájának megjelenítésére irányulnak. Az említett *Huge Eclipse* például (amelyik először 1979-ben jelent meg, olaszul, egy rövid életű marxista folyóiratban, a *calibanóban*) voltaképpen egy hosszas elmélkedés a politikai hatalom formái-



**Mostanában,
a jelenlegi munkáim-
ban a politikatörténet
és a politikaelmélet
fókuszja változatlan
maradt, bár a központi
kérdés már nem
a hatalom jellegére
vonatkozik, a súlypont
áthelyeződött a konf-
liktusok elemzésére.**

This work was funded by the EU's NextGenerationEU instrument through the National Recovery and Resilience Plan of Romania – Pillar III-C9-I8, managed by the Ministry of Research, Innovation and Digitalization, within the project entitled *Measuring Tragedy: Geographical Diffusion, Comparative Morphology, and Computational Analysis of European Tragic Form* (METRA), contract no. 760249/28. 12. 2023, code CF 163/31. 07. 2023.

ról az európai abszolutizmus korában. A tragédiáról szóló második esszém, *The Moment of Truth* (Az igazság pillanata), amely az 1980-as évek végén jelent meg – először a *New Left Review*-ban, majd a *Signs Taken for Wonders* (Csodának hitt jelek) második kiadásában –, szintén az újkori Németország politikatörténetéből indult ki, és az olasz baloldali terrorizmusról szóló néhány reflexióval zárult. Mostanában, a jelenlegi munkáimban a politikatörténet és a politikaelmélet fókusza változatlan maradt, bár a központi kérdés már nem a hatalom jellegére vonatkozik, a súlypont áthelyeződött a konfliktusok elemzésére.

B. I. J.: Jelenleg egy tragédiáról szóló könyvön dolgozik, amelyben olyan történelmi változatok kerülnek szóba, amelyek az idők során a tragédia modelljeivé is váltak: a polgárháború, a családon belüli háborúk szimbolikus formái olyan cselekményeket eredményeznek, amelyek sokunknak eszébe jutnak, amikor a tragédiára gondolunk. Mi történik a tragédiával, ahogy közeledünk saját korunkhoz? Vannak-e olyan karaktertípusok vagy cselekmények, amelyek meghatározzák a „modern” tragédiákat? Egyes teoretikusok azt állítják, hogy a tragédia a 18. században meghalt. Van-e a tragédiának története ezen az időhatáron túl, vannak-e új típusai? Elképzelhető, hogy a tragédia visszatérésének vagyunk tanúi?

F. M.: A kérdés megválaszolásának sok köze van ahhoz, hogy kik vagyunk „mi”. A Szubszaharai Afrikában minden bizonnyal gazdag a tragédiatermés; Franciaországban, Németországban és Görögországban sokkal kevesebb tragédia születik. Általánosságban szólva azonban kétlem, hogy a tragédia valaha is ugyanazt a szerepet fogja játszani, mint az ötödik századi Athénban vagy a tizenhetedik századi Nyugat-Európában, hiszen a modern politika túlságosan absztrakttá vált ahhoz, hogy konkrét individuumok konfliktusán keresztül legyen leginkább megragadható jelentés formában. Ezt a problémát Brecht többször is felvetette az 1930-as években, ahogy később, az 1950-es években Dürrenmatt is, amikor azt írta, hogy „az Antigoné-ügyet Kreón titkára intézi”. Ami a jellegzetes modern cselekményeket illeti, az egyik legáltalánosabb megállapítás az lehetne, hogy a családon mint leszármazási láncolaton belüli konfliktusoktól a család jelen idejű, párkapcsolati meghatározottságú küzdelmei felé mozdultunk el. Ez az átalakulás természetesen a színházon kívüli világban is végbement, és könyvemben ennek a fordulatnak a szimbolikus következményeit próbálom nyomon követni.

B. I. J.: Megosztana még néhány dolgot a könyv legfontosabb megállapításai-val kapcsolatban?

F. M.: Most még nem. Ez a könyv nem új tények feltárásáról szól – újdonságértéke (ha lesz ilyen!) abban fog állni, hogy új összefüggéseket állapít meg, és ezáltal új jelentéseket hoz létre már ismert tényekkel kapcsolatban. De ahhoz, hogy ezek az összefüggések felszínre kerüljenek, időre van szükség. Általában csak akkor értem meg valójában, hogy mit tettem, amikor már befejeztem az írást.

B. I. J.: Jelenleg a nagyszebeni Lucian Blaga Egyetem METRA projektjében is dolgozik, és sok olyan kutató munkáját koordinálja, akik a nemzetközi szintér számára elérhető tragédiák korpuszának bővítésében vesznek részt, a világirodalmi rendszer (fél)perifériáinak bevonásával. Mi a kontextusa a projekt elindításának? Milyen elvárásokat támaszt ezzel a közös erőfeszítéssel kapcsolatban?

F. M.: Nos a kontextus, ahogy mondja, egy csoportos kutatási projekt, amely számos tevékenységet foglal magában – előadások, szemináriumok, konferenciák, nyilvános viták és belső ötletelések zajlanak, cikkek, könyvek jönnek létre... Az egyik konkrét elvárás a kelet-európai kultúrák szisztematikus beillesztése a modern tragikus dráma történetébe (és annak adatbázisaiba!). A vizsgált terület ilyen jellegű kibővítésének konceptuális következményeit csak később lehet majd felmérni, de meglepő volna, ha a modern drámáról alkotott elképzelésünket nem kérdőjelezné, vagy akár változtatná meg a projekt nyomán kirajzolódó új földrajzi tájkép.

B. I. J.: Műveinek egyik fontos megállapítása, hogy a cselekmények időbeli áramlása kétdimenziós jelekké, az irodalmi jelenségek vizualizációjává alakítható át, amelyek láthatóvá teszik a jellegzetességeket és a különbségeket. Ezek a vizualizációk az idők folyamán egyre összetettebbé is váltak a munkáiban. Kérdésem a Distant Reading utolsó bekezdéséhez kapcsolódik, amelyben az alábbi mondat is olvasható: „Egyszer majd, miután az irány, a súly és a szemantika rétegeit hozzáadjuk ezekhez a vázákhoz, az így kapott gazdagabb képek által talán különböző formákként láthatjuk meg a különböző műfajokat – tragédiákat és komédiákat; pikareszket, gótikát, fejlődésregényeket...; ideális esetben akár még azokat a mikromintázatokat is észrevehetjük, amelyekből ezek a nagyobb hálózati formák kialakulnak.” Vajon ma valamivel közelebb járunk-e ehhez a több mint egy évtizede megfogalmazott célhoz?

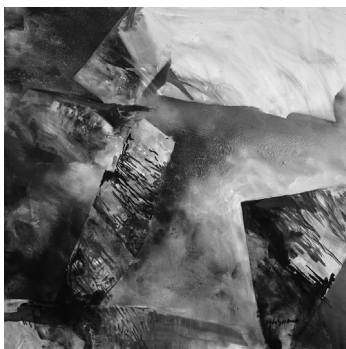
F. M.: Az irodalomtudományok tágabb területén, beleértve annak digitális bölcsészeti részét is, nem: sajnos a DH területén, különösen az Egyesült Államokban, kialakult egy ki nem mondott, de szilárd közöny a műfaji és tágabb értelemben az irodalomelméleti kérdések iránt. A METRA projekt kisebb léptékén belül megpróbálunk néhány lépést tenni ebbe az irányba, egyelőre a tragédiák hálózatainak belső különbségeire korlátozódva. De teljesebb választ ezzel kapcsolatban csak akkor tudunk majd megfogalmazni, amikor másfél év múlva befejezzük a munkánkat!

Balázs Imre József fordítása



FRANCO MORETTI – ANDREI TERIAN

MEGMÉRNI ÉS KÖRÜLHATÁROLNI A TRAGÉDIÁT



A *Guardian* újságírója 2016. június 24-én, egy nappal a Brexit-szavazás után megjelent cikkében David Cameron bukását „európai tragédiának” nevezte.¹ Kettle szóhasználatára intertextuális utalásra épült, és egy széles körben elterjedt kulturális felfogásra támaszkodott. Természetesen Theodore Dreiser *Amerikai tragédia* (1925) című regényére utalt, de már maga ez a cím is éppen azért volt vonzó annak idején, mert ellentmondani látszott annak a közfelfogásnak, hogy a tragédia „nagyon is sajátos ügy”,² azaz kvintesszenciálisan európai képződmény. Valójában Friedrich Nietzsche-től Earl Miner-ig (aki a drámán – pontosabban a tragédián – alapuló arisztotelészi poétikát állította szembe a lírán alapuló ázsiai elméletekkel³) és sok más szerzőnél is tartotta magát az elképzelés, hogy a tragédia – és még inkább a ’tragikus’ és származékai, a dionüszoszi és a fausti – „az európai civilizáció hosszú hagyományának” jellemzője.⁴ Walter Benjamin szerint a tragédia – azzal a páratlan képességével, hogy a gyilkosságról, kínzásról és hasonlókról szóló borzal-

**A tragédia mint
európai forma.
De melyik forma?
És melyik Európa?**

mas történeteket a valaha létezett legszebb nyelven mondja el – az európai történelem belső ellentmondását illusztrálja, hiszen „nincs a civilizációnak olyan dokumentuma, amelyik ne lenne egyúttal a barbárság dokumentuma is”.⁵

A tragédia mint európai forma. De melyik forma? És melyik Európa? A romániai, lengyelországi és norvégiai kutatók 23 fős csoportját tömörítő METRA projekt (*Measuring Tragedy: Geographical Diffusion, Comparative Morphology, and Computational Analysis of European Tragic Form*, vagyis *A tragédia mérése: Az európai tragikus forma földrajzi elterjedése, összehasonlító morfológiája és számítógépes elemzése*) a kulturális földrajz és az összehasonlító poétika, illetve a tartomelemzés és a hálózati szemantika ötvözésével próbál választ adni ezekre a kérdésekre. Egészen pontosan a tragédiát vizsgáljuk két ókori kultúrában – a görögben és a latinban –, és tíz modern európai kultúrában, amelyek közül öt – az angol, a francia, a német, a spanyol és az olasz, az amerikai felé is kitekintve – a világ irodalomrendszerének központi magjához tartozik, a másik öt pedig – a norvég, a svéd, a lengyel, a magyar és a román, kitekintéssel az orosz felé – annak (fél)perifériájához.

A METRA elméleti megalapozását tekintve a Franco Moretti által kidolgozott alábbi három fő tézisre támaszkodik:

1. A tragédia a radikális konfliktus, különösen a polgárháború szimbolikus formája. Mivel a színház kis térben játszódik, és csupán néhány szereplőt mozgathat, a polgárháború szükségszerűen átalakul ebben a térben, és a *családon belüli háborúvá* válik: kezdetben a családi háború a leszámazási láncolatban, a generációk között zajlik, később a családi kötelékek, párkapcsolatok egyidejűségében – a két típus között hosszú átmenet figyelhető meg a 16–18. századok során. Végül a tragikus forma (fél)periférikus európai kultúrákban való elterjedése során a család mellett – Andrei Terian feltételezése szerint – más közösség-típusok is felbukkannak, amelyek osztály- és faji szempontok vagy a társadalmi nem alapján szerveződnek. Annak történeti vizsgálata és értelmezése, hogy a családnak/közösségnek ez a domináns szerepe hogyan befolyásolja számunkra a politikai konfliktusok érzékelését, a kutatás fő feladatai közé tartozik.

2. Azok az elméletek, amelyek a konfliktust tekintik a tragikus forma központi elemének, általában azt vizsgálják, hogy a konfliktus hogyan nyilvánul meg a nyelvben, és így a tragikus dialógust magának a tragikus formának a tökéletes megtestesüléseként értelmezik. Ezt kiindulópontként elfogadva projektünk azt igyekszik kimutatni, hogy a szó és a tett közötti kapcsolat korántsem lineárisan levezethető, inkább disszonáns konstrukciók széles spektrumát eredményezi. Irodalomelméleti szempontból a projekt így – egy több ezer szöveget tartalmazó korpusz és egy számítógépes és hermeneutikai szempontokat érvényesítő módszertan révén – a *stílus és a cselekmény egységes elméletének* megalapozását végzi el, míg ezek korábban egymástól független diszciplínák tárgyköréhez tartoztak.

3. Episztemológiai szempontból a METRA úgy építi fel érvrendszerét, hogy nem a „tipikus” tragédiákra összpontosít csupán, bárhogyan is határozzuk meg azokat, hanem *szélsőséges esetekkel dolgozik*, gyakran egymással szembeállított művek jellegzetességeivel (pl. Szophoklész *Antigonéja* és Georg Büchnerétől *Danton halála*, Racine és Shakespeare stb.). A szélsőséges esetek mind az értelmező, mind a kvantitatív megközelítések nélkülözhetetlen elemei: mivel egydimenziósak, egyben rendkívül világosak is, így lehetővé teszik, hogy a műfajról egy erőterben gondolkodjunk, ahol a különböző történelmi hatások a morfológiai megoldások nagy változatosságát eredményezik.

Visszatérve korábbi kérdéseinkhez („Melyik forma?” és „Melyik Európa?”), a METRA a tragédiát egyrészt alapvetően drámai formának tekinti, amely csak az előadó-művészetben belül képzelhető el. Ez persze nem jelenti azt, hogy a ’tragikum’ mint egzisztenciális kategória nem létezhet a színházon kívül; de *mint forma* a színházra jellemző. Ugyanakkor projektünk nem fogadja el a steineri tézist, miszerint a 18. században bekövetkezett volna „a tragédia halála”.⁶ Éppen ellenkezőleg, úgy véljük, hogy a „modern tragédia” megszületése és fejlődése – függetlenül attól, hogy ezt pontosan hogyan definiáljuk – lehetővé tette e forma jelenlétét nemcsak Európa meghatározó kultúráiban, hanem bizonyos (fél)perifériákon is, ahol az előbbiekhöz képest megkésett alakulástörténettel számolhatunk. Célunk az anyag kezdeti feltérképezése során az, hogy a tragédia határait ne egy szűkkörű definíció merev alkalmazásával jelöljük ki, hanem olyan árnyaltabb és bonyolultabb esetek feltárása révén, amelyek további kérdésekhez vezethetnek el.

Balázs Imre József fordítása

■ JEGYZETEK

1. Martin Kettle: *The Downfall of David Cameron: A European Tragedy*. The Guardian 2016. június 24. <https://www.theguardian.com/politics/2016/jun/24/david-cameron-downfall-european-tragedy>, elérés: 2024. augusztus 8.
2. Terry Eagleton: *Tragedy*. Yale University Press, New Haven–London, 2020. 1.
3. Earl Miner: *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton University Press, Princeton, NJ, 1990. 8.
4. Raymond Williams: *Modern Tragedy*. Stanford University Press, Stanford, CA, 1966. 15.
5. Walter Benjamin: *Illuminations*. Schocken Books, New York, 1968. 258.
6. Lásd George Steiner: *The Death of Tragedy*. Yale University Press, New Haven – London, 1996.



ANDREI TERIAN

A TRAGÉDIA A ROMÁN IRODALOMBAN

A pontosabb fogalmi körülhatárolás felé

A legmakacsabb előítéletek azok, amelyeknek nem ismerjük pontosan a forrását. Homályos eredetük nehezebbé teszi a lebontásukat; ha egy bizonyos dolgot „mindenki tud”, nehéz egy sor határozott állítással, valamint olyan bizonyítékokkal és érvekkel összefüggésbe hozni, amelyek alapján megkérdőjelezhető. Az a tézis, amelyet jelen cikk keretében meg kívánok kérdőjelezni, éppen a közismert „tények” e kategóriájába tartozik, nevezetesen, hogy a román irodalomban nem volt jelen a tragédia műfaja. Ez az elképzelés jelenleg axiómaként van jelen a köztudatban, többek között olyan oktatási kontextusokban is, ahol – még ha nem is teljesen explicit módon – a legmagasabb fokon intézményesült (például a román nyelv és irodalom érettségi anyagán keresztül, ahol a drámai műfajok között csak a vígjáték és a középfa-jú dráma szerepel, a tragédia nem, az utóbbi vitathatatlan presztízse ellenére).¹ Ha az álláspont konkrét megfogalmazását keresem, akkor leginkább a következőt választanám, amelyet egy tankönyvszerző fogalmazott meg



Az írás eredeti címe és lelőhelye: *Tragedy in Romanian Literature. Some Conceptual Delimitations*. Transilvania 2024/5. 12–22. This work was funded by the EU's NextGenerationEU instrument through the National Recovery and Resilience Plan of Romania – Pillar III-C9-I8, managed by the Ministry of Research, Innovation and Digitalization, within the project entitled *Measuring Tragedy: Geographical Diffusion, Comparative Morphology, and Computational Analysis of European Tragic Form* (METRA), contract no. 760249/28. 12. 2023, code CF 163/31. 07. 2023.

**Ami megtörtént, azt
nem lehet visszacsinálni
– ez az az elem, amely
a tragédia sajátossága,
és amely ezért szilárd
kiindulópontot
jelenthet a műfaj új
definíciójához.**

egy iskolai tankönyvekkel kapcsolatos vita során: „a román irodalomban nincsenek a szó klasszikus és szigorú értelmében vett tragédiák. Helyettük a 19. század második felétől kezdődően jelentéktelen, hibrid, klasszicizáló és romantikus kísérleteket találunk csupán, kismesteri stílusban megalkotva. Mindannak, amit a 20. században tragédiának tekintettek (például Mircea Eliade *Iphigenia* című darabjának vagy Marin Sorescu *Iona* című művének), annyi köze van csupán Szophoklészhez, mint Joyce *Ulysses*ének Homéroszhoz”.²

Ennek a kijelentésnek a kapcsán több dologról is érdemes beszélni. Az első és legfontosabb dolog az ambivalens elővigyázatosságra felhívni a figyelmet, ez a következő kifejezésben érhető tetten: „a szó klasszikus és szigorú értelmében”. A „klasszikus” kifejezés itt vajon az antikvitásra, a francia klasszicizmusra vagy az európai tragikus kánon eszméjére utal? (Utóbbiba talán Shakespeare, esetleg Goethe is beletartozna?) A probléma más-másképpen vetődik fel az egyes modellek viszonylatában. Másodszor, mit jelent az, hogy a 19. században voltak „kísérletek” tragédiák megalkotására? A kifejezés inkább befejezetlen szövegek esetében volna helytálló, amelyeknek a kiadását esetleg különböző akadályok hátráltatták volna, mintsem művészileg értéktelen szövegek esetében, ahogyan az idézet szerzője valójában használni látszik a szót; hiszen ha a szövegek befejezettek, és nagy vonalakban tiszteletben tartják a műfaj normáit, akkor nem helyénvaló „kísérleteknek” nevezni őket, függetlenül attól, hogy esetleg nem tűnnek kielégítő esztétikai teljesítményeknek. Végül az összehasonlítás sem éppen helytálló. Attól eltekintve, hogy Iphigeneia sorsát Euripidész és nem Szophoklész tette halhatatlanná, megállapítható, hogy a legtöbb román szerző, aki a 20. század folyamán antik minták alapján írt tragédiákat – Victor Eftimiutól és Nicolae Iorgától Mircea Eliadéig és Radu Stancáig – kifejezetten *sub specie temporis nostri* kívánta ugyan feleleveníteni az antik mítoszokat, de James Joyce regényéhez képest egészen eltérő módon (például a szereplők sorsának megváltoztatásával, a nevük megtartása mellett, és nem kortárs szurrogátumok álcájában).

„Miért nincs saját tragédiánk?”

■ A kérdéskört árnyaló fenti észrevételeken túlmenően továbbra is alapvető kérdés marad, hogy létezik-e tragédia a román irodalomban, vagy sem. Kiinduló megjegyzésem ezzel kapcsolatban, hogy annak ellenére, hogy az egymást követő elemzők következetesen nemleges választ adtak a kérdésre, a jelenség alapos elemzésére mégsem került sor. Pontosabban: nemcsak a román tragikus forma tudományos áttekintése hiányzik a szakirodalomból, hanem egy olyan többé-kevésbé megalapozott dolgozat is, amely a műfaj megjelenésének lehetőségét vizsgálná a román irodalomban (az ebbe a kategóriába sorolható művek alapos elemzésén keresztül), vagy legalábbis a hiányának okait. Hozzá kell tennem, hogy elsősorban a modern román dráma kialakulásának és virágzásának időszakára utalok (nevezetesen a kezdetektől a második világháború utáni időszakig), és kevésbé a kommunista időszakra, amikor egyrészt a totalitárius rendszer bevezetése, másrészt a háború utáni nemzetközi drámairodalom egészére jellemző formák kísérleti jellegű hibridizálódása teszi problematikusvá a tárgyalt irodalmi műfaj romániai megjelenését. Ezért amellettt döntök, hogy 1948-at választom vizsgálódásom végpontjául. Érdemes megjegyezni, hogy még a drámára összpontosító román irodalomtörténetek sem foglalkoznak ezzel a kérdéssel; vagy ha igen, akkor pontatlanul és felületesen teszik ezt. A Simion Alterescu által szer-

kesztett *Istoria teatrului în România* (A romániai színház története) harmadik kötete például, bár elismeri, hogy Victor Eftimiu „görög ihletésű tragédiákat” írt, és hogy ezek a darabok külön „kategóriát” jelentenek az életművében,³ fenntartás nélkül a *Történelmi dráma* fejezetbe utalja a szerző drámaírói tevékenységét. De mi lehet „történelmi” az olyan szereplők ábrázolásában, mint Prométheusz, Oidipusz vagy Agamemnón? Továbbá az első – és egyetlen – olyan kötetben, amelyik a műfaj 1890-ig tartó történetét elemzi az *Istoria literaturii dramatice românești* (A román drámairodalom története) című kézikönyvben, Vicu Mîndra talán az egyetlen román színháztörténész, aki a tragédia fogalmát használja – a „tragikus színművek” kifejezést alkalmazva.⁴ Ezt ugyanakkor teljesen szakszerűtlenül teszi, mivel a ’tragikus’ fogalmát egyszerűen a ’fennkölt’ fogalmával tartja behelyettesíthetőnek, és így a lehető legkülönbözőbb drámai formákat (a történelmi drámát, a „szenvedélyes melodramát”, a „történelmi melodramát”, a „parasztdramát” stb.) felölölő gyűjtőfogalommá alakítja át.

És mégis, ahhoz, hogy elfogadható választ adjunk a kérdésre, amely ennek az alfejezetnek a címét adja, csakis a vonatkozó töredékek, cikkek és esszék között tájékozódhatunk. Ebben a tekintetben először is meg kell jegyeznünk, hogy a kérdést két egymást kiegészítő irányból közelítették meg. Az egyik változatban a tragédia hiányát/nemlétét a román irodalomban egy *specifikus* probléma következményének tekintették (a román társadalom és/vagy irodalom a sajátos jellege miatt utasította el a tragédiát), a másik változatban *általános* problémaként közelítették hozzá (a modern kor, országtól függetlenül, összeegyeztethetetlen volt a tragikus formával). Az előbbi gondolatot a 20. század első felében intenzíven kutatták, és többé-kevésbé kifejezetten a román kivételesség illúziójához kapcsolódott. Emil Cioran például egy 1933-as cikkében, amelynek már címe is szuggesztív – *Sensibilitatea tragică în România* (A tragikumra való érzékenység Romániában) –, azt állította, hogy a tragikum nemcsak a román művészetből, hanem az egész román társadalomból hiányzik: „Nem beszélhetek nemzetünkön belül általános, szélesebb körben elterjedt és atmoszférateremtő tragikus érzékenységről, hanem csak egyfajta szűkebb körű tragikus érzékenységről, amely néhány individuum sajátja.”⁵ Az e személyeket felsoroló lista heterogenitása miatt mulatságosnak tűnhet – valójában csak négy nevet tartalmaz: Lucian Blaga, Mircea Eliade, Petru Manoliu és Anton Holban nevét –, Cioran pedig nem érzi kötelességének, hogy magyarázza saját szelekcióját, megelégszik azzal, hogy mellékesen megállapítja, hogy a tragikum hiányának „esszenciális oka” valójában „egy konstitutív hiányban, egy [az ország] lényegét és pszichikai alkatát meghatározó hibában” keresendő.⁶ Külföldi (Friedrich Nietzsche-től José Ortega y Gassetig terjedő) vagy nemzeti előképektől (Vasile Pârvan, Nae Ionescu stb.) ihletődve, az ilyen érvelések gyakoriak a harmincas évek fiatal román értelmiségije között, közülük D. D. Roșca, Vasile Băncilă, Dan Botta, Mircea Eliade, Petru Comarnescu, Mircea Vulcănescu, Haig Acterian és Ion Frunzetti emelkednek ki, miközben ideológiai különbségeik kifejezetten hangsúlyosak.⁷ Mindannyian dicserik a tragikus formát, és akár a román társadalomban és kultúrában tapasztalható hiánya fölött keseregnek, akár a jelenlétét ünneplik, közös bennük, hogy romániai jelenlétének szisztematikus tanulmányozására nem vállalkoznak.

Még a fiatal kritikus, Ion Negoitescu sem vállalkozik ilyen vizsgálódásra, aki a háború utáni, Radu Stancával folytatott levelezésében megpróbálja majd a tragikumot a klasszicizmus és a romantika szintéziséként elgondolt, „euphorionista” programjának egyik kulcselemévé tenni. Noha mind az érdeklődése, mind

az eszközei megleettek volna hozzá, nem fog ilyen elemzésbe. Negoitescu arra a megállapításra támaszkodik, hogy Molière hőseivel ellentétben „[Ioan Luca] Caragiale egyik szereplőjének sincs erkölcsi tartása, és ezért egyik hőse sem tragikus.”⁸ Mutatis mutandis, a helyzet némileg hasonló Camil Petrescuéhoz, akinek regényeiben a szereplők „nem erkölcsi drámát élnek át, hanem egzisztenciális és ezért eseti jellegű drámát: lelkük nem a Jó és a Rossz között választ, hanem a kellemes és a kellemetlen, a kényelmes és a kínos, a hasznos és a haszontalan stb. között”.⁹ Az erőltetett általánosítás ezek után már csak egy lépés: „És így van ez az egész román irodalomban.”¹⁰ Ami a tragikum hiányának okát illeti, a magyarázat arra épül, amit mások is gyakran hangoztatnak a román kultúrában – az itt honos lakosság passzivitása, tranzakciókra fogékony természete, az a szokásuk, hogy „alkalmazkodnak a körülményekhez”, ahelyett, hogy harcolnának ellenük: „szunnyad bennünk egy *történelmi letargia*, amelyik mindig kiszolgáltat bennünket a körülményeknek”.¹¹ Ezért, bár Negoitescu két kiemelkedő jelentőségű román íróra (I. L. Caragiale és Camil Petrescu) támaszkodik, ő is hasonló következtetésre jut, mint Cioran, egy művészeti hiányosság társadalmi-történelmi-egzisztenciális magyarázatára hivatkozva. Amennyiben az irodalom területén maradt volna, a kritikus megközelítése akkor sem lett volna szilárdan megalapozott: a tragikum problémáját úgy veti fel, hogy előbb egy vele ellentétes műfajra (komédia), majd egy nem drámai műfajra (regény) hivatkozik.

De vajon érvényes-e még a tragédia a modern korban? Erre a kérdésre már jóval George Steiner híres írása (*A tragédia halála*, 1961)¹² előtt nemleges választ adtak, és Romániában ezt az opciót lelkesen fel is karolták. Tudor Vianu például az *Estetica* (Esztétika) című művében (2 kötet, 1934–1936), amely a maga nemében a legfontosabb romániai traktátus a tárgykörben, azt állapítja meg, hogy a 19. századtól kezdődően „a tragédia mint irodalmi műfaj, sőt a tragikus fogékonyság eltűnését lehetett megfigyelni az irodalmi termelés egészén belül: ez a folyamat pedig a múlt század folyamán nem mutatta az intenzitás csökkenésének semmilyen jelét. A tragédia a heroikus életfelfogással, vagyis a döntésképes és öntudatos Ember attitűdjével egy időben keletkezett, aki a természet és a sors erőivel szemben pusztító küzdelembe merészkedik, ezért viszont műfajként nem tudott fennmaradni a múlt század nivellálódó demokráciáiban. És mivel a tragikus hőst már nem lehet beazonosítani a polgári és konformista tömegben [...], a régi tragédiákat továbbra is olvasták és csodálták, de már senkit sem szólítanak meg ugyanazzal az erővel és átélhetőséggel, amit a régebbi társadalmak fiatal és individualista hősei érezhettek, ahol az élet a természettel, az ismeretlen sorssal és a könyörtelen istenekkel vívott folyamatos küzdelmet jelentett.”¹³

Vianu megfontolásait Adriano Tilgher gondolatai ihlették,¹⁴ akit idéz is értekezésében. Lehetséges, hogy az olasz filozófus volt George Călinescu forrása is, aki 1964-ben kijelentette: „A modern korban a tragédia gyakorlatilag eltűnt, amit Racine kínál nekünk, az a költészet színháza. Az életben a vidám komolyság és a komor komolyság kéz a kézben jár. A karakterelemzés új formáit a dráma kínálja. Shakespeare csak drámákat és vígjátékokat írt.”¹⁵ Igaz, hogy addigra már megjelent George Steiner *A tragédia halála* című műve is, de Călinescu Shakespeare-hez és Racine-hoz való viszonya miatt nem valószínű, hogy Steinerre alapozott volna. Steinerre közvetlenül hivatkozik viszont az 1970-es *Farsa tragică* (A tragikus bohózat) című művében Romul Munteanu, aki elismeri, hogy a tragédia halála „valós jelenség”, még ha bírálja is az angol komparatistát „egyfajta visszafogottságért”, valamint azért, mert „csak részleges magyarázatot kínál egy

sokkal összetettebb jelenségre”.¹⁶ Munteanu mindenesetre a „halál” helyett inkább a tragédia „leépüléséről”, „hanyatlásáról” beszél, ami így igazolná „a komédia és a tragédia közötti keveredést”, és implicite a „tragikus bohózat” fogalmát.¹⁷

Egy problematikus meghatározás

■ A fentiek alapján, függetlenül attól, hogy általánosabb vagy specifikusabb kérdésként tekintenek rá, a helyi teoretikusok, úgy tűnik, egyetértenek abban, hogy a román irodalomban nem volt tragédia. De mit értenek tragédia alatt? A fent említett példák azt mutatják, hogy a tragikus forma román irodalomban való megnyilvánulásairól érkezők többsége a műfaj nem megfelelő definícióival dolgozott, és hajlamos volt belesodródni két gyakori tévhit közül legalább az egyikbe. Az első téves fogalomalkotást Radu Stanca egy 1967-ben posztumusz-ként megjelent írásában ítélte el: „a román kultúrában, és talán nemcsak abban, a tragédiát (legalábbis a színháztudósok és a színházi szakemberek körében) a dráma olyan fajtájának tekintették, amely »valamivel borzalmasabb«, mint a középfaajú dráma, és mindenképpen »végletesebb«. A tragédiában a dráma szerencsétlenségei ijesztő méreteket öltenek, és minél borzalmasabbként ábrázolja a színész ezeket a szerencsétlenségeket, annál 'tragikusabb' a tragédia.”¹⁸ Ez a tendencia, hogy a tragédia a dráma alkategóriájaként tárgyalódjék, már a legelső, a drámai műnimmel foglalkozó romániai traktátusban, Iosif Blaga *Teoria dramei* (A dráma elmélete, 1899) című művében megjelenik, ahol a szerző a cím kifejtése során elismeri, hogy „mindenekelőtt és legrészletesebben a tragédiát tárgyalja”, amelyet a dráma műfajaként közelít meg, még ha ez a műfaj „a legmagasabb művészi értéket” képviseli is.¹⁹

A második tévedés azt a két tényezőt érinti, amelyeket Peter Szondi az *Esszé a tragikumról* (1961) első soraiban így különít el: „Arisztotelész óta létezik a tragédia poétikája. Csak Schelling óta létezik viszont a tragikum filozófiája.”²⁰ Más szóval, a fent idézett román kritikusok többsége összekeveri a *tragédiát*, a közel 2400 éve formalizált irodalmi (drámai) műfajt a *tragikummal*, egy olyan esztétikai-egzisztenciális kategóriával, amelyet a német idealista filozófia hozott létre 1800 körül. A *tragikum* eszméjét természetesen a *tragédiából* vezették le megalkotói, ezért mindig is elválaszthatatlan kapcsolatot tart fenn prototípusával. De nem kevésbé igaz az sem, hogy a tragikum mint filozófiai konstrukció gyakran olyan fokú autonómiát ért el irodalmi előképével szemben, hogy paradox módon annak utólagos viszonyítási pontjává vált.²¹ Egy ilyen megközelítéssel nem feltétlenül az a probléma, hogy a retrospektív olvasat akár odáig is elvezethet, mint William Marx kijelentése, miszerint „a görög tragédiák nem voltak tragikusak.”²² Sokkal nyugtalanítóbb következtetés, hogy – amint arra Hans-Thies Lehmann rámutat – „a tragédiáról fennmaradt elméletek jelentős része úgy is megíródhatott volna, ha a tragédia *színháza* egyáltalán nem is létezett volna”,²³ holott valójában „nincs tragikus tapasztalat színházi tapasztalat nélkül”.²⁴ Más szóval, a tragikumról szóló létező elméletek jelentős részében a probléma nem abból fakad, hogy a tragikumot a tragédián túlra terjesztik ki – ami természetes is, különben a két fogalom egyike redundánssá vált volna –, és nem is az, hogy azt állítják, hogy néhány (legtöbb?) ókori tragédia nem volt „tragikus”, hanem az, hogy a tragikum meghatározásából alapvetően kizárják a tragédiát (vagyis a színházat), és utóbbit csupán annak opcionális tartozékának tekintik.

De milyen definíciókról és elméletekről van szó? Ezúttal nem a román kutatók definícióit veszem ismét sorra, tekintve, hogy eredetiségben semmiképpen sem jeleskednek, de nem időzöm sokáig a német filozófusoknál sem, ahol a tragikum és a tragédia fogalmainak szétválasztása több mint nyilvánvaló. Kiindulópontként egy olyan kötetet foglalkozom, amelynek már a címe is a tragédia definícióját kívánja nyújtani (*A Definition of Tragedy*, 1961), és amelynek szerzője ráadásul a tragikum jelenségét közelről ismerő drámaíró, nevezetesen Oscar Mandel. Az ő definíciója így hangzik: „Egy műalkotás akkor tragikus, ha a következő helyzetet bontja ki: Egy hős, *akit őszinte együttérzéssel követünk*, egy adott világba vonódik be [is impelled in a given world] egy *bizonyos súlyú és nagyságú* cél elérése érdekében, vagy ott ilyen irányú cselekvésre vállalkozik; és éppen e cél vagy cselekvés által, ugyanannak az adott világnak alárendelődve, szükségszerűen és elkerülhetetlenül *súlyos* lelki vagy testi *szenvedéssel* találkozik. [a szerző kiemelései]”²⁵

Nem nehéz belátni, hogy Mandel definíciója nemcsak az egyik, hanem mindkét fent említett tévedést példázza. A tragédiát nem drámai/színházi műfajként közelíti meg, hanem olyan esztétikai kategóriaként, amely bármely műalkotásban megtalálható. Mandel megközelítése implicit módon arra utal, hogy nemcsak a színház, hanem a művészi kifejezés jó néhány más formája – például a regény – is a „tragikus” kategóriájába sorolható, ha megfelel a definíciójában meghatározott feltételeknek; ugyanakkor a hangsúlyt a formáról a „helyzetre” áthelyezve megnyílik annak a lehetősége, hogy a „tragikus” végső soron a művészet szféráján kívülre vetülhessen. Másrészt Mandel definíciója alapján a tragédia nem strukturális módon, hanem inkább valamely fokozatosság érvényesítése nyomán választható le a drámáról: a „szenvedés” ugyanis teljes egészében megtalálható a drámában is (és leginkább a melodrámában), a „súlyos” egyszerű minősítése nem elegendő a két drámai forma megkülönböztetésére. Hasonlóan ellentmondásos a definíció másik két része is, amelyeket maga Mandel emelt ki, ezek ugyanis további pontosításra szorulóknak: az „őszinte együttérzés” kitétele túlságosan nagyvonalú hozzáállást árul el a tragikus szereplőkkel szemben, hiszen ennek az elvnek a tiszteletben tartása számos olyan művet vonna ki a kategória hatálya alól, amelynek középpontjában ambiciózus és ellenszenves karakterek állnak, mint például Shakespeare *III. Richárdja* (1592); ugyanakkor a „bizonyos súlyú és nagyságú” probléma kitétele Mandel definíciójának vonatkozási körét a görög vagy legfeljebb az Erzsébet-kori tragédia kategóriájára korlátozza, és mintegy kizárja a definícióból a Georg Büchner *Woyzeckje* (1836) után és/vagy ahhoz hasonló koncepció nyomán megalkotott, polgári főszereplőkkel rendelkező műveket.

Mandel definíciójának fő problémája azonban továbbra is a „szenvedés” kérdése, amely nem alkalmas arra, hogy a tragédiát a drámától vagy akár a komédiától elkülöníthessük; a „súlyos ... szenvedést” végül is szintúgy megéli Argan, a hipochonder Molière *A képzelt beteg* (1673) című művében, még ha a darabot nem is lehet tragédiának tekinteni. Természetesen van szoros kapcsolat a tragédia és a szenvedés között, de itt inkább a *szenvedés egy bizonyos fajtájára* gondolunk. Hogy jobban megértsük ezt a kapcsolatot, talán célszerű abból kiindulni, ahogyan a tragédiát – és az azt eredményező szenvedést – a világirodalom legjelentősebb tragédiaírója, William Shakespeare körvonalazta. Shakespeare nyilvánvalóan nem volt teoretikus, de a kifejezés műveiben való előfordulásából J. V. Cunningham már 1950-ben kihámozta „a tragédia shakespeare-i felfogását”, amelyet a következőképpen foglalt össze: „A tragikus atmoszféra és a tragikus

katasztrófára való várakozás félelmetes; maga a katasztrófa szomorú. A folyamat, amelynek során a katasztrófa bekövetkezik, intrikát, képmutatást, politikai összeesküvést és árulást, bűnös cselekedeteket foglal magában, és tetteikért felelős szereplők követik el őket. Ezek a tragédia konnotációi. A denotációhoz pedig hozzátartozhat az erőszakos, váratlan halál – például a gyilkosság, csatában bekövetkező halál, öngyilkosság. Ezekhez járul továbbá még a nemi erőszak.”²⁶

Még ha ez a „koncepció” nem is tekinthető a tragédia definíciójának, hanem inkább annak leírásának – pontosabban egy olyan megközelítésnek, ami azt írja le, a tragédia hogyan tükröződik egyetlen szerző műveiben –, Cunningham leírásának erőssége, hogy a tragikus hősök által érzett „szenvedés” okait (amelyeket ő, meglehetősen sajátos módon, „konnotációnak” nevez) egy-egy rendkívül konkrét elemhez kapcsolja (amelyeket „denotációnak” nevez). Ami ezeket a „denotációkat” – gyilkosság, öngyilkosság, nemi erőszak stb. – összeköti, az nem annyira a szenvedés „súlyossága” (ha a halál „váratlanul” következik be, a szenvedés sem tart túl sokáig), hanem az, hogy valamilyen *eltörölhetetlen nyomot* hagynak a tragikus főhősben. Ami megtörtént, azt nem lehet visszacsinálni – ez az az elem, amely a tragédia sajátossága, és amely ezért szilárd kiindulópontot jelenthet a műfaj új definíciójához.

A tragédia új meghatározása felé

■ Mindezek nyomán az általam javasolt meghatározás a következő: *A tragédia olyan drámai forma, amely komoly hangnemben ábrázolja, hogy a darab főszereplői a végkifejletben súlyos, erőszakos és visszafordíthatatlan leromlást [deterioration] szenvednek el, ami gyakran saját halálukkal végződik, mint ami tetteik elkerülhetetlen, de sajnálatos következménye.* Elemezzük egyenként e meghatározás összetevőit:

1. „*A tragédia olyan drámai forma...*”: Már az elején leszögezem, hogy cikkem tárgya *a tragédia mint drámai forma* („műfaj” vagy „species”), és nem a „tragikus” mint esztétikai és/vagy egzisztenciális kategória, amelyik nem tűnik sem szükséges, sem – legtöbbször – megfelelő fogalomnak a tragédia megértéséhez. Más szóval, nem hiszem, hogy a *tragédia* létezhet a színházon kívül (legfeljebb a fogalom metaforikus kiterjesztése révén). Hogy a *tragikum* létezik-e, és milyen mértékben a tragédián vagy általában a művészetén kívül – ez olyan probléma, amellyel jelen írásban nem foglalkozom.

2. „*...amely komoly hangnemben ábrázolja...*”: az úgynevezett „tragikus” eseményeket többféleképpen meg lehet közelíteni, többek között a komédia technikáival. De a komédiaként való kezelésük automatikusan kivonja a keletkező szöveget a tragédia konvenciói alól. Ez az oka annak, hogy a legelső román színdarab, az *Occisio Gregorii in Moldaviae Vodae tragice expressa* (amelyet 1778–1779 körül írt egy ismeretlen szerző) nem tragédia; noha azt állítja, hogy „tragikus formában kifejezve”, az alapját jelentő bohózati hangvétel gyakran érvényteleníti tragikus dimenziót. Ez persze nem jelenti azt, hogy a tragédiák nem tartalmazhatnak komikus pillanatokat is, amelyek célja a szereplők emberi dimenzióinak hangsúlyozása és a diskurzus hitelességének növelése. Két meggyőző példa erre Roman Ronetti *Manasse* (1900) és Mihail Sorbul *Patima roșie* (Vörös szenvedély, 1916) című műve, amelyekben az olyan szereplők, mint Șor Zelig vagy Sbițu folyamatosan oldják a drámai feszültséget. A humoros betétek alkalmazása azonban nem csökkenti a szóban forgó művek tragikus jellegét.

3. „...*hogy a darab főszereplői...*”: A tragédia olyan forma, amelynek közép-pontjában a főszereplők, a hősök állnak; ők a cselekmény legfontosabb ágensei és egyben legfontosabb tárgyai. Éppen ezért sok tragédia címe egy-egy névből áll, amelyeket esetenként rövid leírás kísér (*Agamemnón, Oidipusz király, Oidipusz Kolónoszban, Antigóné, Hamlet, Rómeó és Júlia, Phèdre, Despot Vodă, Solness építőmester, Danton, Caligula* stb.), vagy egy gyűjtőnévből (*Perzsák, Bakkhánsnők, Atreidák* stb.), mindkettő egy bizonyos, csapások sújtotta egyén vagy csoport tragikus sorsát jelzi. A hős releváns jelenléte döntő fontosságú, mert csak a darab során gondosan kidolgozott karakterre való összpontosítás vezethet el tragikus hatáshoz. Ebben az értelemben az epizód- vagy mellékszereplők halála, bármilyen szánalmas és sajnálatos is, nem képezheti a tragédia meghatározó elemét. Így bár Mercutio halála Shakespeare *Rómeó és Júliájában* (1597) nagyon fontos a darab kibontakozását tekintve, önmagában nem elegendő ahhoz, hogy alátámassza a tragikus jelleget. Határesetnek számítanak azonban e tekintetben azok a szereplők, akik a főszereplők *helyett* halnak meg, de nem véletlenszerűen (mint Mercutio, aki nem keresi a halált), hanem saját vagy a főszereplők tudatos döntésének eredményeként. Két szemléletes példa erre Caragiale *Năpasta* (Megtorlás, 1890) című művéből Ion öngyilkossága, amelynek kiváltó oka, hogy a szereplő nem tud megbékélni azzal a gondolattal, hogy kilenc évet ült börtönben egy olyan büntetért, amit nem követett el, míg Dragomir büntetlenül él tovább; valamint Lucian Blaga *Tulburarea apelor* (Vizek zavargása, 1923) című művéből az Öregember meglinceselése a pap hazugságai miatt. Mindkét darab a tragikus forma határesetete tehát, amelyek tárgyalása releváns e műfaj kapcsán.

4. „*a végkifejletben súlyos, erőszakos és visszafordíthatatlan leromlást szenvednek el, ami gyakran saját halálukkal végződik*”: a tragédiákban a hősök – vagy helyetteseik – erőszakos halált halnak, vagy maradandó csonkítást szenvednek el. A főszereplők általában meghalnak, és nem lényegi különbség, hogy haláluk gyilkosság vagy öngyilkosság által következik be, vagy hogy milyen eszközzel (méreg, kötél, lőfegyver által, vagy a közelharcban használatos fegyverek révén, a késtől és kardtól a guillotine-ig) következik be a végkifejlet. Bizonyos esetekben a maradandó seb és a csonkítás is elfogadható tragikus végkifejletként a halál helyett, mint például Szophoklész *Oidipusz királyában* (Kr. e. 429), amely akkor is tragédia volna, ha Oidipusz önmaga előidézte vakságát nem kísérné Iokaszté felakasztása. Ugyanakkor, még ha a csonkítás gondolata *a testet* ért sérülésekre utal is, nem kötelező, hogy a tragikus végkifejlet látható testi sérüléseket hagyjon maga után. Ronetti Roman azonos című darabjában Manasse halála is tragikus; a hagyományörző zsidó főhős iszkémiás agyvérzést kap, mert képtelen elfogadni, hogy unokahúga keresztényhez megy feleségül. A tragédiát tehát nem feltétlenül a főszereplő által átélt szenvedés intenzitása határozza meg, hanem annak visszafordíthatatlan jellege, aminek a halál vagy megcsonkítás a jellegzetes megnyilvánulásai. Számos más darab is van, ahol a szereplők olyan revelációkat élnek át, amelyek sok szenvedést okoznak nekik, de végül sikerül ellensúlyozniuk vagy akár visszafordítaniuk a megélt negatív érzelmeket – vagy legalábbis a végén megbékélnék velük. Ebbe a kategóriába tartoznak azok a darabok is, amelyekben a szereplők súlyos, de gyógyítható sérüléseket szenvednek. Ilyen Camil Petrescu *Suflete tari* (Erős lelkek, 1922) című darabja, amelynek végén Culai arról tájékoztat bennünket, hogy a főszereplő Andrei Pietraru túlélte az öngyilkossági kísérletét. Az öngyilkossági kísérlet sikere vagy

sikertelensége továbbá meghatározó vonás lehet abban a tekintetben, hogy egy színmű tragédiának vagy középfaajú drámának minősül. Ez a helyzet Anton Pavlovics Csehov *A sirály* (1896) című művével is, ahol nem tudjuk biztosan, hogy Konsztantyin Trepljov második öngyilkossági kísérlete a halálához vezett-e (bár a legtöbb jel arra utal, hogy igen). Mindenesetre a tragédia meghatározó jellemzője, hogy a főszereplő halála/megcsonkítása erőszakos (elsősorban azért, mert szándékos, emberi ágens által okozott), függetlenül attól, hogy fizikai vagy lelki tényezők okozzák. A „természetes” okokból bekövetkező, előre látható halál, mint például Ștefan cel Mare hosszan tartó betegsége Barbu Ștefănescu Delavrancea *Apus de soare* (Napnyugta, 1909) című művében, nem tartozik a tragédia fogalomkörébe, ahogyan a transzcendens tényezők által okozott hirtelen halál sem, mint például Radu halála Lucian Blaga *Cruciada copiilor* (A gyermekek keresztes hadjárata, 1930) című művében. Egyik ilyen helyzet sem felel meg az erőszakos halál elvének. Másrészt nem kötelező, hogy a szereplők a színpadon, a közönség szeme láttára haljanak meg. Számos, a 19. század végén és a 20. század elején született tragédiában van egy íratlan szabály, miszerint – különösen öngyilkosság esetén – a szereplők a színpadon kívül halnak meg, mint Lucian Blaga *Daria* (1925) című darabjában. Ráadásul néha ez a halál közelgő fenyegetésként, sugallatként jelenik meg, anélkül, hogy utólag tényként is megerősítődne, ahogyan ez a Danton élete által ihletett darabok többségében történik: *Danton halála* (1835, Georg Büchner), *Danton* (1901, Romain Rolland), *Danton* (1925, Camil Petrescu) stb. Természetesen ezúttal is figyelembe kell vennünk, hogy a korszak korlátozott technikai eszközei miatt rendkívül nehéz volt a színpadon úgy felállítani és működtetni egy guillotine-t, hogy az „valóságghűen” sugallja a főhős halálát. A technikai korlátok voltaképpen a tragédia központi epizódját – az erőszakos halált – már a kezdetektől kiszorították a színpadról, kezdve a legelső, történetileg igazoltan e műfajhoz tartozó műtől, Aiszkhülosz *Perzsák* (Kr. e. 472) című művétől, ahol a drámaírónak nem volt módja arra, hogy a teljes megszálló sereget színpadra vigye, amelyik amúgy is a csatatéren pusztult el, és nem egy palotában érte utol végzete.²⁷

5. „*ami tetteik elkerülhetetlen, de sajnálatos következménye*”: a tragikus hős halála a darab vége felé, annak lezárásaként következik be; ellenkező esetben a hatás felhígul, és a darab hajlamos azoknak a drámájává válni, akiknek érzelmi meg kell birkóznuk a főhős halálával. A hősöket érő erőszakos cselekmények a tetteik következményei; fontos azonban, hogy a befogadót ne az elégtétel érzése töltse el, hanem éppen ellenkezőleg, együttérezzen a tragikus hőssel. Más szóval a tragédia hőse nem lehet szadista és önző bűnöző, hanem józan ésszel és minimális erkölcsi érzéssel felruházott személynek kell lennie. Delavrancea 1912-es *Viforul* (Fereteg) című műve például nem tragédia, hiszen bár Ștefăniță a végén meghal, Tana asszony megmérgezi őt, a közönség elégtételt és igazságérzetet érez a hír hallatán. Albert Camus *Caligulája* (1944) viszont tragikus darab marad a főhős kegyetlen jelleme ellenére, mivel kegyetlenségét az a mérhetetlen szenvedés magyarázza, amelyet Drusilla halála okozott neki. Végül, de nem utolsósorban Eugène Ionesco *A lecke* (1951) című darabja sem sorolható a tragédiák közé, mivel a néző számára nehéz elfogadni, hogy egy állítólagos nyelvtani hiba valaha is gyilkosság indítékául szolgálhat. Ráadásul a hősök cselekedeteinek erkölcsi (vagy legalábbis pszichológiai) igazolása és a következmények elkerülhetetlen (vagy legalábbis hihető) jellege, amelyekkel szembesülni kénytelenek, továbbra is a tragédia kulcsfontosságú elemei maradnak, ami egy-

ben azt is magyarázza, hogy miért válik problematikusá ennek a műfajnak a tárgyalása az abszurd színház megjelenését követően. De ez már eteljesen más téma.

A tragédia a román irodalomban

■ Térjünk vissza az eredeti kérdéshez: volt-e tragédia a román irodalomban? És ha a válasz igenlő, akkor mennyire volt jelentős? A román drámaírók tevékenységéről szóló beszámolók a 19. század első feléből számos tragédiát említenek, amelyeket szerzőik megírtak, majd szövegük elveszett, akár az előadásuk előtt, akár előadásra kerülésüket követően. Cezar Bolliacról például úgy emlékeztek meg kortársai, mint több tragédia, köztük a *Matilda* (1835) szerzőjéről. E műről azt állították, hogy „az első tragédia, amelyet a román múzsa diktált”.²⁸ Nincs okunk kételkedni ebben az információban, de a számunkra már nem hozzáférhető szövegekről mi sem nyilatkozhatunk. Ezért a román drámai művek korszakolásának kérdésében relevánsabb a darab megjelenésének évét figyelembe venni, mint a bemutató vagy megírás évét. Ebből a szempontból valószínűleg az első máig fennmaradt román tragédia Alexandru Pelimon *Curtea lui Vasilie-Vodă* (Vasilie vajda udvara, 1852) című műve. A görög és shakespeare-i tragédiák mintájára felépített műben – amelyben van patricídium: egy fiú megöli apját, egy udvaroncot Vasile Lupu udvarában; a halott apa szelleme megjelenik a másik fiú, Stroe előtt; csakhogy Stroe valójában nem az udvaronc, hanem Vasilie vajda fia, amint az egy végső felismerésjelenetben kiderül, stb. – a szöveg nem hordoz kiemelkedő művészi kvalitásokat, de legalábbis szigorúan tartja magát korábbi tragédiák bevett mintáihoz.

A *Vasilie vajda udvara* továbbá előkészíti a terepet egy olyan vonulatnak, amely végül az első világháborúig domináns marad a román drámai irodalomban, nevezetesen a történelmi tragédiának – függetlenül attól, hogy a korszakban ekként nevezik-e meg, vagy sem. A 19. század legértékesebb „komoly” román színművei tartoznak ebbe a kategóriába, köztük Bogdan Petriceicu Hasdeu *Răzvan și Vidra* (Răzvan és Vidra, 1867) és Vasile Alecsandri *Despot Vodă* (Despot vajda, 1880) című darabjai.²⁹ Mindkettő a román társadalomba beszivárgó, de a nemzetből végül kirekesztett, ambiciózus külföldi figurájával foglalkozik. A világháború végéig megjelent román tragédiák másik reprezentatív korpusza ókori színdarabok feldolgozásaiból áll, anélkül azonban, hogy egyelőre a görög mitológia panteonjához fordulna. Ez a sorozat Nicolae Scurtescu *Rhea Silvia* (1873) című művével indul – amelyik „az első klasszikus típusú román tragédia”³⁰ George Călinescu szerint –, és olyan darabokat is tartalmaz, mint George Bengescu-Dabija *Pygmalion, regele Feniciei* (Pygmalion, föníciai király, 1886) vagy *Amilcar Barca* (1894) című művei. Ettől függetlenül ez a kategória még mindig jelentéktelennek mondható, egészen Victor Eftimiu *Cocoșul negru* [Fekete kakas, 1913] című művének megjelenéséig, amely a fausti cselekménytípust a helyi folklóranyaghoz igazítja, és így az első kísérletet jelenti a román tragédia sajátos mitológiájának kialakítására. Végül a darabok harmadik típusa a tragikus témákat a kortárs életbe helyezi, olyan szempontokat állítva középpontba, mint a szereplők társadalmi vagy etnikai hovatartozása és neme; lényegében egy Ibsenéhez hasonló vállalkozásról van szó, vagyis „a modern magánélet sötét oldalának megragadásáról, és annak »közösségi« jelentőséggel való felruházásáról”.³¹ Ezt az irányt Ion Luca Caragiale *Megtorlás* című műve vezeti fel – amely egy kialakult román polgárság hiányában a paraszti osztályra összpontosít³² –, majd folytatja Ronetti Roman *Manasséja*, amely a zsidó-

ság helyzetével foglalkozik, valamint Mihail Sorbul *Vörös szenvedély* című munkája, amely a nemek közti viszonyokkal foglalkozik.

Mindenesetre az előző példák máris elegendőek ahhoz, hogy levonhassunk egy első következtetést. Még ha a tragédia az első világháborúig a román irodalomban főként középszerű darabokban és nyugati mintákat utánzó művekben nyilvánult is meg – ami végső soron bármelyik irodalmi műfajról elmondható, bármely kultúrából és korszakból is származzék –, hat vitathatatlanul értékes darabot (*Răzvan și Vidra, Despot Vodă, Năpasta, Manasse, Cocoșul negru, Patima roșie*), köztük egy remekművet (*Manasse*) is tartalmaz. Ez nem látványos, de semmiképpen sem elhanyagolható, különösen, ha a tragédiát az első világháború előtti román irodalom más „terjedelmes” irodalmi formáival hasonlítjuk össze. A költészettől és a rövidprózától eltekintve, tekintettel arra, hogy ezek összehasonlítása a regénnyel vagy a drámával hamis következtetésekhez vezetne, meg kell jegyeznünk, hogy a román regény a nagy háborúig hasonló számú sikeres művet rejt magában: Nicolae Filimon *Ciocoi vechi și noi* (Régi és új urak, 1863), Ioan Slavici *Mara* (1894), Duiliu Zamfirescu *Viața la țară* [Falusi életkép, 1894] és *Tănase Scatiu* (1898), Alexandru Vlahuță *Dan* (1894), Ion Agârbiceanu *Arhanghelii* (Arkangyalok, 1913); az egyetlen különbség az, hogy a regénytermés lényegesen nagyobb volt, összesen több mint 500 regényt írtak, szemben a kevesebb mint 50 tragédiával. A vígjátékok közül csak Caragiale négy darabját érdemes megemlíteni – *O noapte furtunoasă* (Viharos éjszaka, 1879), *Conu' Leonida față cu reacțiunea* (Leonida naccsás úr és a reakció, 1880), *O scrisoare pierdută* (Az elveszett levél, 1884) és *D'ale carnavalului* (Farsang, 1885), amelyekhez képest Alecsandri vígjátékai ma már gyerekesnek tűnnek. Ami a középfajú drámákat illeti, csak Alecsandri *Fântâna Blanduziei* (Blanduzia kútja, 1883) és *Ovidiu* (Ovidius, 1885), Alexandru Davila *Vlaicu Vodă* (Vlaicu vajda, 1902) és Delavrancea *Apus de soare* (Napnyugta) című drámája állja ki az idő próbáját. Ezért azt a következtetést kell levonnom, hogy a tragédia nemcsak hogy jelen volt a román irodalomban, hanem az első világháborúig talán a legfejlettebb román irodalmi műfaj volt.

Sajnos a háború után a tragédia és az egész román drámairodalom számára gyökeresen megváltoznak a dolgok. Nem részletezem, hogy a két világháború közötti dráma miért ment át jelentős visszafejlődésen a költészethez és a prózához képest – nemcsak Romániában, hanem az egész kontinensen. Elég, ha csak annyit mondom, hogy a „komoly” színdarabok (függetlenül attól, hogy tragédiák vagy középfajú drámák) jelentős visszaesésen mentek keresztül a „Caragiale-ihlette szatirikus erkölcsdrámák hagyományával” szemben,³³ amely a korszakban uralkodó műfajjá vált. Ez alól természetesen vannak olyan kivételek is, amelyek különböző mértékű művészi sikert könyvelhettek el. Az ilyen alkotók közé tartozik Victor Eftimiu, az egyetlen két világháború közötti román szerző, aki programszerűen a tragikus műfajra összpontosított, antik témákat dolgozott fel, és darabjait tragédiának nevezte, mint például a *Prometeu* (Prométheusz, 1919), *Thebaida* (Thébaiak, 1924) és *Atrizii* (Atreidák, 1939). De a *Fekete kakassal* ellentétben Eftimiu „klasszikus” tragédiái nem meggyőzőek, különösen bizonyos stilisztikai és kompozíciós hiányosságok miatt. A *Thébaiak* például három görög tragédia cselekményét ötvözi: Szophoklész *Oidipusz Kolónoszban*, Aiszkhülosz *Heten Thébai ellen* és Szophoklész *Antigoné* című műveit. A darab cselekménye kronológiailag precíz, de művészi kivitelezése sok kívánnivalót hagy maga után a konfliktus koherenciájának hiánya és a katasztrofá és az antiklimax fázisai között mutatkozó szélsőséges ingadozás miatt.

A két világháború közötti időszakra vonatkozóan sokkal reprezentatívabb két olyan szerző, akik anélkül, hogy a műfaj gyakorlását explicit módon vállalták volna, mégis a román irodalom legfontosabb tragédiáit írták: Lucian Blagáról és Camil Petrescuról van szó. Blaga újból kísérletet tett arra, hogy a tragédiát a román mitológiához igazítsa, Eftimiu *Fekete kakas* című művére támaszkodva, de a szimbolikus mélység és a művészi összetettség magasabb fokát elérve. Megközelítése a *Zalmoxe* (1921) című áldozati tragédiával kezdődik, amelyben a dák próféta, Zalmoxis saját meglincselésére buzdítja a dühös csőcseléket, hogy ne váljon egy intézményesített vallás bálványává. Legkiemelkedőbb megvalósulása a *Meșterul Manole* (*Manole mester*, 1929) című dráma, amely egy páneurópai legenda dramatizálása, amelyet a románok középkori anekdotává fogalmaztak át: egy fejedelem egy templom megépítésével bíz meg egy kőművest, de ehhez feltétlenül emberáldozatra van szükség; az áldozat magának az építőmesternek a felesége lesz, a férj pedig ennek nyomán megkérdőjelezi az általa szolgálta vallás etikai alapjait, és végül öngyilkosságot követ el. Ezzel szemben Camil Petrescu tragédiái, mellőzve minden mitikus-vallási vetületet, teljes mértékben a modern kor történelmi valóságában zajlanak, ahol a szereplők politikai és társadalmi pozíciói életrajzi esetlegességeikkel kerülnek összeütközésbe. A *Jocul ielelor* (Szellemek tánca, 1919) című drámában például Gelu Ruscanu újságírónak az a szándéka, hogy egy korrump miniszter lemondását kényszerítse ki, ez azonban végül meghiúsul a baráti körére gyakorolt hatás mérlegelése, valamint a zűrös családi múlt feltárása következtében; mivel Ruscanu nem tud lemondani igazságosságszempontjairól, végül öngyilkos lesz. A *Danton* (1926) cselekménye némileg hasonló, de az ellentétes nézőpontból közelít, és a főhős „emberi” pragmatizmusát állítja szembe Robespierre és csatlósai ideológiai merevségével; végül mégis éppen az emberi tökéletlenségek mély megértése vezeti őt a guillotine-ig.

A kommunizmus előtti román irodalom talán utolsó említésre méltó kísérlete a tragédia megújítására Radu Stancának köszönhető. Bár a háború utáni rövid időszakban rendkívül termékeny volt, és mintegy tucatnyi színdarabot írt, Stanca ideológiai korlátozások miatt egyetlen művét sem tudta kiadni korai, mindössze 42 éves korában bekövetkezett haláláig. Emiatt ő kivételt is képez a cik kem elején bejelentett időhatárokhoz képest. Mindenesetre a fiatal drámaíró rendkívül fontos a román drámatörténet szempontjából, hiszen nem csupán tragédiákat írt, hanem gondosan feltárta a tragikus jelenség minden dimenzióját és szélső pontját. Stanca egyrészt számos (kvázi)tragédiát írt, kezdve a *Drumul Magilor* (A bölcsek útja, 1944) – *Turnul Babel* (Bábel tornya, 1945) – *Rege, preot și profet* (Király, pap, próféta, 1946) című bibliai triptichonnal, és befejezve az *Ostatecul* (A tús, 1958) című queer tragédiával. Másfelől a szerző a tragikum határait vizsgálta, és gyakran túllépte, olyan darabokat képzelve el, amelyekben Oidipusz a Kolónosz felé vezető úton találja meg a megváltást – *Oedipus salvat* (A megmentett Oidipusz –1947) –, Don Juannak női hasonmása van – *Dona Juana* (1947) –, és az olümposzi istenek komédiaszereplőkként jelennek meg – *Critis sau Gâlceava zeilor* (Kritisz, avagy Az istenek csetepatéja, 1946).

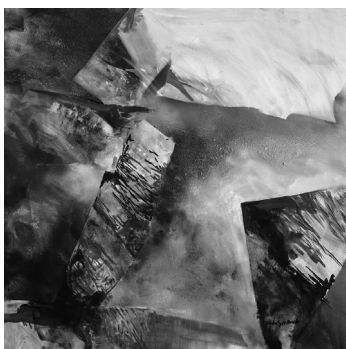
Összegezve az elmondottakat, úgy vélem, hogy a román drámai irodalom történetének uralkodó narratívájával ellentétben a román irodalomban nemcsak hogy jelen volt a tragédia formája, hanem azt is állítom, hogy ez a műfaj a román kulturális hagyomány alapvető koordinátáját is jelentette.

1. Lásd *Examenul național de bacalaureat 2014. Programa de examen pentru disciplina limba și literatura română. Filiera teoretică – profil umanist. Filiera vocațională – profil pedagogic.* https://www.edu.ro/sites/default/files/Programa_Bac_2014_Lb_si_literatura_romana_profil_uma_n.pdf, hozzáférési dátum: 2024. 06. 01. A 2014-es tanterv 2024-ben is érvényes volt
2. Dumitrița Stoica: *Manualele de limba română între profesionalism și impostură. Observator cultural* 2006. november 9. nr. 326. <https://observatorcultural.ro/articol/manualele-de-literatura-romana-intre-profesionalism-si-impostura-2/>, hozzáférés: 2024. 06. 03.
3. Simion Alterescu (szerk.): *Istoria teatrului în România 3. 1919–1944.* Editura Academiei R.S.R., Buc., 1973. 151.
4. V. Mindra: *Istoria literaturii dramatice românești. Vol. I. De la începuturi până la 1890.* Minerva, Buc., 1986.
5. Emil Cioran: *Opere* 2. Ed. Marin Diaconu, pref. Eugen Simion. Academia Română-Fundația Națională pentru Știință și Artă, Buc., 2012. 422.
6. Uo. 423.
7. Hiányos áttekintését lásd Gabriel Petric: *Viziune și spirit tragic în literatura română a secolului XX.* Limes, Florești, Limes, 2014. 101–138.
8. Ion Negoșescu – Radu Stanca: *Un roman epistolar.* Ed. Ioan Cristescu, Ion Vartic, postf. Ion Vartic. Polirom, Iași, 2022. 134.
9. Uo. 135.
10. Uo.
11. Uo.
12. George Steiner: *The Death of Tragedy.* Yale University Press, New Haven-London, 1996.
13. Tudor Vianu: *Estetica.* Ed. Vlad Alexandrescu, pref. George Gană. Orizonturi, Buc., 1996. 371.
14. Adriano Tilgher: *Studi sul Teatro Contemporaneo.* Libreria de Scienze e Lettere, Roma, 1929.
15. G. Călinescu: *Opere 11: Publicistică 1963–1965. Conferințe.* Ed. Nicolae Mecu, pref. Eugen Simion. Academia Română – Fundația Națională pentru Știință și Artă, Buc., 2012.
16. Romul Munteanu: *Farsa tragică.* Univers, Buc., 1989. 10–11.
17. Uo. 9.
18. Radu Stanca: *Aquarium. Eseuri programatice.* Ed. Marta Petreu, pref. Ion Vartic. Apostrof, Cluj, 2000. 178.
19. Iosif Blaga: *Teoria dramei. Cu un tractat introductiv despre frumos și artă.* Szerzői kiadás, Brașov, 1899. 4.
20. Szondi Péter: *An Essay on the Tragic.* Transl. Paul Fleming. Stanford University Press, Stanford, 2002. 1.
21. „A Poétika tárgyát képező konkrét irodalmi forma elemzését felváltotta a »tragikum« mint önálló entitás filozófiája.” Franco Moretti: *Two Theories.* Daedalus 2021/1. 16.
22. Lásd William Marx: *The Tomb of Oedipus: Why Greek Tragedies Were Not Tragic.* Verso, London–New York, 2022., különösen 41–87.
23. Hans-Thies Lehmann: *Tragedy and Dramatic Theatre.* Transl. Eric Butler. Routledge, Abingdon and New York, 2016. 1.
24. Uo. 3.
25. Oscar Mandel: *A Definition of Tragedy.* New York University Press, New York, 1961. 88.
26. J. V. Cunningham: *Tragedy in Shakespeare.* English Literary History 1950/1. 43.
27. Ennek a technikának menynységi következményei is vannak. Például a *Perzsákban* „a Hírnök és a Kórus a darab szavainak közel 60%-át mondják ki”. L. Franco Moretti: *Network Semantics. A Beginning.* Transilvania 2024/5. 5–11.
28. Simion Alterescu (szerk.): *Istoria teatrului în România I.: De la începuturi până la 1848.* Ed. Academiei R.S.R., Buc., 1965. 230.
29. Erről az alműfajról részletesebben lásd Snejana Ung: *Importing and Writing Tragedy in Nineteenth-Century Romanian Principalities.* Transilvania 2024/5. 23–31.
30. G. Călinescu: *History of Romanian Literature.* Transl. Leon Levițchi. UNESCO-Nagard, Milan, 1988. 330.
31. Franco Moretti: *Simulating Dramatic Networks: Morphology, History, Literary Study.* Journal of World Literature 2020/1. 39.
32. Caragiale és Ibsen munkáinak összehasonlítását, különös tekintettel a műveikben megjelent társadalmi osztályokra, lásd Ovio Olaru: *Satire Meets Critical Realism in the European Semiperiphery: A Study on Ibsen and Caragiale.* Transilvania 2024/5. 32–41.
33. Ov. S. Crohmălniceanu: *Literatura română între cele două războaie mondiale. Vol. 3: Dramaturgia și critica literară.* Minerva, Buc., 1975. 7.

ȘTEFAN BAGHIU – ANCA SIMINA MARTIN

A SZÖRNYEK TRAGÉDIÁJA

Szorongás a vámpíroktól, a melodráma és a modern horror



Állításunk az, hogy bár a vámpírok távol állnak a hagyományos tragédiáktól – mivel a tragikus hős bukása emberi vétségeken múlik –, a vámpírnarratívák fejlődéstörténete nagymértékben támaszkodik a tragikus forma és a tragikus szorongás modern újraértelmezéseire.

Balzac regényeiről szóló *Homo Palpitans* (1983) című esszéjében Franco Moretti hangsúlyozza, hogy a fő különbség, amelyet a regény a tragédiához képest a „tragikus vétség”, illetve a hős szükségszerű „bukása” tekintetében mutat, több meghatározó tényező jelenlétében rejlik: „A tragédiában minden egyetlen irányba konvergál. Balzacnál annak ellenére, hogy az alaptendencia egyértelmű, a város és a regény rendszerében rejlő változók nagy száma azt eredményezi, hogy a végkifejlethez az út hullámhegyek és hullámvölgyek folytonos és rendkívül kiszámíthatatlan sorozatán keresztül vezet. Ily módon a feszültség és a meglepetések sorozata azzal biztatja a városlakókat, hogy csak ritkán van »minden veszve«.”¹

Mindez természetesen sok szempontból fel lazítja a cselekményt, és csökkenti a katarzis esélyét. A tragédia – ahogyan azt Arisztotelész elméletileg körülírta, majd a klasszikus és modern teoretikusok továbbfejlesztették az elméletet – sajátos módon strukturálta cselekményét, hogy a néző az események tragikus kifejlődésé-

Az írás eredeti címe és lelőhelye: *Tragedy of Monsters: Vampire Fears, Melodrama, and the Modern Horror*. Transilvania 2024/5. 42–54. This work was funded by the EU's NextGenerationEU instrument through the National Recovery and Resilience Plan of Romania – Pillar III-C9-I8, managed by the Ministry of Research, Innovation and Digitalization, within the project entitled *Measuring Tragedy: Geographical Diffusion, Comparative Morphology, and Computational Analysis of European Tragic Form* (METRA), contract no. 760249/28.12.2023, code CF 163/31. 07. 2023.

re összpontosítson: a tragédia rövid terjedelmű, korlátozott térben zajlik, és kevés szereplőt mozgat. Ez a megközelítés egyrészt biztosítja, hogy a cselekmény a maga teljességében követhető legyen, másrészt pedig azt, hogy amint a hős bukása bekövetkezik, minden visszavonhatatlanul elvész. Mégis, az epika alakulástörténete során, Homérosztól Balzacig, a tragédia egyfajta rövidzárlatként is működött. Homérosz nagyívű elbeszéléseit többek között Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész tragikus történetekké alakította, amelyeket egykor ugyancsak „hullámhegyek és hullámvölgyek folytonos és rendkívül kiszámíthatatlan sorozatából” merítették: a görög mitológiából.

A modernség korszakában a „több útvonal poliszémiája” nagyon erős különbséget jelölt ki a tragédia és a regény között.² Az *Antigoné* és a *Nyomorultak* szereplőhálózatai jól illusztrálják az eltérő narratív stratégiákat, amelyek ebből az alakulástörténetből eredeztethetők: „Míg Szophoklész rendszere kis méretű, szűk, és érzékelhetően Kreónnak, Théba sztratégosának végzetes alakja köré szerveződik, addig Hugo zsúfolt hálózata többtucatnyi olyan figurát mutat, akik csupán egyetlen szálon kapcsolódnak van a szövegtesthez, felidézve azt, amit Alex Woloch *The One vs. the Many* (Az egy a sok ellen) című művében állít a »mellék-mellékszereplőkről«.”³ Minél zártabb a tragédia világa, annál nagyobb a veszteség, és annál erőteljesebb a klausztrófó narratív stratégia aktiválásának hatása – legalábbis az ókori görögök számára. A tragédia belső hálózata azért kicsi, mert le kell fojtania a cselekményt. Ez magyarázza az antik és a klasszikus tragédiát átható elsőpró félelmet a sorsszerűség érvényesülésétől. A tragédia fejlődése azonban a hálózat kibővülésével járt – Shakespeare világa mind a tragédiákban, mind a történelmi drámákban tágasabb. Ahhoz, hogy az abszolút hatalom működését minél erőteljesebben ábrázolhassa, a tragédiának egyre bonyolultabb viszonyrendszereket kellett kiépítenie. A regény is ezért távolodott el az említett klausztrófó elbeszélési formától: „a regény felemelkedése”, ahogyan azt Ian Watt és mások leírták, az egyéni cselekvőképesség története, ami egyéni nyitottságot is jelent egyben – a lehetőségek nyitottságát, és a többféle befolyásoló tényező jelenlétét. Ha a tragédia klausztrófó, a regény az expanzió extrovertált ünneplése: a hős a „csináld magad” jelszavának szellemében építi fel a világát, a liberális fejlődés nyitott világát ünnepelve.⁴

A modern regény sikertörténete a 18. század végi Nyugat-Európában azonban egybeesett a tragikus forma elméletének és maguknak a tragédiáknak az átfarmálása iránti megújult és termékeny érdeklődéssel.⁵ Schiller, Schlegel, Hegel és mások 1782 és 1820 között „feltalálták” a tragikum új elméletét, miközben Goethe 1808-ban kiadta a *Faust*. Egy tragédia című művét – amelynek első töredéke már 1790-ben elkészült. Ugyanebben az időszakban Angliában egy újfajta, modern szorongás öltött formát fokozatosan: „A polgári civilizációtól való félelem két névben sűrűsödik: Frankenstein és Drakula nevében. A szörny és a vámpír együtt születnek meg egy 1816-os éjszakán, a Genf melletti Villa Chapuis szalonjában, egy szellemi társasjáték nyomán, amelyet az ott összegyűlt barátok egy esős nyáron unaloműzésként találtak ki. Az ipari forradalom fénykorában születnek meg, és a tizenkilencedik század végének zűrzavaros éveiben, Hyde és Drakula néven, együtt is támadnak fel újra.”⁶

A német romantikából származó új tragédiaelméletek, a modern dráma új formái (különösen a „polgári” drámák) és az újfajta félelmek – mindez együtt jelent meg annak a folyamatnak a korai szakaszában, amelyet Eric Hobsbawm „a forradalmak korának” nevezett, és „a tőke korában” is jelen volt.⁷ Mindezek

bizonyos értelemben később Marx és Engels történelmi materializmusában, Ibsen modern drámáiban és Stoker *Drakulájában* egyaránt tükröződtek. Jogos tehát a kérdés, hogy ezek az új elméletek, formák és félelmek hogyan keresztezik egymást. Karl Marx műveiben már láthatjuk mindezek konvergálását, különösen az 1844-es gazdasági-filozófiai kéziratokban, majd később a *Tőkében* (1867–94): a tragédia elmélete segíti a szerzőt annak szemléltetésében, hogy a pénz hogyan torzítja el a valóságot, példái részben az *Antigonéból* vagy az *Athéni Timonból* származnak, ezek a pénzről és a „kincsképzésről” szóló fejezetének fő példái: „Az antik társadalom ezért megbélyegzi mint gazdasági és erkölcsi rendjének felforgatóját”⁸; míg Goethe *Faustja* annak magyarázatában segíti, hogy a „halott tőke” hogyan vonzza a munkát: „Zavarukban úgy gondolkodnak árutulajdonosaink, mint Faust.”⁹; végül a vámpírok központi szerepet játszanak a kapitalista felhalmozásról alkotott elképzelésében: „A tőke elhalt munka, amely vámpír módjára csak azáltal elevenedik meg, hogy eleven munkát szív magába, és annál inkább él, mennél többet szívott be. Az az idő, amely alatt a munkás dolgozik, azt az időt jelenti, amely alatt a tőkés a vásárolt munkaerőt elfogyasztja.”¹⁰ Tragédia, modern dráma és modern félelmek együtt vannak jelen tehát a modern forradalmi gondolkodás kvintesszenciális világlképében.

Állításunk következeképpen az, hogy bár a vámpírok távol állnak a hagyományos tragédiáktól – mivel a tragikus hős bukása emberi vétségeken múlik –, a vámpírnarratívák fejlődéstörténete nagymértékben támaszkodik a tragikus forma és a tragikus szorongás modern újraértelmezéseire. Bár prózában íródtak, John Polidori *A vámpírja* és Bram Stoker *Drakulája* inkább támaszkodik a tragikus formára, és kevésbé a regény felemelkedésének korabeli folyamatai magyarázzák jellegzetességeiket.

Tragédia és horror

■ A szörnyek jelenléte a tragédiákban korlátozott. Ahogy Ruth Scodel kimutatja, a szörnyek az ókori Görögországban nagyrészt ki voltak zárva az eposzok világából, és mivel a tragédiák gyakran epikus cselekményre támaszkodnak, a szörnyek jelenléte a tragédiákban sem jellemző, vagy legfeljebb marginális: „Az eposzi történetek olyan világot mutatnak be, amelyben az istenek gyakran beavatkoznak az egyének életébe; ugyanez jellemző a tragédiákra is. A szellemek megjelennek, de Lamiához hasonló lények nem; a szörnyek, Homérosz munkáihoz hasonlóan, inkább a periférián maradnak.”¹¹ Ez a kirekesztés a tragédia fő elvéből, a *mimézisből* is fakad, amely megkövetelte, hogy a tragikus cselekmény valami hihetővel szembesítse a nézőt. Míg az olyan természetfeletti lények, mint az istenek, a fúriák és a kentaurok megjelennek, a modern értelemben vett szörnyek nem. A szörny-képzetkör azonban szorosan kapcsolódik az emberhez. Ami monstrozus, azt gyakran embertelennek vagy nem emberinek tekintjük, de ez inkább arra szolgál, hogy az ember-mivolt háttorborgató aspektusait kiemelje – Marx szörnyetegei például emberi felhalmozók.¹² A monstrozus nem fogható fel az emberre való utaltsága nélkül, ugyanakkor nem is tekinthető teljes mértékben emberinek.

A szörnyek közül a vámpírok kaptak a modern kor képzeletvilágában kiemelt szerepet. A kosztümös drámáktól a kortárs televízióig a vámpírok uralták a gótikus drámákat, többször is tragédiák színterévé alakítva azokat.¹³ A tragikus forma és a vámpírok közötti – valamilyen formában mindig meglévő – kapcsolatok

legmeggyőzőbb példája a Robert Wiene által rendezett *Genuine, die Tragödie eines seltsamen Hauses* (*Genuine: Egy különös ház tragédiája*) című 1920-as expresszionista film. A *Genuine* egy szukkubusz történetét meséli el, a főhős álomkivetülését, aki a 18. század végi romantikára jellemző módon egy főpapnő portréját festi, és ekphrasziszszerű álmokat lát. A film Wiene 1920-as horrorját, a *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*Dr. Caligari*) követte, amelyet Siegfried Kracauer „a hatalomban rejlő örület” kritikájaként értelmezett.¹⁴ A cselekménye dr. Caligari körül forog, aki hipnózis útján ráveszi az alvó Cesarét, hogy jósoljon, majd hogy bűncselekményeket kövessen el. Ahogy Lorna Jowett megjegyzi, Kracauer – aki vitathatatlanul a realizmus legfontosabb szószólója volt a korszak német filmművészetben – úgy vélte, hogy egy szókimondó „forradalmi történet” formálódott meg, amelynek jelentése „a végén félreérthetetlenül feltárul, a pszichiáter Caligariként történő azonosításával, így az értelem legyőzi az észszerűtlen hatalmat, és ezzel az örült hatalom szimbolikusan megszűnik”.¹⁵

Robert I. Levy a tragédia és a horror összefüggéseit tárgyalva amellet érvel, hogy a szörnyek előtérbe kerülése a modern korban az erkölcs nyilvánosságbeli társadalmi gyakorlataihoz kapcsolódik, mivel „az élet mint színház” képzete magában foglalja „a társadalmi színpad kétosztatúságának és magának a társadalmi drámának a problémáit”.¹⁶ Mint mondja: „A szégyen, a szemérmesség és a zavar az egyén szalonképességével, egy helyzetbe vagy szerepbe való belépésének adekvátságával, a társadalmi cselekvésre való általános alkalmasságával, magának a társadalmi személyként való létezésének megfelelésével kapcsolatos. A bűntudat, az empátia és a félelem bizonyos aspektusai kifejezetten a szerep eljátszásának szabályozásához kapcsolódnak, ha már egyszer valaki belekeült a szerepbe.”¹⁷

A tragédia, állítja Levy, a társadalmi élet és a társadalmi jelenlét centrumát képviseli, míg a horror a peremet. Az *Antigoné* és a *Drakula* a társadalmi életet befolyásoló cselekvés két típusát példázzák; ezek a „belépésre vagy (helyesebben) a be nem lépésre, a bármely társadalomból való menekülésre tett kísérlet metaforái”.¹⁸ Az összehasonlítás azért találó, mert a szereplői hálózatok mindkét műben korlátozottak. Ellentétben a modern regénnyel, Hugo, Balzac és Eugène Sue realista törekvéseivel, Polidori *Vámpírja* és Stoker *Drakulája* kis létszámú szereplői körre épül. Akárcsak a görög tragédiában, itt sincs szükség a népes és sokszínű külvilág kiterjedt ábrázolására. Tizenkét szereplő túl sok lenne Stokernek, Polidori számára már öt is elég. Ebben a tekintetben a *Drakula* inkább a tragédia, mint a nagyszabású epika világához igazodik.

A vámpírok arisztokráciája a következő pont, amit figyelembe kell vennünk. A tragédiák világa – Szophoklészától Shakespeare-ig és Racine-ig – az arisztokrácia világa, nem pedig a köznépé. Ahogy Lukács megjegyyezte, a középosztály csak a modern polgári drámával lépett színre, és csak Ibsentől került a közép-pontba a közember. A modern időkig a tragikus sors lehetősége a nemességre korlátozódott. Polidori *A vámpír* című művében Lord Ruthven, akinek a figuráját Lord Byron ihlette, éppúgy arisztokrata, mint *Drakula* – bár utóbbi a periféria „kísérteties” teréből érkezik. A horror azonban a vámpírokat nem tragikus hősökként, hanem a tragikus helyzetek részeseiként mutatja be. Sem Ruthven, sem *Drakula* nem tragikus hősök, azonban mindketten tragédiákat hoznak létre maguk körül. Ez teszi őket a tragikus sors ambivalens kivetüléseivé, akik egyszerre félelmetesek és rokonszenvesek: „Harker kísértésbe esik, hogy rokonszenvezzen *Drakulával*, és hogy engedjen neki. Behódolni nem azt jelenti, hogy va-

laki lényegi lényében megsemmisül (Antigoné lényegi lény, társadalmi reputációja valami más), hanem azt, hogy valaki Drakulához válik hasonlónvá hatalmában, az idő és a tér, valamint az erkölcs meghaladásában. Hogy valaki örökké él, és szerencsés módon megszabadul az erkölcsi korlátoktól. Ez a beígért szabadság a voltaképpeni gonosz, mert ez a logika és az erkölcs polgári rendszerének tagadása. Inkább a rendszer elvetéséről van szó, mintsem arról, hogy valaki téved az adott rendszeren belül.”¹⁹

A vámpírok nehezen halnak meg. A vámpírdramában azonban döntő fontosságú a kapcsolat az örök élet kérdése és a vágy között, hogy soha ne szülessenek meg. „A rendszer elutasítása” egy olyan vágy is, amely az örökkévalóságig tartó ellenkezés megélése. Theodor Adorno és Max Horkheimer *A felvilágosodás dialektikája* (1944) című műükben azt sugallják, hogy a szörnyek egyfajta „jogi” jelenléttel rendelkeznek a mitológiában: „A mitikus szörnyek, amelyek hatalma alá kerül, mintegy megcsontosodott egyezségeket, történelem előtti jogigényeket képviselnek.”²⁰ Ahhoz, hogy a tragikus sors emelkedettségét teljes mértékben felfoghassa, a tragikus hősnek elég távol kell helyezkednie az élettől ahhoz, hogy elgondolkodhasson annak jelentéktelenségén. Nina Auerbach a következőképpen ír erről, amikor a Chelsea Quinn Yarbro-féle Saint-Germain grófot „az emberiség lelkiismerete”-ként jellemzi: „vampírja [...] az egyetlen karakter, aki elég erős ahhoz – mert tanult a tragikus évszázadokból, amelyekben élt, és mert nehéz, bár nem lehetetlen számára a halál –, hogy humánus perspektívából láttassa a tömeges vérengzést, amely a nők megalázásában találja meg kisvilágbeli megtestesülését. Halandó szereplői túlságosan romlottak vagy túl gyengék ahhoz, hogy értékelni tudnák az emberi tragédiát.”²¹

Egy örökkévalóság kell ahhoz, hogy felfogjuk az emberi tragédiáját. Ha valaki ember, akkor nem tudja teljesen értékelni az emberi tragédiát. Ahogy Anne Rice 1976-os *Interjú a vámpírral* című műve kijelenti, „az eltávolodás tette mindezt lehetővé, az a fenséges magány, amellyel Lestat és én [Louis] a halandó emberek világában mozogtunk”.²² Csakhogy ez egy modern perspektíva – a nyugodt és derűs örök élet mítosza, az élőhalottak bölcsességének mítosza. Ha az élőhalottak történetét a tragédiákban vizsgáljuk, nyugtalanságuk egyértelmű: Hamlet apjának szelleme a bosszú kísértete, Voltaire *Sémiramis*-ában (1746) pedig az élőhalott megtorlásra törekszik.²³ Nem jellemző rájuk a bölcsesség, csak a bosszú kísértetjárása. A halál azért nyomasztó, mert igazságtalan Hamlet apja és Ninus, Sémiramis férje esetében. Ha saját döntéseik következtében haltak volna meg, „szép halállal”, akkor egyáltalán tragikus kísértetek lennének? Valószínűleg nem. Ez az alapvető különbség a gótikus vámpírdráma és a kortárs vámpírtörténetek között: „A szellemek gyakran képesek rokonszenvet kelteni, amennyiben visszatérésüket nem kizárólag a bosszúvágy motiválja, hanem az az elhatározásuk is, hogy helyrehozzanak valami rosszat. Ez a toposz, amely már a görög tragédiában is központi szerepet játszott, és amelyet a később az Erzsébet-kori és a Jakab-kori bosszútragédia gondolt újra, ma is visszatérően jelen van a kísértetjárás diskurzusának fikciós és filmes feldolgoásaiban.”²⁴

A vámpírok sokáig élnek. Azáltal, hogy sokáig élnek, bölcsék és kifinomultak lesznek: „Ez volt New Orleans, varázslatos és csodálatos hely, huzamosabb berendezkedésre is. Itt egy fényűzően öltözött vámpír, aki méltóságteljesen sétálgatott az egyik gázlámpa fénycsóvájától a másikig, esténként semmivel sem keltett nagyobb feltűnést, mint más egzotikus lények százai.”²⁵ Álruhájuk nem az extravagáns jelleg, hanem a hétköznapi elegancia jegyében készült, legalább-

is Anne Rice *Interjú a vámpírral* című művében. „Az öreg emberek bölcsek, a hosszú életűek megfontoltak” – mondja Jób könyve (Jb 12:12). Itt Jób tragikus hős antitragikus fejlődéssel. Amikor az ördög azt mondja Istennek, hogy Jób elveszíti a hitét, és átkozni fogja őt, ha minden vagyonát és szeretteit is elveszíti, Isten rááll, hogy Jóbot próbára tegye. Shakespeare *Athéni Timonja* hasonló hanyatlástörténetet mutat be. Timon elveszíti minden vagyonát, miután nagylelkűen elköltötte vagy kölcsönadta azt a hozzá közel állók javára. Az *Athéni Timonban*, ahogy Sartre fogalmazhatna, „a pokol a többi ember”. Jób számára a pokol maga Isten – ez a teodicea. Jób ugyan elveszíti a hitét, de nem Istenben való hitét, és végül visszakapja a vagyonát és a családját. Így térül el a Biblia a tragédiától: az egyéni hitet a megrendíthetetlen bizalom által állítja helyre, míg a tragédia hagyományosan a könyörtelen sorsnak való teljes alávetettséget feltételezi.

Timon, akárcsak Jób, az abszolút tragédiát testesíti meg, ahogyan azt George Steiner is sugallja, amikor Jóbot idézve azt állítja, hogy jobb lenne soha meg sem születni: „Egy rongy test fekszik itt, melyet / Rongy lelke elhagyott”.²⁶ De Timon számára, Jóbtól eltérően, nincs visszatérés a kétségbeesésből, ahogyan Oidipusz számára sem. Ez a tragédiára jellemző kilátástalanság, ahol a család örökre elvesz, és ahol a család a veszteség középpontja. Gondoljunk csak Szophoklészre: Oidipusz megöli az apját, Antigoné elveszíti a testvéreit, Deianeira megöli a férjét, Elektra arra készíti Oresztészt, hogy megölje az anyjukat, és így tovább. A kétségbeesés afölött, hogy az ember nem szerezheti vissza az irányítást az élete fölött, az egyén jelentéktelensége egy magasabb akarat előtt, a konfliktus megoldásának lehetetlensége – ez a tragédia. A többi, ahogy a tragikus forma legtöbb elmélete sugallja, dráma. Mégis, a vámpírok bizonyos értelemben már mindent „elveszítettek” az örök élet elnyerésével. Ők az *anagnorisis* utáni alakok, poszttragikus figurák. Ez a különbség döntő, ha a tragédia és a horror közötti viszonyt vizsgáljuk, és egyben megvilágítja a horrorban rejlő tragikus elemeket is: „Míg Harker kísértésbe esik, hogy eltaszítsa magától társadalmi identitását, hogy megőrizze fizikai és érzelmi és szenvedélyes egzisztenciáját (hiszen a horrortörténet-beli »halál« inkább átalakulás, mintsem az én megsemmisülése), addig Antigoné a tapasztalati én megsemmisülését választja, hogy megőrizze a társadalmi én maradékát, a vérvonal becsületét, jó hírnevét. Ő, a családi kötelességet választva, elpusztul, de hírnevet szerez. Kreón, aki a közösségi kötelezettséget választja, szintén elpusztul. Amit nyer, az sokkal rejtélyesebb: a bölcs belátás lehetőségét, valamiféle megértést nyer, amely túllép az erkölcsi paradoxon szörnyű logikáján. Kreón döntése, hogy figyelmen kívül hagyja a családi kötelékeket a város javára, azt eredményezi, hogy elveszíti fiát és a feleségét. A végén összefoglalóan hagyja el a várost, vándorútra indul (érdemes megfigyelni, hogy itt ez az elem zárja le a drámát, a *Drakulában* ez indította el).”²⁷

A vámpírokhoz hasonlóan Jób és Athéni Timon egyaránt úgy jelennek meg, mint akik már „vámpírok” – azaz már gazdagok és felhalmozott vagyonnal rendelkeznek. A vámpírokkal ellentétben azonban nekik még van valami döntő veszténivalójuk: az életük. Mély gyászban vannak, tragikus gyászban, hiszen mindenük elveszett, mégsem kell örökké együtt élniük a gyászukkal. A vámpíroknak igen, ezért a gyászt az örök élet oldja fel: a gyász maga is statikussá, tragikum nélkülivé, élettelené válik. Az élettelen gyász már nem is gyász. Ha a vámpírok modern mítosza a felhalmozásra utal, akkor a premodern tragédiák modern nézőpontú retrospektív olvasata az olyan szereplőket, mint Oidipusz, Lear és Athéni Timon a „felhalmozók” közé sorolhatná. Teljes pompájukban,

életük tetőpontján jelennek meg a színen, majd megtapasztalják saját bukásukat. Sokat halmoztak fel, mert uralkodók, királyok vagy hősök. A tragédia görög alapelve – ahogyan azt Arisztotelész kodifikálta, évszázadokra meghatározva a tragédiát, közvetlenül és közvetve is – rögzítette, hogy a hősnek nemesnek vagy arisztokratának kell lennie. Ez a modell hatott Shakespeare-re, Racine-ra, Voltaire-re, Byronra és másokra. Jób és Timon története is ezt a mintát követi. Az *abszolút tragédia* lényege a kezdeti kiemelt helyzetük és a későbbi bukásuk közötti éles kontrasztban rejlik. Ha valakinek mindene megvan, a bukása pusztítóbb. Ha valakinek semmije sincs, a bukás kevésbé látványos. Fontos kivétel ez alól a séma alól Marlowe *Doktor Faustusa* (1592/3), majd Goethe *Faustja*, amely a modern vámpírmítoszok születésének korában keletkezik: Doktor Faustus halálra unja magát, és újra életre vágyik – tragédiája az, hogy újra felfedezi az életet.

Tragédia, melodráma és horror

■ A tragédia még modern változataiban is egy olyan zárt világot vázol fel, amely lényegszerűen emberi. Amikor a hős olyan téves döntést hoz, amely a bukásához vezet, vagy ha tragikus hibát követ el, mindez emberi természetének következménye. Más szóval, a tragédia már eredeti definíciója szerint világos határvonalat húz a hibátlanság nem emberi és a hibák emberi volta között. Ebben az összefüggésben a szörnyek – mind az emberi, mind a nem emberi szörnyek, amelyek megtestesítik az emberiséget meghatározó szorongásokat és hibákat, miközben olyan állapotban léteznek, amely sem nem élő, sem nem halott – anomáliát jelentenek. Ez magyarázza korlátozott jelenlétüket a tragédia világában. A monstruózust, különösen a vámpírokat azonban újra és újra tragikus alakokként írják le. Drakula, a legfelismerhetőbb vérszívó, életében hazája védelmezője volt, halálában pedig egykori önmagának árnyéka, aki tehetetlenül áll szemben az ellenfelei által használt technológiával. Ám Fausthoz hasonlóan a vámpírnak is zsarnokká, tömeggyilkossá kell válnia az abszolút hatalom keretei között. Háromnegyed évszázaddal később Anne Rice egész univerzumokat épített tragikus vámpírok köré, akik saját halhatatlanságukkal küzdenek – akár azért, mert nem tudnak alkalmazkodni a változó időkhöz, mint Armand, akár azért, mert büntudatot éreznek, amiért az emberi szenvedésre alapoznak a túlélésért, mint Louis de Pointe du Lac. Ennek ellenére sem Bram Stoker, sem Anne Rice művei nem váltak tragédiákká, noha cselekményük a tragédiához hagyományosan társított két fő érzelmet közvetíti: a szánalmat és a félelmet – amelyeknek a vámpírok egyszerre okozói és tárgyai. Szörnynarratíváik a kezdetektől fogva távolodni kezdtek a tragikus formától, és melodramákká, majd újabban musicalekké fejlődtek. Míg a tragédiák az egyén végzetes tévedése miatt bekövetkező pusztulásának történetét mesélik el, addig a vámpírmelodramák és -musicalek a legtöbb esetben külső erők által okozott kollektív traumákról szólnak.

A tragikus forma megváltoztatása a vámpírtörténetek áttételén keresztül abban az általános törekvésben is megmutatkozik, hogy Polidori és Stoker a dráma számára próbált vámpírokat teremteni – nem pedig a próza számára. Jóval az erőszak árucikké válása előtt, néhány hírhedt figura révén, mint Peter Kürten, „Düsseldorf vámpírja”, aki olyan filmes remekműveket inspirált, mint Fritz Lang *M* (1931) című filmje, és a gótikus vérszomjas vámpírt góticizált „valóságos sorozatgyilkosként” fogalmazta újra,²⁸ már létezett „a személyiség árucikké válása”, pontosabban Lord Byroné. Az ő esetében „a byroni felülkerekedett magán

Byronon is, az alkotás győzedelmeskedett az alkotója fölött”.²⁹ A sors iróniája, hogy maga az alkotás nem Byroné volt, vagy legalábbis nem teljesen, mivel John Polidori *Vámpírja*, amelyet tehát Byron orvosa írt, indította el Byron személyiségének tömeges fogyasztási cikké válását. Polidori műve, amely részben Byron befejezetlen novelláján (*Töredék egy regényből*, 1916) alapul, és amelyet kezdetben szintén Byronnak tulajdonítottak, a *Töredék* Augustus Darvelljét veszi alapul, aki a maga rendjén arra a népi hiedelemre emlékeztet, amelyikről Byron Joseph Pitton de Tournefort görög *vroucolacák*ról szóló beszámolójában olvasott, és Byron képére, Lord Ruthvenre formálja át.³⁰ A történet azonnal sikert aratott; „két londoni kiadás jelent meg nagyon gyorsan, amelyeket egy francia és egy német fordítás követett, mindegyik 1819-ben, és mindegyik Byron szerzőségét sejtette”.³¹ Továbbá „Goethe a legkiválóbb dolognak nyilvánította, amit Byron valaha írt”,³² valamint „Amédée Pichot 1824-ben kijelentette, hogy a történet többet tett Byron népszerűsége érdekében Franciaországban, mint az összes többi műve együttvéve.”³³

Polidori erőfeszítéseinek, hogy helyreigazítsa a hamisszerzőség-tulajdonítást – egy nappal a történet megjelenése után azt írta Henry Colburnnek, a történetet kiadó folyóirat tulajdonosának, hogy „A vámpír nem Lord Byron műve, hanem teljes egészében [a Polidorié]”³⁴ – és Byron tiltakozásának – egy Colburnnek küldött levelében, amelyet mintegy két héttel később írt, a történetet „könyvkereskedelmi szélhámosságnak” nevezte³⁵ – „nem volt jelentősége ott, ahol pénz lehetett keresni: Byron neve végtelenül jövedelmezőbb volt.”³⁶ A Byron-kultusz, vagy ahogy még nevezik, a byrománia elindulása tehát, ahogy Ghislaine McDayter találóan megjegyzi, a kapitalizmus fejlődésével együtt történik,³⁷ ami – közvetve vagy közvetlenül, angol, francia és német nyelven – legalább húsz nyomtatott, színpadi és operai adaptációt eredményez a következő fél évszázadban, Uriah Derick D’Arcy 1819-es *The Black Vampire: A Legend of St. Domingo* című paródiájától Jules Dornay 1865-ös *Douglas Le Vampire. Lord Ruthven Begins* című művéig.³⁸

Terjedelmi okokból itt csak a *Le Vampire (Lord Ruthven, a vámpír)* című, Charles Nodier, Adolphe Carmouche és Achille, Jouffrey d’Abbans márkí 1820-ban Párizsban bemutatott drámai adaptációjával foglalkozunk. Az átdolgozás kiválasztásának oka nemcsak abban rejlik, hogy két hónappal a Boulevard du Temple-en történt bemutatója után James Robinson Planché *The Vampire, or the Bride of the Isles* című művét, Polidori történetének a londoni Lyceumban színre vitt angol drámaadaptációját ez ihlette,³⁹ vagy hogy óriási sikert aratott – „nem kevesebb mint hat paródiát ihletett néhány héten belül”, és „felújították [...] ugyanazzal a szereposztással 1823-ban”,⁴⁰ illetve „a vámpírokat a következő néhány évre divatba hozta Párizs-szerte”.⁴¹ A *Le Vampire* legfontosabb hozzájárulása a történethez inkább az, hogy ez az adaptáció megalapozta a modern – értsd: inkább „városi”, mint „vidéki” – vámpírnak a melodráma-antihósként való ábrázolásának hagyományát, amely műfaj „a tömegszórakoztatás egyik első formáját” jelentette.⁴² A tragédiával való kapcsolatot pedig nem is téveszthetjük szem elől, ha figyelembe vesszük Robert I. Levy már említett megközelítését a horror és tragédia viszonyáról.

A zsáner két legfontosabb jellemzőjéből kiindulva, ahogyan azt Guilbert de Pixérécourt a 19. század elején meghatározta, könnyen megérthetjük, hogy *A vámpír* cselekménye miért illeszkedett a legmegfelelőbben a melodráamához. A francia drámaíró szerint e műfaj megvalósulásai „egy erős és lenyűgöző go-

nosztevőt javasolnak főhősként, aki a cselekmény mozgatórugója”,⁴³ Polidori történetének kontextusában ez Lord Ruthven, „egy nemesember, aki inkább különcségei, mint rangja miatt figyelemre méltó”,⁴⁴ „megnyerő beszédű”⁴⁵ és „a csábítás ellenállhatatlan erejével bír”, ami „a társadalomra nézve még veszélyesebbé tette kicsapongó szokásait”.⁴⁶ Az ellenpont Aubrey, „[egy] erényes [hős], akit a gazember üldöz”, aki „árván maradt egyetlen hűgával”, „jóképű, őszinte jellemű”, és „a tisztesség és a nyíltság romantikus lobogású érzésével” van felruházva.⁴⁷ Egy másik tényezőt jelent az a történelmi kontextus, amelyben Polidori művének adaptációi színpadra kerültek. Ez *A vámpír*beli helyzetet tükrözi, hiszen ugyanúgy törekény társadalmi-politikai egyensúly jellemzi. Görögország, ahová Aubrey egyedül utazik, miután először összeveszett Ruthvennel, és ahol felfedezi a nemesember vámpírtérmetészetét, török fennhatóság alatt áll, időben távol a klasszikus korszaktól. Megjegyzendő, hogy Voltaire korábbi, 1764-es *Filozófiai ábécéjében* a vámpírtörténetekkel kapcsolatos összefoglalója jól kapcsolódik ehhez a földrajzhoz: „Lengyelországban, Magyarországon, Sziléziában, Morvaországban, Ausztriában és Lotaringiában volt, hogy a halottak így vidultak. Londonban, de még Párizsban sem hallottunk egy szót sem vámpírokról. Megvalom, hogy mindkét városban voltak tőzsdeügynökök, brókerek és üzletemberek, akik fényes nappal szívták az emberek véré; de ők nem voltak halottak, bár romlottak igencsak romlottak voltak. Ezek az igazi vérszívók nem temetőkben, hanem igen kellemes palotákban éltek. [...] A görögök meg vannak győződve arról, hogy ezek a halottak varázslók; »broucolacas«-nak vagy »vroucolacas«-nak nevezik őket, aszerint, ahogy az ábécé második betűjét kiejtik. A görög holttestek bemennek a házakba, hogy kiszívják a kisgyermek véré, megeszik az apák és anyák vacsoráját, megisszák borukat, és összetörik az összes bútort. Csak úgy lehet őket megfékezni, ha elégetik őket, miután sikerült őket elkapni.”

Byronnal ellentétben, aki sok romantikushoz hasonlóan hitt Görögország felszabadításában, „Polidori [megértette], hogy a modern görög paraszti kultúra”, amelyet Ianthe, Ruthven áldozata és Aubrey kedvese testesít meg, „tökéletesen kielégítő létforma az érintetteknek az oszmán uralom alatt, és hogy a filhellénizmus a nyugalom potenciális rombolója”,⁴⁸ mindez pedig valójában az 1821–32-es görög függetlenségi háborúval ért véget.

Hasonlóképpen Nodier, Carmouche és D’Abbans *Le Vampire* című darabját az 1820-as rojalista reakció idején mutatták be, amely történelmi vízvonalat jelent Charles-Ferdinand de Bourbon bonapartisták általi meggyilkolása és „az azt követő szakasz között, amelyben a szélsőséges rojalisták olyan politikát folytattak, amely végül az 1830-as forradalmat” váltotta ki.⁴⁹ Christopher Prendergast szavaival élve, „a melodrámban egyszerre hódolunk az erkölcsi rend eszméjének, és titokban mégis élvezzük az erőszakot, amely ezt fenyegeti”.⁵⁰ A rendet fenyegető erőszak élvezete már nem magának a rendnek az erőszakos voltát jelenti, amelyik a tragédiában lendült működésbe. A vámpír modern mítosza a tragédiától (a politikai konfliktusból és a félelemből) kölcsönzi a hajtóerejét, és mindezt a melodrámban oldja fel. Egy ilyen kontextusban a melódrama „izgalmas színpadi cselekménye” révén, és „látványközpontúságával” eltereli a figyelmet a közelben leselkedő ismeretlenről, és leegyszerűsítve mutatja be a politikai szintén jelen lévő erők komplexitását, és „fekete-fehér világot” mutat be.⁵¹

A vámpírmelodrámban azonban ez az erőszak általában elvont, és ez igaz Bram Stoker *Drakulájára* (1897) is, amely a vámpírmítoszt hazai pályán, a fin-de-siècle Londonban támasztotta fel. A szerző eredetileg színpadra szánta a mű-

vet – „az eredeti forgatókönyv négy felvonásból áll, ezek mindegyike hét jelenetet tartalmaz”⁵² –, és a Lyceumban olvasták fel, ahol korábban Planché *A vámpír* című adaptációját is bemutatták. „Stoker története a viktoriánus melodráma minden jellegzetességét magán hordozza: egyszerű szereplők kedvezőtlen körülmények között; a kísértés próbatételei; a jó győzelme a rossz felett; érzelmi vihar, áldozat, megbékélés és végül a jóvátétel.”⁵³ Ekkorra „Lord Ruthven végre kiérdemelte önmagát, és vicces figurává vált”, abban az értelemben, hogy Polidori szatírája a byroni hősről már nem rezonált a tizenkilencedik század végi szorongásokkal és félelmekkel. Egy újfajta bukás ábrázolásának ideje érkezett el. Alig több mint egy hónappal Viktória királynő gyémántjubiléuma előtt a megjelenő *Drakula* „a korszak legfontosabb és legelterjedtebb hanyatlásnarratíváját hozza létre” azáltal, hogy a vámpír eredetét Európa „feudális” perifériájára helyezi át, és ezzel együtt az attól való félelmet is újrakeretezi, hogy „a »civilizált« világ azon a ponton áll, hogy a »primitív« erők meghódítják”.⁵⁴ Paradox módon azonban ez a kontextus szerencsésnek bizonyult Stoker gótikus vámpírja számára, aki a „fordított gyarmatosítási narratívákra jellemző büntudatból” merítkezve vált elmélyítettebbé.⁵⁵ Itt a „peremek” középpontba kerülnek. Ha *A vámpír* által ihletett melodramákban Ruthven összességében egy lelkiismeretlen szörnyeteg”⁵⁶ e tekintetben pedig a kelet-európai népmesék újraélesztett vérszomjas hullájára hasonlít, Stoker grófia életében „az »erdőn túli ország« legbátrabb fia volt”,⁵⁷ halálát követően pedig szinte egyenrangú ellenfele az elszánt, elpusztítására készülő nyugati osztagnak. Ez a kettősség, a byroni hős karakterjegye nem terjedt át a regény színpadi megvalósításaira; sem Stoker saját 1897-es dráma-változata, sem Hamilton Deane 1924-es adaptációja, sem annak 1927-es átdolgozása, amelyet Deane John Balderstonnal közösen írt, nem lép túl a „tipikus sötét gazemberen a melodramából”,⁵⁸ akit közvetlenül a függöny lehullása előtt ér utol végzete. Ezért ismét a társadalmi-politikai kontextus lehet a felelős: az 1897-es év, amelyben *Drakula* mint drámai és irodalmi figura megszületett, és a két világháború közötti időszak, amikor az angol és amerikai színpadokra került, Stoker regényének liminális történelmi kontextusát példázza, amelyben – legalábbis a felszínen – „a háborús napoknak vége”.⁵⁹

A vámpírok tragédiájától a vámpírok világának szociológiájáig

■ A *Drakula* első (engedély nélküli) filmes adaptációja,⁶⁰ amelyik Deane első színpadi változatának megjelenését is ösztönözte, „tartalmaz egy előreutalást az eljövendő szimpatikus vámpírokról, hiszen Orlok”, – *Drakula* megfelelője F. W. Murnau *Nosferatu* című filmjében (1922) – „időnként úgy tűnik, mintha saját vérszomjának áldozata lenne, olyan vágy csapdájába esett volna, amely saját vesztét okozza.”⁶¹ Orlok, akit a gyönyörű, önfeláldozó Ellen/Mina csalogat ágyába, a napfény halálos erejének áldozatává válik. Azonban fél évszázadnak kellett utóbb eltelnie ahhoz, hogy a posztmodern byroni vámpír adekvát módon megtestesüljön, és hogy ez a metamorfózis bekövetkezzen: „Dr. [John] Seward fonográfját a *Drakulából* [fel kellett váltania] a magnónak az átírás médiumaként, [...] hogy a vámpír saját hangja diktálja” a történetet.⁶² A fókusz ilyesfajta megfordítása teljes mértékben megvalósult Anne Rice *Vámpírkrónikák* sorozatában, amely az *Interjú a vámpírral* (1976) című regénnyel debütált. Itt a vámpírok által megtett utazás egyben önfelfedezés is, amelynek mérföldkövei egybeesnek a trópus fejlődésének fontos állomásaival. Például „a részben a 18. század

végén játszó *Lestat, a vámpírban* (1985) a főhős Lestat, miközben még halandó, színész lesz [...] a Boulevard du Temple-en”,⁶³ ahol a valóságban 1820-ban mutatták be Nodier, Carmouche és D’Abbans *Le Vampire* című darabját. Az *Interjú a vámpírral* című filmben a vámpírok, Louis és Claudia utazása a hozzájuk hasonló keresése érdekében Erdélybe viszi őket, ahol „a vámpírfaj egyfajta neandervölgyi változatával”, a népmesék vérszívóira emlékeztető „agyatlan állatokkal” találkozhatnak – abba a tragikus világba érkeznek tehát, ahonnan a vámpírok származnak.⁶⁴ Ez egy összetett vámpírvilág tehát, ahol a vámpírtörpések a történelem folyamán a tragikus fejlemények szociológiáját rajzolják ki.

Mind Neil Jordan filmadaptációja, az *Interjú a vámpírral* (1994), amelynek forgatókönyvét Rice írta, mind az AMC 2022-es, azonos című tévésorozata utal Murnau *Nosferatu*jára, de eltérő módon: ha az előbbiben a „humánus” vámpír Louis halandóság iránti nosztalgiáját jelképezi, akkor az utóbbi 4. epizódjában Lestat, Louis és a vámpírgyermekük, Claudia belső poénjának tárgyává válik. A színpadon azonban „Rice világa törékennyé válik az [...] adaptáció piaci logikája nyomán”.⁶⁵ Ez a „humánus” vámpír a horror zsánerében bekövetkezett változást is megtestesíti. Anne Rice révén kerül át a vámpírok világa a tragikus formából az epikusba – a melodráma jellegű tragédiából átlép a tulajdonképpeni vámpírregénybe. Bár mind Polidori, mind Stoker prózában írt, műveik a tragédiának, pontosabban az *anagnórisis* utáni kísérteteknek hódoltak. A vámpír csak Anne Rice-nál lép be az epikum birodalmába: számos szereplővel, nagyszámú változóval és többszörös fel- és lejtmenettel. A vámpírok világának szociológiája csak azután válik lehetővé, hogy a vámpírok túlléptek a dráma területén – Anne Rice hálózata Hugo és Balzac hálózatahoz hasonlatossá válik. Ez az átmenet a vámpír szélesebb körű átalakulását hozza magával.

Három évvel az *Interjú a vámpírral* Jordan-féle filmváltozata után Roman Polanskinak a hírek szerint a bécsi Theater an der Wien felajánlotta, hogy rendezze meg a regény musicaladaptációját.⁶⁶ Az eredmény a *Dance of the Vampires* (1997) lett, „egy camp musical, amely lazán Roman Polanski 1967-es *The Fearless Vampire Killers* című mozifilmjén alapul”,⁶⁷ egy horrorkomédia „Ki mondta, hogy a vámpírok nem nevetségesek?” szlogenrel, ami a zeneszerző szavai szerint egy olyan átdolgozást jelentett, amelyben „sok vegytiszta Mel Brooks, és sok [...] Anne Rice” volt.⁶⁸ A nevetés itt deszublímációként olvasható, de egyben szociológia is. A vámpírnak újra emberivé kellett válnia, hogy túlélje a posztmodern időköt. Amikor 2022 decemberében bemutatták New Yorkban, „a legtöbb kritikus negatívan írt róla, [...] és gyakorlatilag a teljes 12 millió dolláros befektetését elbukta”.⁶⁹ Ez azonban nem tántorította el a Warner Brothers Entertainmentet attól, hogy alig két évvel később egy Broadway-musicalbe fektessen be, amely Rice *Vámpírkrónikáin* alapul, és Elton John a zeneszerzője. Az, hogy a Warner hajlandó volt a legjobbat kihozni belőle, annál is meglepőbb, mivel ez volt az első színházi bemutatója, és Michael Rymer *Queen of the Damned* (2002) című filmje, a Jordan-film folytatása alig több mint egy évvel korábban megbukott a mozikban annak ellenére, hogy a Korn frontembere, Jonathan Davis a hangját kölcsönözte hozzá.⁷⁰ Elton John szerint a *Lestat* (2006) „klasszikus alapozású, a gótikus kliséktől megfosztott, a vámpír saját kárhozatához való viszonyát reálisabban és emberibb szinten kezelő produkciónak készült”.⁷¹ Polanski *Dance of the Vampires* című filmjéhez hasonlóan ez is megbukott, „két hónap után lekerült műsorról egy negatív kritikasorozatot követően”,⁷² de elődjével ellentétben ezt az Egyesült Államokon kívül sem sikerült feltámasztani.⁷³

Roxana Stuart a vámpírirodalom színpadi adaptációiról szóló tanulmányában Polidori *A vámpír* és Stoker *Drakula* című művei kapcsán megállapítja, hogy „a musicaladaptációk [...] az eredeti melodramát követték”.⁷⁴ Angliában és Franciaországban egyaránt ez a műfaj szolgált a felvilágosodás kori rációval szembeni bizalmatlanság kifejezésének eszközéül, ahogy azt Ruthven esetében láthatuk, de az imperialista terjeszkedéssel kapcsolatos szorongások és kulturális büntudat szublimálására is, ahogy azt a *Drakula* színrevitele mutatja. Az, hogy Rice műve a drámai forma evolúciós skáláján rögtön és közvetlenül a musicalig ugrott, annak a történelmi kontextusnak tulajdonítható, amely eltér a Polidori és Stoker prózájának színpadi előadásai által kirajzolt mintától. Ahogy Nina Auerbach találóan megjegyzi, „az 1980-as évek elejére széles nyilvánosságot kapott AIDS-járvány megfertőzte az évtized [...] vámpírjait. A vér, amely a *Hammer*⁷⁵ filmekből még az elfojtott életerő jeleként ömlött, a fertőzés jelölőjévé vált. Amint az AIDS etiológiája világossá vált, a vér nem lehetett többé azonos az étellel; a vámpírizmus irtózatosságtól émelygessé mutálódott. Az AIDS nosztalgikus intenzitással ruházta fel Anne Rice örökké fiatal, gyönyörű, öngyógyító férfikaraktereit, akiknek a halhatatlanságunkalma mennyei álmoknak tűnt a hirtelen halandóvá vált fiatal emberek számára.”⁷⁶

A *Lestat* című musical (2006) azonban nem foglalkozott azzal az AIDS-tudatos világgal, amely Anne Rice vámpírokkal kapcsolatos nézeteit alakította, és talán ezt várta a közönség a zeneszerzőtől, Elton John-tól, aki 1992 óta részt vesz az AIDS elleni küzdelemben, vagy egy olyan színpadi adaptációtól, amely San Franciscóban debütált, az egyik első Pride-felvonulásnak otthont adó városban. „A terror irodalma éppen a kettészakadt társadalomtól való rettegésből és a gyógyítás vágyából születik”,⁷⁷ és a feldolgozás eltávolította Rice „bonyolult gyógyító üzenetét”,⁷⁸ amely az ő vámpírkönyveinek védjegye. A zenés vámpír, „aki már nem hátborzongató, vagy akinek hátborzongatósága árucikké vált, egy szimulációs árucikk-kultúra normalizálását (vagy megtévesztő remetaforizálását) képviseli, ahol a semmi valamivel való helyettesítése megfordítja a metaforikus törvény logikáját, ahol a valami a semmit helyettesíti”.⁷⁹ Minél „emberibbé” válnak a vámpírok, annál kevésbé képesek a halhatatlanság tragédiájának színrevitelére. Ez végre valóban az epikum világa.

A posztmodern korban a vámpírok odáig fejlődtek, hogy mindazt megteszik, amit a halandók is tesznek, az „élő” tőke megszerzése érdekében: „isznak, könyveket vesznek, színházba járnak, táncolnak, gondolkodnak, szeretnek, elméleteket gyártanak, énekelnek, festenek”.⁸⁰ Más szóval, a halandók már nem nyújtanak „értékkeremtő erő”⁸¹ a vámpírnarratívák számára, ez Rice művében Louis-ban ölt alakot, aki kerüli az emberi vér fogyasztását. Ez viszont megmagyarázza, hogy a trópus drámai fejlődése miért távolodott el a tragikumtól, amely éppen abban a minőségben rejlik, hogy „az emberi érzéki természetre épül”.⁸² Az olyan vámpírok, mint Louis, „akik a legtisztábban érzékelik az emberi érzéki természet egészét, nem tragédiát látnak, hanem tanulságos mítoszt”.⁸³ A vámpír posztmodern mítosza a horrortól kölcsönzi a hajtőerejét, és feloldja azt az emberi közegében.

Balázs Imre József fordítása

■ JEGYZETEK

1. Franco Moretti: *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*. Transl. Susan Fischer, David Forgacs and David Miller. Verso, London–New York, 1997. 118. (A továbbiakban: Moretti 1997)

2. Franco Moretti: *Modern Epic: The World-system from Goethe to García Márquez*. Transl. Quintin Hoare. Verso, London – New York, 1996. 86.
3. Franco Moretti: *Two Theories*. Daedalus 2021/1. 16.
4. „A reneszánsztól kezdve egyre inkább az a tendencia mutatkozott, hogy az egyéni tapasztalat felváltotta a kollektív hagyományt mint a valóság végső támpontját; és úgy tűnik, hogy ez az átmenet fontos részét képezi az általános kulturális háttérnek, amely a regény kialakulásához vezetett.” Ian Watt: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1957. 9.
5. A tragédia és a tragikum közötti különbséget Andrei Terian így fogalmazta meg: „a román kritikusok többsége összekeveri a tragédiát, a közel 2400 éve formalizált irodalmi (drámai) műfajt a tragikummal, egy olyan esztétikai-egzisztenciális kategóriával, amelyet a német idealista filozófia hozott létre 1800 körül. A tragikum eszméjét természetesen a tragédiából vezették le megalkotói, ezért mindig is elválaszthatatlan kapcsolatot tart fenn prototípusával.” Andrei Terian: *Tragedy in Romanian Literature: Some Conceptual Delimitations*. Transilvania, 2024/5. 15. (magyar fordítását lásd a *Korunk* jelen lapszámában – szerk. meg!).
6. Moretti 1997. 83.
7. Eric Hobsbawm: *Age of Capital: 1848–1875*. Hachette, London, 2010.; Eric Hobsbawm: *Age of Revolution: 1789–1848*. Hachette, London, 2010.
8. Karl Marx: *A tőke. A politikai gazdaságtan bírálata*, I. kötet, *Első könyv: A tőke termelési folyamata*. Ford. Rudas László, Nagy Tamás. Szikra, Bp., 1955. [1867]. 129. <https://mek.oszk.hu/04700/04724/04724.pdf>
9. Uo. 89.
10. Uo. 219.
11. Ruth Scodel: *Tragedy and Epic*. In: Rebecca Bushnell (ed.): *A Companion to Tragedy*. Blackwell Publishing, Malden, 2005. 189.
12. A vámpirizmus általános metaforáiról lásd bővebben: Anca Simina Martin: *The Trope of the Vampire (and Strigoi) in Romanian Culture and Cultural Products Imported to Romania (1839–1947)*. Transilvania, 2023/7. 17–25.
13. Vö. Lorna Jowett: *Horrible Histories? Vampire Television, Period Drama and Spectacle*. Horror Studies 2017/2. 313–328.
14. Siegfried Kracauer: *Caligari*. In: R. V. Adkinson (ed. and transl.): *The Cabinet of Dr. Caligari, a film by Robert Wiene, Carl Mayer és Hans Janowitz*. Lorrimer Publishing, New York, 1972. 11.
15. Uo. 9. A vámpírtörténetek általános „transzmediális háromszögeléséről” a mozi által lásd Anca Simina Martin – Ștefan Baghiu: *The Transmedial Triangulation of Dracula: How Cinema Turned the Gothic Bloodsucker into a Gothicized Serial Killer*. Humanities and Social Sciences Communications 2024/11. <https://doi.org/10.1057/s41599-024-03531-2>.
16. Robert I. Levy: *Horror and Tragedy. The Wings and Center of the Moral Stage*. Ethos 1985/2. 176. (A továbbiakban: Levy 1985)
17. Uo.
18. Uo. 179.
19. Uo. 180.
20. Theodor W. Adorno – Max Horkheimer: *Dialectic of Enlightenment*. Transl. Edmund Jephcott. Stanford University Press, Stanford, 45.
21. Nina Auerbach: *Our Vampires, Ourselves*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1995. 148.
22. Anne Rice: *Interview with the Vampire*. Ballantine Books, New York, 2010. 38. (A továbbiakban: Rice 2010)
23. Lásd e kísértetek politikai metaforáit: Mihai Iovănel: *Hamlet at the End of History: the Specter of Capitalism Haunting Communism*. Transilvania 2024/5. 64–70.
24. Dani Cavallaro: *Gothic Vision*. Bloomsbury, New York, 2002. 162.
25. Rice 2010. 40.
26. Szabó Lőrinc fordítása.
27. Levy 1985. 183.
28. A „gótikus kriminológiáról” szóló 2003-as cikkünkben, amely „összekapcsolja a tekercsek világát a »valódi« világ megjelenésével, miközben a sorozatgyilkost továbbra is gótikus konstrukcióként mitologizálja”, Caroline Joan Picart és Cecil Greek azt állítják, hogy „[a] jelenkori populáris kultúrában két olyan monstruózus alak tűnik fel, amelyek konstrukciói összemosódnak, és amelyek a legerőteljesebben idézik fel nemcsak a legmélyebb félelmeinket és tabuinkat, hanem a legelfojtottabb fantáziáinkat és vágyainkat is: a sorozatgyilkos és a vámpír mint gyilkolásra kész lények.” A szerzők szerint a kettő egyik legkorábbi összeolvadása Fritz Lang *M* című filmjében (1931) történt. Caroline Joan Picart – Cecil Greek: *The Compulsion of Real/Reel Serial*

- Killers and Vampires: Toward a Gothic Criminology*. Journal of Criminal Justice and Popular Culture 2003/1. 45; 39.
29. Ghislaine McDayter: *Conjuring Byron: Byromania, Literary Commodification and the Birth of Celebrity*. In: Frances Wilson (ed.): *Byromania: Portraits of the Artist in Nineteenth- and Twentieth-Century Culture*. Macmillan Press, Houndmills, 1999. 56. (A továbbiakban: McDayter 1999)
30. Byron jegyzete *A Giaour* című vershez, amely három évvel a *Regénytörredék* megírása előtt jelent meg, tartalmaz egy utalást erre a lényre, amelynek exhumálása szintén megjelenik abban a versben, amelyet Conrad Aquilina mind Byron, mind Polidori számára inspirációs forrásnak tekint: Robert Southey 1801-es *Thalaba the Destroyer* című versében. Conrad Aquilina: *The Deformed Transformed; Or, from Bloodsucker to Byronic Hero – Polidori and the Literary Vampire*. In: Sam George – William Hughes (eds.): *Open Graves, Open Minds: Representations of Vampires and the Undead from the Enlightenment to the Present Day*. Manchester University Press, Manchester, 2016. 25. Míg azonban Darvell „teste [gyorsan] megváltozik”, Ruthvené kényelmesen homályban marad, Polidori így „arra bátorítja[ja] az olvasókat, hogy Byront lássa a sorok között”. Erik Butler: *The Rise of the Vampire*. Reaktion Books, London, 2013. 28.
31. Ronald E. McFarland: *The Vampire on Stage: A Study in Adaptations*. Comparative Drama 1987/1. 20.
32. Roxana Stuart: *Stage Blood: Vampires of the 19th-Century Stage*. Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, 1994. 38. (A továbbiakban: Stuart 1994)
33. Uo. 38.
34. Idézi: Nick Groom: *Polidori ‘The Vampyre’*. Romanticism 2022/1. 47.
35. Uo. 48.
36. Stuart 1994. 38.
37. „A sok és egymással versengő kiadó, felismerve az új árucikk hatalmas piacát, igyekezett folyamatosan áramoltatni a piacra a Byron-műveket [...] – függetlenül attól, hogy a szöveg Byroné volt, Byronról szólt, vagy csak azt hitték, hogy Byron írta vagy róla szól.” Eredeti kiemelés. McDayter 1999. 53.
38. Kevin Dodd: *Plot Variations in the Nineteenth-Century Story of Lord Ruthven*. *Journal of Vampire Studies* 2020/1. 19; 22.
39. Stuart 1994. 65.
40. Uo. 57.
41. Uo. 41.
42. Uo. 253.
43. Idézi: Stuart 1994. 42.
44. John William Polidori: *The Vampyre: A Tale and Ernestus Berchtold; Or, The Modern Œdipus*. Broadview Editions, Claremont, 2008. 39.
45. Uo. 40.
46. Uo. 43.
47. Uo. 40.
48. Matthew Gibson: *Dracula and the Eastern Question: British and French Vampire Narratives of the Nineteenth-Century Near East*. Palgrave Macmillan, Houndmills and New York, 2006. 25.
49. R.S. Alexander: *Assassination, Politics and Miracles: France and the Royalist Reaction of 1820* (review). *University of Toronto Quarterly* 2004/1. 429.
50. Christopher Prendergast: *Balzac, Fiction and Melodrama*. Edward Arnold, London, 1978. 11.
51. Idézi: Stuart 1994. 42.
52. Uo. 190.
53. Catherine Wynne: *Bram Stoker, Dracula and the Victorian Gothic Stage*. Palgrave Macmillan, Houndmills and New York, 2013. 2.
54. Stephen D. Arata: *The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization*. *Victorian Studies* 1990/4. 623.
55. Uo. 626.
56. Kevin Dodd: *Plot Variations in the Nineteenth-Century Story of Lord Ruthven*. Pt. 2. *Journal of Vampire Studies* 2021/2. 207.
57. Bram Stoker: *Dracula*. W. W. Norton & Company, New York and London, 1997. 212.
58. Stuart 1994. 205.
59. Stoker: i. m. 35.
60. Az első, amely a vásznon viszonylag hűen újraalkotja a Stoker-féle cselekményt.
61. *Nosferatu*. *Irish Film Institute*, hozzáférés: 2024. július 28., <https://ifi.ie/film/nosferatu/>.
62. Aquilina: i. m. 33.
63. Stuart 1994. 354.
64. Uo.

65. SORCHA NÍ FHLAINN, *Postmodern Vampires: Film, Fiction, and Popular Culture*. Palgrave Macmillan, London, 2019. 199.
66. Cathy Meils: *Rice Novel Getting Musical Treatment*. 1997. január 28., <https://variety.com/1997/legit/news/rice-novel-getting-musical-treatment-1117432956/>.
67. Amnon Kabatchnik: *Horror on the Stage: Monsters, Murders and Terrifying Moments in Theater* McFarland and Company, Jefferson, 2023. 88.
68. Idézi: Michael Riedel: *Vampires: New Musical Blood*. 2001. május 23., <https://nypost.com/2001/05/23/vampires-new-musical-blood/>.
69. Kabatchnik: i. m. 88.
70. NÍ FHLAINN: i. m. 200.
71. ERNIO HERNANDEZ: *Elton John and Bernie Taupin Will Bring The Vampire Lestat to Life as a Musical*. 2003. május 6., <https://playbill.com/article/elton-john-and-bernie-taupin-will-bring-the-vampire-lestat-to-life-as-a-musical-com-113037>.
72. NÍ FHLAINN: i. m. 199.
73. Kabatchnik: i. m. 88.
74. Stuart 1994. 205.
75. Auerbach itt a Hammer Film Productionsre utal, egy brit stúdióra, amelynek 1960-as évekbeli vámpírfilmjei „a vámpírizmus egy olyan változatát” fedezték fel, „amely a szexuális felszabadulás és a nő szerepvállalás kódolt ellenkultúráját jelentette”. David J. Skal: *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*. Faber and Faber, New York, 2004. 250.
76. Nina Auerbach: *Our Vampires, Ourselves*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1995. 148–149.
77. Moretti 1997. 83.
78. David J. Skal: *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. W. W. Norton, New York, 1993. 346.
79. Judith Roof: *Reproductions of reproductions: Imaging Symbolic Change*. Routledge, New York and London, 1996. 147.
80. Karl Marx: *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. Progress Publishers, Moscow, 1977. 112.
81. Marx: A tőke. i. m. 292.
82. Stanley Cavell: *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. Oxford University Press, New York and Oxford, 1999. 454.
83. Uo. 454.



BALÁZS IMRE JÓZSEF

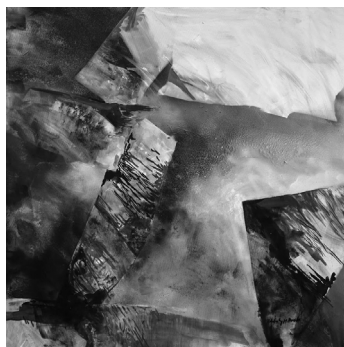
A TRAGÉDIA ÁTHELYEZŐDÉSE

Vázlat a holokausztdráma lehetőségeiről
a romániai magyar irodalomban

A tragikum kategóriája jól érzékelhetően kapcsolatba hozható a holokausztról való gondolkodásunkkal, a klasszikus értelemben vett tragédia műfaja kevésbé. Hiányzik a tragikus vétség eseménye, amelyik a főhős bukásához vezetne. Mintha a tragédia valamiképpen szükségszerűen a színpadon kívül zajlana ebben az esetben.

Mégsem állítható, hogy a tragédia formájának ne lenne relevanciája a történetek megjelenítésében. Az eseménysor résztvevői elvesztik családtagjaikat, a veszteség helyreállíthatatlan, végérvényes. A színre lépők a történet elején gyakran társadalmi presztízzsel rendelkező tagjai a saját közösségüknek: orvosok, tudósok, művészek, értelmiségiek. Az ő holokauszttörténeteik esetében látványos hanyatlás, zuhanás tanúi vagyunk – de a zuhanás, az aláereszkedés archetipikus, abszolút mintázata valójában minden résztvevőre vonatkozik. A tragikus forma határainak keresése, kiterjesztése mindezek mellett is meg tapasztalható a problémakör kapcsán. Ennek okait a modern korszak specifikumaiban, illetve a kelet-közép-európai történelem kontextusában egyaránt joggal kereshetjük.

This work was funded by the EU's NextGenerationEU instrument through the National Recovery and Resilience Plan of Romania – Pillar III-C9-I8, managed by the Ministry of Research, Innovation and Digitalization, within the project entitled Measuring Tragedy: Geographical Diffusion, Comparative Morphology, and Computational Analysis of European Tragic Form (METRA), contract no. 760249/28. 12. 2023, code CF 163/31.07.2023.



**Annak modellezéséhez,
hogy mi történik
a romániai magyar
irodalom közegében a
holokauszt történetével
és a tragikum
lehetőségével a színpa-
don, Földes Mária
színművét, a *Hölgy a
barakkban* választom.**

Annak vizsgálatakor, hogy milyen színpadi reprezentációi voltak és lehetnek Közép-Kelet-Európában a holokausztnak, többféle támpontot találhatunk. A téma kutatói általában magától a lehetségesnek a dilemmáitól indulnak: egyáltalán jogosultnak, adekvátnak érezhetjük-e a hasonló reprezentációkat?¹ Gondolatkísérletként most induljunk azoktól a műfajoktól, amelyeket valamiképpen gyakrabban kapcsolhatunk össze a témával. Van-e például relevanciája, lehetősége sokszereplős balzaci nagyregényt írni a holokausztról? Ha igen, hogyan és milyen tétellel?

Alighanem ismerősebb számunkra ebben a kontextusban a memoár, az egyes szám első személyű tanúságtétel műfaja. Szükségszerűen, hiszen leghitelesebben maguk a túlélők számolhattak be arról, ami a sokáig titkolt létezésű lágerekben lezajlott. A memoár színpadi adaptációja – ahogy ezt például Tompa Andrea is végiggondolja *Sokszor nem halunk meg* című regényében² – a monodráma műfaja felé vezet, ha színpadi keretben gondolunk rá. Kísérleti műfaj, az érzelmi hullámvázisok reprezentációja ez. A klasszikus tragédia formájától továbbra is sok tekintetben távol vagyunk a monodramák kibontakozásának követésekor.

A női holokauszt történetek a romániai magyar irodalomban rendre memoárként vagy a vallomástól a riportszerűség vagy regényszerűség felé elmozduló prózai műként öltöttek formát. Harsányi Zimra, Simon Magda, Rózsa Ágnes, Földes Mária művei mára megkerülhetetlenek a problémakör végiggondolásakor.³ Annak modellezéséhez, hogy mi történik a romániai magyar irodalom közegében a holokauszt történetével és a tragikum lehetőségével a színpadon, Földes Mária színművét, a *Hölgy a barakkban* választom.

A színmű helyszíne „egy lengyelországi német koncentrációs tábor”, a cselekmény idejeként pedig 1944. augusztus vége van megjelölve.⁴ Az időmegjelöléshez a darab befogadójának azt kell hozzágondolnia, hogy az auschwitzi tábor felszabadításának időpontja 1945 januárja. Konkrét fizikai időként belátható, befogható időtartam tehát, a lágerlét viszont kiterjeszti az időkeretet, a remény vagy a reménytelenség érzetének függvényében.

A tér, amelyben a mű játszódik, belátható: szűkös, klausztrófó tér, amely a bezártságot sugallja. A darab történetesei legnagyobb részt a foglyok barakkjában játszódnak, a cselekmény legnagyobb időmetszetében kifejezetten kijárási tilalom is sújtja büntetésként a barakk lakóit. Rálátunk még a barakk melletti „lágerutcára”, ez az a helyszín, ahol a hatalom helyi képviselői, a Lágerführer és a Rottenführer tanácskoznak, vitatkoznak egymással. A bezártság kiemelt fokozatának a jelölője a magasfeszültségű árammal telített szögesdrót: ez a mű idején belül az élet végességének jelölője is egyben – nekiszaladva a szögesdrótnak, a foglyok öngyilkosságot követhetnek el.

A barakk tömegszállás, nem ismerjük megnevezettség szintjén összes lakóját. A létszámenlőrzéskor az derül ki, hogy hétszázhetvenkilenc fogoly lakhelye. Térbeliség szempontjából ezt a következőképpen érzékelteti a helyszín leírásakor a szerző: „a színpad bal oldalán pricc, rajta tizenhárom ember. Mögötte ajtó, a Blockfőnök szobájába vezet. A fekhely kissé ferdén áll, azt sejtetvén, hogy bennebb folytatódik a priccsek hosszú sora.”⁵ Időnként dramaturgiai utasításként ilyesmiket olvashatunk: „el a barakk háttérébe”; „indul a barakk háttérébe”. A zárt tér az időhöz hasonlóan kitágul, az előtér/háttér viszonyrendszerében működik: az előtérben, tizenhárom megnevezett fogoly életében történetek mintegy reprezentálják a teljes közösség helyzetét is. A tizenhármass létszám az evangéliumi utolsó vacsora résztvevőinek számával egyezik, mintegy előrevetítve a

darab végét és valamelyest a lehetséges megoldások irányait is. Ebben a tekintetben messzemenően érvényesül a darabban a tragédiákra jellemző térbeli-időbeli sűrítés technikája.

A megnevezett szereplők egy része politikai okok miatt, másik részük zsidóként van fogollyáltra ítélve. A mű kiindulópontja, hogy egy kommunista szervezkedést leplez le a lágerparancsnokság, köztük egy összekötőként dolgozó lány-szereplőt, akit egy pillanatra fizikai valójában is láthat a néző: „Rottenführer az előtérbe hoz egy lenge leányalakot és egy férfit. Nagyon ízlésesen kell megoldani az elővezetést, nem kell lökdösní őket a színpadon. Egy villanás, és már kint is vannak.”⁶ Mindennek következtében a lágerlakókat megtizedelik, a szervezkedőket likvidálják, de a kétszáz kommunistából öten túlélnek a megtorlást. Ők a mű előtérében zajló eseménysor résztvevői között vannak.

Az előtérbeli szereplők egyike, Lázár (korábbi életében csellista) idegei felmondják a szolgálatot, öngyilkosságot követ el az első felvonás végén, reményét elvesztve. Mintegy az ő hiánya nyomán jön létre a „hölgy a barakkban” szituáció, ami a darab címévé válik Földes Mária elgondolásában. Egy képzeletbeli nőalak érkezik a barakkba, egy üresen hagyott, pokróccal elkülönített priccstre. A képzelt szereplő jelenléte mintegy megszelídíti a barakklakókat hosszabb távon, „visszahumanizálja” őket a mű sok jelenetében leírt helyzetekből, amelyekben csupán az individuális túlélés motivációi működtek. A Költő nevű szereplő, aki létrehozza a Hölgy jelenlétét, a képzeletbeli figurához beszélve, a reményt vetíti bele a szereplőbe, illetve a szabadság fogalmát.

A mű tetőpontjához közeledve az válik kérdéssé a második felvonás végén, hogy hajlandóak-e kiszolgáltatni a barakklakók képzelt figurájukat a Lágerführernek, vagy vállalják akár az egyéni, akár a csoportos megtorlást, létszámtizedelést. A szimbolikus szabadságról, humanizmusról, reményről kell dönteniük voltaképpen, a parancsnoknak abba a szellemi játékba kell belemennie, hogy ezek létező entitások a láger világában. Ezeket nem tudja lelövetni a maguk valójában, csupán ágensüket, a Költőt lövetheti le. A darab végkifejlete szerint a Hölgy továbbra is jelen van a barakkban a Költő kivégzését követően: a tragikus hős a halálba indult az eszme, a remény folytonosságának fenntartása érdekében. A túlélésért való individuális küzdelem helyett győzedelmeskedik a fejekben az eszme, illetve a szabadság iránti elkötelezettség. A darab logikájában a Lágerführer azzal veszít, hogy választás elé állítja ugyan a barakklakókat, de az általuk kitalált, képzelt szempontrendszer szerint – ezáltal mintegy beelélépt az ő fikciójukba. A darab utolsó jelenetében a dramaturgiai utasítás szerint „a vesztes kegyetlenségével” vezényel.⁷

A darab tehát megőrzi a tragédiák struktúrájának jó néhány elemét: a Költő az utolsó jelenetben halálba indul, de ebben a halálban mintegy felmagasztosul, az az elvei melletti kitartás szükségszerű következményeként, egy döntése nyomán következik be, ebben a minőségében nem az alaphelyzetre egyébként jellemző kiszolgáltatottság következményeként mutatkozik meg a vég. A Költőnek saját halála lesz a történetben. A darab a holokauszt kontextusában is az ágenszerepeire figyel, a korlátozott, szűk terekben is felvillanó döntésszituációkra.

Földes Mária jelölten használja fel a darab megírásához Romain Gary *Les racines du ciel* (Az ég gyökerei) című regényének egyik epizódját, megváltoztatva annak végkifejletét. A darabról írt önértelmezésében a következőképpen foglalja össze a mű kiindulópontját és tétjeit: „A *Hölgy a barakkban* ötlete Romain Gary Goncourt-díjas regényének egyik epizódjából ered. [...] A lágerparancsnok-

nak feltűnik a foglyok fegyelmezettsége. Besúgójától tudomást szerez a játékról, s mint a »lélektani hadviselés« specialistája, rögtön felméri a veszélyt. Pontosan érti, hogy a »hölgy« az emberi méltóság eszménye. Ha meg akarja törni a foglyok erejét, eszményüktől kell megfosztania őket. [...] Mikor belép a lágerparancsnok, hogy átvegye a »hölgyet«, a költő megtagadja az engedelmességet. A barakk lakói melléje állnak. A parancsnok fenyegetőzik, alkudozik, de tehetetlen. Dühében kivégezteti a fiatal kommunistát. De csatát veszített. S ebben a csatavesztésben benne rejlik a háború elvesztésének távlata. Az győz, aki az erkölcsi fölény. Az eszmény a foglyok birtokában marad. Az eszmét nem lehet lelőni.”⁸ Földes célzatosan és tudatosan változtatja meg az inspirációt jelentő mű jelenetének zárlatát. Míg Romain Gary regényében a Költőnek megfeleltethető szereplő, Robert egy hónap múltán újra felbukkan a barakkban, lesoványodottan, kínzások nyomait viselve a testén, de lelkiileg meg nem törve,⁹ Földes műve a tragédia sűrítettebb műfajára egyértelműbben támaszkodva, a fizikai halálba viszi a hőst, az ő áldozata azonban ugyanazt a funkciót tölti be, mint Gary regényében a lélekemelő, szimbolikus gesztusnak szánt kitalált hölgytörténet.

További (részben utólagos) kontextust jelent a műhöz az a színműtípus, amelyet Visky András a barakk-dramaturgia terminusával ír körül. Ez, mint Visky írja, a barakk, a börtön, a haláltáborok és Gulágok színháza.¹⁰ Ezt a fajta színművet a behatárolt tér döntő módon definiálja, a szabadságvesztés kérdéskörét állítva középpontba. A helyzetből való szimbolikus és/vagy valós kijutás kapcsán Visky konklúziója a következő: „a szabadság az emberi mivolt legbelső lényege. Embernek lenni azt jelenti: szabadnak lenni. Az egymásra zártság terében azonban az egyik szereplő vagy csoport szűkre szabott szabadságkísérletei rendszerint a másik szereplő vagy csoport szabadságkísérleteivel szemben állónak mutatkoznak. A kijutás azonban, ismerődik fel a játék folyamán, nem lehetséges a tőlünk különböző »másik« ellenében.”¹¹ Ezt a későbbi történeti tapasztalatokat is integráló Visky-tézist Földes Mária darabja is megerősíti, hiszen az egymással vitában álló, más-más hitvilág és ideológia alapján élő, kezdetben érdekeiket szemben állónak látó szereplők – bűnözők, művészek, átlagemberek és idealisták – egyaránt a képzelt „hölgy” vonzáskörébe kerülnek.

A hatalom természetéről való reflexióként a fentieket figyelembe véve következőképpen azt állítja Földes Mária drámája, hogy nem létezik totális hatalom – illetve hogy mindig választható a hatalomnak való ellenállás lehetősége, az emberi akarat ellenállóképessége szélsőséges helyzetekben is támaszkodhat még további, nem sejtett belső erőtartalomokra, vagy a szolidaritás erejére. A problémakör saját tapasztalatokra erősebben alapozó megjelenítése a Földes-életműben *A séta* című önéletrajzi regény lesz, ebben folytatódik és elmélyül az emberi psziché vizsgálatára irányuló reflexió a holokauszt kontextusában, a túlélők későbbi tapasztalatvilágát is beleszőve a cselekménybe.

A *Hölgy a barakkban* Tompa Andrea adatai szerint nem került bemutatásra megszületése idején magyar nyelven, csak románul,¹² Földes 1968-as, a művet is tartalmazó drámakötetének kritikái pedig többek között a „tisztá műfajok” kérdésének lehetőségét feszegetik. K. Jakab Antal a *Hölgy a barakkban* a tragédia és komédia rendező elveinek keveredésével írja le.¹³ Valamelyes értetlenséggel közelít szerkezeti értelemben a *Hölgy a barakkban* megoldásaihoz, méltányolva a viszonyrendszerek ábrázolásának komplexitását, azonban épp ebben jelöli ki a mű drámaként való működőképességének problematikus voltát: „Mielőtt a sajtós rendezői elvekre rátérnénk, meg kell jegyeznünk, hogy Földes Máriának

olyan darabja is akad, amely a dráma általános rendező elvét sem tartja feltétlenül tiszteletben. A *Hölgy a barakkban* címűre célzunk. E tragikai fogantatású lágerdarabban a külső ellentéteknek még nála is kivételesen bonyolult, árnyalatgazdag s egyszersmind egységes, összefüggő rendszerét építi ki a szerző. Ahány fogoly és ahány ór, annyi egyéni változatban ölt testet már a foglyok és az örök közötti alapvető ellentét is, illetve ennél is több változatban, mert ugyanaz a fogoly is árnyalatokban eltérő módon lép föl a hatalom egyik vagy másik képviselőjével szemben [...]. Aminthogy jellemző az is, hogy a darab főszereplőjének, a költőnek mindvégig másokkal kell megküzdenie csupán, önmagával nem.”¹⁴ A kritikus furcsa módon nem érzékeli igazán dilemmaszerűnek azt a helyzetet, amelybe a Költő önmagát juttatja döntésével. Voltaképpen saját élete mellett a másokét is kockáztatja – ennek a döntésének pedig az ad az adott helyzetben morális legitimitást, hogy a többi barakklakó is azonosulni látszik vele a kezdeti hezitálást illetve ellenkezést követően – különben kifejezetten egyéni hatókörű döntés maradna.

Földes Mária a Romain Gary-kiindulóponttal, ugyanakkor azt továbbalakító gesztusával beleírja saját darabjának problémafelvetését a témáról való gondolkodás világirodalmi körforgásába. A választott forma sűrítetten irányul egy háttérhelyzet megjelenítésére.¹⁵ Értelmezésében a holokauszt történetével való szembenézésben a dehumanizálásra való törekvésnek való tudatos ellenállás helyzetei jelenthetik a kulcsot: azokat az erőt adó mozzanatokat mutatja fel a tragédia formáira sok tekintetben építő, bár egyértelműen a modernitás szempontrendszerén belül megszólaló darabja, amelyek az egyéni elbukás értelmét egy magasabbrendű elvnek alárendelve formálják meg.

■ JEGYZETEK

1. Claude Schumacher: *Introduction*. In: Uő (ed.): *Staging the Holocaust: The Shoah in Drama and Performance*. Cambridge University Press, Cambridge, 1998. 3.
2. Tompa Andrea: *Sokszor nem halunk meg*. Jelenkor, Budapest, 2023.
3. Tompa Andrea: *Háromszoros kisebbségben, elfelejtve. Gondolatok a romániai magyar női holokausztirodalom olvasása közben*. Korunk 2021/4. 80–87. (A továbbiakban: Tompa 2021)
4. Földes Mária: *Hölgy a barakkban*. In: Uő: *A hetedik, az áruló*. Irodalmi, Buk., 1968. 80.
5. Uo. 81.
6. Uo. 83.
7. Uo. 137.
8. Földes Mária: *Hölgy a barakkban*. Részlet. Korunk 1961/8?9. 993.
9. Romain Gary: *The Roots of Heaven*. Transl. Jonathan Griffin. Penguin, Harmondsworth, 1960. 161.
10. Visky András: *Barakk-dramaturgia*. In: Uő: *Megváltozhat-e egy ember*. Komp-Press, Kvár, 2009. 11.
11. Uo. 15.
12. Tompa 2021. 83, 86. A Hét 1971 februárjában egyébként arról ír, hogy a darab próbái elkezdődtek a Temesvári Állami Magyar Színházban, Cseresnyés Gyula rendezésében. Sz. n.: *Hazai színpad*. A Hét 1971/7. 11. Erről ugyanabban az évben Sinka Károly igazgató még az előző évadból elmaradt, de továbbra is tervezett bemutatóként beszél. Szekernyés János: *Kezdődik az évad Temesváron*. A Hét 1971/40. 10.
13. K. Jakab Antal: *Az ötödik, az igazi*. Utunk 1968/31. 2.
14. Uo. 6.
15. Franco Moretti: *Two Theories*. Daedalus 2021/1. 16–25.

DEMÉNY PÉTER

Jób új könyve

1

A rosszat ne vennők el Istentől?

Én hívő vagyok, Uram, de Jóbhoz mégis kevés.

A tényeket felsorolhatom, de nem a tények ölik meg az embert.

Depresszió, rák – a legtöbben könnyedén végigcsinálják.

De mi lesz a fiaimmal?

Aki hét sorban háromszor használja a „de” szót, az

már sokat vívódott önmagával.

Látod, még elemezgetek.

De eljön az idő, amikor már csak cselekedni fogok.

Nem átkozlak meg, de meghalok.

A fiaimat magammal viszem.

Ilonkát te viszed magaddal, ezt már bejelentetted, most már ne merd tagadni!!!

Akkor leszek kész, amikor már nem kiabálok.

Addig még vitatkozunk kicsit.

Ha legalább válaszolnál, talán az megmenthetné a gyermekeimet.

De semmit nem akarok rád fogni.

Még rád fogni sem!!!

Felkiáltójelek egy élő holttest fölött.

Már csak ennyi maradt.

2

Tamás, Dávid – szép bibliai neveket

adtunk a fiainknak, Uram: akkor még

hittünk mindabban, amit elvettél.

Én nem hittem úgy, mint Jób,

bár nem is tagadtalak meg,

csak a harmadik kakasszóra, de

akkor magamat is.

Most már nem számolok, csak

vegetálok, amíg még hagyom.

Már nincs fölöttem senki, csak az ég,

csillagtalanul.

3

Még Romániában is járnak a vonatok.

Bennem már csak a fiaim szeme sípol,

amikor megértették.

Most már nincs élet, nincs szerelem, félelem,

csak a halál és te.

Te örök vagy, de én véget vetek ennek.

Sín, síp, sír.

Én már nem sírok.

TOMPA ANDREA

A TRAGÉDIA LEHETETLENŐSÉGE

A tragédia lehetetlenségének gondolata, talán tapasztalata is átjárta ifjúkori tanulmányaimat, sőt „alakuló világképeimet”, ha mondhatok ilyet. Beckettet, Camus-t vagy Csehovot sokkal közelebb éreztem – nem időben, hanem szemléletben és lehetőségeiben – ahhoz a korhoz, amelyben éltem. Különösen első találkozásom a *Godot-ra várva* című darabbal és *A közönnel* lehetett döntő (bár franciául is tudó magyartanárom felhívta a figyelmem a fordításbeli eltérésre, tudtam tehát, hogy nem közönyről, hanem idegenségről van szó a cím-ben), ám maga a *közöny* fogalma finoman bekúszott kamaszkori olvasmányaim közé, világképemben és a történelmi helyzet(ünk) értelmezésében is előkelő helyet foglalt el, és akárha attitűdömet is formálta.

A *Godot* állandósult, nem változó ideje, amely nem hozhat újat, nem hozhat fordulatot, változást, találkozott azzal az (addig még csekély, de markáns elemekből álló) élettapasztalattal, amelyet az 1980-as évek második fele kínált nekem ott, ahol éltem: Kolozsváron, a diktatúra korában. Semmi sem változik, minden ugyanaz, örök várakozás van, és hozzá közöny, idegenség vagy elidegenedés, mindehhez társul a lázadás hiánya és lehetetlensége. Hiszen csak a lázadás, szembenállás hozhat változást, tudhattam volna meg a tragédiából.

A tragédiát ekkoriban nem lett volna senki-nek érdeke „tanítani” (iskolában) – mert a tragédia mindenekelőtt változás, fordulat, ahogy



Olyan nagy, univerzális történetek keresésében voltam, amelyek a hő-sömnek lehetőséget nyújtanak – annak ellenére, illetve pontosan azáltal, hogy egy nagy tragikus alakkal kapcsolódhat össze – megmártózni valaki másban; egy olyan Másikban, aki nem ő, de aki erőforrás lehet számára.

Arisztotelész is írja a *Poétikában*. Ám semmiféle nyomát, magvát, lehetőségét nem érzékelttem sem magamban, sem magam körül a változásnak, vagy a változás csíráját jelentő felháborodásnak (amit Tamás Gáspár Miklós mindig olyan sokra tartott), sem a radikális elutasításnak, szembenállásnak. Nem önmagában a tragédia lett volna lehetetlen – mint olvasmány, mint színpadi élmény vagy mint társadalmi tapasztalat –, hanem a változás. A világ a maga közönyös, pusztításban vagy lepusztultságban állandó állapota, amelyet a diktatúra létrehozott és tudatosan fenntartott (vagyis a változás és az új lehetetlenségét), pontosan az ellenkezője volt annak, amit tragédiának lehet nevezni, lett légyen az görög tragédia vagy shakespeare-i, mindenkori.

„E kor nekünk szülők és megölők” – Örkény István *Pisti a vérzivatarban* című drámájának mottója nem pusztán azt sugallta kamasz énemnek ekkor, hogy ez a kor megöl, hanem hogy ennek a kornak sosem lesz vége, ebben élünk-halunk, soha semmi sem lesz más, sosem lesz vége. A sors fintora – és e fintorra is, a sorsra is még visszatérek –, hogy miközben a Dusa Ödön által vezetett kolozsvári független Zsebszínházban egyedüli kiskorúként¹ játszhattam, többször próbáltuk, és próbáltunk nekifutni, ha nem is a *Pisti* bemutatójának, de egy Örkény-egypercesekből álló előadásnak, a cenzúra koszos körmein sosem jutott át ez a terv, nem tudtuk bemutatni, csak próbáltuk, mondtuk egyre, mintha a színházcsinálás értelme csakis a próba volna. (A *Sokszor nem halunk meg* című regényben is főleg próbálnak, a végső produktumok, előadások nem fontosak.) További fintorgás, hogy ezt a mottót „Ödi” pontosan rám, a kiskorúra osztotta, nekem kellett volna mondanom (mondtam is próbákon), miután hosszú csendet tartottunk a színpadon, szinte kínosan és elbizonytalanító módon hosszút; ebből a csendből kellett megszületnie e pár sornak.

Beckett *Godot*-ja pedig az egyetlen olyan színpadi mű volt, amelyről román nyelven tartottam előadást végzős gimnazistaként egy román nyelvű világirodalom-órán (iskolámban volt világirodalom-oktatás, viszont nem volt magyar nyelvű osztály). A román nyelvtől és az erőszakos iskolabezárástól függetlenül Beckett minden nyelven „működött” és igaznak bizonyult; felette állt a nacionalista politikának, amely iskolákat törölt el. Istenhiányos, de istenvágy vezérelte világképe (akkori értelmezésem szerint a *Godot* a *Godra*, az angol isten szóra utalt) jóízűen találkozott kamaszmentalitással.

Egyetemista koromban aztán a tragédia halálának George Steiner-i gondolata formába öntötte és keretezte korai tapasztalataimat. Ahogy később az egész 20. századi drámát és színházat meghatározó epikus színházról szerzett ismereteim is, és az ezt előkészítő drámai folyamatokról való tudásom is tovább alakították gondolkodásom a témáról, hiszen az epikus színház és dráma nem ismer tragikus hősöket; az ember döntések között áll, dönthet és cselekvőképes, állítja Brecht (reménytelen gondolat, és a sors fogalmának kiiktatása, hiszen aki dönteni képes, ahelyett nem a sorsa dönt). Az ember mehet jobbra is és balra is, az epikus dráma azokat a lehetőségeket mutatja fel, amelyekben ilyen döntések születhetnek; azonban a tragédia hőse, a tragikus hős csak egyetlen irányba mehet: a morálisan helyes irányba. A 20. századi epikus fordulat a szabad akarat-hoz írt himnusz lett.

A hősök, hőroszok nagy formátumát, hőstetteit, nagyszerűségét, testi és erkölcsi kiválóságát persze a (harmadik) birodalmi hősök meg komcsi társaik keverték gyanúba; a totalitárius rendszerek hőskultusza és mártírjai kétségbe vonták aztán az efféle áldozatok, emberi nagyszerűségek hitelességét.

A tragédiának tehát nemcsak a változás lehetetlenségével, de az emberi nagyszerűség, a tragikus hős ellehetetlenült, időszerűtlen fogalmával is szembe kellett néznie. A színház olykor ezt persze képes volt sikeresen megtenni; a jó színház kereste és kínálta a változást, a fordulatot és az erkölcsi integritást egy olyan világban, amelyben sem fordulat, sem integritás nem volt már.

Bár a diktatúra szerencsésen összeomlott, a tragédia világképe nem került közelebb e korhoz. És bár az elnyomó politikai rendszerek továbbra is állandónak és változtathatatatlannak tüntetik fel magukat (miközben folyamatosan vészhelyzetről prédikálnak, amelyet csak „ők” képesek megoldani), a tragédia még egy színházi előadás címében is kétséges vonzerő a mai néző számára. Példa rá a Budapesten jelenleg játszott *Embtrag*, amely címforma kettős jelentést hordoz: egyrészt jelzi, hogy az alkotók saját nézőpontjukat, verziójukat készítik el *Az ember tragédiája* című műből, másrészt azonban a *trag* megszeli, ha tetszik, játékosan domesztikálja a tragédiát. Kimondva, végigmondva és -írva a szót, vállalni kellene a tragédia műfaját, súlyos ígéretét – alighanem a nézőt mi sem taszítja ma jobban, mint egy ilyen ígéret.

A tragédia csillapíthatatlan fájdalmat kell hogy hordozzon; nem lehet könnyedén gyógyítani, kisimogatni, lekerekíteni éles széléit; a veszteség örök és múlhatatlan. A tragédia olyan vágóeszköz, amely vág is, elvágott valamit drámaian, kioltott – egy életet, egy értéket, egy egész család vérért vette. És ez a seb mindig ott lesz. Márpedig ha jól érzékelem kortárs világunkat, a pszichológiai paradigmaváltás korában minden fájdalom csillapítható. Ma mindent a gyógyulás paradigmájában és -ból látunk. Az ember elbukásának ma csak akkor van értelme és a nyilvánosságban jól láthatóan közölnie önmagát, ha már orvosolták a vele járó sebeket, ha van belőle valamiféle kiút, (fel)gyógyulás, szabadulás. Csillapító társadalom a mienk, a mi világunk (Byung-Chul Han könyvének címét idézve²) a tartós és gyógyíthatatlan (lelki) fájdalommal nem tud együttélni. Ahogy azzal sem, hogy a fájdalom itt lesz, itt van, itt marad – nem lehet megnyugtató, átadni, enyhíteni, leküzdeni, meghaladni; örökre itt lesz velünk. Az az elképzelés, hogy az ember mindent tud uralni, irányítani, gyógyítani, végső soron leküzdeni, összebékíthetetlen a tragédia gondolatával.

Ez a harmadik tanulság: a tragédia változás, a tragikus hős nagy, a tragédia okozta fájdalom pedig velünk marad.

A tragédiában (és most elsősorban az antik tragédiára gondolok) a sors gyakran meglehetősen abszurd és értelmetlen, az embert akárha játékszerének gondolja. (Ezért aztán egy keresztény istenképnek és világnézetnek erősen meggyűlik a baja a görög tragédiával; nincs keresztény tragédia, summázhatnánk, hiszen ha van feltámadás és megváltás, és bűnbocsánat is, a tragédia lehetetlenné válik.) Nem tudni, miért kapja Oidipusz azt a sorsot: miért pont ő az, akinek világba érkezése, még születése előtti lénye már olyan fenyegetést rejt a szülei számára, ami miatt el akarják pusztítani a gyermeket. Ez a sors nem uralható, hiába bújócskázik aztán vele valaki, próbál kitérni előle, mint Oidipusz; ez a gondolat, hogy valamit *nem uralunk*, nem irányítunk, valami nem engedelmeskedik nekünk, nem a mi fennhatóságunk alá tartozik, ma szintén meglehetősen népszerűtlen. *Engedetlenség*³, *A kezelhetetlen*⁴ – két remek könyv (előbbi Frédéric Gros, utóbbi Hartmut Rosa magyarul is megjelent művei); ennek az uralhatatlannak a nyomába erednek. Ez a negyedik tanulság: a tragédia és a kezelhetetlen együttjárnak; a tragédia kicsúszik az (emberi) irányítás alól. Gros könyve az engedetlenség ősmintájaként Antigóné alakját elemzi; a radikális lázadóét.

Amit a (főleg görög) tragédia világképe hordoz, mélyen eltér tehát a jelen világgépétől, jelenünk igényeitől, vágyképeitől, ha tetszik.

A *Sokszor nem halunk meg* főszereplője, Tilda színésznő lesz, egyetemi tanulmányokat folytat. Hogy milyen darabokban fog játszani, annak hármasságát feltételezte a regény szerint. Elsősorban olyanokban, amelyek egyszerre tartoznak a regény és a hős saját belső igazságkereséséhez. És csak másodsorban olyanokban, amelyek a regény történeti igazságaival nem állnak szemben; így például az utóbbi szempont szerint kizárt volt, hogy a regényhősök egy bibliai történetben álljanak színpadra, hiszen erre semmi esély nem lett volna az 1960-as, 70-es évek államszocialista rendszerében, diktatúrájában. Például egy ótestamentumi történet, amelynek van örökbefogadással kapcsolatos szála vagy mondanivalója, aligha lett volna megfelelő anyag; ugyanakkor a hasonló tematikájú, fikciós kortárs darabok sem jöttek szóba (mert a kortárs műveket élesebben cenzúrázták, mint a klasszikusokat), és ugyanúgy a ma termékeny színházi módszertan is, mint a dokumentarizmus, mélyen ellenáll a történeti igazságnak. Ahogy természetesen az önéletrajzi színház is tökéletesen idegen ettől a korszaktól, vagy a radikális performanszok (amelyek ugyan éppen ebben az időszakban éltek virágkorukat a nyugati világban, de Romániában csak mikroszkopikus terei voltak, arról nem beszélve, hogy eldöntött módon egy „átlagos” színésznőtörténettel dolgoztam, és nem egy radikális művésszel). Harmadsorban pedig olyan színpadi szövegekben kellett szerepelnie a hősnőnek, amelyek az olvasóval való találkozás révén egy (újra)felismerést alapoznak meg; ehhez bizonyosan klasszikus szövegekhez volt értelme nyúlni, akárha kötelező irodalomhoz, olvasmányokhoz. Ez az új fénytörés, újraolvasási lehetőség játékba hoz régi műveket, miközben brechtiesen el is idegeníti, mert más nézőpontot kínál.

Olyan nagy, univerzális történetek keresésében voltam, amelyek a hősnőnek lehetőséget nyújtanak – annak ellenére, illetve pontosan azért, hogy egy nagy tragikus alakkal kapcsolódhat össze – megmártózni valaki másban; egy olyan Másikban, aki nem ő, de aki erőforrás lehet számára. A tragikus hőst fel lehetett tehát élesíteni, de „anyag” maradt, színpadi, értelmezendő anyag, eljátszandó hős, és nem vált egy kortárs könyv hiteltelen szereplőjévé. A két ember találkozása volt a döntő – mit tud egyik a másiknak felkínálni. Úgy vélem, az emberi létezésben a nagy történetekkel való találkozások – nevezhetem mítosznak is, de nagy hősöknek is akár – felkínálják azt a lehetőséget, hogy az ember valamihez odamérje magát, valami mellé odaálljon, ami eligazítja abban a (válaszokat nem kínáló) káoszban, amelyet létezésnek hívunk. Ebben az odaállásban azt tudja mondani: ő így csinálta, így kell vagy lehet csinálni tehát; és ha így csinálta, ennek ez az ára vagy következménye.

Az „Antigoné-probléma” nagyon összetett, és sok (túl sok?) irányt kínált a regény számára is, ám döntő módon egy vonatkozása vált fontossá, vagy egyet lehetett valamelyest kibontani: a test megsiratásának (temetésének, az elvégzendő rítusnak) a kérdését. Van egy temetetlen holttest az *Antigoné*-ban; a regény(em) hiánytörténetében pedig éppen a holttestek hiányoznak. A holokauszta holttestek hiánya, a halál legyártása által (parafrazálva Giorgio Agamben *Ami Auschwitzból marad* című paradigmatiszta könyvét). Ehhez a felismeréshez nem a hősnő jut el. Az *Antigoné*-ban meglévő és a regényben hiányzó testek találkozása – ha fogalmazhatok így – az olvasóban kell létrejöjjön; az olvasó juthat felismerésekre, kevésbé a hős.

A regényem hőse nem jut el ehhez a felismeréshez, legalábbis nem tudatosan gondolkodik róla, explicit módon. Ő nem olvasta Agambent, és nem gondol-

kodik a holokausztról, nem sokat tud róla. Nem tudom pontosan, mit tud róla, nem jártam a tudatalattijában, hogy a „nem tudva tudni” mélyrétegeivel találkozzak, de tudok a tudatalattija létéről – elsősorban Virág Teréztől tudok, aki az első- és másodgenerációs holokauszt-túlélő gyermekekkel foglalkozott analitikus szempontból, meghatározó könyveket⁶ is írt erről. Én a hőseim tudatalattijában ritkán járok, nem az analitikusuk vagyok, hanem a szemlélőjük, aki a felszínt látja, a fecsegő felszínt, ha tetszik.

A (regény)hősök, ahogy az emberek is, meg kell hogy tartsák írójuk előtt titkaikat, legbelső világuk finom, összetett szövetét, amelyet szerzőjük nem láthat át és nem láttathat át – vagyis a hősök nem egészen transzparenssek, sem az alkotójuk, sem az olvasójuk előtt. A hősök áttetszőek, de nem átlátszóak, homályuk valamelyest elfedi és elrejtíti őket a szemünk előtt. Talán ettől válnak valódi *személyekké*, és nem lesznek tárgyak; korábban inkább úgy gondoltam, hogy a rejtettség a *komplex* személyiségek megírásának alapfeltétele, mára inkább arra jutottam, hogy az emberi, vagyis *személy* jelleg minimum kívánalma. Mert csak a személyek képesek hordozni ezt a rejtettséget, a tárgyak nem. A komplexitás nem emberi kvalitás, valamely kiemelkedő személyiség jellemzője, hanem ábrázolási mód; innen nézve minden ember bonyolult lehet, ha akként ábrázolja őt egy mű. Ma (vagy jelenleg) nem a bonyolultság foglalkoztat, hanem a személy jelleg, amely megkülönbözteti az embert a tárgytól és a tárggyá válástól. Ez az ábrázolásmód ellenáll annak, hogy a személy pusztán egyetlen jellemvonására redukálódjon: az ember nemcsak nő, hanem ezer más dolog is; nemcsak kisebbségi, hanem minden egyéb; nemcsak zsidó, hanem... stb. stb. (Hogy mindez ez hogyan kapcsolódik jelen témához, a tragédia hőseihez? Talán azért, hogy ezek a hősök is meg kell tartsák személy jellegüket.)

A hősök ilyesfajta személyjellegű megalkotottsága a szövegben – feltárulkozás és rejtettség, homály együttese – a legfontosabb kérdés, amikor emberekről gondolkodom. A szereplők rejtettsége, a bennük rejlő fény és sötétség végső fel nem tárása, a belső mozgás, érzetek, félelmek, vágyak teljesen át nem eresztett vagy meg nem mutatott valósága, az, hogy nem látunk át rajtuk, mint az ujjainkon, voltaképpen a szeretetviszony alapja. A szeretet, vagyis a megértés, az ítéletmentes szemlélet. Hogyan lehet a hősöket nem ítélkezve láttatni, hiszen elképzelésem szerint az ítélkezés nem szerzőjük, hanem olvasójuk hatásköre. Nem lehet nem személyeket szeretni (egyszerűbben: személyeket lehet szeretni); ha tárgynak látom az embert, akkor megfosztottam magam a szeretetkapcsolat lehetőségétől. A tárgy-ember látásmód a szeretethiány látásmódja.⁷ (Hogy szabad-e a megírandó hősöket szeretni, ahhoz nem kérek senkitől engedélyt, ez látásmód kérdése.) A hősök elmélyült, ítéletmentes figyelése, követése, a velük való együttlét, együtt töltött idő, a rájuk fordított figyelem, együttérzés és együttlégzés maga a szeretet. (Szívesen mondanám azt is, hogy minden hősben érdemes meglátni az istenkép-mást, még ott is, ahol szinte lehetetlen, bár efféle hősöket alig írtam; de ez talán túl messzire vezetne, és kifejtteni is képtelen volnék.)

A tragédia valami gyógyíthatatlant, akárha egy paradoxont hagy örökölni ránk; bár a tragédia maga – legalábbis a görög – lezárul, hiszen ahogy Arisztotelész írja a *Poétikában*, a tragédiának van eleje-közepe-vége, a szükségszerűen bekövetkezett fordulat után a változás örökre „itt marad”. A szükségszerűség pedig nem a véletlen műve, hanem az elkerülhetetlen, a sorsszerűség eredménye.

Regényem egy másik tragédiával zárul, de megelőzi egy olyan szöveg, amely nem tragédia, hanem lágernaplóból készült színpadí mű (Rózsa Ágnes nürnberg-

gi naplójából), amelyet a hősnő játszik el, ő maga választja és akarja színre vinni. Ez a naplószöveg egy életben maradt ember története, akit nem volt, aki megöljön (a haláltáborban), ahogy mondja magáról a szerző, ezért maradt tehát életben. A 20. század(i dráma) nagy tapasztalata már nem a halál, hanem az életbe és életre kényszerítés; a halál nem adatik meg a hősöknek, bármennyire vágynának rá. Nincs-halál állapot a 20. századi drámáé. Maga az élet a büntetés, a ki-bírá, ha tetszik; ehhez képest a halál megváltás volna, de nem jön el. E ponton (a regényben) a halálhiány fénylik fel, ha egyáltalán.

Az *Oidipusz*-tragédia, mint regénybeli záróakkord, sok (talán megint csak túl sok?) mindent hordoz, kifejtethetetlenül sokat, az olvasónak kell ezeket az elejtett szálatokat összeszedgetni, én most nem fogom. Mindenesetre mégiscsak egy férfikarakterről van szó, akit egy nő játszik majd el, még ha azt is mondja magáról, hogy ő már nem nő. A tragikus hős nem hal meg ebben a tragédiában, de megvakítja önmagát. A kérdés, hogy miért kap ilyen szörnyű sorsot egy ember (akármilyen erkölcsi nagyság hordozója is), azt a sorsot, hogy saját anyjának gyermeket nemz, apját is megöli – ez a kérdés nem megválaszolható. Ez a sors. Ez történt vele. Mivel ilyen szörnyű sors elébe néz, és ezt nemzőszülei tudják, meg akarják öletni. De nem ölik meg saját kezükkel, másra bízják a feladatot. Jobb lett volna, ha megölik? Akkor nyilván nincs (elbeszélhető) tragédia. A kitett gyermek óriási története kezdődik itt. Mózeset is kirakták, de (és) próféta lett belőle. Oidipusból meg király, okos király, aki megfejtette a szfinx rejtélyét, és az esze tette őt királlyá. Akármilyen okos, a sors nem kerülhető el okossággal, leleménnyel.

Ártatlan, és mégis – tragikus sorsa jut. Az ártatlanok elbukása, halála, büntetése eléggé fojtogató. Minek, miért kell bekövetkeznie?

Peter van Inwagen *The Problem of Evil*⁶ (*A gonosz problémája*) című könyve a gonosz létének megfigyelésekor az értelmetlen gyermekhalál, az ártatlanok halálának eseményét problematizálja (a szóhasználat is abszurd: nincs „értelmes” gyermekhalál, de legalább van megmagyarázható). A gonosz jelenlétére a világban nincs kimerítő válasz (a gonosz ebben a kötetben keresztény fogalom, a görögök nem vagy nem úgy ismerik, inkább valaminek a hiányaként, a jó, az erény, tudás, mértékletesség hiányaként értelmezik); az ártatlanok halálába Isten mégsem avatkozik bele, nem akadályozza meg. A gonosz jelenléte a világban a szerző szerint a szabad akarat meglétével (ajándékával) indokolható, amely szabad akarat ugyanúgy rejtett, nem kimerítően, teljesen megérthető működésében, szándékaiban. Az ártatlanok halála nehezen összeegyeztethető az omnibus benevolentia (minden jót akaró) és omnipotencia (mindenható) istenképpel. A gonosz jelenléte, véli Inwagen, a világot fejlődésre, az együttérzés, szimpátia előmozdítására hívja.

Hogy Oidipusz története tartogat-e ilyen fejlődési lehetőséget, nem tudom. A regény nyugvópontja jutása – szándékaim szerint – éppen ez: némely kérdések éles fényben jelennek meg, ám annál homályosabbak a válaszok. A rejtettség meghagyása nem írói lustaság, hanem mélyebb, egzisztenciális tapasztalatból és, ha tetszik, filozófiai megfontolásból, világnézetből fakadó poétikai következmény: ahogy az emberek, úgy a létünk kérdéseire adható válaszok is homályosak.

■ JEGYZETEK

1. Nem rendkívüli kvalitásaim tettek a színház egyedüli gyermekszereplőjévé; Ödön édesapám munkatársa, beosztottja volt, én pedig színpadi szereplésre, színházadira vágytam, ennek köszönhető, hogy odakerültem.

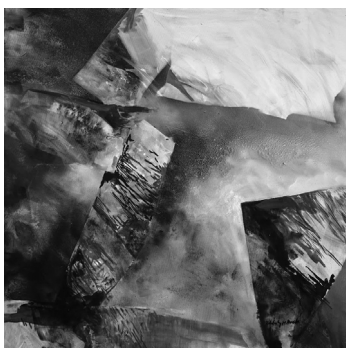
2. Typotex, Bp., 2021.

3. Typotex, Bp., 2024.
4. Typotex, Bp., 2023.
5. Kijárat, Bp., 2019.
6. *Emlékezés egy szederfára*. Animula Egyesület-KÚT Pszichoterápiás rendelő, Bp., 1996; *Mély kútba tekinték*, Animula Egyesület-KÚT Pszichoterápiás rendelő, Bp., 2017.
7. Ehhez lásd: „Ha szeretek valakit, akkor szeretni fogom azt is, ami őt személlyé teszi: titkait, rejtettségét, egyéniségének magányát, amelyet egyedül Isten járhat át és érthet meg.” Thomas Merton: *A csend szava*. Szent István Társulat, Bp., 1983.
8. Oxford University Press, Oxford, 2008.



KARÁCSONYI ZSOLT

ANTIGONÉ: A CSAPDA



A tragédiában a létező a semmivel kerül szembe. A semmi és a létező egymást kiegészítő elemei a valóságnak. Antigoné csak úgy létezhet, ha eltemeti testvérét, ha az isteneknek ad igazat, ha mellékük szegődik, ám ez együtt jár a fizikai megsemmisüléssel.

**Ott vagyunk-e, ahol léteünk,
ott léteünk-e, ahol vagyunk?**

■ Friedrich Kittler *Optikai médiumok* című munkájában leltem rá először Nietzsche mondatára, mely szerint „az ember befejezetlen állat”. Befejezetlen, tehát: mediális, a közöttségben elhelyezkedő lény, olyan lény, aki egy mástól akár teljesen eltérő dimenziókban, szinteken, de a tökéletességre, a tökéletesség elérésére, a mindenkori történet sikeres lezárására törekszik. Akárcsak Faust, meg akarja állítani az időt, avagy fel akarja függeszteni azt, ha kell, olyan áron is, hogy a történelmet annak végpontjához próbálja közelíteni, saját egyéni érdeke, kedve okán.

Teszi mindezt nem csupán azért, mert játékos lény, mert eszközhasználó lény, de annak okán, hogy újrajátékos lény is egyben. Ezért szükség-szerű, hogy mindennapjaiban valamiféle teatralitás határozza meg, a teatralitásnak pedig olyan jellemzői vannak annak emeltebb szintjén, mint az intenzitás és természetesen a katarzis, a megtisztulás lehetősége.

A katarzis azonban nem képzelhető el távolságtartás nélkül, távolságtartás nélkül nincs igazi átlényegülés – csak a hétköznapi valóságtól elrugaszkodva élhetjük át a valóságot. A színházban Szophoklész *Antigonéja* óta egyértelmű ez.

Antigoné az iszonyat megpillantója, létrehozója és elszenvedője is egyben, éppen a hétköznapi valóságtól való elrugaszkodása által. Antigoné eltávolodik a valóságtól, annak emberi

változatától, és egy másik valóság felsőbbrendűségére hivatkozik, azt mondja, hogy ott az igazság, az istenek oldalán, akik nem engedik, hogy a holtak temetetlenek maradjanak. Kreón az emberi valósághoz való feltétlen ragaszkodása, Antigoné az égiekhez való hűsége miatt pusztul el. Az őket körülvevő valóságtól eltávolodva érnek el a katarzisz, a megsemmisülésig, az élet intenzív megéléséig: a mitikus, a színházi és az emberi értelemben is.

A média mára már annyira általánosan jelenlevő tényezője hétköznapijainknak, hogy sokan, például Roger Silverstone, úgy vélik, hogy teljes élet nem képzelhető el a sugárzott és világhálós médiumok nélkül, hiszen ezek az élet szerkesztői immár, mindannyian a médiapolisz lakóivá váltunk.¹

Önmagunkhoz való viszonyunk kétségtelenül külső és közvetített, hiszen a szocializációnk és hétköznapi ténykedéseink egy jó része a közvetített médiumok által valósul meg. Nem érhetjük el céljainkat nélkülük, mint ahogy nem mászhatunk fel egy olyan létrán, melynek egyik szára hiányzik.

Kik vagyunk tehát? A médiapolisz lakói, akik a közvetítettség és a közvetettség által is meghatározottak. De jelent-e lényegi változást ez az állapot, az emberi lényeknek ily módon történő meghatározása? Lényegi változásról nem beszélhetünk, ha megfontoljuk Ong szavait², melyekkel jelzi, hogy maga az emberi beszéd is egy közvetítő, ám egyben közvetetté tevő eszköz, abban a pillanatban, amikor beszédünk tárgya az éppen zajló esemény. Arról beszélünk, arra reflektálunk, ami éppen történik, miközben éppen velünk történik. Az emberi beszéd, az emberi kommunikáció és létforma már a kezdet kezdetén magán viseli azokat az alapvonásokat, melyek kommunikációs és életformáinkat egyaránt meghatározzák.

Kommunikációnk a kezdetektől teátrális, fejlődési íve szükségszerű, az önmagunktól való távolságtartás első formája rögtön közvetett és közvetített, csak kezdetben az egyén csupán önmagának közvetíti önmagát és az eseményeket.

Pont olyan természetes kezdet ez, mint az a tény, hogy a klasszikus görög színház formálódásakor csak egyetlen szereplő áll szemben a közönséggel, hogy aztán az ősi, első és egyetlen színész helyett akár szereplők tucatjaival nézhessünk szembe.

A távolságtartás, avagy az önmagunktól való távolra kerülés elengedhetetlen önnön létünk kellőképpen intenzív, mély és a létre irányuló megtapasztalásához.

A huszadik és huszonegyedik század változásai nemhogy ellepleznék, éppen ellenkezőleg: csak még jobban rávilágítanak arra, milyen mértékben is részesülhetünk a létezésből. Milyen mértékben lehetünk a létezőben, mert fel kell tenni a kérdést: „a létező van?”³

Homályban járunk, természetesen, mégis meg kell kísérelnünk választ adni arra: ott vagyunk-e, ahol létezzünk, ott létezzünk-e, ahol vagyunk, létezhetünk-e ott, ahol vagyunk? Mit jelent számunkra a létezés? Mennyire autentikus, intenzív az a létforma, amelyben jelenleg élünk?

Az intenzitást a színházban az „erős színpadi jelenlét” kifejezéssel szokás jelezni. Intenzív, színházi értelemben jelenvaló lét – teátrális jelenlét. A teátrális jelenlét fogalma segédeszköz, hogy a mai, a mediatizálásban, a közönségben, az átmenetiségben jelen levő embernek a létezéshez való viszonyát, a létezés felé vezető lehetséges útját kellőképpen megvilágítsuk.

A teátrális jelenlét mediális, tehát folyamatjellege okán nem lehet eltekinteni létezése időbeliségétől sem, az intenzíven átélt időt pedig nyugodtan nevezhetjük tartamnak, autentikus módon megélt időnek.

A szereplőt, a nemlétezőt a színész megjeleníti – saját létezése és a néző létezése ezáltal gyarapszik. A nem létezőt (az adott térben korábban nem létezőt) a színész jelenvalóvá teszi, megjeleníti, megformálja. Egyik térből a másikba helyezi át.

A létezéshez való viszonyunkat nagymértékben meghatározhatja, hogy mit értünk tér alatt. Csak a fizikai teret vagy a különböző virtuális tereket is?

Az, hogy látunk valamit, ami nincs ott – gyarapítja-e létezésünket? Milyen körülmények szükségesek ahhoz, hogy az *ott-nem-levő* a létezését gazdagabbá tegye?

A színház folyamatosan rákérdez az én és a más viszonyára, a jelenlevő és a nem jelenlevő viszonyára, a valóság különböző szintjeinek kapcsolatára, mint történik ez már a kezdetekben, a *Perzsákban*, Dareiosz árnyának megjelenésekor, vagy jóval később, homályosabban, avagy sokkal poliszémikusabb jelentésmezőn – a *Hamletben*.

A színház tehát a távolságra és az átélésre, a létezésre és a megjelenítésre egyaránt figyel a klasszikus görög színházban, ahol a színész, amikor Dionüszosz álarcát ölti magára, valóban Dionüszoszként van jelen, és ez a közönség számára is egyértelmű – egyszerre hit és színházi konvenció, hogy a színész Dionüszoszszá válhat.

A tragédiában a létező a semmivel kerül szembe. A semmi és a létező egymást kiegészítő elemei a valóságnak. Antigoné csak úgy létezhet, ha eltemeti testvérét, ha az isteneknek ad igazat, ha melléjük szegődik, ám ez együtt jár a fizikai megsemmisüléssel.

A transzcendenssel való találkozás a lét gyarapodását eredményezi – a tragédiában, a színházban, a nézőben.

De szükségünk van-e még a létezésre, akarunk-e létezni? Aki, ha homályosan is, de sejteni véli e fogalom jelentését, általában igyekszik közelebb kerülni a létezéshez, a létezőhöz. A klasszikus görög színház nézője tisztában van azzal, hogy milyen időkeretek között mozoghat az előadás, mennyi ideje van a nézőnek magához venni azt, amit a színész a létezésből, éppen az önmagától való távolságtartás által, a felszínre hoz. Ha a színész önmagát formálná meg, nem pedig Dionüszoszt, az alakítás veszítene hiteléből, hacsak nem maga Dionüszosz lépne színpadra – színészként.

A klasszikus görög színház hagyományaihoz visszanyúlva Antonin Artaud is a létezéshez történő visszatérést tekinti a színház lényegének. A kockázat vállalását, a tét elismerését. A lét, akárcsak a színház, a miért által jut közelebb az intenzitáshoz, a jelenléthez, a létezőhöz. A miértre adott válasznak nem csupán ontológiai, de teatrológiai jelentősége is van. A színház maga, játékterével és nézőterével együtt olyan közösségi médiumnak számít a tragikus triász működésének időszakában, hogy bízást hasonlíthatjuk poliszon belüli jelentőségét a mai médiumokéhoz.

A színház és a létezés kapcsolatának vizsgálatakor arra is fény derül, hogy mindkettő esetében szükséges valamiféle felismerés, annak a ténynek a felismerése, hogy mit kell cselekedni, miért kell cselekedni. A Színházat és a létezését egyaránt a felismerés és az abból következő fordulat határozza meg: „A felismerés, mint neve is jelzi, a tudatlanságból a tudásba való átváltozás, amely a boldogságra vagy szerencsétlenségre rendelt emberek örömeire vagy fájdalmára következik be. Legszebb a felismerés, ha ugyanakkor fordulat is történik, mint az *Oidipuszban*. Vannak más felismerésfajták is, mert – mint említettük – élettelen és tetszés szerinti tárgyakra is, meg arra is vonatkozhatnak, hogy valaki megtette-e valamit, vagy nem tett meg. De leginkább illik a történethez – vagyis a cselek-

ményhez – az, amelyről fentebb beszéltünk; mert az ilyen felismerés és fordulat vagy félelmet, vagy szánalmat vált ki, s éppen ilyen cselekedetek utánzása a tragédia, amint leszögeztük; a szerencse és szerencsétlenség is ilyen felismerésekkel következik be.”⁴

Ahogy Arisztotelész is elmondja tehát a *Poétikában*: felismerés és fordulat, a tisztánlátás villama nélkül nincs dráma, tisztánlátás nélkül nincs létezés sem. A valóságnak érzékelt környezet és a létezés szintjének valósága között a távolság: jelentős, emberi fogalmak által nehezen megragadható. A távolság annak okán keletkezik, hogy „másra vonatkozik a vélemény, s másra a tudás”.⁵

A létezés, a tudás, az el-nem-rejtettség világához való eljutás elé újabb akadályok gördülnek a 20. század végén, a 21. század első évtizedeiben. A technológiai fejlődés miatt ugyanis a kezdetben csupán egyetlen párhuzamos világot létrehozni képes emberi lény (lett légyen szó belső monológrol vagy színházi előadásról, ha párhuzamos világról beszélünk) egyre több párhuzamos világ létrehozására hajlamos. Olyan közvetett és közvetített világok ezek, amelyeket Silverstone, azokat egységes egészsként kezelve médiapolisznak nevez.

Ha korábban a létezéshez és a világ szemléletéhez volt szükség arra, hogy egy külső pontra jussunk, napjainkban a külső pontot már a hétköznapiakban használjuk, a vélemények világában, hogy a külső pontok, a föld körüli pályára állított műholdak⁶ a véleményt, a sokszorozódó véleményeket sugározzák felénk. Pedig eredetileg az égbolton túlra csak azoknak vitt útja, akik a valóságot, a létezést, az igazságot kívánták megismerni: „azt az igazi tudást, amely a valódi létre vonatkozik”.⁷

Az igazi tudást sokáig kötötték össze olyan médiumokkal, mint a könyv, a könyvtár, sőt a huszadik század végéig az írott és a sugárzott sajtót is az igazság letéteményeseiként tartották számon. A médiumok objektivitásának 19. század végi mítosza azonban a 21. század első évtizedeiben már megdőlni látszik. Ám továbbra is kérdés marad, hogy mikor történt legutóbb olyan változás az emberi kommunikációban, ami az emberi mivolt egészére is hatást gyakorolt, amely az emberi élet- és létforma újbóli meghatározását teheti szükségessé. A szóbeliség megjelenése után az írás megjelenése volt az, ami újabb, radikális változást eredményezett, azonban a későbbi változások, beleértve a könyvnyomtatás, majd a másodlagos szóbeliség megjelenését – mindezek csak következményei az írott szó, a külső tárolás megjelenésének.

A másodlagos szóbeliség már a hibrid valóság megnyilvánulása, ahol a fizikai térben és a virtualításban megnyilvánuló médiumok, a fizikai valóságban zajló eseményekkel együtt hozzák létre a médiapoliszt.

A 21. századi médiumok által, a faktumok világa által körülvelt ember egzisztenciája is egyre nehezebben behatárolható, éppen hangsúlyozottan közötti állapota, mediális meghatározottságai által.

A saját őrzésének ára

■ A jelenvalólét elérésének jó példája Antigoné, aki a saját egzisztencia megőrzése érdekében megsemmisíti önmagát. Ezáltal Szophoklész tragédiájának címszereplője a jelenvalólét kiemelt példájává válik, mert a „jelenvalólét olyan létező, amely nem egyszerűen csak előfordul a többi létező között. Ontikusan kitüntetett, minthogy létében önnön létére megy ki a játék.”⁸

A klasszikus görög drámák szereplői, mitikus alakjai között olyan szereplőkre is rálelünk, kiknek egzisztenciája kapcsán elmondható (lásd Oidipusz alak-

ját): „önmagának abból a lehetőségéből érti meg magát, hogy önmaga vagy ne önmaga legyen”⁹. Oidipusz alakja a medialitásba vetett emberhez válik visszamenőleg hasonlóvá, hiszen ez utóbbi számára is megadatott, hogy „önmaga vagy ne önmaga legyen”, azzal a korántsem elhanyagolható különbséggel, hogy a választás nem a létező, de a faktumok világának szakralitás nélküli szintjén történhet meg. Mert élet, halál, szerelem, az emberi történet legfőbb mozzanatai mind szorosan kötődnek az istenekhez az Antigonében, sőt a vallásos hithez is: „De hazárd haza-vesztő mind / ki a bűnre merész: / soha házi tüzemnél az / vendég ne legyen / soha társam a hitben, az elvetemült!”¹⁰

Már e tragédiában is választania kell a hősnek, ám Antigoné számára könnyű a választás: „nem kívántam, földieknek hajtva főt / magamra vonni isteneknek bosszúját”.¹¹ Történhet mindez azért, mert Antigoné már a történet előttjében is a létezőhöz kötődik, egyértelmű távolság van közte és a faktumok, a vélemények, a földi ítéletek világa között.¹²

Antigoné azért is fontos kutatásaink szempontjából, mert úgy van jelen, hogy mindeközben nincsen ott, valami máshoz, egy másik szférához tartozik már, akárcsak Rilkenél Eurüdiké, akiről oly pontosan fogalmaz az *Orpheusz*, *Eurüdiké*, *Hermész* verssora: „ő már gyökér volt”.

Nem ő az első, nem is az utolsó, aki *önmagán kívül helyezkedik el*, akit a másik térre hangja irányít, a klasszikus görög dráma ránk maradt szövegeinek középpontjában gyakorta áll e „másik hang”, vagy „a másik hang”, a daimón.

Antigoné a létezés szintjén valószínűsíti meg azt, amit a hétköznapi ember a mindennapok világában, úgy van ott, hogy tulajdonképpen nincs jelen (Iphigeneiához és Helénához hasonlatosan), avagy: úgy van jelen, hogy tulajdonképpen nincsen ott, sőt: nem akkor van ott, amikor jelen van.

Egyazon térben és időben, és egyszerre két különböző síkon van jelen, fizikai síkon történt cselekvéseinek következménye a létezés síkján a sikeres menekvés, a társadalom szintjén (melynek törvényeit Kreón testesíti meg): a pusztulás. Ugyanaz a cselekvés két szinten különböző eredményhez vezet.

Iphigeneia esete inkább csodás, Artemisz megmenti papnőjét és az áldozati oltárról egy másik templomba, a Tauroszok földjére helyezi át. Az áthelyeződés szép Heléna esetében még különösebb, hiszen léteznek olyan mítoszváltozatok, melyek szerint Helénának csak a képmása (eidolon) jutott Meneláosz, majd a trójai Párisz kezére, miközben ő maga békésen ült az atyai házban. Heléna képmása azonban már így is elég, mondhatjuk: emberek ezrei vagy akár tízezrei pusztulnak el egyetlen képmás miatt, pontosabban: egy nagyon erős és hatásos illúzió miatt, melynek okán mindenki elhiszi: *aki nincs ott, mégiscsak jelen van*.

A jelenlét és annak lehetséges értelmezései, társadalmak, sőt világrészek (az Íliász Földközi-tengerének térségei) sorsát képesek befolyásolni. A képmás – a Heléna által betöltött társadalmi szerep és a valóság élesen elválík egymástól, Heléna pedig híressé lesz, hiszen két kontinens harcosai viaskodnak miatta.¹³

Miért aktuális itt Antigonéről, Helénáról beszélni? Mert a bennünket körülvevő médiapolisz ilyen és hasonló helyzeteket teremt: magát a felismerést teszi egyre inkább lehetetlenné, tekintve, hogy a médiumok nem a valóságot tükrözik, hanem egy szerkesztett valóságot, amelyben a véleményvilág, az objektivitás hiánya egyre inkább megszokottá válik, a fogalmak pedig egyre sűrűbb ködökbe merülnek.

A személy és a képmás megkülönböztetése pedig fokozatosan megszokottabbá válik, a képmás, a személy által a külvilág felé közvetített virtuális kép társadalmilag egyre inkább meghatározó.

Ami a mítosz szintjén lezajlik Antigoné, Heléna vagy akár Iphigeneia esetében, az már társadalmi szinten is megnyilvánul a reneszánszban, az igazság és a hírnév igazsága két egymástól eltérő fogalom lesz. A hírnév az a képmás, amellyel az egyén önmagát sajátos megvilágításban láttatni akarja. A hírnévnek nem célja az igazság, sokkal inkább az elrejtés, a teljes igazság meg-nem-mutatása: „A reprezentáció többé nem felelel a megfelelést az igazság valamely praktikus standardjának, hanem teátrálissá válik.”¹⁴

Antigoné még a létezésen belül van, a létezés tudata hatja át döntését¹⁵, döntése az istenekhez és a létezőhöz viszonyul, mindaz, ami a testen túli, számára: jelenvaló. Antigoné tehát semmiképp sem „szerencsétlen” – hiszen a szerencsétlen: „valójában az, aki eszményét, életének tartalmát, tudatának teljességét, tulajdonképpeni lényegét valamilyen módon önmagán kívül bírja. A szerencsétlen mindig távol van önmagától, soha sincs önmaga számára jelen”¹⁶ Antigoné létezése nem a változó szerencsén vagy a hírnéven alapszik, nem valami társadalmi megállapodáson vagy törvényen. Igazsága nem a halandók, avagy a mulandók igazsága, ő az, aki a felső törvényt önnön céljaként erővé alakítja át. Antigoné ereje és igazsága a létezés igazsága. Mert egyetlen célja a megvalósítandó és pillanatnyi feladat (az eltemetés), cselekedete a pillanatnyiban és az örökben *egyszerre* van jelen.

Úgy van mozgásban célja felé, hogy szándékaiban és létezésében mozdulatlan marad. Ilyen értelemben is kötődik Helénához és Iphigeneiához. Heléna az, aki mozdulatlan, és csak a látszata mozdul el (jut el Trójába), Iphigeneia az, akinek csak a látszata pusztul el az oltáron, és lényege, létezése: áthelyeződik. Antigoné azonban nem mozdul el: „Tevékenységének célja és értelme itt önmaga, ám nem önkényesen meghatározva, mert önmagát feladatként birtokolja, mely számára van kitűzve, bár úgy feladata, hogy választotta. Habár célját önmaga jelenti, ugyanakkor célja más is, mert a célt jelentő én nem elvont én, mely mindenhová megfelelő, s ezért sehova nem jó, hanem konkrét én, mely eleven kölcsönhatásban van ezekkel a konkrét környezetekkel, ezekkel az életviszonyokkal, a dolgok ezen rendjével. A célt jelentő én nem csupán személyes én, hanem társadalmi, polgári én egyszerre mind. Önmagát tehát feladatként birtokolja egy olyan tevékenység számára, melynek révén ő e meghatározott személyiséggént bekapcsolódik az életviszonyokba.”¹⁷

Antigoné feladata az eltemetés, a cselekedetek világában a feladat megvalósítása szükségszerűen szimbolikus, jelzett és jelzésértékű. Cselekszik ugyan, de csakis a jel, a jelzés szintjén. Cselekedetét nem kívánja elrejtetté tenni. Cselekedetében nem a vállalás motívuma a meghatározó, nem a feladat megvalósítása, sokkal inkább a feladat létező feladatként történő felmutatása.

Antigoné olyan létező, aki a nem létezőn belül helyezkedik el, helyzete, láttatása, mozgása is azért sűrűsödik egyetlen ponttá, mert „nyilvánvalóan igaz, hogy a »létezés« vagy a »nem-létezés« kifejezés valami meghatározottat jelent, se ezért nem lehet minden egyszerre így is meg úgy is”¹⁸ Antigoné önnön létezésében mozdulatlan, a létezéshez való viszonya nem módosul, csak a körülötte zajló események.

Antigoné mozgása negatív mozgás. Az ember „csak saját léthez való viszonyát képes módosítani”¹⁹, Antigoné attól válik tragikus hőssé, hogy ezen a viszonyon nem is akar módosítani a hétköznapi, a kreóni törvény kedvéért. A létezés kedvéért egyértelműen a semmit választja, hagyja az eseményeket az amúgy is elkerülhetetlen romlás felé indulni el. Másrészt Antigoné éppen azáltal válik tragikus hőssé, hogy minden a hétköznapiiban levő szereplőt bevon önnön körébe.

Antigoné maga a tökéletes tragikus csapda²⁰, melynek köréből csak a leghétköznapibb szereplő, a híreket szállító lény, a Hírnök tud szerencsésen kimenekülni, ő is csak azért, mert „józan” és „paraszti” ésszel kellőképpen bebiztosítja magát.²¹

A többi szereplőt, különböző okokból, Antigoné tisztasága ejti rabul, és viszi közel a létezéshez és a megsemmisüléshez. Antigoné a létezésben van, a szabad döntés terében, a többieket azonban a létezést körülvevő semmi ragadja magával. Antigoné ilyen értelemben a „tragikus vihar szeme”. Mert a vihar középontjában van: mozdulatlan. A vihar azonban mindent elpusztít körülötte, miközben a szereplők a vihar szemét látják ugyan, de nem érik el, nem értik meg, vagy, ha mégis: túlságosan későn.

Antigoné tehát a létezés menyasszonya, nem Kreón fiáé, Antigoné öröme nem a földi nász, de a halálban való lét öröme.²² A (mozgásban levő) halott, a halálba menő, az élőhalott látványa pedig szükségszerűen közösségi élményként válik, válhat katarktikussá, színházi értelemben is valós jelenlété.²³ Antigonének sikerül a kezdetektől fenntartani a kapcsolatot a létezéssel, egy olyan „adás”-t tud folyamatosan megtekinteni, ami kívül esik a fizikai létezés hétköznapiságán, és ezért részesül is a méltó „jutalomban”²⁴.

Antigoné tragikus csapdaként való értelmezése azzal is alátámasztható, hogy cselekedete gyors és váratlan, harci géphez hasonlatos fordulatszámokra képes. Kreón hétköznapi értelemben, de hadászati és politikai szempontból is megérzi, Antigoné közvetlen fenyegetést jelent a hatalomra. Cselekedetével homokot szór a hatalmi gépezet alkatrészei közé, és Kreónnak a létezéshez való viszonyát is módosításra kényszeríti.

Antigoné egyszerre több dimenzióban van jelen, mert: „a tárgy-elérési készség szempontjából minden katonai fegyver a »valóság« két különböző síkján érzékelhető: az aktuális megjelenítés síkján – ott van, optikailag és akusztikailag azonosítják – és a virtuális megjelenítés síkján – a repülőgép nincs ott, de máris felbukkan a radaron”.²⁵ Dramaturgiai értelemben is tökéletes harci eszköz, igazi, ontológiai értelemben is értelmezhető információs bomba, éppen bemérhetetlensége által, hiszen a „bemérhetetlen tárgyak feltalálójának célja, hogy mindenképpen elkerüljék a virtuális megjelenítést, azaz, hogy a tárgy kizárólag művelet közben, vagyis a romboló tevékenység valós idejében jelenhessen meg. Eltűntetik a korai felismerés idejét, közben megszüntetik a radarhullámok által bevilágított felületet, hogy az azonosítatlan repülő tárgy úgy jelenjen meg váratlanul, akár a halál”.²⁶

Antigoné olyan kivételes hős, aki „sietsége”, rendkívüli sebessége okán, mindenkit bukásra ítélt önnön hatótávolságán belül. Jan Kott *Miért lett öngyilkos Antigoné* című tanulmányában rávilágít, hogy a tragédiában „a főhősnek el kell buknia, és meg kell halnia, így gondolta mindenki a görögöktől kezdve Shakespeare-ig és Racine-ig. Ezt nevezik tragikus szükségszerűségnek. Az *Antigoné*, legalábbis tudtommal, az egyetlen kivétel ez alól.”²⁷

Hogy miért kivétel Antigoné? Kott erre nem ad választ. Ám pontosan a fenti idézet előtt feltesz egy kérdést: „Miért siet Antigoné?”

Több válasz is lehetséges, az egyik, amire Kott is céloz, hogy Kreónnak ne legyen ideje helyesen cselekedni. Akárcsak Virilio azonosítatlan repülő tárgya, Antigoné is eltűnteti „a korai felismerés idejét”. Mire a szereplőkben megtörténik a drámai felismerés, mire rádöbbennek, hogy Antigoné tulajdonképpen kicsoda, hogy e harcias szűz mit is jelent és jelöl valójában (tehát a létezést magát), már túl is vannak a bukáson és tulajdonképpeni pusztuláson – csak Kreón az a pusztulásra ítélték közül, aki ezt még tudatosan is felfoghatja.

Antigoné „bűne”, és gyorsaságának, sietős voltának oka, hogy létezése egy *metafizikai háború* következménye (Oidipusz saját anyjával nemzi őt), szimbolikus cselekedetének oka pedig egy *fizikai háború*. Sebessége csakis hadászati (vagy ontológiai) fogalmakkal mérhető, az isteni csapás gyorsaságához fogható. Antigoné a háború gyermekeként nő fel, folyamatos bukások és váratlan fordulatok közepette, olyan metafizikai és fizikai terhelés alatt (peremre szorult, megtört királylányként Kreón udvarában), amelyek tökéletes nézővé teszik, olyan nézővé, aki már nem nézi, de szemléli a világot, szert téve „a lét megértésének és lehetséges értelmezésének horizontjára”²⁸. Egyetlen gesztusa, teátrális és szimbolikus²⁹ cselekedete van, ám e gesztus következményei azonnaliak és végzetesek, váratlanok és változtathatatlanok minden következményükkel együtt.

Antigoné megjelenése a dramatikus térben pontszerű, története rövid,³⁰ és tulajdonképpen a véggel kezdődik³¹, az első (tulajdonképpen) azonnali, már-már rögtönzésszerű³² gesztussal.

A katarzis, a megtisztulás a nézőben mégsem marad el, tulajdonképpen az olvasóban sem³³, miközben a tragédia hőse nem bukik el, nem változik meg. A létezésben van, és ezért nem változhat meg.

A katarzis szükségszerűen a többiek pusztulásának tudata okán lép fel. A lét és a semmi egyszerre bontakozik ki az Antigoné által előidézett (por)viharban. Miért történhet meg mindez? Elsősorban azért, mert Antigoné nem csupán Oidipusz, de az „oidipuszi tisztás” gyermeke is. Elkíséri apját a szent liget határáig, ahova Oidipusz egyedül lép be (lásd *Oidipusz Kolonoszban*). Az Antigonében megmutatkozó történés „az igazság történni-engedésében olyan mozgás, amely a világló tisztás és az elrejtettség, pontosabban ezek egyesülésében működik, azaz az elrejtőzés, mint olyan világló tisztása, melyből aztán újra minden megvilágítódás származik”³⁴.

Antigoné már elrejtettségében is látszik. Elrejtettségében kellemetlen, megtört, láthatóságában világló és elviselhetetlen. Nincs az időben, mert nincs ideje rá, egyetlen pontban áll, mégis gyorsabb Akhilleusznál is.³⁵ A pont, ahol elhelyezkedik az eredet, a kezdet pontja, még magán viseli a gyermeki (isteni és titáni vonásokat is rejtő) azonnaliságát. Az azonnali pedig az Erinnüszoék végzetes sebességéhez áll leközelebb.³⁶

Az idő az *Antigoné*ban sajátos szerepet tölt be, Antigonének a létezéshez való viszonyára is rávilágít, megalapozza azt. Az egyik legrövidebb idő, valóban egy nap alatt lejátszódó tragédiával állunk szemben, éppen az idő az, ami Antigoné sajátos létmódját is értelmezi, megmutatja: „Az *Antigoné*nak tehát, paradox módon, olyan főhőse van, aki kezdettől fogva magáévá tette az örökkévalóság nézőpontját, azaz kezdettől fogva igenelni tudta az istenek akarta pusztítás művét (e tekintetben az egyetlen hozzá hasonló csak a kolónoszi Oidipusz lehetne), mégpedig annyira, hogy ő maga is tevőleges részesévé vált. A temetés tette, pietásként is, Kreónnal szembeni dacként is, ezt jelképezi.”³⁷

Antigoné úgy van az istenek idejében, hogy mindeközben érzékeli az emberi időt is, az örökkévalóságot és a mulandóságot egyszerre. A drámát színházban megtekintő nézőnek pedig folyamatos élményben volt része, hiszen az előadások a klasszikus görög színházban „reggeltől estig tartottak”³⁸, a középkor végén, a reneszánsz hajnalán a misztériumjátékokat akár heteken át adták elő, a mai médiumok pedig ugyancsak a reggeltől estig tartó folyamatos élmény biztosítására törekszenek, arra, hogy a nézőt, a befogadót az adott műsorfolyamon, az adott közvetítésen *belül* tartsák.

Az *Antigoné* az örökre, az istenekkel való viszonyra reflektál folyamatosan, az istenekkel együtt-való időre, ami egyúttal az Önmagunkkal való időt is jelenti.

Antigoné folyamatosan önmagában és önmagával van, éppen az isteni törvényekre való folyamatos figyelés, az isteni törvények határain belül történő énpozicionálás okán. Antigoné kapcsán, aki a jelent a lehető legintenzívebb sietségben éli meg, nem mondható el, hogy a „jelen horizontja valójában szüntelenül alakul”³⁹, tettei az azonnaliság által meghatározottak, azonnaliságuk pedig az eredettel, az isteni törvényekkel való közvetlen kapcsolat által magyarázható.

Nincs „próbára téve” – a többi szereplő (és a közönség) az, akiről elmondható, hogy a „próbára tévés nem utolsósorban a múlttal való találkozás és annak a hagyománynak a megértése, amelyből eredünk”.⁴⁰ Az azonnaliság ráadásul nem is az olümposzi istenekhez köthető, de egy azt megelőző, titáni világot idéz, amikor a cselekvés azonnali, vagy akár a jövőben megvalósuló, de a kimondás által már megtörténtnek tekinthető.⁴¹ Az „időegység nem a cselekmény kifejtésének rendkívüli gyorsasága révén jön létre. Az *Antigoné* időkorében sokkal inkább a görög időfelfogásnak egy tőlünk idegen vonását fedezhetjük föl, ti. hogy az idő itt nem elsősorban változást vagy átalakulást jelent, hanem a kozmosz állandó rendjét képviseli.”⁴² A változás és az állandóság Antigoné „titáni” alakja esetében az azonnaliságban ölt testet – a drámai, tragikus szembesülést a többi szereplőben az okozza, hogy Oidipusz nagyobbik lánya számára az állandó belül helyezkedik el, a változó pedig kívül⁴³. Antigoné megragadja a „kéznél lévő változás” lehetőségét, időbeni meghatározottsága, amely „valami állandó kéznéllevőt feltételez”, nem más, mint a forrásokkal való közvetlen kapcsolat.⁴⁴ A forrásokkal való közvetlen kapcsolat az, ami a kollíziót, az agónt eredményezi. A kollízió alapja a címszereplő források általi meghatározottsága, mely „lényegi differenciaként tűnik elő, és mint egy másikkal ellentétben álló mozzanat, megalapozza a kollíziót”.⁴⁵ A cselekmény jövője nem egy másik drámában következik be, éppen Antigoné azonnalisága okán. Egyetlen cselekedet – az eltemetés, a múlt lezárása – azonnal hatást gyakorol a jövőre. A jövő pedig a pusztulásról szól, ilyen értelemben is hangsúlyosan színházi, mint jeleztem, hermészi és – dionüszoszi. Antigoné cselekedete azonnal megmutatja, dionüszoszi tükörként, a többiekre⁴⁶ váró jövőndőt.⁴⁷ A változatlanul eljövőt, a halált tükrözi vissza. Ő maga ezért változatlan, annak ellenére, hogy „az embernek nincs természete: semmi sem változatlan benne”.⁴⁸ Tükörként, kívül áll az eseményeken, szerepe ilyen értelemben is csak csapda, a „forráskód” csapdája, a parancs antigonéi, majd később – hamleti csapdája⁴⁹. Antigoné, a források közelsége okán a kettőségekkel, így az idő kettőségeivel (múlt–jelen, jelen–jövő, múlt–jövő) is szembesít, azzal a lehetőséggel, hogy egyszerre több időben legyünk jelen, tudatosan készüljünk arra, hogy egyszer élők, máskor holtak, múltként felidézhető élők, eljövendő holtak vagyunk.

Életre hívás és pusztulás, mulandóság és öröklét egymástól radikálisan különböző dimenziók. Szophoklész drámájában a konfliktus, a cselekmény alapja nem csupán a létezés szintjén valósul meg, mely szerint a túlira, a transzcendensre figyelő áll szemben a hétköznapiasággal, de az eltérő időfelfogás szintjén is. Ráadásul oly módon, hogy Antigoné kívül helyezkedik az időn, mégis siet, Kreón pedig az időn belül helyezkedik el – és késik. Egymásnak feszülő, ellentétes dimenziók, fogalmak sokasága látható e tragédiában, amelyben számos eset valami más helyett történik: a halottat ott hagyják, ahelyett, hogy eltemetnék, szimbolikusan temetik el, ahelyett, hogy eltemetnék, a halálra ítéltet élve

hagyják, ahelyett, hogy kivégeznék – és ezzel egyidőben: az élőt temetik el, ahelyett, hogy férjhez menne, Antigoné a halálé lesz. A cselekmény látványosan a helyzetek megcserélésére és áthelyezésére alapoz – élőket felvonultatva folyamatosan a halál misztériumával szembesít. A láthatatlant, a meg- és felfoghatatlant teszi láthatóvá, és a láthatót láthatatlanná. A dráma olvasója, az előadás nézője tulajdonképpen egy olyan teret lát, amelyen kívül csak a halállal találkozhatna: a Théba ellen támadók és a védők tetemeivel, sírjaival. Nem csupán Antigoné a „legnyugodtabb” szereplő, de az a tér is, amelyben látjuk: a „béke szigete” – olyan értelemben, hogy a halál és a háború nem nyilvánul meg közvetlenül e térben. Ahogy a „létező legszélesebb köre a szív benső terében válik jelenvalóvá”⁵⁰, a háború és a halál is itt nyilvánul meg leginkább. Théba, mint polisz ad teret a két erkölcsi dimenzió összeecsapásának, a néző nem csupán Antigonét, Kreónt és a többiekét látja, de magát a poliszt is, felismerheti a „poliszban saját lelkének szerkezetét, összmozgását, melyre ez utóbbi lehetőséget ad, a saját lélek közös egészre való irányultságából a közösség átalakulásának kell következnie”⁵¹. Antigoné pusztulása és Kreón összeomlása után a nézők, a befogadók számára az egyik (ha ugyan nem a) lehetséges út „az új polisz megteremtése, először szellemi tekintetük homlokterében, majd a valóságban is”⁵².

Az időben felismert változtatás elmaradásának a következményeiről is szól az *Antigoné*, ez a remekmű⁵³, mely remekműként, tragédiaként, sajátos szerkezete és tartalma okán – rávilágít az utánczás és a katarzis jelenségére is a színházban, amely az antik görög világ egyik leghatékonyabb tömegműveként is értelmezhető.

Antigoné, aki bensőjét és a többi szereplőre gyakorolt hatását tekintve „mozdulatlan mozgató”, olyan cselekedetet hajt végre, ami az istenek szférájába utalja őt, magát a tettet mindenképpen („az, mi történt, isteneknek műve tán”)⁵⁴.

Antigoné cselekedete kimozdítja helyéből az addigi világot, visszaállítja a korábbi rendet, harmóniát teremt⁵⁵, amely az emlékezeten alapul, az istenek íratlan⁵⁶ törvényein, amelyek a világ összes dimenziójára érvényesek⁵⁷, az istenek szférájára, az emberek világára és az alvilágra is.

■ JEGYZETEK

1. „A poliszhoz hasonlóan ez is a láthatóságtól és a megjelenéstől, az előadásmódtól és a retorikától függ. A világ és résztvevői megjelennek a médiában, és legtöbbünk számára ez az egyetlen tér, ahol megjelennek. A megjelenés lesz (a szó minden értelmében) maga a világ” – Lásd: Roger Silverstone: *Médiaerkölcs. A médiapolisz felemelkedése*. (Ford. Kerényi Szabina) Napvilág, Bp., 2010. 53.

2. Lásd: Walter J. Ong: *Szóbeliség és írásbeliség. A szó technológizálása*. AKTI – Gondolat, Bp., 2010.

3. Platón: *Állam*. In: Platón: *Összes Művei*. II. Európa, Bp., 1984. 375.

4. Arisztotelész: *Poétika*. In: Arisztotelész: *Poétika. Kategóriák. Hermeneutika* (Ford. Sarkady Sándor). Kossuth, Bp., 1997. 23.

5. Uo.

6. „Egy úrbeli objektum földi beállítása következtében maga a Földbolygó válik műholddá, a valóság földi princípiuma válik excentrikussá, hiperreálisra és jelentéktelenné.” Jean Baudrillard: *A szimulákrum elsőbbsége*. (Ford. Gángó Gábor). In: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s. k. – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv*. I. Ictus-JATE, Irodalomelmélet csoport, Szeged, 1996. 187.

7. Platón: *Phaidrosz*. In: Platón *Összes Művei*. II. Európa, Bp., 1984. 747.

8. Martin Heidegger: *Lét és idő*. Osiris, Bp., 2019. 27.

9. Uo.

10. Szophoklész: *Antigoné* (Ford. Mészöly Dezső). In: *Szophoklész drámái*. Európa, Bp., 1979. 73.

11. Uo. 76.

12. „Az én lelkem már rég halott: a holtak országának tartozom vele.” Uo. 80.

13. „Gyakran teszik fel a kérdést: vajon miért tervelte ki Zeusz és Themisz a trójai háborút? Helénét akarták híressé tenni azzal, hogy egymás ellen uszította Európát és Ázsiát?” – Lásd: Robert Graves: *A görög mítoszok* (Ford. Szigyártó László). Európa, Bp., 1981. II. 392.
14. Lásd: Bene Sándor: *Theatrum politicum. Nyilvánosság, közvélemény és irodalom a kora újkorban*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1999. 203.
15. „A helyzetek maguk tragikus helyzetek s így jelentőségük nem pusztán filológiai, nem is csak esztétikai, hanem az, ami ma számunkra a tragikum kérdésének a jelentősége: egzisztenciális. Ennek az egzisztenciális — létezésünk lényegét érintő — kérdésnek egyetlen olyan megoldását sem lehetne elfogadnunk, amely a sophoklesi helyzetek valamelyikének nem felel meg: hiszen ezekről a filológus most már megmutatta (ez Reinhardt nagy érdeme), hogy egyikük sem pusztán színpadi, hanem valamennyi egzisztenciális helyzet.” Kerényi Károly: *Örök Antigoné*. In: Uő: *Halhatatlanság és Apollón-vallás*. Magvető, Bp., 1984. 162.
16. Søren Kierkegaard: *Vagy-vagy*. Osiris, Bp., 2001. 214.
17. Uo. 674.
18. Aristoteles: *Metafizika*. Reprint ex Hungaria, Bp., 1992. 103.
19. Jean Paul Sartre: *A lét és a semmi*. L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanaszék – Magyar Filozófiai Társaság, Bp., 2006. 60.
20. Antigoné e tökéletes csapdájának utószele érhető tetten a *Hamlet* egérfogó-jelenetében is.
21. Lásd: Szophoklész, mit kér a hírnök Kreóntól:
22. „In spatele paradoxului pleasure in pain se ascunde gândul că până și moartea poate fi un prilej de bucurie dacă ea rămâne singura modalitate de atestare a valorii vieții și prețul plătit pentru ca viața să poată fi trăită și să aibă un sens.” Lásd: Gabriel Liiceanu: *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*. Univers, Buc., 1975. 109.
23. „Vannak dolgok, amelyeket önmagunkban nem szívesen nézünk, de a lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai. Ennek az az oka, hogy a felismerés nemcsak a bölcsek számára gyönyörűség, hanem a többiek számára is – csak éppen kisebb mértékben. Azért örvendenek a képek nézői, mert szemlélet közben megtörténik a felismerés és megállapítják, hogy mi micsoda, hogy ez a valami éppen ez és nem más” – tehát, hogy Antigoné létező e vagy sem. Halott vagy sem – teszem hozzá. Lásd: Arisztotelész: *Poétika*. i. m. 11.
24. E jutalom egészen más keretek között a televízióban is felbukkan. A televíziós sorozat hűségese nézője önnön nézőmivoltának folyamatos fenntartásáért jutalomban részesül. Az éppen aktuális részben megjelenő utalás okán emlékezhet egy jóval korábbi részben megtörtént eseményre. A folyamatos követésért az emlékezés lehetőségével jutalmazták.
25. Paul Virilio: *Háború és televízió*. Magus Design, Bp., 2003. 23.
26. Uo.
27. Jan Kott: *Miért lett öngyilkos Antigoné?* (Ford. Pásztor Péter) Magyar Lettre Internationale 1993/8. 37.
28. Heidegger: *Lét és idő*. i. m. 54.
29. Cselekedetének szimbolikus voltát Jan Kott is jelzi idézett tanulmányában.
30. A tragédia: „ami a terjedelmet és a jelleget illeti: rövid történetekből és nevetséges helyzetekből fejlődött magasztossá” – Lásd. Arisztotelész: *Poétika*. i. m. 13.
31. „Kezdet az, ami nem következik szükségképpen valami más után, utána viszont valami más van, vagy történik. A vég – ellenkezőleg – az, ami más után van vagy történik (vagy szükségszerűen, vagy a gyakoriság alapján), utána viszont nincs semmi más.” Arisztotelész: *Poétika*. i. m. 18.
32. Uo. 12.
33. „a tragédia hatása ugyanis előadás és színészek nélkül is létrejön” – Lásd: Arisztotelész: *Poétika*. i. m. 17.
34. Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. In: Uő: *Rejtektutak*. Osiris, Bp., 2006.
35. Akit Kleistnál egy másik amazon, Pentheszilea öl meg, Akhilleusz döbbenetére.
36. Antigoné és az Errinüsök közötti kapcsolatra utal az *Oidipusz Kolonoszban* ligete.
37. Kocziszkó Éva: *A tragikus idő Hölderlinnél és Szophoklésznél*. Magyar Filozófiai Szemle 1985/5–6. 648–647.
38. B. Bernát István – Pais Károlyné – Rétfalvi Györgyi – Szilágyi Erzsébet – Turi László: *Média, kultúra, kommunikáció*. Libri, Bp., 2010. 97.
39. Hans Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Osiris, Bp., 2003. 342.
40. Uo.
41. Kerényi Károly többször említi egyik könyvében Hermész titáni aspektusú halálos gyorsaságát, a dolgok eljövendő lényegére rávilágító, átható tekintetét. (E titáni irányultságot Antigonénál sem nehéz felfedezni.) Lásd: Kerényi Károly: *Hermész, a lélekvezető*. Európa, Bp., 1984.
42. Kocziszkó: i. m. 647.

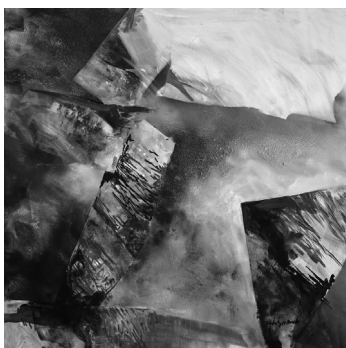
43. Lásd Heidegger: *Lét és idő*. i. m. 227.
44. Uo. 226.
45. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétikai előadások*. I. Akadémiai, Bp., 1980. 207.
46. Miként azt Francois Bréda is jelzi, Antigoné „maszkját” mások is felöltik Szophoklész drámájában. Lásd: Francois Bréda: *Ființă și teatru*. Dacia, Cluj-Napoca, 2003. 145.
47. Dionüszosz, hároméves gyermekként egy tükörben nézi magát, amikor a titánok rátámadnak. Dénes Tibor értelmezése szerint saját „jövőjét látja meg benne az, kire közeli halála leselkedik”. Lásd: Dénes Tibor: *Dionüszosz – a menekült isten. Kerényi Károly és a humanizmus*. Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, Bern, 1978. 31.
48. José Ortega Y Gasset: *Hajótöröttek könyve*. Nagyvilág, Bp., 2000. 213.
49. „Aki parancsnak engedelmeskedik, nem lehet kívülálló, és mindenki parancsnak engedelmeskedik, Silenus is. Csak csapda a kívülállás mítosza” – Lásd: Bretter György: *Valamikor Silenus őrizte a forrásokat*. In: Bretter György: *Itt és mást*. Kriterion, Buk., 1978. 276.
50. Martin Heidegger: *Költők – mi végre?* In: Uő: *Rejtektutak*. Osiris, Bp., 2006. 266.
51. Jan Patocka: *A polis mint a lélek kivételése*. In: Uő: *Európa és az Európa utáni kor*. Kalligram, Pozsony, 2001. 98.
52. Uo.
53. Lásd: Devecseri Gábor: *Mítosz és mű. Sofocles Antigonéje*. Antiquitas Hungarica 1948/2. 46.
54. Lásd: Szophoklész: i. m.: 70.
55. Antigoné „tökéletessége helyén van, a „hybris”, a helytelen túlság árnyéka nélkül. Valóban egyike ő azoknak a csodálatos leányalakoknak, amelyeket az attikai klasszikus művészet a síri kultusz jeleneteiben megörökített. A halottaknak áldozó athéni nő ezeken a vázakepeken a harmonikus életmegvalósulás teljessége, olyan teljessége, amely harmóniában van a halállal is.” Lásd: Kerényi Károly: *Örök Antigoné*. In: Uő: *Halhatatlanság és Apollón-vallás*. Magvető, Bp., 1984. 166.
56. „Olyan hatalmas soha nem lehet szavad, hogy bármi földi rendelettel elsöpörd az istenek iratlan, szent törvényeit” – Lásd: Szophoklész: i. m. 76.
57. „A rendeletet nem Zeusz hirdette meg; s az alvilágiak közt trónoló Diké ilyen törvényt az emberekre nem szabott.” Lásd: Szophoklész: i. m. 76.



FURUS ZSOLT

TÖREDÉKEKEN KERESZTÜL EGY TÖREDÉKMENTES ÉLETMŰ FELÉ

Katona József: *Drámafordítások*



Kompozícióját tekintve a kötet kiterjed a drámafordításokra és drámatöredékekre, mindemellett megismertet azok keletkezéstörténetével, a cselekmények főbb aspektusaival, a dramaturgiai és scenikai megvalósításokkal, illetve az adott darabok magyar vagy német nyelvű bemutatóinak kontextusával.

A Katona József-életmű kritikai kiadásának 2024-es *Drámafordítások* című kötete a *Katona József korai (Bánk bán előtti) drámáinak kritikai kiadása II.* című kutatási program ötödik, befejező kötete, amely Katona József hét drámafordítását tartalmazza. Ezek mindegyiknek forrásszövege német nyelvű. Az eredeti drámák szerzői osztrák és német színpadokon olyan sikeres és népszerű 19. századi drámaírók voltak, mint Franz Joseph Hassaureck, Friedrich Wilhelm Ziegler, August von Kotzebue, Johanna Franul von Weissenthurn, August Wilhelm Iffland, Joseph Alois von Gleich illetve Adolf Müllner. Meglátásom szerint mindez egyrészt igazolja Katona széles körű műveltségét, másrészt fordítói tevékenységének jelentőségét, hiszen általa magyar viszonylatban is ismertté válhattak a korszak neves német színműíróinak alkotásai. Fontos megjegyezni azonban azt, hogy az utókor számára a legtöbb darab fordítása, köztük *A' szegény lantos*, a *Szmolenszk ostromlása*, az *Üstökös Csillag*, a *Medve Albert* és *A bűn* csupán drámatöredéknek tekinthető színlapok formájában lelhetőek fel, ellenben *A' Mombelli Grófok vagy az Atya és az ő Gyermekei*, valamint a *Jolánta a' Jerusalemi Királyné* című művek drámaszövegei teljes változatukban maradtak ránk. A kötet szerkesztői hangsúlyozzák, hogy a felsorakoztatott drámák és drámatöredékek modern értelemben vett

Szerk. Czibula Katalin, Pálffy Eszter, V. Horváth Károly. Balassi Kiadó, Bp., 2024.

szoros fordítások, azaz nem magyarítások vagy átdolgozások, ami bizonyítja Katona tehetségét, fordítói munkájának pontosságát. Például a *Jolánta* fordítása közben kétségkívül mindenben igazodott az eredeti forrásszöveghez – a felvonások, jelenetek felosztásától a műfaji sajátosságok hű átvételéig. Mindazonáltal jelen drámafordításai pályájának kezdetét jelentik, szűkebb értelemben pedig a színházi közeggel való ismerkedését dokumentálják. A korszak fordításai szervesen beépülnek életművébe, és egyben kiegészítik a róla alkotott képünket.

Kompozícióját tekintve a kötet kiterjed a drámafordításokra és drámatöredékekre, mindemellett megismertet azok keletkezéstörténetével, a cselekmények főbb aspektusaival, a dramaturgiai és scenikai megvalósításokkal, illetve az adott darabok magyar vagy német nyelvű bemutatóinak kontextusával. A' *Mombelli Grófok* és a *Jolánta* esetében a függelékben megtalálhatóak az eredeti német nyelvű drámaszövegek is, az elveszett drámák esetében pedig a szerzők a darabok előadásairól hírt adó színlapok szövegét adják közre, amelyet kritikaikiadás-sorozatuk elvrendszere szerint a drámák paratextusaként értelmeznek. A továbbiakban, lineárisan követve a kiadvány struktúráját, igyekszem bemutatni annak központi elemeit. Különös figyelmet fordítok a jegyzetanyagban fellelhető információkra, a szövegek recepciójára, a belőlük kirajzolódó színház- és irodalomtörténeti vonatkozásokra, Katonának a színházi szférával való kapcsolatára, valamint más, általam figyelemfelkeltőnek vélt tényezőkre.

Az első, Pálffy Eszter által sajtó alá rendezett fejezet kiindulópontként a Katona József munkásságát vizsgáló kutatásokra fókuszál, amelyek konszenzusos megállapítása szerint írói életpályája drámafordításokkal kezdődött. Ezen a síkon haladva roppant fontos korszakhatárok kijelölését követhetjük nyomon a szerző életében. Fordításainak mindegyike az 1810-es években keletkezett, konkrétan az 1811-es évet pedig Katona pályáján belül a fordítások éveként tartja számon a kutatástörténet, hiszen ekkor a hét drámafordítása közül megszületett a A' *Mombelli Grófok*, A' *szegény lantos* és a *Szmolenszk ostromlása* is, melyek az életműve legelső darabjaivá váltak. Az *Üstökös Csillag* és a *Medve Albert* 1812-ben készült, míg a *Jolánta a' Jerusalemi Királyné* és A *bűn* bizonyítalan keletkezési idejű – előbbi a kézirat címlapján szereplő adatok alapján valószínűsíthetően 1815–16-ból származik. Első fordításait az 1807 és 1815 között működő második pesti magyar színtársulat mutatta be, amelynek műkedvelő színészként ő maga is tagja volt, sőt fellépett az általa fordított darabok közül a *Szmolenszk ostromlásában* is.

Jogosan tehető fel az a kérdés, hogy Katona miért éppen ezeket a drámákat fordította le? A válasz azonban nem egyértelmű, hiszen egyrészt fennállhat annak az esélye, hogy saját ízlését követve választotta ki a darabokat, másfelől az is elképzelhető, hogy a színtársulat napi szükségleteinek kielégítése vezérelte. Ennek köszönhetően jutunk el a korabeli színházi világ működésének problematikus helyzeteihez: a második pesti társulat magyar közönsége olyannyira kis létszámú volt, hogy a műsor repertoárját folyamatosan frissíteni kellett, a közönség igényeihez igazítva. Ennek megfelelően Katona olyan műveket fordított, amelyek populáris és szórakoztató darabok voltak. Úgy vélem, ez markánsan érzékelteti a 19. század eleji színházi kultúra fogékonyságának, érdeklődésének jellegzetességeit, ugyanakkor annak kezdetlegességét, kibontakozásának nehezítő körülményeit is. Utóbbi vonáshoz kapcsolható, hogy Katona fordítói működése egyáltalán nem mutatkozott kirívónak vagy unikálisnak abból a szempontból, hogy a társulat tagjai közül mások is egyszerre voltak színészek és fordítók, sőt

a többségük technikai, kisegítői feladatokban is részt vett. Pontosan ebben érhető tetten a kötet átgondoltsága, reflexivitása, hiszen Katona fordítói, dramaturgi fellépéseinek bemutatásán túlmenően olyan lényeges színháztörténeti jelenségekre is reagál a szöveg, mint a magyar nyelvű színjátszás népszerűsítésének kihívásai, vagy a színházi közegben dolgozók sokrétű szerepvállalása. Ebből kifolyólag arra következtethetünk, hogy Katona József fordításaival és adaptációival mintegy a színházi kultúra kibontakoztatásának misszióját segítette elő.

A kötet érzékenyen viszonyul a korszak kevés számú, nyomtatásban megjelent magyar nyelvű színdarabjához, ugyanakkor rávilágít arra, hogy a színpadra állított drámák szövegei a folyamatos színházi használat miatt eleve nagyobb fokú kallódásnak voltak kitéve, a fordítások pedig még hangsúlyosabban mostoha sorsúaknak tekinthetők. A szövegek fennmaradásának biztosításához a nyomtatásos kultúra felívelése nagyban hozzájárulhat, eleve a Katona által fordított német eredeti változatok többsége már megjelent nyomtatásban. Kivételt jelent a *Szmolenszk ostromlása*, amelyet csak 1833-ban közöltek nyomtatott formában, így Katona bizonyosan kéziratos forrásszöveggel dolgozott. Ez viszont arra utal, hogy a korszakban kétségtől jelen van a kéziratos nyilvánosság is. Ez a vonatkozás összhangban van az utóbbi évtizedek kutatásaival, amelyek alapján a kéziratos szövegprodukción és -disszemináción a nyomtatás megjelenésével sem szűnt meg, azaz élő szöveg hagyományként működött tovább a 19. században.

Hogyha a Katona-fordítások legfőbb színjátéktípusát vesszük górcső alá, akkor azt láthatjuk, hogy a hétből három dráma is vitézi játék volt, az 1810-es évek népszerű, reprezentatív színjátéktípusa. *A' szegény lantos*, a *Szmolenszk ostromlása* és a *Medve Albert* című darabok eredetileg nem is vitézi játéknak voltak szánva, ám a reklám kedvéért átalakították, és ezáltal a szélesebb nézőközönség megnyerésére használták őket. Úgy gondolom, mindebből nyilvánvalóvá válik, hogy a színjátszást és a színházi világot már ekkor is erőteljes tervezettség, előretételezés és profitra való törekvés jellemezte. Emellett már a tízes években megfigyelhető a reklámkultúra hatásának érvényesülése, amely fokozottabb érdeklődést váltott ki, és egyben megelőlegezte a későbbi színházi kapitalizmus logikájának alapjait.

A második fejezet *A' Mombelli Grófok* című drámát és recepciótörténetét foglalja magában, ezt V. Horváth Károly rendezte sajtó alá. Fontosnak tartom hangsúlyozni a szerkesztő(k) utómunkáját, amelynek során lábjegyzetekben kibontják az esetleges pontatlanságokat, helyenként prezentálják a fordítási eljárásokat – főképp Katona fordítási metódusára összpontosítva –, valamint igyekeznek megmagyarázni vagy emendálni azokat a részeket, amelyek a másolás folyamán sérülhettek, homályosakká válhattak. Pontosan ennek köszönhetően válik a kötet gördülékenyen követhető olvasmánnyá, és mindeközben megőrzi tudományos megalapozottságát, részletgazdagságát is – az igényes szerkesztés és az alapos háttér munka által mélyebben beleláthatunk Katona fordítói munkájába.

A jegyzetanyag részletekbe menően tárgyalja *A' Mombelli Grófok* lehetséges forrásanyagait, a korábbi kutatásokat figyelembe véve pedig Hassaureck alakját emeli ki, akinek színműve forrásszöveggé szolgált Katona fordításához, ugyanakkor keresztnéve máig vita tárgyát képezi a szakirodalomban. Ezenkívül a szerkesztő(k) rávilágít(anak) arra, hogy a kutatók körében az eredeti forrásszöveg címe körül sem volt egyetértés, később a *Der Vater und seine Kinder* című darabot tekintették lehetséges címnek. Ezenkívül konszenzusra csupán azzal kapcsolatban jutottak, hogy Hassaureck franciából fordította színművét, melynek forrásszövegét először egy bizonyos Duval nevű szerzőtől származtatták,

akinek személyét nem pontosították. A kiadvány öt kronológiai érvek alapján Alexandre-Vincent Pineux-Duvalként azonosítja, mindazonáltal életművének mélyebb áttekintése után a dráma „összövegeként” René-Charles Guilbert de Pixérécourt *La Pèlerin blanc* című melodrámáját nevezi meg. Ez jól mutatja a kötet által mozgatott ismeretanyag kiterjedt voltát, a korábbi kutatási eredmények mérlegelését. A jelzett módon térképezi fel a dráma keletkezéstörténetének fehér foltjait, majd igyekszik azokat kitölteni, árnyalni a még kérdéses jelenségeket. A fordítások kapcsán általános érvényűnek az tekinthető, hogy Katona valószínűleg gyors munka eredményeképpen végezte el a fordítást, hiszen a korabeli fordítók az újabb és újabb darabokat feszített munkatempóban voltak kénytelenek lefordítani, a fentebb is említett színes spektrumú repertoár összeállítása érdekében. Mindemellett szembetűnőek azok az eltérések is, amelyeket Katona néhol szándékosan – a könnyebb megértés, a magyar nyelv sajátosságaihoz való igazodás vagy a közönség igényeihez való alkalmazkodás érdekében – vagy pedig szándékolatlanul – figyelmetlenség, tévedések vagy fordítói hibák következményeként – hozott létre fordításában. Katona fordítói stílusát, eljárásait egyaránt érték bírálatok és méltatások is: előbbieket „németes” megfogalmazásai, utóbbiakat nagyszerű stílusérzéke következtében kapta. Ez a kettőség, úgy vélem, visszaköszön a dráma recepciótörténetében is; Bíró Ferenc nem is a fordításjelleg kapcsán értekezik róla, hanem mint a „kor ízlésvilágát tükröző” alkotásról, amely összefüggésben áll azzal, ahogyan Katona igyekezett a közönség stílusának, ízlésvilágának és érdeklődésének megfelelően fordítani a forrásszöveget.

A harmadik fejezetben *Jolánta a' Jerusalemi Királyné* című dráma jelenik meg, ennek esetében is a pontos, igényes szerkesztői munka mutatkozik meg. Czibula Katalin sajtó alá rendezésében a szöveg szintén tartalmaz pontosításokat és szómagyarázatokat, ugyanakkor a lábjegyzetekben megjegyzések találhatók olyan szavakról/szókapcsolatokról is, amelyeket a kéziratban utólagos korrigálások nyomán ceruzával áthúztak vagy ráírásokkal javítottak, vagy amelyek esetenként olvashatatlanok. A szerkesztői munka nyomán továbbá kifejezetten a fordítói munkával és annak módszertani dilemmáival kapcsolatos epizódok is kirajzolódnak. A szerkesztők maguk is elismerik, hogy a kiadványban egyéb kritikai kiadásokhoz képest is szokatlanul sok a lapalji, szövegkritikai jegyzet. Ezt a kritikai kiadások általában vett szövegrekonstrukciós funkciója mellett az anyag jellegzetes nyelvi stratégiái is indokolják: nem csupán arról van szó, hogy Katona fordítói megoldásai, a mai olvasó számára olykor idegenszerű kifejezései magyarázatra, kiegészítésre szorulnak, hanem a szerkesztők utalnak az eredeti német forrásanyag tartalmi elemeire és a Katona eljárásai/döntései mögött meghúzódó dilemmákra is. Innen nézve pedig a szerkesztői jegyzetek nem csupán a korszakok közötti átjárás lehetőségét teremtik meg, hanem összekapcsolnak nyelvek/nyelvváltozatok közötti különbségeket is, meggyőzően, metainterpretációs igénytel hidalva át a kulturális távolságokat.

A kötet Katona fordításként számontartott drámáit két csoportja bontja a recepció tükrében: 1. azok az adaptációk, amelyek nem drámai művek alapján készültek; 2. azok az adaptációk, amelyek egy nem magyar nyelvű dráma magyar nyelvű változatai. A szerkesztő(k) vélelmezése szerint utóbbi csoport kapta eddig a legkevesebb figyelmet, és ennek feltárása mintegy a kiadvány kiemelt céljává válik, hiszen ezeket a fordításokat lényeges, önálló irodalmi produktumként értelmezi, amelyeket a Katona-életmű periferiájáról legitim irodalmi pozíciót képviselő darabokká próbál transzponálni.

A *Jolánta a' Jerusalemi Királyné* forrásszövegének meghatározása kevésbé kérdéses és világosabban meghatározható, mint *A' Mombelli Grófok* esetében. Friedrich Julius Wilhelm Zieglernek, a korszak népszerű szerzőjének *Jolanta, Königin von Jerusalem* című drámája alapján készült a fordítás. Katona Zieglerben sikeres drámaíróként láthatott, akinek történeti érdeklődése hasonló volt a sajátjához. Ezt a Jeruzsálem-toposz szerepeltetése is bizonyítja. A kötet továbbá rátereli a figyelmet egy új típusú színházszemlélet megszületésére, amely élesen eltér a 18. század színházkoncepciójától. Ez az új irány már nem a bibliai orientációjú darabok dominanciáját helyezi előtérbe, hanem – Katona és Ziegler művészi irányultságának megfelelően – a kora középkori európai történelem jeles epizódjainak színpadi ábrázolását. A magyar történelmi események iránti kíváncsiság abból fakadt, hogy a közönség egyre fajsúlyosabban az aktuális tartalmakra összpontosított. Ezt a korabeli érdeklődést a múlt történéseinek felidézése révén fedezhette fel, így a történelmi események színházi reprezentációja magán viselte az aktualitás szellemiségének lenyomatait. A dráma recepciójából azt láthatjuk, hogy alkalmazkodott ehhez, mivel a mű szokatlanul nagy népszerűségnek örvendett Magyarországon. Katona mellett Murányi Zsigmond is lefordította, és mindkét változat elterjedt a vándortársulatok műsoraiban. Mára azonban nem lehet pontos kimutatást készíteni arról, hogy mikor melyik változatot adták elő, és ebből következően arról sem, hogy a nagyszámú előadás mögött melyik fordítás húzódott meg.

A templomos lovagok története legkésőbb a felosztatásuk pillanatától kezdve foglalkoztatta a közvéleményt és a tudományt. Ehhez az érdeklődéshez igazodva Ziegler *Jolanthájában* is a templomosok kialakulásának korába illeszkedik a cselekmény, akárcsak számos más 19. század eleji darab esetében. A dráma történetébe való mélyebb betekintés révén Ziegler átfogó érdeklődése érzékelhető a templárius regula, valamint annak betartása vagy megszegése iránt. Mindezt Katona fordítása a harcban való kitartás, a keresztény hívők védelme, a magánvagyon megtagadása és a szexuális önmegtartóztatás értékeinek integrálásával summázza. Ebből kiindulva a dráma egyik lényeges üzenete a morális érték közvetítése, a képviselt ügy iránti feltétlen szolgálat eszméje, amely, úgy vélem, magyarázatot nyújt a dráma kiemelkedő sikerére is, hiszen egy történelmi tematikájú műben összesűríti mindazt, ami a közönség számára figyelemfelkeltőnek bizonyul, miközben didaktikus célzattal is bír.

A' szegény lantos című dráma a negyedik fejezetben, drámatöredékként olvasható, ezt Pálffy Eszter rendezte sajtó alá. Az eddigi drámákkal szemben, ez csupán színpad formájában őrződött meg, melyen az előadással kapcsolatos fontos információk szerepelnek, mint a bemutató dátuma vagy Kotzebue neve, akinek munkájából Katona a drámát fordította. A jegyzetanyagban sor kerül a forrásszöveg pontos beazonosítására, ennek értelmében a fordítás August von Kotzebue *Der arme Minnesinger* című alkotásából származik. Kotzebue munkásságára – a német irodalomtörténet-írás kezdeti negatív értékelése ellenére – a 20. század második felétől úgy tekintenek, mint olyan életműre, amelyik a korszak kanonizált alkotásainál szélesebb körben volt képes hatni. Kotzebue magyarországi viszonylatban is ismert és gyakran játszott színpadi szerzőként jelenik meg. Katona egyenesen úgy értékeli őt, mint a „századunk egyik legjelesebb íróját”. E kijelentését a szerkesztő(k) szerint a recepcióban néhol túlzóan értelmezték. A kötet felülvizsgálja ezt az álláspontot – miszerint mesterének vagy a század legnagyobb szellemének tartotta volna Katona Kotzebue-t –, és tisztázza a neves

magyar drámaíró pontos álláspontját. Mindemellett nem hagyható figyelmen kívül, hogy *A' szegény lantos* szintén történelmi tárgyú dráma – előbbi kettőn kívül pedig a *Szmolenszk ostromlása* és a *Medve Albert* is az –, s ez a körülmény tükrözi Katona személyes ízlését, a történelemi múlt feltárására vonatkozóan.

A *Szmolenszk ostromlása* című darab bemutatójáról három színlap is hírt ad, 1811-ből, 1813-ból és 1832-ből. A dráma az elsősorban színésznőként elhíresült Johanna Franul von Weissenthurn *Die Bestürmung von Smolensk* című művének fordítása. A sajtó alá rendezők, Pálffy Eszter és Czibula Katalin, kiemelik a dráma történetszövéseben érvényesülő, Európa-szinten általános érdeklődést Oroszország iránt. Emellett a színpadi bemutatók kapcsán jelentősnek tekintik a színészek neveinek feltüntetését, amely minden bizonnyal reklámértékkel bírt.

August Wilhelm Iffland *Der Komet* című darabjának fordításából született meg Az *Üstökös Csillag* című dráma. A szerkesztő Pálffy Eszter meglátása szerint ez a vígjáték sem témájában, sem hangnemében nem mutat összhangot Katona eredeti darabjaiból kiolvasható érdeklődésével. Ennek alapján úgy tűnik, hogy a dráma fordítására a színtársulat kérte fel őt. A kötet ezt a feltételezést a darab színpadra állításainak időpontjait vizsgálva támasztja alá, ezek ugyanis arra utalnak, hogy a 19. századi bemutatók jelentősebb üstökösök megjelenésével estek egybe. Ezt a társadalmi érdeklődést kihasználva tűzték műsorra a darabot, így Katona fordítása mögött is ennek a trendnek a követése állhatott.

Katona a *Medve Albert* című drámát Joseph Alois von Gleich *Albert der Bär oder: die Weiber von Weinsberg* című alkotásából fordította. A darabot tipikus lovagdrámaként értelmezték, melynek főhősei ennek megfelelően a lovagi-vitézi erény megtestesítői, amely összefügg Katona eszmerendszerével és értékrendjével is. A dráma népszerűségét – amely bizonyára lovagi témájából is fakadhatott – nyomatékosítja, hogy 1835-ben *Toldi Miklós és a kőszegi hős asszonyok* címmel bemutatták egy magyarított változatát is.

A kötet utolsó drámatörredékét, *A bűnt* Adolf Müllner *Die Schuld* című darabjából fordította a szerző. Ez a darab sokáig kimaradt a Katona nevéhez fűződő fordítások sorából, ugyanakkor megjelent Döbrentei Gábor tollából egy másik fordítása is, amely kanonikusabbá vált, hiszen a későbbi évtizedekben, amikor színpadra állították Müllner darabját, azt mindig Döbrentei fordításában tették.

Összegzőképpen úgy gondolom, hogy a szerkesztők szakszerű, pontos és jól átlátható munkája révén valóban árnyalható Katona Józsefről alkotott képünk, hiszen már nem csupán a *Bánk bán* szerzőjét láthatjuk benne, hanem a 19. század első felének termékeny fordítóját is. Recenzensként a kötet legfontosabb érényeként azt emelném ki, hogy jelen drámafordítások/törredékek közreadásával egy töredékmentesebb korai Katona-életműre láthatunk rá, és a kötet mind a szakma, mind a szélesebb olvasóközönség számára a korábbinál lényegesen tággabb perspektívákat nyújt.

KOVÁCS ANDRÁS

RÉGENI ASZTALOS JÁNOS ESETE A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNET-ÍRÁSSAL

■ A Régeni Oroszlán Asztalos János – Hannes Lew Rehner Tischler névpár csak a felületes szemlélő számára jelölhet két különböző személyt. Nem kívántatik túlzott kombinációs készség ahhoz, hogy felismerjük: egy és ugyanazon név magyar, illetve német-szász változatáról van szó. A név már önmagában is sokatmondó: kihámozhatjuk belőle a keresztnévet, a családnévnek tekinthető Lew/Löw/Leo–Oroszlán névpárt, a származási helyet jelölő, olykor vezetéknévként használt Rehner–Régeni megfelelést és végül a mesterségnévből származó, leginkább személyre szabott Tischler–Asztalos ragadványnevet, nem egy modern családnév forrását.

Ez a név az elmúlt század elején merült fel, elsősorban annak az iratcsomónak köszönhetően, amely 1904-ben jutott az Erdélyi Múzeum-Egyesület birtokába.¹ Veress Endre (1868–1953), aki a mintarajzokat is tartalmazó iratcsomót a kolozsvári asztaloscéh jegyzőkönyvének nézte, szakadozott lapjait kiegészítette, rendezte, „képeit leiratta”.² Sokkal később, 1940–1941-ben a kiadását is tervezte.³ Tőle

Márton/Mihály (megh. 1646) asztalosmester műhelyébe. Nem tudunk legénykori vándorlásairól, 1644–45-ben Neb András mester legénye, 1646-ban pedig már a mesterré avatását közvetlenül megelőző remekévére szegődött Ördög Péter mester műhelyébe.

A remekévé azonban megszakította, mert 1646. április 24-én, Szent György napján a megrendelő, a neve napját ünneplő I. Rákóczi György fejedelem színe előtt megegyezett a szebeni Képfaragó Illyés /Elias Nicolai mesterrel a kolozsvári Farkas utcai református templom szószékének az elkészítésére. A két nappal aztán megkötött, fél évre szóló szerződés rá vonatkozó előírásait és teljesítésüket, valamint a szószéken végzett munkájáért kapott összegeket jegyezte fel forrásunk egyik lapjára. Szerződése lejártával, 1646. október 18-án tért vissza mestere, Ördög Asztalos Péter műhelyébe, s folytatta felkészülését remekének elkészítésére. Erre 1647. április 24-étől, remekévének megszakítását követően éppen egy évvel került sor, remekét azonban – a statutum által megszabott nyolc hetet és három napot, azaz két hónapot csaknem egy hónappal meghaladva – csak július 21-én mutatta be az arra kirendelt mesterek színe előtt. 1647. június 8-án állt be a céhbe, akkor vezethette be a nevét a szász natiohoz tartozó mestereket illető H(err) Hannes Lew Rehner formában, díszes fraktúr betűkkel a céh könyvébe. A fennmaradt töredékes feljegyzések szerint az 1658-at megelőző években asztalosmesterként inkább polgártársai megrendeléseit teljesítette. 1656-ban ő faraghatta ki a kolozsvári asztalos céh új behívóabláját, amelyen H(annes) L(ew) szignója máig olvasható. 1652-től jelennek meg a külső megrendelések is: a fejedelmi udvar bizalmát 1646-ban már biztosan elnyerhette, így 1652-ben a fejedelem öccsének, (Rákóczi) Zsigmond munkácsi hercegnek az ötvösműví halotti epitáfiumát foglalta díszes keretbe. Apafi Mihály fejedelem tanácsosai közül az egymást váltó kolozsvári főkapitányok, Bánffi Dénes, Rhédei Ferenc, Székely László megrendelése mellett Sulyok István és Mikes Kelemen Kolozs vármegyei főispánok, valamint szomszédos birtokosok, a szamosfalvi Mikola Zsigmond, a szentbenedeki Kornis Gáspár, az iklódi Toldalaghi Ferenc, az egeresi Gyerőfi Gáspár, illetve távolabbi birtokosok, a kisbúni Bethlen János kancellár, a keresdi Bethlen Elek vagy a Mezőörményesen, Uzdiszentpéteren és Gernyeszegen építkező Teleki Mihály megrendeléseire nézve rendelkezünk adatokkal.

Egészen kivételes viszonyba került Kerelőszentpál urával, Haller Jánossal (1626–1697) és feleségével, Kornis Katalinnal. Rezidenciájuk újonnan épült reprezentatív termébe, „palotájába” 85 ft-ért fogast, almáriumot, egy másik helyiségbe aranyozott nyoszolyát készített, melléjük pedig kőbe vésett két építési feliratot is, a kerelőszentpáli vár bástyás védőövének 1660. évi felépítése, illetve a falak és bástyák védte udvarház 1674. évi bővítése emlékére.⁴

Munkája fejében 1674-ben a megrendelő tanácsúr, a *Hármas história* szerzője felszabadította Takács András nevű elhunyt jövedécsi jobbágyának a fiát, Takács/Jövedécsi (Belleschdörfer)/Kolozsvári András (1650–1710) unitárius tanítót, a kolozsvári Szent Mihály-templom későbbi, unitárius „plébánosát”, aki így Régeni Asztalos János jóvoltából indulhatott a következő tavasszal egyetemi peregrinációjára.⁵

Tehetős kolozsvári polgár, Daurert István (megh. 1678) leányával (megh. 1684 k.) kötött házasságot 1648-ban. Házassága évében a polgárok közé esküdt fiatal mestert már be is választották az osztóbírák közé. Később százférfiúként, majd esküdtként, s e minőségében előbb jogügyigazgatóként (directorként, 1680), 1694-ben pedig helyettes bíróként szolgálta szülővárosát. Nagyobbreszt szász mesterekből álló céhének többször volt atyamestere, úgy is hunyt el 1702 őszén.

Felesége hozományaként kapott kolozsvári háza éppen a jelenlegi unitárius templom telkén, a Belmagyar és a Kurta Szappan utca sarkán állott,⁶ később, 1698-ig szemközt, a Magyar utca déli sorának a mai Bolyai utca és Főtér közé eső szakaszán álló házban lakott.⁷ Hagyatékát, benne műhelyét megosztva örökölte asztalos



A Farkas utcai szószék (1646)

Anno 1646. (Elias Nicolaj)⁹

Die 26 Aprilis. Convenialtam az Kepfarago Illies uramval az predicalo szeknek cifralasara. Egyk-egyk tablanak meghkezesere mind alabstrom kövel együt f. 7 d. 0. Praebendat napjaban, egy–1 eytel bort, 1 eytel sert és etelt az öh kigye[l]me aztalanal.

Die 5 Maii fizetett öh kigyelme az egyk tablatol f. 7 d. 0.

Item 15 Maii fizetet az három tablatol borrt f. 6 d. 0.

Item 13 Junii fizetet ismet 2 tablatol f. 14 d. 0.

Item 12 Julii fizetet az negyedik tablatol is f. 2 d. 75 fele munkayatul.

Item 15 Augusti az hatodik tablara fizetet borert f. 2 d. 0. Ugyan 15 Augusti fizetet az predicalo szeklabon valo ket napi munkamtol f. 1.

Item 27 Septembris fizetet az hatodik tablatol f. 7 d. Ugyan akkor [ti. legkésőbb ápr. 26-án! – K. A.] a[j]jándékozott urunk egy taléral Szent Giörgy napján. Summa f. 39 d. 75”.



Mellvédlap. Régeni Asztalos János munkája

fiától, Györgytől (megh. 1700) származó Hannes/János nevű unokája és leánya, Kata, Kovács Szabó Istvánné (*1649?–1703 után).⁸

Mínthogy Régeni Asztalos János tevékenységének a mi szempontunkból legjelentősebb mozzanata – feljegyzéseinek egyértelmű és kétségbenvonhatatlan vallo-mása szerint – részvétele a kolozsvári Farkas utcai református templom szószékének elkészítésében, az alábbiakban nemcsak a művész, hanem a szószék irodalmára is figyelve próbáljuk meg végigkísérni mesterünk és a nevezetes kiséptmény kapcsolata-t a történeti kutatással.

Bejegyzései (a modern számozás szerinti 66.⁹ oldalon) rögzítik a megegyezés általa lejegyzett kivonatát és teljesítésének a részleteit. Ezeket betű szerinti átírásban idézzük:

A Farkas utcai szószék alkotói a kutatás jelenlegi állása szerint a következők: Elias Nicolai (megh. 1660). 1626-ban legényként érkezett Bécs felől Jakab (megh. 1629) asztalosmester kíséretében a fejedelmi udvarba, később Szebenben telepedett meg. Képfaragó vállalkozóként tervezhette a szószéket, ő fejtette a kőanyagot, s készítette el a mészkőből faragott elemeket.¹⁰ A mellvédlapokba illesztett, késsel, gyaluval, vésővel alakított alabástrom domborművek anyagát beszerzte és „cifrázta” a hozzá szegődött Asztalos János;¹¹ az ugyancsak alabástromból készült, félbevágva illesztett korszótesteket valószínűleg a kolozsvári Kupás Péter esztergályozta. A szószékkorona és a belsejét burkoló, a fejedelem portái követei által beszerzett ciprusfából készült, rangos, aranyozott rózsákkal díszített kis kazettás mennyezet készítője I. Rákóczi György Sztaniszló/

Szaniszló nevű sárospataki lengyel asztalos volt. A szószerk kifestéséért Váradi Márton és Képiró (Nagybányai Csengeri?) István kolozsvári képiróknak fizettek 80 forintot, egy kisebb városi ház árát.

A szószerkkel kapcsolatos vélekedések alakulásáról

■ 1926-ban, amikor Kelemen Lajosnak (1877–1963) a Farkas utcai templomot bemutató írása napvilágot látott – nyilván nem ismerve az előbb bemutatott feljegyzéseknek a szószerk történetére utaló részleteit – még úgy vélekedett, hogy „a szószerk talp és test teljesen olasz motívumai, finom kidolgozása olasz művészt sejtetnek. Ilyenek” – tette hozzá – „I. Rákóczi György alkalmazásában is voltak. Serena Ágoston mester építette pl. a radnóti kastélyt.”¹²

Balogh Jolán (1900–1988) művészettörténész figyelme az 1930-as években fordult Erdély felé. Magyarországon és Erdély reneszánsz művészetére vonatkozó elképzeléseit egy nagyobb lélegzetű munkában tervezte kifejteni.¹³ Kutatási programját 1933–1934-ben a *Magyar Művészet* című folyóiratban folytatólagosan megjelent két tanulmányban¹⁴ fogalmazta meg. Ebben, miután kifejti, hogy „Erdély földje külön világ, sajátos létfeltételekkel és hagyományszeretettel áthatott egyéni felfogással. Önálló szellemisége, biztos formaakarata a renaissance stílust is áthatotta, átalakította és annak különleges szépségekké tele, egyéni változatát fejlesztette ki. Az erdélyi renaissance ... földrajzi helyzete ellenére is közelebb áll az olasz művészethez, mint a másik két művészi provincia, ... az olasz formákat – a szerkezeti és díszítő elemeket egyaránt – régi hagyományoktól áthatott egyéni felfogásával gyökeresen átalakítja és így létrehozza a renaissance legmagyarabb változatát.”¹⁵ Ennek a korszaknak az időrendjében – állítja – „A XVIII. századra esik az erdélyi renaissance legbájosabb, legmagyarabb változatának, a virágos renaissance-nak teljes kibontakozása, dús virágzása is, noha gyökérszála messze visszanyúl.”¹⁶ Előzményei közé tartoznak a 17. század folyamán készült szószerkek. „Sorrendben az első a kolozsvári Farkas utcai ref. templom gyönyörű katedrálja, melynek mestereit, keletkezésének dátumát Kelemen Lajos kutatta fel. A katedrát a magyar Benedek mester, a fejedelem kőfaragója, és a szász Elias Nicolai faragták 1646-ban. Elias munkája a hat alabástromból készült betétlap a gyümölcsös és olasz korszak díszítésekkel, a talapzat virágdomborművei és a díszes keret ellenben Benedek mestertől származnak. A két különböző fajhoz tartozó mester eltérő felfogása az egy ugyanazon erdélyi renaissance-stílus keretein belül is határozottan érvényesül. Elias részleteiben több a naturalizmus, erőteljesen kiemelkedő formái barokkosak, térkitöltése, különösen a táblák sarkaiban zsúfolt. Ezzel szemben Benedek mester faragványai laposak, mintázásuk rajzszerű, térkitöltésük egyenletes, a virágdísz nem naturalisztikus, hanem természetközelsége ellenére is finoman stilizált, a kerettagolások a nemes olasz formákat követik.”¹⁷

Az idézett szerző Kolozsvár műemlékeiről¹⁸ szóló könyvecskéjében sem merül fel Asztalos János neve, de idézi a „kolozsvári asztaloscéh jegyzőkönyvének” – kéziratunknak – egyik, Istvándi Bálint kolozsvári polgár mennyezet-rendelésére vonatkozó bejegyzését (f. 69^v, 1650), s reprodukálja azt az „olaszkorszak” díszítményt, amely ugyanazon a kéziratoldalon található, hozzátéve, hogy ez a motívum minden bizonnyal a tervezett mennyezethez készített vázlat lehetett.¹⁹ Feltűnő ugyanakkor, hogy a Külmagyar utcai református fatemplom 1672-es építését és díszítését a Kolozsváron céhen kívülinek, kontárnak számító, a városban soha nem működött Gyalui Asztalos János nevével hozta kapcsolatba, holott Régeni Jánosnak erre a munkájára kifejezetten utalnak a jegyzőkönyv bejegyzései.²⁰ Így arra kell gondolnunk, hogy a forrást magát nem tanulmányozta, hanem, hihetőleg, csak az említett két oldalnak a szövege vagy másolata állott a rendelkezésére.

Ez nyilván Kelemen Lajostól származott, aki nemcsak a kortársak benyomásai, hanem Balogh Jolán személyes tanúsága szerint is lelkesen és önzetlenül, saját

adatainak átadásával támogatta az erdélyi reneszánsz önálló arculatáról szóló új elképzeléseket megfogalmazó magyarországi kutató erdélyi anyaggyűjtését.²¹ Bizonyosra vehetjük tehát, hogy Kelemen Lajos az 1926-os *Pásztortűz*-cikk után, de 1933 előtt fedezhette fel a Farkas utcai szószerkekre vonatkozó bejegyzéseit Régeni Asztalos Jánosnak.

Balogh Jolánnak a fentebb idézett elképzelése a későbbiekben alig változott.

Nem említi, tehát nem is fogadja el Kelemen Lajos Agostino Serenával kapcsolatos feltételezését, helyette ő fogalmazza meg először az előbb idézett konstrukciót, mely szerint a *szász* Elias Nicolai és a *magyar* Benedek mester műve lenne a szószerke két, szerinte egymástól stilisztikailag is különböző része. Szerzője a mesternevek azonosításában két, egymástól független forrás adataira támaszkodott: Benedek mester rövid ideig tartó kolozsvári jelenlétére és *meghatározatlan* szerepére a Farkas utcai templommal kapcsolatban a kolozsvári számadáskönyvek bejegyzései utalnak. A városi számadásokat vezető sáfárpolgárok többnyire a gyulafehérvári kancelláriában kiállított fejedelmi útlevélben szereplő magyaros névformákat rögzítették. Elias Nicolai közreműködésére viszont a már többször emlegetett feljegyzések vetnek világot. Míg a városi levéltárban őrzött, a harmincas években éppen hozzáférhetetlen előbbire Kelemen Lajos régebbi keletű számadáskönyvi kijegyzéseiből származó adatot használhatott a szerző, az utóbbira vonatkozó forrásadat hozzáférhető is volt az EME-nek a tudós kolozsvári levéltáros által kezelt levéltári gyűjteményében. Sem az idézett szövegekben, sem a későbbiekben nem esik azonban szó a vélekedés kiindulópontjáról, a szószerke elkészítésében kétségtelenül szintén közreműködő, unitárius vallású kolozsvári *szász* asztaloslegényről, Régeni Asztalos Jánosról és följegyzéseiről.

Ehhez az elképzeléshez híven a *Magyar művelődéstörténet*²² harmadik kötetébe foglalt művészettörténeti fejezet Erdélyvel kapcsolatos összefoglalójában Balogh Jolán emlékünket csak a jóval később, az 1710–15 közötti években keletkezett fogarasi református szószerke²³ társaságában, az általa körvonalazott és „erdélyi virágos reneszánsznak” nevezett késő reneszánsz stílusirányzatot illusztráló alkotások sorozatában említette minden más attribúció nélkül.

Lényegében Balogh Jolán elképzelését fogadta el Biró József is 1941-ben, *Erdély művészete* című összefoglalásában.²⁴

A kolozsvári Házsongárdi temető régi sírköveinek módszertanilag is újító felhasználására a város kőfaragóit jellemző stílus körvonalazásában Kelemen Lajos mellett Herepei János (1891–1970) is inspirálhatta Balogh Jolánt. Herepeinek a kolozsvári temető sírköveiről szóló kéziratot munkájára a művészettörténész többször is hivatkozik. Ennek a munkának jóval később, posztumusz megjelent, Kiss András által lektorált, nyomtatott változatában²⁵ többször is találkozunk Asztalos János névvel, így nem lehetetlen, hogy Balogh Jolán Herepei János révén is rendelkezhetett adatokkal a szószerkekre, illetve a kolozsvári asztalosmesterre vonatkozóan.

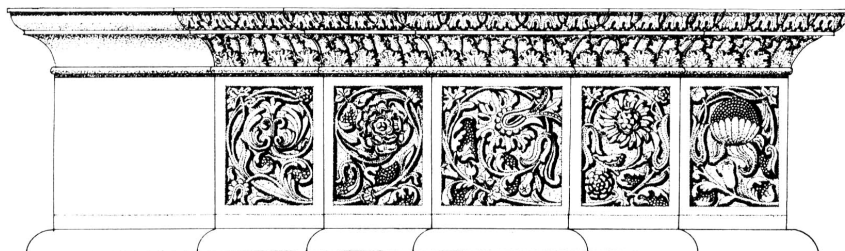
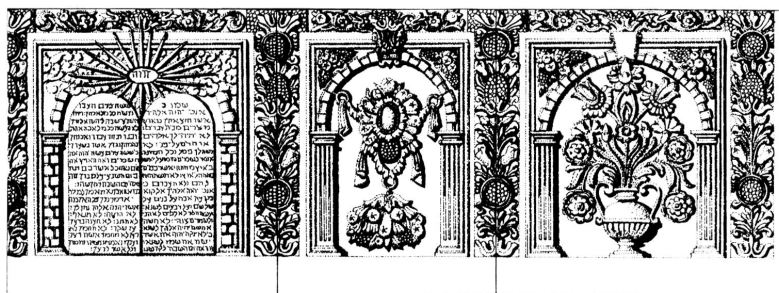
Asztalos János neve is Herepei János 1940 után fogant dolgozataiban merül fel először.²⁶ Ezeknek nagyobb része ugyan jóval később, csak a szegedi *Adattár*-kötetekben jelent meg, a jegyzetanyag szövegezéséből azonban kétségtelenül kiviláglik, hogy az erdélyi művelődéstörténet e lelkes kutatója 1942 előtt többek között az idézett feljegyzéseket is átnézte.²⁷ Ő már arra is ráértett a kutatásunk kiindulópontját képező kézirattal kapcsolatban, hogy nem a kolozsvári asztaloscéh jegyzőkönyvével, hanem Régeni Asztalos János magánföljegyzéseivel van dolga, noha – az ugyanott található városi statutmérszleteket olvasva s feledve, hogy a Régeni család iratait csupán az EME gyűjteményébe való beillesztésük után kötötték „jegyzőkönyvvé” – úgy vélte, hogy mesterünk bejegyzései utólag kerülhettek a kolozsvári osztoztatóbírák, tehát egy másik városi testület levéltári állagába illő iratok közé. Asztalos János neve gyakran felbukkan a 17. század más kolozsvári forrásaiban, így a református, illetve az unitárius egyház számadásaiban is, ame-

lyeket Herepei János szintén kutatott abban az időben. Minthogy ezeknek a kutatásoknak az eredményeiből tulajdonképpen csak egyetlen dolgozatot tett közzé 1942-ben,²⁸ Régeni Asztalos János tevékenységének művészettörténeti vonatkozásaira nyomtatott formában aligha hívhatta fel abban az időben a kutatás figyelmét.

A negyvenes évek közepén a szószerék egyébként a templom református átalakításának közelgő háromszáz éves évfordulója kapcsán is a tudományos érdeklődés központjába került. Ez magyarázhatja Felvinczi Takács Zoltán (1880–1964) művészettörténész, kolozsvári egyetemi tanár 1946 májusában elhangzott, teljes egészében a szószeréről szóló előadásának²⁹ a születését.

Felvinczi Takács Zoltán véleményét az előadás mindmáig kiadatlan kéziratára³⁰ támaszkodva úgy összegezhetjük, hogy – tudományos felkészültségének és érdeklődésének megfelelően – elfogadva a Balogh Jolán által megfogalmazott s fentebb már ismertetett stílusbeli kettősség tételét, különösen a szószeréklábon felbukkanó, a *magyar* Benedek mesternek tulajdonított motívumok keleti eredetét próbálta dolgozatában igazolni.

Az egykori Wölflin-tanítvány abból indult ki, hogy a stílusformák sokkal hitelesebb meghatározói a művészeti környezetnek, mint a műalkotás keletkezésével kapcsolatban született *írott források*. A szószerék leírása után udvariasan kitért a szószerék Kelemen Lajos vélekedése szerinti tervezőjére, a velencei Agostino



A Farkas utcai szószerék. Részleges felmérés. B. Murádin Katalin: *Faragott kőszószerékek Erdélyben*. Metem–Polis Kiadó, Bp.–Kvár, 1994. 56. után

Serenára, akit – feltételezett radnóti tevékenysége alapján – teljesen erdélyivé áthasonult egyéniségként értékelt, de azt is kifejtette, hogy az általa tervezett radnóti faragványok alapján ő mégsem lehetett a szószék megálmodója. Teljes egészében idézte a Régeni János által megörökített szerződést, de a forrás szűkszavúságára, „nem elég világos tartalmára” hivatkozva, átsiklott a belőle adódó következtetéseken. Az alabástromtáblák levéldíszjeinek „csatornásan metszett” erezésű, homorú mintáit Felvinczi az ókori Iránban született, a hellénizmus révén Bizáncra, onnan pedig az egész görögkeleti világra kisugárzó, ily módon Erdélybe is eljutott, az ott uralkodó reneszánsz formákra is ható gyakorlatnak tekintette. Keleties eredetű formák gyanánt értékelte a párkányok részleteit, akárcsak a mellvédtáblák rózsával, szegfűvel díszített dekoratív korszait is. Aprólékos elemzés alapján úgy vélte, hogy az eltérő feladatok megoldását egy személy vállalhatta, aki viszont a források alapján összeálló képhe nem illő, csak írott említésekből ismert Benedek mester sem, de a Magyar Nemzeti Múzeumba került Apafi-síremlék mestere, Elias Nicolai sem lehetett. A hangvető indadíszével kapcsolatban kifejtette, hogy az a 18. században működő Sipos Dávid művészetének az előzménye. „Ha csakugyan Asztalos János faragta” – tette hozzá módszertanilag nem túl meggyőzően – „akkor a nagy utódhoz méltó elődnek bizonyult.”

A fentebb ismertetett nézeteket Entz Géza 1948-ben megjelent dolgozatában foglalta össze: „A szószék lényegében azonos művészi elveket valló mesterek gyö-



Régeni Asztalos János: Korsós mintarajz, f. 69^r

nyörűen összehangolt munkája. A tervezés nagyvonalú, szigorúan összefogott formáival és beosztásával, a későbbi erdélyi renaissance szószékek számára adott követendő példát. A kőréz díszítései a maguk könnyed, keleties jellegükkel, lendületes, világos előadásmódjukkal, kétségtelenül egy kéztől származnak, és pedig egy magyar mestertől, Rákóczi György kedvelt és sokat foglalkoztatott művésztől: Kőfaragó Benedektől.”³¹ A szószék térbe domborodó alabástromtáblái, Elias Nicolai szebeni képfaragó mester alkotásai, aki – mint mondja – „Régeni Jánossal szerződött az alabástrom táblákon és a szószék lábán végzendő bizonyos munka teljesítésére. Ez a munka alighanem a táblák és a szószékláb kifestése lehetett. [...] Ezek után nagyon valószínű, hogy [...] Régeni János asztalosmesterben, aki a kő- és alabástrom részeket kifestette, egyszersmind a korona mesterét kell látnunk. A szószékkorona fafaragásának zsúfoltsága és északi jellege ezt formailag is alátámasztja, hiszen Régeni szász eredetű volt.”

Az idézetek azt mutatják, hogy Entz Géza, miközben egyrészt Felvinczi Takács Zoltán interpretációját követte a szószék keleties eredetűnek tekintett részleteivel, valamint Régeni Asztalos János közreműködésével kapcsolatban, másrészt elfogadta a szószék stílusbeli kétarcúságára utaló, Balogh Jolán által megfogalmazott nézetet. A dolgozat egyik késői változatában³² ugyanaz a szerző Kőfaragó Benedek, Elias Nicolai és Sztaniszlaiszki(!) lengyel asztalos remekműveként értékelte ezt az alkotást, immár a Détshy Mihály (1922–2007)³³ által időközben azonosított lengyel asztalost, a szószékkorona tényleges mesterét is bevonva az alkotók

közé, miközben magyarázat nélkül átsiklott Asztalos János szerepének az eredeti konjektúrából s az egyetlen írott forrásból adódó körvonalazása fölött.

Az 1948-at követő évtizedekben lényegében Entz Géza dolgozatának a megálapításain alapulnak a szószerzőkre vonatkozó utalások. Ezeket gazdagította Balogh Jolán dolgozata a *Kelemen Lajos Emlékkönyvben*, amelyből kiderül, hogy időközben más részleteit (f. 5.) is megismerhette a jegyzőkönyvbe foglalt rajzoknak.³⁴

A *Magyar művelődéstörténetben* leszögezetekhez igen hasonlóan fogalmaz Balogh Jolán a *Magyarországi művészet története*³⁵ tankönyv megfelelő fejezetében is, szövegében azonban a korabeli erdélyi művészettel kapcsolatos nyilatkozatokban annyira hangsúlyos szerepet játszó mesterkérdésről már szó sem esik.

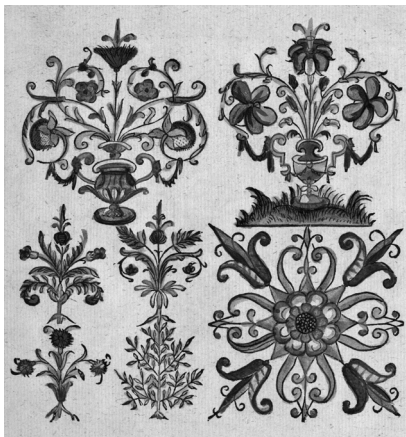
Tombor Ilona³⁶ asztalosműveket összefoglaló munkájából feltűnően hiányzik mesterünknek és mintarajzainak az értékelése. Hiába keressük Régeni Asztalos János nevét a *Művészettörténeti Lexikonban*³⁷ is, abban csak Benedek mester és Elias Nicolai kapott különálló, az eddig ismertetett vélekedéseket összegező szócikket.

1957 körül keletkeztek azok a megjegyzések, kiegészítések, amelyekkel az idős Kelemen Lajos saját korábbi dolgozatait emendálta, írásainak tervezett, de életében meg nem valósult gyűjteményes kiadását előkészítendő. Minthogy ez a tanulmánygyűjtemény³⁸ szerzőjének az utólagos kiegészítéseivel csak jóval később, 1980 után jelent meg B. Nagy Margit odaadó munkájának köszönhetően, észrevételei így el is kerültek a leginkább érdekelték figyelmét. A Farkas utcai templomról szóló dolgozatnak ebben a posztumusz változatában Kelemen Lajos fenntartotta korábbi véleményét, hogy Agostino Serena tervezte volt a szószerzőt, hozzátéve, hogy Régeni (vagy Rhener!) János kolozsvári asztalos céhmester(!) a hangvető, Elias Nicolai pedig a faragványok kivitelezője volt. Gondolatmenetét egy furcsa kijelentéssel toldotta meg: „Ezzel a finom és nagybecsű műdarabbal, mióta a kolozsvári asztalosok egyik céhkönyvében e sorok írója először talált faragására adatokat, többben foglalkoztak, de a följegyzés úgy látszik, hogy minden vele foglalkozót éppen úgy tévútra vezetett, mint annak egykori szerencsés megtalálóját. A följegyzés arról szól” – folytatta – „hogy Elias Nicolainak, a XVII. század leghíresebb erdélyi nagyszabasi kőfaragó és szobrászművészeinek munkájáért táblánként 3–3 forintot fizettek. Ez az összeg azonban, amely akkor egy hizlalt ökör ára volt, minden valószínűséggel a szószerzőből egyes lapjainak kőfaragó munkadíja volt, de az olasz szellemet sugárzó szószerző tervezője a készítése idejében több mint egy évtizedig Erdélyben és éppen a fejedelem alkalmazásában levő Agostino Serena velencei építőművész lehetett.”³⁹ Kétségtelen, hogy az idős tudós az emlékezetére hagyatkozott, amikor a hibásan értelmezett információt s a lényegesen kisebb számadatokat felidézte, de az is kétségtelen, hogy megállapításaiban a művészettörténészek véleményével ellenkezve továbbra is Agostino Serena szerzőségét hangsúlyozta egyrészt, másrészt pedig – az önkritikus hang ellenére – fenntartotta az 1930-as években kialakult, addig csupán Balogh Jolán megfogalmazásában ismert, téves, minden bizonnyal sietős, felületes olvasatból származó, a valósággal ellenkező attribúciós vágyat tükröző forrásértelmezését is. A fentebbi szöveg ellentmondásossága feltűnt a kötetet szerkesztő B. Nagy Margitnak is, aki az idős tudós korábbi észrevételeihez fűzött jegyzetében⁴⁰ a szószerző által felvetett kérdések megoldását a források tüzetesebb vizsgálatára, valamint stíluskritikai elemzésre hárította.

Az előbb említett tanulmánygyűjtemény szerkesztőjének, B. Nagy Margitnak a kutatásai kétségtelenül a legjelentősebb szemléleti és módszertani előrelépést jelentették 16–18. századi erdélyi építészet kutatásában. Kutatásai rendjén terelődhetett figyelme a sokszor emlegetett feljegyzésekre, valamint a mintarajzokra, melyeknek a reprodukálhatóbb darabjait illusztrációként fel is használta, néhány, az elpusztult keresdi mennyezetre (1676), illetve a mezőörményesi udvarház egykori belső díszítésére utaló bejegyzéssel egyetemben.⁴¹

Időközben, 1962-ben Felvinczi Takács Zoltán⁴² a kolozsvári *Református Szemlében* összegezte megfigyeléseit a szószékkel kapcsolatban. Kétségtelen, hogy fenntebb már ismertetett előadásának egy újabb, jegyzetek nélkül megjelent változatáról van szó. A szerző a szószék faragására utaló, Asztalos Jánostól származó adatokról ismételtelen kifejti, hogy tartalmuk nem elég világos. Korábbi szövegének bizonyos mértékű átfogalmazására utal, hogy 1945-ben semmiképpen nem kerülhetett volna értékelésbe egy határozottan történelmi materialista kicsengésű, cenzorboldogító primitív közhely arról, hogy „a még hűbéri alapokon álló erdélyi élet útjában állott a fiatal európai polgárság ... stílusa beáramlásának.” Meglepő azonban, hogy – annak ellenére, hogy a korábban már felsorolt mesterek mindegyikét megemlíti, anélkül, hogy egyértelműen állást foglalna közreműködésükkel kapcsolatban – a szószéket, akárcsak előbb, továbbra is azonos műhely közös munkájának tartja, melynek a stílusát egyrészt a helyi reneszánsz formák, másrészt pedig az Erdélyben erősebben ható keleties eredetű ornamentumok, dekorációs elvek, sőt technikák befolyásolták, amelyeket felismerni is vél a kompozíció alkotóelemeiben.

Balogh Jolán egyik posztumusz kiadott kéziratának⁴³ a jegyzetében határozottan, de érvek nélkül utasította el azt a feltételezést is, amely Gustav Gündisch Elias Nicolairól szóló munkájának adatanyagát vizsgálva fogalmazódhatott meg először az olvasóban, hogy tudniillik Kőfaragó Benedek, a fejedelem kőfaragója azonos lehet a Gustav Gündisch által idézett írott forrásban feltűnő „des Fürsten Steinmetz”-nek titulált Benedictus Müeckel.⁴⁴ Ugyanakkor, ismételtelen – egy kutatásunk témája szempontjából elsődleges fontosságú, már a *Kolozsvár műemlékeiben* is idézett, figyelemreméltó párhuzamra – a 18. században működött Sipos Dávidra hívta fel a figyelmet, aki kortársának, Rettegi Györgynek a véleménye szerint „jó asztalos, jobb kőműves, kőfaragó pedig speciális” volt – sokoldalú tevékenysége éppen olyan életpályát körvonalazott tehát, amilyen az Asztalos Jánosé is lehetett.



Korsós mintarajzok. Andreas Bretschneiders
Neues Modelbuch. Leipzig, 1615

Herepei János előbb már emlegetett kéziratában a szószékkel kapcsolatban elfogadja Kőfaragó Benedek tervezői és Elias Nicolai szobrászi részvételét, külön kiemelve, hogy a munka elkészítésében Régeni János „asztalosmesternek” komoly szerepe nem lehetett.⁴⁵

Az eddig elmondottak alapján megállapíthatjuk, hogy a történelmi kutatás számára ugyan teljesen ismeretlenek nem voltak Régeni Asztalos János feljegyzései, de, mert rajzait az akkori körülmények között szinte lehetetlen volt nyomtatásban reprodukálni, s mert néhány azonnal értelmezhető részlet kivételével feljegyzéseinek a tartalma sem tűnt elég látványosnak kiadásukhoz, adatai nem is épülhettek be az elsődlegesen érdekelt művészettörténelmi irodalomba.

Ma már nem dönthetjük el, hogy ki, Kelemen Lajos vagy Balogh Jolán volt-e, aki félreértelmezte a forrást. Kétségtelen ugyanakkor az is, hogy mindkettőjük szakmai tekintélyének szerepe lehetett abban, hogy Felvinczi Takács Zoltán és Entz Géza is félreismerte a szerződés szövegét, így az idős Kelemen Lajos későn megjelent, és furcsa fogalmazású, a hibát lovagiasan felvállaló, önkritikus megjegyzése (amiből azonban éppen az önkritikára okot adó konkrét tévedés azonosítása maradt ki!) nem helyesbítette a Balogh Jolán által kidolgozott és fenntartott,

az erdélyi reneszánsz rokon, olasz és magyar „szellemiségben”, „lelkiségben” gyökerező, önálló fejlődést feltételező koncepciójába simuló értelmezését.

A kiadatlan forrásszöveg pedig megbosszulta magát: használói nem jöttek rá, hogy olyan, a mi viszonyaink között egészen kivételes ritkaságnak számító dokumentum gazdag információi fölött siklanak át, amely egy tehetséges kolozsvári mesterember életének és tevékenységének – műfajából adódóan – szűkszavú, de hiteles és érzékletes lenyomatát őrizte meg nem egészen száz oldalt kitevő, rajzok közé iktatott szövegében.

Asztalos János kolozsvári kortársai közül többen is vezethettek hasonló, a polgári életviteltől elválaszthatatlan magánszámadásokat, jegyzőkönyveket, némelyikükből, mint Segesvári Bálint, Linczigh János vagy Vizaknai Bereck György, akár az ugyancsak asztalos Szakál/Barth Ferenc feljegyzéseiből utóbb részletekben, reflexiókban gazdagabb, sokszor a mai, akár laikus olvasó számára is érthető, élvezhető naplófeljegyzések születtek.⁴⁶ Emezekről azonban lényegesen abban különböznek a Régeni János által papírra vetett és esetlegesen fennmaradt feljegyzések, hogy töredékesen bár, de fényt vetnek a belefoglalt rajzok révén Asztalos János tanultságára, művészi pályájának alakulására is, így kiemelkedő, jelentős forrását képezik a 17. századi Kolozsvár művészeti milliójének.

A kolozsvári szószerzőkre vonatkozó kutatások és források történetének az áttekintése után megállapíthatjuk, hogy a művel kapcsolatban felmerült számos mesternév csak zavarta a kutatáshoz kötődő, olykor előre kigondolt sémába gyömöszölt szellemtörténeti fogantatású elképzeléseket. Láthattuk, hogy a Kelemen Lajos által tervezőként javasolt Agostino Serena feltételezett közreműködését nem fogadták el a művészettörténészek.⁴⁷ Nagy volt a zavar ugyanakkor a forrásokkal bizonyíthatóan közreműködő mesterek származása és csupán a származásukból adódóan elképzelt stilisris besorolása tekintetében is: feltételezni ugyan lehetett, de bizonyítani nem Kőfaragó Benedek magyar származását, ahogyan – mű és adatok hiányában – a közreműködését sem.⁴⁸ Így már a források számbavételének a szintjén az is kiderült, hogy a Balogh Jolán által megfogalmazott stilisris kettősség mutatós és rokonszenves, évszázados frusztrációk gyógyítására törekvő elképzelése alaptalan; nem sikerült továbbá helyet találni a konstrukcióból általa ki is hagyott, illetve a későbbiekben abból fokozatosan kiszorult szász Asztalos Jánosnak sem a kivitelezők között, végezetül pedig ismeretlenek maradtak a szószerző festői díszének valóban magyar szerzői is. Elmaradt a szószerző részleteit inspiráló, valószínűleg német késő reneszánsz ihlette motívumok vizsgálata is; évtizedeknek múltán hívta fel Galavics Géza (1940–2023) a kutatás figyelmét a 17. századi plasztikák történeti vizsgálatában megkerülhetetlen grafikai előképek jelentőségére.⁴⁹

A mai kutatónemzedék számára a fentebb körvonalazott historiográfiai „bumeráng” nem maradhat tanulság nélkül: nemzeti értékeink hosszú, évszázadok, sőt évezredek során kialakult és Európa-szerte elterjedt motívumokból építkeznek, amelyeket nem lehet kisajátítani, s nagyon nehéz közülük azokat kiválasztani, amelyekkel mondjuk a magyarság gazdagította Európát. A Farkas utcai templomot látogató református közösség magyar és szász „natióról való” hívei az akkoriban divatos, fedelmük nagyvonalú műpártolásának köszönhetően jókora ökörcsorda értékével felérő alkotásnak örültek, s azt önmaguk kifejeződéseként fogadták el. Erdély e fontos református templomának a pompás szószerző utóbb más erdélyi közösségeket is megihletett, s mert a magukénak tekintették, boldogan reprodukálták részletformáit addig, amíg szinte észrevétlenül, azok nálunk is honosságot nyertek.

■ JEGYZETEK

1. A kolozsvári Asztaloscéh Iratai, 3. sz. [1633–1644–1690–1775]. Céhiratok, az Erdélyi Nemzeti Múzeum Levéltárában. Az Országos Levéltár Kolozs Megyei Igazgatósága – Arhivele Naționale Direcția județeană Cluj. Fond nr. 544. – Legalább egy elveszett lapjának az összefüggő szövegét „Régeni, másként Asztalos János, Kolozsvár város esküdt

polgárának a kézírata” forrásmegjelöléssel bemásolta és felhasználta az unitárius egyház történetéről szóló kézirat szerzője. Vö. Kénosi Tózsér János – Uzoni Fosztó István: *Az erdélyi unitárius egyház története*. I–II. Ford. Márkos Albert. Bev. tan., ford. gondozása Balázs Mihály. S. a. r. Hoffmann Gizella, Kovács Sándor, Molnár B. Lehel. Kiadja az Erdélyi Unitárius Egyház. Kvár, 2005–2009. I. 112., 660.; II. 260., 509–510. – 1739-es tulajdonosa, Régeni Asztalos János ugyancsak Hannes/János nevű unokája szerint: „Anno 1739. Ez az könyv nagyapám uram holta [ti. 1702] után akadt [Kovács]Szabo István sógor [ti. nagynénje, Régeni Kata férje] uramék kezekben. Mikor mind elholtak, akkor jött a kezembe. Scriptum per me, Johannes Regeni mp. Ezt egyéb levelekkel együtt vöttem az kezemhez anno 1739. Aki énutannam marad, mind erre, mind egyébre viselleyen gondot.”

2. A 20. század elején az EME gyűjteményébe került és ott bekötött iratokra a következőkben magunk RAJ feljegyzéseiként fogunk hivatkozni.

3. Az *Erdélyi Múzeum* folyóirat borítóiin feltűnő hirdetések igazolják ezt a tervét.

4. Az 1674-ben készült két, eltérő évszámú felirat szövege: Kovács András: „*Látom, az tanításban az Istennek nagy ajándéka vagyon nála...*” *Jövedécsi/Belleschdorfer András származásához*. *Korunk* III. folyam 21 (2010.10) 11–15. 14–15/15–16. jegyzet.

5. I. m. 13. – Jövedetsi Transilvanus Hungarus néven Brémába, Leidenbe (1675). Vö. Szabó Miklós – Tonk Sándor: *Erdélyiek egyetemjárása a korai újkorban. 1521–1700*. Bev. Tonk Sándor. (Fontes Rerum Scholasticarum IV Szerk. Keserű Bálint) Szeged, 1992. 183. sz.

6. Gaal György: *Magyarok utcája*. (Erdélyi Tudományos Füzetek 221). Kvár, 1995. 43. – Mihály Melinda: *Telkek és tulajdonosok a kolozsvári Belmagyar utcában a XVI–XVII. században*. In: *Erdély XVII–XVIII. századi építészetének forrásaiból*. Szerk. Kovács Zsolt. Sapientia Kiadó, Kvár, 2004. 227–228. A ház után 1622-től Steffen Daurert adózott.

7. I. m. 256.

8. *A kolozsvári osztóbírói intézmény és a kibocsátott osztólevelek*. S.a.r., bev. tan., jegyzetek Kovács Kiss Gyöngy. *Korunk* Komp-press, Kvár, 2012. 450–458.

9. A zárójelben szereplő azonosítás 20. századi kiegészítés, Elias Nicolai személye Wenrich, Wilhelm: *Künstlernamen aus siebenbürgisch-sächsischen Vergangenheit*. Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde 22 (1889) 53–55. gyűjteményében tűnik fel.

10. A szöszék mestereire vonatkozóan vö. Gündisch, Gustav: *Der Hermannstädter Bildhauer und Steinmetz Elias Nicolai*. In: *Studien zur siebenbürgischen Kunstgeschichte*. Buk., 1976. 215–255. – Kovács András: *I. Rákóczi György fejedelem erdélyi építkezéseiről*. In: *Erdély és Patak fejedelemasszonya Lorántffy Zsuzsanna. Tanulmányok születésének 400. évfordulójára*. II. Szerk. Tamás Edit (A Sárospataki Rákóczi Múzeum Füzetek 41.) Sárospatak, 2000. 75–80. – Uő: *Képfaragók és dekorátorok a 17. századi Erdélyben*. Dolgozatok az Erdélyi Múzeum Érem- és Régiséggyűjteményéből Ú.S. I (2006) 168–173. – Mérai Dóra: *Az emlékezet mesterei. Az Apafi család síremléke és az erdélyi százsz kőfaragás a 17. században*. Opitz, Bp., 2024. 87. skk.

11. A domborműveken megfigyelhető asztaloszszerzámtól származó nyomokra Mihály Ferenc restaurátos hívta fel a figyelmemet.

12. *A kolozsvári Farkas utcai református templom*. Pásztortűz 1926. 274. – Javított változata: Kelemen Lajos: *A Farkas utcai református templom*. In: Uő: *Művészettörténeti Tanulmányok*. II. (Bev., s. a. r. B. Nagy Margit). Buk., 1982. 51.

13. Mikó Árpád: *Balogh Jolán (1900–1988)*. In: „Emberek és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. II. Enigma 2006 (XIII). 48. sz. 421–439.

14. *A renaissance építészet Magyarországon. Stílustörténeti vázlat*. Magyar Művészet 9. (1933). 12–26.; *A renaissance építészet és szobrászat Erdélyben*. Magyar Művészet 10. (1934). 129/1. jegyzet.

15. I. m. 129.

16. I. m. 154.

17. I. m. 154.

18. Bp., 1935. 30–31. 78. kép.

19. Az elképzelés erőltetett, érvényét gyengíti, hogy a nyilván korábbi rajzba belevág a felsorolt különböző munkák később bevezetett elszámlolása.

20. I. m. 30–31.; Herepei János: *Adatok „Kolozsvár kövei”-hez*. A kolozsvári kálvinisták legrégebbi külső temploma. *Református Szemle* 33.(1940). 21–22.; Sipos Gábor: *A kolozsvári hóstáti reformátusok gyülekezete és templomai, 1672–1845*. In: *Benkő Samu Emlékkönyv*. Szerk. Sipos Gábor. Kvár, 2008. 301–311.

21. Balogh Jolánnak egy posztumusz kiadott tanulmánya szerint 1933 nyarán együtt vizsgálták meg a szószéket. Vö. Balogh Jolán: *A régi magyar és európai művészet kincsei. Művészettörténeti Tanulmányok*. Szerk. Szmodisné Eszláry Éva. Püski, Bp., 2000. 145–149. – Balogh Jolán 1931. június 16. és 26. között járt Kolozsváron először, akkor látogatta meg Kelemen Lajos társaságában a Farkas utcai templomot is. Vö. Kelemen Lajos: *Napló II. (1921–1938)*. S.a.r., szerk. bev. tan. és jegyz. Sas Péter. EME, Kvár, 2018. 552–553.
22. *Magyar művelődéstörténet*. Szerk. Domanovszky Sándor et al.. III. (A kereszténység védőbástyája. Szerk. Lukinich Imre). [Bp. é. n.]. 554.
23. Kovács Zsolt: *A fogarasi református templom*. Várak, kastélyok, templomok évkönyv. 2014. 175.
24. Biró József: *Erdély művészete*. Lyka Károly előszavával. Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt. Bp. Hasonmáskiadása: Dovin Művészeti Kft. Bp., 1989. 96. sk.
25. *A házsongárdi temető régi sírkövei. Adatok Kolozsvár művelődéstörténetéhez*. S. a. r. Balassa Iván, Herner János, Keszérű Bálint. Utószó Balassa Iván. Bp., 1988. Pass.
26. *Adattár XVII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez. Művelődési törekvések a század második felében*. Herepei János cikkei. Szerk. Keszérű Bálint. III. Bp.–Szeged. 1971. 544/23. 545/25. jegyzet.
27. Herepei János: *Scholabeli állapotok Apáczai Kolozsvárra jövetele előtt*. Erdélyi Múzeum 48(1943). 345–370.; Erdélyi Tudományos Füzetek 169. sz.; *Adattár XVII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez. Művelődési törekvések a század második felében*. Apáczai és kortársai. Herepei János cikkei. Szerk. Keszérű Bálint. Bp.–Szeged, 1966. 370–404.
28. I. m.
29. *Egy háromszáz éves szószek*.
30. Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum. Budapest. Adattára. A 971.1.; Bincsik Mónika: *Felvinczi Takács Zoltán. A magyar orientalista művészettörténet-írás megalapítója*. In: Markója Csilla–Bardoly István szerk.: *Emberek és nem frakkok IV*. Enigma 2019. 62. sz. 83–100.
31. Entz Géza: *A Farkas utcai templom. Református Szemle* 43. (1948). 488–492.; Uő: *A kolozsvári Farkas utcai templom*. Kolozsvár, 1948. Utánnyomása: Uő: *A Farkas utcai templom*. In: *A kolozsvári Farkas utcai templom címerei*. Entz Géza és Kovács András tanulmányaival. Balassi Könyvkiadó – Polis Könyvkiadó, Bp.–Kvár, 1995. 20–23.
32. Entz Géza: *A kolozsvári Farkas utcai templom építéstörténete*. In: *Ötszáz éves a kolozsvári Farkas utcai templom*. Szerk. K. Fogarassy Zsuzsa (A Ráday Gyűjtemény Füzetei 2. Szerk. Benda Kálmán) Bp., 1986. 25–28.
33. Détshy Mihály: *I. Rákóczi György fundálói. Építés-Építészettudomány* 3. (1972:4). 352: keresztneven, *Sztanislo*, ill. *Stanislo* néven emlegetik 1647-ben, ill. 1655–57-ben a lengyelnek titulált, fafaragó asztalost, aki feltehetőleg Sárospatakon élt.
34. *Kolozsvári reneszánsz láda 1776-ból*. In: *Emlékkönyv Kelemen Lajos születésének nyolcvanadik évfordulójára*. Kvár–Buk., 1957. 17. – Meglepő ugyanakkor, hogy Balogh Jolán: *A népművészet és a történeti stílusok*. A Néprajzi Múzeum Füzetei 24. Szerk. Szolnoky Lajos. Bp., 1967. c. dolgozatában nem esik szó mesterünkről.
35. Szerk. Dercsényi Dezső. I. Bp. 1964². 352.
36. *Magyarországi festett famennyezetek és rokonemlékek a XV–XIX. századból*. Bp., 1968.
37. Szerk. Zádor Anna és Genthon István. I–IV. Bp., 1965–1968. S.v.
38. Kelemen Lajos: *Művészettörténeti Tanulmányok*. I. (Bev. Szabó T. Attila, s. a. r. B. Nagy Margit. Buk., 1977; II. (Bev., s. a. r. B. Nagy Margit). Buk., 1982.
39. Kelemen Lajos: *Művészettörténeti Tanulmányok*. II. Buk., 1982. 51.
40. I. m. 347.
41. B. Nagy Margit: *Reneszánsz és barokk Erdélyben*. Kriterion, Buk., 1970. 270. 43., 128–132. kép. Asztalos Lew János neve is felmerül ebben a szövegben, de azonosítását megnehezíti, hogy RAJ azonos keresztnevű unokája elhalálozásának éve, 1750 szerepel neve mellett.
42. F(elvinci) T(akács) Z(oltán): *A Farkasutcai templom szószéke*. Református Szemle 55. (1962). 351–356. – Az egyébként teljesen visszhangtalan írás adataira Herepei János: *A kolozsvári Farkas utcai templom történetéből*. (Az 1638–47. évi építkezés, berendezés és felszerelés adattára). S. a. r., szerk. és az előszót írta Sas Péter. Kvár, 2002. c. posztumusz művének 156/181. jegyzetében akadtam.
43. Vö. 21. jegyzet. 147–149.

44. Gündisch, Gustav: *Der Hermannstädter Bildhauer und Steinmetz Elias Nicolai*. In: *Studien zur siebenbürgischen Kunstgeschichte*. Buk., 1976. 219. – Vö. Kelemen Lajos: *Művészettörténeti tanulmányok*. II. 347.
45. Herepei János: *A kolozsvári Farkas utcai templom történetéből*. 156–169.
46. Vö. *Kolozsvári emlékirók. 1603–1720*. Bev. tan., időrendi áttekintés Bálint József; vál., jegyz. Pataki József. Kriterion, Buk., 1990. Különösen 46–86.
47. Utóbb bizonyosodott be, hogy az építész, aki valójában csak 1648 márciusában érkezett Erdélybe, nem is tervezhette 1645–1646-ban a szószerket. Vö. Kovács András: „Egy kőhajításnyira kollégiumunktól és templomunktól...” *Néhai Csáki (VII.) István gyulafehérvári házáról (1648)*. Erdélyi Múzeum 73.(2011). 3–4. 1–11.
48. I. m. 36. jegyzet.
49. Galavics Géza: *Későreneszánsz és korabarokk. Jegyzetek a 17. század első felének a művészetéhez*. In: Timár Árpád (szerk.): *Művészettörténet – tudománytörténet*. Bp., 1973. 71.



TÁRNOK ATTILA

A KARIB-TÉRSÉG ANGOL NYELVŰ REGÉNYIRODALMÁNAK KORAI SZAKASZA

Trinidad és Barbados

■ A megsebzett, megcsonkított, sőt a kihalás szélére sodort Karib-szigeteki társadalom nem elsősorban az írásbeliség hagyományain nyugszik. A több évszázados elnyomatásban, rabszolgasorban élő, majd vendégmunkások, ültetvényesek, földművesek alkotta nép nem azonnal fordult az írott irodalomhoz mint önkifejező eszközhöz; jegyzett, bár ekkor még korántsem ismert saját irodalma a huszadik század elején, közepén kezdett formálódni. A korai szerzők jelentős hányada mára a névtelenség homályába vész, a század első felében alig-alig születik olyan korszakos szerző, mint Roger Maise, akinek regényei még ma is olvasmányosak. A világháború éveiben játszódó első regénye, *The Hills Were Joyful Together* (1953) II. Erzsébet hetvenéves uralkodásának évfordulóján, 2022-ben felkerült a hetven legjobb brit nemzetközösségi regényt tartalmazó listára. Az 1950-es évek után a gyarmati sorból az anyaország felé történő fokozódó migráció és az ismeretlenből a világkultúra színpadára lépés lehetőségét megszimatozó, a nyugati könyvkiadók és terjesztők egzotikum iránti éhségét kielégítő friss karibi irodalom születik. A legfajszínűsabb szerzők, a Nobel-díjas V. S. Naipaul és Derek Walcott mellett számos rangos író indul a szigetek valamelyikéről.

Michael Anthony

■ Az ébredő karibi regényirodalmat kezdetben a Heinemann kiadó karolta fel. Az első regény, amit a kiadó *Karibi írók* című sorozatában (Caribbean Writers Series) 1970-ben megjelentetett, *The Year in San Fernando*, Michael Anthony eredetileg 1965-ben kiadott regénye. A regény még ma is iskolai tananyag a szigetek mint a régió egyik mérföldkőnek számító irodalmi teljesítménye.¹ „Az 1950-es évek végén és a 60-as évek elején Angliában írt regény azon az éven alapul, amelyet maga Michael Anthony tizenkét éves korában San Fernandóban, Trinidadon töltött 1943 karácsonya és 1944 karácsonya között.”² Az egyes szám első személyű elbeszélés a tizenkét éves főszereplő, Francis életének eseményeit meséli el, aki egy éven át szolgál a városban egy idős asszony, Mrs. Chandles mellett.

A regény korai recepciója negatív: „Anthony feltűnő módon figyelmen kívül hagyja azokat a faji, társadalmi, politikai és gazdasági problémákat, amelyek a legtöbb karibi íróat foglalkoztatják.”³ Egy helyi, barbadosi kritikus ítélete szerint „a könyv egy sehova sem vezető eseménysor... Megy a maga útján, de végül keveset mond”; egy másik, egy jamaicai bírálóat hasonlóképpen elutasító: „Az ember kénytelen feltenni magában a kérdést: Érdemes volt-e elmesélni ezt a történetet?”⁴

A recenzensek a szerző tévedéseként nyugtázták, hogy a történet nem vezet felismeréshez, megvilágosodáshoz; a főszereplő nem dinamikus: a narrátor fiú ugyanolyan éretlenül és értetlenül hagyja el San Fernandót, ahogy egy évvel korábban érkezett. Eme véleményekkel szemben Kenneth Ramchand, a karibi iroda-

lom egyik első akadémikusa védelmébe veszi a regényt, és egyrészt Michael Anthony költői nyelvhasználatát,⁵ másrészt a narrátor fiú érési folyamatának finom írói eszközökkel történő bemutatását méltatja.⁶ Anthony Luengo szintén Francis, a fiú, fejlődésének szemszögéből tárgyalja a regényt, és fejlődését „a természet változásainak és terjeszkedésének hátterével állítja párhuzamba.”⁷ Az egymásnak ellentmondó értékelések is mutatják, hogy jóllehet a mű a témaválasztás okán egyfajta fejlődési regény, a szöveg ennek a regénytípusnak a kezelése szempontjából problematikusnak tűnik, mivel Francis nem jut el az önazonosság mélyebb szintjére, a karakter jellemében nem játszódik le átalakulás vagy változás, és mint szereplő nem válik képessé meghatározni saját helyét a megváltozott környezetben.

A szerző elkerüli, hogy az elbeszélő hangjába egy későbbi, érettebb, visszatérő nézőpont tolatkodjon: a narrátor megfigyelései a regény során végig megmaradnak egy tizenkét éves fiú szintjén. Kenneth Ramchand ezt a mozzanatot ismét a regény egyik erősségének tekinti, szerinte a narrátor teljesen észszerűen nem lép ki a szerepéből, látásmódja nem haladja meg egy kisfiú értelmi szintjét, mert Michael Anthony nem törekszik rá, hogy az elbeszélő társadalmi kritikát fogalmazzon meg.⁸ A tizenkét éves kisfiú szellemi képességeinek korlátait jelzi, ahogy a jelenetek körülményeit a lényegtelenségig részletezi: „Júlia kiment a szobából, de azt mondta, nyugodtan maradjak, és keressem meg a könyvet, amit szeretnék. Készülnödnie kell, indul valahova.”⁹ Ugyancsak egy naiv, gyermeki elbeszélői nézőpontról árulkodik, hogy apró részleteket a hangsúlyozás szándéka nélkül megismétel: „Egész idő alatt ez foglalkoztatott. Ez foglalkoztatott, amikor kinyitottam a kaput, átmentem a ház alatt, és a hátsó lépcsőn felmentem a házba.”¹⁰ Vagy két oldallal később, még ugyanebben a jelenetben: „Megkérdezte, maradok-e szilveszterre is, vagy visszajövök-e addig. Erre nem gondoltam, és mondtam neki, hogy nem gondolkodtam ezen, nem tudom.”¹¹

A regény végén Francis elveszíti munkaadóját, de a fiú az asszony, Mrs. Chandles halálát nem éli meg veszteséggént, jóllehet ezzel az állása is megszűnik. Az eseményről szóló beszámolójában nem árul el érzéseket, odaadó szeretetről szó sincs: „A tudatomban úgy jelent meg, hogy egy tárgy hever ott bent az ágyon. Így nézett ki Mrs. Chandles. Bár még nem halt meg, már felsöpörték a padlót, és úgy rendeztek el mindent, hogy a látogatók, akik majd érkeznek, megnézhessék a halottat. Az asszony állat fehér kendővel felkötötték, a kendő masnijában végződött a feje búbján. Azért tettek így, hogy ne tátott szájjal haljon meg. Akkor nem kell később összezárniuk az állkapcsát. De az asszony még zihált.”¹²

Ez a hideg leírás egy kiskamasz szájából szinte megrendítően érzelemtelennek hat. A jelenet szikár szöveges ellentétben állnak egy másik, alább bemutatásra kerülő mű, Geoffrey Drayton, *Christopher* című regényének szinte a legapróbb részletekig megegyező tartalmú zárlatával. Ott a serdülő kisfiú az őt gondozó pótmama halálakor az asszony sírjába akarja vetni magát, és épp a regény utolsó mondatai árulkodnak róla, hogy a gyermekkor számára azon a ponton véget ér.

George Lamming

■ Egy film vagy könyv címének találó fordítása gyakran fejtörést okoz, mert nem adható pontosan vissza az eredeti cím többértelműsége, sokszínűsége, mélysége. Ekképpen George Lamming első regényének címe, *In the Castle of My Skin* (1953), semmitmondónak tűnhet *A bőröm várában* vagy akár a kissé csiszoltabb: *A bőrszínen kastélyában* magyar tükör-, illetve melléfordítással. A regény a karibi irodalomban utóbb gyakran felbukkanó témát dolgoz fel: a gyermekkorra koncentráló munkák előfutára, számos későbbi könyv mintaadó példája lett, témáját azonban egészen egyedi módon kezeli. Neil ten Kortenaar szerint „forma nélküli, nyers, [...] keresetlen stílusban megírt [...] szabálytalan narratíva”.¹³ A regény csakugyan nem követi a hagyományos történetmesélés lineáris mintáit, inkább „az epizódok

látszólag szabálytalan egymás mellé helyezésén és halmozásán keresztül igyekeznek fokozást elérni, nem pedig egy drámai tetőpont felé törekvésen keresztül.”¹⁴

Bár a regény bevallottan önéletrajzi ihletésről árulkodik, Lamming kerüli, hogy pusztán a gyermekkori emlékekről adjon számot nosztalgikusan. Ahogy a történet végén a tizennyolc éves, első személyű narrátor, G., elhagyja Barbadoszt, és angol-tanári állást vállal Trinidadon, ahhoz hasonló körülmények között költözött a szerző Nagy-Britanniába.¹⁵ *The Pleasure of Exile* (A száműzetés öröme) című könyv kötetzáró esszéjében Lamming megvilágítja az első regény zárlatának életrajzi hátterét: idős keresztapja, Grandison papa bevonulása a szegényházba ugyanarra a napra esett, amikor a fiatal Lamming elhagyta a szigetet. A regény ifjú elbeszélője és Pa, egy falusi öregember, hasonló viszonyban áll, és történetük párhuzamos a való élet eseményével.

Az epizodikus szerkesztésen túl nehezíti teszi a regény olvasását, hogy Lamming egyfajta kísérletező irodalmi formát alkalmaz. Ilyen kísérleti elemek az utolsó fejezet naplóbejegyzései, vagy hogy a regény szövegét a drámai műnem formájában megírt részek tarkítják. A 3. fejezet több oldala és szinte a teljes 4. fejezet narrátor megszakítása nélküli párbeszédekből áll, mégpedig nem a prózai elbeszélések hagyományához híven (az angolban elfogadott módon, idézőjelek segítségével), hanem egy színházi darab konvenciói szerint tördelve: a beszélő neve szerepel kettősponttal minden megszólalás előtt.

További bonyodalmak merülnek fel abból a körülményből adódóan, hogy Lamming néha váratlanul megváltoztatja az elbeszélés nézőpontját. A regény a fiatal, első személyű narrátor kilencedik születésnapjával indul; ezt a nézőpontot azonban két fejezet után egy mindentudó harmadik személyű elbeszélő váltja fel. Az eredeti, első személyű narrátor visszatér a 6. fejezetben, és a történetet az ő szemszögéből halljuk a regény további részében. Ezek a maga idejében nem szokványos narratív eszközök problémát jelentenek az olyan olvasó számára, mint Neil ten Kortenaar, aki a műhöz a hagyományos angolszász regénykoncepciók elvárásával közelít, de láthatóan értelmezhetőek például Viney Kirpal számára, aki azt állítja, hogy Kortenaar csupán a saját kritériumai alapján „találja a könyvet hibásnak,” tehát a lehetséges egyetlen racionális módon a ’hibákat’ mint „a témaválasztás okán szükségszerű költői eszközöket dicséri.”¹⁶ Kirpal a regényt „a hagyományos szóbeli történetmesélés elvei mentén megszerkesztett”¹⁷ műként kezeli, de nem fejt ki, hogy a karibi szóbeli történetmesélés hagyományai pontosan miként magyarázzák meg Lamming egyedi narratív eszközeit.

A regény felezőpontján a hatodik fejezet kulcsot ad az üzenet értelmezéséhez, és híven illusztrálja Lamming sajátos írástechnikáját. Ez az a rész, ahol az eredeti első személyű narrátor váratlanul visszatér, és felváltja az átmenetileg alkalmazott mindentudó harmadik személyű elbeszélőt. Az elbeszélt események során négy fiatal fiú egy fél napot időzik a tengerparton, Boy Blue majdnem megfullad, de egy halász szerencsésen megmenti az életét. A fejezet három pilléren nyugszik: a papagájok metaforikussá szélesített képe a nyitómondatban („papagájok sikoltoztak a fák tetejéről”); a pontos időmeghatározás („öt óra volt, megszólalt a harang a gazda udvara felől, amikor átléptük a falu határát útban a tenger felé”); és a helyszín szűkebb meghatározása („Belleville-ben jártunk, a fehérek lakta negyedben.”)¹⁸ A fejezet lezárásaként ugyanezek a jelzéstartományok jelenítődnek meg: „Boy Blue így szólt, Két óra van, menni kell!”; majd „Belleville határában, széles utakon a falu felé ügettünk”; míg az utolsó kép a madarak hiányára hívja fel a figyelmet: „nem ülték papagájok a fákon.”¹⁹ A fejezet szinte geometrikus arányossággal felépített eseménysora három, egymással össze nem függő történetet mesél el. Az első a narrátor tudatában újraélt korbácsolás keserű élménye (104–107.); a másodikat Boy Blue egy kiterjesztett monológ formájában meséli el, az elbeszélői hang megszakítása nélkül (127–133.); és végül Boy Blue majdnem halálos balesettel végző-

dő rákfogási kísérlete (141–145.). A fejezet eseményei nem kapcsolódnak közvetlenül az előző fejezethez, amelyben a vízparton lezajlott sztrájk leírását és az azt követő megbeszélést kísérhetjük figyelemmel a cipészboltban, ahonnan két nő verekedését látványossággként szemlélilik a szereplők. A 6. fejezet továbbá a soron következőhöz sem kapcsolható: ebben a fiúk titokban meglesik egy keresztelési rituálé imádkozóit. Ám az epizodikus elbeszélés, a nézőpontok váratlan, olykor tisztázatlan eltolódásai és a különböző narratív idők egymás mellé helyezése Lamming részéről egy mögöttes szándékot takar. Az akkurátusan gondos szerkesztettség egy átfogó, az eseményeket felülíró hatás érdekeit szolgálja; a szétzilált gyarmati társadalomban felnövekvő fiatal fiút mozaikszerűen mint egy kárpitszövet gobelinalakját ábrázolja.

Ugyanakkor a 6. fejezet a fiatal elbeszélő reveláció értékű felismerésére is fényt derít. Hazafelé a fiúk mindenféleről töprengenek közösen. A legjobban Boy Blue bölcsességét csodálják, ám a narrátor főhős csöndesen ráébred a továbbtanulás fontosságára. „A nyelvi készség egyfajta útlevel. Oda mehatsz, ahova akarsz, ha tiszta az előéletem... Ha jól ismered a[z angol] nyelvet, szavaid lesznek rá, hogy pótolhasd azt, amit nem érzel. És ha tényleg tanultál, és uralod a nyelvet..., akkor egyáltalán nem kell érezned.”²⁰ Ez a felismerés ösztönzi majd tanulmányai folytatására, és később arról is értesülünk, mi lett a többi fiúból. „A középiskola utolsó évében Bobot és Boy Blue-t beszervezték a helyi rendőrséghez... Trumper Amerikába emigrált, de senki sem tudta megmondani, mi lett belőle.”²¹ A narrátor saját sikerei felülmúlják barátai eredményét. A gyarmati hierarchiában az 'uralkodó' nyelv segítségével (angoltanár lesz Trinidadon) magasabb lépcsőfokra kerül, mint a hatóságokat kiszolgáló barátok, hisz már a regény elején lenézéssel kezelik köztisztviselőket. „Ha megjelent egy rendőr, félelem támadt. Az emberek, akik mindaddig nyugodtak voltak, hirtelen izgalomba jöttek, gyanakodni kezdtek.”²² A gyarmati világot a tekintélyt követelő alakok félelmetes jelenléte jellemzi. „Ne kockáztass! Légy résen mindig, mindenhol! Légy szilaj, szigorú! Légy agresszív! Ez szinte kötelességünk volt. A fürdőfelügyelő mindenkor a rendőrtiszt árnyéka volt.”²³ A közfürdő felügyelője „egy keskeny asztal mögött ült, igyekezett szigorúnak, fontosnak és agresszívnek látszani.”²⁴

Az iskola, csakúgy, mint a közfürdő, egy mikrotársadalmat jelenít meg a gyarmati világ faji összetettségében. A birodalom napján felügyelők keresik fel az iskolát, a királynő születésnapjának tiszteletére a diákok különböző előadásokkal készülnek. „Az ellenőr fehér bőrű volt, sima és hűvös, mint egy kavics. Az igazgató arca gazdagabb és erősebb, feketére égett a napon.”²⁵ Pontos leírást olvashatunk a szereplők elhelyezkedéséről, hisz az előadáson kiosztott hely az illetőnek a társadalmi hierarchiában elfoglalt helyéről árulkodik. „A felügyelő az emelvényen egy széken ült. Az igazgató egymagában állt féloldalt... Az osztályfőnök félelemtől aggodalmas arccal, szorongva várta az igazgató intését... Az emelvényhez legközelebb az elsősök ledarálták a szöveget, amit három hónapja magoltak. A tanár jelt adott, és ők kórusban szavalták.”²⁶ Az előadás közben véletlenül elmosolyodó fiúra az igazgató szigorú büntetést rótt ki. Négy fiú segédkezett (ez a hierarchia lehető legalacsonyabb foka), lefogta a vétkest, a tanár pedig nádpálcával kíméletlenül elfenekelte.

Minden fiú arra törekszik, hogy elkerülje a hatalmi hierarchia legsóbb fokait, és igyekszik az elithez közelíteni. Közülük ketten, akik a rendőrséghez csatlakoznak, nagy lépést tesznek felfelé. G. egy szinttel még feljebb lép, tanár lesz belőle, míg barátjuk, Trumper, aki eltűnik Amerikában, egy rejtélyesen egyedi, ám teljesebb megoldás lehetőségét fedi fel: elrejtőzik az ismeretlenbe. A narrátor utolsó naplóbejegyzése, mielőtt elhagyja Barbadoszt, arról tanúskodik, hogy az utóbbi egyedi megoldás megvalósításában reménykedik, hiszen Trinidadon, ahol állást kap, ő nem számít helybelinek. Így elmélkedik: „Amennyire tudom, senki sem is-

mer ott engem, így tiszta lappal indulok. Megpróbálhatok jó benyomást kelteni. Ha nem vagy helyi származású, kiváló esélyeid adódnak, hogy úriember váljék belőled... Nem ismerhetik azt az embert, aki valahol a bőröd kastélyában rejtőzik.”²⁷ Egy korábbi tapasztalatból fakad az a felismerés, hogy a társadalom szorításából az egyetlen menekülés, ha elhagyjuk az adott társadalmat. A mindentudó narrátor által elbeszélte fejezetekben az osztályfőnök, rossz híre miatt, retteg, hogy felismerik az utcán, és arról ábrándozik, hogy valami csoda folytán láthatatlanná válhat. Lamming a történetfűzés ezen pontján korlátozott harmadik személyű nézőpontra vált, ezáltal a tanár szorongásait kiterjeszti, majd helyzetét és körülményeit második személyben, önreflektáló modorban mutatja be. Ezek a nézőpontváltások általánosító hatást érnek el, így az önreflexió végeredménye magában foglalja a társadalom összes fekete bőrű tagját, akik bőrszínük adottságai nyomán képek elrejtőzni, láthatatlanná válni a sötétben.

„Mások szeme egyfajta ketrec. Ha rád pillant, kinyílik a rács, és csapdába estél. Mindig ez történik. Néha, amikor egyedül ácsorogsz nyilvános tereken, buszállomáson, az emberek fel-alá járkálnak, magokat vesznek, nézelődnek, néha az az érzésed támad, hogy téged néznek, és ha túl érzékeny vagy, rögtön el akarsz bújni. Vagy moziban, mielőtt kialszanak a fények. Végigmentél a székek melletti, szőnyeggel borított folyosón, és az emberek, akik körülötted ülnek, rosszallóan bámulnak rád. Az egész mozi, úgy tűnik, olyan, mint a köztér: egyetlen hatalmas szem, amely téged néz. Egy nagy ketrec, amely a rácsai közé zár. Gyakran az előcsarnokban kívártad, hogy az összes lámpát leoltsák. Megvártad, amíg túl sötét lett ahhoz, hogy bárki is meglásson, és így lopakodtál végig a szőnyeggel borított folyosón: egy fekete alak a feketeségben. Jó érzés volt. Volt valami egészen csodálatos abban, hogy nem látnak. Kifinomultság nélkül nyújtózkodhatsz, vakarózhatsz. Ugyanígy az iskola mosdójában. Ha becsuktad az ajtót, a kis fülke fekete lyuk lett, ahol kedvedre grimaszolhatsz vagy halkán suttozhattad a tanult verseket.”²⁸

Az utolsó mondatokban, korábban rögzült párhuzamuk nyomán, már egybe mosódik a fiatal elbeszélő és a tanár személye. Ugyan a két élmény közül az első (elrejtőzés a sötét moziban) az olvasó számára még a tanár által átélt élménynek hangzik, de a második esetében (rejtőzködés az iskolai mosdóban) már nincsenek eligazító utalások az élményt megélő személyre vonatkozóan. A második személyű narráció így tágitja ki a nézőpontot és éri el az általánosítás hatását, hisz az olvasó hajlamos a moziban való rejtőzködést visszamenőleg mind a fiú, mind a tanár által átélt élményként kezelni. Következésképpen az összehatás a szinte már főbiás menekülési vágyat az egész fekete társadalomra kivetíti.

George Lamming olyan archetipikus kifejezőmódot honosított meg a Karib-térségben a *Bőröm kastélyában* című regényével, amelyet később számos nyugat-indiai regényíró alkalmazott. E regények visszatérő témája az elnyomó gyarmati társadalomban való felnövekedés, majd a mozzanat, hogy a felnőtté vált főszereplőt saját társadalma, mivel azt a főhős valamiképpen 'kinőtte', annak hagyományos eszméit meghaladta, kitaszítja, a felnőtté vált embert távozásra készíteti. Ezekben a regényekben, Jamaica Kincaid, Michael Anthony vagy V. S. Naipaul munkáiban, az utolsó jelenet nagyon gyakran megegyezik: a főszereplő örökre búcsút vesz a szigettől, ahol született.

Geoffrey Drayton

■ Geoffrey Drayton a felnövekvés témáját feldolgozó, *Christopher* című regénye (1959) eredetileg három részből állt: Christopher Barbadoson megélt gyermekkorra, angliai tanulmányai, majd visszatérés a szülőföldre. Azonban Drayton, aki maga Cambridge-ben szerzett diplomát, és Angliában kezdett tanítani, utóbb úgy döntött, nem jelenti meg a második részt, a harmadik pedig a BBC *Vissza a szigetre* című produkciójában került felhasználásra.²⁹ Eredeti terve mindazonáltal

ékesen illusztrálja a karibi szerzők elvándorlással kapcsolatos általános vágyát, és azt a szintén általánosan megjelenő belső igényt, hogy a szigeteken született tehetség fejlődési lehetőséget az angol nyelvű világ kulturális központjaiban keressen magának, hiszen a szülőföld nem megfelelő terep a kiteljesedésre, ha a szigetek alacsonyabb szintű oktatását az értelmiségi szerepre vágyó kezdő szerző már kimerítette. Így tehát Drayton eredeti regénytervének megmaradt első része nem más, mint egy szabályos Bildungsroman, visszafogott társadalomkritikai háttérrel.

A regény társadalomkritikai üzenete rejtetten jelenik meg; Drayton nem ábrázolja közvetlenül a gyarmati társadalom belső feszültségeit, a színes bőrű lakosságot érintő társadalmi igazságtalanságok például csupán három jelentéktelen jelenetben kapnak hangot. Gip, Christopher pesztonkája így mesél az ártatlan kisfiúnak a kolerajárványról: „Az emberek úgy hullottak, mint a legyek. Jobban mondván: a feketék. Úgy tűnt, ez nem zavarja a fehérek nyugalmát.” A fiatal és ártatlan kisfiú, egyfajta burkolt rasszista meggyőződéssel kéri az ápolónőt, hogy írja körül a halottak szagát: „Nem arra a szagra gondolok, amit a feketék állandóan árasztanak magukból, hanem az elmúlás szagára.”³⁰ Egy későbbi jelenetben egy fekete koldus zokon veszi, hogy Christopher, a nagyapja autójában ülve, igyekszik figyelmen kívül hagyni a koldust. „Felesleges a nagyképűség. A bőrszínem zavar? A nagyapádnak is születtek ugyanolyan fekete porontyai, mint én vagyok.”³¹ A harmadik ilyen mellékes szál, amikor a helyettesítő szakács, elbocsátása alkalmával, átkokat szór Christopher anyjára: „Ti, fehérek, azt gondoljátok, nincs bennünk méltóság; hogy alkalmazhattok minket, majd eldobjátok, ahogy nektek tetszik. Nem lesz ez mindig így!”³²

A szerző nem árulja el Christopher életkorát, de a regény nagyjából két héttel az új iskolaév megkezdése előtt végződik, és a történetek egy nyári szünet eseményeit elevenítik fel. A fiatal fiú a nyári szünet folyamán fokozatosan elidegenedik fehér bőrű szüleitől, és egyre közelebb kerül az ültetvényen alkalmazásban álló feketék közéjéhez, érzéseire. Emlékei szerint korábban a cselédsorról éjszaka hallható dobszó megrémítette és rémálmokat okozott, de ezen a nyáron érdekelni kezdi a fekete mágia, az *obeah* gyakorlata, és egyre közelebb kerül hozzá Gip, a fekete pótmama, aki maga is odaadóbban szereti a kisfiút, mint a szülei. Gip a regény végén meghal, és ekkor a fiú szemében már szinte valóságos anya. Az utolsó jelenet Gip temetése; Christopher megrendülésében az idős alkalmazott sírjába akarja vetni magát, de valaki megragadja, és anyja karjai közé tereli. „A sóhajok és jajveszékélés hatására anyja magához szorította a fiút. A teste remegett, és nem tudta, hogy az öreg dajkát siratja-e, vagy azért sír, mert egy pillanatra Christopher a karjai közt ismét a gyerek volt, akit Gip egykor dajkált. Most, ahogy hozzábújik, még néhány percig újra gyerek, gyermekkorának utolsó perceiben.”³³

Christopher elveszít egy ragaszkodó pótmamát, és anyja ekkor rájön, hogy a fiúnak talán nincs is többé szüksége dajkára. Christopher úgy válik nagykorúvá, hogy először van kitéve a gyász pusztító érzésének, és egyúttal a felnőttkor magányos állapotába kerül, mivel egyetlen közeli társa, Gip, nincs többé. Kenneth Ramchand szerint Gip halála „az olvasóban azt a benyomást kelti, hogy Gip szeretete fogja Christophert segíteni abban, hogy a jövőben eligazodjon, és ebben a megtapasztalt szeretetben talál majd erőt az elkövetkező problémák leküzdéséhez.”³⁴

A regény három részből áll: „Apa”, „Anyá” és „Gip”, de a három rész kevert fókuszú, és mindhárom Christopher teljes életvilágát tárja elénk, anélkül, hogy különösebb hangsúlyt helyezne az adott rész címében jelölt szereplőre. A legfontosabb kapcsolat mindvégig a pótmama marad, és a fiú iránta elmélyülő vonzalmát az apa hívős merevsége és az anya betegsége, majd az elvetélt, meg nem született testvér hiánya csak aláhúzza. Christopher lelkét nem a meg nem született kistestvér elvesztése rendíti meg; sokkal inkább Gip, a pótmama, pótnővér elvesztése, aki számára az ártatlan gyermekkorat testesítette meg.

Drayton regénye végső soron egy menekülés élményét tárja elénk: az Angliában letelepedő szerző nosztalgikus emlékeit meséli el barbadosi gyermekkoráról, amely talán soha nem is létezett úgy, ahogyan ő mesél róla. A brit olvasóközönség számára írt szöveg szemléletesen ábrázolja a trópusi sziget egzotikumát: Christopher lelkes kis természettudós; mindenféle lényt és létezőt felismer és megfigyel, az orchideáktól az egzotikus gyümölcsökön át a rovarokig. Saját kiskerttel művel, különleges gyógynövényeket és virágokat gondoz, és gyűjti a tengeri kagylókat, csigákat. Egy jelentéktelennek tűnő megjegyzés a regény korai szakaszában később jelentéssel telített allegóriává minősül át, amely allegória az egész mű végső üzenetét jelzi. „A csigáim a legjobban fekete ruhán kelnek ki. Azt hiszik, még mindig a földön vannak. Ha fehér ruhára teszem őket, a tojások megromlanak.”³⁵ A regény egyetlen értelmezése sem hagyhatja figyelmen kívül a párhuzamot eme egyszerű megfigyelés, megjegyzés és Christopher fekete bőrű dajkája iránti növekvő szeretetének ábrázolása között.

Austin Clarke

■ Austin Clarke két regényében is felidézi barbadosi gyermekkorát. Az *Among Thistles and Thorns* (1965) egy kilencéves kisfiú néhány napját eleveníti fel, a fiú kilátástalan körülmények között, csonka családban él, anyja lelkileg sivár, anyagiilag elszegényedett, a fiát gyakran elveri. A történet során a fiút egy mérges rovarcsípés szinte önkívületi állapotba hajszolja. Ilyen állapotban szédelegve, céltalannul bolyong a faluban, és elmeséli, mit lát. Megfigyelései egy züllött, leromlott, küldetés nélküli társadalomról tudósítanak. A faluban az emberek elsődleges célja szexuális vágyaik kielégítése és az állandóan jelen lévő éhség leküzdése: a kisfiú nem érez kötődést vagy vonzódást a közösség egyetlen tagja iránt sem. Bár a leányiskola tanára, Miss Brewster azt tanácsolja neki, hogy folytassa az 'edikációt': „Fiam, a tanulás az egyetlen kiút,”³⁶ a fiú nem lát a maga számára semmilyen jövőt Barbadoson. Arról ábrándozik, hogy elszökik otthonról, ahogy a szomszéd lány tette. Azonban a lány szintén elszegényedett édesanyja a történeteket máskepp magyarázza: „Rachel csak elment. Nem hívhatjuk szökevénynek. Az a gyerekek csak a rendszer elől menekült, szívem.”³⁷ A fiút folyamatosan annak vágya gyötri, hogy egy nap maga mögött hagyhassa a sziget társadalmát. „Mindig az járt a fejemben, hogy ha felnövök, tengerre szállok, és megmenekülök az igazgatótól, anyámtól és a falutól,”³⁸ majd később elhatározza: „Elmegyek. Elmegyek a tengerre. Hajóra szállok, és meg sem állok Harlemig. Igen, elmegyek. Összetörök minden tárgyért, poharat, csészét... Felgyújthatnám a házat, felgyújthatnám az ágyat, hogy tisztító tűzben égjen... Már bármit megtehetek, hisz eldöntöttem, hogy elmegyek.”³⁹ Végül néhány napra valóban elszökik otthonról, gyűlölt anyjától, aki maga is éppúgy elszigetelődött a körülötte lévő világtól, mint a fia. Gyakorlatilag a fiú nem ismer más családtagot, mint az anyját, és anyjáról is alig tud valamit. „Soha nem árulta el a korát. Soha nem mertem megkérdezni. Soha nem mondott el semmit magáról. Soha nem mesélt nagyanyámról vagy nagyapámról; még csak azon sem töprengtem, hogy vannak-e testvérei. Ezek a dolgok, ezek a gondolatok: a tágabb család – teljesen idegennek tűnt számunkra.”⁴⁰ Amikor a fiú végül elszökik otthonról, a felszabadultság érzése pillanatnyi; a kalandot nem tudja hosszabban kiélvezni, örömet csupán a sötét utcán, az első percek megiramodása alatt érez: „A hangja mögöttem maradt, elszállt, mint egy templom harangzúgása, eltűnt belőlem, ahogy átszaladtam az utcán, a mi utcánkon, immár távolodva tőle, e pillanatban szabadnak éreztem magam.”⁴¹ Mivel nem talál vigaszt a szabadságban, reménytelenül, megtörtén, felismerve vereségét, hazatér.

Az ifjú elbeszélő szomorú, kilátástalan, jövőbeli remények nélküli élete, a szerző ábrázolásmódjából következően nyilvánvaló szándékkal, a magánytól, szétszakítottságtól szenvedő, fragmentált és izolálódott, beteg társadalmat hivatott

megmutatni, amely összes tünetre az egyetlen gyógymód, ha a szenvedő fiatal maga mögött hagyja szülőföldjét, és hátat fordít a társadalomnak, amelybe beilleszkedni és ahol fejlődni képtelen.

Az *Among Thistles* oldalain felvillanó több mozzanat újra megjelenik Clarke egy későbbi regényében, a *Growing Up Stupid Under the Union Jack* (1980) című kötetben. Ez a regénye már a publikálás körülményeit tekintve is kudarc. Havanában jelent meg, pedig az ekkor már Kanadában élő Clarke nemzetközileg ismert szerző. A könyv – a címdal regényként említi, bár a szöveg inkább memoár – nyilvánvaló ideológiai célokat szolgál a szocialista politikát folytató Kubában. A spanyol–amerikai háború, majd a kubai forradalom után az Egyesült Államok közelsége az angol nyelvterület felé történő betagozódással fenyeget. A regény propagandisztikus módon, a gyarmati angol missziók negatív példaként történő bemutatásával igazolja, miért tartozik Kuba a nagyhatalmak közül mégis a spanyol nyelvterülethez. A nyugtalanító nyomdai hibákkal tűzdelt szöveg emlékek foszlányaiból összeállított eseménysor. Nem más ez, mint önéletrajz: a narrátort 'Clarke'-nak szólítják a tanárai. Nem beszélhetünk a hagyományos értelemben történetről, a 'regény', úgy tűnik, határozott cél nélkül egymás mellé helyezett pillanatképek sorozata, az eseménysor nem vesz irányt, nem vezet sehova. Néhány kiragadott részlet az alábbiakban talán megvilágítja a regény általános hangulatát és az elbeszélő mentalitását.

A fiatal fiú (Clarke) magában úgy dönt, hogy igazi hazája Nagy-Britannia, nem pedig Barbados, ahol él: „Otthonosabbnak éreztem azt az országot, Angliát, az anyaországot, mint Barbados. Lelkem mélyén az *Anglia története* című könyvben szereplő nagyszerű férfiak életét éltem.”⁴² Ám az angol úriemberek sztereotip mintája, akit a gyerek ábrándozásaiban utánoz, történetesen hamis modell: „Volt közöttünk egy gyerek, az 'őrnagy', egy igazi, valódi angol, akit utánozva igyekeztünk el-sajátítani az angol nyelv furcsa dialektusát. Akkor még nem tudhattuk, mert Angliától a hatalmas Atlanti-óceán választott el bennünket, hogy az általunk imitált 'művelt' angol beszéd valójában a munkásosztály nyelve, londoni halkereskedők beszéde. Mi, egy többé nem szabad társadalom fekete arisztokráciája, anyanyelvünket felcseréltük az angol munkásosztály konyhanyelvére.”⁴³

A gyerekek tudatában lényeges az eltérés a brit és az amerikai angol nyelv között, hisz utóbbit az alapján ítélik meg, hogy valaha ők is a Brit Birodalomhoz tartoztak. „Nem is származhatunk azoktól az 'amurkán' rabszolgáktól, mondta a nagyanyám. A St Matthias vagy a combermere-i iskolában egyetlen történelem-könyv sem foglalkozott a szörnyű, és néhányunk számára szégyenletes amurkán találmánnyal, ami a rabszolgaság. Az amurkán feketék voltak rabszolgák. Nem az angol feketék! Anglia soha nem engedné meg, hogy alattvalói rabszolgasorba süllyedjenek.”⁴⁴ Ez nem más, mint nyilvánvaló történelmi csúsztatás.

A végső menekülés a serdülőként ábrándozó Clarke, ahogy sok kortársa számára is, az úgynevezett Exhibition Examination, egyfajta iskolát befejező záróvizsga sikeres letétele, amely vizsga alapján nyerhetett a pályázó felvételt angliai egyetemekre. A vizsgán dőlt el minden, „hogy bekerülünk-e egy brit egyetemre. Ez számunkra létfontosságú volt: élet-halál kérdése.”⁴⁵ Ezt a legalizált utat járja be szinte minden író, aki saját művészi kibontakozása céljából szinte elmenekült a szigetekről.

A fentiekben tárgyalt szerzők és művek csupán egy kis szeletét jelentik a huszadik század második felében megszülető fiatal karibi regényirodalomnak. Ám hogy a gyermekkor-serdülőkor ábrázolása nem véletlenszerű, arra bőven találhatnánk további példákat. Csak hogy néhányat említsünk: foglalkozott a témával Michael Anthony egy másik regénye (*Green Days by the River*), V. S. Naipaul (*Miguel Street*), Sonny Laddoo (*No Pain Like This Body*), Sam Selvon (*An Island is a World*), Naipaul fivére, Shiva Naipaul (*Beyond the Dragon's Mouth*), valamint

unokaöccsük is, Neil Bissoondath (*The Innocence of Age*). A történetek végkimenetele szinte minden esetben olyan fordulatot tartalmaz, amelyben az általában első személyű narrátor főszereplő kamasz- vagy fiatal felnőtt korában elhagyja a szigetet, ahol született, és az angol nyelvű világ más régiójába telepszik át. Külön tanulmány foglalkozhatna például, a karibi térségből, a trópusi éghajlatból az időjárás tekintetében a másik extremitás felé, a fagyos északra, Kanadába elvándorló szerzőkről, vagy a térségben született női szerzőknek (Merle Hodge, Jamaica Kincaid) a gyermekkor és a felnőtté válás élményét körüljáró regényeiről. Szinte már sorsszerű Sonny Ladoo életpályája. Karrierje tragikus véget ért korai halálával. Miután Kanadába emigrált, és regényével, a *No Pain Like This Body* (1987) című kötettel elismerést szerzett, a kanadai kormány ösztöndíjának támogatásával visszatért szülőhazájába, Trinidadra. Nem sokkal később testét „egy vízelvezető árokban fedezték fel, brutális támadás érte. Nem sokkal később belehalt sérüléseibe. Nem idős korban. Csupán huszonnyolc éves volt.”⁴⁶ Halála mind a mai napig rejtély.

■ JEGYZETEK

1. Daryl Cumber Dance: *Fifty Caribbean Writers: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*. Greenwood Press, New York, 1986. 20.
2. Paul Edwards és Kenneth Ramchand: *Introduction*. In: Michael Anthony: *The Year in San Fernando*. Heinemann, London, 1976. v.
3. Dance 1986. 23.
4. Edwards 1976. viii.
5. Kenneth Ramchand: *The West Indian Novel and its Background*. Heinemann, London, 1983. 210. (A továbbiakban: Ramchand 1983)
6. Uo. 216–218.
7. Anthony Luengo: *Growing up in San Fernando: Change and Growth in Michael Anthony's The Year in San Fernando*. Ariel: A Review of International English Literature. 1975. 2. sz. 94.
8. Ramchand 1983. 206.
9. Michael Anthony: *The Year in San Fernando*. Heinemann, London. 1976. 106.
10. Uo. 107.
11. Uo. 109.
12. Uo. 134.
13. Neil ten Kortenaar: *George Lamming's In the Castle of My Skin: Finding Promise in the Land*. Ariel: A Review of International English Literature 1991. 2. sz. 43.
14. Viney Kirpal: *George Lamming's In The Castle Of My Skin: A Modern West Indian Novel*. Ariel: A Review of International English Literature 1997. 2. sz. 106. (A továbbiakban Kirpal 1997)
15. David Williams: *Introduction*. In: George Lamming: *In the Castle of my Skin*. Longman, Harlow, 1988. vi.
16. Kirpal 1997. 109.
17. Uo. 112.
18. George Lamming: *In the Castle of my Skin*. Longman, Harlow, 1988. 101.
19. Uo. 149–150.
20. Uo. 146.
21. Uo. 216.
22. Uo. 19.
23. Uo.
24. Uo. 21.
25. Uo. 31.
26. Uo. 32.
27. Uo. 252–253.
28. Uo. 65–66.
29. Louis James: *Introduction*. In: Geoffrey Drayton: *Christopher*. Heinemann, London, 1983. 5–6. (A továbbiakban: Drayton 1983)
30. Geoffrey Drayton: *Christopher*. Heinemann, London, 1983. 13–14.
31. Uo. 60.
32. Uo. 102.
33. Uo. 192.

34. Ramchand 1983. 230.
35. Drayton 1983. 15.
36. Austin Clarke. *Among Thistles and Thorns*. Heinemann, London, 1965. 24.
37. Uo. 66.
38. Uo. 53.
39. Uo. 134.
40. Uo. 48.
41. Uo. 63.
42. Austin Clarke. *Growing Up Stupid Under the Union Jack*. Casa de las Americas, Havana, 1980. 71.
43. Uo. 51.
44. Uo. 147.
45. Uo. 177.
46. Harold Sonny Ladoo. *No Pain Like This Body*. Heinemann, London, 1987. 1.

CSÁSZÁR IRMA TÍMEA

AZ ÉLCLAPOK MINT A MAGYAR ÉS A ROMÁN ELŐKÉPREGÉNYEK HORDOZÓI

■ Egy adott kultúra képregénytörténetének feltárásához szükségszerűen figyelembe kell venni a képregények alakulástörténeteinek globális és regionális változatait egyaránt. Mindez azzal magyarázható, hogy a képregényt „történetileg dinamikus identitás jellemzi. 19. századi születése óta alakulásban van, nem marad ugyanaz, de nem is válik teljesen mássá.”¹ Ez a dinamikus identitás a hordozó felől is tetten érhető – mivel a képregény a különböző mediális közegekkel találkozáva formálódott –, de leginkább a képregények történeti és kulturális alakulásában mutatható ki. „Az iparági jelentőség szempontjából vezető japán manga (koreai manhwa), európai frankofón bande dessinée és észak-amerikai comics mellett is számos változat jött létre, illetve ezek önmagukban sem egységesek. Számos kapcsolat van e változatok között is, gyakran a képregény kulturális változatainak dinamikus identitásai sem egymástól elválasztottan alakulnak.”² A három kiemelkedő képregényes változat az elbeszélőrendszerek, a grafikai stílusok és a formanyelvi sajátosságok mentén választható el, azonban a megnevezett változatok sem eredményeznek homogenitást, mivel egymástól függően alakulnak, egymást át-szöve és formálva. Innen nézve értelemszerű, hogy a globális perspektíván belüli regionális képregényes változatok is szintén egymás folyamatos kereszteződésében jönnek létre.

Az európai képregénykultúrák közül több szempont miatt is kiemelkedő a frankofón bande dessinée, de a képregény dinamikus identitásának köszönhetően a kiemelkedőbb változatokat is formálják a kisebb, regionálisan értett európai változatok, mint például a magyar vagy a román képregényes változatok, ahogyan a nagyobb képregénykultúrák is jelentős hatást gyakorolnak a regionálisan értett képregényes változatokra. Ebből következően a képregények regionális változatainak vizsgálatakor a transzkulturális áramlatok kutatása és a képregényes változatok közötti hatásmechanizmusok kimutatása az indokolt.

A magyar és a román képregényes változatok transzkulturális formálódása fel-lelhető a kortárs tendenciákban is, de a képregénytörténeteik alakulásában is ki-

mutatható. Mindkét változat esetén a képregény genezisének kérdése szoros sajtótörténeti vizsgálatra utal, illetve a 19. századi gyermeklapokra és élcslapokra mint az előképregények hordozóira helyezi a hangsúlyt. Jelen tanulmány arra tesz kísérletet, hogy egy transzkulturális szempontok szerinti vizsgálat mentén feltárja a magyar és a román képregénytörténet-írás metszéspontjait és rámutasson a két változat élcslapokban található előképregényeire.

Regionális élcslapok transzkulturális hálóban

■ A transzkulturalitás terminus alapjai Fernando Ortiz kubai antropológus nevéhez köthetők. Ortiz az 1940-ben megjelent *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Kubai ellenpont. Dohány és cukor)³ című könyvében használta először a fogalmat, mivel úgy gondolta, hogy az afro-kubai kontextus értelmezésére nem elegendő az akkulturáció fogalma.⁴ A transzkulturáció bevezetésének oka, hogy „a népek közötti kulturális érintkezésből következő intenzív kölcsönhatást kívánta megragadni, amelynek során az eredeti, játékban levő elemektől eltérő, új kulturális jelenség jön létre.”⁵ A fogalmat Wolfgang Welsch német filozófus gondolta tovább 1999-ben. Welsch *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*⁶ című tanulmányában a transzkulturalizmust az inter-, valamint multikulturalizmus meghatározásaiból vezeti le, és ezektől határolja el: míg az interkulturalitás fogalma szerinte a kultúrák homogenitását és szeparatista jellegét erősíti, addig a multikulturalitás lehetőséget ad a toleranciára és a megértésre, viszont itt is belső homogenitás tételeződik. „Welsch szerint a kultúrák de facto már nem rendelkeznek a homogenitás és az elválaszthatóság megnyilvánulásával, ehelyett új formát öltöttek, amelyet a transzkulturalizmus fogalmával lehet megnevezni. Olyan kulturális állapot jött létre napjainkra, amely a mixeltség, a permeáció (áthatolási képesség), a hibriditás, valamint a kultúrák külső hálózatos összekapcsoltsága okán túlmutat a nemzeti kultúrák határain.”⁷ A transzkulturalizmus megértéséhez további szempontokat kínál Arianna Dagnino *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*⁸ című művében, melyben leginkább a transzkulturális irodalomra és írásmódra kerül a fókusz. Itt a transzkulturalizmus tere egy olyan kultúrák közötti megtermékenyítő viszonyt jelöl, mely „a határokon való áthatolással, az utazással, örökös úton levéssel, a kultúrák metszéspontjában létezéssel, a hontalansággal hozható kapcsolatba”.⁹

A vázolt megközelítésekből látható, hogy a transzkulturalizmus fogalomhasználatával olyan új értelmezési lehetőségek nyílnak meg, melyek relevánsak lehetnek egy adott képregénykultúra alakulástörténetének a feltárásához. A transzkulturális permanens határátlépés fellelhető a különböző képregényes változatok kortárs tendenciáiban is, ahogyan az alakulástörténetük kapcsán is jelen van. Az átjárhatóságnak és a kulturális változatok szóródásából adódó hálózatnak köszönhetően a különböző képregénykultúrák nem önmagukban, homogén módon, hanem inkább egymást átjárva és alakítva, egymástól függően léteznek. A transzkulturális folyamatokban való létezés a globális változatoktól a regionális változatokig érvényes. A szóban forgó magyar és román képregénykultúrák sem függetlenek az előbbiektől, de regionális közelségük miatt egymás változataiból is építkeznek, így alakítva képregénytörténeti metszéspontokat.

Amennyiben fel szeretnénk tárni ezeket a metszéspontokat, elsődlegesen a két képregénykultúra alakulástörténeti folyamatait szükséges vizsgálni. Ehhez érdemes megnézni azokat az eddig megjelent kutatásokat, írásokat, melyek a két képregénytörténet alakulására fókuszálnak, illetve megvizsgálni ezen írásokban azt, hogy a magyar és a román képregények genezisént milyen hordozóhoz kötik, milyen jellegzetességgel bírnak az írások által megnevezett előképregények.

A magyar képregénykultúra kapcsán, bár nem beszélhetünk még egy kronologikusan felépített, diszciplináris jelleggel bíró, átfogó képregénytörténeti írásról,

ennek ellenére a képregénykutatás már az 1970-es években jelen van. Itt említhető Gellért Endre vagy Rubovszky Kálmán munkássága.¹⁰ Az alakulástörténet felől közelítve leginkább Kertész Sándor munkássága említhető.¹¹ Kertész a műveiben a képregény geneziséét a 19. század második felében megjelenő élclapok karikatúráihoz köti. Az eddig megjelent írások kijelölnek egy korszakot a genezis kutatása kapcsán, valamint rávilágítanak a sajtótörténeti vizsgálódás fontosságára. A 19. század második felében az élclapok mellett kezdtek megjelenni a gyermeklapok, melyekben szintén fontos szerepet játszott az illusztráció. Ahogyan arra Vincze Ferenc is rámutatott, a magyar képregénytörténet-írás nem fókuszál a gyermeklapok illusztrációira, esetleges előképregényeire, annak ellenére, hogy több érv is a gyermeklapok szoros vizsgálata mellett szól.¹² Ha a transzkulturalitás mentén láttatjuk a képregény alakulástörténetét, akkor érdemes megvizsgálni, hogy a román közeg hova helyezi a képregény geneziséét. A Dodo Niță és Alexandru Ciubotariu által írt kronologikusan felépített román képregénytörténet a kezdeteket a század végi gyermeklapokban látja.¹³ Ez az irány is felhívja a figyelmet arra, hogy a magyar közegben hiányosak a gyermeklapok vizsgálatai, míg a román berkekből az élclapok említése marad ki. A két képregénytörténet írásainak összevetése tehát feltár olyan hiányosságokat, melyek irányt mutatnak a kutatásban.¹⁴

A 19. század második felét a sajtótörténet felől vizsgálva több olyan magyar és román élclapról beszélhetünk, melyekben a megjelent karikatúrák kapcsán feltételezhetően jelen van a képregény formanyelve. Magyar berkekből ilyenek a Jókai Mór által szerkesztett *Nagy Tükör*, majd *Üstökös* nevű élclapok.¹⁵ A korban – ahogyan a médiakultúra regionális hatásai is megkívánták – a román közegben is voltak olyan élclapok, melyekben a képregény genezise feltételezhető. Ilyenek például a *Nichipercea*, a *Ghimpele* vagy a *Sarivari* nevű élclapok.¹⁶ Ha szorosabban vizsgáljuk az élclapok indulását, akkor feltűnik, hogy a magyar, illetve a román közegben találunk olyan élclapokat, melyek azonos évben kezdték meg működésüket. Az Ágai Adolf által szerkesztett hosszú életű, és az élclapok soraiból kiemelkedő *Borsszem Jankó* 1868-ban indult. Ugyanebben az évben látott először napvilágot a Iosif Vulcan által szerkesztett *Gura Satului* nevű román élclap, melynek székhelye Pest volt. Az azonos évben való elindulás, illetve a román élclap dualista Magyarországon való megjelenése – a fentebb említett érvek mellett – okot ad a megnevezett élclapokban közölt karikatúrák komparatív vizsgálatára. Feltételezhető, hogy a képregény formanyelve mindkét élclapban jelen van, mivel a regionális közelség adta médiakulturális hatások miatt a lapokban hasonlóan alakult többek között az ábrázolástechnika, a kép és szöveg viszonya.

A század második felében kezdett megélni a képregény működése Magyarországon. A sajtótörténet a *Borsszem Jankó*t méltatja leginkább az élclapok közül a hosszabb fennmaradás és az előfizetők száma miatt, valamint tartalmi szempontból is kiemelkedőnek bizonyult. Az élclap szerkesztőjének, Ágai Adolfnak a sajtóban betöltött tevékenységét leginkább az álnév használata jellemezte. „Csicseri Bors néven szerkesztette a *Borsszem Jankó*t, Forgó bácsi néven a *Kis Lapot*, Porzó néven írta alá tárcáit, s valóban kivételként szerkesztette saját nevén a képes »enciklopédiái« hetilapot, a *Magyarország és a Nagy Világ*ot. [...] Legismertebbé és legjelentékenyebbé a politikai élclap sajtóműfajának kifejlesztése, a *Borsszem Jankó* szerkesztése tette.”¹⁷ A lapalapítás előtt Ágai az élclapi tevékenységéhez köthető álnévvel már feltűnt a *Bolond Miskában*, ahol létrehozott olyan karikatúrafigurákat, melyekkel egyrészt megújította a lapot, másrészt ezekkel a figurákkal „teremtődött meg a magyar politikai élclapok legnépszerűbb élclapformája. Ágai első ilyen figurája, a Király utcai leveleket író Spitzig Iczig, a zsidó emancipációért és a zsidó kispolgárság magyarosodásáért küzdve, 1865. november 5-én jelentkezett először.”¹⁸ Az élclapokból ismert figurákra jellemző a transzmedialitás, akár az egyik lapból a másikba való átmenetel, akár a médiumok közötti

vándorlás.¹⁹ Ágai *Bolond Miskában* született figurája, Spitzig Iczig a *Borsszem Jankó* indulása után már ebben a lapban jelent meg, sok más Ágai által kitalált karakter mellett. Ebből is látható, hogy az élclapok legfőbb különleműsége a többi korabeli laptípustól a karikatúrákhoz köthető, így a szerkesztők és írók mellett az élclap állandó munkatársai voltak a grafikusok is. A magyar élclapirodalomból Jankó János emelkedik ki grafikusként, akinek jelentős munkássága több lapból is visszaköszön. Figyelemre méltó, ahogyan már a korabeli grafikai munkásságban is érzékelhető a transzkulturális hatás, melynek jelen esetben politikai és kultúrtörténeti oka is van, ugyanis „miután Jankó Jánost a baloldali élclapok fogva tartották, Ágainak az első szám után már a karikaturista volt az egyik legnagyobb gondja. Végül a cseh Karel Klič személyében sikerült olyan rajzolóval találania, aki évekre a lap egyik legfőbb vonzereje lett.”²⁰ A különböző karikatúrák megalkotási módja mellett a *Borsszem Jankó* létrehozásában és más aspektusú működésében szintén fellelhető a transzkulturális hatás, ugyanis az újító erejét a külföldi lapok hagyományaira építette. „Maga Ágai a londoni *Punch*ot és a berlini *Kladderadatsch*ot nevezte meg példaképeinek. Mindkettő a megjelenési formában, elsősorban pedig a tartalom, az érdeklődési kör sokszínűségében és a politizálás sokoldalúságában volt példaadója. Mellettük kétségtelenül nagy hatást gyakorolt rá a Magyarországon legerősebb német élclap, a *Fleigende Blätter* és akkor már Európa-hírű költő-rajzolója, Wilhelm Busch is.”²¹ Kétségtelen, hogy a nagyobb hírnévvel és sikerrel rendelkező élclapok hatottak több regionálisan értett lapra, viszont a regionális lapok között is kimutatható az, hogy alakulásaikban metszik egymást, és hatást gyakoroltak egymásra.

A *Gura Satului*t Pesten kezdte el kiadni 1868-ban Iosif Vulcan, majd a lap székhelye 1870-től átkerült Aradra, Mircea Vasile Stănescu gondozásával.²² A román élclapban is fellelhető a nemzetközi hagyományokba való beágyazottság, melynek kultúrtörténeti okai is vannak. Iosif Vulcan kiadói életbe való belépését és szerkesztői tevékenységét anyja két fővárosi testvérének, Irinyi János neves vegyésznek és Irinyi József ügyvédnek és publicistának a kapcsolatai is elősegítették.²³

A román sajtóban a humoros és szatirikus élclapok bevezetésével és a politikai hangvételű karikatúrák megjelentetésével ebben az időszakban több lap is próbálkozott. Ezek a lapok rövid életűek voltak, de szükségszerűek ahhoz, hogy törekvéseikre és hagyományaikra építkezessen a *Gura Satului*, amelyik ellentétben elődeivel, több évfolyamot is megért. A 1850-es évektől kezdődően kezdtek megjelenni azok az élclapok, melyek a karikatúra sajtóban betöltött szerepét erősítették. A lapok leginkább anyagi okok miatt szűntek meg, vagy politikai okok miatt betiltották őket. A román élclapokban szintén érzékelhető egyfajta transzkulturális áramlat, ugyanis ezek a lapok rövid életük ellenére szintén a korabeli globális mintázatokra épültek. Ezt leginkább a Bukarestben megjelent *Șarivari român* nevű illusztrált szatirikus élclap mutatja, mely egyértelműen a francia *Charivari* nevű lap átvétele.²⁴ A *Gura Satului* megjelenése előtti pár évben is voltak próbálkozások a karikatúrát megjelenítő laptípusokra. Ilyenek voltak a *Tutti Frutti* (1861), a *Strigoiul* (1862) és az *Umoristul* (1863–1866).²⁵ Ezek a lapok nevezhetők a *Gura Satului* közvetlen elődeinek, de ezek közül is leginkább az *Umoristul* nevű lap, melyet szintén Iosif Vulcan szerkesztett, ezúttal George Ardeleanuval közösen.²⁶ A román élclapirodalom szempontjából a *Gura satului* már a kezdetekben egyedülállónak bizonyult, mivel az egyedi szatirikus és humoros jellegéből adódóan a dualista Magyarország egyik legjelentősebb román politikai lapjának nevezhető.

A lap karikatúrainak ábrázolásában feltűnnek a képregény formanyelvére hajazó elemek, a kép és a szöveg együttes közlése vagy a szekvenciális narratíva alkalmazása. Ugyanez elmondható a *Borsszem Jankó* nevű élclapra is, így képregénytörténeti szempontból indokolt a két lap karikatúráinak komparatív vizsgálata.

Előképregények az élc lapokban

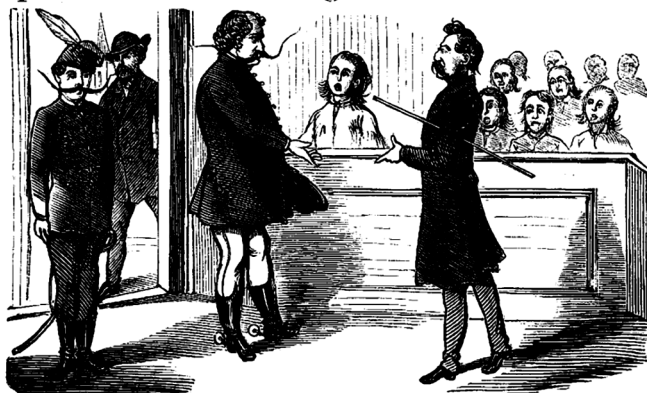
■ A két élc lap karikatúráinak minőségét vizsgálva „szükségszerű két kifejezés, a jellemkomikum és a helyzetkomikum kifejezése, rövid definiálása, mivel a karikatúrák jelentős része e kettő valamelyikéből építkezik.”²⁷ A helyzetkomikum esetében a kép és szöveg együttes közlésével megjelenített cselekményt érdemes vizsgálni. Ebben az esetben legtöbbször a humort a cselekmény megghiúsulása, vagy a rosszul kivitelezett cselekmény adja, mely a normalitásból kimozdul. A helyzetkomikum mindkét élc lapban jelen van, ahogyan a jellemkomikumra is találunk példákat. A jellemkomikum esetében a humor forrása a jellembeli tulajdonságok felnagyítása, eltorzítása, ugyanis „a test vizuális megjelenítése, az arcvonások torzítása, a test és az arc átalakítása a humor vagy gúny kifejezésére a politikai élc lapok fegyvertárának egyik fontos eszköze a 19. század második felében – politikai beállítódástól függetlenül”.²⁸

A nemzeti hovatartozás és az ehhez kapcsolódó nyelvhasználat kérdése a korabeli élc lapok kedvelt forrása a humor megjelenítésére. A nemzeti identifikáció adta jellemkomikum fellelhető a német vagy a francia élc lapokban is, így értelem szerűen a magyar és a román élc lapok karakterei kapcsán is vizsgálható. A *Gura Satului* leginkább a román folklór karaktereit emeli be karikatúrái szereplőiként, de emellett olyan alakokat is megjelenít, akik a nemzeti hovatartozás miatt válnak szimbolikussá. Ilyen visszatérő karakter például a magyar „Zsiga bátsi”, aki több helyzetben is román és magyar nyelven is beszél. A transzkulturális hatásnak köszönhetően mindkét lap esetében találunk arra példát, hogy a többnyelvű közlés adja a helyzetkomikum forrását.

Az élc lapok karikatúrái leginkább képaláírással és a karikatúra címével jelennek meg, így a kép, cím és a hozzátartozó szöveg együttes közlésének értelmezésével tárható fel az adott karikatúra jellem- vagy helyzetkomikuma. Emellett a lapokban találunk olyan humoros történeteket, melyek a képregény szekvenciális narratíváját követve négy, hat vagy akár több rímes képaláírással ellátott képkockát ölelnek fel. A szekvenciális narratívában megjelenített történetek leginkább a lapok visszatérő karaktereihez köthetők. A *Borsszem Jankóból* ilyenek a „Balek és Kozák” karakterpáros folytatásos történetei, a *Gura Satuluitól* pedig az említett több nyelven is beszélő „Zsiga bátsi” képes történetei.

A pesti székhelyű román lapban többször találkozunk hibrid, azaz román és magyar nyelvű képaláírással. Erre példa egy helyzetkomikumot megjelenítő karikatúra, amikor egy magyar felügyelő ellátogat egy román iskolába (1. ábra). A hu-

Inspectorulu scolaru magiaru intr'o scola romana.



Inspectorulu: Hogy hívnak? — Scolariulu: Me rogu . . . — Insp.: Mit morog ez? — Dascalulu: Mari'a ta, copilulu acest'a nu scie unguresce. -- Insp.: De tanuljon az ebada! (Visitatiunea se incheia.)

Kétnyelvűség a *Gura satului*ban

mor forrása az adott példában a nyelvi különbségek miatti értetlenség, illetve a párbeszéd adta több nyelvű szituációra való rimes, frappáns rájátszás.

A *Borsszem Jankóban* is megjelenik a nyelv hibrid használata, a többnyelvű közlés a karikatúrák képaláírásaiban és címeiben. Ahogyan a lap kultúrtörténeti alakulása is igazolja, leginkább német hagyományba illeszkednek az itt található karikatúrák vagy a több képkockába helyezett szekvenciális narratívát alkalmazó képes történetek. Innen nézve is érthető, hogy a magyar nyelv mellett a német nyelv használata, valamint a két nyelv együttes közlése a jellemző a lapban. Számos olyan példát találunk a *Borsszem Jankó* évfolyamait vizsgálva, ahol vagy német a karikatúra címe – mely jelentősen hozzátesz az értelmezéshez –, vagy a képaláírásban találunk német és magyar fogalmakat egyaránt. Sok esetben ez a hibrid nyelvi közlés adja a humor forrását, ahogyan ez a *Gura Satului*-ből ismertetett példában is látható. Szorosabban vizsgálva a *Borsszem Jankó* karikatúráit találunk olyan képes történetet, ahol a többnyelvű közlés mellett a szituációteremtés is hasonló a fentebb bemutatott román karikatúráéhoz. A *Die schlimmen Buben in der Schule*²⁹ címet viselő két képkockából álló komikus képes történetben szintén az iskolában történtek adják a helyzetkomikum forrását amellett, hogy a német cím is hozzátesz az értelmezéshez.

A korabeli élclapok karikatúráinak fókuszában leginkább a közélet szereplői, a társadalmi-politikai élet figurái álltak. A helyzetkomikum mellett a jellemkomikum megjelenítése, az ismert karakterek karikatúrákban szerepeltetése szintén mindkét lap szerves része. Figyelemre méltó, ahogyan a jellemkomikum megjelenítése hasonlóan alakul a két lapban a test torz, állatias ábrázolásával. Több olyan példát is láthatunk a lapokban, mikor a közélet szereplői ember és állat hibridjeként, leginkább emberfejű állatokként jelennek meg.³⁰ Az élclapok állatias ábrázolásait összevetve feltűnő, hogy a *Gura Satului* és a *Borsszem Jankó* esetében is az ábrázolt karakterek legtöbbször szárnyas állatok emberi fejjel. Az ilyen karikatúrák egyszerre jelenítik meg a jellemkomikumot a közszereplő torz, állatias ábrázolásával, valamint a helyzetkomikumot is, mely a korabeli politikai és kultúrtörténeti aktualitások mentén érthető meg. Mindez látható a *Borsszem Jankó*-ból beemelt példa alapján, melyben a karikatúra a *Magyar Hírlap* folyóirat működésének 1891-es kezdetét mutatja be *Csalódás* címmel (2. ábra). Az állatias ábrázolás, a cím és a képaláírás együttes értelmezése egyszerre jelenítik meg a jellem- és helyzetkomikumot.

A két lap ábrázolástechnikai hasonlósága, valamint a nemzetközi hagyományba való beilleszkedés mellett az is igazolja, hogy a lapok egymásra gyakorolt hatását, hogy különböző módokon, de reagálnak egymás élclapi mivoltára. A *Gura Satului* egy teljes oldalban megjelenített karikatúrában említi meg a *Borsszem Jankó*-t (3. ábra). A magyar élclap, bár nem karikatúra formájában, de a Szerkesztő Postájában humorral reagál a román élclapban megjelent közleményre: „Fájdalom, nem értettük meg a minden esetre elmés, nemmes költeményt; az »Athenaeumban« van ugyan aki tud »dákóul« – de »románul« csak az egy Jókai tud; az pedig most nem érkezik, mert busul rajta, hogy dicsérnie kell azt, amit perhorreskál” –³¹



Állatias ábrázolás a *Borsszem Jankó*-ban



A Gura Satuluiában említve a Borsszem Jankó

nek létre, így a kulturális változatok előképregényeinek is tekinthetők, valamint az alakulástörténet transzkulturális metszéspontjaiként értelmezhetők.

■ JEGYZETEK

1. Maksa Gyula: *A képregénymédia kutatásának aspektusai. A képregénykritika és -elemzés néhány lehetséges szempontja*. In: *Uő: Képregényművelődés*. Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, Bp., 2024. 74.
2. Uo.
3. Fernando Ortiz: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Biblioteca Ayacucho, Caracas–Venezuela, 1987.
4. Vö. José Luis Bendicho Beired: *Fernando Ortiz and the Transatlantic Exchange Network*. (Ford. Eoin O'Neill) 2022. web: <https://www.transatlantic-cultures.org/en/catalog/fernando-ortiz/%20M> (2024. 11. 20.)
5. Jablonczay Tímea: *A transzkulturális emlékezetek és emlékezetkutatások kihívásai a globális korban*. Helikon 2022. 3. sz. 411.
6. Wolfgang Welsch: *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*. In: Mike Featherstone – Scott Lash (eds.): *Spaces of Culture: City, Nation, World*. Sage, London, 1999. 194–213.
7. Németh Zoltán: *Transzkulturalizmus és bilingvizmus. Elmélet és gyakorlat*. In: Németh Zoltán – Magdalena Roguska (szerk.): *Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban*. Közép-európai Tanulmányok Kara – Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Nyitra, 2018. 9.
8. Arianna Dagnino: *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*. Purdue University Press – West Lafayette, Indiana, 2015.
9. Németh: i. m. 13.
10. A magyar képregénykutatás kezdeti és kortárs tendenciáiról és azok következményeiről részletesen ír Maksa Gyula. Vö. Maksa Gyula: *Magyar nyelvű és magyarországi képregénykutatás*. In: *Uő: i. m. 17–54*.
11. Főbb kötetei: Kertész Sándor: *Szuperhősök Magyarországon*. Akvarell Bt., Bp., 1991.; *Uő: Comics szocialista álruhában*. Kertész Nyomda és Kiadó, Nyíregyháza, 2007.; *Uő: Pókember-generáció*. Képregényáruház Bt., Nyíregyháza, 2017. Az írások több helyen is fedik egymást, így jelen tanulmány elsődlegesen a *Comics szocialista álruhában* című kötetet veszi alapul.
12. Vö. Vincze Ferenc: *A karikatúrától a képregényig. Jellem- és helyzetkomikum a 19. századi karikatúrákban*. In: *Uő: Képregénytörténetek. Történeti és elméleti közelítések egy médiumhoz*. Ráció Kiadó – Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, Bp., 2022. 19–58.
13. Dodo Niță – Alexandru Ciubotaru: *Istoria benzii desenate românești 1891–2010*. Vellant, Buc., 2010.

Látható tehát, hogy összevetve a magyar *Borsszem Jankó* és a román *Gura Satului* élclapokat, kimutatható az egymásra gyakorolt hatás a karikatúrák ábrázolástechnikáinak, valamint a helyzet- és a jellemkomikum megjelenítésének elemzése révén. Emellett a két lap beleilleszkedik egy transzkulturálisan értett globális hatástörténeti perspektívába is, hiszen a nemzetközi hatásmechanizmusok is kimutathatók. Innen nézve és a lapok karikatúráit, képes történeteit elemezve értelmezhető mindkét élclap az előképregények hordozójaként. Az élclapok karikatúráiban megjelenő jellemkomikum, a test torz, vagy állatiként való ábrázolása, valamint a többnyelvű közlés általi humortemtés egyaránt megtalálható a megnevezett magyar és román élclapban. Ezek a tendenciák a kép és szöveg együttes közlésével, egy szekvenciális narratívában jönnek létre, így a kulturális változatok előképregényeinek is tekinthetők, valamint az alakulástörténet transzkulturális metszéspontjaiként értelmezhetők.

14. A magyar és a román képregénytörténet-írás összevetését és az ebből kapott kutatási irányok kimutatását egy korábbi tanulmányomban végeztem el, melyben szintén a transzkulturalitás felől közelítettem. Vö. Császár Irma Tímea: *Transzkulturális jelenségek a magyar és a román képregények alakulástörténetében*. Filológiai Közöny 2023. 3. sz. 72–88.
15. Vö. Kertész: *Comics...* i. m. 13–33.
16. Vö. Nicolae Iorga: *Istoria presei românești. Dela primele începuturi până la 1916*. Atelierele Societății Anonime „Adeverul”. Buc., 1922.
17. Kosáry Domokos – Németh G. Béla (szerk.): *A magyar sajtó története II/2. 1867–1892*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1985, 196. [Kiemelés az eredetiben]
18. Uo. 179.
19. Erre a transzmediális jelenségre mutat rá Vincze Ferenc is Tallérossy Zebulon karaktere kapcsán. Vö. Vincze Ferenc: *A médiumvándor: Tallérossy Zebulon*. In: Uő: i. m. 59–110. A transzmedialitás az élclapok mellett a korabeli gyereklapokban is fellelhető. A szintén Ágai által szerkesztett *Kis Lap* állandó karaktere Rontó Pál. A karakter kapcsán kimutatható a transzmedialitás, illetve a lapban megjelent történetei a képregény formanyelvét követő képes történetekben jelentek meg. Vö. Császár Irma Tímea: *A képregény genezise egy 19. századi gyermeklapban: A Kis Lap képes történeteiről*. Tempevölgy 2024. 2. sz. 18–27.
20. Buzinkay Géza: *Borsszem Jankó és társai. Élclapok és karikatúrák*. Corvina Kiadó, Bp., 1983. 36.
21. Uo. 34. [Kiemelés az eredetiben.]
22. Iosif Vulcan tevékenységéhez köthető a *Familia* (Család) nevű hosszú életű folyóirat is, melynek alcíme *Foaie enciclopedică și beletristică cu ilustrații* (Enciklopédikus és illusztrált irodalmi lap). A gazdagon illusztrált kiadvány szintén Pesten jelent meg 1865-ben.
23. Vö. Daciana Marinescu: *Gura Satului (1868–1871) – o foaie din Austro-Ungaria*. Pro Universitaria, Buc., 2014.
24. A román élclaptörténet kezdeteiről és a transzkulturális hatásokról lásd bővebben: Vincze: *A karikatúrától a képregényig...* i. m. 28–29.
25. Ioana-Mihaela Bonda – Anamaria Macavei: *Imaginea preotului în presa satirică. Studiu de caz: Gura Satului*. In: Nicolae Bocșan, *Istoria sub semnul generozității și umanității*, Kolozsvári Egyetemi Kiadó, Kvár, 2018. 552.
26. Iorga: i. m. 130.
27. Vincze: *A karikatúrától a képregényig...* i. m. 34.
28. Tamás Ágnes: *Politikai állatsereglet a Borsszem Jankó hasábjain*. Magyar Könyvszemle 2015. 1. sz. 43.
29. Borsszem Jankó. 1869. 95. sz.
30. A kortárs képregényes tendenciákban is jelentős az állat és ember hibrid ábrázolása. Az európai képregénykultúra kiemelkedő alkotásában, az Art Spiegelman által írt és rajzolt *Maus*ban fontos narratív elem a szereplők antropomorf ábrázolása. Vö. Art Spiegelman: *A teljes Maus*. (Ford. Fieg András) Libri Könyvkiadó, Bp., 2022. A magyar és a román képregénykultúrák metszéspontjába beágyazódó *Vízitündér* című képregény főszereplője szintén az állat és ember kettősségében létezik a metamorfózis által. Vö. Benczédi Anna Júlia – Surducu Maria: *Vízitündér*. (Ford. Víg Boglárka) Illustrart, Kvár, 2020.
31. Borsszem Jankó, 1876. 436. sz. 10.

NEMET MONDÓ ÚRILÁNYOK

Kemény Lili és Simone de Beauvoir önéletrajzi művei mint kor- és osztálydokumentumok

■ Önéletrajzi regényfolyamának első kötetében Simone de Beauvoir éles őszinteséggel szól a húszas évek Franciaországának értelmiségi körében megélt kislány- és tinédzserkoráról: az *Egy jóházból való úrilány emlékei*¹ 1958-as párizsi megjelenése óta kétséget kizáróan a női önéletírások nullpontja, megkerülhetetlen mérföldköve. Amint azt a regény magyar kiadásának hátlapszövege is fölfedi (ezt az önéletrajzi sorozat második kötetének prologusából emelte ki a magyar kiadó), életeleji húsz évének papírra vetésekor Simone de Beauvoir épp betöltötte az életközépszámba menő ötvenéves kort – az önéletírások tradíciójához igazodva ekképp *helytállóan*, élete második feléből visszatekintve summázta fiatalkorát.

Néhány mérföldkövel távolabb és hatvanhat évvel később Budapesten, 2024-ben tört felszínre Kemény Lili *Nem*² című regénye, amely alapjaiban rengette meg az önéletírások kategorikus szabályrendszerét, illetve a magyar irodalmi diskurzust. Az író nő harmincévesen hozta nyilvánosságra rebellis önéletírását, amely megjelenése óta tucatnyi címkét kapott már, és amelyről *mindenki gondol valamit* – a kötet tagadhatatlan népszerűsége annak performanszjellege felől is érthetővé válhat.³

Noha e két regény egymás mellé rendelését és egymás függvényében történő értelmezését megannyi eklatáns eltérés áshatná alá, az *Egy jóházból való úrilány emlékei* és a *Nem* együvéggondolása valójában számtalan hasonlóságra is rávilágíthat. Túllépve a legevidensebb egybeesésen (a regények női önéletírás jellegén), olyan kapcsolódási pontok látszanak, mint az intellektuális énkeresés és az énközpontúság, a fönnálló rend megtagadása és a fiatalkori züllés, a zseni önéletírásának sajátos gyerek-narrációja, a regények egybevágó anyaképei, a különböző regényszereplők elbeszélőkonstruáló hatása, a nőiség újradefiniálására való törekvés, továbbá a nagy mű megalkotásának szüntelen, csillapíthatatlan vágya. A kiütő egybeesések fényében jelen írásban célom a beauvoiri és a keményi önéletírás tematikai összecsengéseinek feltérképezése, az *Egy jóházból való úrilány emlékei* és a *Nem* összeolvasása. Úgy vélem, hogy Simone de Beauvoir és Kemény Lili együtt olvasása a tematikai hasonlóságok körüljárásán túl is termékeny lehet: a beauvoiri önéletírás *Nem*-olvasatba való bevonása egy olyan madártávlati perspektívát eredményezhet, amely a mű jelenkori értelmezésében enged kilépni (a közelmúlt és) a most szoros időkeretei közül. Annak fényében, hogy miként látom kor- és osztálydokumentumként működni az *Egy jóházból való úrilány emlékeit*, írásomban arra keresem a választ, hogy (későbbi olvasatokban) hogyan működhet-ne majd a *Nem* is hasonló minőségben.⁴

„Meg gondolatlanul nagy kalandba bocsátkoztam, mikor beszélni kezdtem magamról: az ember elkezd, és sohasem ér a végére.”⁵ Simone de Beauvoirnak valóban nehezére esett bevégeznie élete történetmesélését – önéletrajzi regényfolyama három kötetre rúg (ezek időrendi sorrendben: *Egy jóházból való úrilány emlékei*; *A kor hatalma*; *A körülmények hatalma*). Az első kötet Beauvoir életének korai szakaszát, ifjúkora húsz évét viszi színre. Ugyan korántsem egy többkötetes önéletrajz okán, de Kemény Lili *Nem*-jében is hasonló életidőről, harminc évről olvashatunk. Mindkét regény középpontjában az élet első két-három évtizede áll (ennek

értelmében mind a Beauvoir-, mind a Kemény-regény egy *részleges*, továbbélésre váró női élettörténetet láttat), amelyet az olvasó előbbinél a születés („Hajnali négy órakor születtem, 1908. január kilencedikén, egy fehérre lakkozott bútorú szobában, melynek ablakai a boulevard Raspailra néztek.”⁶), utóbbinál a fogantatás („Prágában fogantam, ahol anyám az ösztöndíjából tartotta el apámat.”⁷) pillanatától követhet végig a lineáris történetvezetés vonalán. Az elbeszélők sorsközössége már a regények kezdeténél kirajzolódik: legidősebb leánygyermekként jönnek világra, s környezetüket elkápráztató gényusuk a napnál sem lehetne világosabb. A kötetek olvashatóak mint zseni-önéletrások, hiszen sajátos módon képezik le azt a különös szellemi navigációt, amellyel a gyermek lángelmék tájékozódnak. Mindkét könyv a klasszikus gyereknarráció felszámolásának módszerével él, egy, a felnőtt-tudaton átszűrt gyerekperspektívával operál – az elbeszélők (miközben fürödnek az *eldest daughter* átkában és kiváltságaiban) gondosan analizálják önmagukat és környezetüket, nagyfokú (ön)reflexióval és a nyelv abszolút birtoklásával vannak a világban: „Hirtelen létezni kezdett a jövő, mely valaki mássá fog változtatni engem, az a más *énnek* nevezi magát, s az mégsem én leszek. Hirtelen átéreztem minden elszakadást, lemondást, elválást, a halottaim sorozatát. »Egy kanállal nagypapának...« Azért ettem, s büszke voltam, hogy nővök; nem akartam örökké kisgyerek maradni.”⁸; „Imhol közelg egy peshedtől vénséges asszonyosság, mondtam apám nyakában egy szembejövőre a Márton-Adamik-féle Grimm-összkiadás stílusában. Mindenki ámuldozott, óvónők, zene- és nyelvtanárnők, a barátok, akiknek a gyereke sehol sem volt hozzám képest.”⁹ A rendkívüli gyerektudat és -nyelv nemcsak a zseniség, de a már felnőttként zajló írói visszatekintés, a beauvoiri tudat-kölcsönadás döntése felől érthető: „kölcsonadtam mai tudatomat a gyermeknek, s a leánynak, akiket valaha az elveszett idő mélyén hagytam”.¹⁰

A beauvoiri elbeszélő alig néhány évesen megkezdí többpólusú intellektuális énkeresését, amelynek egyes számú szentélye apja, az intellektüel-modell vörös dolgozószobája. Ötéves korában már teljes egyéniségként érzékeli önmagát, s mivel képtelen eltérni a felnőttek idomító, leereszkedő viselkedésmódját, lázadni kezd a konvenciók ellen, megveti „a mindennapok törvényeit.”¹¹ Az *Egy jóházból való úrilány emlékeinek* kezdetét átszői a beszélő felnőttvilággal szemben tanúsított ambivalens magatartása: egyszerre utasítja el annak látszatjellegét, illemszabályait, reprezentációs eseményeit, és vágyik annak érdembeli, gondolkodó tagjává lenni (kívánsága csak jóval később látszik beteljesülni: noha a lányt környezete kivételes talentumnak tartja, hosszú ideig képtelen kezelni az ő intellektusba vetett hitét). Az állami oktatás ideig-óráig kiútnak látszik az értelmi magányból: első iskolai éveiben a mesélő osztályának sztárjává avanzsál. A kisiskolás megélések szövegrészeit áthatja az a csúcsra járatott (ön)írónia, az a komikussá torzított énközpontúság, amely Kemény Lili regényének is sajátja: „Karácsony táján aranypaszománnyal díszített fehér ruhába öltöztettek, és eljátszhattam a gyermek Jézust: a többi kislány térdet hajtott előttem.”¹² A felnőtt- és gyerekvilág közötti különös szűrkezónában, szellemi számkivetettségében az én két intellektuális társra talál: egy ideig Jacques, gyermekkori szerelme, majd legjobb barátjánője, Zaza válik mindennapjai meghatározó alakjává, értelmi iránytűjévé. Ez utóbbival közösen lázadnak a polgári értékrend, a szigorú katolicizmus és a társadalmi egyenlőtlenségeket természetesnek tartó francia miliő ellen. A Zazával való megismerkedés keserű ébredést hoz a beauvoiri én számára: aki eladdig a pusztai lázadásban, a főnnálló rend megtagadásában látta egyéniségét, kénytelen beismerni, hogy személyisége széttagolt, egyénisége semmis barátjánője jellemének kimunkáltságához képest. Az elbeszélő valósággal magasztalja a lányt, Zaza válik önmaga megkérdőjelezésének és újrakonstruálásának katalizátorává. Története folyamán az énbe többen „beleíródnak”, jó néhány regénybeli karakter válik jellemének építőkövévé: sajátjának kívánja Sainte-Marie-beli irodalomtanára, Garric céltudatosságát

és eszméit, megrögzötten olvassa a Jacques által kijelölt köteteket (akinek bűvkörében fokozatosan és egyre inkább leértékeli önmagát, saját szellemi szintjét), s sikeres sorbonne-i vizsgáját követően teljességgel átadja magát Sartre szellemi vezetésének: „»Mostantól pedig kézbe veszem magát«” – mondta Sartre, mikor közölte, hogy az írásbelin sikerrel túljutottam.”¹³

A Beauvoir-műéhez hasonlóan a *Nem* elbeszélőjének is több karakter válik személyiségmotorjává.¹⁴ Kemény Lili főhősének egyéniségkonstituáló alapköveként tűnik föl Markó, az ifjúkori szerelem, Balázs, aki egyszerre szellemi *leader* és a léten felüli egység lehetősége, illetve Mikes, aki személyével teret ad az én párhuzamos létezésének és önfelszámolásának egyaránt. Markót érintő regényterve kapcsán a beszélő nagyfokú önreflexivitással szól saját konstruáltságáról: „A név és a fogalom elvált a valódi embertől, de megmaradt, a lenyomata ott van a személyiségemen, illetve személyiség nincs is, csak ezek a lenyomatok vannak, és nekem ő az egyik legerősebb lenyomatom, örökre meghatározza egy csomó viselkedésmódot, örökké valamilyenre tett ez a reménytelenül elcsesztett kamaszkori viszony...”¹⁵ Az én létrejötte, teljessége nemcsak a szeretettekkel, a közvetlen érzelmi környezettel függ össze: írócsalád gyermekeként az elbeszélőnek elsődleges, önlegitimáló és anyja, Ági által kimondott feladata a nagy mű megalkotása. Az alkotói folyamat nemcsak a mű megírását, de az elbeszélő megíródását is jelenti – ezt a kettősséget a *Nem* narrációja is leképezi, hiszen az írásblokk beálltakor nyelvileg törik meg az én: az egyes szám első személyű narráció egyes szám harmadik személyűvé lesz. A *Nemben* az én sikeres megképződése összefonódik a kész mű képzetével, így a regényben szereplő irodalmi és filmes művázlatok az elbeszélő teljességre törekvésének kudarcaiként olvashatók (az én és a mű szerves egységét, létrejöttüknek közösségét igazolhatja a főntiekben idézett részlet is, hiszen az elbeszélő önmaga részlegességéről egy meg nem valósított regényterv apropóján szól). Amennyiben az alkotás és az én teljességének közösségét elfogadjuk, a regény teljesértékű énje a művön kívülre kerül, az én mintegy a *Nem*, a teljes mű hozadéka. A nagy mű létrehozásának feladata a beauvoiri énnel is sajátja – miután elhatározza, hogy a társadalom intellektuális szolgálatának szenteli életét (amely döntését, szellemi munkába állást apja is szorgalmazza), önmagát, egész létét igazoló misszióvá hatalmasodik az írás mint olyan: „Baruzi lelkes dicsérettel adta vissza értekezésemet; óra után odajött hozzám, s elhaló hangon susogta, hogy ebben egy komoly mű kezdetét reméli. Lángra kaptam. [...] hirtelen belém nyillalt az a követelés, melyet már hosszú ideje mindenféle hangnemben ismételtam: meg kell alkotnom művemet. [...] Semmi, soha, semmilyen körülmények között nem akadályozhat meg könyvem megalkotásában.”¹⁶ Ugyan a sikertelenségeket nem ragozza hosszan, de a *Nem*hez hasonlóan a Beauvoir-regény is számos szövegbugbást, meg nem valósult regényötletet felvonultat. Az írás feladata tehát mindkét regényvilágnak súlyponti problémája: egyszerre jelenik meg az idősebb leánygyermekkel szembeni megtagadhatatlan elvárásként, s az elbeszélők egyetlen önigazoló/önkonstruáló lehetőségeként. Az *Egy jóházból való úrilány emlékei*ben és a *Nemben* az írás egyidőben átok és kiváltság: átok, hiszen a teljesség érdekében és az elvárások miatt megtagadhatatlan feladat, ugyanakkor kiváltság, hiszen Simone de Beauvoir és Kemény Lili esetében is értelmezhető egy, a szerencsés osztályhovatartozásból (előbbinél jómódú polgári család, utóbbinál író-/művész-család) fakadó érvényesülési lehetőségként.

A művek kor- és osztálydokumentum jellege szorosan összefügg, e két lehetséges olvasat kölcsönösen feltételezi egymást: hogy milyen képet látunk a huszadik és a huszonegyedik század első évtizedeiről, azt meghatározza a Beauvoir- és a Kemény-regény beszélőinek osztályhovatartozása. Az *Egy jóházból való úrilány emlékei*nek mesélője kislánykorától jólétben él: igényeit születése pillanatától lesi dadája, Louise, a kislány őrzi csodás karácsonyi ajándékainak emlékét, és a nyári

szünidőben húgával Párizsból vidékre látogathat. A beszélő jóléte nemcsak anyagi, hanem szellemi jólétet is jelent: a regény szerint egy, a huszadik század első felében született polgárlánynak már háromévesen lehetősége adódott az írás-olvasás elsajátítására, némi korlátozással rendelkezésére állt szülei könyvtára, és öt és fél évesen már magánintézetben tanulhatott. Az elbeszélő apja megvetette „a munka és az erőfeszítés árán elérhető sikert”: az előkelő származásban hitt, de hiába számította magát a polgári világhoz, homályos eredetű nemesi előnevével kevésbé tudott érvényesülni. Ezen identitáshomályból számára a műkedvelő színjátszás jelentette a kiutat. A férfi hűen vallotta a nacionalizmus elveit, tisztelte az egyházat, és erkölcsének tengelyét családjá alkotta.¹⁷ Az anya gazdag polgári család gyermekeként kolostorban nevelkedett, fiatalon ment hozzá férjéhez, akit mindenkinél jobban tisztelt, és minden erejével azon volt, hogy a körben (amelybe házassága révén vidékről belecsoport) „olyan legyen, mint a többi”.¹⁸ A francia polgárpár életében a háború hozott változásokat, amely elsöpörte az apa gazdasággal és lányaival kapcsolatos álmait: nem házasihathatta ki őket az elegáns világban, így bele kellett törődni továbbtanulásukba – dolgos jövőjükben saját vereségét látta. Az *Egy jóházból való úrilány emlékei*ben úgy látjuk a háborút, mint ami kimozdította a Beauvoir család jómódját, és ami ezáltal furcsamód lehetőséget adott az elbeszélő szellemi munkájának: „Az én világomban akkor még nagyon illetlennek tartották, ha egy úrilány magasabb tanulmányokat végez; mesterséget tanulni annyit jelentett, mint lezúlleni.”¹⁹ Művészcsalád sarjaként a *Nem* elbeszélőjének is hasonló, kultúrában és szellemi munkában gazdag gyermekkor adatott: anyja egynapos korától olvasta neki az *Iliászt*, bölcsője körül szórakozott a magyar irodalmi elit, az írás rettentő korán az élete részévé vált, s az értelmiségi szülők unalmasabb autótutakban a választások menetéről és a haláltáborokról meséltek neki. Hovatartozásának köszönhetően a mesélő rettentő korán kapcsolatba került a történelemmel, a kultúrával, az irodalmi szférával. A Kemény-regényben rétegett, sokszínű képét látjuk a huszonegyedik századi (női) értelmiségi munkának: az elbeszélő az SZFE-n tanul filmművészetet, amely képzés mellett aktívan foglalkoztatja a színházi és az irodalmi világ. A regény részletes képet ad a művészeti egyetem világáról, az oktatásról, illetve a kar oktatóiról (közszerelőként ez utóbbiak név szerint szerepelnek a műben – tanulmányi éveinek leírásánál hasonló megoldáshoz folyamodik Simone de Beauvoir is). A *Nem* fölmutatja a 2020-as évek magyar művészetoktatási rendszerének árnyoldalait: olvashatunk a modellváltásról, az egyetemfoglalásról, a hallgatói forradalomról. A könyv mindezek mellett arra is rálátást nyújt, hogy hogyan éli meg egy budapesti értelmiségi nő a világjárvány időszakát, illetve hogy milyen problémákkal kell szembenéznie magánéletében – a jelenkori kritikák túlnyomórészt ez utóbbi hangsúlyát emelik ki a történetnek. Úgy vélem, hogy későbbi olvasatokban ez a téma nem fog már csodaszámba menni; ha mégis, akkor legfeljebb az etikai vetületek lesznek érdekesekek, nem az elbeszélő kapcsolatainak pletykaértéke, a regénykarakterek utáni nyomozás.

A *Nem* és az *Egy jóházból való úrilány emlékei* több síkon tárgyalja a nőiséget, a jellegzetesen feminin tapasztalatokat, amelyekbe az anyakarakterek, illetve a kislánykori szexuális tapasztalatok és a társadalmi nem pusztá megélésének témája révén többször is beleütközünk. A *Nem* mesélője már kislánként kívül érzi magát nőiségén, nem tud kapcsolódni más lányokhoz, nehezen találja helyét a *sisterhood*ban: „Kislánynak, jónak lenni: efemer, előadói dolog. Én a tartós, szerzői dolgokat szerettem.”²⁰; „Azt hittem, a lányoknak van valami közös titkuk, amit én nem tudhatok, valami napsütéses, intim jó dolog.”²¹ Nincs ez másként a beauvoiri elbeszélő esetében sem, akinek nem csak kislánként, de – családjá megítéléséből és a kor ultrapatriarchális értékeiből kifolyólag – fiatal felnőttként is gondot jelent nőisége: „»Milyen kár, hogy Simone nem fiú: járhatott volna a Műszaki Egyetemre!« Gyakran hallottam a szüleimtől ezt a sajnálkozó sóhaj.”²² Noha a két

regény „kislánykorai” között majd’ egy évszázad tátong, számtalan egyezés látszik azok ideális leánygyermekképei között, és ezek korlátozó volta főként az anyakarakterek ténykedéseiben érhető tetten. Mindkét szövegből egy fölöttébb negatív anyaképet olvashatunk ki. A *Nem* Ágija nagy gonddal egyengeti kislánya szakmai útját, sokáig minden figyelmét neki szenteli – az elbeszélő eközben teljesen közömbös anyjával szemben, nem emlékszik arra, hogy bármikor hiányolta volna őt, hogy aggódott volna érte.²³ Kislánként rémálmai vannak arról, hogy anyja bele-néz a naplójába, és közös fürdési rituáléikon képtelen őszintén mesélni neki. Nap-jairól kitalált történetekben beszél, ezzel mintegy megkonstruálja önmagát Ági előtt. Az anyát így elsősorban olyan kontrollfaktornak látjuk, aki tisztában van a külvilági normákkal és játékszabályokkal, és aki eleget téve ezeknek, lányát is arra sarkallja, hogy hasonlóan cselekedjen. Az *Egy jóházból való úrilány emlékeiben* egy hasonló anya-lánya kapcsolattal találkozunk: míg az elbeszélő teljességgel ellentmond a korabeli lánygyerekideálnak, addig anyja próbálja őt a katolikus ke-retek között és a polgári értékrend szerint nevelni. *Double Vision: Mother(s) in Simone de Beauvoir’s Memoirs of a Dutiful Daughter and A Very Easy Death*²⁴ cí-mű tanulmányában Alison Fell amellett érvel, hogy az *Egy jóházból való úrilány emlékeinek* anyaképe a *A második nem* nő- és anyakoncepciója felől értelmezhető: az elbeszélő édesanyja önként vállalja azt az áldozatot, amit a társadalom megkö-vetel tőle – a Másik szerepének betöltését (amint azt múltjának leírásából meg-tudjuk, már egészen fiatal korától *halcsontos fűzőben*, engedelmesen igazodik férjéhez.)²⁵ Egy ilyesféle női önfeláldozásról a *Nem* elején is olvashatunk: „anyám a meghódítani vágyott költő szeme előtt szórta a Dunába regénye – egy II. Lajos övcsatjának szemszögéből írt történelmi tabló – gépelt kéziratát. Odaáldozta a na-gyobb tehetségnek.”²⁶ Meggyőződésem, hogy az anyák és lányaik között tátongó szakadék világnézeteik különbözőségéből és nőiségük megélésének alapvető más-ságából fakad. Kislánykorában még mindkét elbeszélő hajlandó az anyák elvárá-sainak megfelelően viselkedni a társasági eseményeken, elbűvölik szüleik barátait, különösképp a férfiakat. Idővel azonban mindketten nemet mondanak azon társa-dalmi elvárásokhoz igazodó nőképekre, amelyeket az anyák megtestesítenek: a *Nem* beszélője nem hajlandó Ági tanácsainak megfelelően élni szakmai és ma-gánéletét, az *Egy jóházból való úrilány emlékeinek* mesélője meg hátat fordít a ka-tolikus és polgári értékeknek, és nem a feleségi szerepben látja élete lényegét. A regények erős kapcsolódási pontja a normák és a „nőiesség” kategóriája ellen folytatott abszolút indokolt lázadás – az elbeszélők nem élnek monogám kapcso-latban, kizárólag értelmiségi feladatoknak szentelik munkaidejüket, nem tartó-zkodnak az alkoholtól, az éjszakai élettől vagy épp a testi örömöktől: „Előadásokat tartottam, megszólítottam a törzsvendégeket, s megpróbáltam naivan félrevezetni őket: festőmodellnek vagy ringyónak adtam ki magam. Fakult ruhámmal, vastag harisnyámmal, lapos sarkú cipőmmel, festetlen arcommal nem tudtam senkit félrevezetni.”²⁷; „bevallottam Zsófinak, hogy nagyjából egy hónapja szeretőm van, és most lefeküdtem vele. Mélységesen meglepődött, láttam rajta, hogy egyáltalán nem fér össze a rólam alkotott képével, hogy lennének azon túlmutatató vágyaim, hogy Balázst és magamat mások fölé helyezzem”.²⁸ A *Nem*-kritikák oroszlánrésze hosszasan taglalja a regény morális mínuszait, néhány olvasó és kritikus egyene-sen ezekkel érvel a regény értékelhetetlensége mellett (lásd Margócsy István *ÉS*-kvartettben elhangzó véleményezését).²⁹

Simone de Beauvoirhoz hasonlóan Kemény Lili is megsemmisíti az engedel-mes, véleményét és gondolatait elfojtó szerző- és főhősnő képét – épp e szabályta-lan nőkép és az önéletrajziség révén hívja játékra olvasóit. Képesek vagyunk-e szépirodalomként, s nem a szerző életének jegyzőkönyveként olvasni a *Nemet*? Hogyan ítélkezünk és ki fölött: Kemény István és Szirmay Ágnes lányáról, a hét vagy a huszonegy éves Kemény Liliről vagy épp egy konstruált elbeszélőről mon-

dunk határozott vélemény? Le tudjuk-e vetközni az alapvetően patriarchális társadalmi-kulturális viszonyrendszer interiorizált perspektíváját egy fiatal budapesti nő önéletírásának megítélésekor, el tudjuk-e vetni a kettős mércét? Némi módosítással az *Egy jó házból való úrilány emlékeinek* kapcsán is ugyanezeket a kérdéseket tehetjük volna fel 1958-ban, Párizsban. Simone de Beauvoir és Kemény Lili önéletírása megkérdőjelezhetetlenül olvasható kor- és osztálydokumentumként: míg előbbi egy jómódú polgári családban felcseperedett francia egzisztencialista gondolkodó emlékeinek tárháza, addig utóbbi egy művészcsaládból származó fiatal budapesti szerzőnő élményanyagának írásos lenyomata. Noha önéletírásként a *Nem* és az *Egy jó házból való úrilány emlékei* is egy-egy megélt valóságból építkeznek, nem tekinthetünk el az elbeszélők kreáltságától és az életek meg nem írt részeitől. Ami azonban kívül áll a valóság és a fikció kérdésén, ami az igazságjátékon felüli igazságként szövi át mindkét történetet, az a nőiség. Hiába választja el nyolcvanöt év szakadéka Simone de Beauvoir és Kemény Lili valóságának kezdetét, és hiába tátong hatvanhat év a két regény világrajjötte között – a kislánykori világtapasztalatok, a feminin megélések és a női lázadás időt átívelően pulzál mindkét történetben.

■ JEGYZETEK

1. Simone de Beauvoir: *Egy jó házból való úrilány emlékei*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1975. (A továbbiakban: Beauvoir 1975)
2. Kemény Lili: *Nem*. Suñeresale Kiadó, Lyon – Bp. – Athènes, 2024.
3. Lásd bővebben: Karamán Hunor: *irodalmi_mitosz.docx* (Kemény Lili *Nem* című könyvének taktikai olvasata). Látó 2024/11. Online: <https://www.lato.ro/irodalmi-mu/irodalmi-mitosz-docx-kemeny-lili-nem-c-konyvenek-taktikai-olvasata>, utolsó megtekintés: 2025. 01. 05.
4. Az általam fölvetett kérdésre egy sűrített választ már olvashatunk Darida Veronika *Nemet mondani* című kritikájában: „...azt gondolom, ha valaki pár évtized múlva kézbe veszi Kemény Lili első regényét, megtudhatja belőle, hogy milyen volt egy fiatal értelmiségi művész élete a 21. század elején, a világjárvány küszöbén és idején.” *Élet és Irodalom* 2024/18. Online: <https://www.es.hu/cikk/2024-05-03/darida-veronika/nemet-mondani.html>, utolsó megtekintés: 2025. 01. 05.
5. Simone de Beauvoir: *A kor hatalma*. Magvető, Bp., 1965. 13. (A továbbiakban: Beauvoir 1965)
6. Beauvoir 1975. 5.
7. Kemény: i. m. 7.
8. Beauvoir 1975. 7.
9. Kemény: i. m. 10.
10. Beauvoir 1965. 13.
11. Beauvoir 1975. 13.
12. Uo. 21.
13. Uo. 328.
14. *A reménytelenség felsőfoka* című kritikájában Borsai Szandra némi elfogultsággal érvel amellett, hogy a Kemény-könyv beszélőjének másokból való építkezése voltaképpen a főszereplő személyiségének totális hiányáról tesz tanúbizonyságot: „A főszereplőnek nincsen személyisége, egyénisége, önállósága, mindig másokhoz képest határozza meg magát, másokat utánoz, másokra támaszkodik az élete minden területén.” *Prae.hu* 2024. augusztus 1. Online: <https://www.prae.hu/article/13960-a-remenytelenség-felfok>, utolsó megtekintés: 2025. 01. 06.
15. Kemény: i. m. 67.
16. Beauvoir 1975. 256–257.
17. Uo. 34.
18. Uo. 36.
19. Uo. 168.
20. Kemény: i. m. 27.
21. Uo. 21.
22. Beauvoir 1975. 169.
23. Kemény: i. m. 87.

24. Alison Fell: *Double Vision: Mother(s) in Simone de Beauvoir's Memoirs of a Dutiful Daughter and A Very Easy Death*. In: Alison Donnell, Pauline Polkey (ed.): *Representing Lives*. Palgrave Macmillan, London, 2000. 252. Online: https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230287440_22#citeas, utolsó megtekintés: 2025. 01. 09.
25. Beauvoir 1975. 35.
26. Kemény: i. m. 7.
27. Beauvoir 1975. 263.
28. Kemény: i. m. 134.
29. Az erkölcsi buktatókat leleplező és feltérképező kritika Simone de Beauvoir második önéletrajzi kötetéről, *A kor hatalmáról* is született már: Magyar Miklós: *Amit Simone de Beauvoir kifelejtett A kor hatalmából*. 1749.hu 2022. május 17. Online: <https://1749.hu/fuggo/essze/amit-simone-de-beauvoir-kifelejtett-a-kor-hatalmabol.html>, utolsó megtekintés: 2025. 01. 10.

ISKY ÁBEL

A LÉLEK KÉPEI

Pszichodramatikus megoldások a kortárs dokumentumfilmben

■ Az elmúlt években a trauma témája a közbeszéd meghatározó elemévé vált. Magyar nyelvterületen elsősorban Máté Gábor, Edith Eva Eger és Orvos-Tóth Noémi könyvei¹ hívták fel a figyelmet a lelki sérülésekkel való szembenézés fontosságára, de az általuk tárgyalt kérdéskör kétségkívül globális szinten is jelentős mértékben jelen van a közgondolkodásban és az azt tükröző kulturális termékekben. A különféle művészeti ágak képviselői mellett a dokumentumfilmesek is előszeretettel nyúlnak a traumaélmények tárgyköréhez. Az így készült alkotások közül kiemelkedően érdekesek azok, amelyek módszerüket és filmnyelvi megoldásaikat tekintve is építenek az egyes terápiás irányzatok sajátos eszköztáira.

A Jacob Levy Moreno² nevéhez köthető pszichodráma csoportterápiás módszer azért tud különösen izgalmas inspirációs forrás lenni a dokumentumfilmes alkotók számára, mert az egyén szubjektív világának láthatóvá tételén keresztül fejti ki hatását. A terápiás alkalom résztvevői valóságosan megtörtént életeseményeikről és szubjektív megéléseikről kaphatnak új, friss perspektívát, és fizikailag is szembeüthetnek olyan képekkel, érzetekkel és helyzetekkel, amelyek mindaddig rejtve voltak belső világukban. Karoline Zeitlinger meghatározása szerint a pszichodráma „interperszonális szituációkat, konfliktusokat, álmokat, fantáziákat dolgozunk fel a verbalizáláson túlmenően dramatikus megjelenítéssel. [...] A csoport tagjai vállalják a protagonista által megjelenített helyzetben előforduló személyek szerepét, szükség esetén tárgyak vagy érzések megszemélyesítését is. A vezető spontán rendezi és irányítja a jelenetet, részletes előtervezés nélkül. Ebben sajátos technikák egész sora áll rendelkezésére.”³

A pszichodráma műfaja izgalmasan kapcsolja egybe azt, amit objektív, tényyszerű valósággént, illetve azt, fikcióként szoktunk értelmezni. Mivel a központi szereplő – a pszichodráma nyelvén a protagonista – a saját élete eseményeit állítja színpadra a többi résztvevő segítségével, és saját érzéseit és viszonyait fogalmazza meg dramatikus formában, a jelenetek valóságban gyökerező voltát ő maga szavatolja. A résztvevők az ő szubjektív világának kulcsfontosságú szerepeit öltik magukra. A megjelenítésre kerülő helyzetek nem az egykor megtörtént események objektív rekonstrukciói, fontos, hogy helyet kapjanak benne a protagonista szub-

jektumának sajátos elemei is. „A jelenetnek nemcsak a külsőleg észlelhető viselkedést kell megjelenítenie, hanem például a ki nem mondott érzéseket és gondolatokat, a távollevőkkel való találkozást, fantáziákat, amelyek azt jelenítik meg, hogy mások mit gondolhatnak vagy érezhetnek, jövőbeli lehetőségekről alkotott elképzeléseket és a probléma más módon való szemlélését is.”⁴ Sokféle nézőpont és dimenzió kerül tehát egymás mellé, amelyek egymást kiegészítve hoznak létre egy nagyon komplex, külső és belső tartalmakat szétválaszthatatlanul ötvöző világot.

A pszichodráma egyik kulcsfogalma a realitástöbblet, amely teret ad a szubjektív valóságérezkelés dramatikus megjelenítésének. „A realitástöbblet fogalma tovább tágítja s ugyanakkor kiemeli a képzelet és a játék adta lehetőségeket. Bizonyos értelemben metafizikai fogalom, amely azt sugallja, hogy a szubjektivitást is a tényleges létezés egy kategóriájának kell tekinteni. Ez alapozza meg a fantáziák, vágyak és ábrándok eljátszásának gondolatát.”⁵ A hétköznapi életben számos olyan cselekvési igény van, amelyek különböző okok miatt nem jutnak kifejezésre, viszont az egyén számára fontos lenne azok megélése. A pszichodráma színpadán, a realitástöbblet terében viszont megteremthető az a valóság, amelyben kifejezhetővé válnak kifejezhetetlennek hitt érzések, újra lehet formálni múltbeli tapasztalatokat, és lehetőség nyílik jövőbeli vágyott vagy rettegett helyzetek eljátszására is. Olyan szerepeket vagy szereprészleteket tudnak a szereplők ilyen módon a valóságos személyiségükbe integrálni, amelyek kipróbálására a személyes életük nem nyújt kellő biztonságot. A belső világ szimbolikus karakterei ugyanolyan valóságosak, mint a hétköznapi élet szereplői, a kétfajta dimenzió megjelenítési módjai között tehát nincs stilisztikai eltérés.

A pszichodráma gondolati háttere érdekes hasonlóságot mutat azzal a dokumentumfilmes megközelítési móddal, amit az egyik legjelentősebb kortárs filmteoretikus, Bill Nichols performatív dokumentumfilmként határoz meg. Nichols szerint „a performatív dokumentumfilmek által ábrázolt világot elárasztják az emlékeket, látomásokat megidéző felhangok és az expresszív árnyalatok, amelyek szüntelenül arra emlékeztetnek bennünket, hogy a világ több, mint a belőle nyert látható bizonyosságok összege”.⁶ Nichols szerint „e dokumentumfilmek közös vonása, hogy a hangsúlyt a történeti világ hiteles megjelenítése helyett a költői szabadságra, a kevésbé konvencionális narratív struktúrákra és az ábrázolás szubjektívebb formáira helyezik. A dokumentumfilm »ablak a világra« funkcióját alátámasztó referenciális jellegét az expresszivitás váltja fel, amely a valós személyek – köztük az alkotó – konkrét, az adott helyzettől függő, elevenen szubjektív nézőpontját hangsúlyozza.”⁷ Majd kifejti, hogy ez a sajátos szubjektivitás az emlékek és élmények felületi tényeken túlmutató valóságának megjelenítésében mutatkozik meg, így a látható valóság és a belső képzeletvilág gyakran szétválaszthatatlanul jelenik meg ezekben a filmekben.⁸

Az ilyen típusú dokumentumfilmekben, akárcsak a pszichodrámaiban, nem egyszerűen egy sajátos műfaji megközelítési módról van szó, hanem egy összetett világkép filmes megvalósulásáról is. A pszichodráma módszerének gyakorlói, azokhoz a filmművészekhez hasonlóan, akik a performatív dokumentumfilm szellemiségében dolgoznak, azon meggyőződés mentén végzik munkájukat, hogy a felszínen látható valóság olyan titokzatos és komplex mélységeket rejt, amelyek csak a fikcióhoz közelítő eszköztárral ragadhatóak meg. Mintha a maguk eszközeivel mindkét terület képviselői arra a Pilinszky által gyakran idézett rilkei gondolatra reagálnának, miszerint: „Rettenetes, hogy a tényektől sose ismerjük meg a valóságot!”⁹ A pszichodrámat gyakorló terapeuták és a performatív dokumentumfilm műfajában alkotó rendezők egyaránt a felszíni valóság mögött megbújó szubjektív valóság megjelenítésén munkálkodnak, és ennek érdekében a fikció eszközeit hívják segítségül. Ezen szubjektív valóságnak meghatározó formálója az a kulturális közeg és sajátos hitrendszer, amely keretet ad az egyén valóságértel-

mezésének, de ugyanígy fontos része mindaz az élmény és tapasztalat, ami a személyiség kialakulását lényegileg befolyásolta.

Kérdés tehát, hogy a pszichodráma szellemisége és sajátos eszköztára hogyan nyújthat inspirációt azon dokumentumfilmek számára, akik újszerű formákat keresnek a valóság ezen láthatatlan, szubjektív dimenzióinak ábrázolásához. Dolgozatomban három, jelentős nemzetközi sikereket elért kortárs dokumentumfilm elemzésével fogom megvizsgálni, hogy a pszichodramatikus megközelítési mód milyen formában tud inspirálóan hatni a rendezői koncepcióra. Ezen filmek alkotói a szereplők múltjának, jelenének vagy képzeletvilágának szubjektív, tudatosan konstruált megidézésén keresztül ábrázolják azt a rejtett, de lényegi jelentéssel bíró valóságot, amelyet a szereplők története számukra közvetít. Az alkotás folyamata valamilyen formában katartikus hatással van a szereplőkre is: a filmkészítés során saját szubjektív valóságukat teszik láthatóvá, és ez az aktus számukra is újszerű, transzformatív élményt eredményez. Bár a szereplőkre gyakorolt terapeutikus hatás általában nem a filmkészítő elsődleges célja, a folyamat sajátosságaiából adódóan ez a lelki felszabadulást eredményező dimenzió különféle formákban és mértékben ugyan, de megvalósul ezen filmek esetében. Az ábrázolt narratívák formai megközelítési módja különböző, ugyanakkor az ábrázolt téma vállaltan konstruált feldolgozásai egységesen a szereplők szubjektív világának, személyes múltjának vagy jelenének reprezentációiként értelmezhetők. Ezen filmek mind az elmúlt másfél évtizedben készültek, és nagy presztízsű nemzetközi filmfesztiválok válogatásában szerepeltek, így meghatározó elemei a kortárs nemzetközi filmes diskurzusnak.

A 2017-es Berlini Filmfesztivál legjobb dokumentumfilm díját elnyerő *Ghost Hunting*¹⁰ az egykor személyesen is raboskodó Raed Andoni rendező izraeli börtönökben korábban fogva tartott palesztin férfiakat gyűjt össze, hogy közös élményeik filmre vitelén keresztül képesek legyenek szembenézni az ott elszenvedett traumáikkal. Egy ramallahi újságban hirdetést tett közzé, mely szerint olyan palesztin férfiakat keres, akiket korábban izraeli börtönökben tartottak fogva, és építkezési tapasztalattal bírnak, vagy színészi múlttal rendelkeznek. A jelentkezők között volt építész, ács, díszletmunkás, kovács és egy színész is.¹¹ Egy elhagyatott ramallahi raktárépületben közösen építették fel a hírhedt jeruzsálemi Al-Moskobiya börtön díszletszerű másolatát, hogy a falai között újrajátsszák azokat az élményeiket, amelyek hatása alól azóta sem tudtak szabadulni.

A rendező 18 éves korában került őrizetbe, és több mint huszonöt évig küzdött a börtönben szerzett traumákkal, amíg elhatározta, hogy filmet készít belőle.¹² A film sajtóanyagában arról ír, hogy a megalázottság tapasztalata a szabadulás után is tovább él a rabokban, és ezen a terhen csak a trauma elmesélése könnyíthet. „A valóság ritkán kerül kifejezésre, és a traumák a lelkek mélyén maradnak. Ez a film a traumák kifejezésének vágyából született. Azáltal, hogy másoknak is teret biztosítok a saját börtöntapasztalataik megosztására, olyan részletekre tudok rávilágítani, amelyek segítenek megfejteni ezeket a nyomasztó titkokat. Az Al-Moscobiya újjáépítésén keresztül kísérletet teszek arra, hogy visszavegyem az irányítást a korábbi kiszolgáltatottságom felett. Anélkül, hogy a fogva tartás terének vagy az őrk által alkalmazott módszereknek az objektív rekonstrukcióját céloznám, egy olyan keretet javaslok, ahol mindenki szabadon átélheti a tapasztalatait, amennyiben részt kíván venni a kísérletben: a börtön felépítésével, más szerepnek eljátszásával vagy az őt továbbra is kísértő emlékek megosztásával. Ez a projekt a kínzás traumatikus élményének feldolgozásáról és a perspektíva megváltoztatásáról szól annak érdekében, hogy felszabadítsuk, vagy legalábbis felfedezzük önmagunk egy másik részét.”¹³

Andoni szavai sok tekintetben egybeesnek Moreno pszichodráma-elméletével. Koncepciója szerint a traumatikus élmények közösségi újrajátzása lehe-

tőséget biztosít a résztvevők számára egy újfajta perspektíva kialakítására a saját, korábban ki nem mondott, fel nem dolgozott megéléseik kapcsán. Ez a friss nézőpont egyet jelent a korábban elfojtott vagy tagadott élmények integrálásával, ami szükségszerű az egészséges hétköznapi élet megéléséhez. A rendező tehát azon céltól vezérelve teremti meg a kereteket, hogy a résztvevők megéléseinek dokumentálásával a nézők számára is informatív és megtisztító élményt nyújtson. Nem egyszerűen elmeséli a szereplőkkel az élményeiket, mint egy hagyományos interjúfilmben, hanem el is játszatja velük azokat. A lényeg ugyanakkor nem bizonyos objektív információk rekonstrukció általi közvetítése – ahogy ez számos, újrarájátszásokat alkalmazó dokumentumfilmben előfordul –, hanem a szubjektív élmények láthatóvá tétele, azaz annak a lehetőségnek a megteremtése, hogy a trauma elszenvedői kívülről is ránézdhessenek saját belső világukra. Így a film nézője nem csupán az egykor megtörtént eseményekbe nyer betekintést, hanem annak az intim tapasztalatnak is a tanúja lehet, amit az egykori élménnyel való újbóli találkozás kivált a szereplőkből. Egyszerre tehát két idősíks jelenik meg a vásznon: a jelenben történő újrarájátszás és az újrarájátszás által megidézett eredeti történés egyidejűleg hat. A hatás rendkívül fontos komponense a szereplők állapotát szükségszerűen jellemző sérülékenység: mivel a film korábban ki nem játszott érzésekkel és tapasztalatokkal dolgozik, ezek megosztása rendkívül intenzíven hat a szereplőkre, és rajtuk keresztül a nézőkre is. Egy interjúban Andoni arról beszél, hogy a szereplői elég bátrak voltak ahhoz, hogy szembenézzenek a traumáikkal, és a börtönélményt művészetté, a fájdalmat büszkeséggé változtassák.¹⁴ A folyamat dokumentálásával pedig a rendező ebbe a felszabadító erejű változásba nyújt bepillantást a nézők számára is.

Raed Andoni a megfigyelő dokumentumfilm eszköztárát alkalmazva párhuzamosan mutatja a film készítésének különféle fázisait, és az ezzel kapcsolatos, dokumentumértékkel bíró helyzeteket, illetve a megidézett börtönélményeket, elsősorban az egykori palesztin ellenálló hős, Mohammad Khattab emlékeire fókuszálva. Részleteket látunk a rendező szereplőkkel való első, castingjellegű beszélgetéseiből, melyek során a jelentkezők szakmai hátterére és börtönélményére kérdez rá. A szereplőválogatás formájában és hangulatában megidézi a kihallgatási helyzeteket: a rendező egy autoriter, hivatalos személy szerepéből kérdezi és utasítja a meghallgatásra jelentkező férfiakat. Amikor egy színész, a korábban már játékfilmekben is foglalkoztatott Ramzi Maqdisi foglal helyet az asztal másik oldalán, felajánlja neki, hogy válasszon a kemény börtönőr, az emberséges börtönőr, illetve a fogvatartott szerepei között. Ramzi a kemény börtönőrt választja, Andoni helyet cserél vele, és belép a kihallgatott személy szerepébe. Amikor a színész a kihallgató tiszt szerepében, egyfajta sajátos szerepcserés módszerrel,¹⁵ saját egykori kihallgatását felidézve agresszívan megszorítja a rendező nyakát, Andoni láthatóan a feszült helyzet hatása alá kerül, leállítja a jelenetet, majd felajánlja Ramzinak a fogvatartott szerepet. A jelenet sűrítve összefoglalja azt a működési mechanizmust, amivel a film operál: egyrészt belelátunk egy készülő film kuliszái mögé, másrészt annak is tanúi vagyunk, ahogy két egykori fogvatartott újrarájátszik egy általuk is megélt kihallgatási jelenetet. Egyikük olyan szerepet ölt magára, amiben korábban már része volt, és traumatikus hatással volt rá, a másikuk pedig az agresszor szerepébe lép be, ezáltal kijátszva – és némileg feloldva – azt az agresszív bosszúkéstetést, ami korábbi kiszolgáltatottságából és megalázottságából fakad. A jelenet egyszerre informál arról, hogy miként emlékeznek a saját kihallgatásukra a szereplők, és érzékelteti azt, ahogyan az élmény megidézése hat rájuk. Ugyanakkor a filmkészítés folyamatának narratíváját is építi azáltal, hogy betekintést nyújt a központi szereplő, a forgatáson ugyancsak résztvevő, az adott időszakban ötven év körüli Mohammad Khattab fiatalkori megtestesítőjének kiválasztásába.¹⁶

Khattabhoz és az őt alakító Ramzi Maqdisihez köthető a film talán legerősebb hatást kiváltó és egyben legellentmondásosabb jelenete, mely módszerében megidézi a pszichodramatikus tükörtechnikát. A tükrözés szembesítő forma: a protagonista kívülről nézi azt a jelenetet, amit egy, két vagy több szereplő róla szólóan megjelenít.¹⁷ Az egykori ellenálló Khattab a saját kínvallatási élményei alapján magyarázza a rendezőnek és Maqdisinak a megjelenítendő helyzetet, és instruálja a színészt, hogy miként reagáljon az őt ért agresszióra. Majd végignézi, ahogy az örök megtagadják tőle a végzés lehetőségét, és a kihallgatás közben bepisil, ezt követően pedig az örök a Ramzi testével törlik fel a földről a vizeletet. Khattab utasításának megfelelően Ramzi a nevetésével áll ellen, és énekelni is kezd a megaláztatás közben: „Olyan történetet mesélünk nektek, ami a valódi arcotokkal szembesít titeket; ami a valódi fegyvereiteket leplezi le.” Khattab számára láthatóan felkavaró, de megerősítő a jelenet, hiszen, ahogy ezt később el is mondja, arról szól, hogy a legsúlyosabb megaláztatás ellenére hogyan tudott mégis szabad maradni az elméjében. Ugyanakkor a jelenet a maga intenzitásában és a közben megvalósuló explicit erőszak miatt nyilvánvalóan feszegeti annak a határait, hogy etikailag mi engedhető meg egy hasonló trauma dokumentumfilmes újrajátszása kapcsán. Az erőszak áldozatát játszó szereplő ugyanis egykor maga is hasonló élményeken ment keresztül, és bár igyekszik színészként távolságot tartani, kérdés, hogy egy ilyen jelenet eljátszása – a film címére visszaülve – mennyire újí el valóban a múlt nyomasztó szellemeit, és mennyivel inkább van újratraumatizáló hatással a játszóra.

Egy pszichodráma csoportterápiás alkalom során a traumájával dolgozó protagonista nem egyszerűen újraéli a traumát, de megéli azt is, ahogy visszaszerzi a kontrollt a saját kiszolgáltatott helyzete felett, és szembeszállva az agresszorral, képes hatásosan érvényesíteni az énvédő eszközeit. Ugyanakkor a játékot követően különféle verbális integrációs eszközökkel megfogalmazhatja az átélt élményeit, és a csoport részéről megkapja azokat a támogató visszajelzéseket, amelyek biztosítják az átélt élmény megfelelő érzelmi feldolgozását. Andoni filmjéből ez a fajta szisztematikus integrációs forma hiányzik, és érzésem szerint ez az oka az alkotást ért számos kritikának is.¹⁸ Ugyanakkor a jeleneteket övező beszélgetések során mégis igyekszik gondoskodni arról, hogy a szereplőkben feloldódjon az emlékek felidézése és újrajátszása során felgyűlt feszültség.¹⁹

Bár a film nem minden esetben nyújt megnyugtató választ a felmerülő etikai dilemmákra, jól érzékelhető, hogy a folyamatban résztvevők többsége egyfajta katarzisélményként élte meg a film készítése során megtapasztaltakat. Ahogy a börtöndíszlet épül, spontán jeleneteket látunk a közös munka során összeszokó közösség interakcióiból: az egykori rabok egymással is megosztják élményeiket, ugyanakkor a börtönön kívüli, civil életük is szóba kerül. Van, aki házasodni készül, másvalaki arról beszél, hogy a börtönévek hogyan vették el a lehetőséget tőle, hogy időben megtapasztalja a szerelmet. Az élmények megosztása a folyamat során kialakuló konfliktusok ellenére is közösséggé formálja a résztvevőket, és pozitívan hat rájuk, ahogy a korábban megoszthatatlannak hitt traumaélményeiknek hangot adnak, és a többiekben hallgatóságra találnak.

Filmje központi motívumát, a művészet általi lelki felszabadulás lehetőségét Andoni az alkotói folyamatot lezáró kezdeményezéssel is hangsúlyozta: a szereplők által felépített börtön falai között a börtönélmények által inspirált képzőművészeti tárlatot nyitottak, ami a nyilvánosság számára is elérhető módon közvetíti az egykori rabok tapasztalatait.

A filmben a rendező saját fiatalkori énjét animációs technikával idézi meg: a videoképen rögzített díszletbörtön terében visszatérő elemként ott ül hátrakötött kézzel, zsákkal a fején egy rajzolt fiatalember. A film elején maga a rendező lép oda hozzá, és a nevét kérdi. „Raed” – hangzik a válasz. Később ugyancsak animá-

cióban látjuk a fiú hallucinációit, amint egy kisrepülőgép a börtönből szabadulva az univerzum tágas terébe érkezik. A film végén felnyílik a díszletnek teret adó raktár-épület ajtaja, és a jelenkori rendezőn kívül az animációs alteregója is elhagyja a teret, mintegy szimbolikusan is maga mögött hagyva a börtön traumatikus élményét.

Raed Andoni filmjéhez hasonlóan *Az ölés aktusa* is egy kollektív traumaélmény pszichodramatikus elemekkel operáló mozgóképes feldolgozása, viszont – palesztin kollégájával ellentétben – Joshua Oppenheimer rendező itt az áldozatok helyett az elkövetők perspektívájára fókuszál. Filmjével a 60-as évek Indonéziájában történt népirtás néhány ma is élő bűnrészesén keresztül olyan megdöbbentő és felkavaró képet mutat az emberi psziché és az erőszak viszonyáról, amilyenhez hasonló dokumentumfilmben nagyon ritkán láthatunk. A film készítése idején is hatalmi pozíciót élvező egykori elkövetők ugyanis saját kedvenc filmes műfajaik eszköztárán keresztül rendezték és játszották újra az általuk elkövetett rémtetteket, a rekonstrukciós folyamat pedig olyan belső utazással társult, ami őket is a negyven évvel korábbi események újraértelmezésére készítette. A film nemcsak tematikailag, de formanyelvileg is rendkívül izgalmas és sokrétű alkotás: egyrészt a cinema verité hagyományait követve a helyzetekben vállaltan jelen levő és azokat alakító rendező kameráján keresztül végigkövetünk egy minden értelemben rendhagyó alkotói folyamatot, másrészt a fikciós betéteken keresztül abba a stilizált és groteszk világba is betekintést nyerünk, amit a szereplők saját egykori tetteik és azokkal kapcsolatos fantáziáik dokumentumaiként megteremtettek.

Az ölés aktusa tehát arra a kérdésre keresi a választ, hogy milyen rejtett tartalmak húzódnak meg azoknak a férfiaknak a lelkében, akiknek a brutalitását a fennálló politikai rezsim évtizedekkel később is ünnepli. Egymással összehasonlíthatatlan mértékben ugyan, de az agresszió nemcsak az elszenvedőt, de az elkövetőt is traumatizálja, és ugyanúgy pszichés védekezésre készíti annak érdekében, hogy megóvja a személyes integritását a saját bűnösségének feloldhatatlan tudatától. Oppenheimer tehát a fikciós jelenetek beépítésén keresztül arról készített filmet, ahogyan ezek a véres események az elkövetők pszichéjében rögzültek. Így filmje elsősorban nem a hétköznapi, látható élet, hanem a valóságot torzító képzelet sajátos működésének dokumentuma. „Anwar számára tehát a múlt dramatizálása olyan ént védő mechanizmus, amely segítségével igyekszik identitásának rozoga integritását valamiképp még összefércelni vagy a Selfje egységét veszélyeztető destruktív törekvéseket ily módon megzabolázni. Ez az a terület, amelynek láthatóvá tételére a távolságtartó, »légy a falon« típusú dokumentarista megközelítés helyett a rendező egy jelen esetben előnyösebb perspektívát választ.”²⁰

A fikciós, erősen stilizált újrajátszások ötlete Joshua Oppenheimer rendező és a szereplők találkozásainak és beszélgetéseinek organikus következménye volt. Amikor a film főszereplője, Anwar Kongo először mutatta meg a rendezőnek az általa elkövetett gyilkosságok fő helyszínét, spontán módon elkezdte újrajátszani azokat, majd amikor a felvételt otthon megnézte, bosszankodva megjegyezte, hogy sokkal hatásosabban és professzionálisabban is fel lehetett volna építeni a jelenetet. A férfi reakciója megdöbbentette a rendezőt: miközben arra számított, hogy a saját tetteire való külső rátekintés szegyenérzetet fog szülni az egykori elkövetőben, azzal szembesült, hogy a gyilkosság reprezentációjának hiányos technikai megoldásai miatt dühös. A valóságnak ez az abszurditásig ferdített interpretációja, illetve az interpretáció igénye váratlan apropót biztosított az egykori rémtettek – illetve az azokhoz kapcsolódó fantáziák – filmes reprezentációjához. Anwar pedig – az amerikai filmek rajongójaként – bevonta néhány tettetársát, hogy különféle műfaji filmes eszközökkel emléket állítsanak egykori, általuk hősieknak minősített rémtetteiknek, és újraalkossák az egykori vallatások és gyilkosságok kulcspillanatait.

Bár Oppenheimer nem terápiás szándékkal készítette filmjét, az alkotói folyamat mégis erőteljes, fizikailag is felforgató szembesülést hozott a főszereplő szá-

mára. A film csúcspontján felszakad a védőburok, amit Anwar egykori cselekedetei fikcionalizálásán keresztül teremtett meg: a pszichodrázában gyakran használt technikával élve szerepet cserél a jelenet másik szereplőjével, így kilép a valótiszt szerepéből, és az áldozat bőrébe bújik. Fejét vérszínű festékkel kenik be, és társai erőszakot mímelve kínozni kezdik, előbb verbálisan, majd egy drótkötetet a nyaka köré csavarva fizikailag is. Jól látható, ahogy Anwar pszichésen összemlik a helyzet súlya alatt, és képtelen folytatni a jelenetet. A felvételt visszanezve arról beszél, hogy pontosan érzi, hogy mit érezhettek az áldozatai. A rendező válaszára, mely szerint az áldozatai sokkal intenzívebb rettegést tapasztaltak meg, mert tudták, hogy valóban meg fognak halni, a film során először teszi fel a kérdést az egykori tömeggyilkos: „lehet, hogy bűnt követtem el?” Az ezt követő zárójelenetben pedig az egykori bűntettek helyszínén fizikailag is öklendezni kezd: az a fikcióba burkolt énvédő mechanizmus, ami sok éven keresztül megvédte az egykori rémtetteivel való szembesüléstől, már nem működik, hiszen megtapasztalt valamit abból, hogy milyen lehetett az áldozatok bőrében lenni.

Oppenheimer filmje a szereplők egykor elkövetett tetteinek fikciós reprezentációi mellett annak a belső, képzeletbeli világnak is formát ad, ami a főszereplő számára mentális menedéket jelentett a saját emlékeinek kízó nyomása elől. Egy különösen expresszív, látványos, musicalszerű jelenetben azt látjuk, ahogy egy mennyei hangulatot idéző vízesés előtt Anwar áldozatai megköszönik gyilkosuknak, hogy a mennybe juttatta őket. A jelenet így a kollektív amnézia, a terror elleplezésének, újracsomagolásának és ünneplésének allegorikus megjelenítésévé válik: arról szól, hogy az elme milyen extrém torzításokat produkál annak érdekében, hogy megvédje magát a valósággal való elviselhetetlen találkozástól.

A vízesésjelenet Moreno szellemiségét idézi, aki gyakran használta tévképzetek megjelenítését a csoportterápiás ülései során. Felesége, Zerk Moreno, aki ugyancsak gyakorló pszichodráma-vezető volt, egy interjúkötetben arról beszél, hogy a tévképzetek megjelenítése megkönnyíti a páciensek számára a valósággal való igazi szembesülést. „A pszichoterápia azért működik olyan sikeresen súlyosan beteg, hallucináló vagy téveszmés embereknél, mert Moreno a szó valódi értelmében materializálja hallucinátoros-irreális világukat, lehetővé téve a protagonista számára, hogy konkrétságában lássa és tapasztalja a saját világát.”²¹ A fantazmagóriák addig tudják valóban uralni az ember pszichéjét, amíg rejtve vannak: abban a pillanatban, hogy nyilvánosan láthatóvá válnak, megnyílik a lehetőség a szembesülésre és reflexióra, ami a tévképzet megszűnésének előszobája lehet, ahogy ez a film későbbi pontján Anwar esetében meg is történt.

Oppenheimer filmjének rendkívüli hatása abban rejlik, hogy a fantázia paradox módon a valóságba visszavezető úttá válik benne, a múlthoz vezető, korábban lezárt kapuk felnyitása által. A pszichodrázában ismert eszközöket is alkalmazva teremtett egy olyan sajátosan expresszív filmes szövetet, melyben egyszerre tud érvényesülni a kamera előtti jelen idejű valóság, és az a szürreális világ, ami korábban rejtve maradt a szereplői lelkében.

Kirsten Johnson Emmy-díjas dokumentumfilmje, a Netflix kínálatában is elérhető *Dick Johnson halálai* (*Dick Johnson is dead*), ugyancsak alkalmaz a szereplők szubjektív világát reprezentáló, fikciós jellegű filmnyelvi eszközöket, viszont a korábban tárgyalt filmekkel ellentétben ez egy sajátos humorról és játékosággal átszőtt, derűs alkotás. Nem elsősorban egy múltbeli trauma interpretációja és feldolgozása, hanem egy szükségszerűen bekövetkező veszteségélményre, egy idős édesapa halálára való felkészülés a tragédia fiktív megjelenítésén keresztül. Ugyanakkor szubjektív élmények és fantáziák megidézésén át számos olyan elemet tartalmaz, amelyeknek pszichodramatikus vonatkozásai is vannak.

A film a rendező azon felismeréséből született, hogy néhány évvel Alzheimer-kórban szenvedő édesanyja elvesztése után édesapjánál is a kezdődő demencia je-

leit diagnosztizálják, és rövidesen el fogja veszíteni a vele való tudatos kapcsolat-tartás lehetőségét. Ekkor fogalmazódott meg benne annak az igénye, hogy a film-készítésen keresztül édesapja személyét megpróbálja olyanként megőrizni, ahogy az évek során megismerte őt.²² Alkotóként ugyanakkor nem egyszerűen az apa aktuális állapotának rögzítésére vállalkozott, hanem a fikciós filmkészítésben rejlő kreatív lehetőségeket felhasználva létrehozta azokat a néhol abszurd, máshol valószínű helyzeteket, amelyekben az apa meghalhat. Egyik jelenetben az utcán sétálva fejére esik egy klímaberendezés, máshol egy lépcsőn való elcsúszás vezet a végzetes balesethez, vagy infarktust kap, ahogy az a valóságban is történt harminc évvel korábban. Ugyanakkor a rendező nemcsak a hirtelen halál különféle variációit játszatja el, de egy nyitott koporsós temetési szertartást is levezényel a gyászoló barátok társaságában, illetve egy nagyon látványos mennyországjelenetet, ahol az adventista hitű apa végre újra táncolhat szeretett feleségével.

Az említett jelenetek mindegyike egyfajta filmes realitástöbbletben játszódik. Ahogy korábban kifejtettem, a pszichodramatikus realitástöbblet nemcsak az objektíven érzékelhető valóságot tartalmazza, hanem annak belső, láthatatlan, szubjektív dimenzióit is. Ebbe beletartoznak a félelmekből és vágyakból születő fantáziák és álmok is. A negatív fantáziák színpadra állítása megadja a protagonista számára a lehetőséget a félelem tárgyával való szembesülésre, így annak elfogadására is. Ehhez hasonló funkciót látnak el Kirsten Johnson filmjében a különféle haláljelenetek is, melyek egyrészt közel hozzák a rendezőhöz az apja halálának lehetőségét, és megteremtik az ahhoz való viszonyulás kontextusát, ugyanakkor meg is szelídítik azt, hiszen minden haláljelenetet követően a valóságban tovább folytatódik az apa élete és lányával való kapcsolata.

A pszichodramatikus hatás szempontjából a temetésjelenet emelkedik leginkább ki, amikor egykori páciensek és barátok mondanak búcsút Dicknek, miközben a főszereplő egy kulcslyukon keresztül figyeli a ceremóniát. A pszichodramához hasonlóan a szereplők itt is tisztában vannak azzal, hogy az általuk véghez vitt performansz csupán egy komolyan vett játék, a rajtuk tükröződő érzelmi hatás mégis a valóságos gyász valóságos megélését sejtetni. A katarzist az a résztvevői szándék teszi lehetővé, ami a játék valóságként való megélésére vonatkozik. A gyászszertartás egyik résztvevője meghatódva idézi fel Dick pszichiáteri segítőkészségét, majd azt a megrendítő élményét, amikor személyesen is szembesült egykori orvosa egyre erősödő emlékezetkiesésével. Dick közeli barátja pedig zokogva búcsúzik tőle, majd egy mini trombitán elfúj egy esetben szóló, de jól esően humoros búcsúdalt. A vágás és a filmes technológia segítségével Dick egyszerre külső, kulcslyukon keresztül megfigyelője és koporsóban fekvő részvevője a jelenetnek. Majd a szertartás megkoronázásaként, mint egy feltámadást követő Krisztus-jelenés, ő is besétál a templomba, boldogan átölelve a még mindig könnyező barátait. A pszichodráma sajátos dramaturgiájához hasonlóan tehát a szereplők nem csupán a múltbeli vagy elképzelt traumatikus élményeket jelenítik meg, de azok felszabadító, érzelmileg kielégítő, újraírt változatait is. Így egy olyan narratívát integrálnak, amelyben egyszerre képesek megélni az életben szükségszerűen bekövetkező traumaélményeket és az ezek súlyától való érzelmi felszabadulást is.

A pszichodráma színpadán az érzelmi felszabadulást gyakran a hétköznapi keretek között különféle okokból nem megélhető, emocionális szempontból mégis esszenciális élmények megtapasztalása teszi lehetővé. Az adventista hitű Dick Johnson pszichológiai igazsága szerint a földi halált követően nem zárul le az élet: Krisztus újabb eljövetelekor ugyanis a hívők új, helyreállított testtel a mennybe kerülnek. A film főszereplője számára ez utóbbi részlet különös jelentőséggel bír, ugyanis születésétől fogva súlyosan sérült lábfejjel él, amely egész életében szégyenérzettel töltötte el. A film által megalkotott realitástöbbletben ugyanakkor ez

a trauma is helyreáll: az égből aláhulló, csillogó flitterek között megjelenő Krisztus vizet önt Dick beteg lábaira, és azok csodálatosan meggyógyulnak. A reklámfilmekre emlékeztető, ragyogó hangulatú világítás, a giccses mennyország-reprezentációkat humorral megidéző díszletek, a tökéletes tisztasággal csillogó jelmezek, a lassított kameramozgás, a rendkívül alaposan megkomponált kis mélységelességű képek és az emelkedett hangulatú szimfonikus zene olyan sajátosan könnyed, mégis euforikus hangulatot eredményez, ami nemcsak a szereplő, de a néző számára is katartikus erővel bír: a filmnyelv eszközein keresztül ugyanis közel jön az a vágyott gyógyulás, ami a betegsége ellenére is örökké mosolygó, optimista főszereplő valóságos hitének része.

A *Dick Johnson halálai* remek példa arra, hogy a képzelet felszabadító erejével operáló pszichodráma hogyan tud dokumentumfilmes kontextusban humort és derűt csempészni az alkotásba. Kirsten Johnson filmje átélhetővé teszi a nyitottságot és játékkedvet soha el nem veszítő apa személyes küzdelmeit és lányához való szeretetelti ragaszkodását a halál közeledtével. Olyan sajátos filmnyelvet dolgozott ki, melyben eredeti módon ötvöződik a résztvevő dokumentumfilm hagyománya a reklámfilmes és fikciós filmes esztétikával.

A fent tárgyalt három, széles körben sikert aratott dokumentumfilm izgalmas és újszerű módon alkalmazza a pszichodráma sajátos eszköztárát. Ezen példák mentén is jól érzékelhető, hogy a szereplők szubjektív világát feltárni igyekvő dokumentumfilmes eljárásokra inspiratívan hathat a realitástöbblet morenoi koncepciója. A sajátos pszichodramatikus megközelítési mód erős fogódzót nyújt az alkotók számára az objektív történéseken túlmutató személyes valóság filmnyelvi reprezentációjában. A kimondatlan érzések, álmok, fantáziák, vágyak és félelmek jelenetké formálása olyan kreatív megoldások előtt nyitja meg az utat, amelyek jelentősen gazdagítják a kortárs dokumentumfilmes nyelvezetet.

■ JEGYZETEK

1. Néhány cím a legismertebbek közül: Dr. Máté Gábor – Máté Dániel: *Normális vagy. Trauma, betegség és gyógyulás mérgező világunkban*. Open Books, Bp., 2021; Edith Eva Eger: *A döntés*. Open Books, Bp., 2017; Orvos-Tóth Noémi: *Örökölt sors*. Kulcslyuk Kiadó, Bp., 2018.
2. Amerikai orvos, pszichiáter, a pszichodráma alapítója, szociológus, a szociometria egyik első kidolgozója.
3. Karoline Erika Zeitlinger: *A pszichodráma-terápia tételeinek elemzése, pontosítása és újrafogalmazása J. L. Moreno után*. (Ford. Blühmer Ferenc – Fiers Péter) Párbeszéd Kiadó, Bp., 2005.
4. Adam Blatner: *A pszichodráma alapjai*. (Ford. Büti Etelka) Animula kiadó, Bp., 2006. 14. Uo. 74.
6. Bill Nichols: *A dokumentumfilm típusai*. (Ford. Czifra Réka) Metropolis 2009. 4. sz. 38. Uo. 38.
8. „A performatív dokumentumfilmek különös fontosságot tulajdonítanak az élmények és emlékek tényektől eltérő, szubjektív jellegzetességeinek. [...] A valós események intenzívebbé válnak a képzelet szülte képek által. A valós és a képzeletbeli tetszés szerinti elegyítése a performatív dokumentumfilmek jellegzetes vonása.” Uo. 39.
9. Pilinszky János: *Két „rendhagyó” szent*. Új Ember 1980. április.
10. Mivel a filmet Magyarországon hivatalosan nem mutatták be, ezért nincs hivatalos magyar címe. Így elemzésemben az eredeti angol címmel fogok a filmre hivatkozni.
11. A *Ghost Hunting* sajtóanyaga. Akka Films 2017. https://www.akkafilms.ch/wp-content/uploads/2017/12/DP_GHOST_HUNTING-bd4.pdf
12. Uo.
13. Uo.
14. Mechai Hassina: *Raed Andoni: “The Israelis occupy our minds”*. Middle East Monitor 2017. június 15. <https://www.middleeastmonitor.com/20170615-raed-andoni-the-israelis-occupy-our-minds>
15. A szerepcsere talán a leggyakrabban alkalmazott technika, melynek során a protagonista kiszáll saját helyzetéből, és egy másik szereplő szemszögéből tekint rá a sa-

ját helyzetére, vagy lép interakcióba az őt megtestesítő szereplővel (segédénnel). Ilyen módon saját tapasztalatán keresztül, belülről érezhet rá egy tőle különböző, de a helyzete szempontjából fontos személy sajátos nézőpontjára.

16. Egy későbbi interjúban Raed Andoni elmondja, hogy azért a színész képzettségű Ramzi Maqdisi játssza a kiszolgáltatott rabot, mert ő színészként jobban fel van vértézve a szerepbe való túlságos mély és érzelmileg veszélyes bevonódás ellen. Hassina: i. m.

17. Zeitlinger: i. m. 64.

18. Jay Weissberg: *Berlin Film Review: "Ghost Hunting"*. Variety 2017. február 18. <https://variety.com/2017/film/reviews/ghost-hunting-review-1201992082>

19. Egy interjúban arról is beszél, hogy pszichológusokkal működött együtt a módszer kidolgozásakor. „A résztvevők biztonságának megőrzése érdekében pszichológusokat alkalmazott, hogy megfelelő módszert és megfelelően érzékeny rendezői stratégiát dolgozzanak ki. A férfiaknak elmondták, hogy bármikor otthagyhadják a forgatást, ha szükségét érzik. Végül egy valaki távozott a forgatás vége előtt.” Hassina: i. m.

20. Kellner Balázs: *A (re)konstrukció aktusa a dokumentarista fikcióban. Esettanulmány Joshua Oppenheimer The Act of Killing című filmjéről*. Apertúra 2014. tavasz.

21. Zerk T. Moreno – Leif Dag Blomkvist – Thomas Rützel: *Pszichodráma – az élet duplája*. Animula, Bp., 2000.

22. David Fear: *Death becomes them: Kirsten Johnson on her bold new doc "Dick Johnson is dead"*. Rolling Stone 2020. október 3. <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/dick-johnson-is-dead-kirsten-johnson-interview-1069862/>



DEMÉNY PÉTER

EGY NAGY, KANYARGÓ KÖNYVTÁR SZEREPLŐJE

Bányai Éva, Demeter Zsuzsa, Egyed Emese
(szerk.): *Bálint Tibor 90 – Textusok, kontextusok*

■ Az egyik rögeszmém, amit Milan Kundera fogalmazott meg az *Elárult testamentumok*ban: egy művészt nemcsak, sőt nem is elsősorban a kis kontextusban kell megítélni, nemzete művészetén belül, mert ezzel önként leszűkítjük saját szemhatárunkat, és csökkentjük befogadásának hatósugarát – ellenkezőleg, a nagy kontextusban kell megítélni, hogy az egész világ művészetében játszott szerepét lássuk, és hatását abban vegyük szemügyre. Kundera Janáček példáját hozza fel, akinek lelkes monográfiát áldozott egy cseh zenetörténész, amelyben azonban szóba sem kerül Bartók vagy Schönberg, márpedig éppen velük, az ő törekvéseikkel a leginkább rokon mindaz, amit a cseh zeneszerző művelt és amivel kísérletezett.

Éppen ezért örülök annak, hogy a Bálint Tibornak szentelt konferenciakötetben – Bányai Éva és szervezőtársai a 90. születésnapra hívtak össze találkozózt *Textusok, kontextusok* címmel – rendre szóba kerül Mándy Iván, Gelléri Andor Endre vagy Fejes Endre. A *Zokogó majom* szerzője sokáig leginkább „erdélyi szerző”-nek számított, a kültelki Kolozsvár nagy írójának, az élehetetlenek megéneklőjének. Szilágyi Istvánnal állították párhuzamba, és emlékszem, mennyire zokon vette, amikor egy tanácskozáson Visky András feltette a költői kérdést: „*Sinistra körzet* kontra *Kő hull apadó kútba?!*” Addig mindenütt emlegették Bálint Tibort; 1990 után kezdték szórványosabban emlegetni – Dávid Gyula mesélte, hogy sírva fakadt a *Bábel toronyháza* bemutatóján, olyan

kevesen jöttek el –, és sajnos már nem érthette meg a reneszánszát.

Márpedig ez a kötet éppen erről ad hírt. Már Szilágyi Zsófia is beszél Móricz-monográfiájában Bálint Tiborról, ez a könyv azonban beteljesít valamit, ha remélhetőleg csak ideiglenesen is. Érzésem szerint Bertha Zoltán összefoglalója rosszkor jelent meg: 1990-ben leginkább a rendszerváltás viharát éltük; Demeter Zsuzsa értelmezése viszont a legjobbkor, ráépülhet az érdeklődés.

Az is jó ebben a könyvben, hogy szinte mindig új szempontokat vet fel. Szajbély Mihály Bálint Tibor újságírói munkáját elemzi, Gintli Tibor vitatkozik azzal, hogy a *Zokogó majom* anekdotikus szerkesztésű lenne, Horváth Csaba Konrád György *Látogatójával* is összeolvassa a regényt Fejes *Rozsdatemetője* mellett, Papp Ágnes Klára pedig Mándy Ivánnal a Bálint Tibor-életművet, Demeter Zsuzsa *Levelek a Fellegvárra* címmel közöl tanulmányt. Tápodai Zsuzsa Tompa Andrea regényeit veszi sorra a konferencia „hősének” opusával párhuzamosan, Balázs Imre József Kántor Lajos „szemüvegén” keresztül vizsgálja a Bálint Tibor-életművet, Cseke Péter az erkölcsei ellenzék írójáról beszél, Dávid Gyula a *Bábel toronyháza* keletkezéséről. Egyed Emese a fordítónak szentel alapos tanulmányt. Bányai Éva a *Zokogó majom* térképezeteit elemzi, s ez megint olyan perspektíva, amilyennel nemigen találkoztunk eddig.

Mint látható, nem kizárólag a *Zokogó majom*ról esik szó, noha nyilván folyamatosan előkerül. Antal Balázsnál és

Vincze Ferencnél szóba kerül az *Önkéntes rózsa* Sodomában, a *Zarándoklás a panaszfalhoz*, a karcolatok és a novellák, Berki Tímea Bálint Tibor gyerekeknek szóló írásait elemzi. Barcsay Andrea érdekes összefoglalót nyújt a Bálint Tibornak ajándékozott könyvek dedikációiról, Pál-Lukács Zsófia pedig a „láthatatlan írásokról” beszél, azaz a Petőfi Irodalmi Múzeumban található hagyatékáról.

A kötet végén Kabdebó Lóránt beszélgetése Bálint Tiborral, illetve egy kerekasztal szövege – mindkettőt Demeter Zsuzsa jegyezte le. Ez utóbbiban már személyesebben jelenik meg az a

problémakör, hogy vajon milyen lehet ennek az életműnek a további útja, illetve hogy értelmezzük azt az 1989 előtti múltat, amelybe még mindig nem könnyű belelátni.

„Van itt minden” – mondhatnánk, és ez reménnyel tölti el az embert. Mert Bálint Tibor több, mint Nagy Lajos vagy Gelléri Andor Endre erdélyi utódja, aki a nagy oroszoktól is tanult. Egyáltalán, az „erdélyi” jelző gyakran nemcsak jellem, hanem bezár is, korlátoz, egyfajta metaforikus, de nagyon is valóságos határt jelöl. Holott aki ír, az egy nagy, kavargó könyvtár szereplője, s ez a könyvtár nem ismer földrajzi akadályokat.

TECHNOLÓGIA ÉS SZÍNHÁZ ÖSSZJÁTÉKA: MIKROELEMZÉSEK AZ INTERMEDIÁLIS SZÍNHÁZRÓL

Deres Kornélia – Imre Zoltán – Mátravölgyi
Dorottya – P. Müller Péter (szerk.): *Színház
és technológia*

■ „Mi a színház? Egyfajta kibernetikai gép”¹ – írta Roland Barthes, aki már a 20. században érzékelte, hogy a színház a technomédiumok sajátos gyűjtőhelye. A színház világát már a legkorábbi szakaszaiban befolyásolták a rohamosan fejlődő technológiák és újmédiumok. A folyamatosan változó apparátusok és mintázatok arra kényszerítették a színházat, hogy adaptálja ezeket a változásokat, amelyek nem feltétlenül csupán az előadások szintjén idéztek elő egy újfajta elmozdulást. A színész, a néző, a szerző szintén kiszolgáltatottak e változásnak, amely azt mutatja, hogy a technológiák hatással voltak az emberi érzékelésre, évszázadok alatt kialakítva egy teljesen új befogadói, érzékelési és értelmezési médiumot. A technológia-fókuszú perspektíva felől a színház

olyan arctalan és láthatatlan aspektusai kerülnek megvilágításra, amelyek sajátos színházképet formálnak: a színházi tér lesz a valóság érzékelésének médiuma, amely hibrid jellegénél fogva új hagyományokat teremt és régieket olvaszt magába.

A *Színház és technológia* című tanulmánykötet egy 2021-ben meg szervezett színháztudományi online konferencia eredménye, amelynek fókuszában a színház és technológia múltbeli és jelenkori kapcsolata áll. A kötetben olvasható 18 tanulmány különböző módszertanokat, hatásmechanizmusokat, újfajta érzékelésmódokat, dramaturgiai megoldásokat hivatott bemutatni kortárs és történeti példák által. A cím pontosan közvetíti a kötet központi témáját, amely a technológia és a színház

kapcsolata, ugyanakkor a technológia szót nem szabad leszűkítenünk a gépi világ jelentésére. A kötet kontextusában a technológia egy új perspektívaként jelenik meg, elmozdulásként a hagyományos színházi értelmezési keretektől. A technológia szó jelentéstartalmába bele kell sűríteni a díszlet, (új)médiumok, egyedi adaptációk, irodalmi továbbgondolások és átfedések, a test, a hang, a rádió és az intermedialitás fogalmait. Ha az említett kulcsszavakat képesek vagyunk a technológia szó jelentésmezéjébe illeszteni, akkor láthatóvá válik, hogy a technológiának minden vetülete a színházban nyer értelmet, és a színház egy multimedialis és multiszenzoriális térré alakítja.

A kötet egyes nagy fejezetei ezeket az aspektusokat hivatottak bemutatni. A hat fő tematikus egység tartalma a következő kulcsszavakban összegezhető: színháztörténeti technológia, a (techno)médiumok módszertana, adaptációk, a test és technika mint újmédia, a színház látványképzési ereje, a hang és rádió színház felőli értelmezése. A tematikus egységek olyan aspektusokra világítanak rá, amelyekre eddig talán kevésbé figyeltünk. A tanulmánykötet valóban elmozdulást képvisel a hagyományos értelmezési keretektől egy újfajta, modern perspektíva irányába, ahol a színház a különböző médiumok gyűjtőhelyévé fog válni. A szerzők egyszerre használnak hazai és nemzetközi szakirodalmat, a tudományos diskurzus aktualitására törekedve. Az értekezések izgalmasak, formabontóak és egyediek. Olyan sajátos mikroolvasatoknak tekinthetők, amelyeket egymás mellé helyezve összefüggő, közös narratívát alkotnak.

Az első fejezet a *Színháztörténet és technológia* nevet viseli. Ebben az egységben a tanulmányok valóban színháztörténeti perspektívából láttatják a technológiát. Az első tanulmány az anatómiai színház jelenségét próbálja bemutatni és annak technológiai apparátusait. Kis Attila a színház szikéjeként értelmezi ezeket a technológiai vívmányokat, amelyeket a kora újkori

angol drámákban vizsgál. Az értekezésének érdekesítő gondolatmenetében az anatómiai színházat múzeumként láttatja, amelyben a tragédia műfaja az élveboncolás társadalmi és egyéni vetületeit képezi. Tombi Beáta az itáliai barokk díszletépítő mesterek, Giacomo Torelli és Niccolò Sabbatini találmányai mentén mutat be különböző színpadi megoldásokat. Részletes leírást olvashatunk mind a színpadi hatásgépek használatának alakulástörténetéről, mind azok korabeli szerepéről és működéséről. A szerző ezeket a gépeket a látványossággal hozza összefüggésbe, és olyan apparátusok bemutatására vállalkozik, amelyek a repülést, a tengert vagy akár a tüzet hivatottak ábrázolni. Deres Kornélia a gondolatmenetet folytatva azt vizsgálja tanulmányában, hogy a 19. századi népszerű előadások miként integrálják a kor új technológiai tudását. Érvelését Leopold Ludwig Döblernek, a 19. század egyik legismertebb populáris előadójának pest-budai bemutatóján keresztül láttatja, akit másnéven varázsprofesszornak neveztek. Az új látványok korának tekinti ezt az időszakot, amelyben a vizuális technológia egyre inkább az emberi érzékelés stimulálására összpontosított.

A következő kötetegységet a technológiai médiumok leírása képviseli, annak módszertani javaslatával. Az első tanulmány, Schuller Gabriella tollából, azt vizsgálja, hogy milyen dramaturgiai szerepei voltak a technológiai médiumoknak olyan 1966 és 1989 között megjelenő performatív műfajokban, mint a hangköltészet vagy a pseudo-színház. Ezen produkciók jellegét az eseményszerűség köré építi. Azt mutatja be, hogy az egyes médiumok hogyan eredményezik magának a színpadi létnek a dekonstruálását. Ezzel szemben Kricsfalusi Beatrix mellett érvel, hogy a színpadi tér, mint különálló médium akár üres térnek is érzékelhető. A színház szerinte egy olyan embermédiumnak számít, amelyben a jelen toposza érvényesül. Ezen egységben Imre Zoltán egy kutatócsoport átfogó munkáját összegzi, melyen keresztül módszerta-

ni javaslatokat nyújt színháztörténeti kutatásokhoz. Felvillantja a technológia által kínált lehetőségeket és azok kontextusát. A kutatócsoport célja a hiányzó színháztörténetek rekonstruálása 1960-tól napjainkig. A kutatás sajátossága, hogy szóbeli történeteket, egyéni emlékeket is bevon a kutatás korpuszába oral history interjúk segítségével.

Harmadik tematikus csoportként a dráma és adaptáció jelenik meg. Az első tanulmány Beckett és a technológia kapcsolatát mutatja be, pontosabban azt, hogy a szerző hogyan hagy egyre nagyobb teret alkotásaiban a technológia érvényesülésének. Az *utolsó tekercs*, illetve a *Kísértettrió* című darabok értelmezésével láttatja P. Müller Péter, hogy a technológia a kommunikációt helyettesítő eszközként jelenik meg, amelyek a jelentés csonkítására irányulnak, de ennek ellenére felszabadító jellegűek. Kvéder Bence a G. B. Shaw-féle színházban alkalmazott korabeli újítások funkcióit és változatait vizsgálja. A különböző darabok kapcsán nem csupán a felgyorsult utazást jelentő járművek szerepére derül fény – kiemeli az autót, repülő, illetve fegyverek funkcióit egyes G. B. Shaw darabokban –, hanem figyelmeztet a kollektív traumákra és a gépek által előidézett társadalmi folyamatokra is. Egy harmadik adaptációról szóló tanulmány Bródy Sándor *A tanító-nő* című darabjának filmes és színházi változatait veti össze. Kovács Dominik érdekesítő értékezése az intermedialitás fogalmának, és efelől közelíti meg az adaptációkat. Értelmezése alapján érzékelhető az, hogy egyazon drámaszöveg milyen sokféleképpen tud hatni egymástól eltérő mediális terekben.

Az egyik legegységibb egységnek tekinthető a negyedik, amely a test, technika és újmédia témáját képviseli. Olyan szövegeket olvashatunk, amelyek teljesen új szemszögből vizsgálják a test és performansz kérdését. Hajnal Márton tanulmánya a *Táncéánia Együtt* történetén keresztül a DiszHumán terminus segítségével felvázolja azt, hogy a fogyatékosággal élő személyek hogyan nyújthatnak mégis teljes értékű

élményt a nézőnek. A kerekesszékes jelentésértéke felől láttatja, hogy azt nem a fogyatékoság jelzéseként kell értelmezni, hanem általa magát az emberi korporealitást kell újraértelmezni. Házas Nikoletta a testet már a színházi divatperformansz felől értelmezi. A ciprusi török fashion designer Haussein Chalayan néhány munkája kapcsán kérdez rá arra, hogy miként konstruálódik meg a divat mint művészet koncepciója és a divattervező mint művész imázsa. Mátravölgyi Dorottya továbbá a nézői aktivitás felől értelmezi a színházat, a digitális médiatudományt is bevonva. A game studies elméletéből kiindulva a ludológia fogalmára építi az újfajta multimediális színház megközelítését. Szerinte ez az új médium kitágítja a lehatároltnak tűnő színpadi tért.

A következő egység eltávolodik a test fogalmától: az optikai médiumra és a színház látványképzési hatására összpontosul. Faluhelyi Krisztián Mitchell élőkamera-használata mentén mutat rá arra, hogy az alkotó hogyan feszegeti a színház határait, és hogy a színház hogyan képes integrálni a film médiumát. Olyan előadásokat vázol fel, amelyek egyidőben történetek, és amelyekről a valós történés alatt mozgókép készült. Mitchell technikája által látható lesz az, hogy a korábban összeegyeztethetetlennek tűnő filmes eszközök – mint a voyeurizmus, közelkép, cinemátográfiai élmény – hogyan épülnek bele a színház világába. Egri Petra a Robert Wilson által rendezett *Marina Abramovic élete és halála* című halálrajzát mutatja be. Wilson poétikai stratégiái mellett külön érdekesség lesz az is, hogy Marina játszik ebben a darabban, ő maga a főszereplő és előre leírja halálát, amelyet egy sajátos nyitójelenettel szemléltetnek. Kovács Viktor 2004-es *Csongor és Tünde* rendezésében világít rá az intrikusábrázolás technikai szempontjaira. Az egyes jelenetek mentén, Tünde hiányán és Mirigy megjelenített karakterológiáján keresztül világít rá arra, hogy a darab hogyan szakad ki a hagyományos mesedráma keretéből.

Az utolsó egység a hang és rádiószínház felőli értelmezésekbe nyújt betekintést. Hargitai Henrik tanulmánya egy kísérlet arra, hogy felvázolja a hangjátéktörténet korszakait. Egyszerre beszél a kutatás nehézségeiről és a korszakok technológia által meghatározott jellegzetességeiről. Cseicsner Otília a továbbiakban összehasonlítja a Magyar Rádió és az Osztrák Rádió Shakespeare-ciklusait. A tanulmányban komoly statisztikai és grafikai összefoglaló látható, amelyek eredményeiről izgalmas következtetéseket von le. A kötet utolsó tanulmányát Pintér-Németh Nikolett értékező képvisei, amelyben a Societas Raffaello Sanzio auditív tereit értelmezi. A darabokban legfontosabb eszközként a hangzás jelenik meg, amelyet intermedialis eszközökkel hoznak létre. Minél absztraktabbak, annál nagyobb a kifejezőerejük. Ehhez a generalissimát is al-

kalmazzák, vagy olyan közeli kamera-felvételeket, amelyek a beszéd közbeni gégemozgásra fókuszálnak.

A fenti rövid összefoglaló, vagy inkább ízelítő reményeim szerint rávilágít arra, hogy a tanulmánykötet kifejezetten aktuális szakmai témákat boncolgat. Minden tanulmány egyenként olyan szempontokat villant fel, amelyek innovatívan mutatják be a színház világát. A színházat eddig nem ismert és kevésbé kutatott, de sokrétű modern technológiákat felvonultató szempontrendszer segítségével értékeli. A kötet erősíti a színház megközelítésének intermedialis jellegét és funkcióját a színháztörténet, (techno)médiumok, adaptációk, test-konceptciók, látványképzés és rádió-technológia felől. Ebben a kontextusban a technológia ad kontúrt a láthatatlannak, és aktivitásra ösztönöz.

Gudor Noémi

■ JEGYZET

1. Eredeti változat: „Qu'est-ce que le théâtre? Une espèce de machine cybernétique.” Roland Barthes: *Essais critiques*. Seuil, Paris, 1964. 305. Internetes hozzáférés: https://arsmagica.fr/sites/default/files/Textes/Barthes_essais_critiques_1964.pdf

EGY 19. SZÁZADI FIATAL ARISZTOKRATA LEVELESLÁDÁJA Eötvös József levelezésének kritikai kiadása

■ Eötvös József levelezésének kritikai kiadása régi adóssága a magyar textológiának. A levelezés Völgyesi Orsolya által sajtó alá rendezett első kötete 220 levelet, közel harminc év termését tartalmazza: a fiatal Eötvös József által másokhoz írt, valamint a neki címzett leveleket.

A bevezető tanulmány és a jegyzetanyag által kínált invenciózus értelmezéseken kívül a kiadás nívója az is, hogy a korábban ismertekhez képest új,

eddig kiadatlan vagy lappangó levelek is bekerültek a kötetbe, valamint a sajtó alá rendező kizárt korábban a levelezés korpuszához tartozónak tekintett levelet (az Oltványi-kiadás még annak tekintette),¹ ugyanakkor bekerült a kötetbe számos, Eötvösnek címzett, eddig kiadatlan levél is. A kötetben szereplő eredeti kéziratos dokumentumok magyar és európai közgyűjteményekben elszórva találhatók, ráadásul nem is egy nyelvű korpuszról van szó: számos

Eötvös József: *Levelek I.* 1820-as évek – 1848. február 28. Sajtó alá rendezte, a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta Völgyesi Orsolya – ELKH, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet (Magyar Történelmi Emlékek – Okmánytárak-sorozat, Szerkesztő: Gárgó Gábor), Bp., 2023.

német levél átíratra és fordítása található a kötetben, de latin és francia nyelven írt levelet is tartalmaz a kiadás. Annak ellenére, hogy több intézményben szétszórta található, nyelvileg is nehezen megközelíthető korpusz, az értelmező tanulmány és a tetemes méretű jegyzetanyag olyan gazdag és változatos kontextuális szöveghálót épít ki a levelezés anyaga köré, amely egészen meghökkentő, újszerű meglátások, értelmezések és következtetések megfogalmazását teszi lehetővé.

A sorozatszerkesztő Gángó Gábor *Eötvös József levelezésének új kiadása elé* című előszava a levelezés rekonstruálásának elveitől, kontextusától, a kötet előtörténetétől indulva az Eötvös-levelek tipológiájának megrajzolásán keresztül jut el a levelező Eötvös arcélének a körvonalazásáig. Az előszóban olvashatunk az Eötvös-levelezés kiadási projektjéről, a korpusz meghatározásának nehézségeiről, a levelek tipologizálásának kérdéseiről abból a szempontból is, hogy bonyolulttá és izgalmassá teszi a kiadást, hogy a privát és a hivatali levelek között számos átmeneti alakzat figyelhető meg. A családdal (édesanyjával, nővérével, nagybátyjával, nagynénjével, fiával), barátokkal (pl. Szalay Lászlóval) folytatott levelezése, az irodalmi szocializációja tekintetében különösen fontos forrásértékkel rendelkező irodalomszervező tevékenységével kapcsolatos levelezése (Kazinczy Ferencsel, Kölcsey Ferencsel, Dessewffy József gróffal, Szemere Pállal), valamint politikai levelezése (Széchenyi István gróffal) aszerint is tagolható, hogy épp megjelentetésre szánt magánlevélről vagy esetleg a szűkebb nyilvánosságna szánt levélről van-e szó.

Eszerint a levelezés az irodalomtörténet, a politikátörténet, a neveléstudomány, történettudomány, politológia, az értelmiségtörténet számára egyaránt fontos forrásként szolgálhat.

Völgyesi Orsolya *Az írói és politikusi pályakezdéstől az első sikerekig – Eötvös József reformkori portréja levelezésének tükrében* című inspiratív bevezető tanulmánya különleges módszer-

tani szempontokat kínál a levelek értelmezéséhez: társadalomtörténeti keretben vizsgálja a levelezés politikátörténeti és irodalomtörténeti vonatkozásait, a levelezésen végighúzódo kérdéseket a korpusz hosszsmetszetében láttatva (például az arisztokrata Eötvös társadalmi státuszának alakulástörténetét a tárgyalt időszakban, vagy politikai, irodalmi karrierjének társadalomtörténeti vonatkozásait). Az egyes levelek ilyenformán a szakmai életút történeti lenyomataiként értelmezik Eötvös korabeli társadalmi szerepét. A tanulmány és a jegyzetanyag a levelek változatos kontextualizálását végzik el, így az egyes tételeket már nem csupán az Eötvös-biográfia értelmezi, hanem a sajtó alá rendező által felkutatott számos kontextus is, amelyek révén több esetben is bravúros textológiai következtetésekhez jut.

Az Eötvös bizonyos szövegei változatos műfajokban való refunkcionalizálódásának útját követő, az alkotás folyamataira is fókuszáló bevezető értelmező tanulmány irodalomtörténetileg is jelentős eredményekkel szolgál, a levelek megjegyzéseiből kiindulva új-rakeretezi Eötvös fontos korabeli irodalmi szövegeinek a keletkezéstörténetét (*A kritikus apotheosisa, Házasulók, A karthausi*). (25–28., 33–34.)

A levelek soraiból felfejthető az a gondolkodói hálózat, amely a kor szép-irodalmi szövegeinek véglegesítésében együttgondolkodva munkálkodott. Eötvös szellemi partnerei részt vettek munkái végső változatának kialakításában: mivel anyanyelve nem a magyar volt, bizalommal támaszkodott rájuk nyelvi és stilisztikai kérdésekben is. (171.)

A kiadás jegyzetanyaga fontos rekonstrukciós filológiai-textológiai munka eredménye. A levelek hitelességének és korpuszon belüli helyének megállapítása átalakítja a korábban ismert Eötvös-levelek korpuszát, a tárgyi jegyzetek pedig elsődleges értelmezésként magas színvonalú, új értelmezéseit nyújtják az életmű ezen szeletének.

A levelek és az értelmező filológiai munka által felépített mikrotörténeti

vonatkozások túlmutatnak a korabeli arisztokrata-polgári életforma és egzisztencia megjelenítésén. A bevezető tanulmányban Völgyesi Orsolya „kevésbé ismert életrajzi tény”-ként megvilágítja, hogy az 1838. évi márciusi pesti árvízkor Eötvös személyesen is részt vett a mentésben, édesapja nyolc napra száz főt be is fogadott saját otthonába az árvízkárosultak közül, ami aztán hatalmas erkölcsi tőkét jelentett az ifjú Eötvös József számára közéleti és kulturális törekvéseiben. (29–30.) Eötvös filantrópként jelenik meg Heckenast Gusztávnak, a pesti árvíz idején tetemes károkat szenvedett nyomdásznak a megsegítésére tett erőfeszítéseivel is (a Heckenast számára segítséget kérő levelét több címzetthez is elküldte). (152–158.)

A későbbi nagy oktatáspolitikus reformeszméinek előtörténetébe engednek bepillantást a levelek művelődéssel, oktatással kapcsolatos vonatkozásai. Desseffy Józseffel folytatott levelezésében fejti ki legkoncentráltabban, hogy mit gondol a közoktatás és kultúra kérdéseiről: „Neveljünk polgárokat, s azután tegyük őket boldogokká” (72.), „közönséges cultura az út, s nem pénz szükséges” (74.), egy 1837-ben Szalay Lászlóhoz írt levelében vázolja a gazdaság és az iskolaügy előmozdításával kapcsolatos terveit: „Két társaságot alakítok; melyeknek már most is terve készen fekszik fiokomban, 's csak a jövő gyűlésre vár – egyet az oskolák a' másikat a' gazdaság előmozdítására.” (143.) Pár évtizeddel később szintén egyesületek révén látja majd kiépíthetőnek a népoktatás struktúráit Magyarországon.²

Leveleiben állást foglal nagyon progresszív módon a vagyoni cenzus ellenében (139.), a zsidó emancipáció mellett (142.), a halálbüntetés ellenében (143.) és a börtönügy reformja, a jobbító tömlöcök kialakítása mellett

(143.). A zsidóság emancipációjával kapcsolatos későbbi törekvései szempontjából szintén fontos előtörténetként szolgálnak a kötet vonatkozó megjegyzései.

A levelek eddig nyomtatásban meg nem jelent adalékul szolgálnak a Magyar Tudós Társaság drámapíráló bizottságában végzett tevékenységével kapcsolatban, láthatóvá teszik műértelmezői habitusát. (189–190.) Irodalomtörténetileg pedig ugyanennyire fontosak a különböző levelekben található műértelmezések: Teleki László *Kegyenc* című drámájával kapcsolatos értelmező mondatokat olvashatunk tőle egy eddig szintén kiadatlan levelében (196.), Pulszky Ferenc és Neumann József levelében pedig *A falu jegyzőjével* kapcsolatban megfogalmazott kritikákat. (239., ill. 250.)

Eötvös József levelezése kritikai kiadásának időszerűségével és fontosságával kapcsolatban a kiadás ezen első kötetének megjelenésekor a szakma szinte azonnal átfogó véleményt fogalmazott meg: „Eötvös nemzetpolitikai leértékelődése az utóbbi huszonöt évben különösen látványos [...] születésének 200. évfordulója a politika oldaláról már szinte teljesen érdektelennek bizonyult [...] ha irodalmi munkásságának feldolgozása nem kapott is új lendületet, a történeti érdekességgel is rendelkező levéltanyag kutatására mégiscsak kerültek megfelelő szakemberek.”³

Fontos, a szakma által rég várt kritikai kiadás első kötete jelent meg tehát Völgyesi Orsolya gondozásában. A gazdag, sokrétű bevezető tanulmány és a bőséges jegyzetanyag kontextualizálja a leveleket, kapcsolatot teremt közöttük, feloldja a levelek utalásait, tárgyi magyarázatokkal szolgál, amelyektől valóban élővé válik ez a levelezésanyag az olvasó számára.

Zabán Márta

■ JEGYZETEK

1. Eötvös József: *Levelek*. S. a. r. Oltványi Ambrus, Magyar Helikon, Bp., 1976. 59–62.
2. B. Eötvös József: *B. Eötvös József felhívása népnevelési egyletek alakítására*. Pesti Napló 1867. aug. 7. 5189. sz.
3. Szilágyi Márton: „Az utolsó magyar”. *Arany János élete és költészete*. Osiris Kiadó, Bp. 2023. 11–12.

KESERÉDES KÉPEK NYOMÁBAN: EGY SZÍNES, ÁM SZOMORÚ ERDÉLYRŐL

Tar Gabriella Nóra: *Közelítő történetek.*

Írások Eginald Schlattner erdélyi szász lelkészíró műveinek világáról

**„Mint valamennyi irodalmi
produkcióm, a leírtak lényegesen
kapcsolódnak az életrajzomhoz”**

■ Eginald Schlattner (Arad, 1933) különleges sorsú és egyedi stílusú szerzője térségünknek. A Nagyszeben melletti Veresmarton (Rothberg, Roşia) élő nyugalmazott evangélikus lelkész, aki magát *homo transilvanicus*ként definiálja (132), egyetemi hallgató korában kezdett el írni, miután felcserélte evangélikus teológiai tanulmányait a kolozsvári hidrológia szakra. Ám ez, a baljós 50-es években induló művészi pálya az 1956-os magyarországi forradalom után Romániában is bekövetkező tisztogatások nyomán és a szászokat elűzni célzó titkosszolgálati vezérlésű koncepciók perben kulmináló, „Fekete templom” fedőnevű akcióban kerékbe tört. Az államvizsgára készülő Eginaldot – éppen amikor a belépési kérelmét készítette a kommunista pártba – behívták a Victor Babeş Egyetem rektori hivatalába, és onnan – a zárt autóban, be kötött szemmel tartó utazást követően – egyenesen a brassói, akkori nevén sztálinvárosi Securitate földalatti tömlőcében kötött ki, ahonnan két év után, 1959-ben szabadult. A sorozatos éjszakai kihallgatások során vallatóinak annyira sikerült megtörniük, hogy végül koronatanúként használhatták fel a szász értelmiségiek elleni kirakatperben, melyben Wolf von Aichelburg, Hans Bergel, Andreas Birkner, Georg Scherg, Harald Siegmund írókat összesen 95 év szabadságvesztésre ítélték, őt pedig „a feljelentés elmulasztása” vád-

jával 2 évre, arra az időre, amit a vizsgálati fogságban, a pincében töltött. A Bolyai Egyetemen tanuló, Kurtfelix nevű öccsét, ugyanezen vád alapján, 6 év börtönbüntetésre ítélték. A fogságból kikerülve, miközben a legnehezebb, téglagyári munkát végezte, Eginald Schlattnernek el kellett viselnie a közössége megvetését is. A lassú politikai enyhülés 1969-ben meghozta számára a hidrológiai tanulmányok befejezésének a lehetőségét, a mérnöki munkát, és 45 évesen, az újrakezdett teológiai tanulmányok befejeztével, evangélikus lelkész lett. Az 1989-es rendszerváltást követően 800 éves otthonukat, erdélyi házájukat hátrahagyva veresmarti hívei egytől egyig kitelepültek Németországba. Schlattner börtönllelkészként szolgált tovább, és – a szűkebb hallgatóság elfogytával – a nagyobb nyilvánosság elé lépett: újra az irodalom felé fordult.

Sorra jelentek meg önéletrajzi ihletésű regényei a bécsi Zsolnay Kiadónál: a fogarasi kamaszkorát megidéző *Der geköpfte Hahn* (Fejvesztett kakas) 1998-ban, az egyetemi és börtönévek krónikája, a *Rote Handschuhe* (Vörös kesztyű) 2001-ben, a kettő közötti időszak, a kommunizmus kiépülésének korszakát bemutató *Das Klavier im Nebel* (Zongora a ködben) 2005-ben. (A trilógia regényeit több világnyelvre, pl. spanyolra, oroszra is lefordították, sikeres filmek készültek belőlük Radu Gabrea rendezésében.) Ezután a még 1968-ban írt mesék gyűjteménye látott napvilágot, majd két elbeszéléskötet: *Mein Nachbar, der König* (Szomszédom, a ki-

rály) és *Odem (Léleket)* címmel, 2018-ban a *Wasserzeichen (Vízjelek)*, 2021-ben a *Drachenköpfe (Sárkányfejek)*, 2023-ban pedig a *Brunnentore (Kútkapuk)* című regény.

Az autofikció és történetmondás jellegzetességeit kutatva

■ Tar Gabriella-Nóra kismonográfiának is beillő kötete, Egyed Emese kétnyelvű előszavával, az irodalomjegyzékkel, bőséges könyvészettel, a helynevek jegyzékével és a német nyelvű rezümével, valamint a függelékben közölt fotókkal, egyszerre a tudományos publikációk kritériumainak megfelelő, ám ugyanakkor olvasmányos és érdekesítő munka. Az eredetileg német nyelven készült szövegek magyar olvasókhoz szólnak itt, a nyelvek és kultúrák közötti közvetítés megfelel mind az írók tárgyat képező életmű írója, mind pedig a színház- és irodalomtörténész szerző személyes hitvallásának.

A könyv külső borítóin Tar Gabriella-Nóra fényképe alapján a veresmarti lelkészi lakás ajtaja és az evangélikus templom látható, a kötet pedig két szubjektívebb hangütésű szövegből alkot kontextusba helyező keretet. Azzal a laudációval indít, amelyet a szerző 2018. november 12-én, a szász írónak a Babeş-Bolyai Tudományegyetem díszdoktorává avatásakor mondott el. A zárórész pedig „A kút másként csobog itt, az idő másként pörög” Adolf Meschen-dörfer-idézettel a címben egy 2022-ben Tar Gabriella-Nóra és alanya által folytatott beszélgetés magyar fordítása. A laudáció alcíme, „Gondolatok az életrajzról – a szenvedés helyétől a cselekvés helyéig” Egnald Schlattnernek már-már szállóigévé vált, ars poetica-jellegű kijelentésére utal: „Ne hagyd el a szenvedés helyét, hanem cselekedj úgy, hogy a szenvedés hagyja el a helyet.” (19.) Ez az emberi és írói erkölcsi imperatívusz az értékelő szerint rányomja a bélyegét a vizsgált teljes életműre. „Nem akar válaszokat adni, nem ítélkezik, a történetekben egyáltalán nem minősíti a történelmet, csak a problémákat feszegeti. És ezzel a kimondás-

sal a prózájában releváns tabuk dőlnek meg, a múltból a jelenben beszél, Románia, de Európa történelmét is tabumenné teszi. Sőt a megtört csend által nemcsak tények tárulnak fel és kerülnek leírásra: ez a megszólalás gyógyulással is jár.” (27.) A személyes és kollektív traumák feloldása a kimondással, megosztással kezdődik. Valahogy úgy tehát, ahogy Illyés Gyula írja *Bartók* című versében: „Ím, a példa, hogy ki szépen kimondja / a rettenetet, azzal föl is oldja.”

Másságképek – önképek

■ A kötetet záró beszélgetésben az író a Szentkeresztbányán töltött gyermekkoráról és a magyar nyelvhez fűződő viszonyáról vall az őt kérdező irodalomtörténésznek. „Noha nálunk otthon németül beszélünk, a magyar nyelv rejtett módon gyermekkorom óta jelen volt a környezetemben. [...] A szüleim egymással magyarul beszéltek, ha nekünk, gyermekeknek valamit nem kellett értenünk. A cselédlányok magyarok voltak, a szomszédok mindenütt magyarok.” (130–131.) (Sajátos módon, a fogarasi serdülőkorban tapasztalt természetes többnyelvűség, mely explicit módon jelenik meg Schlattner első regényében, a mai román olvasók számára szinte felfoghatatlan egzotikumként hat.) A beszélgetés zárogondolata történelmi vonzásoknak és taszításoknak a dialektikáját fedi fel. „Másképp a magyarok kulturálisan és felekezetiileg közel állnak hozzánk, ugyanazon nyugati kultúrkörhöz tartozóan. Mentalitás és viselkedés tekintetében mindenképp! Igen! Budapest a tudatunkban sokkal közelebb fekszik, mint Bukarest. Bukarest megmarad keleties egzotikumnak.” (141.)

A kötet gerincét alkotó négy tanulmány elsősorban imagológiai nézőpontról, az idegen tekintet által láttatott Másik arcát fűrkészi a művekben. Így a *Wasserzeichen (Vízjelek)*, 2018) című kolostorregényben az ortodox apákak a nemi, nemzeti és vallási idegenség megtestesítői. A mű részletes bemutatása után a tanulmány sorra veszi a me-

moár, dokumentumirodalom és kolos-torregény ismérveit felmutató alkotásban megjelentett nőtípusokat. Teljességgel helytálló, a vizsgált életmű lényegét ragadja meg Tar Gabriella-Nóra kijelentése, miszerint „Schlattner műveinek egyik legszembevetőbb tartópillére az emlékezés.” (35.) A jelenben játszódó cselekményszál fiktív nőalakjai, a Szent Spiridon-kolostor apái mellett, akiket néha humorral, néha kritikusan láttat az író, a visszaemlékezés szintjén saját múltjának meghatározó szereplői, anyja, nagynénjei, nővére, szerelmei, felesége idéződnek meg. Az ő portréik megjelenítésében Tar Gabriella-Nóra a „lírai finomság”-ot tartja a legfontosabb ismérvnek. Arra is figyelmeztet, hogy az anya és a feleség alakjának megrajzolásokor a hitelesség a dokumentumok szövegbe emelésével erősödik, „saját emlékezését/emlékeit, vallomásait a lelkészíró a feleségétől idézett szövegekkel (képaláírások, naplórészletek) egészíti ki, a külső észlelés és a belső érzékelés szövegei így kölcsönösen, tükröképszerűen értelmezik egymást”. (53.) A román lányok kamaszkorban felfedezett szépségének ecsetelése, az idegenség vonzása az imagológiai stúdiumok klasszikus példája lehetne. A regényből idézett paszuszusok nyomán teljességgel meggyőző a szerző értékelése: „A *Wasserzeichen* egy életöltőt átfogó confessio magas esztétikai értékkel bíró, hiteles 'jegyzőkönyve'.” (57)

A *Drachenköpfe (Sárkányfejek)* 2021-es regényének elemzésekor Tar Gabriella-Nóra elsősorban a történetmondás jellegzetességeit vizsgálja, és a mű intertextuális vonatkozásait emeli ki, mivel ebben – a betegsége és lábadozása idején Iris Wolffnak a *Drachenhäus (Sárkány-ház)* című elbeszélését olvasva – Eginald Schlattner felidézi saját emlékeit, melyek a brassói, sárkányfejekkel díszített Klingsor-házhoz kötődnek. „Az 1960-as évekre összpontosítva, a lelkészíró regénye tematikailag tulajdonképpen ott folytatódik, ahol erdélyi trilógiája kortörténetileg abbamaradt.” (61.) Az öregkori olvasmány ihle-

tővé és szövegtagolóvá válik ebben a műben. „Az elbeszélő ideje és az elbeszélt idő között Iris Wolff *Drachenhäus* által létrehozott híd Eginald Schlattner kisregényében először asszociációk formájában valósul meg” (65.), az autodiegetikus elbeszélő saját emlékeit kapcsolja az olvasottakhoz, ám szövege magáról az irodalomról is szól, „a művészetre való reflexióként, metatextusként is működik.” (66.) Az elemző kitér a regénybeli szimbólumok vizsgálatára is, a címekben szereplő sárkányfejek „a Securitate látens jelenlétét jelképezik a ház lakóinak a mindennapjaiban, és így a műben az emberi integritás folyamatos fenyegetettségét, illetve veszélyeztetettségét szimbolizálják a kommunizmus idején.” (68.) Az emlékezet, az irodalom, a teológia találkozását lehetővé tevő kisregény fontos aspektusa az elemző szerint, hogy „az irodalom gyógyító erejét is tematizálja: az irodalomolvasás és az alkotómunka is felszabadító belső gyógyuláshoz vezethetnek, amennyiben a szöveg olvasója vagy szerzője az értelmezési vagy alkotói folyamat során vállalja a saját múltjával való szembesülést.” (75.)

Az *Emlékezés és magyarságkép Eginald Schlattner és Carmen Elisabeth Puchianu családregényeiben* című tanulmány kutatói fókusza szintén összehasonlító irodalmi, azon belül imagológiai: „a regényekben felelevenített magyarságképek egy tágabb történelmi és társadalmi kontextus részeit képezik.” (78.) Ugyanez mondható el a következő tanulmány vonatkozásában is, melynek címe: *A Székelyföld irodalmi megkonstruálása Eginald Schlattner Brunnentore (Kútkapuk, 2023) című regényében*.

A két, kortárs erdélyi szász szerző családregényeiben a magyar szereplők megjelenítését és a magyar nyelv használatának módját vizsgálja Tar Gabriella-Nóra. Szerinte a *Das Klavier im Nebel* „egyszerre olvasható szász családi krónikaként és interkulturális szerelmesregényként.” (81.) Az utazás közben, a főszereplőben kronológiai sorrendben felmerülő emlékek a romániai 1948-as államosítás, a kitelepítések, deportálá-

sok világát elevenítik fel. A szerző Schlattner művét *emlékezetregény*ként értelmezi, szemben Puchianu *Patula lacht* című művével, amelyet *emlékezésregény*nek minősít, lévén utóbbi témája a haldokló főszereplő, Patula tudatában körkörösén felbukkanó emlékfoszlányok felidézése, és ezek révén egy család három generációja nőtagjainak sorsa. Tar Gabriella-Nóra megállapítja, hogy míg a lelkészíró pontos utalásokat tesz a magyar történelemre és a különböző etnikumú szereplők harmonikus együttélésére, addig Puchianu művében az ambivalensként megélt multikulturalizmus figyelhető meg. „Schlattner regényszereplőiben feltűnő az a természetesség, amellyel a nyelvek között mozognak, a készség, amellyel – ha szükséges – a mindennapi kommunikációjukban nyelvi kódot váltanak. A szereplőknek ezt az attitűdjét a más-ság iránti alapvető tisztelet és a kulturális határok átlépésére való hajlandóság teszi lehetővé.” (99.)

A legutóbbi Schlattner-regény, a 2023-as *Brunnentore (Kútkapuk)* az 1930-as évek végére, a kora gyerekkor élményeinek világába kalauzolja az olvasót, a cselekmény helyszíne pedig a Székelyföld. Egy szász kisfiú nézőpontjából láttatott történetbe beszól az emlékeit felidéző idős narrátor is, ez „kettős optikát” (112.) eredményez. Tehát ezt a művet is áthatja az emlékezés nosztalgiaja és a pontos történelmi keret megrajzolásának kettőse. „A kor olyan történelmi eseményeit, mint az 1940-es impériumváltás vagy a nemzetiszocializmus romániai térhódítása Eginald Schlattner regényében a gyermekelbeszélő előítéletmentes, naiv, és éppen ezért nem egyszer mosolyt fakasztó optikájából észleljük.” (113.) Az énelbeszélő magatartására nyitottság jellemző, és bár szülei a szász hivatalokrétegbe tartoznak, úgy érzi, a szé-

kely gyermekekkel egy sorba tartozik, ám „a magyar fiúk másságán keresztül érzékeli és érti meg saját identitását.” (119.) A szereplők közül főképp a magyar gyerekeket mutatja be a tanulmány, akinek az énelbeszélőhöz való viszonyából bontja ki a Szentkeresztbányán érzékelhető korabeli hierarchiát. A tanulmány következtetése ismételen ennek az életműnek a fontosságára figyelmeztet. „Eginald Schlattner regényében német szemszögből szólaltatja meg azokat a témákat, amelyek a magyar nyelvű irodalmat 1918 óta foglalkoztatják, így például a két erdélyi impériumváltás (1920 és 1940), az erdélyi magyar kisebbség Nagy-Magyarországnosztalgiaja vagy a magyarok Trianon-traumája.” (127.)

A *Das Klavier im Nebel* főszereplője szerint: „A történelem elválaszt, a történetek viszont közelítenek egymáshoz.” (idézi Tar 25.) Eginald Schlattner írásaiban – mint minden igazi tehetség műveiben – a partikulárisban az egyetemes jelenik meg, a különböző nemzeti narratívákon túli közös – romániai, kelet-európai, általános emberi – szenvedés és igazságkeresés. A kötet tanulmányait látva csak még jobban sajnálhatjuk, az első két regényen kívül egyebet nem olvashatunk még magyarul Eginald Schlattner műveiből. (A *Fejlesztett kakas* Hajdú-Farkas Zoltán és Hajdú Iringó fordításában, 2010-ben, a *Vörös kesztyű* Fodor Zsuzsa fordításában 2012-ben jelent meg a Koinónia Könyvkiadó gondozásában.) Tar Gabriella-Nóra elemzései viszont felélesztik bennünk a vágyat, hogy újraolvassuk a hozzáférhető köteteket, azért is, hogy a közösségi ismeret szempontjából nélkülözhetetlen idegen szem perspektívájából is ráláthassunk régióink közelmúltjának történelmére, mert nélküle a jelenünk sem érthető meg.

Tapodi Zsuzsa

ABSTRACTS

Stefan Baghiu – Anca Simina Martin

■ ***Tragedy of Monsters: Vampire Fears, Melodrama, and the Modern Horror***

Keywords: *tragedy, modern novel, modern drama, horror, Dracula, The Vampyre, vampires*

The contemporary understanding of the vampire trope is not solely a literary construct but also the outcome of its theatrical adaptations, often following closely after the publication of the seminal works that shaped the myth. Despite the occasional reading of vampires as tragic figures, works featuring these creatures have yet to be staged as tragedies, translating instead to melodramas and musicals. This article examines theatrical renditions of John Polidori's *The Vampyre* (1819), Bram Stoker's *Dracula* (1897), and Anne Rice's *Interview with the Vampire* (1976) and *The Vampire Lestat* (1985), demonstrating that although these literary works offer varying interpretations of the vampire trope, they consistently diverge from the tragic form once they are adapted for the stage. At the same time, vampires represent a world of post-tragic plots, where tragedy is impossible since they live too long after the tragic event had already occurred. The authors argue that staging of vampire narratives coincides with historical contexts in which audiences experience disillusionment with tragedy's promise of catharsis, opting instead to look to other dramatic formulas for a reflection of their times. While tragedies often depict the protagonist's downfall due to an internal fatal flaw, vampire melodramas and musicals, in most cases, explore the collective trauma caused by external flaws, thus resonating more with the social and cultural milieu of their times.

Imre József Balázs

■ ***Displacing Tragedy: An Outline of the Possibilities of Holocaust Drama in Hungarian Literature from Romania***

Keywords: *block, drama, Holocaust, tragedy, tragic form*

The drama *Hölgy a barakkban* (*Lady in the Block*) by Mária Földes demonstrates that there is no such thing as total power – the option of resisting power is always possible, and the resilience of the human will in extreme situations can also rely on additional, unsuspected reserves of inner strength, or on the power of solidarity. Based on a story by Romain Gary, Mária Földes inscribes the topic of her own play into the world literary circulation by choosing a form that is a condensed representation of a borderline situation. The situations of conscious resistance to the attempts of dehumanising the subjects of the Holocaust may be the key to his interpretation: the play, which in many respects builds on the forms of (modern) tragedy, highlights the powerful moments that shape the meaning of individual fall in the context of asserting a broader principle.

Irma Tímea Császár

■ ***Newspapers as Carriers of the Hungarian and Romanian Early Comics***

Keywords: *caricature, comics history, Hungarian and Romanian comics, press history, the genesis of comics*

To explore the history of comics in a given culture, it is necessary to take into account both global and regional variations in the history of comics. As far as regional variations are concerned, the Hungarian and Romanian versions of comics show many similar trends. A comparison of the Hungarian and Romanian studies on comic histories draws attention to the need for a press history study and reveals gaps. In the present study, the author sets out to examine the prequel comics not mentioned in the Romanian comics history literature in a comparative way, with examples from the Hungarian comics literature.

Zsolt Furus

■ ***Through Fragments Towards a Fragment-Free Oeuvre***

Keywords: *drama, József Katona, philology, tragedy, translation*

Reviewing the new edition of József

Katona's translated plays, the author argues that the professional, precise and transparent work of the editors can help us to refine our image of József Katona. As a consequence, he is no longer just the author of *Bánk bán*, but also a prolific translator in the first half of the 19th century. The volume provides a glimpse to the early Katona oeuvre, and it offers a much broader perspective than before, through the inclusion of translations into the oeuvre.

Zsolt Karácsonyi

■ ***Antigone: the Trap***

Keywords: *catharsis, family, media-polis, theatre, tragedy*

The existence of the human being is a mediated existence in the space of liminality. But how can we exist in a mediated form? Is our existence self-identical in a given space where we are not actually present? These are also important questions for the 21st century. One of the possible answers to these questions is represented by the archetype of Antigone, who can manifest herself as an intense presence by belonging to non-being in Sophocles' tragedy. In tragedy, those who exist are confronted with nothingness. Nothingness and the existent are complementary elements of reality. Antigone can only exist by burying her brother, by doing the right thing according to the will of the gods, by siding with them, but this involves physical annihilation. The encounter with transcendence leads to the enrichment of being – in tragedy, in the theatre, in the spectator.

András Kovács

■ ***The Case of János Asztalos Régeni in Hungarian Art Historiography***

Keywords: *János Asztalos Régeni, citizen of Kolozsvár, craftsman, art historiography*

The pulpit of the Reformed Church on Farkas Street in Kolozsvár stands as a unique case in the region, as its genesis is documented in a rare first-

person testimony. The author of this account, János Asztalos Régeni (Hannes Lew Rehner, 1622–1702), was the sculptor of the alabaster reliefs adorning the pulpit's parapet panels. His intriguing notes, written predominantly in Hungarian, not only shed light on the pulpit itself but also offer valuable insights into the life, education, and daily existence of a craftsman-citizen in Kolozsvár. However, due to a misinterpretation and the intellectual-historical biases prevalent in the 1930s – though understandable in their time – Hungarian art historiography sought the models for this princely-commissioned pulpit in the Reformed church as far afield as Persia and Italy, failing to recognize the actual contributions of the Kolozsvár-based Unitarian carpenter's apprentice of Saxon origin and the local Hungarian painter responsible for its decoration.

Nóra Miklós

■ ***Young Ladies Saying No: Lili Kemény's and Simone de Beauvoir's Autobiographies as Documents of Age and Class***

Keywords: *autobiography, autofiction, class, feminism, novel*

The paper discusses the thematic similarities and overlapping questions that define both Simone de Beauvoir's *Memoirs of a Dutiful Daughter* and Kemény Lili's *Nem* (No). Simone de Beauvoir's autobiography offers a detailed picture of the life of a young woman, who grows up in a bourgeois French family in the 1920s and who rebels tenaciously against the expectations of her social class. By interpreting Beauvoir's novel as a document of historical period and social class, the author explains how Kemény's *Nem* may function in the same way for its future readers. While comparing the two novels, the author focuses on themes such as intellectual self-achievement, child narrations, mother-daughter relationships, female perspectives and self-centeredness.

Franco Moretti

■ ***The Analysis of Conflict: A Discussion with Imre József Balázs***

Keywords : *conflict, digital humanities, modern drama, politics, tragedy*

A leading scholar in world literature studies, Franco Moretti has widely published over the years on the topics of character networks and on genres like the novel and the tragedy. In a dialogue with Imre József Balázs, Moretti addresses the key issues of two of his current projects: one of them is an individual book project about historical variants and models of tragedy, where the focus on political history and theory persists, while the central issue has shifted from the analysis of power in the author's previous publications to one of conflict. The other current project is METRA (*Measuring Tragedy: Geographical Diffusion, Comparative Morphology, and Computational Analysis of European Tragic Form*), a research project at the Lucian Blaga University of Sibiu, where principal investigator is Moretti. The contexts of the project and the expected results are addressed in the discussion.

Franco Moretti – Andrei Terian

■ ***Measuring Tragedy – and Drawing Its Borders***

Keywords: *tragedy, the tragic, European literatures, network semantics, definition*

The article introduces the METRA project (*Measuring Tragedy: Geographical Diffusion, Comparative Morphology, and Computational Analysis of European Tragic Form*) of Lucian Blaga University of Sibiu, a project within which 22 researchers coordinated by Professor Franco Moretti analyze the tragic form across 12 European cultures, making use of literary geography, comparative poetics, and a broad array of computational tools. The authors present the methodology and discuss the generic, chronological, and geographic delimitations of tragic form.

Attila Tárnok

■ ***The Early English-Language Fiction in the Caribbean: Trinidad and Barbados***

Keywords: *Caribbean, colonial society, fiction, migration, novel*

To escape the restraints of a colonial society, many Caribbean authors in the years of an evolving West Indian literature had to leave their native island for opportunities in the wider colonial world or the metropolis. This experience finds a voice in a number of novels: in novels of childhood characteristically ending with the main character leaving the Caribbean for further studies. Our article discusses works from this perspective by Michael Anthony (*The Year in San Fernando*), Geoffrey Drayton (*Christopher*), George Lamming (*In the Castle of My Skin*) and Austin Clarke (*Among Thistles and Thorns and Growing Up Stupid*).

Andrei Terian

■ ***Tragedy in Romanian Literature: Some Conceptual Delimitations***

Keywords: *tragedy, Romanian literature, the tragic, drama, violent death*

The article examines the presence and manifestation of tragedy as a literary genre in Romanian literature until the establishment of the communist regime. The analysis begins with an overview of the arguments that various critics, playwrights, and essayists have invoked in trying to explain the alleged absence of tragedy in Romanian culture and continues with a discussion about the errors and confusions inherent to such a position. Starting from these misconceptions, the author proposes a new definition of tragedy as a dramatic/theatrical genre and then employ that definition in identifying the most important tragedies in Romanian literature from the second half of the 19th century and the first half of the 20th century. The conclusion of the article, strongly contradicting the dominant idea in the history of Romanian drama studies, is that tragedy not

only existed in Romanian literature, but that the genre represented a fundamental coordinate of the Romanian cultural tradition.

Andrea Tompa

■ ***The Impossibility of Tragedy***

Keywords: *change, death of tragedy, loss, novel, tragedy*

The author (a novelist and theater academic) summarizes her own journey, which led to understanding tragedies and representing them in her latest novel, *Sokszor nem halunk meg* (Often We Don't Die). Growing up under the Romanian dictatorship, the writer recounts that tragedy was at odds with the sense of time she experienced; she encountered Beckett, Chekhov, and George Steiner's concept of the death of tragedy long before she became familiar with ancient works. The notions of heroism, turning points, change, and loss are almost in opposition to the prevalent "healing" experiences of our age, which suggest that people can recover from anything.

Ábel Visky

■ ***Images of the Soul: Psychodramatic Techniques in Contemporary Documentary Filmmaking***

Keywords: *psychodrama, performative documentary, augmented reality, trauma processing, catharsis*

In this study, I explore how the ethos and distinctive methodology of psy-

chodrama as a group therapy technique can serve as a source of inspiration for documentary filmmakers seeking innovative ways to depict the invisible, subjective dimensions of reality. I illuminate this central theme through the analysis of three films that employ psychodramatic techniques and have been featured at major international film festivals. The creators of these films engage with their most pressing concerns by evoking the past, present, or imaginative worlds of their protagonists. In *Ghost Hunting* (2017), which won the Best Documentary Award at the Berlin International Film Festival, director Raed Andoni – himself a former detainee – assembles a group of Palestinian men previously imprisoned in Israeli jails. Through the re-enactment of their shared experiences, the participants confront the traumas they endured. Joshua Oppenheimer's highly acclaimed *The Act of Killing* investigates the complex relationship between human psychology and violence through the testimonies of perpetrators still alive today, reflecting on their role in the mass killings of 1960s Indonesia. Finally, Kirsten Johnson's Emmy Award-winning *Dick Johnson Is Dead* is a film imbued with a unique blend of humor and playfulness, in which the filmmaker prepares for the inevitable loss of her aging father by staging fictionalized versions of his death.



SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:

Balázs Imre József

Stefan Baghiu (1992) – irodalomtörténész, egyetemi adjunktus, PhD, Lucian Blaga Egyetem, Széchenyi

Balázs Imre József (1976) – irodalomtörténész, egyetemi docens, BTE, tudományos kutató, Lucian Blaga Egyetem, Széchenyi, főszerkesztő-helyettes, Korunk, Kolozsvár

Császár Irma Timea (1997) – doktorandusz, ELTE Bölcsészettudományi Kar, Budapest

Demény Péter (1972) – költő, főszerkesztő, Mátca, Bukarest

Furcsa Zoltán (2001) – mesterképzés hallgató, BTE, Kolozsvár

Gudor Noémi (2001) – mesterképzés hallgató, BTE, Kolozsvár

Karácsonyi Zoltán (1977) – költő, színházkritikus, főszerkesztő, Helikon, Kolozsvár

Kovács András (1946) – művészettörténész, az MTA külső tagja, professor emeritus, BTE, Kolozsvár

Anca Simina Martin (1991) – irodalomtörténész, egyetemi tanársegéd, PhD, Lucian Blaga Egyetem, Széchenyi

Miklós Nóra (2003) – egyetemi hallgató, BTE, Kolozsvár

Franco Moretti (1930) – irodalomtörténész, kutatási projektvezető, Lucian Blaga Egyetem, Széchenyi, professor emeritus, Stanford University, Stanford

Ráduly Mária Piroška (1976) – képzőművész, Csíkszereda

Tapodi Zsuzsa (1961) – irodalomtörténész, egyetemi tanár, Sapientia EMTE, Csíkszereda

Tárnok Attila (1963) – író, műfordító, Esztergom

Andrei Terian (1979) – irodalomtörténész, egyetemi tanár, rektorhelyettes, Lucian Blaga Egyetem, Széchenyi

Tompa Andrea (1971) – író, egyetemi docens, BTE Magyar Színházi Intézet, Kolozsvár

Visky Ábel (1987) – filmrendező, DLA, egyetemi adjunktus, BTE Színház és Film Kar, Kolozsvár

Zabán Mária (1982) – irodalomtörténész, PhD, egyetemi adjunktus, BTE, Kolozsvár

TÁMOGATÓK



Nemzeti
Kulturális
Alap



iskola
alapítvány

„Általánosságban szólva kétem, hogy a tragédia valaha is ugyanazt a szerepet fogja játszani, mint az ötödik századi Athénban vagy a tizenhetedik századi Nyugat-Európában, hiszen a modern politika túlságosan absztrakttá vált ahhoz, hogy konkrét individuumok konfliktusán keresztül legyen leginkább megragadható jelentés formában. Ezt a problémát Brecht többször is felvetette az 1930-as években, ahogy később, az 1950-es években Dürrenmatt is, amikor azt írta, hogy »az Antigoné-ügyet Kreón tikkára intézte. Ami a jellegzetes modern cselekményeket illeti, az egyik legáltalánosabb megállapítás az lehetne, hogy a családon mint leszármazási láncolatlan belüli konfliktusoktól a család jelen idejé, párkapcsolati meghatározottságú küzdelmei felé mozdultunk el.“

(Franco Moretti)

ISSN 1222 8338



10 LEJ
860 FT

MORFOLOGIA TRAGEDIIEI
THE MORPHOLOGY OF TRAGEDY