

Fónagy Iván

A BEFEJEZÉSRŐL (I)

– *Kész!* – kiabált be a stúdiónak tekintett szobából a négyéves Péter, amikor úgy gondolta, hogy eleget mesélt egy forintért – 1956-ban történt – a magnetofonnak. A meseje nem volt olyan strukturált, mint a magyar népmesék, nem is követte sem a magyar, sem a pápuai mesehagyományokat. A szó több értelmében is eredeti volt. A pásztor felhők között legeltette az autókat. Módosult a szereplők identitása. A farkas szerepet cserélt a vadásszal. A cselekmény szeszélyesen változtatta menetét. Jelezni kellett, hogy mikor ért véget.

Ha egy szövegnek szerkezete van, akkor minden része függ a többitől, így a vége a közép résztől, a közép rész a kezdettől. Kezdetről fogva tudja a szöveg, hogy merre tart. Péter meseje asszociatív, mindegyik rész függ az előzőtől, amelyik kiváltotta, és ugyanolyan szorosan kapcsolódik a következőhöz, melyet kivált. Ha irányul is azon túl egy már elképzelt csúcs felé, ez a csúcs gyakran nyomtalanul eltűnik, és egy másik csúcs lép a helyére. A hallgató, de még az elbeszélő számára sem világos, miért végződik éppen ezen a ponton, és nem egy epizóddal később vagy korábban.

A mese vége

A népmese nagyon is szerkesztett. Kezdetről fogva várakozásokat kelt, melyeknek mindig meg is felel, és már az elején tudjuk, hogy a történetnek akkor lesz vége, ha mindegyik felvetődött kérdésre megjött a válasz, s ezzel lezárult a hős küzdelme, melyhez a felmerült kérdések kapcsolódnak.

A népmesének voltaképpen nincs szüksége a cselekményen kívül álló záróformulára: *itt a vége, fuss el véle*. Ahogyan nincs szüksége arra sem, hogy az elbeszélő közölje, megkezdte az elbeszélést. A hagyományos kezdő- és záróformulák bekeretezik a mesét, elhatárolják a hallgató és a mesélő napi tevékenységeitől. Ezt jelzi az egyik hagyományos meseindító: *Egyszer volt, hol nem volt...* A mese világunktól és törvényszerűségeitől független. Csak maga a mesélés, az elbeszélés és meghallgatás ténye tartozik világunkhoz.

Az egyik, talán legelterjedtebb formula ugyanakkor a jövőbe, a mesebeli jövőbe utal: *Még ma is élnek, ha meg nem haltak*. Ebben rejlik a népmese öniróniája, a realitással való játék. A mondat első felében – *még ma is élnek* – szabadon érvényesül az öröme. A feltételes mondat tudomást vesz a valóságról. Számol a halál lehetőségével, de nem tekinti szükségszerűnek. „*Még mai napig is folytatja a királyságot, ha véletlenül meg nem halt*” (FÁBÓL FARAGOTT PÉTER).¹ Még valamivel tágabb teret hagy az öröme. Egy másik változat: „*Vagy tán még ma is él, ha eddig meg nem halt*” (EGYÜGYŰ MISÓ, Illyés, 27.). Ha eddig sikerült a halált elkerülnie, most már szabad az út. Az alapelv a folytonosság, mintha a mesevilágban nem volna közegellenállás: „*Még ma is mennek, ha meg nem álltak*” (KACOR KIRÁLY, Illyés, 11.).

Középkori verses lovagregények zárószövege közelebb áll talán Péter „*Kész*”-éhez, mint a népmesék színes, dallamos formulájához: „*Ez Chrétien »Oroszlános lovag«-jának vége. / Nem hallottam erről egyebet, / nem tehet hozzá egyebet más sem, / hacsak nem valami*

*hazugságot.*² Az írrok néha filológiai kommentárt is fűz hozzá. Így Wolfram von Eschenbach PARZIVAL-jának forrására utal az egyik kézirat másolója, egy bizonyos Kyot (Guillot de Provins?) művére. (A kommentár filológiai hitele kérdéses.)

A fikció lezárása: dráma és epika

A néző úgy lép be a színházba – az Odeonba vagy a Vígyszínházba –, mint a mesébe. Ezúttal részesei leszünk a cselekménynek, mely közvetlen közelünkben játszódik. „Játsszódik”, azaz játék. *Csak* játék, érvényteleníti a *mintha*. Ugyanakkor valóságosabb a köznap, színházon kívüli valóságnál, mert ezúttal semmi sem esetleges, a „véletlen” is szerves része a történetnek, mely lényegünkbe vágó kérdéseket vet fel és old meg órákon belül. A drámai sűrítés fokát akkor érzékeljük, ha a három órát egy emberélet időtartamához mérjük. Így jobban megértjük, miért nincs ezúttal helye a véletlennek. A dráma szervezettség nem maradhat el sűrítettsége mögött.

A drámai feszültség egyik komponense, a felkeltett várakozás, az értelmi feszültség váltakozása számszerűen is meghatározható, ha azonosnak tekintjük a mozzanatok *hírértékével*. Tesztek segítségével meghatározható, milyen eldöntendő – igennel vagy nemmel megválaszolható – kérdéseket vet fel jelenetről jelenetre az ideális olvasóban a színdarab. Így a HAMLET első jelenetében felmerül a kérdés, vajon valóban Hamlet apja szellemének hangját hallották-e a katonák? Szól-e majd a szellem Hamlethez is? Megtámadja-e Fortinbras Dániát? É. í. t. Ha jelenetenként meghatározzuk a felmerült és feleletre váró kérdéseket, nincs akadálya, hogy egy gráffal közvetlenül érzékelhetővé tegyük a darab *feszültségmenetét*. A görbe ezúttal csaknem szimmetrikus. Az első csúcspont a 2. felvonás elejére esik, amikor Hamlet apja szellemének engedelmessé válva elindítja a nyomozást. Esik a görbe, miután mostohaapjának bűnössége kétségtelenné vált. Ismét magasba szökik a 4. felvonás vége felé, amikor Hamlet elhatározza, hogy megöli a királyt, és a király is úgy dönt, hogy meg kell szabadulnia Hamlettől bármi áron.³ Nem tudhatjuk, mi lesz a kimenetel. Racine ANDROMACHÉ-jában például szinte egyenletesen emelkedik a feszültség. Shakespeare JULIUS CAESAR-jában a feszültség a 2. felvonásban dominál, amikor tudjuk, hogy Caesar élete veszélyben forog, és megemelkedik a lehetséges kimenetek száma. Hirtelen csökken a feszültség a 3. felvonás elején Caesar meggyilkolásával. A második, alacsonyabb csúcspont az 5. felvonás 2. jelenetére esik, és Brutus tragédiájával kapcsolatos: felülkerekedik vagy alulmarad, büntetlen marad-e vagy megbűnhődik?

Alkalmatlan a módszerünk az „abszurd drámák” feszültségmenetének kitapintására. Az esetleges eredmény többnyire félrevezető lenne, mivel az abszurd drámák nagy részében a felszíni cselekmény önmagában (közvetlen jelentésében) csekély szerepet játszik a költői közlésben. Bonyolultabb módszerrel lehetne csak a drámai feszültség alakulását megragadni, számszerűvé tenni. Albee THE ZOO STORY-jának (MESE AZ ÁLLATKERTRŐL) feszültségmenetét szemantikai tesztek alapján határozták meg amerikai szerzők.⁴ A drámai feszültség az utolsó előtti szakaszban érte el a csúcspontot, de magas maradt az utolsó jelenetben is, ellentétben a klasszikus drámák és vígjátékok kognitív feszültségmenetével. (Nem tudjuk, mennyi része van ebben a drámának és mennyi a módszernek.)

A lehulló függöny, mint a darab lezárásának egyértelmű külső jele, újkori jelenség. A záróakkord sokféle formát ölthet. Lehet *emfatikus*. Aiszkhülosz ORESZTEIA-ja második részének, az ÁLDOZATVIVŐK-nek a végén a kar összefoglalja az Atreidák tragikus sorsát. A karvezető Szophoklész OIDIPUSZ KIRÁLY-a végén a nézőkhöz fordulva kér-

dezi, vajon ismert-e valaki is bölcsőbb, hatalmasabb embert Oidipusz királynál, és ismer-e most nálánál szerencsétlenebbet.⁵

„Nézzetek rám: Théba népe, itt a híres Oedipus,
Ki a Nagy Talányt megoldta, leghatalmasabb király,
Minden polgár irigy szemmel leste boldogságomat:
S nézzetek, mily rettentő sors hullámába hulltam én!”⁶

Az emfatikus összefoglalással azonos funkciót tölt be az *erkölcsi tanulság* levonása. „A Végzet köszíve nem könnyörül”,⁷ éneklí a trójai nők kara Euripidész HEKABÉ-jának végén. Plautus MILES GLORIOSUS-ában a hetvenkedő katona maga vonja le a keserves tanulságot: „Faj, én szegény nyomorult! / [...] De bár minden csábító / így megjárná.”⁸ Leontes, Szicília királya önkritikát gyakorol Shakespeare TÉLI REGÉ-jének végén, Racine PHAEDRÁ-ja Theseus (nem kielégítő) önkritikájával zárul. A TRISZTÁN ÉS IZOLDA tragikus kimenetelű (oedipális) háromszögére utal Chrétien de Troyes CLIGÈS-e, de a lovagregény megkerüli a tragikus konfliktust. Ezt tükrözi a verses eposzt lezáró liberális moralitás: „Nem bűnöz az és nem is vét, / kit köt szerelmi kötelék”.⁹

A középkori francia *fabliau*-k gyakran zárulnak *közmondással*, szállóigével. Musset a KOMÉDIÁK ÉS KÖZMONDÁSOK címet adta színdarabgyűjteményének. – Közmondással zárul az ON NE SAURAIT PENSER À TOUT (NEM GONDOLHATUNK MINDENRE). „A MÁRKI: Hát igen, azt tartja a közmondás: Nem gondolhatunk mindenre.” – Fennkölt közhellyel zárja nemegyszer a kórus vagy a karvezető az antik tragédiát, így Euripidész ÉLEKTRÁ-ját: „Üdv nektek! Örülni ki tud, s kire nem / süjt égi csapás, az a halandó / már boldogsorsu a földön.”¹⁰

Az adott helyzetben sokatmondó közhellyel végződik Jean Cocteau drámája, A RETTENETES SZÜLŐK.¹¹ A fiába, Michelbe szerelmes Yvonne inzulinnal megmérgezte magát. Csönget az orvos. Léonie, aki Yvonne férjét szereti, nem nyit ajtót az orvosnak. Azzal jön vissza, hogy: „Megjött a bejárónő. Mondtam, hogy nincs munka, hazamehet. Minálunk rend van.”¹² Ezzel a közhellyel zárul a darab. A mondat ugyanakkor egy görög tragédia karvezetőjének végszava is lehetne.

A záróakkordnak nyomatékot kölcsönözhet a mondat modalitása: a *felszólítás* vagy *felkiáltás*. „AGAMEMNÓN: Gyerünk, hamar, / dobjátok [Polümészort] egy sivár szigetre, bárhová / [...] Hekabé, te meg, szegény, két drága holtadat / temesd el gyorsan. És ti, rabnők, menjetek / gazdáitok sátrába...!” (Euripidész: HEKABÉ.) – A hadseregét buzdítja Earl of Warwick: „Utánuk! Nem, elébük [...] Szóljon dob, trombita! Londonba mind...”¹³ (Shakespeare: VI. HENRIK, II. rész.) A svájci zsoldosokat hívja Eraste, hogy kitegyék a kellemetlenkedők szűrét (Molière: LES FÂCHEUX – TOLAKODÓK). – Vidám felkiáltással, indulatszavakkal hagyja el a színt a kar Arisztophanész NŐURALOM-jában: „Ugorjatok, ihaj! juhaj! / Mindjárt lakomázunk, ihaj! / Juhaj, mint diadalra! / Ihaj, juhaj, ihaj, juhaj!”¹⁴

Alkalmas a lezárásra az *elköszönés* („...s hanyatló partok ködbe múlnak át, / az elemek közé sóhaj: »Jó éjszakát!«”¹⁵ [Byron: CHILDE HAROLD ZARÁNDOKÚTJA, I. ének 13.]) – a végső búcsú („BERENICE: Felség, Isten vele mégegyszer! / ANTIOCHUS: Jaj nekem.”¹⁶ [Racine: BERENICE]) – *óhaj* (Szophoklész: PHILOKTÉTÉSZ) – *panasz* (Aiszkhülosz: PERZSÁK; HETEN THÉBA ELLEN) – *bátorító vigas* (Szophoklész: OIDIPUSZ KOLONOSZBAN, a kar: „Hát ne zokogjatok, és szívetekben / Szünjön a fájdalom; / Urunk szava biztos ígéret”)¹⁷ – *intelem* (Racine: ATÁLIA) – *átok* („...szonettek, balladák, balgaság – ti pedig menjetek a poklok mélyesges fenekére!”¹⁸ [Molière: KÉNYESKEDŐK]) – *áldás* („Áldják az Ő nevét; zengjék imádatát...”¹⁹

[Racine: ESZTER] – *fohász* („*Ne kóstolja e szép ország gyümölcsét / A békét-sebző, áruló gyü- lölség! / [...] Isten mond áment s élni kezd a béke*”²⁰ [Shakespeare: III. RICHÁRD]) – *fogadalom* („*Még nem borult, nem is fog Anglia / Kevély hódító lábához borulni / Míg önmagába tört nem dőf, soha*”²¹ [Shakespeare: JÁNOS KIRÁLY]) – *testamentum* (Shakespeare: IV. HENRIK, I. rész). – A férjekhez szóló tömör *tanács* a végszó Molière SGANARELLE-jében: „*Véssék jól észbe mind példám, s okuljanak: / Bármit látnának is, békén maradjanak.*”²²

Nem egy színjáték fejeződik be *szótlanul*, preverbálisan. A komikus hősnék, Arnolphe- nak torkán akad a szó, magából kikelve, „*Oh!*” kiáltással fut ki a színről (Molière: NŐK ISKOLÁJA). – „*Voilà!*”, mondja a megfelelő gesztussal, a közönség felé fordulva Az ördög Molnár Ferenc vígjátéka végén. A Háború kapui lassan megnyílnak, ezzel zárul Giraudoux színműve, a TRÓJÁBAN NEM LESZ HÁBORÚ. – Atalid, a negatív hősnő, kést dőf kebelébe Racine BAJAZID-jának utolsó jelenetében. – A kedélyes detektív szótlanul klarinétot húz elő a zsebéből, „*és mindenki szakállt cserél!*” Anouilh LE BAL DES VOLEURS-je (TOLVAJBÁL) végén.

Az epikus műfajban az elbeszélést záró néma *kép* felel meg a gesztusnak. „...a leányka barátságosan kis kezébe fogta az egyik mankó fényezett fogóját, ahogy séta közben nagy barát- jának hüvelykujját szorította volna.”²³ Ezzel zárul Maupassant egyik elbeszélése, A NYO- MORÉK. Lidérces kép zárja Theodor Fontane falusi Macbeth-drámáját, A KÖRTEFA ALATT-ot. Képpel zárul Joyce novelláinak többsége. „*Aztán a fény felé nyújtotta öklét. Lassan nyitotta ki, hogy módja legyen learatni tanítványa bámulatát. Tenyerében egy kis arany- pénz csillogott.*”²⁴ (KÉT ÚRFIAK, in: DUBLINI EMBEREK.) Élőképpé dermed Gogol RE- VIZOR-ának utolsó jelenete, miután az álrevizor távozása után a csendőr alásan jelenti, hogy megérkezett Pétervárról a revizor úr, a valódi. „*Néma jelenet. Középen áll a pol- gármester dermedten, mint egy bálvány, széttárt karokkal, hátraszegett fejjel. Jobbján felesége és leánya, amint feléje indulnak. Mellettük a postamester kérdőjelle görbülve, a közönség felé for- dulva [...] A polgármester balján Zemljanyika félbement fejjel, mintha fülelne [...] A többi ven- dég is mintha sóbálvánnyá meredt volna.*”²⁵

A képpel zárás drámai műfaja a *film*. Sokan emlékszünk a KRISZTINA KIRÁLYNŐ- nek, az első hangosfilmek egyikének utolsó képére. Hivatása elválasztotta a királynőt a férfitől, akit szeretett. Greta Garbo ott áll a hajó orránál, és – premier plán – szeméből csorognak a könnyek. Woody Allen bűnügyi filmjében a férj és feleség újra egymásra talál. Ezt fejezi ki képnyleven, „szó szerint” az utolsó jelenet. Amikor az asszony fut a férfi felé, az utolsó lépéseket egyre jobban lelassítja a film. Amikor eléri egymást, a kép megáll. A kevésbé igényes detektívfilmek is engedelmessé válnak a műfaji követel- ménynek. A leleplezendő bűnöst a lépcsőház rácsán át látjuk (A RÓKA sorozatban).

Hagyományos preverbális zárás az *ének*, a *zene*, a *tánc*. Például Arisztophanész LÜ- SZISZTRATÉ-jában: „*LAKÓNOK KARA: Haja-rá! roppjad; rázd gyors inaid! / Mert Spártáról éne- kelünk, / Hol kedves az isteni kar-dal s lábdobogás [...] Tapsold ki a tánc ütemit kézzel: / S e rézlaku istennőt, az erőset, / A diadalmast dicsérje dalod.*”²⁶

Harsonaszó, trombitaharsogás, dobpergés zárja Shakespeare V. és VI. HENRIK-jét. Balettel zárul Molière nem egy vígjátéka. Tánc keretében avatják „mamamusi”-vá az úrhatnám polgárt, orvosá a képzelt beteget. Maga a Napkirály, XIV. Lajos is részt vett a táncban a KÉNYTELEN HÁZASSÁG végén. Hatszoros balettel zárul az ÚRHNÁM POLGÁR, és balett keretében kergetik ki a színpadról az alabárdosok a kullancs tola- kodókat (TOLAKODÓK). Balettel, énekkel zárul Beaumarchais FIGARO HÁZASSÁGA.

Zeneibb, szervezettebb a verbális záróakkord is a megelőző szövegrésznél. Neme- gy- szer retorikus alakzat – antitézis, inverzió, chiasmus – képletéhez igazodik. Marivaux

kosztümcseres vígjátékában, A SZERELEM ÉS VÉLETLEN JÁTÉKÁ-ban az inassá visszaváltott Arlequin az identitását visszanyert szobalányhoz, Lisette-hez fordulva így vonja le a tanulságot: „Mielőtt felismerték egymást, a hozományja többet ért, mint a személye; most azonban a személye ér többet a hozományánál.” A *redutio* alakzatát követi a darab címéhez visszatérő mondat. „DIANA: S tán a közönség is szépnak találja, / Hogy ily kezes lett A KER-TÉSZ KUTYÁJA”²⁷ (Lope de Vega).

Maga a cselekmény is visszakanyarodhat a befejezés pillanatában a mű elejéhez. Milton VISSZANYERT PARADICSOM-ának végén Krisztus visszatér a szülői házba. – A darab elejéhez kanyarodik vissza Ionesco legismertebb darabja, A KOPASZ ÉNEKESNŐ. A francia házaspár, Mr. és Mrs. Martin szó szerint, hangról hangra megismétli az angol házaspár, Mr. és Mrs. Smith darabnyitó bikkfadiológusát. Flaubert ÉRZELMEK ISKOLÁJA visszakanyarodik a regény elejéhez, de túllép az időben visszafelé haladva a regény kezdetén. A regény hőse, Frédéric, ifjúkori barátjával diákeveiket, a tervezgetések idejét elevenítik fel: „ezek voltak a legszebb évek”, mondja Frédéric, „talán a legszebb évek”, visszhangozza Deslauriers.

Szerepcsere áll Karinthy Frigyes ÉNEKÓRÁ-jának központjában, a cselekmény a *chiasmus* képletéhez igazodik. A félnék énektanár egy erélyesen, dinamikusan fellépő fiatal lánnyal áll szemben. A darab folyamán kicserélődnek a jellemek, olyan szélsőségesen, hogy a darab végén a tanár szakmai buzgalmában megfojtja a hamisan éneklő fiatal lányt. A házvezetőnő, mintha mi sem történt volna, ugyanolyan módon vezeti be a következő növendéket, mint az elsőt. Híven követi Karinthy darabjának menetét Ionesco a LA LEÇON-ban (KÜLÖNÓRA).

Neve szerint is lezárás, kicsúcsosodás a *poén* (pointe). A poén meglepő kell, hogy legyen, és csak akkor csattan, ha feszültséget old fel hirtelen. Feltételezi a hirtelen fordulatot, a *peripeteiát*, a klasszikus retorika terminológiája szerint. A *peripeteia* lezárja a drámát vagy elbeszélést akkor is, ha nem csattan. Musset LORENZACCIO című drámájának ötödik felvonásában a nép megöli a hőst, aki megszabadította zsarnokától a népet. – A nem várt, de remélt fordulatot nemegyszer az istenek közbelépése hozza meg. Euripidész ÍPHIGENEIÁ-jában Thoász király üldözőbe veszi Oresztészt és Íphigeneiát (akit áldozatnak szánt). De Pallasz Athéné útját állja. – Molière TARTUFFE-jében XIV. Lajos játssza a *deus ex machina* szerepét, és biztosítja a szerencsés befejezést, legalábbis a cselekmény felszínén. Brecht a KOLDUSOPERÁ-t zárja parodisztikus optimizmussal. A királynő hírnöke nádparipán érkezik pihegve, az utolsó pillanatban, amikor Bicska Maxi nyakán már ott a kötél.

Egy hosszú évek után hirtelen, de késve tisztázódó félreértés képezi a poént Mau-passant LA PARURE-jében (AZ ÉKSZER). Mathilde egy estélyen örömmel, izgalommal viseli a barátnőjétől kölcsönzött ragyogó ékszer. Hazaérve észreveszi, hogy az ékszernek nyoma veszett. Nem meri bevallani barátnőjének. Ettől fogva életcélja, hogy valamiképpen, sorozatos áldozatok árán, hasonló ékszerre tegyen szert. Végül sikerül megvennie, és megkönnyebbülten nyújtja át barátnőjének, elbeszélve kálváriáját. „Ó, szegény Mathilde-om! Az én nyakláncom hamis volt. Legfeljebb ha ötszáz frankot ért!”²⁸ A drámai feszültség hirtelen feloldódásának haszonélvezője nem Mathilde, hanem az olvasó (akár érez kárörömöt, akár nem).

Wilde népszerű regényében, a DORIAN GRAY ARCKÉPÉ-ben a hirtelen fordulat hatását a történet alapját képező chiasmus fokozza. A húszéves aranyifjúnak, Dorian Graynek festő rajongója megfesti arcképét, és azontúl a kép öregszik helyette. A „korlátlan esztéticizmus” elvei szerint él, az erkölcsi súlytalanság állapotában: sorra csábítja

el a nőket, fiatal fiúkat, megöli egyik barátnőjét. Mindez nem hagy nyomot az arcán, csak az arcképén. Dühében leszúrja a festőt. Ha leszúrja képmását, gondolja, megöli a múltat, és szabad ember lehet. Késsel felhasítja a vásznat. A szolgák, akik egy test zuhanását hallva betörnek az ajtót, egy ráncos, töpörödött öregember holttestét találják, késsel a szívében.

A detektívregény és detektívdráma alapvető műfaji sajátága a váratlan fordulat: a nem várt megoldás. Agatha Christie TÍZ KICSI NÉGER című regényének végén, amikor megoldhatatlannak látszik a sorozatos gyilkosságok rejtélye, kiderül, hogy az egyik áldozat a gyilkos. Még meglepőbb, ha kitűnik, hogy maga a nyomozó a tettes, mint Szophoklész OÍDIPUSZ KIRÁLY-ában. A szerkezet tőkélyét emeli és a hatást fokozza, hogy az apja gyilkosa után nyomozó király nem sejtette, hogy ő a tett elkövetője.

Heine elbeszélő költeményeinek többsége poénszerű fordulattal végződik. Poénné a szó szűkebb értelmében akkor válik a hirtelen váltás, amikor Heine a meghaladott szentimentális, romantikus attitűdöt rántja le a mindennapi realitások szintjére. Az alapjában romantikus ÉSZAKI-TENGER ciklus TENGERI KÍSÉRTET című versében a költő a hajó karfájára támaszkodva a tenger fenekén lakó veszedelmesen vonzó női kísértetről álmodozik. Ő maga sem tud ellenállni a csábításának: „...és most sietek le hozzád, / és kiterjesztett karokkal / repülök le, a szívedre – // Ám, még a kellő időben, / megmarkolt lábamnál a kapitány / és elrántott a hajószélről, / és bosszúsan nevetve felkiáltott: / »Eh, tán az ördög bújt önbe, doktor?»”²⁹

Hol válik el, ha elválnak, a poénes történet a vicctől? A vicc minimálisra redukálja a kontextust. Csak a puszta poént tartja meg. Megszűnik vicc lenni, ha az előzményekből akár csak egy szóval többet mondunk a poén megértéséhez szükségesnél. Megöli a poént, ha rajta túlmenve folytatjuk a történetet. „És mi történt azután?”, kérdezi a hároméves gyerek, aki nem tesz különbséget mese és vicc közt.³⁰

Hogyan zárul? Mivel végződik?

Goethe FAUST-jában két szinten folyik a cselekmény, és két szinten zárul. Az egyik szint az emberi: a Faust–Mefisztó paktum. Ennek kerete az emberen túli: Mefisztó és Isten fogadása. Az emberi szinten Mefisztó nyer az I. részben. Az égi keretben veszít: Margit megmenekül az elkárhozástól. „MEPHISTOPHELES: *Elítéltetett.* / HANG (a magasból): *Megmenekedett!*”

A korai passiójátékok, így a BÉCSI PASSIÓJÁTÉK a Pokol hatásával és hatalmával indul, melynek véget vet Jézus Pokolra szállása: optimista kicsengés. A későbbi HALLEI PASSIÓJÁTÉK az ördögökkel zárul: pesszimista kicsengésű.

A pozitív és a negatív zárlat szembenállása ritkán egyértelmű. Teljesen egyértelmű happy enddel a mesében, mese- és tündérajátékokban, operettekben, bulvárszínpadon találkozunk. A szűkebb értelemben vett irodalomban keveredik a boldog a boldogtalan véggel. Molière vígjátékaiban a központi szereplő – az úrhatnám polgár, a képzelt beteg, a képzelt felszarvazott (SGANARELLE VAGY A KÉPZELT SZARVAK), a férj a FÉRJEK ISKOLÁJÁ-ban, a nevelőapa a NŐK ISKOLÁJÁ-ban, az álszent Tartuffe – tragikus hős. Maga Molière játszotta ezeket a szerepeket. Az EMBERGYŰLÖLŐ tragikomikumukuma nem kivétel. Plautus AMPHITRUÓ-jának hőse felszarvazott férj; isteni alteregója, Jupiter számára lehet csak szó happy endről.

Pozitív elemek enyhíthetik, differenciálhatják a tragikus kimenetelt. Szophoklész TRAKHISZI NŐK-je Héraklész kinos halálával és Déianeira öngyilkosságával végződik. A karvezető az életben maradókat azzal lelkesíti, hogy különleges halálesetek tanúi

voltak, s hogy semmi olyan nem történt, ami ne lett volna Zeusz akarata. Aiszkhülosz PERZSÁK-jának kimenetele egyértelműen tragikus, katasztrófális Xerxész szempontjából, aki a kórus szerint „*sívalmasan teli marokkal tépi szakállát, jaj, jaj*”. Ugyanakkor egyértelműen pozitív Athénból vagy Spártából nézve. Racine különösen keménynek szánt tragédiájában, a MITHRIDATES-ben a király kardjába dől, azt hívén, hogy a római seregek, akiket áruló fia, Pharnaces vezet, diadalmaskodnak. Valójában az ő serege győz, hűséges fia, Xiphares jóvoltából. „*Egyesítsük fájdalmainkat*”, mondja Xiphares szerelmesnek, Monimának, aki apja rabszolganője és kedvese volt.

Victor Hugo középkori regényében, A PÁRIZSI NOTRE-DAME-ban a gonosz prelátus, Claude Frollo boszorkánynak nyilvánítja és elégetteti a bájos és ártatlan cigánylányt, Esmeraldát. Quasimodo, a „púpos szörny” a mélységbe taszítja a Notre-Dame tornyából a prelátust, és nyomtalanul eltűnik. A regény azzal zárul, hogy kutatások során a montfauconi pincében két egybefonódó csontvázat találtak. Egy púpos férfi csontváza szorosan átölelve tartott egy női csontvázat. A férfi csontváza ép volt. Nyilván önszántából jött ide, és itt halt meg a lánnyal a karjában.

Albee drámájában Anyuci és Apuci homokládába rakják Nagyanyót. A darab vége felé buzgón lapátolja magára a homokot. Nem képes felülni. „*Nem tudok... megmozdulni.*” Hozzálép a szüntelenül tornázó, karjával szárnycsapásokat végző fiatalember. Zavartan: „*Én vagyok... öhm... / NAGYANYÓ: Csak nyugodtan, angyalom. / FIATALEMBER: Én vagyok a Halál Angyala! Én most... öm... eljöttem érted! / NAGYANYÓ: Micsoda... mi... (aztán lemondóan) ahá... értem. Ahá. (A fiatalember föléje hajol, gyengéden homlokra csókolja) Hát ez igazán nagyon kedves tőled... angyalom.*”³¹

A halálos kimenetelű események hosszú lánc, a tragikus események repetitívitása oldja fel a drámaiságot Thomas Lovell Beddoes tragédiájában, indokolva a címét: DEATH'S JEST-BOOK (A HALÁL TRÉFÁS KÖNYVE). Az automatikus ismétlődést Bergson a komikum egyik alapelemének tekinti.³² Egy különösen népszerű francia fabliau-téma a megölt púpos ismételt visszatérése és újra meggyilkoltatása. Valójában más és más púpost azonosít és ől meg azonos körülmények között a gyilkos (DES TROIS BOÇUS).³³ A tragédiát parodizálja Ionesco A SZÉKEK utolsó jelenetében. Az Öregúr és Öreg hölgy egyszerre és párhuzamosan vetik magukat a mélybe, ki-ki a saját ablakán át, *Vive l'Empereur!* felkiáltással.

Kétértékű, kétértelmű – tragikus és ironikus – Albee THE ZOO STORY-jának utolsó mondata. Jerrynek a provokációk hosszú sorával végül is sikerül elérnie, hogy a jámbor, jól nevelt Peter leszúrja a kezébe játszott késsel. Peter elmenekül, miután Jerry gondosan letöröltette vele a késről az ujjlenyomatokat. „*PETER (a kulisszák mögött szárnalmas üvöltés): Istenem! / JERRY (szeme zárva, rázza a fejét, a hangja gúnyos utánzás és könyörgés): Istenem (meghal).*”³⁴

Tompítás, kicsengés

Az említett feszültséggörbék világosan mutatják, hogy a szóban forgó Racine-tragédiákban a felvetődő kérdések megoldódtak a darab vége előtt. Valamiféle zenei szeméremből Racine kerüli a csattanót. Az utolsó semleges jelenet a szabad kicsengést biztosítja. Ez kettő kivételével minden Racine-tragédiára áll. Ez a feszültségstratégia szerves része annak a tendenciának, melyet Leo Spitzer „*klasszikus tompítás*”-nak (*klassische Dämpfung*) nevezett Racine stílusáról szóló tanulmányában.³⁵ Akkor is tompított a zárójelenet, ha egybeesik a cselekmény csúcspontjával, a *climax*szal. Iphigenia reménytelenül szerelmes Achillesbe, és öngyilkosságot követ el az áldozati oltáron. A néző minderről utólag értesül Ulysses beszámolójából.

A klasszikus tompítással Racine hagyományt újít fel. A görög tragédiák ritkán végződnek a feszültség hirtelen feloldásával. Aiszkhülosz az ORESZTEIA harmadik részében (AGAMEMNÓN), miután Zeus és Athéné felmentették Oresztészt, és ezzel a cselekmény lényegében lezárult, Athéné hosszasan rábeszéli a karvezetőt (aki ezúttal Eumenidészt képviseli), hogy költözzön Athénba. Tompán kicsengve végződik Anouilh ANTIGONÉ-ja. „A KAR: Mindazok, akiknek meg kellett halniok, meghaltak... Kréon várja halálát... Csak a gárda marad... Folytatják a kártya-partit.”³⁶

Csehov, aki különös jelentőséget tulajdonított a szindarab lezárásának, következetesen és tudatosan kerüli az „éles”, poénes befejezést és oldja fel a feszültséget egy előző jelenetben. A VÁNYA BÁCSEI-ban Ványa a darab vége előtt lő rá Szerebrjácovra. A darab Szonya banális monológjával és egy élőképpel zárul: Tyelegin gitározik, Marija Vasziljevna olvas, Marina kőt. A CSERESZNYÉSKERT negyedik felvonása egészében kódyszerű. Viktor Sklovszkij³⁷ Csehov „tompá”, poénmentes zárójeleneteit „zénusvég”-nek nevezi. Harai Golomb³⁸ behatóan elemezte a lezárás szempontjából is Csehov szindarabjait: a hangsúlytalan magánhangzóval végződő verssorokhoz hasonlítja a „súlytalan” jelenettel, kódával végződő darabszerkezetet, és zenei párhuzamokra utal (így Mozart ötödik, A-DÚR HEGEDŰVERSENY-ére).³⁹

Kosztolányi Dezső legutóbb megjelent,⁴⁰ 1913-ban tartott előadásában Ibsen NÓRÁ-járól szólva írja, hogy Rank, az orvos „mielőtt elmegy, mielőtt meghal, rágyújt egy szivarra, Nóra nyújt neki gyufát. Rank orvos pedig csak ennyit mond: »köszönöm a tüzet«... Menynyivel többet mondott, hogy elharapta szájában a szót, s félénken, szemérmesen a gyufára vitte beszédét...”.

A lecsengő lezárások közt feltűnően gyakori az ebédre, vacsorára való felhívás. „ARGENTE: Gyerünk, vacsorázzunk, mindenki örüljön. / SCAPIN: Engem pedig az asztal végére ültessetek, ott érjen a halál!”⁴¹ „Asszonyom, találva van [...] Semmi sincs felmelegítve, minden hideg”, mondja a maitre d’hôtel Anouilh TALÁLKA SENLISBAN című darabjában. „Hagyja csak, ez csak amolyan családi vacsora”, nyugtatja meg Philémon, a színész. Hasonló felhívással zárul Molnár Ferenc vígjátéka, a JÁTÉK A KASTÉLYBAN. „LAKÁJ: Tisztelt hölgyeim és uraim, találva van.” Ralph Roister Doister, Nicholas Uldall hőse (1566), Plautus hetvenkedő katonájának kései leszármazottja, igyekszik Lancelot lovagként bevenni egy kurtizánból lett tisztos özvegy várát. A döntő csata Ralph teljes vereségével végződik. Egy darabig ellentámadáson töri a fejét, harcias, tüskés amazon hírébe hozhatná az özvegyet, végül is letesz erről, és készséggel elfogadja az özvegy vacsorameghívását. Áldomásra szólítja fel Frondoso a jelenlévőket Lope de Vega HŐS FALU-jának (FUENTE OVEJUNA) végén: „E bölcs szavak eldöntötték a pert, / Melyben a népnek igazsága nyert. / S borukat, urak, hölgyek, jó közönség, / FUENTE OVEJUNÁra köszöntsek.”⁴²

Thomas Mann a novelláiban többnyire Racine szordinótechnikáját követi. A MARIO ÉS A VARÁZSLÓ végén a megszegyenített Mario lelövi a varázslót. De nem ezzel a váratlan fordulattal zárul az elbeszélés: a két pisztolydörrenés után lecseng. Az utolsó bekezdésben a szülők kézen fogják és hazavezetik a gyerekeket. „Ez már a vége volt? – tudakolták [a gyerekek], hogy nyugodt lélekkel távozhasanak.” – A szerző közbelép, amikor úgy látja, hogy túlságosan egyértelmű volna a megoldás: „Megállj! Eddig és ne tovább!”, mondja a narrátor; és Emmy, a „fecske”, a férj kis barátnője hirtelen forrón kezét csókol Anna bárónénak, és Anna „egy édes, meleg, titkos boldogság érzetében pillanatra lehunyta a szemét”, várva, hogy ez a meglepő fordulat alakot és értelmet kapjon benne. Itt és így veszti szem elől az olvasó Anna bárónét, akinek a narrátor végül is megengedi, hogy a „fecskeről” álmodjon és egy kicsit boldog legyen.⁴³

Kafka Margit prózájában az elbeszélés nem végződik a drámai, gyakran halálos kimenetelű tragikus fordulattal; ezt rendszerint kis intenzitású (szordinós) kódá követi (NYÁR, EGY HÁZASSÁG, A JÓ BARÁT, MÉLYSÉGEK FÖLÖTT, TAVASZI ALKONY ÁLMA, AZ EMBER MESÉJE, FELSZABADULTAN).

A kilépés

Heimito von Doderer A MEROVINGOK című regénye a huszadik századi Bécsben élő utolsó Meroving rémtetteinek sorozata. A klimaxot követő kicsengés, szokatlan módon, csattanóval végződik szöveg feletti szinten. A cselekményen teljesen kívül álló epilogusból kiderül, hogy a regény egyik alakja írta a rémregényt.

A regényt ezzel a regényből való kilépés zárja. A szereplők többféleképpen léphetnek ki a cselekményből. Fél lábbal, a cselekményen belül maradvá, megőrizve a fikciót vagy a cselekménnyel teljesen szakítva.

A valósággal és a fikcióval játszó, a fikcióból ki-kilépő formabontás, amikor a Nagymama Albee AZ AMERIKAI ÁLOM-jának végén Mami szavába vágva a közönséghez fordul: „Az t hiszem, ennyi elég is lesz. Végére is ez vigjáték, és semmi értelme, hogy mélyebbre menjünk a dolgokban.”⁴⁴ N. F. Simpson A RESOUNDING TINKLE című darabja utolsó jelenetében megjelenik a Szerző, és izgatott hangon sajnálkozik, hogy mennyi tehetség ment veszendőbe. „*Ne a nézők előtt!*” – figyelmezteti egy Keménykalapos úr.

Még messzebb ment a formabontásban a német romantika. Ludwig Tieck CSIZMÁS KANDÚR-ja kénytelen dramatikai vitába bocsátkozni a publikummal, miután a közönségből többen tiltakoztak az ellen, hogy el akarják hitetni felvilágosult emberekkel, hogy a kandúr beszélni tud. Grabbe TRÉFA, GÚNY, SZATÍRA ÉS MÉLYEBB ÉRTELMÉ-ben az ördög fázik, és engedélyt kér, hogy beüljön a kályhába. A német nyelv őre kijavítja, úgy mondják, hogy „*a kályha mellé vagy a kályhához akarok ülni*”. A közönség jelenlétében, szeme láttára készül Pirandello HAT SZEREP KERES EGY SZERZŐT-je.

A formabontás a klasszikus tragédia és komédia szerves része, hagyományos záróakkordja. A tragédia menetét szabályozva kísérő kar vagy az egyik, vagy másik hőst vagy istent képviselő karvezető kilépnek a cselekményből. Arisztophanész A FELHŐK-jének kara megelégette a dicsőséget: „*Immár vezess ki*”, mondják-éneklik a karvezetőnek, „*elég volt a Kar éneke a mai napra*”.⁴⁵ A DARÁZSOK kara színháztörténeti kommentárt fűz a lezáráshoz: „*Hanem már kifelé szaporán, táncolni, kik szerettek, / Induljatok! Ezt azelőtt nem merte volna senki, / Hogy a komoediai kart táncolva küldje vissza*.”⁴⁶ A BÉKE végén az egyik szereplő, Trygaios, a körülállókhoz fordul: „*Üdv hát ma, barátim, üdv! jertek be utánam / Jólakni lepénnyel*.”⁴⁷ Plautus vígjátékai végén a főszereplő rendszeresen a közönséghez fordul. „*Menjünk be. Tapsoljatok!*”, mondja (önkritikája után) Pyrgopolinices, a hetvenkedő katona.

A spanyol barokk vígjáték megőrizte a közönséghez fordulást. „*Játékunkon szórakoztak, / Szerelemről szólt, s most vége*”,⁴⁸ mondja Lucindo a Lope de Vega-darab, A FURFANGOS MENYASSZONY végén. Többnyire mellékszereplő fordul a közönséghez Shakespeare vígjátékaiban. A VÍZKERESZT VAGY AMIT AKARTOK-ban Olivia clownja énekl: „*Itt a vége, fuss el véle, / Hogyha tetszett, semmi baj*.”⁴⁹ Lisette-é, a komornáé a végszó Molière FÉRJEK ISKOLÁJA-ban: „*Ha útnakba talán ily nyúzó férj kerül, / Iskolánkba küldjék, tanuljon emberül*.”⁵⁰

Struktúrájában azonos, tartalmában tér el a cselekményt lezáró kilépés a középkori passiójátékban: ezúttal a szereplő engesztelő imára vagy *Te Deum laudamus*ra szólítja a közönséget (LA PASSION DU CHRIST, X. század, LA PASSION DE ST-GENEVIÈVE, XIV.

század első fele). Utóhang zárja le Rutebeuf mirákulumjátékát, a JEU DE THÉOPHILE-t. Théophile szerződést köt az ördöggel, de a Szűz meghallgatja imáját, és Théophile (Faustus elődje) megmenekül az elkárhozástól. A történet lezárulása után a püspök a hívőkhöz szólva összefoglalja a történeteket. „Énekeljük együtt a jó hír hallatán: Te Deum laudamus!”⁵¹

A kilépéssel ritkán válik le teljesen a színjáték a cselekményről. A Molière KÉPZELT BETEG-ét záró balett a képzelt beteg fiktív orvosá avatási szertartása. Plutónnak felel a kar Arisztophanész BÉKÁK-jában, s egyúttal a darab szerzőjére utal: „Földbeli szellemek! adjatok elsőbb is hazatérőt, / Már napfényre jutó költőnknek kellemes útat...”⁵²

A Szentivánéj szellemének, struktúrájának felel meg Puck felhívása, amikor arra kéri a nézőket: gondolják, hogy álmot láttak.⁵³ Visszatérünk a fikcióhoz, az álomcselekményhez a pillanatnyi ébredés után Tirso de Molina SEVILLAI SZÉDELGŐ-jében. Miután a mellékszereplő már bejelentette, hogy vége a darabnak – „...itt a / Vége már a KÖVENDEGnek” –, a Király visszatér a színpadi realitáshoz: „Sírját vigyétek át Madridba, / S emlékét ápolják ottan / A San Francisco templomban.”⁵⁴

Molière-nél A NŐK ISKOLÁJÁNAK KRITIKÁJÁ-ban a szereplők egyszerre vannak a darabban és a darabon kívül: „GALOPIN: Asszonyom, tálalva van. / DORANTE: Tessék, itt a befejezés, amit kerestünk, jobbat találni se lehetne. Hevesen folyik majd a vita, éppúgy, mint itt, egyik fél sem enged a magáéból, és akkor betoppan egy kis inas azzal, hogy tálalva van, és mindenki feláll s ellátvozik. / URANIE: S ha már a komédiának ez a legjobb befejezése, hát legjobb, ha mi is befejezzük.”⁵⁵ Hasonló formabontással kerül el az epilógust Shakespeare az AHOGY TETSIK-ben. „Jó darabnak nem kell utószó”, mondja Rosalinda, ezúttal mint narrátor.

Ha meggondoljuk, ez a kettősség fennáll a hagyományos kilépéssel záruló klasszikus tragédiákban és vígjátékokban is. Plautus Amphitruója alteregójára, Jupiterre hivatkozva fordul a közönséghez: „S most, ti nézők, Juppiternek kedvéért, tapsoljatok”⁵⁶ – Molière Sosiasa (AMPHITRYON) diszkrécióra kéri a nézőket, s ezzel hitelesíti a színpadi realitást. – Giraudoux AMPHITRYON-jában maga Jupiter búcsúzik a közönségtől: „Nézők, mind ahányan vagytok, vonuljatok el szóltanul, mintha mindez cseppet se érintene benneteket... S te ott fenn, éjszaka függönye, mely egy órája fogod vissza magad, hullj le!” A színház függönye az éjszaka függönyével azonosul, a valóság Jupiter színpada.

Az első kilépés

A hagyományos kilépésről, a kórusról szólva, gondolnunk kell arra, hogy a kilépést meg kellett előznie a „belépésnek”, a színpadi illúzió kialakulásának. A színpadnak ki kellett válnia a valóságból. Emlékszem rá, hogy amikor Lakner bácsi gyermekszínházában a gonosz farkas vagy más intrikus valami rosszat forralt Piroska vagy valamelyik másik hős ellen, minden oldalról felkiabáltak a gyerekek (talán én is), hogy: „Vigyázz! vigyázz!” Holott a másfél éves gyerek már tud játszani a valósággal.⁵⁷ Igaz, hogy még évek múlva is szükség van rá, hogy a mama vagy a papa időnként tisztázza a helyzetet: „Csak viccel a bácsi.”

Amíg a nézők egyúttal a szertartás, a *dionüszia* aktív szereplői voltak, nem vált el a játék a valóságtól, a cselekmény a cselekvéstől. A szertartás a mítosz megelevenítése, dramatizálása. Messze van még a színháztól, amelynek őse. A mítosz, az egyik mítosz szerint a játékaival foglalkozó gyermek Dionüszoszt, Zeusz és Perszeponé fiát, meglepték a nőnek vagy alvilági holtaknak maszkírozott, fehérre festett arcú titánok. Széttépték, hét részre szaggatták, és elégették. Egy másik mítosz szerint Dionüszoszt vagy

Bakkhoszt, Zeusz és Szemelé fiát, mainádok, azaz mániákus nőalakok vagy, más néven, az istennel azonosuló bakkhoszok veszik körül vagy üldözik. A szertartás, a dionüszia a valóságban talán nem volt annyira véres, mint amilyenek Euripidész BAKKHÁNSNŐK-jének fennmaradt töredékeiben mutatkozik. Az önkivületi állapotban, révületben lévő fiatal nők széttépték a kezükbe kerülő állatkölyköket, csecsemőket, és húsukat nyersen elfogyasztották. Nekiestek még a rémülettől dermedt bikáknak is, egy szempillantás alatt lehántották a bőrüket (474. sz. töredék). Voltaképpen a bika képében megjelenő istent tépték szét és kebelezték be, hogy ilyen módon azonosuljanak vele.

A szent állat, a totem feláldozása és elfogyasztása, a *theophagia*, nem korlátozódik a görög kultúrkörre. Így érthető, miért kapcsolódik a színpadon a kilépés meglepő gyakran evéshez, torhoz. A totemlakoma nyomai fellelhetők a halál és a lakoma kapcsolatának újkori formáiban is (halotti tor). A tragikus vég, a halál és a lakoma összekapcsolása elfelejtett ősi hagyományt követ.

„Drága arany ládába helyezték csontjait aztán
 [...] roppant sziklákat hengerítettek [...]”
 Majd mikor állt a halom, hazamentek, s ennekutána
 szép rendben gyülekezve, dicső lakomát lakomáztak
 házában Priamosznak, a Zeusz-táplálta királynak.
 Így rendezték ők a lovas Hektór temetését.”⁵⁸

Freud az antik tragédia korai formáját – melyben az elbukásra ítélt tragikus hős egyedül áll a vele együtt érző, de tehetetlen karral szemben – kapcsolatba hozza a vallás, a kultúra kialakulásában döntő szerepet játszó, az emberiség ősi múltjában feltehetőleg gyakran megismétlődő eseménnyel: amikor a horda háttérbe szorított fiatal hímjei megölték és elfogyasztották az őshorda korlátlan urát.⁵⁹ (A hipotetikus ősapagyilkosság jelenkori megfelelője az uralkodó hím megölése vagy félreállítás a fejlettebb állati társadalmakban.) A tragikus hős személye képviseli a zsarnok elleni lázadást, és egyúttal ő a lázadás áldozata, aki magára veszi a közösség vétkeit. A hős bukását előre látó és ezen álszentül szánakozó kar az uralkodó himet félreállító fiatal hímek kései utóda.⁶⁰

Totemisztikus a háttere az antik tragédia másik lehetséges forrásának, a kecsketáncnak, a *tragikoi khoroinak* (kecskebaknak öltözött kórus). A kecsketánc maradványa a kecskebaknak mint totemállatnak a feláldozása (a kecskebak Dionüszosz másik állati formája). Ugyancsak összefügghet a kecskeáldozattal a szatírijáték, melyre Arisztotelész utal mint a tragédia forrására (POÉTIKA, 1449a).

Dionüszosz megkívánta, hogy hívei, a bakkhászok vele azonosuljanak. Amint Trencsényi-Waldapfel Imre írja, a bakkhosz vagy bakkhé azonosulása Bakkhossal, Dionüszossal példaképe a maszkot viselő színész azonosulásának a hőssel, akit *megtestesít*. Dionüszossal azonosul közvetve az antik tragédia, a játékosok és a nézők is. Kiemeli Trencsényi, hogy mikor a bakkhászok szinte már eléri Dionüszoszt, az isten a Múzsákhoz menekül.⁶¹

Feltehető, hogy a mítoszból, a szertartásból nőtt ki a dráma más kultúrákban is. A középkori misztériumjáték a szó szoros és átvitt értelmében a templomból lépett ki. A hős ezúttal is magára veszi a közösség vétkeit, és ennek esik áldozatul. Megmarad

jelképes, szublimált formában egy véget nem érő totemlakoma: az áldozat testének, vérének elfogyasztása, a vele való azonosulás ősi módja szerint.

A színpadi cselekményt a cselekmény magját képező cselekvéstől évezredek választják el. A valóságból való kilépés, a színházi illúzió kialakulása hosszú fejlődés eredménye. A cselekményből való kilépés (exeunt, el), akárcsak a lecsengő zárás, megkönnyíti az „ébredést”, áthidalja a színpadi és a köznapivalóság közötti űrt.

Nyitott befejezés

Az áthidalás leplezettebb, fondorlatosabb módja a lezárás elhagyása. Inverze a kódának, a lecsengő, „tompá” zárásnak. A kódá esetében a drámai cselekmény előbb zárul, mint a darab, még a függöny lehullása előtt. A „nyitott” befejezés azt jelenti, hogy a drámai cselekmény nem zárul le a színdarabbal vagy regénycselekménnyel egy időben: túlnyúlik rajta. „*Lehullt a függöny, s nyitva minden kérdés*”, mondja Brecht. És ez nem csak A SZECSUÁNI JÓLÉLEK-re áll. Matti, a bölcs szolga, nem várja be Puntila kijózanodását, aki részegségében ismét emberszabásúvá vált (PUNTILA ÚR ÉS SZOLGÁJA, MATTI). Alig félzárlat Matti rövid búcsúdala, mely szerint itt az ideje, hogy szolgálai háttat fordítsanak Puntila úrnak. A feszültséggörbék világosan mutatják, hogy Brecht darabjai több kérdést hagynak nyitva, mint Shakespeare drámái vagy Racine tragédiái. Azt is elárulják ugyanakkor, hogy lényegében követik a feszítés/oldás drámai törvényét: a feszültség nő a darab folyamán, és az utolsó felvonásban éri el a csúcst.

Ugyanakkor „zárt” színművekben, regényekben sem oldódik meg minden kérdés. Xiména Corneille CID-jében ambivalenciából vagy szeméremből egy évvel elodázza a végleges döntést: hozzámegye-e Rodrigóhoz, aki párbajban megölte a lány apját. – Goethe BŰNRÉSZESÉK-jében (DIE MITSCHULDIGEN) sikerül kideríteni, ki volt valójában a tolvaj, de ezzel nem szűnt meg a többiek bűnrészessége. A tolvaj Söller *à part*-ja (félre) – „*Ezúttal megúsztuk*” – is utal a lezáratlanságra. A WILHELM MEISTER VÁNDORÉVEI kéziratának végére írott *folytatandót* („*Ist fortzusetzen*”) Goethe végül is törölte. Letett róla, hogy megválaszolja az olvasóban felmerülő valamennyi kérdést. Joyce EVELINE-jének címszereplője a vonat ablakából visszanéz barátjára, de arca nem mutatja, vajon szereti-e, hálás-e, s vajon egyszer s mindenkorra szól-e a búcsú. A NŐVÉREK-ben nem derül ki, miért mosolygott, nevetett befelé az öreg pap, akit gyóntatószékében találtak holtan, derűsen. A pap nővérei sejtik és sejtetik, hogy „*valami nincs rendben az öregnél*”. Hogy ez mi lehetett, már csak azért sem tudjuk meg, mert a novella narrátora kisgyerek.

Lawrence Sterne ÉRZELMES UTAZÁS-ával kapcsolatban írja Szerb Antal: „*mindig a majdnemnél marad, és a regény úgy végződik be, hirtelen, egy mondat közepén, amikor Yorickkal éppen történik valami*”.⁶²

A befejezetlenség az alakzatok közül az ellipszishez áll legközelebb, és akárcsak az ellipszis, lényegében kétféle. Mint az ellipszis, bizonyos esetekben a szöveg és a helyzet alapján egyértelműen megoldható. Máskor többféleképpen értelmezhető: sokértelmű, nyitott, mint a metafora. Az ellipszis esetében az első, az irodalmi szövegszerkezet esetében a második a gyakoribb. A befejezetlenségnek, a hiányzó szövegnek, a szöveg hiányának is lehet mondanivalója. Attitűd kifejezése lehet, így a habozásé Xiména esetében. Világnézeti. Brecht drámái szerint az adott társadalmi körülmények között a kérdések megoldhatatlanok. Ezt a gondolatot világosan, tevőlegesen fejezi ki a darab megoldatlansága. Ebből a szemszögből is nézhetjük Molière legvitatottabb „vigjátékának”, az EMBERGYŰLÖLŐ-nek a befejezetlenségét. Alceste azzal hagyja el a

színt, hogy nem élhet tovább olyan nyomorúságos világban, melyben diadalmaskodnak a vétkek, és egy talpalatnyi helyet keres, ahol egy tisztességes ember békeességben élhet. (Ezen mit sem változtat, hogy barátai utánasiatnek, hogy lebeszéljék végzetes tervéről.) Molière aligha látta ezt így a XVII. században. De hőse (akit ő magajátszott) így látta.

A század első felének magyar elbeszélő prózájában Kaffka Margit képviseli a kicsengő és nyitott formát. Hosszan cseng ki a SZÍNEK ÉS ÉVEK („Szép, nagy csendesség van, tisztán hallik a harangszó, és én ölembé ejtett kézzel tudok egy helyben ülni, soká, egyedül, és eltűnődni [...] a messzi, messzi élet dolgain”). Az utolsó mondatban felvetett kérdés biztosítja a lezáratlanságot több elbeszélésben is (A VESZEDELEM, SOROR ANNUNCIA, ÜNNEP).⁶³

A befejezetlenség periferikus, de makacsul visszatérő formája a *holnapra* való utalás. Miután a herceg menekülőben lévő féltestvérét, az intrikust elfogták, „Ne gondold ezzel holnapig!”, mondja a hercegnek Benedetto lovag. „Ne félj, / Javaslok majd jó büntetést!”⁶⁴ (Shakespeare: SOK HÚHÓ SEMMIÉRT.) A nézők nem tudhatják, milyen büntetést javasolt Benedetto másnap, a darab keretén kívül. – „Gyerünk hozzám mindannyian, Valér úr, / Remélem, holnapig öcsém haragja tisztul”,⁶⁵ mondja Ariste Sganarelle-ről szólva, aki dühösen kirohant a színről (Molière: FÉRJEK ISKOLÁJA). Ha a hős győzött a jelenben az egyik fronton, a harcban, a jövőben győzni kíván a szerelem síkján (Shakespeare: VI. HENRIK, I. rész). Arlequin Marivaux DOUBLE INCONSTANCE-ának (KETTÓS ÁLLHATATLANSÁG) végén derűsen veszi tudomásul, hogy ezúttal kifogtak rajta: „most rajtunk a sor, majd mi tréfáljuk meg nemsokára”.

Zola GERMINAL-ja azzal a (marxista) tézissel zárul, mely szerint minél jobban kiszákmányolják a bányászokat, annál tudatosabban törnek utat felszabadulásuk felé. A spanyol barokk drámában a mindennapi valóságban bekövetkezett bukást a másvilágban bekövetkező happy end követi. Calderón DEVOCIÓN DELLA CRUZ-ának (ÁHÍTAT A KERESZTNÉL) rablógyilkos, vérfertőző testvérpárja a feszülethez fordul, mely alatt egy halott püspök szelleme meggyöntatja őket, s így lelküket a mennyország örömei várják.

Nem alkalmazható a „nyitottság” az olyan abszurd drámára, mely tudatosan kerüli a feszítés/oldás mechanizmusát, s így nem zárható, és nem is tagadhatja meg a lezárást. Zenei szempontból a hangsúlyozott disszonancia töltheti be a lezárás szerepét. Beckett drámájában, a GODOT-RA VÁRVA címűben Vladimir és Estragon öngyilkosok akarnak lenni: minden kötél szakad a szó szoros értelmében. „VLADIMIR: Szóval megyünk. / ESTRAGON: Menjünk. (Nem mozdulnak.)” A nyelvi aktusra rációfól a tevékenység megtagadása, mely egyúttal befagyasztja és ezzel a disszonanciával lezárja, legalábbis leállítja a drámai cselekményt.

(Folytatása következik.)

Jegyzetek

1. Illyés Gyula: HETVENHÉT MAGYAR NÉPMESE. Móra Ferenc Könyvkiadó, 1957. 36.
2. „*Del Chevalier au lyon fine / Chrestiens son romans einssi; / n'onques plus conter n'en oi, / ne ja plus n'en orroiz conter; / s'an n'i vialt mençonge ajoster.*” V. 6807–6808, publié par Mario Roques. Paris, Champion, 1967. 207.
3. A módszer és az eredményeket részletesen ismerteti egy korábbi cikk. (Fónagy Iván és Judit: EIN MESSWERT DER DRAMATISCHEN SPANNUNG. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik [LILI]* 1. 1971. 73–98.)
4. Gil Lazier, Douglas Zahn és Joseph Bellington: EMPIRICAL ANALYSIS OF DRAMATIC STRUCTURE. *Speech monographs* 41. 1974.
5. Babits Mihály közvetlenül a királyt szólaltatja meg.
6. Babits Mihály fordítása.
7. Horváth István Károly fordítása.
8. Devecseri Gábor fordítása.
9. „*Ce n'est ni criemme ne dotance / Q'Amors les lit an son lien.*” V. 6662–6663.
10. Devecseri Gábor fordítása.
11. A LES PARENTS TERRIBLES cím Cocteau regényére, a LES ENFANTS TERRIBLES (VÁSOTT KÖLYKÖK)-re utal.
12. Örkény István fordítása.
13. Németh László fordítása.
14. Arany János fordítása.
15. Tóth Árpád fordítása.
16. Vas István fordítása.
17. Babits Mihály fordítása.
18. Illyés Gyula fordítása.
19. Jékely Zoltán fordítása.
20. Vas István fordítása.
21. Arany János fordítása.
22. Kormos István fordítása.
23. Benyhe János fordítása.
24. Papp Zoltán fordítása.
25. Mészöly Dezső és Mészöly Pál fordítása.
26. Arany János fordítása.
27. Gáspár Endre fordítása.
28. Szabó Lőrinc fordítása.
29. Fodor József fordítása.
30. Szemantikai tesztek segítségével hozzávetőleges pontossággal megvonható a határ a tréfás történet, vicces megjegyzés és a vicc között. (Peter Fónagy: THEORIES OF JOKE PSYCHOLOGY. Master thesis. University College London, 1974.)
31. Edward Albee: A HOMOKLÁDA. Borbás Mária fordítása.
32. LE RIRE (1900). Paris, ALcan, 1925. 32–35.; Freud: DER WITZ (1904). *GW* 6. 238 kk.
33. RECUEIL GÉNÉRAL ET COMPLET DES FABLEAUX DES XIII ET XIV. SIÈCLES. Publiés d'après les manuscrits par Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872–1890. 1. kötet, 13–23.
34. Elbert János fordítása.
35. Leo Spitzer: STILSTUDIEN, 2. kötet. STILSPRACHEN. München, Hueber, 1928.
36. Ez a fokozatos kicsengés Haydn BÜCSÜSZIMFÓNIA-jára emlékeztet, melyben egyik zenész a másik után hagyja el a zenekart, míg végül a zenészekkel együtt a zene is elfogy.
37. Golomb (1990) alapján idézem.
38. A BADENWEILER VIEW ON CHEKHOV'S ENDING. In: Kluger, Rolf-Dieter ed.: PROCEEDINGS OF THE BADENWEILER CHEKHOV SYMPOSIUM (1985). 232–254. Wiesbaden, Harrassowitz, 1990.
39. A végződés gondos megválasztása, az éles lezárás kerülése jellemzi Csehov elbeszéléseit is. (Golomb: COMMUNICATING RELATIONSHIPS IN CHEKHOV'S „THREE SISTERS”. *Russian Language Journal* 39. 1985. 53–77.)
40. Kosztolányi Dezső: AZ ÚJ IRODALOM (1913). *Holmi*, 1999/8. 963.
41. Molière: SCAPIN FURFANGJAI. Karinthy Ferenc fordítása.
42. Gáspár Endre fordítása.
43. Thomas Mann: A BOLDOGSÁG. Lányi Viktor fordítása.
44. Elbert János fordítása.
45. Arany János fordítása.
46. „*Ti. újítás, hogy a kar eltáncol; azelőtt csak be szokott táncolni.*” Arany János – a fordító – jegyzete.
47. Arany János fordítása.
48. Berczeli A. Károly fordítása.
49. Rónay György fordítása.
50. Weöres Sándor fordítása.
51. „*Chantons tuü por ceste novele; / Or, levez sus; / Disons: Te Deum laudamus!*”
52. Arany János fordítása.
53. „*Ha mi árnyak nem tetszettünk, / Gondoljátok, s mentve tettünk; / Hogy az álom meglepett, / S tükrözé e képeket.*” Arany János fordítása.
54. Berczeli A. Károly fordítása.

55. Karinthy Ferenc fordítása.

56. Devecseri Gábor fordítása.

57. Hans Vaihinger: DIE PHILOSOPHIE DES ALS OB. Berlin, Reuther, 1911. – Alan M. Leslie: PRETENSE AND REPRESENTATIONS: THE ORIGINS OF THE „THEORY OF MIND”. *Psychological Review* 94. 1987. 412–426. – Vasudevi Reddy: PLAYING WITH OTHERS EXPECTATIONS: TEASING AND MOCKING ABOUT THE FIRST YEAR. In: A. Whiten ed.: NATURAL THEORIES OF MIND. London, Blackwell, 1991. 143–258. – Peter Fónagy: THINKING ABOUT THINKING. *International Journal of Psychoanalysis* 72. 1991. 639–656.

58. Homérosz: ILIÁSZ, 24. ének, 795–804. Devecseri Gábor fordítása.

59. TOTEM UND TABU (1913). GESAMMELTE WERKE, 9. kötet. 187–189.

60. Freud, i. m. 188.

61. Trencsényi-Waldapfel Imre: MITOLÓGIA. Gondolat, 1960. 188.

62. A VILÁGIRODALOM TÖRTÉNETE, 1–3. kötet. Révai, 1942. 2. kötet, 113.

63. Különösen feltűnő ez a nyitottság, ha Kosztolányi vagy Csáth Géza zárataival vetjük egybe. Kosztolányi novellái poénesek, Csáth Géza élesen zár, nemegyszer halálesettel, gyilkossággal (A BÉKA, TALÁLKOZTAM AZ ANYÁMMAL, GYLKOSSÁG, A VARÁZSLÓ HALÁLA), félelmetes gesztussal (A SEBÉSZ, APA ÉS FIÚ).

64. Mészöly Dezső fordítása.

65. Weöres Sándor fordítása.