

LITERATURA

Tartalom

XLVI. évf. 2020/4.

Tanulmány

PAPP Ágnes Klára

- A „nyelvi arc” mint műfaji probléma:
Bahtyin kontra Paul de Man
– Kérdésfelvetés Weöres Sándor *Psychéje* kapcsán – 411

Műhely

P. MÜLLER Péter

- Pilinszky János víziója a jelenlét színházáról 430

SKUTTA Franciska

- Művészetek ötvöződése Marguerite Durasnál 447

SZÖLLŐSI Barnabás

- A filmíró Mészöly Miklós
– *A három burgonyabogár, Úton útfélen,*
Három burgonyabogár, Ami jön – 463

LUDMÁN Katalin

- „Egyetlen méter filmet nem tudtam csinálni arról,
hogy boldog vagy”
– Filmes vonatkozások Hajnóczy Péter, Esterházy Péter
és Gothár Péter műveiben – 475

Dokumentum

- „A szabadság logikáját is meg kell találni”
– Ludmán Katalin interjúja Sopsits Árpáddal,
Hajnóczy Péterről – 486

Szemle

SZABÓ-REZNEK Eszter

- Színház, reprezentáció és politikák
– ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter (szerk.)
Színházi politika ≠ politikai színház.
Budapest: Kronosz Kiadó, 2018 – 495

VIDOSA Eszter	
Útmutató a poszthumanista szempontrendszerhez – HORVÁTH Márk, LOVÁSZ Ádám és NEMES Z. Márió. <i>A poszthumanizmus változatai: Ember, embertelen és ember utáni.</i> Budapest: Prae Kiadó, 2019 –	504
RIDEG Béla	
A közelmúltbeli és kortárs emlékezetpolitika (traumaközpontú) kritikája – ZOMBORY Máté. <i>Traumatársadalom: Az emlékezetpolitika történeti-szociológiai kritikája.</i> Budapest: Kijárat Kiadó, 2019 –	511
Summaries	516

Tanulmány

Papp Ágnes Klára¹

A „NYELVI ARC” MINT MŰFAJI PROBLÉMA: BAHTYIN KONTRA PAUL DE MAN

– Kérdésfelvetés Weöres Sándor *Psychéje* kapcsán –

A „nyelvi arc” fogalma Bahtyin és Paul de Man elméletében

A most következő gondolatmenet² a „nyelvi arc” kérdését két irányból próbálja megközelíteni, pontosabban két gondolkodó: Paul de Man és Mihail Bahtyin³ „arcfogalmát” vizsgálja, a köztük lévő elméleti űrt próbálja kitölteni, közös pontjait megtalálni. Az összehasonlítás kiindulópontját az képezi, hogy mindketten műfaji kódként (is) beszélnek az irodalmi szöveg arcadásának módjáról. Közismert, hogy Paul de Man a *Hypogramma és inskripció* című tanulmányában foglalja össze mindazt, amit a líraolvasás alakzataként értelmezett prosopopeiáról mint arcadásról ír. Ebben a tanulmányban szerepel a prosopopeia mint „magának az olvasónak és az olvasásnak az alakzata”, „arc adományozása”, „a költői diskurzus alaptrópusa”, és végül, mint katakrézis, lévén, hogy „a *prosoyon-poiein* azt jelenti, hogy arcot *adni*, és ezzel magában foglalja azt, hogy az eredeti arc hiányozhat vagy lehet, hogy nem is létezik”.⁴ De a „nyelvi arc” kérdése már előbb, a romantika kapcsán előtérbe kerül az 1984-es *The Rhetoric of Romanticism* kötet több írásában.⁵

¹ A szerző a Károli Gáspár Református Egyetem tanszékvezető egyetemi docense.

² A tanulmány alapját képező előadás a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen rendezett *Az arc misztériuma – másság és reprezentáció* című nemzetközi konferencián hangzott el, 2019. május 12-én.

³ A kettőjük elméletének rokonságáról, összeegyeztethetőségéről, a kérdés angolszász recepciójáról magyarul lásd: MENYHÉRT Anna, „Dialógus, ideológia, perszonifikáció: Bahtyin/Volosinov és Paul de Man”, in MENYHÉRT Anna, *Egy olvasó alibije* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2002), 179–279.

⁴ PAUL DE MAN, „Hypogramma és inskripció”, ford. NEMES Péter, in PAUL DE MAN, *Olvasás és történelem* (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 395–432, 422, 425, 427, 421, kiemelések az eredetiben.

⁵ PAUL DE MAN, *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984.) Ebben a kötetben szerepel a *Wordsworth és a viktoriánusok*, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, az *Antropomorfizmus és trópus a lírában* és *Az eltorzított Shelley*. *Nota bene* az utóbbi tanulmány eredeti címe – *Shelley Disfigured*, akárcsak az *Autobiography as De-Facement* – a nyelvi archoz, illetve annak elvesztéséhez kapcsolódik. Lásd „A kitörlés vagy olvashatatlanná tétel (effacement) való-

Az arc fogalmát ezzel összhangban „beszélő arcként” határozza meg a *Wordsworth és a viktoriánusok* című tanulmányában: „Az »arc« mindenekelőtt »beszélő arc«, a beszéd helye, az artikulált nyelv létének szükséges feltétele.”⁶ Vagyis a prosopopeia, és ennek következtében maga a líra, ebben az értelmezésben a hang elsőbbségével jellemezhető a beszélő szubjektummal szemben, aminek képzetét a befogadó teremti meg az olvasás során. A Paul de Man-féle arcfogalom további vonásait tárja fel az a gondolat, amit a szerző még mindig a Wordsworth és a romantikus lírafogalom kapcsán fejt ki: „Az ember azért képes megszólítani másokat és másokkal szembesülni (az arcukba nézni), mert arca van, arca viszont csakis azért van, mert részt vesz egy olyan diskurzus-formában, amely se nem egészen természeti, se nem egészen emberi...”⁷ Ebben az állításban az arc fogalma mindenekelőtt előfeltételezi a diskurzus fogalmát, ez alapján azt mondhatjuk, hogy a líra azért kényszerít bennünket arcadásra, mert a lírai hang feltételezi a diskurzust, és minden diskurzus feltételez egy beszélőt. (Ehhez kapcsolható az *Antropomorfizmus és trópus a lírában* című tanulmány következtetésében a „megjelenített hang instanciája”: „Mindен szöveg, mint szöveg megértésre kényszeríti az olvasást. Amit lírának nevezünk, tehát a megjelenített hang instanciája [...] a trópus antropomorfizmussá váló transzformációja. A líra nem műnem, hanem egyike azoknak a neveknek, amellyel a megértés defenzív mozgását jelöljük.”⁸) Ha előrefutunk a gondolatmenetünkben, ez az arc alapvető dialogikusságát feltételezi: „Olvasni pedig annyi, mint megérteni, kérdezni, tudni, felejtetni [...] – vagyis nem más, mint végtelen prosopopeia, melynek révén a halottak archoz, hanghoz jutnak, amely lehetővé teszi számunkra, hogy megszólítsuk őket.”⁹

Itt jutunk el a másik gondolkodónkig: Bahtyinig, aki *A szó a regényben* című tanulmányában a költészet és a regény, próza¹⁰ viszonylatában ír a műalkotásban megképződő nyelvi arcról, méghozzá a kétféle, az orosz teoretikus által alapvetőnek

ban az arc, franciául figure elvesztése. Rousseau-nak immár nincs, vagy aligha lehet arca (hiszen a nyomok nem mind tűntek el, ám több mint a felük kitörlődött). Akárcsak a Hardy-elbeszélés főhőse, ő is eltorzult (disfigured), défiguré, arca olvashatatlanná válik (defaced).” Paul DE MAN, „Az eltorzított Shelley”, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Partitura* 5, 1. sz. (2010): 3–28, 10.

⁶ Paul DE MAN, „Wordsworth és a viktoriánusok”, ford. FOGARASI György, *Helikon* 46, 1–2. sz. (2000): 115–124, 120. A „beszélő arc” megfogalmazást Wordsworth *Prelude*-jéből meríti Paul de Man.

⁷ DE MAN, „Wordsworth és a viktoriánusok”, 121.

⁸ Paul DE MAN, „Antropomorfizmus és trópus a lírában”, ford. NEMES Péter, in DE MAN, *Olvasás és történelem*, 392–393.

⁹ DE MAN, „Az eltorzított Shelley”, 27.

¹⁰ Bahtyin „költészetéről” és „regényről”, „prózáról” mint egymással szembeállított beszédmódokról értekezik, amelyek alapján elkülöníthető a költői és a prózai műfajok csoportja (ez utóbbinak reprezentatív képviselője a regény). Ennek köszönhető, hogy sokszor szinonimaként használja a regényt és a prózát, mint a monologikus költői beszédmóddal szembeállított dialogikus beszédmód megnevezését.

tartott irodalmi beszédmód különbsége kapcsán. Itt a költészetet mint alapvetően monologikus: egyetlen hangra, a költő hangjára „hangszerelt” műfajt definiálja, ezzel szemben a regény(próza)t mint soknyelvű, sokszólamú, dialogikus műfajt határozza meg: „A költészet személytelessé teszi a mindennapokat a nyelvben, míg a próza [...] gyakran szándékosan különválasztja, testet öltött képviselőkkel megszóltatja, és kiúttalan regénybeli párbeszédekben dialogikusan szembeállítja őket.”¹¹ Noha már a fentiekből is sejthető, hol fog helyet kapni az „arc” ebben az elgondolásban, lássuk magának a tanulmánynak a megfogalmazását: „[a költészetben] nem szabad, hogy a szavak mögül egy szociálisan tipikus *nyelvi arc* (egy potenciális elbeszélő arca) kandikáljon elő. A költői alkotásban mindenütt *egyetlen arcot látunk: a szerző¹² nyelvi arcát*, aki úgy felelős a mű minden egyes szaváért, mint a sajátjáért.”¹³ Ezzel szemben a „prózaíró nem tisztítja meg a szavakat az idegen intencióktól és tónusoktól [...], nem rekeszti kívülre azokat a *nyelvi arculatokat és beszédmódokat* (a potenciális elbeszélő-szereplőket), melyek átderegenek a szavakon és nyelvi formákon.”¹⁴

A két tanulmányt egymás mellé helyezve egy olyan elméleti keret látszik kialakulni, ahol a (nyelvi) arc mint a műalkotás megértésének, a dialógus létrejöttének elengedhetetlen feltétele határozódik meg. Ez legnyilvánvalóbban Paul de Mannál,

¹¹ Lásd még: „hangsúlyozzuk: a legtöbb költői műfajban a költői stílus elengedhetetlen előfeltétele a nyelvi rendszer egysége, valamint a benne önmagát közvetlenül realizáló individualitásnak – a költő nyelvi és beszédbeli individualitásának – az egysége [...] a regény ellenben nemcsak, hogy nem támaszt ilyen követelményeket, hanem [...] a valódi regénypróza előfeltétele épp a nyelv belső rétegzettségé: a nyelv mint szociálisan heterogén beszédmód-sokféleség, mint individuális szólamokból felépülő heterofónia.” Mihail BAHTYIN, „A szó a regényben”, ford. S. HORVÁTH Géza, in Mihail BAHTYIN, *A tett filozófiája – A szó a regényben* (Budapest: Gond-Cura Alapítvány, 2007), 107–345, 116, 154.

¹² Fontos itt megjegyeznünk, hogy mai irodalomértésünk szempontjából ebben az 1934–35-ben írott tanulmányban megtevesztő lehet a „szerző” fogalma. Bahtyin semmiképpen sem a szerző naiv, életrajzi fogalmát érti rajta, és nem az életrajzi szerző és a vesszuszubjektum erőltetett azonosítását szorgalmazza. Erről árulkodik, hogy a szerző „nyelvi arcáról”, azaz a mű szövege által megteremtett arcról, személyiségről (lásd még 9. lábjegyzet: „nyelvi és beszédbeli individualitásról”) ír. Már az 1926-os *A szó az életben és a költészetben* című tanulmányában, ahol a „szerző”, a „hős” és a „hallgató” interakcióját vizsgálja mint a műalkotás formai jegyeit alapvetően meghatározó viszonyrendszer, így ír Bahtyin: „a szerzőt, a hőst és a hallgatót mi sosem a művészi eseményből kiemelve nézzük [...]. Eleven erőknél tekintjük őket, amelyek alapvetően meghatározzák a formát és a stílust [...]. Ezért azok a lehetséges meghatározások, amelyeket az irodalomtudós vagy a társadalomtörténész adhat szerzőről és hőseiről (a szerző életrajza, a hősök pontosabb időrendi és szociológiai elhelyezése stb.) bennünket nem érdekelnek: a mű struktúrájának nem közvetlen részei, határain kívül rekednek. Másfelől csupán azt a hallgatót vizsgáljuk, akivel maga a szerző számol.” Mihail BAHTYIN, *A szó az életben és a költészetben*, ford. KÖNCZÖL Csaba (Budapest: Európa Kiadó, 1985), 40.

¹³ BAHTYIN, „A szó a regényben”, 163, kiemelések tőlem: P. Á. K.

¹⁴ Uo., 165, kiemelések tőlem: P. Á. K.

„az olvasás vagy megértés figurájának”¹⁵ titulált önéletrajzi diskurzus kapcsán fogalmazódik meg: „a prosopopeia figurája egy hiányzó, holt vagy hang nélküli létező fiktív megszólítása, amely a megszólítottat a beszéd képességével ruházza fel. [...] a hang szájat, szemet s végső soron nevet feltételez, ez a láncolat pedig kifejezetten benne van a trópus nevének etimológiájában: prosopon poiein, maszkot vagy arcot (prosopon) adni.”¹⁶ A műnemek pedig – ez Bahtyinnál fogalmazódik meg koncepciónálisan, Paul de Mannál a líra meghatározásából kiindulva feltételezhető¹⁷ – mint a diskurzus ezen vonását különbözőképpen kihasználó írásmódok tételeződnék: a líra a de Man-i gondolatmenetben olyan diskurzusként, amely az arc nélküli hang megszólalásával arc kölcsönzésére készíti az olvasóját; az elbeszélő műfajok (melyek közül Bahtyin a regényt emeli ki) pedig, mint olyan művek, amelyek a szövegben magában arcot adnak a hangnak (azaz fikciót képeznek), vagy fordítva: arcokat szólaltatnak meg, személyiségeket beszéltetnek (sőt állítanak dialógusba), és ezzel egész világlátásukat, következőképp világlátást is megteremtik. Ennek a koncepciónak a gyakorlatba ültetésére különösen alkalmasnak látszik Weöres *Psychéje*, egyrészt mint olyan alkotás, amely a legkülönbözőbb műfajokat foglalja magában a lírai költeménytől az önéletrajzi elbeszéléstől az értekezésig, amivel – különösen a megjelenés utáni időkben – komoly vitát indított el a recepcióban arról, hogy az egész korpusz milyen műfajúnak tekinthető (a javaslatok közt a verseskötettől a regényig a legkülönbözőbb meghatározások szerepelnek).¹⁸ Másrészt mint olyan mű, amely önmagában viszi véghez, a szövegalkotás részévé teszi a folyamatot, melynek során a hangból arc, alak, sőt Psyché esetében hangsúlyozottan test válik.

Ugyanakkor előre kell bocsátanunk, hogy már a rövid felidőzésben is jól érzékelhetők a két elképzelés közti feszültségek, mindenekelőtt abban, hogy Bahtyin arcot, a „*szerező nyelvi arcát*” feltételezi a lírai megszólalás mögött, míg Paul de Man épp ellenkezőleg: az *arc értelmezésre kényszerítő hiányát* tekinti a líraolvasás feltételének, ezzel lírai szövegen olyan szöveget értve, amely önmagában csak hang, arc nélkül.

Ezt a két teoretikus koncepciója közt fennálló eltérést tovább élezi Weöres művének példája, hiszen már a költeményeket nézve is kérdésessé válik, hogy mi alapján is adunk arcot, illetve kinek az arcát kölcsönözzük a versek hangjának: a 19. század eleji költőnéit, vagy a 20. századi költőit, azaz a versekből szóló hang vagy a kötet címlapján először szereplő név irányít-e bennünket. Vagy, ha Bahtyin fenti megha-

¹⁵ Paul de MAN, „Az önéletrajz mint arcrongálás”, ford. FOGARASI György, *Pompeji* 8, 2–3. sz. (1997): 93–107, 99.

¹⁶ Uo., 101.

¹⁷ Amennyiben, amikor a líráról, mint a befogadót arcadásra készítő olvasásmódról beszél, előfeltételezi, hogy vannak szövegek, amelyek *nem így* működnek: nem csak arc nélküli hangként szólnak meg.

¹⁸ A kérdés recepcióját összefoglalja: TARJÁN Tamás, *Weöres Sándor: Psyché* (Budapest: Akkord Kiadó, 2008), 32–37.

tározásából indulunk ki, melyik hangot és a hozzá tartozó arcot értjük a „szerző nyelvi arcán”: Psychéét vagy Weöresét? És ha mindkettőt (amint azt az eredeti kiadás sugallja, ahol rögtön Weöres neve után szerepelt Psyché neve – eldönthetetlené téve, hogy ez a szerzői név része, vagy már a cím, és az *Egy hajdani költőné írásai*ból pedig maga a cím-e vagy csak alcímnek tekinthető¹⁹), szóval abban az esetben, ha mindkét név valamilyen módon a „szerző nyelvi arcát” jelöli, akkor ez nem vonja-e kétségbe a monologikusságot már a versek esetében is, amennyiben a két arc, két hang óhatatlanul kölcsönhatásba kerül. Erre a kérdésre az elemzés végén próbálunk választ adni, a műfaj és az arcadás módja közti összefüggés fényében.

Az arcadás fokozatai Weöres művében

A „nyelvi arc” megteremtése szempontjából először is a „Psyché tollából” származó (azaz Weöres művének fikciója szerint²⁰ Lónyay Erzsébet által írott) szövegeket kell elkülönítenünk a róla vagy neki szóló egyéb írásoktól. E kettő elválasztása azért alapvető, mert míg az első csoport egyes szám első személyű *hangként*, a beszéd alanyaként, a lejegyzett mű forrásaként definiálja a költőnt (és ezzel minket, befogadókat készlet többé-kevésbé a figura megteremtésére, *elképzelésére*), addig a második csoport a beszéd megszólítottjaként (második személyben) vagy tárgyaként (harmadik személyként) maga teremt arcot, alakot, testet Psychének. (Jellemző a műre, hogy e kettő közt különféle átmeneteket teremt, például a levélváltásokban vagy a fiktív, illetve valós művek fordításaiban – erre később még visszatérünk.) A kétféle – *hangként* és *fiktív alakként*, *szereplőként* – megteremtett szubjektivitás egyben eltérő befogadói, olvasói magatartást feltételez: az első esetben ez a hanghoz való arcadással írható le, a másodikban a szöveg által megteremtett alak rekonstrukciójával. (Ehhez hozzá kell tennünk, hogy ez a csoportosítás független attól a kérdéstől, hogy maguknak a szövegeknek ténylegesen ki a szerzőjük: Weöres írásai-e vagy intertextusok.)

E két típuson belül azonban további fokozatokat különíthetünk el. A Lónyay Erzsébet által írott szövegek első csoportját maguk a versek alkotják, amelyekre Paul de Man teóriája minden további nélkül alkalmazható. Ez a korpusz képezi az egész kötet magját. Ez tekinthető a mű fókuszának abból a szempontból, hogy az itt még „arctalan”, a befogadó antropomorfizáló tevékenységére szoruló szöveg később e hang köre teremt alakot. Azt, hogy ez a korpusz valamiképpen a kötet „magja”, „fókusza” alátámasztani látszik az a tény, hogy ezek a szövegek születtek legkorábban. (Egyes darabjai már a *Merülő Saturnus*ban napvilágot láttak 1968-ban. Az első darabok ’64-es keletkezését valószerűsíti, hogy az *Utószó* fiktív kutatója is arról ír,

¹⁹ Az első kiadás belső címlapján ez szerepelt: „Weöres Sándor. Psyché. Egy hajdani költőné írásai.”

²⁰ Innentől kezdve természetesen valamennyi fiktív hang és szereplő jellemzésére vonatkozik a „Weöres művének fikciója szerint” megjegyzés.

hogy „Az ismeretlen poetria tíz verse, teljes neve nélkül, »Psyche« jelzéssel, egy vegyes régi kézirat-kötegből bukkant elő 1964-ben.”²¹⁾

E tekintetben azonban ki kell emelni – mint a mű további részei és azok arc- és alakteremtő tevékenysége felé mutató részeket – az önreflexív szövegeket. Akár ön-életrajzi vonatkozásúak, mint az *Éjszaka s virradat*, *Az oktalan*, az *Epistola ennen magamhoz*, akár a saját életével, költői létével, önmagával számot vető versek közé tartoznak, például a *Tarantella*, *Az én Daemonom*, a *Psyche confessioja*, a *Thais kerserve*, a *Tükör előtt*, stb. (a két csoport közt természetesen bőven vannak átfedések). Kiemelendők ezek a művek mindenekelőtt azért, mert Psyché ezeknek egyszerre alanya és tárgya. Itt külön érdemes figyelni a tükör motívumára, ahol a versszubjektum mint szemlélő és mint a szemlélet tárgya egyszerre van jelen, az arc nemcsak a beszélő alany számára érzékelhető „belső arc”, hanem „külső arccá”, vizuálisan érzékelhető *arcképpé válik*. (Lásd: *Acrostichon*, *Tükör előtt*, *Nap kelte*. A tükör, a kettősség, és a Weöres gondolkodására oly jellemző egymást kiegészítő ellentétek az egész kötetet áthatják kezdve a férfi-nő kettősségtől egészen a lélek és a test kettősségéig.²²⁾ Másrészt azért is érdekesek az önreflexív versek, mert – *különösen az ön-életrajzi témájúak* – nemcsak a szubjektum megalkotásának lírai módozataival élnek, hanem egy teret, időt és hőst teremtő történetet állítanak a szubjektum mögé: a hang antropomorfizációját elősegítik azzal, hogy *narratív identitást* teremtenek. Érdemes felhívni a figyelmet e versek hangjának „testet öltésével” kapcsolatban a Psyché nevében rejlő utalásra, és arra, hogy az önreflexív versek milyen gyakran használják a testetlen, megfoghatatlan, repülő lény képét²³⁾ saját szubjektumuk megteremtésére; kezdve az olyan játékos „zsengéken” mint *A késértet*, vagy *A boszorkány*, folytatva az álom, a képzelet fikcióját felhasználókkal (*Barátnéjaimnak*: „Psyché nem tetem,/ Szita-szárnya sintsen,/ Könnyebb mint a moly,/ Hogy árnyat ne hintsen,/ Láthatatlan gomoly”; *Maylad Jósefné Haller Christának*: „Távolbúl lebegek, látlak is, és te nem./ Fúvlat vagyok én rebben a lámpa láng”), egészen a *Psyché confessiojái*g. E tekintetben ez a motívika a lélek (psziché)–test, a hang–alak (szereplő), illetve az alany–tárgy kettősségét a képzelet–valóság, a halhatatlan–halandó

²¹⁾ A *Psychéből* idézett részletek a Steinert Ágota által gondozott kiadásból származnak. A továbbiakban a prózai részletek után szerepelő oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak. WEÖRES Sándor, *Psyché: Egy hajdani költőné írásai*, kiad. STEINERT Ágota (Budapest: Helikon Kiadó, 2010), 267.

²²⁾ Harmath Artemisz kíséri figyelemmel a tükör metaforájának és a tükrösségnek a műben játszott szerepét az identitás megteremtésének és elbizonytalanításának viszonylatában. HARMATH Artemisz, „Psyché, a papír és a prostitúció”, *Alföld* 64, 2. sz. (2013): 91–103. A tükör metaforájának jelentőségéről Bartal Mária a következőket írja a *Tükör előtt* kapcsán: „E versben a tükör metaforájának segítségével jön létre test és lélek, kint és bent, női és férfi szétválaszthatóságának illúziója” BARTAL Mária, „Amor és Psyche karneválja – testrepresentációk és az Apuleius-betét-történet újraírásai a *Psyché*-ben”, in BARTAL Mária, *Áthangzások: Weöres Sándor mítoszpoétikája* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2014), 345–387, 381.

²³⁾ A motívumot, az álom motívumával összefüggésben, részletesen elemzi uo., 369–387.

kettősségként értelmezi. A versekben a testetlenség legalább olyan fontos szerepet játszik, mint a mű elbeszélő részeiben (Psyché alakjának megteremtésében) a testi-ség; eljátszva Psyché láthatatlanságának, test nélküli hangszerúségének és szereplő-ként, fiktív alakként nagyon is kézzel fogható, érzéki valójának ellentétével. A két végletet kapcsolja össze, teszi egymás tükörképévé a *Psyché confessioja*:

Ha majdan egyszer tsendre térek,
Nem forgok többé: meg-lelem,
Hogy Szerelemre vált a Lélek
S Lélekre vált a Szerelem.

A hang antropomorfizációjára készített versekhez képest az alakteremtés egy következő fokozatát képviselik, a narratív identitás megképzését alapozzák meg a versekhez kapcsolódó paratextusok, amelyek hozzásegítik az olvasót, hogy a lírai művek hangjának arcot adjon. Akár úgy, hogy egy konkrét élethelyzést rajzolnak meg (például „Eme pásztori Idyllum megett valóságos történet rejlik...”: kommentár a *Meg-lepett szeretőkhöz*); akár úgy, hogy megjegyzést fűznek hozzá, és ezzel árulnak el többet a beszélőről („Hát így vagyunk. Őrizzem-é féltett szabadságom? Azt hiszem bármikor vissza szerezhetem, de alig leszen kedvem akarnom.” *Zedlitz Miksa báróhoz*); akár egyszerűen úgy, hogy térben, időben elhelyezik a verset, ezzel a szerző életútját követhetővé, vagy az ajánlások, címzések alapján ismeretségeit feltérképezhetővé téve (például „*Nagy-Mihályon, Desevffi József Bátyáméknál, 1812. év Novemberében*”; *Illustrissime Kazinczy Ferencz Úrhoz; Mariska leányom*). Ennek részét képezi a versgyűjtemény időrendje, ciklusokba rendezése, amiből egy életút rajzolódik ki (*Hegyaljai évek 1808–1812, Bolyongás évei 1813–1816, Asszony évek 1817–1831*) az ebben elhelyezett versek egyszersmind úgy értelmeződnek mint – téma-választásukkal, hangnemiükkel – *Lónyay Erzsébet* életének egyes szakaszairól is valló írások.

A költeményektől még jobban elszakadnak, de a paratextusokban megkezdett fiktív figurateremtést folytatják azok a még mindig Psyché által írt különféle műfajú prózai betétek (emlékezés, levél),²⁴ amelyek életének egy-egy korszakáról tanúskodnak. Ezek már egyértelműen narratív identitást teremtő, történetelvé elbeszélések, ugyanakkor – lévén, hogy az önéletrajzi elbeszélés különféle hangjait szólaltatják meg – a lírához hasonlóan a személyes vallomás státusra tartanak számot: alanyuk, egyszersmind tárgyuk a költő. Ezt támasztja alá, hogy egyes költemények, ame-

²⁴ A *Levélváltás 1821–22* című rész a *Psyché* első kiadásában még nem szerepelt, csak a későbbi kiadásban toldotta hozzá Weöres a műhöz. De már az első kiadás is tartalmaz levelezéssel rokon szövegeket, mindenekelőtt szép számban episztolákat (*2 zettli Josónak, Ifjú báró Vesseléni Miklós-hoz, Illustrissime Kazinczy Ferencz úrhoz, Levél cousinomnak Újhelre, Válasz Josónak stb.*), illetve ilyen a kutató utószavába foglalt állítólagos Toldy-kritika, vagy ugyanitt Lónyay Erzsébet által Fáy Andrásnak címzett levél részlete.

lyek Psyché emlékeit, életének fordulópontjait beszélük el – mint az *Oktalan*, a *Sétalovaglás*, az *Epistola ennen magamhoz* – gyakorlatilag ide is sorolhatók lennének, és nem is annyira verses formájuk, mint inkább a kötetben elfoglalt helyük alapján kerültek más csoportba, ahogy az aposztrophé alakzatával élő episztolák pedig (feltéve, hogy nem önmegszólításról van szó, mint az *Epistola ennen magamhoz* esetében) a levelekhez hasonló státust foglalnak el. Ezt az is alátámasztja, hogy ezek egy része a mű fikciója alapján valóban a levelekben vagy szóban megkezdett párbeszéd része, mint a Kazinczyhoz vagy a Toldy Ferenchez írott levél (ez utóbbi Toldy állítólagos kritikájára válaszol, amelyet a fiktív kutató által írott *Utószó* tartalmaz).

Külön figyelmet érdemel, lévén, hogy sokat elárul a mű szemléletmódjáról, a levelezés jelentősége. Ezt persze igazolja a levélnek a korszak irodalmi kommunikációjában betöltött meghatározó szerepe. Ugyanakkor sokatmondó az a tény, hogy kétoldalú műfajról van szó: két személy párbeszédéről, amely során *egymás tükrében* látjuk a két alakot kibontakozni. Weöres művében a – többek közt a levélváltás beemelésében is megmutatkozó – dialogikus szemléletnek kiemelkedő jelentősége van, mint a későbbiekben is látni fogjuk. Itt csak visszautalnék példaként az olyan versekre, amelyek valóban létező alakot szólítanak meg (Kazinczyt, Toldy Ferencet, Ungvárnémeti Tóth Lászlót), és ennek következtében egy már ismert figura, szemléletmód felhasználásával világítják meg a kitalált alakot. Így válhat Psyché arcképévé is a hozzájuk írott vers, hiszen az legalább annyira árulkodó a költőnő személyére (akár jellemére, akár költészetére) nézve, mint a megszólítottéra:

Magyar századok

Kohójában forrott s ájúlt a vérem,
 Hazámat mint természetes leget
 Szívom, nem érzem, s róla hallgatok.
 De honfiú buzgalmát tisztelem,
 Antúl inkább, mert új és feltörő,
 S én könnyelmű vagyok, nyíltan bevallom,
 Öcsém Uram bocsájtsa-meg nekem.
 (Toldy Ferencz úrhoz)

Ne Philosophiábúl,
 Tanulj Empiriábúl
 S Naturábúl, barátom,
 Hogy fűzőmet meg-oldhassd.
 (Ungvár-Németi Tóth Lászlónak)

A levélváltás, illetve az egy személyhez írott, sokszor formájukban is episztolaszerű versek már átvezetnek a nem Psyché által írott, hanem a róla vagy hozzá szóló szövegekhez. Hiszen az itt említett verseknek – csakúgy, mint a leveleknek a válasza – megvan a tükörképe: azok az akár valós, akár fiktív szerzőtől származó művek –

mindenekelőtt Ungvárnémeti művei (amit a kötet *Ficzkónak hozzám vagy rúlam írott verseiből* alcímmel ad közre) –, amelyeknek a mű fikciója szerint ő a címzettje. A nem Lónyay Erzsébettől származó változatos műfajú és formájú írások tovább folytatják a fenti folyamatot, melynek során Psyché beszélő hangból, alanyból az elbeszélés tárgyává, látható, tapintható (!), befejezett alakká válik. Ebből a szempontból indifferens, hogy a mű szerzője kitalált (Achátz Márton vagy a huszadik századi kutató) vagy valós személy (Ungvárnémeti, Kazinczy, Toldy Ferenc). Ahogy az is, hogy a szöveg intertextus (lásd Ungvárnémeti művei), vagy Weöres kompilációja (például Toldy Ferenc kritikája Psyché verseiről).

Ezekben a részekben maga az „arcadás” zajlik, ami nem lenne említésre méltó – hiszen a fikciós elbeszélések mind ebből a gesztusból/műveletből nőnek ki –, ha nem a versek arcadásra készítő hiánya indítaná be ezt a mechanizmust. Ezáltal az a folyamat, ahogy alak, szereplő lesz az antropomorfizált hangból, a szemünk előtt bontakozik ki, mondhatni a mű tárgyává válik. A fenti szövegek különféle módokon adnak fiktív arcot a hangnak. Először is az önéletrajzi részekben megkezdett folyamatot továbbvivő *narrativizálás* révén. Mint a kutató pontosan adatolt életrajza, amely elhelyezi Psychét a korban és a kortársak közt, vagy Achátz Márton elbeszélése Lónyay Erzsébet neveltetéséről, bécsi „botrányáról” és haláláról, amelyben egész kis regényt kerekít alakja köré. (Az írást a rendkívüliségre, a regényes-ségre törekvés jellemzi, kezdve az életrajz kiindulásától [„Egész élete egy kalandos regény”] a fia jellemzéséig [„Miksa élete mint egy Jókai regény”]). Végül kommentárral, reflexióval, értelmezéssel: már az utóbbi „emlékezés” is a maga korára jellemző (a *Magyar asszonyok arcképcsarnokába* illő) hősnőt farag Psychéből. Még inkább értelmezi alakját a száz évvel későbbi állítólagos kutató. Jelképesnek tekinthető, hogy mind Achátz, mind pedig a rá hivatkozó kutató írásában szerepel Psyché halálának elbeszélése: az a momentum, amely lezárja az életet és a személyiséget, amely nem válhat önéletrajzi elbeszélés tárgyává, épp azért mert alanyként, hangként a szubjektum csak nyílt folyamatszerűségében képes megszólalni. A halál ábrázolása végérvényesen tárggyá teszi, lezárja.²⁵

Weöres műve azonban a harmadik személyű elbeszélés tárgyszerűen ábrázolt és az első személyű vallomás alanyként megszólaló szubjektivitása közt többféle átmenet lehetőségét tárja fel: a tekintet és a megszólítás feltételezte én–te viszony lehetőségeit. A *megszólítás* (itt most a Psychét megszólító, a mű fikciója szerint neki címzett szöve-

²⁵ Az önéletrajzot személyes cselekvésként, akcióként meghatározó H. Porter Abbott írja: „amennyiben az önéletírás esetében egyáltalán beszélhetünk befejezésről, ez a befejezés a diskurzus cselekvése maga” 296; „Az önéletírás elbeszélése [...] az alkotás jelenében kezdődik és végződik: olyan elbeszélésmód ez, amely különös figyelmet szentel a jelennek.” 297. Ebből von le következtetést a főhős identitásának lezárhatatlanságára is: „A végső forma hiányában az önéletírás főhőséből mindig is hiányozni fog az a nagyon is kézzel fogható identitás, amely a jól-megformált cselekmények szereplőinek sajátossága.” H. PORTER ABBOTT, „Önéletírás, autográfia, fikció: Kísérlet szövegtípusok osztályozására”, ford. PÉTY Miklós, *Helikon* 46, 3. sz. (2002): 286–304, 299.

gekről beszélünk) különlegességét az arcadás szempontjából úgy fogalmazhatjuk meg, hogy átmenetet jelent az alanyból tárgyvá válás felé: egyrésztől nem hangként, írott (vagy kimondott) beszédként, hanem (fiktív) alakként, szereplőként teremti meg Psychét. A Paul de Man gondolatmenetét továbbvivő Jonathan Culler az aposztrophéről írva összekapcsolja az arcadás műveletét a második személyt megcélzó beszéd-móddal. Culler azt írja, hogy „az aposztrophé vocativusa olyan eszköz, amelyet arra használ a költői hang, hogy egy tárggyal olyan viszonyt alakítson ki, amely segít megképeznie saját magát. Az objektum szubjektumként van kezelve, én-ként, amely viszont bizonyos típusú *te*-t implikál.”²⁶ Ebből is következik az a jellemző, amiről az episztolák, versbéli címzések, illetve a költőnő által írt levelek kapcsán már szóltunk, hogy ezek a szövegek egyszerre teremtik meg beszélőjük/írójuk és címzettjük *nyelvi arcát*, ennek következtében *nyelvi tükkörként* is szolgálnak. Ugyanakkor ez a beszéd-mód nem az elbeszélés *lezárt* tárgyaként, témájaként, hanem a folyamatban lévő *nyitott* dialógus résztvevőjeként viszi színre a költőnőt. Tanulságos az, amit a diskurzust teremtő aposztrophé és az elbeszélés egymást kizáró viszonyáról, „feszültségéről” ír Culler, amennyiben mindkettőnek megvan a maga sajátos temporalitása, ami „... annyit jelent, hogy [a megszólítottakat] az aposztrophé idejében helyezük el [...] egy speciális temporalitásban, amely [...] inkább a diszkurzus, mint a történet ideje”, vagyis „[a]z aposztrophé ellenáll az elbeszélésnek, mert *mostja* nem egy időbeli sorozat, hanem a diszkurzus, az írás *mostja*.”²⁷ Ez azt is jelenti, hogy a kétféle temporalitás korrelációban áll kétféle szubjektumképzéssel: a megszólítás által előállított diszkurzív én-te viszony, ami két szubjektum lezáratlan, jelen idejű kapcsolata, lényegileg eltér a narráció alanya (elbeszélője) és az elbeszélés tárgya közti alapvetően időbeli távolságot feltételező viszonytól. Ebből következik, hogy míg az utóbbi egyértelműen külső, lezárt, kép-, objektumszerű megjelenítést adja az ábrázolt személynek, addig az előbbi két szubjektumot feltételez: a nyitott, hangszerű beszélő személyt és a kívülről látott (képszerű), de a beszéddel megszólított, válaszképesnek tekintett, szintén nyitott Másikat. (Az olyan dialogikus szövegformák, mint például a levelezés prózai és verses formái – amelyeket Weöres előszeretettel használ fel – a megszólítás és a megszólítottá válás, azaz a hangként és a beszéd címzettjeként való szubjektumképzés eszközeivel egyaránt élnek.)

Itt érdemes közbeszúrni, hogy Weöres hangsúlyosan még egy átmeneti formával él: a nem Lónyay Erzsébet által írottak feltüntetett szövegek a Psychére irányuló *tekintetnek* köszönhetően is megteremtik alakját. Ebben is ott rejlik a személyes jelenlét, a látás én-te viszonya, ugyanakkor ez a viszony már az ábrázolás feltétele (tárgya) lesz csak: képből szóvá fordított leírás. (Temporalitását tekintve a jelen idejű látás, kontaktus tapasztalata az írás múltidejébe helyeződik.) Különösen jellemző Acház Márton állítólagos fejezete a *Magyar asszonyok arczképcsarnokából*, amelyet

²⁶ Jonathan CULLER, „Aposztrophé”, ford. SZÉLES Csongor, *Helikon* 46, 3. sz. (2000): 370–389, 376–377, kiemelés az eredetiben.

²⁷ Uo., 383, 386.

a kötet az *Egy kortárs Psychéről* címmel ad közre, mivel az elbeszélő mint *szemtanút* állítja be magát („Találkozhatnom vele csak egyszer volt szerencsém...”): látta is Lónyay Erzsébetet – Jókaihoz méltóan részletes leírást ad róla –, ugyanakkor negyven év távolából, majdhogynem ismeretlenül, szinte teljesen szabadon, a saját kora (az 1870-es évek) elvárásainak, divatjának megfelelően alkot róla képet (így egyszersmind saját személyét, korát is jellemezve beszédmódjával).

Visszatérve a megszólítás jelentőségéhez: ezen szövegek dialogikusságához járul hozzá, hogy részben viszontválaszt is kiváltaknak, azaz Psyché maga is él a megszólítás alakzatával. Mi több: nemcsak a dialógus két résztvevőjeként határozzák meg a megszólított és megszólítottat, hanem egyben bizonyos szerepbe helyezik őket. Erre utal Cullernek az a – csak a költői aposztrophéra vonatkoztatott – megállapítása, hogy ebben az aktusban „a költői hang megteremti magát”.²⁸ Sőt – még mindig Culler szellemében – úgy is fogalmazhatunk, hogy a hang költői hangként teremti meg magát (legalábbis erre utal az a megállapítás, hogy „a hang azért szól, hogy hivatottság lehessen, hogy színre vigye saját elhivatottságát [...], és ezáltal költői [...] hangként hozza létre saját identitását”²⁹). Ez azért fontos, mert a második személyű megszólítás azon vonására hívja fel a figyelmünket, hogy bizonyos szerepbe helyez: a lírai aposztrophé „költői hangként hozza létre identitását”, ahogy a szónoki a szónok szerepébe helyez, vagy a levélbeli egyrészt a levélíróba, másrészt a levél megszólítása és aláírása révén egy másik kapcsolat (legyen az családi, szerelmi, hivatalos stb.) részeseként határoz meg.³⁰ Azaz ezeknek a vocativusszal élő megnyilatkozásoknak a beemelése egy irodalmi műbe a szöveg általi arcadás műveletének része lesz. Mint például a *2 zettli Jósónak, avagy: Les situations ne sont pas toujours simples* című Psyché-versben, amely egyrészt vágyakozó szerelmes nőként határozza meg a beszélőt és a vágy tárgyaként a megszólítottat („Segíts rajtam szerelmem, / Lopódzz-be éjtszaka hozzám...”), másrészt, lévén, hogy versről van szó – még ha alkalmi versről is –, költőnőként.

A kölcsönös arcadás példajaként hozhatjuk fel a Lónyay Erzsébetnek szóló írások közül Toldy Ferenc – az *Utószóban* szereplő – állítólagos kritikáját (amelyet egyébként levél is követ, erre ad választ Psychének az előbb idézett, Toldyhoz címzett verse³¹). A szöveg párbeszédszerűségét fokozza, hogy a „kutató” Psyché jegyzeteivel együtt közli a bírálatot:

„»Dall.« – »Ha feléd gondolok, harmatos a testem.« Tudja-e Ngs. Bároné, ez mily associatot kelt menthetetlenül? (Utána Psyché kézírása:) Hogy ne, sz azért írtam. [...] »Levél Cousinomnak Ujhelre.« – E vers se milyen nyelven sincs. Kezdeté, a szuszogás s herébe rúgás, talán nyírségi cigány idioma,

²⁸ Uo., 377.

²⁹ Uo., 377.

³⁰ Lásd például a *Levélváltás 1821–22* című rész megszólításait: „Nagy Méltóságú Grófnő! Kegyelmes Asszonyom” – „Nagy becsű és érdemű Consiliarius Uram!”.

³¹ Az itt hivatkozott szövegek egyike sem intertextus, valamennyi Weöres-szöveg.

mikor jól felöntötték a garatra. Folytatódik németül, de keverve francziával és olaszal. S hogy tovább mely nyelven szól, azt már a pütkösti tüzes nyelvek se tudják. Scandal: ilyen szó nincsen. Latinul scandalum, németül Skandal, francziául scandale, spanyolul escandalo, sat. Magyarul – botrány. Nem folytatom. (Psyché kézírása:) the scandal, ánglus.” (275.)

A szövegek dialogikussága azonban sokkal mélyrehatóbb: ott is jelen van, ahol nem válik a szó szoros értelmében párbeszéddé. Toldy véleménye a versekről (amelyeket persze olvashatunk is a kötet elején!) saját korának irodalomértését éppúgy megvilágítja, mint Psyché ettől eltérő személyiségét és verseit (ahogy ez a Psyché által írt válaszversről is elmondható volt):

„»Két familiaris portrait.« – Végre valahára igaz érzemény; a szülők iránti tisztelet és szeretet. Csak ne hemzsegne mesterkedő túzásoktól, tekerintményektől.

»Epistola ennen magamhoz.« – Ez még lehet jó költemény, csak átalakításra szorúl. Ne legyen személyi vallomás, mert így durva és nyers. A fő személy legyen egy teherbe esett egyszerű paraszt leány, a ki önnön hibáján kívül meggyaláztatott; így írandó, de több részvétellel, érzékenyen, nem ily kegyetlenül. »Gyász orgonája bűgő szél« sat., a csecsemő sír nélküli sírjának ábrázolata: bombasticus ugyan, de felemelő. Hanem a fához vert pólyás: lesújtó s túrhetetlen. – Erre Ngs. Báróné felsikolt: De hiszen így történt, így igaz! Tehát a költészetben hazudnia kell? – Nem, a költészetben nem kell hazudni, nem is szabad; hanem a realitast az idealissal harmoniába rendezni.” (276.)

Ez alapján az is megragadhatóvá válik, hogy mennyiben alakítja át a vendégszövegek értelmét az, hogy a Weöres-műben egy személyes, és ezért arctulajdonító viszony idézőjelei közé kerülnek. Ez az értelmi változás azonban aligha írható le Culler terminológiájával, aki maga is azzal kezdi az előbb idézett tanulmányát, hogy „az aposztrophé abban más, hogy nem a szó jelentésén változtat, hanem magán a kommunikációs folyamaton, vagy szituáción”,³² vagyis indirekt módon azt állítja, hogy a kommunikációs szituáció megváltozása nem vonja magával a szó jelentésének megváltozását. Ezzel szembeszegezhetjük Bahtyin dialogikus nyelvfelfogását, aki természetlennek tartja a *langue* steril „szótári szó” fogalmát, helyette a *parole*-ról, az „eleven társalgásról” beszél, amelynek köszönhetően tetten tudja érní, milyen értelmi változáson mennek keresztül az „eleven társalgás” szavai a párbeszéd során: „Minden szó a rá adandó válaszra irányul, nem kerülheti el az anticipált válasz-szó erőteljes hatását. [...] A válaszoló megértés lényegi erő, mely részt vesz a szó meg-

³² CULLER, „Aposztrophé”, 370.

formálásában: emellett *aktív* megértés, melytől a szó gazdagodik.³³ Jelen esetben a címzés, a „Ficzónak hozzám vagy rúlam írott verseiből”, vagy a Kazinczy-versek „sugallójának”, „Músájának”³⁴ Psychével való azonosítása egyrészt „gazdagítja” a fenti művek értelmezését, a Weöres-mű egész arcadó tevékenységét rájuk vonatkoztatja, másrészt be is határolja eredetileg sokkal tágabb jelentésmezőjüket, miközben e művek természetesen visszahatnak Psyché arcának, alakjának megalkotására.

A „nyelvi arc” mint műfaji kérdés

A költőnő hangjának, alakjának különféle módokon való megteremtése, az arcadás itt leírt fokozatai szoros összefüggésben állnak a kötet többféle értelemben is megvalósuló műfaji heterogenitásával. Az előző fejezet csoportosításából jól lehet látni, hogy a lírai részek hangszerű, a befogadót a hang antropomorfizálására készítő szubjektivitása épp az arcadás módjában tér el az elbeszélő részek narratív jellegű elbeszélte identitásától. Bettine Menke is Paul de Man koncepciójának a fiktív alakteremtés felé való meghosszabbíthatóságát jelzi a retorika hagyományára támaszkodva: „A *prosopopoiia* retorikai szempontból a hangkölcsonzés alakzata, amely száját, arcot ad a beszédnek, amelyet ő talál ki. Mint *prosopon-poiain* [...] annyit jelent »to give a face«, »maszkkal vagy arccal (prosopon) ellátni«. Ezért *fictio personae*-nek, »személyek kitalálásának« is lehet tekinteni, ahogy Quintilianus fordította, egy fiktív beszédhez szükséges személyek, *personae*, létrehozásának.”³⁵ Csakhogy míg az elbeszélés magára vállalja az arc megteremtését – ez lenne maga a fikció –, addig a lírai hang a befogadót készíti arra, hogy arcot tulajdonítson a hangnak. E tekintetben az első személyű – kiemelten az önéletrajzi (vagy azt imitáló) – elbeszélés képviseli az átmenetet, amennyiben az elsősorban hangként, beszélő alanyként megszólaló szubjektum köré narratív identitást, fiktív világot teremt, ami persze megnyitja az utat e fiktív világ benépesítésére, további nyelvi arcok megjelenítése felé.

Ez a gondolatmenet természetes módon kapcsolható össze Paul de Man önéletrajz-koncepciójával. Ezt a kérdést azonban csak akkor fogjuk teljes mélységében látni, ha visszakanyarodunk a tanulmány elején nyitva hagyott kérdéshez: a lírai arcadás – Bahtyin szavával élve – monologikusságához. Hogyan fér össze ez az elképzelés a Weöres-mű hangjának kettősségével és ebből következő „kétarcúságával”? Hiszen az nemcsak a mű elbeszélő, fikciós részeinek, hanem már a Psyché-verseknek is elidegeníthetetlen vonása, mely alapvetően kétségbe vonni látszik az orosz teoretikus megállapítását, miszerint „a költői alkotásban mindenütt egyetlen arcot

³³ BAHTYIN, „A szó a regényben”, 138–139.

³⁴ *Az én sugallóm és a Músámhoz* című Kazinczy-versek, melyeket ugyancsak az *Utószó* idéz, mint Lónyay Erzsébethez szóló műveket.

³⁵ Bettine MENKE, „Ki beszél? A beszélő arc alakzata a retorika történetében”, ford. TÖRÖK Ervin, in *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella és ODORICS Ferenc (Budapest–Szeged: Gondolat Kiadó–Pompeji Kiadó, 2004), 87–118, 87–88.

látunk: a szerző nyelvi arcát”.³⁶ A kérdés azért is fontos, mert visszakapcsol bennünket a műfaj problémájához. Az ellentmondást a stílusimitáció kérdésén keresztül érdemes megközelíteni. Bahtyin ugyanis a soknyelvűség belátásának folyamatában különös jelentőséget tulajdonít a stílusimitációnak, a paródiának, a műfajokkal folytatott játéknak:

„A nyelvekkel folytatott humorisztikus játék, a »nem szerzői« (hanem az elbeszélő, a fiktív szerző, a szereplő személy nevében megszólaló) elbeszélés, a hősök beszéde és beszédzónái s végül a beillesztett vagy keret-műfajok – a beszédmód-sokféleség regénybeli szerepeltetésének és megszerzésének alapvető formái. E formák lehetővé teszik, hogy a nyelvek felhasználása közvetett, fenntartásokkal teli, distancionált módon valósuljon meg. Mindezek a formák jelzik a nyelvi tudat relativizációját, s – e nyelvi tudatra jellemző érzékelésnek megfelelően – kifejezik a nyelv objektumszerűségét, a nyelv határait mint történeti, szociális, sőt elvi határokat (a nyelvnek mint olyannak a határait).”³⁷

Itt látszik igazán, hogy maga a mű egészét megalapozó fikció: Lónyay Erzsébet alakjának és költői nyelvének megteremtése (lásd: „a fiktív szerző ... nevében megszólaló elbeszélés”), a versgyűjtemény, az emlékezés, a levelezés felhasználása, korra jellemző beszédmódjuknak, stílusuknak imitálása („beillesztett vagy keret-műfajok”) e soknyelvűség, beszédmód-sokféleség tapasztalatát hordozza, abban az esetben is, amikor lírai megszólalás *imitációjáról* van szó. Ezt Bahtyin azzal magyarázza, hogy ezekben a megszólalásokban több világlátás, nyelv, „szólam” rejtett párbeszéde zajlik (ezért is beszél ez esetben „kétszólamú szóról”):

„A kétszólamú szó mindig belülről dialogizált. Ilyen a humorisztikus, az ironikus, a parodisztikus szó [...] s végül a beillesztett műfajok nyelve. Mind-egyikben egy-egy potenciális dialógus rejlik kibontatlan formában: két szólam, két világszemlélet, két nyelv sűrített dialógusa.”³⁸

Azaz a Psyché-versek már önmagukban hordozzák a későbbi, nem lírai szövegekben kibomló dialogikusság csíráját: Psyché és Weöres kora, stílusa és világszemlélete folytat párbeszédet a parodisztikus imitációban. (De nemcsak Psyché írásai-ban, hanem valamennyi első személyben megszólaló szereplő szólamában ott lappang ez a kibontatlan párbeszéd, még az intertextusokban is, amelyek azáltal, hogy bekerültek Weöres művébe, kétszólamúvá váltak.) Az arcadás kérdéséhez visszatérve: az, amit az antropomorfizáció zavarba ejtő kettősségeként érzékeltünk,

³⁶ BAHTYIN, „A szó a regényben”, 163.

³⁷ Uo., 204.

³⁸ Uo., 205.

pontosan ez a „kétszólamúság”, vagy fogalmazhatunk úgy is, hogy már a versekben is érzékelhető kétarcúság volt: a „potenciális dialógus”. (Ebből egyenesen következik, hogy Bahtyin koncepciójának keretein belül maradva, már ez sem nevezhető költészetnek.) Weöres annyit tesz hozzá ehhez, hogy ki is bontja ezt a stílusimitációban rejlő dialógust és regényszerű, a szöveg által megképzett (és nem a befogadó által tulajdonított) narratív identitást teremt a hang köré.

Vizsgáljuk meg, mi is történik az autobiografikusnak tűnő szövegekben e kettőség következtében. A Bahtyin terminusaival leírt, már a lírai szövegekben benne rejlő „belső dialógus” ugyanis arra is rávilágít, hogy a *Psyché* önéletrajzi szövegeinek státusa miért tűnik olyan ellentmondásosnak. Ez az ellentmondásosság mintha épp azon a kérdésen alapulna, amit Paul de Man úgy fogalmaz meg, hogy „nem volna-e éppoly jogos azt feltételezni, hogy talán az önéletrírói vállalkozás hozza létre és határozza meg az életet”, mi több:

„kérdés, hogy a referens határozza-e meg a figurát, vagy éppen fordítva: nem lehetséges vajon, hogy a referencia illúziója a figura struktúrájának velejárója, azaz többé nem tisztán és egyszerűen referens, hanem valami olyasmi, ami közelebb áll a fikcióhoz, még hozzá egy olyan fikcióhoz, amelyik idővel mégiscsak szert tesz bizonyos fokú referenciális termelékenységre?”³⁹

Hiszen Weöres Lónyay Erzsébet nevével jelölt autobiografikus szövegei pontosan ezt a „referenciális termelékenységet” használják ki, amikor a versből szóló hang köré szerzői nevet, majd fiktív arcot, narratív identitást teremtenek, mi több, ezt beleírják a tizenkilencedik század elejének magyar irodalomtörténetébe. Weöres műve tehát két szempontból is létrehozza, majd lerombolja az önéletrajz illúzióját, kétszeresen is arcot létesít és arcot „rongál”. Először is élesen rávilágít az önéletrajz referencialitásának teremtettségére a fiktív önéletrajz gesztusával, aminek alanyát egyszerre állítja be referenciával rendelkezőnek és fiktívnek (ami abban a gesztusban mutatkozik meg legnyilvánvalóbban, hogy a címlapon szereplő „Psyché” egyszerre szerzői név és cím). Weöresnél ennek következtében maga a mű tudatosítja, hogy mi is történik, amikor önéletrajzot olvasunk: folyamatosan reflektáltatja és ezáltal tudatosítja az arcadó és az arcrongáló olvasói tevékenységet. A mű szövegébe kódolt utasítások (mindenekelőtt a címlap kettős szerzői neve) – a „belső dialógus” értelmében – felépítetik egyszersmind le is bontatják velünk az arcadás illúzióját. De mindezt csak azért, hogy aztán újra felépítsük a művet, mint Paul de Man tág értelmezésében („Az önéletrajz tehát nem műfaj vagy beszédmód, hanem az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik.”)⁴⁰ Weöres „önéletrajzát”, vagyis egy olyan művet, „tükört”, amelyben immár Weöres nyelvi arcát fürkésszük. (Ezt az olvasási lehetőséget sugallja az a jegyzet is,

³⁹ DE MAN, „Az önéletrajz mint arcrongálás”, 94–95.

⁴⁰ Uo., 95.

amit az első, kötetben megjelent *Psyché*-versekhez fűzött a költő maga a *Merülő Saturnus*-ban: „A magyar irodalomban talán szokatlan, hogy valaki az énjének egy-egy megvalósíthatatlan részét másik személlyé sűrítse, olykor más korszakba is. [...] Ez a »pót-én-kivetítés« alkalmat ad más stílus és más temperamentum megnyilvánulására, a szókinccs és mondatformálás más módjára.”⁴¹) De hihetünk-e ennek a képnek, amikor egy illúziót már elvesztettünk? Aligha. Bahtyin terminusaira váltva: pontosan a két név, két hang, két „potenciális arc” dialógusa teszi lehetetlenné, hogy bármelyikük önéletrajzaként olvassuk a szöveget, lényegében a belső dialógus bontja le az önéletrajz illúzióját.

A *Psyché* azonban az önéletrajz és arcadás illetve -rongálás kapcsolatának kérdésében még egy érdekes problémára rávilágít. Itt ugyanis mind az alkotás, mind pedig a befogadás idő- és sorrendje alapján egy *folyamat* bomlik ki, ahol a lírai szöveg előzményként szolgál az önéletrajzi szöveg számára. Ez alapján egy *hang-arc-név-narratíva* ív sejlik fel. (Paul de Man szavait minden további nélkül vonatkoztathatjuk a Weöres-mű kibontakozásának folyamatára: „A hang száját, szemet, s végső soron nevet feltételez, ez a láncolat pedig kifejezetten benne van a trópus nevének etimológiájában: *prosopon poiein*, maszkot vagy arcot (*prosopon*) adni. A *prosopopeia* az önéletrajz trópusa, melynek révén az illető neve [...] olyan érthetővé és emlékezetessé válik, akár egy arc.”⁴²) Ez a folyamat az önéletrajz kérdését a másik irányba nyitja meg: *Az önéletrajz mint arcrongálás* ugyanis az önéletrajz és a fikciós műfajok közti összefüggésre koncentrálna, azokat vezeti vissza az autobiografikus beszédmódra, itt viszont – a *Psyché*nek köszönhetően – a lírainak nevezhető szövegek és az önéletrajz közti kapcsolatra nyílik rálátás. Ez alapján pedig egy érdekes műfajelméleti konzekvencia rajzolódik ki, amelyben az arcadás, a *prosopopeia* lenne a motorja a műfajok képződésének, amelyek épp az alapján különböződnének egymástól, hogy milyen mértékben integrálják magukba az arcadás gesztusát: teljes mértékben a befogadásra bízzák (ez lenne a líra), az első személyű hangot magát készítetik az arcadásra, figuraképzésre, narratív identitás teremtésére (önéletrajzi és önéletrajziként is olvasható beszédmódok), vagy már eleve harmadik személyű beszélő figuraként léptetik fel: ez esetben a narráció által teremtett fiktív arc, figura mindenképpen megelőzi a hangot. (És itt rendkívüli hangsúllyal lép fel az a kérdés, hogy egy ilyen szöveg is olvasható-e Paul de Man megállapítása értelmében önéletrajzi módon?)

A „nyelvi arc” értelmezése mint a nyelvfelfogás függvénye

Itt érünk vissza a két gondolkodó elképzelése közti különbség mélyebb okaihoz. Ez ugyanis Bahtyin terminológiájával azt jelentené, hogy a monologikus szöveg az *előzménye* lenne a dialogikusnak. Bahtyin azonban nem ezt mondja, hanem arról ír, hogy a költő „megtisztítja” a nyelvet dialogikus felhangjaitól: „A költői

⁴¹ WEÖRES Sándor, *Merülő Saturnus* (Budapest: Magvető Kiadó, 1968), 125.

⁴² DE MAN, „Az önéletrajz mint arcrongálás”, 101.

műalkotás feszült egysége épp annak a munkának az eredményeként jön létre, amelynek során a költő a nyelv összes mozzanatát megtisztítja az idegen intencióktól, és az idegen akcentusoktól, s eltünteti a szociális beszédmód-sokféleség és többnyelvűség nyomait.⁴³ (Ez az eltérés tükröződik abban a tanulmány elején felvetett kérdésben is, hogy míg Bahtyin egyetlen arcot, a „szerző nyelvi arcát” feltételezi a lírai megszólalás mögött, addig Paul de Man az *arc értelmezésre kényszerítő hiányát* tekinti a líraolvasás feltételének.) Ez jól mutatja, hogy hol is nyílik a szakadék a két gondolkodó elképzelése között. Paul de Man számára ezek szerint a lírai beszédmód, az arc nélküli hang az elsődleges, ahogy ez abban is tükröződik, hogy a prosopopeiát katakrézisként érzékeli.⁴⁴ Bettine Menke (aki az ő gondolatmenete nyomán az „arc katakréziseként” aposztrofálja a prosopopeiát⁴⁵) értelmezi tovább a fenti koncepciót: „A *katakrézisek* helyén épp azért képződnek fikciók, mert azok nyilvánvalóvá teszik a jellestítés figurativitását és önkényességét. [...] Így a prosopopeia, mely hangot kölcsönöz, az a retorikai alakzat, amely a beszéd szubjektumát (először) létrehozza, s aki aztán mindig már adottnak tűnik.”⁴⁶ De Cynthia Chase is ezt hangsúlyozza: „A nyelvi aktus által adott arc az egyetlen arc de Man olvasatában.”⁴⁷ Bahtyin koncepciójában ezzel szemben a nyelv dialogikussága jelenti az alapot, ami azt sejteti, hogy a dialogikus, a soknyelvűséget integráló műfajok jelentik a kiindulópontot. Ez a különbség a kettjük műfajelméleti elképzelését megalapozó nyelvfelfogás eltérése felé vezet tovább. Bahtyin ugyanis az irodalmi műfajokat alapvetően az úgynevezett „beszédműfajok”, a „megnyilatkozások” nagyobb kategóriájába sorolja (ezt legalaposabban az 1952-es *A beszéd műfajai* című tanulmányában fejté ki⁴⁸). Ebből

⁴³ BAHTYIN, „A szó a regényben”, 164. Lásd még: „a költő megtisztítja a szavakat az idegen intencióktól, és csakis ilyen, idegen intencióktól mentes szavakat és formákat használ; továbbá csakis oly módon használja őket, hogy azok elveszítsék minden kapcsolatukat a nyelv meghatározott intencionális síkjaival és bármiféle kontextussal.” Uo., 162.

⁴⁴ Vö. DE MAN, „Hypogramma és inskripció”, 421.

⁴⁵ MENKE, „Ki beszél?...”, 94.

⁴⁶ Uo., 96, kiemelés az eredetiben. Lásd még: „A prosopopeia a hang *fikciójaként* arról beszél, amit a hang(képző) hatásában elleplezett, a jelen-nem-létről és a hiányról, amit figurál.” Uo., 101.

⁴⁷ CYNTHIA CHASE, „Arcot adni a névnek: De Man figurái” ford. VASTYÁN Rita és Z. KOVÁCS Zoltán, *Pompeji 2–3. sz.* (1997): 108–147, 112. Lásd még: „De Man azonban nem csak a *prosopopeiát* olvassa az arc adásaként, hanem az *arcot* is úgy olvassa, mint a prosopopeia által adottat. Az emberi személyiségnek nem természetes adottsága az arc. Diszkurzusban, nyelvi aktus révén adott.” Uo., 110, kiemelés az eredetiben.

⁴⁸ „Éppúgy beszédműfajoknak kell tekintenünk a köznapi társalgás kurta replikáit [...], a hétköznapi elbeszélést, a levelet [...]; de ide kell sorolnunk a tudományos előadások változatos formáit és az összes irodalmi műfajt is”, illetve: „Az irodalom műfajait kétségkívül nagy előszeretettel kutatták. Ám [...] csak irodalmi és művészi sajátosságaikat, vagy egymástól való (szintúgy irodalmon belüli) különbségeiket vizsgálták, és eközben elhanyagolták azt a tényt, hogy ezek maguk is a megnyilatkozások egyik típusát alkotják, amelyek különböznek ugyan a másfajta megnyilatkozástípusoktól, viszont a közös *verbális* (nyelvi) alap összeköti őket.” Mihail BAHTYIN,

viszont az következik, hogy az irodalmi műfajokat is a *parole* jelenségeként értelmezi, ennél fogva pedig a műalkotásra is nyelvi megnyilatkozásként tekint, ami – mint minden megnyilatkozás – eredendően rendelkezik beszélővel („nyelvi arccal”):⁴⁹ „A különféle tudományos és művészi műfajú, bonyolult fölépítésű alkotások, bármennyire különböznek is jellegükben a párbeszéd replikáitól, szintúgy a beszédérintkezés alapegységeinek tekinthetők: határaikat éppúgy a beszédalanyok váltakozása szabja meg.”⁵⁰ Ennek fényében viszont nyilvánvalóvá válik, hogy Paul de Man, bármennyire is lírai *diskurzusról* ír, a műalkotás nyelvét mégis alapvetően elvont, személytelen, arctalan *langue*-ként fogja fel, amit csak a befogadás von be a diskurzusba. (Ha Bahtyin terminológiájára fordítjuk át a problémát azt mondhatjuk, de Mannál csak az olvasás által válik megnyilatkozássá a műalkotás.) Ezt szembeállíthatjuk Bahtyin elképzelésével, aki szerint „A műalkotás, ugyanúgy, mint a dialógus replikája, a másik (mások) válaszreakciójára, aktív viszontmegértésére van ráhangolva [...]. A műalkotás a beszédkapcsolatok folyamatos láncolatának egyik szeme.”⁵¹ Paul de Mannál ezzel szemben az alkotás – szemben a befogadással – nem jelent *belépést* egy dialógusba, nem *válasz*, vagyis az irodalom egyfajta félig ló, félig ember kentaur: az alkotó és a mű nyelve a saussure-i értelemben vett elvont, személytelen *langue*, ami a befogadásban (a befogadás által) *parole*-lá változik.

Ennek fényében viszont annál nyilvánvalóbbá válik, hogy Paul de Mannál mennyire ellentmondásos a (lírai) műalkotásnak és ennél fogva magának a lírának a státusza: eredendően arctalan, személytelen hang (amiből arra következtethetnénk, hogy itt a *langue* egy jelenségéről van szó), amit viszont a befogadás arccal ruház fel, ezáltal a diskurzus részévé válik (*parole!*). De ide vezethető vissza az az előbb felvetett nyitott kérdés, hogy vajon valóban *minden* fikciós szöveg visszavezethető-e az önéletrajzként való olvasásra? Igaz-e, hogy „[a]z önéletrajz tehát nem műfaj vagy

„A beszéd műfajai”, ford. KÖNCZÖL Csaba, in *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán és SÍKLAKI István (Budapest: Tankönyvkiadó, 1988), 246–280, 246–247.

De már a korábbiakban idézett, 1934–35-ös, *A szó a regényben* című tanulmány (amely II. fejezetének elején olvasható, a nyelv dialogikus működéséről szóló gondolatokat a fenti, az ötvenes évek elején született írás újra kifejti!) is arról árulkodik, hogy a műfaj fogalmát Bahtyin az élőbeszéd jelenségének tartja, még ha nem is fogalmazza meg ennyire explicit módon: „Maga az irodalmi nyelv is [...] rétegekre tagolódik, és a maga konkrét tárgyi-értelmi irányultságában és expresszivitásában beszédmódbeli sokféleség jellemzi, minthogy egységét már nem csupán az általános, absztrakt nyelvi ismertetőjegyek, hanem ezen absztrakt mozzanatok értelmezési formái is meghatározzák. A nyelv eme rétegződését mindenekelőtt a *műfajok* sajátos organizmusai idézik elő.” BAHTYIN, „A szó a regényben”, 150.

⁴⁹ „Beszéd ugyanis a valóságban csupán mint beszélő egyének, beszédalanyok konkrét beszédmegnyilatkozásainak összessége lehetséges. A beszéd formája mindig valamilyen megnyilatkozás, amely egy meghatározott beszédalanyhoz tartozik, és ilyen forma nélkül beszéd egyáltalán nem létezhet.” BAHTYIN, „A beszéd műfajai”, 255.

⁵⁰ Uo., 259.

⁵¹ Uo.

beszédmód, hanem az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik”⁵² Nem lehet, hogy ez csak annak következménye, hogy az arcadást, tehát a diskurzussá tevést kizárólag a befogadás gesztusának tekintti Paul de Man, nem pedig a nyelv eredendő vonásának, ennek következtében a dialogikus szövegekre is a monológként (önéletrajzként⁵³) való olvasást erőlteti?

⁵² DE MAN, „Az önéletrajz mint arcrongálás”, 95.

⁵³ Vö. a „ költői alkotásban mindenütt egyetlen arcot látunk: a szerző nyelvi arcát, aki úgy felelős a mű minden egyes szaváért, mint a sajátjáért.” BAHTYIN, „A szó a regényben”, 163.

Műhely

P. Müller Péter¹

PILINSZKY JÁNOS VÍZIÓJA A JELENLÉT SZÍNHÁZÁRÓL

Amikor William Butler Yeats *A sólyom kútjánál* című egyfelvonásosát 1916-ban egy londoni szalonban bemutatták, a sólyom szerepét egy japán táncos, Ito Michio alakította. Yeats a no-dráma inspirálta színpadi műve színrevitelét teljesen autentikusnak vélte, nem tudván, hogy Ito alig ismerte és egyáltalán nem vélte érdekesnek a no-dramát és -színházat, és színpadi játékát sokkal inkább az általa nagyra tartott Edward Gordon Craig übermarionett-elgondolása határozta meg, akinek a színpadi mozgásról, maszkhaszról és táncról kifejtett nézetei Yeats attitűdjét is motíválták a darab megírásakor. Amikor a bemutatóra sor került, Yeats még sohasem látott no-előadást és Ito még sohasem játszott no-produkcióban.² Yeats mégis színházi elgondolásainak megvalósulását vélte viszontlátni a japán táncos alakításában és a produkció egészében.

Egy évtizeddel később, az 1920-as évek második felében Antonin Artaud – részben az Alfred Jarry Színház keretei között – kiáltványokban és esszéikben fejtette ki kora nyugati színházat megtagadó elképzeléseit. Artaud bírálata egy univerzális és radikális társadalomkritikába ágyazódott, amely „a nyugati civilizáció logocentrikus, racionalista, individualista hagyományának és gyakorlatának az elutasítására irányul[t]”.³ A nyugati színház gyakorlatával szemben, annak ellentétéként felvázolt színházi látomásában Artaud a szóval (beszéddel) szemben a testet, a verbalitással szemben a vizualitást, a színészcentrikusság helyett a rendezői funkció megteremtését és uralmát állította előtérbe. És amikor 1931-ben Párizsban a Gyarmati Kiállításon megtekintette a Bali szigetéről érkezett táncszínház produkcióját, akkor a látottakban saját keresett-vágyott színházi eszményképének gyakorlati megvalósulását vélte megpillantani. Beszámolójában arról írt például, hogy a Bali szigeti előadásban „a rendező diadalmaskodik: teremtőereje *elsöpri a szavakat*”.⁴ Ez azonban tévedés vagy félreértés, a táncscsoport a tradícióban gyökerező mozdulatsorok színrevi-

¹ A szerző a Pécsi Tudományegyetem Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékének egyetemi tanára. A kutatás az NKFI 119580 sz. pályázata keretében valósult meg.

² P. MÜLLER Péter, „Termékeny félreértések a távol-keleti színház európai recepciójában”, in P. MÜLLER Péter, *Hamlettől a Hamletgépig* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2008), 129–134, 133.

³ P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 144.

⁴ Antonin ARTAUD, „A Bali-szigeti színházról”, ford. BETLEN János, in Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1985), 111–126, 111, kiemelés az eredetiben.

telével évszázadok során rögzült gesztusokat ismételt meg, rendező-koreográfus közreműködése nélkül. Artaud számára a látott előadás egy olyan projekciós felület volt, amelyre korábban írásban kifejtett színházi látomásait rávetíthette.

A fenti két példához hasonlítható Pilinszky János reakciója Robert Wilson színházára, melynek láttán a maga, 1960-as évek második felében írott, színházzal kapcsolatos publicisztikáiban felvetett elgondolásainak megvalósulását vélte felfedezni, amikor 1971-ben Párizsban megtekintette Wilsonnak *A süket pillantása* című előadását. A Wilson-hatás következménye volt az is, hogy Pilinszky rövid idő leforgása alatt több színpadi művet is alkotott, amelyek 1974-ben a *Végjáték* című – mintegy negyven verset és négy színművet tartalmazó – kötetében láttak napvilágot. A Wilson-produkció statikussága és Pilinszkyre gyakorolt felkavaró hatása azt a benyomást keltette a költőben, mintha az előadás az általa elképzelt színházeszményt képviselte volna.

Pilinszky a hatvanas évek első felében nem túl gyakran, de viszonylag rendszeresen írt színházi bemutatókról és drámákról az *Új Ember* hasábjain, illetve egy ízben a *Jelenkorban*. A bemutatók többsége a Madách Színházban került színpadra (*Pillantás a hídról*, *Kaukázusi krétakőr*, *A vágy villamosa*, *Boldogtalanok*), egy a Szegedi Szabadtéri Játékokon (*Johanna a máglyán*), illetve egy közös cikkben szemlézi a Royal Shakespeare Company budapesti vendégjátékában és a Nemzeti Színház produkciójában látott *Lear királyt*.⁵ Ebben az utóbbi írásban tűnik ki legjobban, hogy Pilinszky nem az előadás konkrétumaival foglalkozik, itt például az sem derül ki, hogy a két produkcióban kik az alkotók, a szereplők, a magyar előadásról még az sem, hogy melyik színház adta.⁶ Sokkal inkább általános kijelentések jellemzik a cikket, amelyben a szerző nem alkalmazza a színikritika megszokott mozzanatait, szerkezeti elemeit, inkább univerzális vonatkozásokra figyel, általános szinten veti össze a két előadást, illetve általánosságban méltatja Shakespeare-t. Írásainak tartalmi lehetőségeit a rendelkezésére álló terjedelmi keret is befolyásolta, mivel a mindössze négy oldal terjedelmű *Új Ember* című hetilapban cikkenként legtöbbször csupán két flekk (nagyjából 3600–4000 leütés) állt a rendelkezésére.

Az első jelentős fordulatot Pilinszky színházi tárgyú írásaiban a *Tizenhárom széksor* című beszámolója hozza el 1965 őszén.⁷ Ebben – egy útinapló fejezetébe ágyazva – Jerzy Grotowski Wrocławban működő Laboratórium Színházáról ír, melynek egy délelőtti próbáján, majd pedig az esti *Az állhatatos herceg* (a cikkben „Hajlíthatatlan herceg”-ként említett) előadásán szerzett tapasztalatairól szól. Visszatekintve, nagyon pontosan rögzíti érzéki benyomásait az akkor így jellemzett társulatról: „Szegények és világhírűek”.⁸ Egyszerre talál kapcsolatot Grotowski színházának rituális vonásaival, és ugyanakkor kiemeli az előadás kapcsán a jelenlét erejét. Úgy

⁵ PILINSZKY János, „Lear király”, *Új Ember*, június 14. (1964): 3.

⁶ Ezt a színházi adattárból lehet kikeresni. <https://szinhaztortenet.hu/search>.

⁷ PILINSZKY János, „Tizenhárom széksor”, *Új Ember*, november 21. (1965): 3.

⁸ Uo.

fogalmaz, hogy „a színen a földézett szituációk valóban testet öltenek. A történet itt és most történik”.⁹ Néhány évvel később (1967–68 során) két ízben tér még vissza közvetlenül és egy ízben közvetetten Grotowskira, illetve az ő színházára. Előbb ’67 tavaszán az együttes előző évi párizsi sikerét említi pár sorban (az írás is csupán egy flekk terjedelmű),¹⁰ majd annak az évnek a végén a *Szagrális színház?* című írásában felvázolt színházi tipológia keretében – melyben a brechti színház, az abszurd és végül a szagrális színház jellemzését adja – az utóbbi típus leírásában teremt kapcsolatot e színház típus és Grotowski színházának pár vonása között,¹¹ amit majd rövidesen az „*Oratorikus forma?*” című cikkében fog részletezni.¹²

A szagrális színházat leginkább a szentmise jegyeivel írja le, kiemelve a kölcsönös és tökéletes jelenlétet, illetve hogy ez a színház nincs utánzásra kötelezve. Ebben a színház típusban látja a jövő színházának lehetőségét, amely orvosolni tudná azt a kérdést, amit az akkori kor (az 1960-as évek) színháza legfőbb problémájának lát, a „jelenlét-problematikáját” (Pilinszky teszi idézőjelbe a kifejezést), azt, hogy ami a színpadon történik, az valójában sehol – sem a valóságban, sem a színpadon – nincsen jelen egészen. E valóságos jelenlét színháza felé mutatnak megítélése szerint az abszurd főbb képviselőinek (Beckettnek, Ionesconak) a művei, „s talán már-már a *megoldás* érvényével Grotowskiék wroclawi színháza”.¹³ Meglátása szerint Grotowski előadásai a színészek nem elsősorban ábrázolnak, hanem kérdéseket vetnek fel és közvetítik ezeket, továbbá az ábrázolásról történő lemondás révén egyrészt „mozdulatlanok”, másrészt szakítanak a Pilinszky által „mimikri-színház”-nak nevezett gyakorlattal. A szakralitás elérése a színészek és nézők együttesében teremtdik meg: megtörténik „a közönség drámai inkarnálódása a színészek kultikus segédletével. Grotowskiék minden előadáson megkísérlik a tökéletes átélést, eljutást az extázisig, áttörést a transzcendensbe” – emeli ki Pilinszky, aki cikkét azzal zárja, hogy „[e]lméleti fejtegetéseimet írva, legfőképpen az ő gyakorlatuk lebegett a szemem előtt”.¹⁴

Grotowski színházi korszakának alkotásait (melyek egyetlen évtizedre, az 1959-től 1968-ig tartó időszakra korlátozódtak) gyakran értelmezték vallási fogalmakkal, aminek részbeni oka, hogy azok a kifejezések, amelyekkel a rendező a saját tevékenységéről, illetve színházeszményéről beszélt – így a transzgresszió, a rituálé, a

⁹ Uo., kiemelések az eredetiben.

¹⁰ PILINSZKY János, „Új hullám”, *Új Ember*, május 7. (1967): 2.

¹¹ PILINSZKY János, „Szagrális színház?”, *Új Ember*, december 31. (1967): 3.

¹² PILINSZKY János, „Oratorikus forma?”, *Új Ember*, március 10. (1968): 3.

¹³ Uo., kiemelés az eredetiben. Az idézett mondatot Pilinszky azzal folytatja, hogy a drámaírók mellett Grotowski említése talán meglepő, mert ő rendező, de úgy rendez, hogy az őt a drámaíró rangjára emeli. Egy külön tanulmány tárgya lehetne ennek a hierarchiát kifejező felfogásnak az elemzése Pilinszkyénél és más – színházi tapasztalattal nem rendelkező – magyar írónál.

¹⁴ Uo.

találkozás, az önfeltárulkozás, a gyónás stb.¹⁵ – hordoznak vallási tartalmakat, ugyanakkor Grotowski e fogalmakat nem kapcsolta valláshoz. Egy 1970-ben a New York Egyetemen lezajlott szakmai találkozón kijelentette: „ma nem látom annak lehetőségét, hogy vallásosak legyünk”, később pedig ugyanitt hangsúlyozta, hogy őt a keresés érdekli. „Annak keresése, ami a leglényegesebb az életben. Sokféle elnevezést kitaláltak már erre, a múltban rendszerint vallásos fogalmakat. A magam szempontjából nem látom a módját, hogy vallásos fogalmakkal éljek.”¹⁶ Ez azt is jelenti, hogy az általa a saját színházi tevékenységére, kísérletezésére, keresésére használt fogalmak – származzanak bár a teológiából, lélektanból, filozófiából stb. – nem teszik ezt a színházat vallásossá, pszichológiaivá vagy ideologikussá.

Pilinszky ugyanebben a cikkében, a szakrális színháznak a jelenléthez kapcsolódó gondolatkörében foglalkozik az abszurd színház ismérveivel is. A típust mindekelőtt Beckett műveivel azonosítja, és azt emeli ki, hogy az abszurd „szuverénül kívánta birtokba venni a *színpad jelenét* [...]. A játéktérhez szükséges teret azonban a hagyományos mimikri-drámához hasonlóan – az abszurd színház is lopni kényszerül”.¹⁷ Látható, hogy Pilinszky keveri dráma és színház fogalmát, és miközben voltaképpen irodalmi művekről (az abszurdhoz sorolt drámákról) beszél, aközben színpadi sajátosságokat említ. Ugyanakkor a megállapítás lényegének igazat kell adnunk, különösen, ha a Grotowski-élményhez kapcsoljuk ezt a játéktérre vonatkozó megállapítást. Hiszen Grotowski valóban felszámolja a modern európai színházat uraló játéktértípust – a Pilinszky által látott *Az állhatatos herceg*ben például palánkkal veszi körül a szereplőket –, ezzel szemben az abszurd színpadi szempontból (és – tehetjük hozzá – dramaturgiáját tekintve is) egyértelműen konzervatív marad. Lényeglátó a *Samuel Beckett* című rövid jegyzet megállapítása, miszerint Beckett „mintha Racine geometrikus extázisát [...] idézné”.¹⁸

A jelenlét kapcsán a katolikus liturgia az egyik meghatározó forrása, alapja Pilinszky színházra vonatkozó kijelentéseinek. Mallarméra hivatkozva írja, hogy ez az utolsó „nagy színház”, és hangsúlyozza, hogy az éppúgy, „üres színen” kezdődik, mint egy Pirandello-dráma. A szín ürességéhez a szöveg egyszerűsége társul. Idéz a liturgikus párbeszédből, amit úgy összegez, hogy „[i]lyen dramaturgiára csak egy valódi drámából futja”. Írása végén pedig kiemeli, hogy e liturgia révén „pillanatokra gyökeréig élhettük át földi szituációnkat”.¹⁹ A tényleges megtörténés, az imitáció helyett a megélt valóság, a történő jelenlét válik hangsúlyossá ebben a leírásban is. Ennek pedig elengedhetetlen feltétele az együttesség, a közös itt és most, amit pár

¹⁵ Lásd például itt: Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé*, ford. PÁLYI András (Budapest–Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999).

¹⁶ Jerzy GROTOWSKI, „Az ünnep”, ford. PÁLYI András, *Színház: (Grotowski-különszám)* 33, (2000): 2–6, 2, 5.

¹⁷ PILINSZKY János, „Szakrális színház?”, *uo.*, kiemelés az eredetiben.

¹⁸ PILINSZKY János, „Samuel Beckett”, *Új Ember*, november 2. (1969): 3.

¹⁹ PILINSZKY János, „Nagyszombat margójára”, *Új Ember*, április 28. (1968): 3.

hónappal később a hivatásos és műkedvelő színjátszó csoportok kapcsán is kiemel egy cikkében.

Ez utóbbi kis írás az 1960-as évek derekának, második felének társadalmi folyamataiba ágyazódó színházi törekvések egy jellegzetes vonására reflektál, amikor rámutat, hogy egyes amatőrnek nevezett csoportokban egy olyan újfajta színház megteremtésének igénye fogalmazódik meg, amely „újfajta életközösség” formájában keresi kibontakozását. Ennek része „a szellemi együttélés és a közös kifejezés”, amelynek keretében elmosódik a néző és a színház közötti éles vonal, nemcsak az előadások dramaturgiájában, hanem „a társulások természetében is”.²⁰ Noha itt Pilinszky nem hivatkozik sem a liturgiára, sem a jelenlétre, nyilvánvaló, hogy ebben a leírásban is az egyik legfőbb implicit mozzanat az együtteségből következő megtörténő jelenlét, amely kölcsönösen átélhetővé, megélhetővé teszi a színházi pillanatot mind a játszóknak, mind a befogadók számára, résztvevőkké avatva őket épp a hiteles jelenlét által.

1971 nyarán, amikor több tudósításban is beszámol párizsi benyomásairól, élményeiről, először Párizs teatrális működéséről ad leírást. Ezt írja a városról: „Színház, ahol mindenki egy ismeretlen színmű főszereplője, anélkül, hogy közönsége volna. Tökéletes maszkok, rafinált kosztümök: egy tökéletesen »üres« és közönyös nézőtér előtt; mi ez a lázas felkészültség és tökéletes érdektelenség?”²¹ Írja mindezt kívülállóként, nézőként, aki rápillant a nagyváros forgatagára. Majd pár sorral lejjebb ezt a nyüzsgő, nyilvános életet szembeállítja azzal a menedékkal, búvóhellyel, amit Párizs e publikus színterek mögött kínál.

A hétköznapi élet teatralitása, a színlelés trivialitása kerül szembe a fentiekben említett szakrális, oratorikus, liturgikus formákkal, amelyek Pilinszky felfogásában a hiteles jelenlét valóságosságát biztosítják. A jelenlét fogalma mellett Pilinszky még egy visszatérő gondolatára érdemes felhívni a figyelmet, amelyet pár ízben említ a művészet kapcsán, ez pedig a mozdulatlanság, illetve az unalom. Csehovról azt írja, hogy az ő darabjait „lassan kell játszani, szinte a lassított filmek álomszerű vontottságával, hogy valóban kitűnjék minőségi ereje. A remekműnek ugyanis minősége az igazi és egyetlen tempója, s nem a színészek »szorgos« lőtás-futása”.²² A lassúság végpontja a mozdulatlanság, amit a korábban idézett *Szakrális színház?* című cikkében a tökéletesség és teljesség ismérvének nevez: „a szakrális dráma számára a *drame immobile*, a *mozdulatlan dráma* csodálatos lehetőségét kínálja”.²³

²⁰ PILINSZKY János, „Profik és amatőrök”, *Új Ember*, szeptember 15. (1968): 3.

²¹ PILINSZKY János, „Képeslap”, *Új Ember*, június 13. (1971): 3.

²² PILINSZKY János, „A hét margójára”, *Új Ember*, március 14. (1971): 3. Amikor Pilinszky ezt írja, akkor a Csehov-játszás még nem bontja ki e drámák bohózati, komikus rétegeit, hanem őrzi a Sztanyiszlavszkij által kidolgozott lélektani realizmuson alapuló elégikus, nosztalgikus játékmódot.

²³ PILINSZKY, „Szakrális színház?”

A fordulat, a felismerés, a korábban rövid cikkekben elszórtan megfogalmazott színházeszménnyel történő (vélt) szembesülés Robert Wilson *A süket pillantása* című előadásának láttán következik be. *Új színház született* címmel számol be a látottakról szokásos fórumán.²⁴ Egy hét múlva újabb, részletesebb írásban folytatja Wilson színházának bemutatását.²⁵ Majd két hónappal később (miután újra megnézte az előadást) ismét foglalkozik a látottakkal.²⁶ Ezekben a cikkekben – mint azt a jelen írás bevezetőjében irtam – Yeats és Artaud példájához hasonlóan Pilinszky a Wilson létrehozta előadásban saját színházzal kapcsolatos elgondolásait vélte megvalósulni. Amihez az is kellett, hogy azt lássa bele Wilson színpadi produkciójába, amit korábban saját színházeszményeként megfogalmazott.

Kiemeli például, hogy „Wilson minden bizonynyal a vallásos szertartások kimért nyugalmát vette alapul. Pontosabban: az áhítat, az álom és a büntudat közeget. Színpadát a lassúság, a csönd és a mozdulatlanság uralja.”²⁷ Wilson korai színházának forrását a vallásos szertartásokban látni nem egyedül Pilinszky benyomása volt. Az ő beszámolója után pár héttel a *Vogue* magazin újságírója jellemezte így az előadás kezdetét: „A kísérők úgy vezetik be a néző-beavatottakat a *Prolog* kezdetén a Cardin emeleti termébe, mintha ez egy rítus volna. De miért mondom, hogy »volna«? A *Prolog* nagyon is rítus, a katolikus egyház fogadalmi gyertyái adják a látványt, a szerkezet pedig a miséé.”²⁸ Ebből a beszámolóból is látható, hogy az előadás fogadtatásában a kontextuskeresés egyik iránya a liturgiával való kapcsolat vélelmezése volt.

Pilinszky cikkében az előadás lefolyásának és kivitelezésének mikéntjéről tett megállapítások alapvetően pontosak. Az idézett jelzők mellett a cikk néma, lassított színházként jellemzi a látottakat, majd átlép a leírásból minősítésbe, kijelentve, hogy a látott előadás „legvégül: igazságtevő színház”, mely „hosszú-hosszú idő után először nevezhető »zseniálisnak«”.²⁹ A második – hosszabb – beszámolójában az előadás kapcsán a jelenlétvésztes jelenségét állítja középpontba, amely „a modern ember egyik legkeservesebb problémája”, és ami „tükröződik a művészet minden területén, de legélesebben, leglátványosabban kétségtelenül a modern színház váltságában”.³⁰ Pilinszky utal pár mentési/megoldási kísérletre, majd kijelenti, hogy: „Nem tudom még, miért és hogyan? – Wilsonék öt órán keresztül *jelen voltak*.”³¹

²⁴ PILINSZKY János, „Új színház született”, *Új Ember*, augusztus 8. (1971): 3.

²⁵ PILINSZKY János, „Egy lírikus naplójából”, *Új Ember*, augusztus 15. (1971): 4. A lapnak ez a száma dupla (nyolc oldal) terjedelmű.

²⁶ PILINSZKY János, „A Notre-Dame hátában”, *Új Ember*, október 24. (1971): 3.

²⁷ PILINSZKY János, „Új színház született”.

²⁸ Martin GOTTFRIED, „Theater: Robert Wilson – An American in Paris”, *Vogue*, September 1. (1971): 286. A cikkre Sepsi Enikő is hivatkozik Pilinszky-könyvében: SEPSI Enikő, *Pilinszky János mozdulatlan színháza: Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében* (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L'Harmattan Kiadó, 2015), 84–85.

²⁹ Uo.

³⁰ PILINSZKY, „Egy lírikus naplójából”.

³¹ Uo.

A süket pillantása második megtekintését követően a konkrétumok megidézése helyett Wilson előadása kapcsán evangéliumi párhuzamokat von a látottakkal. Kiindulópontja az, hogy a remekműveknek – és *A süket pillantását* annak tekinti – a kulcsa az integráló erejük, ami – teszi hozzá – „az evangélium egyik titka is”. Oda azonban, az „evangélium szívébe” mindenkinek „újra és újra vissza kell találnia”.

„Wilsonék színháza a modern művészet eme örök *hazatalálási* kísérletében [...] egyszerre találkozója, s ugyanakkor meghaladása a század minden eddigi »iskolájának«. [...] ez a színház *mer újra szép lenni*. [...] És ellentétben a groteszk és abszurd színházzal, nem a szépet fordítja groteszkre, hanem a groteszket és abszurdot fordítja vissza az álom – és kegyelem – szépségébe.”³²

Wilson rendezésében Pilinszky – éppúgy, mint a *Vogue* idézett publicistája – a formát látja, ami (legalábbis a *Prológban*) számukra a misére hasonlít, és a költő ebből von le ideologikus következtetéseket.

Wilson azonban nem fogadta el előadásainak vallásos értelmezését, mert számára a kiindulópont egészen más volt, miként erről számos interjújában be is számolt. Előadásai nem egy előzetesen koncipiált tartalom közvetítését, reprezentációját szolgálják. Számára a színházban minden elem egyforma jelentőséggel bír, kiindulópontja nem a nyelv (nem az irodalom/dráma), nem egy eszme, hanem a tér, illetve a látvány,³³ és az időbeli kibomlás kapcsán azt hangsúlyozza, hogy számára nagyon fontos megmutatni, „hogy amint a mozgások egymást követik, nincs valódi kezdet és megállás, minden egy ősi mozdulatból származik. Ez kiválóan tanulmányozható a bunrakun és a no-színházon”.³⁴ Wilson tehát a mozdulatlanság és jelenvalóság előképeként nem vallási, hanem színházi mintázatokra utal. Előadásaiban hasonlóképpen nincsen üzenet („mondanivaló”) sem, az értelemtulajdonítás szabadon rá van bízva a befogadóra. Wilson kiemeli, hogy az előadásainak „legalábbis a szó logikai értelmében, nincs »értelme«, csak egy témával vagy egy nagyon személyes tapasztalattal kapcsolatos szabad asszociációkra vonatkoztatható”.³⁵

Tekinthetnénk ilyen asszociációnak Pilinszky reakcióját, ha mindazt, amit *A süket pillantása* kapcsán leírt, nem fogalmazta volna már meg korábban. Ő azonban ebben az előadásban az igazolását, visszavonhatatlan megerősítését látta a kortárs színházzal szemben támasztott, cikkekben, interjúkban évek óta felvázolt elvárásainak. A Wilson-hatás olyan meghatározónak és tartósnak bizonyult Pilinszky János számára, hogy rövidesen és rövid idő leforgása alatt megírt néhány színdarabot,

³² PILINSZKY János, „A Notre-Dame hátában”, kiemelések az eredetiben.

³³ BÉRCZES László, „A munka: álom. Beszélgetés Robert Wilsonnal”, *Színház* 27, 7. sz. július (1994): 10–14.

³⁴ „Testtel hallani, testtel beszélni. Robert Wilsonnal beszélget Holger Teschke”, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 1, 2. sz. (1998): 69–70, 69.

³⁵ Uo., 70.

1972 második felében Budapesten, illetve 1973 első felében, Franciaországban. Az első darabok megírásának alkotói folyamatáról ő maga számol be '73 elején, a *Film, Színház, Muzsika* Törőcsik Mari által vendégszerkesztett lapjain. A színésznő így vezeti be Pilinszky írását:

„Pilinszky Jánost régóta ismerem és tudomásom szerint különösebben sohasem érdekelte őt a színház. Egyszer aztán beszámolót készített a Wilson-színház párizsi vendégszerepléséről. Ez a cikk felfedezés volt számomra: egyetlen kifejezése, egyetlen gondolata sem emlékeztetett a színházi kritika ismert szótárára és bevált fordulataira. Egy szuverén szemlélet szólalt meg nyilvánvaló egyszerűséggel és természetességgel. Pilinszky most váratlanul két drámát írt: bizonyára a hagyományos értelemben vett »színpadismeret«, »dramaturgiai tudás« nélkül; ezeknek a nagyra értékelt, de alighanem lényegtelen kellékeknek a hiánya – úgy hiszem – lehetséges forrása az újításnak, a sablonok teljes elkerülésének.”³⁶

Ez a *lead* Pilinszky *Hogyan és miért?* című cikkét vezeti be, amelyben a szerző arról ír, hogy „miért és hogyan írtam két színdarabot egyetlen hét leforgása alatt, váratlanul, szinte minden szándék és előkészület nélkül”.³⁷ A darabírás legfőbb indokaként azt a jelenlétkérdést említi, amellyel korábban publicisztikáiban is foglalkozott.

Törőcsik Mari sorainak ellentmondva hangsúlyozza, hogy a színház mindig is érdekelte, bár darabírásra korábban nem gondolt. Mindenekelőtt azért nem, mert számára „a színpad mindenekelőtt filozófiai-metafizikai küzdőteret jelentett. Harcot a jelenlért. Mert valahol baj van a jelenlétünkkel, ami aztán a színpadon hatványozottan bosszulja meg magát”.³⁸ József Attila és Rilke egy-egy fogalmára (a világhiányra, illetve a tények elfedte valóságra) hivatkozva sorakoztatja ezek mellé az általa jelenléthiánynak nevezett jelenséget, tapasztalatot, amely kora emberének a sajátja. Ez a „mindennapos jelenlétvesztés óhatatlanul felköltözött – különben logikusan – a színpadra is, szétrombolva a polgári dráma alapjait, s megteremtve az abszurd és frappírozó színházat”. Kitér az unalom jelenségére is, melyről azt írja, hogy a „nagy művészet sose unalom előtti, hanem unalmon túli volt – és lesz is talán. Gondoljunk Bach zenéjére...” Majd pedig a *Gyerekek és katonák* megírásának motívumairól, műve zenei komponáltságáról beszél. Három inspirációt említ, akik hatottak rá, ők Csehov, Lorca és Robert Wilson. Ezt követően az újabb színdarab, a *Síremlék* megírásáról szól röviden, ez esetben a mű líraiságát hangsúlyozva.³⁹

³⁶ PILINSZKY János, „Hogyan és miért?...”, *Film, Színház, Muzsika* 17, 2. január 13. (1973): 8.

³⁷ Uo.

³⁸ Uo.

³⁹ Uo.

Az ebben az írásában megfogalmazott gondolatok rövidesen visszatérnek – részben ismétlődve, részben variálva – néhány cikkében, amelyekben a jövőbeli színház főbb jegyeinek prognózisát állítja föl. A *Milyen is lesz az új színház?*, valamint az *Ismét a színházról* című kis írásokban egyértelműen Wilson színházának inspirációi alapján emel ki néhány ismertetőjegyet. Mindenekelőtt az új színház szépségét hangsúlyozza (szemben az addig domináns csúfsággal), annak unalmontúlóságát emeli ki, és kijelenti, hogy ennek az új színháznak „egyszerre kell tökéletesnek lennie, és a végsőig esetlegesnek”.⁴⁰ Aztán visszatér a jelenlét kérdésére és problematikussá válására kora színházában, amely folyamatos küzdelmet folytat „nem a megjelenítésért, hanem a jelenlétért”. Itt, az ezzel kapcsolatos gondolatmenete részletesebb a korábbiaknál, és próbál választ adni a színház(i előadás) mibenlétének, illetve a rajta kívül lévő világhoz való viszonyának kérdésére. Elutasítja a tükrözés felfogását, mert az vagy halvány visszfénye, vagy felesleges megduplázása volna a valóságnak. Azt írja, hogy:

„a színház olyan öntörvényű új valóság és jelenlét, amely épp függetlensége erejével képes a színházon kívüli életet is fölmutatni. *Nem azonos* a való világgal, de sűrített terében és idejében képes a maga külön nyelvében és a maga külön jelenlétének erőterében életünk egy-egy töredékét is kivételes módon abszolutizálni.”⁴¹

A színházi előadás önálló valóságának, autonómiájának gondolata egyúttal a jelenlét kérdésére is választ ad, amely immár nem mimikrija egy valamely másiknak, egy máshol és máskor játszódó eseménynek, hanem itt és most valóban megtörténő. Ehhez még valamire szükség van, a fikcióhoz való viszony megváltoztatására. „Az új színháznak ahhoz, hogy valóban megújulhasson, el kell felednie, nem azt, hogy játék, hanem azt, hogy fikció. [...] Az egyetlen különbség az, hogy a színház »mesterséges« síkján a valóság *másképp* történik meg, mint egyebütt.”⁴²

Színműveinek 1974-es megjelenését követően már csupán egy-két alkalommal tesz színházzal kapcsolatos kijelentéseket publicisztikai írásaiban, esszéiben, ezek is a korábbi téziseinek az ismétlései. Ezeket már saját színdarabjai magyarázatának, apológiájának is lehet tekinteni, amely nézeteket részben a katolikus liturgia, részben Robert Wilson színháza inspirálta, s amelyek irodalmi visszaigazolását is hivatottak nyújtani a saját színpadi szövegek. 1977 elején a következő sorokkal kezdi egy rövid cikkét:

„Kedves gondolatom, hogy a művészet engagement immobile, mozdulatlan elkötelezettség, s a valódi dráma (ezt később Weilnél olvastam) drame immobile, mozdulatlan dráma. Olyan mozgás, cselekvés, mely leginkább a

⁴⁰ PILINSZKY János, „Milyen is lesz az új színház?”, *Új Ember*, november 4. (1973): 1.

⁴¹ PILINSZKY János, „Ismét a színházról”, *Új Ember*, január 13. (1974): 1., kiemelések az eredetiben.

⁴² Uo., kiemelés az eredetiben.

csillagok helycseréjére emlékeztet. Vagyis egyszerre mozgás és mozdulatlan-ság. Hogy miért? Mivel a minőség erejével olyasmibe kell behatolnia, ami a valóságban réges-rég, visszavonhatatlanul és végérvényesen megtörtént. Be-fejeződött, megtették, bekövetkezett. Minden nagy mű abba hatol bele, ahol már nincs mit tennie.”⁴³

A már megtörtént színrevitele a szentmise liturgiáját (is) idézi, másrészt megjegyzendő, hogy – minőségtől függetlenül – bármely mű (a rögtönzésektől eltekintve) rögzített, ide értve az előadó-művészet alkotásait is, amelyek begyakorlások és ismétléseken keresztül történő felkészülést követően kerülnek bemutatásra.

A színpadi forgalom, az alakok mozgása kapcsán Pilinszky azt írja, hogy a

„szereplők jövés-menése a mesterművekben csak látszat. A darab mozdulatlanul áll a múlt, pontosabban a minőség tenyerében. Még pontosabban: a befejezettbe és megváltoztathatatlanba először szól bele a valódi cselekedet, ami nem egyéb, mint a megértő minőség, áhítat, érettség és zsenialitás, színházról szólva: a költészet beavatkozása anélkül, hogy bármit is változtatna a tényeken. Minden lejátszódhat újra, holott megismételhetetlen, minden megváltódhat, holott megváltathatlan, jóvátehető, holott jóvátehetetlen és vadonatúj, holott végérvényesen vége van.”⁴⁴

E mozdulatlanság-tézis kapcsán megjegyzendő, hogy ez valóban ismerve bizonyos drámaíróknak, egyes műveiknek, utalhatunk Aiszhülosz *Leláncolt Prométheuszára*, Racine tragédiáira vagy Beckett állapotdrámáira, azonban nem univerzális jegye a színpadi „mesterműveknek”.

A cikkben Simone Weilre történő utalás az egyik utolsó olyan hely Pilinszky írásai között, ahol rá hivatkozik (1965-ben említi őt először egy teológiai tárgyú szövegében),⁴⁵ ám az első, amelyben Weil a dráma (színház) vonatkozásában közvetlenül szóba hozza. Weil hatását jóval inkább teológiaiainak, mint színházesztétikainak kell tekinteni, erre a kérdésre a jelen írásban nem térek ki. Részletesen elemzi Weil írásainak Pilinszky poétikai-, színházi- és világszemléletére gyakorolt hatását Sepsi Enikő a *Vogue*-cikk kapcsán fentebb már hivatkozott könyvében.⁴⁶

Az utóbbi, 1977-es cikkek megjelenésének évében, az év őszén kerül ki a nyomdából Pilinszky János utolsó, életében kiadott könyve, a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal: Egy párbeszéd regénye*.⁴⁷ Ebben a műben a szerző összefoglalja mindazokat a szín-

⁴³ PILINSZKY János, „Egy lírikus naplójából”, *Új Ember*, január 2. (1977): 3.

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ PILINSZKY János, „Jótekonyság és felebaráti szeretet”, *Új Ember*, február 14. (1965): 1.

⁴⁶ SEPSI, *Pilinszky János mozdulatlan színháza...*, főként: 33–48.

⁴⁷ PILINSZKY János, *Beszélgetések Sheryl Suttonnal: Egy párbeszéd regénye* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1977).

házzal kapcsolatos gondolatait, amelyeket korábban a cikkeiben felvetett. A megjelenést követően ő maga fogalmaz úgy egy interjúban, hogy a könyv „esszészzerű írásaim szintézise”.⁴⁸ A borítón ott a párbeszéd két résztvevőjének neve, Pilinszky és Suttoné, mi több, ez utóbbinak *A süket pillantása* előadásán készült fényképe tölti be a borítót. A kötet legfőbb paradoxona az, hogy mindaz, amit Pilinszky korábban színházi tárgyú publicisztikáiban, esszéiben papírra vetett, az itt fikcionalizálva, egy képzelt párbeszéd részeként kerül bemutatásra. Azt a látszatot keltve, mintha a könyvben Robert Wilson színháza és Sheryl Sutton színésze nyomán fogalmazná meg a szerző színházeszményét és esztétikáját, holott minden már korábban készen volt. A kötetet, a róla szóló recenziójában Gerold László úgy összegzi, hogy az „nem tudós, hanem költői munka”.⁴⁹

A szerző által a könyvnek adott műfaji besorolás belső ellentmondása, hogy egyszerre állítja magát regénynek és párbeszédnek. A szövegnek nincs narrátora, a mű voltaképpen két párhuzamos monológ egymásba szövése (vagy egy hang két szólamra bontása), amelyeknek fő tárgyát azok a művészetelméleti, színházi kérdések adják, amelyeket Pilinszky korábban már megírt. A párbeszéd forma nyomán az a látszat keletkezik, mintha diskurzus folyna a tárgyba vett elméleti kérdésekről, de ezeket összevetve a költő korábbi publicisztikáival azt láthatjuk, hogy számos megállapítást Sheryl szájába ad, amelyeket korábban ő fogalmazott meg. A párbeszéd-nélküliség vagy a párbeszéd látszólagos volta pedig abban is megmutatkozik, hogy a könyv két alakja a felhozott kérdésekben ugyanazt az álláspontot, felfogást képviseli.

A huszonegy fejezetre tagolt szöveg az egyes fejezetek élén (kivéve az elsőt, amely a „szereplők” bemutatkozása) címszavakban felsorolja az adott részben érintett tartalmakat, miként az valódi regények esetében nem egyszer előfordul. A két személy szituációba helyezésénél fontosabbak az érintett eszmék, amelyek legtöbbször megismétlése Pilinszky korábbi művészetével, színházzal kapcsolatos fejtegetéseinek. Viszszatérnek a főbb fogalmak, mint a jelenlétvesztés, az unalomtúliség, a mimikriszínpad, a mozdulatlan dráma, az evangéliumi esztétika, a csend és a némaság stb. Van, ahol szó szerint emeli át Pilinszky a régebbi mondatait, van, ahol részletesebb kifejtést ad bizonyos kérdésekről. Egyes helyeken kifejezetten redundáns, önismétlő a szöveg.

A korábbi cikkekből ismert fogalmak, tézisek mellett a könyv legnagyobb részét *A süket pillantása* című előadással kapcsolatos fejtegetések, leírások teszik ki, illetve az ez alapján a Wilson-rendezés alapján extrapolált művészet- és színházelméleti deklarációk. Már a második – az unalomból kiinduló – fejezet szóba hozza Wilsont, a tempó jelentőségét, és Csehov, Beckett, Ionesco említését követően kijelenti, hogy „Robert Wilson ebben múlta fölül minden huszadik századi elődjét. Látszatra egy-

⁴⁸ KIPKE Tamás, „Beszélgetés Pilinszky Jánossal”, *Új Ember*, január 1. (1978): 2.

⁴⁹ GEROLD László, „A csillagmozgású színház esztétikája”, *Híd* 42, 3. sz. (1978): 3. Újraközlve: GEROLD László, *Ígylétünk* (Újvidék: Fórum Könyvkiadó, 2006), 136–141, 137.

szerűen azzal, hogy többszörösére lassította szereplői mozgását.⁵⁰ Wilson forradalmian átértékelte a megszokott (színpadi) időt, amelyet hagyományosan sűríteni szoktak. Neki viszont „sikerült bebizonyítania, hogy ötszörösen lassú mozgással egy szokásosnál lényegesen sűrítettebb egészet sikerül színre hoznia”.⁵¹ Ehhez a lassúsághoz természetesen a színpadi mozgás tempóján keresztül vezet az út, melynek kapcsán Pilinszky azt hangsúlyozza, hogy a lassúság bizonytalanságot eredményezett – amit ő az előadás erényeként emel ki. Sheryl Sutton szájába adja a Wilson-előadást a katolikus szentmisével összekapcsoló kijelentéseket, amire „Pilinszky” úgy reagál, hogy a rendezőnek „a provokatív színházból sikerült visszahúzódnia a csendbe”.⁵²

A párbeszédben szó esik a színpadi folyamatok szimultaneitásáról, ennek a nézőre gyakorolt hatásáról, és ennek mélyén a létezés döbbenetéről – mintha Wilson stilizált scenírozása valódibb volna a valóságosnál. Mert a történések láttán „[n]em azt csodáljuk, hogy valami megszületett, hanem azt, hogy egyáltalán van”.⁵³ Majd pedig oldalakon át *A süket pillantása* leírása, ismertetése következik. A második felvonásra való rátérés előtt utal arra, hogy a szereplők némán vesznek részt az előadásban. „De miként lassúságuk, némaságuk is természetesnek tűnt, ahogy a légtornászok se beszélnek”.⁵⁴ Ezt követően pedig sorra veszi a szereplőket, ami után a további felvonások leírása olvasható.

A kilencedik fejezet alcíme az, hogy „A süket pillantása, úgy, ahogy Sheryl Sutton, és úgy, ahogy én láttam”. Itt az előadásnak a kísérleti színházhoz, illetve a szürrealizmushoz való viszonyáról esik szó, döntően metaforikus nyelven. A szürrealizmus meghaladása kapcsán például az olvasható, hogy Wilson az előadásban „a nyílt vagy lappangó montázs elemeket előbb fölhevítette, majd egyetlen golyóvá olvasztotta”. Majd az, hogy ez az előadás „a század egyedül szép és minden tériszonytól mentes, tengernyugalmú alkotása”. És mindebből a különlegességéből és rendkívüliségéből az következik, hogy „*A süket pillantását* nem kell megnézni. *A süket pillantása* egyszerűen van. [...] A darab – ilyen értelemben – csakugyan világmodell.”⁵⁵

E grandiózus kijelentések után a szöveg visszatér Pilinszky alaptémájához, a jelenlét kérdéséhez, ahhoz, hogy megszűnt a színpad realitása. Mint írja, „[m]a elég egy köhintés a nézőtéren, hogy a színpad megsemmisüljön”.⁵⁶ Amin azt kell érteni, hogy az előadás során bekövetkező tényleges történések, amelyek nem elpróbált tettek és mondatok ismétlései, hanem spontán következnek be (mint a köhögés

⁵⁰ PILINSZKY János, *Beszélgetések Sheryl Suttonnal: Egy párbeszéd regénye* (Budapest: Magvető Kiadó, 2020), 16.

⁵¹ Uo.

⁵² Uo., 21.

⁵³ Uo., 24.

⁵⁴ Uo., 37.

⁵⁵ Uo., 46–48.

⁵⁶ Uo., 54.

vagy egy bogár beröppenése a színpadi fénybe stb.), sokkal jelenvalóbbak, mint a színpadra szcenírozott mozzanatok. Wilson ezt – a Sheryl Sutton szájába adott magyarázat szerint – úgy hidalta át, hogy az előadásba „egyszerre építette be a tökéleteset és a tökéletlent, az esetlegeset és a vitathatatlant, a bénát és az atlétát. [...] Igazában mind az öt felvonás a nézőtéri köhüntések színrevitele volt.”⁵⁷ Ezeknek az esetlegességeknek a felemlítésén túl a jelenlétesztés univerzális léttapasztalatára fut ki a gondolatmenet. Ami (miként a 13. fejezetben Sheryl fejtegeti) nem csupán a színházi előadás jellemzője, hanem mindenütt jelen van. Ha ez itt – szúrhatjuk közbe – nem tűnik ellentmondásnak, hiszen ha sehol sincs jelenlét, akkor vajon honnan (milyen fix pontból) nézünk rá a létezésre, ahonnan ez a hiány megmutatkozik. A jelenlétesztésnek ez a folyamata aztán a könyv szerint elvezetett oda, hogy „[a] valódiból *semmi*, majd a semminél is gonoszabb *mintha* lett, a hiánynál is győtrőbb *mintha*, aminek még elvetésével és elpusztításával se juthatunk vissza a bizonyosságba és a jelenlétebe.”⁵⁸

A jelenlétesztés felszámolásában Wilson színházának meghatározó szerepet tulajdonít Pilinszky, aki a könyv egy későbbi részében a fentiekben idézett cikkeiben már előtérbe állított mozdulatlandráma-koncepciót veszi elő újra. Ami számára „nem azt jelenti, hogy tökéletesen mozdulatlan, mint Prométheusz a sziklán, Jézus a kereszten vagy egy kataton-skizofrén betegsége végkifejletében. Bár az se véletlen, hogy tragédiája csúcán ki-ki *kővé mered*.”⁵⁹ Itt fogalmazza meg azt az ambícióját, hogy „lehetne szó szerinti értelemben is mozdulatlan darabokat írni.”⁶⁰ Ő azonban ezen – legalább is szándékában – már túl van, hiszen az 1972–73-ban írott négy színműve ilyen törekvést képvisel. Első monográfiája, Fülöp László megállapítása szerint ezek a szövegek az „oratóriumszerű lírai misztériumjátékok” irányába mutatnak, melyek egyenesen „antidramák”, melyekben a „jelenetek, epizódok, helyzetek, kevés eseményű állóképek, valamint a lírai és filozofikus alkatú reflexiók jobbra szoros egymásra vonatkoztatás nélkül vannak összefűzve, töredezetten s lazítottan fűzéses szerkezetben.”⁶¹

A *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* az utolsó fejezeteiben eltávolodik a korábbi művészetelméleti témáktól, illetve pár olyan megállapítást tesz, amely lazán érintkezik ezzel, mint például a csupa kérdésből, vagy csupa kopogtatásból álló darab ötlete. Ez utóbbit majd a *Három egyfelvonásos opera (terve), énekesek nélkül* című „librettójának” első művében (*Kopogtatások*) fogja megírni.⁶² Vagy ilyen téma a cirkusz repetitív és valóban megtörténő jellege, illetve haszontalansága.

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ Uo., 61.

⁵⁹ Uo., 69.

⁶⁰ Uo.

⁶¹ FÜLÖP László, *Pilinszky János* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977), 224.

⁶² PILINSZKY János, „Három egyfelvonásos opera (terve), énekesek nélkül”, *Négy Évszak*, március 4. (1979): 5.

Ebben a könyvben – miként korábbi publicisztikáiban is – Pilinszky magától értetődően keveri össze darab és előadás, azaz dráma és színház fogalmát. Grotowski és Wilson művei kapcsán is darabról ír, és bár a jelenlét problematikáját a színházi tapasztalathoz köti, mégis drámaírókkal (Csehov, Beckett) példálózik. *A süket pillantása* revelációja nyomán, noha a színház megújulását, megújítását vizionálja, ezt egy olyan előadás kapcsán teszi, amely nem kapcsolódik irodalomhoz, mely pusztán előadásként létezik, mégis irodalmi eszközökkel fog bele saját mentési kísérletébe. Egy 1975 végén megjelent körinterjúban – melyben az eddigiekben áttekintett színházkép ismétlődik, benne Wilsonnal, Suttonnal, a jelenléthiánnyal, unalommal, liturgiával stb. – határozottan kijelenti, hogy „a színház fokozottan irodalmi szemléletűvé válik”.⁶³ Különös, hogy a színház ismérvei, művészeti specifikumai mennyire másodlagosak ebben a felfogásban, amely épp a reveláló erejű Wilson-élmény kapcsán hangsúlyozza az irodalom primátusát. E szemléletből adódik az is, hogy nem a színház, hanem az irodalom révén (színművekkel) próbálja orvosolni az általa diagnosztizált, a szerinte a mindennapi létben és a színpadon tapasztalható jelenléthiány kor- és kórtünetét.

A jelen írás nem Pilinszky János színműveivel, hanem az ő színházzal kapcsolatos nézeteivel foglalkozik, de végezetül röviden kitérek a darabokra, illetve fogadtatásukra is. Négy színdarabjáról kevés elemzés született. Legutóbb Sepsí Enikő szentelt monográfiát a témának, melyben főként e darabok szellemi, esztétikai és színházi előképeit elemzi, a Pilinszky-darabokat a kétszáz oldal meghaladó terjedelmű kötetben egy tizenkét oldalas fejezetben vizsgálja.⁶⁴ Fülöp László említett első monográfiáját⁶⁵ követően újabb monográfusa, Tolcsvai Nagy Gábor is csupán röviden érinti könyve végén, a „Próza, dráma” fejezetben a színpadi műveket. Radnóti Sándor a mesékkal együtt tárgyalja a színdarabokat.⁶⁶ Radnóti Zsuzsa önálló tanulmányban,⁶⁷ majd pedig Tarján Tamás egy rövidebb, általa „gyorsrajznak” minősített írásában foglalkozik kifejezetten a színdarabokkal.⁶⁸ Robert Wilsonnak a Pilinszkyre és az ő színházképére gyakorolt hatását elemzi Pályi András esszéje.⁶⁹

⁶³ APÁTI Miklós és BULLA Károly, „Mit jelent Önnek a színház: Beszélgetés írókkal, költőkkel”, *Színház* 12, (1975): 4–7, 5. Pilinszky mellett Simonffy András és Nadas Péter szerepel az interjúban.

⁶⁴ SEPSI, *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, „A színdarabok” fejezet: 119–130.

⁶⁵ TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2002), a „Próza, dráma” fejezet: 170–177.

⁶⁶ RADNÓTI Sándor, „Pilinszky János meséi és drámái”, *Kortárs* 18, 7. sz. (1974): 1157–1164.

⁶⁷ RADNÓTI Zsuzsa, „Gyerekek és katonák – Pilinszky János, a drámaíró”, *Kortárs* 23, 1. sz. (1979): 121–126.

⁶⁸ TARJÁN Tamás, „Pilinszky, a színműíró”, in *„Merre, hogyan?” Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. TASI József, A Petőfi Irodalmi Múzeum könyvei 6 (Budapest: PIM, 1997), 154–158.

⁶⁹ PÁLYI András, „Wilson és Pilinszky”, *Jelenkor* 31, 4. sz. (1988): 321–326.

A Wilson-hatást megelőzően írott színpadi műve, a *KZ-oratórium*⁷⁰ esetében Pilinszky elutasítóan fogadta annak színrevitelét, de szembeötlő, hogy már ekkor (1962-ben) ott szerepel a mozdulatlan dráma fogalma e műve kapcsán (amikor még Simone Weil ilyen jellegű felfogását nem is ismeri). Egy naplójegyzetében 1967 decemberében ezt írja:

„Egy H. P. nevű fiatalember felkeresett tegnap délután. »Kibontotta« 16 realiztikus képben az Egyetemi Színpad számára oratóriumomat. Mekkora félreértés! [...] A »drame immobile« fogalmát H. P. szó szerint értette! Ugyanakkor világos megfogalmazásával magam is adós vagyok még. Át kellene nézmem a régi magyar passiókat és iskoladramákat.»⁷¹

A H. P. monogram Halász Pétert takarja, aki – az Universitas Együttes színészeként – *A pokol nyolcadik köre* címmel készített előadásszöveget Pilinszky oratóriumából, melyet Ruszt József rendezett, s melynek 1967. december 16-án volt az ősbemutatója. Pilinszky még a bemutató előtt vetette papírra idézett véleményét, az előadás azonban – a szerző negatív véleményével szemben – szakmai sikert aratott. A színrevittelt Grotowskitól eredeztetett pszichofizikai tréningek előzték meg. 1968 márciusában a 16. Pármai Nemzetközi Egyetemi Fesztiválon a produkció második díjat kapott, az előadást „a nézők pisszenés nélkül ülték végig, s több mint tízperces vastappsal honorálták a produkciót.”⁷² Halász Pétert még egy vonatkozásban indokolt itt megemlíteni. Ő is látta Wilson 1971-es, *A süket pillantása* című művét, ő Nancyban, az év májusában.⁷³ Az előadás „főszereplője” Sheryl Sutton aztán New Yorkban kapcsolatba került az oda emigrált Halászával és az általuk alapított Squat Színházzal. 1979-ben be is költözött az általuk bérelt épületbe, és szereplője volt az 1980-ban bemutatott *Mr. Dead & Mrs. Free* című előadásuknak.⁷⁴ Ami alapvetően különbözött Pilinszky fentiekben áttekintett színházfelfogásától.

A hetvenes évek eleji Pilinszky-darabok színrevitele közül kettőre került sor a szerző életében, a *Síremlék* 1978 februárjában a Népszínház produkciójában a Várszínházban, Maár Gyula rendezésben, az *Élőképek* pedig 1980 márciusában az Egyetemi Színpadon, Vándorfi László rendezésében került közönség elé. Az előbbiről Nánay István a következőket írta:

⁷⁰ PILINSZKY János, „Sötét mennyország. KZ-oratórium”, *Új Írás* 2, 12. sz. (1962): 1365–1372. A mű a későbbiekben az első megjelenésben alcímként használt címmel jelent meg.

⁷¹ PILINSZKY János, „Naplójegyzet”, in PILINSZKY János, *A mélypont ünnepélye*, szerk. JELENITS István és DOMOKOS Mátyás, 2 kötet. (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1984), 1:341.

⁷² NÁNAY István, *Profán szentély: Színpad a kápolnában* (Pécs: Alexandra Kiadó–ELTE Egyetemi Színpad Alapítvány, 2007), 96. Az előadás részleteiről az abban előbb sűgőként majd szereplőként közreműködő Koós Anna könyvében is olvashatunk: *Színházi történetek – szobában, kirkatban* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009), 35–36, 42–47.

⁷³ Uo., 67–69.

⁷⁴ Uo., 254–255, 271–275.

„[Pilinszky színművének] lényegét Törőcsik Mari hallatlan intenzív színészi jelenlétével csaknem egymaga képes megjeleníteni. Ám az előadás egésze félresikerült. [...] Az asszony körül levő szereplők jól-rosszul felmondják Pilinszky szövegét. De hiányzik a szavak mögött gyűlő feszültség, melyet többek között a mű sajátos, az egymással nem túl szoros összefüggésben levő szövegrészek közötti csendre, szünetekre épülő ritmusa ad, valamint az az eseménytelen cselekvéssor, mely egy-egy ilyen csendben létrejöhet. De a csend is és a csend tartalmának megjelenítése is hiányzik, marad Törőcsik mosolya. Ám ez egy egész előadásra nem elegendő.”⁷⁵

Az *Élőképek* ősbemutatója kapcsán Pályi András a kritikájában részletesen ismerteti-elemzi Pilinszky darabját, majd összeveti a megvalósítást a szöveggel, kitérve a lényeges változtatásokra. A rendezést összefüggésbe hozza Wilson színházával, és az összegző bekezdésben kiemeli, hogy a produkció leginkább megnyerő mozzanata a színpadi jelenlét, amelyben szó sincs színpadi illúzióról. Pályi elismeréssel szól az új színészet kereséséről, és arról, hogy „akadt egy színházi csoport, mely vette a fáradságot, s kibogozta magának a színházi üzenetet egy első pillantásra talán színházidegennek tűnő írói látomásból”⁷⁶

Pilinszky János 1981 májusában bekövetkezett halála miatt színműveinek későbbi színreviteleivel már nem találkozhatott. Pilinszky-bemutatókból a színházi adattár huszonegyet tart nyilván, amely számba néhány költői est és balettprodukció is beletartozik. A *Végkifejlet* kötetben kiadott négy színdarabjából eddig – 43 év alatt, 1978-tól 2020 végéig – kilenc bemutató született. Ez azt mutatja, hogy ezek a művek nem épültek be a magyar színház életébe, nem kerültek fel a repertoárra. Pilinszkynek a jelenlét színházáról megfogalmazott víziója – és Robert Wilson színházának inspirációja – nyomán írott darabjait nem igazolta vissza a hazai színházi gyakorlat. Pályi András már 1988-ban azzal összegezte a Wilson-hatást középpontba állító írását, hogy „a költő Pilinszky darabjai [...] máig megmaradtak annak, amik születésük pillanatában lettek: szent és átkozott írói kihívásnak, amire a magyar színház azóta se tudott se igent, se nemet mondani”⁷⁷ Ezt a megállapítást az azóta eltelt bő három évtized megerősítette.

E színdarabok ambivalens hazai recepciója, mely lényegében mellőzi őket mind az irodalomtudományban, mind a színházi gyakorlatban, többféle okra vezethető vissza. A fentiekben azt a vonatkozást emeltem ki, amely Pilinszky – gyakran költői nyelven megfogalmazott – színházi elképzelései, ezeknek egy Robert Wilson-előadásban vélelmezett visszaigazolása, majd e színházi élményből táplálkozó saját

⁷⁵ NÁNAY István, „A Népszínház első lépései”, *Színház* 11, 5. sz. (1978): 1–10, 7.

⁷⁶ PÁLYI András, „Az *Élőképek* kettős színpada: Az Universitas Pilinszky-bemutatójáról”, *Színház* 13, 8. sz. (1980): 15–17, 17.

⁷⁷ PÁLYI, „Wilson és Pilinszky...”, 326.

szépirodalmi szövegek létrehozása, és végül a korábbi színházra vonatkozó kijelentések fikcióba illesztése közötti kapcsolatot helyezte előtérbe.

Pilinszky ennek a folyamatnak minden egyes lépésében regisztert, kontextust váltott, publicisztikából színházba, színházból drámába, drámából párbeszédés prózába lépve át, ám mindvégig megőrizve a költői nyelvnek és szemléletmódnak ezektől a regiszterektől elkülönülő különösségét. A jelenlét színházáról alkotott víziójában annak az ellentmondásnak a feloldására tett költői-gondolati kísérletet, ami az életbeli jelenvalóság és a színház között fennáll. Az általa használt színházfogalom kapcsán az mindvégig eldöntetlen marad, hogy színházon a megkomponált művet vagy az eseményt érti-e. A jelenlét színházának kívánalomként, elérendő célként történő megfogalmazása azt feltételezi, hogy a színház magára öltheti a valóságnak azt a jegyét, hogy ténylegesen megtörténő, ittlévő, jelenlévő legyen – azaz ne legyen fikció, reprezentáció, hanem legyen prezentációvá, vagyis váljék felmutatássá. Felmutatássá abban az értelemben, mint amilyen az úrfelmutatás a misén. Ennek a hívó szemében ténylegesen megtörténő eseménynek a hatása revelatív lehet. Kaffka Margit írja a *Színek és évek*ben: „Gyönyörű fiatal pap volt, szelíden és fehéren állt az oltárnál, mint az Isten báránya, reszketett, és felemelte a megszentelt ostyát. Ájultan esett össze úrfelmutatás után.”⁷⁸ Pilinszky János színházi tárgyú írásaiban mindvégig azt a lehetőséget kereste és remélte a színházban, azaz a színház révén megvalósulni, ami „egyfajta lemondás, mozdulatlanság (ha úgy tetszik »antiszínház«), ami azonban lehetővé teszi számára akár a legszélsőségesebb extázist”⁷⁹

⁷⁸ KAFFKA Margit, *Színek és évek* (Budapest: Móra Kiadó, 1978), 104.

⁷⁹ PILINSZKY János, „Oratorikus forma?”, *Új Ember*, március 10. (1968): 3.

Skutta Franciska¹

MŰVÉSZETEK ÖTVÖZŐDÉSE MARGUERITE DURASNÁL

Marguerite Duras alkotói munkásságát nem lehet csupán egyetlen művészeti ágba sorolni. Pályáját regényíróként kezdte az 1940-es évek Párizsában, de bő évtizeddel később már színdarabot is írt, majd az 1960-as években a filmezés keltette fel érdeklődését, és ettől kezdve mindhárom műfajban alkotott, kisebb-nagyobb szünetekkel, szinte élete végéig. Eredetisége azonban nem ebben rejlik – ismeretes, hogy Rousseau operát is szerzett, Victor Hugo kiválóan rajzolt –, sokkal inkább abban, hogy nála a különböző műfajok és művészeti ágak nem a „békés egymás mellett élés” állapotában léteznek, hanem kölcsönösen hatnak egymásra, és előbb-utóbb olyannyira átveszik egymás tulajdonságait, hogy az eredeti formának egy meglepően új fejleményét mutatják. Ezt jelzi például az a merész műfaji megjelölés, amelyet maga Duras alkalmaz *India Song* című, 1973-ban kiadott művére: „szöveg színház film”, sugallva, hogy e műnek bármilyen megvalósulása lehetséges.²

Ugyanakkor Duras idegenkedett az elméleti irányultságú műelemzéstől, s így nem sejtette, hogy újító törekvései illeszkednek a nem sokkal később – nagyjából az 1990-es évektől – egyre fontosabbá váló intermedialis kutatásokhoz.³ E szerteágazó kutatások számtalan kérdése (például a médiumok fizikai és szemiotikai aspektusa, a köztük létrejövő viszonyrendszer⁴) nem lehet tárgya e tanulmánynak. Úgy tűnik azonban, hogy a különböző művészeti ágak, illetve az őket megvalósító többé-kevésbé komplex médiumok között kitüntetett szerepet kap az „irodalom ~ más művészetek” oppozíció, s így az intermedialitás vizsgálata elvezethet ahhoz, hogy új paradigma alakuljon ki magában az irodalomtudományban.⁵ Az itt követ-

¹ A szerző a Debreceni Egyetem Francia Tanszékének ny. egyetemi docense.

² Marguerite DURAS, *India Song* texte théâtre film (Paris: Gallimard, 1973). A mű eredetileg színdarabnak íródott, de mielőtt bemutatták volna, rádiójáték, majd film készült belőle, s ebben a formában vált híressé. Az 1975-ös cannes-i filmfesztiválon – versenyen kívül – elnyerte a francia művészmozik szövetségének díját. – A magyarul meg nem jelent Duras-művekből vett idézeteket itt saját fordításomban közlöm.

³ „Dass Intermedialität zu den konstanten Phänomenen der Kunst und Literatur zählt, wird von niemandem (mehr) bezweifelt” (Jörg ROBERT, *Einführung in die Intermedialität* (Darmstadt: WBG, 2014), 18.

⁴ Szöveg és kép viszonyáról lásd Jean-Marie KLINKENBERG, „Pour une grammaire générale de la relation texte-image”, *Pratiques* 185–186. sz. (2020), hozzáférés: 2020.10.15, <https://journals.openedition.org/pratiques/8436>.

⁵ Werner WOLF, „Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs ‘The String Quartet’”, *AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 21, 1. sz. (1996): 85–116.

kező elemzés ezt az „irodalomközpontú intermedialitást”⁶ igyekszik követni, annál is inkább, mivel Duras munkásságának franciaországi összkiadása a nagy írói életműveknek szánt legtekintélyesebb Pléiade-sorozatban kapott helyet.⁷

Marguerite Duras munkásságában a műfajok, illetőleg a művészeti ágak közötti átjárás forrása lehet az, hogy bizonyos állandó témák végigkísérik szinte az egész életművet, miközben a kifejezési formák fokozatosan, de erőteljesen megváltoznak. Az író első olyan regénye, amely már a kritikusok – többek között Raymond Queneau – figyelmét is felkeltette, az 1950-ben megjelent *Gát a Csendes-óceánon*⁸ magába sűríti ezeket az erősen önéletrajzi ihletésű, később külön-külön is felbukkanó témákat: az Indokínában nevelkedő francia kamaszlány szeretője révén próbál kitörni a szegénységből s a család fullasztó légköréből, amelyben ellentmondásos, szeretet-gyűlölet viszony fűzi korán özvegyen maradt, a gyermekeiért küzdelmek és megaláztatások sorát vállaló anyjához és erőszakos, ugyanakkor vonzó bátyjához. E témaegyüttesen belül a fián majomszeretettel csüngő anya és a polgári léthez alkalmazkodni képtelen, az idős asszonyt anyagilag kihasználó fiú kapcsolatát ábrázolja a *Naphosszat a fákon* (1954)⁹ című hosszabb elbeszélés, míg a távol-keleti táj, a gyarmatok világa, a bennszülöttek nyomora s velük szemben a gazdag gyarmatosítók csillogó és felszínes társadalmi élete tűnik fel az 1966-os, *Az alkonzul*¹⁰ című regényben, majd az *India Song*ban. Végül az alaptéma központi eleme, a szerelem, a vágy, a szerelmi háromszög – ez utóbbit a *Gát a Csendes-óceánon* cselekményében előrevetíti a lánynak bátyja iránti kétértelmű viszonyulása – szinte valamennyi Duras-mű magját képezi, melyhez legtöbbször más fontos motívum is társul az ötvenes és hatvanas évek regényeiben: a szerelem lehetetlensége (*A gibraltári tengerész*, 1952¹¹), szerelem és halál (*Moderato Cantabile*, 1958,¹² *Nyáron, este fél tizenegykor*, 1960¹³), szerelmi csalódás és lelki sérülés (*Lol V. Stein elragadtatása*, 1964¹⁴),

⁶ „[L]iteraturzentrierte Intermedialität”, uo., 85–93.

⁷ Marguerite DURAS, *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, coll. de la Pléiade, I–II, 2011, III–IV, 2014).

⁸ Marguerite DURAS, *Un barrage contre le Pacifique* (Paris: Gallimard, 1950). A magyar cím a regény hazai színpadi változatából származik (Vígshízház, 1960, színpadra alkalmazta Bartal Ferenc).

⁹ Marguerite DURAS, *Des journées entières dans les arbres* (Paris: Gallimard, 1954); magyarul: „Naphosszat a fákon” in Marguerite DURAS, *Naphosszat a fákon: Három kisregény*, ford. GYERGYAI Albert [Budapest: Magvető Kiadó, 1966] (Bukarest: Kriterion Kiadó, 1973), 5–68.

¹⁰ Marguerite DURAS, *Le Vice-consul* (Paris: Gallimard, 1966); magyarul: *Az alkonzul*, ford. SZABOLCS Katalin (Budapest: Európa Kiadó, 1995).

¹¹ Marguerite DURAS, *Le Marin de Gibraltar* (Paris: Gallimard, 1952).

¹² Marguerite DURAS, *Moderato Cantabile* (Paris: Minuit, 1958); magyarul: „Moderato Cantabile”, in DURAS, *Naphosszat a fákon...*, 69–134.

¹³ Marguerite DURAS, *Dix heures et demie du soir en été* (Paris: Gallimard, 1960); magyarul: „Nyáron, este fél tizenegykor”, ford. KÜRTI György, in Marguerite DURAS, *A tér. Nyáron, este fél tizenegykor*, ford. BERLIN István és KÜRTI György (Budapest: Európa Kiadó, 1989), 87–190.

¹⁴ Marguerite DURAS, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (Paris: Gallimard, 1964).

a szerelem kizárólagosságának elvetése és egyfajta felszabadító, szelíd lázadás (*Le rombolni mondja*, 1969¹⁵). Bár ezek az írások még valamennyien az elbeszélő műfajt képviselik, bennük a visszatérő témák feldolgozása már mutatja az író kísérleteit stílusának megújítására: a kezdeti, úgynevezett „amerikai típusú” regényektől – mint a *Gát a Csendes-óceánon*¹⁶ – Duras eljut egy olyan elvont írásmódhoz, melyből eltűnik a hagyományos cselekmény- és lélekábrázolás, s a meghatározatlan térben és időben mozgó, sokszor névtelen, a mindennapi élet eseményeitől eltávolodott szereplők próbálnak egymással valamiféle alapvető emberi kapcsolatot teremteni. Így alakulnak ki többek között olyan regénypárok, mint a már említett *Az alkonzul és ennek elvontabb változata, az India Song*; hasonlóképp a *Lol V. Stein elragadtatása* és ennek 1971-ben megjelent kísérteties, töredezett újraírása, a *Szerelem*.¹⁷ Annál meglepőbb, hogy az idős Duras váratlanul visszatért a kezdetekhez, s a *Gát a Csendes-óceánon* cselekményét újra elmeséli, immár bevallottan önéletrajzi regényekben, előbb a széles olvasóközönség tetszését kivívó, Goncourt-díjas *A szerető* (1984),¹⁸ majd az ezt részletesebben kidolgozó *Az észak-kínai szerető* (1991)¹⁹ című művekben. Más kérdés, hogy ezek az önéletrajzok már nem a műfaj klasszikus hagyományai szerint íródtak, hiszen erőteljesen keveredik bennük valóság és fikció, s a természetes időrendet minduntalan felborítja a szaggatott, váratlan asszociációk mentén haladó elbeszélés.

Az első lépés a művészetek összekapcsolódásának folyamatában az, hogy a visszatérő témák nem maradnak pusztán az elbeszélő műfaj keretein belül, hanem átkerülnek a színház és a film világába, melyekben Duras először mint színmű- és forgatókönyvíró,²⁰ majd hamarosan mint saját darabjainak és filmjeinek rendezője válik ismertté. Az idők során a témák vándorlása különféle irányokat vehet, s feldolgozásuk is szükségképpen változik a nekik otthont adó új műfaj szabályai szerint. A legtermészetesebb kiindulópont lehet egy régebbi elbeszélés, mint a már említett 1954-es *Naphosszat a fákon*, amely – azonos címmel – 1965-ben Madeleine Renaud emblemikus játékával színdarabként, 1976-ban filmként jelenik meg. Az átválto-

¹⁵ Marguerite DURAS, *Détruire dit-elle* (Paris: Minuit, 1969). A könyv végén már egy esetleges színházi bemutatóra szóló utasítások is vannak.

¹⁶ Ugyanebbe a típusba sorolható az író első két regénye: *Les Impudents* [Szemérmetlenek] (Paris: Plon, 1943), és *La Vie tranquille* [Nyugalmas élet] (Paris: Gallimard, 1944).

¹⁷ Marguerite DURAS, *L'Amour* (Paris: Gallimard, 1971).

¹⁸ Marguerite DURAS, *L'Amant* (Paris: Minuit, 1984); magyarul: *A szerető*, ford. ÁDÁM Péter (Budapest: Európa Kiadó, 1987, továbbá Budapest: Ulpius-ház, 2007).

¹⁹ Marguerite DURAS, *L'Amant de la Chine du Nord* (Paris: Gallimard, 1991); magyarul: *Az észak-kínai szerető*, ford. FÁZSY Anikó (Pomáz: Vaste Monde, 1995).

²⁰ Duras leghíresebb alkotása e téren az Alain Resnais rendezésében készült *Hiroshima mon amour* (*Szerelmem, Hiroshima*, bemutató: 1959, könyv megjelenése: 1960) című film forgatókönyve. Azonban a regényeiből készített filmadaptációktól Duras erősen idegenkedett, így Peter Brook *Moderato Cantabile* (1960) és Jean-Jacques Annaud *L'Amant* (*A szerető*) című 1992-es alkotásától is.

zás azonban történhet ellenkező, ezért szokatlanabb irányban is: Duras első, eredetileg is színpadra írott műve, az 1960-as *A Seine-et-Oise-i viaduktok*²¹ – egy szörnyű gyilkosság története – 1967-ben regényformát ölt, a magyar fordítás szerint *Oroszlánszáj*²² címmel, majd ez a keretes elbeszéléssé alakított mű immár új formájában, de ugyanezen címmel 1968-ban ismét színpadra kerül. Hasonlóképp színpadra írott mű volt a frissen elvált férfi és nő utolsó beszélgetését rögzítő *La Musica* (1965),²³ melyet Duras 1966-ban megfilmesített, bár akkor még Paul Sebannal társrendezésben. Az első olyan film azonban, melyet az író önálló rendezőként jegyez, s amely későbbi filmjeinek egészen egyedi megoldásait már sejteti, a *Lerombolni mondja* című regényből forgatott film (mindkettő 1969-ből való). Durast valósággal felvillanyozza a filmezés, s egy bő évtized alatt közel húsz filmet készít, de úgy, hogy legtöbbször fenntartja a műfajok, művészetek közötti átjárást: így például 1973-ban film készült a *Szerelem* (1971) című regény felhasználásával *A Gangesz asszonya*²⁴ címmel; 1975-ben megszületett az *India Song* filmváltozata, melyből a filmtörténetben valószínűleg páratlan megoldással – a régi szöveghez társított új képsorral – újabb film keletkezett, az 1976-os *Az ő velencei neve a puszta Calcuttában*.²⁵ E felsorolás korántsem teljes, de talán így is sejteni engedí Marguerite Duras művészi eredetiségét, a szó és a kép összekapcsolásának lehetőségeit kutató író-filmalkotó szenvedélyes kísérletező kedvét.

A visszatérő témák folyamatos vándorlása önmagában természetesen még nem feltétlenül eredményezi a műfajok, illetőleg művészetek összeolvadását, ehhez mélyebb szerkezeti és kifejezésbeli változásokra is szükség van. Duras művészetében ezek a változások a regényen belül indultak meg, majd pedig színpadi műveiben és filmjeiben is jelentkeztek. Egyik korai regénye, az 1953-ban kiadott *A tarquiniai lovcskák*²⁶ bizonyos fokig már filmszerű írásmódot mutat: szinte forgatókönyvként működhetne a két ellentétes helyszínű és hangulatú, kevés narrátori kommentárral kísért jelenetsor rendszeres váltakozása, melyben az olasz tengerparton nyaraló, enyhén unatkozó fiatalok beszélgetései élesen szemben állnak a közeli hegyekben lakó, fiukat elvesztett idős házaspár néma gyászával. Az 1955-ös *A tér*²⁷ című dialógusregény viszont inkább színpadra kívánczik, hiszen a gazdag házaspár gyermekére vigyázó fiatal lány és az utazó ügynök véletlen találkozásából eredő beszélge-

²¹ Marguerite DURAS, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* (Paris: Gallimard, 1960).

²² Marguerite DURAS, *L'Amante anglaise* (Paris: Gallimard, 1967); magyarul: *Oroszlánszáj*, ford. FARKAS Márta (Budapest: Európa Kiadó, 1969, majd 1978, 1986).

²³ Marguerite DURAS, „La Musica”, in Marguerite DURAS, *Théâtre I.* (Paris: Gallimard, 1965), 137–171.

²⁴ Marguerite DURAS, *La Femme du Gange* (Paris: Gallimard, 1973).

²⁵ *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Mindkét film forgatásának helyszíne a franciaországi Rothschild-palota.

²⁶ Marguerite DURAS, *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (Paris: Gallimard, 1953).

²⁷ Marguerite DURAS, *Le Square* (Paris: Gallimard, 1955); magyarul: „A tér”, ford. BERLIN Iván, in DURAS, *A tér. Nyáron, este fél tizenegykor*, 5–86.

tést csak ritkán szakítja meg egy-egy rövid, színpadi utasításra emlékeztető narrátori megjegyzés. Nem meglepő, hogy ezt a klasszikus hármas egységet megvalósító művet 1965-ben színpadra vitték.

A regények között azonban az első, amely írásmódjával jelentős fordulatot hozott Marguerite Duras művészetében, az 1958-as *Moderato Cantabile*. Az író, aki akkoriban szenvedélyes szerelmi viszonyt folytatott Gérard Jarlot íróval, úgy akarta megörökíteni ezt az érzést, hogy regényt alkotott belőle, méghozzá – saját megfogalmazásában – a „leginkább önéletrajzi regényt”, már ami a „belső élményt” illeti.²⁸ Ehhez viszont olyan új formát keresett, amely nem az események közvetlen ábrázolására törekszik, hanem a mű magát az élményt közvetíti, „inkább költeménynek készült”,²⁹ s benne a látszólagos objektivitás mögött meghúzódó lírai, az érzéseket finoman sejtető előadásmód³⁰ mélyen átélhetővé teszi a gazdag gyáros felesége, Anne Desbaresdes és a gyárból elbocsátott munkás, Chauvin közötti szerelem lehetetlenségét.

A regény költőisége két fő forrásból eredeztethető: bizonyos szerkesztési megoldásai a zenével, míg az „ecsetvonásnyi leírások”³¹ a festészettel rokonítják a művet. Természetesen a zenei és festészeti párhuzam csakis metaforikusan értendő, hiszen a regény egyetlen médiumon, a nyelven belül marad.³²

Már a *Moderato Cantabile* cím előrevetíti a hősnő ellentmondásos élethelyzetét, a túlzottan szabályos mindennapokból (*moderato*) kitörni vágyás (*cantabile*) reménytelenségét. S valószínűleg az sem véletlen, hogy az események elbeszélése épp a leganyagtalanabb művészet, a zene jegyében épül fel, hiszen Anne „házasságtörése” mindössze a hősnő lelkében fogalmazódik meg, s ő és Chauvin csak egyszer érintik meg egymást, végső búcsúzásukkor. A cím által képviselt zeneiség azután – amellet, hogy maga a zene Anne kisfiának zongoraleckéi révén a cselekmény részét képezi – az elbeszélés teljes folyamatában fontos szerkesztési elvként működik. A fejezeteket ismétlődő események tagolják (egy héten át a hősnő elindul otthonról,

²⁸ „L'œuvre la plus autobiographique [...] du point de vue de l'expérience intérieure.” Bettina L. KNAPP, „Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin”, *The French Review* 44, 4. sz. (1971): 653–664, 654.

²⁹ „Ça veut plutôt être un poème”, uo., 655.

³⁰ A regény kapcsán „a sejtetés győzelmé”-ről („le triomphe de la litote”) beszél Henri HELL, „L'univers romanesque de Marguerite Duras”, in Marguerite DURAS, *Moderato Cantabile* (Paris: Union Générale d'Éditions, 1962²), 117–133, 133; a művet a racine-i tragédiához hasonlítja Lloyd BISHOP, „Classical Structure and Style in »Moderato Cantabile«” [1974], in Lloyd BISHOP, *In Search of Style: Essays in French Literary Stylistics* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1982), 132–158.

³¹ Duras kifejezésével: „descriptions par touches de couleur” (KNAPP, „Interviews avec Marguerite Duras...”, 655).

³² Vö. „Jede Medienreflexion enthält selbst eine intermediale Komponente. Sie sucht das Neue gewissermaßen uneigentlich (metaphorisch) im Lichte des Alten zu beschreiben” (ROBERT, *Einführung in die Intermedialität*, 24).

egy kávéházban találkozik Chauvinnel, majd hazatér), az ismétlés egyhangúságát a fokozás oldja (Anne egyre többet iszik, közben önkéntelenül egyre többet árul el gondolataiból, s egyre később jár haza), a helyzet ellentmondásosságát pedig az „ellenpontos” szerkesztés hangsúlyozza (a hősnőnek van egy számára előírt és egy titkos élete, a kettő két ellentétes térhez kapcsolódik, amennyiben az elegáns városnegyedből a kikötői munkásnegyedbe jár a találkákra). Miközben ezek az eljárások a nagyobb cselekményegységeket határolják el, bizonyos kisebb események ismétlődése – szinte wagneri vezérmotívumként – különös figyelemfelkeltő és emlékeztető szerepet tölt be, mert egyetlen apró mozzanatba sűrítve mindig azonos jelentést hordoz. Ilyen vezérmotívum a munkaidő végét jelző gyári sziréna, amely Anne és Chauvin találkozásainak végét is jelenti, s ahogy egyre szomorúbb az elválás, úgy tűnik számukra egyre könnyörtelenebbnek a sziréna hangja, sőt a végső búcsú estéjén a sziréna „el sem akart már hallgatni”.³³

Míg a zenei párhuzam inkább a *Moderato Cantabile* szerkezetét érinti, a festőiség a látványok megragadásában fejeződik ki. Ebben a rövid, főként a hősök párbeszédeire épülő regényben az elbeszélő csak villanásnyi leírásokra szorítkozik, melyek azonban itt nem egyszerűen színpadi utasításokra emlékeztetnek, hanem költői képek segítségével láttatják a teret vagy a szereplőket, miközben e képek legtöbbször túlmutatnak önmagukon, és a szereplők lelkiállapotát, érzelmeit is tükrözik. Így az alkonyatban vöröslő napkorong szintén a hazaindulásra figyelmeztet, a hazáig hosszan elnyúló Tengeri Körút látványa Anne számára csüggesztő; ezzel szemben kisfia iránti rajongását érzékelteti egy költői metafora: „a felkelő esti szél [...] felborzolta e makacs gyermek füvesen könnyű hajfürtjeit” (107),³⁴ a gyorsan elvirágzó magnóliák képéhez viszont az elmúlás gondolatát társítja egy oximoron: „Kinn a parkban a magnóliák gyászos virágzásukra készülnek” (120),³⁵ s e kép a főhősök szerelmének közeli, elkerülhetetlen végét sejteti. Az események és érzelmek közvetlen megnevezése helyett alkalmazott áttételes kifejezőmód teremt meg e regény líraiságát.

Egyébként Duras későbbi elbeszélő szövegeiben a költőiséget – a zenei és festői eszközökön túl – még a tipográfia is hangsúlyozza: a könyvek lapjai egyre levegősebbek, a sorok egyre rövidebbek, a néhány szavas, gyakran központozás nélküli mondatok szinte verssorokként rendeződnek egymás alá, s a szöveg szabadvers benyomását kelti:

³³ DURAS, „Moderato Cantabile”, 1973, 132. – „La sirène, ce soir-là, fut interminable” (*Moderato Cantabile*, 1958, 152). – A zene további jelentéseiről a regényben lásd TEGYEY Gabriella, *Hangok, összhangzatok: Hat 20. századi francia írónő* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2011), 75–87.

³⁴ „[...] la brise qui se levait [...] fit frémir l’herbe des cheveux de cet enfant obstiné” (*Moderato Cantabile*, 1958, 96 – szó szerint: [a szél felborzolta a gyermek] „hajának fűvét”).

³⁵ „Dehors, dans le parc, les magnolias élaborent leur floraison funèbre”, uo., 125.

Césarée
 Césarée
 A helyet így hívják
 Césarée
 Cesarea

Csak a történet emléke marad
 és egy szó, hogy megnevezze
 Césarée
 A teljesség.
 Csak a hely
 És a szó.³⁶

A *Moderato Cantabile* azonban nemcsak költőiségével újítja meg a hagyományos regényírást, hanem filmszerű előadásmódjával is. Ennek előzményei ugyan már megtalálhatók az említett *A tarquiniai lovacsák* című regényben, de Anne és Chauvin történetének elbeszélésében az író a „kameratechnika” még több lehetőségét kihasználta. Itt ugyanis a korábbi regényhez viszonyítva a hagyományos elbeszélői „mindentudás” alig érvényesül, eltekintve talán a híres vacsorajelenettől, melyben az elbeszélő – a késve, részegen hazaérő Anne-nal együtt érezve – maró gúnnyal mutatja be az ellenszenves előkelő társaság mesterkélt viselkedését s jólneveltsége mögött meghúzódó önteltségét. Ennek ellenére ez a jelenet is tartogat filmtechnikai megoldást, mégpedig a két helyszínen (bent, Anne-nal, a vacsoraasztalnál és kint, Chauvinnal, a kert rácsain kívül) egyidejűleg zajló események közötti hirtelen váltásokat: „A vendég hölgyek szintén isznak, ők is felemelik sorra meztelen, élveteg, tökéletes, de egyúttal házastársi karjukat. Kinn a parton az a férfi egy dalt füttyörész, délután hallotta egy kikötői kávéházban” (124).³⁷ Ugyanakkor a regény többi jelenetében az olvasó közvetlenül csak az egy térben érzékelhető eseményekről és jelenségekről vehet tudomást, a lelki folyamatokra pedig a szereplők beszédéből vagy viselkedéséből következtethet; ez utóbbi esetben viszont csupán a narrátor bizony-

³⁶ „Césarée / Césarée / L'endroit s'appelle ainsi / Césarée / Cesarea // Il n'en reste que la mémoire de l'histoire / et ce seul mot pour la nommer / Césarée / La totalité. / Rien que l'endroit / Et le mot.” Marguerite DURAS, *Le Navire Night – Césarée – Les Mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner* (Paris: Mercure de France, 1979), 95.

³⁷ „D'autres femmes boivent à leur tour, elles lèvent de même leurs bras nus, délectables, irréprochables, mais d'épouses. Sur la grève, l'homme siffle une chanson entendue dans l'après-midi dans un café du port” (*Moderato Cantabile*, 1958, 134). – A váltások itt sokkal gyorsabb tempót eredményeznek, mint *A tarquiniai lovacsák*ban. A *Moderato Cantabile* azonban a „lassított felvételt” példáját is adja olyankor, amikor egy természeténél fogva rövid mozdulatot a különböző igealakok segítségével időben kitágítva ábrázol: „Anne Desbaresdes próbált felkelni, nehezen, lassan, végre felkelt” (*Moderato Cantabile*, 1973, 93). – „Elle se leva, se leva avec lenteur, fut levée” (*Moderato Cantabile*, 1958, 63).

talanságát kifejező értelmezésre támaszkodhat: [a kisfiú] „[m]ozdulata oly közvetlen volt, hogy talán a tanárnő is elismerte az ártatlanságát” (71).³⁸ A szövegben oly gyakori érzéki benyomások azonban a filmművészetből kölcsönzött változatos technikák segítségével jelennek meg. Az első zongoralecke alatt bekövetkezett szerelmi gyilkosság (amely majd ürügyet szolgáltat Anne és Chauvin beszélgetéseire és a párral történő lelki azonosulásukra) először csak az ablakon át behallatszó sikoly révén válik érzékelhetővé, majd a „kamera” az ablakhoz siető szereplők tekintetét követve a magasból lefelé irányítva rögzíti a látottakat: „Bal felől, a tengerparton, hús méterre a bérháztól, egy kávéház ajtajával szemben, egész csoport sűrűsödött össze” (74).³⁹ Az óra végeztével az eddig rögzített állású kamera Anne mozgását követi, aki a tömegbe furakodva közvetlen közletről pillantja meg a gyilkos szemét: „Nem volt benne semmi kifejezés, csupán csak a vágyáé, de azt mintha villám érte volna, megmeredt abban a pillanatban, s elfordult a világtól” (75).⁴⁰ A regényben ez az első igazi közelkép, amely később, a párbeszéd jelenetek során uralkodóvá válik, hiszen Anne és Chauvin – a szavakon túl – egymás tekintetéből és mozdulataiból is próbálnak olvasni, s olyankor a szemek és kezek a környező térből a kamera által mintegy kimetszve szinte az egész elképzelt filmvásznat betöltik: „Mialatt [a férfi] ivott, felvetett szemében az alkony fénye úgy villant fel, olyan pontosan, mint a végzet. Anne Desbaresdes észrevette” (97).⁴¹ A közelkép ellentéte, a nagytotál, a helyszínek jellegéből adódóan sokkal ritkább, de ha előfordul, többnyire a zárt terkekből kitekintő szereplők szeme elé táruló látványt mutatja, s egyúttal az elvagyodás érzését kelti, mint a kisfiúban és anyjában a zongoraóra alatt: „Kigyulladt felhők roppant félszigete tündökölt hirtelen a horizonton, s múltó és hervatag ragyogásuk más utakra vezette a gondolatot” (110).⁴² E példák egyúttal azt is érzékeltetik, hogy a narrátor a látványokat a szereplők nézőpontjából (Anne Desbaresdes „észrevette”), az ő érzéseikhez, vágyaikhoz igazítva ábrázolja, s ennyiben Duras filmes technikája erősen különbözik a francia „új regény” képviselőinek általában hűvös, érzelmentes elbeszélésmódjától.⁴³

A *Moderato Cantabile* számos, fényhatást idéző mondata arra is emlékeztet, hogy a film – egyébként a fényképhez hasonlóan – a fény művészete, csakhogy a

³⁸ „Son geste fut désinvolte et peut-être la dame convint-elle de son innocence”, uo., 15.

³⁹ „Sur la gauche du quai, à une vingtaine de mètres de l'immeuble, face à la porte d'un café, un groupe s'était déjà formé”, uo., 20.

⁴⁰ „Toute expression en avait disparu, exceptée celle, foudroyée, indélébile, inversée du monde, de son désir”, uo., 23.

⁴¹ „Pendant qu'il buvait, dans ses yeux levés le couchant passa avec la précision du hasard. Elle le vit”, uo., 73.

⁴² „Une monumentale presque île de nuages incendiés surgit à l'horizon dont la splendeur fragile et fugace forçait la pensée vers d'autres voies”, uo., 101.

⁴³ Objektivitás, szubjektivitás és nézőpont összefonódásáról Duras regényeiben lásd SKUTTA Franciska, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, Studia Romanica: Series litteraria 8 (Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1981).

fényképpel ellentétben a fény változását is meg tudja ragadni. Márpedig a fények játékát Duras különös előszeretettel érzékelteti regényeiben, elsősorban a mozgást jelentő igék segítségével. Anne – és csak ő – Chauvin szemében a „felvillanó” alkonyt látta meg, míg a kisfia szemében tükröződő fényeket – szintén Anne nézőpontjából⁴⁴ – így festi le az elbeszélő: „A szeme, ma délután, majdnem olyan volt, mint az ég színe, azzal a kis különbséggel, hogy aranyhaja is benne táncolt” (105).⁴⁵ A későbbi regényekben a fény egyre nagyobb jelentőségre tesz szert. Az 1962-ben kiadott *Andesmas úr délutánja*⁴⁶ című regényben a fények apró változásai jelzik az idő múlását, melynek során az idős Andesmas úr kerti fotelében ülve várja az építész, aki majd teraszt alakít ki a ház előtt Andesmas úr imádott lánya, Valérie számára. A magányos várakozás közben az építész helyett mindig más érkezik, előbb egy kutya, aztán az építész kislánya, majd az építész felesége, s apránként kiderül, hogy az építész azért késik, mert magáról megfeledkezve Valérie-vel táncol az utcabálban, ahonnan felhallatszik a zene és Valérie éneke. Órák telnek így el, s miközben a nyári nap ragyogó fénye fokozatosan szürkületbe hanyatlik, s az árnyék mindinkább bevonja a magatehetetlen öregúr és a kétségbeesett asszony alakját, egyértelművé válik a várakozás hiábavalósága, és hogy mindketten elveszíti azt, akit szerettek. A fény változása így kettős értelmet nyer: egyrészt tagolja a cselekményt, másrészt jelképesen a reményvesztés érzését fejezi ki. Végül a fény- és hanghatások szinte „főszereplővé” válnak a már említett, 1971-es *Szerelem* című regényben. Ebben a műben a névtelen, árnyékszerű szereplők (két férfi és egy nő) emlékfoszlányokban próbálják felidézni a múltat, a tragikusan elvesztett szerelmet – melynek történetét az olvasó az 1964-ben megjelent *Lol V. Stein elragadtatása* című regényből ismerheti –, s a társadalomból kiszakadva a tengerparton, a szabad ég alatt töltik napjaikat. Életük ritmusát a természeti jelenségek szabják meg, a fények élessége vagy halványulása, a hullámok morajlása, a sirályok rikoltozása. Minden, ami a végtelen térben történik, szinte megbabonázza őket, s így nem meglepő, hogy a regényben a teret ábrázoló kifejezések mellett a leggyakoribbak a tér érzékelésére vonatkozó szavak, a „szem”, a „nézés”, a „figyelem”, melyek által a többnyire nagytotálban bemutatott látványok egy-egy szereplői nézőponthoz kapcsolódnak, s a cselekmény során egy a teljességet idéző láncolatot képeznek: „[a] tenger, az ég betölti a teret”, majd „[a] nő mutatja maga előtt a tengert, a partot, [...] a teljességet”.⁴⁷

⁴⁴ „Csak az anyja láthatta a szemét”, „Moderato Cantabile”, 1973, 105. – „Seule, sa mère pouvait voir ses yeux”, *Moderato Cantabile*, 1958, 92.

⁴⁵ „Ses yeux étaient à peu près de la couleur du ciel, ce soir-là, à cette chose près qu’il y dansait l’or de ses cheveux”, uo.

⁴⁶ Marguerite DURAS, *L’Après-midi de monsieur Andesmas* (Paris: Gallimard, 1962); magyarul: „Andesmas úr délutánja”, in DURAS, *Naphosszat a fákön*, 135–201.

⁴⁷ „La mer, le ciel, occupent l’espace”, „Elle montre devant elle, la mer, la plage, [...] la totalité”. DURAS, *L’Amour*, 9, 14.

A filmszerű írásmód azonban csak egyik oldala Marguerite Duras újító törekvéseinek, aki a hatvanas évek közepétől kezdve egészen egyéni, szokatlan megoldásokat vezetett be színdarabjainak előadásmódjába és – mindennél inkább – filmjeibe is. E két művészeti ágban született alkotásai annyiban hasonlítanak ugyan regényeihez, hogy a hagyományos értelemben vett cselekmény bennük is csak valamilyen lecsupaszított formában, alig körvonalazott szereplőkkel és semleges térben jelenik meg, de miközben a regények szinte szavakkal megfestett képkockák sorává alakulnak, a színház- és filmművészetben a közvetlenül érzékelhető látványok helyett Durasnál az emberi beszéd kapja a főszerepet. A szokásos nézői elvárással szemben nála a színpadi/filmbeli tér nem törekszik a regényekben ábrázolt tárgyiasságok „meghatározatlan helyeinek” kitöltésére.⁴⁸

A színház Marguerite Duras felfogásában ugyanis nem arra való, hogy minden ízében a valóság illúzióját keltse, ezért nincs szüksége a hagyományos rendezésben elképzelt színpadképre és színészi játékra sem. Duras darabjaiban a színpad majdnem üres, de nem azért, hogy a színészeknek szabadabb mozgásteret, játéklehetőséget biztosítson, épp ellenkezőleg, a gyakran csak két vagy három szereplő szinte mozdulatlanságba merevedve adja elő szövegét, mert – mint Duras mondja – „miközben történik a nyelv, mi mást kellene eljátszani?”⁴⁹ Az így különös jelentőséget nyert szövegmondás paradox módon a klasszikus színházi dikciót idézi, de anélkül, hogy a rituális lassúsággal kiejtett szavakat, a nyelv zeneiségét megzavarná bármiféle drámai akció vagy színpadi látvány. Ennek a rendkívül visszafogott előadásmódnak a célja pedig épp az, hogy megadja a nézőnek a könyv olvasásakor érzett szabadságot: „Mintha fellapoznánk egy könyvet, mintha az, amit a színházban megmutatunk, ugyanúgy elindítaná az ábrándozást, mint egy könyv olvasása” – mondta az író-rendező egy interjújában.⁵⁰ Ám Duras színháza mégsem pusztán a hangos olvasásra vagy a rádiójáték műfajára emlékeztet, mert nem a hallás az egyetlen érzékelés, amelynek működnie kell a befogadásakor, hanem összekapcsolódik vele a látás, a fények által a színészek arcára irányított nézés, folyamatos figyelem, s ez viszont a színpadi rendezés újabb érdekes lehetőségét, a filmszerű megoldásokat kínálja, mint azt az 1965-ös *La Musica* színpadi utasítása jelzi: „A rendezés legyen filmszerű. Erős megvilágítás az arcokon, ami megfelelne a közelképnek, s időnként

⁴⁸ Vö. Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás* [1931], ford. BONYHAI Gábor (Budapest: Gondolat Kiadó, 1977), 253–262. Természetesen a színpadi/filmbeli térben „ábrázolt tárgyiasságok” sem tekinthetők „reális tárgyakká”, melyeknek „ígytlében *nincs meghatározatlan hely*” (uo., 254, kiemelés az eredetiben), csak az érzéki észlelés gazdagabb kitöltést tesz lehetővé.

⁴⁹ „[...] tandis que le langage a lieu, qu’y a-t-il à jouer?” *Le Matin*, 1983. szeptember 29., idézi Christiane BLOT-LABARRÈRE, *Marguerite Duras* (Paris: Seuil, 1992), 244. Duras számára a szó fontossága összefügghet azzal, hogy gyermekként játszótársaitól megtanulta a vietnami nyelvet, melyben egyazon hangalak különböző dallamú ejtései jelentéseket különböztetnek meg.

⁵⁰ „Il s’agit de déplier un livre, de faire passer au théâtre le matériau qui engendre le rêve pendant qu’on lit un livre.” (*Le Quotidien de Paris*, 1977. október 25.), idézi Laure ADLER, *Marguerite Duras* (Paris: Gallimard, 1998), 702.

ezek az arcok sötétbe merülnek. A színpad többi része boruljon árnyékba, ahogy halad előre a szöveg.⁵¹ Valószínűleg itt fogalmazódik meg Marguerite Duras írásai-ban először – mintegy metanyelvi szinten – az a tudatos művészi elképzelés, hogy bizonyos fokig a filmes technika eszközeivel élve alakítsa akár elbeszélő, akár színpadi műveit. A gyakorlatban viszont Duras ezeket a technikákat már néhány évvel korábban elleshette – forgatókönyvíróként – olyan nagy rendezőktől, mint Alain Resnais, a *Szerelmem, Hirosima* (1959) alkotója, vagy az 1961-es *Ilyen hosszú távollét*⁵² című film rendezője, Henri Colpi, hogy azután a *La Musica* 1966-os filmre vi-telekor Paul Seban mellett már társrendezésre vállalkozhasson. Duras számára az áttörést azonban a már említett *Lerombolni mondja* című regényből készült saját rendezésű filmje hozta meg 1969-ben, amely merőben eltért a hagyományos fil-mektől, mind a filmkészítés folyamatát, mind pedig a kész filmet tekintve.

Marguerite Duras nem szerette a kommersz filmet, irtózott a sok pénzt felemész-tő hatásvadász filmgyártástól, nem mozgott filmes körökben, és saját erőből sem tudott volna a forgatásra áldozni, ezért – a szükségből erényt kovácsolva – szinte a semmiből alkotta meg első filmjét, és erről az útról később sem tért le, megteremtve így egészen egyedi és különös filmművészetét. A néhány embert (nem utolsósorban Duras korábbi élettársát, Dionys Mascolót és közös gyermeküket, a fotográfus Jean Mascolót) foglalkoztató stáb munkája alig került pénzbe, ugyanis a színészek és a többi résztvevők nem kaptak honoráriumot, ők a kísérlet izgalma és Duras iránti barátságuk, sőt rajongásuk miatt vállalkoztak a forgatásra, amit az immár filmren-dező író azzal hálált meg, hogy neauphle-le-château-i házában szállásolta el és saját főztjével kínálta az egész társaságot. Duras számára a forgatás a barátság és a felsza-badult együttlét ünnepe lett, míg maga a film – az első és az összes többi – a kép és a szó ünnepe. Bár a filmet összetettsége ellenére elsősorban a kép művészetének szokás tekinteni, melynek befogadója a néző, Duras filmjeiben a kép és a szó (más, gyakran zenei hanghatásokkal együtt) egyenrangúvá válik, sőt a szó egyre fonto-sabb lesz, akár függetlenedhet is a képtől, s a néző bizonyos esetekben átalakul a film hallgatójává. Hasonló tehát a helyzet ahhoz, ami Duras színházában történik, s mivel ez a színház a könyvhöz, az íráshoz kíván idomulni, összeér e három művé-szeti ág, melyek ötvöződése legmélyebben Duras filmjeiben valósul meg: a „látható” film „hallható”, végül szinte „olvasható” filmmé válik.

⁵¹ „La mise en scène devrait être de caractère cinématographique. Éclairage violent des visages qui équivaldrait aux plans rapprochés et plongée de ces visages dans le noir, parfois. Le reste de la scène devrait être gagné par l'ombre à mesure que progressent les propos” (DURAS, „La Musica”, 141). – A két médium egymásba játsása tompítja a köztük lévő tagadhatatlan különbséget, ame-lyet áthághatatlanak tételez a következő megállapítás: „They have a different grammar: cine-ma’s various shots, their linking and editing, have no parallel in a stage play”. Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2006), 43.

⁵² *Une aussi longue absence*. A forgatókönyv Duras és Gérard Jarlot közös alkotása.

A *Lerombolni mondja* ennek a folyamatnak az első állomása, melynek újdonságát még nem annyira a meglepő filmes technika, mint inkább a különös légkör adja: egy hotel – esetleg szanatórium – négy lakója (két nő és két férfi) a társadalmi kapcsolatokon, a házassági köteléken felülemelkedve próbálja kifejezni egymás iránti vágyakozását, a közöttük megszülető elemi összetartozás érzését. Cselekmény híján a szereplők tétova mozdulatai, réveteg vagy fürkésző tekintetei, habozó, máskor pengeéles szavai adják meg a rendkívül lassú tempójú film ritmusát, melyben fontos szerep jut a csendnek és a zenének: a csend a szenvedélyes figyelem terepe, a film végén pedig az egyre erősödő Bach-zene (*A fuga művészete* részlete) a szereplők feltörő nevetésével egybeolvadva az ő szelíd lázadásuk felszabadító érzését közvetíti.⁵³ Lényegét tekintve még ehhez a korszakhoz tartozik az 1973-as *Nathalie Granger* című, az előzőhöz képest realistább film,⁵⁴ amely két nő és a címbeli lázadó természetű kislány egy napját ábrázolja otthon. A helyszín tehát ismét zárt tér, méghozzá Marguerite Duras háza, amely itt a női létezés kerete, és amely szinte „főszereplőjévé”⁵⁵ válik az otthoni teendők végzésén alapuló szűkös cselekménynek. A kamera sokszor csak a belső teret pásztázza – egy-egy szereplő nézőpontjából –, vagy a hétköznapi tevékenységbe szóltanul belefeledkező szereplőket fényképezi (Jeanne Moreau-t, amint lassú, gondos mozdulatokkal leszedi az ebédlőasztalt); ez a film tehát ugyanúgy a gyakori, hosszú csendek (és az időnként felhangzó zene)⁵⁶ filmje, mint a *Lerombolni mondja*. A két filmet még egy tartalmi motívum is összeköti: a zárt térben élők közössége mindkettőben olyannyira szoros, és olyannyira más, mint a kinti világban élőké, hogy egy „kívülről” érkező férfi (a szanatórium egyik lakójának férje, illetőleg a házba becsengető ügynök) értetlenül áll előttük, és szinte rémülten menekül, holott a „bentiek” készséggel maguk közé fogadnák. Márpedig a „bent” és a „kint” ellentéte szintén több Duras-műben megjelenik, a filmek előtt lehangsúlyosabban a *Moderato Cantabile* cselekményszövéseben.

A *Nathalie Granger* bemutatásának évében, 1973-ban azonban egy másik (fentebb említett) film, *A Gangesz asszonya* hozza meg a gyökeres változást – s ezzel a második korszakot – Marguerite Duras filmművészetében, amelynek legfőbb újítása a kép és a hang szétválása, függetlenedése. Duras egyenesen két önálló filmnek tekinti e munkáját, melyben a „kép filmje” a forgatókönyvben rögzített anyag, a „Hangok filmje” viszont nem volt tervbe véve, ám a montázs végeztével egyszer csak megjelent: „Messziről érkezett, de honnan? Rávetette magát a képre, behatolt

⁵³ A regényszövegben (amely az első kiadásban 136 kis oldal) maga a „csend” szó több mint százszor szerepel, a regény vége felé oldalanként átlagban ötször. A „lázasítás” gondolata valószínűleg nem független az egy évvel korábbi franciaországi ’68-as eseményektől, melyeknek Duras aktív részese volt.

⁵⁴ Marguerite DURAS, *Nathalie Granger* (Paris: Gallimard, 1973).

⁵⁵ Duras egy beszélgetésben azt fejtegeti, hogy filmjét a neauphle-le-château-i ház ihlette. Lásd Marguerite DURAS et Michelle PORTE, *Les Lieux de Marguerite Duras* [Marguerite Duras helyei] (Paris: Minuit, 1977), 16.

⁵⁶ Az engedetlen kislány zongoraleckét vesz, egyszerű kis darabot próbálgat.

abba a helybe, ott maradt.”⁵⁷ Ez a kissé misztikus megfogalmazás azután további magyarázatot is kap, melyből kiderül, hogy a két testetlen, fiatal női hang ugyan a forgatás színhelyén beszél (tengerparton, hotelben), de mindig a kamera látókörén kívül, tudomást sem véve a nézőkről, de még a filmbeli szereplőkről sem. A Hangok egymás iránti vágyakozásukat fejezik ki, miközben próbálják felidézni a filmvásznon látható, már rég halott szereplők múltjának, tragikus szerelmeinek emlékfoszlányait. Szavaik tehát nem a csak ritkán megszólaló szereplőkéi, sem a filmvásznon látható „események” kommentárjai, de nem is a hagyományos értelemben vett „fél-re” („Voix off”) megnyilvánulásai, ugyanis „nem segítik a film előrehaladását, épp ellenkezőleg, akadályozzák, zavarják”.⁵⁸ A három korábbi regényből – *Lol V. Stein elragadtatása*, *Az alkonzul és Szerelem* – összeszótt töredékes cselekményről a néző tehát több, egymástól független forrásból értesül, melyek különös erővel hatnak érzekeire: a Hangok halk és kissé elnyújtott zenéje és a látható szereplők „lassított balett”-je⁵⁹ a mindennapi valóságtól eltávolított, álomszerű élményt keltenek.

Hasonló távolító eszközökkel, de azokat még hangsúlyosabbá téve készítette Marguerite Duras az 1975-ös *India Song* című filmet is, amely főként egyetlen regény, *Az alkonzul* cselekményére támaszkodik, s bizonyos szempontból „realistább”, mint *A Gangesz asszonya*. Ebben a díjnyertes filmben a calcuttai francia követségen tartott elegáns fogadás jelenetei váltakoznak a nyomortól és kitzásítottágtól bomlott elméjű koldusnő énekével és eszelős nevetésével, s ez az ellentét csak még jobban kiemeli a távolságot egyrészt a gazdagok világába beilleszkedni nem tudó főszereplők – a nagykövet felesége, Anne-Marie Stretter (Delphine Seyrig) és az önkéntelenül gyilkossá vált alkonzul (Michel Lonsdale) –, másrészt a helybeliek nyomora iránt érzéketlen követségi vendégek között. Azonban a látszólag cselekményesebb film realista élet itt is elveszi a különböző esztétikai benyomások összjátéka, de elsősorban ismét a kép és a hang önállósulása. A követségi palotában és kertben felvett, szinte festői képek eleve hatnak szépségükkel, s közben az előző filmbelinel is gazdagabb hanghatások érik a nézőt: a táncoló főszereplőpár suttogása, a többi tereméből beszűrődő háttérzsongás, a koldusnő éneke és dallamos nevetése, az Anne-Marie-től elválni kényszerülő alkonzul fájdalmas üvöltése, a szinte szünet nélkül hangzó, hol halk, hol hirtelen felcsattanó zene – az *India Song* című dal és Beethoven *Diabelli-variációinak* egy tétele – mind azt segítik, hogy a néző a filmvásznon látottakból visszarévedjen a már halott szereplők múltjába. Ehhez pedig ismét hozzájárulnak az önálló, senkihez nem tartozó Hangok. Ebben a filmben Duras megsokszorozta a Hangok adta lehetőségeket: immár négy Hang szerepel, és bár szavaik jelentése továbbra sincs feltétlenül kapcsolatban a képek tartalmával,

⁵⁷ „Le film de l’image a été prévu, [...] le film des Voix n’a pas été prévu. Il est arrivé une fois le film de l’image monté, terminé. Il est arrivé de loin, d’où? Il s’est jeté sur l’image, a pénétré dans son lieu, est resté”, (DURAS, *La Femme du Gange*, 103), kiemelés az eredetiben.

⁵⁸ „[...] elles ne facilitent pas le déroulement du film, au contraire, elles l’entravent, le troublent”, uo.

⁵⁹ „[B]allet ralenti”, uo., 131.

egymás közötti viszonyuk most közelebről meghatározott, amennyiben két párt alkotnak. Az első pár két szelíd és vágyakozó, sérült lelkű fiatal nő hangja, a másik kettő férfihang, melyek közül az egyik nem tudja feleleveníteni a szereplők múltját, a másik pedig próbálja az emlékezetébe idézni, óvatosan, nehogy ezzel szenvedést okozzon neki. Ezek a hangok tehát – bár itt is testetlenek, arctalanok – egymáshoz képest szinte önálló személyiséggel rendelkeznek, és szavaiknak nagyobb súlya van, mint a szereplők amúgy is ritka megszólalásainak. Talán épp ez, a képtől függetlenített szavak súlya vezette oda Marguerite Durast, hogy egy évvel később, 1976-ban ugyanezzel a kétórányi hanganyaggal elkészítse az *India Song* „lerombolt” változatát *Az ő velencei neve a puszta Calcuttában* címmel.⁶⁰ Ez a film visszatér az *India Song* helyszínére, de azt a maga elhagyatottságában mutatja, s így – a szavak tartalmától függetlenül, de hangulatában azokhoz illeszkedve – a szereplőktől megfosztott üres helyszín önmagában is az elmúlást, a véget, a halált jelképezi.

A filmbeli kép és hang szétválásának folyamatában a harmadik és egyben utolsó állomás az 1977-es *A kamion*⁶¹ című alkotás, melyben a történet – egy magányos idősebb nő az országúton felvéteti magát egy arra haladó kamionba, és foszlányokban mesél életéről a sofőrnek – egyáltalán nem jelenik meg képi formában, ugyanis a vásznon mindössze egy kamion halad át időről időre, amint átszeli a kietlen téli tájat egy Párizs-közi iparvidéken. A nő történetét a néző kizárólag hallás útján ismerheti meg, és azt sem akármilyen körülmények között: Duras neauphle-le-château-i házában, a félhomályos szobában, kislámpa fényénél ül a történet két felolvasója, Gérard Depardieu és Marguerite Duras, akik a szereplők szavain túl még a rendezői utasításokat is közlik a nézővel, a már ismert lassú, az egyes szavak jelentőségét kiemelő előadásmóddal. A film végén pedig még a minimalista képkalkotás is megszűnik, s az utolsó tizenhat másodpercben a néző a teljesen elsötétült filmvászon előtt hallgatja a csendekkel szabdaltszerű zárómondatokat Duras jellegzetesen rituális hanghordozásában.⁶²

Ebben a fejlődési folyamatban a film szinte a hang művészetévé válik, s ezen keresztül – hasonlóan a könyvhöz – a hagyományos filmnél erősebben vonja be a néző képzeletét a befogadás munkájába. Ugyanakkor a hang önállósulásával a kép nem feltétlenül kerül alárendelt helyzetbe, s amennyiben a filmvászon nem sötétül el, a látvány továbbra is fontos szerepet tölt be a filmalkotás egészében. Marguerite

⁶⁰ A cím a velencei születésű, eredetileg zongoraművészeknek készülő Anne-Marie Stretter leánykori nevére utal: Anna Maria Guardi. Duras már az *India Song* bevezetőjében figyelmeztet arra, hogy a neveknek itt mindenekelőtt „zenei jelentésük” („un sens musical”) van. *India Song*, 9.

⁶¹ Marguerite DURAS, *Le camion* (Paris: Minuit, 1977).

⁶² E műben szöveg és kép viszonyának megfordításával kapcsolatban alkalmazható a „logophilie” és az „iconophobie” fogalma, lásd Richard G. SPAVIN, „Pour une lecture de l’adaptation dans *Le camion* de Marguerite Duras”, in Eva AHLSTEDT et Catherine BOUTHORS-PAILLART, eds., *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, Romanica Gothoburgensia 59 (Göteborg: Göteborgs Universitet, 2008), 266. A felolvasott szövegben gyakori feltételes múlt egyenesen megkérdőjelezi a film létét.

Duras filmjeinek különös hangulatához minden bizonnyal hozzájárul az egyes képek minősége és az a szokatlanul lassú tempó, mellyel a kamera végigpásztáz egy teret, egy tárgyat, egy arcot, egy testet, vagy követi a szereplők helyváltoztatását. Sőt a lassúság benyomását az is fokozhatja, ha egy film egyenesen kizárja a kamera mozgását, mint *A Gangesz asszonya*, amely 152 állóképet tartalmaz. Kétségtelen, hogy Duras filmjeiben a mozgókép – a *kinematogramm* – gyakran átadja helyét az állóképnek, s ezért a néző, aki hosszan szemléli a mozdulatlan látványt, úgy érezheti, hogy fényképeket vagy festményeket lát. Duras filmművészetének ily módon ihletője lehet a művészi fényképezés és a festészet is.

E két művészeti ág közül a fényképezés annyiban áll közelebb a filmhez, hogy mindkettő igényli az alkotó és a látvány közé ékelődő felvevőgép alkalmazását, s ez befolyásolja a kép kompozícióját, a kivágást, a mélységet, a megvilágítást, az élességet. A technikai hasonlóságokból tehát eleve adódhat szorosabb kapcsolat film és fotó között, de ezen túlmenően a filmes Marguerite Duras viszonya a fényképezéshez egészen személyes és bensőséges, hiszen fia, Jean Mascolo rendszeresen közreműködött fotográfusként a filmfelvételeken. Másrészt a fénykép mint a múlt lenyomata fontos szerepet játszik Duras műveiben, olyannyira, hogy önéletrajzi regénye, *A szerető* egy „fényképből” születik, mely a tizenöt és fél éves Marguerite-et ábrázolja abban a döntő pillanatban, amikor a későbbi szerető először látja meg a Mekong folyót átszelő kompon. Igaz, ez a fénykép sohasem létezett, de az írói képzelet megteremtette, aprólékosan leírta, s így többszöri felidézése vezérfonallá válhatott az egyébként időben-térben csapongó elbeszélő számára.

A filmekben viszont a néző által ténylegesen látott felvételek, az egyes filmkockák kelthetik fényképek benyomását. Ebből a szempontból Duras valamennyi filmje közül kiemelkedik az *India Song* „lerombolt” változataként jellemzett *Az ő velencei neve a puszta Calcuttában*, amely elejétől végéig szinte fényképsorozatot alkot. Ahogy a lakatlan, lepusztult követségi palotát lassan bejárja a kamera, hosszan elidőzve egy málladozó falfelület, megdőlt ajtószárny, törött ablaküveg, kopott tükör, elagottságában is szép kisebb tárgy vagy a kerti avarban megbúvó kicsorbult kőszobor látványa előtt, a néző úgy érezheti, réges-régi fényképalbumot lapozgat, melynek megfakult képein ismerős helyet fedezhet föl, miközben valakik – az *India Song* Hangjai – az itt élt emberek történetét idézik emlékezetébe. Az épület valaha volt szépségét, elegáns pompáját még sugallja a felvételeken egy-egy különleges látószög vagy a fények és árnyékok játéka, sőt a ház úrnőjének, Anne-Marie Stretternek ott felejtett fényképe is feltűnik egy pillanatra, de az egész látványt belengi az enyészet fölött érzett melankólia. S bár ez a film önmagában teljes értékű, az *India Song* ismerete gazdagítja a művészi élményt, hiszen az egyazon szöveghez fűződő látvány – az intertextualitás szélsőséges megnyilvánulásaként – mintegy megkettőződik, s a nézőnek az a különös érzése támadhat, hogy a filmvászon képei és az emlékezet képei révén egyszerre látja a két filmalkotást.

Míg e két film közül a későbbi áll szorosabb kapcsolatban a művészi fényképezéssel, az *India Song* esztétikus képei talán inkább a festészettel rokoníthatók. Az át-

gondolt kompozíció, a halvány, tört színek, a tompa fények, mind visszafogott szépségű, harmonikus látványt nyújtanak, amelyből a film lassúsága miatt kiragadható egy-egy állókép, egy-egy „festmény”. Mivel a szereplők gyakran zárt térben, a követség termeiben tartózkodnak, a kamera többször visszatér a helyszín egy-egy fontos részletére, mint a zongora s annak lehajtott fedelén elhelyezett jelképes értékű tárgyak: a világító állólámpa rózsaszín ernyővel, néhány rózsaszál vázában, egy fénykép a fiatal Anne-Marie-ről és egy csillogó kristálypohár, benne pezsgő, együttesen finom „csendéletet” alkotnak. A kristály és a csillárok ragyogása s ezek tükröződése a hatalmas falitükrökben lehetne „fénytanulmány”. A mozdulatlan arcok „portrék”, az a jelenet pedig, melyben a fogadás után pihenő Anne-Marie még tompa vörös, hosszú estélyi ruhájában félig hátradőlve hever egy rekamién, s körülötte négy elegánsan feketébe öltözött férfi áll mozdulatlanul a függönyökkel, tükrökkel, aranyozással gazdagon díszített környezetben, talán Ingres vagy Manet „odaliszkjait” idézi. Ebben a filmben kevés lehetőség volt a kinti táj fényképezésére, „megfestésére”, bár a filmet indító hosszan tartó naplemente vagy később az alig hajnalodó égen látható „tájképek” szintén festő ecsetjére kívánczik. Azonban az igazi nagytotálban felvett „tájképek” – főleg a tenger, a parti homok és az ég – más filmekben keresendők, mint például *A Gangesz asszonya* vagy az *Agatha*.⁶³ Ez utóbbi film egy egymást szerelemmel szerető fivér és nővér szívszorító búcsúbeszélgetését rögzíti: a szereplők a klasszikus tragédia hagyománya szerint magázódva szólnak egymáshoz, és a bennük izzó érzelmeket rendkívül tartózkodón, közös emlékeik felidézésével fejezik ki. Még tekintetükkel is alig érintik egymást, s miközben beszélnek, legtöbbször a végtelen tenger felé néznek. Ilyenkor a kamera hosszan magát a kinti tájat mutatja, amely vagy betölti az egész filmvásznat, vagy a hotel halljának ablakai által keretezve látható, akár egy falon függő festmény. Ezek a megkapó tengeri képek, melyeket vízszintesen tagolnak a sejtelmes fények és színárnyalatok, mintha csak Whistler festményei lennének.

Mivel is zárhatnánk Duras sokrétű művészetének ezt a kissé impresszionista és korántsem teljes bemutatását? Talán azzal az összbenyomással, hogy ez az író, színházi és filmes alkotó szenvedélyesen kereste az új kifejezési lehetőségeket és tágította azok határait? Hogy műveiben az írás gyakran képekben valósul meg, a kép viszont hallhatóvá válik, s ebből ered alkotásaiban a művészetek ötvöződése? Mindez igaz lehet, de mégis azt kell elfogadnunk, amit Marguerite Duras fiatal-kora óta érzett és vallott később is: „Író vagyok. Semmi más nem érdemes rólam megjegyezni.”⁶⁴

⁶³ Marguerite DURAS, *Agatha* (Paris: Minuit, 1981).

⁶⁴ „Je suis un écrivain. Rien d'autre qui vaille la peine d'être retenu.” Mottóként idézi: BLOT-LABARRÈRE, *Marguerite Duras*, 223.

Szöllősi Barnabás¹

A FILMÍRÓ MÉSZÖLY MIKLÓS

– *A három burgonyabogár, Úton útfélen, Három burgonyabogár, Ami jön* –

„Bármely esetben, ha a forgatókönyv olyan anyagot tartalmaz, amely nem megfilmesíthető, az még mindig olvasható.”²

Mészöly Miklós sokrétű viszonya a filmhez nem újdonság az életmű ismerői számára. *Film* című regényén³ túl több esszé és tanulmány⁴ írt a médium formanyelvi kérdéseiről, elméleti szövegei közt találunk konkrét filmelemzést és -kritikát is,⁵ prózájának általános jellemzője a vizuális narratíva, az álló- és mozgóképekre való utalás vagy azok motivikus használata. A legfrissebb hagyatéki kutatások, mint amilyen Mészöly műhelynaplójának⁶ vagy Polcz Alaine-nel folytatott levelezésének⁷ kiadása, új adalékot nyújtanak az életmű filmes vetületének vizsgálatához is, melynek feltárását Gelencsér Gábor⁸ részben elvégezte.

Nem szükséges ennél bővebben utalnunk Mészöly film iránti vonzalmára ahhoz, hogy adja magát a kérdés: vajon miért csak kis mértékben, vagy egyáltalán nem vett részt a szerző saját szövegeiből készült három filmadaptáció⁹ forgatókönyvének írásában? E kérdésre természetesen ez a tanulmány sem kíván egyértelmű választ adni. Azonban a Magyar Nemzeti Filmarchívumban végzett kutatásaim során találtam

¹ A szerző a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktori hallgatója.

² Mivel az idézett szövegnek nincs hivatalos magyar fordítása, a főszövegben mindig a saját fordításomat használom, és lábjegyzetben közlöm az eredeti változatot: „In any case, even if the script contains material that cannot be filmed, it can still be read.” Steven PRICE, *The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism* (Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2010), 126.

³ MÉSZÖLY Miklós, *Film* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1976).

⁴ MÉSZÖLY Miklós, „Film és szín”, in MÉSZÖLY Miklós, *A pille magánya* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2006), 248–267; „Fekete-fehér film, színes film”, in *uo.*, 268–281; „Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai”, in *uo.*, 282–294; „Film és könyv”, in *uo.*, 320–322.

⁵ MÉSZÖLY Miklós, „A kiközösítés ürügyei”, in MÉSZÖLY, *A pille magánya*, 295–319; „In memoriam Huszárík Zoltán”, in *uo.*, 322–325; „Egy per historico-patológiája”, in *uo.*, 326–340.

⁶ MÉSZÖLY Miklós, *Műhelynaplók*, kiad., jegyz. THOMKA Beáta és NAGY Boglárka (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2007).

⁷ *A bilincs a szabadság legyen: Mészöly Miklós, Polcz Alaine levelezése 1948–1997*, kiad., jegyz., utószó NAGY Boglárka (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2017).

⁸ GELENCSÉR Gábor, „Jelenetek egy házasságból (Mészöly Miklós és Polcz Alaine levelezése filmekről)”, *Jelenkor* 61, 1. sz. (2018): 277–281.

⁹ *Magasiskola* (Gaál István, 1970), *Pannon töredék* (Sólyom András, 1998) *Film...* (Surányi András, 2000).

egy *Úton útfélen*¹⁰ című forgatókönyvet, melynek írója Mészöly Miklós volt, rendezője pedig Huszárik Zoltán lett volna. E szövegnek négy változatát írta meg Mészöly. Kronológia szerint az első a szerző által 1960-ra datált *A három burgonyabogár*¹¹ című novella, a második a fent említett 1967-es forgatókönyv, melyet 1968-ban *Három burgonyabogár*¹² címmel közölt a *Filmkultúrában*, legvégül pedig *Ami jön*¹³ címmel a *Szárnyas lovak*-kötetbe vette föl az írást. Ez a verzió már a kötet 1979-es megjelenése előtt elkészült, amint arra a szerző Szederkényi Ervinnel való 1973. február 13-ai levélváltása utal: „Az »Ami jön« tetszik, jobb, érdekesebb, mint A három burgonyabogár volt a *Filmkultúrában*”¹⁴ – írta Szederkényi Mészölynek, s javaslatot tett a szöveg részletekben való publikálására a *Jelenkorban*, amit Mészöly nem fogadott el. A filmterv meghiúsulásának körülményei, s később a forgatókönyv szövegének többszöri átdolgozása Mészöly által tehát igen gazdag forrás a fenti kérdésen való gondolkodáshoz.

A Mészölyről szóló szakirodalomban időről-időre megállapítja valaki, hogy a három publikált szövegnek azonos az alapja, ám az archívumban őrzött példányról sehol sem találni említést. Legkörültekintőbben Thomka Beáta ír a szövegek hasonlóságairól, de szigorú értelemben ő sem tárgyalja a három írást egymás mellett.¹⁵ Grendel Lajos is csak *A három burgonyabogár* és az *Ami jön* összehasonlítását végzi el *Visszatalálni* című elemzésében,¹⁶ melyben nem említi, hogy tudomása volna a két szöveg közt megjelent *Három burgonyabogár* című írásról.

Kétségtelen, hogy a három utolsó, tehát az *Úton útfélen*, a *Három burgonyabogár* és az *Ami jön* között kisebbek – ám ennek ellenére jelentősek – az eltérések, mint *A három burgonyabogár* és az *Úton útfélen* között. Annál is inkább fontosnak tartom a négy változat összevetését, hiszen Mészöly levelezésén túl az archívumbéli példány az egyetlen konkrét bizonyítéka annak, hogy Mészöly valóban írt forgatókönyvet, a megfilmesítés lehetőségét pedig a minisztérium is tárgyalta, még hozzá a hatvanas évek második felében, a *Film* írásának idejében, mely Thomka szerint is korszakhatárt jelent az életművön belül. Mint láttuk, a film meghiúsulása később arra vezette Mészölyt, hogy az elkészült szöveget többször is átdolgozza, publikálja, irodalmilag is érvényessé tegye: ne hagyja elveszni a minisztérium többi megvétőzött forgatókönyve között. Bár az életmű korábbi szövegein is kimutatható a film

¹⁰ Mészöly Miklós, *Úton útfélen* (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum Könyvtára Q1397, 1967).

¹¹ Mészöly Miklós, „A három burgonyabogár”, in Mészöly Miklós, *Jelentés öt egérről* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1967), 226–248. A tanulmányban a következő kiadás oldalszámaira hivatkozom: Mészöly Miklós, *Alakulások* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975), 523–542.

¹² Mészöly Miklós, „Három burgonyabogár”, *Filmkultúra* 68, 3. sz. (1968): 99–121.

¹³ Mészöly Miklós, „Ami jön (Képsorok egy elképzelt filmhez)”, in Mészöly Miklós, *Szárnyas lovak* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979), 178–265.

¹⁴ „Mészöly Miklós és Szederkényi Ervin levelezéséből”, *Jelenkor* 45, 1. sz. (2002): 46–68, 51.

¹⁵ Thomka Beáta, *Mészöly Miklós* (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 1995), 64–65.

¹⁶ Grendel Lajos, „Visszatalálni”, *Jelenkor* 24, 1. sz. (1981): 21–26.

íránti vonzalom,¹⁷ e négy változat összevetése hipotézisem szerint válaszlehetőséget kínál arra a kérdésre, hogy Mészöly miért fordult egyre radikálisabban a filmes gondolkodásmód irodalomba való integrálása felé – melynek csúcspontja kétségkívül a *Film* című regény – ahelyett, hogy aktív filmírói kooperációkkal kísérletezett volna.

Az archívumban őrzött példány borítójának tanúsága szerint a tervet 1967 augusztusában vétózták meg (a kézírás alapján nehéz eldönteni, hogy 3-a, 8-a, vagy 9-e a pontos dátum), ám ezen döntés indoklásának írásos nyomára eddig nem bukantam. Mi több, Mészöly Polczal való levelezésében éppen ebben az időszakban válik bizakodóvá, amint az egy 1967. augusztus 8-ai levelében áll: „Jó hír: a minisztérium nem emelt vétót a forgató ellen. Most már csak az van hátra, hogy a szervek megadják a pénzt – s hogy mennyit adnak.”¹⁸ A példány borítóján két tervezett összeg áll, egyszer 3 717 000 áthúzva, majd 4 200 000. Mészöly és Polcz levelezéséből úgy tűnik, hogy Huszárikot és Mészölyt 1967. augusztus 9-e után is azzal hitgették, hogy a film elkészülhet, s Mészölynek az írói munka egy részét ki is fizették (4000 forintot az eredetileg megítélt 7000-ból).¹⁹ A vétó indokait a rendelkezésemre álló forrásokból nem sikerült kideríteni; csak azt tudjuk, hogy a film sose készült el. Ezt követően Mészöly a *Magasiskola* filmre írásába csak érintőlegesen folyt bele: Polcz egy 1969-es levélben arról győzködi férjét, hogy olvassa el és szóljon hozzá Gaál forgatókönyvéhez, mert így „két-három napi munkával”²⁰ jóval többet kereshet, mintha csak a jogdíjat veszi föl.

A *három burgonyabogár* című novella egyes szám első személyű elbeszélés, először a *Jelenkorban* jelent meg 1962-ben,²¹ majd Mészöly fölvette a *Jelentés öt egérről*²² című kötetébe. Mint Thomka is megjegyzi, más Mészöly-könyvek mellett ennek borítóján is Huszárik Zoltán grafikája látható, s valószínű, hogy a filmrendező e munka kapcsán ismerkedett meg a novellával, mely közös filmtervük alapját jelentette. A szöveg elbeszélőjének nevét nem ismerjük meg, ám már ebben a változatban is megjelenik mind a négy férfi, akik a forgatókönyv főszereplői lesznek. Paja, Arany, Kis Varga, s a *három burgonyabogár* anonim elbeszélője 1947-ben kisteherautóval járják a vidéki Magyarországot, burgonyát gyűjtenek be és osztanak szét. Noha állami munkát végeznek, útvonaluk nem meghatározott, ötletszerűen bolyonganak faluról falura, a késő őszi esők és kora téli fagyok elől keresnek maguknak menedéket egyikük-másikuk helybéli ismerősénél. A pikareszk jellegű narratíva *A három burgonyabogár* esetében jóval nagyobb hangsúlyt kap, mint a

¹⁷ Lásd például MÉSZÖLY, „Képek egy utazás történetéből” (1953), in MÉSZÖLY, *Alakulások*, 53–81 vagy MÉSZÖLY, „Film, az Emkénél” (1964), in *uo.*, 543–565.

¹⁸ *A bilincs a szabadság legyen...*, 461.

¹⁹ *Uo.*, 460.

²⁰ *Uo.*, 492.

²¹ THOMKA, *Mészöly Miklós*, 47.

²² MÉSZÖLY, *Jelentés öt egérről*.

forgatókönyvben és annak későbbi változataiban. Bár az elbeszélőről itt is kiderül, hogy háborút járt ember, „[k]ezemen-lábamon kiújult a háborús fagyás [...]”,²³ s a mellékszereplők múltjáról is megtudunk néhány személyes információt, a szöveg poentírozása miatt ezek inkább a háború utáni, újjáépülőben lévő Magyarország tablójának képét árnyalják, semmint a karaktereket. A legszemléletesebb példa erre az elbeszélő saját útja a szövegen belül: a terménybegyűjtői munkát Bödével való friss szakítása után szerzi, a novella végén pedig leválva a másik három férfiről egy olyan nőnél köt ki, aki: „Egyáltalán nem hasonlított Bödére. És egyáltalán nem akart tőlem semmit.”²⁴ Ez a nő aztán segít az elbeszélőnek burgonya- helyett cukorrépa-szállítói munkát szerezni, amit a szöveg „kampánymunkának” titulál. A háborúból hazatérő elbeszélő otthonra vagy önmagára találásának történetét a háború utáni Magyarországon tehát egy párhuzamos szerelmi gyógyulás története erősíti föl, ennek banalitását pedig a burgonya és a cukorrépa közti ironikusan ábrázolt hierarchia ellenpontozza. A novellára jól illik Thomka jellemzése a *Jelentés öt egérről* kötet anyagáról, különösen, hogy ez a változat 1947-re, tehát a Rákosi-diktatúra kezdetére helyezi a cselekményt: „A második világháborút, fogságot megjárt személyek s az önéletrajzi elbeszélők számára az ötvenes évek, a korai szocializmus emberi, morális és közösségi létszituációja merevebb és sokkal inkább pusztulásra ítélő és ítéltetett, mint maga a háború.”²⁵

Bár a négy szöveg narratív alapanyaga azonos, *A három burgonyabogár*ban a cselekmény jóval szűkebb, mint az *Úton útfélen*, a *Három burgonyabogár* és az *Ami jön* esetében. A novellában az időbeli kiterjedést egyrészt a már fönt említett szakítás háttértörténete adja, másrészt az elbeszélő háborús tapasztalatainak leírása, harmadszor pedig olyan idősurító mondatok, melyek a négy férfi bolyongásának jelenszerűen, részletesen meg nem írt epizódjaira utalnak. *A három burgonyabogár* a terménybegyűjtők utazásának valójában csak a végét fejt ki: egy defekt után a férfiak Ger Arany Janika nevű barátnőjénél szállnak meg, az elbeszélő innen szökik meg éjszaka egy Berci nevű sofőrrel Földvára, ahol a behavazott tájban való rövid vadászat után összeismerkedik új szeretőjével. Az *Úton útfélel*től kezdve az elbeszélés többi változatában a cselekmény bővebb, a jelenetek száma megnő, Mészöly leíró módszere megváltozik. Az archívumi példány 78 gépelt oldal, s akárcsak a *Filmkultúr*ában közölt *Három burgonyabogár*, 21 számozott epizódból áll. Az apróbb textuális változásokon túl (melyek közül a tanulmányom szempontjából fontosakat később részletesen tárgyalom) az *Úton útfélen* és a *Három burgonyabogár* között tipográfiai különbség tapasztalható: előbbi sorkihagyásos, rövid bekezdésekre tagolódik, mely technika jól érzékelteti az elképzelt film képeinek, vágásainak lehetséges ritmusát; míg az utóbbi jóval tömörebb írásképpel rendelkezik, a bekezdések helyenként egész oldalakat tesznek ki. Az *Ami jön*ben a cselekmény ideje 1947-ről

²³ Mészöly, „A három burgonyabogár”, 523.

²⁴ Uo., 542.

²⁵ THOMKA, *Mészöly Miklós*, 45.

1946-ra változik: a Rákosi-korszak helyett tehát a koalíciós időszakról van szó,²⁶ s noha nincsenek benne számozott epizódok, Mészöly visszatér a rövid, néhol csupán egyetlen mondatból-képből álló bekezdésekhez; így a *Három burgonyabogár* szedése sejtetően inkább tükrözi a *Filmkultúra* folyóirat oldalspórolási stratégiáját, mint a szerzői szándékokat.

A cselekményesítő, harmadik személyű elbeszélés, a vizuális, képleírásokra alapozó, jelen idejű narráció, a párbeszéd megspórolódása magából a médiumváltásból következik: novellából forgatókönyvet írt Mészöly. Az *Úton útfélen* és a *Három burgonyabogár* párbeszédei a klasszikus forgatókönyv-drámaírói hagyományt követve előbb mindig a megszólaló nevét közlik kapitálissal, míg az *Ami jön*ben a prózairodalomra jellemző gondolatjelek jelölik a megszólalásokat és több rövid elbeszélői kommentár található („mondja”, „szól”, „kérdi” stb.). A szoros szövegolvassás azonban ezeken az alapvető jellemzőkön túli, szerzői jegyeket mutat, melyek főláncolják az eredeti novella ironikus értelmezését. Az *Úton útfélen*ből kiolvasható filmírói attitűd jelentősen különbözik az ugyanakkor íródo Gaál István-féle *Magasiskola* filmadaptációtól, amely inkább erősíti Mészöly azonos című szövegének parabolisztikusságát. A *Filmkultúra*ban megjelent közös interjúban Mészöly épp olyan konkretizáló képeket hiányol Gaál filmjéből, amelyeket az *Úton útfélen*ben megírt: „De ha már itt tartunk, hadd említsem meg: a kisregényben különös gondolat írtam le az eleségállatok világát, tenyésző nyüzsgését. A filmben kicsit szegényesnek éreztem ennek az ábrázolását.”²⁷ A következőkben azt fogjuk látni, hogy Mészöly nem pusztán esztétikai-írástechnikai, hanem egyúttal filozófiai feladatnak tekintette a *Három burgonyabogár* filmre írását. Az *Úton útfélen*ből sok tekintetben a *Filmmel* rokon világkép olvasható ki.

Mivel szóba került, hogy a forgatókönyv megvételének pontos okai nem, csak a körülményei ismertek, érdemes kiemelni a szöveg azon részeit, melyek a novella ironikus, rendszerkritikai elemeit továbbviszik. Meglátásom szerint két olyan jelenet van a filmtervben, melyet a korabeli cenzúra nehezményezhetett. Ebből az első már a *Három burgonyabogár*ban is megjelenik: mikor a férfiak Janikánál időznek, szóba kerül, hogy a nő udvarán több autó is parkol, amire a novellában Janika még csak ennyit mond: „Ekkora udvart nem illik lakatra zárni manapság.”²⁸ Az *Úton útfélen*ben még nem, azonban a *Három burgonyabogár*ban és az *Ami jön*ben Paja továbbszókteti ezt a kijelentést, előbbiben kérdésként: „Miért? Szocializmus van?”²⁹ utóbbiban már kijelentésként: „Persze. Szocializmus van.”³⁰ ami a cselekmény 1946 és '47 (koalíció/Rákosi-korszak) közötti billegése szempontjából jól értelmezhető.

²⁶ MÉSZÖLY, „Ami jön”, 178.

²⁷ „A realizmus parabolái irodalomban és filmben. Beszélgetés Gaál Istvánnal és Mészöly Miklóssal”, az interjú Zs. I. [ZSUGÁN István] készítette, *Filmkultúra* 70, 4. sz. (1970): 20–28, 26.

²⁸ MÉSZÖLY, „A három burgonyabogár”, 530.

²⁹ Uo., 112.

³⁰ MÉSZÖLY, „Ami jön”, 231.

A szöveg korábbi változatában Arany, a későbbiben Kis Varga kéri ki magának mindezt: „Ezt vedd le a szádról!”³¹ Az utóbbi változtatást talán épp a forgatókönyv másik nyíltan rendszerkritikai jelenete indokolhatta. Az *Úton útfélen* egyik epizódjában a férfiak halotti toron vacsoráznak meg, ahol egy lelkes fiatalember megmutatja Aranynak a falu „tízéves fejlesztési tervét”, amiből a *Három burgonyabogár*ban már „távlati fejlesztési terv” lesz, s Mészöly az *Ami jön*ben ugyanezt a kifejezést használja a dialógusban, ahogyan Arany mindhárom szövegben csak rezignáltan annyit válaszol: „A jövő! A jövő!”³² Mészöly talán konzisztensebbé próbálta rajzolni Arany karakterét azzal, hogy ha az egyik jelenetben lefitymálja a TSZ-tag terveit, akkor a másokban ne ő, hanem Kis Varga kérje ki magának a szocializmus Paja általi kifigurázását.

Idekapcsolható az a feltűnő változás a novella és a forgatókönyv között, hogy Mészöly megcseréli két szereplő nevét: *A három burgonyabogár*ban Kis Vargának hívják azt a kamasz fiút, akit az *Úton útfélen*ben és későbbi változataiban Kölyöknek. A novella egyik rá vonatkozó mondata: „Kedves rókapofa volt ez a tizennyolc éves kölyök, az álla olyan hegyes meg fehér, mint valami lesmirglizett faék.”³³ Az *Úton útfélen*ben pedig már ezt olvassuk: „A hátsó ülésen Kölyök ül. 18–19 éves, sovány, csontos benjámin; de megvan a magához való esze. Inkább csak statisztál. Érzelmes is tudna lenni, ha hagynák. Emlékeivel, naiv józanságával; egy másik korszalt. Nem mindig érti, mi történik körülötte. Ha közönyös, még ártatlanul az. De meddig?”³⁴ *A Három burgonyabogár*ban Kölyök jellemzése ezzel azonos, pusztán az utolsó kérdőmondatot húzta ki Mészöly. Míg a többi szereplő esetében az *Ami jön*ben már alig találunk minősítő jelzőket, a Kölyök kapcsán ezt olvassuk: „nőt még csak derékon felül próbált ki”³⁵ Kölyök és Kis Varga névcseréjéből következik, hogy a későbbi változatokban Kis Varga lesz az, akit a novellában még névtelen elbeszélőként azonosítottunk. Az *Úton útfélen* jellemzése róla: „Titka van, amiről nem beszél; de mintha maga sem tudná biztosan, mi is az a titok. [...] Ölni, sírni, szeretni, faképnél hagyni, meghatódni, közönyösnek lenni; számára minden pillanatban egyformán őszinte és hiteles lehet. Érzékeny és sérült, valójában kiszolgáltatott. Egyetemista is lehetne.”³⁶ *A Három burgonyabogár* ehhez még hozzáteszi: „Fal van közte és a világ között; igyekszik áttörni ezen a falon, de többnyire már közben elkedvetlenedik.”³⁷ Az *Ami jön*, mint általában a többi karakter leírásán is, Kis Vargaén is sokat sűrít: „Hallgatag, befelé forduló, lágyság és durvaság keveréke.”³⁸

³¹ Mészöly, „Három burgonyabogár”, 112, vö. Mészöly, „Ami jön”, 231.

³² Mészöly, *Úton útfélen*, 74, vö. Mészöly, „Három burgonyabogár”, 110–111, vö. Mészöly, „Ami jön”, 225.

³³ Mészöly, „A három burgonyabogár”, 531.

³⁴ Mészöly, *Úton útfélen*, 5.

³⁵ Mészöly, „Ami jön”, 82.

³⁶ Mészöly, *Úton útfélen*, 5.

³⁷ Mészöly, „Három burgonyabogár”, 99.

³⁸ Mészöly, „Ami jön”, 82.

Mindez előrevetíti azt a motívumot, amit Grendel a legfontosabbnak tart a szövegek kapcsán, s amit elemzése címéül is megtesz: *Visszatalálni*. Grendel értelmezésében mind *A három burgonyabogár*, mind az *Ami jön* humanista elbeszélés, amely a háborút megjárt fiatal férfi emberekhez való visszatalálásáról szól. A két szöveg közti váltás jelentőségét Grendel a filmi elbeszélés alapvető jellemzőiben látja. Mint írja: „Az ott első személyben elbeszélte történet narrátor-hőse egy helyen ezt mondja: »...hetek óta akkor volt bennem először egy kis bizakodás, hogy visszatalálok az emberek közé.« Ott a novella egyik kulcsmondata volt ez. Itt, az *Ami jön*ben hiába keressük. Így, közvetlen, egyszer sem fogalmazza meg Mészöly.”³⁹ A direkt megfogalmazás kerülésének fokozatai valóban megfigyelhetők az *Úton útfélel*től az *Ami jön*ig, ám ennek túlhangsúlyozása, mint nézetem szerint Grendel teszi, félrevezető. Azt állítani, hogy a két szöveg lényege azonos, csak utóbbi *technéje* révén érzékletesebb, a szöveg félreolvasását eredményezi. Ha pusztán Grendel fő állítását vizsgáljuk meg, azt fogjuk látni, hogy *A három burgonyabogár* harmadik oldalán az elbeszélő a narratív pozíció problematizálása nélkül azt írja: „Egyszer kint a fronton hátraküldtek a zászlóaljparancsnokságra egy fontos levélért. Visszafelé eltévedtem az erdőben, és lelkiismeret-furdalás nélkül lefeküdtem aludni. Másfél napig aludtam a kimerültségtől.”⁴⁰ Ezzel szemben az *Úton útfélen*, a *Három burgonyabogár* és az *Ami jön* Kis Vargája három alkalommal kerül intim kapcsolatba nővel, s mindhárom alkalommal megpróbálja elmondani a „titkot”, amire a szöveg narrátora utal jellemzésekor: „Egyszer hajnalban... amikor kiugrottunk az árokból... nem volt semmi... fedezék. A bajtársakból... csináltunk... lövősáncot. Két ember... ha egymáson fekszik... már elég magas... golyófogó. Nem is kell... több hozzá... két ember... már elég...”⁴¹ Látnivaló, hogy Mészöly explicitebbé teszi az elbeszélendő traumát, mint korábbi szövegeiben, melyekben gyakran a vadászat és az állatölés utal az emberölés tapasztalatára, ahogyan azt Szolláth Dávid kimutatta,⁴² ezen túl pedig problematizálja az elbeszélés lehetőségét, hiszen magát a filmdialógust teszi diszfunkcionálissá Kis Varga számára. Míg *A három burgonyabogár* végén az utolsó nővel való találkozás némi fenntartással (hisz a zárlat ironikus, és inkább szól az elbeszélő rendszerbe integrálódásáról, mint a szerelemről) értelmezhető egyfajta nyugvópontként, mint arra Grendel is utal, addig a másik három szövegváltozatban vagy a nők menekülnek el Kis Vargától, látva beszédképtelenségét, vagy ő maga menekül el a nőktől, akikkel szeretkezés után beszélni próbál. Való igaz, hogy az utolsó nőnek sikerül dadogás és megtorpanás nélkül elbeszélnie háborús élményeinek egy-egy részletét, s mint mondja: „Veled lehet beszélgetni,”⁴³ ám ez sem jelenti

³⁹ GRENDDEL, „Visszatalálni”, 26.

⁴⁰ MÉSZÖLY, „A három burgonyabogár”, 525.

⁴¹ MÉSZÖLY, *Úton útfélen*, 42.

⁴² SZOLLÁTH DÁVID: „Utószó – Mészöly sikeres kudarcai, avagy kifelé a realizmusból”, in MÉSZÖLY Miklós, *Sötét jelek* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2019), 449–461, 453–454

⁴³ MÉSZÖLY, „Ami jön”, 259.

Kis Varga számára a Mészöly narrátora által említett „fal áttörését”. A szerelmi jelenet (melyet részletesen később elemzek) utáni hajnalon Kis Varga egyedül megy ki a kertbe, s egy repülőgépj zaját hallva a hóba vágja magát, mert még mindig működnek katonareflexei, ezt követően pedig nem látjuk többé visszamenni a nő házába. A hóban fetrengő Kis Vargáról az *Úton útfélen* utolsó mondata: „Ember vagy állat? / Szomorúan és ártatlanul: mind a kettő.”⁴⁴ a *Három burgonyabogár*: „Már csupa hó és sár.”⁴⁵ s végül az *Ami jön*: „Majdnem felismerhetetlen.”⁴⁶ Ezekből a képekből és mondatokból számomra nehéz kiolvasni az emberiséghez visszataláló Kis Varga történetét.

Érdemes fölidézni a szövegek jellemzését Pajáról és Aranyról is. Az *Úton útfélen*ben Paja, a sofőr „Gátlástalan, nagyszájú, rámenős, jópofa. Tudja, mi a haveri cinkosság, de ha kell, elfeledkezik róla. Nem lehetett valami nagy hős a háborúban. Közönségesen eredeti.”⁴⁷ a *Három burgonyabogár*ban ugyanez áll a cinkosságról, majd: „Nem lehetett nagy hős a fronton; mögötte inkább meg is játssza, hogy nagy kan.”⁴⁸ végül az *Ami jön*ben Paja szerzői jellemzése elmarad. Mintha Mészöly fölismerete volna, hogy a film nyitójelenete, mely mindhárom szövegben azonos, s amelyben Paja pusztán azért áll meg az útszéli tanyánál, hogy egy kicsikó születéséhez asszisztáló menyecskét fölszedjen, erősebben ábrázolja a férfi karakterét, mint az információközlő mondatok. A sofőr mellett Arany ül: „Félreacsuszott értelmiségi, de azért igyekszik tartani magát. Valamikor ideái, reményei voltak, már csak suta gesztusok maradtak az egészéből.”⁴⁹ Ehhez a *Három burgonyabogár* hozzáteszi még, hogy „Nem rászabott a stílus, amit főképp Paja szuggerál. Túl van a negyvenen, kicsit humoros az egykori szépfűsága.”⁵⁰ Az *Ami jön*ben mindezek a mondatok egyetlen képbe sűrítődnek: „Túl van a negyvenen, kezd pocakosodni, de azért sokat ad a csokornyakkendőjére.”⁵¹

Arany háttértörténete már a *Három burgonyabogár*ban is kiderül: „Tudtuk, hogy operaénekesnek készült, de nem kapott Pesten lakást, ezen bukott meg a karrierje.”⁵² Az *Úton útfélen* és a későbbi változatok ezt az információt egyrészt párbeszédhelyzetben közlik, másrészt szituatív jelenetekkel teszik érzékletessé. Arany, ha berúg, szinte azonnal Verdi-áriákat kezd énekelni, ha billentyűs hangszert lát, leül játszani. Ezen jelenetek közül a legizgalmasabb, mikor egy faluba betérve a négy férfi szétválak; míg Kis Varga szerelmi légyottba keveredik, Paja pedig volt szeretőjét kutatja föl, s tudja meg, hogy annak azóta férje van, mi több, gyereke született, aki-

⁴⁴ Mészöly, *Úton útfélen*, 78.

⁴⁵ Mészöly, „Három burgonyabogár”, 121.

⁴⁶ Mészöly, „Ami jön”, 265.

⁴⁷ Mészöly, *Úton útfélen*, 4.

⁴⁸ Mészöly, „Három burgonyabogár”, 99.

⁴⁹ Mészöly, *Úton útfélen*, 4–5.

⁵⁰ Mészöly, „Három burgonyabogár”, 99.

⁵¹ Mészöly, „Ami jön”, 182.

⁵² Mészöly, „A három burgonyabogár”, 525.

nek apja vagy Paja vagy az új férj (ami szintén találékony módja a karakter jellemének és háttérének bemutatására); addig Kölyök és Arany betérnek a helyi templomba, melynek orgonája is van. A hitről való rövid szóváltás után Arany:

„[n]agyot sóhajt, majd elindul föl a kórusra. Kölyök utána. Fönt odaküldi a fiút a fújtatóhoz, ő maga leül az orgona elé. Játszani kezd. Az arca átszellemül. Szárnyaló zene. Szeme megpihen a templom egy-egy szögletén, s közben egyre cifrábbnak, díszitettebbnek látja a párkányokat, beugrókat, boltíveket, falakat. Amit látni vél egy pillanatra: templomnak és operaháznak a keveréke.”⁵³

Véleményem szerint ez a leírás is a szöveg azon részei közé tartozik, melyek azt mutatják, hogy Mészöly tudatosan Huszáríknak írta a forgatókönyvet, aki ekkor már elkészítette az *Elégiát* (1965). Hovatovább, a leírásról könnyen eszünkbe juthat a *Szindbád* (Huszárik Zoltán, 1971) zárлата, ahol a címszerepet játszó Latinovits jártatja a fújtatót, amíg egyik szeretője játszik az orgonán, s közben a fönti leíráshoz hasonlóan szűrődnek be Szindbád tudatába halála előtt a templom részletei. Ha mindehhez még hozzátesszük, hogy Mészöly arról ír *In memoriam Huszárik Zoltán* című szövegében, hogy fölmerült kettejük között a *Pontos történetek útközben*⁵⁴ filmre adaptálása „ellen-Szindbádként”⁵⁵ illetve a *Film* első részletének *Filmkultúra*-ban való közlésekor is megemlíti, hogy „Huszárik Zoltán képzeletét mégis megmozgatta”⁵⁶ a szöveg, amit Mészöly nem szánt volna filmnek, akkor az *Úton útfélen*, s vele együtt a Mészöly–Huszárik párost egyre inkább a magyar filmtörténet elszalasztott lehetőségének fogjuk látni.

Huszárik stílusában való gondolkodáshoz közelít az a mód is, ahogyan Mészöly újraírja *A három burgonyabogár*-ban mindössze egyetlen bekezdésből álló végső szerelmi jelenetet. „Mit részletezzem – udvarolni kezdtem neki, és ottmaradtam”⁵⁷ – írja a novella elbeszélője. A forgatókönyvíró Mészöly ezzel szemben nagyon is részletezi: mintegy öt oldalra bővíti a fiatalasszony és Kis Varga összeemelegedését. Találkozásuk pillanata még többé-kevésbé azonos a két szövegben. A jelenetsor ott kezdődik, amikor Kis Varga a már említett Berci nevű sofőrtől kölcsön kapott puskával vadászni indul, ám a behavazott, számára ismeretlen Oncsa-telepen eltéved. Megrémülve egy egyenruhás férfitől, elássza a zsákmányul ejtett nyulat és a puskát is: „Közben ide-oda néz, hogy látja-e valaki. Azt hiszi, senki. / Csak mikor végez, akkor fordul a kút irányába: egy tréningruhás, fiatal nő áll ott és őt nézi.”⁵⁸ A leselke-

⁵³ MÉSZÖLY, *Úton útfélen*, 22.

⁵⁴ MÉSZÖLY Miklós, *Pontos történetek útközben* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1970).

⁵⁵ MÉSZÖLY, „In memoriam Huszárik Zoltán”, 324.

⁵⁶ MÉSZÖLY Miklós, „Film (regényrészlet)” *Filmkultúra* 73, 3. sz. (1973): 95–116, 96.

⁵⁷ MÉSZÖLY, „A három burgonyabogár”, 542.

⁵⁸ MÉSZÖLY, *Úton útfélen*, 67.

dés, a másik tekintetének észre nem vétele, az egymásra való gyanakvás filmdramaturgiai konvenciója izzítja be az erotikus feszültséget. Mészöly számára a film a látvány mellett a tekintetek és a figyelem művészete, a *Film* sokat idézett mondata, melynek Balassa Péter is rendkívüli jelentőséget tulajdonít,⁵⁹ ide is köthető: „Vagyis a kiszolgáltatottságnak arra a körforgására próbálunk utalni, hogy bennünket is ugyanúgy figyelhetnek, rögzíthetnek, irányíthatnak, ahogy mi őket.”⁶⁰ A tekintetek egymásba fonódása aztán a fiatalasszony házában jut a csúcusra: „Nézik egymást. Az asszonynak csak a szája, ahogy hámlik róla a festék. A szemalja. Egy kis anyajegy, szőrszállal. Aztán egy nagyon szép, lágy hajlat, a fülétől az álláig. A fiú félarca, egyetlen borotválás-nyomok. Az éles, mély ránc a szája körül. A cserepes félajka.” Az emberi test ilyen módon való feltérképezése már a *Film* felé mutat, azzal a fontos különbséggel, hogy a regény antierotikus, inkább viszolyogtató, mint vágykeltő hatásokkal operál, de Mészöly már a forgatókönyvben alkalmaz olyan fogalmakat, melyek a regény nyelvére emlékeztetnek: „A hús mikro-természetrája: ehogy [sic!] a fiúé és asszonyé egymásra kopírozódik, összekeveredik.”⁶¹ Ezeket a kép-szövegeket nem nehéz Huszárik, és gyakori munkatársa Tóth János montázs-stílusában elképzelni. Mészöly az egész szerelmi jelenetet ilyen fragmentált képekben írja végig, amivel végső soron az időérzék megbomlását ábrázolja. Ez egyrészt a szerelmi hevültség általános ismérve, másrészt a film olyan unikális lehetősége, amely szintén erős jellemzője Huszárik művészetének: „Minden külön-külön, majd összerosódom, együtt. S közben csak a hangjukat halljuk.”⁶² A film vizuális és auditív mezőjének különválasztása bevett eszköz ennek érzékeltetésére.

Hipotézisemet, miszerint Mészöly egy új, számára izgalmas nyelvet kezd megtalálni a forgatókönyv írása közben, az is bizonyítja, hogy ezeken a leírásokon nem változtat sem a *Három burgonyabogár*, sem az *Ami jön* szövegében. Azt pedig, hogy ez az új nyelv új filozófiát is jelent, legjobban a havazás motívumának és Kis Varga vadászatának átírása mutatja. A hó mind *A három burgonyabogárban*, mind az *Úton útfélen* további változataiban éjszaka kezd esni, amikor Berci és Kis Varga Földvárra hajtanak. Az autó lámpájának fényében monoton vibráló hópelyhek látványát mind a négy szöveg a „szent butaság” metaforájával illeti: a novellában ezt még narráció, a többi szövegben pedig dialógus formájában olvassuk.⁶³ *A három*

⁵⁹ „A dialogikus beszédhelyzet – közvetve – az egymást nézés, a visszanezés által is megteremtődik: ugyanis a *Kamerát is nézik*, a »kigondolt«, a projiciált szereplők és tárgyak, ez a világ – ha olykor üveges tekintettel, és lávaarccal, de – *visszanéz*.” BALASSA Péter, „Passió és állathecc: Mészöly Miklós *Film-jéről* és művészetéről”, in BALASSA Péter, *Észjárások és formák* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1990), 37–104, 73, kiemelések az eredetiben.

⁶⁰ MÉSZÖLY Miklós, „Film”, in MÉSZÖLY Miklós, *Az atléta halála – Saulus – Film* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1977), 325–451, 349.

⁶¹ Mindkét idézet: MÉSZÖLY, *Úton útfélen*, 70, kiemelés tőlem: Sz. B.

⁶² Uo., 71, kiemelés az eredetiben.

⁶³ MÉSZÖLY, „A három burgonyabogár”, 535, vö. MÉSZÖLY, *Úton útfélen*, 59, vö. MÉSZÖLY, „Három burgonyabogár”, 116, vö. MÉSZÖLY, „Ami jön”, 245.

burgonyabogár a behavazott Oncsa-telep melletti vadászat élményét is vallásos fogalmakkal írja körül: „Úgy éreztem, ha ebből a bóklászásból visszatérek, minden másképp lesz azontúl: úgy fog belém ivódni ez a havas rét, mint a *kegyelem*.”⁶⁴ Mint korábban láttuk, a novella zárata, ha ironikusan is, de beteljesíti ezt a kegyelmet: a bóklászás után az elbeszélő új szeretőjénél célba ér, és új munkát is kap. Az *Úton útfélemtől* kezdve a vadászat és a havas táj azonban egzisztencialista színezetet kap: „Hó és rét. Ködgömolgyás [sic!]. Egy-egy kóró, havas bokor, csenevész fa: mint valami megdermedt mutatvány. [...] A fiún látszik, hogy boldog: céltalanul és tehetetlenül. Köhint, és figyel a hangját, mintha tárgyszerű volna, és megpillanthatná. [...] Néha egy-egy madár, veréb vagy varjú: hangsúlyos és magányos létezők a fehér mozdulatlanságban.”⁶⁵ A havas táj képéhez a *mutatvány*, a *tárgyszerűség*, a *magány* fogalmai társulnak: a fenomének és a létezők önmagukba fordulnak, önmagukért valóak, céltalanok. A korábban elemzett szerelmi jelenetből, és a szöveget záró, hóban fetregő Kis Varga képéből nyilvánvaló, hogy ez a vadászat nem jelent kegyelmet senkinek. Legfeljebb időszakos hipnózist, átmeneti felszabadulást, a múltban gyökerező traumák feloldódását a jelenidőben. Camus Sziszüphoszának⁶⁶ szabadságához hasonlatos ez a szabadság.

Az *Úton útfélen* és az *Ami jön* címek ki is emelik az átmenetiséget, amely áthatja a szöveget. A terménybegyűjtői munkát ezek az írások az átmenetiség nagy metaforájaként használják: a négy férfinak nincs otthona, létük és munkájuk maga az utazás. Ahol csak megállnak, ott mindenki a bizonytalanságról beszél. Vagy a falvakat tervezik átalakítani, mint a TSZ-tag korábban idézett jelenete mutatja, vagy maga a hely esszenciája az átmenetiség: „Átjáró telep ez. Mi is alig várjuk, hogy elköltözzünk”⁶⁷ – mondja az Oncsa-telepen egy munkásasszony. Janika lakatra nem zárható udvara mellett az átmenetiség motívuma is rossz fényt vet a szövegben ábrázolt korszak, illetve a megírás pillanatának állami működésére. Hiszen mindkét korszak ideológiájának központjában a szocializmus és a kommunizmus, a közösség, a közös termelés és a közös tulajdon állt, s Mészöly szövegváltozatai több szinten is ezek diszfunkcionalitására mutatnak rá. A *három burgonyabogárral* ellentétben az *Úton útfélemtől* kezdve ebből az átmenetiségből egyáltalán nincs szabadulás. Ahogy Kis Varga mindhárom szövegben elmondja: „Kint a fronton egyszer elfelejtettem a Mi-atyánk második felét. Azóta se jut eszembe.”⁶⁸ Hogy a vallásos hit elvesztése és a szabadulás lehetetlensége mennyire kikristályosodott gondolattá válik Mészölynél

⁶⁴ MÉSZÖLY, „A három burgonyabogár”, 539, kiemelés tőlem: Sz. B.

⁶⁵ MÉSZÖLY, *Úton útfélen*, 65.

⁶⁶ Albert CAMUS, „Sziszüphosz mítosza”, ford. VARGYAS Zoltán, in Albert CAMUS, *Sziszüphosz mítosza* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1990), 191–331.

⁶⁷ MÉSZÖLY, *Úton útfélen*, 67, vö. MÉSZÖLY, „Három burgonyabogár”, 116, vö. MÉSZÖLY, „Ami jön”, 252, vö. „Kiderült, hogy a telep amolyan »átjáró« lakónegyed inkább, az előjáróság adta ki bérbé a házakat, főképp a vándorló munkáscsaládoknak.” MÉSZÖLY, „A három burgonyabogár”, 541.

⁶⁸ MÉSZÖLY, *Úton útfélen*, 60; MÉSZÖLY, „Három burgonyabogár”, 116; MÉSZÖLY, „Ami jön”, 245.

a szöveg többszöri átírása során, azt egy utolsó, cselekménybéli változtatással tudom a legjobban érzékeltetni. Az *Úton útfélenben* és a *Három burgonyabogárban* Kis Varga először a torjelenet során próbál meg elszökni társai és a terménybegyűjtő munka elől. A pályaudvaron találkozik egy orosz katonával, de mielőtt fölszállna a vonatra, Paják utánajönnek a teherautóval az állomásra. Az *Ami jönben* ehhez képest azt látjuk, hogy Kis Varga vár a vonatra, majd egy sorejtés után a következő jelenetben már ott ül a teherautón a többiekkel. Nem kell érte jönni; magától is visszamegy, tudja, hogy nincs szabadulás.

Ludmán Katalin¹

„EGYETLEN MÉTER FILMET NEM TUDTAM CSINÁLNI ARRÓL, HOGY BOLDOG VAGY”²

– Filmes vonatkozások Hajnóczy Péter és Esterházy Péter műveiben –

Hajnóczy és a film

Hajnóczy Péter szerzői hagyatéka máig feldolgozatlan.³ Jóllehet, a Hajnóczy Hagyaték-gondozó Műhely munkájának eredményeként a paksaméták közül jó néhány kézirat megjelent különböző folyóiratokban az elmúlt tizenöt évben. Egy-egy újabb töredék felfedezése időről-időre megtermékenyítően hatott a Hajnóczy-értelmezők szűk körére. A szerzőt övező folyamatos figyelem dokumentumaiként létrejött tanulmánykötetekben⁴ vegyesen szerepelnek dolgozatok a kiadásban megjelent szövegekről és hagyatéki fragmentumokról is. Utóbbiak a vizsgálódások egyik legmarkánsabb törekvésévé tették a Hajnóczy-próza filmes párhuzamainak részletes elemzését. Sőt, a szerző filmhez való viszonyának feltárását is: „Tehát tény, hogy P. tényleg vonzódott a FILM-hez (a filmesekhez nem annyira), ugyanakkor paradox módon szívből utálta a Filmet mint művészeti kifejezőt, hordozót, médiumot. Ezt többször is kifejtette előttünk, éspedig heves haraggal.”⁵ – írja a *Partizánok* című hagyatéki szöveg apropóján tett visszaemlékezésében az egyik barát és kortárs értelmező, Dobai Péter. (Egyúttal válasz nélkül hagyva az olvasót a miérteteket illetően.)

¹ A szerző a Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója.

² HAJNÓCZY Péter, „A bajnok”, *Tiszatáj*, 10. sz. (2019): 61–79.

³ A több mint 8000 lap terjedelmű anyag jelenleg a Hódmezővásárhelyi Németh László Városi Könyvtár egyik szobájában van. Doktori disszertációm e dokumentumok részletes megismerésére vállalkozik.

⁴ A teljesség igénye nélkül: *Hová lettem: a párbeszéd helyzetébe kerülni...*, szerk. CSERJÉS Katalin és GYURIS Gergely, Hajnóczy-tanulmányok (Szeged: Lectum Kiadó, 2006); *Da capo al fine: folytatódó párbeszédben...*, szerk. CSERJÉS Katalin és GYURIS Gergely, Hajnóczy-tanulmányok 2 (Szeged: Lectum Kiadó, 2008); *Tudom. De: tudom-e? A párbeszéd kiterjesztése – az újraolvasás lehetőségei. Országos Hajnóczy-konferencia. Szeged, 2008. november 20–21.*, szerk. CSERJÉS Katalin és GYURIS Gergely, Hajnóczy-tanulmányok 3 (Szeged: Lectum Kiadó, 2009); *Énekelt, és táncolt mint egy szatír: Nem szűnő párbeszédben. Országos Hajnóczy-konferencia. Szeged, 2011. október 27–28.*, szerk. CSERJÉS Katalin és NAGY Tamás, Hajnóczy-tanulmányok 4 (Szeged: Lectum Kiadó, 2012); *Hajnóczy a könyvtárban ... a kékből kell kiindulni... – vége/láthatatlan párbeszédben – Országos Hajnóczy-konferencia. Szeged, 2015. május 7–8.*, szerk. CSERJÉS Katalin, HOVÁNYI Márton és NAGY Tamás, Hajnóczy-tanulmányok 5 (Szeged: Hódmezővásárhely-Szegedi KÉP-SZÖVEG Testvérület, 2016).

⁵ DOBAI Péter, „Kommentárok a *Partizánok* című hagyatéki szöveghez”, in *Énekelt, és táncolt...*, 91–93.

Az említett ellentmondásos viszony felismeréséhez egyébként elegendő szemügyre venni olyan szövegeket, mint az 1980-as *Jézus menyasszonya* című hosszú elbeszélés, vagy a *Dinamit* és *A herceg* című drámák. E két utóbbi másképpen ugyan, mint a leíró próza bizonyos eljárásai, de mégis a performativitás és medialitás kérdéseit feszegetik. Amíg a *Jézus menyasszonyában* inkább témaként kerül elő a film, helyesebben a mozi, addig a két dráma, mintegy versengve a mozgókép nyújtotta vizualitás lehetőségeivel – a késői Hajnóczy-prózára jellemző narratív megoldással élve – például kollázsokkal dúsítja fel, egészíti ki a textust. Hajnóczy 70-es években megjelent prózaszövegeiben repetitív sorok és szikár képleírások biztosítják a „filmszerűséget”, az említett drámák pedig inkább műnembeli és elbeszéléstechnikai kísérletezéssel igyekeznek feltérképezni a szövegszerűség határhelyzeteit. Ha tetszik, a pályaszakasz bizonyos művei épp a film némely eljárásait igyekeznek – egyébként eredményesen – adaptálni (vágás, szűkebb vagy tágabb beállítás, stb.), akár anélkül is, hogy bármilyen filmes kapcsolatot szövegszerűen tematizálnának. Mások viszont, alcímbe vagy műfajmegjelöléssel deklarálják a filmmel való lehetséges vagy szükségszerű kapcsolatot, majd adaptálhatatlanságukkal nyilvánítják ki a szöveg hegemoniáját. Mintha e hiányaival is teljes⁶ életmű minden felvonását uralni látszana a film és a szöveg műfaja között megképződő feszültség. Bár, ahogy láttuk, ebből a feszültségből a filmművészet nem, egyedül az irodalmi életmű profitált azzal, hogy a film narratív megoldásait átfordította, vagy inkább átvezette saját, kísérletező prózavilágába. A sor, e tárgykörben, a 70-es évek derekán kiadott *A fűtő* és az *M* című kötetek sokat elemzett „filmes” novelláival kezdődik és kiadástörténeti sorrendben nézve olyan hagyatéki szövegekkel zárul, mint a *Ló a keramiton* című forgatókönyv, a *Partizánok* című filmvázlat, vagy a jelen tanulmány címét szolgáltatató *A bajnok* című filmnovella. Ebben eredetileg egy színdarab ötletével áll elő a főhős, ám a történet végül egy forgatáshoz szolgáltat majd ideális muníciót a cselekmény szerint. A film(szerűség), illetve azzal szoros összefüggésben a színház, a „színpadiság” tehát egyszerre téma, (pszeudo)műfajmegjelölés és szerkesztésbeli (narratív) eljárás Hajnóczy számára. Mikor melyik aspektusból citálja e közegeket, már-már kínosan ügyelve arra, hogy közben a próza mindezeket szintetizálni képes koordináta-rendszerében maradjon. Drámaként megnevezett szövegekísérletei is inkább prózaként olvasható nagymonológok, avantgárd gondolatfutamok. Film(szerűség) és szöveg(szerűség) összekapcsolódásáról a Hajnóczy-szövegvilágban Cserjés Katalin tett érzékeny észrevételt *A kéz* című kispróza jellemzésekor: „[...] rövid, tömör, koherens és abszolút filmre kívánczik, miközben benne van az írott szöveg mély líraisága is. A »szerzői utasítások« is az olvasói élmény részévé válnak, akár

⁶ Kabai Csaba Hajnóczy-recepciót áttekintő tanulmánya szerint a kritika visszatérő eleme az a vád, hogy az életmű túlságosan alanyi és fragmentált. KABAI Csaba, „A siker: bűn» – A Hajnóczy-recepció néhány kérdése”, *Új Forrás* 39, 1. sz. (2007): 101–104.

Beckett drámáiban.⁷ Ez az effektus azonban nem csupán a nyelvet példátlan módon uralni látszó írószöveg akarattalan megnyilvánulása, hanem olyasvalami, ami a Dobai által elbeszélte ellentmondásos viszony poétikai értelemben is kifejeződik. Csak e néhány példát látva könnyű lenne további érveket találni amellest, hogy az oeuvre inkább a hagyományos prózai műfajok irányába elkötelezett, a filmmel szemben. Hogy megértsük ennek a választásnak a természetét, érdemes más kísérletekkel összevetnünk a már előkerült szövegek némelyikét.

Néhány kísérlettől eltekintve tehát, Hajnóczy Péter drámáit ritkán játsszák a magyar színházak, deklaráltan filmes szövegeiből (*Partizánok, A bajnok*) és egyetlen forgatókönyvből (*Ló a keramiton*) pedig sosem lett kész filmalkotás.⁸ Nem úgy, mint Esterházy Péter esetében, akinek nyelvi közleményei konkrét képi közleményé transzformálódtak, például az *Idő van* című 1986-os alkotás vagy a szintén Gothár Péter rendezte, 1987-es *Tiszta Amerika* című film képkockáin. E kísérleteket látva úgy tűnik, film és szöveg közötti át- vagy át-nem-fordíthatóság Esterházyt is foglalkoztatta. De írásaiból – Hajnóczyval ellentétben – konvencionális(abb) adaptációk is születtek. Jóllehet, azokat feltehetően nem, vagy nem mindenképpen filmre szánta.⁹ Esterházy szövegvilágát tehát a Hajnóczyra is különösen jellemző kísérletezés és a filmmel való érintkezés teszi elemzésünk tárgyává.

Érdekes adalék, hogy az *Idő van* keletkezéstörténete egyébként szorosabb együttműködést feltételez Esterházy és Gothár szerzőpárosa között, mint amilyen közös munkában Hajnóczy valaha részt vett volna egy rendezővel. Legalábbis a Hajnóczy-recepció nem tudósít hasonló esetről. A párhuzamok és ellentétek megértéséhez érdemes figyelmet fordítani a *Tiszta Amerika* és különösen az *Idő van* két „létmódjára”: a filmre és a szövegre.

Nincs történet

„Az élet elmúlik anélkül, hogy történetté kerekedne.”¹⁰ – hangzik az *Idő van*, az 1986-ban készült, egyúttal kánonon kívül rekedt (legalábbis Gothár Péter mindmáig keveset méltatott filmjei közé tartozó) budapesti pikareszk önleplező tételmondata. A sommás igazságot a filmben sokat keresett, végül a semmiből felbukkanó Edelborn professzor fogalmazza meg a végkifejlethez közeledve. Jóllehet, bármiféle te-

⁷ CSERJÉS Katalin, „Forgatókönyv vagy partitúra? Hajnóczy Péter: *A szertartás*; szövegelemzés kontra Samuel Beckett: *Film*”, in *Hová lettem...*, 9–41, 14.

⁸ *A halál kilovagolt Perzsiából* című kisregény viszont filmes és színpadi adaptációkat is megért. Jóllehet, ilyen intenciót nehéz lenne kitapintani az elbeszélésben vagy annak paratextusaiban.

⁹ *Anna filmje*, magyar játékfilm, rend. MOLNÁR György, 79 perc, 1995; *Érzékek iskolája*, magyar filmdráma, rend. SÓLYOM András, 86 perc, 1996.

¹⁰ ESTERHÁZY Péter, „Idő van”, in ESTERHÁZY Péter, *Bevezetés a szépirodalomba* (Budapest: Magvető Kiadó, 1986), 543–557, 556.

tópont bekövetkeztére a cselekményt követve aligha számíthat a néző, inkább csak a filmidő elteltéből következtethetünk arra, hogy lassan a lezárás jön. Ez a mondat mégis egyszerre irányítja a figyelmet egy a korszakra jellemző, általánosabb értelemben vett társadalmi közérzet alapélményére és a film saját dramaturgiájára.

Halassi Mihály nyaralni viszi a családját a Balatonra. Ám az időközben beszerzett műhímtaghoz nem hoznak megfelelő elemet, a felesége arcára pedig hirtelen makacs szőrszál nő. Mivel ezt többszöri próbálkozásra sem sikerült eltávolítani, a főhős Trabantba pattan és kórházba viszi a kétségbeesett Ilonát. Az autót út önmagában figyelemre méltó metszete a műegésznek, hiszen az itt zajló beszélgetés egyrészt a házaspár kapcsolatának érzelmi és szexuális értelemben vett kudarcáról tudósít érzékenyen, másrészt amikor Mihály arra kéri az asszonyt, táblázatban összegezze, mi volt jó és mi rossz az életben, a felindult nő csodálkozva azonosítja a két minőséget, mondván, milyen érdekes, hogy „sokszor ugyanaz jó, ami rossz”¹¹ is. Nagy a csábítás, hogy mindezt egyúttal *ars poeticaként*, vagy az esztétikai állításokra is érvényes referenciapontként értsük. (Nem is beszélve az etikai horizontról.) De Halassi Mihály igazi „kalandjai” még csak ezután kezdődnek.

Amíg felesége kórházi kezelésre szorul, Halassi a szado-mazo kultúra elemeit sem nélkülöző, futó viszonyt létesít egy színesbőrű jegyellenőrrel a BKV Örs vezértéri létesítményében, de ugyanezzel a lendülettel bejárja gyerekkora helyszíneit is. Felkeresi az öccsét és az anyját, akivel stílszerűen a játszótéren történik meg végre a találkozás, ahol a sakkozó öregemberektől kezdve az éneklő hajléktalanokon át a homokozó gyerekektől mindenkinek szentel egy kis figyelmet a kamera. Testvérével pedig egy gyufásdobozból előbújó revüénekesnő rögtönzött magánszámát figyelik, lakonikus nyugalommal. Az apa alakja nem jelenik meg. Az anyával folytatott párbeszéd azon a ponton szakad meg, ahol az apa figurájáról bármit is megtudhatnánk. A felsorolt jelenetek persze nehezen értelmezhetőek anélkül, hogy tudnánk azokról a *filmközi* kapcsolatokról, melyeket Gelencsér Gábor figyelmesen rekonstruált a *Filmkultúra* hasábjain.

„Az *Idő van* című, eleve intertextuális játékokkal teletűzdelt film látványos hommage-okkal hívja fel a figyelmet ezekre a kapcsolatokra, még hozzá igen koncentráltan, két, egymáshoz kapcsolódó jelenetben. A parkbéli klosár-pár azon civódik, ki és mikor nevezte a másikat Párizsban »Kizs Valentinónak«, a sakkozókhoz pedig kuruc lovasok léptetnek, az *Álombrigád* ’üzemlátogató’ hun harcosait idézve. A Jeles-idézetek után közvetlenül egy Bódy-utalás következik: a főhős útja a *Kutya éji dala* üldözéssel záró szekvenciájának egyik helyszínén, a Felszabadulás téri aluljáróban folytatódik, ahol egy menekülő férfival fut össze. De már korábban, a rémkastélyszerű üdülő távlati képe

¹¹ „sokszor ugyanaz jó, ami rossz, például veled vagy a fejtett bableves” Esterházy szövegében ez a gondolategység kurzívval szedett. Ebből is arra következtethetünk, hogy jelentéssel szöveghelyről van szó. Uo., 553.

láttán eszünkbe juthatott a *Psychéből* Zedlitz báró birodalma (mindkét film díszlettervezője Bachman Gábor volt).¹²

Ez a néhány példa is remekül illusztrálja, hogy a film számtalan jelentésszinten kínál újabb és újabb olvasatokat nézőjének. A hagyományos értelemben vett, lineáris történet lehetőségét viszont minden kétséget kizáróan elutasítja. A záró képsorok apa-fia jelenete is csak az anyával történt beszédhelyzet „apahiánya” felől olvasva kap drámai színezetet, illetve csak így értékelődhet fel a főhős saját fiával való kapcsolata. De kijelenteni, hogy a film tétje éppen abban áll, hogy ennek a viszonynak a fontosságát ábrázolja, talán túlzás lenne. Hiszen ez a szál is csak egy a sok közül. A figurák életéről, cselekedeteik logikai rendjéről, személyiségéről, törekvéseiről és azok eredményességéről múltó impresszióink lehetnek csupán, nem megkerülhetetlen állításaink: „[A]z élet elmúlik anélkül, hogy történetté ke-
rekedne.”¹³

Az elbeszélhetetlenség kérlelhetetlen (és egyetlen érvényes) valósága mellett ugyanakkor egy biztos: *Idő van*. Amit „komolyan kéne venni” – éneklí a filmben Cserhádi Zsuzsa a Gothár Péter által írt dalszöveget. A szereplőket mintha mégis hidegen hagyná a már-már anyai feddéshez hasonló unszolás. Helyesebben az idő múlása helyett, mintha a folytonos jelen időt (időtleniséget?) látnánk, ahol a fiktív idősíkok felcserélődnek, és ezzel csakúgy, mint a különböző filmes zsánerek megidézésével, szabad átjárást engednek a karaktereknek múlt és jövő vagy éppen a western, a romantikus dráma, a zenés vagy a családi film és a pornográfia műfaji keretei között. A figurák ironikus kiszólásai és a film saját eljárásait minduntalan megnevezni igyekvő hoaxok sorozata mégis leginkább a satíra irányába tolja az *Idő van* megszólalásmódját. De implicit módon erre erősít rá az Evelyn Waughtól kölcsönzött mottó is: „Én nem én vagyok: / te sem vagy ő / ő nem ezek.”¹⁴ A személyes névmásokkal űzött játék a szubjektum saját magára adott reflexióinak lehetőségeit, tágabb értelemben az önazonosság, az autonómia, és a másokhoz, a társadalomhoz való viszony milyenségét állítja a műalkotás középpontjába. Az „idő van” mint kifejezés ugyanakkor nem pusztán az örökös jelenidejűség allúzióit hordozza, de sürgető felszólítást is jelent(het). Mire akarja rábírní nézőit Gothár? Mi olyan sürgető a film univerzumában? A 80-as évek Magyarországnak univerzumában? Talán éppen az identitáskeresés örök érvényű kihívása foglalkoztatja? Gelencsér Gábor azt írja: „[...] a társadalmi-történelmi körülmények közé szorított, folyamatos és kilátástalan szabadság/szerlem-közellarcot vívó emberekről és élethelyzetekről mesél, amely a szereplők oldaláról groteszkül megejtő, míg a körülmények szempontjából

¹² GELENCSÉR Gábor, „Kor és szellem”, <https://filmkultura.hu/regi/2006/articles/essays/gothar.hu.html>.

¹³ ESTERHÁZY, „Idő van”, 556.

¹⁴ Uo., 543.

hideglelősen abszurd képet fest a »megállt időről«.¹⁵ Noha Gelencsér egy másik film, a *Megáll az idő* apropóján jut erre a megállapításra, az *Idő van* esetében mindez legalább ennyire érvényes. Ahol a megállt idő, vagy éppen a jelen idő (ami *van*) egyúttal a film történeti idejét, a korszakot (is) jelentheti, összekapcsolva ezzel a 60-as évek nagy ívű tablóját és az egy évtizeddel későbbi fridsider-szocializmus kisszerű mindennapjait, ahol a nyugati kultúra legfeljebb egy használhatatlan műpénisz alakjában jelenhet meg.

A két cím tehát rokonítja a két filmet. Megszólalásmódjuk azonban egymás el-
lentéivé is teszi e párdarabokat. Amíg a *Megáll az idő* elbeszélésmódja konvencionálisabb, sőt műfaji mintákat is követ, addig a két évre rá, 1986-ban megjelent *Idő van* – mint láttuk – felbontja a hagyományos narráció linearitását és kauzalitását. A műfajok közti átjárhatóság, behelyettesíthetőség, illetve írás és film kölcsönhatása foglalkoztatja. Az avantgárd dráma teljes megvalósíthatatlansága és a dada kaotikus mintázatai sejlenek fel a cselekmény esetlegességében. De hogy néz ki mindez Esterházy „forgatókönyvében”? Mihez ad instrukciót a szerző, illetve – Hajnóczyhoz hasonlóan – ad-e egyáltalán megvalósíthatatlan utasításokat?

Adaptáció és interpretáció

A forgatókönyv előtt szereplő „irodalmi” jelző önmagában arra enged következtetni, hogy amit olvasunk, sokkal közelebb áll a próza hagyományaihoz, mint a film létrejöttéhez mankóként szolgáló *script* alkalmazott művészeti műfajához. Mintha a film látszólag széttartó narratíváit is egyedül annak a kivételes nyelvi gépezetnek a működése tenné befogadhatóvá, amelyet Esterházy dialógusai megidéznek. A fentebb már citált autóút jelenetét is a kivételes szöveggel teszi felejthetlenné. A már emlegetett önleplező gesztusok is csak a nyelvi megnyilatkozások által teremtenek termékeny feszültséget a film megformáltsága és gondolatisága között. Képzeli el, milyen lenne ez a film nélkül. Talán nem lenne hiábavaló elidőzni annál a kérdésnél, hogy a számtalan emlékezetes beállítás és filmtörténeti utalás önmagában, Esterházy párbeszédei nélkül is megállna-e kerek egészként.

Film és forgatókönyv közti egymást feltételező, kényszerű kapcsolat persze evidencia, de mintha a szöveg dominanciája különös hangsúlyt kapna az *Idő van* filmes adaptációjában. Hiszen például a *Megáll az idő*vel való nyilvánvaló kapcsolatot épp a szöveggel, az irodalmi forgatókönyv és a cím teremti meg a legközvetlenebb módon. De a film – fentebb már tárgyalt – önértelmező gesztusait is épp a textus hordozza leginkább. Jóllehet, a *Bevezetés a szépirodalomba* című kötet részeként, vagyis irodalmi műként olvasni az *Idő van* szintén hagy(hat) némi hiányérzetet maga után. Különösen az első szakasz, amely pusztán leíró jellegű módon, a film technikai megoldásait sorolja fel. Mintha egy minimalista képleírást olvasnánk,

¹⁵ GELENCSÉR, „Kor és szellem”.

központosítás nélkül: „kettős makro közeli szőr kikockázva nő”¹⁶ vagy „tág second second fárt lassú fárt előre kettős second”.¹⁷ Leginkább talán egy rendhagyó drámához hasonlít így a szöveg, amelyben mintha a darab egészére vonatkozó minden instrukció (csak ebben az esetben a kamerának adott instrukciók) valamiért a műegész élére került volna, hogy utána a második, *Függelék* „alcímet”¹⁸ viselő szakaszban számozott pontokba szedve táruljon fel a színészeknek szánt néhány mondat (a cselekmény?). És valóban csak néhány, mindössze ötven pontba szedve. Az egész estés mozifilm minden nyelvi megnyilatkozását (ideértve a helyenként feliratként megjelenő reklámokat is) alig néhány oldalra redukálta a szerző, ami még így is több, mint a kamerának szánt instrukciók. Ráadásul ez a helyenként megdöbbentően szikár („31. PORTÁSORSZÁG”¹⁹), másutt pedig indokolatlanul részletező írásmű (a 30. pontban az autóúton elhangzó teljes párbeszéd) minduntalan saját, a címében is deklarált *irodalmisságát* tolja előtérbe. Egyúttal kimondva-kimondatlanul versengve is a film(nyelv) eszközeivel. Az alábbi részletet olvasva könnyű belátni, hogy nehezen versenyezhetne bármilyen képkivágás a nyelv fogalmisságával:

„7. Jellemzés:

- a) 35 éves
- b) 18 éves kora táján volt egy félév, amikor mi is szépnek tartottuk volna. Most még csak nem is csúnya. Mégis olykor eszünkbe jut az a félév...
- c) ő az ártatlanság, a tiszta ellenpont végig; arca az a sziget, ahol otthon érezhetnénk magunkat; ő a remény, hogy másképpen is lehetne
- d) Lolita-szerű boszorkány, flegmája mintha azt a jövőt jelentené, amely az ártatlanságra vár; de még nincs elveszve, illetve tudhatjuk: minden rajta múlik – csak ő tudja, mennyire nincs ez így.”²⁰

Aligha lenne mód egy szereplő ilyen nagyvonalú, mégis pontos leírására más-hogy, mint nyelvi eszközökkel. Talán ugyanezt a lényegi különbséget ismerte fel a film és más művészetek (esetünkben az irodalom) összefüggésében Erdély Miklós is, amikor a 60-as években keletkezett *Montázs-éhség* című teoretikus szövegében így írt: „Egyrészt tehát az összes művészet a film hatalmas jelenlétének hatására mintha omladozni kezdene, szétesne alkotóelemeire, hogy részt vehessen az új filmművészet együttesében. Másrészt a legjobb film után is marad olyan érzésünk, hogy a hagyományos műfajok még ebben a bomlott állapotukban is több

¹⁶ ESTERHÁZY, „Idő van”, 545.

¹⁷ Uo., 543.

¹⁸ Felmerül a kérdés, lehet-e egyáltalán ilyen kategóriákról beszélni ennek a szövegnek az esetében.

¹⁹ ESTERHÁZY, „Idő van”, 553.

²⁰ Uo., 547.

művészi esszenciát hordoznak.”²¹ Anélkül, hogy igazságot kellene tennünk ebben a kérdésben, az *Idő van* „kettős létmódja” is, mintha Erdély megállapításait erősítené. De erre példa a fentebb már megemlített *Tiszta Amerika* című alkotás egyik korabeli kritikája is. Ehhez a filmhez is kapcsolódik egy Esterházy-szöveg,²² azzal a különbséggel, hogy a műfaja nem irodalmi forgatókönyv, hanem – ahogyan a *Jelenkor* online archívuma is jelzi – esszé. A filmmel való kapcsolatra viszont a szöveg címe tesz egyértelmű utalást: *Egy filmforgatókönyv életéből*. Ahogyan erre a cím is érzékenyen utal, mintha nagyobb tér keletkezne szöveg és film között, mint az *Idő van* esetében. Az említett recenziót jegyző Arday Zoltán szerint itt már nem pusztán arról van szó, hogy Esterházy mondatai megemelik, támogatják az önmagukban talán gyenge lábakon álló, vagy nehezen hozzáférhető képsorokat, hanem arról, hogy ami a szövegben esztétikai értékkel bír, az egyedül saját közegében autentikus: „A bonmot-k szövedéke ugyanis az egész film rosszul szervülő stílusrétegévé duzzad, különféle szellemességek halmaza marad anélkül, hogy bármi kirajzolódna belőle. Ellenpéldaként éppen Esterházy prózáját hozhatjuk fel, amelynek aforisztikus vonásai és hulladék-szövegelemei a szöveg egészében személyessé válnak, így maguk is a trivialisáson való túlemlkedés eszközeivé lényegülnek. A filmben azonban »jó beköpések« módjára, darabosan csikorognak-súrlódnak az amúgy szép mondatok is, mint valami poén-kiárusításon; kapcsolódásuk azzal, amit látunk, sokszor lehangolóan mesterkelt.”²³

Hadüzenet vagy status quo

Az *Idő van* atmoszférája, színterei, karakterei és a depoetizáltság látszatát keltő önfelszámoló-önleplező eljárásai mindenképpen rokonítják a filmet és az írásművet is Hajnóczy Péter szövegvilágával, ahol ugyancsak olyan pszeudoműfajokról beszélhetünk tehát, amelyek szintén nem, vagy csak nehezen olvashatók saját műfajuk, nevezetesen a forgatókönyv vagy a színmű (dráma) horizontja felől. Azzal a különbséggel, hogy az *Idő van* irodalmi forgatókönyve mégis fenntart valamiféle egymásrataltságot film és szöveg között. Érdekes megjegyezni, hogy Hajnóczy egyébként az *Idő van* magába foglaló kötet, a *Bevezetés a szépirodalomba* „hivatkozási listáján” is szerepel. Kérdés, hogy Esterházy ezt a gesztust főhajtásnak szánta, vagy esetleg – a filmmel összeforrt művei felől nézve – inkább polemizál Hajnóczy film iránt tanúsított attitűdjével.

²¹ ERDÉLY Miklós, „Montázs-éhség” in ERDÉLY Miklós, *A Filmről* (Budapest: Balassi Kiadó, 1995), 95–104, 97.

²² ESTERHÁZY Péter, „Egy filmforgatókönyv életéből”, *Jelenkor* 31, 3. sz. (1988), 197–215.

²³ ARDAY Zoltán, „Oda azért még elmegyek: *Tiszta Amerika*”, hozzáférés: 2020.10.30, http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5085.

Előbbit annak a tiszteletnek a hangján lehet elképzelni, amelyen a Hajnóczy születésének 70. évfordulójára írt Esterházy-visszaemlékezés is szól.²⁴ Utóbbira pedig abból következtethetünk, hogy amíg az irodalmi forgatókönyvet író Esterházynál a film is inkább egy felület arra, hogy a szöveg esztétikai erejét vagy – Erdéllyel szólva – művészi esszenciáját megtapasztaljuk, addig Hajnóczy esetében nyilvánvaló, hogy megfilmesítésről vagy színpadra állításról szó sem lehet. Mintha azzal, hogy Esterházy inkább *homage*-ként kezeli a művet (és a művészetet általában), több teret adna a film és az irodalom közötti szabad mozgásnak is, mint Hajnóczy kísérletei, ahol a szöveg eleve ellenáll bármilyen adaptációnak. Legalábbis könnyű belátni, hogy aligha végrehajtható az olyan és ahhoz hasonló szerzői instrukció, amely hagyományosan, kurzívval és a párbeszédés résztől külön szedve ugyan, de mégis csak arról tudósít, hogy hallani, amint a nézőtérén valaki percet ropogtat a hirtelen beállt csendben.²⁵ Vagy egy másik példa, a *Ló a keramiton* szövegéből, ahol szintén nehezen tudott határt szabni „költői bőbeszédűségének” a forgatókönyvet író Hajnóczy: „A lány olyan, mintha a csöndes, hűvös, kék szeptemberi szél álmodta volna meg, mint aki önmaga totális és ordító hiánya révén van ezen a világon, mint minden, ami létezik.”²⁶ Rendező legyen a talpán, aki mindezt a jellemzést szöveghű módon ábrázolja színpadi környezetben vagy filmes eszközökkel.

Milyen értelmezői stratégiák segíthetik mégis az olvasót, amikor efféle kísérletekkel találkozik? Hajnóczy esetében ezek a művek részint hordozzák az életmű megszokott témáit, kérdésvetéseit, tipikus karaktereit vagy motívumait, de szituált-ságukat tekintve minden referenciális vonatkozástól megfosztva, önmagukban állnak. Különösen *A herceg* és *Dinamit* esetében azt mondhatjuk, hogy a mindent lebontani kívánó prózapoétikai törekvésekben Hajnóczy még az *Idő van* fragmentáltságánál, hiányosságánál és roncsoltságánál is messzebbre ment. És ellentétben az Esterházy-próza filmes érintkezéseivel, ezek a szövegek igazán *magukban állnak*, abban az értelemben, hogy senki nem forgat(hat)ott hozzájuk vagy belőlük filmet, amely az értelmezést támogatná, kiegészítené, ahogyan ezt az egymást feltételező attitűdöt a *Tiszta Amerika* és még inkább az *Idő van* esetében láttuk. Hogy miként juthatott el az olvashatóság szempontjából (és talán az esztétikai érték szempontjából is) ebbe a zsákutcába, arra a hagyatéki töredékek további vizsgálata remélhetőleg érvényes válaszokat tartogat. Annyi mindenképpen bizonyos, hogy Hajnóczy törekvéseit látva szinte elkerülhetetlen volt, hogy mindez bekövetkezzen. Valakiben

²⁴ ESTERHÁZY Péter, „Ha, akkor”, *Élet és Irodalom* 56, 32. sz. augusztus 10. (2012): <https://www.es.hu/cikk/2012-08-10/hajnoczy-70-.html>.

²⁵ „A herceg kimeredő szemmel nézi, feje kócos és nyirkos. Nézi az orgonagyökeret. Csönd van a színen, a nézőtérén valaki sósperecet ropogtat.” HAJNÓCZY Péter, „A herceg” in HAJNÓCZY Péter *összegyűjtött írásai*, szerk. REMÉNYI József Tamás (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 371–398, 383. Egyedül a kurzív szedés emlékeztet arra, hogy egy hagyományos értelemben vett drámai instrukcióval van dolgunk.

²⁶ HAJNÓCZY Péter, „Ló a keramiton” in HAJNÓCZY Péter *összegyűjtött írásai*, 399–426, 412.

esetleg az is felmerülhet, hogy az életrajz felől olvasva e nehezen hozzáférhető, kései szövegek valamiféle mentális zavar eredményei, ám inkább amellett érvelnék, hogy e kísérletek létrejötteinek sokkal inkább lehettek tudatos, elbeszéléstechnikai motívációi. Az már most is kitapintható, hogy amíg az 1980-ban keletkezett drámák (*Dinamit, A herceg*) és a *Last train* című forgatókönyv-töredék (aprólékos kidolgozottságukban is) inkább kakofón zeneműre hasonlítanak, addig a filmes szempontú megközelítésben szintén tárgyalható *A bajnok* című hagyatéki szöveg sokkal inkább mutat konvencionális műfaji jegyeket. És bár keletkezéséről csak annyit tudni biztosan, hogy 1972 után íródhatott,²⁷ megformáltságát tekintve meggyőzően érvelhetünk amellett, hogy az 1980 előtti pályaszakaszban jött létre. Leginkább azért, mert egyértelműen hagyományos novellaként olvashatjuk. A film inkább témaként, metanarratívaként merül fel, miközben az elbeszélés nyilvánvaló játékot úz a műfajiság kérdésével. Az elbeszélő pedig leplezetlenül élcelődik a filmgyártás közegén, célkitűzésein, a megvalósíthatóság lehetőségein.

A *fűtő* novelláinak Márai névre keresztelt főhőse ráadásul egy „neves amatőr színjátszócsoport vezetőjeként” jelenik meg *A bajnokban*, ami egyrészt arra enged következtetni, hogy valóban az első, 1975-ös novelláskötet szövegeivel egy időben keletkezhetett, másrészt arra, hogy színház és film között implicit módon behelyettesíthetőséget, de legalábbis rokonságot feltételez az elbeszélés, amikor az amatőr színjátszók némi rákésülés után filmforgatásba kezdenek. Ebben a fénytörésben különösen ironikusnak hat a szöveg utolsó (de talán nem utolsónak szánt²⁸) „párbeszéde”, amelyben a két főhős, a rendező Márai és a színész S. (eredetileg a cselekmény szerint filmre vitt történet *írója*) vitatkoznak a forgatás sikertelensége miatt, és amelyben világos, hogy a kényszerű módon színésszé avanzsált író felemás érzéseket táplál az adaptáció bármilyen lehetőségével és létjogosultságával szemben:

„Egyetlen méter filmet nem tudtam csinálni arról, hogy boldog vagy.»
 – Szarok a boldogságra – mondta S. Nevetségesnek tartja az ilyen szavakat, tette hozzá, és csak azon csodálkozik, hogyan jutott Márai eszébe egy filmet csinálni, amelyet soha, sehol nem fognak bemutatni a közönségnek.
 Márai azzal érvelt, hogyha megcsinálják a filmet, »végre is minden megtörténhet.«²⁹

²⁷ CSERJÉS Katalin, „Hajnóczy Péter: *A bajnok* (Filmvázlat): Feltárási kísérlet a műfaj és a szerkezet felől – és további etűdök az autotextualitás és a kísérletező eklektika irányából”, *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum. Új folyam* 2, 33. sz. (2017): 85–107. (*A bajnok*, 1972 körül.)

²⁸ Cserjés Katalin idézett tanulmányában befejezetlen írásműről beszél *A bajnok* esetében. Bár a zárlat kétségtelenül csattanószerű, ez a tény pedig érvényes munícióval láthatja el azokat, akik a befejezettség mellett érvelnének.

²⁹ HAJNÓCZY Péter, „A bajnok”, *Tiszatáj* 73, 10. sz. (2019): 61–79, 79.

Amíg a 70-es évek elején-közepén keletkezett művek tehát főként témaként vetik fel a film kétes státuszát az irodalommal szemben, addig az évtized végére már inkább az adaptáció ad absurdum lehetetlenségében nyilvánul meg Hajnóczy poétikájának film felé tett hadüzenete. E konzekvensen végigvitt törekvés így éppen amellettsé segít érvelni, hogy az utolsó pályaszakasz gyakorta széttartónak nevezett dokumentumait, saját célkitűzéseinek megfelelően, poétikai értelemben sikeresnek lássuk. Még akkor is, ha az olvashatóság szempontja sokszor sérül e szövegkísérletekben. Kérdés, hogy ezzel szemben Esterházy leginkább talán integratívnak nevezhető attitűdje mennyiben törekszik a film és szöveg között meglévő képzeletbeli *status quo* fenntartására. Vagy, talán kevésbé ideologikusan, mint Hajnóczy poétikája, de Esterházy is elfogult a szövegirodalommal szemben. Minden irányba nyitott kulturális univerzuma és szerkesztésmódja mintha épp annyi rugalmasságot biztosítana művészetének, hogy saját határait át nem lépve, mégis (vagy éppen ezért) a nyelvi megnyilatkozások előbbrevalóságát, de legalábbis azok megkerülhetetlen státuszát képes deklarálni a filmmel szemben. Elfogadva Hajnóczy figurájának ironikus credóját: „hogya megcsinálják a filmet, »végre is minden megtörténhet«”.³⁰ Hajnóczy következetessége azonban, ahogy láttuk, *boldogtalan*, már-már önfelszámoló eredményekkel járt.

³⁰ Uo.

Dokumentum

„A SZABADSÁG LOGIKÁJÁT IS MEG KELL TALÁLNI”

– Ludmán Katalin interjúja Sopsits Árpáddal, Hajnóczy Péterről –

Azt a tényt, hogy Hajnóczy Péter életművének autentikus megközelítési módja az interjú, már Szerdahelyi Zoltán 1995-ös beszélgetőkönyve¹ (és annak példátlan sikere²) is bizonyította. Az interjúkötet főként írókra, szerkesztőkre, tehát a szűken vett kollégákra, az irodalmi élet figuráira koncentrált, esetleg barátokat, ismerősöket kérdez. A tucatnyi név között szerepel, mások mellett, Nádas Péter, Mészöly Miklós, Csalog Zsolt, Göncz Árpád vagy Lázár Ervin. Ezek a beszélgetések nagyon is természetes módon képesek kibontani a „Hajnóczy-jelenség” részleteit. Jelenség alatt a szerző életét, poétikáját, irodalmi attitűdjét és az életmű hagyománytörténetét értve. Ez utóbbi tényező szempontjából fontos látnunk, hogy Hajnóczy korai halála nemcsak kultuszeremtésre ad lehetőséget, de egyúttal azt a munkát is elrendeli, amely a szövegek kánonban való helyét igyekszik meghatározni. Ez a munka most is időszerű, hiszen a Hajnóczy-életmű esetében nem beszélhetünk formalizált hagyománytörténeti beágyazottságról. Nem nehéz belátni, Hajnóczynak nem volt módja arra, hogy e folyamatokat saját maga ápolja, alakítsa. Ezt a hiányt igyekszik pótolni a Szegedi Hajnóczy Hagyatékgondozó Műhely vezetője, Cserjés Katalin is, amikor – ugyan nem az interjú hagyományos műfaji keretei között – teoretikus szövegeit kiegészítendő, olyan személyeket kérdez a hagyatéki fragmentumokról,³ akik személyes kapcsolatban álltak a szerzővel. A válaszként kapott visszaemlékezések nemcsak előbbé, átélhetőbbé teszik a témában rendre megjelenő tanulmányköteteket, de a szövegek keletkezésének vagy publikálásának (esetleg elhallgatásának) körülményeiről és miértjeiről is érdekes adalékokat szolgáltatnak. Úgy tűnik, a *beszélgetés* tehát érvényes mozzanata lehet e töredezett mintázatot mutató kanonizációs folyamatnak.

Az alábbi beszélgetés 2020 júniusában történt és arra koncentrált, ami a korábbi interjúkból kimaradt. Beszélgetőtársam, Sopsits Árpád 1979-ben szerzett filmrendező

¹ SZERDAHELYI Zoltán, *Beszélgetések Hajnóczy Péterről*, Emberhalász könyvek (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995).

² LOVAS Lajos, „Hajnóczy ma is eredeti”, *Új Magyarország* 5, 129. sz. (1995): 8. (A recenzió szerint a kötet a könyvheti újdonságok között az egyik szenzációnak ígérkezik. De több más elismerő kritika is született a kötetről.)

³ Például DOBAI Péter, „A Tányéraknákról. Levél Cserjés Katalinnak (részlet)” in *Énekelt, és táncolt mint egy szatír: Nem szűnő párbeszédben. Országos Hajnóczy-konferencia. Szeged, 2011. október 27–28.*, szerk. CSERJÉS Katalin és NAGY Tamás, *Hajnóczy-tanulmányok 4* (Szeged: Lectum Kiadó, 2012), 75–77.

diplomát a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. Egy időben azzal, amikor a nála tíz évvel idősebb Hajnóczy Péter (1942–1981) rövid, nyilvános írói pályája csúcsra futott.

Kérdéseimet a hagyatéki szövegekkel való munka és a recepció újabb irányainak vizsgálata inspirálta, különös tekintettel a Hajnóczy-próza filmes vonatkozására, a szerző posztumusz filmvázlataira és a Balázs Béla Stúdióval való kapcsolatára. A teljes ismert írói hagyatékot 2018 szeptembere és 2019 februárja között digitalizáltam a Miskolci Egyetem doktoranduszaként.⁴ A több mint nyolcezer fotó feldolgozása most is zajlik.

Hol és mikor ismerkedtek meg?

Tulajdonképpen elolvastam *A halál kilovagolt Perzsiából*⁵ és megkerestem, hogy én ebből szeretnék filmet csinálni. Most meg ne kérdezze, hogy az pontosan hányban volt, mert a dátumra nem emlékszem. Így ismerkedtünk meg.

A könyv 1979-ben jelent meg.

Nem sokkal a halála előtt volt, talán 1980-ban. Elmondtam neki, hogy a strand világát szeretném feldolgozni, és azon keresztül az egészet. Volt egy vízióm erről, ami Péternek tetszett, mert pontosan érezte, hogy az egész könyvet nem lehet megcsinálni egy az egyben, tehát szűkíteni kell. Úgyhogy elkezdtünk agyalni rajta, hogy melyik részt hogyan szedjük ki belőle.

Hol találkoztak?

Én mentem föl Péter lakására.

A Zsámbéki útra?

Budán, igen. Akkor már ott laktak. Mindig vinni kellett egy fél liter tokajit. Ez volt Péterhez a belépő.

Lehetett vele érdemben beszélni a munkáról?

Persze. De sok minden másról is beszélünk. Aztán azért nem lett ebből nagyon semmi – hogy rögtön a lényegre térjek –, mert amikor a jogdíj fölmerült, akkor én elvittem Pétert a *Dialóg stúdióba*, ahol Bacsó Péter tett egy ajánlatot,⁶ de olyan megalázóan alacsony ajánlatot tett, hogy Péter megsértődött, fölállt és beasztalta maga mögött az ajtót.

⁴ LUDMÁN Katalin, „Hajnóczy Péter poétikája és a hagyaték (A kritikai kiadás elkészítésének lehetőségei)”, *Tiszatáj* 73, 10. sz. (2019): 97–101.

⁵ HAJNÓCZY Péter, *A halál kilovagolt Perzsiából* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979). A kisregény eredetileg az *Új Írás* 1978. 8–9. számában jelent meg, két részben.

⁶ A Dialóg Filmstúdió Bogács Antal vezetése alatt szerveződött meg. Bacsó Péter kezdetben Bogács Antal helyettese volt, 1982-től lett a filmstúdió vezetője.

Mennyit mondott?

Azt hiszem, az egész jogdíjra és a forgatókönyvre mondott maximum 40 ezer forintot.⁷ Megfilmesítési jog, írás stb. És ezen a Péter bepöccent. Én is méltatlannak éreztem. Össze is veszttem ezen Bacsóval. Velem meg Péter vezett össze, hogy miért hoztam őt ilyen helyzetbe. Kezdő rendező voltam, én előzetesen nem egyeztettem Bacsóval, hogy ő majd milyen ajánlatot fog tenni. Bár nem hiszem, hogy beavatott volna. Ismerve a valóságot, őszintén mondom, ez egy megalázó ajánlat volt az akkor már azért eléggé befutott és ismert Hajnóczynak.

Mennyire számított ő elismertnek akkoriban?

Sztárnak számított. A Péterek között volt. Esterházy, Nádas és Lengyel mellett a nagy négyesben. Lengyel Pétert leszámítva mindegyikőjünkkel volt munkakapcsolatom, de a legtöbbet Hajnóczy szövegei foglalkoztattak. Végül mégis ezekből készült el a legkevesebb. Vagyis semmi. Mi legfeljebb 5–6 alkalommal találkoztunk. Az ominózus eset után már nem volt miért.

Milyen lett volna a Perzsia-film, ha megvalósul?

Ez egy nagyon szubjektív vízió, amit meg akartam csinálni, és ez nagyon tetszett Péternek. Nagyon fura dolog, mert mindenki azt mondta, hogy a Péter félelmetes. Nagydarab, rabiátus ember volt. Plusz azért mindig volt benne egy kis tütyke. Vagy nem kicsi. A fél liter tokaji mindig elfogyott a találkozás végére. Én legfeljebb egy decit ittam. De velem szemben egyáltalán nem volt félelmetes. Nagyon sokban találkozott a gondolkodásunk. A regényről és arról, hogy hogyan képzeljük el a filmet. Írtunk vázlatokat együtt. Sárga kis papírlapokra jegyzetelt akkoriban. Hogy megőrizte-e ezeket, azt nem tudom.

Ilyen vázlatokkal nem találkoztam a hagyatékban, de a halála után előkerült néhány olyan szöveg, amelyeket egyértelműen filmre szánt, például a Partizánok⁸ vagy a Ló a keramiton.⁹ Utóbbi deklaráltan filmforgatókönyv. Aztán ott A bajnok¹⁰ című elbeszélés is, ami egy filmötletet prezentál és egy filmforgatásról szól. Erről azt sem tudni, hogy pontosan mikor keletkezhetett. Tavaly jelent meg a Tiszatájban, a Hajnóczy Hagyatékgondozó Műhely kiadásában. Ezekről tudott? Beavatta Önt a filmmel kapcsolatos terveibe?

⁷ A KSH adatai szerint 1980-ban bruttó 4000 forint volt az átlagkereset, hozzájárulás: 2020.10.30, https://www.ksh.hu/docs/hun/xstadat/xstadat_hosszu/h_qli001.html, más források szerint 7–8000. A kor viszonyai között 40 000 forint legfeljebb egy Trabant árát jelentette. Ma, ugyanez az összeg, vagyis egy könyv megfilmesítési joga általában 1 és 4 millió forint között mozog, szerzőtől és rendezőtől függően.

⁸ HAJNÓCZY Péter, „Partizánok (filmvázlat)”, *Tiszatáj*, 12. sz. (2010): 50–55.

⁹ HAJNÓCZY Péter, „Ló a keramiton”, *Életünk*, 3–4. sz. (1993): 194–216.

¹⁰ HAJNÓCZY Péter, „A bajnok”, *Tiszatáj*, 10. sz. (2019): 61–79.

Nem. Szerény volt és praktikus. Nem jött elő azzal, hogy ezt írtam, olvasd el, mit szólsz. Tudtam ezekről a szövegekről, de engem nem azok fogtak meg elsősorban. Őt viszont érdekelte, hogy hogyan akarom megcsinálni a közös filmet, hogy mennyire legyen a vágy fojtott, ami a regényt uralja. Mondtam neki, hogy az egész egy ilyen „sárga” film. Nem úgy akartuk megcsinálni a borzalmat, mint a legtöbb magyar film, hogy súlyos és sötét, hanem a tomboló nyárban megmutatni a drámát és a kilátástalanságot. Neki ez nagyon tetszett.

Egy jelenetet leszámítva (a kórházi látogatás Krisztina anyjánál) nincs a regényben hagyományos értelemben vett párbeszéd. Ezt hogyan tudták volna filmre vinni?

Igen. Olyan, mint egy belső monológ. Kértem, hogy fordítsuk le egyfajta dialógus-nyelvre és ígérte, hogy gondolkodik rajta, hogy hogyan lehet ezt a nyelvi réteget megugrani. Ebben nem volt vita. Érezte, hogy némafilmet csinálni nem pálya.

Azért kérdezem, mert ez a próza tele van olyan poétikai megoldásokkal, amelyek autentikus létmódja a szöveg. Sokszor az az érzésem, ellenáll bármiféle adaptációnak. Sőt, mintha élcelődne azon, hogy nem, vagy csak nehezen transzformálható.

Most, hogy mondja, erről jut eszembe, nem is a *Perzsia* volt az első. Hanem az *M-novellák*.¹¹ Azokat már a főiskolán meg akartam csinálni, de nem adtak rá engedélyt.

Miért?

Akkoriban nem volt szokás indokolni. De az biztos, hogy az *M-novellákból*, meg még pár másik szövegből, például a *Finomfőzelék feltéttel*,¹² összeraktam egy filmet. Diplomafilmmek, 1979-ben. Akkor egyszer vagy kétszer találkoztunk Hajnóczyval a Balázs Béla Stúdióban, ahová néha ő is lejárt, és ott mondtam is neki. Áldását adta rá, de nem fogadták el. Telefonon hívtam, hogy nem fog menni.

Mit mondott?

Nem volt meglepve. Rögtön mondta, hogy gondolta.

De visszatérve: mi érdekli egy filmet ebben a prózában?

Ezt nehéz megmondani. Engem mindig a történet és az elbeszélés mód ragad meg.

Az irodalmi hagyomány mindig vágásszerű mondatszerkesztésről és aprólékos képleírásokról beszél.

¹¹ HAJNÓCZY Péter, *M* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977).

¹² Ez az írás 1975-ben, *A fűtő* című kötetben jelent meg.

Igen, de a film nem úgy vág, ahogyan egy író vág. Mert mit csinál az ember, amikor Hajnóczy néha ilyen sziporkázóan tömör és rövid? Ha ezt egy hosszú jelenetben veszem fel, akkor az már nem stimmel, az már nem ugyanaz. Én nem egy az egyben akartam használni a Pétert, ahogyan ő ír. Hanem a hangulata fogott meg. Aztán *A fűtőnél*¹³ nem is a hangulat, hanem a kilátástalanság, az a létállapot-leírás. Érdekeltek a témái. Kevés magyar író van, akinek ilyen sok művét olvastam. Ott *A véradó*¹⁴ is. Abból pedig egy kollégám, Siklósi Szilveszter akart filmet csinálni.

És az megvalósult?

Nem. Mindkettőnk ötletét elutasították. Pedig ő abból nagyjátékfilmet is akart, de azt sem fogadták el. A filmszakma nem volt túl nyitott Hajnóczyra. Egy alternatív film készült *A halál kilovagoltból*.¹⁵ Hagyjuk.

De színházi adaptációi vannak.¹⁶ És a drámáit is játszották, például a Dinamitból¹⁷ is készült előadás a 80-as években.¹⁸

Igen, a *Dinamitot* is szerettem. A kortárs film és színház már sokkal inkább képes lenne ezeket autentikusan megszólaltatni. Bizonyos áttétellel persze, hisz más nyelveket használunk. Hajnóczy egyébként valóban képszerűen ír.

Mégis inkább a cselekményt és a témát emeli ki.

Azért a strand leírása is egy képpé áll össze bennem, amikor olvasom. Az a füledt nyár, a vágynak vagy a kudarcnak a leírása, ami szinte visszaköszön a környezetből. A *Jézus menyasszonyát*¹⁹ már szétesettnek láttam. Nem volt olyan pontosan összefogva és végképp képtelenség is lett volna az akkori filmvilág közegében. A *Perzsiát* viszont nagyon sokáig dédelgettem. De azzal, hogy el lett így cseszve, hogy így mondjam, később már nem merült fel. Főleg Péter halála után. Úgy érzetem, mással nem tudnám úgy megírni, mint vele. Pedig voltak kitételei.

¹³ HAJNÓCZY Péter, *A fűtő* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975).

¹⁴ Az 1977-es, *M* című kötetben jelent meg.

¹⁵ *A halál kilovagolt Perzsiából*, magyar játékfilm, rend. Dr. HORVÁTH Putyi, 90 perc, 2004.

¹⁶ Legújabbban a *Don't Eat Group* készített előadást a *Perzsiából*, hozzáférés: 2020.10.30, https://trafo.hu/programok/a_halal_kilovagolt_perzsiabol.

¹⁷ HAJNÓCZY, „Dinamit”, *Mozgó Világ* 7, 8. sz. (1981): 3–13. (Az 1983-as *Dinamit* című dráma-antológia címadó darabja.)

¹⁸ A *Somogyi Néplap* 1984. szeptember 6-i száma például arról tudósít, hogy a kaposvári Fonómunkás Kiszínpad Hajnóczy Péter *Dinamit* című drámájával kezdi meg őszi bemutatósorozatát (rend. VÉRTES Elemér).

¹⁹ HAJNÓCZY Péter, *Jézus menyasszonya: Novellák, kisregények* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981). A *Jézus menyasszonya* címadó elbeszélés 1980-ban, a *Mozgó Világ* 8. számában jelent meg.

Milyen kitételei?

Azt nehéz felidézni. Az attitűdre emlékszem, hogy voltak kategorikus nemek. Azt tudom, hogy amikor az volt a kérdés, tegyünk-e bele szürreális betéteket, akkor azt mondta, hogy ha már emellett döntöttem, akkor az legyen koherens. A következetesség igénye mindig benne volt. De odáig nem jutottunk el, hogy mondatról mondatra, jelenetről jelenetre felépítsük.

Dobai Péter visszaemlékezése²⁰ szerint Hajnóczy nagy társaságban is harsányan szidta a filmeseket.

Hát igen, megvolt a külön bejáratú véleménye a filmes szakmáról, amit, hozzáteszem, nem ismert belülről.

Önnek beszélt erről?

Nem igazán. De volt egyfajta bizalmatlanság az elején. Ezt én legyőztem ugyan, de amikor beigazolódott a rossz előérzete, akkor visszaigazolván látta minden bizalmatlanságát. Ez kölcsönös bizalmatlanság volt a szakmával. És Bacsó nagyon más-hogyan látta a világot, mint Hajnóczy.

A filmes közegben őt inkább kívülállóként kezelték?

Hát hol nem volt kívülálló? Mindenhol kívülálló volt.

Azért ez inkább póz volt a részéről, nem? Ez talán nem volt idegen Hajnóczytól.

Szerintem is-is. Ez egy tyúk-tojás probléma. De az biztos, hogy amikor az ő nagyon furcsa bizalmatlansága eloszlott, akkor jól tudtunk együtt gondolkodni.

Kicsit később, a 80-as évek derekán Esterházy Péter és Gothár Péter csináltak közös filmet az *Idő van irodalmi forgatókönyvéből*.²¹ Az Önöké hasonló vállalkozás lett volna?

Azért a *Perziának* sokkal inkább van egy klasszikus érzelmi íve. Tehát az az identitásválság, amiről szól, vagy a reménytelen szerelem mind-mind klasszikus alaphelyzetek és motívumok. Nem egy össze-vissza könyvről beszélgetünk. Ezt a szöveget nem a szabad asszociáció működteti. A *Jézus menyasszonya* már inkább ezzel a technikával készült, bár annak is van egy kötött belső logikája. A szabadság logikáját is meg kell találni. De én a sok kudarc után félretettem Hajnóczyt. Látszott, hogy ő nem az a szerző, akit ez a kulturális közeg be akar fogadni. A halála után megpróbálták persze kanonizálni. De hát, halottnak a csók.

²⁰ DOBAI Péter, „Kommentárok a *Partizánok* című hagyatéki szöveghez”, in *Énekelt, és táncolt...*, 91–93.

²¹ ESTERHÁZY Péter, „Idő van”, in ESTERHÁZY Péter, *Bevezetés a szépirodalomba* (Budapest: Magvető Kiadó, 1986), 543–557.

Ünnepelt szerzőnek számított a 70-es években. Aztán a 90-es években volt egy újbóli felfedezése, 2010 óta pedig időről időre újabb hagyatéki szövegei jelentek meg különböző folyóiratokban.

Persze, mert novellában a mai napig nagyon erős. Kis műfajban volt nagy. Ezeket a szűkre szabott formákat birtokolta teljes fegyverzettel.

Mégis mintha azt mondaná, hogy ő az utolsók egyike, aki még írt „nagy történetet”.

Persze. De a jó posztmodern is nagy történet. Azért a *Harmonia Cælestis* nem egy nagy történet? Vagy a Csokonai Lili? És mi van a Nádassal? Vagy Krasznahorkai Sátántangójával? A nagy történet az elbeszéléstechnikán múlik, de attól, hogy töredetesen mesélünk, még kialakul a nagy történet. De még ha nem is azt érzem, hogy nagy történet a Hajnóczyé, mégis folyton az az érzésem, hogy egy erős valamit olvasok. Egy nagyon erős impulzus.

Nem jutott eszébe valamelyik meghiúsult filmtervet újra elővenni?

Ha valamit még megcsinálnék most is, az az *M*-novellák. Azt gondolom, hogy Hajnóczyt utolérte a világ. Amit ő leírt a *Jézus menyasszonyában*, annál már örültebb, borzasztóbb a világ. Eklektikusabb, szélsőségesebb és kiszámíthatatlanabb, miközben az *M*-novellák szomorú fájdalommal nem múlt el. Azt nem haladja meg az idő. Ott valami olyasmi van megfogalmazva, ami időtlenebb. Az ő progresszivitása a nyelvi és formai használatban volt. Míg a szociográfiába új témát emelt be,²² addig a szépirodalomban új formai megközelítéssel kezelt megszokott témákat. Az *elkülönítő* is olyan volt, hogy olyan nem volt előtte. Szociográfiát rengeteget írtak akkoriban, a *Puszták népétől* kezdve a 80-as évek végéig, de olyan hatásos és pontosan dokumentált szociográfiát, mint *Az elkülönítő*, kevesen csináltak.

A személyessége vagy az aprólékossága miatt? Előbbi jól illusztrálja az a tény, hogy Hajnóczy hagyatéka magában rejti *Az elkülönítő* központi figurájának, Szépvölgyi Aliznak az örökségét is, például egy életrajzi regényt.²³

Én arra a felháborodásra emlékszem, amit akkor éreztem, amikor először olvastam, 1975-ben, a *Valóságban*. Elementáris érzelmet váltott ki, és az ritka. De nem polgárpukkasztásból volt ilyen. A súlya, a mélysége, az igazságtartalma volt velőtrázó, és nem az, hogy „én ezt meg merem csinálni”. Egyébként már akkor megjegyeztem magamnak, hogy ebből milyen állati jó dokumentumfilmet lehetne csinálni.

²² HAJNÓCZY Péter, „Az elkülönítő”, *Valóság* 18, 10. sz. (1975): 84–100. (Hajnóczy Péter alig néhány kisprózát publikált *Az elkülönítő* megjelenése előtt. A szociográfia nagy visszhangot váltott ki, Hajnóczy figyelme pedig egyre inkább a fikció felé fordult. A teljes szöveg 2013-ban jelent meg, a Magvető Kiadónál, Nagy Tamás gondozásában: HAJNÓCZY Péter, *Jelentések a süllyesztőből*, szerk. NAGY Tamás (Budapest: Magvető Kiadó, 2013).

²³ NÉMETH Zsófia, „»A humánnum nevében« (Szépvölgyi Aliz nyomában, avagy a Hajnóczy Péter-hagyatéka elvarratlan szálai)”, *Tiszatáj* 73, 10. sz. (2019): 88–92.

Balassa Péter például éppen a polgárpukkasztás miatt bírálja.²⁴

Nekem nincsenek szent tehenek. Balassa is tévedhetett. És persze, senki nem tudja kivonni magát a korból, amiben él. Mert akkor légüres tér, amiben ír. De gondoljon bele, vele azért nem bántak kesztyűs kézzel.

Azért, ha jól értem, a Balázs Béla Stúdióban például otthonosan mozgott, ha csak a filmes közegről beszélünk.

Nem. De hozzáteszem, én sem. Talán azért volt nekem szimpatikus, mert egyikünk sem volt befogadott. Nagyon nehéz megérteni, hogy valakinek az adott korban miért volt sikere, vagy épp miért nem volt. Nem mindig csak a befogadó közeg bűne az ilyesmi. De a legtöbb esetben a korszak nyitottságán múlik. Péter dokumentarista volt mindig. A szociológusi mivolta mindig, minden szövegét áthatotta. Még a *Jézus menyasszonyában* is a napi hírek vannak megemelve, más kontextusba helyezve. Ilyen értelemben majdnem egy sült realista.

Van olyan a mostaniak közül, akikhez úgy nyúl, ahogyan Hajnóczyhoz nyúlt akkoriban?

A Grecsó fölötti generációt ismerem jobban. Darvasi Lacival, Garacziival is dolgoztam. De nem teszek ilyen kijelentést, mert bár fogékony vagyok az irodalomra, nem ismerem a fiatal kispórázt annyira. Nincs ma olyan író, aki olyat ír, aminek akkora visszhangja van, mint *Az elkülönítőnek* volt. Borbély Szilárd *Nincstelene*kje is nagyot szólt, mégsem olyan jó szerintem. Nekem az mesterséges és túl lecsupaszított. A világ ennél sokkal eklektikusabb, bonyolultabb, borzalmasabb és ugyanakkor érdekesebb is.

Van bármi, ami manapság is foglalkoztatja Hajnóczyból? Befolyásolja még Önt mint alkotót?

Nem ő az íráspéldám, mert más a nyelvünk, de a témáink ugyanazok. Az emberi kiszolgáltatottság formái Pétert eléggé érdekelték. Azért is szeretem, mert egyszerre volt együttérző, de kíméletlenül pontos. Mindig éreztem, hogy ő szereti a figuráit. A következő dokumentumfilmemet (*Idegek játéka*) alapvetően ő is inspirálta. Azzal kezdődik, hogy hogyan ismerkedtem meg a politikai pszichiátriával, éppen *Az elkülönítőn* keresztül. A film három emberről szól, akik a saját sorsukról beszélnek. Nekik persze semmi közük Hajnóczyhoz, de ez egy nagyon erős közvetett hatás azért. Sajnos azt kell mondjam, ezzel együtt is inkább a kudarcok kísértének, ha róla van szó. Valószínű, hogy ő soha nem fér(t) bele ebbe a puha polgári világba.

Pedig polgári közegben szocializálódott. Igaz, nevelőszülők gyerekeként.

Lehet, de ez nem az ő természete. Ha valaki elolvassa *Az elkülönítőt*, az érzi azt a dühöt. Miközben végig következetesen törekszik a tárgyilagosságra, a valóság pon-

²⁴ BALASSA Péter, „Hajnóczy Péter: A fűtő”, *Jelenkor* 19, 2. sz. (1976): 190–192.

tos feltáráásra. Aki ilyet ír, az nem pózból ír. Olyan, mint Robert Capa, akivel filmesként ugyancsak foglalkozom. Lehet akármit mondani, azért őt háborúban vett részt, számtalan csatában járt, és végül felrobbant egy aknán. Meséljen már nekem valaki arról, hogy ez póz. Ha póz, csinálja utána.

Szemle

Szabó-Reznek Eszter¹

SZÍNHÁZ, REPRESENTÁCIÓ ÉS POLITIKÁK

– ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, szerk. *Színházi politika ≠ politikai színház*. Budapest: Kronosz Kiadó, 2018, 306 lap –

A Magyar Királyi Operaház 1884. szeptember 27-i megnyitójának megszervezése valódi diplomáciai kihívást jelenthetett. Egyrészt az intendáns Podmaniczky Frigyesnek egyszerre kellett megmutatnia az új intézmény nemzeti és nemzetközi jellegét, illetve jelentőségét, másrészt pedig, mivel a megnyitón az intézményt támogató Ferenc József is jelen volt, a műsor összeállításával is óvatosnak kellett lenni. Az ünnepélyes megnyitón így Erkel *Bánk bánja* és *Hunyadi Lászlója* mellett Wagner *Lohengrinje* is elhangzott, de az, hogy mi *nem* hangzott el, talán ennél is beszéde-sebb. Liszt Ferenc erre az alkalomra írott királyhymnusát végül nem tűzték műsorra a *Haj, Rákóczi, Bercsényi!* motívumainak felhasználása miatt, cserébe viszont a *Gott erhalte* is kimaradt. A napisajtó nem hagyta szó nélkül ezt a sakkozást. „»Hunyady László« nem lehet előadni az udvar előtt, mert abban a király lefejeztet egy magyart. »Bánk bánt« még kevésbé lehet előadni, mert abban egy magyar szurja le a királynét. S most itt van ez a rebellis Liszt a kuruc hymnusával!”, ironizált a *Pesti Hírlap*.² A *Függetlenség* ennél explicitebb volt az okokat illetően. „Az egyetemi ifjúság [...] hazafias tüntetésre készül az operaház megnyitása alkalmára. A tüntetés az ősz zeneköltő, Liszt Ferenc hazánkfia királyhymnusza mellett s az operaház intendánsa Podmaniczky Frigyes ellen van irányolva, ki tudvalevőleg a túlzásig vitt lojalitásból sem akarja Liszt királyhymnusát a megnyitó előadásra előadni, mert az a régi ismert kuruczi forradalmi dal [...] átiratát képezi. A kir. Operaház vezetősége fél, hogy megsértik vele a királyt [...] szóval loyálisabbak akarnak lenni a király iránt, mint a milyen ő a Magyar nemzettel szemben.”³ A botránytól tartóknak pedig azt üzenték, nem kell félniük, ugyanis a királyt ünnepélyes éljenzéssel fogják üdvözölni. A megnyitó napján érezhető feszültség volt az utcán, az Operaház előtt hatalmas tömeg gyűlt össze, a kint és bent – a rendőrség erőfeszítései ellenére az épületbe is betóduló tömeg és az exkluzív, díszes közönség – kontrasztja kétségkívül erős

¹ A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének fiatal kutatója.

² „Miért nem halljuk Liszt királyhymnusát?”, *Pesti Hírlap*, 1884. szept. 15., 1.

³ „Az egyetemi ifjúság és Liszt királyhymnusza”, *Függetlenség*, 1884. szept. 22, idézi Markian PROKOROVICH, *In the Public Eye: The Budapest Opera House, the Audience and the Press, 1884–1918* (Bécs–Köln–Weimar: Böhlau, 2014), 68–69.

volt, a rendőrök kardlapjaikkal próbálták kiszorítani a tömeget, amely a király távozásakor is hangosan éljenzett. Nem tudni, mennyi irónia volt ebben – fűzi hozzá Markian Prokopovych az Operaház történetét botrányok által megközelítő könyvében, amelyben a korabeli társadalmi és kultúrpolitikai sajátosságok mellett kiugratja a színház, a színházi tér politizáltságát is.

Az ehhez hasonló jelenetekben bővelkedik a színháztörténet, a „színház és politika viszonyának történelmi korokon és társadalmi berendezkedéseken átívelő, társadalmi intézményekben, célokban megtestesülő paradox, ambivalens kapcsolatának egyes példáit, eseteit” (10) elemzik a *Színházi politika ≠ politikai színház* című kötet tanulmányai. Azt, hogy a címben kiemelt fogalmak mit is jelentenek, a szerkesztők – Antal Klaudia, Pandur Petra és P. Müller Péter – az előszóban a következőképpen körvonalazzák (kijelölve a kötet fő csapásait): „A színházi politika egyfelől az intézmény, illetve az alkotó pozícióját, vízióját, értékrendjét és gyakorlatát jelöli, másfelől a hatalmi berendezkedésnek a színházzal szembeni magatartását. A politikai színház a jelenkor társadalmi-politikai mozzanataira reflektáló, a politikát tematizáló produkciókra utal.” (11.) A kötet a 2018 áprilisában a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának színházi programja által megrendezett konferencián elhangzott előadásokból válogat. A kétnapos rendezvény a PTE BTK színházi programja 2012 – a képzés 25. évfordulója – óta rendszeressé váló színháztudományi konferenciasorozatának része. Hogy ezek közül csupán néhányat említsünk: *25 éves a színházi képzés a Pécsi Tudományegyetemen: A magyar színháztudomány kortárs irányjai* (2012); „Hiányod átjár mint...” – *Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon* (2014); *Rendezett tér: Be-, át-, szét-, megrendezett terek a kortárs színházban és drámában* (2015); *A színpadon túl: Az alkalmazott színház formái, lehetőségei és kihívásai* (2016) vagy a tavalyi *Kontaktzónák: A színház érintkezése más területekkel*. A konferenciák anyaga a Kronosz Kiadónál jelent meg, 2013-tól az egyetem színházi programjával közös sorozatban, a „SziTu – Színháztudományi kiskönyvtár”-ban.⁴

A *Színházi politika ≠ politikai színház* szerkesztői négy fejezetbe rendezték a tanulmányokat. Míg az utolsó három rész szűkebb, specifikusabb témakörökre épül, és kifejezetten a magyar színházra és színháztörténetre fókuszál, a *Színházak és al-*

⁴ Az említett konferenciák előadásai a következő kötetekben jelentek meg: *A magyar színháztudomány kortárs irányjai*, szerk. BALASSA Zsófia, P. MÜLLER Péter és ROSNER Krisztina (Pécs: Kronosz Kiadó, 2012); *Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon*, szerk. BALASSA Zsófia, GÖRCSI Péter, NEICHL Nóra és P. MÜLLER Péter, Színháztudományi kiskönyvtár (Pécs: Kronosz Kiadó, 2014); *Rendezett tér: Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában*, szerk. BALASSA Zsófia, GÖRCSI Péter, PANDUR Petra, P. MÜLLER Péter és ROSNER Krisztina, Színháztudományi kiskönyvtár (Pécs: Kronosz Kiadó, 2015); *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke*, szerk. GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra és ROSNER Krisztina, Színháztudományi kiskönyvtár (Pécs: Kronosz Kiadó, 2016); *Kontaktzónák: Határterületek a színház mentén*, szerk. EGRİ Petra, KVÉDER Bence Gábor, NÉMETH Nikolett Anna és P. MÜLLER Péter, Színháztudományi kiskönyvtár (Pécs: Kronosz Kiadó, 2019).

kotók a politikán túl címet viselő első, általánosabb (és egyébként legterjedelmesebb) rész tanulmányai nemzetközi kitekintéssel bevezetnek egy sor olyan témát – köztük a műsor-, emlékezet-, kultúr- vagy ököpolitikát –, amelyek a későbbiekben is visszatérnek. Kricsfalusi Beatrix *Színház mindenén túl: Politikus színház a poszt-politika korában* című tanulmánya nyitja a kötetet, melyben Hans-Thies Lehmann posztdramatikusszínház-fogalmából kiindulva beszél a színház és politika szétszálazhatatlan egybefonódásáról és a színrevitel autenticitásáról a kortárs (akár politikai, médianyilvánossági) viszonyok között. Felhívja a figyelmet arra, hogy Lehmann elméleti keretét nem lehet problémamentesen a posztszocialista országok politikus színházi formáira vonatkoztatni. Ebben a politikai és társadalmi környezetben ugyanis – szemben a nyugati demokráciákkal – a színház sok esetben az egyetlen olyan nyilvános térré válik, ahol prezentálni lehet az aktuális társadalmi problémákat. Kricsfalusi rázoomol a magyar színháztörténetre – és felvetve a szocialista magyar színházi hagyomány számos olyan kérdését, amelyek akár esettanulmányokként térnek majd vissza a kötetben –, a rendszerváltás utáni magyar színház depolitizáltságának/apolitikusságának lehetséges okaként hívja fel a figyelmet arra, hogy a Kádár-rendszer cenzúrájából következő kettős beszéd kényszerének megszűnéséből a gyakorlatban nem következett a színház politikai esztétikájának feltérképezése. A színház „a kulturált kikapcsolódás” helyszínékként izolálta magát társadalmi, gazdasági és politikai környezetétől (20). Ebből Schilling Árpád és a Krétakör mozdította ki, majd azonban az intézményi keretekre való reflektálás után bekövetkezett ennek felszámolása, végül pedig a színész és az aktivista szerepkörök szétválasztása. Azonban nem csupán a posztszocialista országokban, hanem a nyugati demokráciákban is egyre erőteljesebb az olyan alkotóközösségek jelenléte, akik Lehmann-t idézve „a politikai aktivizmus és az esztétikai gyakorlat közötti különös szürkületi zónában” tevékenykednek (25).

Szintén lehmanni gondolattal indít Deres Kornélia az ököpolitikai szemlélet színházi (színpadi és elméleti) megjelenését tárgyaló tanulmányában: „a színpadon – még a legburjánzóbb képiség színházában is – mindig az emberi test marad az érzelmi centrum, amivel a szemlélő azonosulni tud” (30). Deres olyan kortárs előadói gyakorlatokat mutat be, amelyek kimozdítva az embert a középpontból és tematizálva lokális és globális környezetével szembeni felelősségét, az emberen túli vagy nem-emberi létezőket is színre viszik. Azonban, ahogy ő is kiemeli, az ember és állat közös színpadi jelenléte nem kiegyenlített, végső soron az ember válik hangsúlyossá. Azonban számos olyan kísérlet van, amely az emberi és nem-emberi létezők jelenlétére reflektál, például azzal, hogy törekszik kilépni az ember történeti idejéből és megpróbálja nem onnan értelmezni a növények idejét – azaz áthangolódik. Számos nemzetközi és néhány hazai színházi példa felvillantása után Deres Kelemen Kristóf 2017-ben bemutatott *Magyar akác* című előadását elemzi részletesebben. Az előadás az Amerikából betelepített invazív fa hungarikummá válását követi végig. A politikai ideológiáknak kiszolgáltatott akác körüli diskurzusokon keresztül leleplezi „a tényként elfogadott valóság fiktív voltát” (41), így a magyar

nemzet önreprezentációjának igen fontos részévé váló akác köré konstruált elbeszélések erős emlékezetpolitikai gesztussá is válhatnak.

Antal Attila a belgrádi Atelje 212 színházban 2016-ban bemutatott *Valaki anygala* (*Nečiji anđeo*) című előadás megvalósításáról írva arra világít rá, hogyan vihető színre egy személyes trauma – ez esetben a nemi erőszak –, ami egyben társadalmi tabu („Szerbiában nincs nemi erőszak. Legalábbis a hivatalos, elérhető statisztikákból ezt a következtetést vonhatjuk le” [45]). Hogyan lehetne lehetőséget teremteni ezáltal a tabu feloldására, egyáltalán tematizálására, azaz hogyan válhat(na) a színház olyan térré, ahol prezentálni lehet(ne) a társadalom ki nem beszélt problémáit? Mindeközben Antal (aki egyben az előadás társszerzője és rendezője is) esettanulmányában azt látjuk, hogy az előadás, melynek alapját egy áldozattal készült interjú képezte, azért valósulhatott meg, mert sem a befogadó színháznak, sem az államnak nem állt szándékában anyagilag támogatni („Ha megbukik, az számukra nem lesz nagy veszteség, ha sikert arat, akkor lesz egy társadalmilag releváns előadásuk.” [51]). Ezen felül pedig az első változatot a színház tanácsa cenzúrázta, többek között egy túl jól ismert, hatalmi és előíró érvel: az áldozat nem viselkedik elég áldozatszerűen. Ennek ellenére egy másik változatban ugyan, de az előadás megvalósult, így kezdeményezve dialógust a nemi erőszakra.

Pikli Natália Lehmannra utal, amikor ő maga is áldozatokról, ezúttal politikaiakról ír, miszerint „a politikai elnyomottak színpadi felmutatása kevés a politikus színház megszületéséhez” (82). Caryl Churchill három drámáján – a hetvenes évek angol feminizmusának kontextusában született *Vinegar Tom*, az 1989-es romániai forradalmat feldolgozó *Mad Forest* és a *Valahol* című antiutópia példáin – keresztül kérdez rá a politikai színház mibenlétére, illetve arra, hogy miként lehet színházilag relevánsan megragadni egy adott történelmi pillanatot. P. Müller Péter szintén egy történelmi eseményt ragad ki, de ezúttal nem egy színházi feldolgozásra, hanem az azonnali, performatív reakciókra fókuszálva az 1968-as párizsi diáklázadások alatt elfoglalt Odéon színház kapcsán. A színház elfoglalásának és megnyitásának – azaz demokratizálásának gesztusával párhuzamosan az épületfoglalók éppen a teatralitás keretét vonták maguk köré, ezt erősítette fel az is, hogy a színházban talált jelmezeket felöltve mentek ki az utcai harcokra. A teátrális és politikai cselekvések egymásnak való megfeleltetése 1968 előttre vezethető vissza, az Odéon elfoglalásának egyik vezéregyénisége, Jean-Jacques Lebel és más happeningművészek szemléletében, az előbbi manifesztumaiban, könyveiben megtalálható. De P. Müller közvetett megfogalmazása szerint inkább szemléleti-látnoki előképként idézi fel Artaud André Bretonhoz címzett 1947-es levelét, amelyben azt írja, „elmúlt az idő, amikor valaki képes volt embereket azzal összegyűjteni egy színházba, hogy elmondja nekik a saját igazságait. A társadalom és a közönség számára nincs többé más nyelv, mint a bombáké, a gépfegyvereké és a barikádoké” (125).

Pandur Petra a Mohácsi testvérek műltfeldolgozási és emlékezetpolitikai stratégiáiról ír a 20. század traumáit feldolgozó előadásai – a *Csak egy szög*, az *56 06 őrült lélek/vert hadak*, az *Egyszer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik semmisségbe* és

az *e föld befogad, avagy SZÁMODRA HELY* – kapcsán. Az előadások az (egyéni és nemzeti) emlékezet szelektivitására és létrehozásának stratégiáira reflektálnak a jelen horizontjából, problematizálják az egyéni és kollektív nemzeti emlékezet kérdését. Ez a gyakorlat, azaz a nagyelbeszélésekkel szembeni bizalmatlanság, az emlékezés széttöredezettségére és a történelmi múlt megkonstruáltságára való rámutatás a posztmodern történelemelmélet – elsősorban Hayden White-féle narratív szemlélet – és az assmanni kulturális emlékezet paradigmájába illeszkedik, ahogy ezt Pandur is hangsúlyozza. Az emlékezetpolitika kiemelkedő helyet foglal el a kötetben, ha most ezt neveznénk ki szervező elvvé, itt kell megemlíteni az egyébként a kötet második egységében (*Magyar elnyomó rezsimok színházpolitikája*) helyet kapó remek tanulmányt Kisantal Tamás tollából. A modern bírósági perek performatív aktusok, és „akárcsak a színházban, itt is egy adott konfliktusnak és megoldásának a szimbolikus reprezentációja zajlik”, idézi a szerző Lindsay Farmer jogtörténészt (160). A második világháborús bűnösök perei maguk is színházzszerű események voltak, metaforikusan és szó szerint is, ugyanis a Zeneakadémia épületében tartották meg őket, nézőként pedig előre megváltott jeggyel lehetett bejutni. A tárgyalások könyvformában publikált változatai formai jellegzetességeik miatt („szereplők” és szerepeik felsorolása, az ezt követő „jelenetek”) leginkább drámakötetekre hasonlítottak. A perek performatív jellegét a tudósítások is megerősítették, amikor a nagy nemzeti tragédia zárófelvonásaként hivatkoztak a tárgyalásokra (159), de közben vissza is vonták ezt, ugyanis sokszor nem is a tragédiával, inkább a kabaréval és a cirkusszal vont párhuzam dominálta a lapokat – és nemcsak a *Ludas Matyit*, hanem az alapvetően nem komikus orgánumokat is. Kisantal szerint nem kizárt, hogy a lekicsinylő, sokszor komikus – tehát a (különösen Szálasi esetében) kultuszellenes – ábrázolásnak éppen az volt a célja, hogy elkerüljék a kultusz továbbélését és a mártírszerep létrejöttét. Ez pedig emlékezetpolitikai következményekkel járt: a közösség így próbálta meg eltávolítani magától a közelmúltat, kirekeszteni a bűnösöket, és miközben a tragédia komédiába fulladt, a nemzeti lelkiismeret-vizsgálat elmaradt.

Imre Zoltán *A velencei kalmár* két, Nemzeti Színházbeli bemutatóját és a köztük eltelt negyvenhat éves hiányt elemzi. Az 1940-es Nemzeti Színházbeli bemutató a Horthy-korszak egyre inkább jobbra tolódó kontextusában jött létre, nem sokkal a zsidóság szegregációjának radikalizálódását jelentő 1939-es második zsidótörvény után. A Shylockot középpontba állító előadást ambivalens recepció követte. A Major Tamás által alakított, jelmezével a másságát és kitaszítottágát jelölő szereplőt egyrészt démonikus figuraként interpretálták, másrészt viszont tragikus kifosztottságáról és megalázottságáról írtak. A rendszer azonban nem tűrte a nézői értelmezéseknek teret adó ambivalenciákat – vajon nyílt zsidózás vagy éppen a domináns ideológiával való szembenállás mutatkozott meg a színpadon? Így a továbbiakban hivatalos tiltás ugyan nem volt rá vonatkozóan, de engedély sem. Az antiszemitizmust tabusító (a zsidót „elrejtett” idegenként kezelő) Kádár-rendszer sem kedvezett *A velencei kalmárnak*. Az 1940-es színrevitel után három alkalom-

mal nyújtották be engedélyezésre a darabot, először a Nemzeti 1964/65-ös évadtervébe, majd a Pécsi Nemzeti Színház 1977/78-as, illetve pécsi és a szolnoki színház 1978/79-es évadtervéből lehet róla értesülni, de sosem került műsorra. A korábbiakhoz hasonlóan explicit tiltás ekkor sem volt, de egyik színreviteli tervet sem engedélyezték. A hiányt végül a Nemzeti Színház 1986-os bemutatója törte meg, ezt azonban számos, az előadás értelmezését irányító cikk előzte meg. És bár Sík Ferenc egyértelműen a Gábor Miklós által alakított Shylockot helyezte előtérbe, a részletesen kidolgozott karakter magányossá vált a többi, súlytalan szereplő között, ráadásul a konfliktus redukálásával apologetikussá váló előadásból következően a karakter éppen sokrétegűségét veszítette el. Ezután több színház is műsorra tűzte, ezzel a holokauszot is beemelve a mindennapi diskurzusba, mindamellett, idézi Imre Gyáni Gábort, ennek hivatalos magyar emlékezetpolitikai befogadása máig nem történt meg (206).

Emlékezetpolitikai manipulációról is ír Mikola Gyöngyi Nabokov első drámáját, a kéziratban maradt *Morn úr tragédiáját* ismertető, illetve azt Nyikolaj Nyikolajevics Jevreinov *A boldogság komédiája* című drámájával párbeszédbe hozó tanulmányában. A kettejük színházelméleti gondolkodására is kitérő elemzés Jevreinov színházkoncepciójával (az illúzióról és a színjáték jótékony hatásáról vallott nézetei, illetve a színház új identitások megalkotásában játszott szerepe által) magyarázza azt, hogy megrendezte a Téli Palota ostromát a Palota téren, azaz „színpadra írta át a történelmet, a valóságot valami nagyszabásúbbá, teátrálisabbá alakította át” (137), ezzel pedig nemcsak a bolsevik politikai identitás alaptörténetét hozta létre, hanem a szovjet blokk lakóinak történelmi tudatát határozta meg, évtizedekre (138).

A másik, szintén az egész kötetben átívelő, több tanulmányban megjelenő – és az emlékezetpolitikától nem elválasztható – téma a műsorpolitika és az ezt alakító szándékok és elvek. Kurdi Mária az 1922-es ír politikai függetlenség visszanyerésével nemzeti – és állami támogatású – színházzá váló dublini Abbey Színház mellett – sőt, a konzervatív kultúrpolitika ellenében – 1929-ben megalakuló Gate Színház műsorpolitikájának közel 90 évét kíséri végig és mutat rá arra, hogy az intézmény, amely megismertette az ír közönséggel Beckettet, Arthur Millert és Brechtet, hogyan őrizte meg kísérletező műsorpolitikáját és maradt mára is egyszerre nemzetközi és ír. Ezzel szemben Heltai Gyöngyi és Jákfalvy Magdolna a magánszínházak ellehetetlenítéséről és az államosításról írnak a magyar elnyomó rezsimek műsorpolitikájára fókuszáló tanulmányaikban. Heltai két időszakot vizsgál: a szakmai szervezetként, de erős politikai támogatással és a színházi érdekvédelmi szervezetek ellenében létrehozott Színházművészeti és Filmművészeti Kamara működését 1939 és 1944 között, majd a színházak államosítása utáni időszakot 1950 és 1953 között. A tét: körüljárni azokat a kontextusokat, amelyekben „az állam, illetve az állampárt a javak, eszközök, státusok újraelosztásával kívánta átalakítani a színház működését” (141). A két tárgyalt időszak ideológiája különbözött ugyan, de indokaik és céljaik között számos párhuzamot találunk. A Kamara a kereskedelmi színházak működésmódjának átforgalmazásán túl elitváltásra is törekedett a fővárosi színházi

élet irányításában, miközben egyre több adminisztratív, majd a második zsidótörvénnyel faji alapú korlátozás szabályozta a színészetet. Ezen túl felügyelte a műsort, mely természetesen a háború utáni időszakra is jellemző volt, ahogy az átpolitizált tematikájú pályázatok és a politikai propaganda is, bár utóbbi kétségkívül jóval látványosabb volt 1950 után.

A háború végére az is nyilvánvalóvá vált, hogy „a színházak politikai célú kisajátítása állami finanszírozás nélkül nehezen megvalósítható” (151). Az 1949-es államosítás felerősítette a politikai kontrollt, a színházakra politikai feladatokat róttak és elvárás volt, hogy a színészek is politizáljanak, a darabokban érintendő kérdéseket központilag szabályozták, a repertoárépítést pedig a tervgazdálkodás mintájára képzelték el (155). Jákfalvy Magdolna tanulmánya, erre az 1949 utáni időszakra fókuszálva, egy, a realista színházról készülő nagyobb munkájába enged betekintést. A realizmus politikai direktívává válását tárgyalja az államosított színházi szcénában, felhívva a figyelmet arra a paradoxonra, hogy „míg a realista irodalom [...] az észlelhető valóságot (el)bukásként jeleníti meg, addig a szocialista realizmus ugyanezzel a gyakorlattal, a 19. századi realizmus eszközeivel a sikert, a felemelkedést és az osztályelvű kiteljesedést szándékszik közvetíteni” (177). A fogalmi tisztázást és az ideológiai felületet az 1949-ben létrehozott Színház- és Filmművészeti Szövetség biztosítja konferenciáin és ankétjain keresztül, megalapozva a szocialista-realista színház nyelvi és ideológiai bázisát. Jákfalvy négy elkülöníthető hang- és realizmuskoncepció – Gáspár Margit, Gellért Endre, Hont Ferenc és Major Tamás – révén közelít az államosítás utáni színházi beszédmódokhoz.

A kötet utolsó két fejezete egy-egy specifikus kérdéskörre épül, az egyik ilyen a színházi nevelés politikussága és a komplex színházi nevelés (angolul *Theatre in Education*). Utóbbi történetét vázolja fel Takács Gábor, a Káva Kulturális Műhely művészeti vezetője, színész- és drámatanára, angliai létrejöttétől az 1960-as években egészen magyarországi kezdeteiig az 1990-es évek elején. A színházi nevelési program – amelynek egyszerre része a színházi eszközök által elkészített jelenetek és ezek interaktív feldolgozása, értelmezése – Takács szerint itthon soha nem vált hálózattá és mozgalommá, csupán bizonyos társulatok alkalmazzák. A Káva – időnként más társulatokkal közös – projektjei a romák reprezentációját, a menekültkérdést vagy éppen az emlékezetpolitikát érintik. Patonay Anita két olyan előadást tárgyal, melyek formailag és tartalmilag is komplex színházi nevelési előadásnak tekinthetők. A 1976-ban megalakult Gyerekjátékszín keretei között létrejött két, Mezei Éva által rendezett előadás (*Itt járt Mátyás király*, 1978; *Tavaszi Tótágas*, 1979) radikalitása abban rejlett, hogy nem felelt meg az államszocialista rendszer ideológiájának: kérdezett és nem állított, egyenlő félként kezelte nézőit és reflexióra bátorította őket. Antal Klaudia azt elemzi, hogy az osztályterem-színházi előadások hogyan járulnak hozzá a diákok állampolgári neveléséhez. A két választott előadás a Szputnyik 2011-es és a k2 Színház 2017-es *Antigoné*-feldolgozása, ami azért is kiváló ebben a kontextusban, mert középpontjában a hatalmi viszony áll, amit az átértelmeződött osztálytermekben reflektálttá lehet tenni és értelmezni a diákokkal,

feldolgozó foglalkozásokon. Kiss Gabriella a Katona József Színház *Behívó* programjának *Szilánkok* csoportjában folyó munkát vizsgálva gondolkodik a művészet- és színházpedagógia teoretizálásán: hogyan lehet leírni azt a széttartó jelenséget, amely a legtöbb hazai kőszínházban jelen van ugyan, de pedagógiai céljai meglehetősen széttartóak.

Az utolsó, Katona Józsefről szóló rész éppen az időbeli távolság és az elemzés fókuszába egy életművet helyező koncepció okán kissé lazábban kapcsolódik a kötet előző, egymással jól láthatóan párbeszédbe állítható fejezeteihez. A Katona-fejezet általánosságban – és Demeter Júlia tanulmánya expliciten is – tematizálja a 18–19. századi cenzúra működését. I. Ferenc trónra lépésével a cenzúra intézménye megerősödött, ugyanis ekkor, „főleg a francia forradalom hatására ismerték fel, hogy a könyvolvasásnál is sokkal erősebb hatást gyakorol a színpad nyújtotta, érzékekkel átélt élmény” (273). Ez a felismerés a cenzúra alapelveinek központi rögzítését hozta magával. A Franz Carl Hägelin által írt memorandum megtiltotta a Bibliából átvett kifejezések vagy szólások használatát és a politikai tárgyú előadásokat, valamint a kettős értelmezés lehetőségét is igyekezett kizárni. Ebbe a kontextusba helyezve vizsgálja Demeter Katona két drámáját, az *Aubigny Clementiát* és a *Luca székét*, a *Bánk bán*on kívül ugyanis ennek a két drámának maradt fenn cenzori véleményekkel ellátott kézírata. A szerző két fontos észrevételt hangsúlyoz: sok esetben nehéz elkülöníteni a cenzúrát a szerzők és színrevivők öncenzúrájától (utóbbira az *Aubigny Clementia* magyarosított, a cenzori kifogásokat megfogadó változata a *Hedervári Cecília*, melynek szerzősége nem tisztázott); mivel az utasítások nagy vonalakban szabták meg a szempontokat, a cenzorok egyéni műveltségétől, ízlésétől, jó- vagy rosszindulatától sok függött. Ugyanakkor a hektikus cenzurális viszonyok között az is megtörtént, hogy a javítások és kihagyások érvényesítése nélkül játszottak egy előadást. Ilyen volt a *Luca széke* „cselvigjáték”, amelynek első, babonákról és hiedelmekről szóló részét a cenzor nem engedélyezte, azonban e dramaturgiailag fontos bevezetés elhagyása nélkül játszották az előadást.

Nagy Imre a *parrhesia* jelenlétét vizsgálja a *Bánk bán* két szövegváltozatában. A foucault-i fogalom jelentése: az igazság kimondása, feltételei között van a hatalmi viszony megléte a kimondó és a befogadó között; a kimondás formája a nyílt bírálat, ami által a kimondó veszélyeztetett helyzetbe kerül. Nagy a *parrhesia* drámaelméleti alkalmazásáról értekezik néhány példán keresztül. A *Bánk bán* II. felvonásának 2. jelenetében a Bánk és Petúr közti szócsata két változatát hasonlítja össze és vizsgálja meg, hogyan válik a második szövegváltozatban a lázadó Petúr nyílt bírálóvá. Czibula Katalin Katona drámafordítói gyakorlata, a lefordított drámák tematikája alapján keresi azokat a jeleket, melyek a drámaíró napi politikai gyakorlatáról, illetve a korszak európai politikai orientációjáról árulkodnak. Az 1811-ben lefordított *Szmolenszk ostroma* a korabeli Európa érdeklődését tükrözte az orosz kultúra iránt. Egy évvel később, szintén németből fordította le a magyar színpadokon még a bécsinél is nagyobb sikereket elért *Az üstökös csillagot*. Ez esetben nem a téma, sokkal inkább az eredeti dráma szerzője, August Wilhelm Iffland, berlini színigazgató, ál-

tala pedig egy új hagyomány válik fontossá. Őt tekintik ugyanis a mannheimi iskola alapítójának, a deklamálás helyett a természetű színészi játékot és valóságű színpadi ábrázolást helyezte előtérbe. Katona tehát a korabeli polgári színjátszás egyik legjobb szakemberétől fordított, így a színdarab egyben a német gyökerű modernitást is képviselte a magyar színpadon.

Színház és politika találkozása a boncaszalon – parafrazálja Lautréamont-t a kötet előszavának címe. A kötet tanulmányai kimetszenek és nagyító alá helyeznek hagyományokat, előadásokat és tabukat a magyar és nemzetközi színházi gyakorlatból és hagyományból. Ezek a metszetek azonban nem elszigetelt mintavételekként vannak jelen a kötetben. Korszakok, témák és motívumok, rokon jelenségek szervezik az egyes fejezeteket, melyek egymással is párbeszédben állnak, különböző elvek szerint akár újra is rendezhetőek. Ugyanakkor az is kiderül, hogy a színház és politika találkozása nemcsak, hogy nem szürreális, de nem is véletlenszerű, mint a varrógépé és esernyőé.

Vidosa Eszter¹

ÚTMUTATÓ A POSZTHUMANISTA SZEMPONTRENDSZERHEZ

– HORVÁTH Márk, LOVÁSZ Ádám és NEMES Z. MÁRIÓ. *A poszthumanizmus változatai: Ember, embertelen és ember utáni*. Budapest: Prae Kiadó, 2019, 361 lap –

Nemes Z. Márió, Horváth Márk és Lovász Márk tanulmánykötetén jól látható a hagyományteremtő, diskurzusformáló szándék, a kötet aktuális, komplex és nagy kihívást jelentő elméleti probléma feloldására tett kísérlet. *A poszthumanizmus változatainak* szövegei arra a sürgető feladatra vállalkoznak, hogy bemutassák a fogalomhoz kapcsolható elméleti irányzatokat, a nemzetközi szakirodalomban már kanonikusnak számító szerzők állításait és definícióit, így festve átfogó, pontos képet a hazai kultúratudományos diskurzusban is egyre intenzívebben helyét kereső irányzatról. A vállalás kétségkívül szükséges: az utóbbi évtizedek során számos figyelemre méltó kötetnek fókuszpontja lett a poszthumanizmus definíciója, illetve annak vizsgálata, hogy milyen módon kapcsolhatjuk össze például az irodalomtudománnyal, hogyan érdemes meghatározni, kereteket szabni neki, illetve filozófiai, kritikai elméletként alkalmazni. A kötet hét fejezetből áll, mindegyik egy termékeny kérdést körüljáró tanulmány, amely mellett nincs külön feltüntetve szerzői név. *A poszthumanizmus változatai* így egyetlen egységes ismertető szöveg benyomását kelti, amely összegyűjti a témakörrel ismerkedni vágyók számára, hogy milyen elméletek és gondolatok kapcsolhatók a címben feltüntetett, napjainkban felettből népszerűnek mutatkozó hívószóhoz.

A Prae gondozásában megjelent tanulmánykötet szövegeiben is előkerülő, közismert művek, így Donna Haraway *Kiborg kiáltványa* vagy Francis Fukuyama *Poszthumán jövődönk* című kötete mellett sokat hivatkozott műveknek számítanak például Neil Badmington, Cary Wolfe, Rosi Braidotti vagy N. Katherine Hayles kapcsolódó szövegei is, ám ezek különböző irányokba terjeszkedő, nem teljesen egységes fogalomhálózatokkal, technikákkal és kultúratudományos háttérrel viszonyulnak ahhoz, mit jelent a poszthumanizmus. Így tehát fontos a kötet címével is kiemelt gondolat, mely szerint nem beszélhetünk egyetlen poszthumanizmusról vagy egységes fogalomrendszeréről. A szerkesztők ugyanakkor a kötet első oldalain kiválasztanak egy meghatározást, amely támpont lehet az olyan olvasók számára, akik korábban nem találkoztak a terminust pontosan definiáló szövegekkel: „az emberről való beszéd olyan változata, mely a humanizmus értékvilágának destabilizálódása, illetve felbomlása »utáni« állapotban próbálja újradefiniálni azt a megüresedett »helyet«, amelyet a humanizmus embere töltött be”. Továbbá: „a poszthumanizmus minden formája kritizálja az élet és a valóság felfogásának em-

¹ A szerző az Eötvös Loránd Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója.

berközpontú (antropocentrikus) módjait” (11). A definíció meglehetősen tág és nyitott, amely mögött tudatos döntés állhat. Ezen a ponton ugyanis ennél konkrétabb poszthumanizmus-meghatározás számos problémát és ellentmondást rejtene magában, hiszen csökkentené a nyitottságot, amelyet a poszthumanisták általában szorgalmazni szoktak. Olvashatunk olyan kanonikusnak tekinthető szövegeket, amelyek alapvető kérdésekben sem értenek egyet, így például abban sem, hogy mit értenek a humanizmus, a humanista vagy az ember, humán fogalmak alatt, illetve abban sem, hogy a poszthumanizmus a humanizmus meghaladása lenne-e. A kötetben elmerülve válhat az olvasó számára a legbiztosabb, hogy az eltérő irányokba mutató elméletek összehasonlítására azért is lehet szükség, mert nem hagyható reflektálatlanul, hogy valójában (a poszt- előtag látszólagos egyértelműsége ellenére) hol pozicionálják önmagukat a humanizmus tekintetében. Ütköztethetők egymással például Hayles *How We Became Posthuman* című szövegében olvasható meglátásai Wolfe megállapításaival a *What is Posthumanism* című, a tárgyalt kötetben is többször idézett írásából. Előbbi a poszthumánna válást transzformációként értelmezi, annak alanyát pedig afféle utódként, és kontinuitásokat, illetve diszkontinuitásokat keres a „természetes” szubjektum (*self*) és a (kibernetikus) poszthumán között.² A poszthumán és a humán szerinte mindig is olyan oda-vissza játékban öltött testet, amely változik az adott kor kontextusának tükrében. Wolfe, aki az *animal studies* felől közelíti meg a témát, ezzel szemben elutasítja,³ hogy egyszerűen a humanizmus utáni korszakként vagy kultúraként értse a poszthumanizmust, miután úgy véli, hogy így továbbra is a történelmi változások – az ő szavaival élve – „humanista narratívájára” kellene támaszkodni. A kiindulópontként a kötet elejére helyezett poszthumanizmus-magyarázat pontosabb formában azonnal kizárhatna több fogalomváltozatot, és ellentmondásba kerülne azzal a diverzitással, melynek jelentőségét, mint később kiderül, az egész kötet a poszthumanizmus általános tétjévé teszi. Ilyen formában viszont a kötet első fejezete megmarad egy olyan tág kiinduló definíciónál, amely már felvezetésként is feltűnően keveset közöl az olvasóval – a fogalomban eleve benne rejlő, zavaros ellentmondásokat sem ezzel, sem a naprakészséggel, sem az átgondolt kötetkompozícióval nem lesz képes feloldani. Erre kifejezetten nagy szükség lenne: a poszthumanizmus mára a kulturális események divatos hívószavává vált, érinti és alakítja a kultúratudományt és a kortárs irodalmat.

A poszthumanizmus kérdéskörével diverz interdiszciplináris mezőre lépünk – és ezt a tanulmánykötet is jól tükrözi. Ahogy tehát nincs egyetlen, a fogalomban rejlő, valamennyi lehetőség megragadására képes meghatározás, a kötet azt is hamar egyértelműsíti, hogy annak az alapjait, amit ma nemzetközi poszthumanista szó-

² N. Katherine HAYLES, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (Chicago–London: University of Chicago Press, 1999), 6.

³ Cary WOLFE, *What is Posthumanism?* (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2009), xv.

veghagyományként, diskurzusként szokás emlegetni, különböző tudományterületek felől közelítő elméleti szövegek képezik. Amíg bizonyos szerzők a filozófia felől érkeznek, addig mások a bioetikában, a *gender studies*-zal összefüggésben vagy a 20. század technológiai, kibernetikai változásaiban látják a poszthumanizmus definiálásának sürgető mivoltát. A tanulmánykötet mindvégig az említett, meglehetősen kaotikusnak, szerteágazónak és tisztázatlannak érezhető fogalmi mezőn igyekszik rendet tenni, elsősorban azzal, hogy felvázolja és átláthatóbbá teszi a tárgyhöz köthető elméleti irányzatokban rejlő lehetőségeket. A *poszthumanizmus változatai* ennél fogva kétségkívül hiánypótló tanulmánykötet, amelynek naprakészségéről tesz tanúbizonyságot, hogy a nemzetközi poszthumanista diskurzus megkerülhetetlen, mérföldkőnek számító írásait hiánytalanul idézi, így az olvasó a fogalom legelső előfordulásától követheti annak formálódását, és azokat a meghatározásokat, amelyekkel a legtermékenyebben használhatjuk elsősorban az úgynevezett kritikai poszthumanizmust. „A kritikai poszthumanizmus nem tekinti az embert a létezők középpontjának, hanem azt heterogén kapcsolódások, komplex hálózatok, cserék, összeállások és kereszteződések instantizációjaként (*megmutatkozásaként*, az eredeti szövegben *instantiation* – a szerk.) értelmezi” (22) – idézik a szerzők Rosi Braidotti definícióját. Fontos megjegyezni, hogy a szövegek nem foglalnak állást azzal kapcsolatban, hogy milyen a jó, a követendő vagy a kritikai poszthumanizmus – ehelyett igyekeznek a lehető legtöbb opciót felsorakoztatni egy-egy hangsúlyos fogalom körüljárása közben. A kötet a kritikai mellett megkülönbözteti többek között a spekulatív, a kibernetikai vagy például az úgynevezett genetikus poszthumanizmusokat. Ezen kategóriákba a szerzők láthatóan igyekeznek mindent besűríteni, ami a poszthumanizmust kutatási területként igazán izgalmassá és előremutatóvá teheti: a kötet átfogóan és naprakész módon szemlélteti a testelméletek, a filozófiai antropológia, a bioetika, a kibernetika és az esztétika kapcsolódási pontjaiban rejlő lehetőségek diverzitását. A kötet mindemellett kézikönyvhöz hasonlóan veszi sorba a poszthumanizmussal kapcsolatos legfontosabb kifejezéseket: a fejezetekben beke-retezett kiemeléseknek köszönhetően gyorsan megtalálhatjuk a kulcsfogalmakat, ezzel a megoldással átláthatóbb a könyv szerkezete.

A kötet a poszthumanizmus változatainak felsorakoztatásakor tehát hozzákapcsolja a fogalomhoz azokat a tudományterületeket, amelyeken korábban már izgalmas elméleti szövegek születtek. A bevezető – fogalomtörténeti, majd pedig a poszthumanizmust az antropológia viszonyrendszerében pozicionáló – fejezet után ezeket szemléltetik a szerzők. A harmadik fejezet az *animal studies*-zal köti össze e kutatási területet, egyik ágazatának (99) titulálva azt: itt előkerül Derrida, a Másik, a nonhumán, majd elérkezünk a gépiesség fogalmához. A negyedik az izeltlábúak rajzásából kiindulva jut el a haditechnikán, az intelligens háborús gépek rendszerén keresztül a gépi mitológiáig és a „prehumán formában” (185) mindig is létező poszthumán társadalmiságig. Az ötödik fejezet a kibernetika, az információ és az élet összefüggéseit vizsgálja Heidegger technológiateóriáját a középpontba állítva, eljutva a biopunkig, a genetikus poszthumanizmusig és a test „digijátszóterként”

(225) való elképzeléséig, az egyekig és a nulláig, az ember kirívóan transzgresszív test- és „lényeg nélküiségig” (229). A hatodik fejezetben a poszthumanizmus esztétikai aspektusai érvényesülnek, amelyben olyan kulcsfogalmak kapnak helyet, mint a hibriditás, a biohorror, a metamorfózis és a mutáció, végül pedig a hetedik, záró fejezettel elérkezünk addig a teljességgel spekulatív nézőpontig, amely a „saját megszűnésünk és közeledő halálunk elkerülhetetlen tényéből” kiindulva jut el a „halál mint a poszthumán produktivitás” gondolatának kibontásáig. Az átfogó, alapos áttekintés mellett *A poszthumanizmus változatai* egy másik fontos feladatot is elvégez, talán nem (vagy nem teljesen) szándékosan, de rávilágít a poszthumanizmus komplett jelenségének, nyelvének és eszköztárának problematikusságára.

Nemes Z. Márió 2015-ben megjelent, hiánypótló szövege, a *Képpalkotó elevenség* ugyancsak érinti a poszthumanizmus-változatok témaköreit, és a nem esszencialista antropológia taglalásakor alaposan vizsgálja a humanizmust, tudatosítva a fogalom többféle jelentését. A legalább ennyire releváns Prae-kötet olvasása közben, majd az egész kiadvány kohézióját szemlélve jelentős problémának érezhetjük, hogy a poszthumanizmus definiálása iránti igény ellenére hiányzik a humanizmus definiálása, legalábbis annak alapos magyarázata, hogy az egyes elméleti szövegeknél mit jelent annak meghaladása, vagy például a humanizmus-utániség. Ez a kötet koncepcióját tekintve nem róható fel a szerzőknek, az viszont talán igen, hogy a poszthumanizmust az alapok szintjén meghatározó hiányosságra miért nem reflektálnak. A tisztázatlan humanizmusfogalom súlyos hiányosságát kiemelve, a poszthumanista irányzatok és mozgalmak – a kötetben is érzékelhető – problémáira Losoncz Márk is felhívja a figyelmet a *Mi jöjjön a poszthumanizmus után?*⁴ című szövegében. Érvelése során három premisszából indul ki, amelyek a poszthumanizmust – mint afféle kultúratudományos „turn” ideáját – is dekonstruálják. Esszéjében nem tér ki részletesen a hazai poszthumanista diskurzus alakulására, ám rávilágít annak egyik legtámadhatóbb részére, a módszertani és elméleti hiányosságokra, (ön)ellentmondásokra. Losoncz az elmélet kapcsán kifejti, hogy szerinte a poszthumanisták általában vagy kizáró gesztusokkal, vagy szövetségesek keresésével kívánják megkonstruálni a saját szempontjaikat. Véleménye szerint tévesen veszik használatba nemcsak a humanizmust, de más, a poszthumanisták által gyakran segítségül hívott kortárs elméleteket is; mindemellett pedig az egész jelenséget „mindenekelőtt a végletesen elvonttá vált érett, kései kapitalizmus jellegzetes szimptomájaként” látva azt állítja, hogy a kapitalista dinamikák számbavétele teljes mértékben vakfolt a poszthumanista diskurzus számára. Losoncz szerint „[...] a poszthumanisták voltaképpen egy kimerával küzdenek, továbbá jobbára kaotikus és ellentmondásos dolgokat mondanak, amikor az állítólagos humanizmustól való távolságtartásukat fejezik ki. Eszmetörténetileg elhibázottan írják le a humanizmust, amelyhez képest ők maguk »poszt« hivatottak lenni, társadalomanalitikailag

⁴ LOSONCZ MÁRK, *Mi jöjjön a poszthumanizmus után?* 2020. április 13, hozzáférés: <https://www.prae.hu/article/11522-mi-jojjon-a-poszthumanizmus-utan/>.

pedig elvétik a ténylegesen ható erőket”⁵. Az idézett szövegben Losoncz kijelenti, hogy a poszthumanizmus-fogalom használati lehetőségeit annak paradox mivolta lehetetleníti el – vagyis éppen az a minőség, amit a kérdéskörrel foglalkozó szerzők gyakorta a kutatási terület egyik fontos, elméleti szempontból is gyümölcsöző tulajdonságának tekintenek. A *poszthumanizmus változataiban*, a három szerző által kiemelt, fontosnak tartott és gyakran hivatkozott elméletek olvasásakor tisztázatlan marad, hogyan viszonyulnak ők vagy a szövegekben idézett szerzők a humanizmus-hoz.

Az erős kritika létjogosultságát mindemellett az is alátámasztja, hogy egyes fejezetekben egyéb okok miatt is önkényesnek érezhetjük a poszthumanizmus fogalmának használatát, és indokolatlannak a „túl az emberen, embertelenen és ember utánin” kulcsmondatot az egyébként gondolatébresztő elméleti felvetések olvasásakor is. A tanulmányok a bevezető, kontextualizáló fejezetek után, a kötet harmadik fejezetétől kezdődően már gyakorlatban is megmutathatnák a poszthumanizmus lehetőségeit, ám ez csak részben történik meg: az elméleti részeket ugyanis a tanulmányok nem kapcsolják gondosan levezetett példákhoz, így azok többször rekednek meg a *namedropping* szintjén, és az egyébként izgalmasnak ígérkező elméleti felvetéseket nem támasztják alá alaposabb műelemzésekkel – ez elsősorban a spekulatív poszthumanizmusok esetében érződik fájó hiányosságként. „Mikor Haraway a széttöredezett, hibrid kiborg identitás kapcsán az iróniáról és a perverz intimitásról ír, már-már eszünkbe juthat a *La Blue de Ciel*nek vagy a *Szem történetének* (helyesen *Le Bleu du Ciel* és *A szem története* – a szerk.) egy-egy obszcén jelenete” (61); illetve: „[a] 21. századra lehetetlenné válik az élet megkülönböztetése a gépi ágensektől, a legelemibb molekuláris szintekre is behatol a technológiai létmód. A mesterséges és természetes, a szerves és a szervetlen közötti határvonal is elmosódni látszik a biotechnológia korszakában. Az élet információvá alakult a 20. század végének bioinformatikai forradalmában.” (190–191). A pontosan kivitelezett argumentáció és bizonyítások hiányában így az nem válik világossá, hogy miért éppen a poszthumanizmusnak, ennek a kiterjedt interdiszciplináris mezőt befedni kívánó, komplex jelentéseket magában hordozó fogalomnak a használatára van szüksége az elméletnek. Arról sem feltétlenül győződhet meg az olvasó, hogy az elméleti összefüggéseket valóban indokolt-e kiemelten egyetlen gyűjtőfogalom égisze alatt vizsgálni – a változatok bemutatásától függetlenül ugyanis továbbra is egyetlen nagy diszkurzív rendszer létrehozásának szorgalmazását feltételezheti az olvasó. Az indokoltság kérdése különösen lényeges, ha a poszthumanizmus-jelenséget nemcsak rugalmas, tág gyűjtőfogalomként, hanem meghatározó, esetleg korszakalkotó irányzatként próbáljuk értelmezni – márpedig napjaink kulturális színtereit olyan mértékben népesítik be a poszthumanista kezdeményezések, hogy joggal felvetődik ez a lehetőség is. Jelen kötetben, a nagy poszthumanista potenciál egészére pillantva, lépten-nyomon úgy érezhetjük, hogy a terminus ilyen, nem ritkán önkényes

⁵ Uo.

használata komolytalanná teszi a képlékenységet, transzparens, formálható jelleget, amelyhez általában eljutunk a poszthumanista szövegek, tanulmányok vagy fikció lényeges végkövetkeztetéseihez érve. Amellett, hogy sokszor tisztázatlan fogalmakkal dolgozik, és az elméletek szövegekkel való bizonyítására kevesebb hangsúlyt fektet, szintén a kötet hiányosságának érezhetjük, hogy a fogalmakat nem használja minden esetben következetesen, illetve adós marad fogalommagyarázatokkal. Szembetűnő például a (fogalmi alapok tekintetében is kulcsfontosságú) metanarratíva (11) kifejezés, amelyet pontosítva közelebb kerülhetnénk ahhoz, hogy milyen humanizmus-definíciókkal számolhatunk. Összegezve tehát szembeötlő a hiányosság, nemcsak a kötet, hanem a poszthumanizmus-jelenség kapcsán is: nem kap az olvasó választ arra, miért van szüksége az elméletnek a magas- és populáris kultúra szinterein egyaránt egyre nagyobb gyakorisággal hallható poszthumanitásra és a poszthumanista fordulatra. A *poszthumanizmus változatai* erre a problémafelvetésre sajnos nem reflektál, annak ellenére, hogy többször jut el a következtetésig, mely szerint a poszthumanizmushoz kapcsolt jelenségek korántsem új keletűek, például ha a testi transzgresszivitásról, a hibriditásról vagy épp a halálesztétikáról, kihalésztetikáról vagy apokaliptiszisnarratívákról van szó.

A szövegek naprakészsége és ígéretes nyitottsága ellenére sem érezhetjük elengedhetetlennek az átfogó poszthumanista szempontrendszerhez való ragaszkodást, noha ennek biztosítása nem feltétlenül a kötet célkitűzése. A *poszthumanizmus változatai* inkább egy szüntelenül változó, formálódó elméleti rendszer létrejöttét szorgalmazza, ami a nyitottságnak köszönhetően lehet izgalmas és gondolatébresztő, viszont felvetheti a kérdést: összeköti-e igazán valami a poszthumanizmus ernyőfogalma alá vont elméleteket? Pontosabban: miért van szükség arra, hogy a kötetben egyébként körültekintően feltérképezett elméleti ágakat egyetlen nagy fogalom alá vonjuk? A „21. század alapvető kulturális, társadalmi és tudományos kérdései köré” (7) szerveződő fogalom ideája ugyanis nem feltétlenül tűnhet mindig elégséges válasznak. A kérdés alaposabb megválaszolása a kötet olyan hiányossága, ami egyúttal sokatmondóan rávilágít a poszthumanizmusok nyitott, változékony szempontrendszerének buktatóira is. A kötet szerzői több helyen szemet hunynak a feloldhatatlan problémák és ellentmondások felett, a bevezetők után következő tanulmányokat olvasva ráadásul könnyen arra a meglátásra juthat az olvasó, hogy a problémafelvetések a poszthumanizmus fogalmának beemelése nélkül is éppen olyan izgalmasak volnának.

Az itt felmerült kérdések figyelembevételével egy olyan, a poszthumanizmus tendenciájához kritikusan viszonyuló kötet jöhetett volna létre, amely nemcsak a naprakészséget, de a hozzáállást, kritikai szemléletmódot tekintve is hiányzik a hazai kultúratudományos színtérről. Arra a kérdésre vagy esetleges gyanúra, hogy valóban egy új korszak indikátora-e az, amit ma gyűjtőnéven poszthumanizmusnak nevezünk, az elmélyült, szöveggözpontú elemzések hiányában nem a *poszthumanizmus változatai* fog válasszal szolgálni, ugyanakkor biztosan megannyi kérdést generál majd az olvasókban. Úgy gondolom, hiányzik az alapos bizonyítás a tanul-

mányok mellől, pedig – akár elhibázottnak tartjuk a poszthumanizmust, akár termékeny, jól használható ernyőfogalomnak – ilyen tájékozottság birtokában, ilyen keretek között lehetne igazán megmutatni, mi az, vagy van-e igazán olyan szöveg, ami csak poszthumanista szempontrendszer, avagy annak bizonyos elemeit figyelembe véve értelmezhető. Ennek hiányában *A poszthumanizmus változatai* megmarad gondolatébresztő útmutatónak a poszthumanista szempontrendszerek megismeréséhez.

Rideg Béla¹

A KÖZELMÚLTBELI ÉS KORTÁRS EMLÉKEZETPOLITIKA (TRAUMAKÖZPONTÚ) KRITIKÁJA

– ZOMBORY Máté. *Traumatársadalom: Az emlékezetpolitika történeti-szociológiai kritikája*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2019, 248 lap –

„A jogi és az etikai kategóriák zavara (a velejáró büntudat logikájával) [...] teljessé vált. [...] A bűn és a felelősség felvállalása [...] a jog területére való átlépést jelent.”²

„... a traumákat nem lehet meggyógyítani...”

Fahidi Éva,
kortárs szemtanú,
a holokauszt túlélője és krónikása

1. Kontextus

Az utóbbi néhány évben nagy lendületet vett a magyar traumakutatás, s e lendület legfőbb mozgatórugóját az elméletekre, kritikákra adott (válasz)reakciók artikulálásában ragadhatjuk meg. E tendenciába illeszkedik Zombory Máté nemzetközi jelentőségű új könyve is. A kötet központi gondolataként az „áldozati státuszversengés” fogalmát emelhetjük ki mint alapvető társadalmassulási formát.³ A traumaelmélet (vagyis a traumáról, traumatizációról való komplex gondolkodás) olyan interdiszciplináris tudományterület, amely az utóbbi időben a kultúratudományokhoz látszik leginkább kapcsolódni. Zombory Máté *Traumatársadalom: Az emlékezetpolitika történeti-szociológiai kritikája* című munkája, mint ahogy az alcím ezt egyértelműsíti, politika- és társadalomtudományi elméleti keretrendszerben vizsgálja a traumát, különösképpen az említett *áldozati versengés* jelenségét. A könyv jól illeszkedik azon munkák közé, melyek az utóbbi évek traumaelméleti termését reprezentálják, vagyis „társműként” fogható fel többek között például Erős Ferenc *Trauma és történelem: Szociálpszichológiai és pszichoanalitikus tanulmányok* (Budapest: Józsoveg Műhely Kiadó, 2007), Takács Miklós *Sebek és szavak: Traumakultúra, traumairóadalom* (Budapest: Pesti Kalligram Kft., 2018) című kötete, és Békés Vera A. *Trauma és narratíva: A Holokauszt-trauma reprezentációja* (Budapest: Ad Lib-

¹ A szerző doktori hallgató a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Pszichológia Doktori Iskolájában.

² Giorgio AGAMBEN, *Ami Auschwitzból marad: Az archívum és a tanú*, ford. DARIDA Veronika (Budapest: Kijarat Kiadó, 2019), 19.

³ ZOMBORY Máté, *Traumatársadalom: Az emlékezetpolitika történeti-szociológiai kritikája* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2019), 32.

rum Kiadó, 2012). Zombory *Traumatársadalom* című kötete a szerző utóbbi évtizedben folytatott kutatásainak foglalataként is olvasható, melyben a kortárs emlékezetpolitikai paradigmának kritikai és szociológiai leírását történeti megközelítésben viszi véghez. A kötet egyik igen jelentős fejleménye, hogy kritika alá vonja azt az 1990-es évek óta duzzadó emlékezeti paradigmát, amelyet „kozmpopolita emlékezet”-ként említenek igen gyakran a vonatkozó szakirodalomban. Zombory Máté művét azért is nevezhetjük hiánypótló alkotásnak, mivel e paradigma kapcsán viszonylag kevés kritika született, noha jelentős negatív hatása van, amennyiben figyelembe vesszük, hogy nem az áldozatok közötti kölcsönös elismerést ösztönzi, hanem sokkal inkább az emlékezeti érdekek ütköztetését idézi elő.

2. A kötet szerkezetéről, témáiból

A kötet a szerző olyan tanulmányainak – részben – átdolgozott füzére, melyek nagy része különféle folyóiratokban korábban már megjelent. A tanulmányokat szerencsés módon megelőzi egy nagyobb ívű elméleti bevezető, melyben reflexió alá kerülnek azon fogalmak, melyek a tanulmányok eszmerendszerét megalapozzák. Érdeemes először is a címről szólni, amelyről a kötet bemutatásakor (Budapest, 2019. december 12. Írók Boltja) is hosszabb diszkussziót folytattak. A cím, vagyis a *Traumatársadalom* fogalmi ernyőjével lefedi azon politikai-szociológiai jelenségeket, melyek értelmezést, kritikát kapnak a kötet fejezetei során. Zombory a 20. század nagy történelmi (kollektív) traumáinak elemzésével ad markáns választ arra, mit is ért pontosan traumatársadalmon. Abból indul ki, hogy a trauma nem pusztán egyéni (pszichés), hanem mindig kollektív (társadalmi-politikai, történelmi esemény) is egyben,⁴ s ennek egyik kitüntetett jelensége a holokauszt és a kommunista terror kapcsán – a nemzetközi politikai szinten is – generált áldozati versengés. A *Traumatársadalom* cím tehát mintegy összefogja az egyéni és kollektív trauma jelenlétét. A kötet azonos című alfejezetében a szerző kifejti, hogy az áldozati státuszversengés tulajdonképpen „a társadalmulás egy formája”, melynek mozgatórugója a politikai képviselet. Zombory helyesen mutat rá arra is, hogy a politikai háttérű áldozati versengés „nárcisztikus társadalmi jelenség”, ugyanis a szenvedéssel való hivalkodás eltávolodik a szenvedés értelmezésétől, és ezzel párhuzamosan a történelemtől is (32).

Zombory újabb kutatásainak eredményeként megjelenő kötete egyszerre alkalmazza a szociológiai és történeti megközelítést. Ez szoros kapcsolódást indukál a kötet tanulmányai között. Érdekes kiemelni továbbá azt is, hogy mindegyik fejezet ugyanazt az alaproblémát, a társadalom/nemzet nevében történő politizálás hatását mutatja be. A kötet elsődleges céljaként fogalmazódik meg, hogy felhívja a fi-

⁴ ERŐS Ferenc, *Trauma és történelem: Szociálpszichológiai és pszichoanalitikus tanulmányok* (Budapest: Jósöveg Műhely Kiadó, 2007), 16.

gyelmet az áldozati képviselő, a történelem és a politika együttes moralizálására, mely lehetetlenné teszi a társadalmi problémák politikai megfogalmazását (39).

A kötet első három tanulmánya a holokauszt kapcsán felmerülő emlékezzettörténeti kérdésekre reflektál. A *Tér-idő történelem: Holokauszt-emlékezet és transznacionális politika* című fejezet alapfelvetése annak vizsgálata, hogy az 1970-es évekbeli „emlékezeti fordulat” miként reflektálja a holokausztot. A holokauszt emlékezetének globális és univerzális elgondolását teszi elemzése tárgyává. A *Globalizálódó emlékezet: Normák, aktorok, gyakorlatok* című fejezet az emlékezet globalizációs kérdéseit vizsgálja, a transznacionális emlékezeti tér sajátosságainak jellemzésével. Az elemzésből kiderül, hogy az áldozatiság a politikai fellépés bevett formája lett s ezzel együtt a tanúságtétel funkciója is megváltozik. E paradigmaváltás egyik legismertebb képviselői Dori Laub és Shoshana Felman, akik a holokauszt kapcsán mintegy klinikai környezetbe helyezték az interjúalanyokat. Elgondolásuk szerint a trauma egyenlő az eseménnyel, s azt feltételezik, hogy a túlélő csakis a tanúságtétel révén képes hitelesen emlékezni, és biztos tudást szolgáltatni a vele történekről. Noha Laub kiemeli, hogy interjú módszer azonos a pszichoanalitikus terápiával, a terapeuta néma hallgatóvá válása megkérdőjelezi ezt. Ahogy Zombory Máté rámutat, e módszer kritikája abban rejlik, hogy a bevett terápiás szerepek tulajdonképpen átalakulnak: az elbeszélő, tanúságtévő áldozat a hallgató, passzív terapeuta jelenlétében kerülhet az (önmagáról való) igaz tudás birtokába. Ez a folyamat – emeli ki Zombory – a tanútól az áldozatig tart, vagyis az áldozatiság fogalma kerül a középpontba.

A tanú elhallgattatása és a történelem visszatérése: A kulturális traumaelmélet kudarcra című fejezet a traumaközeli diskurzusok sokszor ködös és igencsak következetlen fogalmi rendszerét vonja kritika alá, és egy esettanulmányon keresztül megvizsgálja a kulturális traumaelmélet gyakorlati relevanciáját. A kulturális traumaelmélet átvenni látszik a traumatársadalom működési elvét, amennyiben a tapasztalatot a traumára redukálja. (A fogalmi konszenzus hiánya az irodalom- és kultúratudományos elemzéseknek, értekezéseknek is visszatérő sajátossága.) A fejezet markáns kritikavizsgálata a kulturális trauma kapcsán a társtudományok területén is releváns, szintézishozó nézőpontot teremt. Általánosságban elmondható, hogy a kulturális traumaelmélet számos kritikát kap és kapott az utóbbi időben. Ilyen például az a vissza-visszatérő megállapítás, hogy a kulturális traumaelmélet (irodalom, irodalmi elemzések esetében fokozottan) a metaforizációval tartalmilag kiüresíti az egyéni trauma pszichológiai fogalmát. Zombory a szóban forgó fejezetben a kulturális traumaelméletre adott kritikákat bírálja, kiemelve belőlük a legkevésbé releváns gondolatokat. A kulturális traumaelmélet kritikusai – köztük Kansteiner és Weilnböck – többek között azt róják fel az elméletnek, hogy nem érdekelt a trauma klinikai gyógyításában, vagyis nincs gyakorlati haszna (92).⁵ E radikális kritika (mely Kansteiner-től megszokott) éppen azt kifogásolja a traumaelmélet va-

⁵ Wulf Kansteiner és Harald Weilnböck 2008-as kritikáját idézi.

lósnek vélt feladata kapcsán, ami annak nem is lenne s nem is lehet feladata, hiszen az elmélet „haszna” nem a klinikumban, hanem a trauma kulturális univerzuma körül érhető tetten. Így tehát a traumaelmélet a történelmi értekezések, irodalmi elemzések, antropológiai vizsgálatok stb. elengedhetetlen (tudományközi) kulcsfogalmaként, elméleti keretrendszereként tud „hasznos” támpontot nyújtani. Mindezt úgy, hogy a trauma pszichoanalitikus elméletei mindig benne foglaltatnak. Zombory (Didier Fassin és Richard Rechtman gondolatai nyomán) azáltal oldja fel e fogalmi félreértést, hogy határozottan kijelenti:

„A traumafogalom társadalomtörténete párhuzamos a klinikai-tudományos diskurzuséval. E »duális genealógia« az 1970-es években fonódik össze, amikor az olyan társadalmi mozgalmak, mint a feminizmus vagy a vietnami veteránoké, a trauma fogalmában rejlő politikai potenciál révén közös érdekpozícióba kerülnek az amerikai pszichiátria belső, társadalmi hasznosságát növelni hivatott reformjának igényével.” (92.)

A fejezet további, kiemelendő eredménye, hogy Zombory rámutat a traumaparadigma megváltozására is. A neurózissal összefüggésbe hozott trauma 1980-ban (az Amerikai Pszichiátriai Társaság kézikönyve alapján) átadta a helyét a poszttraumás stresszszavarnak (PTSD), és ez tudománytörténeti paradigmaváltásként a kulturális traumaelmélet későbbi (1990-es évek eleji) megszületésében is fontos szerepet kapott. Zombory szerint azzal, hogy az egyén helyett az esemény kerül a vizsgálódás középpontjába, a történelem és trauma közötti bizonytalanságok feloldása is felsejlik, ugyanis a pszichoanalízisből eredő ismétlési kényszer a történelmi események ismétlődésével cserélődik fel (118–119).

A kötet további három tanulmánya a hidegháború utáni Európa transznacionális emlékezetpolitikájába belépő „új szereplők”-ről értekezik. E tanulmányokban Zombory – többek között – arra keresi a választ, hogy hogyan értelmezhető az a folyamat, az a kölcsönös viszony, melynek hatására 2004-től a posztkommunista/poszt-szocialista európai országok csatlakoztak az Európai Unióhoz, valamint annak kérdése, hogy ezek az államok hogyan viszonyultak a holokausztemlékezet kapcsán kialakuló emlékezetpolitikához. A *Mimetikus áldozati versengés: Gulag vs. Auschwitz* című tanulmány központi gondolata az a mimetikus versengés, amely a „csatlakozó újak”-nál a holokausztemlékezet mintájára kialakult kommunizmusemlékezetet inspirálta. A tanulmány rámutat, hogy az említett országokban az Európai Unióhoz történő csatlakozás során a politikai versengés szorosan összefonódott az áldozatok, vagyis a történelmi traumákat elszenvédettek elismertetésével. Az ötödik és a hatodik fejezet specifikusan magyar vonatkozásban tárgyalja az áldozati képviselő kérdéskörét. A *revizionizmus visszaállítása: Civilizált antikommunizmus a Terror Háza Múzeumban* című fejezetben Zombory a múzeum múltreprezentációs stratégiáit elemzi, valamint beszél a náciizmus és a kommunizmus áldozatai kapcsán megfogalmazódott számos emlékezeti vitáról is, az elismerés mértékének kérdésé-

ról. Zombory kiemeli, hogy a Terror Háza Múzeumot 2002-ben alapították, azon időszakban, amikor a történelmi tudatossági norma egyfajta civilizációs elvárás-ként jelentkezett. A múzeum létrejötte az antikommunista (konzervatív) történelmi tudat hirdetőjeként fogható fel, mely a múlttal való olyan szembesítésre ösztönöz, ahogyan a Nyugat is szembenézett a nácizmussal. Zombory rámutat, hogy a Terror Háza Múzeum azzal, hogy a „kettős megszállást” reprezentálja, elejét veszi azon kritikáknak, melyek a holokauszt elhomályosítását látják a múzeum létrejöttében.

A kötet utolsó tanulmánya, a *Hallgatás, kultiváció, kulturális örökség: Identifikációs stratégiák a »német múlttól« szülő diskurzusban 1945 után* a magyarországi német kisebbség kapcsán elemzi az áldozati versengés és a politikai képviselet kérdését. A tanulmány átlátható módon öt korszakot (1944–49, 1950–55, 1956–83, 1980–90-es évek és a 2000-es évek) különböztet meg a német múlttól szóló diskurzusban a történelmi szociológia mentén vizsgálva a német identifikáció társadalmi feltételeit a második világháborút követő Magyarországon. Zombory az említett korszakolást „a diszkurzív kényszerek és az azokkal szembeni stratégiai identifikációk tipikus konfigurációi” (242) alapján hozta létre. A szerző kutatása empirikus és releváns olyan szempontból is, hogy bár Magyarországra összpontosít, mégsem hagyja figyelmen kívül azon nemzetközi fejleményeket, amelyek hazánkat az 1980-as évektől érték, majd konklúzióként megfogalmazza, hogy „az áldozati önreprezentáció identitásstratégiája, szemben Németországgal és az európai színtérrel, a magyar kontextusban nem vált számottevővé” (244).

Zombory Máté *Traumatársadalom: Az emlékezetpolitika történelmi-szociológiai kritikája* című munkája nemcsak a magyar és nemzetközi traumaközpontú kutatások egyfajta felfrissítéseként, hanem egyszersmind éles kritikai hangvétellel megfogalmazott (tudományközi) szintézisként is olvasható. Ahogy húsz évvel ezelőtt Giorgio Agamben új etikai paradigmát hozott az Auschwitzról való gondolkodásba, úgy Zombory Máté kötetéről is méltán elmondható, hogy új, ösztönző paradigmát nyújt az emlékezetpolitikai, traumaelméleti, szociológiai és történelmi vizsgálódásokhoz.

Summaries

Ágnes Klára PAPP

'Linguistic Face' as a Problem of Genre: Bakhtin versus Paul de Man
– Questions Raised by the Sándor Weöres' *Psyché* –

This paper attempts to compare the concept of 'linguistic face' in the works of Mikhail Bakhtin and of Paul de Man. What justifies this comparison is that for both thinkers, the literary technique used to create a human face is a genre marker. For Bakhtin it helps distinguish between poetic and prose discourses within the novel, whereas for Paul de Man, between lyrical poetry and autobiography. The genre-ambiguity and heterogeneity of Sándor Weöres's book, *Psyché* – which, together with other features, has provoked debates ever since the work's first publication – makes it a singularly fitting example to test the two approaches. The purpose of the paper is to make a distinction between the different layers of the work, examining the different ways of providing characters with faces, and showing how and to what extent these techniques function as genre markers. *Psyché*, with its intertextuality and elements of stylistic parody, also raises questions concerning the monological character of lyrical discourse, (Bakhtin) as well as de Man's approach to the interpretation of lyrical poetry. It is this inquiry that enables us, then, to analyse the difference between the two thinkers' concepts of lyrical poetry, which, in turn, makes it possible to describe the difference between de Man's and Bakhtin's philosophy of language.

Péter P. MÜLLER

János Pilinszky's Vision of the Theatre of Presence

The paper deals with János Pilinszky's thoughts on theatre, which he first expressed in the early 1960s in his short articles. His major inspirations were sacred, oratorical theatre and the theatricality of the liturgy of the catholic mass. He believed that the key problem of the theatre of his era was a lack of presence, in the sense that things do not actually happen on the stage, that everything there is mere mimicry. When he saw *Deafman Glance* by Robert Wilson in 1971 in Paris, the static and subversive production gave him the impression that it was the realization of his theatrical ideals. It was also the consequence of Wilson's effect that within a short period of time, he wrote several stage plays which were published in his 1974 volume *Végjáték (Endgame)*, including poems and four plays. The poet's last book published within his lifetime, in 1977, was *Beszélgetések Sheryl Suttonnal: Egy párbeszéd regénye (Conversations with Sheryl Sutton: Novel of a Dialogue)*. In this work, which clearly shows Wilson's influence, Pilinszky summarizes all his thoughts about theatre, that

he had raised in his earlier articles. The volume is exceptional in that everything that Pilinszky penned earlier, in his articles and essays, appear here as part of an imagined dialogue, as fiction. Pilinszky pretends that he is deriving his ideals and aesthetics of theatre from the theatre of Robert Wilson and the acting of Sheryl Sutton. The paradox of Pilinszky's vision of theatre is that he longs for a presence that is simultaneously static and ecstatic. Moreover, during the explanation of these ideas, he continuously changes contexts and registers, from op-eds to theatre reviews, then into his own theatre pieces, and then he recycles his previous statements on theatre as a form of fiction.

Franciska SKUTTA

Interart Relations in the Works of Marguerite Duras

This paper examines the interrelation between different art forms and genres, among them the novel, theatre and film, in Marguerite Duras' diverse oeuvre. The question of intermediality in Duras' oeuvre can be approached from the following two aspects: thematic and structural. Firstly, recurring themes inspired by personal experiences (Duras' childhood in the Far East, her ambivalent feelings towards her mother and brothers, her association of love with death or madness) constantly migrate across the three media, as they undergo a gradual abstraction, in the representation of characters and spatio-temporal setting. Secondly, a more profound interrelation is formed between text and image on the structural level. Duras as a novelist mainly uses the camera-eye narrative technique, her poetic prose abounds in cinematographic effects (lighting, zoom, travelling, etc.), whereas in her plays and films, which she both writes and directs, she puts an unusually strong emphasis on text, voice, diction, various sound effects and silence, in order to stimulate the spectator's mental vision. Duras' experimental artistic expression thus creates transmedial techniques, giving birth to what we might call the 'visual' novel and the 'acoustic' theatre and film.

Barnabás SZÖLLŐSI

Miklós Mészöly the Screenwriter

Miklós Mészöly had a strong affinity for motion picture. This affection is present in both his prose and his theoretical work from a very early stage and gains its most subtle mise-en-text in his novel *Film* (1976). However, he never wrote any film scripts that were actually finished and produced and didn't cooperate in adapting his own prose writings to the screen. Despite this fact, there is one screenplay written by Mészöly, which is preserved in the Hungarian National Film Archive, titled *Úton, útfélen* (roughly: *Here and There*, 1967). The director of this film would have

been Zoltán Huszárík, but it was never produced as a finished movie. The starting point for this screenplay was an earlier short story by Mészöly, and after the rejection of the screenplay, he reworked the text two more times. This paper is a comparative analysis of these four versions of the same basic text. By this comparison, the paper outlines how Mészöly mastered new writing techniques through the practice of screenwriting, which helped him write one of his major works: *Film*.

Katalin LUDMÁN

“I couldn’t make a single meter of film about you being happy”

– Cinematic Connections in Péter Hajnóczy’s and Péter Esterházy’s Works –

The paper analyses the cinematic connections of Péter Hajnóczy’s prose, with special focus on the unpublished Hajnóczy texts. While in the early 1970s film mainly appeared as a topic in the writings, later texts in the oeuvre demonstrate the impossibility of adaptation. The posthumous texts help to point out a prose-poetical through-line in this unfinished oeuvre that puts questions of the tension and incompatibility between film and literature as well as literature and theatre, in the focus on interpretation. As a comparison, the study also analyses how the writings of Péter Esterházy raise similar questions.

Lapszámunk szerzőinek e-mail címe:

Ludmán Katalin katalin.ludman@gmail.com
Papp Ágnes Klára agnesklarapapp@gmail.com
P. Müller Péter muller.peter@pte.hu
Rideg Béla rideg.bela93@gmail.com
Skutta Franciska skutta.franciska@arts.unideb.hu
Szabó-Reznek Eszter szabo.reznek.eszter@btk.mta.hu
Szöllősi Barnabás szollosib.m@gmail.com
Vidosa Eszter vidosa.eszter@gmail.com

