A SZÓT KÖVETŐ TETT



Károli Könyvek

tanulmánykötet

Sorozatszerkesztő: Sepsi Enikő

A szerkesztőbizottság tagjai:
Boros Gábor, Csanády Márton, Csoma Mózes, Fabiny Tibor,
Furkó Péter, Homicskó Árpád, Jakab Éva, Kendeffy Gábor,
Literáty Zoltán, Pap Ferenc, Stubnya Gusztáv, Tóth J. Zoltán

A SZÓT KÖVETŐ TETT

Írások Géher István és Kállay Géza emlékére

Szerkesztették:
Kállay G. Katalin
Dávid Gergő
Ruttkay Veronika
Gárdos Bálint
Géher Mária
G. István László

Károli Gáspár Református Egyetem • L'Harmattan Kiadó
Budapest, 2025

© Károli Gáspár Református Egyetem, 2025
© L'Harmattan Kiadó, 2025
© Szerzők, szerkesztők, 2025

Felelős kiadó:
Gyenes Ádám, a L'Harmattan Kiadó igazgatója és Trócsányi László, a KRE rektora
Károli Gáspár Református Egyetem
1091 Budapest, Kálvin tér 9.
Telefon: 455-9060
Fax: 455-9062

Szakmai lektorok:
Kenyeres János
Kiséry András

A borító Bodó Bence plakátjának felhasználásával készült.

Borítót tervezte Szabó Eszter

ISBN 978-963-646-172-0
ISSN 2062-9850

L'Harmattan France
5-7 Rue de l'École Polytechnique
75005 Paris
T.: 33.1.40.46.79.20
Email: diffusion.harmattan@wanadoo.fr

L'Harmattan Italia SRL
Via Degli Artisti 15
10124 Torino
Tél: (39) 011 817 13 88 / (39) 348 39 89 198
Email: harmattan.italia@agora.it

A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:
L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: +36-70-554-3177
harmattan@harmattan.hu
www.harmattan.hu

TARTALOMJEGYZÉK

Előszó *(Kállay G. Katalin)* 7
Bevezető *(Dávid Gergő)* 13

Shakespeare-tanulmányok

Bársony Márton: A Bohóc és Rongyos Tamás homo sacer-szemináriuma a *Lear király*ban 19
Matuska Ágnes: Lear az élők kosarában 33
Palkóné Tabi Katalin: „Drága jó apám, / a te ügyedben szállok síkra én!” 47
Bernáth András: Shakespeare tükre a királynak 63
Pikli Natália: Történelem színházi szószban, avagy miért olvassunk királydrámát Shakespeare-től? 83
Kiss Attila Atilla: *Macbeth,* anatómia és a bőr szemiotikája a kora újkorban 97

Irodalom és etika

Pavlovits Tamás: A kimondható és a kimondhatatlan Kállay Géza életművében 125
Ruttkay Veronika: A tragédia anatómiája 133
Almási Zsolt: A poszthumanista identitás a színházban: *K(i)útkeresők* 163
Boros Gábor: Morfondírozás a szövegről mint tudatmodellről 179
Federmayer Éva: *Mní Wičóni,* avagy *A víz az élet* 193
Kiss Zsuzsánna: „A veszteségre írt szerezni” (*Lear király,* 2.2.) 207

Versek

G. István László: Virág, tudjad... 219
Kőszeghy Anna: Jelenés 221
Szabó T. Anna: Decemberi fény 222
Erőd a hegyen 223

Visszaemlékezések

Szabó T. Anna: Rítus és rutin 227
Fabiny Tibor: Személyes emlékeim Géher Istvánról és Kállay Gézáról 233
Marti Zsófia: Profilkép 237
Eck Júlia: Géher István, Kállay Géza – és az iskolai diákszínjátszás 243
Limpár Ildikó: Álom és Igaz: Valóságformálás Géher módra 251
Pintér Károly: Egy papírlap titkai 263

Egy életmű olvasása

Ferencz Győző: Vojtina a Parnasszuson 275
Mesterházi Mónika: Géher Istvánról – Visszatekintés 291
N. Kiss Zsuzsa: Géher István lektori jelentései angol és amerikai irodalomról az Európa Könyvkiadó számára 299
Pazonyi Judit: Dialógusok nemzeti költészetünkről 309
Lázár Júlia: Rongyokká a szenvedélyt 329
Tóta Péter Benedek: Passió: személyesen egyetemes 335
John Donne: Halálpárbaj (fordította: Bogárdi Szabó István) 339

ELŐSZÓ

Ez a két (magyar, illetve angol nyelvű) kötet két kiváló magyar anglista, Géher István és Kállay Géza munkásságának állít emléket, az ő hatásukról és jelentőségükről tanúskodik.

2022 őszén *Action Suited to the Word (A szót követő tett)* címmel az Eötvös Loránd Tudományegyetem és a Károli Gáspár Református Egyetem közös nemzetközi konferenciát szervezett emlékükre és tiszteletükre. A résztvevőket megkérték, hogy írásaikban reflektáljanak arra, hogy milyen hatást tettek Géher vagy Kállay művei az ő saját munkásságukra; esetleg arra is, hogy a konferencia címe (amely egy *Hamlet*-idézet parafrázisa) mennyiben tükrözi Géher, Kállay vagy saját maguk hozzáállását, szakmájukhoz való viszonyát. Több kerekasztal-beszélgetésre is sor került Géher vagy Kállay műveihez kapcsolódó témával a középpontban: Shakespeare-kutatás, filozófia, színháztudomány, költészet – és természetesen a személyes visszaemlékezéseknek is jutott szerep. Az eseménynek különleges, családias hangulata volt – és nem csak a köztudott rokoni szálak miatt, hiszen Géher Kállay apósa volt. A család fogalma kitágult – ahogy az egyik előadó megjegyezte a helyben írt emlékkönyvben: ez a konferencia „a szeretetről szólt". Valóban, az egykori kollégák és tanítványok *jelen*-léte felidézte a múltat – azt a múltat, ami maradandó üzenetet közvetített a jelennek: igen, *még mindig* lehet úgy beszélni irodalomról és filozófiáról, hogy életünket-halálunkat érintő tétje van a központi kérdéseinknek, és a komoly szakmai fegyelem, illetve a szöveg maximális tisztelete mellett hozzáállásunkat átitathatja az a fajta humor, ami a megértés ritka zamatával fűszerezheti megnyilvánulásainkat. A két könyv magyar és nemzetközi kollégák és barátok írásait tartalmazza (akár magyar, akár angol nyelven), akik a szó és a tett közötti harmóniáról tanúskodnak mindkét jeles kutató életében és műveiben. A két kötet abban a reményben jelenik meg, hogy a két mester tónusa és attitűdje visszhangra talál az érzékeny olvasók új nemzedékében is.

Az alábbi rövid ismertetők alapján talán felsejlik munkásságuk jelentősége:

Géher István (1940–2012) az angol és amerikai irodalom professzora volt, emellett költő és műfordító. A Shakespeare-kutatónak és a Magyar Shakespeare

Társaság egykori elnökének legismertebb műve a gondolatébresztő *Shakespeare-olvasókönyv* (első kiadás: Budapest, Cserépfalvi–Szépirodalmi, 1991), amelyben (ahogy az alcím is sugallja) bemutatja „tükörképünket 37 darabban". Az *Olvasókönyv* egyszerre rendszerezett és kísérleti jellegű: minden egyes drámáról ad egyéni olvasatot, bárki számára követhető nyelven, hatalmas szaktudásról tanúskodik, de szándékosan kerüli a tudós lábjegyzeteket. *Az olvasónak* címzett előszavában a következőket írja:

> Shakespeare-olvasókönyvem, mely tudományos ismeretterjesztéssel vezekel lírai indítékaiért, igazság szerint nem annyira irodalomtörténeti szakmunka, mint inkább írásmű: gondolataim története. Nyomon követve: tudatregény. Haszna és érdekessége tehát annyiban lehet, amennyiben hihető, hogy az embernek javára és örömére válik, ha a másik ember gondolkodásával megismerkedhet… Következetesen gondolkodni, persze, semmikor sem volt ártatlan szórakozás; manapság pedig – az állam- és életformává szervezett hazug esetlegesség: az esendőségünkre ráerőszakolt fél- és áligazságok korában –, mondhatni, káros szenvedély. Időben és tapasztalatból mondom: vesződséget, veszedelmet vállal, aki *őszintén* elgondolkodik, akár csak Shakespeare-ről. Vagy legfőképp, ha róla. A maradandó időszerűségében követhetetlen shakespeare-i világszínpad olyan évszázados közhely, melynek tükörfelszínén kényszerűen megjelenik minden titkos és mélységes magánkételyünk. Hogy lehetséges-e értékes életet (és egyáltalán: hogy érdemes-e) élni… Nézz körül világodban, olvasó, és gondolkozz! Igazán érdekel, hogy mit gondolok Shakespeare-ről?
>
> Ha igen, szellemi társaságomban találod magad; sőt: szellemek társaságában. Aki Shakespeare-ről gondolkodik, soha sincs egyedül. Gondolatait mindig benépesítik a néhai elmék, mondataiban tudósok és laikusok, írók és olvasók társalgása visszhangzik, négy évszázadnyi világirodalom… A tudománytörténet megnevezi, rendszerezi és idézetekkel helyükhöz köti a hazajáró lelkeket. Az esszé: megidézi őket; azzal, hogy eleven szövegében testet ad nekik, s halhatatlanságukat így költi életre. Így gondolkozom, így dolgozom: leéltem egynéhány évtizedet Shakespeare-rel (képletesen) egy koponyában, összeolvastam róla (valóságosan) egy könyvszekrényre valót, de könyvemben módszeresen kerülöm a hivatkozásokat. Természetesen, ahogy a hivatásomat gyakorlom. Az esszéírás gyakorlatában az irodalomról alkotott vélemény nem találmány, nem szabadalom. Hasonlóan ahhoz, amiből eredetét nyeri s amiben eredményét reméli: *élmény,* erőforrás, ihlető és alkotó alkalom. Kötelességünk, hogy szabadon gazdálkodjunk vele. Amit tudunk, mint mulandóságunkban a ránk örökített idő, mind mi vagyunk; vettük, ahol találtuk, és adjuk máris tovább, legjobb tudásunk szerint. Oda és vissza: tanulunk tanítványainktól, hogy legyen mire tanítanunk mestereinket. Mesterségünk szelleme, lévén természete társas, a gondolkodó együttlét közegében

érzi otthon magát. Eleme a kölcsönösségével honosító és idegenítő gondolatközösség. Eszmecserélő mozgalmasságában egy-egy álláspont (hogy mit gondolsz te, és mit gondolok én), bár személyünket tárgyszerűen kisajátítja, költőien személytelen is, mert amit szenvedélyesen a magunkénak vallunk, nemcsak a sajátunk… Ahhoz, hogy társam legyél, olvasó, nem szükséges a nevemet megjegyezned: elég, ha továbbgondolod a gondolataimat.

A legutóbbi kiadáshoz (Budapest, L'Harmattan, 2015) Kállay Géza írt bevezető tanulmányt, amelyben kiemeli Géher írásainak és tanításának markánsan performatív jellegét. Visszaemlékszik arra, hogy minden tanóra egyfajta misztérium ünneplése volt, Géher átható *jelen*-léte miatt az olvasmányok és az olvasók is maximálisan jelen voltak az alkalmakon. Amikor Kállay megpróbálja elhelyezni ezt a fajta megközelítést a különféle elméleti iskolák között, az „etikai kritika" és a „dekonstrukció" irányzatait említi, a „családi hasonlóság" elemeire hivatkozva. De rögtön hozzáteszi, hogy Géher nem követett paradigmát, leginkább a bahtyini „dialogikus képzelet" mentén bomlottak ki a gondolatai. Kállay leírja, hogy kik voltak Géherre ihlető hatással: S. T. Coleridge, A. C. Bradley, George Wilson-Knight, William Empson és Stanley Cavell – Kállay szerint Shakespeare „metafizikai" olvasatának képviselői, de mivel Géhert a társadalmi kérdések is különösen érdekelték, az új historizmus képviselői is hatottak rá, mint pl. Stephen Greenblatt vagy David Scott Kastan, akikhez személyes ismeretség, barátság is fűzte. De mindenek felett talán Jan Kottnak, a *Kortársunk, Shakespeare* szerzőjének a hozzáállását és lelkületét találta Géher a leginkább gondolatébresztőnek. Az is fontos, hogy Géher, Montaigne örökébe lépve, az esszé műfaját választotta. Az „essai" eredeti jelentése 'próbálkozás' vagy 'kísérlet' – ennek kapcsán Kállay külön hangsúlyozza az esszéíró személyes felelősségét. Nagy a tétje annak, ha a kísérlet a szerző életét célozza, ha esszéírás közben a saját bőrét viszi vásárra.

Kállay kiemeli, hogy Géher tanári munkássága (az előadásai, szemináriumai mellett a rádióban elhangzott irodalmi műsorain, a számtalan előszón és utószón át) túlnő azokon a kereteken, amit bármilyen konkrét egyetem biztosíthat. Egyfajta egyetemességre törekszik, a világegyetemet szólítja meg – de mindig a mindenkori pillanat adta egyedi és egyedülálló élmény, speciális jelentéskonstelláció alapján. Ettől válik prózája már-már költészetté.

Kállay Géza (1959–2017) Géher nyomdokain haladt, de mint minden jó tanítvány, új utakra lelt, hogy folytassa és továbbvigye mindazt, amit mesterétől tanult. Felfedezte Stanley Cavell írásait (idővel diákja, majd barátja is lett), és a filozófia felé fordult. Shakespeare értelmezése során a filozófiai kérdések kerültek a középpontba. Kállay műveiben különböző szövegek között találunk összefüggéseket, jól megfér egymással egy gondolatmenetben Hamlet és Descartes,

Macbeth és Wittgenstein, Lear és Kierkegaard, csak hogy néhány példát említsünk. Egyik legutóbbi (már posztumusz) Shakespeare-ről szóló publikációja a *The Routledge Companion to Shakespeare and Philosophy* című kötetben jelent meg *Shakespeare (új és régi) metafizikai olvasata* címmel. Az első bekezdésekben megmagyarázza, mit is jelent szerinte a „metafizikai" jelző:

> Shakespeare (új) metafizikai olvasata számomra azt jelenti, hogy szövegeit olvasva feltesszük a kérdést: milyen hatással van mindez az életünkre, mikor verseiben és színdarabjaiban általunk mélynek és alapvetőnek gondolt emberi problémák megjelenítését keressük. Azokat a problémákat tartom „mély"-nek és „alapvető"-nek, amelyek – egyenes vagy közvetett módon – hatással vannak magára a létezésünkre. Ezeknek a lényegi kérdéseknek egyik fontos jellemzője, hogy nem tűnnek el, akkor sem, ha újabb, öt érzékünkkel felfogható bizonyítékokat vagy információt találunk róluk (vagyis a kérdéseket nem lehet tapasztalati úton megoldani). Az, hogy az öreg Hamlet szelleme az ajtó előtt áll-e, tapasztalati úton megválaszolható: kinyitom az ajtót és megnézem. De azt, hogy egyáltalán lehetséges-e, hogy az öreg Hamlet szelleme megjelenjen, vagyis vannak-e szellemek, már nem lehet tapasztalati úton eldönteni. Ezekre a kérdésekre nincs egyenes empirikus válasz (bár természetesen bizonyos tapasztalati tényezőknek szerepük lehet a döntéseinkben). A „mély" és „alapvető" kérdések közé tartozik elsősorban, hogy mit jelent embernek lenni, hogyan kapcsolódunk a nyelvünkhöz és megnyilvánulásaink más formáihoz, milyen ábrázolásokon, látványokon, képeken, szóképeken, jelképeken, mondatokon, modalitásokon keresztül kapcsolódunk a világhoz, és elképzeléseink szerint hogyan kapcsolódik a világ hozzánk; mi hordozza szerintünk a jelentés terhét (elképzelésünk alapján mi a felelős azért, hogy jelentés szülessen és maradjon). A külső világ? Az igazság és a hamisság dichotómiája? A fogalmaink? A szándékunk? Maga a nyelvi háló? A tetteink és gyakorlataink? Metafizikai vizsgálódásunk kiterjedhet arra is, hogy miből állnak a tetteink és a velünk történő események, milyen szinten szerezhetünk bizonyosságot, és milyen szkeptikus előfeltevések képesek rombolni (vagy éppen építeni) tudásunkat. Hogyan viszonyul a 'képzelet' ('művészet', 'fikció', azaz 'tudatos elrugaszkodás a valóságtól') mindahhoz, amit jobb híján 'valóság'-nak nevezünk? Hogyan formáljuk az időt, és az idő hogyan formál bennünket, hiszen tudatában vagyunk és refektálni is tudunk arra, hogy időbeli létezésünknek van kezdete (születés) és vége (halál)? Hogyan viszonyulunk a nálunk nagyobb erőkhöz (legyenek ezek akár társadalmi-történelmi, akár transzcendentális, természetfölötti erők, akár együttesen mind)? Saját énünket, nemi szerepeinket beleértve, mennyire tudjuk „tipikusan emberi"-nek tekinteni, természetünk mely jellemzőit tartjuk egyedinek, és mindezt milyen mértékben és hogyan befolyásolják külső erők? Hogyan tudunk jelentőségteljes emberi kapcsolatba lépni,

akár szülő-gyerek, akár felnőtt-fiatal, testvéri, partneri, baráti, versenytársi vagy ellenséges viszonyról legyen szó? Ezekkel a döntő fontosságú kérdésekkel időnként mindannyiunknak szembe kell nézni, válságos pillanatainkban mindenképpen.

Kállay Géza felhívja a figyelmet a filozófia és az irodalom közötti párbeszédre, arra, ahogy a két terület meg*jeleníti* láthatóvá teszi egymást a szakmai kérdések tárgyalása során, a szerzők személyes érintettsége révén. A „tét" és a „felelősség", amit Géher írásaiban olyan fontosnak tart, hasonlóképpen hangsúlyos szerepet kap a saját műveiben is.

Mindkét tudós nagyszerűen *adja elő* a saját gondolatmenetét – mindkét kritikai megközelítésben van valami alapvetően színpadi. Dialogikus képzeletük életre kelti a közönséges, hétköznapi problémákat, az egyedi drámák, személyes tragédiák kozmikus távlatokat nyernek írásaikban. Ez a két kötet gondolataik kibontakozásának prezentációját követi és ünnepli.

Kállay G. Katalin

BEVEZETŐ

Hosszas várakozás után végül 2022 őszén valósulhatott meg az eredetileg 2020-ra tervezett konferencia, amely Géher Istvánnak és Kállay Gézának állított emléket. Bár a konferencia címe, *Action Suited to the Word* (szó szerinti fordításban „szóhoz illesztett cselekvés"), egyértelmű utalás Shakespeare *Hamlet*jére, ennél mindkét professzor érdeklődési köre jóval tágabb volt, és így számos szakterületen tevékenykedő hallgatók, kollégák, kutatók és gondolkodók generációit inspirálták. A konferencián elhangzott előadásokat is két kötetben adjuk közre: egyiket magyarul, másikat angolul. Mind a konferenciaelőadások, mind a kötetekben szereplő írások tükrözik Géher és Kállay szerteágazó hatását. A konferencia szellemiségéhez és hangulatához híven az itt megjelent írások is az intellektuális sokszínűséget jelenítik meg: a szigorú tudományosság elvei szerint írott cikkek mellett megtaláljuk a szabadabb hangvételű, de gondolati mélységről tanúbizonyságot tevő esszéket és a személyesebb jellegű visszaemlékezéseket, illetve szépirodalmi alkotásokat – így verseket – is.

A tárgyalt témák sokfélesége szükségessé tette és egyben meg is nehezítette a további alfejezetekre való tagolást, mivel az egyes cikkek a tematikájukat tekintve – mintegy wittgensteini értelemben vett – családi hasonlóságokat mutatnak. Az egyes blokkokon és címeken végigtekintve feltűnő lehet, hogy a magyar kötet mintha inkább Géher István körül összpontosulna. Ez azonban semmiképpen sem jelenti Kállay Géza háttérbe szorulását, a különbség mindössze a kötetek nyelvéből fakad. Az angol nyelvű szövegeknél ez éppen fordítva van, ott úgy tűnik, hogy a közreadott írások inkább Kállay Géza örökségére építkeznek.

Az első alfejezet a Shakespeare-tanulmányokat sorakoztatja fel, és az első három tanulmány is tematikusan kapcsolódik egymáshoz, ugyanis mindhárom szerző a *Lear király*t veszi alapul. **Bársony Márton** a darab karneváli világát és a két bohócfigura abban betöltött szerepét elemzi. **Matuska Ágnes** a Miskolci Nemzeti Színházban bemutatott *Lear halála* (2018) című előadást vizsgálja. Írásában kiemelt szerepet kapnak a darab népmesei elemei, a só és a show szójátéka, illetve a darab tragikomikuma. **Palkóné Tabi Katalin** szintén színházi megközelítést alkalmaz, pontosabban a Bocsárdi László rendezte *Lear király*

(2007) szövegkönyvét tárgyalja, kiemelt figyelmet fordítva a textuális változásokra. **Bernáth András** a nagy tragédiák közül a *Hamlet*et és a *Macbeth*et helyezi történeti kontextusba. Írásában bemutatja, hogy a darabok nemcsak az uralkodónak, de az olvasónak is tükröt tartottak és tartanak ma is. **Pikli Natália** írásában is szerepet kap a politika, de tudományos igényességgel mutat rá Richárd karakterén keresztül a *III. Richárd* sokrétű értelmezési tartományaira, és tágabb értelemben arra, hogy Shakespeare inkább a karakterek hiteles bemutatására törekedett, mintsem a történelmi hitelességre. Így a történelmi kontextuson túl tárgyalja a mű allegorikus természetét, és mélységében mutatja be a darab metaszínházi vonásait is. A szekciót **Kiss Attila Atilla** írása zárja, aki a hagyományos színház mellett az anatómiai színház szerepét is vizsgálata tárgyává teszi. Kiss rámutat a korszakban máshol is megfigyelhető kettős anatomizálásra, azaz a test és a tudat boncolgatására. A témához kiváló alapot szolgáltat Shakespeare két nagy tragédiája, a *Hamlet* és a *Macbeth*, pontosabban az utóbbi modern adaptációja, a Maladype Színház *Macbeth/Anatómia* (2013) című előadása. A szerző sebészi pontossággal tárja fel a tudatdrámákban megjelenő összefüggéseket az olyan kettősségek között, mint a külső és belső terek, a test és a tudat, a fekély és a morális korrupció.

A következő alfejezet a különféle művészeti reprezentációs módok és az etika közös metszéspontjaihoz kapcsolódó írásokat csoportosítja. Az írások mindegyikét meghatározza a személyesség problematikája, hol a társadalmi szerep, hol egzisztenciális kérdések, hol pedig a veszteség kapcsán. **Pavlovits Tamás** írása a személyesség egy olyan kérdéskörét mutatja be, amely Kállay Géza számára különösen kedves volt: hogyan tudhatunk meg többet a kimondhatóról és a kimondhatatlanról a filozófia és az irodalom átfedéseiben? Kállay Géza minden bizonnyal örömét lelte volna az ezt követő tanulmányban is, ugyanis **Ruttkay Veronika** a filozófia és az irodalom olyan összefüggéseit mutatja be, amelyben visszaköszönnek Kállay doktori témavezetőjének, Stanley Cavellnek a gondolatai a szkepticizmus, megismerés és elismerés etikai dimenziójában. Ruttkay mélyreható érzékenységgel vizsgálja David Hume *Értekezés az emberi természetről* című művében és Mary Shelley *Frankenstein*jében ábrázolt anatómust, szörnyeteget és felfedezőt. Bár sem Kállay, sem Géher nem foglalkoztak behatóan a poszthumanizmussal, **Almási Zsolt** írása oly módon szólal meg az ember világban betöltött szerepéről és az identitásválság színházi reprezentációjáról, ami méltóképpen idézi meg a mind Géher, mind Kállay írásaiban oly hangsúlyosan megjelenő – nagyon gyakran tragikus, néhol tragikomikus – emberi létállapotot. A poszthumanista kritika bemutatását követően Almási a Tér12 Társulat *K(i)útkeresők* (2024) című előadásán át mutatja be a bináris oppozíciók lebontását, a Covid-pandémia szerepét, illetve a személyesség (és távollétiség) új megközelítéseit és ezeknek

színházi megjelenítését. **Boros Gábor** írásának tárgya az egyén felett képződő tudat, a közös együtt-tudás, amit Gadameren, Merleau-Pontyn, Rousseau-n, Spinozán, Hobbeson és Hegelen át az antikvitásig visszatekintve vizsgál. Az *ego* társadalomban betöltött szerepéből, illetve a narrációból mint evolúciós képességből levezetve mutat rá, hogy a tudat a gondolkodónak nem puszta adottsága, hanem feladata. **Federmayer Éva** tanulmánya a filmművészet etikai vonatkozásaival foglalkozik: az észak-amerikai őslakosoknak és környezetvédőknek a Bakken csővezeték elleni megmozdulásairól rendezett öko-dokumentumfilmet elemzi. Írásából megtudhatjuk, hogy az *Awake: A Dream from Standing Rock* (2017) az őslakosok elnyomásának és kolonizációjának modern formájaként tekint a Big Oil kizsákmányoló gyakorlatára, illetve az egyéni és közösségi cselekvési formák és az aktivizmus etikai vonatkozásaira is felhívja a figyelmet. **Kiss Zsuzsánna** Michael Longley négy versét vizsgálja. Elemzése az alfejezet kiváló összefoglalójaként is szolgálhat, ugyanis a versekben megjelenített személyes veszteség vetületeit ismerteti érzékletesen. Longley négy versének közvetlen politikai kontextusát az elmúlás, a halál és az erőszak univerzális értékű keretei között tárgyalja.

Géher és Kállay nemcsak oktatók és tudósok, de művészek is voltak, tudományos szövegek mellett szépirodalmi alkotásokat, verseket és novellákat is alkottak. Ezért fontosnak tartottuk, hogy a kötetben versek és kötetlenebb hangvételű visszaemlékezések is megjelenjenek. **G. István László**, **Kőszeghy Anna** és **Szabó T. Anna** megrendítő versei állítanak emléket az elhunytaknak.

A visszaemlékezések többnyire Géher István alakját idézik meg, de sok esetben fontos kordokumentumként is szolgálhatnak a rendszerváltás körüli és az azt megelőző korszak egyetemi világáról. **Szabó T. Anna** emlékeiben nemcsak a műfordítás szemináriumokon professzorként megismert Géher Istvánt látjuk, hanem a tudóst és a költőt is. **Fabiny Tibor** emlékei Géherről és Kállayról egyszerre szólnak a személyesről és a tudományosról is, ugyanis azok összefonódnak a Magyar Shakespeare Bizottság megalapításával. **Marti Zsófia** a Toldy Ferenc Gimnáziumhoz kötődő emlékekkel kezdi a megemlékezést, majd áttér Géher István oktatói tevékenységére és a Géher István tiszteletére létrehozott Facebook-emlékoldal létrehozásának történetére. **Eck Júlia** szövege is a Toldyhoz kapcsolódik, pontosabban Géher István és Kállay Géza jelenlétéhez a gimnázium diákszínjátszói és a Toldys Tanárok Teátrumához fűződően. **Limpár Ildikó** is a színjátszás meghatározó élményével indítja az esszéjét, de Géher sokrétű prosperói hatását fedezi fel saját Gaiman-fordításaiban és Dickinson iránti érdeklődésében is. **Pintér Károly** a 90-es évek Eötvös Collegiumára és annak felvételi eljárására tekint vissza. Számunkra is külön öröm, hogy a visszaemlékezésében említett nevek közül többen is adtak szöveget a konferenciakötetekbe.

A következő alfejezet Géher István munkásságáról írt tanulmányokat tár az olvasó elé. **Ferencz Győző** szövegének apropóját Géher *Vojtina, innen-onnan* verse adja, melyet a *Quid est, tanár úr?* ciklus tükrében értelmez. Az írás egyszerre szól tudományos és mélyen személyes hangon, sőt, izgalmas betekintést enged a Parnasszisták világába. **Mesterházi Mónika** is Géher verseit vizsgálja, azokat átfogó ciklusonként kontextualizálva. Szövegében nagy hangsúlyt fektet a személyes költőlét és a publikus tudóslét problematikájára. **N. Kiss Zsuzsa** Géhernek az Európa Könyvkiadó számára készített lektori jelentéseiről ír. Szövege azonban nemcsak a jelentések szerzőjéről nyújt éles képet, hanem a korszak könyvészeti gyakorlatába is betekintést enged. **Pazonyi Judit** egy újabb aspektusát tárgyalja a géheri életműnek. Azt a tizenkét magyar versről szóló esszékollekciót vizsgálja, amit a Magyar Rádió *Rádiókollégium*ában olvasott fel 1991 szeptembere és 1992 augusztusa között. **Lázár Júlia** arra kíván rámutatni, hogy milyen a géheri vers, és jó versek lévén azok miről is szólnak. **Tóta Péter Benedek** egy mindössze háromsoros verset, a *Passió*t elemzi, de az elemzés tárgyának rövidsége ellenére az írás lírai mélységű kérdések feltárására vállalkozik.

A kötetet **Bogárdi Szabó István** John Donne-fordítása zárja. A szöveg relevanciája többrétű, ugyanis az elmúlás tematikája és a műfordítói tevékenység mellett – mint a kötetünk sok más szövegénél – itt is fellelhető egy személyes szál. 2010-ben Bogárdi Szabó István, Kállay G. Katalin és Kállay Géza közösen tartottak szemináriumot a *Halálpárbaj*ról. A fordítás alapjául szolgáló szöveg a halál sokféle formájáról szól, de a hozzá kötődő szeminárium az alkotás és tudás közösségét idézi meg, így reményeink szerint méltó befejezése lehet jelen konferenciakötetnek is.

Dávid Gergő

SHAKESPEARE-TANULMÁNYOK

A BOHÓC ÉS RONGYOS TAMÁS HOMO SACER-SZEMINÁRIUMA A *LEAR KIRÁLY*BAN[1]

Bársony Márton

Kállay Géza hirtelen távozása 2017-ben nincstelenné tett bennünket a pusztán, meztelenül, „kigombolva" ruháinkból. A valamivé válás egyik legszebb példamutatója, az odaadó apa, a melegszívű tanár, az őszinte barát eltűnt, semmivé lett. A gyász – különösen korunkban – a hiány felől közelít, és makacsul kitart. Mihez kezdjünk e kedves, Géza-alakú űrrel, a „semmivel", amit maga után hagyott? Nincs érv, mely cáfolná a hiányt, vagyis nincs olyan, hogy hirtelen úgy érezzük, hogy ez, amit semminek éreztünk az előbb, mégiscsak inkább valami. „[A] semmi az csak semmi lehet" (1.4.121)[2] – állítja az elkeseredett Lear, aki úgy gyászol, mintha a 21. században élne, és a „semmi" semleges magányába burkolódzik: ne beszéljünk róla egymás közt, ne említsük többé, hogy ne emlékeztessünk rá, ne okozzunk többé érzéseket, mert azok között ott van a fájdalom és a keserűség is. Kerüljük a beszédet az életéről, hogy elkerülhessük a haláltabu érintését: „Hagyjál, semmi közöm hozzád." (2.2.33)[3]. Másrészt, amit Lear állít, amikor a semmiből származó semmiről beszél a semmivé válás tragédiájában, az faktuális. Örkény portása ismétli emlékezetesen: „Mindnyájan a semmiből jövünk, és visszamegyünk a nagy büdös semmibe."[4] Szerencsések vagyunk, ha egyáltalán két „semmi-lét" között lehetünk egy rövid ideig valamik.

A *Lear király*, ha a címszereplő repedezett tükréből tekintünk rá, valóban a semmivé válás tragédiája, hisz Lear számára a halál, a „semmi-lét" még az életé-

[1] A tanulmányhoz olvasott *Lear*-változat: William Shakespeare: *King Lear. An Authoritative Text, Sources, Criticism, Adaptations and Responses,* New York – London, Norton Critical Edition, 2008. Az eredeti angol szöveg szemantikája a munkám fókusza miatt sokszor megkerülhetetlen, és mivel a fordítások általában nem kifejezetten ezeknek az elemeknek a hű közvetítésére koncentráltak, ezért el kellett készítenem pár – művészi szempontból jelentéktelen – fordítást. Minden más esetben Nádasdy Ádám eleven, 2010-es színházi átiratának leleményeit használtam, kiemelten a szereplők megnevezéséhez: William Shakespeare: Lear király, ford. Nádasdy Ádám, *Színház,* XLIII. évf., 2010/7, drámamelléklet.

[2] „Nothing can be made out of nothing." (Saját fordításom.)

[3] „Away! I have nothing to do with thee"

[4] Örkény István: Információ, in uő: *Válogatott egyperces novellák*, Budapest, Palatinus, 2004, 23.

ben elkezdődik. Ez a „semmi-lét" számára a tragikum fő forrása, és Lear a dráma túlnyomó részében nemcsak fásult és inaktív, hanem jelentéktelen és figyelmen kívül hagyott, szinte áttetsző, mint egy szellem.[5] Egyedül azok látják és foglalkoznak vele, akiket magukat is megérint az ambivalens „semmi-lét". Edmund, például, a „semmiből" indul,[6] de Fortuna – és némi fortély – segítségével kikapaszkodik az áldatlan állapotból. Lear és Gloster kisemmizettekké válnak, vagyis a cselekmény révén taszítják őket „bele a semmibe". És vannak olyanok, akik a „semmi-lét" szakértőiként igyekeznek másokat is megtanítani mindarra, amit Lear fiktív Britanniájában tudni lehet róla. Rongyos Tamás, „születésekor" az átöltözési monológjában állítja magáról: „[…] Itt vagyok: Rongyos Tamás – ez valami! Edgarnak lenni: semmi." (2.2.191–192.)[7]

Tamás valami, ha nem is több, mint a piszkos pokróc, ami illendően eltakarja, ahogy a Bohóc találóan megjegyzi (3.4.61.). Rongyos Tamás itt homo sacer, vagyis a *semmi valamivé* testesülése, a „puszta élet", aki „megölhető, de fel nem áldozható". A puszta test, amely „nem redukálható tovább, s amelyre olyan halál vár, amelyet semmilyen szertartás, semmilyen áldozat nem válthat meg".[8] A római jog homo sacer státuszában a puszta életre redukált embernek nincs tulajdona, sem jogai. A homo sacer nem tekinthető a társadalom alkotó tagjának.[9] Lear egyszerre szenved ettől az állapottól és vágyakozik is utána. Ha már úgy áll a dolog, szeretné minél jobban, autentikusabban csinálni a „semmi-létet". Ketten is, a terület elismert szakértői, igyekeznek neki útmutatást adni: Shakespeare egyik legjobban kidolgozott bohóckaraktere az egyik és a bedlami menekült,[10] a bolondság „kifinomult filozófusa" a másik. A Bohóc és Rongyos Tamás tanításai

[5] Érdekes összevetés az idősebb Hamlet szelleme, aki persze – az ifjú herceg szempontjából – messze nem jelentéktelen és figyelmen kívül hagyott.

[6] „Why brand they us With »base«? With »baseness«? »Bastardy«? »Base«? »Base«?" – kérdezi elszántan: 1.2.10

[7] „Poor Turlygod! Poor Tom! / That's something yet. Edgar I nothing am." (2.3.20–21)

[8] Giorgio Agamben: Az uralkodó teste, ford. Neumann Anna, *2000,* 17. évf., 2005/5, 9.

[9] A fogalommal kapcsolatban a legfontosabb források Giorgo Agamben és Ernst Kantorowitz szövegei, valamint mindaz, ami Shakespeare kortársától, Edmund Plowdentől fennmaradt (Kantorowitz ezeket a szövegeket is szép számmal idézi). Giorgo Agamben: *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life,* trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford, Stanford University Press, 1998; Ernst H. Kantorowicz: *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology,* Princeton, Princeton University Press, 1997.

[10] Shakespeare korában a Londonban található elmegyógyintézetet, a Bethlem Royal Hospitalt az egész országban jól ismerték. A Tom o' Bedlam kifejezést olyan koldusokra használták, akik a hírhedt intézményből kerültek ki ismeretlen okok miatt, illetve olyanokra, akik ilyen gondozottaknak álcázták magukat a sikeresebb koldulás reményében. Érdekes, itt nem részletezett kérdés, hogy a magát bolondnak tettető Edgar, aki felveszi Rongyos Tamás szerepét, így sajátos játékra invitálja a befogadót, amiben a szerepjátszás, az őrület, a szegénység és a nagyravágyás konfúzus identitáshalmazt eredményeznek, Edgar átmeneti besorolhatatlanságát, liminális pozícióját.

a „semmi-lét" szomorú valóságát hirtelen a komédia táptalajává teszik. Ez Lear történetének karneváli[11] oldala, hisz a karnevál rituális terében a „semmivé válás" csak egy pillanat az élet végtelen ciklusában, csak a kozmikus dráma egy jelentéktelen epizódja. A *Lear* akkor olvasható komédiaként, ha elfogadjuk, hogy a halál állapotos, „terhes halál", amely életet szül.[12] A drámában a semmi konnotációban gazdag, rugalmas fogalommá válik, és miközben a karneváli bohócok igyekeznek tréfáikkal meggyógyítani Lear szívének sebeit (3.1.16–17), felkészítik arra, hogy a „semmi" másik értelmét – amit Cordelia szavai képviselnek az első jelenetben – megértse.

A Bohóc karneváli gyógyító munkájáról többen értekeztek már. Azonban áldozatos munkájának eredménye kétséges, hisz a dráma szövegében nincs nyoma annak, hogy Lear feloldódna, felvidulna, közelebb kerülne helyzete elfogadásához vagy akár a „semmi-lét" újraértelmezéséhez. A Bohóc (az auguszt) és a Király (a fehér bohóc) klasszikus bohócpáros-játéka[13] zajlik a szemünk előtt: a fehér bohóc mindig csak fölfelé figyel, az ideát keresi, miközben az auguszt fáradhatatlanul próbálja a föld igazsága felé irányítani a figyelmét, hogy nevetve nézze azt, ami van, és ne merengve sajnálkozzon amiatt, aminek – úgy véli – kellene lennie. Az auguszt igyekezete azonban nem jár sikerrel.

Talán nagyobb sikerrel jár a „futóbolond" Rongyos Tamás? Bár hagyományosan kevés szó esik Rongyos Tamás karneváli érdemeiről, az, ahogy a „szavakat forgatja", egyértelműen rituális-liminális jellegű. Lear panaszáradatára pajzán termékenységi rigmussal válaszol: „Csip-csip csóka, vak varjúcska, botot rakott

[11] A karneváli kifejezés Mihail Bahtyin Rabelais-monográfiájából származik. A Bahtyin által – a közvetlen történelmi kontextus miatt – népi-groteszknek nevezett kultúrából származik, azonban a terhelt terminus helyett arra az eredetre épít, amely révén Bahtyin számára megfoghatóvá vált a jelenség: a társadalom liminális állapotára az ünnepi időszakokban. Mihail Bahtyin: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája,* ford. Könczöl Csaba, Budapest, Európa, 1982; M. M. Bakhtin: Bakhtin on Shakespeare: Excerpt from „Additions and Changes to *Rabelais*", trans. Sergeiy Sandler, *PMLA*, vol. CXXIX, 2014/3, 522–537. A *Lear király* karneváli elemzésének megalapozottsága talán nem kíván sok bizonyítást, hisz a kvartó eredeti címében is szerepel, hogy a darabot Szent István napján mutatták be I. Jakab színe előtt, és a Szent István napi szokásokat („stephening" – a nincstelenek házról házra járnak és bebocsáttatást kérnek a nemesi udvarokba) a cselekmény egésze híven tükrözi. Lásd Leah S. Marcus: *Puzzling Shakespeare: Local Reading and its Discontents*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1988; Leah S. Marcus: Shakespeare and Popular Festivity, in Stuart Gillespie – Neil Rhodes (eds.): *Shakespeare and Elizabethan Popular Culture,* London, The Arden Shakespeare, 2006, 42–66.

[12] Bahtyin: *Francois Rabelais,* 36.

[13] Ez Federico Fellini karneváli világmodellje, amit két magyarul megjelent szövegében is kifejt: Federico Fellini: *Játszani, mint a gyermek,* ford. Schéry András, Budapest, Háttér, 2003; Federico Fellini: *Mesterségem, a film,* ford. Székely Éva, Budapest, Gondolat, 1988.

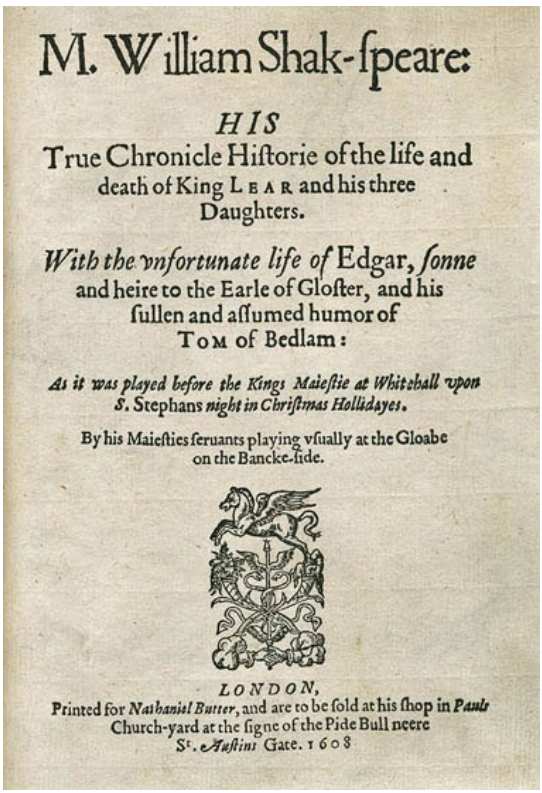
a köcsögbe. Hess!" (3.4.75–77).[14] Minden mondata trükkös és játékos, találóan bohókás, bővelkedik a bahtyini értelemben „altesti többértelműségekben". Akár karneváli humora, akár az elmeháborodott álcája miatt, Lear őszinte lelkesedéssel csüng a bölcs „thébai filozófuson" (3.4.142; 3.4.145). Azonban a párbeszéd, amely Lear és Rongyos Tamás között zajlik, párhuzamosságában összefüggéstelen, és semmiféle eredményes kommunikációval nem jár. Lear minden kérdése önmagára és saját helyzetére vonatkoztatott, be van zárva „saját learségébe", míg Rongyos Tamás a karneváli káosz hű elementáljaként önmagába szorulva „rongyostamáskodik". Tanulmányomban amellett igyekszem érvelni, hogy amíg a Bohóc a beszéd révén igyekszik kiművelni a „homo sacerségből" – eredménytelenül – Leart (és Kentet mint Cajust), addig Edgar mint Rongyos Tamás gyakorlati útmutatót ad arról, hogyan működik a „semmi-lét" Britanniában. Ezután azt kívánom bemutatni, hogy Lear király önértelmezése homo sacerként eleve alkalmatlan arra, hogy megértse és így követhesse Edgar példáját.

Edgar szerepével kapcsolatban szerepelnie kell pár alapvetésnek, amelyeknek a jelentőségét a rendelkezésre álló szakirodalom hajlamos alábecsülni. August Wilhelm von Schlegel óta nyilvánvaló, hogy a *Lear király* cselekménye két párhuzamos szálra választható szét.[15] Azonban Schlegel – ma már axiomatikus álláspontja – a mellékszál főszereplőjének Glostert tekinti, aki Learhez hasonlóan az idősebb generáció tagja, és aki hozzá hasonló sorsra jut „a gonosz utód" ármánykodása révén, még ha „jószívű gyermeke" meg is próbálja megmenteni. Lear „igazlátó őrülete" párhuzamba kerül az ő „igazlátó vakságával", ráadásul mindketten hasonló módon halnak meg. A két szereplő annyira hasonló, hogy A. C. Bradley már egyenesen arra a következtetésre jutott, hogy a mellékszál miatt, amely a főszál puszta ismétlése, a dráma egész szerkezete megroggyan.[16] Azonban a *Lear király* kvartó változatának címe ahelyett, hogy alátámasztaná a szereplők hasonlóságára alapozó schlegeli álláspontot, egy másik kettős-cselekmény olvasatát hangsúlyozza, amely a szerzői szándékhoz közelebb álló lehet.

[14] „Pillicock sat on Pillicock hill; Alow, alow, loo, loo." (3.4.73–74).

[15] August Wilhelm von Schlegel: *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature,* trans. John Black, Oxford, H. G. Bohn, 1846.

[16] Andrew Cecil Bradley: *Shakespearean Tragedy – Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth,* London, Macmillan and Co., 1919.


M. William Shak-ſpeare:

HIS
True Chronicle Hiſtorie of the life and death of King LEAR and his three Daughters.

With the vnfortunate life of Edgar, ſonne and heire to the Earle of Gloſter, and his ſullen and aſſumed humor of TOM of Bedlam:

As it was played before the Kings Maieſtie at Whitehall vpon S. Stephans night in Christmas Hollidayes.

By his Maiesties ſeruants playing vſually at the Gloabe on the Bancke-ſide.

LONDON,
Printed for Nathaniel Butter, and are to be ſold at his ſhop in Pauls Church-yard at the ſigne of the Pide Bull neere St. Auſtins Gate. 1608

1. kép. A Lear király kvartó változatának címlapja, 1608.

A jól ismert cím Lear mellett Edgart emeli ki, aki a cselekmény túlnyomó részében – bár Cordeliával és a Bohóccal is jogosan összevethető – könnyen tekinthető Lear alteregójának, a mellékszál valódi főszereplőjének. Regan szavaiból kiderül, hogy Edgar Lear keresztfia (2.1.19).[17] Persze, amennyiben a keresztapa tényleg keresztfia homo sacer-példájából próbál tanulni a viharos pusztaságon, akkor nincs egyszerű dolga, ugyanis Edgar jelmezváltásai a karneváli átöltözések legagilisabb komikus hagyományait idézik. Edgar éles transzformációi szinte különálló szerepeket látszanak létrehozni, akik a dráma cselekményétől is függetlenek, és ez rendszeresen összezavarja a *Lear király*t alaposabban olvasó szakértőket is. Mi indokolja, hogy különböző álarcokat vegyen fel megvakított apja előtt, és miért hazudik olyan kitartóan és hosszú időn keresztül neki azután is, hogy elveszett az álca viselésének motivációja a családon belül?

[17] Egy fontos adalék, melyre Kállay Géza hívta fel a figyelmemet.

Edgar jelmezváltásai nem a cselekményből és a drámai interakciókból következő motivációkból származnak, hanem egy elesett karneváli bohóc feltápászkodását mutatják be – mint afféle keljfeljancsiét. Visszakapaszkodása szakadatlan folyamat; kitartóan veszi egymás után a létrafokokat, míg vissza nem ér a hierarchiában oda, ahonnan száműzték. A dráma kezdetén apja – Edmund ármánykodása révén – kitagadja, és így – Learhez hasonlóan – elveszíti családi és vagyoni státuszát, megfosztják „egész Edgarságától", hogy helyére léphessen Rongyos Tamás, a bedlami menekült, a kitaszított homo sacer. Miután Gloster is kitaszítottá válik, és csatlakozik „sajátjaihoz" a viharos pusztán, Rongyos Tamást kéri meg arra (4.1.), hogy vezesse őt a doveri sziklához, ahol végrehajthatja (rituális) öngyilkosságát. Gloster előre fizet Tamás szolgálataiért: „Fogd ezt a pénzt. *(Erszényt ad át)* Téged úgy vert az ég, már tűrsz minden csapást." (4.1.67–68)[18] Legközelebb a hatodik jelenetben találkozunk a groteszk párossal. Azonban Edgar itt már nem Rongyos Tamásként, hanem parasztruhában jelenik meg. Bár a színházi befogadó számára épp elég látványos lehetett új külleme, Gloster a dráma szövegében is felhívja mindannyiunk figyelmét arra, hogy Edgar módosult beszéde miatt még ő is érzékelte az átváltozást (4.6.6–11). Edgar jelmezváltása audiovizuális, teljes, új karaktere önálló és makulátlan – mintha Rongyos Tamás eltűnt volna, mint egy szörnyűséges álomkép. A következő jelmezváltás után pedig ez a paraszti figura tűnik, ugyanígy, szörnyűséges álomképnek a „tehetősebb paraszt" szemében. Edgar ebben az újabb szerepében talán ismét másként beszél, hisz nem ismerik fel Gloster „halálos doveri bohócbukfence" után (Jan Kott). Mielőtt Edgar felvenné ezt a „tehetősebb paraszt" jelmezt és Gloster a sík színpad „mélységébe" vetné magát a nemlétező szikláról, ezt mondja Gloster: „Engedd el a kezem. *(Erszényt vesz elő)* Tessék, barátom. itt van még egy erszény, egy drágakő: neked egész vagyon." (4.6.27–29)[19]

Edgar átalakulásai látszólag közvetlen kapcsolatban állnak vagyonának és tulajdonának gyarapodásával, és Edgar bizony sokszor átalakul. Még ugyanebben a jelenetben, mikor Oswald rájuk tör, Edgar nyugat-angliai akcentust – és prózabeszédet – vesz magára. Harcba bocsátkoznak, és végül Edgar győzedelmeskedik, hogy a leleplező levelek mellett újabb jutalom segítse a státuszváltásban, amit Oswaldtól kap: „Paraszt, megöltél! … Hitvány, vedd a *pénzem*: ha boldog életet akarsz, temess el." (4.6.242–243)[20]

[18] „(Giving EDGAR a purse) Here, take this purse, thou whom the heavens' plagues Have humbled to all strokes." (4.1.66–67)

[19] „Let go my hand. (gives EDGAR another purse) Here, friend, 's another purse, in it a jewel Well worth a poor man's taking." (4.6.28–30)

[20] „Slave, thou hast slain me. Villain, take my *purse*. If ever thou wilt thrive, bury my body." (4.6.241–242) A kiemelés a sajátom: Shakespeare a korábbi alkalmak során is a „purse" szót használta.

Edgar utolsó nagy átalakulása előtt lovagi páncélba öltözködik (5.3). Nincs jele annak, hogy újabb erszényt kapott volna az előző jelenet óta. Azonban ebben az esetben nincs szüksége arra, hogy a következő lépcsőfokhoz – Edmund legyőzéséhez – saját státuszát, nemesi származását bizonyítsa, mivel Edmund az egyetlen rajta kívül, aki már a dráma elejétől fogva tisztában van a társadalmi határok radikális átléphetőségével, hisz ő maga is trükkel szerezte a jogot saját státuszához.

> EDMUND: Kérdezhetném nevedet,
> de minthogy külsőd oly szép és vitézi,
> s a beszéded is műveltségre vall:
> időhúzás helyett most félresöpröm
> a lovagi párbaj szabályait. (5.3.139–143)[21]

Edmund gonosz, de következetes: látatlanul is elfogadja a páncélba öltözött Edgar kihívását a párbajra. Miután Edgar legyőzi féltestvérét, eredeti státuszát nyeri vissza, és újra Edgar lehet, így a kör bezárul, és a kerék megfordul (5.3.175). Edgar esetén teljesen világos, hogy ebben a karneváli Britanniában a ruha (és az akcentus) teszi az embert. Az átöltözések mindig teljes státuszváltásokat jelentenek, miközben Edgar megjegyzései, belső monológjai azért végig egyben tartják Edgar személyiségének magját. Dühe, amelyet testvére iránt érez, és aggodalma apja iránt végig stabil, átváltozásai tudatosak, mi több, céltudatosak: lineáris úton halad visszafelé, vagyonának gyarapodása révén, mint Monte Cristo grófja.

Edgar bolondos homo sacer státusza egyszerű váz: egy üres erszény apró rovátkákkal. Ahogy telik az erszény, a rovátkák mellé írt karakterek az alattuk lévők helyébe lépnek. Mikor még semmi sincs benne, ő is „semmi", „a dolog maga" (3.4.99–100). Ám Lear félreérti ezt a „semmi-létet". Edgar átöltözései első látásra ugyan teljes váltásoknak tűnnek a szerepek között, de Edgar identitása – a bosszúálló céltudatosságában – ott lapul. Ezért teljesen őszintén mondhatja Glosternek a negyedik felvonásban, hogy ruháján (és beszédén) kívül semmiben nem változott (4.6.9–10). Edgar javíthatatlanul hisz a visszatérésben és a boldog befejezésben. Mikor Edmund „felkonferálja" testvérét, ez az egyedi jellemvonás profetikus módon meg is jelenik: „és itt jön, mint a megrázó fordulat a klisés vígjátékok végén" (1.2.125–126).[22] Miközben Edgar az elérhető happy endért harcolva egy karneváli komédia főszereplőjévé válik, Lear nem hajlandó lemon-

[21] „In wisdom I should ask thy name, But since thy outside looks so fair and warlike, And that thy tongue, some say, of breeding breathes, What safe and nicely I might well delay By right of knighthood I disdain and spurn." (5.3.141–145)

[22] „and pat on 's cue he comes like the catastrophe of the old comedy" (1.2.125–126). Saját fordításom.

dani a tragédiáról, amit ő maga kezdeményezett. Legfőképpen abban különböznek, hogy másként értelmezik a homo sacer „semmi-létet" a drámában. Lear semmi-definícióját két helyről olvashatjuk össze leginkább a dráma szövegében: először indirekt módon, amikor Cordelia a darab kulcsfogalmává teszi a tragikus konfliktus kirobbantásakor (1.1.85–88). Lear szempontjából a „semmi", amit kap (és ami tehát nem az, amit Cordelia adni szándékozik neki), épp annak a „semmi-létnek" az alapja, amibe aztán a lányát (ki)taszítja, és amibe aztán ő is belekerül, amikor másik két lánya taszítja ki őt. Ebben a végleges, formálhatatlan, iszapos semmiben érzi magát egészen az utolsó jelenetig. Lear második, közvetlen „semmi-lét" definíciója már ebben a tapasztalatban születik, a gödör legmélyén: „Nincs menekvés? Fogoly vagyok? A *sors tett engem született bolonddá*. Bánjatok jól velem és még váltságdíjat is kaphattok. Hozzatok orvost. Hasadt az elmém."[23]

Lear különleges abban, hogy Shakespeare egyik tragikus főszereplőjét sem nevezték rajta kívül – legalábbis közvetlenül – „bolondnak", és az is széles körben elfogadott álláspont, hogy könnyű a karneváli világ „Lord of Misrule"[24] típusaként elemezni a drámának ebben a szakaszában.[25] Azonban az angol „natural fool of fortune" összetétel azért zavarba ejtő, mert nem fejthető meg a drámában szereplő „nature" és „fortune" fogalmak szerepeinek megfelelő tisztázásával, hiába van ezeknek a *Lear király*hoz kapcsolódó gazdag szakirodalma. Bár a „fortune" szó a szerencse, a vagyon, a sors, és az idő középkori körkörös felfogása miatt szükséges a kifejezés elemzéséhez, ehhez nem a „nature", hanem az egyben értendő „natural fool" kifejezést kell társítanunk. Ez a párosítás paradoxont hoz létre, hisz a forgandó sors, az állandó változás, az élet hol felemelő, hol földbe döngölő körforgása látszólag nem tehet olyasvalakit bolonddá, aki születésétől fogva az. A „natural fool" ugyanis, az „innocent" szinonimájaként olyan bolondokra vonatkozott, akik – ma így mondanánk – pszichózissal születtek, gyógyíthatatlanok.[26] Természetesen Shakespeare korában is létezett már a „megőrülő

[23] „No rescue? What, a prisoner? I am e'en. *The natural fool of fortune*. Use me well. You shall have ransom. Let me have surgeons. I am cut to'th' brains." (4.6.184–187) Saját fordításom és kiemelésem – a kiemelt kifejezés ugyanakkor szinte lefordíthatatlan jelentésveszteség nélkül.

[24] Angol ünnepi hagyományok bolondkirálya, szabad fordításban: a zűrzavar ura.

[25] Például Marcus: *Shakespeare and Popular Festivity,* 56.

[26] Bizonyítható, hogy már a 12. században volt külön elnevezés a „született bolondok" számára, azonban a karneváli kultúra hatása alatt élő társadalom, amely számára a bolondság értelmezési kerete leginkább a vallásos-rituális és az esztétikai szféra voltak, a különbség a „megjátszott" és a „valódi" elmebaj között a modern orvostudomány megszületéséig nem különösebben érdekelte. Fontos forrás: Enid Welsford: *The Fool. His Social and Literary History,* Gloucester, Peter Smith, 1966, 119. Doktori disszertációmban én is alátámasztom ezt a tézist: Bársony Márton: *Shakespeare's Clown. The Decarnevalization of the World in Three of His Dramas,* Budapest, ELTE, 2016, 48–50. Ennek a folyamatnak (csak) a végével foglalkozik Foucault monográfiája:

hős" toposza, hisz ez a figura a középkori angol irodalomban és a görög mitológiában is előfordult, valamint a Szentírásban sem ismeretlen. Mégis, hogyan őrjíthet meg valakit a sors, aki őrültnek született?

William Empson *The Structure of Complex Words* című szövegében épp a „fool" szó az egyik, sokszorosan összetett szerkezete miatt alaposan megvizsgált terminus. Némi történeti kutatás révén Empson 1530-ból és 1540-ből már talált olyan angol forrásokat, amelyek a szó itt szereplő értelmében „natural fool" néven illettek valakit, akire a „mere imbecile" kifejezést is használták. Az „imbecile" kifejezés egyre magasabb használati aránya mögött egy VIII. Henrik indította jogi eljárás, a „de idiota querenda" állhatott, amely lehetőséget adott a feudális urak számára, hogy a táblabíróságtól egy bolond (és vagyona) felügyeleti jogát kérhessék bizonyos esetekben, és így a feudális fennhatóság – amely emberek viszonyát tisztázza – tulajdonjoggá, az elmebeteg pedig ingósággá válhatott.[27] A „natural fool" tehát – ez Empson konklúziója – jogi fogalom volt, amely azt jelezte, hogy egy elmebeteg egy nemes tulajdona lett. Jogi és társadalmi értelemben a „natural fool" mindenki mástól különbözött abban, hogy nem lehetett „semmije", és abban is, hogy ő maga is más „valamije" volt – „a dolog maga" (3.4.99–100).[28] Ez a 16. századi jogi-törvényi közeg, amely az elmebetegeket homo sacer minőségükben rögzítette. Leart pedig a homo sacer minőségbe – és ebben nem sok újdonság van – közvetlenül az anyagi vagyonáról és társadalmi szerepéről való lemondás taszítja. Az ő világa karneváli világ, ahol a bolondok könnyen csúsznak át a társadalmi határokon, és minden bukás közben halljuk a zsebükből kicsúszó érmék koppanását. Homo sacer, aki mindent elveszít, és akinek minősége a tárgyi javak minőségével azonosul – elveszíti emberi mivoltát, puszta létezővé válik. Kent mint Cajus és Edgar mint Rongyos Tamás senkivé válik, hisz akinek semmije nincs, az semmi, és aki semmi, az bolond. Mikor Lear megjegyzi, hogy nehezen vádolható hamis pénz verésével, hisz ő a király (4.6.85), azt is hozzáteszi: „a természet ebben előbbre való, mint az, akinek el kell érnie, hogy arcát az érmére verjék" (4.6.87).[29] A *Lear király* fontos tanulsága, hogy a királyi test nem a „természet anyagából" készül, viszont a bolondkirály teste annál inkább. Lear „a természet királya", aki képzeletbeli sereget gyűjt magának képzeletbeli zsoldon, és aki többre tartja magát annál a királynál, aki felverekszi magát az érme oldalára. Lear csak „semmi", „zérushely", „üres kör", „a király váza", egy karneváli bolondkirály. Bár Lear másnak tűnik, mint azok a bolondok, akik furcsa álcájukat

---

Michel Foucault: *A bolondság története a klasszicizmus korában,* ford. Sujtó László, Budapest, Atlantisz, 2004.

[27] William Empson: *Structure of Complex Words,* Totowa, Rowman and Littlefield, 1979, 115.

[28] „[…] the thing itself." Saját fordítás.

[29] „Nature's above art in that respect." Saját fordításom.

tudatosan hordják (Edgar és Kent), a társadalom számára és a törvény előtt ők mindannyian egyenlők. „Non compos mentis" – „feláldozott élők", akiket nem lehet többé jogi úton elítélni, de erre már nincs is senkinek szüksége. A homo sacer létezési minősége a „semmi", és nemcsak a törvényből, a társadalomból, a logoszból is száműzésre kerül – ezt egyértelműen mutatja a felé kinyújtott nyelv. A homo sacer érdektelen a társadalom számára, és épp ezért ártalmatlan is. Ilyen a magát megjátszó (?) udvari bolond, az orosz ortodox hagyomány szent őrültje (szalosz-jurogyivij)[30] és az ifjú herceg a „bolondos állapot" („antic disposition") szakaszban a *Hamlet*ben. Learre – ahogy összes társára a viharban – igaz: „[ú] gyis őrült, annak mindent szabad" (3.7.103–104). Lear anyagi javainak elvesztése tehát párhuzamos az eszének elvesztésével, pedig a tudás és a józan ész az uralkodói identitás legfontosabb jelölői (1.4.213–214), nélkülük Lear már csak Lear árnyéka (1.4.212). Mégis, mintha ennél is „mélyebbre" szeretne süllyedni, amikor Rongyos Tamás példáját akarja követni, és még jobban „kivetkőzne önmagából":

> LEAR: Neked jobb volna a sírban, mint itt, csupasz testtel állni a tomboló ég alatt. Ennyi volna csak az ember? Nézzétek meg jól. Te nem veszed el a hernyótól a selymet, a marhától a bőrt, a birkától a gyapjút, a pézsmától az illatszert. Ugye? Mi hárman már meg vagyunk rontva: *te vagy az igazi*. Körítés nélkül az ember csak ez a szegény, pőre, kétlábú állat, amilyen te vagy. *(Saját ruháit kezdi leszaggatni)* Ledoblak titeket, kölcsönzött takarók! Gyerünk, kigombolni! (3.4.99–107)[31]

A „kivetkőzés" a jelmez, vagyis az összes földi rang és méltóság, szerep és identitás, magának az értelemnek a levetése. Lear – ahogy Edgar is – a dezantropomorfizáció végeztével „határteremtménnyé" válik, egyszerre szentté és feláldozottá, a világok között ragadt „semmi" reprezentációjává. Lear még arra sem érdemes, hogy egyáltalán megkíséreljék megölni, és halála mérhetetlenül kevésbé sokkoló, mint Cordelia halála közvetlenül azelőtt. Lear befolyása a cselekményre, miután felosztotta birodalmát és „mindent odaadott", a dráma tetemes részében teljesen hiányzik. A Bohóc persze igyekszik világossá tenni, hogy a „minden" és a „semmi" is rosszul szerepel Lear szótárában. Mikor Lear megkérdezi tőle,

[30] Lásd például Szilágyi Ákos: Egy mondat installációja. Az „Isten halott" mondat felravatalozása, in *Halálbarokk,* Budapest, Palatinus, 2007, 251–252.

[31] „Why, thou wert better in thy grave than to answer with thy uncovered body this extremity of the skies. / Is man no more than this? Consider him well. Thou / owest the worm no silk, the beast no hide, the sheep / no wool, the cat no perfume. Ha! here's three on / ,s are sophisticated! *Thou art the thing itself*: / unaccommodated man is no more but such a poor bare, / forked animal as thou art. Off, off, you lendings! / come unbutton here." (3.4.95–102) A kiemelések sajátjaim.

hogy tényleg bohócnak nevezte-e őt a Bohóc, ő azt válaszolja: „A többi címedet mind leadtad; ez az egy, ez veled született." (1.4.141–142)[32] Bár a Bohóc szinte szó szerint annak nevezi, aminek később Lear nevezi saját magát (4.6.185: „natural fool of fortune"), a közvetlen szövegkörnyezetben a „semminek" egy másik aspektusa jelenik meg. A Bohóc „semmije", bár a homo sacer liminális állapota is megjelenik benne, Cordelia „semmijét" is megjeleníti, ha irónia nélkül olvassuk a mondatait:

> BOHÓC: Legyen többed, mint amennyit megmutatsz,
> Mondj kevesebbet, mint amennyit tudsz,
> Adj kölcsön kevesebbet, mint amennyid van,
> Lovagolj többet, mint amennyit sétálsz,
> Tudj többet, mint amennyit elhiszel,
> A kockára kevesebbet tegyél, mint amennyid van,
> Hagyd ott az italod és a kurvád,
> És inkább maradj otthon,
> Így több marad majd elég vagyonod.
> KENT: Ez semmi, te Bohóc!
> BOHÓC: Akkor pont olyan, mint az ügyvéd szava, akinek nem fizettél semmit. Nekem sem adtál semmit érte. Semmire sem tudod használni a semmit, tata?
> LEAR: Dehogy, fiam, hisz a semmi az csak semmi lehet.
> BOHÓC: Könyörgöm, mondd el neki, hogy pont ennyi jövedelme lesz majd a földjeiből, mert nem hisz egy Bohócnak. (1.4.108–123)[33]

Ez a „semmi" „gazdag semmi", valójában „valami", ami első pillantásra „semminek hat", mint Cordelia szeretete apja iránt. Ez a semmi a „maradék" azután, hogy látszólag „minden odaadásra került", de a lényeg is ez, ami megtart bennünket önmagunknak. A Bohóc elég bölcs ahhoz, hogy ezt a „semmit" adja Caiusnak és Learnek, de azok még nem képesek megérteni a két „semmi" közötti különbséget.

[32] „All thy other titles thou hast given away; that thou / wast born with." (1.4.132–134)

[33] FOOL: Have more than thou showest, / Speak less than thou knowest, / Lend less than thou owest, / Ride more than thou goest, / Learn more than thou trowest, / Set less than thou throwest, / Leave thy drink and thy whore, / And keep in-a-door, / And thou shalt have more / Than two tens to a score.
KENT: This is nothing, fool.
FOOL: Then ,tis like the breath of an unfee'd lawyer; you gave me nothing for't. Can you make no use of nothing, nuncle?
KING LEAR: Why, no, boy; nothing can be made out of nothing.
FOOL: Prithee, tell him, so much the rent of his land comes to: he will not believe a fool. (Saját fordításom.)

Lear az abszolút semminek látja és akarja látni Rongyos Tamást, miközben Edgar nagy átöltözési monológjának (2.3) utolsó sorai nyilvánvalóvá teszik, hogy – bár Edgar már „semmi" – Rongyos Tamás „még valami". Edgar újabb és újabb átöltözései vissza is vezetik őt saját történetének boldog visszarendeződésébe, mikor a karneváli kerék átfordul, és a homo sacer létezése sajátos keretet kap: „és itt jön, mint a megrázó fordulat a klisés vígjátékok végén" (1.2.125–126).[34] Épp az ellentéte ez annak, amit Örkény gyászos hangú portása mond: „Mindnyájan a semmiből jövünk, és visszamegyünk a nagy büdös semmibe."

A *Lear király*ban, ahol a főszál és a mellékszál két főszereplője, Lear és Edgar könnyen belesüpped a „semmibe" úgy, hogy látszólag elveszít mindent, az utazásuk a homo sacer létezésbe lehetőséget ad a tanulásra. Edgar jár elöl: Rongyos Tamás még mindig „valami" (2.3), pedig Edgar már „semmi", még ha ezt csak egy pokróc is bizonyítja az átváltozások kezdetén, ami a „puszta lényt" takarja (3.4.61). A „semmivé válás" homo sacer-esszenciája, és az, amit Cordelia a dráma elején a „semmiként" megalapoz, ott feszül a Bohóc tanításaiban és Edgar gyakorlati példamutatásában. Valóban ki kell gombolkoznia Learnek, vagy elég lenne picit más szemmel tekintenie a „semmire" és saját gyászára?

Irodalomjegyzék

Agamben, Giorgio: Az uralkodó teste, ford. Neumann Anna, *2000,* 17. évf., 2005/5, 5–12.

Agamben, Giorgo: *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life,* trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford, Stanford University Press, 1998.

Bahtyin, Mihail: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája,* ford. Könczöl Csaba, Budapest, Európa, 1982.

Bakhtin, M. M.: Bakhtin on Shakespeare: Excerpt from „Additions and Changes to *Rabelais*", trans. Sergeiy Sandler, *PMLA,* vol. CXXIX, 2014/3, 522–537.

Bársony, Márton: *Shakespeare's Clown. The Decarnevalization of the World in Three of His Dramas,* doktori disszertáció, Budapest, ELTE, 2016.

Bradley, Andrew Cecil: *Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth,* London, Macmillan and Co., 1919.

Empson, William: *Structure of Complex Words,* Totowa, Rowman and Littlefield, 1979.

Fellini, Federico: *Játszani, mint a gyermek,* ford. Schéry András, Budapest, Háttér, 2003.

Fellini, Federico: *Mesterségem, a film,* ford. Székely Éva, Budapest, Gondolat, 1988.

[34] „[…] and pat on 's cue he comes like the catastrophe of the old comedy" (1.2.125–126) A fordítás a sajátom.

Foucault, Michel: A *bolondság története a klasszicizmus korában,* ford. Sujtó László, Budapest, Atlantisz, 2004.

Kantorowicz, Ernst Hartwig: *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology,* Princeton, Princeton University Press, 1997.

Kott, Jan: *Shakespeare, our contemporary,* trans. Boleslaw Taborski, New York, Doubleday, 1964.

Marcus, Leah S.: *Puzzling Shakespeare: Local Reading and its Discontents*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1988.

Marcus, Leah S.: Shakespeare and Popular Festivity, in Stuart Gillespie – Neil Rhodes (eds.): *Shakespeare and Elizabethan Popular Culture*, London, The Arden Shakespeare, 2006, 42–66.

Örkény István: Információ, in Örkény István: *Válogatott egyperces novellák*, Budapest, Palatinus, 2004, 23.

Schlegel, August Wilhelm von: A *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature,* trans. John Black, Oxford, H. G. Bohn, 1846.

Shakespeare, William: *King Lear. An Authoritative Text, Sources, Criticism, Adaptations and Responses,* New York – London, Norton Critical Edition, 2008.

Shakespeare, William: Lear király, ford. Nádasdy Ádám, *Színház,* LXIII. évf., 2010/7, drámamelléklet.

Szilágyi Ákos: Egy mondat installációja. Az „Isten halott" mondat felravatalozása, in *Halálbarokk,* Budapest, Palatinus, 2007, 251–252.

Welsford, Enid: *The Fool: His Social and Literary History,* Gloucester, Peter Smith, 1966.

LEAR AZ ÉLŐK KOSARÁBAN[1]

Matuska Ágnes

A Lear királyt már nézhetjük úgy, mint magának az életnek és szeretetnek a hosszú agóniáját, amit lehetetlen elmondani.[2]

A mi Learünk

A *Lear halála* című adaptációt a Miskolci Nemzeti Színház Keszég László rendezésében állította színpadra 2018-ban. A darab szövege Shakespeare *Lear király*a alapján készült, Enyedi Éva átdolgozásában. Műfaja az előadás címében is megjelenik: „tragikomédia". Az átirat különböző vendégszövegekből származó részeket tartalmaz, a shakespeare-i drámán kívül megjelenik benne például az *Akárki* című középkori moralitásjáték, a 20. századi magyar költészet, a kortárs populáris kultúra, valamint a Lear-történet magyar népmesei változata, A *só,* amelynek forrása ugyanaz az indoeurópai mese, mint Shakespeare eredetijének. Az előadásban felbukkanó szerepek teljes sorát két színész, Harsányi Attila (Lear) és Rózsa Krisztián (a Bolond) játssza, számos darabon belüli és kívüli karaktert megjelenítve, többek között Lear lányait, a Kaszást, Lear fiát, Szegény Tamást, kórházi ápolót, a populáris közélet figuráit és másokat – miközben mindketten megjelennek magánemberekként is, felvételeken. A zenét és hangeffektusokat Zságer Varga Ákos szolgáltatja szintetizátoron. A színészek termete és arcvonásai feltűnően hasonlók, rátermettségüket akrobatikus mozgással, táncos-zenés számok előadásával is bizonyítják. A Hircsu Mariann tervezte díszlet egyszerű, funkcionális és szuggesztív: a háttérfalat átlátszó fólia alkotja, előtte egy hatalmas

[1] A dolgozat részben átírt, angol nyelvű változatának megjelenési helye: Matuska Agnes: Lear's Death – a tragicomedy on the Hungarian stage, in Eric S. Malin – William Rampone (eds.): *Global King Lear: Crisis, Performance, Adaptation*, London, Bloomsbury, 2024 (megjelenés előtt).

[2] Kállay Géza: *És most: beszélj! Nyelvfilozófia, dráma, elbeszélés*, Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 2013, 178.

keret és átjáróként a kerethez vezető rámpa, amely csapóajtók és a színészi játék segítségével különféle kellékké, például koporsóvá, kórházi ággyá vagy asztallá alakul. A rámpa fölött három televíziós képernyő, amelyek hol absztrakt utalásokat, hangulatokat jelenítenek meg, hol pedig maguk is látványossággá válnak – mint a két színész felvételről lejátszott vallomásai esetében.

Az előadás nyíltan önreflexív és metadramatikus; a társulatot és a közönséget egyaránt szembesíti azzal a dilemmával, hogy vajon mitől lesz, mitől lehet aktuális egy Shakespeare-dráma napjainkban. Mit kezdhetnek a nézők azzal, hogy az előadás rendkívül szabadon kezeli a shakespeare-i szöveget, másfelől viszont a *Lear király* „lényegét" kívánja megjeleníteni? Bár ez a két irány látszólag összeegyeztethetetlen, hiszen a produkció a darab feltételezett „lényegére" összpontosítva kíván egyszerre kortárs és időtálló lenni, a dilemma tematizálása lehetővé teszi, hogy az ellentétek jól megférjenek a színpadon. A produkció explicit és implicit módon egyaránt reflektál a színházi rendezés általános kérdéseire, különösen egy kanonikus Shakespeare-tragédia rendezése esetében, azt feszegetve, hogy a kortárs közönség számára a darab mennyiben lehet releváns. A *Lear halála* szerint annyiban, amennyiben képes feltárni a szenvedéshez és a halandósághoz való viszonyunk nyugtalanító elemeit, valamint ennek az ambivalens viszonynak az alacsony és magas kultúrában megjelenő változatait. A színház és Shakespeare mint intézmények potenciálja abban mutatkozik meg az előadásban, hogy a tragikus és komikus, az esztétizált és a földhözragadt, a teátrális és hétköznapi teljes spektrumát felkínálja arra, hogy emberi helyzetünkkel kezdhessünk valamit.

A shakespeare-i tragédia aktualitásának ambivalenciájával az alig több mint egyórás produkció a játékidő közepe táján szembesíti a nézőket. A jelenet azt állítja, hogy támpontot ad a közönségnek az értelmezéshez. Egy adott pillanatban Rózsa Krisztián a közönséghez fordul, megkéri a zenészt, hogy hagyja abba a játékot, a fénytechnikust pedig arra, hogy függessze fel az előadást. A drámai illúzió, amit a játék eddig felépített, egy pillanat alatt megszűnik. Rózsa bocsánatot kér, hogy az előző jelenetben kissé elragadtatták magukat és durván fogalmaztak. A darab Folio-változatában (3.3.1.79–96) Lear bolondjának próféciájához hasonlóan hirtelen összevonja az előadás fikcióját a nézői jelennel, és felfüggeszti az eseményeket.[3]

RÓZSA: Hát, igen, kedves nézőink, bizony. Hol rontottuk el? Sokan kérdezhetik ezt

[3] Máshol úgy elemzem a jóslatot, mint a Bolond kettős tudatosságának illusztrációját vagy megvalósulását, mind a cselekmény által bemutatott legendás múlt, mind a nézők mostani, a darabot figyelő tudatosságát – nagyon hasonlóan ahhoz, amit Lear halála elér. Matuska Ágnes: *The Vice Device: Iago and Lear's Fool as Agents of Representational Crisis,* Szeged, JATEPress, 2011, 105–106.

most maguktól, hogy hol rontották el. Talán a pénztárnál? Hiszen mostanra valószínűleg nyilvánvalóvá válhatott önök számára, hogy nem az lesz itt ma este, amire számítottak, amire vágytak, amire készültek. Ez nem az a híres kosztümös királydráma, a legnagyobb drámaíró, a stratfordi hattyú tollából, egy remekmű! De hát biztosan látták a színlapot. Hány szereplős az a bizonyos, híres *Lear*? Sok! És mi hányan vagyunk a színlapon? Ketten. Jó, hárman, bocsi, Ákos. Tehát akkor ebben a pillanatban önök is beláthatják, hogy amire vágynak, az lehetetlen. De nyugodjanak meg, jó helyen járnak! Meg fogják érteni, miről szól a *Lear király*. Mi megmutatjuk a darab központi metaforáját.

Itt veszi át a szót a másik színész, Harsányi Attila, aki a Lear-figura különböző aspektusait játssza a produkcióban (a királyt a darab különböző jeleneteiből, egy öregembert a kórházban, Akárkit, aki a jótetteit próbálja előszámlálni, hátha azok megvédik a haláltól):

HARSÁNYI: Igen, mert mi marad az előadás befejeztével? A darab központi metaforája. És ha mi ezeket a különböző elemeket helyesen vegyítettük, akkor ennek a metaforának meglesz a maga jelentése. És ez majd magában foglalja a darab lényegét.

Harsányi és Rózsa, azaz Király és Bolond együtt teszik hozzá: „Peter Brook!" Rózsa kissé ironikus hangon folytatja: „Szóval semmi gond, nyugodjanak meg. Semmi gond. A színház, az jó. A színházban nyitottnak kell lenni. Engedjék el magukat." Harsányi ünnepélyes hangon, mintha szerepben lenne:

HARSÁNYI: És ne veszítsék el a reményt! Mert a reményt, azt nem szabad elveszíteni.
RÓZSA: A remény, az jó.
HARSÁNYI: Ez az igazi Lear király.
RÓZSA: A mi Learünk! Vagyis Lear utolsó „tizenhét pillanata".
HARSÁNYI: No de hogy még érthetőbbek legyünk, kezdjük elölről a show-t!

Tekintve, hogy „show" és „só" homonimák, a betét tökéletes szójátékkal zárul ahhoz, hogy az előadás az indoeurópai népmese elbeszélésével folytatódjon, amely a shakespeare-i dráma cselekményének meghatározó forrása, és a közönség számára gyermekkorból ismerős referencia.[4]

[4] A népmesének mint a darab forrásának részletes tárgyalását lásd Catherine Belsey: *Why Shakespeare?*, New York – London, Palgrave Macmillan, 2007, 42–63. *A só* című magyar népmese ismert változata megtalálható Benedeknél (Benedek Elek: *Magyar mese és mondavilág,* Budapest, Videopont, 1995), *A királyleány és a só* címen pedig Jungnál (Jung Károly: *Az ördög és a molnárlegény. Magyar népmesék*, Beograd, Zavod za udzbenike i nastavna sredstva, 2002). A közönség

Bármilyen egyértelműnek is hangzik, a „darab lényegének" boncolgatását egyszerre tarthatjuk komoly és komolytalan vállalkozásnak. Komoly abban az értelemben, hogy minden egyes új értelmezés, adaptáció vagy rendezés a tragédiát olyan módon kívánja bemutatni, amelyet hitelesnek érez. Ugyanakkor komolytalan is, hiszen amint ez a cél megfogalmazódik, máris felsejlenek hosszú évszázadok kutatásai és értelmezései, valamint a darab előadásainak ugyancsak nagy hazai és nemzetközi hagyománya, amivel nem csupán az érvényes lényeg megfogalmazásának lehetősége, hanem magának a vállalkozásnak az érvényessége is kérdéses lesz. A szinte alcímként funkcionáló műfajmegjelöléssel („tragikomédia egy felvonásban") a produkció egyrészt kijelöl egy irányt az előadás adott irodalmi és kulturális örökségen belüli értelmezéséhez, másrészt kifejezetten leszögezi, hogy amit bemutat, az a „mi Learünk" – ez egyrészt a Keszég László rendezte miskolci előadásra vonatkozik, másrészt pedig arra, hogy minden Lear, amely számunkra, egy adott közönség számára releváns kíván lenni, szükségszerűen a „miénk". A cselekmény és a produkció címe egyaránt hangsúlyozza a halandóságot – ezáltal ösztönözve a közönséget, hogy fogadjuk el saját halandóságunkat, amelyben szükségszerűen osztozunk a főszereplővel, ugyanakkor lehetővé teszi, hogy ne kössenek bennünket a Shakespeare-kultuszban gyökerező elvárások. Ahogy a fenti idézetben láttuk, itt még csak nem is lehetséges „az a híres kosztümös királydráma, a legnagyobb drámaíró, a stratfordi hattyú tollából".

A darab első, 18. század végi magyar fordítása a shakespeare-i cselekményt a legendás magyar múltba helyezte, divatos szóval élve „lokalizálta", így vált Learből Szabolcs vezér. A *Lear halála* az előadásnak egy korai jelenetében, ahol a király és Bolondja egy hospice-otthonban öregemberként és ápolóként jelenik meg, Lear saját identitását keresi, és Szabolcsnak nevezi magát. A Bolond/ápoló felveszi a fonalat, és elmagyarázza, hogy történetesen hallott is erről a bizonyos korai magyar fordításról, amely sikertelen és nevetséges kísérletet tett arra, hogy a *Lear* cselekményét magyar közegbe konvertálja. Lear identitáskeresése hospice-betegként és shakespeare-i karakterként összekapcsolódik a saját földi létének végével szembesülő Akárki allegóriájával, aki életére visszatekintve megpróbálja helyrehozni azt, ami még menthető. Áttételesen ugyan, de ezek a témák is hozzájárulnak azokhoz a kérdésekhez, amelyeken keresztül az előadás a *Lear király* relevanciájának kérdését feszegeti. Ahogy a már említett show/só szójáték is jelzi: a shakespeare-i tragédia és a darab („a show") magyarországi színre vitelének

számára a mese a nagy sikerű animációs filmsorozatból is ismerős, a Kecskeméti Animációs Stúdió *Magyar népmesék* sorozatából.

kontextusa között döntő kapcsolódási pont lesz a só értékét a só hiányával tematizáló népmese.

Az alábbiakban azokat az elemeket kívánom közelebbről megvizsgálni, amelyek az értelmezés számára egyfajta útjelzőként működnek, és döntő szerepet játszanak abban, hogy a *Lear halála* a kortárs közönség számára is releváns legyen. Első lépésben a kritika és a népmese kapcsolódásainak fényében értelmezem az előadást, bemutatva, hogy egyszerre merít a *Lear király* értelmezési hagyományaiból és kérdőjelezi meg azokat. A következő lépésben rátérek a darab műfajának kérdésére és a produkció önreflexív, metadrámai vonatkozásaira.

Rizóma és népmese

A népmesei változat előtérbe helyezésével a *Lear halála* egyszerre válik shakespeare-i és nem shakespeare-i produkcióvá. Már az előadás elején kortárs utalások szövik át a kora újkori szöveget. A nyitójelenetben a Bolond a hátán viszi Leart, aki arról panaszkodik, hogy lányai gyerekként mennyire bosszantották őt, hogy egy vagyonba kerültek a pelenkák, mennyire hálátlanok voltak a lányok, akik elárulták őt, és nem engedték, hogy megtarthassa száz katonáját. Végül a Bolond ledobja magáról a királyt. Lear, meglepődve, hogy nem halt meg, de még mindig a haláltól rettegve, már Akárkiként elkezdi keresni a jótetteit, hogy ne maradjon egyedül. A só témája közvetlenül ez után a jelenet után kerül bevezetésre: Lear mint nyomorult öreg beteg sóért kiált: „Hol a só / show? … Mindig más viszi el."

A népmese és a Shakespeare-szöveg közötti párhuzamként a só – az egész produkció központi és visszatérő metaforája – olyan, mint Cordelia apja iránti szeretete: bár bőséges, és mindenhonnan hozzáférhető lenne, akinek a legnagyobb szüksége volna rá, nem veszi észre. Ezt a gondolatot erősíti a színpadkép azáltal, hogy egyfajta légies oszlopot alkotva egy cintányér-tálcára folyamatosan hullik alá a só. A rendelkezésre álló, de fel nem használt, fel nem ismert, bár vágyott só képe szuggesztív párhuzamként utal arra a kérdésre, amellyel Shakespeare *Lear király*ának kritikusai évszázadok óta küzdenek, és amelyet Nahum Tate 1676-os, happy enddel végződő, nagy hatású változata eltörölt:[5] miért a kegyetlen, tragikus befejezés a sok szenvedés után? Elkerülhetetlen vajon a tragédia? Ha nem, akkor van-e értelme? Jonathan Dollimore kritikai áttekintésében két, egymástól jól megkülönböztethető, de nem teljesen összeegyeztethetetlen irányzat egyikét követve próbál magyarázatot találni: az egyiket keresztény, a másikat humanista szemléletnek nevezi, az utóbbi az előbbi elemeit mutatja. A keresztény nézet

[5] Nahum Tate: *The History of King Lear*, London, Edward Arnold, 1976.

szerint Lear és Cordelia szenvedése egy olyan terv része, amelyben ott munkálkodik a gondviselés, míg a humanista nézet szerint ez a végtelen szenvedés az ember eredendően bátor természetéről árulkodik, és az ember integritásának köszönhető, hogy még akkor is fejlődik, ha közben elpusztítják.[6] Amennyiben úgy látjuk, hogy Shakespeare darabja nem kívánja túlmisztifikálni a szenvedést, de nem is ruházza fel az embert kvázi-transzcendens identitással, logikusan arra a gondolatra juthatunk, hogy a darab elviselhetetlenül reménytelen.

Dollimore felidéz olyan értelmezéseket, amelyeket a „Jakab-kori tragédia nihilista és kaotikus víziójáról szóló kritikai klisék"-nek nevez,[7] és ezektől elhatárolódva olyan saját interpretációt mutat be, amely szerint a darab láthatóvá teszi a társadalmi folyamatokat, megmutatja, hogy a józanság inkább társadalmi, mint esszenciális identitástól függő, és az esszencializmust elvetve megtagadja a transzcendenciát. A megjelenés után közel négy évtizeddel tekintve vissza Dollimore véleményére, úgy érzem, abban a tekintetben máig érvényes, hogy a tudományosság trendjeinek változásait jól megragadja, és láttatja azt a küzdelmet, amelyben tudósok generációi próbálnak valamit kezdeni azzal, ami különösen nehezen esztétizálható: a fájdalommal, amit ez a tragédia kivált. Dollimore ugyanakkor nem ad magyarázatot arra a kérdésre, hogy ezzel együtt miért vonzódhatnak még mindig a rendezők és a közönség a darabhoz. Ha valóban azt tudjuk meg elsősorban a *Lear*ből, amire Dollimore rámutat, miért kívánunk vele foglalkozni? Ahogy Rita Felski fogalmaz: milyen erény marad a leleplezés aktusában, amikor pontosan tudjuk, mi rejlik a maszk alatt?[8] Más szóval: akkor is olvasnánk és néznénk-e a darabot, ha a „lényegét" úgy értelmeznénk, hogy tudatosítja bennünk, lehetünk bár épelméjűek vagy őrültek, identitásunk nagyrészt szociális? Igaz ugyan, hogy a dráma társadalmi szerepeink számos aspektusát vizsgálja, és megkérdőjelezi azok lényegi természetét, de vajon vonzódnánk-e a darabhoz pusztán azért, hogy ezt felfedezzük? A *Lear halála* megadja a maga válaszát erre a dilemmára. Nem Shakespeare *Lear király*a, nem egy irodalmi zseni remekműve vonz bennünket; sokkal inkább az, ahogyan a mű lehetővé teszi, játékba hozza és energiával tölti fel azokat a jelentéshálózatokat, amelyek miatt emberi lényként élőnek érezzük magunkat. Az ilyen kapcsolódási pontok részben szándékosan jönnek létre az olvasók, a közönség, a tudósok vagy a rendezők értelmezésének aktusán keresztül, amikor a darab megértésének meglévő hagyományaira támaszkodunk. Részben azonban, szinte titokzatos módon, bizonyos értelmezésekhez magunk is „vonzódunk", másokhoz pedig nem, abban az értelemben, hogy egye-

[6] Jonathan Dollimore: *Radical Tragedy. Religion, Ideology, and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries,* Brighton, The Harverster Press, 1984, 189.

[7] Uo., 191–194.

[8] Rita Felski *Uses of Literature*, Malden–Oxford, Blackwell Publishing, 2008, 1.

sekhez tudunk kapcsolódni, értelmesnek találjuk őket, míg másokat irrelevánsnak érzünk. Itt érdemes felidéznünk Douglas Lanier munkáját, amelyben Deleuze és Guattari rizómaelméletére támaszkodva értelmezi a Shakespeare-adaptációk és értelmezések egymáshoz való viszonyát.[9] A népmesei cselekmény előtérbe helyezésével a *Lear halála* maga is egy rizomatikus hálóba helyezi a Shakespeare-drámát, saját magát pedig szintén egy nagyobb rizóma részeként pozicionálja.

A darab központi metaforájaként a sót előtérbe helyezve a produkció nemcsak a darabot helyezi el a „*Lear király* rizómában", hanem egy mitikus síkon, a népmese perspektíváján keresztül érvényesíti a remény integrálását az előadásba. Rózsa már említett, a közönséghez intézett instrukciója („És ne veszítsék el a reményt") nemcsak úgy jelenik meg, mint a nézők feladata és felelőssége, hanem mint Lear tragédiájának és mint az előadásban tematizált krízisekben releváns értelmezése, hiszen a cselekmény a mese happy enddel végződő hálójában formálódik. Catherine Belsey a *King Lear and the Missing Salt* [*Lear király* és a hiányzó só] című tanulmányában részletesen elemzi az indoeurópai népmese változatai és Shakespeare *Lear király*a közötti kapcsolatot, nagy hangsúlyt fektetve arra, ahogyan a cselekmény számos változata közül Shakespeare-é kiemelkedik: az övé az egyetlen, amely tragikus véget ér. Ez még inkább előtérbe helyezi a már említett dilemmát a darab tragikumával kapcsolatban: lehetséges-e, hogy ne adjuk fel a reményt? Belsey megfogalmazásában: „mivel a *Lear király* megfosztja a közönségét attól az örömtől, amelyet a történet minden egyéb verziója lehetővé tesz, a darab sivárnak, nihilistának hat".[10] Belsey szerint az a tény, hogy Shakespeare változata vonzó marad annak ellenére, hogy végérvényesen eltér a mesétől, azt bizonyítja, hogy nem a happy enden múlik a szöveg élvezhetősége.[11] A *Lear halála* sajátos megoldást választ: játékba hozza a mesét azáltal, hogy a sót teszi központi képévé mind szövegileg, mind a színpadon vizuális metaforaként, és ezzel a rizómában létező happy end lehetőségét helyezi előtérbe, ugyanezt a befejezést, a happy endet viszont már a címével is lehetetlenné teszi. Ebben az előadásban nem feltétlenül az a kérdés, ami kritikusok és nézők generációi számára központi maradt, és amit Dollimore is felvet, nevezetesen, hogy Lear (vagy Cordelia) szenvedése hozhat-e valamiféle transzcendens igazságot azon túl, hogy gyötrelmesen fájdalmas, hiszen Lear halála a címben megfogalmazott tény, a produkció kiindulópontja. Ebből a szempontból az sem feltétlenül releváns, hogy mit akart Shakespeare közölni egy olyan változattal, amely a jól ismert cselekményt

[9] Douglas Lanier: Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value, in Alexa Huang – Elizabeth Rivlin (eds.): *Shakespeare and the Ethics of Appropriation,* New York, Palgrave Macmillan, 2014, 21–40.

[10] Belsey: *Why Shakespeare?*, 50.

[11] Uo., 51.

használja, de megtagadja a happy endet, hiszen a tragikus befejezés a mai néző számára már szintén létezik, a shakespeare-i hagyomány részeként. Mint fentebb utaltam rá, a produkció extradramatikus kiszólásában és az „Avon bárdjára" való ironikus hivatkozásban nyíltan átírja Shakespeare központi pozícióját, és ugyanezzel a gesztussal mutatja be a *Lear király*t egy olyan rizomatikus háló részeként, amelyben a tragédia nem pusztán további adaptációk és értelmezések szent forrása és kiindulópontja, hanem maga is meglévő narratívák adaptációja, és így részt vesz egy nagyobb értelemteremtő hálózatban; saját jelentését olyan csomópontokból meríti, amelyekhez maga is kapcsolódik.

A *Lear halála* persze nemcsak elhatárolódik a shakespeare-i szövegtől, hanem elismeri a létező értelmezéseket – Lanier értelmezésében ezek is a rizóma csomópontjai – így is részévé válik a Shakespeare-darabot értő és értelmező hagyománynak. Ilyen például Cordelia feltételezett kegyetlenségének vagy meggondolatlan viselkedésének kérdése idősödő apjával szemben. A. C. Bradley véleménye szerint Cordelia megpróbálhatott volna tapintatosabban bánni az apjával[12] – a kérdés a népmesében nyilvánvalóan irreleváns, hiszen ott Cordelia erkölcsileg feddhetetlen. A magyar előadás vége felé látunk egy jelenetet, amelyben Lear és Cordelia megbékélnek és megölelik egymást: Lear a bolondságáért, Cordelia a sóval való összehasonlításért kér elnézést: „Apám, én kérem a bocsánatát […] Ne haragudjon a só miatt […] Annyira bánt, szégyellem magam […] Hogyan lehettem ennyire hülye, sokkal jobban szeretem, mint a sót!" – állítja, árnyalva azt a képet, hogy a királyság pusztulásának felelőssége csupán a királyt terheli. A népmese mitikus valóságát úgy szövi a shakespeare-i cselekménybe, hogy láttatja: Cordelia szeretetpróbára adott, rejtvénybe rejtett válasza inkább megoldást és megértést vár a királytól, semmint megkérdőjelezést, másrészt pedig felmutatja minden ember esendőségét, hogy másokat képes megbántani, beleértve Cordeliát, aki nem tudja úgy kifejezni apja iránti szeretetét, hogy az apa meg is értse. Ahogy ebben a példában Cordelia rejtélyes válasza működik, úgy működik a shakespeare-i szöveg is: a produkció egyszerre próbálja megérteni és megkérdőjelezni. Azzal a ténnyel, hogy a darabból Lear királyné nyilvánvalóan hiányzik, többek között Coppelia Kahn foglalkozott.[13] A *Lear halálá*ban két olyan epizód is van, amikor a színészek egy videófelvételen keresztül osztják meg személyes emlékeiket a közönséggel. Az egyikben a saját halálközeli élményeiket tárják fel, a másikban pedig az édesanyjukról beszélnek. A színészek anyjukról szóló vallomásainak beemelésével a produkció a hiányzó királynő, illetve a hiányzó anya nyilvánvaló

[12] Idézi Belsey: *Why Shakespeare?*, 48.

[13] Coppélia Kahn: The Absent Mother in King Lear, in Margaret W. Ferguson – Maureen Quilligan – Nancy J. Vickers (eds.): *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago–London, University of Chicago Press, 1986, 33–49.

tényével foglalkozik. Azt sugallja, hogy függetlenül attól, mennyire láthatóak vagy láthatatlanok, az anyák egyszerűen és megkérdőjelezhetetlenül ott vannak. A kötelék, amelyről Cordelia beszél a darab első színében (Vörösmarty fordításában: „Szeretem fölségedet / Tisztem szerint, sem többé, sem kevésbé"), nemcsak az apjához, hanem az anyjához is köti. A *Lear halálá*ban a közönség két rátermett, jóképű színészt néz, akik egy színdarabot adnak elő, időnként metadramatikusan reflektálnak az alkalomra vagy a szakmára, és szinte váratlanul rendkívül személyes tényeket árulnak el gyermekkorukról és édesanyjukról. Az epizód megható, őszinteségében kissé kényelmetlen is a közönség számára: szabad-e emberi mivoltunkat így leleplezni? Vajon a közönség hajlandó-e elfogadni bármit, ami nem esztétikailag konstruált? Végül is kik ezek a férfiak, akik annyira hasonlítanak egymásra? Mivel a produkció a helyes döntések – a jó cselekedetek, a jó halál, az erkölcsös élet – kereséséről is szól, felmerül a kérdés: miért érzik úgy, hogy az életük „jó cselekedete" az, hogy Shakespeare *Lear király*ának kortárs feldolgozásában eljátsszák a királyt és a bolondot? A színészi szerepüket Learként és Bolondként játszó színészek radikális emberi magánya, múltjuk és személyes kapcsolataik, anyjukhoz való viszonyuk legsebezhetőbb pontjainak feltárása a viharjelenetre rímel, amikor Lear megpróbálja levetni ruháit – a társadalmi maszkok és szerepek metaforáit –, miután felismeri Szegény Tamásban azt, ami számára az emberek meztelen lényegének tűnik: „Nem több az ember, mint ez? […] Hah, három közőlünk álzott. Te maga a lény vagy. […] Félre ezen toldalékokkal. Jertek, gomboljatok ki."

A darab műfaja és a drámai önreferencia

A rendezés Cordelia halálának színre vitele helyett inkább Cordelia fájdalmas és visszatérő hiányát mutatja be. Halálát egy testetlen hang jelenti be a hangszórókból az utolsó jelenetben, amikor vér kezd csöpögni a sóra. Az utolsó előtti jelenetben egy díszes vacsorát látunk, Lear elnököl egy üres asztal asztalfőjén, az összes vacsoravendéget pedig a Bolond játssza. A vendégek Reagan, Goneril, Albany-Kent-Burgundy-Frank, Mr. Trump, Mr. Bean, a Kaszás és Szegény Tamás. A Bolond egymás után hajtja fel helyettük az italokat, és a „részeg inas" börleszkjelenetét előadva fokozatosan lerészegedik. Lear minden kör után egyre frusztráltabban és csalódottabban kérdezi, megérkezett-e Cordelia. A jelenet azzal ér véget, hogy Lear aggódik Cordelia távolléte miatt, a Bolond pedig összeesik és elterül. Az epizód arra rímel, amit G. Wilson Knight *King Lear and the comedy of the grotesque* [Lear király és a groteszk komédiája] címmel ír a darabról költői

nyelvezetű esszéjében.[14] A darab magját az abszurdban, a méltatlanságban, az inkongruenciában látja. Knight részletesen fejtegeti a komédia és a tragédia keveredését a darabban, de ugyanerről szól Susan Snyder is a *The Comic Matrix of Shakespearean Tragedy* című művében.[15] Snyder bemutatja, hogy a Bolond megjegyzései hogyan értelmezik át Lear tragikus szenvedését, és hogyan helyezik át egy komikus, alacsony regiszterbe. A „tragikomédia" műfajmegjelöléssel a *Lear halála* ehhez az értelmezési hagyományhoz igazodik. Az a pillanat, amikor a tragikus nagyság hirtelen komikus trivialitásba fordul, a darab „lényegét" magyarázó, említett extradramatikus jelenetben érhető tetten, egy újabb értelmezési teret nyitva a „hol rontottuk el" kérdés számára. Valami elromlott, és bár ez a tény nyilvánvalóan szomorú és sajnálatos, az előállt helyzet nem nélkülözi a humort. A többes szám első személyű forma többféle értelmezését teszi lehetővé annak, hogy pontosan ki a hibás, de azt sem tudjuk, valójában mi romlott el. A szeretet megvallásának kikényszerítése, a királyság felosztása és a trónról való lemondás az, amit a darabban Lear hibájának tarthatunk. Az előadás során viszont a közönség ezen a ponton már látja, hogy Lear megpróbálja rendbe hozni az életét, mielőtt meghal, megpróbálja számba venni jótetteit, amíg még van ideje, igyekszik jóvátenni az összes rossz döntést, amit életében hozott. „Biztosan tettem valami jót" – próbálja vigasztalni magát. Akárki döntései mindannyiunk döntései. Az életünk döntéseiről való elmélkedés itt abszurd fordulatot vesz: talán az a gond, hogy eljöttünk megnézni ezt a produkciót („talán a pénztárnál"). A *Lear* kortárs színpadra vitelének gondolata megkérdőjeleződik, a közönség nevet, de ugyanennek a kérdésnek („hol rontottuk el") Lear és Akárki halálával kapcsolatos komolyabb jelentése továbbra is ott kísért.

A tragikomédiával kapcsolatban érdemes tennünk egy kis kitérőt. Ezt a logikát testesíti meg a produkcióban az is, hogy minden szerep a királyra és bolondjára redukálódik. Mikor Sidney „királyok és bohócok keveredésére" utal,[16] a kombinációt nemkívánatosnak állítja be a kora újkori kontextusban. A produkcióban a király + bohóc megoldás hatékony kortárs eszközként működik, azzal együtt, hogy Shakespeare *Lear*jének logikájához is illeszkedik. A tragikomédia a kora újkorban ugyanakkor nemcsak hogy rendkívül népszerű műfaj volt, hanem, mint Tanya Pollard emlékeztet rá, klasszikus gyökerekkel rendelkezett, és szervesen kapcsolódott a hibrid forma klasszikus elméletéről folytatott reneszánsz irodalmi

[14] George Wilson Knight: *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy*, London, Methuen, 1977 (1930), 160–176.

[15] Susan Snyder: *The Comic Matrix of Shakespearean Tragedy*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

[16] Sir Philip Sidney: A Defence of Poetry, in Katherine Duncan-Jones – Jan van Dorsten (eds.): *Miscellaneous Prose of Sir Philip Sidney*, Oxford, Clarendon Press, 1973, 4.

diskurzushoz.[17] Ezzel nem azt kívánom sugallni, hogy egyrészt a tragikomédia mint műfaj gyökerei, másrészt a tragikomédia kora újkori népszerűsége teszik hitelessé a *Lear halála* műfajválasztását. Inkább arra szeretnék rámutatni, hogy nem pusztán a shakespeare-i szöveg adaptációja történik meg, hanem egy sajátos, a szöveghez rendelt műfaji logikáé is, amely egy olyan szemantikus hálóban létezik, abban a rizómában, amely Shakespeare *Lear király*ának sajátos jelentéseket ad, egyben az aktuális közönségéhez is kapcsolódni kíván. A műfaji aktualitás egy kortárs tévés műfaj formájában, „kibeszélős" Mónika-show-ként is megelevenedik a színpadon. Pörög a show/só, Lear és lányai pedig hirtelen egy nevetséges családi melodráma szereplőivé válnak, annak minden sztereotip kellékével, obszcén szócsatával, roma dialektusban való veszekedéssel. Lear tragédiájának populáris tévéműsorrá alakítása hasonlóan működik, mint ahogy Lear Bolondja a cselekmény tragikus pillanatait komikus, alpári képekkel kelti új életre.

Mielőtt rátérnék a produkció befejezésére és konklúziómra, a már említett két önreflexív szakasz (a darab lényegét magyarázó betét és a Mónika-show) kiegészítéseként három további metadramatikus elemet szeretnék megemlíteni: olyan jeleneteket, amelyekben a darab illúziója felfüggesztődik, és a metadramatikus utalások kerülnek előtérbe – többek között ezek alapján sorolja Schandl Veronika azok közé a kortárs magyar előadások közé a produkciót, amelyek elmozdulást jelentenek a hagyományos színháztól a posztdramatikus felé.[18] Az említett jelenetek a következők: egy artistamutatványnak is beillő jelenet; egy epizód, amelyben a Bolond egy fiatal színészt játszva öreg mestere előtt tiszteleg; és egy felvételről lejátszott bizarr jelenet, amelyben a két színész végtelenül ügyetlen és tájékozatlan, ám mindenható bérgyilkosokat alakít. Amit artistamutatványnak nevezek, nem puszta színészi bravúr: a harag, a tehetetlen düh valós, testi erejét demonstrálja, Cordelia haragját féltékeny, perverz apjával szemben, aki el akarja adni a kérőknek, hogy megtöltse az üres kincstárat, valójában viszont megtartaná magának a lányt. Szinte kifulladva, az extatikus és fizikailag rendkívül magával ragadó epizód után Rózsa Krisztián így összegez: „A múltidézés egyáltalán nem veszélytelen dolog. Természetesen, ha mi igazán komoly szakmai elismerésre vágynánk, kritikai visszhangra, netalántán külföldi meghívásra törekednénk, akkor minimum fél óráig tartana ez a dinamikus, szenvedélyes, már-már ekszta-

[17] Tanya Pollard: Tragicomedy, in Patrick Cheney – Philip Hardie (eds.): *The Oxford History of Classical Reception in English Literature, Vol. 2: 1558–1660,* Oxford, Oxford University Press, 2015, 419–432.

[18] A metadrámai referenciákon túl a szöveghez való szabad viszonyban és a multimedialitásban látja a posztdramatikus felé való elmozdulást. Schandl Veronika: „A rose by any other name". Contemporary Hungarian Shakespeare Adaptations on Stage and in Cyberspace, *Theatron*, 16. évf., 2022/4, 129–142.

tikus jelenet." Ha ezzel a metadramatikus megjegyzéssel Rózsa azt sugallja, hogy dönthettek volna a nemzetközi elismerés megcélozása mellett, de nem tették, akkor arra is utal, hogy valami másra, másfajta hitelességre vágytak.

A színházra mint komplex kulturális-gazdasági intézményre utal az a jelenet is, amelyben a fiatal színészt játszó Rózsa Krisztián gratulál mesterének a Lear-alakításért kapott díjhoz, és tanácsot kér, hogyan lehet színészként sikeres az ember. Olyan apró trükkökre kíváncsi, hogy például mennyit kell késni a próbáról, hogy komolyan vegyék, vagy hogyan kell tréfálkozni a többi kollégával. Hivatalos sikerei ellenére az idős színész egészen kétségbeesett és – mint bevallja – impotens. Tehetetlenségét kompenzálja azzal, hogy száz katonájával együtt mulat. Lear királynak egy új oldala elevenedik meg: katonái egy olyan életért kárpótolják, amelyet szívesebben élne, vagy egyszerűen csak azért szorul rájuk, mert képtelen elfogadni öregedő önmagát.

A harmadik metadramatikus epizód a képernyőn fut: a két színész ostoba, ügyetlen bérgyilkosokat testesít meg, akik éppen azt próbálják kitalálni, kik is a kijelölt áldozatok, és nekik pontosan mi is a dolguk. „Ja, az kettő? Annyira egyben van. Melyiket kell megölnünk? A királyt. Az öreget. Biztos? Nekem mintha egy csajt is mondtak volna. Egy fiatalt […] Nem kiherélni kell? […] Várjál már. Most akkor megvakítani és kiherélni is? Most már nem tudom. Most teljesen összezavarodtam." A párbeszéd egészen bizarr és félelmetes: a földi halandók élete és halála meggondolatlan, tájékozatlan ügynököktől függ. Fogalmi értelemben a jelenet Gloster sorait tükrözi megvakítása után, a negyedik felvonás elején: „Amik a legyek / A pajkos gyermekeknek, az vagyunk / Az isteneknek mink: Mulatozásból / Ölnek bennünket." A videóbejátszás funkciója többrétű: Almási Zsolt kritikájában rámutat, hogy az előadás metaszínház, színház a színházról, hogy a néző mindig tudatában legyen a színházi illúzió és az élete közötti távolságnak.[19] Bár a megállapítás igaz, paradox módon ugyanez az eszköz, a metadráma teremt közvetlen kapcsolatot a népmese, az allegorikus dráma és Shakespeare darabjának fiktív, távoli cselekményei, valamint saját életünk között, intellektuálisan, érzelmileg és zsigerileg is bevonva a közönséget az előadásba. Ezek a jelenetek együttesen erősítik a produkció groteszk hangulatát, és igazolják a műfaji megjelölést: tragikomédia – a szívszorítóan tragikus pillanatok a komikum határán billegnek.

A produkció azzal zárul, hogy egy testetlen hang Kassák Lajos *Távoli üdvözlet* című versét szavalja. A vers egyes szám első személyű elbeszélés egy szemléletváltásról: annak fokozatos felfedezéséről, hogy aki meghal, és úgy tűnik, végleg elhagy minket, nem hagy el teljesen, jelenléte megmarad. A vers utolsó

[19] Almási Zsolt: A halál geometriája, *Prae*, 2019. február 15. https://www.prae.hu/article/10829-a-halal-geometriaja/ (Letöltés: 2025. január 22.)

sorai a következők: „Ugy állok, itt, mint akinek senkije nincsen / és van egy kosaram, amiben mindenki benne van". Emberek és dolgok, akiket halottnak hittünk, vagy halottnak képzeltünk, valójában velünk maradnak. Ahogy élet és halál, úgy a tragédia és komédia, magas és alacsony, mimetikus fikció és referenciális valóság közötti határ sem egyértelmű. Ez fejeződik ki a díszlet egyik fent említett, központi elemében: az átlátszó fóliában, amelyen keresztül felsejlik a közeledő vagy eltűnő szereplők homályos kontúrja. A *Lear halála* tehát, bár a címében is a halállal foglalkozik, inkább azt járja körül, hogy az élet mit tud a halállal kezdeni. „Mit várhat sorsától a hős, ha elmúlt nyolcvanéves; mit kereshet még, túl az emberi kor végső határán? Természetesen a halált. De természetes-e valaha is az ember halála?" – teszi fel a kérdést a *Lear* kapcsán Géher István.[20] *A* produkció nem is az egyén halálával ér véget, az ars moriendi hagyományt követve; inkább azokra mutat rá, akik élnek, és mindarra, amit örököltünk, ami a miénk: azokra az emberekre és dolgokra, akik itt voltak, akiket szerettünk, akik szerettek minket, akik élni tanítottak, akik látszólag elmentek, de a kosarunkban maradtak. Bennünket, akiknek Shakespeare *Lear király*a a kosarunkban van mint örökségünk része, ez az előadás emlékeztethet mindenre, ami mellette, ugyanabban a kosárban ül: a gyermekkori népmesére, különféle médiaműfajokra, a *Lear*-értelmezések kulturális örökségére, azokra, akik a darabot tanították nekünk, valamint személyes szorongásainkra és reményeinkre az öregedéssel, a családi kapcsolatokkal, a jótéteményekkel vagy a halállal kapcsolatban. Kaptunk egy lehetőséget arra, hogy megkeressük azt a *Lear*t, aki a sajátunk, aki a miénk.

Irodalomjegyzék

Almási Zsolt: A halál geometriája, *Prae*, 2019. február 15. https://www.prae.hu/article/10829-a-halal-geometriaja/

Belsey, Catherine: *Why Shakespeare?*, New York – London, Palgrave Macmillan, 2007.

Benedek Elek: *Magyar mese és mondavilág*, Budapest, Videopont, 1995.

Dollimore, Jonathan: *Radical Tragedy. Religion, Ideology, and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*, Brighton, The Harvester Press, 1984.

Felski, Rita: *Uses of Literature*, Malden–Oxford, Blackwell Publishing, 2008.

Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban*, Budapest, Cserépfalvi–Szépirodalmi, 1991.

[20] Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban*, Budapest, Cserépfalvi–Szépirodalmi, 1991, 221.

Jung Károly: *Az ördög és a molnárlegény. Magyar népmesék*, Beograd, Zavod za udzbenike i nastavna sredstva, 2002.

Kahn, Coppélia: The Absent Mother in King Lear, in Margaret W. Ferguson – Maureen Quilligan – Nancy J. Vickers (eds.): *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, 33–49.

Kállay Géza: *És most: beszélj! Nyelvfilozófia, dráma, elbeszélés*, Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 2013.

Knight, George Wilson: *The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearean Tragedy*, London, Methuen, 1977 (1930).

Lanier, Douglas: Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value, in Alexa Huang – Elisabeth Rivlin (eds.): *Shakespeare and the Ethics of Appropriation,* New York, Palgrave Macmillan, 2014, 21–40.

Matuska Ágnes: *The Vice Device: Iago and Lear's Fool as Agents of Representational Crisis,* Szeged, JATEPress, 2011.

Pollard, Tanya: Tragicomedy, in Patrick Cheney – Philip Hardie (eds.): *The Oxford History of Classical Reception in English Literature, Vol. 2: 1558–1660,* Oxford, Oxford University Press, 2015, 419–432.

Schandl Veronika: „A rose by any other name". Contemporary Hungarian Shakespeare Adaptations on Stage and in Cyberspace, *Theatron*, 16. évf., 2022/4, 129–142.

Sidney, Sir Philip: A Defence of Poetry, in Katherine Duncan-Jones – Jan van Dorsten (eds.): *Miscellaneous Prose of Sir Philip Sidney*, Oxford, Clarendon Press, 1973.

Snyder, Susan: *The Comic Matrix of Shakespearean Tragedy*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

Tate, Nahum: *The History of King Lear*, London, Edward Arnold, 1976.

„DRÁGA JÓ APÁM, / A TE ÜGYEDBEN SZÁLLOK SÍKRA ÉN!"

A publikált színházi szövegek irodalmi értelmezhetőségéről egy *Lear király* előadásszöveg-kiadás kapcsán

Palkóné Tabi Katalin

A színházi szövegkönyvek vagy súgópéldányok[1] kutatása a Shakespeare-kutatás izgalmas, viszonylag fiatal területe, amely már Magyarországon is képviselteti magát.[2] Ez a tanulmány a szövegkönyv egy bizonyos fajtája, a publikált előadásszöveg speciális jellegére és irodalmi értékére szeretné felhívni a figyelmet. A színpadon felhasznált drámaszöveg emlékezete kérészéletű, emléke elhalványul a produkció temetésével. Ha azonban egy előadás kimagasló, a színház dönthet úgy, hogy kiadja a szövegkönyvet. A publikált szövegkönyv nyomtatott és nyilvános jellegénél fogva új, irodalmi minőséget kap, amely meghatározza a célközönségét és a hozzá kapcsolódó olvasásélményt egyaránt. Írásom két részből áll: az elméleti bevezető felvázolja a szövegkönyvkutatás kialakulásának történeti és kritikai hátterét; majd ezt követi esettanulmányként egy irodalmi elemzés Lear és Cordelia kapcsolatáról Bocsárdi László erdélyi rendező *Lear király* rendezésének (Nemzeti Színház, 2007) szövegkönyvkiadása alapján.

A szövegkönyvkutatás helye a Shakespeare-kutatásban

A 20. század tanúja volt a Shakespeare-kutatás professzionalizálódásának, amelynek során a bibliográfia mellett hamarosan megjelent az előadás-kutatás *(performance studies)* és az előadás-kritika *(performance criticism)* is, amely érdeklődé-

[1] A *szövegkönyv* hasznosabb terminus, mivel általánosan jelölhet bármely színpadra készített szöveget. A *súgópéldány* szigorú értelemben véve az előadásszöveg végső változatát jelöli, amelyből az előadás súgója dolgozik (ami még nem volt önálló szakma Shakespeare idejében). A szövegkönyvnek több változata vagy fajtája is lehet (pl. a rendezői vagy a technikusi példány).

[2] Lásd pl. a saját korábbi elemzéseimet az *Othello* és a *Hamlet* súgópéldányairól; illetve Reuss Gabriella több ilyen témájú tanulmányát, különös tekintettel a *Shakespeare Londonban és Pest-Budán* (Budapest, L'Harmattan, 2017) című izgalmas színháztörténeti kalandozásra, mely egy angol és egy magyar *Lear*-szövegkönyv történetén keresztül beszél a szövegkönyvek kutatásának számos fontos kérdéséről.

sének középpontjába nem annyira a szöveget, mint inkább annak színpadi megjelenítését állította. A szövegkönyvkutatás az előadás-kutatás önálló, fejlődőben lévő részterületének tekinthető, ugyanakkor megpróbál egyensúlyozni a bibliográfia és az előadás-kutatás, szöveg és színpad között. A szövegkönyvkutatóknak megvan az a kiváltságuk, hogy a Shakespeare-kritika mindkét térfelén játszhatnak, mivel érdeklődésük középpontjában egy *adott színházi produkcióhoz igazított drámaszöveg* áll. Ez a határhelyzet számos lehetőséget kínál Shakespeare „anyagtalan művének" (William B. Worthen kifejezése)[3] vizsgálatához, ahogy azt a szövegkönyv, az előadás szöveges lenyomata rögzíti. Laurie E. Osborne is azt hangsúlyozza, hogy „minden prezentáció, legyen az szöveg vagy előadás, a darab egy verzióját reprezentálja, nem magát a darabot",[4] és ebben az értelemben minden Shakespeare-darab minden előadása és minden szövegkiadása gazdagítja „magáról a darabról" vagy „az anyagtalan műről" alkotott képünket.

A feldolgozásra váró Shakespeare-szövegkönyvek elsősorban színházak kottatáraiban vagy könyvtári archívumokban lapulnak, pedig – emeli ki Staud Géza színháztörténész – a rendezőpéldány „a színháztörténeti kutatás legfontosabb forrása marad. Ha egy színpadi mű pályafutását kívánjuk figyelemmel kísérni s az egyes előadások felfogásbeli eltéréseit vizsgáljuk, akkor elsősorban a rendezőpéldányokhoz kell fordulnunk. Bennük van leginkább megrögzítve egy-egy színmű színpadi története."[5]

A szövegkönyv egyedi példány, melyet a színház magának archivált. Ettől sok szempontból különbözik az előadásszöveg-kiadás *(performance edition)*, amelynek számos sajátos megkülönböztető jegye van. Mint Osborne rámutat, míg a súgópéldányok egy bizonyos színházi produkció számára készülnek és aztán elfelejtődnek, addig az előadásszöveg-kiadásokat egy szélesebb olvasóközönségnek szánják, akik szeretnének visszaemlékezni az előadásra, amelynek szövegéből a kiadvány készült. Épp ezért ezek a könyvek nem csupán a rendezői utasításokkal kiegészített, átalakított szöveget tartalmazzák, hanem a szereplők listáját és néhány előadásfotót is, illetve esetleg a rendező és/vagy egy irodalmár jegyzeteit is a műről. Ilyenformán az előadásszöveg-kiadások a maguk publikált színházi szövegeivel részei a Shakespeare-recepció gazdag történetének.

Ennek a tanulmánynak a fő állítása, hogy noha az előadás számára készült szöveg (jelen esetben a *Lear király*) értelmezhetetlen magának az előadásnak

[3] William B. Worthen: *Shakespeare and the Authority of Performance,* Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 16–17.

[4] Laurie E. Osborne: *The Trick of Singularity: Twelfth Night and the Performance Editions*, Iowa City, University of Iowa Press, 1996, 20.

[5] Staud Géza: *A magyar színháztörténet forrásai I. rész. Szövegkönyvek, színlapok, kézikönyvek*, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1962, 24.

az audiovizuális kontextusa nélkül, maga a publikálás ténye visszavezeti a szövegkönyvet az irodalom felségterületére, és lehetővé teszi, hogy mégis vagy újra irodalmi szövegként (is) olvassuk (akár). Lukas Erne nagyhatású könyvében *(Shakespeare as Literary Dramatist)* amellett érvel, hogy Shakespeare nem csupán a színpad számára írt, hanem tisztában volt a darabjai kiadásának a jelentőségével is – még akkor is, ha az ő korában a drámaíró mint irodalmi szerző fogalma épphogy csak elkezdett körvonalazódni.[6] Azt nem állítanám, hogy egy mai színházi rendezőnek Shakespeare-éhez hasonló ambíciói lennének, amikor hozzájárul szövegkönyve megjelenéséhez, de az bizonyos, hogy a publikált szövegkönyvnek szélesebb és másfajta közönsége van, mint az előadásnak, amely az adott szövegkönyvön alapult. Ennek megfelelően a hatásmechanizmusa is teljesen eltérő, mint az egyszeri szövegkönyvé, amit a Shakespeare-kritikus felkutat egy előadás rekonstruálása céljából. A szövegkönyv publikálása valamelyest eltávolítja azt eredeti kontextusától, a színháztól: egy ilyen kiadvány olvasókra tett hatása legalább annyira narratív vagy költői, mint amennyire drámai. Ebben az értelemben az előadásszöveg-kiadás nagyban hasonlít a drámaszöveg-kiadáshoz, ami jelenti az elemzési stratégiák hasonlóságát is.[7]

A szövegkönyvkiadások bibliográfiai és színháztörténeti kontextusban

Noha Shakespeare darabjainak a színházi körülményeket tükröző kiadásai (a kvartóktól a fóliókon át a különféle előadásszöveg-kiadásokig) velünk vannak a 16. század óta, egészen a 20. századig, a modern színház- és irodalomtörténetírás megjelenéséig[8] nem elemezték őket tudományos igénnyel. A Shakespeare-kutatásban a kvartóknak és a fóliónak komoly figyelmet először az ún. „újbibliográfusok" (legfőképp W. W. Greg, R. B. McKerrow és A. W. Pollard) szenteltek. Szakmai polémiájuk a *jó* és *rossz* kvartókról már a 20. század első évtizedeiben

[6] Lukas Erne: *Shakespeare as Literary Dramatist,* Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 87.

[7] Elemzésemhez az elméleti keretet az új karakterkritika *(New Character Criticism)* adja. A 20. század második felének irodalomkritikáját meghatározó posztstrukturalista felfogás elvetette ugyan a 20. század elején népszerű, többek közt A. C. Bradley által képviselt pszichologizáló karakterkritikát. Azonban a 21. században „új karakterkritika" néven ez a kognitív-pszichologizáló megközelítés az agykutatás eredményeinek köszönhetően igazolást nyert. Erről bővebben lásd Palkóné Tabi Katalin: „Amit tettem, csak érted tettem én". Shakespeare *Vihar*ja mint az apaság drámája, in Almási Zsolt – Fabiny Tibor – Pikli Natália (szerk.): *Élet és halál Shakespeare életművében. 400 éves jubileum*, Budapest, reciti, 2017, 73–74.

[8] Vö. Gajdó Tamás (szerk.): *Magyar színháztörténet II. 1873–1920*, Budapest, Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001, 791–792.

tematizálta a *szöveg és színpad* dichotómiáját, ami azóta is a Shakespeare-kutatás egyik fő problematikája.

Ezt a fokozott színházi érdeklődést láthatjuk E. K. Chambers négykötetes alapművében (*The Elizabethan Stage*, 1923), G. B. Evans Shakespeare szövegkönyvgyűjteményében (*Promptbooks of the Seventeenth Century*, 1960–1980), C. H. Shattuck szövegkönyvkatalógusában (*The Shakespeare Promptbooks*, 1965) és a *The New Cambridge Shakespeare* egyes Shakespeare-drámákat tartalmazó sorozatában is (1984-től) – a lista nem teljes. A *New Cambridge* kiadásainak főszerkesztője, Philip Brockbank az előszóban kifejti, hogy a sorozat „tükrözi az aktuális kritikai érdeklődést, ezért néhány korábbi kiadásnál jóval több figyelmet szentel a művek színpadi megvalósításának, valamint társadalmi és kulturális örökségüknek".[9] Ennek megfelelően a *New Cambridge* szövegkiadások bevezetőjét egy metszetekkel és színházi, filmes fotókkal illusztrált színháztörténeti alfejezettel egészítették ki. Végül még egy kiadványt kell megemlítenünk következetesen színpadközpontú szerkesztői megközelítése miatt: a Shakespeare összes művét tartalmazó *The Oxford Shakespeare: the Complete Works* kötetet Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett és William Montgomery szerkesztésében (1986). Ez a kiadás több olyan szerkesztési megfontolást tartalmazott, amelyek a mai napig a szövegkezelési viták alapját képezik: a szerzői kollaborációk révén kialakult „közösségi szöveg" *(socialized text)* elvét és a *Lear király* párhuzamos szövegszerkesztését, amely elismerte a különféle fennmaradt változatok egyenrangúságát.

Ehhez a színházközpontú szövegkritikához kapcsolódott a színházban párhuzamosan végbemenő rekonstrukciós törekvés, amely Shakespeare-t az Erzsébet-kori konvenciók szerint igyekezett színpadra állítani. Ezt képviselte William Poel és az Elizabethan Stage Society (1895), majd később H. Granville-Barker, akik elutasították a naturalizmust, és szimbolikusabb, absztrakt formákkal próbálkoztak. Shakespeare darabjait csupasz köténystínpadon mutatták be minimális szövegmódosítással és kevés kellékkel.[10] Magyarországon ezt a színházi trendet Hevesi Sándor képviselte. A 20. század első három évtizedében tíz Shakespeare-ciklust rendezett a Nemzeti Színházban, Shakespeare szövegét tisztelettel kezelve.[11]

[9] Philip Brockbank főszerkesztő bevezetője a „The New Cambridge Shakespeare" sorozatban megjelent szövegkiadáshoz. (William Shakespeare: *Othello*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, v.)

[10] John L. Styan: *The Shakespeare Revolution,* Cambridge, Cambridge University Press, 1977, 72–75, 82–90.

[11] Erről bővebben lásd Reuss Gabriella: In Search of the „Real Shakespeare", *Theatralia*, vol. 26, 2023/1, 55–81.

Magyarországon az első publikált előadásszövegek a 20. század elejétől jelentek meg színházi magazinokban, szórakoztatási és színház-népszerűsítési céllal. 1943-ban a Madách Színház először próbálkozott meg a szövegkönyvek módszeres kiadásával, amit azonban a második világháború meghiúsított.[12]

A háború után a társadalmi és politikai kiábrándultság nyomán új művészeti formák (pl. az egzisztencialista színház vagy az abszurd színház) jelentek meg. Ezek az új irányzatok hatottak Peter Brook mérföldkőnek számító *Lear király* (1962) és *Szentivánéji álom* (1970) rendezéseire is a *Royal Shakespeare Company* számára. Ezekben az előadásokban már nem az Erzsébet-kori színházat, hanem a kortárs üzenetet állították a középpontba, ami egy bátrabb szövegkezelést és a mise-en-scène megnövekedett jelentőségét is jelentette. John L. Styan *The Shakespeare Revolution* (1977) című jelentős művének végkövetkeztetése szerint 1970-re Shakespeare értelmezésének tekintetében a színház átvette a hatalmat a szövegtől. Styan úgy látta, az olvasók jobban bíztak a színházcsinálókban, mint a tudósokban, mivel „a színpad közelebb áll[t] a lelkükhöz”.[13]

Az 1960-as és 70-es évek rendezői egyre nagyobb kreatív szabadsággal használták fel Shakespeare szövegét saját céljaikra. Magyarországon ez az új fordítások megjelenésében nyilvánult meg, amelyeket nem a kiadók, hanem a színházak rendeltek meg. Az 1980-as évekre a rendezők egyre inkább úgy érezték, hogy mondanivalójukat legjobban egy modern szöveggel lehet átadni, amelyet a gyorsan változó köznyelv fordulatai, különösen a kortárs káromkodások és szójátékok alkalmazása jellemzett. Nem meglepő, hogy az új fordítások és a „klasszikus” (19. századi) fordítások átalakítása heves vitát eredményezett az irodalomtudósok és

[12] Jó példa a színházi magazinokban megjelent előadásszövegek jellegére a *Színházi Élet* 1926/2. számában olvasható *Hamlet* szövegkönyv, amelyet a Renaissance Színházban mutattak be Bárdos Artúr rendezésében, Somlay Artúrral a címszerepben (William Shakespeare: *Hamlet* [szövegkönyv], *Színházi Élet*, XVI. évf., 2. szám, 1926. január 10–16., 88–124). Azonban, mivel ez a lap nem szépirodalmi igényű, a szövegen és az előadást játszó színház nevén kívül más információt nem tudhatunk meg belőle. Az első ígéretes kísérlet hazai Shakespeare-szövegkönyvek kiadására 1943-ban történt a Madách Színház gondozásában. A *Madách-Könyvtár Shakespeare-Tára* első kötete Shakespeare: *Hamlet, dán királyfi* című szövegkiadása volt, melyet szerkesztőként Pünkösti Andor és gróf Károlyi István jegyzett. Érdekessége, hogy ez a könyv egyszerre volt kritikai és színházi kiadás. Pünkösti és Egger Mária készítette a filológiai és nyelvészeti lábjegyzeteket, de emellett szintén lábjegyzetben közölték egy-egy jelenet különféle színpadi megoldásait angol, olasz, német és magyar példákon keresztül, valamint szögletes zárójelben jelezték az Arany-szövegben, hogy a Madách Színház 1943. szeptember 17-i előadásán mely szövegrészek maradtak ki. A kötetet kiegészítette még Staud Géza előadás-történeti és irodalmi bibliográfiája is. Sajnos a tervezett sorozat – vélhetően a viszontagságos történelmi helyzet miatt – az első kötet után abbamaradt.

[13] Styan: *The Shakespeare Revolution*, 232.

a színházi szakemberek között.[14] Nem véletlen, hogy a ’80-as és ’90-es években először kezdték el sorozatban kiadni egy-egy színházban az évad szövegkönyveit xerox-sokszorosításban. A budapesti Madách Színház és a szolnoki Szigligeti Színház szövegkönyvkiadásai a magyar szövegkönyvkutatás kiemelkedő dokumentumai. A Szigligeti Színház ebben a sorozatban jelentette meg például Paál István 1981-es *Hamlet* rendezésének szövegkönyvét, amelyet a dramaturgnak, Magyar Fruzsinának Paál rendezői elképzeléseiről készített jegyzetei, előadásfelvételek és kapcsolódó irodalmi szövegek egészítettek ki. Enélkül a kiadvány nélkül elveszett volna ez a kiváló rendezői alkotás.[15]

A 20. század végére a neoavantgárd merész szövegkezelése átadta helyét a drámaszövegek még radikálisabb, dekonstruktivista vagy – Hans-Thies Lehmann kifejezésével élve – „posztdramatikus” átalakításának. A posztmodern korszak előadásmódját a dramaturgiai eszközök széles skálájának szabad felhasználása jellemzi, a rendező céljai szerint.[16] Mint látni fogjuk, dolgozatom esettanulmánya, Bocsárdi László *Lear király* rendezésének előadásszöveg-kiadása (2008) ilyen módon alakította ki a szöveget. A rendező olyan dramaturgiai eszközökre támaszkodott, mint a szövegáthelyezések, húzások, interpolációk, szerepek összevonása és így tovább.

Végül meg kell említenünk a nyolcvanas évek óta a Shakespeare-szövegkönyvkiadás második átfogó vállalkozását, a Nemzeti Színház előadásszöveg-sorozatát, amelyben Bocsárdi László 2007-es *Lear király* rendezésének szövegkönyvét is kiadták. Az akkor Jordán Tamás által vezetett Nemzeti Színház szakmai vezetése úgy döntött, útjára indítja a *Nemzeti Színház Színműtár*at. 2003 és 2011 között összesen 49 színdarabot és szövegkönyvet publikáltak a színház repertoárjából válogatva, de 2011-ben forráshiány miatt sajnos abbamaradt a vállalkozás. Amint arra az egyik szerkesztő, Perczel Enikő, a Nemzeti Színház akkori dramaturgja visszaemlékezett, a sorozattal az volt a céljuk, hogy megőrizzék és továbbadják az értékes új fordításokat és szövegkönyveket elsősorban a jövőbeli kollégák (rendezők és dramaturgok), illetve a színház törzsközönsége számára.

Mindezek mellett azonban el kell ismernünk, hogy az ilyen kiadások száma egyre csökken, legalábbis Magyarországon. A jelenség okainak megértése alapo-

[14] Erről bővebben lásd Palkóné Tabi Katalin: Hamlet. Drámák és szövegkönyvek, *Bárka*, 26. évf., 2018/5, 68–73.

[15] Erről az előadásról lásd Schandl Veronika: Paál István, *Hamlet,* 1980, in Jákfalvi Magdolna (szerk.): *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, Budapest, Balassi – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2011, 115–123.

[16] Erről a szövegkezelési paradigmaváltásról a *Hamlet* kapcsán lásd Palkóné Tabi Katalin: Hamlet újra-, át-, fel-, kifordítva, in Gárdos Bálint – Péter Ágnes – Ruttkay Veronika – Timár Andrea – Vince Máté (szerk.): *Idegen költők – Örök örök barátaink. Világirodalom a magyar kulturális emlékezetben*, Budapest, L’Harmattan, 2010, 255–273.

sabb kutatást igényelne. Ennek hiányában csak felvázolni tudjuk, mi állhat a színház – és vele együtt az előadásszövegek iránti érdeklődés – csökkenő szociokulturális státuszának hátterében. A mozgókép és a digitális média növekvő népszerűsége, a színházi előadások vizuális rögzíthetősége; a rendszeres olvasók csökkenő aránya a változó információfogyasztási szokásainknak köszönhetően, valamint a színházak szűkös pénzügyi gazdálkodása mind a lehetséges okok között szerepelnek.

Ennek ellenére összefoglalásképpen elmondhatjuk, hogy a 20. század jelentős változásokat hozott a Shakespeare-szövegek szerkesztői és színházi kezelésében. Shakespeare színházának és játékstílusának újrafelfedezését a 20. század második felében az egyre szabadabbá váló szövegkezelés és az új színházi formák megjelenése követte. Shakespeare szöveg- és színháztörténetének ebben a kontextusában lehet igazán értékelni az előadásszöveg-kiadásokat.

Lear és Cordelia kapcsolata Bocsárdi László Lear-szövegében

Az itt tárgyalt *Lear király*t a budapesti Nemzeti Színházban állították színpadra 2007-ben Bocsárdi László rendezésében. Maga a produkció a magyarországi változata volt annak a *Lear király*nak, amelyet Bocsárdi a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházban rendezett 2006-ban. A próbafolyamatok szinte párhuzamosan zajlottak, és a budapesti előadásban erdélyi színészek is dolgoztak együtt a Nemzeti Színház művészeivel. A *Nemzeti Színház Színműtár* sorozatában a budapesti előadás szövegét közölték. Érdekesség, hogy a *Lear király*t kétszer adták ki ebben a sorozatban: először 2008-ban Bocsárdi László szövegkönyveként,[17] majd másodszor Varró Dániel új fordítását, melyet Gothár Péter 2010-es *Lear*-rendezéséhez készített.[18] Akkoriban az újrafordíttatás bevett gyakorlat volt a Nemzeti Színházban, és a szövegkönyvsorozat szerkesztőinek (Perczel Enikő, Keszthelyi Kinga) tudatos döntése volt, hogy az új fordításokat teljes egészükben – és nem szövegkönyvként – jelentették meg a sorozatban.

Az irodalmi szempontok mellett azonban a szerkesztői döntésekben általában megjelennek a kultúrtörténeti szempontok is. Osborne hangsúlyozza, hogy az előadásszöveg-kiadások informálhatnak bennünket a színdarabok kulturálisan változó népszerűségéről is:

[17] William Shakespeare: *Lear király,* ford. Mészöly Dezső, Vörösmarty Mihály, Budapest, Nemzeti Színház, 2008.

[18] William Shakespeare: *Lear király,* ford. Varró Dániel, Budapest, Nemzeti Színház, 2010.

> Mivel ezek a szövegek oly erősen kapcsolódnak a színpadi népszerűséghez, az előadásszöveg-kiadások általában sokkal feltűnőbben reagálnak az ideológiai feszültségekre, mint az irodalmárok írásai Shakespeare „időtlen" szövegeiről. Éppen szerkezetük, céljaik és dramaturgiai döntéseik adják az előadásszövegek megjelenésének különlegességét és jelentőségét, mivel ezek mind a konkrét gyakorlatban gyökereznek.[19]

Ha a két *Lear*-szöveg megjelenését Budapest színháztörténetének tágabb kontextusába helyezzük, azt látjuk, hogy míg a *Lear király*t általában két-három alkalommal adták elő egy évtizedben a 20. században, addig a 21. század első évtizedében (az OSZMI Színházi adattára alapján) összesen ötször állították színpadra, ebből kétszer a Nemzeti Színházban. Noha ez a megnövekedett színházi érdeklődés a darab iránt további kutatást igényelne, azt mindenesetre megállapíthatjuk, hogy az új évszázad első évtizede egy különleges légkört teremtett, amelyben ez a darab alkalmasnak bizonyult arra, hogy az emberek számot vessenek az új millenniummal kapcsolatos várakozásaikkal, félelmeikkel és reményeikkel. Ezt a feltételezést látszik igazolni a tény, hogy Bocsárdi a következő alcímmel látta el produkcióját: *tragikus játék az élettel két részben*. Ez az alcím azt sugallja, hogy Bocsárdi olvasatában a darabnak egyetemes üzenete van az emberi létről. Bár a *tragikus játék* kifejezés elfogadott szinonimája a *tragédia* műfaji megjelölésnek is, kiegészítő eleme („az élettel") különleges ízt ad neki. Úgy tűnik, az élet valami olyan, amivel „játszunk", és ez végül „tragikusnak" bizonyul. A *játék* szó ebben az értelemben tartalmazza a *felelőtlenség* és a *gonoszság* jelentést is.

Magának a szövegkönyvkiadásnak a borítóján az szerepel: „William Shakespeare: *Lear király*". Ez utal a rendező szándékára, hogy egy legitim értelmezését adja Shakespeare darabjának. Azonban ezt a címet a belső címoldalon már kiegészítették a fent említett alcím mellett két fordító nevével is: „Mészöly Dezső és Vörösmarty Mihály fordításának felhasználásával". Nem lehet nem kihallani, hogy a rejtett kollaborátor itt maga a rendező, illetve dramaturgja, Sebestyén Rita.[20] Mészöly Dezső modern, köznyelvibb szövegét (1986) vették alapul, beleillesztve olykor Vörösmarty Mihály veretes, költőibb fordítását (1865). Alkalmanként újra is fordítottak néhány sort, hogy egyszerűbbé, tömörebbé tegyék a jelentést. A szövegkönyv két részből áll. Az I. felvonás körülbelül a mű felét öleli fel 15 jelenetben, egészen a 3.2. jelenetig, ahol Lear elindul, hogy egy pajtát keressen a tomboló vihar elől. A II. felvonás 13 színből áll.[21] Az előadásszöveg

[19] Osborne: *The Trick*, 21.

[20] Noha természetesen elismerjük Sebestyén Rita dramaturgiai munkáját, a továbbiakban a szövegkönyv szerzőjeként a rendezőt fogjuk megnevezni.

[21] Ebben a tanulmányban Mészöly Dezső fordításában hivatkozunk a *Lear király* teljes szövegére, arab számokkal jelölve a felvonásokat és jeleneteket: William Shakespeare: *Lear király*, ford.

összességében körülbelül negyven százalékkal lett rövidebb, mint Shakespeare szövege. Az eredmény egy könnyen követhető, modern szöveg: a cselekményváz gyors tempójú, világos, és számos egyszerűsítést tartalmaz szereplők, cselekményváz és jelenetszerkezetek tekintetében.

Egy interjúban Bocsárdi a *Lear király*t „az egyik legtartalmasabb, legszerteágazóbb szöveg[nek nevezte], amit valaha írtak”.[22] Valóban, ennek a tragédiának gazdag cselekménye van egymásba fonódó fő- és mellékszálakkal, ami számos értelmezést tesz lehetővé különböző aspektusokból (szólhat az emberi kapcsolatokról, politikáról, messianizmusról, személyiségfejlődésről stb.). Dramaturgiai kihívás eldönteni, mire kívánunk összpontosítani. Bocsárdinak a *Lear* középpontjában „a gőg és a hálátlanság”[23] kérdése áll, amely mindkét apát sújtja. Amint kifejti az előadásszöveg-kiadás fülszövegében, „[a] *Lear király* középpontjában egy hatalmas paradoxon áll: Lear azt hiszi, hogy megoldhat mindent, kezében tarthatja a sorsát. És éppen ez vezet a katasztrófához. Ebbe hal bele mindenki. Ugyanis a világ nem logikus. Az eső egyaránt esik jókra és rosszakra. Ez zavarba ejtő, ésszerűtlen. Vagyis paradoxon. A paradoxon pedig egy másik világra nyitott kapu. A logikán és az emberi észjáráson túl van. Az istenekhez van köze.” Értelmezése rávilágít a darab transzcendentális, filozófiai és pszichológiai aspektusaira, melyet főként a Lear-Cordelia viszonyban bont ki. Bár ez a szereplőkapcsolat az irodalmi elemzésekben rendre előtérbe kerül, látni fogjuk, hogy Bocsárdinál számos dramaturgiai fogás révén hogyan válik még hangsúlyosabbá.

A darab elején Bocsárdi Shakespeare 1.1. jelenetét három színre bontotta (I/1., 2. és 3.). Az első szín egy párbeszéd Kent, Gloster és Edmund között akárcsak Shakespeare-nél, csak rövidített változatban. Ezt követi az I/2. jelenet Lear színre lépésétől (ahol felosztja lányai közt országát) a *szeretetpróba* végéig, ahol Lear nem ismeri fel lányai valódi értékeit. Lear vaksága Cordelia száműzésében éri el csúcsát (I/3.), amely lavinaszerűen elindítja a történetet egészen a végső tragédiáig.

Az első felvonás zárójelenete Lear növekvő őrülete a viharban. Amikor a rendezők Shakespeare öt felvonását kettővé vonják össze, alaposan meg kell gondolniuk, hova teszik a cezúrát. A. C. Dessen rámutat, hogy a *Lear király* leggyakoribb töréspontja általában a 3.7. jelenet, Gloster megvakítása után van,[24] valószínűleg a jelenet atrocitása miatt, ami előrevetíti az elkövetkező tragikus eseményeket. Ez a dramaturgiai döntés az emberek botrány és borzalom iránti éhségére apellál:

Mészöly Dezső, in uő: *Öt dráma,* Budapest, Európa, 2018, 269–396. Bocsárdi felvonásait római számmal, jeleneteit arab számmal jelöljük.

[22] V. Nagy Viktória: Hagyomány, kísérlet, továbblépés, *Heti Válasz,* VII. évf., 6. szám, 2007. február 8., 34.

[23] Uo., 35.

[24] Alan C. Dessen: *Rescripting Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 104.

Gloster látványa, amint „»vérző gyűrűivel« kitántorog a színről”[25] egész biztosan olyan látvány, ami visszacsalogatja a közönséget a szünet után is. Bocsárdi ezzel szemben úgy döntött, hogy a hangsúlyt a tragikus emberi állapotra helyezi: a szünetet arra a pontra tette, amikor Leart kiűzik Gloster kastélyából a tomboló viharba (I/15.; Shakespeare-nél 3.2.). Ez a viharjelenet tartalmazza Lear legmetaforikusabb megszólalásait, ahol párhuzamot von a lányai kegyetlensége miatt érzett őrjöngő haragja és a vihart jellemző „gondolatnál illóbb kéntüzek, / tölgy-döntő menykő fullajtárai” között. A Bolond és Kent legtöbb szövege húzva van itt az első felvonás zárójelenetében: ők csak asszisztálnak Lear nagymonológjához, amely azzal ér véget, hogy Lear utasítja őket, hogy keressenek menedéket. Ennek az utolsó jelenetnek a leghangsúlyosabb üzenete azonban még ez előtt a parancs előtt hangzik el, amikor Lear kegyetlen lányai és növekvő elmebaja miatt kesereg. Ez részben egy beszúrás a 3.4. jelenetből:

Shakespeare:

Lear
Oly nagy dolog, hogy bőrig áztat a
Veszett vihar? Tenéked az valóban,
De akit nagyobb betegség nyomaszt,
A legkisebb bajt nem érzi. Menekülsz,
Ha medvét látsz; de ha előtted ott
A bőszült tenger: fordulsz egyenest
A medve torkának. Ha gondtalan vagy,
A tested kényes. De énbennem oly
Vihar dúl, kiöl minden érzetet –
Kivéve azt, mi itt nyilall belül…
Gyermeki hálátlanság! Nem olyan,
Mintha a száj megmarná a kezet,
Míg eteti? – De megkeserülik!
Nem, nem sirok. – Kizárni ilyen éjbe! …
Zuhogj, zápor, kibírom! – Ilyen éjbe! …
Ó, Regan, Goneril! … Jó, agg apátok,
Ki tiszta szívből mindenét odadta…
Ó, itt őrülés vár – ne tovább! (3.4.6–22)
Már bódulok. –
gyerünk, fiam. Hogy vagy? Fázol, fiam?
Én is didergek. Hol a szalma, fickó?
Nagy úr a szükség, becsessé tehet
Silány tákolmányt is. Pajtába hát!
Szegény bolond fiú, szivem zugán
Van egy kuckó: az a tiéd. (3.2.67–73)

Bocsárdi:

Lear
Oly nagy dolog, hogy bőrig áztat a
veszett vihar? Tenéked az valóban,
de akit nagyobb betegség nyomaszt,
a legkisebb bajt nem érzi.
Ó Regan, Goneril! … Jó, agg apátok,
ki tiszta szívből mindenét odaadta…
Ó, itt az őrülés vár…
Már bódulok. –
Gyerünk, fiam. Hogy vagy? Fázol, fiam?
Én is didergek. (I/15.)

[25] Uo., 105.

Láthatjuk, hogy Bocsárdi lerövidíti és elegánsan összevonja a 3.2. és 3.4. színt azon a ponton, ahol Lear az elmebajáról beszél: „Ó, itt az őrülés vár… (3.4) / Már bódulok. (3.2)” Ez a két sor felerősíti egymást, és különösen erőssé teszi Lear kijelentését növekvő őrületéről, utalva ezzel arra, hogy a „nagyobb betegség” nem annyira a fizikai erőszak (a vihar vagy másfajta kegyetlenség formájában), hanem sokkal inkább az az érzelmi gyötrelem, ami az elme megbomlásához vezet.

Lear tragédiája a II. felvonás utolsó jelenetében (II/13.) kulminálódik, amikor belép „ölében a halott Cordeliával”:

> Üvöltsetek, üvöltsetek!
> Ti mind kőemberek vagytok.
> Kis bolondom felkötötték!
> Nem, nem, nem él!
> Látjátok ezt? Nézzétek ajkait, mozognak!
> Gomboljatok ki! – köszönöm uram.
> Mért él az eb, a ló, a patkány is,
> ha már te nem lehelsz?
> Oda nézzetek! Oda nézzetek!
>
> *(Lear meghal.)*

Bocsárdinál ez a darab vége: Lear színre lép, hogy meghaljon a halott Cordelia fölött érzett fájdalmától. A színi utasítás nem hagy kétséget afelől, hogy Cordelia halott. Mégis Lear azzal az édes illúzióval hal meg, hogy él. Lear utolsó szövege az 5.3. jelenet során mondott soraiból van összevágva, némi átírással. A két kezdősor Mészöly fordításában így hangzik: „Üvölts, üvölts, üvölts, kőszívű nép!”. Bocsárdi visszahozta az angol sorokat („Howl, howl, howl! O, you are men of stones!”), s így a körülötte állókhoz címzett vád jóval drámaibb lesz. De kik is állnak a szövegkönyv szerint Lear körül? Csupán Kent, Alban és néhány katona, de egyiküknek sincs szövege. Lear néma szemlélők közé érkezik meg lánya tetemével. Ezzel szemben Shakespeare-nél Alban és Kent mellett még Edgar is ott van, és valamennyiüknek fontos szerepe van. Alban és Edgar jelenti az erkölcsösebb jövő zálogát, Kent pedig maga a megtestesült hűség: elkíséri urát a végsőkig. Shakespeare-nél szövegeik kifejezik megrendültségüket, gyászukat, Alban pedig felelős ügyvezetőként nyilvánul meg. Bocsárdinál azonban Alban csupán néhány gyors és praktikus parancsot ad: elküldi Edgart a börtönbe, hogy mentse meg Lear és Cordelia életét, így tehát Edgar nincs jelen, amikor Lear megérkezik. Az álruhás Kent, akárcsak Alban, a színen van ugyan, de nem mond semmit Learnek, nem fedi fel kilétét. Újratalálkozása Learrel, kilétének felfedése elmarad. A szöveg-

könyvben található utolsó megszólalása még Lear érkezése előtt hangzik el, döbbenetét fejezi ki Goneril véres kése láttán: „Jaj, hogy történhetett?". Ezután nem beszél többet. Senki sem értelmezi Lear megbomlott, tragikus állapotát. Nem törődő, aggódó emberek csoportja veszi körül, mint Shakespeare-nél, hanem csak csendes szemlélők, akik hagyják, hogy egyedül vigye végbe végső rituáléját. Paradox módon van ebben jelen a magány és a közösség: Lear magányos a körülötte álló élő emberek között, de közösségben van halott lányával. Látványuk egy fordított piéta: apa tartja a lányát. Géher István is erre a paradox transzcendentális kapcsolatra utal, amikor azt írja: „Van a világon annyi szenvedés, annyi szeretet, amitől életre kel az, aki »holt, mint a föld«? Ha lenne, Lear feltámaszthatná Cordeliát."[26]

Cordeliának és Learnek ezt a sajátosan intim, már-már transzcendentális kapcsolatát felerősíti Kent szövegének csökkentése a szövegkönyvben. Shakespeare-nél Kent kiemelkedő szerepet kap: nemcsak Leart követi hűségesen még száműzése után is egy szolga álruhájában, de Cordeliához is szoros barátság fűzi. Cordelia és Kent meghitt barátságát és az őket összekötő felelősségtudatot jól mutatja levélváltásuk. Shakespeare-nél a 2.2. jelenetben, amikor Kent kalodában van, levelet kap Cordeliától, amelyben megnyugtatja, hogy „talál / Módot reá, hogy annyi baj között / Seb[ére] írt tegyen". Később Kent válaszlevelet küld Doverbe, melyben tájékoztatja Cordeliát arról, hogy „mily észbontó s embertelen / Kín nyitja a király száját panaszra" (3.1). Aztán a frankföldi Nemessel már Doverben folytatott beszélgetésben (4.3) megtudjuk, hogy valójában nemcsak egy, hanem számos levelet váltottak. Azt is itt tudjuk meg, hogy Frankföld királya visszatért saját országába (ami dramaturgiailag kívánatos), továbbá beszélgetnek még Cordelia apja iránti szívszorító ragaszkodásáról is. A Nemes gazdag költőiséggel érzékelteti, hogyan jelent meg a lány arcán „bú és türelem". Mosolyát és könnyeit úgy írja le, „[m]int látni olykor záporban verőfényt" és „[p]ergetve gyémántkőről gyöngyöket" (4.3). Kent cserébe gyengéden mesél neki „a megtört Lear[ről]" és „[v]ad szégyen[éről]", hogy Cordelia „jussát a két eblelkü nőnek adta" (4.3). Ez a szeretetteljes kapcsolat Kent, Cordelia és Lear között Shakespeare-nél a 4.7. jelenetben leírt találkozásukban éri el tetőpontját, ahol Kent Leart Cordelia gondjaira bízza.

Ezzel szemben Bocsárdi szövegkönyvében ezek a jelenetek szinte mind kimaradnak, kivéve az utolsó találkozást Kent és Cordelia között (4.7; II/10.). Kent ugyan megjelenik – mint korábban említettük – az utolsó jelenetben (II/13.), de egészen más hangsúlyokkal és jelentéssel, mint Shakespeare szövegében. Shakespeare erős, gondoskodással teli szeretetháromszöge helyett felerősödik a Lear és

[26] Géher István: *Shakespeare*, Budapest, Corvina, 1998, 237.

Cordelia közti kötelék. Kent háttérbe szorul, hogy teret adjon Cordeliának, aki Bocsárdi szövegében egy erős, hatékony hadvezér képét mutatja. Ezt Bocsárdi úgy emeli ki, hogy a II/7. jelenetben – ahol az eredeti változatban egy orvossal és katonákkal érkezik (4.4) – Cordelia egyedül jelenik meg a színen.[27] A párbeszédes jelenetet Bocsárdi Cordelia monológjává változtatja. A mellékszereplők hiányoznak, Cordelia pedig egyedül beszél együttérzően apja holdkóros állapotáról és iránta érzett szeretetéről:

Cordelia[28] *Apám megtört, szegény.*
Azt mondják [jobb óráiban
már emlékszik, mi történt] –
kerül most engem.
Itt látták! Erre ment,
s mint bősz tenger, harsogva énekelt.
Fején füzérben buja füstike,
konkoly, bürök, bojtorján, gólyahír,
csalán, sok giz-gaz, mi az éltető
búzában felnő… Menjen egy század,
kutassák jól át a magas vetést,
hozzák elébem őt!
Ki meggyógyítja, azé mindenem!
Ti szent csodák,
ti, föld rejtett erői, keljetek
e könny-esőre! Megkönnyebbülést
szerezzetek a jó ember bajára! –
Keressétek, nehogy szilaj dühében
magát eméssze el!
Drága jó apám,
a te ügyedben szállok síkra én!
A roppant Frank Birodalom
megindult gyászos, esdő könnyeimre.
Nem gőg, hiúság, fegyverek soka:
szivem vezérel, s ősz apám joga.
Bár láthatnám s hallanám őt! *(el)* (II/7.)

[27] Csak neki van beszélő szerepe a jelenetben, bár valószínűleg más kísérőkkel lép színre – a szövegkönyv ezt nem jelzi –, mert a 10. sorban utasítást ad valakinek (vélhetően egy tisztnek), hogy „egy század” hozza elébe Leart.

[28] Mivel ez a szöveg számos változtatást tartalmaz, Bocsárdi saját fordítását dőlt betűvel jelöltem, a 4.3. jelenet betoldásait pedig szögletes zárójelben.

Beszéde egy áthelyezett, részben átírt szöveggel kezdődik az előző, kihagyott jelenetből (4.3), melyben Kent egy frankföldi Nemessel beszélt volna arról, hogy Lear vonakodik találkozni Cordeliával. Itt Cordelia az, aki ezt elmondja nekünk, ami aggodalmát erőteljesebbé teszi. Bús monológjának apja állapotáról különleges dinamikát ad a költői nyelvezet („Fején füzérben buja füstike, / konkoly, bürök, bojtorján, gólyahír, / csalán, sok giz-gaz, mi az éltető / búzában felnő…"), a szavaiból áradó erő („Menjen egy század, / kutassák jól át a magas vetést, / hozzák elébem őt!"), és egyfajta pogány szentség is megjelenik itt („Ti szent csodák, / ti, föld rejtett erői, keljetek / e könny-esőre! Megkönnyebbülést / szerezzetek a jó ember bajára!").

Ez a beszéd a darab egy jelentős pontján hangzik el: a vég kezdete előtt. A francia hadsereg közeleg, Lear megőrült, Alban most értesült Cornwall haláláról, Gloster megvakításáról, és ráadásul már Goneril és Edmund románca is nyilvánvaló. Ebben a káoszban jelenik meg Cordelia tele aggodalommal és törődéssel Lear iránt; mint a változás előmozdítója, vagy ha úgy tetszik, egyfajta megváltó („Drága jó apám, / a te ügyedben szállok síkra én!"). Összességében Bocsárdi verziójában Cordelia visszatérésének miként je még inkább hangsúlyozza különleges szerepét: egyedül jelenik meg erővel, elszántsággal, küldetéstudattal, mint aki pontosan tudja, mit kell tennie.

A szövegkönyv egyetlen vendégszövege, egy dalocska szintén Cordeliához kapcsolódik:

Huss el felhő, esőfelhő
Menj odább, fuss tovább,
Jöjj el csillag, hajnalcsillag,
Megugatnak a kutyák.
Rongyos koldus fellegek
Innen messze menjetek.
Ez a gyermek kiskirály
A nyomában napfény jár.

Ezt a dalocskát a darab két jelentős pontján énekli el: először a *szeretetpróba* jelenetében, mielőtt azt a bizonyos emblematikus „Semmit." válaszolná (I/2.), másodszor pedig a Learrel való újratalálkozáskor (II/10.). Minden bizonnyal tudatosan helyezték a szövegkönyv e két meghatározó pontjára ezt a pogány varázsigére emlékeztető dalt, fehér mágiát, amely ráolvasásszerűen előzi a rosszat („esőfelhő", „rongyos koldus fellegek") és bevonzza a jót („hajnalcsillag", „napfény"), s így a fény utat tör a sötétségben („Jöjj el csillag, hajnalcsillag"). A dalocska eredete ismeretlen, de nyelvezete nagyon költői: a felhők, a csillagok

és a nap égi képe egy mennyei birodalomba emeli a „gyermek kiskirályt”, ahol „nyomában napfény jár”. Hasonlóan a korábban tárgyalt erőteljes monológjához, ez a dal is utal Cordelia transzcendens erejére.

A dalocska külön érdekessége, hogy nem lehet tudni, a „gyermek kiskirály” vajon hímnemű vagy nőnemű. A „gyermek” egyaránt utalhat Lear legkisebb gyermekére, vagy akár a gyermeteg, idős Learre is. Ha Cordeliára utal, akkor a dal előrevetíti megváltó szerepét („kiskirály”), aki eljön teljes dicsőségben („A nyomában napfény jár”). Ha azonban a „gyermek” Learre vonatkozik, akkor a »kiskirály« kifejezés utalhat a gőgös, könnyen tévedő, gyermeteg királyra, akit Cordelia reménysugárként követ („A nyomában napfény jár”). Ez a kettős referencia továbberősíti a két szereplő kapcsolatát.

Bocsárdi László kétfelvonásos *Lear*-szövege éles kontúrokkal megrajzolt, jól szerkesztett, rövidsége ellenére nem hagy az olvasóban hiányérzetet. A szövegmódosítások révén kiemelkedik Lear és Cordelia meghitt kapcsolata, melyet Kent szerepének háttérbe szorítása még inkább felerősít. Cordelia párbeszédből átalakított monológja és eredeti dala transzcendentális dimenziót kölcsönöz alakjának. Ezt támasztja alá a záróképben Lear és Cordelia magányos kettőse is, amely fordított piétaként is értelmezhető. Elemzésemben szándékosan nem kerestem az előadás audiovizuális nyomait, mert azt próbáltam bemutatni, hogy a publikussá tétel aktusa által az előadásszöveg-kiadás visszakerül az irodalom területére, és akár önálló műként, a saját jogán is értelmezhető, és megerősíti vagy tovább szövi ismereteinket a drámaszöveg mélyrétegeiről.

Irodalomjegyzék

Dessen, Alan C.: *Rescripting Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Erne, Lukas: *Shakespeare as Literary Dramatist,*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Gajdó Tamás (szerk.): *Magyar színháztörténet II. 1873–1920*, Budapest, Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001.

Géher István: *Shakespeare*, Budapest, Corvina, 1998.

Osborne, Laurie E.: *The Trick of Singularity: Twelfth Night and the Performance Editions*, Iowa City, University of Iowa Press, 1996.

Palkóné Tabi Katalin: Hamlet újra-, át-, fel-, kifordítva, in Gárdos Bálint – Péter Ágnes – Ruttkay Veronika – Timár Andrea – Vince Máté (szerk.): *Idegen költők – Örök barátaink. Világirodalom a magyar kulturális emlékezetben*, Budapest, L'Harmattan, 2010, 255–273.

Palkóné Tabi Katalin: „Amit tettem, csak érted tettem én". Shakespeare *Viharj*a mint az apaság drámája, in Almási Zsolt – Fabiny Tibor – Pikli Natália (szerk.): *Élet és halál Shakespeare életművében: 400 éves jubileum*, Budapest, reciti, 2017, 73–74.

Palkóné Tabi Katalin: Hamlet. Drámák és szövegkönyvek, *Bárka*, vol. 26, 2018/5, 68–73.

Reuss Gabriella: *Shakespeare Londonban és Pest-Budán,* Budapest, L'Harmattan, 2017.

Reuss Gabriella: In Search of the „Real Shakespeare", *Theatralia,* vol. 26, 2023/1, 55–81. https://doi.org/10.5817/TY2023-1-4

Schandl Veronika: Paál István, *Hamlet,* 1980, in Jákfalvi Magdolna (szerk.): A *20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, Budapest, Balassi – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2011, 115–123.

Shakespeare, William: Hamlet, *Színházi Élet*, XVI. évf., 2. szám, 1926. január 10–16., 88–124.

Shakespeare, William: *Hamlet, dán királyfi,* Budapest, Madách Színház, 1943.

Shakespeare, William: *Lear király,* ford. Mészöly Dezső, Vörösmarty Mihály, Budapest, Nemzeti Színház, 2008.

Shakespeare, William: *Lear király,* ford.Varró Dániel, Budapest, Nemzeti Színház, 2010.

Shakespeare, William: Lear király, ford. Mészöly Dezső, in William Shakespeare: *Öt dráma,* Budapest, Európa, 2018, 269–396.

Staud Géza: A *magyar színháztörténet forrásai I. rész. Szövegkönyvek, színlapok, kézikönyvek*, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1962.

Styan, John L.: *The Shakespeare Revolution,* Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

V. Nagy Viktória: Hagyomány, kísérlet, továbblépés, *Heti Válasz,* VII. évf., 6. szám, 2007. február 8., 34–35.

Wells, Stanley – Taylor, Gary – Jowett, John – Montgomery, William (eds.): *The Oxford Shakespeare: the Complete Works*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

Worthen, William B.: *Shakespeare and the Authority of Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

SHAKESPEARE TÜKRE A KIRÁLYNAK

Bernáth András

E királysághoz, mint tudjuk, jogom van:
Most kedvez a perc, hogy éljek vele.
Hamlet, V.2.[1]

Shakespeare, a kritika és a színház tükre

Milyen tükröt tart Shakespeare a királynak? Melyik királynak és mikor? – tehetjük hozzá. És vajon mit lát a tükörben a király? De miért is fontos a tükör? Induljunk ki Hamlet jól ismert szavaiból, amelyeket a színház mindenkori feladatáról mond:

> Illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez, különösen figyelve arra, hogy a természet szerénységét által ne hágd: mert minden olyas túlzott dolog távol esik a színjáték céljától, melynek föladata most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát. (III.2.)[2]

Géher István *Shakespeare-olvasókönyv*ének is ez a részlet adja az alcímét, kiemelve a tükör szerepét. „Az olvasóhoz" címzett előszó végén Géher az értelmező szerepét, illetve az író és az olvasó kölcsönhatását hangsúlyozza: „»Magam vagyok könyvemnek tárgya, olvasó« – vallja Montaigne. Én is: ahogy Shakespeare

[1] William Shakespeare: *Hamlet, dán királyfi tragédiája*, ford. Eörsi István, Budapest, Cserépfalvi, 1990.

[2] William Shakespeare: *Hamlet, dán királyfi*, ford. Arany János, Budapest, Kisfaludy Társaság, 1867. https://mek.oszk.hu/00400/00486/00486.htm#d2784 (Letöltés: 2024. március 31.) A másként nem jelzett idézetek ebből a kiadásból származnak. Ez az idézet adta a 2022 őszén megrendezett Géher István – Kállay Géza emlékkonferencia címét is, az ott tartott előadásom címe: Hamlet *as a Mirror to King James*.

tükrében magamra látok. S amint tükrömbe nézel, gondolatolvasóm: *te* vagy."[3] Géher tehát látta magát Shakespeare tükrében, a kritikust olvasva viszont már az ő tükrében is láthatjuk magunkat.

Shakespeare mindannyiunknak tükröt tart: magunkra ismerhetünk a szereplőkben és a problémáikban, a saját, személyes olvasatunkat kialakítva. A Shakespeare-értelmezések ugyanakkor támaszkodnak a már meglevőkre, különösen a Shakespeare-kritika kiemelkedő munkáira, köztük Géherére. Ezek szintén tükröt tartanak az olvasataikkal, amelyek újraírják a drámákat, ahogy tulajdonképpen minden értelmezés, narratív átirat. Ez igaz a szövegekre, az olvasásra és az írásra is, bár Hamlet fenti szavai elsősorban a színházra vonatkoznak. A színjáték, az előadás, ha betölti a feladatát, tükröt tart a „természetnek": leginkább a jelenlevő nézőknek, és főleg erkölcsi kérdéseket mutat fel, az erényt vagy a gúnyt, illetve az adott kort, annak aktuális problémáit. Ezért a mai, modern előadások elsősorban a mi korunkról szólnak, mint például az Örkény István Színház 2014-es *Hamlet*je, Bagossy László rendezésében, amely egy futballstadion díszletében játszódott: a tükör mindig itt és most működik.

Ebben a tanulmányban két szempontból vizsgálom ezt az összetett kérdést: egyrészt azt, hogy egyes drámákon – főként a *Hamlet*en és a *Macbeth*en – belül hogyan működik a tükör a drámák szereplői számára, másrészt azt, hogy vajon milyen tükröt tarthattak ezek a művek eredetileg, Shakespeare korában, az első előadásaik idején a nézőknek, illetve az első olvasóknak. Nyilvánvaló, hogy a drámák a korabeli színháznak készültek, noha ma is hatnak ránk a színházban, illetve már a szöveg olvasásakor is. Olvasókönyvében Géher is kitér Shakespeare korára és színházára, de hangsúlyozza, hogy műve – Montaigne példáját követve – esszékötet, „nem annyira irodalomtörténeti szakmunka, mint inkább írásmű".[4] Géher, Kiss Attila és Kéry László munkáiból kiindulva elemzésem inkább irodalomtörténeti, illetve színháztörténeti megközelítést alkalmaz, de kitér általánosabb filológiai kérdésekre, illetve néhány modern szempontra is.[5]

A király így egyrészt a drámákban szereplő király, akire a színház a színházban vagy egyéb színpadi eszközök hatnak tükörként, másrészt a korabeli közönségből Jakab, Skócia és Anglia királya. A tanulmány támaszkodik az angol nyelvű doktori disszertációmra, amelynek Kállay Géza volt az egyik bírálója,

[3] Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban*, Budapest, Cserépfalvi–Szépirodalmi, 1991, 9.

[4] Uo., 7.

[5] Kiss Attila: A tragikus hős tudatának felbomlása Shakespeare két tragédiájában (Egyezések a *Hamlet*-ben és a *Macbeth*-ben), *Acta Universitatis Szegediensis. Acta Iuvenum. Sectio Litteraria*, Tomus IV, 1987, 79–95; Kéry László: *Talán álmodni. Hamlet-tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1989.

illetve a magyar nyelvű monográfiámra, ahol néhány kérdést részletesebben tárgyalok.[6] Az elemzések a drámák angol nyelvű szövegeit, különösen a *Hamlet* második kvartóját (1604–5), illetve az első fóliót (1623) veszik alapul, amelyben a *Macbeth* először megjelent, de utalok néhány modern angol kiadásra is; a magyar fordítások közül többet is idézek, köztük Kállay Géza műfordítását,[7] kitérve néhány fontosabb különbségre mind a különböző angol kiadások, mind a fordítások között. Először azonban nézzük, milyen tükröt tart Shakespeare Anglia jelenlegi királyának: mit tükrözött a *Hamlet* 2022 szeptemberében?

A *Hamlet* tükre III. Károlynak: Hamlet halála, Horatio gyásza és egy gyakori befejezés

2022. szeptember 9-én, egy nappal II. Erzsébet királynő halála után a fia, III. Károly király beszédet intézett a nemzethez és a nemzetközösséghez, megemlékezve az elhunyt uralkodóról. A gyászbeszéd utolsó mondata egy ugyancsak jól ismert idézet, magyar fordításban: „Nyugosszon angyal éneklő sereg!" (V.2.)[8] Horatio búcsúztatja így Hamletet a királyfi halála után, és szavai szállóigévé váltak, különösen az előző sor végével együtt: „Jó éjt, királyfi."[9] Ezért, ahogy arra Sami Quadri rámutat, ezt a sort gyakran használják a tisztelet jeleként, ha valaki meghal,[10] különösen Angliában, a drámától függetlenül is. Érdemes azonban a kontextust megvizsgálni: vajon milyen tükröt tarthat Shakespeare az új királynak, több mint négyszáz év távolából?

[6] András G. Bernáth: *Hamlet, the Ghost and the Model Reader: The Problems of the Reception and a Concept of Shakespeare's* Hamlet, doktori értekezés, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2013. https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/2315/1/Disszertacio%20Bernath.pdf (Letöltés: 2024. március 31.) Bernáth András: *Hamlet és a Szellem. A színjáték célja Shakespeare korában*, Szeged, Juhász Gyula Felsőoktatási, 2021.

[7] William Shakespeare: *Macbeth*, ford. Kállay Géza, Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 2014. A *Hamlet*-kiadások és a fordítások különbségeit részletesebben tárgyalom a fent hivatkozott munkáimban.

[8] III. Károly angol szövegében: „May 'flights of angels sing thee to thy rest.'" Charles III: The King's Address to the Nation and the Commonwealth, *The Royal Family Channel*, London, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=E_5REdx2Vtk&ab_channel=TheRoyalFamily (Letöltés: 2024. március 31.)

[9] Angolul: „Good night sweet prince, / And flights of angels sing thee to thy rest." (5.2.597–8) Az angol idézetek forrása: William Shakespeare: *Hamlet*, The Folger Shakespeare. https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/hamlet/read/ (Letöltés: 2024. március 31.)

[10] Sami Quadri: King Charles III speech, *The Standard*, 2022. szeptember 12. https://www.standard.co.uk/news/uk/king-charles-iii-queen-speech-shakespeare-hamlet-horatio-b1024683.html (Letöltés: 2024. március 31.)

Horatio Hamlet barátja, akit lesújt a királyfi tragikus halála, és megrendülten búcsúzik tőle, csakúgy, mint Károly szeretett édesanyjától, a királynőtől. Károly tehát nemcsak idézi a legnagyobb angol drámaíró egyik leghíresebb művét, hanem abban magára is ismerhetett: az ő kapcsolata valójában még bensőségesebb, jóval szorosabb és hosszabb ideig tartó kötelék volt az édesanyjához. Horatio a dráma megelőző sorában kijelenti: „Nemes szív tört meg itt." Károly hosszasabban hangsúlyozza az elhunyt érdemeit, megállapítva, hogy „Erzsébet királynő élete egy jól élt élet volt".[11]

A *Hamlet* tehát ebben a rövid részletében is tükröt tarthatott Károly gyászoló természetének, a gyászolt személyben pedig felmutatta „az erénynek önábrázatát" és „maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát" (III.2.). Károly csak egyetlen mondatot idéz a drámából, de ha további párhuzamot keresünk Hamlet és II. Erzsébet között, utalhatunk Ophelia Hamlet-jellemzésére is, amelyben szintén szerepel a tükör motívuma. „Az ízlés tükre, minta egy szoborhoz, / Figyelme tárgya minden figyelőnek" (III.1., Arany J. ford.). Ahogy Hamlet tükrözi (vagy legalábbis egykor tükrözte) az eszményi reneszánsz királyfit, aki sokak csodálatát kiváltja, úgy II. Erzsébet királynő a saját korának emblematikus, országának leginkább ikonikus alakja, aki hosszú élete és uralkodása során be is váltotta a hozzá fűzött ígéreteket, Károly szerint ösztönözve és példát mutatva neki és egész családjának.

Az angyalok említése sem véletlen, nem puszta költői kép, illetve nem üres idézet. Károly beszédében hangsúlyozza mély hitét és az anglikán egyházhoz fűződő szoros kapcsolatát, amely Anglia uralkodójának az egyházához való sajátos viszonyából és felelősségéből is fakad. Károly tehát minden bizonnyal valóban hitt abban, hogy anyját az utolsó nagy útján, amely a korábban elhunyt apjához is vezeti, angyalok éneklő serege kísérheti. A *Hamlet* vallásos kontextusában Horatio ezt a reményt, kívánságot fogalmazza meg, amely egyben a hagyományosnak tekinthető *Hamlet*-értelmezések konklúziója. Bradley, az egyik legnagyobb hatású Shakespeare-kritikus nem csupán Horatio kívánságaként, hanem gyakorlatilag tényként közli, hogy Hamletet angyalok kísérik nyugovóra, párhuzamba állítva a mű végének vallásos motívumát a dráma elejével, a purgatóriumból érkező lélek vallásos gondolatával, amelyet szintén tényként kezel.[12] Holderness újabb munkájában, amelyben Shakespeare hitét és vallásos motívumait vizsgálja, szintén ezzel a Horatio-idézettel fejezi be a *Hamlet*-elemzését,

[11] Uo., „Queen Elizabeth's was a life well lived."
[12] Andrew C. Bradley: *Shakespearean Tragedy*, London, MacMillan, 1919, 174.

azt állítva, hogy a főhős Horatio szerint „közvetlenül a protestáns mennyországba" megy.[13]

Károly beszédéhez hasonlóan a modern *Hamlet*-produkcióknak is gyakran ez a befejező mondata: Olivier 1948-as és Zeffirelli 1990-es *Hamlet*-filmjének is, mintegy azt sugallva, hogy a sokat vívódó és szenvedő királyfinak csak a földi élete ér véget a tragédia végén, de bízhatunk a túlvilági létében, az örök nyugalmában, a mennyei jutalomban. Shakespeare *Hamlet*je azonban itt nem ér véget, annak nem ez az utolsó mondata. A korabeli királynak, illetve Anglia soron következő uralkodójának pedig ennél többet jelenthetett a tragédia, többet tükrözhetett az életéből és a gondolataiból is.[14] Sőt, ahogy látni fogjuk, nemcsak többet, de egészen mást is.

A *Hamlet* tükre I. Jakabnak: a tragédia konklúziója és a bosszú kérdése

Horatio mintha maga is meglepődne, hogy folytatódik a tragédia: „Miért jön a dob?" (V.2.). Megérkezik Fortinbras, a norvég királyfi és az angol követek. Elszörnyülködnek a véres látványon, a négy holttesten a dán királyi udvarban, majd az angol követek tudósítanak a bosszúdráma további két áldozatáról: Rosencrantz és Guildenstern haláláról. A jelenet elején, a végzetes párbaj előtt Hamlet elmeséli Horatiónak, hogy ő végeztette ki őket, a király nevében, hirtelen halálra adva korábbi barátait és wittenbergi diáktársait. Halálhírük hallatán Horatio mintha hirtelen ráébredne a rideg valóságra, hogy itt nem csupán Hamlet haláláról és tragédiájáról van szó, hanem jóval több áldozatról. Egy meglehetősen pártatlan összefoglalóját adja a bosszúdráma szörnyűségeinek, elbeszélését pedig még folytatni is kívánja, a holttestek közszemlére tételével, mintegy okulásként, „míg több baj nem ér / Ármány s vétség miatt".

De mit keres itt Fortinbras, aki – amint fentebb láttuk –, több híres *Hamlet*-produkcióból, sőt, jelentős kritikai kommentárokból is kimarad? Ami Hamlet számára tragédia, számára szerencse, amit „búsan" ölel, hiszen harc nélkül elfoglalhatja Dánia megüresedett trónját (bár Lengyelország ellen harcolt, arra nincs utalás a dráma szövegében, hogy Dániát is megtámadná, sőt lerohanná,

[13] „[S]traight to a Protestant heaven". Graham Holderness: *The Faith of William Shakespeare*, Oxford, Lion Books, 2016, 180.

[14] Természetesen III. Károlynak is többet jelenthet ennél a *Hamlet*, hiszen évtizedek óta a Royal Shakespeare Company patrónusa, illetve elnöke, és maga is fellépett a stratfordi színház ünnepi műsorában 2016. április 23-án, Shakespeare halálának 400. évfordulóján (még Károly hercegként), egy olyan komikus jelenetben, amely éppen a *Hamlet* nagymonológjának kezdősorára épül.

mint Branagh 1996-os, négyórás *Hamlet*-filmjében, amely kivételesen a teljes szöveget hozza).[15] Ekkor mondja a tanulmány mottójaként választott mondatot: „E királysághoz, mint tudjuk, jogom van: / Most kedvez a perc, hogy éljek vele."

Milyen tükröt tarthatott ez az akkori királynak? A *Hamlet* 1600 és 1602 között íródott, 1602. július 26-án vették fel a drámák hivatalos jegyzékébe, a Stationer's Registerbe. Ekkor még az idős I. Erzsébet uralkodott, de már Jakab volt a trón várományosa, aki már régóta Skócia királya volt, a következő év tavaszán, 1603. március 24-én, I. Erzsébet halálakor pedig Anglia királya is lett. Erzsébetnek nem volt utódja, de Jakabnak joga volt a trónhoz, mivel mindketten VII. Henrik leszármazottai voltak. Amikor a *Hamlet* első kiadása megjelent, már I. Jakab volt Anglia királya, Shakespeare társulatát pedig a Király Embereinek (The King's Men) hívták.

Ahogy tehát a *Hamlet* vége rögzíti a Fortinbras trónra lépése előtti pillanatot, egyben tükrözheti a Jakab király trónra lépését megelőző időszakot is. Fortinbras és Jakab között több párhuzamot is találhatunk. Mindketten északról érkeznek (bár Fortinbras egy lengyelországi kitérővel): ahogy a norvég Fortinbras a déli szomszéd, Dánia trónjára tart igényt, úgy Jakab az északi Skóciából érkezik Angliába, hogy elfoglalja a trónt. Fortinbras kezdetben bosszút akar állni apja haláláért, akit Dánia korábbi királya, Hamlet apja ölt meg, de végül lemond a bosszújáról, és így is megkapja Dánia trónját, mintegy harminc évvel apja halála után. Jakab anyja haláláért állhatott volna bosszút, hiszen Stuart Máriát, a skótok királynőjét I. Erzsébet végeztette ki, még 1587-ben. Jakab azonban nem állt bosszút, hanem – Fortinbrashoz hasonlóan – harc nélkül jutott Skócia után Anglia trónjához is, szintén hosszas várakozás után. Fortinbras ugyan a *Hamlet* végén még nem Norvégia királya, de feltételezhető, hogy az ottani öreg király halála után Norvégia és Dánia királya lesz, tehát hasonlóan két szomszédos királyságé.

A *Hamlet* azonban, úgy tűnik, tükrözi Jakab apjának halálát is. Jakab apját, Lord Darnley-t egy gyümölcsöskertben ölték meg titokban, hasonlóan Hamlet apjához. Ekkor, 1567-ben még Jakab anyja volt Skócia királynője, de Jakab apját Henrik királynak is hívták. Apja halála után alig három hónappal az anyja, Mária királynő ismét férjhez ment, Bothwell grófjához, előző férje feltételezett gyilkosához, csakúgy, mint Gertrude Claudiushoz. Jakabot is bosszúra szólították fel apja haláláért, bár őt nem egy szellem, hanem a nagyszülei, egy emlékmű, különösen egy festmény formájában. A Darnley Memorialon olvasható felirat

[15] Branagh filmje az első fóliót veszi alapul, de a második kvartóból is tartalmaz kiegészítéseket, tulajdonképp a szokásos „konflált" szöveget hozva. Kenneth Branagh: *Hamlet by William Shakespeare. Screenplay, Introduction and Film Diary*, New York, Norton, 1996, 174.

a következő: „Kelj fel, ó Uram, és bosszuld meg atyámnak, a Királynak az ártatlan vérét, és könyörgök, védj meg a jobb kezeddel."[16] Jakab azonban apja haláláért sem állt bosszút, de erre nem is volt szüksége, mert Bothwell 1578-ban, még Jakab gyermekkorában meghalt, történetesen éppen Dániában, ahová Jakabot is szoros szálak fűzték, különösen a felesége, Dániai Anna királyné (1574–1619) révén.

Shakespeare tragédiája tehát nem Hamlet halálával, hanem Fortinbras megérkezésével és a trón átvételével zárul, és ez tükröt tarthatott Jakab királynak, emlékeztetve őt Anglia trónjának átvételére. Bár a dráma még a trónra lépés előtt született, Kállay Géza rámutat, hogy I. Erzsébet halála után Anglia „trónjára – egy régi megállapodás értelmében – a Stuart-házból származó VI. Jakab skót király kerül I. Jakab néven".[17] A megállapodás tehát már régen érvényben volt, bár Erzsébet uralkodásának végét nem mindenki tudta békésen kivárni, hiszen Essex grófja felkelést szított 1601 februárjában, amelyet gyorsan levertek – és amelyet a *Hamlet* szintén tükrözhet, több részletében is.[18] A *Hamlet* korábbi részei pedig tükrözhetik Jakab király életének korábbi mozzanatait, Hamlet dilemmái kapcsán az anyjáról, apja váratlan haláláról és a bosszúról. Vannak olyan vélemények, hogy a második kvartó különbségei kifejezetten Jakab király trónra lépését tükrözik, például David Ward is emellett érvel.[19] Ahogy azonban láttuk, és ahogy arra Kállay is utal, maga a trónra lépés már évek óta várható volt, csak az időpontja volt kérdéses.

Úgy gondolom, ezek az egyezések Jakab életével nem véletlenek, mert Shakespeare jelentősen átdolgozta és kibővítette az eredeti *Hamlet*-történetet, a forrásul szolgáló dán és francia narratív változatokat, és a fenti részletek mind Shakespeare újításai. Létezett ugyan egy korábbi *Hamlet*-dráma is az angol színpadon, de ahogy arra Géher rámutat, „[e]z az *Ős Hamlet*, Shakespeare közvetlen forrásműve, elveszett."[20] Shakespeare *Hamlet*je viszont, ahogy látni fogjuk, úgy tűnik, nemcsak Jakab életét, hanem a nézeteit is több helyen tükrözi, hasonlóan egy későbbi tragédiához, amely már kifejezetten neki íródott.

[16] Bernáth: *Hamlet és a Szellem*, 82; Roland Mushat Frye: *The Renaissance Hamlet. Issues and Responses in 1600,* Princeton, Princeton University Press, 1984, 34.
[17] Shakespeare: *Macbeth*, ford. Kállay Géza, 8.
[18] Bernáth: *Hamlet és a Szellem*, 71–77.
[19] David Ward: The King and Hamlet, *Shakespeare Quarterly,* vol. XLIII, 1992/3, 280–302.
[20] Géher: *Shakespeare-olvasókönyv*, 195.

A *Macbeth* tükre I. Jakabnak

Mielőtt tovább vizsgálnánk a színház mint tükör szerepét a *Hamlet*ben, nézzük meg röviden a *Macbeth*et, amely szintén több szempontból tükröt tart Jakab királynak és a nézeteinek, a *Hamlet*nél sokkal nyilvánvalóbb módon. 1606-ban, néhány évvel I. Jakab király angliai trónralépése után, Shakespeare egy Skóciában játszódó, történelmi témájú tragédiát írt. Kállay Géza szerint kérdéses, mennyire volt a *Macbeth* „alkalmi darab", amelyet talán Jakab sógora, Dánia királya, IV. Keresztély angliai látogatására írt: ugyan vannak olyan nézetek, hogy maga Jakab király rendelte meg a darabot a színtársulatától, a Király Embereitől, de erre nincs bizonyíték.[21] Az azonban nyilvánvaló, hogy Shakespeare patrónusa kedvében igyekezett járni, nemcsak a skót történettel, hanem azért is, mert „Jakab király Banquo leszármazottjának tartotta magát". Ezért Shakespeare átírta a skót történelmet: magát Jakabot is beleírta a darabba, Banquót pedig pozítív szereplőnek állította be, noha a történelmi Banquo – Holinshed krónikája szerint – „nemcsak Macbeth harcostársa és barátja, hanem a Duncan elleni merényletben a tettestársa is".

Kállay bevezetőjében kiemeli a harmadik jelenést (IV.1.), ahol a boszorkányok megmutatják Macbethnek a jövőt. Kállay műfordításában: „Belép mint jelenés nyolc király, az utolsó kristálygömböt tart, / amelyben látszik a jövő. [Mögöttük Banquo szelleme.]" (4.1)[22] Szabó Lőrinc fordításában az utolsó király „kézitükröt visz",[23] Szász Károlynál pedig „tükört tart kezében" a színpadi utasítás szerint,[24] majd Macbeth beszédében is. Az angol szöveg szerint valamilyen üvegről van szó,[25] amely jelenthet tükröt, de lehet, hogy kristály, a lényeg a Macbethre gyakorolt hatása, illetve a Jakabnak szánt üzenet. András T. László szerint „a »kézitükör«, a szemfényvesztő kristályok mellett, a jövőbelátás hagyományos eszköze. Itt a Stuart-ház folytatóinak előképe. Általános a vélemény, hogy Shakespeare a látványos felvonulással meg akarta mutatni a hűségét a rendkívül hiú uralkodónak."[26] A boszorkányok jelenésében tehát valamilyen varázslat, bűbáj történik,

[21] Shakespeare: *Macbeth*, ford. Kállay Géza, 26–27. A következő mondatok idézetei szintén Kállay Bevezetőjéből valók.

[22] Uo., 27.

[23] Shakespeare: Macbeth, ford. Szabó Lőrinc, *Shakespeare összes művei*, V. kötet, *Tragédiák*, Budapest, Európa, 1961, 201.

[24] Shakespeare: *Macbeth*, ford. Szász Károly, Budapest, Ráth Mór Kiadása, 1886, https://mek.oszk.hu/04500/04585/html/magyar.htm#d1e13577 (Letöltés: 2024. március 31.)

[25] *„A show of eight kings, [the eighth king] with a glass in his hand, and Banquo last."* Shakespeare: *Macbeth* (4.1.126), The Folger Shakespeare, https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/macbeth/read/4/1/ (Letöltés: 2024. március 31.)

[26] *Shakespeare összes művei,* 621.

amelyben Macbeth a rettegett jövőt látja, míg Jakab a jelenetben a dicső múltat és az akkori jelent láthatta. Macbeth, aki a drámában ekkor Skócia királya, egyben Duncan király, Banquo és mások gyilkosa (részben további gyilkosokon keresztül), rémülten látja, hogy Banquo leszármazottai kerülnek majd a trónra, Jakab király viszont örömmel láthatta elődei felsorakozását, és saját maga megjelenítését az utolsó királyként.

Macbeth beszéde megerősíti a fenti színpadi utasítást:

> De jön a nyolcadik, és kristálygömböt
> Tart: benne még többet látok: hármas
> Jogar, kettős országalma, borzalom!
> De igaz a látvány mert vérrögökkel
> Fürtjein Banquo rám mosolyog és azt mutatja ott vannak sarjai.
> (4.1., ford. Kállay Géza)

Kállay szerint a „hármas jogar" Angliára, Skóciára és Walesre utalhat, míg a „kettős országalma" „Jakab skót-angol királyságát" jelentheti. Kállay hangsúlyozza, hogy nincs bizonyíték, hogy a darabot Jakab király látta, Banquo sem egyértelműen pozitív szereplő, a boszorkányok-vészlények pedig nemcsak kétértelműek, hanem kifejezetten sokértelműek, ami fontos a darab sokrétűsége szempontjából. A mű alapvető jellemzője a többértelműség, a bizonytalanság ismételt ábrázolása és a szereplők összetettsége; a mű maga is igen összetett: nemcsak a történelemről, a boszorkányokról vagy a vallásról, például a protestáns-katolikus ellentétekről, a jezsuiták peréről és elítéléséről szól. Kállay meggyőzően tárgyalja a filozófiai és a nyelvfilozófiai vonatkozásokat, illetve a „tragédia tragédiáját" is.[27] Ha azonban kiemeljük az erkölcsi szempontokat, az „erény" kérdését – amelynek, ahogy láttuk, Hamlet szerint a színház tükröt tart – úgy gondolom, hogy a gyilkos Macbethez képest az ártatlan Banquo határozottan erkölcsös szereplőnek tekinthető. Nemcsak azért fontos szereplő, mert Jakab az elődjének tartotta, hanem azért is, mert Jakab gondolatait tükrözi, illetve közvetíti a boszorkánysággal kapcsolatban is.

Kállay rámutat, hogy Jakab „nagy boszorkány-szakértőnek tekintette magát, és 1597-ben (még Skóciai VI. Jakabként) *Daemonologie* (Démon-tan) címmel könyvet jelentetett meg, amelyben leírja, hogyan lehet felismerni a boszorkányokat, hogyan lehet ellenük védekezni stb.".[28] Shakespeare tehát ezzel is kedveskedhetett a királynak, a társulat fő patrónusának. Kállay részletesen elemzi a tragédia

[27] Shakespeare: *Macbeth*, ford. Kállay Géza, 28.
[28] Uo., 24.

„vészlényeit", több példát hozva, amelyekhez most csak egyet tennék hozzá. Banquo figyelmezteti Macbethet, miután találkoznak a boszorkányokkal, és azok kedvezően jósolnak mindkettőjüknek, sőt, Macbethnek az első jövendölés gyorsan be is teljesül.

BANQUO
Egy találat van,
De tháni címed lehet, arra
Lobbant, hogy a koronát vedd célba.
Különös, hogy gyakran a sötét erők
Igazat mondanak, így fordítanak
Magunk ellen: ártatlan semmiségek
Lesznek árulóink, s a következmény
A mélységbe ránt.
(I.3., ford. Kállay Géza)

Tehát Banquo mutat rá már a dráma elején a boszorkányok, illetve általában a „sötét erők" veszélyeire, hangsúlyozva, hogy ők is mondhatnak igazat, legalábbis részben, néhány dologban, hogy azzal megnyerjék az áldozatukat, majd a bukását okozzák. Fontos megjegyeznünk, amit Kállay is hangsúlyoz, hogy a boszorkányok csak a kísértést jelképezik, nem közvetlenül okozzák Macbeth bukását, aki szabad akarattal rendelkező tragikus hős. Macbethet ráadásul Lady Macbeth is jelentősen befolyásolja, tulajdonképpen ő is kísérti: végül ő beszéli rá Duncan király meggyilkolására, amit a boszorkányok nem is említenek, bár a gyilkosság gondolata Macbethben is felmerül, rögtön a boszorkányokkal való találkozás után. A Banquo által megfogalmazott figyelmeztetés a kísértés természetéről, a gonosz, természetfeletti erők ravasz praktikáiról azonban nemcsak a *Macbeth*, hanem a *Hamlet* értelmezése szempontjából is alapvető fontosságú.

Színház a színházban: a tükör Claudius királynak és a többi nézőnek

A *Macbeth* boszorkányainak fenti mutatványa is egy olyan színpadi jelenet, amely a színház a színházban egy sajátos esetének tekinthető: a Macbethnek – és közvetve Jakabnak – szóló utolsó jelenést a királyok felvonulásával a boszorkányok háromszoros „Mutasd!" („Show.") felkiáltással, illetve felszólítással kezdik. A *Hamlet*ben azonban központi szerepet kap a színházjelenet, egy tényleges színházi előadással, amely szintén elsősorban a drámabeli királynak, Claudiusnak tart

tükröt, de másoknak is, valamennyi nézőnek, köztük Hamletnek. Maga a dráma pedig a korabeli közönségnek, köztük Jakabnak, tartott tükröt, ezzel a jelenettel is. Hamlet az előadást így indokolja a második monológjának a végén:

> HAMLET
> Most, e színészek által, az atyám
> Megöléséhez hasonlót játszatok
> Bátyám előtt: lesem minden vonását,
> Lelkébe nyúlok az elevenig;
> S ha rezzen is: tudom, hogy mit tegyek.
> A látott szellem ördög is lehet,
> Mert az ölthet oly tetszős hüvelyt;
> S tán gyöngeségem, mélakórom által
> – Mert ily kedélyre nagy hatalma van –
> A kárhozatba dönt. Nincs rá bizonyság
> Ennél különb; de tőr lesz e darab,
> Hol a király, ha bűnös, fennakad. *(El)*
> (II.2., ford. Arany János)

Hamlet a *Gonzago megöletése* című darabot állítja színpadra, amelynek a cselekménye hasonló ahhoz a történethez, amelyet a Szellem mesélt neki, de ahhoz is, ahogy Jakab apját megölték. A királyfi abban bízik, hogy Claudius király reakciója alapján nemcsak az ő bűnösségére nyer bizonyítékot, hanem közvetve a Szellem megbízhatóságára is. Hamlet ugyanis attól tart, hogy a Szellem becsapja, mert valójában egy álruhás ördög, aki apja iránti gyászát és a melankóliáját kihasználva a bukását, sőt a kárhozatát akarja okozni. A főszereplő itt lényegében Jakab gondolatait visszhangozza, ha úgy tetszik, tükrözi, amelyeket a *Démonologiá*jában megfogalmaz.[29]

Láttuk, hogy Banquo figyelmeztetése szerint attól, hogy a Szellem igazat mond, még lehet ártó szándékú, sötét erő, akár démon vagy ördög is. A fenti *Macbeth*-idézet előtt néhány sorral Banquo meg is kérdezi: „Mi, az ördög is mondhat igazat?" (I.3.). A kérdés pedig csak költői, hiszen a vészlényeknek igaza van: Macbeth máris elnyerte a Cawdor thánja címet is, már csak a királyi korona van hátra. Mégis érdemes megvizsgálnunk a *Hamlet* igen összetett színházjelenetét (III.2.), és legalább néhány részletére felhívni a figyelmet, amelyet a korabeli nézők és

[29] King James [VI. Jakab, Skócia királya, később I. Jakab, Anglia királya]: *Daemonologie. In Forme of a Dialogue.* Edinburgh, 1597. https://sacred-texts.com/pag/kjd/ (Letöltés: 2024. március 31.) A pontos szöveghelyeket, további kapcsolódó dokumentumokat és azok elemzését lásd Bernáth: *Hamlet, the Ghost and the Model Reader*, 249–296; Bernáth: *Hamlet és a Szellem*, 91–134.

olvasók már a *Macbeth* előtt is érzékelhettek. Hamletnek az első színésznek adott tanácsai, majd az udvari közönség bevonulása után maga az előadás is két részből áll, kétszer is bemutatva ugyanazt a történetet. Előbb egy rövid némajátékban láthatjuk egy király és királyné meghitt beszélgetését, majd a király megmérgezését álmában, végül a gyilkos udvarlását a királynénak, aki vonakodva bár, de elfogadja a szerelmét. Erre azonban a közönségből senki sem reagál érdemben, Claudius király sem, és Ophelia is csak az értetlenségét fejezi ki. Egyes modern produkciókban, illetve adaptációkban – például Olivier filmjében – csak ezt hagyják meg a hosszú jelenetből, és ezután rohan ki a király, gyakorlatilag beismerve bűnét, egyúttal – legalábbis látszólag – a Szellemet is igazolva.

Az ezután következő – jóval hosszabb – szöveges előadást azonban tényleg félbe kell szakítani a mérgezés után, mert Claudius király feldúltan távozik. Vajon mit lát a színház, illetve Hamlet tükrében a király, ami hirtelen ennyire felizgatja? Nyilván saját magát látja a mérgezőben, gondolhatjuk: végre szembesítik a tettével, amely ezek után aligha maradhat titokban. Megtörtént a nagy leleplezés, Hamletnek pedig megvan a bizonyítéka, aminek érthetően örül. Csakhogy Hamlet többször is megszólal a darab közben, kommentálja azt, a mérgező színre lépése után pedig így szól: „Ez itt Lucianus, a király unokaöccse."[30] Meg kell jegyeznünk, hogy ezt a magyar fordítások közül Eörsi, valamint Nádasdy újabb és pontosabb fordításaiban találjuk;[31] Aranynál még „[e]z valami Lucianus, a király öccse" szerepel. Claudius az elhunyt Hamlet király öccse, nem az unokaöccse, ez tehát egy lényeges különbség a Szellem történetéhez képest. A színházi előadás pillanatában viszont, amikor az éppen tükröt tart a természetnek, Hamlet a király unokaöccse.

Az előadás alatt meglehetősen izgatott Hamlet tehát azonosul a mérgező Luciánusszal, és megfenyegeti Claudius királyt egy merénylettel, amelyre valóban régóta készül. A király kétségkívül fennakad a darabon, *Az egérfogó* azonban, ahogy Hamlet hívja a némileg átírt, eredetileg olasz színdarabot, nem feltétlen a feldúltan távozó uralkodón kattan, aki nem tűri tovább Hamlet fenyegetését. Sokkal inkább Hamleten, aki saját, eddig titokban tartott bosszúvágyát leplezi le, ahelyett, hogy nyilvánosan és egyértelműen megvádolná a királyt. Claudius király a következő imajelenetben ugyan bevallja bűnét (III.3.), de nem a dán udvarnak, csak önmagának, illetve Istennek, valamint a *Hamlet* közönségének. Claudius tehát két szereplőben is felismeri magát a színjáték tükrében: a tettessel és az

[30] „This is one Lucianus, nephew to the king" (3.2.268). Shakespeare: *Hamlet*, The Folger Shakespeare. https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/hamlet/read/3/2/ (Letöltés: 2024. március 31.).

[31] William Shakespeare: Hamlet, dán herceg tragédiája, ford. Nádasdy Ádám, *Színház*, XXXII. évf., 1999/10, drámamelléklet, 28.

áldozattal is tud azonosulni, az előbbivel azonban továbbra is csak titokban, amikor elvonulva imádkozik.

A *Hamlet*en belüli dán közönség azonban nem tudja mire vélni a színházjelenetet és Hamlet furcsa viselkedését: Polonius, Rosencrantz és Guildenstern is csak a király fenyegetettségét érzékeli, közvetve pedig az alattvalókra, vagyis önmagukra, illetve a Dániára leselkedő veszélyt látják a színdarab tükrében.

GUILDENSTERN
Számunkra szent erkölcsi
kötelesség megóvni azt a sok emberi
lényt, kiket felséged táplál, gondoz,
éltet.
ROSENCRANTZ
Az egyes, különálló élet is
megvédi magát ésszel és erővel az
ártalomtól; hát még az a lélek,
akinek jólététől tömegek
élete függ! A király távozása
nem *egy* halál: örvényként húzza le
egész környezetét. Sőt: irdatlan kerék ő,
a legmagasabb hegy csúcsára tűzve,
melynek küllőihez tízezer apró dolog
van illesztve, s ha lezuhan, minden kis
függeléke osztozik bukásában. Ha
sóhajt a király, egy egész birodalom
lelke fáj.
(III.3., ford. Nádasdy Ádám)

Rosencrantz és Guildenstern szavait persze puszta hízelgésként vagy talpnyalásként is lehet értelmezni: Hamlet – Nádasdy fordításában – egyszerűen lehülyézi őket, és Poloniusszal is hasonlóan viselkedik. Előfordulhat azonban, hogy az udvaroncok és a kamarás komolyan aggódnak nemcsak a király, hanem saját maguk és az ország sorsa miatt is. Amint kiderül, ebben igazuk is van, hiszen nemsokára ők is Hamlet áldozatai lesznek, az ország pedig, ahogy láttuk, végül a norvég Fortinbrasra száll. Rosencrantz szavai a király biztonságáról, illetve az esetleges halálának a következményeiről természetesen érvényesek akkor is, ha azokat a Hamlet király elleni merényletre vonatkoztatjuk, amelyet Hamlet eredetileg bemutatni kívánt. A jelenet iróniája, hogy arról egy szó sem esik az előadás után, csak általánosságban a királyról, konkrétan pedig a jelenlegiről, akit az unokaöccse

megfenyegetett. Az udvaroncok szavai ugyanakkor tükrözik Jakab nézeteit a felkent uralkodó szent jogairól, és az alattvalóknak az uralkodó iránti kötelességéről is: Jakab mélyen elítélte az uralkodó iránti merényletnek még a gondolatát is, bármilyen indokkal.[32]

„A szót a cselekvényhez": Hamlet halogatása és jelleme

A színház a színházban tehát nemcsak Claudius királynak, hanem másoknak is tükröt tart, köztük Hamletnek, ráadásul úgy, hogy azzal Jakab király és szülei életét, illetve apja halálát, valamint Jakab nézeteit is tükrözi. Hamlet jelleme a színdarab után bontakozik ki igazán, szintén tükrözve Jakab nézeteit, de kapcsolódva a színház feladatához is, ahogy azt Hamlet az első színésznek kifejti. Az előadást ugyan félbeszakítják, de Hamlet továbbra is kommentálja a történteket, illetve azt is, ami hamarosan történni fog.

HAMLET
Éjjel van, boszorkányok ideje:
tátong a temető, és a pokol
leheli pestisét. Most vért ihatnék és
olyat tehetnék, amit a napfény
borzadva nézne.
(III.2., ford. Nádasdy Ádám)

Hamletben tehát a színjáték hatására felerősödik a bosszúvágya: már vért inna, a pokolra hivatkozik, és a „boszorkányok idejére." Ha Jakab király látta vagy olvasta a tragédiát, bizonyára különösen tetszett neki ez a rész. Bár az ő apját is megölték, Jakab maga irtózott a királygyilkosság gondolatától, amelyre Hamlet készül. Tehát Jakab ugyan azonosulhatott Hamlet kezdeti dilemmáival, feltehetően nem azonosult a bosszújával, azt azonban minden bizonnyal élvezte, hogy a melankolikus bosszúálló éppen úgy viselkedik, ahogy azt a démonológiájában kifejtette az ördögi kísértések és a boszorkányság leírásakor.

A mélyen vallásos, protestáns uralkodó, aki egyben az anglikán egyház feje is volt, nem hitt a purgatóriumban, így a lelkeknek a tisztítótűzből való visszatéré-

[32] James: *The Trve Lawe of free Monarchies: Or, The Reciprock and Mvtvall Dvetie Betwixt a free King, and his naturall Subiectes*, Edinburgh, 1598; James I: *The True Law of Free Monarchies and Basilicon Doron,* Toronto, CRRS Publications, 1996; a pontos szöveghelyeket, további kapcsolódó dokumentumokat és azok bővebb elemzését lásd Bernáth: *Hamlet, the Ghost and the Model Reader*, 213–249; Bernáth: *Hamlet és a Szellem,* 47–90.

sében sem,[33] amire a Szellem hivatkozik, még a dráma elején (I.5.). Jakab tehát bizonyára teljesen komolyan vette Hamlet fent idézett aggodalmát az ördögi kísértőről (II.2.), maga is úgy értelmezhette a Szellemet, most pedig elégedetten láthatta, ahogy a bosszúálló egyre inkább a gonosz hatása alá kerül az éjjeli órán, a dráma központi részén és fordulópontján (III.2.–III.4.). E tanulmánynak nem célja a Szellem alakjának részletes elemzése, csupán két dologra hívnám fel a figyelmet. A bosszúra felszólító Szellem még katolikus szempontból sem egyeztethető össze a megtisztulás gondolatával, tehát nemcsak a protestánsok, hanem a katolikusok is értelmezhették (és természetesen ma is értelmezhetik) démoni kísértőként.[34] Ez azonban csak akkor lehetséges, ha a produkció vagy adaptáció nem húzza meg a szöveg erre utaló részeit (mint például Olivier nagyhatású filmje), de függ magától az értelmezett szövegtől is.

A modern kiadások és fordítások többsége ugyanis – néhány kivételtől eltekintve, mint például az idézett *Folger Shakespeare* vagy Eörsi István fordítása – már a szereplők listájában Hamlet apjával azonosítja a Szellemet, eleve kizárva a démoni kísértő lehetőségét. Az eredeti, reneszánsz vagy kora modern kiadásokban azonban még nem volt szereplők listája, ott csak Szellemet (Ghost) találunk a dialógusoknál és a színpadi utasításokban is.[35] Így a korban a szereplő még valóban kétértelmű figura volt, amelyet sokféleképpen lehet értelmezni, a vallásos, keresztény kontextusban azonban, amelyre maga a Szellem és Hamlet is előszeretettel hivatkozik, leginkább egy álruhás démonként, hiszen – ahogy a *Macbeth*-ben is láttuk – a részleges igazmondása egyáltalán nem szavatolja a hitelességét.

A zaklatott királyfi így folytatja:

HAMLET
Csend – gyerünk anyámhoz.
Természet, most ne hagyj el. Nem szabad
Néró lelkének tanyát ütni bennem.
Legyek könyörtelen, de ne vadállat.
Tőr lesz minden szavam – de csak szavam.
Nyelvem és lelkem álszent lesz tehát:
bárhogy fogom beszéddel bántani,
lelkem nem tudja tettre váltani. *(El)*
(III.2., ford. Nádasdy Ádám)

[33] Holderness: *The Faith of William Shakespeare*, 165–166.

[34] Bernáth: *Hamlet, the Ghost and the Model Reader,* 249–296; Bernáth: *Hamlet és a Szellem,* 91–134.

[35] A különböző szövegkiadások és a fordítások áttekintését lásd Bernáth: *Hamlet, the Ghost and the Model Reader*, 96–131; Bernáth: *Hamlet és a Szellem*,10, 14, 32–37.

Hamlet tehát maga is érzi a veszélyt, hogy a bosszúszomja miatt akár az őrült Néró nyomdokaiba is léphet, aki Claudius császár mostohafia volt, az anyját pedig megölette. Ezért kifejezi szándékát, hogy bár határozottan számon fogja kérni az anyját, azt csak szavakkal teszi, a tőrét nem használja. Ezt azonban csak részben tudja megvalósítani, mert a feldúlt fiától rettegő királyné maga is attól tart, hogy Hamlet meg akarja ölni, ezért segítségért kiált, a királyfi pedig leszúrja a kárpit mögött rejtőzködő, de ekkor szintén megszólaló Poloniust. Anyja életét tehát megkíméli Hamlet, mégis öl. A királyfi azt reméli, hogy a király az, vagyis máris végrehajthatta a bosszúját (III.4.), majd immár a kamarás holtteste mellett folytatja anyja erkölcsi leckéztetését. A rémült királyné kétségbeesetten hallgatja a fiát, de miután a Szellem ismét megjelenik – ezúttal csak Hamletnek – és a királyfi látszólag a levegővel kezd el beszélni, valóban őrültnek véli a fiát, és nem hagyja el a királyt. Hamlet pedig az első bosszúra irányuló tettével csak azt éri el, hogy még egy bosszúálló lesz a tragédiában: Laertes is bosszút esküszik apja haláláért. A két bosszúálló végül egymás keze által hal meg a végzetes párbajban, a királyság pedig a bosszúját feladó Fortinbrasra száll.

A színházjelenet és Polonius meggyilkolása közé – amelyet a modern produkciókban gyakran „hálószoba-jelenetként" ábrázolnak, nem annyira a gyilkosságot, hanem Hamlet Oidipusz-komplexusát, az anyja iránti, vélt szerelmét, szexuális vonzalmát hangsúlyozva[36] – azonban beékelődik még egy jelenet: a király imája. Ezt az anyjához siető Hamlet is látja, amint a király letérdel, így egy látszólag tökéletes alkalom kínálkozik a bosszúra, közvetlen *Az egérfogó* után. A király egyedül van, kiszolgáltatott helyzetben, észre sem veszi Hamletet, aki a háta mögött ki is rántja a kardját. Már majdnem le is sújt, amikor gondolkodóba esik, és több mint egy tucat sornyi töprengés után visszatolja azt a hüvelyébe. Miért halogat Hamlet? Talán mégsem olyan vérszomjas, amint az imént kifejtette? Látszólag talán igen, de erről szó sincs, és, ahogy láttuk, hamarosan valóban vért ont. Hamlet szavaival elmagyarázza a „cselekvényt", illetve a pillanatnyi tétlenségét is. Attól tart, hogy az imája közben megölt király a mennybe jut: „Nem bosszú ez, hanem szép jutalom" (III.3.).

HAMLET *(Visszatolja a kardját)* Helyedre,
kard, várj szörnyűbb alkalomra:
mikor részegen alszik, vagy dühöng,
vagy gyalázatos ágyát élvezi,
kockázik, káromkodik, s más olyat tesz,
aminek nincsen üdvösségszaga – akkor

[36] Erre Olivier és Zeffirelli rendezése is jellemző példa.

taszítom le, hogy sarkai
az ég felé kapáljanak, a lelke meg
olyan sötét legyen, mint a pokol, ahova
indul.
(III.3., ford. Nádasdy Ádám)

Hamlet tehát totális bosszúra törekszik: ellenségének nemcsak a testét, hanem a lelkét is meg akarja ölni, a pokolra juttatni. Ezek a szavak sokakat megdöbbentettek már, és az értelmezők egy része – különösen Coleridge és a többi romantikus – úgy véli, hogy Hamlet csak kifogásokat keres, de nem gondolja komolyan, amit mond.[37] Hamlet azonban később Rosencrantzot és Guildensternt is kifejezetten megfosztja parancsában a gyónás, vagyis a bűnbánat és a feloldozás lehetőségétől, végső soron a halál előtti megtisztulástól és talán magától az üdvösségtől (V.2.). Sőt, már a dráma elején kifejti, anyja elsietett esküvője kapcsán:

HAMLET
Gazdálkodás, Horatio, gazdálkodás!
Torról maradt hidegsültből kiállt
A nászi asztal. Ó, Horatio,
Inkább halálos ellenségemet
A mennybe láttam volna, mint megérjem
Azt a napot. Atyám! – ni, mintha látnám
Atyámat.
(I.2., ford. Arany János)

Hamlet tehát lehetőleg nem szeretné a halálos ellenségét a menyben látni, és ehhez tartja magát a későbbiekben is, a király imájakor, majd a diáktársai halálának elrendelésekor is. A főszereplő ezzel egy sajátos kívánságot fogalmaz meg, amely a keresztény kontextusban egy meglehetősen súlyos, bűnös diszpozíció, és amelyet a Szellem mintha rögtön ki is használna: máris megjelenik Hamlet lelki szemei előtt, majd be is férkőzik a tudatába, döntő hatást gyakorolva a cselekedeteire, azokon keresztül pedig az egész cselekményre.

„Illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez, különösen figyelve arra, hogy a természet szerénységét által ne hágd" – mondja Hamlet az első színésznek (III.2.). Hamlet azonban alaposan túllő a célon a bosszújával, elmondhatjuk, hogy

[37] Samuel Taylor Coleridge: *Lectures on Shakespeare (1811–1819)*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016. Coleridge és a kritika áttekintését lásd Bernáth: *Hamlet, the Ghost and the Model Reader*, 40-96, főként 56–59.

nem szerénykedik. Ahogy arra Géher rámutat, végül dupla annyi áldozata lesz, mint a királynak: „Claudius lelkét három ember terheli, Hamletét hat."[38] Azonban úgy tűnik, még ez sem elégíti ki a drámairodalom talán legnagyobb, de mindenképpen leghíresebb bosszúálló hősét: ő még a túlvilágon is ellenségei szenvedését kívánja, lényegében kisajátítva az örök bíró, Isten szerepét.

Hamlet figyelmezteti az első színészt, nehogy túljátssza a szerepét: „Én az ilyen fickót megcsapatnám, amiért a dühöncöt is túlozza és heródesebb Heródesnél" (III.2.). Hamlet a túlzott, természetellenes gesztusok elkerülésére szólít fel, amiért később a Lucianust alakító színészt is megrója: „Kezdj belé már, gyilkos; ne vágj oly veszett pofákat, hanem kezdd el" (III.2.). Hamlet gesztusai lehet, hogy nem eltúlzottak, színészi értelemben talán tökéletesek. Erkölcsi értelemben azonban – amelynek tükrözése szerinte a színjáték egyik fő feladata – sajnos meg kell állapítanunk, hogy annyira túlzásba viszi a bosszúálló hagyományos szerepét, hogy azzal „heródesebb Heródesnél". Shakespeare tragédiáiban szép számmal találunk többszörös gyilkosokat, még olyanokat is, akik gyermekeket ölnek vagy életnek meg, mint például Macbeth. Hamlet azonban egyedüli abban a tekintetben, hogy az ellenségei kárhozatát kívánja: ezt még a hírhedt Heródesről sem jegyezték fel.

Géher István rámutat, hogy Shakespeare korában „bajok voltak a jobb napokat látott sztorival".[39] A közismert *Ős-Hamlet* már nevetség tárgya volt, különösen a szánalmas kísértet és annak Hamlethez való viszonya. Shakespeare tehát alaposan átalakította, megreformálta a bosszútragédia egyébként roppant népszerű műfaját. „Ki kellett találni valamit, amitől tátva marad a száj" – hangsúlyozza Géher, a megoldás pedig főként Hamlet jelleme, személyisége, a titokzatos, problematikus, „melankolikus" hős. „Shakespeare tehát beleásta magát Hamlet tudatába" – és valóban az lett a dráma központi része. A tudatdráma fogalmát többen is vizsgálták, köztük Kiss Attila is.[40] Shakespeare azonban már azzal is újat alkotott, hogy a senecai bosszúdrámát, amelyet már a *Titus Andronicus*ban is gyakorlatilag a végletekig feszített, határozottan keresztény kontextusba helyezte, amellyel a korabeli uralkodó, a mélyen vallásos, démonokkal és boszorkányokkal vívódó Jakab király, a színház új patrónusának tetszését is elnyerhette, hiszen az ő életét és nézeteit is tükrözte.

Géher szerint „a nagytragédiák – cselekményük kezdő fokán és erkölcsi végelemzésükben – bűnügyi történetek".[41] Shakespeare-nek sikerült megdöbbentő nagytragédiát alkotnia a bosszútragédia ősi, már-már elcsépelt műfajára építve.

[38] Géher: *Shakespeare-olvasókönyv*, 202.
[39] Uo., 196.
[40] Kiss: *A tragikus hős tudatának felbomlása*, 79–95.
[41] Géher: *Shakespeare-olvasókönyv*, 196.

Miközben izgatottan várjuk, hogy kiderüljön a bűntény, Hamlet apjának eltitkolt meggyilkolása, több hosszú monológban és egyéb beszédben tárul elénk a főhős lenyűgöző, szerteágazó tudata, a „színház a színházban" élményében is részesülünk, majd meglepődve tapasztalhatjuk, ahogy a melankolikus hős egy ördögi kísértés áldozatává válik: maga is jónéhány embert megöl, mi több, még a kárhozatukra is törekszik.

„Vegyék föl tetemét. Ily látomás / Szép a mezőn, de itt szemlélve más" – szögezi le végül a győztes csatából érkező és a hatalmat döbbenten átvevő Fortinbras, Arany János költői szavaival, a romantikus hagyomány szerint csak Hamlet tetemére utalva (V.2.). Nádasdy pontosabb, lakonikus fordításában viszont: „Vigyék a holtakat. Ennyi tetem a csatatérre illik, ide nem."[42] A királyi udvarba valóban nem, de a színjáték során továbbra is lenyűgözhet bennünket a látvány, a cselekmény és a szó, legalábbis amennyit az adott rendezéstől kapunk, még akkor is, ha meghúzzák vagy átírják Shakespeare drámáját. Shakespeare tükrében mi is magunkra ismerhetünk, az erkölcsi vagy a történelmi, társadalmi és politikai problémák ma is érvényesek, noha azokat bizonyára más szemmel nézzük, mint a korábbi nemzedékek. A különböző szövegekben és fordításokban pedig tetszés szerint elmélyedhetünk továbbra is, amíg az időnk engedi, a tükör talán akkor is működik.

Irodalomjegyzék

Bernáth, András G.: *Hamlet, the Ghost and the Model Reader: The Problems of the Reception and a Concept of Shakespeare's* Hamlet, doktori disszertáció, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2013. https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/2315/1/Diszszertacio%20Bernath.pdf

Bernáth András: *Hamlet és a Szellem. A színjáték célja Shakespeare korában*, Szeged, Juhász Gyula Felsőoktatási, 2021.

Bradley, Andrew C.: *Shakespearean Tragedy*, London, MacMillan, 1919.

Bradley, A. C.: *Shakespeare tragikus jellemei*, ford. Módos Magdolna, Budapest, Gond-Cura–Palatinus, 2001.

Branagh, Kenneth: *Hamlet by William Shakespeare. Screenplay, Introduction and Film Diary*, New York, Norton, 1996.

Charles III: The King's Address to the Nation and the Commonwealth, *The Royal Family Channel*, London, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=E_5REdx2Vtk&ab_channel=TheRoyalFamily

[42] „Take up the bodies. Such a sight as this/ Becomes the field but here shows much amiss" (5.2.447–8). *The Folger Shakespeare*.

Coleridge, Samuel Taylor: *Lectures on Shakespeare (1811–1819*), Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016.

Frey, Roland Mushat: *The Renaissance Hamlet. Issues and Responses in 1600,* Princeton, Princeton University Press, 1984.

Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban*, Budapest, Cserépfalvi–Szépirodalmi, 1991.

Holderness, Graham: *The Faith of William Shakespeare*, Oxford, Lion Books, 2016.

James [VI. Jakab, Skócia királya, később I. Jakab, Anglia királya]: *Daemonologie. In Forme of a Dialogue*, Edinburgh, 1597. https://sacred-texts.com/pag/kjd/

James: *The Trve Lawe of free Monarchies: Or, The Reciprock and Mvtvall Dvetie Betwixt a free King, and his naturall Subiectes*, Edinburgh, 1598.

James I: *The True Law of Free Monarchies and Basilicon Doron,* Toronto, CRRS Publications, 1996.

Kéry László: *Talán álmodni. Hamlet-tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1989.

Kiss Attila: A tragikus hős tudatának felbomlása Shakespeare két tragédiájában (Egyezések a *Hamlet*-ben és a *Macbeth*-ben), *Acta Universitatis Szegediensis. Acta Iuvenum. Sectio Litteraria,* Tomus IV, 1987, 79–95.

Quadri, Sami: King Charles III speech, *The Standard*, 2022. szeptember 12. https://www.standard.co.uk/news/uk/king-charles-iii-queen-speech-shakespeare-hamlet-horatio-b1024683.html

Shakespeare, William: *Hamlet, dán királyfi*, ford. Arany János, Budapest, Kisfaludy Társaság, 1867. https://mek.oszk.hu/00400/00486/00486.htm#d2784

Shakespeare, William: *Hamlet, dán királyfi tragédiája*, ford. Eörsi István, Budapest, Cserépfalvi, 1990.

Shakespeare, William: *Hamlet, dán herceg tragédiája*, ford. Nádasdy Ádám, *Színház,* XXXII. évf., 1999/10, drámamelléklet.

Shakespeare, William: Hamlet, *The Folger Shakespeare*.
https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/hamlet/read/

Shakespeare, William: *Macbeth*, ford. Szász Károly, Budapest, Ráth Mór Kiadása, 1886, https://mek.oszk.hu/04500/04585/html/magyar.htm#d1e13577

Shakespeare, William: *Macbeth*, ford. Szabó Lőrinc, in *Shakespeare összes művei*, V. köt., *Tragédiák*, Budapest, Európa, 1961.

Shakespeare, William: *Macbeth*, ford. Kállay Géza, Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 2014.

Shakespeare, William: Macbeth, *The Folger Shakespeare*. https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/macbeth/read

Ward, David: The King and Hamlet, *Shakespeare Quarterly*, vol. 43, 1992/3, 280–302.

TÖRTÉNELEM SZÍNHÁZI SZÓSZBAN, AVAGY MIÉRT OLVASSUNK KIRÁLYDRÁMÁT SHAKESPEARE-TŐL?[1]

Pikli Natália

Mit tud ma egy magyar színházlátogató vagy filmnéző a késő középkori és kora újkori angol történelemről? A sok könnyen összekeverhető Henrik és Richárd nevű király mellett talán megjelenik egyesek képzeletében a „púpos Richárd", a hírhedt zsarnok, aki igazi machiavellista politikusként gátlások nélkül manipulál mindenkit, és gyilkoltat meg testvért, gyereket és politikai ellenfelet, bárkit, aki előtte áll a sorban a trón elérésében. Vagy felidéződhet még esetleg a 15. századi rózsák háborúja a York- és Lancester-házi királyi családok közt, amikor az angol arisztokrácia halomra gyilkolta egymást a trónért, és amely alapot szolgáltatott olyan mai filmes sorozatokhoz, mint a *Trónok harca (Game of Thrones)* vagy az itthon kevéssé ismert, de Angliában nagyon népszerű és fiatal férfi celeb-sztárokkal (Benedict Cumberbatch, Ben Whishaw, Tom Hiddleston) telezsúfolt *The Hollow Crown*, vagy Timothée Chalamet-vel a főszerepben a Netflixen futó A *király (The King)*.[2] Talán páran – főleg az operát szeretők – még megemlítenék Falstaffot a *IV. Henrik*ből, a kövér és jókedélyű lovagot, aki a tékozló fiúként bohémkodó Harry királyfi, a későbbi V. Henrik mulatótársa és pótapja. Hacsak nem vagyunk történészek, az egyre halványuló iskolai emlékek után a történelemre inkább ilyen fikciós művekből emlékszünk. Nem volt ez másképpen Shakespeare idejében sem, sőt, a színház egyfajta szabad oktatásként működött, mely az olvasni nem tudókat is ellátta némi történelmi tudással – a remek szórakozást

[1] Jelen írás kéziratrészlet a 2025-ben megjelenő és a magyar nagyközönségnek szánt *Shakespeare minden időkre* című monográfiámból (Budapest, Európa), mely nem készülhetett volna el azon tudás és inspiráció nélkül, melyet Géher Istvántól és Kállay Gézától kaptam.

[2] *Trónok harca (Game of Thrones),* HBO, 2011–2019, George R. R. Martin könyvei alapján; *The Hollow Crown*, BBC, 2012–2016, rend. Rupert Goold, Richard Eyre, Thea Sharrock; *A király (The King),* Netflix, 2019, rend. David Michod. A *The Hollow Crown* magyar filmforgalmazásba nem került, ezért nincs hivatalos magyar címe. A *II. Richárd*ból vett idézet magyar fordításából a jelzőt ki is hagyta Somlyó György: „for within the hollow crown / That rounds the mortal temples of a king / Keeps Death his court and there the antic sits" (3.2.). A királydrámák filmes feldolgozásairól sokan írtak, most csak a magyar Shakespeare-kutatókat emelném ki: Matuska Ágnes, Földváry Kinga, Szőnyi György Endre.

biztosító csaták, vér és pompa mellett. A nagyközönség a történelmet mindig jobban szerette emészthető és színes formában fogyasztani, inkább, mint hogy tudós könyveket olvasson, vagy száraz adatok halmazát böngéssze.

Persze a történelmi hitelesség kérdése régen is felmerült, és ma is ugyanúgy aktuális. Csak egy friss példa: 2013-ban erősítették meg a hírt tudósok, hogy a Leicesterben egy parkoló alatt, egy kolostor romjai közt megtalált középkori holttest valóban III. Richárd királyé.[3] És a „torzszülött", „kacskakezű", „púpos" III. Richárd igazából nem is volt púpos. A csontváz egy oldalirányban ferde gerincű (scoliosisos), de egyébként fizikumát tekintve egészséges, izmos férfi testéről tanúskodik. Ráadásul a Yorkhoz közeli Leicesterben ma is hősnek és nem gazembernek tartják Richárdot, hiába vesztette el a csatát a rózsák háborúja végén a város melletti mezőn, Bosworth-nél. A történelmet viszont mindig a győztesek írják, ahogy a szállóige tartja Napóleon óta. De így volt ez már a történetírás kezdeteitől fogva, a Tudorok pedig kimondottan jól értettek az imázsépítéshez. Amikor 1485-ben Richmond, a később VII. Henrik néven trónra lépő első Tudor-uralkodó legyőzte III. Richárdot és seregét Bosworth-nél, a halott király testét meztelenül kiállíttatta a York-párti nép tanulságára, mielőtt eltemettette – nem a katedrálisban, hanem mellette egy kolostorban. Az őt követő Tudor-uralkodók és történészeik pedig igen sokat dolgoztak azon, hogy az utolsó York-házi király nevét befeketítsék. Alig harminc évvel a bosworth-i csata után már úgy írt Thomas More III. Richárdról, mint végletesen ellenszenves, ambiciózus trónkövetelőről, aki elárulta a saját bátyját is, George-ot, Clarence hercegét. A humanista tudós More csak hétéves volt Richárd csatavesztése idején, azaz saját élményei nem lehettek, viszont a Tudor-uralkodó VIII. Henrik lordkancellárjaként Richárd egykori ellenfeleitől szerezte értesüléseit. Nem csoda, hogy akit művében láttat, az egy igazi „senecai felfogású zsarnok", akinek szokása volt „Szent Pálra esküdözni, mérgében ajkát harapdálni, tőréhez kapkodni", azaz már More igazi gazember-karaktert csinál belőle, ahogy Géher István kiemeli.[4] A politikai propaganda mindig ugyanúgy működött, amióta világ a világ.

Shakespeare viszont nem volt propagandista – bár nyilvánvalóan hatott rá mindaz, amit olvasott az angol történelemről a korabeli történészektől, nem az

[3] Bryony Jones: Body found under parking lot is King Richard III, scientists prove, *CNN*, 2013. február 3. https://edition.cnn.com/2013/02/03/world/europe/richard-iii-search-announcement/index.html (Letöltés: 2024. augusztus 1.).

[4] Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban*, Budapest, Cserépfalvi–Szépirodalmi, 1991, 57. Thomas More 1513 és 1518 között írta a befejezetlen *The History of Richard III*-öt, ezt csak 1557-ben adták ki nyomtatásban Londonban egy gyűjteményes műben *The Workes of Sir Thomas More Knyght, Lord Chauncellour of England, wrytten by him, in the Englysh tonge* címmel.

aktuális történelmi, hanem az emberi hitelesség érdekelte leginkább, az általánosabb történelemfilozófiai kérdések mellett. Mi az, ami hajtja a hatalmon lévőket? Hogyan torzít el az uralkodás vagy a hatalomvágy mindenkit? Milyen a jó, és mitől rossz a rossz király, és ezt hogyan képezik le a körülötte levők? Egyáltalán: hogyan működnek az emberi kapcsolatok hatalmi helyzetekben? Persze dramaturgiai céljai érdekében Shakespeare sok történelmi tényt megváltoztatott (ezeket majd említem is), egyszóval a történelem érettségire nem érdemes csak a királydrámáiból készülni. Viszont épp ezen általánosabb kérdések miatt maradtak érvényesek királydrámái évszázadokon keresztül, még akkor is, ha történelmi hitelességük megkérdőjelezhető.

III. Richárd, avagy a nagy gazember tragédiája

„York napsütése rosszkedvünk telét / Tündöklő nyárrá változtatta át" – kezdi a yorki Richárd, Gloster hercege, a regnáló király öccse a monológját és egyben a róla szóló drámát. Híres sorok, melyek szállóigévé váltak (nálunk Vas István fordításában), akárcsak a már III. Richárd néven a csatát (és életét) elvesztő Gloster utolsó szavai („Lovat! Lovat! Országomat egy lóért!").[5] A kliséket viszont érdemes időnként alaposabban megnézni és újragondolni: a történet végén Richárd nem gyávaságból kér lovat, hanem újra harcolni akar, bár minden ellene szól. Már tudja, hogy veszített. Ha gyáván megfutamodna, nem nevezhették volna a korban tragédiának a művet, és nem lenne máig erőteljes hatása a karakterének. Richárd gazember és gyilkos, de van benne valami nagyság.

Nézzük, Shakespeare hogyan épít fel egy nagyformátumú karaktert! Kezdődik az előadás: a színpad üres, majd bejön egy színész: bicegve érkezik a púpos Gloster/Richárd. Körülnéz (a Shakespeare-korabeli közszínház tere erre kiválóan alkalmas, három irányba nyitott a színpad), majd mikor mindenki kellően elszörnyülködhetett torzságán, a nézők szemébe vágja az első mondatot: „Now is the winter of our discontent / Made glorious summer by this son of York." Nemcsak téli rosszkedvről és ragyogó nyári napról beszél, elkápráztatva a nézőket a költői képpel, hanem bevonja őket saját bűvkörébe: „our", a 'mi' rosszkedvünk múlik épp el, itt és most („now"). Ezt a „now"-t a sor elején a hangsúly (és ezzel a jambus megfordítása) még erősebbé teszi: Gloster/Richárd vakmerően fittyet hány a szokásokra már első szavától fogva. Ez a radikális szabadság behúz minket.

[5] Az idézetek forrása a továbbiakban William Shakespeare: III. Richárd, ford. Vas István, in *Shakespeare összes művei*, 1. köt., Budapest, Európa, 1964, 837–934. Az angol idézetekhez az Arden Shakespeare kiadást használom: William Shakespeare: *Richard III*, szerk. Anthony Hammond, London, New York, Routledge, 1981.

Együtt vagyunk ebben a történetben, itt és most. Ráadásul a magyar fordításban nem látszik, de az angol eredetiben szójáték rejlik: a *sun*/*son* kiejtve ugyanúgy hangzik, azaz a téli rosszkedvet elűző megmentő nemcsak „York napsütése", hanem „York fia", aki vagy maga Gloster, vagy az épp most trónra jutott legidősebb York-fiú, a bátyja, IV. Edvárd.[6] A közönség egyszerűbb gondolkodású tagjainak elég megérteni az alaphelyzetet: a belháború, a tél, a viszály elmúlt, örülünk. A közönség ínyencebb, műveltebb rétege viszont élvezheti a játékot a szavakkal és jelentésekkel. Béke van végre, folytatja Gloster:

> Szelíden mosolyog a háború,
> Nem lovagol páncélos paripán,
> Hogy félénk ellenség szivét ijessze.
> Ehelyett fürge lábakkal szökell,
> A hölgy-szobákban léha lantzenére.
> De én, aki nem játszani születtem
> Sem tetszelgő tükröknek udvarolni,
> Kit durván véstek és szerelem fénye nélkül
> S riszáló nimfák előtt nem feszíthet,
> Kit megfosztottak minden szép aránytól
> S a természet becsapott termetemmel,
> Ki torzul, félig kész, s idő előtt
> Küldettem e lélegző világba,
> Bénán s idétlenül, hogy a kutyák
> Megugatnak, ha bicegek előttük –
> Én ilyen fuvolázó békekorban
> Nem is tudok egyébbel szórakozni,
> Mint hogy a napon nézem árnyamat
> És csúfságomat magam magyarázom:
> Én, mivel nem játszhatom a szerelmest,
> Hogy eltöltsem e csevegő időt –
> Ugy döntöttem, hogy gazember leszek
> S utálom e kor hiú gyönyörét.

Mesterien felépített monológ és manipuláció. Gloster zseniális színész, és kényére-kedvére játszik a közönség érzelmeivel: a béke öröméből szinte észrevétlenül

[6] A kvartó és fólió kiadásban „son" szerepel, a későbbi Shakespeare-kiadó Nicholas Rowe javította ezt először „sun"-ra a 18. században, és sokan átvették tőle. Shakespeare korában egy ilyen szójáték és az, hogy a nyomdai betűszedő épp mit olvasott ki a kéziratból, eldönthetetlenné teszi, hogy eredetileg mi volt a szerzői szándék a leírásra.

siklunk át a szerelmi játszadozás képeire, és onnan egy hirtelen váltással Glosterre magára: „de én…". A korábbi elringatóan szép képekkel szembeszegezi saját torzságának képeit, és egyből áldozati pozícióba helyezi magát. Hiszen akit mindenki utál, a kutyák megugatják, mert torznak, csúfnak született, akit „megfosztottak", „becsaptak", az nem gazember, hanem áldozat. Szimpátiát kelt saját csúfsága kapcsán, és közben a szerelmi játszadozást is negatív irányba tolja el, lekicsinylően utal rá („riszáló nimfák", „fuvolázó békekor"), azaz feje tetejére állítja az eddigi pozitív képet a végre elért békéről. Mire idáig eljutunk, már megnyert minket magának, együttérzünk a csúfsága miatt bujdosó anti-szerelmessel (akárcsak pár száz évvel később a nagyorrú Cyranóval Edmond Rostand drámájában). Gloster konklúzióként vágja a szemünkbe: mivel a „szerelmes" nem a neki való szerep („since I cannot prove a lover"), nincs más megoldás: „I am determined to prove a villain". „Gazember leszek": vakmerő, dacos gesztus, meghökkenti és megnyeri a nézőt. Egy ennyire radikális döntés nem mindennapi, és ettől az erős gesztustól elvakítva a nézőben fel sem merül: más nem is lehet egy férfi? Háború idején csak katona, békeidőben csak szerelmes vagy gazember? Manipulálva vagyunk, és észre sem vesszük. Ráadásul a mondat ismét többjelentésű az eredetiben: az „I am determined" egyrészt aktív döntésre utal („elhatároztam"), másrészt passzív elrendeltetésre, a kálvini eleve elrendeltetés, a determináció tana szerint, ezt összemosva azzal a nézők képzeletében még élő középkori hiedelemmel, hogy külső és belső csúfság összefügg. Ha valaki torznak született, csak gonosz lehet. Van Glosternek más választása, mint gazembernek lenni? Tehát vagy a szabad választás merészségével nyeri meg Gloster a nézőket e pillanatban, vagy az iránta érzett szimpátiával, esetleg mindkettővel. A nézők már mindenképpen fogva vannak, és kíváncsian követik, mi lesz az első gaztett, amit Gloster meg is oszt velük azonnal, cinkossá téve a közönséget (akárcsak Aaron a *Titus Andronicus*ban). Középső bátyjáról, yorki George-ról (György), Clarence hercegéről híreszteli el, hogy ő tör a trónra és akarja megölni a legidősebb fivér, IV. Edward fiait, méghozzá egy jóslat alapján, miszerint „G" betű végez majd velük. Persze a közönség jólértesült része azonnal értékeli a drámai iróniát: ugyanazzal a betűvel kezdődik a George/György és a Gloucester/Gloster is – aki végül tényleg megöleti majd a kis királyfikat. Zseniálisan megírt monológ, és egyben játék a színházzal: Richárd nemcsak metaforikusan, a drámán belül „elementáris színész", ahogy Géher István nevezi,[7] hanem a valóságban is: a színpadon egy színész

[7] Géher István Richárd „elementáris színész" voltának elemzését helyezi értelmezése középpontjába. Richárd azért tud elérni a trónig, mert alakítása meggyőz mindenkit maga körül, de amikor király lesz, „ez a játszma vége. A valót nem lehet színlelni. A színész kiesik a szerepéből, bele az életbe, ahol kénytelenségből színészkedni kezd. Hamisan, durván, ügyetlenül. Kiderül róla, hogy ripacs." Richárd „radikális önzése" győztes stratégia, de csak addig, míg király nem lesz. Ott ez már nem

áll, aki a típusszerepeket emlegeti: szerelmes, gazember/rosszfiú, és nagyformátumú színészként játszik a nézők érzelmeivel. Shakespeare, akinek a színház volt a lételeme, imádta ezt a metaszínházi játékot egész karrierje során. A drámaíró ilyenkor kicsit kikacsint a nézőkre – színházban vagyunk, nézzétek!

Akárcsak a *Rómeó és Júlia* esetében, a dráma története nem eredeti, inkább az az izgalmas, ahogy Shakespeare megcsavargatja az ismert elemeket. Például azzal, hogy Richárdban a hatalomért minden eszközt bevető, machiavellista politikus képe mellett a zseniális színészt hangsúlyozza.[8] A történet adott: nemcsak a történelmi krónikák szolgáltatták az alapot, hanem volt egy korábbi dráma is (nem tudjuk, ki írta), a *Richárd yorki herceg igaz tragédiája (The True Tragedie of Richard the third)*, melyet a Királynő Emberei társulat játszott valamikor az 1580-as évek vége felé, és 1594-ben Thomas Creede kiadta kvartóként. Azaz a történet alapelemei adottak voltak, de érdekes megnézni, mit reklámoznak ebből a kvartókiadások címlapjai. A *True Tragedie* kiemeli IV. Edward halálát, fiainak, a két ifjú hercegnek erőszakos végét a Tower börtönben, és végül a Lancester- és York-házak egyesülését, sőt, még a király szeretőjének siralmas sorsát is címlapon reklámozza mint tanulságos példát „minden gonosz nő" számára.[9] Ezzel a hagyományosabb felfogással szemben a Lordkamarás Emberei által játszott shakespeare-i *The Tragedy of King Richard the Third* (kvartókiadás 1597-ben név nélkül és 1598-ban már Shakespeare nevével) nem elsősorban az olvasó erkölcsi érzékére, hanem az érzelmi hatásra helyezi a hangsúlyt: a drámát úgy hirdeti, mint amely tartalmazza Richárd bátyja elleni „hitszegő ármányát", „ártatlan unokaöccseinek"

működik, mert „[a]z egyes szám első személy nem térhet át fejedelmi többesre". Géher: *Shakespeare-olvasókönyv*, 58, 60.

[8] Niccoló Machiavelli *A fejedelem* (*Il principe*, 1513 körül, első kiadás 1532) című műve nem jutott el a korabeli Angliába, de a híre igen. Az anti-machiavellista francia Innocent Gentillet írása (1576) jól ismert volt Angliában franciául és latinul, később angolul is megjelent nyomtatásban Londonban (1602). Gentillet elítélte a hatalom gátlások nélküli megragadását, így lett Machiavelli a korabeli londoni színpadokon egyenrangú az ördöggel (lásd Marlowe *A máltai zsidó* című drámáját, ahol meg is jelenik az előhangban). Ha viszont valaki elolvassa az eredeti művet, világossá válik, hogy Machiavelli nem az ördög, csak a hatalom megszerzésének és megtartásának eszközeit írja le objektívan, a morális szempontokat mellőzve, ezzel akart segíteni a Medicieknek az egyesült Itália megteremtésében. De a mű felforgató voltát ő is érzékelte, nem adta ki, csak halála után öt évvel jelent meg nyomtatásban.

[9] „The True Tragedie of Richard the third: Wherein is showne the death of Eward the fourth, with the smothering of the two yoong Princes in the Tower: With a lamentable ende of Shores wife, an example for all wicked women. And lastly, the coniucton and ioyning of the two noble Houses, Lancester and Yorke. As it was playd by the Queenes Maiesties Players, London, Printed by Thomas Creede, and are to be sold by William Barley, at his shop in Newgate Market, neer Christ Church doore. 1594." Creede szerepéről és erről a kvartóról lásd Amy Lidster: *Publishing the History Play in the Time of Shakespeare: Stationers Shaping a Genre*, Cambridge, Cambridge, University Press, 2022, 61–64.

„siralmas meggyilkolását", Richárd „zsarnoki trónbitorlását", és „egész gyalázatos életét és jól megérdemelt halálát".[10] Shakespeare (és társulata) jól érezte, hogy a történelmet nem a moralizálás, hanem az emberi érzelmek teszik átélhetővé, és így jól megjegyezhetővé.

A *III. Richárd*ban a főszereplő erőteljes első belépése után következő jelenetben Richárdot rögtön a bátyjával, Clarence-szel (York-i George) látjuk, akit már kísérnek is a Towerbe a király elleni összeesküvés vádjával. Épp hogy elhatározta Gloster, hogyan fogja eltávolítani Clarence-t a trónhoz vezető útjából, már meg is történt: ezt ma gyors filmes vágásnak nevezzük, és nem lepődünk meg rajta. (Hasonlóan sűrítő, „filmes" gondolkodást látunk a *Rómeó és Júliá*ban is.) A királydrámákban ez a sűrítés még fontosabb: a történelmi IV. Edward 1461–1470 és 1471–1483 között uralkodott, miután öccsei segítségével elődjét, a Lancester-házi VI. Henriket megfosztotta trónjától, aki viszont egy évre vissza tudta szerezni királyságát Warwick grófja és nem utolsósorban Clarence támogatásával. De végül Henrik börtönbe került, a Towerbe, és 1471-ben ott halt meg (tisztázatlan körülmények között), épp amikor IV. Edward újra bevonult királyként Londonba. Clarence-nek, az öccsének ugyan megbocsátott Edward, de csak rövid ideig. Eddig a történelem. Amit Shakespeare csinál belőle, az már színtiszta színház: látjuk, ahogy nemcsak királyok jönnek-mennek, de a Towerban is jönnek-mennek a politikát meghatározó figurák. Clarence épp befelé, a lordkamarás Hastings kifelé, és közben Gloster/Richárd együttérző fivérként vigasztalja Clarence-t, míg minden ármányt a bátyjukat körülvevő nőknek tulajdonít, feleségének és több szeretőjének, Lady Greynek, Shore-nénak, valamint az özvegy anyakirálynénak („Ez az, ha nő uralkodik férfin", „ezt kéne tenni minekünk / Hogy visszajussunk a király kegyébe, / Felölteni e nők libériáját. / Ha már bátyánk ily nagy rangra emelte / Nejét meg azt az elnyűtt özvegyet, / Hogy legnagyobb úr ez a két banya." 1.2.). Tűrésre biztatja bátyját, majd, amikor egyedül marad a színpadon, kitör belőle a gazember öröme: „Derék, együgyű Clarence! Úgy szeretlek, / Hogy lelkedet mindjárt az égbe küldöm. / Ha kell az égnek ajándék kezemtől." Jól végzett munka, sikeres manipuláció, miért ne örüljön neki? Még akár ironizálhat is: tudja magáról, hogy gonosz, akinek nem lehet semmi köze a mennyországhoz, de nem bánja, sőt, viccelődik ezzel. A következő jelenet pedig nemcsak

[10] Ahogy az 1597-es első kvartó címlapján látható: „The Tragedy of King Richard the third. Containing, His treacherous Plots against his brother Clarence: the pittiefull murther of his innocent nephewes: his tyrannical usurpation: with the whole course of his detested life, and most deserved death." Ettől az 1598-as második kvartó csak helyesírásában tér el, illetve abban, hogy már feltünteti a színtársulat mellett azt is, hogy „By William Shakespeare". A Shakespeare-kvartók facsimiléi több helyen elérhetők az interneten.

továbbviszi, de egyben az első drámai csúcspontként jeleníti meg Richárd manipulatív (avagy színészi) hatalmát.

Shakespeare arcátlan, akárcsak Richárd: a lehetetlen a legjobb kihívás. Richárd, miután kijelentette magáról, hogy a szerelmesé a tőle legtávolabb álló szerep, csábítóként lép fel. Azt a nőt akarja megnyerni magának – Lady Anne-t –, akinek „apját és urát megöltem". Kimondottam pimasz az angol megfogalmazás: „the readiest way to make a wench amends, / is to become her husband and her father". Vas István fordítása picit elvesz a stílus szemtelenségéből, ami ma körülbelül így hangozna stilisztikailag hű fordításban: 'a legegyszerűbb módja annak, hogy egy bigét kárpótoljunk, ha a férje és apja leszek'. Ez a jelenet kicsiben összefoglalja a dráma legfőbb jellemzőit, ezért részletesen elemzem.

Alabárdosokkal körülvéve érkezik Lady Anne, azaz Anna, a királycsináló Warwick gróf lánya, VI. Henrik holttestét kísérve. Itt Shakespeare ismét csal a történelmi időt tekintve: az előző király halála (1471) és a jelenlegi király, IV. Edward uralmának vége között (1483) egy tucat nagyjából békés év volt – itt viszont épp az előbb tudtuk meg Hastingstől, hogy „[a] király beteg, gyönge. Mélabús, / És orvosai komolyan aggódnak," azaz az 1471 és 1483, az egyik és az őt követő másik király (közelgő) vége egymás mellé kerül a shakespeare-i sűrítésben. Anna fenséges és fájdalmas, erősen rituális monológgal indít, melyben megátkozza nemcsak VI. Henrik, hanem az ő fiának, Anna férjének (szintén Edward, csak lancesteri) gyilkosát. Nemcsak a történeti hűséggel, de a shakespeare-i *VI. Henrik* 3. részével összevetve sem stimmel a dolog. A történelmi adat annyi, hogy VI. Henrik a Towerben halt meg 1471-ben, nem tudni, hogyan. Fia, Edward, 17 évesen a tewkesbury-i csatában maradt alul a York fivérekkel szemben, és sosem volt Anna férje, csak jegyese. A *VI. Henrik* 3. részében viszont a trónörökös (lancesteri, wales-i herceg) Edwárdot a három York-fiú egyszerre döfi le a csatatéren: Edward, aki a király lesz, Clarence és Gloster egyaránt beleszúrják kardjukat a testébe (*VI. Henrik,* 3. 5.5). Igaz, hogy ugyanebben a drámában Gloster egymaga szúrja le VI. Henriket a börtönben. Erre mondanák ma, hogy „continuity error", azaz ha Shakespeare tényleg eleve sorozatban gondolkodott volna, akkor Annának tudnia kéne, hogy Gloster csak az apját, nem a férjét ölte meg egyedül. De Shakespeare-t a figura jobban izgatja. Itt, a III. *Richárd*ban Glosterben sűrűsödik minden gonoszság, az ő „átkozott keze" lesz egyedül felelős após és férj haláláért, hogy még lehetetlenebb legyen Richárd vállalása: elhódítani egy holttest mellől azt, aki a legjobban gyűlöli őt.

Anna rituálisan megátkozza Glostert, már mielőtt a színre lép, és amikor belép, megparancsolva a koporsóvivőknek, hogy tegyék le terhüket, e regiszterben folytatja: „Milyen varázsló *[black magician]* hívta ezt a démont *[fiend],* / Hogy feltartson kegyeletes utunkon?" (1.3.). A „black magician" és a „fiend" Richárd

ördögi vonásait emeli ki, amit később újra és újra előhoz a jelenetben Anna, és később mások is („ördög", „pokol iszonyú lakája", „pokol legénye"), vagy ehhez kötődő állati képekben szólítja meg őt: „vadállat", „rothadt varangy", „kígyó". Richárd – akárcsak Petruchio A *makrancos hölgy*ben – belemegy a nyelvi játékba, de ezek szöges ellentéteként nevezi meg Annát: „édes szent", „angyal", sőt, hozzáteszi: „be not so curst", azaz ne legyél olyan komiszul makrancos vagy átkozódó (mint Kata). Mindketten értik és használják a vallási-rituális beszédmódot és hitet, de míg Anna ezzel Richárdot átkozza, felhasználva azt is, hogy a halott Henrik sebe újra vérzik gyilkosa jelenlétében (mint Arany Jánosnál a *Tetemre hívás*ban), Richárd az erkölcsök ütközésének térferéről a szerelmes, férfi-női csatatérre tereli át beszélgetésüket folyamatosan. Eközben mindketten épp olyan ügyességgel kapják fel és csavarják ki a másik által kimondott szavakat, mint Petruchio és Kata *stichomythia*-szerű szópárbajukban:

ANNA: Különös, hogy az ördög igazat mond.
GLOSTER: Különös, hogy az angyal csupa méreg.
Te nőiesség isteni tökélye,
Engedd meg nekem, hogy alkalomadtán
E vélt bűnöktől tisztázzam magam.
ANNA: Te férfiasság veszélyes ragálya,
Engedd meg nekem, hogy alkalomadtán
Híres bűneidért átkozzalak.
GLOSTER: Te szebb, mint nyelv leírhat, légy türelmes
És adj időt, hogy menthessem magam.
ANNA: Te rothadtabb, mint szív képzelhet,
Egy jó mentséged van: kösd fel magad.

Nehéz elhinni, de megtörténik a lehetetlen: egy holttest mellett állva ezzel az érzelmi intenzitással a gyilkosságoktól eljutnak a hálószobáig. Amikor Anna azt mondja, „Számodra nincs más hely, csak a pokolban", Richárd válasza az, hogy „[d]e van, ha éppen hallani akarod […] a hálószobádban." Döbbenetes a merészsége, már ahogy megállította a halotti menetet, majd ahogy szembeszegül Anna (jogos) vádjaival, végül pimaszul a szexre tereli a szót. Ez a vakmerőség egyszerre dühítő és nagyon szexi: aki ennyire bátran fittyet hány mindenre, abban van valami férfiasan vonzó. És ekkor Richárd taktikát vált. Eddigre bevonta Annát bűvkörébe, a körülöttük lévő alabárdosok és holttest szinte megszűntek létezni kettejük számára, már csak egy nő és egy férfi áll szemben egymással. És ez az a pillanat, amikor Richárd visszafordítja a vádakat Annára: a két férfi halálát nem az ő tőre okozta elsősorban, hanem Anna szépsége, „mely álmomban megkisér-

tett, / Hogy meggyilkoljam az egész világot / Egyetlen óráért szép melleden". Anna megdöbben, de még ellenáll szavakban, és átkozza, megvetően néz rá, sőt, leköpi, amikor felajánlkozik férjként – azzal az indokkal, hogy maga is Plantagenet-utód, hiszen ebből a régebbi királyi házból erednek a Lancesteriek és a Yorkiak is. Anna viszont a köpéssel testi területre tévedt, és innen menthetetlen a bukása: Gloster egyre hosszabban beszél, már nem engedi Annát szóhoz jutni, míg a monológ végén felajánlja neki, hogy ha nem tud megbocsátani (és elfogadni a szerelmét), akkor döfje saját kardját Gloster mellébe itt és most. Lehetetlen a helyzet: ha Anna is erkölcstelen gazember lenne, megtenné, de Anna erkölcsös, rendes nő. Mit tehet egy előtte feltárulkozó, meztelen mellét mutató férfival és egy fallikus tárggyal, a karddal a kezében?

GLOSTER: Ha bosszuló szived meg nem bocsáthat,
Nézd, neked adom éles kardomat,
S ha tetszik néked hű szívembe döfni,
Hogy elszálljon e lélek, mely imád,
Én megnyitom a halálos csapásnak,
S térden könyörgöm tőled a halált.
Ne várj, én öltem meg Henrik királyt,
De erre csak szépséged ingerelt.
No szúrj, kezemtől halt meg ifjú Edvárd,
De mi vitt rá? A te mennyei arcod.
Fogd hát a kardot, vagy fogadj el engem.

Anna közben többször nekiszegezi a kardot, de nem tud ölni, nem tud szembeszállni ennyi arcátlansággal. Érzelmileg annyira elfogult, hogy észre sem veszi Richárd manipulációját, aki ismét csak két szélsőséges alternatívát ajánl föl: ölj vagy ölelj. Anna számára nem marad más, mint a női „talán": nem mond igent, de elfogadja Richárd gyűrűjét, és elmegy. Elveszett. Richárd viszont ezután egy hosszú monológban ünnepli és ünnepelteti magát a színházi nézőkkel, akik nem tudnak nem egyetérteni vele, hiszen tényleg a lehetetlent vitte végbe, a halott após holtteste mellett csábította el annak özvegyét, akit ő ölt meg. És míg Edvárd „édes, gyönyörű úr", „bölcs ifjú" volt, Gloster „sánta, torzszülött". Hát csoda, hogy öröme ragadós? „Hercegségem egy koldusgaras ellen / Hogy önszemélyemet nem ismerem. / Esküszöm, azt hiszi, amit nem értek, / Hogy csodásan csinos fiú vagyok." Azaz Gloster a szerelmes szerepkörét is kiválóan el tudta játszani, megy is tükröt venni, hogy csodálhassa saját szépségét. (Ez az öröm majd a *Sok hűhó semmiért* Benedekjében is visszaköszön, csak kevésbé sötét háttérrel.) E jelenet a dráma egyik érzelmi és színházi csúcspontja, erős és forró intenzitású energi-

ával bír.[11] Kiválóan mutatja, milyen nagyszerű és vonzó tud lenni a gazember. Vagy egy kiváló színész. Emellett alátámasztja azt, amit Bachrach is kifejt a könyvében a nők szerepével kapcsolatban a királydrámákban. Ugyan összesen négy női szereplő van a *III. Richár*d 39 megjelenő karaktere között, de a történelmi események fikciósítása nélkülük nem működik, nagyrészt általuk válik átélhetővé és érthetővé a történelem.[12] Shakespeare ezekben a jelenetekben tudja igazán megmutatni az emberi viszonyokat és érzelmeket a történelmi adatok mögött.

A jelenet zárómonológjának párrímes záró sorai többértelműek: „Míg tükröt veszek, süss ki, drága nap, / Menetközben hadd lássam árnyamat." Richárd valóban e zűrzavaros és véres idők árnyéka, sötét oldala. Ugyanazt csinálja, mint a többiek, csak még gátlástalanabbul, még szabadabban. Semmilyen erkölcsi határ nincs számára, pedig még az őt végig támogató Buckingham is visszaretten, amikor IV. Edward hamarosan bekövetkező halála után a régensnek kinevezett Gloster megöleti Edward fiait (a jogos trónörökösöket) a Towerben. Shakespeare nem kíméli a nézőt érzelmileg: előtte egy rövid jelenetben még megismerjük a kis hercegeket (történelmileg 10 és 13 évesek), hogy még jobban elborzasszon minket e kedves, okos fiúk halála. Persze így, hogy minden akadály és trónörökös eltűnt Gloster elől, már nem nehéz ájtatossággal és némi színjátékkal meggyőznie mindenkit, hogy őt koronázzák meg. És innen kezdődik bukása, mert Richárd kiváló manipulátor, remek színész, de belül üres. Ő az a gonosz, aki Bosch képein jelenik meg az üreges testekben: a rossz nem egy „másik lényeg", hanem a jó, az emberi teljes hiánya.[13] Ez a végletes individualizmus, minden társadalmi normától való radikális szabadság, a gátlások és szimpátia hiánya viszont csak addig segíti Richárdot, amíg király nem lesz. Egyrészt egy király nem lehet „semmi", egy ország vezetéséhez tartalommal kell megtölteni azt a buborékot vagy héjat, ami épp a belső, szilárd mag hiánya miatt működött olyan jól Anna elcsábításánál vagy a főurak meggyőzésénél. Másrészt van egy olyan terület, ahol Richárd tehetetlennek bizonyul: az anyai gyász. Míg a Yorki Margit, azaz saját anyjának átkai

[11] Az 1995-ös *III. Richárd* filmben (rendezte Richard Loncraine) Ian McKellen és Kirstin Scott-Thomas kettőse a hullaház rideg falai között nem mutatja ezt az intenzitást, szerintem ez probléma is volt a filmmel kapcsolatban. Részletesen erről a filmről lásd Matuska Ágnes: Mediatizált világok teremtése. Shakespeare-drámák aktualizációjának kérdése két filmes adaptációban, *Hungarológiai Közlemények,* XLV. évf., 2014/3, 146–161.

[12] „Shakespeare's female characters […] play central roles in each play's engagement with fictionalising history." Hailey Bachrach: *Staging Female Characters in Shakespeare's English History Plays,* Cambridge, Cambridge University Press, 2023, 17.

[13] A jungiánus árnyék- és bűnbakelmélet, valamint a Hieronymus Boschhoz kötődő analógia és a gonosz mint hiány elméleti kifejtését lásd Natália Pikli: *The Prism of Laughter*, Saarbrücken, VDM Verlag, 2009, 60–67, 73–78.

leperegnek róla, a halott kis hercegek édesanyja, Erzsébet fájdalma nem hajol meg Richárd akarata előtt. Két fia elvesztése után nem engedi, hogy megmaradt lányát elvegye a frissen megözvegyült Richárd király (a feleségül vett Anna közben meghalt), csak azért, hogy trónját megszilárdítsa. És közben gyűlnek a fellegek Richárd fölött, sorra pártolnak el tőle korábbi szövetségesei, megelégelve zsarnokságát és módszereit. Érkezik a Lancester-ági Richmond (Henrik) mint új trónkövetelő, akiről egyszer még VI. Henrik megjövendölte, hogy király lesz. A döntő bosworth-i csata előtti éjszaka látjuk a Fortuna kerekén leszálló ágban mozgó Richárdot és a felfelé induló Richmondot, mindkettőjüket sátrukban, míg a Gloster/Richárd által megöletett vagy megölt szereplők szellemei mindkettőjüknek megjelennek. Egyiküket rituálisan megátkozzák, másikuk felé áldásukat és támogatásukat ajánlják fel. Ez a jelenet mutatja legtisztábban a *III. Richárd* allegorikus jelentésrétegét. Akárcsak egy moralitásjátékban, a megelőző korszak egyik legnépszerűbb műfajában, itt is allegóriaként látjuk az eseményeket. Richmond az Erény (Virtue), Richárd a Bűn (Vice), és a szellemvilág igazít el minket, hogy melyikük méltó az életre és dicsőségre („live and flourish"), és melyikük a kárhozatba vivő kétségbeesésre és halálra („despair and die"). Richárd felriad álmából, és egy pillanatra törés mutatkozik nem-emberi páncélján. Ennek színpadi megjelenítése nagyon izgalmas, tulajdonképpen a *Tévedések vígjáték*ának Dromio-féle „komikus skizofréniájának" kifordítása ez itt tragikus köntösben:

GLOSTER: Kék fények égnek. Holt éjfélre jár.
Hideg cseppek remegő húsomon.
Magamtól félek? Nincs itt senki más.
Én én vagyok, Richárd barátja.
Tán gyilkos van itt? Nem. Dehogynem: én.
Hát futni! Magamtól? Van okom erre:
Különben bosszút állok. Magamon?
Szeretem magamat. Miért? Talán
A jóért, amit én tettem magammal?
Nem, sajnos nem. Gyűlölöm magamat
Minden elkövetett gaztettemért.
Gazember vagyok. Nem, nem! hazudok.
Kérkedj, bolond! – Ne hízelegj, bolond!

De ez az emberi félelem csak pillanatnyi megingás. Richárd összeszedi magát, és csapatait magához illően biztatja: „Ha nem a mennybe, együtt a pokolba!" Győzelemre indul, a vereséget nem hiheti el. A csatában már csak pár mondatot hallunk tőle. A híres „Lovat, lovat!" felkiáltásra a hozzá még mindig hű Catesby

azt mondja: „Szerzek egy lovat! Menekülj, uram." De Richárd nem menekülni, harcolni akar: „Most életem a tét, / és én bevárom a kocka szeszélyét." Ezután már csak a korona tér vissza a színre, nem Richárd. Halálával lehetősége nyílt a lancesteri, más néven Tudor Richmondnak egyesítenie a két házat és a két rózsát („We will unite the white rose and the red"), és be is jelenti házasságát a yorki IV. Edward lányával, Erzsébettel, akit nem adtak feleségül Richárdhoz. Az általuk indított Tudor-házzal pedig „Isten mond ámen s élni kezd a béke". Legalábbis így végződik a dráma. De már Shakespeare egyik első tragédiájában, a *Titus Andronicus*ban is láthattuk, hogy a szentenciaszerű zárósorok, főként, ha az új hatalom képviselője mondja, könnyen bizonyulnak ironikusnak.

Persze ennél sokkal több izgalmas és tanulságos momentum van a drámában. Gloster/Richárd a politikai manipuláció és képmutatás magasiskoláját mutatja be, míg jobbkeze, Buckingham személyében az opportunista karrierpolitikus rajzolódik ki, az őket körülvevő főurak ide-oda ingadozása és változó emberi minősége pedig pontosan leképezi a mindenkori hatalmi elitet. Annyi a különbség, hogy a 21. században nem karddal, mérgezéssel és börtönnel vagy gyilkossággal intézik el a politikai ellenfelet, elég ehhez a média, a karaktergyilkosság vagy valamilyen anyagi természetű nyomás. Ezért érdemes nemcsak elolvasni, de egy jó színházi vagy filmes verzióban meg is nézni a *III. Richárd*ot. Érdekes királydráma: egyszerre értelmezhető allegorikusan, a Bűn és Erény csatájaként,[14] történelmi példaként, picit metaszínházi játékként és – szerintem legfontosabb módon – emberi tanulságként. A történelmet emberek működtetik, még a legnagyobb szörnyetegeket is emberi viszonylatokban ismerhetjük és érthetjük meg.

Irodalomjegyzék

Bachrach, Hailey: *Staging Female Characters in Shakespeare's English History Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023.

Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban*, Budapest, Cserépfalvi–Szépirodalmi, 1991.

[14] Egyes kutatók, pl. Anthony Hammond a saját Arden-kiadásában ezt tartja a dráma legfontosabb jellegzetességének, ezért nagybetűvel ki is emeli az allegorikus utalásként értelmezhető szavakat, mint Truth/Igazság, Nature/Természet stb., és hosszan elemzi Richárd Vice-karakterjegyeit. A Vice-ról lásd részletesen Matuska Ágnes: *The Vice-Device. Iago and Lear's Fool as Agents of Representational Crisis*, Szeged, JATEPress, 2011; Pikli: *The Prism*, ahol Richárdról és Falstaffról is ír röviden.

Jones, Bryony: Body found under parking lot is King Richard III, scientists prove, *CNN*, 2013. február 3. https://edition.cnn.com/2013/02/03/world/europe/richard-iii-search-announcement/index.html

Lidster, Amy: *Publishing the History Play in the Time of Shakespeare: Stationers Shaping a Genre*, Cambridge, Cambridge, University Press, 2022.

Matuska Ágnes: *Mediatizált világok teremtése. Shakespeare drámák aktualizációjának kérdése két filmes adaptációban, Hungarológiai Közlemények,* XLV. évf., 2014/3, 146–161.

Shakespeare, William: III. Richárd, ford. Vas István, in *Shakespeare összes művei*, 1. köt., Budapest, Európa, 1964, 837–934.

Shakespeare, William: *Richard III*, London, New York, Routledge, 1981.

Egyéb hivatkozások

A király (The King), Netflix, 2019, rend. David Michod.

The Hollow Crown, BBC, 2012–2016, rend. Rupert Goold, Richard Eyre, Thea Sharroc.

Trónok harca (Game of Thrones), HBO, 2011–2019, több rendező.

MACBETH, ANATÓMIA ÉS A BŐR SZEMIOTIKÁJA A KORA ÚJKORBAN

Kiss Attila Atilla

A budapesti járókelőkkel előfordulhatott 2013 közepén, hogy a város nyilvános hirdetési felületein egymástól nem messze három különleges anatómiai reprezentációt is láthattak, és mindhárom megjelenítésnek köze volt a színházhoz. A legfrissebb plakát a Maladype Színház új produkcióját, a *Macbeth/Anatómia* című előadást reklámozta, melynek bemutatója 2013. szeptember 6-án volt a Trafóban. A másik kettő az előző évből maradt kint, és mindkettő a kora modern anatómiai színház posztmodern örökösét, a plasztinált testeket felvonultató anatómiai kiállítást hirdette. Az első, 2008-as budapesti kiállítás után ugyanis 2012-ben már két anatómiai látványosság is vetélkedett egymással a fővárosban. A *The Human Body* és a *Bodies 2* kiállítás anyagai sok mindenben szinte megegyeztek egymással, az alkalmazott technológia is a Gunther von Hagens által szabadalmaztatott eljárásra épült, és a 2008-as, háromszázezer embert vonzó kiállítás után ezek az újabb események még népszerűbbnek bizonyultak.[1] Nem csoda, és a mindent átható posztmodern anatómiai érdeklődést jól szemlélteti, hogy a kortárs magyar színpadon is megjelent ez a perspektíva, amely a kora modern anatomizáló szokásokkal való összecsengése miatt egyedi megvilágításba helyezte Shakespeare tragédiáját.

A kritikai gondolkodás testi fordulata után kialakuló általános korporális érzékenység és a kora újkori tragédiák testi képvilágára, anatómiai kísérletezésére irányuló figyelem nemcsak a színpadon, hanem az újabb drámafordításokban, így a *Macbeth* legújabb magyar nyelvű változataiban is megmutatkozik. Egy példa erre a sok közül a darab végén megjelenő színpadi utasítás. Míg a korábbi

[1] „2008-ban az utcán állt a sor a Vam Design Center előtt, mert az emberek igazi holttestekből készített preparátumokat akartak nézni. Kiderült, hogy több mint 300 ezer magyar érdeklődik fokozottan az anatómia iránt, vagy legalábbis ennyien szeretnek borzongani egy kiállítóteremmé átalakított patológián. Négy év múltán most egyszerre két kiállításon is láthatók újra a bizarr testek: a Váci utcában The Human Body, a Király utcai Vam Design Centerben pedig Bodies 2 címen." Joób Sándor: Test test ellen Budapesten, *Index*, 2012. március 3. https://index.hu/kultur/2012/03/03/test_test_ellen_budapesten/ (Letöltés: 2024. március 19.)

fordítások (Szász Endre, Szabó Lőrinc) nem ügyeltek arra, hogy a végső párbaj csúcspontján szerepeltessék azt a szerzői instrukciót, hogy Macduff úgy hagyja el a színpadot, hogy közben a legyőzött Macbeth hulláját cipeli, addig sem Kállay Géza, sem Szabó Stein Imre figyelmét nem kerülte el a test mozgatásának, a holttest látványának fontossága, és részletesen lefordítják a színpadi utasítást.[2] A Maladype produkciója még a Szabó Lőrinc-féle fordítást használja, ugyanakkor a testre, az ember anyagiságának felbontására, a boncolásra irányuló koncentrációt a végletekig fokozza. Látnunk kell, milyen általános reprezentációs logikába és kulturális szemantikába íródik bele ez a kora modern anatómia és posztmodern színpadra állítása, amely oly érzékenynek mutatkozik a színház és az anatómia kapcsolatára. Dolgozatomban ennek a totális anatómiának a hagyományait, okait, színpadi hatásmechanizmusát vizsgálom.

Kettős anatómia: a tudat boncolásától a test anatómiájáig

Az anatomizálás nem először jelent meg valamely Shakespeare-dráma kapcsán hazai színpadon: bizonyára volt olyan dráma- és színházkedvelő, akinek a tudatában Bódy Gábor 1981-es, Szikora Jánossal együtt megvalósuló, győri *Hamlet*-rendezését, vagy 1982-es televíziós produkcióját idézte fel a Maladype Színház *Macbeth/Anatómia* plakátja, bár Bódy úttörő rendezése még nem a test, sokkal inkább a tudat anatomizálására helyezte a hangsúlyt. A tudat boncolása folyamatosan jelenlévő eleme volt a *Macbeth* magyarországi színpadra állításainak, és az anatomizáló figyelem a különféle rendezésekben fokozatosan átalakult a tudat és a test együttes feltárására tett kísérletté – így jutunk el különféle állomásokon keresztül a Maladype Színház 2013-as kettős anatómiájáig.[3] A nyolcvanas évektől kezdve az interpretációs kísérletek és a színpadi produkciók egyszerre figyel-

[2] Kállay Géza fordításában: *„Kimennek, közben vívnak. Harsonák. Majd újra belép Macbeth és Macduff, vívnak, Macbeth holtan elesik. Macduff kimegy Macbeth testével".* Színpadi utasítás, 5.8. vége. William Shakespeare: *Macbeth*, ford. Kállay Géza, Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 2014, 127. Szabó Stein Imre fordításában: *„Harcolva el. Csatazaj. Jön Macbeth és Macduff, harcolnak, Macbeth elesik. Macduff el, Macbeth tetemét vonszolva." Benn a pokol. Erzsébet-kori tragédiák. Szabó Stein Imre fordításai*, Budapest, Ulpius-ház, 2010, 218.

[3] Három évtized alatt, 1990 és 2020 között mintegy harminc *Macbeth* előadást mutattak be Magyarországon hazai színházak. Az adatokból kiderül, hogy Shakespeare tragédiája folyamatosan szerepelt a hazai színházak kínálatában a rendszerváltozás után is, és szinte valamennyi jelentős állandó társulat műsorára tűzte. Rendezte a darabot többet között Alföldi Róbert, id. Bagossy László, Balkay Géza, Fésős András, Galgóczy Judit, Kálloy Molnár Péter, Kiss Csaba, Kormos Tibor, Marton László, Sík Ferenc, Soós Péter, Tiwald György, Zsámbéki Gábor.

nek fel a kora modern tragédiákban működő kettős anatómiára, és ennek okait a szemiotikai fordulatban kereshetjük.

A Shakespeare-kritikában az 1970-es éveket követően közkeletűvé váltak és megsokszorozódtak az előadás-központú szemiotikai megközelítések. A kora modern színházzal kapcsolatos szó kontra kép és verbális kontra vizuális vita mérföldkőhöz jutott azon megközelítések kanonizációjával, amelyek az emblematikus színház anyagi feltételeit és reprezentációs logikáját vizsgálják: annak a szemiotikai térnek a logikáját, amelybe az angol reneszánsz drámákat írták és szánták. Csak a legfontosabb korai kutatási eredményekre utalok itt. Glynne Wickham vizsgálatai úttörő szerepet játszottak az emblematikus színpad tulajdonságainak feltárásában.[4] Robert Weimann a szerepjátszás populáris hagyományait nyomozva a *platea* és a *locus* különbségéről dolgozott ki azóta is megkerülhetetlen meglátásokat.[5] Alan C. Dessen a modern néző számára igyekezett hozzáférhetővé tenni Shakespeare színházi szókészletét és a korabeli színház befogadói szerkezetét.[6] Mindegyik irányultság a később előtérbe kerülő performancia-kutatás egyik előfutára volt, és amellett érvelt, hogy a drámai szöveg összetett megértése csak akkor lehetséges, ha a drámát egy aktuális vagy egy elképzelt színházi térben színpadra állítjuk.[7] Újra kell alkotnunk e darabok eredeti reprezentációs logikáját, mert csak e logika ismeretében lehetséges aktiválni a cselekményt, a képzettársítások szimbolikus-ikonográfiai hálózatát és az emblematikus kódokat. Emellett érvel Andrew Gurr is a fenti hagyományba illeszkedő színháztörténeti alapmunkájának újabb kiadása elé írt előszóban, amikor

[4] Glynne Wickham: *Early English Stages 1300–1660,* 3 vols., London, Routledge and Kegan Paul, 1959–1981, 213. Lásd még uő: Angol színpadok a korai időkben (részletek), ford. Farkas Zita, in Demcsák Katalin – Kiss Attila Atilla (szerk.): *Színház–szemiográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája,* Szeged, JATEPress, 1999, 291–298.

[5] Robert Weimann: *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*, Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1978.

[6] Alan C. Dessen*: Rescripting Shakespeare: The Text, the Director, and Modern Productions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002; *Recovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters,* Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

[7] A drámai szöveg műfaji sajátosságaiból fakad ez a kényszer, ugyanis ennek a szövegtípusnak az eldönthetetlenségei, jelentésbizonytalanságai, információhiányai és kitöltetlenségei meggátolják a koherens értelmezést, és szükségessé teszik, hogy a drámai szövegből performanszszöveget képezzünk, hogy a színházi térben dőljön el, hogyan és milyen körülmények között bonyolódjon le a cselekmény. A lehetőségként, csontvázként funkcionáló drámaszöveg a performanszszövegen keresztül aktualizálódik élő eseményként, ez pedig mindig az adott színházi tér reprezentációs logikájának alapján történik. Alan Dessen, az előadás-központú megközelítés egyik első teoretikusa felhívja a figyelmet arra, hogy az emblematikus színház korabeli pragmatikájának megismerése elengedhetetlen ahhoz, hogy a kora modern drámák jelentésszintjeit és koherenciáját megértsük. Dessen: *Recovering*, 39.

hangsúlyozza, milyen fontos, hogy tisztában legyünk azokkal a korabeli szokásokkal, társadalmi viselkedési kódokkal, szimbolikus jelekkel, amelyek megjelentek a korabeli színpadon, és amelyekre a drámaszövegek alapján sokszor csak áttételesen tudunk következtetni.[8] A londoni Globe színház helyreállításáról írt munkájában ugyancsak arra mutat rá Gurr, hogy Shakespeare (és következésképpen a kortársak) darabjainak értékes részeit nem sikerülhet megértenünk, ha nem vagyunk tisztában „a színház, a színpad és a nézőtér pontos alakjával és a megvilágítás adottságaival".[9] A színpad reprezentációs logikája döntő fontosságú minden dráma értelmezésében, mivel a műfaj jellemző tulajdonságaként a drámai szöveg jelentős mennyiségű információt felfedetlenül, potenciálisan rejt magában, ezek a fehér foltok pedig akkor töltődnek csak fel jelentéssel, amikor a szöveget megrendezik és aktualizálják a színházi előadásban. Ez az aktualizáció még jelentőségteljesebb a kora modern emblematikus színház esetében, ahol a színpad tulajdonságai, a tárgyak helyzete és a tér különféle irányai mind részesei voltak a szimbolikus képzettársítások rendszerének. Az emblematikus többértelműség nagy része el fogja kerülni figyelmünket, ha a megértés kortárs ikonográfiai, színházi vagy vallási hagyományai nem dekódolódnak olvasatunkban. Ez a dekódolás elkerülhetetlenül szükségessé teszi a szöveg által meghatározott színházi tér figyelembevételét.

A kora modern dráma újabb előadás-orientált megközelítései általában csak az emblematikus színház színpadának horizontális kiterjedését vették figyelembe, ami a *locus* reprezentációs logikáját és a *platea* interaktív, liminális terét foglalja magába; ez utóbbi volt az a dimenzió, amelyben a színházi illúzió és a valóság egymásba olvadt, egyesült, megkérdőjelezve mindkét világ önállóságát és önmagától való függetlenségét.[10] A vízszintes dimenzió összetett megnyilvánulásainak egyik példája az, amikor Puck a *Szentivánéji álom* végén, végső álomhozó monológjában összeolvasztja, és egyúttal szétoszlatja a darab és a közönség világát. Mindmáig kevesebb figyelmet szenteltek viszont a játéktér legalább ugyanilyen jelentős alkotóelemének, a vertikális dimenziónak, amelyen keresztül minden egyes kora modern darab beékelődött egy kozmikus, egyetemes rendszerbe. Ebben a kiterjedésben a dráma cselekménye és szemioticitása az alvilág és a mennyek között húzódó rendszerbe került bele, ami a reneszánsz színház középkori gyökereitől örökölt függőleges, analóg világrendet képviselte. Magát

[8] Andrew Gurr: *The Shakespearean Stage 1574–1642,* Cambridge, Cambridge University Press, 2009[4], 3. A Dessen és Gurr által képviselt kutatási irány legújabb eredményeihez lásd Mariko Ichikawa: *The Shakespearean Stage Space*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

[9] Andrew Gurr – John Orrell: *Rebuilding Shakespeare's Globe,* Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 18–19.

[10] Weimann: *Shakespeare and the Popular Tradition,* 212.

a kora modern színházat, amelynek alapjául az analóg gondolkodásmód és a mikrokozmosz-makrokozmosz filozófiája szolgáltak, a kozmikus rend és az egyetemes harmónia hatalmas emblémájának tartották. A Globe színház nézői úgy érezhették, a világ mikrokozmikus laboratóriumában vannak, melyben kozmikus kérdések kerültek boncasztalra. Ugyanakkor pontosan azért tudta megjeleníteni az angol reneszánsz színház a káoszt, diszharmóniát és zűrzavart, mert elsődlegesen a rend emblémájaként működött. A kozmikus és a társadalmi zavarok előtérbe helyezésének gyakran visszatérő technikája volt a színházi tér vertikalitásának megfordítása. Ez az inverzió a karneváli elem egyik jellemző vonása, de gyakran többet jelentett, mint csupán „feje tetejére állítást" vagy zűrzavart. A szexuális energiák felszabadulása májusnapkor, vagy a „[r]út a jó, és szép a rossz" (Kállay Géza ford.) pusztító zűrzavara a *Macbeth* legelején valóban a káosz víziói voltak, de véleményem szerint ennél sokkal látványosabbak és hatékonyabbak azok az esetek, amikor a vertikalitáson belüli pozíciók cserélődnek meg, és a legfelső metapozíciót elfoglalják és elbitorolják a talapzat, az alvilág képviselői. A színház vertikalitása igen erőteljesen tudta megjeleníteni az effajta inverziót, amely gyakran mindent átfogó tragikus iróniához vezetett. A függőleges irányultság megfordításának egyik legjobb korai példája a prototipikus angol reneszánsz bosszútragédiában, Thomas Kyd *Spanyol tragédiájá*ban található, ahol a mennyek metapozícióját, melyből valamiféle isteni terv kibontakozása lenne várható, a Bosszú Allegóriája és Don Andrea Szelleme foglalja el. Az alvilág e két ügynöke valószínűleg alulról felfelé haladva érkezett a helyére a kortárs színpadképben, keresztülhaladva a csapóajtón, feltehetőleg valamelyik színpad feletti erkélyre jutva. Így az alvilág képviselői itt a legmagasabb metapozícióba kerülnek – Isten transzcendentális pozíciója kizökken, de a darab szereplőiben ez nem tudatosul. A bosszúk szövevényes hálójában a szereplőknek egymást kell felülmúlniuk a cselszövésben és az ármánykodásban. Igyekeznek magasabb pozícióba jutni, mint a többiek, de nincsenek tudatában annak, hogy a legkiválóbb bosszúálló helye, amelyért mindnyájan küzdenek, már visszavonhatatlanul foglalt.

Számos más tragédia világának építőeleme az ehhez hasonlatos vertikális inverzió. A *Hamletben* a Szellem olyan ágens, aki alul és felül is aktív, megtagadva így egy isteni, transzcendentális referenciapont lehetőségét – a Szellem mindenütt jelenlevősége gyakran megjelenik a posztmodern adaptációkban is, így például Bódy Gábor rendezésében. A *Titus Andronicus*ban Aaron alulról emelkedik fel, és később gyakran a legmagasabb metapozíciót foglalja el, amit erőteljesen hangsúlyoz Julie Taymor filmadaptációja is, ahol Aaron kapja meg az egyetlen, a film egészét átfogó metaperspektívát nyújtó pozíciót. A *bosszúálló tragédiája* elején Vindice az alvilág képviselőjeként mutatja be Gloriana koponyáját, aki a túlvilágról visszatérve kísért a korrupt királyi udvarban; később,

miután Vindice jól láthatóan minden más fölé emeli, a koponya a tragédia mozgatórugójává válik. Bármikor olvassuk is ezeket a kora modern darabokat, értelmezésük során meg kell próbálnunk képzeletben színpadra állítani őket, annak érdekében, hogy elhelyezzük a cselekményt a színház szemiotikai terében, mégpedig vízszintes és függőleges értelemben egyaránt. Gloucester első monológja a *III. Richárd*ban el fogja veszíteni legfontosabb utalásait, ha nem a *Vice* pozíciójában képzeljük el őt, olyan *platea*-orientált karakterként, aki a bevonás mozgatórugójaként működik a színpad interaktív határain, és folyamatos, élénk kapcsolatot tart fenn a nézőkkel. Vindicét szintén úgy képzelhetjük el legjobban a darab elején – ismételten a korabeli emblematikus kódok és színpadi hagyományok alapján – mint a *memento mori* hagyomány képviselőjét, aki ugyanakkor nemcsak a szokásos moralizáló diszkurzust adja elő, hanem az ikonografikus koponyát is minden más fölé helyezi, ami az inverzió újabb példájához vezet. A sírból, azaz az alvilágból kiemelt halálfej a világ legmagasabb pontjára kerül – hogy aztán egy szempillantás alatt demetaforizálódjon is, immár nem többjelentésű emblémaként, csupán puszta csontdarabként megjelenve.

Az inverzió és az azt követő zűrzavar anatómiai precizitással és anatómiai képvilágon keresztül jelenik meg az angol reneszánsz tragédiákban. Az anatómiai figyelem arra koncentrál, hogy a felnyitott emberi test hogyan fedheti fel valamiféle, addig ismeretlen valóság titkait. Az anatómiai színházak és a drámákat színpadra állító színházak kapcsolatban álltak egymással, és fejlődéstörténetük is párhuzamos. Hillary M. Nunn rámutat, hogy a kora újkori London közönségének érdeklődése szinte azonos időben fordult az emberi boncolás és a színházi drámák felé.[11] Az anatomizálásnak a korban átfogó ismeretelméleti tétjei voltak. Az egész kora modern kultúrát egy táguló befelé fordulás jellemzi: talán paradoxnak hat a kifejezés, de a paradoxicitás az egész korszak tulajdonsága. Új találmányok, felfedezések, kinyíló ismeretelméleti horizontok jellemzik ezt az időszakot, melynek mélyén ott rejtőzik a szándék, hogy az ember áthatoljon a dolgok felszínén, hogy betekintést nyerjen abba a mélységbe, ami a világ homlokzata mögött terül el, hogy megvalósítsa a tapasztalat valamiféle közvetlenségét, valamilyen bizonyosságot a bizonytalanság idején. Ez a folyamatosan táguló befelé fordulás az egyik építőköve a Shakespeare és kortársai által a kor színpadára tervezett drámák képvilágának és dramaturgiájának. A harmónia és a rend megbomlását olyan világban vizsgálják, ahol a fizikai és mentális egység csonkolódik, felnyílik, átszakad és felboncolódik. Vándorútra kelnek a végtagok és más testrészek, de a mindent felölelő befelé fordulás nem csak a test szintjére korlátozódik. Mintha a tudat

[11] Hillary M. Nunn: *Staging Anatomies: Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy*, Farnham, Ashgate, 2005, 4.

laboratóriumában lennénk, újra meg újra betekinthetünk a mentális folyamatok anatómiájába is. A kora modern dráma *kettős, testi és mentális anatómiát* folytat, próbára téve a jelentés, a tudás és az identitás határait.[12]

E kettős anatómia két rendkívüli példája Shakespeare *Hamlet*je és *Macbeth*je. Mindkettő tudatdráma, amelyben a boncolás képvilága tulajdonképpen a főszereplő folyamatos élveboncolásává alakítja a darabot. A kora modern szubjektum tudatán keresztül átszűrt, feldolgozott és felnagyított önboncolásnak vagyunk tanúi, melyet a testről, a húsról, a bomlásról, a beszennyeződésről és a betegségről alkotott képek kísérnek. Jonathan Sawday rámutat arra, hogy a reneszánsz anatómia történetében egyfajta eltolódás volt megfigyelhető a nyilvános boncolástól a drámai előadásként működő közösségi látványosság, azaz az anatómus képletes önboncolása felé.[13] Az anatómiai színházban színre vitt önbemutatás és önboncolás párhuzamra lel a kora modern tragédia főszereplőjének kétirányú, tudati és testi ön-anatómiájában. Így tágul ki a tudatdráma fogalma, amit többek között John Bayley dolgozott ki, aki amellett érvel, hogy a négy „nagytragédia" közül három, a *Hamlet*, az *Othello* és a *Macbeth* a szubjektum belső, tudati folyamataira koncentrál, a mentális események nyomon követése háttérbe szorítja a cselekményességet, és folyamatosan behatolást enged a tragikus egyén tudatvilágába.[14]

[12] Ahogy Richard Sugg rámutat, a kora újkori anatómia ismeretelméleti tétje és presztízse párhuzamos a lélek anatómiájára irányuló igénnyel, amely később az anatómia szó analízissé alakulásával a pszichoanalízisben köszön vissza. Richard Sugg: *Murder after Death: Literature and Anatomy in Early Modern England*, Ithaca–London, Cornell University Press, 2007, 210.

[13] „The science of the body was to become not something to be performed only on dead corpses removed from the execution scaffold, but on the anatomist's own body". Jonathan Sawday: *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture,* London – New York, Routledge, 1995, 110.

[14] John Bayley vezeti be a kifejezést, és alkalmazza Shakespeare három nagy tragédiájára. „[…] *Hamlet, Othello* and *Macbeth* […] all enter and possess the mind and instantly become a part of it. Indeed, immensely realistic as they are, they seem to take place in an area of thinking, feeling and suffering that has taken over from life, in the same way that the area of the play has taken over, while it is in progress, from the lives of the audience. This sense of entrance into mental being, rather than into a world of action and suffering, distinguishes these plays". John Bayley: *Shakespeare and Tragedy*, London, Routledge and Kegan Paul, 1981, 164. Gellért Marcell is olyan tudatdrámaként értelmezi a *Hamlet*et, amelyben „a reflexió átveszi a cselekvés helyét". Lásd Gellért Marcell: Suiting „the action to the word, the word to the action": Staging the Mind in Shakespeare's *Hamlet* and *The Tempest*, in Kiss Zsuzsánna (szerk.): *„Our wonder and astonishment" – Shakespeare – „Varázslatod örök csodánk"*, Nyíregyháza, Nyíregyházi Egyetem, 2016, 70. Egybecseng ezzel Nyusztay Iván megállapítása is, aki a *Hamlet*ben megfigyelhető tétlenséggel kapcsolatosan megállapítja, hogy „az persze nem jelent verbális passzivitást, sőt. A hős reflexiója ott a legaktívabb, ahol a cselekvés lehetősége a legcsekélyebb. Gondoljunk a *Hamlet*re, amely talán azért is Shakespeare leghosszabb műve, mert benne oly kevés a cselekmény." Nyusztay Iván: Tétlenség és önazonosság a görög és a Shakespeare-drámákban, *Jelenkor*, 48. évf., 2005/6, 603.

A drámaszövegeket rendszerint a történelmileg sajátságos társadalom uralkodó színházmodelljének reprezentációs logikájára tervezik, ez a reprezentációs logika pedig az adott kor általános jelelméleti hozzáállásán, a szemiotikai diszpozíción alapul. Glynne Wickham az elsők között írta le és foglalta elméletbe azt a nagyszabású átmenetet, amely a kora modern kor szimbolikus jelentéshálózatokra épülő, emblematikus színházából a polgári színház fotografikus realizmusába vezetett át, és amelynek okai a tizenhatodik és a tizenhetedik század fordulóján a jelölés természetéről és a reprezentáció ismeretelméleti vonatkozásairól vallott elképzelések átalakulásában gyökereztek. Ez a fokozatos átmenet párhuzamos azzal, ahogy a modernitás episztéméje új szemiotikai hozzáállásra cseréli a középkori és reneszánsz pánmetaforikus gondolkodásmódot. A tizennyolcadik századra beálló új, felvilágosodás típusú, horizontális és szintagmatikus világmodell a kora modernnel ellentétben már nem kedveli a poliszémiát, a jelentések emblematikus hálózatát, és olyan fotografikus színházmodellt alakít ki, amelyben a környezet mimetikus megjelenítése az empirikus, objektív megismerésbe vetett új ismeretelméleti hozzáállást tükrözi. Shakespeare korában és színházában ez a két színházi reprezentációs logika egyszerre van jelen, és verseng egymással, megjelenítve azt, ahogy a korábbi, de még mindig erősen jelen lévő középkori, magas szemioticitású világmodell megkérdőjeleződik, mivel kibillenti az éppen csak megjelenő, de már kialakulófélben lévő modern világmodell.[15]

Az előadás-központú szemiotikai megközelítések elkezdték a kora modern drámaszövegeket a hipotetikusan helyreállított korabeli színházi kontextusban értelmezni, és rávilágítottak arra, hogy számos dramaturgiai bizonytalanság csak a rekonstruált reprezentációs logika alapján dönthető el, és a drámák jelentésrétegei az adott színházi térben való működésük alapján tárhatók fel. Ezek az elméleti és interpretációs megközelítések arra is fényt derítettek, hogy a kora modern ismeretelméleti válság számos hasonlóságot mutat a posztmodern korral, és talán ennek köszönhetően a nyolcvanas években jelentős affinitás alakult ki színházi és filmes producerekben, rendezőkben, előadás-központú értelmezőkben a kora modern színház reprezentációs logikája iránt. Az elmúlt harminc év reprezentatív magyarországi *Macbeth* előadásai erről az érzékenységről tanúskodnak. A magyar rendezők egyre inkább figyeltek Shakespeare tragédiájának azon részeire, amelyek csak akkor lendülnek működésbe, ha a kora modern emblematikus színházat irányító szemiotikai alapállás és térbeli, színházi reprezentációs logika alapján értelmezzük őket.

[15] „What we are really confronted with is a conflict between an emblematic theatre – literally, a theatre which aimed at achieving dramatic illusion by figurative representation – and a theatre of realistic illusion – literally, a theatre seeking to simulate actuality in terms of images". Wickham: *Early English Stages,* 155.

Mind a nemzetközi, mind a hazai *Macbeth* produkciók magukon viselték a nyolcvanas évek után a fent körvonalazott előadás-központú szemiotikai megközelítés hatását, és a rendezők igyekeztek számításba venni annak az emblematikus színháznak a jellemzőit, amelynek logikájára a darabot eredetileg tervezték. A shakespeare-i színház háromosztatú, függőleges térbeli elrendezése központi elemként rendszeresen megjelenik az előadásokban, és ez arra utal, hogy a kortárs rendezők egyre nagyobb jelentőséget tulajdonítanak azoknak a tudattartalmaknak és energiáknak, amelyek az emblematikus színház térbeli szintjeihez kapcsolódnak. Ez a függőleges tengely szervezi a kora modern emblematikus színház terét a menny, a föld és a csapóajtó alatti alvilág három dimenziójába, meghatározott szimbolikus tulajdonságokat rendelve azokhoz a szereplőkhöz vagy eseményekhez, amelyek jellemzően a három tér valamelyikét foglalják el.[16] Ez a vertikalitás a színpadi tragikus irónia szervezőelemévé is válik, hiszen ennek a tengelynek a feje tetejére állítása egyetemes zavart és diszharmóniát sugall, erre azonban a karaktereknek nincs mindig rálátása. Ha például a csapóajtón az alvilágból érkező Vészbanyák, vagy az eredetileg a színpad emberi életteret megjelenítő szintjére tartozó karakterek hirtelen magasabb pozíciót foglalnak el ennek a színházi térnek az univerzumában, akkor a gondviselésnek, a mennyei harmóniának a szintjét bitorolják.

A kora modern bőr szemiotikája és a Maladype Színház előadása

A budapesti Maladype Színház *Macbeth/Anatómia* című kísérleti produkciója a kora újkori anatómiai érdeklődés és reprezentáció iránti posztmodern affinitás egyik legújabb példája.[17] Kiteljesedik benne a kora modern tragédiák egyik fő szervezőelve, a kettős anatómia, és a mentális folyamatokat középpontba állító tudatboncolás elkezd együttesen működni a test radikális anatomizálásával. Az előadás egyik dramaturgiai fordulópontján Lendváczky Zoltán, aki a szerepösszevonások miatt lehet akár Banquo, akár Macduff vagy Malcolm is,

[16] A csapóajtó szerepéhez a kora újkori közszínházban lásd Tiffany Stern: *Making Shakespeare: the Pressures of Stage to Page*, London – New York, Routledge, 2004, 25–27. A csapóajtó használatát befolyásoló klasszikus, senecai hagyományokhoz lásd Andrew J. Power: What the Hell Is under the Stage? Trapdoor Use in the English Senecan Tradition, *English*, vol. 60, 2011/231, 276–296.

[17] Maladype Színház, 2013. szeptember 6. Helyszín: Trafó. Rendező és díszlet: Balázs Zoltán; jelmez: Benedek Mari; zene: Szűcs Péter Pál. Szereplők: Lendváczky Zoltán, Orosz Ákos, Petrik Andrea, Szűcs Péter Pál, Tankó Erika. Köszönöm a színház vezetésének, hogy az előadás felvételét rendelkezésemre bocsátotta.

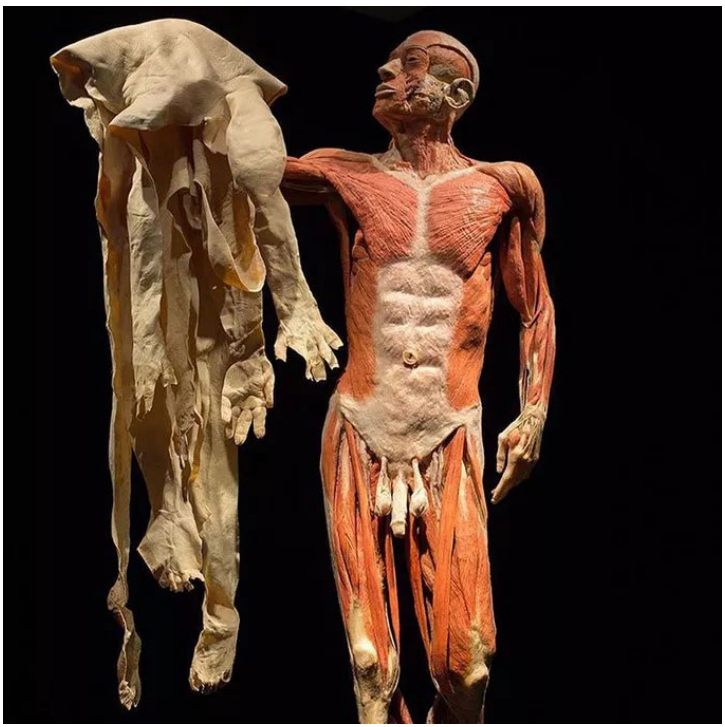
belép a színre, és ledobja a földre Macbeth mellé annak lenyúzott bőrét. A zsarnok testének kültakarója, melyen arcának pontosan felismerhető mása látható, a saját ölébe kerül, és egy hosszú percig Macbeth farkasszemet néz a saját arcbőrével.



1. kép. Macbeth saját bőrével szembesül (Macbeth / Anatómia – Maladype Színház; fotó: Czitrovszky Balázs).[18]

Úgy tűnik, saját bőrképmását szemlélve valamilyen végső felismeréshez, anagnorízis-ponthoz érkezik. Ezt az ábrázolást figyelemre méltó megoldásnak tartom a tragédiának ebben a merész adaptációjában, és meggyőződésem szerint a kora újkori anatómiai ábrázolásokkal és a posztmodern anatómiai kiállítások reprezentációival együttesen értelmezve a színpadra állítás egésze értelmes és érdekfeszítő produkcióvá áll össze, legalább részben megcáfolva a bemutató utáni, szinte egyöntetűen negatív kritikát.

[18] Forrás: https://www.maladype.hu/hu/sajto/galeria/item/519-macbeth-anatomia?fot%C3%B3%3Aczitrovszky-bal%C3%A1zs?6153 (Letöltés: 2024. március 19.)



2. kép. Saját bőrét felmutató korpusz a Body Worlds londoni kiállítását népszerűsítő internetes oldalon.[19]

A Maladype Színház produkciója a Trafóban zsúfolásig megtelt nézőtér előtt zajlott, de nem aratott sikert a kritikusok között, és a nézőket is alaposan kifárasztotta. Ahogy a kritikusok egyhangúlag megjegyezték, a túlhajszolt szimbolika, az eredeti, de a nagy színpadon működésképtelennek és beágyazatlannak bizonyuló technikai megoldások kioltották a lehetséges jelentéseket, öncélúvá, hatásvadásszá vált az előadás – úgy vélem azonban, a kritikusok nem voltak érzékenyek arra a „dermatológiai" perspektívára, amelyre a produkció épült. Zsedényi Balázs megfogalmazásában „az idő nagy részében a forma felülírja a tartalmat, majd a forma is elfárad, és a végeláthatatlanul hömpölygő, gyakran monoton, lassú és kimért szövegfolyam sehogy nem akar becsordogálni a közön-

[19] Forrás: https://www.groupon.co.uk/deals/viator-london-sights-attractions-10 (Letöltés: 2024. március 19.)

ség soraiba".[20] Tarján Tamás véleménye: „A *Macbeth/Anatómia* címmel bemutatott Maladype-előadás »végső jellege« nem mentes a kiagyalt műviségtől", és a produkció a rosszul értelmezett posztmodern csapdájába esik, a magamutogató alternativitás hajszolásába fullad.[21] Tompa Andrea azon a véleményen volt, hogy „az öt szereplőre csupaszított darab – vélhetően Balázs Zoltán dramaturgi munkája nyomán – sem olyan szellemi, sem olyan érzéki tartalmat nem tudott közvetíteni, ami bármit közölt volna az emberről, ami ezt az inkább kiagyalt, mint egy gondolatból, érzetből született formát feltöltötte volna".[22] Pethő Tibor azt rótta fel az előadás fő hibájául, hogy a színház beharangozó, meglehetősen bombasztikus ígéreteivel ellentétben „nem látni a rontás megígért anatómiáját".[23] A X. Gyulai Shakespeare Fesztiválon bizonyára valamivel jobban sikerült az előadás, Nagy András kritikája legalábbis nem annyira lesújtó, mint a Trafóban tartott premierről született írások, sőt, ő még azt is észreveszi, hogy „a főszereplő lényének anatómiájával kezdődő" előadás alapjául szolgáló tragédia olyan tudatdráma, amely a korporális anatómiához is kínálja magát: „éppen azért bizonyult a skót darab efféle felbontásra és újrakomponálásra alkalmasnak, mert Shakespeare egyik »tudatdrámájának« tekinthető, mintha csakugyan a kétségeivel, alkatával és persze ellenfeleivel vívódó főhős lelkén-elméjén belül volnánk".[24]

Tagadhatatlan, hogy igen megosztó, de rendkívül hatásos előadást hozott létre a Maladype Színház, amelyben leleményesen tálalták a testet egy korporálisan oly érzékeny posztmodern közönség számára. Fel kell ugyanakkor figyelnünk arra, hogy a „bőrtelenítés", a test megnyúzása, amely a kora újkori és a posztmodern anatómiai ábrázolásokban egyaránt előtérbe került, általános metaforája annak a kísérletnek,

[20] Zsedényi Balázs: Egy elsurranó patkány, *7ora7.hu*, 2013. szeptember 13. https://www.maladype.hu/hu/item/1833-zsedenyi-balazs-egy-elsurrano-patkany.html (Letöltés: 2024. március 19.)

[21] „A posztmodernitás és alternativitás egyik, rosszul értelmezett ismérve, hogy a cselekményt nem kell elmesélni, tessék keresztrejtvényt fejteni, vagy azt se, mert abban a mélységben, ahol járunk, és ahová magunkkal visszük a nézőt, nincs mese, csak érzület." Tarján Tamás: Lúdvérc, *Élet és Irodalom*, LVII. évf., 37. szám, 2013. szeptember 13. https://www.es.hu/cikk/2013-09-13/koltai-tamas/ludverc.html (Letöltés: 2024. március 19.) Ady Mária szintén a túlzsúfoltságot, a vizuális túlterheltséget kifogásolja: „Balázs Zoltán rendezése a későbbiekben nemhogy visszafogná ezt a vizuális ötletelést, de gegek és további különleges, látványos kellékek sorával teszi lehetetlenné, hogy a színészek között létrejöhessen az az energia, amely képes lenne a túlhajtottan jelentéses teret jelentékennyé tenni". Ady Mária: A díszlet anatómiája, *Színház*, 2013. szeptember 9. https://szinhaz.net/2013/09/09/ady-maria-a-diszlet-anatomiaja/ (Letöltés: 2024. március 19.)

[22] Tompa Andrea: Csupán szkeleton, *Magyar Narancs*, 2013. szeptember 12., 37. https://www.maladype.hu/hu/item/1832-tompa-andrea-csupan-szkeleton.html (Letöltés: 2024. március 19.)

[23] Pethő Tibor: Macbeth és a Pálcikaember, *Magyar Nemzet*, 76. évf., 254. szám, 2013. szeptember 17., 14.

[24] Nagy András: Macspeare, *Színház*, 2014. szeptember 15. http://szinhaz.net/2014/09/15/nagy-andras-macspeare/ (Letöltés: 2024. március 19.)

amellyel a szubjektum megpróbálja elérni a láthatón túli anyagot, a felszín alatti mélységet, a dolgok megjelenése, bőre alatti valóságot. Jelképezi azt a befelé irányuló kíváncsiságot és anatómiai attitűdöt, amely közös a kora modern és a posztmodern ismeretelméleti válságban. Az előadás központi szimbolikus színpadi eleme, az óriási patkánycsontváz kezdettől fogva többféle értelemben is anatómiai hangulatot kelt, folyamatosan elénk vetítve a tudat és a test együttes felboncolására irányuló kettős anatómia gondolatát. A patkánycsontváz ugyanakkor előrevetíti az a folyamatot is, amelynek során Macbethben az állatias, bestiális ösztönenergiák győzedelmeskednek: azok a szenvedélyek, amelyekről a kora modern kor azt tartotta, hogy ugyanúgy jelen vannak az állatokban is, mint az emberekben.[25] A Vészbanyák jövendölése mint méreg terjed szét Macbeth tudatában, identitásváltásra, szerepjátszásra, identitásának megkérdőjelezésére készteti, mígnem a kétségek, a gyanakvás, az önmarcangolás végül tudatának fokozatos felbomlásához vezet. Nemcsak az ambíció, a szexuális ösztönök, a vágy emelkedik a felszínre Macbethben és Lady Macbethben, akik üzekedő vadállatokként lovagolják meg, majd szedik fokozatosan darabjaira a rágcsáló csontvázát: a lelkiismeret szava, a rokonság kötelékének parancsa, a hitszegők árulása, a jövő bizonytalansága ugyanúgy patkány módjára rágják belülről agyukat. „Skorpiók nyüzsögnek a fejemben, / Szerelmem!"[26] – mondja Macbeth, és az előadás ezt a skorpióhadat helyettesíti a patkány felnagyított csontvázával. A bőr, a máz, a maszk azonban előbb-utóbb lekerül Macbethről, és meg kell látnia, hogy a tok, ami eddig a különféle szerepeken végighordozta, valójában üres. Felemésztette a fekély elterjedése, szétrágta belülről az egyéniség korrumpálódása, ahogy az előadás színpadi berendezése során alkalmazott, folyamatosan jelen lévő, élő patkányok végül szétrágják Macbeth levágott, ketrecbe zárt fejét. Az előadás nem elégszik meg a tudat felboncolásával, végrehajtja azt a testi anatómiát is, amely az egyén és a társadalom szövetében lévő korrupció, romlottság metaforájaként szerepel Sir Philip Sidney korabeli poétikai értekezésében.[27] Mindezt egy

[25] Gail Kern Paster: *Humoring the Body: Emotions and the Shakespearean Stage*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, 136. Paster felhívja a figyelmet arra, hogy a reneszánsz tragédiák karakterein még nem lehet azt a pszichológiai konzisztenciát számon kérni, amit a felvilágosodás után a szuverén önazonosság és a testetlenné vált tudat koncepciói alapján a nyugati gondolkodás összeköt az egyén és következésképpen a drámai karakter kategóriájával. A kora modern drámák karakterei anyagi beágyazottságú, a testnedvek egyensúlyáról alkotott korabeli elképzelések alapján megalkotott lények, akikben a szenvedélyek túlcsordulása, kibillenése könnyen a létezés állati pólusa felé billenthet. Vö. uő: The Tragic Subject and Its Passions, in Claire McEachern (ed.): *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 142–59.

[26] Kállay Géza fordítása. „Oh, full of scorpions is my mind, dear wife!" 3.2.38–39.

[27] Sidney úgy vélekedik, hogy a dráma alkalmazásának megvannak a megfelelő módjai, és a helyesen alkalmazott „tragédia felnyitja a legnagyobb sebeket, és megmutatja a hazugság hártyájával befedett kelevényeket". Philip Sidney: A költészet védelme, ford. Molnár Katalin, in Horváth

olyan transzmediális térben hajtja végre, ahol a hagyományos színészi munka keveredik a mozgásszínházzal, a pantomimmal, a varietével, a cirkuszi show-val és a bábjátékkal, és ahol a kísérleti, kultikus rock-számokat is feldolgozó zene folyamatosan kizökkenti, rálátásra készteti a nézőket.

A bőr mint felszíni takaró, amelyet el kell távolítani az igazság felfedése érdekében, nemcsak a boncolások ábrázolásában, hanem az angol reneszánsz tragédiákban is kitüntetett szerepet kap, és erre a *Hamlet* is, a *Macbeth* is figyelemre méltó példa. A Maladype előadásának értelemzéséhez jobban el kell mélyednünk a bőr kora modern szemiotikájában.

A királynő hálószobájában zajló jelenet során, anyját szinte kioktatva, Hamlet a spirituális korrupció vizuális metaforáját alkalmazza, amely érdekes módon a kora újkori tragédia egyik legkedveltebb testképét tartalmazza: a fekélyt.

> Anyám,
> az Isten szerelmére kérlek, ne kend a
> lelked ilyen álkenőccsel, hogy
> tébolyom beszél és nem a bűnöd. Ez
> lefedi a fekély felszinét,
> de közben bent a bűzös rothadás
> mérgez látatlanul.
> (3. 4. 141–146, ford. Nádasdy Ádám)[28]

A kora újkori kulturális képvilágban a fekély a legbensőbb fertőzés, a mélységben tapasztalható korrupció metaforájává válik, amelyet az énformálás és a színlelés társadalmi álarca takar – ez az álarc a „bőr és hártya" *(skin and film),* amit Hamlet az angol eredetiben említ. A tragédia gyógyító eljárása Philip Sidney szerint

István (szerk.): *Francia és angol poétikák, 1392–1603*, Szeged, JATE, 1975, 89. Molnár Katalin fordításában a „kelevény" szerepel, de fontos észrevennünk, hogy Sidney az „ulcer" szót használja, amely visszatérő képe a reneszánsz tragédiáknak. Az eredetiben: „So that the right use of Comedy will, I think, by nobody be blamed, and much less of the high and excellent Tragedy, that openth the greatest wounds, and showeth forth the ulcers that are covered with tissue". The Defense of Poesie (1583), in Allan H. Gilbert (ed.): *Literary Criticism from Plato to Dryden*, Detroit, Wayne State University, 1962, 406–462.

[28] Mother, for love of grace, / Lay not that flattering unction to your soul / That not your trespass but my madness speaks. / It will but skin and film the ulcerous place, / Whiles rank corruption, mining all within, / Infects unseen. A magyar fordítás forrása: William Shakespeare: Hamlet, dán herceg tragédiája, ford. Nádasdy Ádám, *Színház,* XXXII. évf., 1999/10, drámamelléklet. A Shakespeare-idézetek forrása: William Shakespeare: *The Riverside Shakespeare*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1972.

éppen abban a műveletben van, hogy eltávolítja ezt a hártyát, megtöri, felnyitja a felületet, hogy feltárja a fertőzést, és leleplezze az egyénben a belső hazugságokat, a társadalom testében pedig a besűrűsödött morális vagy politikai romlást. Sidney a tragédia szerepét taglalva szintén a fekély *(ulcer)* szót használja: a maszkok társadalmi bőrének megsértése arra irányul, hogy a fekély lecsupaszodjon mind a kollektív, mind az egyéni testben. A továbbiakban a fekélyt eltakaró szövetekre és a bőrre koncentrálok.

Ebből az anatómiai és reprezentációs szempontból nézve Hamlet az egyén szintjén azzal próbálkozik, ami a tragédia célja a közösségi szinten is: a lélek gyógyítása, a sebek kinyitása, a rejtőzködést biztosító szövet eltávolítása. Ha azonban a bőr az a testi boríték, amely elfedi a testet fizikai megbetegedéseivel együtt, akkor elgondolkodhatunk rajta, vajon mi lehet a lélek fedőrétege? Mi borítja be szellemi lényegünket, ha van ilyen? Mi a lélek bőre, miből alakul ki a felszíni réteg, „a film" a szellemen? A formálódó kora újkori szubjektivitás megjelenésének időszakában az emberi lény belső lelki lényegének elérhetőségéről vagy esetleges hiányáról folytatott protestáns viták közepette a kérdés növekvő intenzitással merült fel. Úgy gondolom, hogy ha a testi és a lelki tok vagy „tartály", a testi és a mentális bőr közötti összefüggések történetét Didier Anzieu bőr-énről szóló elméletének tükrében értelmezzük, akkor világossá válik, hogy ez a bőrből kialakuló ego vagy én, ahogy azt a kora újkori és a posztmodern anatómiai szokások összehasonlítása megmutatja, mindig rendelkezik történelmileg sajátságos reprezentációkkal, vizuális kifejeződésekkel is. Ezeknek a reprezentációknak a száma megszaporodik azokban az ismeretelméleti válsággal szembenéző korokban, amikor az én, a szubjektivitás mibenléte kérdésessé válik.[29] A bőrüket lobogtató kora újkori anatómiai korpuszok és a tragédiák felnyitott bőrű karakterei ugyanazt a felismerést tematizálják, ami miatt a posztmodern anatómiai kiállítások korpuszai izgalmassá válnak a mai befogadó számára: a bőr olyan határ a külső és a belső, a nem-én és az én között, amelynek felnyitása feltárhatja számunkra az emberi identitás rejtőzködő titkait.

Az angol reneszánsz tragédia ugyanolyan rögeszmésen foglalkozik a bőr jelenségével, amely lefedi a dolgok mélységét, és elrejti a legbelső valóság felépítését a nyilvánosság elől, mint az én, a szubjektivitás, az önazonosság kérdésével.

[29] Didier Anzieu: *The Skin-Ego*, trans. Naomi Segal, New York, Routledge, 2016. A bőr-én metaforáját Erdélyi Ildikó a következőképpen magyarázza: „A bőr-én tehát az anya-csecsemő kapcsolatából származik, amelyben anya és gyermeke mintegy közös bőrrel rendelkeztek, és közvetlenül kommunikáltak egymással. Amennyiben sikerül a szétválás okozta szorongáson túljutniuk, a gyermek szert tesz a bőr-énre. […] A bőr-én pszichikus apparátust védelmező funkciója hasonlatos ahhoz, ahogy a bőr a testbelsőt védi." Erdélyi Ildikó: Tudomány és művészet kölcsönhatása a francia pszichoanalízisben. Metaforikus elméletek, *Thalassa*, 19. évf., 2008/4, 75.

Már Caroline Spurgeon is megjegyezte a Shakespeare-drámák képrendszereivel foglalkozó, úttörő jelentőségű könyvében, hogy „Shakespeare különös figyelmet fordít a bőr textúrájára".[30] A kora újkori tragédiában az áthágás gyakran nem pusztán a társadalmi vagy politikai normák és törvények megsértését jelenti, vagy a testek megcsonkítását és boncolgatását, hanem elsősorban olyan cselekményt, amely a dolgok felszíne mögé hatol, és ismeretelméleti próbálkozásként keresi a felszín alatti mélységet, igyekezve tesztelni, próbára tenni a határvonalakat, amelyek elválasztják az olyan hagyományos ellentétpárokat, mint az élő és a halott, a halandó világ és a túlvilág, a külső és a belső.

Az emberi test, a teremtés isteni titkainak temploma és az egyetemes harmónia mintája kétségtelenül az egyik legérdekesebb területe volt ennek a kísérletezésnek. Az emberi test bőre a megismerés új határainak általános metaforájaként kezdett szerepelni abban a folyamatban, amelyet a kora újkor kiterjedő belső irányultságának nevezek: az emberi test és az emberi elme belső dimenzióinak egyre behatóbb vizsgálata volt ez. A nyilvános boncolás és az anatómiai színház népszerűségét a tizenhetedik század elejére csak a nagy közszínházak népszerűsége haladta meg: mindkettőben a bőrrel takart test volt a főszereplő.

A kora újkori tragédia figyelme a bőrre és annak sorozatos megnyitására irányul, és számos újabb értelmezés vizsgálta ezt az érdeklődést. Maik Goth hosszasan elemzi a „testi boríték performatív kinyitásának" gyakorlatát, és a reneszánsz tragédiában a bőrbe történő behatolás egyik formájaként felsorolja a gyilkolás, a csonkolás, a szúrás, a tőrvágás, a verekedés és a mészárlás számos példáját. Valóban, a kora újkori kultúra módszeresen színpadra állítja „azt, ahogy a külvilág erőszakosan, de módszeresen behatol a test sérülékeny belsejébe",[31] hogy kiderüljön, Norbert Elias megfogalmazásával élve, hogy mi a burok az emberi lényen, és mi van ebben bezárva – mi a tok, a tartály, amiben a *homo clausus* elhelyezkedik.[32] Szeretném azonban hozzáfűzni, hogy ez a bőrbe való behatolás mindig az új látási és megfigyelési szokások és a befelé forduló figyelem metaforája.[33]

[30] Caroline Spurgeon: *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, Cambridge University Press, 1952, 82.

[31] Maik Goth: Killing, Hewing, Stabbing, Dagger-drawing, Fighting, Butchery: Skin Penetration in Renaissance Tragedy and Its Bearing on Dramatic Theory, *Comparative Drama,* vol. 46, 2012, 144.

[32] Norbert Elias: *A civilizáció folyamata*, ford. Berényi Gábor, Budapest, Gondolat, 2004, 41–42. Elias vizsgálatait a heterogenitást hangsúlyozó posztstrukturalista szubjektumelméletek előkészítésének is bátran tekinthetjük. Történeti perspektívája feltárja számunkra, hogy a posztmodernben megkérdőjeleződő *homo clausus* voltaképpen a kora modern kor anatomizáló vizsgálatai után kezd el kialakulni.

[33] Michael Neill: *Issues of Death. Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1997, 159–161.

Ismeretelméleti és szemiotikai tétet hordoz egy olyan korban, amikor a *homo clausus*t egyidejűleg képzik meg egy kizökkentett középkori világmodell és egy feltörekvő, modernitást megelőlegező világmodell diszkurzusai. A bosszútragédiák tipikusan anatómiai képeibe ágyazva a bőr megsértése, felnyitása előtérbe hozza a valóság kiszámíthatatlan természetét, valamint azt a szorongást, amelylyel a kora újkori szubjektum arra törekszik, hogy felismerje, mi van a bőr másik oldalán. Andrea Ria Stevens a kora újkori kozmetikai eljárásokkal kapcsolatban arra hívja fel a figyelmet, hogy Shakespeare korában még nem volt igazi különbség az „ipari" festékek és a kozmetikai anyagok között. A kora modern emblematikus színházban tehát a színpadi vásznakon és kellékeken ugyanazokat az anyagokat látták a korabeli nézők, mint az emberi testeken, éppen ezért a színpadi festés nem kelthetett „természetes" hatást, sokkal inkább kitakarta saját mesterséges, színpadi jellegét, és a felszínek jelenlétére, szerepére irányította a figyelmet.[34] A felszínek vizualitására irányuló általános kora modern figyelem megértéséhez azt is figyelembe kell vennünk, amit Eric Mercer a színek alkalmazásának és a festékhasználatnak erőteljes elterjedéseként ír le: az Erzsébet-korban soha nem tapasztalt mértékben fellendült a belső terek festésének divatja, és szinte minden négyzetcentimétert festék takart, néha még az ablakokat is beleértve.[35]

A *Macbeth*től kicsit elkanyarodva érdemes feleleveníteni még néhány előfordulását a fekélynek és a bőr felnyitásának a kora újkori tragédiában. Sidney és Hamlet fekélyeit különös módon visszhangozzák Vindice szavai A *bosszúálló tragédiájá*ban, amikor azt ígéri, hogy növeli a herceg szenvedéseit a testi és a szellemi kínzás kettős anatómiájával:

> Ugyan! Korán van még; megkezdem itt
> Lelked fekélyekkel megtüzdelni. Lelked
> Fölsebzem, többé meg nem nyughatik,
> Mint dögvész hánykolódik kebeledben.
> (3.5.170–173, ford. Weöres Sándor)[36]

[34] Andrea Ria Stevens: *Inventions of the Skin. The Painted Body in Early English Drama, 1400–1642*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013, 3.

[35] Eric Mercer: The Decoration of the Royal Palaces from 1553–1625, *The Archeological Journal*, vol. 110, 1953/1, 153. „Throughout the greater part of the period the only reason for leaving anything unpainted seems to have been the physical impossibility of reaching it with a brush." Idézi Frederick Kiefer: *Shakespeare's Visual Theatre: Staging the Personified Characters*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 7.

[36] Puh, 'tis but early yet; now I'll begin / To stick thy soul with ulcers, I will make / Thy spirit grievous sore: it shall not rest, / But like some pestilent man toss in thy breast. Cyril Tourneur [Thomas Middleton]: A bosszúálló tragédiája, ford. Weöres Sándor, in Szenczi Miklós (szerk.):

A nyelv nélküli Hieronimo borzasztó látványa (Kyd: *Spanyol tragédia*), az ördögök által darabokra szakított Faustus gondolata (Marlowe: *Doktor Faustus*), a szisztematikusan megcsonkított Lavinia (Shakespeare: *Titus Andronicus*), a *Lear király*ban élve felboncolandó Regan mind a test szüntelen anatomizálását jelzi az angol reneszánsz tragédiában. Ezzel a látvánnyal kapcsolatosan ugyanakkor a felszínt áttörő igény, „a kelevény" mögé hatoló, anatomizáló kísérlet mellett különös figyelmet érdemel a bőr, pontosabban a bőr elvesztése, a felület eltávolítása. Megfigyelhetjük, hogy a kettős anatómia is kétféle értelemben működik: egyrészt arról van szó, hogy a tragédia mindig egyszerre boncolja a szubjektum testi és lelki, korporális és pszichés felépítettségét, előrevetítve azt a meglátást, hogy az ember mint társadalmi lény mindig egy heterogén pszichoszomatikus szerkezetként létezik. Ezzel egyidejűleg egy másik síkon is kettős anatómia folyik, hiszen a bosszúálló egyrészt anatomizálja, felboncolja ellenségeit, másrészt a folyamat óhatatlanul saját önboncolásához, végül önfelszámolásához vezet. Az ellenfelek anatómiáját rendezi meg a bosszúálló, de a megtorló anatómialecke egyúttal fokozatosan saját önfelboncolásává válik, melynek során saját személyiségét pőrére vetkőzteti, egészen önmaga elvesztéséig, ugyanis ebben az önvesztésben lehetséges a legjobban elsajátítani azokat a szerepeket, amelyeket a bosszú feladatának felvállalása tett szükségessé. „Legboldogabb az ember önfeledten"[37] – mondja Vindice, és ennek a látszólag paradox *ars poetica*nak az a magyarázata, hogy Vindice tulajdonképpen a neoplatonista, jellegzetesen reneszánsz önmegvalósítás programját hajtja végre, de ellenkező előjellel: önmaga megsemmisítését viszi tökélyre. Az emberi lény végtelen metamorfózisokon átívelő átváltozási képességének kiteljesítéséhez szükség van az önvesztés művészetére, arra az önanatómiára, amely aztán lehetővé teszi a bosszúálló számára, hogy ellenségeinek anatómiáját elvégezze. Más szóval, a bosszú művészetének elsajátítása érdekében a bosszúállónak ki kell lépnie a saját identitásából, szó szerint ki kell bújnia a bőréből.

Visszatérve a *Macbeth*hez: ezt a darabot hagyományosan nem tekintik bosszútragédiának, bár ugyanarra a metaszínházi dramaturgiai keretre épül, mint a bosszútragédiák.[38] Ebben a szerkezetben a főszereplő olyan célt tűz ki maga elé

Angol reneszánsz drámák II, Budapest, Európa, 1961, 239. Az angol idézet forrása: Cyril Tourneur [Thomas Middleton]: *The Revenger's Tragedy,* London, A & C Black, 1989.

[37] Weöres Sándor fordítása. „Man's happiest when he forgets himself", 4.4.85.

[38] Michael Neill amellett érvel, hogy nemcsak a *Hamlet*, de a *Macbeth* és *A vihar* is olvasható bosszútragédiaként, pontosabban különféle változataiként annak a drámai szerkezetnek, amelynek nem is a bosszú a fő összetevője, hanem az időhöz és az emlékezéshez való viszonyulás. Egyetértek ezzel a megállapítással, és magam is úgy gondolom, hogy ez az oka annak, hogy mai értelmezői horizontunkból oly sok kora modern drámát vagyunk képesek bosszútragédiaként

(igazságszolgáltatás, bosszú, a trón, a hercegség visszanyerése), amelynek elérése két nagy kihívás elé állítja. Az első az, hogy meg kell küzdenie az idővel, mégpedig kétféleképpen: egyrészt időt kell nyernie, hogy tervét kidolgozza és végrehajtsa, másrészt pedig a tudatában meg kell birkóznia a múlt állandó kísértésével, az emlékezés folyamatos feladatával. Ez olyan szüntelen oszcillációt eredményez a karakter tudatában a múlt és a feladat végrehajtásának jövőbeli ideje között, amely azzal a veszéllyel jár, hogy elméje felbomlik. A másik kihívás az, hogy a feladat totális szerepjátszást igényel: a karakternek olyan identitásokat, olyan szerepeket kell magára öltenie, amelyek idegenek eredeti személyiségétől. Eredetileg Hieronimo nem az ördögök élén masírozó gyilkológép, Hamlet nem egy feudális, militarista állam erős embere, Macbeth nem királygyilkos. A szerepjátszás metaszínházi keretei között, amikor a főszereplő valójában azt játssza el, hogy mennyire alkalmas a színészi mesterségre, és milyen elmés stratégiákkal tudja megtéveszteni a körülötte lévőket, a maszkok, a szerepek egy idő után felőrölik az eredeti identitást: a veszély megint az, hogy a főszereplő elméje megbomlik, és nem lesz visszatérés az eredeti önazonossághoz.

Hogy Macbeth milyen tökéletesen azonosult a felvállalt szereppel, és mennyire sikerült megsemmisítenie eredeti identitását, azt megrázó erővel jelképezi a Maladype Színház előadásában az, ahogy Macduff a lába elé dobja a zsarnok üres, semmit nem tartalmazó bőrét. A jelenet megértéséhez bővebben tárgyalom a bőr kora modern kulturális szemantikáját.

A felszínek legfontosabbikáról, a bőrről alkotott képzetek jelentős változásokon mentek keresztül a Tudor- és a Stuart-korban, így a tizenhetedik század elejére a bőr, amit addig az ókori Galenus tanításai alapján porózusnak és védtelennek gondoltak, erős védőpajzzsá változott, olyan erődítménnyé, amely körülzárja

---

vagy legalábbis bosszúdrámaként is olvasni, én azonban ebben a dramaturgiában sokkal nagyobb jelentőséget tulajdonítok a metadrámai-metaszínházi perspektívának, amely szintén következetesen végigvonul az angol reneszánsz drámák hosszú során, melybe beletartozik a *Spanyol tragédia*, a *Hamlet* és a *Szeget szeggel* ugyanúgy, mint a *Macbeth*, *A bosszúálló tragédiája*, *A vihar*, a *Kár, hogy kurva*, az *Amalfi hercegnő* vagy a *Hoffman*. Vö. Michael Neill: Remembrance and Revenge: *Hamlet*, *Macbeth* and *The Tempest*, in Ian Donaldson (ed.): *Jonson and Shakespeare*, London–Basingstoke, Macmillan, 1983, 36: „Typically, it seems to me, revenge tragedy involves a struggle to control and dispose of time: the opponents in this struggle are the politician (tyrant or usurper) and the revenger. The first is a new man whose drive to possess the future requires that he annihilate or rewrite the past: the second is a representative of the old order, whose duty is to recuperate history from the infective oblivion into which his antagonist has cast it. He is a 'remembrancer' in a double sense – both an agent of memory and one whose task it is to exact payment for the debts of the past."

az értékes szerveket és az ember lelkét.[39] Stephen Connor a bőr történetéről szóló monográfiájában ugyanakkor azt állítja, hogy az anatómia növekvő népszerűségének és a társadalmi, színházi boncoló gyakorlatok elterjedésének idején a bőr nem kapott nagyobb figyelmet, mint korábban a galenikus orvosi diszkurzusokban.[40] Az anatómus számára ez csak egy eldobható külső réteg volt, olyan függelék, amelyre a boncolás nem is fordított figyelmet. Az angol reneszánsz drámairodalom és a kor anatómiai képeinek fényében vitatom ezt az álláspontot. Connor azt állítja, hogy az önmagát megnyúzó ember visszatérő képei az anatómiai könyvekben csak példák arra, hogy az anatómus számára a bőr eldobható felesleg volt. Meglátásom szerint azonban a lefejtett bőr tartós jelenléte és az az ismeretelméleti tekintet, amely a test feltárulkozásának aktusába fonódik, a bőrnek mint feltáró, megmutató, leleplező elemnek a növekvő jelentőségét jelzi.[41]



3. kép. Önmagát nyúzó korpusz stációi Juan Valverde de Amusco munkájából (Historia de la Composicion del Cuerpo Humano, Róma, 1556, 169, 177).[42]

[39] Tanya Pollard: Enclosing the Body: Tudor Conceptions of the Skin, in Kent Cartwright (ed.): *A Companion to Tudor Literature*, Hoboken, Wiley–Blackwell, 2010, 111–122.

[40] Stephen Connor: *The Book of Skin*, London, Reaktion Books, 2004, 13.

[41] A hulla lenyúzott bőre már korábbi, a valódi anatómiakönyvek elődjének számító sebészi kézikönyvekben is megjelenik. Ezeket az útmutatókat először főként harctéri sebészeknek, felcsereknek készítették, de ismert például a francia Henri de Mondeville *Chirurgia* című műve 1306-ból, amelyben a bőrről szóló részt egy kültakarójától megfosztott emberi alak vezeti be, aki a vállán átvetett rúdon zászlóként viszi saját, hajkoronájával teljes bőrét. Vö. Jack Hartnell: *Medieval Bodies. Life, Death and Art in the Middle Ages*, London, Profile Books, 2018, Fig. 22.

[42] Forrás: National Library of Medicine. https://collections.nlm.nih.gov/bookviewer?PID=nlm:nlmuid-2294023R-bk (Letöltés: 2024. március 19.)



4. kép. Önmagát nyúzó korpusz stációi Berengarius Commentaria című művéből (Giacomo Berengario da Carpi [Berengarius]: Commentaria cu[m] amplissimis additionibus super anatomia Mu[n]dini, Bologna, 1521).[43]

Később a modernitás új kulturális képvilágában az anatómiai test ezen jelenlétét és kulturális képzetét elnyomja és felváltja az ego absztrakciója, a nyelv identitást konstruáló működése. Az anatómiai diszkurzusok után, amelyek a reneszánszban szüntelen erőfeszítéssel hatoltak az emberi test felszíne mögé, az emberi korpuszt a modernitás kezdeteinek korában egy új ideológiai bőrrel, vagyis a racionalizmus és a karteziánus ego újonnan kialakult diszkurzusaival kellett teljesen letakarni. Ez a folyamat azonban csak a tizennyolcadik századra hódít tért, a Descartes által bevezetett „tévedés", a radikálisan szétszakított test és elme szabályainak elterjedésével.[44]

Történelmi szempontból tehát talán annak a kora újkori folyamatnak vagyunk a tanúi, amikor az ember anatómiai, testi valósága feltárul a bőr alatt, és ez az átmeneti, ismeretelméletileg kísérletező időszak átvezet egy új korba, amikor az elvont, karteziánus ego működése, azaz a beszéd, a szuverén szubjektumról szóló diszkurzus lesz a szubjektumot takaró új bőr, a korporális valóságot elfedő kültakaró. A kora újkori anatómia után a modernitás szubjektuma új, nem átlátszó,

[43] Forrás: History of Information.com. https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=1862 (Letöltés: 2024. március 19.)

[44] Antonio Damasio: *Descartes tévedése. Érzelem, értelem és az emberi agy*, ford. Pléh Csaba, Budapest, AduPrint, 1996, 242. „Ez Descartes tévedése: a test és a lélek végzetes elválasztása, a mérettel s dimenziókkal rendelkező, mechanikusan működő, végletekig osztható testi anyag egyrészt, másrészt a megmérhetetlen, dimenzió nélküli, láthatatlan és feloszthatatlan lelki anyag elválasztása. Az a sugallat, hogy a gondolkodás és az erkölcsi ítélet, valamint a fizikai fájdalomból vagy érzelmi izgalomból következő szenvedés a testtől függetlenül létezhetnek."

diszkurzív bőrbe, vagy Norbert Elias kifejezését használva „új tokba" öltözik, ami nem teszi lehetővé a heterogén test áttűnését.

A *Macbeth* ennek a történelmi folyamatnak a disszektív, feltáró szakaszában született, és ekkor került a kora modern színpadra. Amit Macbethnek a tragédia vége felé fel kell ismernie, és amit a Maladype Színház ilyen brutális vizualitással megjelenít, az az, hogy a felszínen lévő bőr, a szerepjátszás, a maszkok mögött feltehetőleg ott rejlő eredeti identitása teljesen felbomlott. Sem önazonosság, sem valamilyen legbelső lényeg, emberi mag nem maradt benne, ő maga lett az egyre növekvő fekély, amelyet végül a tragédia anatómiai munkája tárt fel.

Ahogy a színpadkép központi elemét alkotó, óriási patkánycsontvázat, úgy Macbethet is darabokra szedi a tragédia. Az ösztönök, a szenvedélyek, a tudati és tudatalatti késztetések feltárásával, a Macbeth személyiségét felépítő hagymarétegek lehántásával a tragédia a bőr mögé hatol, és a zsarnok énjét metaforikusan jelképező bőr lufiként, felfújt és leeresztett bőrtömlőként roskad össze, de közben az előadás a saját bőrével és arcával szembenéző Macbethet szemlélő közönségnek is a bőre alá hatol. Nemcsak Macbeth bőrén hasad fel a varrat, hanem a nézők szubjektivitását egyben tartó ideológiai varrat, a szuverén, homogén, önazonos néző-identitás illúziója is felszakad a jelenet erejétől, hiszen a saját bőr-képmásával szembenéző Macbeth látványa bennünket, nézőket is arra késztet, hogy számot vessünk azzal, ami a saját bőr-énünkön keresztül a külvilág felé kommunikált kép mögött van.

Ennek az anatomizáló tragédiának a legsúlyosabb, a posztmodern kérdésfeltevésekhez hasonló ismeretelméleti, filozófiai, teológiai kérdésévé válik, hogy létezett-e egyáltalán valaha ilyen legbelső identitás Macbethben: van-e az emberben középponti, elidegeníthetetlen emberi lényeg, vagy mindig csak a társadalmi szerepjátszás építi fel szubjektivitásunkat? Másképp fogalmazva, visszatérve Elias metaforájához: a kora modern kort az anatómiai kísérletezések és azok színházi megjelenítései közepette annak a felismerésnek az izgalmas és egyben rendkívül riasztó lehetősége tartotta lázban, amely felismerés miatt a mai nézők számára is izgalmassá válnak az anatómiai kiállítások. A felnyitott bőr mögött lévő test valójában nem tokként, nem a lélek vagy valami esszencia vagy az identitás tartályaként működik, hanem az maga az emberi alapzat, amelyből a társadalmi környezet formál embert, és ez az alapzat elválaszthatatlan attól az éntől, aminek a társadalmi cselekvések résztvevőjeként gondoljuk magunkat, és erre az alapzatra épül minden emberi lény. Akár mélyen tragikus, akár ironikusan patetikus Macbeth arca, úgy néz ránk, mint az esendő Másik arca, amelyben a sajátunkat fedezhetjük fel, és amely arra szólít fel bennünket, hogy minden hibája ellenére érezzünk felelősséget a Másik iránt.[45]

[45] Vö. Emmanuel Lévinas: *Teljesség és végtelen*, ford. Tarnay László, Pécs, Jelenkor, 1999, 164.

Irodalomjegyzék

Ady Mária: A díszlet anatómiája, *Színház*, 2013. szeptember 9. https://szinhaz.net/2013/09/09/ady-maria-a-diszlet-anatomiaja/

Anzieu, Didier: *The Skin-Ego*, trans. Naomi Segal, New York, Routledge, 2016.

Bayley, John: *Shakespeare and Tragedy*, London, Routledge and Kegan Paul, 1981.

Connor, Stephen: *The Book of Skin*, London, Reaktion Books, 2004.

Damasio, Antonio: *Descartes tévedése. Érzelem, értelem és az emberi agy*, ford. Pléh Csaba, Budapest, AduPrint, 1996.

Dessen, Alan C.: *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters,* Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

Dessen, Alan C.: *Recovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Dessen, Alan C.*: Rescripting Shakespeare: The Text, the Director, and Modern Productions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Elias, Norbert: A *civilizáció folyamata*, ford. Berényi Gábor, Budapest, Gondolat, 2004.

Erdélyi Ildikó: Tudomány és művészet kölcsönhatása a francia pszichoanalízisben. Metaforikus elméletek, *Thalassa*, 19. évf., 2008/4, 63–86.

Gellért Marcell: Suiting "the action to the word, the word to the action": Staging the Mind in Shakespeare's *Hamlet* and *The Tempest*, in Kiss Zsuzsánna (szerk.): *„Our wonder and astonishment" – Shakespeare – „Varázslatod örök csodánk"*, Nyíregyháza, Nyíregyházi Egyetem, 2016.

Goth, Maik: Killing, Hewing, Stabbing, Dagger-drawing, Fighting, Butchery: Skin Penetration in Renaissance Tragedy and Its Bearing on Dramatic Theory, *Comparative Drama,* vol. 46, 2012, 139–162.

Gurr, Andrew: *The Shakespearean Stage 1574–1642,* Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Gurr, Andrew – John Orrell: *Rebuilding Shakespeare's Globe,* Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Hartnell, Jack: *Medieval Bodies. Life, Death and Art in the Middle Ages,* London, Profile Books, 2018.

Ichikawa, Mariko: *The Shakespearean Stage Space*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Joób Sándor: Test test ellen Budapesten, *Index,* 2012. március 3. https://index.hu/kultur/2012/03/03/test_test_ellen_budapesten/

Kiefer, Frederick: *Shakespeare's Visual Theatre: Staging the Personified Characters*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Lévinas, Emmanuel: *Teljesség és végtelen*, ford. Tarnay László, Pécs, Jelenkor, 1999.

Mercer, Eric: The Decoration of the Royal Palaces from 1553–1625, *The Archeological Journal*, vol. 110, 1953/1, 150–163.

Nagy András: Macspeare, *Színház*, 2014. szeptember 15. http://szinhaz.net/2014/09/15/nagy-andras-macspeare/

Neill, Michael: *Issues of Death. Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

Neill, Michael: Remembrance and Revenge: *Hamlet*, *Macbeth* and *The Tempest*, in Ian Donaldson (ed.): *Jonson and Shakespeare*, London–Basingstoke, Macmillan, 1983, 35–56.

Nunn, Hillary M.: *Staging Anatomies: Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy*, Farnham, Ashgate, 2005.

Nyusztay Iván: Tétlenség és önazonosság a görög és a Shakespeare-drámákban, *Jelenkor*, 48. évf., 2005/6, 601–618.

Paster, Gail Kern: *Humoring the Body: Emotions and the Shakespearean Stage*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

Paster, Gail Kern: The Tragic Subject and Its Passions, in Claire McEachern (ed.): *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 142–59.

Pethő Tibor: Macbeth és a Pálcikaember, *Magyar Nemzet*, 76. évf., 254. szám, 2013. szeptember 17., 14.

Pollard, Tanya: Enclosing the Body: Tudor Conceptions of the Skin, in Kent Cartwright (ed.): A *Companion to Tudor Literature*, Hoboken, Wiley–Blackwell, 2010, 111–122.

Power, Andrew J.: What the Hell Is under the Stage? Trapdoor Use in the English Senecan Tradition, *English*, vol. 60, 2011/231, 276–296.

Sawday, Jonathan: *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture,* London – New York, Routledge, 1995.

Shakespeare, William: *Macbeth*, ford. Kállay Géza, Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 2014, 127.

Shakespeare, William: *The Riverside Shakespeare*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1972.

Sidney, Philip: A költészet védelme, ford. Molnár Katalin, in Horváth István (szerk.): *Francia és angol poétikák, 1392–1603*, Szeged, JATE, 1975, 53–129.

Sidney, Philip: The Defense of Poesie (1583), in Allan H. Gilbert (ed.): *Literary Criticism from Plato to Dryden*, Detroit, Wayne State University, 1962, 406–62.

Spurgeon, Caroline: *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, Cambridge University Press, 1952.

Stern, Tiffany: *Making Shakespeare: the Pressures of Stage to Page*, London – New York, Routledge, 2004.

Stevens, Andrea Ria: *Inventions of the Skin. The Painted Body in Early English Drama, 1400–1642*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013.

Sugg, Richard: *Murder after Death Murder after Death: Literature and Anatomy in Early Modern England*, Ithaca–London, Cornell University Press, 2007.

Szabó Stein Imre: *Benn a pokol. Erzsébet-kori tragédiák. Szabó Stein Imre fordításai*, Budapest, Ulpius-ház, 2010.

Tarján Tamás: Lúdvérc, *Élet és irodalom*, LVII. évf., 37. szám, 2013. szeptember 13. https://www.es.hu/cikk/2013-09-13/koltai-tamas/ludverc.html

Tompa Andrea: Csupán szkeleton, *Magyar Narancs*, 2013. szeptember 12., 37. https://www.maladype.hu/hu/item/1832-tompa-andrea-csupan-szkeleton.html

Tourneur, Cyril [Thomas Middleton]: A bosszúálló tragédiája, ford. Weöres Sándor, in Szenczi Miklós (szerk.): *Angol reneszánsz drámák II,* Budapest, Európa, 1961, 181–282.

Tourneur, Cyril [Thomas Middleton]: *The Revenger's Tragedy*, London, A & C Black, 1989.

Weimann, Robert: *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*, Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1978.

Wickham, Glynne: Angol színpadok a korai időkben (részletek), ford. Farkas Zita, in Demcsák Katalin – Kiss Attila Atilla (szerk.): *Színház–szemiográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája,* Szeged, JATEPress, 1999.

Wickham, Glynne: *Early English Stages 1300–1660,* 3 vols., London, Routledge and Kegan Paul, 1959–1981.

Zsedényi Balázs: Egy elsurranó patkány, *7ora7.hu*, 2013. szeptember 13. https://www.maladype.hu/hu/item/1833-zsedenyi-balazs-egy-elsurrano-patkany.html

IRODALOM ÉS ETIKA

A KIMONDHATÓ ÉS A KIMONDHATATLAN KÁLLAY GÉZA ÉLETMŰVÉBEN

Pavlovits Tamás

Amikor a hallgatás és a beszéd egyaránt tilalmas, mi a helyes teendő?
Csan-buddhista koan[1]

Kállay Géza legutolsó könyvének címe rendkívül beszédes: *Mondhatunk-e többet?* Ez a kérdés roppant tömörséggel foglalja össze Kállay gondolkodásának lényegét. Azt jelenti, vajon mondhatunk-e többet annál, mint amit mondhatunk, mint amit mondani lehet. Kállay gondolkodását itt ez a kérdés fejezi ki. Nem állítás, hanem kérdés. Azt állítani, hogy lehet többet mondani a mondhatónál, ellentmondás. Azonban rákérdezni, vajon mondhatunk-e többet, az emberi gondolkodás egyik legtermészetesebb vágyát fejezi ki. Kállay Géza egész életműve, gondolkodása, a színházzal való szenvedélyes viszonya, a tanítással és a tanítványaival való kapcsolata mind e körül a kérdés körül forog. Legutolsó kötete pedig méltán utolsó darabja e lezáratlan életműnek. Mintha itt a gondolkodás, az életmű írásos része, valamint az élet és a halál forrnának egybe. A kérdés: mondhatunk-e többet? a szövegek mentén egyre mélyül és egyre erősebben cseng, hogy végül beletorkolljon a végső és végtelen hallgatásba.

Mondhatunk-e többet? A kérdés a mondás/beszéd és a hallgatás határait fürkészi. E fürkészésre csak az képes, akinek Wittgensteinnel együtt meggyőződése, hogy „létezik a kimondhatatlan".[2] Ha a létezés nem csak az anyagi valóságra redukálódik, amely a természettudomány empirikus és racionalista módszereivel maradéktalanul megismerhető, és amelyről a kétértékű logika nyelvén pontosan számot lehet adni, akkor természetesnek tűnik az a vágy, hogy a gondolkodás a kimondható természetesen adódó határain túli kutatására irányuljon. Ez a vágy végigvonul a filozófiai hagyományon. Hérakleitosz híres mondása szerint „a ter-

[1] *Kapujanincs átjáró*, ford. Miklós Pál, Budapest, Helikon, 1987, 65.
[2] Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés*, ford. Márkus György, Budapest, Akadémiai, 1989, 89, 6.522.

mészet rejtekezni szeret".[3] Ha az ember ki akarja elégíteni természetes tudásvágyát, akkor e rejtekező természet felé kell fordulnia. A természet kutatása mindig valami rejtettnek a feltárását jelenti. Erre utal az a mód, ahogy Heidegger a görög *alétheia* (igazság) kifejezést el-nem-rejtettségnek fordította. Ám korántsem biztos, hogy az embert saját adottságai alkalmassá teszik arra, hogy a természet minden titkához hozzáférjen. Sőt még abban sem lehetünk biztosak, hogy ha a megismerés eseménye során bepillantást nyerünk a természet titkaiba, akkor arról mindig maradéktalanul számot is tudunk adni. A megismerés és nyelv e sajátos viszonyára már Platón is figyelmeztetett a végső belátásról beszélve: „Ezért aki észnél van, sohasem fog arra vetemedni, hogy erre a [nyelvi] formára ültesse át azt, amit értelmével megragadott, főleg, ha e forma olyan megváltozhatatlan, mint az írásban rögzítés."[4] Ebből pedig a hallgatás parancsa következik. Arról, ami kimondhatatlan, hallgatni kell.

Kállay Géza azonban tudta, hogy a képlet korántsem ennyire egyszerű. A kimondhatót és a kimondhatatlant nem egy jól definiálható határ választja el egymástól, mint két országot vagy mint a létezés két területét. A kimondhatatlan folyton összekeveredik a kimondhatóval. Nemcsak rejtekezik a megismerhető-kimondható alatt vagy mögött, hanem folyton megmutatkozik a megismerhető-kimondható által. Ezért annak, aki a korai Wittgensteinhez hasonlóan meggyőződéssel vallja, hogy létezik a kimondhatatlan, a rejtekezés és megmutatkozás összefonódásának titkát kell megfejtenie. Sokat gondolkodtam azon, vajon miért foglalkoztatta Kállay Gézát annyira szenvedélyesen irodalom és filozófia viszonya. Először azt gondoltam, hogy e kettő határterülete érdekli őt, azok a szövegek, ahol a filozófia irodalmi jelleget ölt, vagy ahol az irodalom filozófiai mélységgel telítődik. Azt hittem, az foglalkoztatja, hogy ha megértjük, mitől válik irodalmivá egy filozófiai és filozófiaivá egy irodalmi szöveg, akkor tisztábban látjuk, mik az egyik és mik a másik sajátosságai és műfaji jellemzői. Már önmagában ez is egy érdekes kutatási terep lenne. Ám később rájöttem, hogy nem ez érdekli Kállayt. Sokkal inkább azért helyezte állandóan egymás mellé az irodalmat és a filozófiát, mert ettől az egymásravetítéstől azt remélte, hogy általa jobban hozzáférhetünk ahhoz a kimondhatatlanhoz, ami mind az irodalmi, mind a filozófiai szövegekben rejlik és kifejeződik. Sokkal jobban és hatékonyabban, mintha csak önmagukban vizsgálnánk a filozófiai vagy irodalmi szövegeket. Ez a gesztus arra a belátásra épül, hogy az irodalmi és filozófiai szövegek a kimondhatatlant hor-

[3] Geoffrey S. Kirk – John E. Raven – Malcom Schofield: *A preszókratikus filozófusok*, Budapest, Atlantisz, 1998, 287, 208. töredék.

[4] Platón: VII. levél, 343a, in uő: *Levelek. Platón összes művei kommentárokkal*, 13. köt., ford. Mészáros Tamás, Budapest, Atlantisz, 2007, 55.

dozzák, nyelvükben egyszerre kimondják és elrejtik igazi jelentésüket. Az irodalom és a filozófia egymás mellé helyezése egyszerűen kimozdítja az értelmezést azokból a komfortzónákból, ahol a műfaji tisztaságot tiszteletben tartó értelmezések mozognak. Ezek a Kállay-féle értelmezések sokszor meghökkentő társításokból indulnak ki: Descartes és Shakespeare, Kierkegaard és Shakespeare, Lévinas és Shakespeare, Camus és Wittgenstein stb. Ezek az első ránézésre különös társítások már eleve válaszok arra a kérdésre: mondhatunk-e többet? Mondhatunk-e többet, azaz közelebb férkőzhetünk-e a kimondhatatlanhoz, ha Shakespeare-t Lévinasból olvassuk, vagy ha Wittgensteint Camus-ből olvassuk? Most látom csak be, hogy ez egy hihetetlenül bátor, provokatív és egyben gyümölcsöző vállalkozás volt Kállay részéről. Persze ehhez a vállakozáshoz Kállay Géza kellett.

Kállay Géza filozófiai műveltsége gyakran a filozófusokat is megszégyenítette. Mi, filozófusok, sokat vesződünk azzal, hogyan hidaljuk át például azt a szakadékot a filozófián belül, ami a kontinentális fenomenológiai-egzisztencialista és az angolszász analitikus-nyelvfilozófiai gondolkodás között a 20. században kialakult. Kevesen mozognak otthonosan e két területen. Példaként Paul Ricœurt említhetném, aki hosszú éveket töltött az Egyesült Államokban. A másik példám pedig Kállay Géza. Kállay maga volt a híd az analitikus nyelvfilozófiai hagyomány és a fenomenológiai-egzisztenciálfilozófiai gondolkodás között. Az a könnyedség, amellyel e két hagyományban mozgott, már önmagában nagy teljesítmény. De mit mondjunk egy Shakespeare-t kutató irodalomtudósról, aki majdnem annyira otthon érezte magát a 20. századi angol irodalomban, mint a reneszánsz koriban? Kállayban tehát minden adva volt, hogy az irodalmi és a filozófiai diskurzust egymásra vetíthesse. Nyelvfilozófiai műveltsége révén kifinomult és egyúttal logikailag pontos elemzését tudta adni az irodalmi nyelvhasználatnak, ugyanakkor nem állt meg ezen a szinten, hanem érzékeny volt a szöveg mély, egzisztenciális, etikai jelentéseire is. Az érdekelte, miként viszi színre az irodalmi szöveg az életet magát, annak minden vonásával, végtelenül összetett jelentéskomplexumával, etikai és egzisztenciális vonatkozásaival és dilemmáival együtt, és hogy a filozófiai megközelítések miként engedik kibontani e komplexum mélységeit. Egyik legszellemesebb, az ortodox irodalomértelmezők számára talán bizarrnak tűnő és nehezen elfogadható fogása az, amikor Christopher Marlowe A *párizsi mészárlás* című drámájának egy rövid részletét átkölti. Az eredeti részlet egy párbeszéd egy hűtlen feleség és a férje között, aki levélíráson kapta a párját, és amelyet Kállay saját, a szöveghez való viszonyára fordít át. Mintha az eredeti szöveg, jelen esetben Shakespeare *Macbeth*je kapná rajta Kállayt, hogy bevett irodalmi megközelítések alkalmazása helyett filozófusok után „kujtorog".

Te hamis szerző, mondd, mi ez az írás?
Nem vagyok jó, hogy vágyad másfele visz,
Vagy sok fogalmad lett oly zavart benned,
Hogy szövegemre mástól kell kommentár?
Hát elfelejted, mit tanultál tőlem,
És Wittgenstein után kujtorogsz?
Shakespeare dicsfénye ragyogóbb-e attól,
Ha róla filozófus szeme ítél?[5]

Ez a rövid rész mintegy ars poeticaként is szolgál, amely kifejezi Kállay törekvéseit. Kállayt másfele viszi vágya, nem engedi megmaradni a „shakespeareológia hatalmas iparrá duzzadt" területén. A filozófia felé kacsintgat, amivel összezavarja a jól bevált tudományos fogalmakat és módszereket. Irodalomtudományos megközelítések helyett filozófiai értelmezéseket követ, mint jelen esetben is, amikor a *Macbeth*et Lévinasból olvassa. A fogalmak összezavarásával az a célja, hogy e zavar révén mutatkozzon meg a kimondhatatlan a szövegekben. Ez az eljárás ugyanakkor visszahat a filozófiára is: ugyanis mozgásba hozza a filozófiai fogalmakat, feloldja merevségüket, és kiszabadítja belőlük azt az elrejtett belső tartalmat, amelyet az adott fogalom nem kifejez, hanem sokszor inkább elrejt. Kállay ezt így fogalmazza meg: „A filozófiának, elsősorban a filozófia nyelvezetének az a feladata, hogy a rejtőzködés és a ki-nyílás, meg-nyilatkozás közötti feszültséget kimutassa, közszemlére tegye, tudatosítsa, és ezt úgy érheti el, ha a hagyományos, Szókratész és Platón utáni metafizikai fogalmakból épp a teremtő feszültséget, kettősséget rendre 'kioldja', kiszabadítja – a költői nyelv segítségével."[6] Kállay értelmezésében itt a filozófia feladata éppen az el-nem-rejtettség, a rejtőzködés feltárása, ugyanakkor saját nyelve által (és erre a 20. századi metafizikakritikák rendre rámutattak) sokszor ennek épp az ellenkezőjét éri el. Nem feltárja, hanem elfedi, elfelejti a létet, ahogy Heidegger mondaná. Kállay ezért a költői nyelvhez fordul, amely képes a nyelvi fogalmaknak ezt az elfedő mechanizmusát feloldani. Pontosan ebben látom a Kállay-féle értelmezések erejét: megpillantani és tetten érni a kimondhatatlant a kimondottban azáltal, hogy egymásba olvassuk a filozófiai és az irodalmi szövegeket. Mondhatunk-e ennél többet?

2015 őszén közösen tartottunk doktori kurzust Kállay Gézával az ELTE irodalomtudományi doktori iskolájában *Lévinas és az irodalom* címmel. A szeminárium célja az volt, hogy olyan filozófiai és irodalmi jelenségeket vegyünk szemügyre, amelyek szétfeszítik a hagyományos konceptuális kereteket. Lévinas-

[5] Kállay Géza: *Mondhatunk-e többet?,* Budapest, Liget, 2018, 157.
[6] Uo., 165.

ból indultunk ki, akinél az *il y a* fogalmát vizsgáltuk. Az *il y a* fogalma a heideggeri *Sein* fogalmától eltérően és a *Nichts* fogalmával szemben a létezés minimumát hivatott jelölni: egy olyan létezést, amelynek nincsen tárgya, meghatározatlan, szinte a semmibe játszik, és mégiscsak lét. Lévinasnál ez a fogalom a szorongás forrása. Kállay megfogalmazásában: Lévinas „a Semmihez fűződő iszonyunkat nem az élet(ünk) hiányához, nem a halálhoz köti (ahogy Heidegger teszi a *Lét és idő*ben), hanem épp egyfajta léthez: a lét minimumához".[7] Ezt követően a lévinasi *il y a* fogalmát olyan irodalmi jelenségekkel kapcsoltuk össze, amelyekben szintén megjelenik a léttel szembeni szorongás, a kiüresedés, az otthontalanság. Ehhez az abszurd fogalmát használtuk. Mindenekelőtt Albert Camus abszurd fogalmával foglalkoztunk a *Sziszüphosz mítosz*ában, majd pedig az abszurdnak nevezett irodalom területéről olvastunk szövegeket, nevezetesen Camus a *Közöny*, Kafka *A per* című regényét, valamint Beckett *Godot-ra várva* című drámáját. E szövegek közös pontja maga a kimondhatatlan volt. Sem a semmibe játszó tárgy nélküli létezést, sem az abszurd élményét nem lehet nyelvbe foglalni. Van ebben valami olyan többlet, amely a normál létezésbe is beleíródik, ám úgy, hogy láthatatlanul eltűnik benne, miközben folyton kapcsolatban állunk vele. Vannak olyan pillanatai az életnek, például a félálom lévinasi tapasztalata, vagy az a helyzet, amikor ráébredünk az élet végérvényes jelentésnélküliségére, amikor a kimondhatatlan tapasztalattá válik. Ám amint megpróbáljuk elbeszélni, narráció formájába önteni, érezzük, mily mértékben kudarcra vagyunk ítélve. És ekkor is felmerül a kérdés: mondhatunk-e többet?

A kurzus legvégén megfogalmazódott bennem egy kérdés, amelyet feltettem Kállay Gézának, és amely így hangzott:

> Én valamit keresek. Valami felé szeretnék nézni, nem mindig sikerül, de ezek a szövegek ebbe az irányba mutatnak. És ez lehet, hogy tényleg valami *otherwise than being* ('másképp, mint lenni'). Pontosan megfogalmazva, a kérdés az, hogy ezeket a szövegeket, nevezetesen a *Közöny*t, *A* pert, a *Godot*-t, miért nem érezzük nihilistáknak? Számomra úgy tűnik, hogy túl vannak a nihilizmuson, és én azt szeretném megérteni, hogy miért.

Kállay Géza ezt írta válaszul erre a kérdésre:

> Ami engem – mindig is – a legmélyebben foglalkoztatott, az nem az abszurd, bár azt hiszem, tudom mire gondolsz, amikor azt kérdezed, hogyan lehet, hogy a szövegek nem nihilisták (tényleg nem azok), azaz az ember azt mondja rájuk: igaz, miközben

[7] Uo., 171.

> a legrémesebb emberi léthelyzetek gyűjteményei. Ahogy Csehovról kérdezzük: hogy lehet, hogy az unalom, amit ábrázol, nem unalmas? Talán mert rögtön kívül is van rajta, és kineveti-kinevetteti. Beckett nagyon, a bohóctréfa szintjén, Kafka fanyar humorral, Camus legalábbis bölcsen mosolyog. Ami engem érdekel, az az, hogy hogyan lehet egy látszatvilág, ami végül is sehol sincs, mégis valóságosabb, mint a valóság. Számtalanszor próbáltam megfogalmazni, Shakespeare erre nagyon alkalmas, de még mindig nem tudom. Valahol az elismerés és az intimitás körül sejtek megoldást, a tudás felfüggesztése, és mégis csúcsra járatása egyszerre, valami tudás utáni megértés, belátás […].[8]

Kállay Géza e válaszában valami nagyon fontosat fogalmaz meg a fent sorolt szövegek kapcsán: noha ezek a szövegek nem valóságos léthelyezeteket visznek színre (a *Közöny* talán kivétel), hiszen a képzelet szülöttei, mégis magát a valóságot ábrázolják olyan erővel, ami a valós világnál is valóságosabbá teszi világukat. Nem a semmit jelenítik meg, nem azt sugallják, hogy az életnek, a létezésnek nincsen semmi jelentése, hanem azt, hogy a jelentés túl van a jelentésen, túl van a léten. És amit Kállay itt ír, az lényegében annak belátása, hogy a kimondhatatlan beleszövődik a kimondhatóba, és csak a kimondhatón keresztük férkőzhetünk hozzá. Az irodalmi művek a kimondható közegében mozognak, miközben a költői nyelv erejével szétfeszítik mindazt a fogalmi kategóriát, amely nem közvetíti, hanem elfedi a kimondhatatlant. És talán ezek a művek éppen ezért nem nihilisták: a szétfeszített keretek ugyanis valami „tudás utáni", tudás feletti belátáshoz vezetnek el, amelynek a tartalma már nem foglalható a nyelvbe. Ám ennek dacára mégis van egy sajátos hozadéka: tudniillik segít élni. Ezt fogalmazza meg Kállay Shakespeare lévinasi alapú metafizikai olvasatáról szóló tanulmányának konklúziójában:

> Itt van az „átjárás" az éjfeketén sötétlő szoba [a lévinasi *il y a*] *és* Macbeth huzatos, rideg, félelmetes kastélya között, és itt lehet keresni az egyik átjárót irodalom és filozófia között is. Hogy az élmény – legyen az hétköznapi vagy művészi – ne csupán egy meghatározott, ezért mindig részleges, történeti szituációban értelmeződjön, hanem közvetlen, bensőséges hatásként is. Ehhez pedig metafizikát művelő filozófusoktól is kell kommentár.[9]

Kállay gondolkodása tehát folyton a kimondható és a kimondhatatlan határát kutatta, azt kísértette. Most visszatekintve, nagyon mélyértelműen cseng a kérdés,

[8] Kállay Géza 2015. december 6-i levele.
[9] Kállay: *Mondhatunk-e többet?*, 180.

amely egyszerre lezárja és megnyitja az életművet: mondhatunk-e többet? Kállay életműve e kérdés kibontása, és amelyre végül is az a hallgatás a végső válasz, amelybe a szerző legutolsó műve után burkolózott. Arra a paradox és megoldhatatlan kérdésre, amely azt firtatja, mi a helyes teendő, amikor a hallgatás és a beszéd egyaránt tilalmas, Kállay Géza szellemében és a beállt végtelen hallgatás fényében talán Pszeudo-Dionüsziosz egy mondata válaszol a leghitelesebben: „Mindennél szebben beszél Istenről az, aki a belső gazdagság teljességéből fakadóan a legmélyebben tud hallgatni róla."

Irodalomjegyzék

Kállay Géza: *Mondhatunk-e többet?,* Budapest, Liget, 2018.

Platón összes művei kommentárokkal. Levelek, 13. köt., ford. Mészáros Tamás, Budapest, Atlantisz, 2007.

Wittgenstein, Ludwig: *Logikai-filozófiai értekezés*, ford. Márkus György, Budapest, Akadémiai, 1989.

Kirk, Geoffrey S. – Raven, John E. – Schofield, Malcolm: A *preszókratikus filozófusok*, Budapest, Atlantisz, 1998.

A TRAGÉDIA ANATÓMIÁJA

Szkeptikus gótika Mary Shelley *Frankenstein*jében[1]

Ruttkay Veronika

Kállay Géza emlékére

Érezzük, hogy még ha feleletet is adtunk valamennyi lehetséges tudományos kérdésre, életproblémáinkat ezzel még egyáltalán nem érintettük. Akkor persze nem marad egyetlen további kérdés sem, és éppen ez a válasz.
Ludwig Wittgenstein[2]

Az *Értekezés az emberi természetről* (1739–40) első könyvének legvégén David Hume felrajzol három alakot – az anatómust, a szörnyeteget és a felfedezőt – akik/amelyek feltűnően hasonlítanak Mary Shelley *Frankenstein*jének (1818) három elbeszélőjéhez. Shelley talán ismerte az *Értekezés*t;[3] naplójából tudjuk, hogy a regény megírásának idején Hume több művét forgatta, például az *Essays and Treatises on Several Subjects* és a *Four Dissertations* köteteit.[4] A jelen tanulmány célja nem az, hogy újabb bizonyítékkal álljon elő egy lehetséges filológiai összefüggés alátámasztására, hanem, hogy a két szöveget párbeszédbe hozza egymással

[1] Az itt közölt írás egy Kállay Géza emlékére készült angol nyelvű tanulmány enyhén módosított fordítása. A teljes szöveg eredeti megjelenése: Anatomy of tragedy: the skeptical gothic in Mary Shelley's *Frankenstein*, *Palgrave Communications,* vol. 6, 2020/35.

[2] Ludwig Wittgenstein: *Logikai–filozófiai értekezés,* ford. Márkus György, Budapest, Akadémiai, 1989, 89, 6.52.

[3] David Womersley: Hume and Mary Shelley, *Notes and Queries*, vol. 33, 1986/2,164–165.

[4] Lásd Paula R. Feldman – Diana Scott-Kilvert (eds.): *The Journals of Mary Shelley: 1814–1844*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987, 185–190. A szakirodalomból a Shelley–Hume kapcsolatot tárgyalja Monique Morgan: Frankenstein's Singular Events: Inductive Reasoning, Narrative Technique, and Generic Classification, *Romanticism on the Net*, vol. 44, 2006; Sarah Tindal Kareem: *Eighteenth-Century Fiction and the Reinvention of Wonder*, Oxford, Oxford University Press, 2014, 191; William Dean Brewer: *The Mental Anatomies of William Godwin and Mary Shelley*, Madison–London, Fairleigh Dickinson University Press – Associated University Presses, 2001, 215.

egy gondolati struktúra felvázolása révén, amelyben a *Frankenstein* és az *Értekezés* – legalábbis részben – osztozni látszanak.

Alcíme szerint Hume könyvének célja „a tapasztalati módszert *[experimental method]* bevezetni a morális tudományokba".[5] Ez a törekvés egy sor olyan kritikus pillanatot szül az *Értekezés*ben, amelyek sajátosan egybecsengenek a *Frankenstein*ben leírt gótikus kísérlettel. Az alábbiakban Shelley regényét egyrészt a szkepticizmus, másrészt a tragédia felől fogom értelmezni, az irodalomtudomány mellett a filozófia és az etikai kritika – esősorban Stanley Cavell – szempontjaira támaszkodva. Szkepticizmus és tragédia Cavell szerint szorosan összetartoznak: „a tragédia a más elmékre *[other minds]* irányuló szkepticizmus életének nyilvános formája".[6] Mint látni fogjuk, a „más elmék" problémája – és az elme mint probléma – a *Frankenstein*ben is központi jelentőségű. Mégis, Cavell azt írja, „a science fiction nem adhat otthont a tragédiának, mert kezdettől az emberi korlátok megkerülhetőségéből indul ki".[7] A jelen tanulmány szerint azonban a *Frankenstein* – sokak szerint az első science fiction regény – egy lehetetlen premissza segítségével épp ezekről a korlátokról ad hírt. Vagyis Shelley művét alapvetően tragikus alkotásként értelmezem, pontosan a cavelli definíció szerint: „Nem maga a végesség, hanem a végesség tagadása a tragédia megkülönböztető jegye."[8]

Hume konklúziói: anatómus – szörnyeteg – felfedező

A vizsgálódásom kiindulópontját adó három alak(zat) az *Értekezés* Első könyvének befejező részében kerül egymás mellé. Együttesen egy olyan narratívába illeszthetők, amely szerint – nagy vonalakban – a filozófiai anatómia eredményeképpen a könyv filozófus főhőse szörnyetegként tekint önmagára. Hogy mit is jelent ez a szörnyetegség, az Hume érvelésének központi elemeit érinti, míg az anatómus ebben a részben csupán indirekt módon van jelen. Az *Értekezés* előző fejezetét (I. IV. 6.) Hume azzal zárta, hogy „itt az ideje, hogy […] miután kimerítően bemutattuk ítélőképességünk és értelmünk természetét, tovább folytassuk az emberi természet anatómiájának szabatos leírását".[9] Ennek fényében a Befejezés (I. IV. 7.) egyfajta cezúra az anatómiai vizsgálódás menetében, olyan magaslati pont, ahonnan Hume rátekinthet az *Értekezés* teljes projektjére. Számos ér-

[5] David Hume: *Értekezés az emberi természetről*, ford. Bence György, Budapest, Akadémiai, 2006, 11.

[6] Stanley Cavell: *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1979, 478.

[7] Uo., 457.

[8] Uo., 455.

[9] Hume: *Értekezés*, 257.

telmező megállapította, hogy az anatómia alapvető szerepet játszik ebben a vállalkozásban, olyannyira, hogy akár az *Értekezés* központi fogalmi metaforájának is tekinthető.[10] Mint látni fogjuk, Hume több helyen is utal erre, és az utolsó (harmadik) Befejezés egyik kulcsmotívuma lesz.

Az Absztrakt szerint Hume célja „az emberi természet módszeres anatómiáját nyújtani, és […] minden olyan következtetést elkerülni, amire nem jogosítja fel a tapasztalat".[11] Angolul az *anatomize* ige jelentése ekkor még erős átfedésben állt az „analizál" (*analyze*) jelentésével,[12] de jól látható, hogy Hume a vizsgálódása kísérletes vagy tapasztalati beállítottságát hangsúlyozza vele. Francis Bacon a *Novum Organum*ban úgy fogalmazott, a „világ igaz modellje" kizárólag „a világ szorgalmas boncolásának és anatómiájának" eredményeként építhető fel.[13] Az *Értekezés* Bacon és a későbbi természettudományok módszertanát igyekezett kiterjeszteni a morális tudományokra, ám az anatómia Hume számára „különösen élő metafora lehetett", miután – ahogy Adam Potkay megjegyzi – Edinburgh és London épp ebben az időben vált az anatómiai kutatások központjává.[14] Az anatómia a 18. századra fokozatosan „az élet kutatásának vezető diszciplínájává" lépett elő, „egy dinamikus, nehéz diszciplínává, mely más tudományágak számára is megszabta a teendőket az élet és az élőlények kutatásával kapcsolatban".[15] Hume úgy érezhette, hogy tapasztalati megalapozottsága és módszeressége okán az anatómia alkalmas modellt kínál a saját filozófiája számára. Ebben a szellemben jelenti be az Első könyv befejezése előtt, hogy „az emberi természet anatómiájának szabatos leírását" fogja tovább folytatni – ám maga a konklúzió módszeres analízis helyett hirtelen személyes vallomásba csap át, és ezzel mintha Hume egész filozófiai vállalkozása is zátonyra futna.

A filozófus-elbeszélő a Befejezésben a reflexió terét nyitja meg: „szeretnék megállni egy pillanatra e helyütt, és eltűnődni azon, milyen nagy utazásra vállalkoztam".[16] Mégsem haladási terv következik, inkább egyfajta krízisjelentés, ben-

[10] Vö. John Biro: Hume's New Science of the Mind, in David Fate Norton – Jacqueline Taylor (eds.): *The Cambridge Companion to Hume*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 46.

[11] David Hume: *A Treatise of Human Nature,* Vol. 1, Oxford, Clarendon, 2007, 407. (Saját fordítás.)

[12] James P. Carson: *Populism, Gender, and Sympathy in the Romantic Novel*, Basingstoke – New York, Palgrave Macmillan, 2010, 139.

[13] Francis Bacon: *A Selection of His Works*, Toronto, Macmillan, 1965, 370. Vö. James P. Carson: *Populism, Gender, and Sympathy,* 140.

[14] Adam Potkay: *The Passion for Happiness: Samuel Johnson and David Hume*, Ithaca, Cornell University Press, 2000, 17.

[15] Andrew Cunningham: *The Anatomist Anatomis'd: An Experimental Discipline in Enlightenment Europe*, Farnham, Ashgate, 2010, 19–20.

[16] Hume: *Értekezés,* 257.

ne Hume első kézből adott beszámolójával arról, milyen az, ha valakire „otromba szörnyetegként" tekintenek, vagy így tekint önmagára:

> Először megrémülök és összezavarodom, olyan magányos, minden lélektől elhagyatott helyre vetett filozófiám, és azt képzelem, hogy otromba szörnyeteg vagyok, aki, képtelen lévén elvegyülni az emberek közé s feloldódni a társaságban, kívül reked minden emberi érintkezésen, nem talál társra és vigaszra. Rohanvást keresnék oltalmat és meleget a tömegben, de hogyan is mernék ilyen torzszülöttként közibük menni. Hívok másokat, csatlakozzanak hozzám, alkotnánk együtt külön társaságot, de senki sem hallgat a szavamra. Mindenki távol tartja magát tőlem, félnek a minden oldalról rám szakadó vihartól.[17]

Hume vallomása a filozófus/szörnyeteg helyzetéről nagyon is közel jár a *Frankenstein*ben bejárt területhez. Érdemes itt megjegyezni, hogy Hume a saját filozófiai projektjét „az ember tudománya"-ként *(Science of Man)* határozta meg, amivel a skót felvilágosodás számos más szerzőjének is programot adott. A fenti szakasz azonban arra hívja fel a figyelmet, hogy ez a tudomány – legalábbis, ha bizonyos módon művelik – végletes elidegenedéshez vezet. Az elbeszélő számkivetett „torszülöttként" minden társas érintkezésen kívül reked, mégpedig radikális szkepticizmusa miatt, amivel egy sor bizonyosnak hitt tételt és logikai eljárást alapjaiban kérdőjelezett meg: „Kitettem magam a metafizikusok, a logikusok, a matematikusok, sőt még a teológusok gyűlölködésének is, csodálkozhatom-e hát, hogy milyen sértéseket kell eltűrnöm."[18]

A szövegrész hangneme – Hume-ra egyébként nem jellemző módon – feltűnően szenvedélyes, már-már hisztérikus, így olvasói és kritikusai kezdettől arra gyanakodtak, hogy a szerző zseniális színjátékáról lehet szó.[19] John Richetti azonban a színjáték váratlan következményeire hívja fel a figyelmet; szerinte a Befejezés „a megjátszott riadalomtól és elszigeteltségtől fokozatosan a bénító krízisig jut el".[20] Mindezt lehet úgy is értelmezni, hogy Hume körmönfont módon még ezzel is a pozitív végkicsengést készíti elő.[21] Mégis, egy pillanatra az *Értekezés* mintha Mary Shelley regényének teljes cselekményét magába sűrítené. A tudományos, metafizikai és teológiai bizonyosságokat Victor Frankenstein is le-

[17] Uo., 258.
[18] Uo.
[19] Adela Pinch: *Strange Fits of Passion: Epistemologies of Emotion, Hume to Austen*, Stanford, Stanford University Press, 1996, 32, 40–44.
[20] John J. Richetti: *Philosophical Writing: Locke, Berkeley, Hume*, Boston, Harvard University Press, 1983, 227.
[21] Potkay: *The Passion for Happiness*, 55–56.

rombolja majd; ennek következtében ő is elszigetelődik, és nemcsak feltételesen, mint Hume filozófusa, hanem végérvényesen. És bár a tudóstársak ellenségeskedése az ő esetében nem játszik fontos szerepet (hiszen felfedezése nem is kerül nyilvánosságra), egy „minden oldalról" szakadó vihar őt is végigkíséri az útján.[22]

A vihar elsősorban mégis a szörnyeteghez kapcsolódik, Victor anatómusi hübriszének fő bizonyítékához és megtestesítőjéhez Shelley regényében. A torzszülöttség *(deformity)* hangsúlyos említésével Hume szövege a szörnyeteg narratíváját Victorénál még határozottabban előlegezi meg, minden elszigeteltségével, öngyűlöletével, dezorientáltságával együtt. A 18. századi brit filozófiában a „morális deformitás" ismert fogalom volt, a „morális szépség" ellentéte. Utóbbit, ahogy James Chandler írja, „a jól kultivált morális érzületeknek *[moral sentiments]* köszönhetően" lehetett elérni.[23] Mindkét tulajdonság kvázi-esztétikai kategóriaként is működött, jelenlétüket „a szemlélőben előidézett érzésekből lehetett felismerni", és deformitás esetén ez az érzés „már Shaftesbury óta nem volt más, mint egyfajta iszonyat *[horror]*".[24] A morális szörnyetegnek tehát definíció szerint elszigeteltnek kellett lennie, mint az ekkoriban kuriózumként, üveg mögött mutogatott más „torzszülötteknek". Még az is megkockáztatható, hogy ebben a fogalmi keretben az elszigeteltség a szörnyeteg-mivolt legbiztosabb *jeleként* működött.

Hume azzal csavarja meg ezt a képletet, hogy a filozófus nála nem az elszörnyedt morális néző, hanem a szörnyeteg saját perspektívájából szólal meg, ha mégoly feltételesen is. Korábban, az *Értekezés* Első könyvében, egy sor alapvető kategóriáról mutatta ki, hogy a tapasztalati módszert követve az értelem nem képes őket kielégítően megalapozni. Végül a szkeptikus analízisnek az ok-okozat összefüggése is áldozatul esik.[25] Ha szörnyeteg az, aki/ami abszolút módon eltér a normától – melyet pedig konszenzus hozott létre –, akkor a szkepticizmus támadása a megismerés elfogadott formáival szemben már definíció szerint is szörnyűség *(monstrosity)*. A szkeptikus filozófus rámutat, hogy a konszenzus nem

[22] A tudóstársak ellenségeskedését M. Krempe alakjában lehet felfedezni, aki így dicséri Victort: „Egy taknyos, aki pár éve még úgy esküdött Cornelius Agrippára, mint a Bibliára, mára az egyetem csúcsán csücsül, s hacsak gyorsan le nem rángatjuk onnan, jól megnézhetjük magunkat!" Mary Shelley: *Frankenstein, avagy a modern Prométheusz,* ford. Péter Ágnes, Budapest, Jelenkor, 2022, 91.

[23] James Chandler: *An Archaeology of Sympathy: The Sentimental Mode in Literature and Cinema*, Chicago, University of Chicago Press, 2013, 235.

[24] Uo.

[25] Hogy milyen rejtélyes erő fűzi egymáshoz az okot és az okozatot, arról Hume kiábrándító következtetésre jut: „ez a kapcsolat, kötelék vagy energia pusztán bennünk magunkban lakozik, és valójában nem más, mint szellemünknek az a megszokás folytán kialakult hajlama, amely arra késztet, hogy az egyik tárgyról gondolatban átmenjünk annak szokásos kísérőjéhez, az egyiknek a benyomásától a másiknak az eleven ideájához". Hume: *Értekezés,* 260.

azonos az episztemológiai bizonyossággal, ezzel pedig norma és abnormalitás elkülöníthetőségét alapjaiban kérdőjelezi meg. Az episztemológiai fenyegetést Jeffrey Cohen általánosságban is a szörnyeteg alakjához köti, aki „a kategóriák összezúzója, olyan Másik, akit csak folyamatában és mozgásában lehet megismerni, nem pedig a boncasztalon".[26] Baumgartner és Davis úgy írja le ezt az alakzatot, mint ami szüntelenül a felvilágosodás bevett struktúrái ellenében dolgozik: „Természete szerint lebontja a tudást, rombolja a struktúrát, ellenáll a rendszerezésnek".[27] Hume szörnyetege pontosan attól lesz szörnyeteg, hogy kétségbe vonja a megismerés adottnak vélt struktúráit. Nem csoda hát, ha a felvázolt (rém)történetben kiveti magából a közössége, félve a fertőzéstől – Hume ezen a ponton a nyugati filozófia legfontosabb *pharmakos*-alakjára, Szókratészre is gondolhatott.

De a hume-i szörnyetegnek nem csak a társadalmi elszigetelődést kell elviselnie. A módszeres kétely a saját inkompetenciájával, már-már fogyatékosságával is szembesíti, miután megértette, hogy „az értelem, ha magára van hagyva és tulajdon legáltalánosabb elvei szerint működik, […] maradéktalanul fölemészti magát".[28] A búskomorság és delírium *(philosophical melancholy and delirium)* váltólázában olyan végső kérdésekhez jut el, mint majd Shelley szörnyetege: „Hol vagyok és mi vagyok? Milyen okoknak köszönhető a létezésem, és milyen jövő vár rám? Kinek a kegyét kell keresnem, és kinek a haragját kell félnem? Miféle lények vesznek körül?"[29] „És én mi voltam?" – kérdezi majd a teremtmény a *Frankenstein*ben. „Mikor körülnéztem, sehol nem láttam senkit, aki olyan lett volna, mint én, nem is hallottam olyanról. Szörnyszülött volnék talán, a föld szégyenfoltja, akitől mindenki menekül, akit mindenki megtagad?"[30] Hume értelmezése a saját kríziséről mintha csak ezt a gondolatmenetet folytatná: „Teljesen összezavarodom e kérdésektől, és kezdem azt képzelni, hogy a lehető legsiralmasabb állapotba kerültem, teljes sötétség vesz körül, minden szellemi képességem elfogyott, és egyetlen tagomat sem bírom mozdítani."[31] Van persze egy döntő különbség. A *Frankenstein*ben a legsötétebb elképzelések valóságosnak és megmásíthatatlannak bizonyulnak, Hume viszont váratlan gyógyulásáról számol be, mégpedig magának a természetnek köszönhetően, ami „elhomályosítja

[26] Jeffrey J. Cohen: Preface: In a Time of Monsters, in uő (ed.): *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 1996, x.

[27] Holly L. Baumgartner – Roger Davis: Hosting the Monster: Introduction, in uők (eds.): *Hosting the Monster. At the Interface*, Amsterdam, Rodopi, 2008, 2.

[28] Hume: *Értekezés,* 261.

[29] Uo., 262.

[30] Shelley: *Frankenstein,* 162.

[31] Hume: *Értekezés,* 262.

az agyrémeket *[chimeras]*" pusztán csak azáltal, hogy másfelé tereli a gondolatait.[32] A filozófus egycsapásra megszűnik szörnyetegnek lenni, és újra integrálódik a közösségbe: „Megebédelek, majd ostáblázom egyet, csevegek és tréfálkozom barátaimmal […] Ráébredek, hogy engem is ugyanaz a parancsoló erő hajt élni, beszélni és cselekedni, mint a többi embert."[33] Ettől még fennmarad a szkeptikus filozofálásra való *hajlama*, ami elkülöníti az embertársaitól, és időről időre minden figyelmét magának követeli. Mégis, ez a hume-i kompromisszum összehasonlíthatatlanul szociálisabb, mint bármi, amiről Frankenstein teremtménye valaha is álmodhat.

A Hume *Értekezés*ében rejtőzködő „*Frankenstein*-szerű szörnyetegre" korábban már Adela Pinch is felfigyelt.[34] De Shelley narrátorainak hangját a szakirodalom leginkább Hume egykori védencéhez (későbbi esküdt ellenségéhez), Jean-Jacques Rousseau-hoz szokta kötni, aki a *Vallomások* és az *Egy magányos sétáló* lapjain „a saját szörnyeteg mivoltát büszkén állítja a kirakatba".[35] Rousseau rendkívüli hatással volt William Godwinnak és Mary Wollstonecraftnak, vagyis Shelley szüleinek az írásaira, és ez a hatás a *Frankenstein*ben is kitapintható. Azonban Hume rövid „vallomása" az *Értekezés*ben Rousseau-éhoz hasonló intenzitású – ámbár átmeneti és sűrített – példáját nyújtja „a szörnyetegség retorikájának",[36] méghozzá egy olyan ismeretelméleti keretben, amely a *Frankenstein* világához nagyon is közel áll. A Befejezés legelején Hume még egy Walton-szerű alakot is felvillant egy olyan felfedező személyében, aki jól tudja, hogy kockázatos vállalkozásához mennyire nincs felszerelkezve:

> Úgy érzem magam, mint a tengerész, aki sokszor zátonyra futott, és kis híján hajótörést szenvedett egy szűk öbölbe behatolván, de mégis újra tengerre száll ugyanazon a viharvert, léket kapott hajón, sőt, ilyen kedvezőtlen körülmények között is arra mer gondolni, hogy körülhajózza az egész földet. Oly sokszor hibáztam, annyiszor jöttem zavarba az eddigiekben, hogy elfog a szorongás, amikor a jövőre gondolok. Aggodalmam csak fokozódik, látván, milyen nyomorúságos állapotban vannak, milyen gyengék és fegyelmezetlenek a szellemi képességek, amelyekre kutatásaim során támaszkodnom kell. Szinte a kétségbeesésbe taszít, hogy képtelen vagyok segíteni a hibákon, javítani képességeimen, és már-már elhatározom, hogy inkább itt pusztulok el, ezen

[32] Uo.
[33] Uo.
[34] Pinch: *Strange Fits of Passion*, 31.
[35] Richard Van Oort: A Race of Devils: Frankenstein, Romanticism, and the Tragedy of Human Origin, in Alexander Dick – Angela Esterhammer (eds.): *Spheres of Action: Speech and Performance in Romantic Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2009, 135.
[36] Van Oort Rousseau kapcsán használja a *rhetoric of monstrosity* kifejezést (lásd uo., 134).

> a kopár sziklán, ahol kikötöttem, mintsem kimerészkedjem a határtalan, végtelenbe nyúló óceánra.[37]

A tengerész alakja William Godwin *Essay on Skepticism* (1797) című írásában is feltűnik, ám sokkal előnyösebb megvilágításban. Godwin szerint a szkeptikus gondolkodó „örökös felfedezőúton van, hiszen »soha nem köti ki elméjének hajóját a vélemény kikötőjében«, soha nem tekinti befejezettnek a kutatásait".[38] Hume hajósa viszont kétségbeesésében már-már feladja az egész utazást. A módszeres kétely megtanította rá, hogy az értelem megbízhatóságát is megkérdőjelezze, ez viszont éppen a felfedezés legfontosabb eszközétől fosztja meg. Az ok-okozati összefüggés és a szubsztancia szkeptikus kritikája (egyebek mellett) az *Értekezés* hősét olyan apóriákhoz juttatja el, melyek az egész vállalkozását veszélybe sodorják. Paradox módon Hume ebből a csávából csak még több kétely segítségével tudja kihúzni önmagát: a kételkedésben is kételkedni kezd. „Az igazi szkeptikus éppoly kevéssé bízik filozófiai kételyeiben, mint filozófiai meggyőződéseiben" – jelenti ki a fejezet végére,[39] és ezzel már tovább tud lépni, hogy a Második könyvben („A szenvedélyekről") az embert immár társas viszonyai felől vegye górcső alá.

Az a hirtelen irányváltás, amivel az első konklúzióban Hume elfordul a totális szkepticizmustól, Shelley első narrátorának, Waltonnak a visszafordulásával analóg, aki Frankenstein történetét hallva a regény végére eláll a legénység életét veszélyeztető északi-sarki expedíciótól. Persze Hume-nál a „tengerész" nem több retorikai alakzatnál, éppúgy, mint az „otromba szörnyeteg" – szerepük csak annyi, hogy a filozófus hősies küzdelmét még drámaibb színben tüntessék fel, és átélhetővé tegyék a totális szkepticizmus fölött aratott győzelmét. A krízis elmúltával, amikor Hume már egy élhetőbb és hosszú távon is fenntartható filozofálási mód mellett kötelezi el magát, ezek az alakok feleslegessé válnak – folytatódhat az emberi természet anatómiájának szabatos leírása. Ám a szkeptikus gondolkodást kísértő kimérák vagy „agyrémek" így sem tűnnek el teljesen az *Értekezés*ből. Későbbi felbukkanásuk újabb kapcsolódási pontokat kínál a *Frankenstein*hez, elsősorban az anatómus és az anatómia központi fogalmai köré rendeződve.

[37] Hume: *Értekezés,* 257–258.

[38] Idézi Julie A. Carlson: *England's First Family of Writers: Mary Wollstonecraft, William Godwin, Mary Shelley,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2007, 89.

[39] Hume: *Értekezés*, 266.

Festők és anatómusok

Mint láttuk, alcíme szerint az *Értekezés* „[k]ísérlet a tapasztalati módszert bevezetni a morális tudományokba". Ez az ambíció magával vonja minden olyan igazság megkérdőjelezését, amelyet nem lehet szigorú indukcióval megalapozni: „mivel az emberről szóló tudomány az egyedüli szilárd alap a többi tudomány számára, magának ennek a tudománynak az egyedüli szilárd alapját a tapasztalatra és megfigyelésre kell fektetnünk".[40] Az olyan leírásokat, amelyek nem rendelkeztek ilyen megalapozással, Hume egyszerűen „agyrémnek" *(chimerical)* nevezte.[41] A legtöbb kortársához hasonlóan ő is csodálta a newtoni tudomány letisztultságát. Az „ember tudományának" előképét mégis inkább az anatómiában találta meg, mely a tapasztalati módszert a test esendő materialitására alkalmazta. Az *Értekezés* legvégén (III. III. 6.) Hume újra kiemeli ezt az összefüggést, és az anatómust a festővel állítja ellentétbe. Míg a festő a hatáskeltés érdekében a fantáziáját is nyugodtan bevetheti, addig az anatómusnak úgy kell ábrázolnia a feltárt test(rész)eket, amilyennek azok valóban látszanak. Vagyis: míg a moralisták hízelgő képeken mutatják be, milyennek *kellene lennie* az emberi természetnek, addig a hume-i „metafizikus" azt igyekszik kideríteni, milyen is az ember *valójában*.[42]

Ez a kettős analógia lehetőséget adott rá, hogy Hume a saját filozófiai projektjének nyugtalanító aspektusaira is reflektáljon. Megállapítja, hogy ha festőként szépnek akarjuk láttatni a testeket, akkor „távolabbról kell néznünk őket, nem szabad olyan világosan látnunk minden részletüket, különben nem lehetnek vonzók a szemnek és a képzelőerőnek".[43] Ezzel szemben az anatómus feladata, hogy „fölboncolja és szabatosan ábrázolja az emberi test apró részeit", miközben „nem támaszthat olyan igényeket, hogy kecses és vonzó kifejezést fog adni alakjainak".[44] Más szóval: annak ellenére, hogy az anatómus munkájának is része az ábrázolás *(portraiture),* vagyis az anatómiai részletek reprezentációja, soha nem

[40] Uo., 16.

[41] Lásd pl. a *Bevezető*ben: „bizonyos, hogy semmiképpen sem mehetünk túl a tapasztalaton; eleve el kell vetnünk, önhittségnek, sőt agyrémnek kell tartanunk minden olyan hipotézist, mely azt a látszatot igyekszik kelteni, hogy felfedi az emberi természet végső, eredeti tulajdonságait". Uo., 17.

[42] A kettős analógiát Hume életművében részletesen elemzi Michael L. Frazer: Anatomist and Painter: Hume's Struggles as a Sentimental Stylist, in Heather Kerr – David Lemmings – Robert Phiddian (eds.): *Passion, Sympathy and Print Culture: Public Opinion and Emotional Authenticity in Eighteenth Century Britain*, New York, Palgrave Macmillan, 2016, 223–241; Potkay: *The Passion for Happiness*, 16–26.

[43] Hume: *Értekezés,* 602.

[44] Uo.

törekedhet a festészet érdemeire, amely a tárgyát szintetizálni, idealizálni és – a kifejezés hozzáadásával – humanizálni képes. Míg a festő egyetlen kecses egészként tudja rekonstruálni az emberi testet, addig az anatómus által megmutatott dolgok „egyenesen rútak *[hideous]* vagy legalábbis kisszerűek". Hasonlóképpen: a mentális anatómus olyan részleteket tár fel az emberi természetről, amelyek nem írhatók le a morális szépség kategóriáival, sőt, a szélesebb közönség szemében visszataszítóak lehetnek.[45]

Az angol *hideous* melléknév jelentése ebben a kontextusban „szörnyű, sokkoló, a morális érzék számára visszataszító".[46] Nem világos, hogy Hume ezzel pontosan mire célozhatott az *Értekezés* megállapításai közül – Mary Shelley mindenesetre ugyanezt a jelzőt fogja alkalmazni a saját regényére, amikor 1831-ben „förtelmes sarjamnak" *(my hideaous progeny)* nevezi.[47] Az *Értekezés* Második könyve összeségében nem ad túl hízelgő képet az emberi természetről. Jól ismert Hume álláspontja, mely szerint az ész „csak rabszolgája a szenvedélynek, s meg kell maradjon ennél, nem igényelhet magának más feladatot, mint szolgálni és engedelmeskedni neki".[48] Azt már ritkábban emlegetik, hogy Hume az alapvető szenvedélyek – a büszkeség és a szégyen – jelenlétét nemcsak az emberek között, hanem az állatvilágban is kimutatja. Ennek kapcsán az anatómia metaforáját is újra mozgósítja. Miután számos példát vagy „kísérletet" megvizsgált, például a kutyák viselkedésével kapcsolatban, megállapítja, hogy „bizonyos szenvedélyek az állatokban is éppúgy egyesülnek egymással, mint a magasabb rendű teremtményekben, és hogy az alacsonyabb rendű teremtmények szelleme *[mind]* is gyakran az egymással kapcsolatos emóciók egész sorozatát éli át".[49] Felmerül a kérdés, hogy ez mennyiben része az ember tudományának? Hume a fajokon átívelő vizsgálódást a már ismerős analógiával indokolja:

> Az anatómusok az állatok megfigyelésével szokták kiegészíteni az emberi test megfigyelését és tanulmányozását, és ha ezek a megfigyelések egyeznek amazokkal, ez újabb érv a vizsgált hipotézis mellett. Hiszen amennyiben az állatokban ugyanolyan a részek szerkezete, mint az emberekben, és amennyiben e részeknek a működése is azonos, úgy e működésnek az okai sem különbözhetnek egymástól […].[50]

[45] Uo.
[46] Frazer: *Anatomist and Painter,* 229.
[47] Shelley: *Frankenstein,* 13. Vö. Mary Shelley: *Frankenstein; or, The Modern Prometheus: The 1818 Version*, eds D. L. Macdonald and Kathleen Scherf, Peterhouse, Broadview Press, 1999², 358.
[48] Hume: *Értekezés,* 396.
[49] Uo., 318, II. I. 12.
[50] Uo., 316.

Arisztotelész óta bevett eljárás volt az emberi test megismeréséhez segítségül hívni az állatok boncolását; a 18. században erre épült a komparatív anatómia szerteágazó tudománya.[51] A szenvedélyek alaptörvényeit Hume ugyanezzel az összehasonlító módszerrel igyekszik feltárni, kiterjesztve azt „a szellemre, jelen anatómiai kutatásomnak a tárgyára is, hadd lássuk, milyen felfedezéseket tehetünk a segítségével".[52] Ez a heurisztika azonban – akár a filozófus szándéka ellenére is – rút vagy „legalábbis kisszerű" eredményekre vezethet, elbizonytalaníthatva a magasabb és alacsonyabb rendű teremtmények közé állított határvonalat.

Az *Értekezés* alapvetően higgadt hangneméhez képest a *Frankenstein* sokkal drámaibban él a rútság és a groteszk effektusaival, a saját gótikus világának megfelelően. Mégis, Shelley Hume-hoz nagyon is hasonló módon kapcsolja egymásba ember és állat anatómiáját, mielőtt a végeredményt a maga teljes drasztikusságában megmutatná. A kevés dolog egyike, amit Victor kutatásaival kapcsolatban megtudunk, hogy nemcsak „az emberi testre", hanem általában véve „minden élőlény szerkezetére" *(any animal endued with life)* irányultak.[53] Ember és állat megkülönböztetése ebből a szempontból irreleváns – legalábbis annak a tudósnak a szemében, aki a mindkettőt megelevenítő élet princípiumát keresi. Megtudjuk, hogy „ocsmány teremtő munkálkodása" során Victor „elsősorban bonctermekből és vágóhidakról" származó „anyagot" használt fel.[54] Vagyis a teremtményét részben állati maradványokból készítette, mert „igen lelassította volna a munkát, ha apró részekből állítom össze a testet".[55] A lény gigantikus mérete tehát nem más, mint a lehető leggyorsabb kivitelezést elősegítő engedmény, hogy (megfelelő mikroszkóp és más eszközök híján) Victor arányosan felnagyíthassa a legkisebb részeket. Mivel a testet alapvetően „szerkezetnek", „struktúrának" tekinti,[56] ez a léptékbeli különbség eleinte egyáltalán nem is tűnik fontosnak. A lényeg, hogy bebizonyosodjon, lehet-e életet indukálni egy emberi testet modellező szerkezetben. Ez azt is jelenti, hogy Victor eredetileg nem *egy bizonyos* testet akart létrehozni, hanem *általában véve* egy Testet – és ahogy Erin Goss megállapítja, egy ilyen Test mindig allegorikusan értendő: egyfajta amalgám, fikció vagy katakrézis.[57] De mi történik, ha az allegória elkezd saját életet élni? Annyi biztos, hogy a *Frankenstein* szerint az élettől áthatott test materialitását nem lehet többé figyelmen

[51] Cunningham: *The Anatomist Anatomis'd*, 308–340.
[52] Hume: *Értekezés,* 316.
[53] Shelley: *Frankenstein,* 67.
[54] Uo., 72.
[55] Uo., 71.
[56] Lásd pl.: „Először nem tudtam eldönteni, olyan szerkezetet próbáljak-e alkotni, mint az enyém, vagy egy egyszerűbb struktúrát". Uo., 70.
[57] Erin M. Goss: *Revealing Bodies: Anatomy, Allegory, and the Grounds of Knowledge in the Long Eighteenth Century*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2013, 7–8.

kívül hagyni. Victor kísérlete ezzel végtelenül bonyolulttá válik, és végül már az sem világos, mit is akart eredetileg modellezni. Az új lény, aki „a fajok közötti határvonalat" is átlépi,[58] minden ismert élőlénytől különbözik, felmutatva az emberi természetről szóló diskurzus alapvetően hibrid vagy kiméra jellegét.

Hume-nál az elme anatómiája, bár sokkal kevésbé katasztrofális eredménnyel, de hasonló kockázatokkal jár, és éppen a választott tudományos módszere miatt. Szkeptikus stratégiájának értelmében mindent meg kell kérdőjeleznie, amit nem támaszt alá tapasztalati igazolás. Az emberi természet modelljét alulról felfelé igyekszik megépíteni: szoros megfigyeléssel, minden lehetséges bizonyítékot felhasználva, anélkül, hogy előre tudná, milyen lesz a kész Ember. Hume nagyon is tudatában van az ebben rejlő kockázatoknak, nem utolsó sorban saját magára nézve. Mivel (legalábbis elvileg) nem tudhatja előre, mit is fog végül feltárni/létrehozni, szükségesnek látja, hogy egy olyan autonóm teret különítsen el, ahol minden külsődleges megfontolást felfüggesztve szabadon kísérletezhet. Az anatómia metaforáját épp ebben a kontextusban (a kutatási terület lehatárolása kapcsán) élezi ki a legjobban. Festő és anatómus szembeállítását először egy Francis Hutchesonhoz írt levelében fejtette ki, még az *Értekezés* befejezése előtt, amikor az idősebb filozófus a szemére vetette, hogy munkájából „hiányzik az erény ügye iránti lelkesült elköteleződés". Hume válaszában azt írja, „ha lehetséges, majd megpróbálja a moralistát és a metafizikust jobban kibékíteni egymással" – későbbi műveiben.[59] Ám addig is kiáll a mentális anatómia, vagyis az *Értekezés* módszerének legitimitása mellett:

> Amikor lenyúzzuk a bőrt, és mögötte láthatóvá válnak a kisebb alkotórészek, akkor a legnemesebb attitűdben és a leginkább erélyes cselekedetekben is meglátunk valami triviálisat. És nem is lehet másképp kecsessé vagy érdekessé tenni egy tárgyat, csak ha újra hússal és bőrrel öltöztetjük fel a részeket, és csupán a puszta külsejüket mutatjuk meg. De ettől még az anatómus nagyon is jó tanácsokat tud adni a festőnek vagy a szobrásznak. És hasonlóképpen, meg vagyok róla győződve, hogy a metafizikus hasznára tud válni a moralistának; azt azonban nem egykönnyen tudom elképzelni, hogy ez a két karakter egyetlen munkában egyesüljön.[60]

A metafizikus, aki lenyúzza a bőrt, amit a moralista visszarak, hogy az embert szépnek és érdekesnek mutassa – Hume mintha csak Frankenstein kutatási tervét írná itt le, aki boncolás révén akar új teremtményt létrehozni. Az anatómia

[58] Maureen L. McLane: Literate Species: Populations, 'Humanities,' and Frankenstein, *ELH,* vol. 63, 1996/4, 963.
[59] J. Y. T. Greig (ed.): *The Letters of David Hume*, Vol. 1, Oxford, Clarendon Press, 1969, 33.
[60] Uo., 32–33.

tudományának elsajátítása után Victor a halál jelenségét kezdte el közelebbről tanulmányozni: „Figyelmem olyan dolgokhoz tapadt, amelyek szemlélése az ember érzékenysége számára elviselhetetlen."[61] Felvilágosult neveltetése miatt nem ismeri a babonás félelmet, és a morális-esztétikai viszolygáson is felül tud kerekedni. Így egy olyan spekulatív teret tud elkülöníteni magának, ami a szkeptikus hagyományból ismert *epoché* fogalmával rokon. Ez a tiszta analízis terepe, ahol az ítéleteket mindaddig fel lehet függeszteni, amíg a bizonyosság elérhetővé válik. Lorraine Daston szerint egy ilyen spekulatív térre minden 18. századi tudósnak szüksége volt, aki módszeres megfigyelésre adta a fejét, mely egyúttal – a kísérletezéssel karöltve – „a feltételezések eszközéül" is szolgált.[62] A szoros megfigyelés és a folyamatos analízis Victor esetében tudományos áttöréshez vezet: „Hátraléptem, hogy megvizsgáljam az ok és okozat minden apró részletét, mely az életből a halálba és a halálból az életbe való átlépésben megjelenik, míg végül ennek a sötétségnek közepén hirtelen fény gyúlt bennem."[63] Ebben a heuréka-pillanatban az összes bizonyíték értelmes mintázattá rendeződik, egyúttal minden korábbi elmélet meghaladottá válik az élet (és a halál) mibenlétéről.

Egészen eddig a pillanatig Frankenstein a tudományos megfigyelés írott és íratlan szabályai szerint járt el. Ide tartozik a szüntelen jegyzetelés, a kialvatlanság, az aszkézis, de még a társadalmi elszigetelődés is.[64] Ám hogy mihez kezd a felfedezésével, az már az anatómus és a festő vagy szobrász munkakörének tisztázatlan – és Hume szerint kockázatos – elegyítéséről árulkodik. Victor ugyanis úgy akar szobrásszá válni, hogy közben végig anatómus marad. De miért is volna ez baj? Vajon tényleg lehetetlen a kettőt egyesíteni? Ha jobban belegondolunk, a megkülönböztetés nem tűnik elvágólagosnak. Adam Potkay például meggyőzően érvelt amellett, hogy maga Hume is valójában „olyan anatómus, aki egyúttal festő", hiszen az általa adott leírások rendre átfordulnak implicit morális előírásokká.[65] Mi több, Hume maga hívta fel a figyelmet egy fontos közös mozzanatra. Az anatómus is, akárcsak a festő, „ábrázolásokat" hoz létre (ámbár csak anatómiai részletekről) – tehát még a „kísérletező" filozófus sem állhat a reprezentáció világán kívül. Ma is bevett gyakorlat, hogy a művész az anatómustól vegyen leckét, éppúgy, mint Hume korában. A 18. századi anatómia tudománya azonban maga is szinte elválaszthatatlan volt az illusztrációtól (igaz, az anatómiai atlaszok

[61] Shelley: *Frankenstein,* 68.
[62] Lorraine Daston: The empire of observation, 1600–1800, in Lorraine Daston – Elizabeth Lunbeck (eds.): *Histories of Scientific Observation*, Chicago–London, The University of Chicago Press, 2011, 104.
[63] Shelley: *Frankenstein,* 68–69.
[64] Lásd Daston: *The empire of observation,* 103–105, 113.
[65] Potkay: *The Passion for Happiness*, 19.

és preparátumok sokkal szűkebb közönséget céloztak meg, mint a festők vagy szobrászok alkotásai).[66] Ám mindezen túlmenően, a *Frankenstein* mintha olyasmit sugallna, hogy a tudományos megismerés nemcsak hogy *összefügg* a reprezentációval, de alapvető módon *függ tőle*.

Hogy Victor valójában *miért* alkotja meg a teremtményét, arra különböző értelmezési szinteken sokféle válasz adható. De bizonyos értelemben a válasz pofonegyszerű, ha a 18. századi tudomány kontextusában gondolkodunk. A korszakalkotó felfedezést előbb kísérletileg igazolni kellett, mielőtt tudományos ténnyé válhatott volna. Mindezt Victor munkajegyzetei is megerősítik, hiszen (a teremtmény elmondása szerint) „minden egyes lépést" aprólékosan feljegyzett: „Itt minden megtalálható átkozott eredetem körülményeit illetően. Az undorító események minden részlete, mely a feltételeket megteremtette […]. Förtelmes és utálatos személyem legapróbb részleteinek leírása."[67] Az aprólékos, minden részletre kiterjedő feljegyzések készítése a korban elengedhetetlen része volt a tudományos kísérletezésnek. Ez biztosította, hogy a kísérlet megismételhető legyen, de ez volt az úgynevezett „virtuális tanúskodás" alapja is, melynek révén a leírt jelenségeket és törvényszerűségeket hitelesnek fogadta el a tudományos közösség – márpedig Steven Shapin és Simon Shaffer klasszikus értelmezése szerint ez sokkal nagyobb szerepet játszott a tudományos tények kollektív megalkotásában, „mint a kísérletek közvetlen tanúk előtti bemutatása, vagy a megismétlés lehetővé tétele".[68]

Stanley Cavell a *Frankenstein* kapcsán megjegyzi, hogy Victor mintha azt feltételezné, hogy „amit tudhatunk, az teljes mértékben kifejezhető annak megvalósításával, amit meg tudunk csinálni".[69] Victor azonban már a felfedezéshez is kísérletezés révén jutott el, és ugyanebben a kísérleti keretben igyekszik az új elméletet igazolni. Innen nézve, amit tudhatunk, az pontosan azzal *igazolható*, amit meg tudunk csinálni. A biztos tudás forrása maga a kísérlet, elsősorban is a tudományos hipotézist minden kétséget kizáróan bizonyító *experimentum crucis*. Márpedig Victor – Newtont és tudóstársait követve – minden kétséget

[66] Cunningham: *The Anatomist Anatomis'd*, 251–275. A század végére egyes anatómusok, mint Charles Bell, maguk illusztrálták tudományos munkáikat. Más technikák (pl. a preparáció vagy a viaszmodellezés) „kiterjesztették az anatómusi pillantást", elbizonytalanítva a határt test és reprezentáció között. Lásd Sue Chaplin: The Divine Touch, or Touching Divines: John Hunter, David Hume, and the Bishop of Durham's Rectum, in Helen Deutsch – Mary Terral (eds.): *Vital Matters: Eighteenth Century Views of Conception, Life, and Death*, Toronto, The University of Toronto Press, 2012, 230.

[67] Shelley: *Frankenstein,* 175.

[68] Steven Shapin – Simon Schaffer: *Leviathan and the Air Pump: Hobbes, Boyle and the Experimental Life*, Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2011 [1985], 60.

[69] Cavell: *The Claim of Reason*, 456.

kizáró bizonyosságot akar. Mentora, Waldman professzor már a legelső előadásán kísérleteket mutat be, és hallgatóinak elmagyarázza, hogy ez az a technológia, amelynek révén a filozófusok „[k]épesek behatolni a természet láthatatlan zugaiba, és felfedni, hogyan működik rejtekhelyein".[70] Shelley kortársa, a vegyész Humphry Davy – Waldman tanainak egyik valószínű forrása – tételesen kifejtette, hogy a kísérletezés a természet vallatásának leghatékonyabb eszköze, mely egyszerű leírás helyett *beleavatkozik* a természeti folyamatokba:

> A Tudomány […] olyan hatalmat adott az Embernek, melyet szinte már teremtőnek nevezhetünk; lehetővé tette, hogy megváltoztassa és alakítsa a körülötte lévő lényeket, és kísérletek segítségével erővel vallathassa a természetet, nem csupán passzív tudós *[scholar]* módjára, aki csak arra törekszik, hogy megértse a működését, hanem uraként és parancsolójaként *[master]*, aki a saját eszközeit aktívan használja.[71]

A mindent eldöntő *experimentum crucis* megalkotását Victor ennek megfelelően aktív és kreatív folyamatként írja le, melyet „lángra gyúlt" képzelettel,[72] egyfajta transzállapotban visz véghez. Elbeszéléséből jól kivehető, ahogy az anatómus e munka során öntudatlanul is felveszi a festő vagy szobrász látásmódját – kutatási céljai közé morális és esztétikai megfontolások keverednek anélkül, hogy vizsgálat tárgyává tenné őket. A kezdeti tervtől, hogy egy saját készítésű „szerkezetet" életre keltsen, nagyon hamar odáig jut el, hogy „[s]ok boldog és kiváló teremtmény fogja nekem köszönni létezését".[73] Leküzdve erősödő viszolygását, még a létrehozott test arányos külsejére is gondot fordít, ahogy arra is, hogy külön-külön mindegyik része a lehető legszebb legyen – esztétikai tulajdonságai így reményei szerint megfelelnek majd (elképzelt) morális kiválóságának.

Tragikus kísérletek

A tudós és a moralista látásmódja közötti szakadék a regény egyik legsűrűbb, enigmatikus bekezdésében tárul fel, amikor Victor a bizonyosság megszerzésének döntő pillanatairól beszél:

> Hogy tudnám leírni, milyen érzések fogtak el e katasztrófa láttán? Hogy tudnám lerajzolni a nyomorultat, akinek létrehozásán oly hosszú időn át dolgoztam végtelen

[70] Shelley: *Frankenstein,* 63.
[71] Shelley: *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 272.
[72] Shelley: *Frankenstein,* 70.
[73] Uo., 71.

> erőfeszítéssel és gonddal? Tagjai arányosak voltak, s úgy választottam anyagot az arcához, hogy szép legyen. Szép?! Fenséges ég! Sárgás bőre alig fedte el az izmok és artériák működését; fényes fekete haja hosszan leomlott, fogai fehéren ragyogtak, mint az igazgyöngy, de mind e pompa rémítő ellentétben állt aszott orcáival, vízszintes fekete ajkaival és vizenyős szemeivel, melyek majdnem olyan fakók voltak, mint mögöttük az ólomszürke szemgödrök.[74]

Frankenstein itt a saját leírhatatlan érzéseit rögzíti közvetett módon, úgy, hogy „lerajzolja" erőfeszítésének eredményét, a létrehozott „nyomorultat" (hogy a leírás egyfajta önportré is, azt Shelley szövege épp elég világossá teszi).[75] Az őt a teremtményével együtt összezúzó „katasztrófa" abból válik utólag olvashatóvá, ahogy narrátori szólamában a tudományos és a morális-esztétikai nyelvezet keveredik. Nyilvánvaló, hogy a fiatal tudós rég elvesztette a kísérletezéshez szükséges kívülállását. De ettől még jó moralista sem lett, hiszen nem tud a különálló darabokból egységes egészet létrehozni, sem bármiféle attitűdöt vagy saját kifejezést tulajdonítani a testnek és az arcnak. A két „karakter" egyesítése, amitől Hume olyannyira idegenkedett, itt valóban katasztrofális eredménnyel járt. És mindenekelőtt magát a kísérletezőt leplezte le – Victor ugyanis még akkor is az anatómus szemével néz a teremtményére, amikor az anatómia feladata véget ért. Van valami különösen „rút" és „kisszerű" (Hume kifejezéseivel) abban, ahogy „az izmok és artériák működését" megfigyeli a lény bőre alatt. Ahogy itt látja, az összeegyeztethetetlen azzal az alapvető, kimondatlan követeléssel, amit a lény ebben a pillanatban feléje támaszt. Stanley Cavell megkülönböztetésével élve: a megismerés *(knowledge)* helyett az elismerés *(acknowledgement)* etikai igényét.[76]

Cavell nagyhatású értelmezése szerint a kényszeres törekvés, hogy a Másikat teljes valójában megismerjük és megértsük – ami pedig az elismerésre való képtelenséggel jár együtt –, minden Shakespeare-tragédia központi problémája. Itt nem egyszerű mulasztásról, az elismerés elmaradásáról van szó. Inkább egyfajta megtagadásról, „amit minden [tragikus] karakter aktívan *csinál*, és folytatólagosan elkövet".[77] Cavell részletesen bemutatja, hogy a *Lear király*ban ennek jelleg-

[74] Uo., 75–76.

[75] Vö. Victor kijelentésével a döntő kísérlet előtt: „Néha megrémültem az emberi roncstól, amivé lettem." Uo., 75.

[76] Lásd erről Kállay Géza: Stanley Cavell: filozófia és irodalom mint kétely és bizalom szövegei, *Helikon*, 44. évf., 1998/4, 511–531.

[77] Stanley Cavell: *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 84.

zetes formája „az elszigetelődés és a tekintet elkerülése".[78] Fokozatosan egyértelművé válik, hogy Lear (aki úgy kezdi, hogy a lányai szívét akarja megvizsgálni) nem tudja elviselni, ha látják. A darab közepén, az „őrült" jelenetekben másnak nem is engedi, hogy felismerje, egyedül Glosternek – Gloster ugyanis már megvakult.[79] Hasonlóképpen Victor a teremtmény életre keltésének első pillanatától kerüli a tekintetét. Sokatmondó, hogy a legnagyobb rémületet akkor éli át, amikor felriadva hirtelen újból megpillantja: „rám meresztette szemét, ha szemnek lehet egyáltalán nevezni azokat a golyókat […] és elvigyorodott".[80] Amikor Shelley 1831-es Előszavában ugyanezt a pillanatot felidézi, nem is a lény szörnyű kinézetére helyezi a hangsúlyt, hanem arra, hogy miként néz (vissza) az alkotójára, „tompa, savószínű, de töprengő tekintettel".[81] Ez a „töprengő" vagy spekulatív tekintet arra az elviselhetetlen lehetőségre utal, hogy a lény mindvégig figyeli és megítéli a létrehozóját. Vagyis, hogy saját tudata van, és „ugyanazzal a reflektív tudattal néz a főhősre, mint a főhős őrá".[82] Victor képtelen elviselni a másik lény rá irányuló tekintetét vagy a feléje irányuló kifejezés egyéb formáit: „Lehet, hogy mondani akart valamit, de én nem hallgattam meg; egyik kezét kinyújtotta, mintha vissza akart volna tartani, de én kitértem előle."[83] Anatómiai modellje fölött még teljes kontrollt gyakorolt, de egy másik elme lehetőségével szembesülve már nem tud semmi bizonyosat – legkevésbé azt nem, hogy mit tudhat a Másik *róla*.

Victor iszonyata attól, hogy *lássa* a teremtménye, újra és újra a legelső megtagadás megismétlésére készteti. Ennek az egyik legsúlyosabb következményekkel járó (bár tulajdonképpen nem szándékos) formája, amikor a lény a megtalált kísérleti naplóban a saját szégyenletes létrehozásáról olvas.[84] A szöveg a puszta anyagi összetevőire redukálja, mintegy szétszedi és újra összerakja a teremtményt, miközben az anatómus-szerző sikeresen rejtőzik el az írása mögé. Amikor később

[78] Uo., 46. Magyarul lásd Stanley Cavell: Kitérés a szeretet elől. A *Lear király* egy olvasata, ford. Smid Róbert, Tóth-Czifra Júlia, in Gárdos Bálint – Kállay Géza – Vince Máté (szerk.): *Shakespeare-olvasatok a strukturalizmus után,* Budapest, Eötvös, 2013, 64–154.

[79] Cavell: *Disowning Knowledge*, 50–51.

[80] Shelley: *Frankenstein,* 77.

[81] Uo., 12. Angolul: „with yellow, watery, but speculative eyes". Shelley: *Frankenstein; or, The Modern Prometheus,* 357. Shelley szóhasználata Macbeth szavait idézi, amikor Banquo kísértetét megszólítja: „Thou hast no speculation in those eyes / Which thou dost glare with!" Kállay Géza fordításában: „Menj el, ne lássalak! Takarjon föld! / Csontod velőtlen, valótlan a véred, / S nem látsz, hiába nézel bámuló / Szemeddel!" (3.4.121–124.)

[82] Leon Chai: *Romantic Theory: Forms of Reflexivity in the Revolutionary Era*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, 170.

[83] Shelley: *Frankenstein,* 77

[84] Uo., 175. A tudományos jegyzetelés fragmentáló eljárásairól lásd Daston: *The Empire of Observation,* 100.

találkoznak, Frankenstein továbbra is „képtelen szubjektumként tekinteni a teremtményére";[85] nem tudja és nem is akarja őhozzá mint Másikhoz igazítani az anatómiához szokott pillantását. Ez azonban azt is jelenti, hogy végleg elveszti a kontrollt a saját kísérlete felett. A lény elszabadulása (a tekintet elfordítása) oda vezet, hogy a kísérlet keretei kitágulnak, és maga az élet válik Victor laboratóriumává. Ez az a pont, ahol átlép a totális szkepticizmus terepére – márpedig ezt Hume hosszú távon elviselhetetlennek tartotta. Attól kezdve, hogy a szörnyeteg bárhol rejtőzhet, Victor számára az egész világ radikálisan kiszámíthatatlanná válik. Innentől már az ok-okozati láncok is csak látszólag működnek, mint az ártatlanul elítélt Justine esetében, amikor minden bizonyíték ugyanabba az irányba mutat – mégis tévesen. Egyedül Victor tudja, hogy minden logikusnak látszó magyarázat lebontható egy másik, sokkal szörnyűbb magyarázattal, ezt azonban lehetetlen mások számára értelmezhetően elmondania.

Hume első konklúziója szerint a szélsőséges szkepticizmus végül egy abszurd választásra kényszeríti a filozófust, melyben „a hamis tudás és a teljes tudatlanság között kell döntenünk".[86] Vagy olyan vélekedéseket fogadunk el, melyekről már tudjuk, hogy ellentmondáshoz vezetnek, hiszen „az emberi értelem teljesen aláássa önmagát", vagy egyszerűen lemondunk róla, hogy bármiféle biztos filozófiai tudásra tegyünk szert. „Bevallom, nem tudom, mit kellene tenni ilyen esetben" – ismeri el. Majd hozzáteszi: „Csupán azt látom, hogy rendszerint mi történik *[what is commonly done]:* először is, ritkán vagy sohasem szoktunk gondolni erre a nehézségre, ha pedig mégis fölmerül bennünk, hamar elfelejtjük."[87] A szkeptikus dilemmára tehát egyfajta pragmatikus megoldást ajánl: úgy lehet túlélni a szorítását, ha a filozófus tudatosan elkezdi figyelembe venni, amit az emberek általában tenni szoktak. Ahogy Fred Parker írja, Hume a „veszedelmes dilemmát" valójában nem oldja meg, inkább elmismásolja: „a szkeptikus érvelés láncolatáról, mely az intenzív filozofálás pillanatában olyan félelmetesen szubverzívnek tűnt, a gyakorlatban kiderül, hogy nem elég erős ahhoz, hogy hosszú távon megtartsa a figyelmünket vagy befolyásolja a viselkedésünket".[88] Mihelyt a filozófus ezt képes felismerni, „a dolgok alapjaira vonatkozó korrozív, destabilizáló szkeptikus vizsgálódás átadja a helyét egyfajta affirmációnak, vagy legalábbis belenyugvásnak abba, ahogy a dolgok vannak".[89]

[85] Chai: *Romantic Theory*, 174.
[86] Hume: *Értekezés,* 261.
[87] Uo., 261.
[88] Fred Parker: *Scepticism and Literature: An Essay on Pope, Hume, Sterne, and Johnson*, Oxford, Oxford University Press, 2003, 143.
[89] Uo.

Wittgenstein filozófiai irányváltásáról szólva Stanley Cavell a szkepticizmus eredetét abban a vágyban lokalizálja, hogy elkülönítsük önmagunkat az emberi konvenciók világától, „az élet közös formáitól" *(shared forms of life)*. Második korszakában ezen fog túllépni Wittgenstein:

> A tudat és a világ közötti szakadék bezárul, a kettő közötti torzulás kisimul, ha az emberi élet partikuláris formáit, az emberi „konvenciót" figyelembe vesszük és elfogadjuk. Ez pedig azt jelenti, hogy a szakadék *tudata* épp abból a kísérletből vagy vágyból eredt, hogy megszabaduljunk („idegenek" maradjunk, „elidegenedjünk") az életnek ezektől a közös formáitól, hogy feladjuk a fenntartásuk iránti felelősségünket.[90]

Cavell a szkepticizmus analízisével – egyebek mellett – nagyon jó leírását adja Victor tetteinek is a *Frankenstein*ben. Amit Victor csinál, az a legpontosabban úgy írható le, hogy lemond a felelősségről, hogy az élet közös formáit fenntartsa vagy „karban tartsa" (Cavell a *maintenance* szót használja) – és nem csupán a saját teremtményével kapcsolatban. Mint láttuk, Hume üdvözölte azt a képességét, hogy rugalmasan oda-vissza tud mozogni a filozofikus és a társas viselkedés vagy beállítódás között. A szkepszist olyan betegségnek nevezte, ami bármelyik pillanatban kiújulhat, „hiába igyekszünk megszabadulni tőle, mindig újra elhatalmasodik rajtunk".[91] Enyhíteni viszont lehet, Hume sajátos receptje szerint: „Csak a nemtörődömségtől, csak attól várhatunk enyhülést, hogy nem ügyelünk a dolgokra. Ezért a magam részéről teljességgel erre hagyatkozom."[92] Az első *Befejezés* tulajdonképpen ugyanezt demonstrálja. Mihelyt megfeledkezik a kételyeiről (ami már csak természetes), a filozófus azonnal visszatér a társaságba, jól érzi magát a barátaival, hogy később folytassa – immár önkritikusan – a szkeptikus vizsgálódást. Ezzel szemben a regénybeli tudós tragikusan rugalmatlan. A rövid szakaszok, amikor vissza tud térni valamilyen közösségbe, egyre jobban megritkulnak, miközben a barátai egymás után tűnnek el. Végül nem marad más, mint Victor, a szörny és Walton (az idegen).

Cavell szerint a szkepticizmus már eleve a megsemmisítés impulzusát hordozza magában: „a szkeptikus »kételyt« valójában nem is az (eltévelyedett) intellektuális alaposság motiválja (még ha adott esetben így is van kifejezve), sokkal inkább egy önpusztító csalódás, ami világpusztító bosszúra ösztönöz".[93] Ezért is véli úgy Cavell, hogy a szkepticizmus problémájának irodalmi kifejezése nem más, mint a tragédia. A tragédia jellegzetes formái a *Frankenstein*ben végig ott

[90] Cavell: *The Claim of Reason*, 109.
[91] Hume: *Értekezés,* 217.
[92] Uo., 218.
[93] Cavell: *Disowning Knowledge,* 5–6.

kísértenek; a regény cselekménye fokozatosan bosszúhadjárattá válik, melynek során a teremtmény halállal rendez le mindent, amit Victor az életben nem tudott megoldani. Judith Pascoe már korábban felhívta a figyelmet a regény színpadiasságára, amit a nézés és a megfigyelés motívumai erősítenek, például „a teremtmény gyakori vizuális keretezése különböző ablakokban", a színpadi teret elhatároló proszcénium ívhez hasonlóan.[94] De talán Shelley nem is általában véve a színházat, hanem közelebbről a tragédiát idézi meg. A tragédia struktúrája kitapintható a két hős *agón*jában, amikor „a hegyek amfiteátrumában" egymás után mondják el beszédeiket, mintha láthatatlan törvényszék előtt ágálnának. „Nem győzök csodálkozni és ámulni" – ismeri el később Walton, miközben Frankenstein „bukásának tragikus nagyságáról" elmélkedik.[95] A regény végén, a „minden képzeletet felülmúló végkifejlet" *(wonderful catastrophe)* nagyjelenetében a teremtmény utolsó beszédét teljes egészében idézetként olvashatjuk, miközben Walton elszörnyedés és csodálkozás között hallgatja, a „kíváncsiság és az együttérzés" erejétől letaglózva.[96] Shelley ezzel nem csak a katarzis klasszikus leírásárát idézi meg. Hiszen Arisztotelész az ámulat vagy csodálat *(to thaumaston)* és a katasztrófa vagy végkifejlet itt szereplő fogalmait is a tragikus cselekmény leírására használta. Aligha véletlen, hogy Percy Shelley is felidézi ugyanezeket a regényről írt (csak halála után publikált) recenziójában: „Olvasás közben ámulva latolgatjuk, mi lehetett az a gondolatmenet – és milyen különös tapasztalatok hívták életre – amely a szerzőt a történetet alkotó motivációk és események ilyen elképesztő kombinációjához vezette, egészen a döbbenetes katasztrófáig."[97] A klasszikus tragédia jegyei mélyen, de jól felismerhetően ott húzódnak a szövegben – hiszen Shelley regénye *modern Prométheusz*ként már az alcímével is egyszerre idézte meg és távolította el Aiszkhülosz eredetijét. Ugyanezt az ambivalenciát emeli ki Richard Van Oort is, amikor a *Frankenstein*t „jellegzetesen ironikus és romantikus típusú tragédiaként" értelmezi.[98]

A *Frankenstein* a tragikus formát különböző narratívákká szálazza szét az egyes karakterek nézőpontjából, úgy, hogy mindegyik elbeszélés destabilizálja az összes többit. Sarah Tindal Kareem meggyőzően érvelt amellett, hogy egy ilyen szerkezet már önmagában is szkeptikusnak nevezhető, hiszen úgy „valorizálja" az első kézből származó tapasztalást, hogy közben „az ilyen tapasztalatok kontin-

[94] Judith Pascoe: Proserpine and Midas, in Esther Schor (ed.): *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 188.
[95] Shelley: *Frankenstein,* 283–284.
[96] Uo., 296.
[97] Shelley: *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 216.
[98] Van Oort: *A Race of Devils,* 134.

genciáját" is felmutatja.[99] De talán nem is ez az egyetlen szkeptikus aspektusa Shelley elbeszéléstechnikájának. Hume, mint láttuk, abból indult ki, hogy a tudást az első kézből származó tapasztalásnak kell megalapoznia. Az okokról és okozatokról szóló feltételezések kapcsán viszont felteszi a kérdést, hogy mégis milyen tudásunk lehet olyan eseményekről, amelyeknek mi magunk nem voltunk a szemtanúi. Itt van például Caesar megölése a szenátusban. Vajon biztosan tudhatjuk, hogy megtörtént? És pontosan úgy, ahogy tudni véljük? Hume szerint az ilyen esetekben a tudásunk alapja, hogy „bizonyos írásjelek és betűk jelennek meg az emlékezetünkben vagy érzékeink előtt", melyekről tudjuk, hogy „bizonyos ideák jeleként szokták használni" őket, ezek pedig elvezetnek azokhoz, „akik ott voltak az esemény színhelyén, s ideáikat közvetlenül a lezajló eseményből merítették".[100] Ez még akkor is így van, ha az általunk hozzáférhető adatok „más emberek tanúságtételéből származtak, akik megint más beszámolókra támaszkodtak, egészen addig, amíg – világosan követhető fokozatokon keresztül – el nem jutunk az esemény nézőihez és szemtanúihoz".[101] Ilyen módon a személyes tapasztalás még olyan eseményekről is képes megalapozni a tudásunkat, amelyek a távollétünkben történtek. Hume leírása azonban azt is jól érzékelteti, mennyire törékeny egy ilyen láncolat, főként, hogy a képzelet hajlamos kipótolni a hiányzó láncszemeket. Ha nem tudnánk az emlékezet vagy az érzékelés tekintélyére támaszkodni, akkor Hume szerint „gondolatmenetünk teljesen alaptalan, puszta agyrém *[chimerical]* volna": „mindegyik láncszem a másikon függne, de a lánc egyik vége nem volna rögzítve valamihez, ami elbírja az egésznek a súlyát; és következésképpen nem hinnénk el a dolgot, és nem volnánk biztosak benne. S a *hipotetikus* érvelésekkel vagy feltevéseken alapuló következtetésekkel valójában mindig ez a helyzet."[102]

A *Frankenstein* pontosan ez utóbbi játékot játssza, amikor egymásba illesztett levelek, vallomások és más dokumentumok segítségével úgy apellál a közvetlen tapasztalatra, hogy közben folyamatosan visszavonja a bizonyosságot. A regény tehát nem más, mint hume-i értelemben vett „agyrém" vagy kiméra, hiszen a cselekmény alapja tisztán *hipotetikus* – a látszólag sérülésmentes ok-okozati láncolatot egy kitalált lény tartja. A *Frankenstein*hez írt bevezetőjében Percy Shelley fel is hívta a figyelmet erre a lehetetlen vagy legalábbis nagyon valószínűtlen premisszára, mely „a képzelet számára olyan nézőpontot kínált, melyből átfogóbban és meggyőzőbben lehetett ábrázolni az emberi szenvedélyeket, mint amilyet a valóban megtörtént eseményekből összeálló hétköznapi történések

[99] Kareem: *Eighteenth-Century Fiction*, 204.
[100] Hume: *Értekezés*, 94–95.
[101] Uo.
[102] Uo., 95.

nyújtanak".[103] Vagyis bármennyire is valószínűtlen a kiinduló hipotézis, a *Frankenstein* módszeres feltáró munkája révén olyasmire kínál rálátást, amit máskülönben nem lehetne sem megfigyelni, sem tudatosan értelmezni. A regény eszerint olyan gondolatkísérlet, mely kontrafaktuális érvelésre támaszkodva „átfogóbb és meggyőzőbb" képet tud adni az emberi természetről, mint a kizárólag valós tapasztalatból kiinduló egyéb leírások.

Ezzel el is érkeztünk a központi kérdéshez, ami a *Frankenstein*t Hume *Értekezés*ével összeköti, és ahol a két szöveg és módszer elágazik. A kísérleti bizonyítás kérdéséről van szó, ami Hume szkeptikus filozófusa és Shelley főhőse számára is döntő jelentőségű. Mint láttuk, Hume a kísérletes vagy tapasztalati módszer *(experimental method)* bevezetését szorgalmazta a „morális tudományokba" *(moral subjects)*. Azonban az *Értekezés*ben nagyon hamar szembesül vele, hogy ebben a tárgyban csak igen korlátozottan lehet valódi kísérletekre támaszkodni (ha egyáltalán), így filozófiai ambícióit is szerényebb formára kell hoznia. A *Bevezető* szerint a morális tudománynak van egy „különös hátránya" a természettudományokkal szemben, már ami a tapasztalati módszert illeti. A morális tudomány nem tud olyan „céltudatos, előre megfontolt" kísérletekre támaszkodni, amelyek valódi bizonyosságot kínálnának:

> Ha kétségeim vannak afelől, hogy az egyik test milyen hatást gyakorol a másikra valamilyen helyzetben, csak létre kell hoznom ezt a bizonyos helyzetet és megfigyelnem, mi következik belőle. De amennyiben a morális tudományban próbálnék tisztázni valamely kérdést ezzel a módszerrel, vagyis oly módon, hogy létrehoznám a magam számára a kérdéses helyzetet, akkor nyilvánvaló, hogy a folyamat előre megfontolt jellege és a vele járó elmélkedés annyira megzavarná a bennem ható természetes elvek működését, hogy nem tudnék helyes következtetést levonni a jelenségből.[104]

Nem lehet mások tapasztalatáról megbízható, első kézből származó tudásunk – és ami ennél is hajmeresztőbb, Hume fenti érvelése alapján tulajdonképpen még a sajátunkról sem. Hiszen még az önmegfigyelés is megváltoztatja a megfigyelés tárgyát, megzavarva a „természetes elvek" működését. A tudat ezek szerint olyan fekete doboz, ami valójában nem tárható fel az anatómia módszerével, bármilyen tetszetős is a hasonlat. William Godwin riasztó egyszerűséggel mondta ki ugyanezt politikafilozófiai értekezése, az *Enquiry Concerning Political Justice* lapjain: „Az ember, mint minden olyan gépezet, amelynek működése az érzékelés tárgyává tehető, bizonyos értelemben két részre osztható, a külsőre és

[103] Shelley: *Frankenstein*, 15.
[104] Hume: *Értekezés,* 18.

a belsőre. […] Az utóbbival kapcsolatban semmifajta bizonyíték nem áll rendelkezésünkre, ami megfelelő tájékoztatást nyújtana."[105] Ugyanezzel szembesülve Hume már az *Értekezés Bevezető*jében úgy dönt, hogy valódi kísérleti igazolás helyett inkább „az emberi élet gondos megfigyelésével" fogja összeszedegetni a tapasztalatokat, „ahogyan azok a dolgok szokásos menetében […] fölmerülnek".[106] Vagyis (Percy Shelley megfogalmazását kölcsönvéve) a jelenségeket inkább csak „a valóban megtörtént eseményekből összeálló hétköznapi történések" mentén próbálja meg értelmezni, elismerve az így megszerezhető tudás szükségszerű korlátait.

Ezzel azonban korántsem merült feledésbe a morális tudományok kísérleti megalapozása. A törekvés inkább csak áttevődött – mégpedig a filozófia területéről az irodalom területére. Nem kell messzire mennünk, hogy a korai romantikus irodalomból példákat találjunk erre. William Godwin első regényében, a *Frankenstein* ajánlásában is szereplő *Caleb Williams*-ben maga is „a tudat saját belső működéseinek analízisét" kísérelte meg, mégpedig (ahogy ő maga fogalmazott) „metafizikai boncolókése" segítségével, hogy az emberi természet rejtett összefüggéseit a fikció révén egy adott társadalmi környezetben tudja megvizsgálni.[107] Bizonyos értelemben a *Frankenstein* is ugyanerre a lehetetlenségre – a tudat anatómiájára – vállalkozott, miközben a saját vállalkozását kritikai analízisnek vetette alá. Sőt, ugyanebben az időszakban Percy Shelley is hasonló kérdéseket fogalmazott meg:

> Ha lehetséges volna egy személy számára, hogy emlékezetének legkorábbi korszakaitól kezdve hiteles beszámolót adjon élettörténetéről, olyan képet kapnánk, amilyet még soha nem látott a világ. Minden ember elé tükröt tartana, melyben ki-ki viszontláthatná saját emlékeit, egy halovány távlatban pedig félhomályos reményeit és félelmeit – mindazt, amit nem mert, vagy bár mert és vágyott, mégsem volt képes feltárni a napvilág nyitott tekintetének.[108]

A *Frankenstein* narratív szempontból leginnovatívabb része, vagyis a szörnyeteg beszámolója a saját korai tapasztalatairól, a lehető legközelebb jár ahhoz, hogy

[105] William Godwin: *Enquiry Concerning Political Justice and Its Influence on Morals and Happiness*, Vol. 2, Toronto, University of Toronto Press, 1946, 348.
[106] Hume: *Értekezés,* 18.
[107] Idézi Carson: *Populism, Gender, and Sympathy*, 137.
[108] Percy Bysshe Shelley: Metafizikai vizsgálódások (III. Az emberi elme elemzésének nehézsége), ford. Fejérvári Boldizsár, in Péter Ágnes (szerk.): *Angol romantika. Esszék, naplók, levelek*, Budapest, Kijárat, 2003, 308.

a tudat itt leírt feltárását elvégezze.[109] Ahogy Monique Morgan megállapítja, a regénynek ez a legbelső narratívája azt szimulálja, hogyan működik a tudat még a stabil kognitív kategóriák kialakulása előtt.[110] Ezt a részt Morgan közelebbről Hume vizsgálódásaihoz köti – olvasóként végigkövethetjük, ahogy az elszigetelt szubjektum indukció révén a világ egyre átfogóbb megismeréséhez jut el. Az „otromba szörnyeteg" sajátos körülményei ezáltal annak a szkeptikus filozófusnak a pozíciójához hasonlítanak, aki gondolatkísérleteiben igyekszik zárójelbe tenni az addigi ismereteit. De míg a filozófus a nemtudás állapotát mesterségesen próbálja létrehozni (és persze csak ideiglenesen, kontrollált körülmények között), addig a szörnyeteg kezdetben tényleg a teljes kívülálló szemével néz a világra, anélkül, hogy bármifajta tanításra vagy akár közös nyelvre támaszkodhatna. „Nagyon nehéz visszaemlékeznem az elejére: a legkorábbi időszak eseményei zavarosak, alig kivehetőek – meséli Victornak. – Érzékleteim különös egyveleget alkottak: láttam, éreztem, hallottam, és szagok jöttek felém. Sok időbe telt, míg megtanultam megkülönböztetni egymástól a különböző érzékszervek működését."[111] Mégis meglepően jól sikerül leírnia életének ez a korai fázisát. Olyan tapasztalatokat is megfogalmaz – például a Hold megpillantását életében először – melyek értelmezéséhez a tapasztalás idején még nem rendelkezett megfelelő kognitív eszközökkel.[112] A gyerekkor nélküli hipotetikus teremtmény így pár pillanatra lehetővé teszi, hogy a tudatot a szükséges fikcióitól megfosztva tudjuk elképzelni, mindazon kognitív kategóriák és asszociatív kapcsolatok nélkül, melyek a felnőtt tapasztalatot értelmes és stabil struktúrákba rendezik.

Befejezés: a szkepticizmus szörnyetege

Narratív komplexitása révén Shelley regénye a tudat működését sokszoros reflexió tárgyává teszi, miután egy lehetetlen premissza segítségével felnyitotta előttünk. Mindeközben a *Frankenstein* egy tragédiát vagy katasztrófát is elbeszél, ami a szkeptikus vizsgálódásnak egyszerre eredője és következménye. Victor Frankenstein végső bizonyosságot akar szerezni az élet mibenlétéről, ezért egy reprezentatív Testet alkot, melyet a döntő kísérlet során élettel ruház fel. Mégsem tudja élőlényként elismerni; csak későn érti meg, hogy ez a kísérlet az élet egyszer s mindenkorra való megértése helyett az élők (meg)tagadásához vezetett. Hogy ez miért van szükségképpen így, az talán világosabb lesz, ha még egyszer felidézzük

[109] Vö. Kareem: *Eighteenth-Century Fiction*, 211–212.
[110] Morgan: *Frankenstein's Singular Events.*
[111] Shelley: *Frankenstein,* 138.
[112] Lásd erről Kareem: *Eighteenth-Century Fiction*, 212–215.

Percy Shelley írását az elme megismerésének nehézségeiről. Eszerint a valódi problémát az a szakadék jelenti, ami a tapasztalást – Shelley szóhasználatában az ottlétet *(presence)*, érzékelést *(sensation)* vagy észlelést *(perception)* – elválasztja a tudatos reflexiótól: „Ha lehetséges volna ott lenni, ahol valaha voltunk, való létünkben, ténylegesen – ha ottlétünk pillanatában meghatározhatnánk tapasztalatunk teljességét – ha az érzékelésből a gondolkodásba való átmenet, a passzív észleléstől az akaratlagos vizsgálódáshoz vezető út nem volna ilyen szédítő és viharos, vállalkozásunk sem volna ilyen nehéz."[113]

A nehézség oka tehát az a késlekedés vagy távolság (még akkor is, ha szinte észrevétlen), ami az érzékelés pillanatát a tudatos értelmezés pillanatától elválasztja. „Ottlétünk pillanata" Shelley szerint nem eshet egybe azzal a másikkal, amikor esélyünk lehet „tapasztalatunk teljességét" megérteni; a kettő közötti átmenet átláthatatlan, „szédítő és viharos". Mivel ez a két pillanat kölcsönösen kizárja egymást, talán az is elmondható, hogy van valami alapvetően megismerhetetlen a tapasztalás mélyén, és minden tapasztalati tudás bizonyos értelemben ennek a valaminek a kizárásán vagy figyelembe nem vételén alapul.

A *Frankenstein* talán az a regény, amely az itt leírt „szédítő és viharos" hegygerincen egyensúlyoz. Percy Shelley recenziójában nagyon hasonló mentális tájat vázolt fel, hogy az olvasói élményt szemléltesse: „Egymás után hágunk egyik Alpokról a másikra, míg a horizont teljesen kiürül és határtalan lesz; a fej beleszédül, és a talajt elveszítjük a lábunk alól."[114] A „szkeptikus fenséges" tapasztalata, melyet Mary Shelley a *Frankenstein*ben elénk tár, szakadékot nyit a lábunk alatt, amikor még azt sem gondoltuk, hogy bizonytalan utakon járunk.[115] A regény arra vállalkozik, hogy feltérképezze az észlelés és a reflexió vagy az érzékelés és a megértés közötti, folyton elmozduló határvonalat. Valamivel elnagyoltabban, ugyanez a határ húzódik az érzéklelő test és az elme között, mely tudja, hogy a test *mit* és *hogyan* érzékel (például át tudja látni az idegrendszer vagy az agy működését). Victor páratlan anatómiai tudásának köszönhetően képes egy tökéletesen érthető, jól működő testet mint *szerkezetet* megkonstruálni – mégis alig tud valamit a test megélt tapasztalatairól. A „modern Prométheuszból" – klaszszikus elődjével ellentétben – ezért is hiányzik annyira az előrelátás képessége: csak azt tudja, ami utólag *(after the fact)* a tudomására jut. Érdemes megfigyelni, ahogy a teremtmény létrehozása után jellemzően mindig elmarad vagy hátramarad mögötte, mintha a lény már mindig ott lenne azokon a helyeken, ahová éppen

[113] Shelley: *Metafizikai vizsgálódások*, 308

[114] Shelley: *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 310.

[115] A „szkeptikus fenséges" fogalmához lásd James Noggle: *The Skeptical Sublime: Aesthetics Ideology in Pope and the Tory Satirists,* Oxford, Oxford University Press, 2001. Lásd még Kareem: *Eighteenth-Century Fiction*, 195.

megérkezik. Szükségszerű, hogy Frankenstein folyton elkéssen, és „lényének" puszta nyomait próbálja értelmezni, miközben alig tud valamit a lény és a világ interakcióiról.

A szörnyetegség bizonytalan aurája, mely a lényt eközben végig körülveszi, mindannak a jelölője, ami észlelhető, de értelmezhetetlen vele kapcsolatban Victor vagy bárki más számára. Jeffrey Cohen meglátása itt is releváns: „A szörnyű *[monstrous]* olyan *genus*, ami túl nagy ahhoz, hogy bármilyen konceptuális rendszerbe lehessen illeszteni; a szörnyeteg puszta léte már önmagában véve a határ és lezártság cáfolata."[116] A teremtmény mintha maga is utalna erre, amikor a saját „kiforratlan" vagy még alaktalan *(unformed)* állapotáról beszél, és Percy Shelley *Változékonyság (Mutability)* című verséből idéz egy sort, apró módosítással: „»Szabad volt az út, melyen eltávozhattam« *[The path of my departure was free]*, és senki sem siratta volna pusztulásomat. Személyem undok, termetem gigantikus volt – vajon mit jelenthet ez?"[117] A *Változékonyság* című versben a költő a pillanatnyi árnyalatok vagy érzések folyamatos eltűnését siratja, legyen az akár „öröm vagy bánat" – „szabad az út, melyen eltávozik" *(The path of its departure still is free)*. Vagyis Mary Shelley szörnyetege a versben szereplő személytelen birtokost *(its)* a maga számára „enyém"-nek *(my)* fordítja. Ezáltal mindazzal azonosul, ami az emberi tapasztalatban változékony – tudatos *mutáns*sá válik.

Ennek ellenpontjaként a regény egy korábbi szakaszában Victor ugyanebből a Shelley-versből idéz nyolc sort, amikor az Alpok csúcsára való felkapaszkodását írja le, mielőtt még újra szemtől szemben állna a szörnyeteggel. A fenséges tájban azon kesereg, hogy a személyes tapasztalás és a nyelvi jelentés mennyire kiszámíthatatlanul működik: „bennünket minden szél, ami fú, megrendít, mint ahogy egy véletlen szó vagy a szó által megidézett jelenet is" – mondja Waltonnak, majd idézi Percy Shelley versét.[118] Mindez arra enged következtetni, hogy amit Victor nem ért a szörnyeteggel kapcsolatban, az pontosan ugyanaz, amit saját magában sem ért – és ezért valószínűleg nem a rossz felfogása a felelős, hanem inkább a cavelli elfogadás *(acknowledgement)* hiánya. A regény 1831-es kiadásában Mary Shelley mintha még jobban hangsúlyozni akarná, milyen általános problémáról van szó, amikor Waltonnal az egyik levelében azt mondatja: „Munkál valami

[116] Cohen: *Preface,* 7.

[117] Shelley: *Frankenstein,* 173. Shelley versét Orbán Ottó fordította magyarra; a vonatkozó szakasz: „nyugszunk. – Álmunk mérgezi éjjelünk. / Kelünk. – Egy eszme mérget olt a napba, / érzünk, értünk, érvelünk, nevetünk, / sírunk, kínlódunk, nincs gondunk a bajra; / Ez mind csak egy! – legyen öröm vagy bánat, / szabad az út, melyen eltávozik, / a tegnapunk nem rokona a mának, / csak az nem múlik, ami változik!"

[118] Shelley: *Frankenstein,* 132.

a lelkemben, amit nem értek."[119] A kérdés, hogy mit is kezd az ember ezzel a *nem értett* valamivel, ha már egyszer a tudomására jutott, hogy létezik. Vagy másképp mondva, mit lehet kezdeni a szörnyeteggel vagy démonnal, aki/ami – Szókratész *daimón*jához hasonlóan – minden alkalommal felhívja a figyelmet a magunkról és másokról megszerezhető tudás korlátaira. Cavell szerint a szkepticizmus igazsága vagy „tanulsága" különben is az, hogy „az emberi teremtmény alapja a világban – a világhoz mint olyanhoz fűződő viszonya – nem a tudásé, legalábbis nem azé, amit általában tudásnak szoktunk gondolni".[120] Victor Frankenstein tragikus vétsége, hogy képtelen helyet hagyni a nemtudásának. Nem tudja elfogadni a világot és benne a saját magáról és másokról való tapasztalatát úgy, mint ami minden pillanatban változik és szabadon távozhat. Mivel számára a tudás csak azt jelentheti, amit már megértett, ellenőrzött és (kísérletileg) igazolt, olyan teremtővé válik, aki csupa véges dologból próbál valami újat létrehozni. Az életre kelt teremtmény soha nem elégítheti ki a tudásvágyát – szörnyeteg mivoltában az utolsó pillanatig arra emlékezteti, amit nem tudhat.

1811-es előadásában S. T. Coleridge Shakespeare kapcsán azt mondta, hogy „a költő nemcsak az az ember, aki arra született, hogy az univerzum rejtvényét megoldja, hanem az is, aki érzi, amikor nincsen megoldva".[121] Nem tudjuk, hogy Mary Shelley hallotta-e ezt az aforizmát (tizennégy éves korában apjával, William Godwinnal együtt ott volt Coleridge több londoni előadásán).[122] De a regénye akár úgy is olvasható, mint annak a kiderítésére szolgáló kísérlet, hogy milyen rejtvényeket lehet és milyeneket nem lehet megoldani, és mi történik, ha valaki nem ismeri fel a kettő közötti különbséget. A jelen tanulmány amellett érvelt, hogy a *Frankenstein* tragikus hangszerelésben fogalmazza újra a Hume *Értekezés*ében is megjelenő szkeptikus apóriát – ami Hume-nál csupán veszedelmes lehetőség, az Shelley regényében valódi rémálommá válik. Úgy is mondhatjuk, hogy a *Frankenstein* a gótika szó szerinti, hús-vér kifejezésmódjára fordítja le a szkepticizmus retorikai alakzatait, hogy kiderítse, mi is a tétje a bizonyosság hajszolásának. Shelley szörnyetege (Szókratész *daimón*jához hasonlóan) a tudás leküzdhetetlen korlátaira mutat rá, ami mögé már csak az elfogadás tudna elérni. A *monster* szó etimológiájához hűen arra figyelmeztet *(monere)*, amiről nem szerezhető végső bizonyosság – aki megpróbálja, ha vissza nem fordul, a tragédia útját járja.

[119] Uo., 27.
[120] Cavell: *The Claim of Reason*, 241.
[121] Samuel Taylor Coleridge: *Lectures 1808–1819: On Literature*, Vol. 1, New Jersey – London, Princeton University Press, 1987, 326–327 (saját fordítás).
[122] Robert Sawyer: Mary Shelley and Shakespeare: Monstrous Creations, *South Atlantic Review*, vol. 72, 2007/2, 17.

Irodalomjegyzék

Bacon, Francis: A *Selection of His Works*, Toronto, Macmillan, 1965.

Baumgartner, Holly L. – Davis, Roger: Hosting the Monster: Introduction, in Holly L. Baumgartner – Roger Davis (eds.): *Hosting the Monster. At the Interface*, Amsterdam, Rodopi, 2008, 1–9.

Biro, John: Hume's New Science of the Mind, in David Fate Norton – Jacqueline Taylor (eds.): *The Cambridge Companion to Hume*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 40–69.

Brewer, William Dean: *The Mental Anatomies of William Godwin and Mary Shelley*, Madison–London, Fairleigh Dickinson University Press – Associated University Presses, 2001.

Carlson, Julie A.: *England's First Family of Writers: Mary Wollstonecraft, William Godwin, Mary Shelley*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2007.

Carson, James P.: *Populism, Gender, and Sympathy in the Romantic Novel*, Basingstoke – New York, Palgrave Macmillan, 2010.

Cavell, Stanley: *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1979.

Cavell, Stanley: *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Cavell, Stanley: Kitérés a szeretet elől. A *Lear király* egy olvasata, ford. Smid Róbert, Tóth-Czifra Júlia, in Gárdos Bálint – Kállay Géza – Vince Máté (szerk.): *Shakespeare-olvasatok a strukturalizmus után*, Budapest, Eötvös, 2013, 64–154.

Chai, Leon: *Romantic Theory: Forms of Reflexivity in the Revolutionary Era*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006.

Chandler, James: *An Archaeology of Sympathy: The Sentimental Mode in Literature and Cinema*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.

Chaplin, Sue: The Divine Touch, or Touching Divines: John Hunter, David Hume, and the Bishop of Durham's Rectum, in Helen Deutsch – Mary Terral (eds.): *Vital Matters: Eighteenth Century Views of Conception, Life, and Death*, Toronto, The University of Toronto Press, 2012, 222–245.

Cohen, Jeffrey J.: Preface: In a Time of Monsters, in Jeffrey J. Cohen (ed.): *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 1996, vii–xiii.

Coleridge, Samuel Taylor: *Lectures 1808–1819: On Literature*, 2 vols, New Jersey – London, Princeton University Press, 1987.

Cunningham, Andrew: *The Anatomist Anatomis'd: An Experimental Discipline in Enlightenment Europe*, Farnham, Ashgate, 2010.

Daston, Lorraine: The empire of observation, 1600–1800, in Lorraine Daston – Elizabeth Lunbeck (eds.): *Histories of Scientific Observation*, Chicago–London, The University of Chicago Press, 2011, 81–113.

Feldman, Paula R. – Scott-Kilvert, Diana (eds.): *The Journals of Mary Shelley: 1814–1844*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987.

Frazer, Michael L.: Anatomist and Painter: Hume's Struggles as a Sentimental Stylist, in Heather Kerr – David Lemmings – Robert Phiddian (eds.): *Passion, Sympathy and Print Culture: Public Opinion and Emotional Authenticity in Eighteenth Century Britain*, New York, Palgrave Macmillan, 2016, 223–241.

Godwin, William: *Enquiry Concerning Political Justice and Its Influence on Morals and Happiness*, 3 vols, Toronto, University of Toronto Press, 1946.

Goss, Erin M.: *Revealing Bodies: Anatomy, Allegory, and the Grounds of Knowledge in the Long Eighteenth Century*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2013.

Greig, J. Y. T. (ed.): *The Letters of David Hume*, 2 vols, Oxford, Clarendon, 1969.

Hume, David: A *Treatise of Human Nature*, 2 vols, Oxford, Clarendon, 2007.

Hume, David: *Értekezés az emberi természetről*, ford. Bence György, Budapest, Akadémiai, 2006.

Kállay Géza: Stanley Cavell: filozófia és irodalom mint kétely és bizalom szövegei, *Helikon*, 44. évf., 1998/4, 511–531.

Kareem, Sarah Tindal: *Eighteenth-Century Fiction and the Reinvention of Wonder*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

McLane, Maureen L.: Literate Species: Populations, 'Humanities,' and Frankenstein, *ELH*, vol. 63, 1996/4, 959–988.

Morgan, Monique: Frankenstein's Singular Events: Inductive Reasoning, Narrative Technique, and Generic Classification, *Romanticism on the Net*, vol. 44, 2006. https://doi.org/10.7202/013998ar

Noggle, James: *The Skeptical Sublime: Aesthetics and Ideology in Pope and the Tory Satirists*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

Parker, Fred: *Scepticism and Literature: An Essay on Pope, Hume, Sterne, and Johnson*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

Pascoe, Judith: Proserpine and Midas, in Esther Schor (ed.): *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 180–190.

Pinch, Adela: *Strange Fits of Passion: Epistemologies of Emotion, Hume to Austen*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

Potkay, Adam: *The Passion for Happiness: Samuel Johnson and David Hume*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.

Richetti, John J.: *Philosophical Writing: Locke, Berkeley, Hume*, Boston, Harvard University Press, 1983.

Ruttkay, Veronika: Anatomy of tragedy: the skeptical gothic in Mary Shelley's *Frankenstein*, *Palgrave Communications*, vol. 6, 2020/35. https://doi.org/10.1057/s41599-020-0408-5

Sawyer, Robert: Mary Shelley and Shakespeare: Monstrous Creations, *South Atlantic Review*, vol. 72, 2007/2, 15–31.

Shakespeare, William: *Macbeth*, ford. Kállay Géza, Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 2014.

Shapin, Steven – Schaffer, Simon: *Leviathan and the Air Pump: Hobbes, Boyle and the Experimental Life*, Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2011 [1985].

Shelley, Mary: *Frankenstein; or, The Modern Prometheus: The 1818 Version*, Peterhouse, Broadview Press, 1999.

Shelley, Mary: *Frankenstein, avagy a modern Prométheusz*, ford. Péter Ágnes, Budapest, Jelenkor, 2022.

Shelley, Percy Bysshe: Metafizikai vizsgálódások, ford. Fejérvári Boldizsár, in Péter Ágnes (szerk.): *Angol romantika: Esszék, naplók, levelek*, Budapest, Kijárat, 2003, 305–310.

Van Oort, Richard: A Race of Devils: Frankenstein, Romanticism, and the Tragedy of Human Origin, in Alexander Dick – Angela Esterhammer (eds.): *Spheres of Action: Speech and Performance in Romantic Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2009, 124–146.

Wittgenstein, Ludwig: *Logikai–filozófiai értekezés,* ford. Márkus György, Budapest, Akadémiai, 1989.

Womersley, David: Hume and Mary Shelley, *Notes and Queries*, vol. 33, 1986/2, 164–165.

A POSZTHUMANISTA IDENTITÁS A SZÍNHÁZBAN: *K(I)ÚTKERESŐK*

Almási Zsolt

Bevezető kontextualizáció

Bár Kállay Géza nem foglalkozott kifejezetten a színház poszthumanista megközelítésével, de számos munkájában kapott szerepet az identitás problematikája, azaz irodalmi alkotások elméleti megközelítése. Ezen felül pedig a színház is érdeklődésének homlokterében helyezkedett el, még ha írásban kevéssé rögzítette is ezirányú hatalmas tapasztalatát. Ebben az írásban Kállay ezen érdeklődési területeit kötöm össze, és veszem szemügyre a poszthumanista színház lehetőségét. Az elméleti tér tehát a poszthumanista gondolkodás lesz, és ezt alkalmazom egy színházi produkció jelentésrétegeinek feltárására.

Hogyan lehetséges poszthumanista megközelítésben a színházról gondolkodni, amikor a színház arra az emberközpontú személyességre épít, amivel elkülönbözni látszik a film, a tévé világától? A rögzített filmet valahányszor visszanézhetjük, ugyanazt fogjuk látni, még akkor is, ha a két megtekintés esetében különbözőképpen fogjuk értelmezni a látottakat. Ezzel szemben a színház éppen arról szól, hogy minden előadás más, hiszen a színészek emberek, a szerep és az adott helyzetet illető értelmezésük változhat, lehet rossz napjuk vagy fényesen jó napjuk, összeveszhettek valakivel, betegek lehetnek, és mindez befolyásolhatja az adott előadásban nyújtott teljesítményüket. Továbbá a filmben addig lehet ismételni egy jelenet felvételét, amíg az hibátlan nem lesz, a rendező elképzeléseinek tökéletesen megfelelő, míg a színészek a színházban hibázhatnak, és azt is meg kell oldani a színpadon, hogy a közönség ne vegye észre a hibát, a tévedést. A film esetében nem tételeződik embertől emberig kapcsolat, ami azonban a színházban elméletileg előfordulhat, sőt az adott helyhez igazítva mindig cél is lehet (nyilván más ez egy akár ezer nézőt is befogadó kőszínházban, mint egy kis kamaraszínházban): a negyedik fal lebontása, a játéktérnek az auditóriumra történő kiterjesztése, a néző külső és idegen nézőpontjának dekonstruálása. Tehát éppen az emberi kapcsolat, az emberség, a legtágabb értelemben vett humanitás

az, ami a színházat jelenti, és különíti el a tévékészüléken, mozivásznon vagy képernyőn megtekintett rögzített tartalomtól. Bár mindez igaz, a poszthumanista megközelítés nem kiiktatni akarja az embert a színpadról, hanem új kontextusba helyezni.

A dolgozatban ennélfogva azt kívánom bemutatni, hogy annyiban gyümölcsöző a poszthumanista megközelítés, amennyiben a poszthumanista kritikai gondolkodás ráirányítja a figyelmet az ember és a környezete interakciójára, és megpróbál arra a kérdésre válaszolni, hogy ki, mi is lehet az ember, aki nem a környezettől elkülönülésében, attól való függetlenségében, a környezetből való kiemelkedésében tételeződik, hanem az azzal történő interakció során születik meg a környezeti tényezőktől függően és azokkal egyenrangú módon. A mai magyar színház ritkán kérdez rá erre az identitásproblémára, amely a hagyományos humanista identitást veszi górcső alá, ritkán reflektál kifejezetten arra, hogy világának alakulásával együtt az ember is változik, és éppen ez a változás adja egyediségét. Ebben a dolgozatban egy olyan előadást fogok szemügyre venni, ami pontosan ezt a problematikát állítja színpadra, és amellett érvelek, hogy ez az előadás izgalmasan, gondolatébresztően ragadja meg és fogalmazza színpadra az emberi identitás kritikai poszthumanista megközelítését. Ez az előadás nem más, mint a Tér12 Társulat *K(i)útkeresők* című darabja. Az érvelés először számot vet a poszthumanista kritikai gondolkodás néhány alapfeltevésével, és ezek színházra alkalmazásával, majd pedig az előadás ebből a szempontból releváns részleteit kívánja feltárni.

A poszthumanista beállítódás mint kritikai beállítódás és ennek színházi vetületei

A poszthumanista gondolkodás egyik úttörője Catherine N. Hayles, *How we became posthuman* című könyvének egy állítása jól megalapozhatja a poszthumanista színháztudományi gondolkodást. Hayles kiemeli a humán/nem-humán demarkációs vonal feloldását, amikor amellett érvel, hogy „a poszthumán esetében nincsenek lényegi különbségek, abszolút demarkációs vonalak a testi létezés és a számítógépes szimuláció, a kibernetikus mechanizmusok, robot teleológia és az emberi célok között".[1] Azaz a színházra alkalmazva ezt a tételt, górcső alá

[1] Katherine N. Hayles: *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics,* Chicago, University of Chicago Press, 2010, 3. „In the posthuman, there are no essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot teleology and human goals."

vehetjük az embert, ahogy nem válik el, nem különbözik abszolút értelemben a fizikai test a számítógéppel generált szimulációtól, az avatártól.

Ezt a gondolatot továbbvíve érdemes szemügyre venni a poszthumanista gondolkodás egyik legutóbbi megalapozója, Francesca Ferrando három tételét. Bár igazat adok Nemesnek, amikor azt állítja, hogy „a poszthumanizmus esetében nem beszélhetünk egy határozott és koherens gondolatrendszerről, hiszen olyan beszédmódok heterogén összességéről van szó, ahol közös halmazba kerülnek és elkeverednek a cyberpunk regények jövővíziói, posztmodern teoretikusok gondolatmenetei, pszeudo-vallásos dogmák, a legújabb természet- és kultúratudományos kutatások eredményei és a futurológiai spekulációk”,[2] mégis egyetértek Francesca Ferrandóval, hogy ebben a heterogenitásban mégis megfogalmazható egy közös alap. Ferrando *Philosophical Posthumanism* című alapművében három elvont közös nevezőt körvonalaz: „poszt-humanizmus”, „poszt-antropocentrizmus” és „poszt-dualizmus”.[3] A poszt-humanizmus azt jelöli, hogy a poszthumanista gondolkodás kérdőre vonja a klasszikus humanizmus bizonyos előfeltételezéseit, például hogy amikor az emberre gondolunk, lelki szemeink előtt a fehér, anyagi biztonságban élő férfi jelenik meg, és ez a kép univerzalizálódik, holott az emberség meglehetősen kis halmazát fedi le az így felfogott ember. A poszt-antropocentrizmus arra hívja fel a figyelmet, hogy az emberi lét megértéséhez arra van szükség, hogy felismerjük, nem az ember a gondolati univerzum középpontja, hanem más létezőkkel együtt egy elválaszthatatlan, elvonatkoztathatatlan hálózatban létezik, tehát nem különleges és kitüntetett, hanem része egy komplex összefüggésrendszernek. Ennélfogva a kitüntetettség helyett érdemes az embert ennek az összefüggéshálózatnak a részeként vizsgálni. A harmadik elem pedig, hogy érdemes leépíteni a bináris oppozíciókban való gondolkodást az emberről, azaz a hagyományos oppozíciók, mint férfi-nő, középpont-marginális, ember-eszköz stb. oppozíciók nem tesznek igazságot, amikor az emberi lét elgondolására használjuk őket. Mondhatnánk tehát ezek alapján azt, hogy az ember helyzetének

[2] Nemes Z. Márió: Ember, embertelen és ember utáni: a poszthumanizmus változatai, *Helikon,* LIX. évf., 2018/4, 377.

[3] Francesca Ferrando: *Philosophical Posthumanism*, *Theory in the New Humanities*, London – New York – New Delhi, Bloomsbury Academic, 2020, 77. „Post-humanism implies the understanding of the plurality of the human experience; the human is not recognized as one, but as many, that is human(s)–thus undermining the humanist tradition based on a generalized and universalized approach to the human. Post-anthropocentrism refers to the decentering the human in relation to the nonhuman; it is base don the realization that the human species has been placed in a hierarchical scale and has been granted an ontological privilege in the large majority of the historical accounts on the human. Post-dualism relies on the awareness that dualism has been employed as a rigid way to define identity, based on a closed notion of the self and actualized in symbolic dichotomies such as »us«/»them«, »friend«/»foe«, »civilized«/»barbarian« and so on.”

megértésére való törekvés a kritikai poszthumanizmus megjelenésével és komolyan vételével egyfajta kopernikuszi fordulatnak néz elébe.

A poszthumanista kritikai törekvések színházelméleti és előadás-kritikai alkalmazásának teret adtak a 2019–20-as Covid okozta pandémia miatti lezárások, specifikusabban a színházi bezárások, hiszen a színház és a személyesség problematikája különös hangsúlyt kapott a pandémia alatt és utána is. A bezárások során ugyanis felértékelődött a jelenlét, a színházi jelenlét és személyesség, fizikai jelenlét, színész és közönség interakciója iránti vágy, elköteleződés. A lezárások után a színházak újbóli megnyitása igazi örömünnep volt. A bezárások azonban arra is felhívták a figyelmet, hogy az ilyen és ehhez hasonló extrém helyzetekben is a színháznak be kell teljesíteni feladatát, és valamiképpen fenn kellett maradnia. A személyesség és távollétiség problematikájának lehetséges megoldási kísérletei közül hármat emelnék most ki. Az egyik megoldási kísérlet a színházi előadások nem filmes, de professzionális, több kamerával történő rögzítése, és megfelelő módon történő közvetítése volt. Az így létrehozott színházélmény azonban a technikai nehézségeken (összeomló rendszerek, sávszélességi problémák, a fogadófélnél levő korlátok) és előnyökön (azok is láthattak előadásokat, akik fizikai távolság vagy egyéb akadályoztatottság miatt nem vehettek volna részt a színházi előadáson) túl magával hozta azt a problémát, hogy hogyan maradhat az előadás egyedi, személyes. Az egyik megoldási kísérlet (a Színház TV-nél) az volt, hogy a vetítést egy rövid bevezető előzte meg, például Kovács Patrícia színésznő végigvezette a nézőket a színháznak a közönség elől eddig elzárt részein, bepillantást engedve a színpad, az öltözők, a kellékesek világába; emellett saját, az éppen adott előadáshoz, színdarabhoz kapcsolódó emlékeit idézte fel (például azt, amikor az *Ahogy tetszik* utolsó nagy beszédét meztelenül kellett előadnia). Egy másik lehetőséget találtak a színház és a személyesség megőrzésére az Örkény Színház színészei: telefonon felhívtak ismeretlen embereket, és elszavaltak nekik egy-egy verset. Egy harmadik megoldási kísérlet arra irányult, hogy a film és a színház közötti falakat lebontsák, amire példa lehet az a projekt, amelyben Shakespeare színműveit kortárs szerzőkkel íratták át, és ezek alapján készítettek átlagban húszperces rövidfilmeket, amelyeket egyetlen helyszínen, mintegy színházi környezetben vettek fel. Mindhárom kísérlet tehát arra is irányult, hogy a színház személyességét, egyediségét extrém körülmények között, a lezárások során is valamiképpen megtartsák. Továbbá az is világossá vált mindhárom példában, hogy a technika nyújthat megoldást az adott körülmények között, és meg kell jegyezni, hogy a megoldások jól működtek, a színházak egy része jól tudta átvészelni a kritikus időszakot.

A technika szerepe a színházi élmény fenntartása érdekében az érdeklődés középpontjába került a pandémia okán, és ez az érdeklődés a mai napig meg-

maradt. A technika szerepének tartós volta pedig a poszthumanista lencsén keresztül pompásan vizsgálható, hiszen a vizsgálódás kétségbe vonhatja az ember központi szerepét, felfedheti azt a relációs hálót, amelynek az ember csak része, továbbá bemutathatja, hogy a bináris oppozíciókban gondolkodás nem szükségszerűen alkalmas egyes jelenségek feltárására.

A poszthumanista kritikai gondolkodás a hagyományos – például tárgyak és szereplők közötti – határok feloldására tesz kísérletet, hogy mindezek dologiságukban mutatkozhassanak meg, hogy megalkothassák a közreműködés és együttműködés összetett hálózatát. A nem-humán tárgyak esetében a név implikálta funkcionalitás redukciónak találtatik, és a dolgok önállóságra tesznek szert elveszítve egyszerű funkcionalitásukat. A nem-humán dolgok ugyanis nem egy tevékenység kivitelezésére szolgáló eszközök csupán, hanem a dolgok alakítják az emberi tevékenységet, a cselekményt. Éppen úgy működnek közre az előadás alakulásában, mint a szereplők és a narratíva. Ha azonban a tárgyak dolgokká, önálló entitásokká válnak, ezzel együtt a szereplők elvesztik kitüntetettségüket, és maguk is csak részeseivé válnak az előadás alakulásának. Ahogy Romanska fogalmaz, a poszthumán színpadon „a test már nem a karakterhez, hanem a feltérképezett jelek és szimbólumok egymásba kapcsolódó területéhez tartozik”.[4] A szereplők korporealitása, amely más esetekben az egyéniség egyik hordozója, ebben a megközelítésben átalakul. A színész teste a poszthumanista megközelítésben interfésszé, a közönség, másik szereplők, események és nem-humán szereplők találkozási pontjává válik. Ennek pedig az lesz a következménye, hogy az ember szerepe radikálisan átértékelődik a poszthumanista gondolkodás számára. Wyame szavaival „[m]íg korábban az emberek és alkotásaik uralták és szervezték ezt a miliőt, ma már csak fogaskerekek egy emberen túlmutató gépezetben, amelyet nem tudnak felfogni”.[5]

A bináris oppozíciók lebontásának pedig, kifejezetten a középponti-marginális, humán-nem-humán ellentéteknek, egyik következménye lehet az időt illető gondolati oppozíció lebontása. Az idővel kapcsolatban – amely oly fontos volt Kállay Géza gondolkodásában – a közbeszédben és az ehhez kapcsolódó mindennapi tapasztalatban is a visszafordíthatatlanság-visszafordíthatóság oppozíciójában gondolkodva a visszafordíthatatlanság élvez primátust. A poszthumanista gondolkodás, miközben aláássa a központi-marginális, ember-nem-humán

[4] Magda Romanska: Body: Tadeusz Kantor and the Posthuman Stage, in Michael Shane Boyle – Matt Cornish – Brandon Woolf (eds.): *Postdramatic theatre and form*, New York, Bloomsbury Academic, 2019, 86

[5] Aline Wiame: *The Refrain and the Territory of the Posthuman*, in Christel Stalpaert – Kristof van Baarle – Laura Karreman (eds.): *Performance and Posthumanism*, Cham, Palgrave Macmillan, 2021, 144.

ellentéteket, egyszerre az időről való gondolkodást is megfordítja. Egyszerre tételezi ugyanis az idő visszafordíthatatlanságát és visszafordíthatóságát. Az előadás narratívája ennélfogva elveszti teleologikus voltát, azaz egyirányúságát a központi konfliktus megoldásához vezető úton, és a szereplők és a tárgyak dologiasulása folyamán a narratíva tentatívabbá, tétovábbá válik, egyfajta befejezetlenséget sugall, megadja az alternatívák lehetőségét a színházi formanyelv bátor alakításával. Mindennek pedig, ahogy Causey érvel, az a következménye, hogy „[a]mikor a jelen/múlt/jövő összeomlik, és az identitás traumatikus zsákutcába fagy, a digitális kultúra egyik legzavaróbb jelenségének lehetünk tanúi az örök körforgás poklában".[6] Azaz az idő visszafordíthatatlansága tézisének feladásának éppen az identitás problematizálása lesz a következménye.

Az identitás problematizálása több szempontból is fontos a poszthumanista színházelmélet számára. Először is az identitás lebontása, feloldódása szempontjából a kontingencia mint diskurzusformáló erő jelenik meg. Blanga Gubbay helyesen hívja fel a figyelmet arra, hogy a „poszt-humán színházi előadás nem mindig az ember nélküli előadást jelenti, hanem inkább azt, amelyben az emberi tényező *[agency]* eltűnik, hogy egy új esetlegességet tárjon fel; ez egy olyan tér létrehozása és elhagyása, amely tele van előre nem látható lehetséges diskurzusokkal".[7] Az esetlegesség mint narratív elem pedig egy további szempontból lesz fontos a poszthumanista színházelmélet számára, ti. „kompozit test" formájában. A kompozit test mint identitáselméleti jellegzetesség így határozható meg: „A színpadon a poszthumán kötődések kontextusában a kompozit »test« két entitás – emberi és/vagy nem emberi – új entitássá történő sajátos összefonódását jelzi, harmadik terminusként."[8] Azaz az emberi identitás nem egyszerűen kiegészül a nem-humánnal, hanem együtt egy egészen új létezőt alkotnak, amely több, mint részeinek összege. Ez a létforma viszont új perspektívába állítja az identitás kérdését is.

Miután szemügyre vettük a poszthumanista kritika releváns jellemzőit, kiegészítve a poszthumanista színházelmélet specifikus észrevételeivel, abban a helyzetben vagyunk, hogy szóba hozhassuk a *K(i)útkeresők* című előadást, és feltárjuk, hogy az elméleti megfontolások miként adhatnak kulcsot, kulcsokat, legalábbis szempontokat egy színházi előadás jelentésrétegeinek feltárásához.

[6] Matthew Causey: *The Right to Remain Forgotten and the Data Crimes of Post-Digital Culture: A Ceaseless Traumatic Event*, in Stalpaert – van Baarle – Karreman (eds.): *Performance and Posthumanism*, 166.

[7] Daniel Blanga Gubbay: *Latent Performances. Conditions for Some Things to Happen*, in Stalpaert – van Baarle – Karreman (eds.): *Performance and Posthumanism*, 89.

[8] Christel Stalpaert – Kristof van Baarle – Karreman Laura: *Performance and Posthumanism: Co-Creation, Response-Ability and Epistemologie*s, in uők (eds.): *Performance and Posthumanism*, 9.

A *K(i)útkeresők* poszthumanista lencsén keresztül

A Tér12 Társulat *K(i)útkeresők* című előadása, melyet a Gólem Színházban játszottak 2024. február 10-én, elgondolkodtató utazásra hívja a nézőt egy szűkre szabott térben és minimalista díszletek között. Az előadás számos téma mellett azt a különleges helyzetet tárja fel, amelyben frissen és korunkra alkalmazhatón felvethető az európai kultúra egyik legősibb kérdése, amely az emberi identitásra vonatkozik. Az előadás egyik emblematikus pillanatában, a legnagyobb zavar közepette ugyanis az egyik szereplő, Levi, megkérdezi: „Ki vagyok én?" A minimalista térben, a kevés szereplős előadásban éppen a poszthumanista megközelítésben válik rendkívül fontossá, majdnem aggasztóvá az emberi identitás ezen radikális megfogalmazása, felvetése.

Az előadás három tér-idő zónában játszódik, és ezáltal tematizálja, megfogalmazza a kompozit test tételét. Először is első zóna Szophoklész *Antigoné*ja, az előadás második rétege az online videójátékok világa, a harmadik réteg pedig a próbafolyamat, amely el szeretné juttatni az előadást a premierig. Az előadás azonban nem csupán passzív megfigyelésre buzdítja, hanem aktívan bevonja a nézőket az események alakításába. A nézők lehetőséget kapnak arra, hogy aktívan részt vegyenek a narratíva alakulásában egy erre a célra kialakított applikáció segítségével. A cselekmény fontos dramaturgiai pontjain ugyanis a nézők szavazás révén dönthetnek arról, hogy merre tartson a történet, egyfajta szimbiózisban a színház és a digitális média világával.

Az előadás minimalista látványvilága pompásan vizualizálja a három réteg összefüggéshálózatát. A színpad látványvilágát egyfelől a színpad és a nézőtér viszonya alakítja ki, hiszen a néhány sor nézői szék a színpad szintjén és afölött helyezkedik el, ami ebben az előadásban komfortossá teszi a színészek és közönség egymásra utaltságát, közreműködését. Ezt az összhangot erősíti továbbá, hogy a fények nem különítik el a két teret, a nézőtér ugyanúgy világosban van, mint a színpad. A színpad három falát, ami egyébként a Gólem Színház adottsága, hátul a vakolatlan fal adja, a két oldalon pedig fekete vásznak takarják a színpad további lehetséges tereit, az öltözőt, a bejáratot. A vakolatlan fal egyszerre sugallja a befejezetlenséget, szikárságot, az otthontalanságot, a kényelmetlenséget, míg a fekete függönyök a képzeletnek adnak teret, hiszen nem csak lehatárolnak, elválasztanak, hanem fel is hívják a figyelmet arra, hogy valami létezik a takarásban, valamint légiességükkel, könnyűségükkel, mozgathatóságukkal egyfajta bizonytalanságot is jeleznek. A szereplők közül hárman a vakolatlan téglafal és az egyik textilfüggöny találkozási pontjánál lépnek színpadra, míg a negyedik színész azon az ajtónyíláson, ahol a közönség is bejön a színházi térbe. A színpadon a színészek korporealitását strukturálja a színpadon található négy szék is, amelyek alakítják,

különböző elrendezésekben strukturálják a teret, és ezzel egyszerre szerepeket jelölnek ki; utóbbi célt szolgálja a színpad elején, a közönségnek háttal elhelyezett tévékészülék is, amelyen keresztül a színészek megkapják az instrukciókat a közönségtől.

A minimalista, ürességet sugárzó színpadkép elemeli az előadást bármilyen rögvalóságtól, és ezáltal egy absztrakt értelmezési keretet teremt számára. Ebben az esetben az üresség az a tér, amelyet az ágens alakított üressé, hogy jelentést kölcsönözzön az emberi játéknak. A *K(i)útkeresők*ben azonban az üresség nemcsak az akciót kiemelő térré alakul, hanem a videójátékok, online játékok virtualitására is felhívja a figyelmet. Ez a tér, amely valóságosan nem, csak virtuálisan létezik, és a lehetőségekhez képest alakul, egyszerre a teljesen embertelen üresség és a lehetőségek, meg nem valósult lehetőségek virtuális tere. Az üresség, ami potencialitása révén befogad, reflektálja a poszthumanista értelmezési keretet. A színész teste betölti, de nem uralja, az avatar nem létezik, nem alakít, nem egyén, hanem virtuálisan determinált robot, ami nem korporeális, hanem gépi kód, az elektromos jel jelenlétének és hiányának ritmusában generálódik a szemlélő, a néző szeme előtt. Az ürességnek mint poszthumanista közegnek talán van még egy jelentése, mégpedig hogy kiismerhetetlen. A közeg, az üres színpad úgy befogadó közege az eseményeknek, hogy nem lehet tudni, ki és hogyan uralja, működteti. Annyit tudunk erről a világról, hogy koszos: Kata állandóan takarítja, ám koszt nem látunk, azaz ez a kosz nem reális, hanem mindent átható, láthatatlan, fojtogatóan, de nem valóságosan van jelen, mintha egy embertelen világ minden láthatatlan, de zavaró, eliminálásra váró kosza lenne jelen. Az embertelenséget, a kiismerhetetlenséget, a kiszámíthatatlanság érzését kelti továbbá azért is, mert megtudjuk, az áramot kikapcsolták, a próbák sötétben nem folyhatnak, a virtuális térben csak az elektromos jel hiánya marad.

Az üres tér arra is felhívja a figyelmet, amit folyamatos identitásszerkesztésnek, -alkotásnak nevezhetünk. A digitális térben, például a közösségi terekben a felhasználók folyamatosan szerkesztik, alkotják magukat, amely tevékenység távol áll egy dokumentarista vagy esszencialista jellegű identitásteremtéstől. Ez a folyamatos identitásszerkesztés történik a színpadon is, hiszen az újabb és újabb történetiterációkban a szereplők színészként újra és újra definiálják magukat. Másfelől pedig a digitális tér lehetővé teszi, hogy ebben a furcsa valóságshow-ban a felhasználó folyamatosan nézői identitást is kialakítson. A néző egy kukucskáló identitását is magára ölti, aki nézi, sőt elvárásávaival alakítja is a valóságshow szereplőjének azonosságát, ennek minden morális következményével együtt.

A poszthumanista megközelítés kontextusában felmerülő morális dilemmák, amelyek az előadás három rétegéből származnak, és melyeket az előadás érzékletesen megjelenít, rákényszeríti a nézőt arra, hogy elgondolkodjon az emberi

természet és technológia viszonyáról. A Tér12 Társulat *K(i)útkeresők* előadása így nem csupán egy izgalmas színházi élmény, hanem egy olyan intellektuális utazás, amely a virtualizálódó léthelyzetre reflektál.

Az előadás kezdetén Viktor Balázs (szerző) és Dékány Barnabás (rendező) határozza meg a játékteret, és kiemeli az előadás megismételhetetlenségét. Felhívják a figyelmet, hogy a közönség aktív részvétele az előadás narratívájának alakításában nem csupán izgalmas kihívás, hanem egyben morális döntések sora, melynek mindig következményei vannak. A döntések révén kialakult cselekmény célja, hogy a közönség által irányított események végül sikerre vezessenek, és lehetővé tegyék Levinek, az előadás fiktív rendezőjének, Martinkovics Máté karakterének, hogy Szophoklész *Antigoné*ját a próbafolyamattól a bemutatóig eljuttassa. A közönségnek tehát komoly felelőssége van a történet alakulásában, hiszen rossz döntések esetén akár a bemutató meghiúsulása vagy a társulat felbomlása is bekövetkezhet. Fontos azonban megjegyezni, hogy az adott kudarc nem jelenti a végzetet, hanem lehetőséget teremt az újrakezdésre, hiszen a *game over* csak egy újabb lehetőség az előadás újrakezdésére.

A rendező-szerző páros megjelenése a színpadon illeszkedik a poszthumanista kritikai gondolatkörbe. A színházi előadás értelmezését uraló színész-közönség bináris oppozíció több módon is feloldódik. Először is mint egy modern kórus, felvezetik az előadást, nemcsak kontextust teremtenek, hanem újradefiniálják a közönség és színészek kapcsolatát, amennyiben is a virtuális gyeplőt a cselekmény megvalósulásához átadják a nézőknek. Ezzel a színházi illúzió és a közönség valós világának oppozícióját is feloldják egyszer azáltal, hogy eltávolítják az előadást minden valóságigénytől ezzel a metateátrális eszközzel, és miután az illúzió illúzió voltát megerősítik, éppen azt emelik ki, hogy a közönség látszólagos valóságos világa befolyásolja, közreműködik az előadás kialakulásában. Mindezt pedig ironikusan úgy ássák alá, bizonytalanítják el, hogy leszögezik, ők maguk is színészek, azaz nem lehet biztosan eldönteni, hogy most ők a közönség valóságához tartoznak, amennyiben a közönséggel egy létszinten mozognak, vagy pedig az illúzió világához tartoznak, azaz csak játék minden, amit mondanak, és valójában a közönségnek esetleg mégsem lesz valóságos köze az események alakulásához. Tovább árnyalja az illúzió-valóság oppozícióját, hogy bár időnként szabad bevezetőnek tűnik a páros előadása, ám máskor a telefonjukat a kezükben tartva, s azt vizsgálva, úgy tűnik, hogy egy megírt szöveget adnak elő, vagy legalábbis egymás között felosztott beszédrészletekre utaló jegyzetekből beszélnek. Ez utóbbi lehetőséget erősíti továbbá az, hogy néha úgy tűnik, hibáznak, mást mondanak, mint amit mondani kellene, vagy véletlenül átveszi egyikük a másik mondanivalóját, esetleg egy lelkesítőnek szánt mondatot ironikusan adnak elő.

A rendező és a szerző bevezetőjéből világossá válik, hogy a cselekményt illető arisztotelészi elvek sem tudnak megvalósulni, ti. hogy egyetlen cselekményszál vezet a megmásíthatatlan végkifejlet felé. A cselekmény ugyanis nem írható le a központi és a marginális oppozíciójával, hiszen magán a cselekményszálon belül válik kétségessé az egyirányú haladás teleológiája egy végcél felé. A cselekmény a helytelen döntések eredményezte kudarcok esetén nem ér véget, hanem a vég csak egy lehetőséget teremt az új kezdethez.

Az újrakezdés lehetőségével megnyílik előttünk a próbafolyamat újabb fejezete, melyben ugyanazon jeleneteket járjuk újra, amelyek korábban már színpadra kerültek. A próba során két ikonikus jelenet változatait tekintjük át az *Antigoné*ból: először azt a pillanatot, amikor Iszméné Antigoné mellé áll, ezzel „kiírva magát a dráma történetéből", majd pedig a kórus által előadott híres „[s]ok van, mi csodálatos…" kezdetű beszédet. Ezt a két jelenetet próbálják a színészek: Kreón szerepében Domi (Urbán Richárd), Iszméné szerepében Domi barátnője, Kata (Ténai Petra), valamint Antigoné szerepében Réka (Pájer Alma Virág). A próbafolyamat alapkonfliktusai abból adódnak, hogy Domi elkésik a próbáról, és nem tudja a szövegét, hogy Kata hazugságokkal próbálja menteni barátját, valamint hogy erőtlenül játszik, és hogy Réka egója valamelyest túlméretezett. Ebben a konfliktuszónában kell Levinek a darabot eljuttatni a végcélig a nézők döntései mentén. Amikor pedig egy katasztrofális végkifejlethez vezetnek a döntések, újra az elejéről kezdődik a próbafolyamat.

A színészek briliánsan formálják meg szerepeiket az előadásban. Bár a közönségnek jut a döntések meghozatala, ezek a döntések meghatározott cselekményszálakhoz és szövegekhez vezetnek, így nem improvizációs színházról van szó. Urbán Domija a tipikus léha fiú, aki érzéketlenségével és a szövegeinek nem tudásával is erős tagja a társulatnak, mert amikor összejön neki a szöveg, akkor zúz a jelenléte a színpadon. Kata játéka általában erőtlen, amit Ténai igézően jól hoz, még az arcizmai is remegnek időnként a megszólaláskor, máskor meg a kontrollálhatatlan szerelmest hozza tökéletesen hihetően. Réka sztárságát kegyetlenül érzékletesen hozza Pájer, és ebből a pozícióból gyalulja Domit és még inkább a vetélytársnak érzett Katát. Martinkovics, aki Levit alakítja, kiválóan használja ki a szerep által kínált sokoldalúságot, lenyűgözően megformálva a különböző rendezői jelenléteket: egyszer olyan módon ad instrukciókat, hogy senki sem érti pontosan, mit szeretne, majd máskor empátiával fordul színészei felé. Mert valójában az előadás legnagyobb színészi kihívása éppen abban áll, hogy a színészeknek egyetlen pillanat alatt kell átalakulni szerelmessé a megalázottból, dörzspapírszívű testvérré az agresszívből, empatikusan megbocsájtóvá, segítővé a dühös, frusztrált állapotból. Mind a négy színész tökéletes precizitással hozza az újabb és újabb hangulatokat, érzelmeket, kifejezve azokat mozdulatokban, arc-

játékban, hangszínekben és hangerőben. Amikor pedig a nézői döntésekre várnak, mesterien koreografált fizikai színházi elemekkel ábrázolják azt, ahogyan az online játék beragad, és a karakterek furcsa mozdulatokat végtelenítve ismételnek. A görcsösen ismétlődő mozdulatok izgalmasan ássák alá az addig hús-vér szereplőknek hitt karakterek emberségét, kimozdítva az ember-nem ember bináris oppozíciót a magabiztosan gondolkodás köréből a poszthumanista kritikai hozzáállás irányába. Ugyanakkor, hogy még inkább megkérdőjeleződjön az ember-nem ember oppozíciója, a próbafolyamat egyik stációjában Domi úgy jön be a színpadra, mintha ténylegesen egy videójáték avatárja lenne, hiszen az online videójáték bugosságát játssza a színpadra, amikor a harmadik falnak neki-nekimegy, arra felkenődve közlekedik, mint amikor egy avatar a virtuális térben elveszti irányíthatóságát.

Az előadás aprólékosan kidolgozott, magabiztos rendezői koncepciója és kiváló színészi teljesítménye a folyamatosan szerkesztett alakuló identitás problémáját három ezzel szorosan összefüggő témakör felvetésével járja körül. Ezek a témakörök megegyeznek az előadás három elkülönülő, mégis szervesen összekapcsolódó horizontjával.

Először is az előadás hangsúlyosan szóba hozza az *Antigoné* mai relevanciájának kérdését, kiemelve azt, hogy mikor és miért kell az értelmetlen hatalom önkénye, politikai érdeke ellen fellépni egy általánosabb erkölcs nevében. Ez a kérdéskör abban a két bináris oppozíció lebontásában tételeződik, amik úgy fogalmazhatóak meg, mint a hatalom és az általános erkölcs, férfi és nő szembenállása. Az *Antigoné* horizontján ugyanis annak a jelenetnek a beállítása nem ér véget, ahol Iszméné Antigoné mellé áll, és kihívja Kreón haragját, de immár hiába, mert Antigoné nem fogadja el a segítséget. Ez a jelenet azonban itt véget ér, nem tudjuk meg, Kreón mit tesz ebben a helyzetben, és hogy valójában Antigoné tehet-e úgy, hogy visszautasítja húga mellette való kiállását. Az önkény és emberi erkölcs kérdésének relevanciája azonban nem jut nyugvópontra, kontextus nélkül marad Iszméné állásfoglalása. A befejezetlenség azt tárja fel, hogy önkény és erkölcs bináris oppozíciójában mindkettő végeredményben veszteséghez, bukáshoz vezet, azaz az ellentétek hierarchiája nem tételeződik véglegesen. Ugyanezt a bizonytalansági mozzanatot találhatjuk abban is, hogy a minijelenetben a férfi-nő ellentét is statisztikailag a feje tetejére áll, hiszen két nő áll szemben a férfi önkényuralmával, és ássa azt alá. A minijelenetből a befejezetlenség okán nem derül ki, hogy a férfi hatalma győzedelmeskedik, vagy pedig a két nő összefogásából egy új rend születik. Bár a görög tragédia esetében Kreón akaratának érvényesülése egyértelmű, viszont ebben az előadásban azon túl, hogy nem jutunk el a megoldásig, a férfi primátusát ássa alá, hogy a Kreónt alakító színész nem

egészen tudja biztosan a szövegét, míg az Iszménét és Antigonét alakító színésznők magabiztosak a szöveget tekintve.

A másik jelenetben pedig a „Nincs mi csodálatosb" súlya is átalakulni látszik az előadásban. Először is a beszéd egységét bontja meg az, hogy három részre osztva mondja el a három szereplő, és Domi itt is szövegtudásbéli problémákkal küzd. A többszöri nekifutás a kórus beszéd előadásának, a bakik és botlások, a sokszorozódással együtt azt a hatást keltik, hogy valójában nem tragikai súlya van ennek a beszédnek, hanem ha valami, akkor a jelen politikai helyzetre való reflexiót erősíti az ismétlés, a botlásokból adódó feszültség a színészek között. Ennélfogva a szövegről a mondás aktusára, a performativitásra terelődik a figyelem. Amikor azonban sikerül egy a rendező számára elfogadható előadást produkálni, az *Antigoné* felveti, és az asztalra teszi a hatalom elleni fellépés kérdését, az isteni törvény adott esetre történő alkalmazásának hermeneutikai problémáját.

A klasszikus szövegről az előadás aktusára és a jelen politikai helyzetben a hatalom elleni fellépésre terelődött figyelem mellett a jelenetek sorrendje is a szubjektum alakításának eszköze. Az eredeti darabban nem ebben a sorrendben követik egymást a minijelenetek, ugyanis először van a Kar beszéde, majd az Iszméné, Antigoné és Kreón trialógusa. Ennek a sorrendnek a dramaturgiai funkciója az, hogy először tudjuk meg, hogy az ember csodálatos, majd utána, mintegy ennek fényében látjuk Iszméné pálfordulását, Antigoné visszautasító magatartását és Kreón dühét. A *K(i)útkeresők*ben ennek fordítottját találjuk. Előbb szembesülünk a gyengeséggel, a meg nem alkuvó törvényhez ragaszkodással Antigoné és Kreón hajthatatlanságában, majd csak utána, mintegy ironikusan tudjuk meg, hogy nincs csodálatosabb az embernél, különösen annál, aki törvényt képes adni a városállam polgárainak.

A darab második szintjén, azaz a bemutatóra készülő társulati munka szintjén is pontosan ez a folyamatos poszthumanista identitás szerkesztés kap hangsúlyt. Ezen a ponton a videójáték természetesen szól a mai színházi életről, és ebben a környezetben ismét a hatalom, jelen esetben a pénzforrások és társulaton belüli hierarchiák bontódnak le. Fontos pillanat az, amikor elmegy az áram, és számos telefonhívásra kiderül, hogy a társulat próbáinak helyet adó színtér nem tudta fizetni a villanyszámlát, és ezért lekapcsolták az áramot, ami a próbafolyamat felfüggesztésével jár. Ez a fejlemény pedig felhívja a figyelmet arra, hogy az ember a technológiának, nem pedig a humán környezetnek kitett létező. Ha nincs pénz, azaz nem megfelelőek a gazdasági folyamatok, nincs áram, és áram nélkül pedig nincs színházi munka sem. A poszthumanista gondolkodás egyik sarkalatos pontja annak feltárása, hogy az ember nem az univerzum kitüntetett középpontja, hanem egy nagyobb rendszerben tételeződő rész, amely legalább annyira kiszolgáltatottja, mint alakítója ennek a rendszernek. Az ember azonban nemcsak

a nem-humán világ hálózatának alakítója és kiszolgáltatottja, hanem az emberi világé is. A társulaton belüli feszültségek és azok kezelése, valamint a különböző rendezői attitűdök és módszerek, amelyekre a színészek reagálnak, valamint a független színházak kétségbeejtő helyzete mind arra hívja fel a figyelmet, hogy az ember nem kitüntetett létező, és nem is univerzálisan igaz minden egyes emberre ugyanaz, hanem éppen egyediségében, kiszolgáltatottságainak, lehetőségeinek hálózatában tételeződő létező.

Az online videójáték szintjén, azaz a harmadik szinten is megfigyelhető a poszthumanista egyénképződés folyamata. A poszthumanista előadástudomány érdeklődésének homlokterében helyezkedik el az ember és technológia viszonya. Míg egy nem poszthumanista megközelítés az ember és technológia bináris oppozíciójában gondolkodik és az embert teszi kiemelt helyre, addig a poszthumanista megközelítés lehetőséget ad arra, hogy a *K(i)útkeresők*ben éppen ez az ellentétben rejtőzködő hierarchia lebontására helyezze a hangsúlyt. Itt az ember már eleve nem ember, hanem avatár, amelyet algoritmusok mutatnak, irányítanak. És mindez egészen addig nem látszik problémának, amíg az elvárásoknak megfelelően irányítanak az algoritmusok, ám amint a játék bugos lesz, azaz a fejlesztői hibák napvilágra kerülnek, a látszatharmónia és természetesség megszűnik, és kiderül, minden csak technika. Az emberek nem mozognak megfelelően, sőt egy idő után már beszélni sem tudnak. A hierarchia nemcsak hogy aláásódik, amennyiben az ember nem is ember csak egy avatár, hanem az is világossá válik, hogy az embernek hitt létező a technika kiszolgáltatottja, a technika teremtménye.

A poszthumanista identitásképzés egyik előfeltétele a szabadsághoz való viszonyban konstituálódik. A szabadság kérdése, azaz hogy kik és miért nevezhetők szabadnak, az előadás különböző rétegeiben meglehetősen kínzó kérdéssé válik. Iszménéről ugyanis még az előadáson belül is felvetődik a kérdés: vajon szabad-e a döntésében, hogy Antigoné mellé áll, vagy csak a félelem irányítja. A színészek, azaz az online játék avatárjai, szabadsága sem magától értetődő, hiszen belső konfliktusaik, a körülmények és a rendezői utasítások mindegyike meghatározza cselekedeteiket, beszédeiket. Ugyanezen a rétegen belül a rendező lehetne a szabadság letéteményese, hiszen ő határozza meg a színészek cselekedeteit, ám egyszer ő is, mint a színészei, csak egy videójáték karaktere, aki nem tehet mást, mint hogy követi a nézők utasításait. Ha azonban a nézők utasíthatnak, talán ők lehetnének a szabadság foglalatai, ám ez is meglehetősen kétséges, hiszen az ő döntéseik sem a korlátlan lehetőségek, a képzeletük szabta határok között jönnek létre, hanem csak egy nagyon szűkre szabott lehetőséghalmazon belül dönthetnek helyesen vagy helytelenül a végkimenet szempontjából. Továbbá döntésük súlyát kérdőjelezheti meg, hogy a látszólag statisztikailag kialakult döntés nem szükségszerűen a többség akaratát tükrözi, hiszen az eredmény létrejötte nem transz-

parens folyamat, a nézők nem kapnak visszajelzést arról, hogy hányan, hogyan döntöttek. Ennélfogva elképzelhető, hogy a statisztikailag kialakult döntés valójában csak a felhőben, azaz a távoli szerveren, az önkényes algoritmus, a felhő, az Olümposz természetfeletti megfelelője, amit egyébként nem is érdekel, mit szeretnének a nézők. És ha mégis a statisztika lenne az úr, és a többség akarata érvényesülne, akkor talán ez az egymástól függetlenül megalkotott szavazatok arctalan többsége a szabadság letéteményese. Miféle szabadság ez, különösen abból a szempontból, hogy valamiképpen minden egyes lehetőség végül is kudarcra ítéltetik valamilyen szempontból, és a küldetés nem jár sikerrel. A lehetséges szabadság tehát csak a bukásra tesz képessé. A nézői döntésekre időt biztosító zene és a pompásan koreografált fizikai színház jelrendszerét is organikusan integráló előadás szerencsére csak felveti a kérdéseket, és nem akarja őket megválaszolni, nem akar semmit erőltetni, csak a felvetéssel elindítja a nézőt a felfedező úton meghagyva a gondolat szabadságát.

A szabadságnak éppen ebben a korlátozott látszatvilágában, az előadás egy kritikus pontján teszi fel Levi, a rendező avatárja, a kérdést, hogy valójában ki is ő. A kérdésre adott megoldás pedig pompásan illik a poszthumanista kritikai gondolkodásba. A kérdés semmiképpen sem az ember különlegességének az ünneplése keretében születik meg, hanem az adott elkeseredés összefüggésében. Amikor semmi sem működik, a siker legkisebb lehetősége sem áll fenn, akkor kérdez az előadás az identitásra. Levi nem tudja a választ, ami lehetőséget ad arra, hogy a közönség először az előadásban szabadszavas hozzájárulással alakíthassa az előadás menetét, ugyanis eddig csak lehetőségek közül választhatott. Azaz az identitás kérdése nem a szubjektum válaszára vár, hanem a többi, éppen humán segítségével, de a technológia által medializált módon jön létre. A crowd-sourceolt megoldás egyfelől tükrözi az embernek a mások általi meghatározottságát, identitásának más emberek révén való kialakítását. Ezt a gondolatot erősíti továbbá, hogy a megadott válaszokat nem Levi olvassa fel, hanem a többi szereplő, avatár, azaz az identitás kérdése ezen a technológia által medializált módszertan segítségével mások révén szűrődik az egyénhez, alakítja az egyént. A közönség hozzájárulása ezen a ponton egyszerre felszabadító és rémisztő. Felszabadító, hiszen a nézők felismerhetik saját definícióikat, ami megerősíti a technikába vetett bizalmat, azt az érzést, hogy a néző ténylegesen hozzájárulhatott az előadás menetéhez, a nézők ténylegesen részesei az előadás fiktív világának. Ugyanakkor az is rendkívül fontos, hogy a felolvasott definíciók, számtalan, egymással akár még összeegyeztethetetlen identitással ruházzák fel Levit, a rendezőt, az avatárt. A poszthumanista kritikai gondolkodás szemüvegén keresztül tekintve tehát mintha amellett is érvelne az előadás, hogy bár az identitásképzés folyamata megvalósul, a szubjektum létre is jön szemünk láttára a technológia, a hálózatos-

ság révén, ugyanakkor ez az identitás létrejötte pillanatában eleve számtalan részre hullik szét, és ezáltal a létrejövés pillanata a transzparencia hiányában, a megegyezés hiányában, az összefüggéstelen elvárási horizontok tükrében egyszerre a szubjektum szétszóródását, feloldódását is jelenti.

Konklúzió

Mindent összevetve a Tér12 Társulat előadása fiatalos, üde és rendkívül kreatív megközelítése a poszthumanista emberi identitás problematikájának. Az előadás során a közönség bevonásával az identitásképzés folyamatának lehetünk tanúi, amelynek feltárásához a poszthumanista kritikai filozófia biztosít eszközkészletet. Az előadás felszínre hozza az emberi identitás megfogalmazásának azon nehézségét, amely az embernek kitüntetett pozíciót biztosít, továbbá megjeleníti azt, hogy az ember identitásának kialakulása nem egy vákuumban jön létre, hanem a nem-emberi világgal való interakció révén, amiben kitüntetett szerepet kap a technikával való kölcsönhatás. Ez utóbbiban kiemelten jelenik meg az immerzív technológia, ami elősegíti a közönség bevonását az előadásba, lebontva egyfelől a játéktér negyedik falát, valamint az ember-technológia oppozíciójának hierarchiáját.

Az előadás és az abban való részvétel tehát gondolkodásra ösztönzi és mértéktartóan provokálja a nézőket, hiszen folyamatos technikai, morális és filozofikus kihívások elé állítja őket. Miközben a közönség a kihívásokkal küzd, vagy éppen azon gondolkodik, hogy melyik döntés vezetett az adott konfliktushoz, a rendezői koncepció és a precíz színészi játék fiatalos magabiztossággal vezeti az előadást az összegzés felé, ahol valójában az identitásprobléma nem oldódik meg. A játék komplex végeredménye bátran és ironikusan feszegeti a színházi jelenlét és jelentés határait, és mindezt egyetlen kérdés köré rendezi, ami az európai kultúrának is a delphoi jósda falára írt felszólítása, tanácsa, az „Ismerd meg önmagad!" kérdéssé alakítása: „Ki vagyok én?"

Irodalomjegyzék

Blanga Gubbay, Daniel: Latent Performances. Conditions for Some Things to Happen, in Christel Stalpaert – Kristof Van Baarle – Laura Karreman (eds.): *Performance and Posthumanism*, Cham, Palgrave Macmillan, 2021, 81–91. https://doi.org/10.1007/978-3-030-74745-9_4

Causey, Matthew: The Right to Remain Forgotten and the Data Crimes of Post-Digital Culture: A Ceaseless Traumatic Event, in Christel Stalpaert – Kristof Van Baarle – Laura Karreman (eds.): *Performance and Posthumanism*, Cham, Palgrave Macmillan, 2021, 153–169. https://doi.org/10.1007/978-3-030-74745-9_9

Ferrando, Francesca: *Philosophical Posthumanism. Theory in the New Humanities,* London – New York – New Delhi, Bloomsbury Academic, 2020.

Hayles, N. Katherine: *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

Nemes Z. Márió: Ember, embertelen és ember utáni: a poszthumanizmus változatai, *Helikon,* LIX. évf., 2018/4, 375–394.

Romanska, Magda: Body: Tadeusz Kantor and the Posthuman Stage, in Michael Shane Boyle – Matt Cornish – Brandon Woolf (eds.): *Postdramatic theatre and form*, New York, Bloomsbury Academic, 2019, 81–95.

Stalpaert, Christel – Van Baarle, Kristof – Karreman, Laura: Performance and Posthumanism: Co-Creation, Response-Ability and Epistemologies, in Christel Stalpaert – Kristof Van Baarle – Laura Karreman (eds.): *Performance and Posthumanism*, Cham, Palgrave Macmillan, 2021, 1–47. https://doi.org/10.1007/978-3-030-74745-9_1

Wiame, Aline: The Refrain and the Territory of the Posthuman, in Christel Stalpaert – Kristof Van Baarle – Laura Karreman (eds.): *Performance and Posthumanism*, Cham, Palgrave Macmillan, 2021, 137–152. https://doi.org/10.1007/978-3-030-74745-9_8

K(i)útkeresők
Tér 12 Kulturális Egyesület

Az alkotók közös ötletei alapján írta: Viktor Balázs
Az app-ot írta: Benkó Barnabás
Rendezte: Dékány Barnabás
Szereplők: Ténai Petra, Pájer Alma Virág, Urbán Richárd, Martinkovics Máté

Bemutató: 2023. december 2. Apertúra Bázis

MORFONDÍROZÁS A SZÖVEGRŐL MINT TUDATMODELLRŐL

Boros Gábor

Morfondírozást írok a címben „műfaji" megjelölésként, mert nem állok elő lekerekített elmélettel a fölvetett kérdésről. A kérdést megfogalmazni sem egyszerű, valahogy így próbálnám: vajon lehetséges-e, hasznos-e tudatmodellként értelmezni a legtágabb értelemben, olyasvalamiként felfogott narratívát, ami magában foglalja a szövegszövés-szövegszövődés csak bizonyos mértékig előrelátható dinamikájú folyamatát, illetve e folyamatnak a létezés különböző módozataiban ugyan megszilárdult, ám az ideiglenesség bélyegét hol ilyen, hol olyan módon és mértékben magukon viselő eredményeit, a megszőtt vagy megszövődött szövegeket. Az ideiglenesség különböző fokozatait arra gondolva említem, hogy a másik oldalról a szöveg legtágabb értelmén mindazt javaslom érteni, ami Schleiermacher óta a hermeneutikai közgondolkodás szerint az értelmező tevékenység tárgya – vagy talán inkább kiinduló jelensége, alapja, célja – lehet, külön is kiemelve a beszédet, a „szövegelést" a minden rendű-rangú írott szövegek mellett. Itt nem tárgyalandó külön kérdés lehetne, hogy a zenének, illetve a *poiészisz*nak és *praxisz*nak mint a sajátosan emberi tevékenység fő válfajainak nem is csupán művészi, de akár más jellegű változatait is mennyire lehet ilyen értelemben szövegnek tekinteni. Írásomban kapcsolatba szeretném hozni az e tág értelemben vett szövegekként formált identitásnarratívákat és a személy azonosságának értelmezésére elgondolt narratív identitáselméleteket ama tézis segítségével, hogy a tudat alapvetően nem az elszigetelt individuum *birtoka*, hanem az individualitás fölött képződ*ő*, illetve valamelyes ideiglenességgel már mindig is képződ*ött* kontinuum, az elszigeteltként megjelenő individuális-személyes ön-tudatok pedig e kontinuumon belül képződő csomópontok, valahogy úgy, ahogyan a számok a számegyenes kontinuumán képződnek, vagy az egyes zenei hangok olyan csomópontok, melyek a hangkontinuumon belül képződnek. Más jellegű analógiaként lehet utalni Stendhal szerelemről szóló írásának kulcsmozzanatára, a sóbányában mint az érzelmi kontinuum metaforájában képződő kristályosodás-ágacskákra.[1] A „tudat" kifejezést – a hagyományos szóhasználatnak megfelelő-

[1] „Ha a salzburgi sóbányák elhagyatott mélységeibe bedobunk egy téli hidegtől letarolt gallyat, két vagy három hónappal azután csillogó kristályoktól megrakottan találnak rá; a legkisebb ágacskák

en – nem a *tudatos* tartalmak tárházának megjelölésére használom, hanem mindazon gondolati tartalmak, „tudattartalmak" „helyének" megnevezéseként, melyek egyébként a más értelemben vett tudatos/nem tudatos vonatkoztatási rendszerében helyezkednek el. Úgy látom, gondolatmenetem jól illeszkedik abba a kontextusba, amelyet Gadamer „hatástörténeti tudatról" *(wirkungsgeschichtliches Bewusstsein)* szóló következő bekezdése vázol fel:

> A hermeneutikai tapasztalat harmadik, legmagasabb módja az a nyitottság a hagyomány iránt, amely a *hatástörténeti tudat* birtoka. Ennek is van valódi megfelelése a Te tapasztalatával. Az embertársi viszonyban, mint láttuk, az a cél, hogy valóban megtapasztaljuk a Te-t mint Te-t, azaz igényét ne eresszük el a fülünk mellett, s engedjük, hogy mondjon magáról valamit *[sich etwas von ihm sagen zu lassen]*. Ehhez nyitottság tartozik. De ez a nyitottság végül is nemcsak amaz egyetlen individuum számára van, akivel mondatni akarunk magáról valamit. Inkább arról van szó, hogy aki egyáltalán hagyja, hogy mondjanak neki valamit, az alapvető módon nyitott. Ha nincs ilyen nyitottság egymás iránt, akkor nincs igazi emberi kötődés. Az egymáshoz tartozás *[Zueinandergehören]* mindig egyúttal azt is jelenti, hogy tudunk összetartozásunkban hallgatni egymásra *[Auf-einander-hören-können]*. Ha ketten értik egymást, ez nem azt jelenti, hogy az egyik „érti" a másikat, vagyis átlát rajta. S ugyanígy, a „valakire hallgatni" nem egyszerűen azt jelenti, hogy vakon tesszük, amit a másik akar. Aki ilyen, azt engedelmesnek nevezzük *[hörig]*. A másik iránti nyitottság tehát annak az elismerését is magába zárja, hogy önmagammal szemben akkor is érvényesülni kell hagynom magamban valamit, ha nem lenne senki más, aki azt érvényesítené velem szemben.[2]

A Gadamer által leírt „nyitottság", az egymáshoz tartozásban egymásra hallgatás képessége nagyon is analógnak tekinthető azzal a tudatkontinuummal, amelyet a következőkben fel szeretnék vázolni.

Vállalkozásom tétje kettős. Az egyik tét megfogalmazásakor abból indulhatunk ki, hogy ha irodalomtudományi elemzéseket olvasunk a narratívakomponálás művészetéről, vagyis a mindentudó tudatot leképező egyes szám első személyű, mindentudó narrátor „trónfosztásáról",[3] akkor könnyen támadhat bennünk hiá-

---

nem nagyobbak egy cinege lábánál, mozgékony és tündöklő gyémántok sokaságától ékesek, már föl sem lehet ismerni az eredeti gallyat." Stendhal: *A szerelemről*, ford. Kolozsvári Grandpierre Emil, Pozsony, Kalligram, 2000, 24.

[2] Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat, 1984, 253; a fordítást módosítottam.

[3] Példaként tekinthetjük Dorrith Cohn: Áttetsző tudatok című írását, ford. Cseresnyés Dóra, in Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei*, Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor, 1996, 81–194.

nyérzet épp azzal kapcsolatban, hogy jó volna egyértelműbben számot vetni azzal, hogy például hova vezetnek a nagyon kreatív módon kigondolt és alkalmazott írói műfogások a mindentudó énszerű narrátor eltüntetésére, miközben persze az olvasó jól tudja, hogy mindezeket a műfogásokat egy mégiscsak egyes szám első személyű *személy* gondolta ki és alkalmazta, aki így effektíve bizonyos szempontból nem is csak mindentudó, de még annál is többet tud, hiszen pontosan ismeri azokat az eszközöket is, melyek révén minél bonyolultabb, ám egyúttal minél kevésbé felfedhető útvesztőkbe igyekszik csalni az olvasót. Vagyis feltehető a kérdés: vajon nem valamilyen filozófiai tudat-, illetve történet- és/vagy történelemfelfogásoknak feleltethetők-e meg – de legalábbis hozhatók velük összefüggésbe – az írók által konstruált narrativitás-struktúrák, s ha netán igen a válasz, akkor milyeneknek. Ezzel a kérdéssel természetesen nem azt szeretném sugallni, hogy fel kellene tételezni az írókban valami ilyesféle megfelelésre való törekvést. Bizonyára vannak olyan alkotók, akik gondolnak efféle filozófiai vonatkozásokra, de talán többen vannak, akik alapvetően az anyag megformálásának tisztán művészi kérdéseire igyekeznek válaszokat találni, a megfelelés pedig a „nem tudják, de teszik" módján megy végbe. Ezen a ponton több mint kézenfekvő a narratív identitást vagy inkább ipszeitást középpontba állító s azt körüljárni próbáló filozófiai elméleteket is szóba hozni, illetve – a másik oldalról – alkalmazni az egyre bonyolultabb narratívaszövési módokat vizsgáló irodalomtudományi elemzéseket ezekben a filozófiai vizsgálódásokban.

A másik tétet úgy közelíteném meg, hogy fölidézem, mennyire hatalmába kerít mindig a meghatározatlan rossz érzés akkor, amikor az ún. „karteziánus ego" kárhoztatásáról olvasok a legkülönbözőbb filozófiai irányzatokhoz tartozó szerzőknél. Nem állítom természetesen, hogy Descartes és a *res cogitans*-ként az elmélet színpadára állított én (lásd Bacon színház-idólumát) hibátlan konstrukció – amint ez a későbbiekben világosabbá is fog válni. Úgy gondolom azonban, hogy az emberiség 19–21. századi bűneit, tévképzeteit, tévútjait mind a descartes-i *cogito* nyakába varrni, s ennek vélt ellentéteként énvesztést konstruálni/propagálni, s ennek következményeként végső soron a testiséget, illetve előbb még a magasrendű kognitív és érzelmi mintázatú lények helyett épp ellenkezőleg, a minél kevésbé szofisztikált, állati kognitív és érzelmi mintázatokat, vagy a másik oldalról azt részesíteni előnyben, amit „mesterséges intelligenciának" szokás nevezni – akár filozófiailag az *embodied mind*-szerű koncepciókkal és/vagy az én helyett szelfről beszélve (mintha ezzel bármit megoldottunk volna), akár a mindennapi életben az olyasfajta marketingszlogenekkel, mint az „az vagy, amit megeszel / amit magadba töltesz", és az ehhez kapcsolódó számos újdonsült kultusszal, mint amilyen a protein, a fitnesz, a wellness, a sport, a harc, a gasztronómia, a kábítószerek, a durvaság, a primitív ritmusokra épülő „mélynyomó" zenepótlékok stb.

kultusza – mindenképp megkérdőjelezendő és ellensúlyozandó volna azzal, hogy visszaadjuk az elmélyült gondolkodásnak az őt megillető rangot, illetve felvállaljuk azt, hogy igenis gondolkodó ének, *ego cogitans*ok vagyunk valamennyien, kik épp ezen az alapon nemcsak hogy igényt tarthatunk az „ember" minősítésre, de büszkeséggel fel is kell vállalnunk, hogy ehhez a *species*hez tartozunk. Ehhez persze szükség van arra, hogy a gondolkodásnak s a gondolkodó énnek ne ahhoz a karikatúrájához kötődjünk, amellyel rendszeresen találkozunk elemzésekben, és persze arra is, hogy felvállaljuk énünket, mely komplexebb annál, semmint hogy a puszta testépítéshez kapcsolódó gazdasági és politikai érdekek öntudatlan s némi restségtől sem mentes kiszolgálóiként, „egydimenziós emberekként" éljük le életünket. Írásom voltaképp a teljes elszigeteltségben tekintett *ego cogitans*szal szemben a „hatástörténeti" jelzőjét kitágítva a „hatásösszefüggésben álló" *ego cogitans* melletti kiállás, mely utóbbit Schapp nyomán „történetekbe kötött" *(in Geschichten verstrickt) ego cogitans*nak is lehetne nevezni.[4]

Miután így „megtettem tétjeimet", belekezdhetek a voltaképpeni gondolatmenet felvázolásába. Történeti-szisztematikus kiindulópontom a *conscientia*, illetve a *continuitas* kifejezések etimológiai alapú értelmezése. Arra gondolok, hogy a *conscientia* kifejezés, amely végül a „lelkiismeret" értelmében honosodott meg,[5] eredetileg az elszigeteltség értelmében vett *individuális* tudást bizonyos értelemben megalapozó, más értelemben inkább kiegészítő, kontrolláló, korrigáló „együttes tudást" jelentett. A klasszikus latin szóhasználatban a *conscientia* morálisan semleges, sőt annyira nem eleve valamilyen kihágásra figyelmeztető instancia, hogy a szó még az „öntudatosság", „magabiztosság" fogalomköréhez tartozó, kifejezetten pozitív értékelést is hordozhatott, mint ahogy azt például a *virtutum conscientia* (az erényeket tanúsító *conscientia*) kifejezés jelzi Senecánál.[6] Akár a görög *szüneidészisz*t, akár a latin *conscientiá*t nézzük, a filozófiai értelmük egyik alapeleme a lélek belső életéről való „együtt-tudás", „kísérő tudás", pontosan úgy, ahogyan a *szümposzion* „együtt-ivást", s így „lakomát" jelent, a *szünuszia* pedig „együtt-létet" akár a testi együttlét, akár az ideák szemlélése értelmében. Ez a fajta együtt-tudás annyiban egyszersmind ön-tudatot is jelent, amennyiben az bizonyos értelemben nem valamiféle szimpla „belső", hanem az individuumok

[4] Lásd ezzel kapcsolatban Schapp „Geschichten-trilógiáját": Wilhelm Schapp: *In Geschichten verstrickt. Zum Sein vom Mensch und Ding* (1953), *Philosophie der Geschichten* (1959), *Wissen in Geschichten. Zur Metaphysik der Naturwissenschaft* (1965).

[5] Lásd ezzel kapcsolatban Boros Gábor: A modernek lelkiismerete, in Dékány András – Laczkó Sándor: *A lelkiismeret. Lábjegyzetek Platónhoz 5,* Szeged, Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány – Librarius, 2006, 127–146.

[6] 59. levél, 16. fej., Kurcz Ágnes fordításában az egész mondat: „S ez az öröm csak abból a tudatból származik, hogy erényesek vagyunk." Seneca: *Prózai művei*, Budapest, Szenzár, 2002 260.

közötti szellemi térben már mindig is „külsővé vált" „belső", a terentiusi „Homo sum; humani nihil a me alienum esse puto" értelmében. Önmagamról mint ama tőlem független, mert fölöttem álló „emberi" létezésmód teljes értelemben vett megjelenítőjéről tudok, amely létezésmód nem valamilyen platóni ideavilágban áll fenn, hanem valamennyi megjelenésének együttese által fenntartottan, s ami ennek folytán feljogosítja bármely individuális megjelenését arra, hogy a szomszédja-*embertársa* ügyeivel kapcsolatban érdeklődjön, sőt akár hangot is adjon elismerő vagy kárhoztató véleményének.[7] A *conscientia* ebben az eredeti, elemi értelmében a lélek, az elme tudása önmagáról *mint* az embertársak alkotta eszmei térben képződő ember mivolt individuális megjelenítőjéről. E régre visszanyúló tudatfelfogáshoz való visszakanyarodás lehetőségét jelzi számomra két, egymástól független tanúság immár a 20. századból: „[…] nincs olyan, hogy »belső ember« – mondja Merleau-Ponty –, hanem az ember a világon van, a világ az, amiben megismeri magát",[8] illetve egy rövid idézet Nádas Pétertől: „Azt követelte, kérte, kényszerítette, sürgette, csábította, könyörögte ki belőled, amit te kértél volna egyedül magadtól. Azt tudta, amit te is tudtál, de így már ketten tudtátok, és ez valami egészen más tudás."[9]

Ez utóbbira reflektálva azt is mondhatnánk, hogy ez az „egészen más" voltaképp már nem is tudás – ha ugyanis tudáson azt értjük, amit egy személy birtokolhat –, hanem egy sajátos módon konstituálódó köztes tudattér eleme.

Ha pedig most a *continuum* szó etimológiájára pillantunk, akkor az eddig látottakat megerősíthetjük arra utalva, hogy mindkét előzménye – a *contineo* és a *continuo* – felől egyként arra az értelemre jutunk, mely szerint jelentése „összetartó", „összefüggő" abban a normatív értelemben is, amely a néhány évtizeddel ezelőtti korszak nyelvhasználatában az „összetartás" szóban fejeződött ki, melyet manapság bizonyára „csapatépítésnek" kellene mondani.[10] A „csapat mivolt" ebben az értelemben már az eredendő s átfogó „embertársi" kontinuum leszűkítése, megkülönböztetés bevezetése a megkülönböztetés nélküli embertársi tudattérbe.

Thomas Hobbes is ehhez a gondolatkörhöz nyúl vissza a *Leviatán* 7. fejezetében, amikor az angol *conscious* kifejezés eredeti jelentéséből indul ki, az „együt-

[7] „MENEDEMUS: Dolgodtól, Chremes, Rá érsz törődni a máséval is, / A mely reád épen nem tartozik. CHREMES: Ember vagyok: mi emberi dolog, / Úgy gondolom, reám is tartozik. / Vedd úgy, hogy intlek s kérdezősködöm: / Ha jó, kövessem, gátoljam, ha rossz." Publius Terentius Afer: *Vígjátékai*, ford. Dr. Kiss Sándor, Budapest, MTA, 1895, 223.

[8] „Il n'y pas d'homme intérieur, l'homme est au monde et c'est dans le monde qu'il se connaît." Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*, ford. Sajó Sándor, Budapest, L'Harmattan, 2012, 11.

[9] Nádas Péter: *Évkönyv*, Budapest, Szépirodalmi, 1989, 12–13.

[10] Talán az sem véletlen, hogy Terentius vígjátékában Menedemus és Chremes telke szomszédos, azaz érintkezik egymással.

tes tudásból". Az ő értelmezésében sem vegyül semmilyen morális elem az „együttes"-be: „Ha két vagy több ember ismeri egy és ugyanazt a tényt, akkor *közös tudatában* vannak a ténynek, vagyis együttesen tudnak róla."[11] Ebből származtatja Hobbes azt, amit aztán már „lelkiismeretként" a *conscienta* normatív rétegének tekinthetünk: „És mivel az ilyen emberek legalkalmasabbak arra, hogy egymásnak vagy egy harmadiknak tetteiről tanúskodjanak […] ezért mindig is igen gonosz cselekedetnek fog minősülni, ha valaki lelkiismeretét elhallgattatva tanúskodik."[12]

Mivel Hobbes a „közös tudás" szűkebb, a jogra specifikálódó jelentéskörében mozog, ezért mostani szempontunk szerint Spinoza legalább annyiban fontosabb autoritás nála, hogy az ő szóhasználatában a *conscientia* fölötte áll minden specifikus területnek, és ő pontosan abban az értelemben alkalmazza, amelyben én is szeretném. Nála az *együtt*-tudás nem arra vonatkozik, hogy egy-két vagy akár több másik – emberi vagy isteni – személy tudja velem együtt azt, amit én tudok, hanem arra, hogy az önmagamról való tudás, amely ugyan kiindulópontjában szükségszerűen inadekvát, ám ugyanakkor megkerülhetetlen előfeltétele az adekvát öntudat felé való bármilyen továbblépésnek, csak akkor jöhet létre bennem, ha *másról is* van tudásom, éspedig a testemre-elmémre hatást gyakorló külső dolgokról. A „dolgok" kifejezést Spinozánál a lehető legtágabb értelemben kell venni úgy, hogy kitüntetett módon magában foglalja a „hozzánk hasonló dolgokat", vagyis az embereket is. Az *Etika* második részének egy összefüggő szakaszából (20–23. oldal, 29. tétel) megtudjuk, hogy az elme *(mens)* szükségképp, minden erre irányuló törekvés nélkül, már mindig is eljutott egyfajta öntudathoz azokon az ideákon keresztül, amelyek külső, véges „dolgoknak" az általa kifejezett testre való ráhatásával párhuzamosan, sőt a spinozai elgondolások szerint azonosan, gyakoroltak rá – az elmére – „mentális" hatást. Mint említettem, ezek az ideák sem a külső testekről, sem az elme saját testéről, sem önnön magáról nem tartalmaznak adekvát ismeretet, hanem csupán „csonkát és zavarosat". Így tekintve az *ön*-tudat, az önmagunkról való tudás is mindig *együttes*-tudat, „közös-tudat", nem pedig valamilyen abszolút módon elkülönült, a többi dolgot ön-magával mint szubjektummal szembenálló egységes masszaként objektiváló,

[11] *„When two, or more men, know of one and the same fact, they are said to be CONSCIOUS of it one to another; which is as much as to know it together."* Thomas Hobbes: *Leviathan*, Bristol, Thoemmes Continuum, 2003, 53. Vámosi Pál fordítói jegyzetként hozzá is teszi e mondat fordításához: „Az angol *conscious of* (valaminek a tudatában) kifejezés etimológiája szerint." Thomas Hobbes: *Leviatán*, Budapest, Magyar Helikon, 1970, 56.

[12] Uo.

azaz eltárgyiasító tudat.[13] „[E]gy bizonyos test" és az e testet bizonyos állandósággal afficiáló, vagyis rá hatást gyakorló dolgok együttes tudata hozza létre kiben-kiben azt a hatást, hogy ama „bizonyos" gyakran afficiáltként érzékelt test s e test gondolkodásbeli kifejeződése, „elméje", az *ő* testeként és az *ő* elméjeként tudatosul vagy „kristályosodik ki" azon a tudati téren belül, amelyet más lelkek, illetve elmék együttesen alkotnak (vagyis etimologikusan értve *konstituálnak*), ám ők sem elszigetelt individuumokként, hanem az ő testükre hatást gyakorló dolgok ideáit magában foglaló együtt-tudás abszolút értelemben el nem különült alanyaiként. Spinoza terminológiáján belül különböző szinteken a gondolkodás attribútuma, illetve a gondolkodáson belüli közvetett modusz, esetleg „Isten végtelen értelme" az, amit összekapcsolhatunk az együtt-tudásokként inadekvát ön-tudatos ideák mentális terének elgondolásával. Az *Etika* 2. részének 4. axiómájaként olvasható mondat által rögzített tapasztalat – „Érzékeljük, hogy egy bizonyos testet sokféle módon ér hatás"[14] – egyetlen testre vonatkozó, kezdetben homályos érzékelési élmény, amely akár „fejlődéslélektanilag" is követhető módon átalakul annak kezdetben egészen homályos – fogalmazhatunk úgy is: alapvetően egyfajta tudattalan szférájába sorolható – tudatává, hogy ez a test a *mi* testünk, s az a valami, ami sokkal inkább *ezt* a testet érő hatásokat jelenít meg, semmint más testeket érőket, a *mi* elménk. A többes szám első személyű alak kiemelését, amelyre a latinban nyelvtanilag igazából nem volna szükség,[15] akár még úgy is értelmezhetjük, hogy a „mi" az el nem szigetelődött „én"-ekből konstituálódó közös tudati tér még éppoly inadekvát, homályos megjelenése, mint amilyen inadekvát, homályos az én ideája, az individuum ön-tudata is. Így kezd képződni tehát Spinozánál az együttes tudás „terének" kontinuuma, melynek koncepcióját ő sajnos részleteiben nem bontotta ki, hanem csupán megnevezte azt a gondolkodás attribútumának közvetlen, illetve közvetett végtelen modusza kifejezéssel, ahogyan erre az imént utaltam.[16]

De mivel nem célunk, hogy Spinoza-értelmezést dolgozzunk ki, ezért nem időzünk tovább nála, hanem a tudat tematikus szála mentén haladva egy különös rousseau-i elgondolást villantunk fel. Az emberek közötti egyenlőtlenség erede-

[13] Ahogyan a német tradícióban Heidegger nyomán a *Gegenstand* kifejezés etimológiáját rá szokás vetíteni az állítólagos „karteziánus ego" és a világ dolgai közötti viszonyra. Amivel persze a legkevésbé sem kívánom azt sugallni, hogy Spinoza karteziánus lett volna, és hogy a most vázolt teoréma megfelelne annak, ahogyan Descartes számot ad az *ego cogitans* kialakulásáról.

[14] Baruch/Benedictus Spinoza : *Etika*, ford. Boros Gábor, Budapest, L'Harmattan, 2022, 83.

[15] Nos *corpus quoddam plurimis modis affici* sentimus.

[16] Még ha talán túl merésznek tűnik is ez a gondolat, de akár úgy is fogalmazhatunk, hogy Heidegger *Lét és idő*jében a *Dasein* alapjellemzőiként megadott és elemzett „egzisztenciálék", melyek alapvetően e létezőnek a többi hasonló létezővel való együtt-létének megközelítései a Spinozánál regisztrált hiány kitöltéseként is igénybe vehetők.

térről szóló *Második értekezés* bevezet egy különös, témánk szempontjából fontos megkülönböztetést a vadember és a polgár között.

> [A vadember] csak nyugalom és szabadság után áhítozik, semmi mást nem akar, mint tétlenségben élni, […] a vadember […] közömbös minden más cél iránt *[profonde indifférence pour tout autre objet]*.
>
> A polgár, ellenkezőleg, folyvást dolgozik, izzad, gyötrődik, töri magát, hogy még fáradságosabb foglalatosságokat találjon: haláláig dolgozik, sőt halálra dolgozza magát, hogy életben maradhasson, […].
>
> Ebben áll *az összes különbség oka*: a vadember önmagában él *[vit en lui-meme], a társas ember mindig kívül áll önmagán [toujours hors de lui]* és *csak a többiek véleményében képes élni, úgyszólván csak az ő ítéletükből szerez tudomást tulajdon létezéséről [qu'il tire le sentiment de sa propre existence]*. […] *mindig másoktól kérdezzük, hogy mik vagyunk, soha nem merjük önmagunknak feltenni a kérdést* […] nem ez az ember eredeti állapota, s csupán *a társadalom szelleme* és a társadalomban keletkező egyenlőtlenség változtatja meg és torzítja el ennyire természetes hajlamainkat.[17]

Azért különös ez a megkülönböztetés, mert az amúgy az evolúciós szemléletmód nagy képviselője, Rousseau itt olyasmit tulajdonít a „vadembernek", amit például az imént bemutatott spinozai gondolatmenet alapján talán inkább épp a fejlettebb állapotú embernek tulajdonítanánk, míg amit a polgárnak tulajdonít Rousseau, az pedig egyrészt Spinoza szellemében, másrészt a bemutatni kívánt 20–21. századi gondolkodók, illetve tudósok szellemében az ember *mint olyan* alapállapota, amelyben igazán gyökeres változás nem következett, sőt nem is következhetett be a történelem folyamán. Ráadásul Rousseau normatív szemlélettel közelít e jelenséghez, és kifejezetten elítéli, noha az, amit leír, pontosan az az alapvető jelenség, amelyet eddigi elemzéseink körbejártak: a tudat mint eredendően együttes tudat, közös tudat. Ezt az állapotot tökéletesen kifejezi Rousseau megfogalmazása arról, hogy „a társas ember mindig kívül áll önmagán". Szinte azt is mondhatjuk, hogy a „társas emberként" való lét társiassága nem is nagyon állhatna másból, mint abból, hogy a kinek-kinek önmagáról való tudata a társak, a többiek véleményéből képződik, még ha az eredmény alapvetően (*zunächst und zumeist*, ahogy Heidegger írná) inadekvát, homályos is (vagy akár a *das Man*ra való hanyatlásban létet lehet diagnosztizálni ismét csak Heideggerrel). Különösen fontosak mostani szempontunkból azok a sorok, melyek szerint olyan mélyen vagyunk belekötve az ön-magunkként csakis másokkal együtt lehetséges létbe,

[17] Jean-Jacques Rousseau: *Értekezések és filozófiai levelek*, ford. Kis János, Budapest, Magyar Helikon, 1978, 156–157. (Kiemelés tőlem – B. G.)

hogy „mindig másoktól kérdezzük, hogy mik vagyunk". Különösen fontos ez a megállapítás, mert a kommunikáció, vagyis eredendően a *közössé tevés* vagy *válás* jelenségét emeli ki: kérdéssel fordulva másokhoz elbeszélést, „narrációt" követelünk ki tőlük arról, hogy milyennek találnak bennünket annak a történetnek alapján, melyet ugyan ők szőnek meg, „kon-textualizálnak" a saját szövegalkotó képességeiknek megfelelően, de melynek főszereplői mi magunk vagyunk. S ez a társias mozzanata létünknek nyilvánvalóan kölcsönös: akihez az imént mi fordultunk, az éppen úgy fordulhat akár hozzánk is, hogy megismerje az ő-magáról bennünk szövődött történetet, kon-textust, amely a magunk szövegalkotó képességeinek megfelelően és az élet természetéből fakadóan túlnyomóan beszédként objektiválódott a maga nagyfokú ideiglenességében.[18]

De Rousseau elgondolásai sem foglalkoztatnak most bennünket önmagukban, nem vizsgáljuk, hogy mit gondol, hogyan alakult ki ez az általa elítélt sajátossága az emberi létezésnek. Ismét az a célunk, hogy egy lépéssel tovább lépjünk, és megállapítsuk, az ön-magunkról a mások történeteiből kirajzolódó kép mindig plurális. Aligha van két egyforma történet a mások által szőttek között, és igazából az egyes történetek szerzősége is éppoly rohamosan elhalványul, mint ahogyan a sok, egymásra rakódó érzékelés nyomán elmosódnak az érzékelt dolgok kontúrjai. S persze nem csupán a történetek szerzőinek kiléte mosódik el, de kontúrjaik is. Vagyis a társas emberi lét rousseau-i analízise épp oda vezet bennünket, hogy a valóságos életben ön-magunkról kialakuló képben annak egyfajta prefigurációját lássuk, amivel a tipikus modern-posztmodern szövegek narratív struktúrájaként találkozunk: nincs egy, mindentudó elbeszélő, számos narrátor hangja kombinálódik, melyek közül nem kell, hogy kiemelkedjék akár egy is, és ha valamiért az egyik pillanatban ki is emelkedik egyik vagy másik, a következő pillanatban mindjárt el is bizonytalanodik ez a kiemelt státusza.

Morfondírozásunk filozófiatörténeti szálának utolsó állomásán Hegel elismerésfogalmát szeretném még felvillantani, amely maga is beleillik a társas tudati térről most felvázolt képbe. Hegel önmagunk megtapasztalásának sajátos módját írja le az elismerés fogalma révén:

> [A]bban a mértékben, ahogy a szubjektum a képességei és tulajdonságai tekintetében egy másik által elismertnek tudja magát és ennyiben kibékült velük, ezzel együtt a

[18] Ahogyan MacIntyre fogalmaz *Az erény után* egy helyén: „A narratív énfogalom másik aspektusa korrelatív: […] én is mindig megkérhetek másokat arra, hogy adjanak számot […] Része vagyok történetüknek, ahogyan ők az enyémnek. Minden élet elbeszélése az egymást átszövő elbeszélések része. […] Egyrészt az vagyok, aminek engem mások jogosan tarthatnak annak a történetnek a megélése folyamán, amely a születésemtől a halálomig tart." Alasdair MacIntyre: *Az erény nyomában*, ford. Bíróné Kaszás Éva, Budapest, Osiris, 1999, 291–293.

> maga kicserélhetetlen identitását is megismeri. Vagyis önnön identitásunkat csak egy másikon keresztül tapasztaljuk és valósítjuk meg. Az elismerés tehát olyan többlettapasztalat, amelynek köszönhetően saját identitásunk alakot ölt és bizonyos értelemben megszületik. Az elismerés […] mozgása a megbékülés-konfliktus egymásra következő szintjein keresztül az egyén életének egészét végigkíséri.[19]

Charles Taylor egyszerre épít írásaiban az elismerés így értelmezett hegeli elméletére és a narratív ipszeitás elgondolására, ahogyan az ebben az idézetben is megfigyelhető:

> […] identitásunkat [jelen írás szóhasználatában inkább ipszeitásról van szó] részben az elismerés vagy annak hiánya, gyakran a rossz értelemben vett elismerés formálja. Így az emberek vagy csoportok valódi kárt, valódi torzulást szenvedhetnek, ha a többi ember vagy az őket körülvevő társadalom korlátozó, lealacsonyító, megvető képet tükröz vissza róluk. Az el nem ismerés vagy a rossz értelemben vett elismerés okozhat sérelmet, lehet az elnyomás egyik formája, hamis, eltorzított, túlságosan is leegyszerűsített létmódokba zárhatja az embert.[20]

Akár meglepőnek is tűnhet, de ha egy pillantást vetünk a kortárs narratív pszichológiára, azt is beláthatjuk, hogy még az emberi létezés tudományos szigorúságúnak tekintett vizsgálatában is olyan elgondolásokkal találkozunk, mint amilyenekkel a *conscientia* etimológiájában, Hobbes-nál, Spinozánál, Rousseau-nál találkoztunk, még ha a kontextus ugyanúgy eltérő is az eddigiektől, ahogyan az egyes szerzők egymástól is eltérő megközelítéseket alkalmaztak. László János értelmezésében például a narratív pszichológia „az elbeszélést úgy tekinti, mint *a társadalomban élő ember evolúciósan kialakult képességét a társadalmi élet létrehozására és működtetésére,* beleértve az önszabályozással, azt is mondhatjuk, identitással rendelkező egyénként való létezés képességét is”.[21]

Aligha túlbecsülhető e megállapítás jelentősége mostani nézőpontunkból. Azt állítja, hogy az elbeszélés olyan egyetemes eszköz, melynek révén az ember egyáltalában képessé válik a társas létezésre. Az identitás-tudaton alapuló ön-tudat az egymásnak kölcsönösen elmondott elbeszélések terében képződik (s persze bizonytalanodik el időről időre), amely teret bízvást tekinthetjük a közös tudati

[19] Lásd Ullmann Tamás: Az elismeréselméletek kontextusai és rejtett problémái, *Replika*, 2015/3–4, 39–50.

[20] Charles Taylor: Az elismerés politikája, in Feischmidt Margit (szerk.): *Multikulturalizmus*, Budapest, Osiris, 1997, 124–125.

[21] László János: *A történetek tudománya. Bevezetés a narratív pszichológiába*, Budapest, Új Mandátum, 2005, 26.

tér megvalósulásának a fizikai világban létező véges emberi lények interakcióiban. László egy másik megfogalmazása szerint a narratív pszichológia „különös erővel érvényesül az én-pszichológiában, ahol […] az én egységének és azonosságának kérdéseit az élettörténeti elbeszélésből kiindulva próbálják megoldani." Amit pedig ezt követően D. E. Polkinghorne-tól idéz László, az egy újabb oldalról támasztja alá elgondolásunkat:

> […] az emberek személyes identitásukhoz és én-fogalmukhoz az elbeszélés révén jutnak el, és létezésüket azáltal képesek egységbe foglalni, hogy egy kibontakozó és fejlődő történet kifejeződéseként értik meg. Saját történeteink közepén élünk, és nem lehetünk bizonyosak abban, hogy ezek a történetek hogyan fejeződnek be. A cselekményt folyamatosan felül kell vizsgálnunk, ahogy új események adódnak életünkhöz.

Amit én ehhez a korábban mondottak alapján hozzátennék, az éppen az, hogy az elbeszélő én semmiképp sem csupán *saját* történeteinek közepén él, hanem a közös térben „lebegő", egymásról kölcsönösen elbeszélt történetekbe kötve, és igazából azt is hozzá kell ehhez tenni, hogy még csak nem is a „közepén", a középpontban él. Hiszen egyrészt egyáltalában véve is kérdés, hogy a közös tudati tér vég nélkül (ha nem is végtelenül) gomolygó elbeszéléseiben lehet-e egyáltalán középpontról beszélni, s másrészt föl lehet vetni, hogy az identitásválságoknak vajon nem éppen abban rejlik-e az alapjuk, hogy az adott individuum elveszti a képességét arra, hogy ön-magát legalábbis szimbolikus küzdelmek árán újra és újra középpontnak tudja látni – bármennyire is illuzórikus önmagában véve egy abszolút középponti helyzetben hinni.

Anélkül, hogy most részletes elemzésekbe bocsátkoznánk, csak rögzíteni szeretném, hogy számos más, 20–21. századi mű mellett Nádas Péter *Egy családregény vége*, illetve Borbély Szilárd *Nincstelenek* című regénye – ez utóbbi jól érzékelhetően még „rá is licitálva" az előbbire – kiválóan példázza az elbeszélői narratív szerkezetek és a valóságos életben elhangzó, identitásteremtő narratívák közötti analogikus, igen összetett, viszonyt.

Lezárásképpen szeretnék még visszakanyarodni az írásom elején „megtett" második tételre s azt megfogalmazni, hogy mindannak ellenére, amit a posztmodern filozófiában a descartes-i *cogito* „nyakába" szokás „varrni", és azzal együtt is, hogy az egyik László Jánostól imént idézett megfogalmazás ott kihagyott részlete is az „esszencialista" énfelfogásokkal szemben vezeti be a narratív énfelfogást, én mégis azt az álláspontot képviselném, hogy a gondolkodásnak a *cogito*-gondolatmenetben megjelenő kitüntetettségéből semmiképp sem következik szükségszerűen az „esszencialista" énfelfogás. A *cogitó*ból ugyanis egyfelől persze lehet a *res cogitans* vagy *substantia cogitans* felé lépni tovább, ezzel „reifikálva",

eldologiasítva a gondolkodó ént, és azt az elvárást keltve és azt az igényt támasztva benne, hogy valamilyen stabil, a dologihoz hasonló azonossága van, de legalábbis létrehozható ilyen azonossága. Tekinthetjük már az *Elmélkedések az első filozófiáról* későbbi részeit, a *Válaszok* egyes helyeit, illetve különösen A *filozófia alapelvei* első részét olyan szövegekként, amelyekben maga Descartes is megtette ezt a lépést. Másrészt azonban más megfogalmazásai, különösen az *Elmélkedések* első-második részében, vagy a korai, Descartes által nem publikált *Szabályok az értelem vezetésére* címen elterjedt írásban megmaradnak egy nyitottabb álláspontot, sőt bizonyos megfogalmazások még az én transzcendentális szubjektumként való felfogása irányába is mutatnak Kantot megelőlegezve.[22] De ami mostani szempontunkból még lényegesebb, az az, hogy semmi nem akadályozza meg az értelmezőt abban, hogy a *res cogitans* helyett az *ego cogitans* megfogalmazást tartsa helyénvalónak, és eldologiasítás nélkül, történetekben konstituálódó önmagaságként, szilárd identitás helyett olyan ipszeitásként fogja fel *gondolkodó*, azaz a maga sajátos valóságát *nem* a pőre testiségben fellelő önmagát, amely nem készen kapott adottság, hanem feladat, melynek bármiféle mégoly ideiglenes megoldásához is csak komoly, sosem lankadó erőfeszítések útján lehet eljutni, és ráadásul még azt is lehet erről tudni, hogy sohasem lesz véglegesnek tekinthető.

Irodalomjegyzék

Boros Gábor: A modernek lelkiismerete, in Dékány András – Laczkó Sándor: A *lelkiismeret. Lábjegyzetek Platónhoz 5,* Szeged, Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány – Librarius, 2006, 127–146.

Boros Gábor: Descartes és Kant, in Boros Gábor: *Descartes és a korai felvilágosodás*, Budapest, Áron–Brozsek, 2010, 445–458.

Cohn, Dorrith: Áttetsző tudatok, ford. Cseresnyés Dóra, in Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei*, Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor, 1996, 81–194.

Gadamer, Hans-Georg : *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat, 1984.

Hobbes, Thomas: *Leviatán*, ford. Vámos Pál, Budapest, Magyar Helikon, 1970.

Hobbes, Thomas: *Leviathan*, Bristol, Thoemmes Continuum, 2003.

László János: A *történetek tudománya. Bevezetés a narratív pszichológiába*, Budapest, Új Mandátum, 2005.

MacIntyre, Alasdair: *Az erény nyomában*, ford. Bíróné Kaszás Éva, Budapest, Osiris, 1999.

[22] Lásd erről Boros Gábor: Descartes és Kant, in uő: *Descartes és a korai felvilágosodás*, Budapest, Áron–Brozsek, 2010, 445–458.

Merleau-Ponty, Maurice: *Az észlelés fenomenológiája,* ford. Sajó Sándor, Budapest, L'Harmattan, 2012.

Nádas Péter: *Évkönyv*, Budapest, Szépirodalmi, 1989.

Rousseau, Jean-Jacques: *Értekezések és filozófiai levelek*, ford. Kis János, Budapest, Magyar Helikon, 1978.

Schapp, Wilhelm: *In Geschichten verstrickt. Zum Sein vom Mensch und Ding*, Hamburg, Meiner, 1953.

Schapp, Wilhelm: *Philosophie der Geschichten*, Leer, Rautenberg, 1959.

Schapp, Wilhelm: *Wissen in Geschichten. Zur Metaphysik der Naturwissenschaft*, Den Haag, Nijhoff, 1965.

Seneca: *Prózai művei*, ford. Kurcz Ágnes, Budapest, Szenzár, 2002.

Spinoza, Baruch/Benedictus : *Etika*, ford. Boros Gábor, Budapest, L'Harmattan, 2022.

Stendhal: A *szerelemről*, ford. Kolozsvári Grandpierre Emil, Pozsony, Kalligram, 2000.

Taylor, Charles: Az elismerés politikája, in Feischmidt Margit (szerk.): *Multikulturalizmus*, Budapest, Osiris, 1997, 124–152.

Terentius Afer, Publius: *Vígjátékai*, ford. Dr. Kiss Sándor, Budapest, MTA, 1895.

Ullmann Tamás: Az elismeréselméletek kontextusai és rejtett problémái, *Replika*, 2015/3–4, 39–50.

MNÍ WIČÓNI, AVAGY *A VÍZ AZ ÉLET*

Gondolatok az *Awake: A Dream from Standing Rock* című öko-dokumentumfilmről

Federmayer Éva

Bevezetés

Írásomat két kedves kollégám, Dr. Géher István és Dr. Kállay Géza emlékére ajánlom. Géher tanár úrnak diákja, Gézának tanára is voltam az ELTE bölcsészkarának Angol-Amerikai Intézetében. Bár érdeklődési és kutatási területeink alig érintkeztek egymással, ma mégis örömmel tölt el a felismerés, hogy létezik virtuális szellemi találkozóhely mindhármunk számára. Géher István és Kállay Géza szívesen publikált a rangos *Liget* című irodalmi és ökológiai folyóiratban, magam pedig több mint másfél évtizede ökokritikával / környezeti bölcsészettel *(environmental humanities)* is foglalkozom. Álljanak itt tehát, emlékük előtt tisztelegve, gondolataim az *Awake: A Dream from Standing Rock* (2017) című öko-dokumentumfilmről, melynek a magyarországi bemutatóját követő filmvitáján meghívott szakértőként vettem részt a budapesti Három Hollóban. Témaválasztásomat motiválta még a magyarországi vizek sorsának mostoha alakulása is, mely a globális megsülésnek komolyan kitett Kárpát-medence rohamos kiszáradásával,[1] a biológiai sokféleség felgyorsított csökkenésével és az ivóvízkészlet drámai megcsappanásával fenyeget.

Az *Awake: A Dream from Standing Rock* című, közel másfél órás alkotás (r. Josh Fox, James Spione, Myron Dewey, 2017) a közelmúlt legnagyobb, majd' egy évig tartó környezet- és életvédő ellenállásának történetét rögzíti, melyet a Standing Rock amerikai indián rezervátum tulajdonosai a lakóhelyüket édesvízzel ellátó Missouri folyó, de egyúttal a világ minden édesvizének védelmében indítottak egy óriási olajkonglomerátummal szemben. A nagy horderejű mozgalommá

[1] Szövegeimben itt és másutt követem Forgács és Pléh javaslatát a klímaválság metaforáinak radikalizálására. Ezért a klímaváltozás helyett a *klímapusztítás*, a globális felmelegedés helyett a *globális megsülés* trópusokat használom. Vö. Forgács Bálint – Pléh Csaba: Metafora hátán lovagol a sátán – avagy miért nem értjük meg a klímaváltozás valódi fenyegetését?, *Argumentum,* 17. évf., 2021, 581–603.

érett helyi ellenállás *A víz az élet (Mní Wičóni / Water is Life)* jelszó köré épült. A megmozdulás az Észak-Dakota és Dél-Dakota határán elterülő indián rezervátumba annyi indigén támogatót vonzott, mint amennyi száz éve nem volt együtt egy helyen az Amerikai Egyesült Államokban.

A film az alulról építkező ellenállást mindvégig az Oceti Sakowin Nation (azaz a People of Seven Council Fires / A Hét Tanács Tüzének Népei, másképpen a sziú nemzet) tagjainak nézőpontjából, a globális ökológiai válságok kontextusába helyezve követi. A sokszerzős és sokszereplős indigén öko-dokumentumfilm ily módon egy lépésről lépésre kibontakozó, majd hatalmassá duzzadó, közel egy évig tartó ellenállás történetét foglalja össze 2016 áprilisától 2017 februárjának végéig (az ellenállók táborainak erőszakos megsemmisítéséig), melynek a kamera és a forgatókönyv által felajánlott értelmezhetősége a nézők figyelmét az amerikai történelem fehér telepes kolonizációjának története felé tereli.

Noha csupán jelzésszerűen, az *Awake* felajánlott értelmezési kerete tovább tágul azzal, hogy utalásokat tesz globális problémákra is, melyek a fosszilis energiahordozókra, főképpen a kőolajra és a földgázra alapozott globális gazdaság kritikáját sugallják. Első perceiben a film, bár röviden, mégis drámai erővel idézi meg – lánggal égő folyóvíz, áthatolhatatlan füst lepte betontenger és olajba fulladt korábbi élőhelyek gyorsan pergő képeivel, továbbá egy botladozó dallamot játszó hegedű nyugtalan hangjával – a Standing Rock rezervátumnál tágabb világ hasonló gondjait: a globális klímapusztítást, a rohamosan szaporodó ökológiai válságokat, a társadalmak atomizálását, a hatalomkoncentrációt, a társadalmi tér virtualizálódását, a diverz kultúrák és életmódok felszámolását s nem utolsó sorban az őslakos népek földjének kisajátítását a világszerte drámai mértékben fogyó ásványi anyagok, ritka fémek, kőolaj és földgáz ipari kiaknázásához.[2]

A Bakken Csővezetékrendszer és Standing Rock ellenállói

Az 1885 mérföld (3 033 km) hosszú Bakken Csővezetékrendszer (Bakken Pipeline System) valójában két csőrendszerből álló, 3,78 milliárd USA dolláros gigaprojekt, mely a Dakota Access Pipeline (DAPL) és az Energy Transfer Crude Oil Pipeline (ETCOP) egységből áll. A DAPL csővezeték rendszere Észak-Dakota Kanadával határos, északnyugati területének olajkútjaitól négy állam ötven me-

[2] A felsorolt globális problémáknak a honi nagyközönség számára is érthető módon megfogalmazott, közelmúltban megjelent kifejtése, mely a magyar állapotokra is érzékenyen reagál: Gelencsér András: *Ábrándok bűvöletében. A fenntartható fejlődés korlátai*, Budapest, Akadémiai, 2023; Jordán Ferenc: *Az ember vége. A természet esélye*, Budapest, Open Books, 2023; Lányi András: *Menekülés a győztesek táborából. Válogatott írások*, Budapest, Magyar Hang Könyvek, 2023.

gyéjén keresztül Illinois Patoka nevű kisvárosának, a másik, az ETCOP csővezeték rendszere pedig Texas Nederland nevű kisvárosának termináljához vezet. A csővezetékrendszer megépítése és üzemeltetése társas vállalkozás, tulajdonosai és működtetői az Energy Transfer Partners, MarEn Bakken Company LLC és a Phillips 66. A Bakken Rendszernek csak a DAPL egysége naponta 750 000 hordó (1 192 404 hektoliter) nyersolaj szállítására képes Észak-Dakotából, az USA harmadik legnagyobb olajtermelő államából egészen Illinois-ig.[3]

A DAPL-t 2014-ben meginduló tervezésétől kezdve erősen vitatott műszaki és pénzügyi megoldások, túl gyorsan történő engedélyeztetési eljárás jellemzik, melyeket helyi környezetvédők, továbbá nagyobb szervezetek, mint például a Greenpeace és a The Science and Environmental Health Network (az észak-amerikai környezetvédő szervezetek konzorciuma) már korai szakaszában hevesen ellenzett. Az elégedetlen tömegeket mozgósító környezetvédelmi ellenállás legkorábbi eseményeként tartják számon, hogy az Észak-Dakota állam székhelye, Bismarck közelébe tervezett csővezetékek áthaladását a lakosság környezetvédelmi és egészségügyi okok miatt azonnal elutasította. Ezért újratervezéssel a rendszert a Standing Rock nevű indián rezervátum felé irányították. A csöveket mélyen a földben, sőt patakok, folyók és tavak/víztározók vízmedre alá fúrva tervezték, ám ezzel korántsem szüntették meg az olajvezetékek elkerülhetetlen meghibásodásai következtében előforduló felszíni és felszín alatti vízkészletek veszélyeztetését. Magának a Bakken Rendszernek, de általában az olajiparnak is erősen megkérdőjelezhető biztonsági teljesítményét jelzi, hogy a DAPL működésének első hat hónapja alatt öt alkalommal szivárgott, maga a Bakken Rendszer pedig csak 2017-ben nyolc alkalommal hibásodott meg, és engedett ki magából olajat.[4]

Az észak-dakotai Bakken Rendszer a Bakken Formation nevű, Kanadába is átnyúló geológiai formációról kapta nevét, amelynek palarétegeiben az 1970-es években nagy mennyiségű szénhidrogént találtak. Ennek a – növények és állatok maradványaiból lebomlott – fosszilis energiaforrásnak a felszínre hozása hidraulikus repesztéses módszerrel (angol köznyelven *fracking*) történik. A Bakken palaolajmező alól „kiszabadított" olajat azután finomítókba szállítják, ahol benzin, dízelolaj vagy más petróleum-alapú terméket állítanak elő belőle. A bakkenitől eltérő olajpala-formációkból már bonyolultabb eljárások szükségesek a nem konvencio-

[3] Arathy Somasekhar – Georgina Mccartney: Energy Transfer: Dakota Access oil pipe won't shut after environmental study, *Reuters*, 2024. január 23. https://www.reuters.com/sustainability/energy-tra nsfer-dakota-access-oil-pipe-wont-shut-after-environmental-study-2024-01-23/ (Letöltés: 2023. március 7.)

[4] Alleen Brown: Five Spills, Six Months in Operation, *The Intercept*, 2018. január 9. https://theintercept.com/2018/01/09/dakota-access-pipeline-leak-energy-transfer-partners/ (Letöltés: 2023. március 1.)

nális energiaforrás kinyeréséhez: repesztés után a felszínre hozott és összezúzott olajpalát további eljárásnak (pirolízis, hidrogénezés vagy magas hőfokon tartott kifőzés) vetik alá, majd a terméket ezután továbbszállítják, illetve feldolgozzák.

A drámai módon fogyatkozó hagyományos földgáz- és kőolajkészletek szorításában – a „megújuló" energiaforrások mellett – a világ gazdaságai számára ez a palarétegekben megbújó, ám nem megújuló *(non-renewable)* energiaforrás vált az úgynevezett „energiafüggetlenség", a „szuverenitás", továbbá a „haladás" és a „növekedés" tétjévé. A gazdasági termelés szinten tartásához, sőt további felpörgetéséhez, azaz civilizációnk mai működésmódjának fenntartásához (az uralkodó hatalmi diszkurzus szerint „a megújulókra való átállásig") további forrásokból származó, nagy mennyiségű olajra és gázra van szükség. A hidraulikus repesztéses eljárás azonban rendkívül nagy energiaigényű, óriási vízmennyiséget, homokot és vegyszert kívánó, az emberi és nem emberi környezetre roppant veszélyes folyamat, továbbá a *fracking* technológia földrengéseket okoz. (Ezért szüntették meg az oklahomai Cushing közeli olajmezőt, és vezettek be újabb szabályzókat és monitoringrendszert a máshol előforduló szeizmikus mozgások megelőzésére.) Ahogy egy – az Európai Unió által támogatott részletes, sokféle szempontból vizsgálódó – szakértői tanulmány megállapítja, a palagáz, illetve -olaj „nem hagyományos és nemkívánatos", majd így összegez: „A palagázzal járó komoly kockázatok és súlyosan káros hatások és a megfelelő szabályozás és védelmi intézkedések hiánya miatt úgy véljük, hogy az ilyen palagázfejlesztések az Unión belül az EU szerződésével ellentétesek."[5]

A DAPL építkezését ellenző sziú indián rezervátum lakói – rendkívül jólszervezetten és taktikusan – az olajbizniszből következő, tömegesen mutatkozó problémákból csupán egy ügyre koncentráltak, a víz sorsára. A fiatal indigén generáció és az idősebb indigén nők hathatós kezdeményezésére 2016 elejétől lendületes kampány kezdődött, mely tartós helyi ellenállássá szélesedett, így a rezervátum területén három ellenálló bázis, azaz tábor alakult ki. Az őslakos vízvédőket nem csupán helyiek, hanem sokfelől származó amerikai indián szövetségeseik, továbbá az USA legkülönbözőbb államaiból és kultúráiból érkező (fehér, fekete, ázsiai származású) támogatóik is segítették. A #NODAPL hashtag segítségével mozgósított szimpatizánsok azzal a céllal érkeztek Standing Rockba, hogy a DAPL nevű óriási olajkitermelő és -szállító vállalat vezetékrendszerének további terjeszkedését megakadályozzák. Bár sokféle motiváció indította el otthonról őket, a többségnek általában volt már fogalma arról, hogy az olajvezetékek

[5] Samuel Fleet – Paul de Clerck – Lili Fuhr (szerk.): *Palagáz. Nem hagyományos és nemkívánatos*, ford. Kovács Kinga, Budapest, Föld Barátai Európa – Heinrich Böll Stiftung, 2012, 5. https://mek.oszk.hu/13500/13578/13578.pdf (Letöltés: 2024. március 20.)

természete az elkerülhetetlen meghibásodás, ennek következménye pedig az olajszivárgás (vagy olajömlés) okozta pusztulás, röviden: Standing Rock öntöző- és ivóvízkészletének elszennyezése, a lakosok életének ellehetetlenítése.

Az olajvállalkozást támogató, egyre hevesebbé váló „rendfenntartói" erőszak ellenére a vízvédők hosszú hónapokon át hősiesen tartották magukat, melynek következtében mozgalmuk az egész világon ismertté vált. Az aktivisták a békés civil ellenállás megannyi formájához folyamodtak, ily módon kihasználták az internet számos lehetőségét is: a közösségi hálók, saját tematikus weboldalak, honlapok és hírcsatornák segítségével napi tájékoztatással látták el a világ sajtónyilvánosságát. Az indigén Y és Z generáció Twitter hashtagje, a #NODAPL az ellenállási mozgalom jelölőjévé vált. Az ellenállásban részt vevők, köszönhetően a saját népükből származó jogvégzett polgároknak, majd a hozzájuk csatlakozó szimpatizánsoknak, bírósági pereket kezdeményeztek,[6] a fiatalok figyelemfelkeltő futást szerveztek Dél-Dakotából a fővárosba, Washington D.C.-be, agitáltak, szórólapoztak, felvilágosítottak, sőt elérték az ENSZ Őslakos Ügyek Állandó Fórumának támogatását is.[7]

Végül Barack Obama elnök a DAPL építkezését felfüggesztette, és a projektet környezetvédelmi szempontú tanulmányozásra továbbküldte. Donald Trump 2017-es elnöki beiktatásának második napján azonban újra engedélyezte a csővezetékrendszer továbbépítését és üzemeltetését. A vízvédői ellenállás erőszakos megszüntetésének dátuma 2017. február 26.: ezen a napon táboraikat hatalmas földgépekkel lerombolták (előtte a vízvédők néhány objektumot rituálisan elégettek). Végül a rezervátum egyszerű polgárai, aktivistái és kívülről jött támogatói hiába tiltakoztak, a DAPL vezetékrendszere továbbépült, megsértve ezzel az őslakosok jogos tiltakozását, egészségükhöz, kultúrájukhoz, jövőjük önálló alakításához fűződő jogaikat. A perek azonban máig tartanak, némi sikerrel is biztatva a felpereseket.

Az *Awake* mint öko-dokumentumfilm

A film és az ökológia összefüggéseiről elmélkedve Stephen Rust és Salma Monani úgy vélekedik, hogy mint a szűkebb és tágabb környezetünkhöz kapcsolódó

[6] A 2016 nyarán indított per hivatkozási alapjáról és magáról a peres eljárás állomásairól röviden itt lehet tájékozódni: *Civil Rights Litigation Clearing House*. https://clearinghouse.net/case/16671/ (Letöltés: 2023. március 1.)

[7] Statement from the Chair of PFII Members Dalee Dorough and Chief Edward John on the Protests on the Dakota Access Pipeline, 2016. augusztus 31. https://www.un.org/development/desa/indigenouspeoples/news/2016/08/statement-on-protests/ (Letöltés: 2023. március 8.)

bonyolult kapcsolatok hálójának egyik tényezője, a film, ezen belül pedig a moziélmény maga is

> elkerülhetetlenül része az ökológiai hálóknak: a filmes szövegek, melyek személyek és élőhelyük audiovizuális megjelenítései, a körülöttünk lévő világgal kapcsolatos képzeletünkre hatnak, így tehát tetteinket is befolyásolják. Emellett a mozi különféle technológiái, a fényen és felvevőgépeken keresztül […] a látszólag anyagnélküli internetig, mind-mind a bolygó anyagi forrásait veszik igénybe.[8]

A *Framing the World* című kánonalkotó film-ökokritikai kötet szerkesztője és társszerzője, Paula Willoquet-Maricondi szerint az *ökofilm* az a fajta film, amely „leplezetlenül kötelezi el magát a környezeti problémák iránt; vagy úgy, hogy speciális környezetigazságossági témákat tár fel, vagy úgy, hogy szélesebb értelemben teszi ezt azzal, hogy természetábrázolásához elsődleges célként a vadvilág tájainak bemutatását tűzi ki maga elé".[9] Az ökofilmek a legkülönbözőbb műfajok és produkciós módok mentén alakítják ki a saját diszkurzusukat és képi-hangi világukat – folytatja Willoquet-Maricondi –, mégis megegyeznek abban, hogy

> igyekeznek jelentős szerepet játszani a környezettudatosság, a környezet megóvása és a politikai akció tekintetében. Az ökomozi magában foglalja azokat a filmeket is, amelyek szélesebb filozófiai értelemben rávesznek bennünket, hogy elgondolkodjunk, vajon mit is jelent ezen a bolygón lakni; azaz mit jelent a planetáris ökoszisztéma vagy „ökoszféra" tagjának lenni […], és, ami még ennél is fontosabb, rávesznek arra, hogy rendszerszintű és nem-hierarchikus módon értsük meg ennek a közösségnek az értékét is.[10]

Az ökofilm ily módon, mint Scott Macdonald fogalmaz, a megszokottól radikálisan eltérő formanyelvvel működik, hiszen „az ökomozi dolga, hogy teljesen új filmélményt adjon, amely a konvencionális médianézés *[media-spectatorship]* alternatívája, és egy környezetileg progresszív gondolkodásmódot segít létrejönni".[11]

[8] Stephen Rust – Salma Monani: Introduction: Cuts to Dissolves: Defining and Situating Ecocinema Studies, in Stephen Rust – Salma Monani – Sean Cubitt (eds.): *Ecocinema Theory and Practice*, New York, Routledge, 2013, 2.

[9] Paula Willoquet-Maricondi: Introduction, in uő (ed.): *Framing the World. Explorations in Ecocriticism and Film,* Charlottesville–London, University of Virginia Press, 2010, 9.

[10] Willoquet-Maricondi: *Introduction,* 10.

[11] Scott MacDonald: The Ecocinema Experience, in Rus –Monani–Cubitt: *Ecocinema Theory and Practice*, 20.

Az *Awake: A Dream from Standing Rock* című öko-dokumentumfilm tartalmilag azokkal az öko-dokumentumfilmekkel tart rokonságot, melyek az ember által kiváltott ökológiai katasztrófák, a kritikus hatodik fajkihalás, a klímapusztítás, a Földet kiapadhatatlan erőforrásként kezelő, globalizált fogyasztói kapitalizmus és a nyomában megjelenő környezeti-társadalmi igazságtalanság látható, hallható és belátható tényeit tárják fel (mint például az *All that Breathes; Plastic Earth; Cowspiracy; A Life on Our Planet*). Bár eszközeik és témáik különböznek, az öko-dokumentumfilmek mégis megegyeznek abban, hogy a filmes hitelesség hagyományának különféle technikai meghatározottságai és kulturális beszédmódjai közt válogatva, megtalált igazságaik felmutatásával a befogadó meggyőzésére törekszenek. A filmalkotók oknyomozói munkájuk során feltárt tényekkel új ismereteket (vagy ismert jelenségek eddig ismeretlen új aspektusait) narratív keretben, a közönség számára érthető, de mégis újszerű formában igyekeznek megosztani, sőt, alkotásukkal – nyílt vagy rejtett felhívás formájában – nézőikhez fordulnak, akiktől belátást, érzelmi és tudati változtatást, sőt akár civil aktivitást remélnek. Az „alkalmazkodó gyermek lázadásával" jellemezhető populáris hollywoodi „biomozival" szemben az öko-dokumentumfilm általában azt a fajta ökológiai diszkurzust jeleníti meg, amelynek filmnyelve, mint Hódosy Annamária megállapítja, a „felnőtt stratégiájával" él:[12] önálló gondolkodásra, józan érvelésre, a másikra való ráhangolódás képességére, felelősségvállalásra és közösségi tettre sarkall.

Az *Awake* azért különleges dokumentáló ökofilm, mert az észak-amerikai őslakos népek kulturális és fizikai fennmaradását szolgáló hagyományos történetmesélést a történetmesélés mozgóképes technológiájával ötvözi. Úgy is mondhatnánk, hogy a film jellegzetesen annak az 1990-es években meginduló kanadai és amerikai indigén filmes hullámnak újabb megnyilatkozásaként szemlélhető (hasonlóan a *Crow Country: Our Rights to Food Sovereignty*; *Little Wound's Warriors*; *Manzanas Diverted: When Water Becomes Dust* című filmekhez), amely – mint Jennifer A. Machiorlatti fogalmaz – példaértékű a filmhagyományban: „a kortárs őslakos történetmesélés videós és filmes formái létfontosságúak lettek a személyes és közösségi identitás, nyelv és kulturális gyakorlat sebeinek begyógyításához és újjászületéséhez, továbbá az ökoszférát érintő felelősségtudat kialakításához".[13] A régi, szájhagyomány útján terjedő, élő történetmesélés filmes továbbélése és kitágítása az *Awake* esetében azt jelenti, hogy az ősökre, közös történelmi sorsukra és küzdelmeikre emlékezve a sziú nemzetet nem csupán a fehér telepes kolonizáció kárvallottjaiként, tehát megpróbáltatásaikon keresztül helyezi a középpontba,

[12] Hódosy Annamária: *Biomozi*: *Ökokritika és populáris film*, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2018, 63.
[13] Jennifer A. Machiorlatti: Ecocinema, Ecojustice, and Indigenous Worldviews: Native and First Nations Media as Cultural Recovery, in Paula Willoquet-Maricondi (ed.): *Framing the World*, 63.

hanem az ökomozi etikai meghatározottságai és morális kódjai szerint a nézői tekintetet egy követhető és követendő életforma felé irányítja.

Hasonlóan egy kanadai vízierőmű megépítése ellen tiltakozó creek és inuit lakosokból álló ellenállás bemutatásához a *Power: One River, Two Nations* című öko-dokumentumfilmben (r. Magnus Isacsson, 1997), az *Awake*-ben az amerikai indiánok viszonya a földjükhöz távolról sem egyszerűen birtokosi kötődés egy adott területhez, melyhez tulajdonosként a föld fölött és alatt rejlő erőforrások reményében ragaszkodnak. Standing Rock területe, különösen az olajcsövek által veszélyeztetett ősök temetkezési helye valójában az Oceti Sakowin nemzet identitását garantáló spirituális tér, tehát a sziúk létének és folytonosságának alapja. A film diegetikus tekintete tehát messzebbre visz, mint a DAPL építkezését megakadályozó békés ellenállás stratégiájának és napi taktikájának rögzítése. Az indigén kultúrák, így Standing Rock sziú lakói is az emberi és nem-emberi világ egymásrautaltságát, ám egyszersmind bensőséges társas kapcsolatát hordozták évszázadokon keresztül, melyben egy vad elejtését is hagyományosan engesztelő rítus előzte meg.

Ám a film szerkesztése és történetmesélési módja messze elkerül minden olyan naiv és szentimentális fantáziát, amely a környezettel, főleg a vadonnal foglalkozó filmes vagy írott szövegekben gyakran az *Ecological Indian* metaforához tapad. Ez az esszencialista trópus valójában arra a sztereotípiára utal, mely minden amerikai indiánt magától értetődően, sőt természetéből fakadóan és egységesen a környezettel/természettel „harmóniában" létezőnek tart (bármit is jelentsen a „harmónia" szó, és bármennyire is az indigént eljelentéktelenítő ez a genetikusan kódoltnak vélt „természeti" emberkép). A kolonizáló jelentéssel átitatott *ökológiai indián* éles kritikája a film harmadik részében válik verbálisan is egyértelművé, az egymás után sorakozó szöveges megjegyzések közül az első és második bekezdésben (53:09-től). Itt a Legfelsőbb Bíróság értelmezésére történik utalás (bár forrásmegjelölés nélkül): az indigén népek hatásköre földjeikre vonatkozóan „azonos a vadvilágéval *[wildlife],* mely szerint joguk van arra, hogy a hozzájuk tartozó tájegységet birtokolják és használják". Ám ahogy a következő bekezdés fogalmaz: a vadvilághoz rendelt indigén – a „teljes hatalom doktrínáján" keresztül – akár a kiaknázandó természeti kincsek részének is tekintendő.

Látható, hogy az *Awake* meg sem kísérli, hogy igazolja a filmhez, de legfőképpen a dokumentumfilmhez társított (tév)képzetet, mely szerint az a világra irányított átlátszó médium, mely a valóság hű tükre kíván lenni. A Josh Fox, James Spione és Myron Dewey rendezői trió és megannyi indigén alkotótárs közreműködésével elkészített film nem csupán a Big Oil kolonizációját elszenvedni hivatott amerikai indián nézőpontját vállalja fel nyíltan; a film szerkesztési elve, sőt a kamera használata is nyíltan szembeszáll mindenféle transzparenciát vagy homo-

genitást követelő nézői elvárással. Az *Awake* világra való vélt átlátszóságát többszörösen megtöri ugyanis, hogy a film többszerzős, epizodikus és sokféle kifejezési formát használ (költészet, rap zene, interjúk, visszaemlékezés, archív képek, pillanatfelvételek, hírcsatornák jelentései, drónnal készült felvételek, PPT prezentációra emlékeztető szöveges slide-ok, amatőr felvételek, művészien megkomponált szegmensek). Azaz retorikai eszközeit és az azokat mozgató ideológiai-politikai megfontolásait elrejtés helyett hangsúlyossá teszi, sőt előtérbe tolja. Nyíltan vállalja saját filmnyelvének megkonstruáltságát, sőt annak megmutatását is, hogy a kifejezetten amatőr, helyszíni digitális eszközökkel (például mobiltelefonnal) készült felvételek is fontos szerephez jutnak az ellenállási mozgalom „plebejus" történetének megjelenítésében. Filmes világszerűsége az olyan alulról szerveződő, kisebbségi digitális archívumképzéshez hasonlítható, amely – Damar Brunow megállapítását idézve – „kétségbe vonja a kisebbségi narratívák elfelejtését vagy marginalizálását, szemben azzal, amit a hivatalos archívumok tesznek".[14]

A film mégsem hull darabjaira, hiszen mindvégig összefogja az első részt narráló, majd a későbbi részekben is felbukkanó Florence White Bullnak (a #NODAPL egyik kiemelkedő női vezetőjének, egyben az *Awake* egyik történetírójának) a hangja, akinek a gyilkos Fekete Kígyóról szóló álma és riasztó valóságára való ráébredése átkeretezi a történelmileg kifosztott, kolonizált vízvédő sziúk és társaik ellenállástörténetét. Az indigén kutató, Nick Estes egyenesen azt írja filmkritikájában, hogy az *Awake* több egy környezetigazságossági mozgalom dokumentálásánál; a film inkább „vibráló álomképek sorozata; a köznapi élet és a brutalitás egymáshoz erőszakolt diszharmóniájából létrejövő filmköltemény".[15]

Ugyanakkor a film szerkesztési stratégiája azt is érzékelhetővé teszi, hogy Florence hangja és nézőpontja, bár hangsúlyos, mégis csupán egy a sok szereplőé közül a mozgalomban és azon kívül. Úgy is mondhatnánk, hogy az *Awake*-ben a kamera sokfunkciós: egyszerre rögzítője, résztvevője és tanúja a mozgalomnak, továbbá elősegítője a változásnak. Ez utóbbinak szembetűnő jele, hogy a sziú vízvédő tábor fizikai megsemmisítésének bemutatása után a film utolsó perceiben edukációs céllal fordul nézői felé: térképpel, pillanatfelvételekkel, írott szöveggel alátámasztva összefoglalja a *Mní Wiċóni / Water is Life* eszme terjedésének földrajzilag is megragadható bizonyítékait az USA megannyi államában és szerte a világban, majd a mozgalom fenntartásához vagy éppen beindításához néhány gyakorlati tanáccsal is szolgál mindenki számára hozzáférhető webcímek kísére-

[14] Dagmar Brunow: Archiváló beavatkozások, ford. Csomán Sándor, *Apertúra*, XIX. évf., 2023/1. https://www.apertura.hu/2023/osz/brunow-archivalo-beavatkozasok/ (Letöltés: 2023. március 1.)

[15] Nick Estes: Review of Awake: A Dream from Standing Rock, *Environmental History*, vol. 23, 2018/4, 383.

tében. Zárásképpen öt kéréssel fordul a külvilág felé: „Imádkozz többet. Fogyassz kevesebbet. Köss békét. Védd a vizet. Tiltakozz."

A független *Awake* című öko-dokumentumfilm ábrázoláspolitikáját a film gyártásának intézményes ábrázoláspolitikája és elvárási horizontja is meghatározta: létrejöttét az egyéni és közösségi adományokon alapuló Indigén Média Alapítvány (Indigenous Media Fund) segítette. Bemutatója 2017. április 22-én, a Föld Napján zajlott a New York városában évente megrendezett Tribeca Fesztiválon, melyet Robert De Niro, Jane Rosenthal és Craig Hatkoff hozott létre. A fesztivált 2001-ben – a World Trade Centert érő, tragikus következményekkel járó terrortámadás után – azzal a céllal hozták létre, hogy hozzájáruljanak Alsó-Manhattan gazdasági és kulturális talpra állításához. Megalakulása óta a Tribeca Fesztivál kimondottan társadalmi, politikai és kulturális relevanciával bíró, megértést és párbeszédet elősegítő, sokféle médiumon keresztül megszólaló innovatív történeteket vár. Küldetései között szerepel a fiatal és/vagy független tehetségek támogatása is.

Összegzés: Mikrotörténelemmel átírt makrotörténelem és újramedializáció

Az *Awake: A Dream from Standing Rock* című film középpontjában egy indigén vízvédő mozgalom áll, amely összekovácsolt közösségként az Észak- és Dél-Dakota mentén elhelyezkedő Standing Rock nevű sziú rezervátum területén szembe mert szegülni a fehér amerikai korporációs kapitalizmus egyik emblematikus ágensével, a Bakken Rendszerrel. A film diegetikus tekintete azonban nem csupán a Big Oil által képviselt újrakolonizáló erőszakra fókuszál, melynek elkövetői helyi és állami, továbbá az olajtársaság által bérelt rendfenntartók maszkos, támadó gázokkal, harci kutyákkal, vízágyúval, sőt lőfegyverrel ellátott osztagaiként léptek föl a békés és fegyvertelen vízvédők ellen. Ez az öko-dokufilm saját értelmezési keretének folyamát szélesebb mederben tartja, sőt felmutatja a konfliktus eredőjét, tehát azt a kulturális és spirituális *aszinkront* is, amely az egymással szembenállók (vízvédők és Bakken Rendszer) motivációinak, sőt a globális megsülés és az ökológiai válságok megannyi esetének alaposabb megértéséhez is kulcsot ad.

Ilyen értelemben az *Awake* narratívája mikrotörténelemmel átírt makrotörténelmi tematikát dolgoz fel, melynek középpontjában egy kisebbségi önreprezentáció újrakeretezett bemutatása áll. E nézőpontból érthetővé válik, hogy miért és hogyan falja fel az amerikai (és a fosszilis energiára épített globális) fogyasztói kultúra Fekete Kígyója saját környezetét; sőt az is, hogy mindezt csak a Standing Rock kulturális emlékezetére ráhangolódó, egyre nagyobbra duzzadó közösségi aktivitás képes megállítani. A sziú nemzet történelmének sorsfordulóit és hőseit

bemutató archív metszetek, rajzok és fényképek, melyek a Standing Rock-i ellenállás történetébe ágyazottan jelennek meg, újramedializálják az indigén történelem sorsfordulóit. Nevezetesen az 1851-es és 1868-as Fort Laramie egyezményt, az 1876–77-es nagy sziú háborút Sitting Bull győzelmével George Armstrong Custer (a fehér telepes kolonizáció érdekeit képviselő hetedik lovasezred alezredese) felett; az 1890-ben az amerikai kormány által ismét megszegett egyezményt, melynek egyik tragikus eseménye a Wounded Knee-i mészárlás, melyben fehér amerikai katonák háromszáz védtelen amerikai indiánt lőttek le; a Trail of Tears, azaz a Könnyek Ösvényének nevezett sziú kényszermigrációt az 1830-as és 1850-es években, melynek célja az indigén lakosság kényszerkitelepítése volt a fehér telepesek térnyerését segítendő. A film első részében magának Floris White Bullnak (korábban huszonegyedik századi kortársunkként bemutatott) mozgóképi arca is váratlanul dagerrotípiára emlékeztető, retusált arcképre merevedik, mintha ez az újraarchiválási fogás nem csupán családjának történelmi kontinuitására utalna (mely visszavezet a régmúltba), hanem az újraemlékezés performatív dimenzióját is megnyitná, mellyel az aktivizált és átkontextualizált indigén történelmi emlékezet dinamizálni tudja az utódokat.

Az *Awake* értelmezési tere ily módon egy indigén kultúra remedializációjaként jelenik meg, egy olyan mediális emlékezettel átírt és megemelt történetként, amelyben a Floris White Bull álmában szereplő nagy Fekete Kígyó nem csupán a Bakken olajvezeték-rendszerrel kapcsolódik össze, hanem a film többlépcsős, hasonlóságra épülő szövegépítkezését is előkészíti. Az amerikai Big Oil és a sziú vízvédők konfrontálódásának története ugyanis hasonlóságot mutat az amerikai indigén népek rendszerszerű kiszorításával és a szembeszegülők történetével, majd ez utóbbi a bioszféra leigázásának történetét megakasztó A *víz az élet* mozgalmának történetével. Ily módon a Standing Rock-i vízvédők ellenállása végül metonimikusan, ahogy a rész az egészre utal, a klímakatasztrófáknak és ökológiai válságoknak kitett, de azt megakasztani képes (reménybeli) emberiségnek is allegóriájává válik. Floris White Bull így beszélt erről egy interjúban, a filmnézőket biztató optimizmussal:

> Standing Rock példát mutatott a világnak: megmutatta, hogy mire vagyunk képesek, ha összefogunk. Standing Rock bizonyítéka az emberi faj találékonyságának és az arra való képességének, hogy kollektívan változtassunk az úton, amelyen járunk, […] amelyik utat a fosszilis üzemanyagok és a csak saját érdeküket szolgáló korporációk jelölték ki mindannyiunk számára.[16]

[16] Floris White Bull: Floris White Bull Responds to the Editors on Protest and the Film *Awake: A Dream from Standing Rock*, *Media Culture Journal*, vol. 21, 3, 2018/3. https://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/1436 (Letöltés: 2023. március 1.)

Az *Awake: A Dream from Standing Rock* című öko-dokumentumfilm magyar nézők számára is elérhető a Vimeo online videomegosztó webhelyen. A világháló elektronikus könyvtáraiban és tematikus webhelyein a Standing Rock példájára épülő értelmező és kifejezetten edukációs célokat szolgáló értékes források pedig akár a jövő hazai vízvédőinek is segítséget nyújthatnak.[17] Elvégre „azért a víz az úr" – sőt, *Mní Wičóni*, azaz maga az élet is.

Irodalomjegyzék

Brown, Alleen: Five Spills, Six Months in Operation, *The Intercept*, 2018. január 9. https://theintercept.com/2018/01/09/dakota-access-pipeline-leak-energy-transfer-partners/

Brunow, Dagmar: Archiváló beavatkozások, ford. Csomán Sándor, *Apertúra*, XIX. évf., 2023/1. https://doi.org/10.31176/apertura.2023.19.1.1

Estes, Nick: Review of Awake: A Dream from Standing Rock, *Environmental History*, vol. 23, 2018/4, 383.

Fleet, Samuel – de Clerck, Paul – Fuhr, Lili (szerk.): *Palagáz: nem hagyományos és nemkívánatos*, ford. Kovács Kinga, Budapest, Föld Barátai Európa – Heinrich Böll Stiftung, 2012. https://mek.oszk.hu/13500/13578/13578.pdf

Hódosy Annamária: *Biomozi. Ökokritika és populáris film*, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2018.

MacDonald, Scott: The Ecocinema Experience, in Steven Rust – Salma Monani – Sean Cubitt: *Ecocinema Theory and Practice*, New York, Routledge, 2013.

Machiorlatti, Jennifer A.: Ecocinema, Ecojustice, and Indigenous Worldviews: Native and First Nations Media as Cultural Recovery, in Paula Willoquet-Maricondi (ed.): *Framing the World. Explorations in Ecocriticism and Film,* Charlottesville–London, University of Virginia Press, 2010

Rust, Stephen – Monani, Salma: Introduction: Cuts to Dissolves: Defining and Situating Ecocinema Studies, in Stephen Rust – Salma Monani – Sean Cubitt (eds.): *Ecocinema Theory and Practice*, New York, Routledge, 2013.

Somasekhar, Arathy – Mccartney, Georgina: Energy Transfer: Dakota Access oil pipe won't shut after environmental study, *Reuters*, 2024. január 23. https://www.reuters.com/

[17] A sok szakcikk, könyvfejezet közül csak néhányat említek: Ursula Wolfe-Rocca: Standing with Standing Rock. A Role Play on the Dakota Access Pipeline, in *Rethinking Schools*, 2017. https://www.zinnedproject.org/materials/standing-with-standing-rock-nodapl/ (Letöltés: 2023. március 1.); Nick Estes – Jaskiran Dhillon (eds.): *Standing with Standing Rock*, Minneapolis, London, University of Minnesota, 2019, 5. és 6. fejezet; Alayna Eagle Shield – Django Paris – Rae Paris – Timothy San Pedro (eds.): *Education in Movement Spaces: Standing Rock to Chicago Freedom Square*, New York, Routledge, 2020.

sustainability/energy-transfer-dakota-access-oil-pipe-wont-shut-after-environmental-study-2024-01-23/

Statement from the Chair of PFII Members Dalee Dorough and Chief Edward John on the Protests on the Dakota Access Pipeline, 2016. augusztus 31. https://www.un.org/development/desa/indigenouspeoples/news/2016/08/statement-on-protests/

White Bull, Floris: Floris White Bull Responds to the Editors on Protest and the Film *Awake: A Dream from Standing Rock*, *Media Culture Journal*, vol. 21, 2018/3. https://doi.org/10.5204/mcj.1436

Willoquet-Maricondi, Paula: Introduction, in Paula Willoquet-Maricondi (ed.): *Framing the World. Explorations in Ecocriticism and Film,* Charlottesville–London, University of Virginia Press, 2010.

„A VESZTESÉGRE ÍRT SZEREZNI" (*LEAR KIRÁLY,* 2.2.)

Michael Longley négy verséről

Kiss Zsuzsánna

Ceasefire

I
Put in mind of his own father and moved to tears
Achilles took him by the hand and pushed the old king
Gently away, but Priam curled up at his feet and
Wept with him until their sadness filled the building.

II
Taking Hector's corpse into his own hands Achilles
Made sure it was washed and, for the old king's sake,
Laid out in uniform, ready for Priam to carry
Wrapped like a present home to Troy at daybreak.

III
When they had eaten together, it pleased them both
To stare at each other's beauty as lovers might,
Achilles built like a god, Priam good-looking still
And full of conversation, who earlier had sighed:

IV
'I get down on my knees and do what must be done
And kiss Achilles' hand, the killer of my son.'

(1994)

Fegyverszünet

I.
Saját apjára gondolva Akhillész könnyes szemmel
Fogta kézen, majd gyöngéden eltolta magától
Az agg királyt, de Priamosz a lába elé kuporodott,
És együtt sírtak, míg bánatukra felbolydult a tábor.

II.
Fogta, maga ment Akhillész, hogy tisztára mosdassa
Hektor tetemét, és mert szánta az agg királyt,
Harci mezt is adatott a holtra, hogy hajnal előtt
Begöngyölt ajándékként vigye haza Trója fiát.

III.
Miután együtt ettek, mindketten örömmel
Látták egymást oly szépnek, mint a szerelmesek,
Akhillész kész isten, Priamosz még mindig délceg
S tele szárnyas szavakkal, bár előbb esengett:

IV.
„Térdre hullok s amit meg kell tennem, megteszem,
Kezet csókolok annak, ki megölte gyermekem."

War and Peace

Achilles hunts down Hector like a sparrowhawk
Screeching after a horror-struck collared-dove
That flails just in front of her executioner, so
Hector strains under the walls of Troy to stay alive.
Past the windbent wild fig tree and the lookout
Post they accelerate away from the town
Along a cart-track as far as double well-heads
That gush into the eddying Scamander, in one
Warm water steaming like smoke from a bonfire,
The other running cold as hailstones, snow water,

Handy for the laundry-cisterns carved out of a stone
Where Trojan housewives and their pretty daughters
Used to rinse glistening clothes in the good old days,
On washdays before the Greek soldiers came to Troy.
(2004)

Háború és béke

Akhillész űzi Hektort, ahogy a karvaly
Csattog a megrettent örvös galambra,
Ki csak verdes hóhérja előtt, úgy
Szorongatja Hektor éltét Trója.
Túl a szélgörbített fügefán és túl az
Őrhelyen együtt rohannak ki a várból
A szekérúton végig oda, hol a kétfejű kutak
Az örvénylő Szkamandroszba vesznek, egyik
Forró vizet ont, gőze száll, mint máglyafüst,
Jeges zápor a másik, hideg havat önt
A szépkövezésű mosómedencékbe,
Hol a trójai asszonyok s bájos lánykáik
Mosták a csillogó ruhát hajdan, békés
Mosásnapokon a görög ostrom előtt.

The Ice-Cream Man

Rum and raisin, vanilla, butterscotch, walnut, peach:
You would rhyme off the flavours. That was before
They murdered the ice-cream man on the Lisburn Road
And you bought carnations to lay outside his shop.
I named for you all the wild flowers of the Burren
I had seen in one day: thyme, valerian, loosestrife,
Meadowsweet, tway blade, crowfoot, ling, angelica,
Herb robert, marjoram, cow parsley, sundew, vetch,
Mountain avens, wood sage, ragged robin, stitchwort,
Yarrow, lady's bedstraw, bindweed, bog pimpernel.
(1998)

A fagylaltárus

Mazsola, rum, dió, vanília, karamella, kajszi:
Rímbe szedted a sokféle ízt. Mielőtt
Megölték a Lisburn úti fagylaltárust
S te szegfűt vettél, hogy helyezd boltja elé.
Elsoroltam Burren összes vadvirágát
Mit leltem egykor egy nap alatt: kakukkfű, macskagyökér, lizinka,
Gyöngyvessző, békakonty, varjúláb, harmatfű, angyalgyökér,
Erika, bükköny, ebfojtó müge, majoránna, turbolya,
Csillaghúr, hegyi gyömbér, zsálya, szúnyogvirág,
Bábafű, cickafark, folyóka, galagonya, kankalin.

A Prayer

In our country they are desecrating churches.
May the rain that pours in pour into the font.
Because no snowflake ever falls in the wrong place,
May snow lie on the altar like an altar cloth.
(2000)

Fohász

Országunkban meggyalázzák a templomokat.
Bárcsak a szenteltvíztartóba ömlene a beömlő eső.
Mert soha hópehely nem hull tévedésből,
Bárcsak hóból hullna az oltárra terítő.

Michael Longley (1939–) verseiben megtapasztalhatjuk a homéroszi epika szélesen hömpölygő ívét, tágasságát és távlatait, ugyanakkor ott találjuk magunkat „az ír kérdés" szorításában, megoldatlan válságok örök fogságában. Longley alapvetően kedélyes költő, aki közvetlen emberi jelenlétet, világos kereteket, áttetsző derűt és harmóniát óhajt és sugároz, miközben felmenői révén megörökölt két világháborút és az ír nemzet hosszú történelmi nyomorúságát.

Michael Longley Belfastban született, ugyanabban az évben, mint későbbi barátja, Seamus Heaney. Belfastban és Dublinban tanult. Sokáig „polgári" állást töltött be egy jótékonysági alapítványnál Belfastban. Akkoriban az angolokkal unióra lépett északír főváros az ír polgárháború rémségeivel volt tele. Belfast

lakosai ma polgári és félkatonai merényletek emlékhelyei között élnek, egyféle ír siratófal két oldalán, „kétfelé vágottan”. A belfasti falon este nyolctól reggel nyolcig nincs átjárás, tűzoltónak és mentőautónak sem. A belfasti fal azt a merev elhatárolódást testesíti meg, amely miatt a fal két oldalán lakó emberek egymással nem vegyülnek, gyermekeiket külön iskolákba járatják, és egy-egy emlékhelynél, bármely oldalon is álljon, egymást cáfoló történeteket mesélnek.[1]

Longley művészi pályája lassan indult. Idővel szülővárosában, majd Dublinban és az Egyesült Államokban is ismertté lett. Belfastban él irodalomkritikus feleségével, három leányával és azok családjaival. Belfastot csak a Mayo tartománybéli Carrigskeewaunnal, vidéki házukkal cseréli fel időnként. A költő egy interjúban „érzelmes gyanakvónak” nevezte önmagát.

Hagyományokból táplálkozó művészetében Longley a fenséges mellett mindig megjeleníti a köznapit, a város mellett a vidéket, a pusztító indulat mellett a belátást kereső elfogadást és gondoskodást. Verseit a tömörség, a kicsiny formák szűkszavúsága, a hallgatás, a csend és az elhallgatásos ráutalás határozza meg. Sokszor antik történeteket idéz, Homéroszból fordít, és mintegy az antik irodalom margójára írja szülőföldje legégetőbb – és sokszor kimondhatatlanul bonyolult – közösségi gondjait. A tárgyilagos hangvétel és fegyelmezett témakezelés mögött forrongó indulatok kavarognak, amelyek feltördelik a szigorú verselési formákat, miközben a szükséghelyzet, a közvetlen egymásrautaltság, a gyász, a részvét és a kényszerítő erejű kölcsönösség mintázatain átszűrődve hevességük enyhül.

A több évtizeden át zajló véres polgárháborúról szólva Longley azt mondta: „Habár a költőnek elsősorban önnön képzeletéhez kell hűségesen ragaszkodnia, azért más kötelezettségei is vannak, s nem csupán mint állampolgárnak. Embertelenség volna részéről, ha nem foglalna állást saját közössége tragikus eseményeivel kapcsolatban. Gyenge művész volna, ha nem arra törekedne, hogy képzeletével a tragédiák jóvátételét támogassa.”[2]

A mindennapok káoszából, az emberiséget fojtogató zűrzavarból Longley a borzalmat képes valamilyen magasabb perspektívából láttatni. Költészete élőbeszéddel körbefont tárgyait klasszikus világossággal és pontos, fegyelmezett stílussal tudja hitelesen kifejezni. Egy mozdulat leírása is csak akkor ér valamit, ha pontosak vagyunk, állítja Longley 1998-ban: ha hitelesen meg tudjuk írni, hogyan

[1] Lásd Aaron Edwards: *The Northern Ireland Troubles. Operation Banner 1969–2007*, Oxford, Osprey Publishing, 2011.

[2] Idézi a *Poetry Foundation*. https://www.poetryfoundation.org/poets/michael-longley (Letöltés: 2024. augusztus 22.)

mozdul a kéz, amikor az ember meghajol vagy kezet nyújt, amikor a macskáját simogatja, vagy amikor kézenfogja és táncolni viszi hölgyét."[3]

Longley *Ceasefire (Fegyverszünet)* című szonettje az IRA (Ír Köztársasági Hadsereg) 1994-es fegyverszüneti megállapodása előtt egy nappal jelent meg Belfast napilapjában. A békekötés törékenynek bizonyult, a harcok még sok éven át tartottak, és a hadszínterek is tovább terjedtek.

Ezt az erősen elégikus hangvételű szonettet szerzője szándékosan tagolta négy jól elkülönített részre. A három négysoros és a záró kétsoros egység pontosan megegyezik a petrarcai (olasz) szonettől kissé különböző angol szonett szerkezeti elemeivel. Ugyanakkor a római számokkal jelzett széttagoltság szépen ábrázolja, hogy a kecses és rövid lírai formát ezennel is aránytalanul nagyobb tartalom és mondanivaló feszíti szét. Mert Longley, aki az *Iliász*ból is újrafordított néhány részletet, e szonettjében a trójai háború egyik legdrámaibb jelenetét idézi fel. Hektor halála a kiindulópont. A háborúnak ehhez a mozzanatához úgy közelít a vers, hogy valamiféle utólagos elégtételt szolgáltat az eseményben érintett személyeknek: a gyilkos Akhilleusznak és az áldozatot gyászoló apának, Trója királyának, Priamosznak.

Amit a szonett záró két sorában olvasunk, az voltaképpen a miniatűrszerű tömörséggel elbeszélt eseménysor elején történik. Vagy legalábbis ott kellene történnie, hogy az első tizenkét sorban lezajló események bekövetkezhessenek. Longley szonettje úgy zárul, hogy a költői én elemelkedik az első tizenkét sorban bemutatott pillanattól, emlékeztet a trójai király korábbi esendőségére és könyörgésére: Priamosz elhatározta és megtette, letérdelt fiának gyilkosa, Akhilleusz előtt, és megcsókolta a kezét. Fordított szonettel van tehát dolgunk. Az első világháborúban elhunyt fiatal angol költő, Rupert Brooke is írt ilyet,[4] amikor egy házaspár életeseményeit fordított sorrendben tálalta, hogy a csattanó reményteljes, boldog és szenvedélyes legyen.

A szonett kétsoros (angol) zárlata jelen idejű kihangosított belső beszéd, súlyos és meglepő tartalommal. Az első rész (propositio) múlt idejű elbeszélése egy sor eseménynek. Priamoszt beengedik Akhilleusz elé, hogy kikérje fia holttestét. Akhilleusz saját apjára gondolva megszánja az agg trójai királyt. Részvétből ő maga intézkedik, hogy akit orvul megtámadott, megölt, majd holtában is meggyalázott, Hektor tetemét rendesen megmossák és a végső tiszteletadásra készítve felöltöztessék. Az apjára emlékező Akhilleusz nem tehet mást, engedélyezi, hogy Priamosz másnap virradatkor hazavitesse és eltemettesse legkisebb fiát. Apa és fiának gyilkosa egy asztalhoz ülnek, és a kényszerű udvarias asztali közösségből

[3] Uo.
[4] Rupert Brooke: Sonnet Reversed, in uő: *The Poetical Works*, London, Faber and Faber, 1974, 89.

kölcsönösen érdeklődő beszélgetés alakul ki az ellenfelek között. Ifjú és agg harcos, ellenfelek a bűnös háborúban, az öldöklésben és a gyászban, a helyzetükből adódó magányukban együtt, megcsodálják egymást, mint két szerető.

Egyedülálló és mégsem az, hiszen már Homérosz óta tudható az összefüggés, ami e vers szerkezetét és belső logikáját, koherenciáját alkotja: tudniillik, hogy a vigasztaló-felemelő újrabeszélésnek előfeltétele a legyőzött megalázkodása a gyilkos győztes előtt. Ez a törvényszerűség a bonyolultabb idegrendszerrel rendelkező állatok viselkedésében ösztönösen érvényesül. Csak mi, emberek vagyunk hajlamosak megfeledkezni róla.

Longley 2004-ben írt még egy szonettet Hektor és Akhilleusz küzdelméről. Akhilleusz (amint Homérosz elbeszéli) a nap végén, a csata befejezése után indít orvtámadást Hektor ellen. Hektor önkéntelenül menekülni próbál, de mégsem kerülheti el a végzetes összecsapást. A *War and Peace (Háború és béke)* című szonett szintén több irodalmi utalástól „terhes”. Úgy vélhetjük, hogy Homérosz epikáján túl talán Tolsztoj nagyregényére is hivatkozik. Vajon a kisformával azt sugallja a költő, hogy a huszonegyedik század a legnagyobb horderejű problémáról is csak röviden szólhat, mert minden a töredékesség, a szétziláltság, a nyugtalanság vagy akár a valótlanság körülményei között jelenik meg? Egy bizonyos, megrázóan szép ez a szonett is. A két halálos ellenfél, Trója és Göröghon fia a várfalakon kívülre rohan, Akhilleusz, hogy leszámoljon a legvitézebb trójaival, Hektor, hogy mentse fiatal életét. Ezt a küzdelmet Longley úgy ábrázolja, hogy a két hőst emberi tulajdonságaiktól megfosztja, dezantropomorfizálja. Akhilleuszt karvalyhoz hasonlítja, Hektort örvös galambhoz (a ragadozómadár áldozatához). De az olvasó ennél sokkal többet talál a versben, mivel a költő a szörnyű összecsapásnak plasztikusan domborított, idilli és ismét emberiesített hátteret rajzol: egy rendes, békés, hétköznapi trójai mosásnapot elevenít fel még a görögök érkezése előtti időből. Véresen is habkönnyű… így bízza ránk a költő az öldöklő támadás képei mögül óvatosan előhívott békeidő fájdalmas titkát: csak addig ismerhetjük, ameddig még emlékezünk rá.

Longley *The Ice-cream Man (A fagylaltárus)* és *Prayer (Fohász)* című versét is érdemes a szonettek mellé állítanunk. E két rövid vers csak együtt adna ki tizennégy sort; témájuk és „tartalmuk” külön-külön is elgondolkoztató.

A fagylaltárus című versben valóság és képzelet különösen szépen olvad összse. Az 1998-ban írt vers születésének nagyon konkrét oka volt: a vészterhes polgárháborús viszonyok között bombatámadás érte Belfast egyik híres cukrászdáját, a Lisburn útit. A cukrász, a versbéli fagylaltárus meghalt. Ő volt a költő egyik lányának kedvenc fagylaltárusa. Versében Longley emlékező és vigasztaló koszorút fonva sorolja el a Lisburn úti cukrászda fagylaltfajtáinak és a környéken honos virágoknak a nevét. A költő úgy gyászol és vigasztal, hogy közben a gyermek

sebezhetőbb lelkére is tekintettel van. Az élőbeszéd közvetlensége, a gyermek jelenlétének finom jelzése enyhít a felháborodás fogcsikorgató ridegségén. Ez a tízsoros gyászvers egyszerre kimondatlan felháborodás és vád, ugyanakkor nosztalgiát kifejező emlékezés és lírai jóvátétel.

A lírai én és az óvatosan „te" mögé rejtett gyermek beszélget, vagy csak a lírai én beszél kettőjük nevében? Gyümölcsök, fűszerek, fagylaltnevek frissen lüktető sora nyitja a verset, a szülő dicsérettel emlékezik rá, hogy gyermeke rímbe szedve sorolta fel a finomságokat. A békés világ íze-zamata, a szépség és a nyugalom begyakorolt szokásai lejtenek el másfél sorban, majd egy pár szótaggal rövidebb új mondat tálalja, „löki" elénk a halálos jelent, a gyilkosság tényét, melynek elkövetői „ők", a világ, a lírai én nemzettársai. Ez a második mondat két részből áll. Az első sokkoló tagmondatot szorosan követi egy kapcsolatos mellérendelő tagmondat, melynek alanya ismét a „te", aki fagylaltneveket megverselő szokásától eltérően a közelebbi múltban szegfűt vásárolt, hogy a lebombázott bolt előtt a virágot elhelyezve kifejezze gyászát. Meg kell kérdeznünk, hogy végül ki is a „te" finoman rejtett-sejtetett személye. A vers egészét látva mondhatjuk, hogy az egész gyászoló város, amellyel szemben pusztítanak „ők".

Az utolsó hat sor egyetlen lenyűgöző felsorolás. Itt az „én" veszi át a szót: a lírai én a gyermek szülője, a város egyik lakója, aki személyes érintettsége révén a lelkiismeretet, a felelősséget próbálja szóra bírni. De hogyan ítélkezzék a város a város felett, polgár a polgár felett egy polgárháborúban? A cukrászda szegfűvel díszített romja valóságos tárgyiasult emlékhely, memento mori, amelyet az „én" és a „te" emelt a gyilkossággal szemben. Longley nem áll meg itt, hanem a bolti szegfű nyomában a vadon élő virágok hat sorra kiterjedő, csodálatos felsorolásával kijelöli a város, benne a bűnös és ártatlan emberek helyét a nagy egészben, a természetben. Hat fagylaltfajtával szemben huszonegy fűféle, virág, illetve gyógynövény angolul és magyarul is különleges, szépséges neve villan fel, és az elégikus versből kizeng a vadon termő növények, a rétek és erdők egészséges, felszabadító hangulata. A költő az utolsó hat sor két igéje között megdöccenő két idősíkkal, az egyszerű múltból a régmúltba váltással („megneveztem" – „láttam volt") finoman jelzi, hogy a természet bősége talán már csak a múlté. Ahogyan a fagylaltárust megölték, úgy a természet kincsei is tünedeznek: ezt is sugallja a költő, talán. Az emberi világ mindenesetre kisebb a természetnél, és Longley-nak ebből a verséből a két világ közti átjárhatóság, harmónia kérdése is elénk vetül. A növénynevekről és azok fordításáról természetesen külön lehetne szólni.

Miután Longley ezt a „gyász-röpversét" megjelentette Belfast napilapjában, a cukrász feleségétől rendkívüli köszönőlevelet kapott. Levelében az özvegy meghatottan köszönte meg a férjének emléket állító művet, és megdöbbenését kifejezve azt is megírta, hogy férje pontosan annyiféle fagylaltot készített és árult,

amennyi vadvirágot a költő a versben kislányát vigasztalva felsorolt! Végül megköszönte a lebombázott épület falához tett csodálatos virágokat.

Longley *Fohász* című négysoros versének ihletője is valamilyen polgárháborús merénylet lehetett. Igaz, a vers más templomgyalázásra is utalhat. Érdemes megfigyelni, hogy a vers elején az ország szóhoz kapcsolva találunk egy többes szám első személyű birtokos ragot (angolul birtokos névmást), de a versben ezután általánosítás következik: a templomok már senkiéi. A vers második felében a megszentségtelenített templomok miatti jóvátételt a költői képzelet a természet elemeire bízza, az esőre és a hóra. Az emberi pusztítást a természet térfoglalása követi. Megrendítő képsor: a vallási és politikai villongásokat a természet elfedi. A költő az olvasó képzeletére bízza, hogy az esővíz a szenteltvíz helyén, a hó az oltárterítő helyén begyógyítja-e az emberi világban és az emberi-isteni Lélek ellen elkövetett sebeket.

Irodalomjegyzék

Brooke, Rupert: *The Poetical Works*, London, Faber and Faber, 1974.

Edwards, Aaron: *The Northern Ireland Troubles. Operation Banner 1969–2007*, Oxford, Osprey Publishing, 2011.

Longley, Michael: *Selected Poems*, Winston-Salem N.C., Wake Forest University Press, 1999.

Longley, Michael: *Snow Water*, London, Jonathan Cape, 2004.

Longley, Michael: *Collected Poems*, London, Jonathan Cape, 2006.

Longley, Michael: *Poetry Foundation*. https://www.poetryfoundation.org/poets/michael-longley

VERSEK

VIRÁG, TUDJAD…

(Apám emlékére)

G. István László

Egy temetőben láttalak.
Friss sírokról szedegetted le a
virágokat, ahogy régebben
a karácsonyi papírokat gyűjtögetted
az épp csak kibontott ajándékok
körül. Gondosan csokorba
rendezted őket, átkötötted
egy egész vékony bőrszalaggal.
A bőrt honnan szerezted? Talán
könyvek gerincéről hántottad le,
aztán a bicskáddal vékony csíkokra
szelted. Egy szalagot némán át is
nyújtottál, ahogy az ebédnél vagy
kirándulásnál a hámozott almagerezdet,
rám nem néztél volna, lekötött
a munkád. Minek neked a sok
virág? Hova viszed őket? Válaszra
nem méltattál, de ahogy hajolgattál
egy négy évesen meghalt,
embermagasságig felkoszorúzott
halott sírja körül, észrevettem,
hogy kopasz fejed mögött az életedben
is sűrűn nőtt hátsó hajszálak helyén
tavaszi, nyári, őszi virágok nőttek,
amiket annyit szedtél, ott virítottak
rendezetlenül, a hóvirág, a keltike,
ibolya, kankalin, ezerjófű, harangvirág,
nyári aranyvessző, őszi kikerics, némelyik
bimbós még, mások elnyílva, megint

másoknak csak a szára, levele volt meg,
a szirmok pedig cipőm orrára hulltak.
Szótlanul átnyújtottál egy kannát, színültig
vízzel. Nem kellett mondanod, öntözni
kezdtem, ami belőled sarjadt. Dőlt a víz
a zakód mögé. Tizenegy éve halott vagy.

JELENÉS

Kőszeghy Anna

Lobogva szólt, áhítatlanul.
Kedve sem tűzött
mindenfélére kért szárnyakat.
Öröme lapult, simult a jóra.

Minden ismert kedvesség vége ez.
Senki vagy, átpördült titkok tudója,
oknyomozó nagyítójában létezel,
kávé a pórusokon.

DECEMBERI FÉNY

Szabó T. Anna

Kállay Géza emlékére

A fény lobog, a tar fák izzanak,
olvad a jég a nap súlya alatt,
december tüze üzen: lenni kell –
jaj, ilyen ragyogásban menni el…

A test alászáll, de a lélek él,
megáll, ahogy az időből kiér,
a fényből fénybe egyszer visszanéz,
és fény lesz ő is: végtelen, egész.

Ő volt, van, lesz. A hogyanja titok.
Elment, ahová mindünk menni fog.
A leszből voltba csak a van visz át:
át kell lépni az élet kapuját.

A földi fény az égiről beszél,
s a test se múlik, mert emléke él,
földi léte más testekben lakik,
örökül hagyott itt is valamit.

Roskad a szív a hiánya alatt,
a testen túlra nem érnek szavak,
de ez a fény már belénk költözött –
ragyog, ragyog a mélységek fölött.

ERŐD A HEGYEN

Szabó T. Anna

Géher Istvánnak

Volt egy hely egyszer, ahol otthon voltam,
ahol kaphattam könyvet és teát,
ahol gondom és örömöm soroltam:
a félsz helyét bizalom vette át.

Ahol a szöveg izzott a papíron,
de elemeztük pontos-hidegen –
azóta is így izzít, hogyha írom,
csak ha elkészült, akkor idegen.

Erőd a hegyen. Erőm a hegyen:
gondolatban még most is ott vagyok.
Azt kívánom, hogy mindig így legyen,
hisz többet hoztam, mint mit ott hagyok:

telhet évre év, múlhat hóra hónap,
én mindig tartozom majd Prosperónak.

VISSZAEMLÉKEZÉSEK

RÍTUS ÉS RUTIN

Szabó T. Anna

Géher Istvánról, és tőle

hetenként hasítani tölgyet, felidézni
elmúlt vihart, halottakat: rutin.
vagy rítus? a varázslónak megéri,
hogy túlmerészkedjen az alkuin?
(Új folyam)

„Elment hát a bajnok" – írta Géher István az édesapjáról. Bíró volt az apja, mint Babitsnak, önmagával is szigorú polgárember, aki a nevével és a pecsétgyűrűjével együtt a kötelesség és a helytállás ethoszát, az igazság keresését is ráörökítette. Most elment ő is, sokunk bajnoka, mestere – az utolsó percig hajszolta magát, negyven fokos lázzal is bement az órára, kitartva a helyén, ahogy tanulta, ahogy tanította. Örökségül kaptuk a munkamorált. Öröknek hittük őt, mint az apákat, mint az isteneket. Hogy lehet, hogy mégis…? Megint őt kell idéznem (ahogy alább is, majd, sokszor): „Ágastul leborultak, törve derékba a nagy fák."

Huszonegy év. Ennyit töltöttem eddig valóságos vagy virtuális közelében. Annyiszor próbáltam írni róla, nem tudtam – és most tessék, elkéstem: az emlékének beszélek. Sokat mulasztottunk, mi, szétrajzó tanítványok, évszámra nem kerestük (én legalábbis) – de persze emlegettük, olvastuk, gondoltunk rá, része volt az életünknek. Része lesz mindig. Kézmozdulatai, bólintása, legyintése, megértő nevetése, éles és mohó figyelme, ceruzája a papír felett, a koncentrált rítus, ahogy mindig megújuló kíváncsisággal rádől a szövegre. Egészen közel hajolt a papírhoz, mint aki teljes lényével be akarja fogadni – igazi „close reading" volt ez, csodálatos azonosulás, önátadás, mintha az élete múlna rajta. Az irodalom hiánytalan figyelmet követel. Soha nem láttam őt bármit unottan vagy undorral eltolni magától, minden írásnak megadta az esélyt. Mégsem volt elfogult, mert nem elfogadni akarta, hanem befogadni, értelmezni, megérteni. Kritizált, persze, de mindig humorral és tapintatosan. Mindig a lényegre tapintva. (Itt a szellemujja: ezt is tőle tanultam, hogy hallgassak a szavak sugallatára, meghalljam

bennük az önmagáért beszélő jelentést.) Nem a szemével: egész testével érzékelt, mindig érzésből, sohasem puszta rutinból: „Megnézem, ha elém teszi, / ujjammal kitapintom a / görcsét, hajlik a versszöveg, / formálódik az íve."

Erről az érzéki észlelésről beszélt a műfordítás kapcsán adott utolsó interjújában is: „ujjaim közt érzem és alakítom a szöveget", mondta, mert hagyományosan dolgozott, papíron, ceruzával, később gépelte csak le, amikor már ki tudta adni a kezéből. Költő- és íróiskola volt a fordítás is, alázatot és odaadást követelt, és megtanított állni a sarat. Sok éven át minden szerda este ott ültünk a műfordítás-óráján, tele volt a terem, a földön, az asztalon is ültek, Géher a nyitott ablak előtt cigarettázott. (Megkérdeztük egyszer, meddig fogja tartani ezt az órát. Azt mondta: „Amíg élek!") A szövegeket legtöbbször a (jobbára kezdő) fordítók hozták, a legmeglepőbb és legtarkább anyag került elébünk, angol romantikus költőktől kezdve a ponyvákon át a rap-szövegig, és minden óra tele volt humorral és meglepetéssel.

A műfordítást, ahogy mondta, csak abbahagyni lehet, befejezni nem – ezért fontos volt, hogy megtanuljunk megmunkálandó tárgyként tekinteni a szövegre. A fordító mellé bírálót nevezett ki tehát, aki, a szerkesztő szerepébe beletanulva, már előzetesen átszöszölte a fordítóval a felolvasandó anyagot, amit aztán a szeminárium nyilvánossága előtt valósággal ízeire szedetett szét, hiszen szabad préda volt, mindenki közbeszólhatott. Szóról szóra, mondatról mondatra araszoltunk át a szövegen, megvitattuk a megoldásokat. Sértődésről, érzékenykedésről, kényeskedésről szó sem lehetett – csak a szöveg számított, a minél pontosabb és természetesebb fordítás. Meg kellett tanulnunk elfogadni egymás megoldásait vagy megvédeni a magunkét. A fordítás magányos mesterségét így tette izgalmas közösségi élménnyé – és közben sokunk kezébe kenyeret is adott. A fordítás szenvedély ugyan, de nemcsak passzió, hanem pénzkereseti lehetőség is: ezt a biztató üzenetet hordozták az általa kiírt és elbírált műfordítás-pályázatok. Volt némi pályadíj, de a legvonzóbb a publikálási lehetőség volt: az alaposan megcsiszolt szövegnek helyet talált az irodalmi folyóiratokban. Így tett máskor is: amikor T. S. Eliotot tanultuk, rádiójátékként adtuk elő a Magyar Rádió stúdiójában (angolul!) a *Waste Land*et, sorról sorra éltük át a szöveget, azóta is fejből tudom az egészet. (Vajon megvan-e még az a felvétel?) Elhitette velünk, hogy nem felhőkkel játszunk: felnőttek vagyunk, hasznunk van, helyünk van a társadalomban.

Azt hittük akkor: ő is a helyén van. Minden ízében tanár volt, sőt, több annál: mester. Eleinte a professzort láttuk benne, bámultuk (de sosem féltük) tudásának biztonságát és eleganciáját. Soha nem hivalkodott az ismereteivel: a szerteágazó és elmélyült tárgyi tudás nem cél, hanem eszköz volt számára, amely lehetőséget adott a szabad gondolkodás élményének a megtapasztalására (így adott értelmet az Eötvös Collegium jelmondatának: „Szabadon szolgál a szellem"), és sok „titkos és mélységes magánkételyünk" megbeszélésére. Kikérdezett persze ő is, renge-

teget olvastunk és írtunk az óráira, de éreztük, hogy ennek tényleg van értelme, mert örömünkre válik. Géher a fiatalok és az örökifjak között volt igazán elemében, „a gondolkodó együttlét közegében", ahol szabadon varázsolhatott, nem fogta le kezét a konvenció. Villogott az elme, mint a penge – de a gondolkodás, bár mi úgy éreztük mindig, ott és akkor még nem vérre ment. Igazi mester volt: vigyázott ránk. Így ír erről: „csodám: favágás" „»vihart« idézek? / ugyan már. Isten őrizz! Csend/es/ítek. / ki hozzám jár, mind »okos, jó kísértet«."

Ragyogó szellem, akinek „határok közt varázsa köztudott". Később döbbent szomorúsággal láttam az egyszerre tiszta és szabad gondolkodás bűvkörébe belépni nem akarók és nem tudók értetlenkedését. „Tudósnak költő, költőnek tudós" – mondta magáról, mondhatták róla. (Babitsot is ezzel bántották állandóan.) Nem hallgatom el ezt – mert ő sem tette: „…velem / kinek mi van baja? S kinek mit ártok én? / Muszáj? Követel- (tőlem: munkaköri)-mény / kitűzni célt? Célozni vannak céljaim / magasra, mélyre. Köz-helyről a példa int /maradni el." Amikor már nemcsak olvastam, de értettem is a verseit, kezdtem látni, hogy miért és mitől ódzkodott: taszította is „a tudomány robotja, a józan kényszerűség", de még inkább megrögzött „cím-ellen-kórság" gyötörte, nem akarta, hogy nála érdemtelenebbek „ismerjék el / kiniszteri minevezéssel", mert „a világ esztelen. Tisztet visel- / ni rossz". Nem a rang és a hatalom érdekelte: nem a tudomány, hanem a tudás. Az, akinek a tanítás és a tudósi lét csak a társadalmi előremenetel, a biztos pozíció eszköze, vagy lehetőség az erőfitogtatásra („hagyjuk a »párbajt« jegyzeti lábon! […] / nálad a fő-hatalom, nálam meg csak az ész"), nem értheti meg azt az embert, akinek az irodalom teremtő közeg, „erőforrás, ihlető és alkotó alkalom": „A felsőoktatási altiszt / eljár, számonkér vasszigorral, / rálép az ifjúság tökére / (ha van), mert rend (ha nincs) a lelke – / s lesz minden ihlet, elmetorna: / kiköttetés, csuklógyakorlat."

Jobban belegondolva persze értetlenségük az ő szempontjukból mégiscsak érthető. Géher István, ez a makacsul szelíd, „ösztövér, szemüveges polgárfazon", mégiscsak veszélyes felforgató (a generációkra kisugárzó hatását tekintve nem véletlenül beszélek jelen időben), mert tudja, hogy „következetesen gondolkodni […] semmikor sem volt ártatlan szórakozás". Nyugtalanító és lázadó, mert ki meri mondani, hogy a „tudomány legfőbb tudnivalója abban keresendő, amit megtudni nem lehet". Aki azt vallja, hogy „nem verseng az, akit távoli célja hív / élethosszynyi futásra, / melynek díja a veszteség." Aki nem hajlandó elhazudni az alapvető bizonytalanságot, lábjegyzetekkel vagy pöffeszkedő, tudós komolykodással kikerülni a lét alapkérdéseit. „Tudhatjuk-e, barátom, hogy kik vagyunk és hol élünk? Gyermekkorunkban, zsenge értelemmel ezt tanultuk meg először – egy nevet, egy lakcímet – nehogy elvesszünk az idegenek között. Aztán felnőttünk, meghonosodtunk az idegenség ételemében, és érett elmével úgy találjuk, hogy

minden világmagyarázó tudásunk annyi, mint a semmi. Csóválod a fejed: hogy mondhat ilyet egy tanár? Nem lenne tanár, ha elhallgatná."

Géher István elsősorban tanárnak mondta magát, de elemi hatásának, belső függetlenségének az alapját a költészet művelésének a szabadsága adta. Szabadságot mondok? Igen, de keservesen meg kellett küzdenie a költészet szabadságáért. Először is a polgári közeg hagyományával, amely csak Pápai Párizt olvasó papot meg jogászt ismert el, költőt (elevent legalábbis) nem ismert. Másodszor a kritikai visszhangtalansággal, a versírás magányával. Harmadszor pedig, és ez lehetett a legnehezebb, a polgári élet fegyelmezetten felépített és fenntartott kereteivel.

Hiába volt legendás tanár, mégsem volt egészen a helyén, mélyről fakadó nyugtalanság és kontrollálhatatlan, titkos erő munkált benne, ami kiszolgáltatottá tette – de nem a külvilágnak, hanem saját magának. Hitte, és reménybeli költő-tanítványainak vallotta is, hogy „minden kísérletre / kísértet rímel", „hogy a versírás nem veszélytelen, / sőt botrányos: tudom. Démonokat / megszólaltatni nem jó." Mégis azt mondta, hogy „akinek van egy csepp kis esze […] / azzal kezd, ami a végzete", mert verset írni csak életre-halálra érdemes – olyannyira, hogy eleinte, mintegy beavatási szertartásként, az életveszéllyel rémisztgetve, minden elébe járuló kezdő költőt megpróbált lebeszélni a költészetről. (Sokakat sikerült is.) A verseiben azonban nem ennyire szigorú, Sylvia Plath vagy John Berryman öngyilkosságának tehetségpazarló vadsága őt magát is visszariasztja: „sylviáról / nem is beszélve, nil, a gáz-sütőkről. / ez hozzám nem való. révült merészség, / ihletnek túl mohó"; „professzor úr john berryman, magától / tanultam. Doctusul. Csak azt az ugrást! / ha isten óv, le inkább doktorálok."

A doktorálás – a talán kisebb presztízsű rádiós, szerkesztői, dramaturgi, tanársegédi munka után (végre-valahára?) tisztességes polgári rangot biztosít, mint később a professzor emeritus. A Tanár Úr publikál, konferenciázik, szerkeszt, utánozhatatlanul eredeti Shakespeare-könyvet ír, hallgatják, rajonganak érte, külföldön is híre van – de közben tudja, hogy igazi énje nem a nyilvános, hanem a privát: a költő. A tanárság, legyen az bármilyen látványos és rituális, mégiscsak rutin: „…fáradt vagyok. nehéz / napom volt. fél kettőtől este hét után- / ig ment a műsor. kitanítottam magam. / szikrázó szellem, érző lélek: mind lement. […] szó, szó: belőle hasznom mi marad? a bölcs / megelégedés … inkább visszhangzó, üres / hodály, fejem helyén." Igen, mert soha nem adta alább: szinte minden órája olyan intenzív volt, mint egy vizsgatanítás vagy egy színházi premier. Nagy ára volt ennek: az intenzitás mögött ott kísértett az üresség. Ez az, amit járatlan és naiv kezdő tanítványként még nem vettem észre – bizony, épp engem írt meg egy versben, ahogy tudatlanságomban rácsodálkozom kiapadhatatlannak látott munkabírására: „A tanár úr sose fáradt? / Dehogyisnem. Bizonyisten, / fejem is már majd lecsuklik, / mire véget ér az óra."

Bölcs megelégedés helyett fáradtság, kemény munkamorál, szív-lélek robot (amit ráadásul legfeljebb az amerikai tanítás idején fizettek meg, közben viszont mindvégig szégyenletesen nem: „voltunk szegények, nem nagy újság, hogy leszünk, / […] de munkámért fizetség – az se lenne rossz"), hit(gyakorlat) helyett a tanítás bőkezűen önzetlen adakozása, figyelmes és pontos szolgálat. A vers szavaival: „pénzt kell kiadni, adni. munkakedvem / (mint autóm) romlik, megjavul. tanulmányt / szerzek tanítok, bölcs vagyok, teszek vagy / veszek. de nincs *közöm*. sőt: csak közöm van. / átjárhat rajta bárki. nyitva tartok."

Géher a fegyelmezett szenvedélyt is átszellemíti, az életrutinból is rítust teremt. Elemi erejét egyetlen pontba sűríti – mert ez is egy „lehetőség". Mint ahogy egyik esszéjében írja: „mintha a Napot lehozhatnánk a földre, házi tűzhelynek. (Miért ne, ha igaz az, hogy »a szeretet soha el nem fogy«? S ha elhisszük, hogy a szerelem örökké tarthat.)" Az otthon védelmében, a szerető társ mellett felsugározhat a vers atommáglyája. („nem is tudom, mi lennék, ha nem lennél. / … / mondanám, s te gyorsabban már mondtad is. mégis beszélgetünk. mindig, / megúnhatatlan.") Egy ilyen közegben minden együtt töltött perc megszentelődik. Ahogy egy másik esszéjében írja Déry novellája kapcsán: „Embertisztelet zajlik itt, a gyásszal-szegénységgel dacoló, önzetlen szeretet, a méltatlanságban megőrzött szép életforma szertartása. Ennél többre az értelmes emberi erőfeszítésből nem telik. És az értelmetlen világban, mely akármikor öngyilkosságig hajszolhatja az italba vadult kétségbeesést, ez a szűk körre korlátozott különbéke is nagyon sokba kerül. Ezt a megvilágított kisvilágot lemondással, önfegyelemmel, minden pillanatban meg kell teremteni; itt minden születésnap, mint minden ünneppé szentelődő hétköznap, egy-egy bemutatott áldozat."

Áldozat vagy alku? „Korán lenne még ítélkezni; tanúsítsunk türelmet, tartsunk vizsgálatot" – mondja ő (Shakespeare mellett legkedvesebb rokon-költőjéről, Aranyról szólva). Mi, tanítványok, ámulva néztük ezt a „megvilágított kisvilágot", a már-már szülőinek vagy nagyszülőinek látott térben, „ahol a / használati tárgy: mitológia", néztük a gondosan kijavított és dedikált, ajándékba kapott verseskötetet, a karácsonyra nekünk írt, képpel díszített verseket (minden karácsonykor újat, gyönyörűt), a mindig-mosolygó feleségétől, Maritól kapott finom régi csipkét (éjjeliszekrényemen őrzöm); és persze a fotelt, a lámpát, a könyveket a budai polgárlakásban – mert friss-budapesti elanyátlanodásunkat látva meg is hívott magukhoz vacsorára a biztonságot sugárzó otthonba, és járhattunk velük kirándulni is, az ő családján át ismertük meg a budai hegyeket, rítus volt az is, az erdő, a beszéd, a csend, a virágszedés („harangvirágidő" van most is, családi magánmitológiájuk ez, de már én rá gondolok, ha a harangvirágra nézek), és néztük az ő szemével a Dunát, mert elvittek egyszer evezni is, befogadtak a rítusaikba, fénylett a víz, a mindig-változó felszín, és – mitologikus csodaképpen – szivárvány

is volt, hosszában a vízben, mindkét irizáló talpával a Dunában állva – igen, volt sok öröm is a nagy fegyelemben: úgy láttuk legalábbis. Az életének a látványával azt adta át ott és akkor, ami csak példával adható tovább: hogy „úr az, akinek világa/ önértékű, az ízlése csiszolt – / aki a szenvedését szépen éli".

Akkor még egyszer: áldozat vagy alku? Jó lehetett-e „bekerítve élni", „közszemlére" téve, „ahol rájáratnak járókelők" azzal a korán felismert polgárérennyel, hogy „talán a boldogság is kötelesség"? Örök tanárjelmezben élni, miközben köröskörül „…vendégek, barátok, / egyetemisták házassága, lelke. / csöpög a csap tovább. vigaszt, tanácsot" adni, bölcsen és megértően, és végigvinni vitézül, amibe belekezdett? Ahogy a morál moralitás-játéka megköveteli? „Kopottan, mint Akárki, / viseld közöttük elszabott / világodat: viselkedj." Tanítás közben venni az apja halálhírét, két óra közt rohanni a feleségéhez és az újszülött lányához a kórházba, egyetlen egyszer órát mulasztani (és vers az is, ahogy az ajtóra kiírta: „Nagyapai elfoglaltság miatt / a műfordítás óra elmarad"), soha nem halasztani, nem kibújni a kötelesség alól, mert „a szolgálatra, erre kell figyelni", mindvégig másokra. „Mindenfelől: veszendő életek. / Világít ablakod. De nem neked." És közben, már csak a puszta fáradtság miatt is, ott a kiégés veszélye – ahogy Nemes Nagy-elemzésében mondja: „a hívó és kihívó sötétség egyre közelebb kerül a hit fényforrásához."

Mégis áldozat, igen. A kísértő sötétségtől nem ijedt meg, a helyén maradt, mert így volt a helyes. „Amit tanítok, az vagyok." Ahogy a pap az Úr testét, úgy a tanár – mint a színész, mint a bohóc, mint a költő – magát mutatja fel. Mégsem ígért megvilágosító katarzist vagy felhőtlen életet, még a saját költő-fiának sem: „boldog nem leszel azzal, amit neked adni remélünk, / csak leszel. Az, aki."

Géher István az volt, aki. Azonos volt önmagával. Hét verseskötetében folyamatos önvizsgálatot tartott, maszkokon át is felismerhetően – az érdekelte, hogy lehet „az élet nemessége" megtartása mellett kikelni önmagunkból, elmenni odáig, amikor nem a maga ura az ember („veszélyes forgatag: összekeverni / verssel az életet, nincs irgalom, / csak örvénylő erő van, a kegyelmi állapot kegyetlen"). A Rádiókollégium izzóan izgalmas esszéiben, akárcsak a Shakespeare-kötetben, feloldja önmagát, a szöveg mégis magáért beszél – ahogy Montaigne-nyel mondja Géher István: „Magam vagyok könyvemnek tárgya, olvasó." Ő maga, vagyis az Ember, Akárki. Megbízik bennünk, követésére biztat. Mintha utána lehetne csinálni. Mintha könnyű lenne. A nyomába lépni? Lehetetlen. Mondjuk inkább utána búcsúzóul, *tánclépésben*, könnyedén:

Minden semmi.
Semmi se minden.
Semmi se semmi.
Minden minden.

SZEMÉLYES EMLÉKEIM GÉHER ISTVÁNRÓL ÉS KÁLLAY GÉZÁRÓL

Fabiny Tibor

Nem könnyű azokra emlékezni, akik az elmúlt évtizedekben körülöttem, mellettem, a szakmai, munkatársi és emberi közösségeimben éltek. Akik oly váratlanul, korán hagytak itt bennünket. Gézával egy korosztályhoz tartoztunk, csak négy év volt közöttünk. István idős volt ahhoz, hogy a bátyám legyen, de fiatalabb annál, hogy apámnak tekintsem. Valahol középen volt, e két nemzedék között.

Géher Istvánt a Pesti Barnabás utcai épület félemeleti előadója előtt (igen, ott, a legendás büfével szemben!) pillantottam meg. Először és utoljára – egy világos farmerdzsekiben. Úgy emlékszem, éppen Amerikából érkezett vissza, az egyik tanárunkkal e. e. cummings költészetéről beszélgettek. De mikor és hogyan kerültem közelebb Istvánhoz, a tanárhoz? A hetvenes években az angol irodalomtörténetet furcsa módon a tizennyolcadik századi prózával, majd költészettel kezdtük, majd a második év két félévében következett a tizenkilencedik század prózája, illetve a költészete. Csak a harmadik évben került sor a középkori irodalomra (főleg Chaucer költészetére), majd a hatodik félévben az angol reneszánszra, s ezen belül Shakespeare életművére. Általában be voltunk osztva a reneszánsz szemináriumokra, ahova azért volt érdemes járni, mert később segített abban, hogy a vizsgára idejében kezdjünk felkészülni, mert hatalmas volt az anyag: a Morustól Miltonig tartó korszak irodalmát kellett megismernünk. Így gondolkodtam: „Átpillantását vágyjuk az egésznek. […] Kicsinyben rejlik a nagy" (Madách). Ennek jegyében extra óraként engedélyt kértem Géher tanár úrtól, hogy a híres Shakespeare-óráit is látogathassam, hiszen Shakespeare-t már régóta nagyon szerettem. 1977 tavaszán az ő zsúfolásig megtelt szemináriumán ekkor a négy nagy tragédiát elemeztük: egy-egy drámára így három alkalom jutott. (Báti László professzor, az akkori tanszékvezető meg is jegyezte: „Vannak olyan oktatók, akik megengedhetik maguknak azt a luxust, hogy egy félévben csak négy Shakespeare-drámát tanítsanak.") Én „Partners of Greatness" címen Macbeth és Lady Macbeth kapcsolatáról tartottam kiselőadást. Géher annyira megdicsért, hogy a következő heti szeminárium elején folytatnom kellett a referátumot. Ki-

mondhatatlanul büszke voltam erre az elismerésre. A referátumon piros betűs jegyzetei ma is megvannak, őrzöm őket kegyelettel és büszkeséggel.

Géherből azonban nem volt elég. A Shakespeare-szeminárium kettőtől fél négyig tartott, s négytől a modern amerikai költészetről szóló szemináriuma következett: Poundot, Lowellt, Berrymant és másokat olvastunk, ezekről beszélgettünk. Akkoriban az órákon mindenki még füstölhetett, Istvánnal az élen. Csillag Vera még pipázott is.

Legközelebbi emlékezetes találkozásom Istvánnal (akit ekkor már tegezhettem) Szegeden történt, ekkor már egy éve az ottani József Attila Tudományegyetem angol tanszékén tanítottam. István 1981 tavaszán az Országos Tudományos Diákkonferencia (OTDK) szervezésében jött le Szegedre. Emlékszem, élcelődött, hogy a házigazdák „elküldték a Balfasorba" (Szegeden ez az egyik utca neve). Itt adtam át neki a publikálásra szánt első Shakespeare-tanulmányomat. Néhány hét után válaszolt: „megkaptam nagyszerű dolgozatodat". Behívott az egyetemre, és további tanácsokkal látott el.

A közös együttműködés 1986 őszén kezdődött, amikor István kérésére óraadóként tartottam egy szemináriumot Shakespeare-ről. Ekkoriban vetettem fel egy Shakespeare-társaság gondolatát, amelyet Dávidházi Péter javaslatára Magyar Shakespeare Bizottságnak neveztünk el, a régi nemes hagyományokat folytatandó. Az előkészítésben a nálam jóval idősebb és szakmailag messze felettem álló kollégáim (Géher István, Dávidházi Péter és a Debrecenben oktató Szilassy Zoltán) vettek részt. 1987 februárjában került sor az alakuló ülésre. Ne felejtsük el, ekkor még két évvel a rendszerváltozás előtt voltunk, s az ilyen „grass-roots" kezdeményezésekre fentről még gyanakodva néztek. Be is tagolódtunk a már több éve működő Modern Filológiai Bizottságba. Körülbelül hetven fő vett részt az alakuló ülésen, közöttük neves műfordítók, rendezők és színházi emberek, valamint egyetemi oktatók. Kéry Lászlót választottuk meg elnöknek, Mészöly Dezsőt alelnöknek, én lettem a szervező titkár, Kállay Géza a jegyző. A vezetőségbe tizenhat szakember került. Az alakuló ülésről az egy évvel később megjelent, Istvánnal közösen szerkesztett *Új Magyar Shakespeare Tár* kötetében lehet olvasni[1] (221–233. oldal). 1987 a Magyar Shakespeare Bizottság páratlanul kiemelkedő esztendeje volt: tíz alkalommal, minden hónapban tartottunk előadásokat, vagy hívtunk meg vendégeket. Április folyamán volt az első vándorkonferenciánk Szegeden (két évvel később Pannonhalmán). Az említett kötet előkészítésében Istvánon kívül Dávidházi Péter és Takács Ferenc vett részt. Alkalmanként egymás lakásán, Istvánéknál, Takács Feriéknél és a mi otthonunkban jöttünk össze. Ilyen-

[1] Fabiny Tibor – Géher István (szerk.): *Új Magyar Shakespeare Tár I.*, Budapest, Modern Filológiai Társaság, 1988, 221–233.

kor természetesen a borozás sem maradhatott el. Jól emlékszem, éppen Takács Feriéknél voltunk 1988. március 15-én, amikor a házigazdánk megjegyezte: „Ma döntik meg a rendszert!" Így is történt, bár igaz, erre még két évet kellett várni. A rendszerváltozás, mint tudjuk, 1990-ben be is következett.

A következő években részint a külföldi útjaim, részint egy másik kutatási területem (hermeneutika) miatt csökkent a kezdeti aktivitásom a Magyar Shakespeare Bizottságban. Kéry László pár éven belül meghalt, és Géher István lett az új elnökünk. A kilencvenes években jelent meg István legendás *Shakespeare olvasókönyve*, amit az MTA kandidátusi disszertációként fogadott el. Ekkor lett Géher István végképp a „magyar shakespeareológia".

István költő is volt; a dedikált köteteiből a *Király letérdel, Hamlet jő* véződött mélyen belém:

> Igen vagy nem? S mit ér a nem,
> ha nem üt rá igenre?
> embereld meg magad istenem
> ha nem vagy mondd szemembe

Végezetül egy utolsó, kedves emlék jön elém. 1996 áprilisában volt Los Angelesben a World Shakespeare Congress, ahova mindketten kimehettünk. Külön utaztunk, mert a hétfői kezdésre mindketten oda akartunk érni. Én nagyszombaton indultam (volna!), ámde Ferihegyen a belépőkártya átvétele előtt kiderült, hogy nincs amerikai vízumom. Hidegzuhanyként ért, hogy húsvét előtt semmiképpen sem utazhatok. Ám az ünnepek utáni kedden már kezemben volt a vízum, s így a konferencia harmadik napjára végül megérkeztem. Kimondhatatlanul jólesett, hogy István ezekkel a szavakkal fogadott: „Nagyon izgultam érted!" Az aggódó, meleg, emberi, baráti hangban már éreztem, hogy egymáshoz tartozunk. Az előadások meghallgatásán túl az áprilisi óceán vizében is megmártóztunk. Ezt követte a pizza vörösborral ott, a tengerparton. Azt is elárulta nekem, hogy miért nem fejezte be az elkezdett Faulkner-disszertációját…

Kállay Gézát 1986 őszén, a másfél éves angliai ösztöndíjam leteltével ismertem meg. Mindkettőnknek kettős érdeklődése volt: Shakespeare és mellette az elmélet. Ez Géza számára inkább a filozófiát, számomra pedig a teológiát, s azon belül is a hermeneutikát jelentette. Szinte egy időben fedeztük fel Paul Ricoeur munkáit. Hamarosan szóba került, hogy érdemes lenne egy magyar Ricoeur-kiadást megjelentetni. Erre a szegedi Ikonológia és műértelmezés sorozat nyitott is volt. Géza fordításán túl közös barátunk, Szabó István lelkész (később püspök) egy fél kötetet kitevő Ricoeur-fordításai is megjelenhettek. Géza egyszer megmutatta nekem kurzusainak tematikáját. Lenyűgözött, hogy az öt csoportjában öt különféle Shakespeare-drámát tanított. Erre én képtelen lettem volna. Géza

egyszer eljött hozzánk látogatóba. Itt lepett meg azzal a hírrel, hogy a menyasszonya nem más, mint Kata, Géher István leánya.

Házasságuk után négyesben többször is összejöttünk, a Leuveni Katolikus Egyetemen egymás után voltunk ösztöndíjasok. Ugyanabban az elvarázsolt Groot Begijnhofban kaptak helyet, ahol egy évig mi is éltünk. A fiaim egyik húsvét hétfőn a Kállay-lányokhoz is elmentek locsolkodni. (mosolyogtunk azon, hogy „Lear király három leánya" találkozik itt „Gloucester két fiával"…) Én még ekkoriban a Pázmány angol tanszékét szerveztem meg, de óraadóként kezdettől fogva a Károlin is tanítottam. Pár évvel később az ELTE-n tanító Géza lett a Károlin a Magay Tamás által alapított angol tanszék vezetője. Munkáját nagy lendülettel, lelkesen és szakmai hozzáértéssel végezte. Ám az akkori egyetemi vezetés okozta feszültség és a méltánytalan bánásmód miatt Géza nem maradt a református egyetemen, visszament az ELTE-re, ahol hamarosan tanszék-, majd intézetvezető is lett.

Shakespeare iránti elkötelezettségünk továbbra is közös volt, de Géza a műveket főleg a filozófia (Wittgenstein, Emmanuel Levinas, Stanley Cavell és mások) oldaláról, én pedig az ún. „vallási fordulat" (Ken Jackson, Sarah Beckwith, Hannibal Hamlin) nézőpontjából kutattam és kutatom azóta is. Géza az ELTE-n és azon túl is egy igazi „Kállay-műhelyt" alakított ki, a tanítványai közül többen nemzetközi hírű szakemberek lettek (pl. Kiséry András).

Élete utolsó két évtizedében nemcsak magas szintű tanulmányai jelentek meg idehaza és külföldön, hanem a Liget Kiadónál félelmetes egymásutánban jöttek ki Shakespeare-t főleg Wittgenstein, valamint Stanley Cavell munkáin keresztül megközelítő könyvei a nyelv, a filozófia és az irodalom kapcsolatáról , például a *Nem puszta szó* (1996), *Nem puszta tett* (1999), *Nem puszta kép* (2002), *Semmi vérjel* (2008), *És most beszélj!* (2013), illetve a posztumusz megjelent *Mondhatunk-e többet?* (2018) című könyvei. Ezek feldolgozásával – valljuk be őszintén – mind a mai napig adósok maradtunk. Istvánhoz és sógorához hasonlóan ő is írt verseket, s már korábban boldogan színészkedett. Tudott nagyon lelkesedni, de néha bosszankodni is. Hatalmas lelkesedéssel ráadásul a *Macbeth*et is lefordította. Külföldön voltam a bemutató napján; de az előadással egy időben olvastam el a Liget Műhelynek köszönhetően ma is mindenki által hozzáférhető szöveget.

Emlékeinkben, közös kulturális és baráti emlékezetünkben a hetvenkét éves korában elhunyt tanár, sokak mestere, és az ötvenhét évesen (igen, ily fiatalon!) elhunyt kolléga és barát tovább él. Mindketten, az após és a vő, hirtelen, váratlanul hagyott itt bennünket. A leány és feleség, a szintén tudós tanár Kállay G. Kata, kolléganőm a Károlin, méltán ápolja ezt a hatalmas kettős örökséget. Amikor már a személyes emlékezet is elmúlik, ők verseikben, tudományos műveikben – mint a 16. században Spenser és Shakespeare ezt megörökítette – tovább élnek. Igen, akárcsak a halhatatlanok.

PROFILKÉP

Marti Zsófia

Ha valaki a rendszerváltás idején járt a Toldyba, ha akarta volna, se tudta volna elkerülni a Géher család tagjaival való találkozást. Gimnáziumban Géher Istvánné, Marika néni volt a párhuzamos osztály, a B-sek legendás osztályfőnöke; később úgy alakult, hogy hozzá járhattam magyar fakultációra, és ő segített felkészülni az angol OKTV-re is. A fia, (Géher) G. István László költő egy évvel alattam járt gimiben, majd az ELTE magyar–angol szakán is. Géher Katalinnal (asszonynevén Kállay G. Katalinnal) is gimnazista koromban találkoztam először, amikor pályakezdőként visszatért a Toldyba tanítani. Később az Attila úton is többször összefutottunk vele, amikor már a Petőfiben dolgoztam.

Végzős gimnazista voltam, amikor Marika néni biztatására pár magyarfaktossal beültünk Géher professzor egyik szemináriumára az ELTE-n. Még a Pesti Barnabás utcai épületben volt, a tanszék Ajtósi Dürer sorra költözése előtti utolsó évben. A szűk, kis sötét szoba zsúfolásig megtelt diákokkal, s szerencsére senkinek nem tűnt föl, hogy az egyetemisták közé betolakodott néhány középiskolás is. Akkor találkoztam először Géher Istvánnal.

Pontosan olyan volt, amilyennek gimnazistaként egy bölcsészprofesszort és a szobáját elképzeltem – vagy csak utólag emlékezem így vissza rá? Már akkor is úgy zajlott az óra, ahogy később egyetemi éveim alatt a szemináriumok: a Tanár úr az íróasztalánál ült, zakóban, vastagkeretes szemüvegével, elővette ezüstszínű öngyújtóját, hamutartóját, és komótosan rágyújtott. Lassan beszélt, megfontoltan ejtve az angol szavakat – természetesen Shakespeare egyik drámájáról.

Pár hónappal később, immár elsőéves egyetemistaként nagyon izgultam, hogy a többszörös túljelentkezés ellenére vajon sikerül-e bekerülnöm a professzor szemináriumára. A „felvételi elbeszélgetésre" az Eötvös Collegiumban került sor: egy rövid szövegrészlettel kapcsolatban kérdezte a véleményünket. Én annyi előnnyel indultam, hogy Marika néni fakultációjának köszönhetően tudtam, hogy egy Hemingway-novella elé írt *vignette*-ről volt szó, talán ennek is köszönhető, hogy bekerültem. A Tanár úr végül az előírt 15 helyett közel másfélszer annyi diákot vett fel a szemináriumra.

Első félév végén a *The Love Song of J. Alfred Prufrock*-ról írtam elemzést szemináriumi dolgozatként. A következő óra után a professzor magához hívatott. Rettentően izgultam, hogy mi lehet a probléma – tudtam, hogy minden igyekezetem, a dupla sorköz és a széles margók ellenére is kicsit rövidre sikerült az esszém.

A beszélgetés másképp alakult, mint vártam. A Tanár úr azzal fogadott, hogy rövid üdvözlés után egyenesen nekem szegezte a kérdést: írok-e verseket. Teljesen ledöbbentem. Öt-hat bizalmas baráttól-családtagtól eltekintve senki sem tudta, hogy kamaszkoromban voltak irodalmi ambícióim, és műelemzések meg novellák mellett egy emlékkönyvre emlékeztető noteszbe bizony írtam néhány verstöredéket, verssort, zsengét is. Hogyan lehetséges, hogy egy idegen, valaki, aki nem ismert engem, mert a felvételit követően egy féléven át meg sem szólaltam az óráján, egyetlen verselemzésem elolvasása után erre a következtetésre jusson?!

A Tanár úr, döbbenetemet látva, magyarázatképpen megkérdezte, tudtam-e, hogy az elemzés, amit írtam, tulajdonképpen egy vers. Zavartan habogtam valami olyasmit, hogy a tördelés véletlen volt, írógépen írtam, és azon nem volt sorkizárás, ezért voltak különböző hosszúságúak a sorok. A sorközök és a terjedelem összefüggésére inkább nem tértem ki. Mint megtudtam, elemzésem a gondolatok líraisága miatt versként is olvasható – ha úgy tetszik, verset írtam egy versről.

A professzor ezután azt kérdezte, beleegyeznék-e, hogy az Eötvös Collegium következő kiadványában megjelenjen az elemzésem. Természetesen igent mondtam, s nagy megtiszteltetésnek éreztem a kérést. Pénzügyi okokból a kiadvány végül nem készült el, de publikációs listámon évekig büszkén említettem meg a Prufrock-elemzést mint „elfogadott közlést".

Miután az első döbbenetből felocsúdtam, és zavartan bevallottam a Tanár úrnak, hogy egy jegyzetfüzetem valóban rejt pár verstöredéket, megkérdezte, hogy megmutatnám-e őket neki. Kiválasztottam párat, és következő alkalommal félve, torkomban dobogó szívvel adtam át őket. Nem, nem azt mondta, hogy a világ legeredetibb versei, vagy hogy én lennék a legígéretesebb tehetség, akivel valaha találkozott, de volt pár versszak, amit ígéretesnek talált, s bátorított, hogy ne hagyjam abba az írást, csiszolgassam még őket egy kicsit.

Arra is biztatott, hogy ha vannak gondolataim, nyugodtan szóljak hozzá a szemináriumok témájához, de így is majdnem egy évbe telt, mire minden bátorságomat összeszedve végre meg mertem szólalni az óráján. Ahogy kezdtem magam egyre inkább otthon érezni az óráin, a következő években egyre többször és bátrabban mondtam véleményt az éppen tárgyalt művekről.

Egyetemi tanulmányaim öt éve alatt minden félévben felvettem a Tanár úr által tanított tárgyat, volt, amikor egyszerre kettőt is, akár Shakespeare-ről,

Chaucerről, műfordításról vagy amerikai irodalomról volt szó. Még diplomázás után, pályakezdő tanárként is visszajártam az Eötvös Collegiumba, és be-beültem egy-egy órájára. Ekkor tudtam meg azt is, hogy ugyan a Vörösmarty Gimnáziumban érettségizett, de előtte két évig járt a Petőfibe, ahol én azóta is tanítok.

Az egyetemi szabályokat, elvárásokat rugalmasan kezelte, tisztelte a diákjai gondolatait és alkotói szabadságát. Nem várta el, hogy a műelemzésekben hosszasan idézzem a vonatkozó szakirodalmat – noha ez a magyar tanszéken például alapelvárás volt –, értékelte, ha saját gondolataimat vagy – néha eléggé szabad – asszociációimat vetettem papírra meglehetősen egyéni stílusú elemzéseimben. Egyszer elfogadta szemináriumi dolgozatnak az abban a félévben belső indíttatásból, „hobbiból" írt magyar nyelvű elemzésemet Joseph Conrad *Heart of Darkness (A sötétség mélyén)* című kisregényéről, ami egyébként nem is szerepelt az adott óra tematikájában.

A szakdolgozatom is ebből a projektből nőtt ki. Diplomamunkámhoz úgy adta a nevét témavezetőként, hogy a kéziratot beadás előtt egyszer sem látta egyben – minden konzultáción azt mondtam, hogy higgye el, dolgozom rajta, határidőre elkészül, bár kész fejezeteket nem tudtam mutatni neki. El is készült – a legutolsó pillanatban. Amikor megkaptam róla a hivatalos bírálatot, a Tanár úr volt az, aki megnyugtatott, és vigasztalt, hogy az nem is olyan elkeserítő, mint én elsőre gondoltam, és hogy attól a bírálótól – akinek irodalomfelfogása alapvetően különbözött az enyémtől – ez nem is számított rossz értékelésnek.

Géher Istvánt nemhiába szólították Tanár úrnak, vagy hasonlították Prosperóhoz. Olyan volt, amilyennek az ideális tanárt elképzeltem: sosem mondta meg, hogy egy adott műről mit gondoljunk, mindig csak kérdezett, és aztán hagyta, hogy mindenki saját maga válaszolja meg a kérdéseket a maga számára. Hihetetlenül jól tudott kérdezni: arra bátorított minket, hogy magunk találjuk meg a válaszokat, kérdéseivel legfeljebb irányított, önálló gondolkodásra ösztönzött minket.

Ez volt a filozófiája:

> Azért érdemes bölcsésznek lenni, mert a gondolkodás az ember elemi szüksége. Nem mindig gyönyörűség, talán sokszor nehéz és fájdalmas, de semmiért nem adnánk. Egy gondolkodó ember – mint Hamlet – mindig gondolkodik, a villamoson is, jártatja az agyát. Mindehhez elég színes, változatos anyagot kínál a bölcsészet. […] Nem írja elő, hogy mit kell bevágni, hanem rád bízza, hogyan alakítod ki a véleményedet, a probléma-meglátási képességedet. Ez a jó benne! Az értelmiségi ember az, aki problematizálni tudja a világ jelenségeit, s így önmagát is.

Azt hiszem, az én történetem is megmutatja, hogy miben rejlett a Tanár úr varázsereje. Amellett, hogy lebilincselően adott elő, és megtanított minket gondolkodni, valódi „talent scout" volt. Nem mindennapi érzéke volt ahhoz, hogy megérezze, ha valakinek affinitása volt az irodalomhoz. Ehhez különleges érzékenység kellett, egy tanáré és költőé: az én esetemben például ahhoz, hogy egy prózainak szánt szövegből, beadandó feladatként született elemzésből ráérezzen arra, hogy a szerzője valószínűleg írt már verseket. És nem én voltam az egyetlen átlagos diák, akiben meglátta a tehetséget.

PhD-sek, doktorok százait tanította, de neki a címek nem jelentettek sokat. Nem akart „piacképes" lenni, mindig is kevesebbnek mutatta magát, mint amilyen, ami modern korunkban ritkaság. Jellegzetes testtartása is erről tanúskodott.

Sosem fogom elfelejteni neki, s nem tudom eléggé megköszönni, hogy „megszelídített". Egyetemi éveim alatt gyakorlatilag az egyetlen volt, aki felfigyelt rám, meglátta a csendes, önbizalomhiányos, introvertált lányban a benne rejlő potenciált.

A Toldy után nagyon elveszettnek éreztem magam az ELTE-n, a tanulócsoportok felbomlása után az egyetem személytelen útvesztőjében. Tőle ugyanolyan személyes, egyéni törődést, figyelmet kaptam – és kaptak sokan mások –, mint amilyet előtte csak a gimnáziumi osztály védett, családias légkörében.

Ennyire meghatározó Tanára (így, nagybetűvel) egy embernek szerencsés esetben is legfeljebb egyszer, ha van életében. Ha huszonöt évvel ezelőtt, amikor PhD-re jelentkeztem, nem témát választok, hanem témavezetőt, lehet, hogy nagyon másképp alakult volna az életem. Doktori tanulmányaim félbeszakítása után is többször készültem visszalátogatni hozzá, máig is bánom, hogy erre végül nem került sor… Most már tudom, hogy valószínűleg lett volna ötlete, hogy kihez forduljak az angol tanszéken, ha komolyan, „nem középiskolás fokon" szeretnék foglalkozni a *science fiction*nel vagy a disztópiákkal.

Megdöbbentett, amikor halálhíréről értesültem, nagyon váratlanul ért, s volt is némi lelkiismeret-furdalásom, amiért olyan régóta nem kerestem. Természetesnek éreztem, hogy ott kell lennem a temetésén. A ravatalozó és a sír körül összegyűlt hatalmas tömeg – köztük több száz tanítványa és tisztelője – is azt mutatta meg, hogy hány ember életét érintette meg Géher István. Azóta is, valahányszor a Farkasréti temetőben járok, viszek a sírjára egy szál fehér virágot.

Életem egy nehéz időszakában, az édesapám halála előtti évben kapaszkodókat, biztos pontokat keresve próbáltam a számomra fontos dolgokra és meghatározó emberekre összpontosítani. A Tanár úr előtti tisztelgésképpen a Facebookon is követni szerettem volna, és döbbenten tapasztaltam, hogy Géher Istvánnak nincs oldala a népszerű közösségi portálon. Többször is rákerestem, különböző időpontokban, de eredménytelenül. Hiányzott, hogy nem tudtam legalább egy „lájk"-kal vagy követéssel kifejezni tiszteletemet, virtuálisan kapcsolatot tartani

a követőivel-tisztelőivel, és figyelemmel kísérni a munkásságával kapcsolatos legfontosabb híreket.

„Nothing is but what is not" hangzott a fejemben – s noha tudtam, hogy az idézet a *Macbeth*-ben teljesen mást jelentett, a hiány nem hagyott nyugodni, s a sokadik sikertelen keresési próbálkozás után elhatároztam: ha létezik, hogy nem létezik, akkor létrehozok *én* egy Géher István emlékének ajánlott oldalt, – először csak a magam számára. A professzor neve a legtöbb ember számára összeforrott William Shakespeare-ével, így nem is volt kérdés számomra, hogy borítóképnek a *First Folio* Ben Jonson-féle ajánlását válasszam.

Szinte a véletlennek (Szabó T. Anna egyik posztja megosztásának) köszönhető, hogy az oldal publikussá vált, vagy legalábbis mások is felfigyeltek rá, és elkezdték követni. A visszajelzésekből ekkor még inkább nyilvánvalóvá vált, hogy hány emberre tett mély benyomást, hány ember életét változtatta meg alapjaiban a Tanár úr. Erről tanúskodtak a hozzászólások is: „A legjobb ember volt, akit ismertem. Hogy nagy tudós, kiváló előadó, a doktori hallgatók önzetlen mentora, nagyon sokan tudták, akár a rádióból is, ahol a híres Shakespeare-sorozatát mutatta be. Hogy milyen igaz ember volt, jóságos és szeretetreméltó, csak azok, akik személyesen is ismerték. Fájó űrt hagyott maga után." (B. É.)

Mások is hasonló gondolatokat fogalmaztak meg, alapélményük és emlékeik nagyon hasonlítottak az enyéimhez. Géher István sosem akart „celebritás" lenni, a több száz követő nem csupán felszínes rajongó, – a tisztelők hálájukat, szeretetüket igyekeztek kifejezni az oldal követésével. Nagyon megörültem, amikor G. István László üzenetéből kiderült, hogy a Facebook-oldal a Géher család tetszését is elnyerte, és áldásukat adták rá. Azóta vele közösen szerkesztjük az emlékoldalt.

A szerkesztői munka, „tartalomgyártás" közben egyre többet tudtam meg nemcsak a tanárról és irodalmárról, hanem Géher Istvánról, a költőről, a *poeta doctus*-ról is. Nem ismertem irodalmi munkásságát, korábban csak a *Polgár Istók Első énekét* olvastam tőle, ezért kezdetben azt osztottam meg az oldalon, amit az interneten találtam: képeket, könyvborítókat, később a versei közül azokat, melyek megszólítottak, valamiért közel álltak a szívemhez – meglehetősen szubjektív válogatás volt. A Tanár úr minden hozzáférhető verseskötetét, tanulmánykötetét megrendeltem, volt, amelyiket dedikálva sikerült megszereznem. Közben, persze, tanultam is Géher István költészetéről – a versekből, elemzésekből, hozzászólásokból. Ha addig nem tudtam volna, hogy mi is az a szereplíra, műveit olvasva megtanulhattam volna.

A legkülönfélébb helyeken kerestem – és találtam a Professzor nyomát, online és a való világban egyaránt. Az emléktáblákkal sűrűn szegélyezett Attila úton sétálva hiányérzetem támadt, valahányszor a házuk előtt elhaladva azt láttam, hogy fájóan üres volt az épület fala. Évekig vártam, reménykedve, hogy mikor

kerül már márványtábla a 109-es számú ház falára is, ezért nagyon megörültem, amikor 2022 szeptemberében végre megláttam az interneten a Magyar Shakespeare Bizottság meghívóját Géher István emléktáblájának avatására.

Amikor 2024 februárjában Marika néni megkeresett, és felkért, hogy én is írjak az emlékeimről az új tanulmánykötetbe, először nagyon megijedtem, noha megtiszteltetésnek tartottam a felkérést. Elhatalmasodott rajtam az imposztor-szindróma, hisz a sok országszerte – vagy a határon túl is – ismert, elismert Géher-tanítvány között én „csak" egy mezei gimnáziumi angoltanár vagyok – Marika néni biztatott, hogy tegyem csak idézőjelbe azt a „csak"-ot.

A 2022. őszi emlékkonferencia idején, a visszaemlékezéseket hallgatva merült fel bennem először, hogy nekem is meg kéne írnom azt, hogy mit köszönhetek Géher Istvánnak, és mekkora hatással volt életemre – leginkább a magam, esetleg a Facebook-oldal számára. Még a konferencia alatt gyorsan papírra is vetettem néhány gondolatot – abból a szövegkezdeményből született ez a visszaemlékezés.

Noha nem lett belőlem sem író, sem irodalomtörténész vagy egyetemi adjunktus, „Elvesztegettem a rám bízatott / Talentumot", a mai napig büszkén vallom, és mondogatom magamban: Géher-tanítvány voltam – és vagyok.

Végül: közvetve a Tanár úrnak (és Marika néninek) köszönhetem, hogy egy újabb cím kerülhet fel rövidke publikációs listámra.

GÉHER ISTVÁN, KÁLLAY GÉZA – ÉS AZ ISKOLAI DIÁKSZÍNJÁTSZÁS

Eck Júlia

Hát így vagyunk, barátom. A semmiből-lét és a semmivé-lét között ez a valami: megköszönni és elköszönni: a vendéghez illő magaviselet. Néven is nevezhetjük, mint emberséget, kulturáltságot, kiművelt egyéniséget és európaivá pallérozott nemzeti morált.[1]

Talán meglepő a cím. Két kiváló tudós, nagy tekintélyű kutató, nemzetközi hírű és eredményeket felmutató professzor hogy hozható kapcsolatba a középiskolai oktatás-nevelés egy sajátos szeletével, a diákszínjátszással? Márpedig mindketten rendkívül nagy hatással voltak erre a tevékenységre, és ezen keresztül a diákok alkotómunkájának, aktív, cselekvő tanulásának elfogadására, megértésére, értékelésére.

Ünnepelt professzoraink kapcsolata azzal a középiskolával, amelyről beszélni fogok, a Toldy Ferenc Gimnáziummal nem véletlen, és nem a színjátszás az eredete. Az iskola kiváló magyar- és angoltanára, kedves kollégám és barátnőm Géher Istvánné, akitől kezdő tanárként nagyon sok segítséget, a későbbiekben pedig minden munkámhoz szeretetteljes támogatást kaptam. Ugyancsak kollégám volt itt az egyetemi munkája előtt ifjabb Géher István, azaz G. István László költő, aki maga is színpadra állított néhány kiváló diákelőadást magyartanárként osztályaival (pl. Thornton Wilder: *Hosszú karácsonyi ebéd*, Synge: A *nyugati világ bajnoka*). Kállay Gézáné Géher Katalin itt érettségizett, és néhány évig itt tanított, lányaik közül Zsuzskát is, Esztert is tanítottam.

Én 38 éve dolgozom a gimnáziumban dráma- és magyartanárként, és harminc éve vezetem az iskola diákszínjátszó körét, a Toldy Teátrumot. Évente egyszer egész estés előadást mutatunk be, munkánk teljes mértékben diákmunka: a dramaturgia, a látvány, a zene is sokszor diáktevékenység. A drámajáték, a dráma-

[1] Géher István: *Rádiókollégium*, Pozsony, Kalligram, 1996, 167.

pedagógia, a cselekvéssel történő tanulás és nevelés személyes pedagógiám legfontosabb jegyei.

Az előadásunk rendszerint március végén, a Toldys Diáknapok rendezvénysorozatában kerül bemutatásra, amely emellett sok kiváló programot, a diákok által javasolt, választott és szeretett tevékenységet, témát, előadást is magába foglal.

Előadásaink nézőjévé Géher Istvánt és Kállay Gézát a családi kötelék tette elsősorban: a színpadon dolgozó diákok között voltak a gyerekek, az unokák. De kedves, szeretetteli és értő – érdemi és munkánkat nagyon komolyan vevő – elemző gondolataik, a játszóknak adott tanácsaik egyre fontosabbá váltak a részt vevő tanulók számára.

Így alakult ki az a hagyomány, hogy Géher professzor úr nemcsak színházi előadásainknak, de a Toldys Diáknapoknak is rendszeres vendége lett: az iskola által felkért előadóként Shakespeare-ről szóló előadásokat tartott a Toldy Gimnázium diákjainak, tanárainak, érdeklődőknek. Éveken keresztül mesélt a középiskolásokkal, volt toldysokkal, aktív és nyugdíjas tanárokkal, szülőkkel zsúfolásig megtöltött fizika előadóban Shakespeare drámáiról. Lebilincselő szavait a színdarabokban ábrázolt emberről, a gondolkodó, vívódó, játszó, küzdő és alulmaradó emberről feszült figyelemmel hallgatták a diákok, halk szavai nemcsak ismereteket, de gondolkodási modellt, megközelítési utakat mutattak számukra. Ezekből az előadásokból a tudás mellett a tudatosságot, a töprengő választások, a felelős döntések erejét is megtanulták szereplőim, nemegyszer hallottam a szerepelemzések során tőle származó gondolatot, idézetet. Nem túlzás talán, ha azt mondom, tőle tanultunk gondolkodni a színpadi szöveg sajátosságairól, rétegeiről, jelentéssíkjairól is. Nemcsak a diákok, én is.

Álljon itt egy részlet a 2012-es *Hamlet*-előadásából:

> A darab nem életrecept. Az irodalom nem életreceptet akar neked adni. Nem feleletet ad, hanem megtanít kérdezni. Megtanít arra, hogy rákérdezz, hogy lásd a problémát. Azt mondhatjuk, hogy Hamlet egy petyhüdt entellektüel? Mintha a gondolkodás nem lenne cselekvés! Mit csinál az entellektüel? Problémákat lát és lokalizál a világban. Problémákat lát és lokalizál önmagában. Problémákat lát és lokalizál önmaga és a világ kapcsolatában. Csak a hülye mondja azt, hogy ez egy energiátlan valami. Ez olyan, mint egy atomreaktor. Ez a három atomreaktor együtt iszonyú mennyiségű energiát teremt. Tehát ha jól olvasod, és jól adják elő neked a *Hamlet*et, az energiát érzed benne. Hogy a darab is, és hőse is hatalmas mennyiségű energiát termelnek és sugároznak szét.
>
> A gondolkodás igenis energia, és a *Hamlet* nem olyan darab, amit egyszer olvasunk el életünkben. Kötelező olvasmány, de ez a kötelezettség élethosszig szól. Mert más

> lesz a *Hamlet*, ha 16 éves korodban olvasod el, ha 26 éves korodban olvasod el, ha 72 éves korodban olvasod el – mint én tegnap. És ebben bíznunk kell. Az emberi életnek nincs permanenciája. A művészetnek van.[2]

Minden általa látott diákelőadásról rövid, de nagyon lényeglátó megállapításokkal segítette munkámat, amelyekből világosan látszott, milyen nagy figyelemmel és érdeklődéssel fordult e korántsem professzionális munka felé, és az is, hogy bár pontosan tudta, hogy a diákszínjátszás célja sohasem az elkészült produkció, hanem az odáig vezető nevelési-nevelődési folyamat, mégis csendes határozottsággal várta el a maximális színpadi hatást, logikus rendezői felépítést, pontos színházi munkát is. Engedjenek meg egy személyes megjegyzést, emléket. 2004-ben Shakespeare *Szentivánéji álom* című előadását játszottuk nagyszámú szereplővel, a diákok „élő erdőként" vettek részt a történet alakításában, kapcsolódtak bele aktívan a szereplők sorsába. (Kiemelném itt Szabados Luca akkori diákunk kitűnő látványtervezői és kivitelezői munkáját, Luca ma végzett díszlet- és jelmeztervezőként dolgozik.)

Az előadás után magunk közt maradva Géher professzor úr a színpad előtt állva fogalmazta meg számomra szokásos, sokatmondó véleményét, melyre ezúttal – lévén Shakespeare-t játszottunk – még az eddigieknél is kíváncsibb voltam. Eszmefuttatását azonban ezúttal nem csak én hallgattam végig. Mellénk szegődött és érdeklődve hallgatta István szavait Esterházy Péter is, aki szintén „családi okból" nézte végig az előadást. És egy gondolatnál – egy mellékszereplő egy megnyilvánulásánál – nem értett egyet Istvánnal. Bekapcsolódott hát a beszélgetésbe, és kifejtette saját véleményét a kérdésről. István nem mindenben fogadta el álláspontját, így vitázni kezdtek – mindketten igen komolyan, az előadásból vett érvekkel alátámasztva igazukat –, intenzív, izgalmas szellemi párbajt folytatva egymással. Én némán hallgattam őket. Ez a pillanat volt az, amikor úgy éreztem, ennél nagyobb díjat nem kaphatok. Ott állt a Toldy Gimnázium tornatermében egy ideiglenesen felrakott diákszínpad előtt ez a két óriás, és komoly, lenyűgöző, hosszan tartó szellemi párbajt folytatott egy színpadi „farönk" dramaturgiai és szimbolikus szerepéről az előadásunkban. Végtelen megtiszteltetést és hálát éreztem. Talán nem késő most sem kimondani: köszönöm, köszönjük.

Géher István távozása természetesen a diákokat is komolyan megérintette. 2015-ben, 75. születésnapjára emlékezve összeállítás készült írásaiból a Toldys Diáknapokon.

A megemlékezést Szabó T. Anna gondolataival kezdtük: „Soha nem ismertem nála élénkebb szellemet. Kérdezni tanított, még véletlenül sem adott előre gyár-

[2] A Toldys Diáknapokon elhangzott előadás Eck Júlia által lejegyzett szövege, 2012.

tott válaszokat. Ettől volt olyan izgalmas minden: az órái, a versei, az esszéi. Géher kételkedni hív, gondolkodásra provokál. Törekedni a tiszta logikára, közben mégis sugallatokra figyelni, hallgatni megérzéseinkre, ráérezni a megoldásra, megérteni, amit a nyelv beszél. […] Paradoxon a lételeme, a dogmák közti senki földje, a két pólus közti erőtér." [3]

A továbbiakban Géher István verseiből válogattunk. Ekkor gondoltam rá először, hogy kortárs költőként is lehet mondandója a középiskolás diákok felé. Féltem persze, hiszen ezek a versek nem könnyen befogadható alkotások, vajon megtaláljuk-e a közös nevezőt? Mivel a kortárs irodalmat a Nemzeti alaptanterv nem kedveli, én nyelvtanórákon, a stilisztika, kommunikáció, szövegtan tanításakor szoktam bekapcsolni a tananyagba. Nem létező (de megírni tervezett) „tankönyvemben" több Géher-szöveg is helyet kapott. Anakreóni dalain az antikvitás műfajának időtállósága, korszerűsége mutatható meg, a *Polgár Istók* gyönyörű Arany-párhuzamokat enged meg nemcsak életérzésben, de stilisztikai eszközeiben is, haikui a tömörítés, sűrítés iskolapéldái. A diákok szeretik, értik versszövegeit, közük van hozzá, örömmel dolgoznak vele.

Néhány szeretett példa anakreóni dalaiból:

61.
Nézik, milyen vagy: fiatal – vagy öreg?
Leülsz közéjük: szemük éle tükör.
Beszélni kezdesz: muzsikál az eszed.
Lelkük kezedben: kinyitod, becsukod.

62.
Felforrósul a tanterem,
költők szelleme testet ölt,
széttárt könyvlapon ég a vers –
csínján kell vele bánni!

67.
Táncba viszem, kezét fogom csak, s úgy vezetem, segítem…
(Nincs lehetetlen, élvezet van, felszabadít a mérték…)
Forgatagos, kimért varázslat – munka! – a verstanítás:
hogy ne botoljon át a lábán… majd, ha a lelke mozdul.[4]

[3] Szabó T. Anna: Paradoxonok erőterében – 75 éves lenne Géher István, *Élet és Irodalom*, LIX. évf., 4. szám, 2015. január 23., 2.

[4] Géher István: Anakreón a katedrán, in uő: *Minden minden. Összegyűjtött versek*, Budapest, Kossuth Klub – L'Harmattan, 2019, 147–148.

Kállay Gézát elsősorban irodalomtudósként, Shakespeare-kutatóként ismerjük. Azonban színház iránti érdeklődése is közismert, sok munkáját áthatotta. Egyetemi kurzusaira vendégként színészeket hívott meg, szakértőként dolgozott több színház felkérésére is. De a diákszínjátszással való szoros kapcsolata is talán szélesebb körben köztudott. Bízom benne, hogy nem csak én emlékszem arra az ELTE-n, 2010-ben készült angol nyelvű diákelőadásra, melyben Kállay Géza színészként is részt vett. Az A épület földszintjén található előadóteremben, a terem minden adottságát kihasználó *Hamlet*-rendezésben Géza Claudiust alakította – hátborzongató erővel. (Érdekes, és ismét személyes megjegyzés, hogy ennek az előadásnak diákszereplői közül ketten – Schmidt Katalin Ágnes és Sarkadi Bence – később oktatóként dolgoztak az országban elsőként létrejött, általam alapított dráma- és színházismeret-tanári képzésen.)

Érdeklődése, lelkesedése végtelenül megtisztelő és nagy segítséget nyújtó volt a Toldy Teátrum színészei számára is. Amikor 2016-ban a *Háborúk* című szerkesztett játékunk készült, melybe a *Macbeth* is belekerült, igaz, csak részleteket, Macbeth és Banquo kapcsolatát és a vészlények szerepét vizsgálva szinte magától értetődő volt, hogy Kállay-fordítást választottak a diákok. A szöveg diákdramaturgja gondos szemmel, éles füllel válogatva építette fel a szöveget, még hallhatóbbá téve ezzel a fordítás szépségeit.

HÍRNÖK […] egy mozgó liget.
MACBETH […] elcsúszott valami: a látomás
Lidérce úgy volt kétértelmű, hogy igazat
Mondott: ezzel hazudott. „Ne félj,
Amíg Birnam erdeje nem jön fel
Dunsinane-be", és most az erdő feljön
Dunsinane-be. Mindenki fogjon fegyvert! […]
MALCOLM Közelítünk, dobjátok el a lombos
Ágat, már nem kell leplezni, hogy kik
Vagyunk. […]
Beszéljenek a kürtök, szavuk felszáll,
Harsogva hirdessék: sok vér és halál.[5]

Itt ismét élesen előttem van a kép, ahogy Géza az előadás szünetében beszélget a Macbethet és Banquót alakító diákokkal. A szerkesztett játékhoz azonban nemcsak a szöveg, de a hozzá kapcsolódó tanulmány és a jegyzetek is nagy segítséget jelentettek a diákoknak a karakterformálásban, értelmezésben:

[5] Shakespeare: *Macbeth*, 5.5 és 5.6 jelenetek – az előadáshoz húzott szöveg.

> […] a boszorkányokat a darabban – angolul – „Weïrd Sister"-ként emlegeti mindenki, ezt fordítottam „Vészlény"-nek, mert Szabó Lőrinc „Vészbanyá"-járól úgy éreztem, a „banya" túl hamar egyértelműsít, hiszen a magyar nyelvben a szó erősen összeforrt a „boszorkány" jelentésével. A Weïrd az angolban akkor 'végzetes'-t jelentett, és Macbeth és Banquo „jósait" valóban sokan azonosítják az óskandináv mitológiából ismert Nornákkal, az emberek jelenét, múltját és jövőjét ismerő sorsistennőkkel, a görög Moirák, illetve a római Párkák megfelelőivel; ez esetben a vészlények túlvilági hatalommal rendelkeznek, és valóban a fátumot, az „(eleve) elrendelést", az enyészetet képviselik.[6]

A Toldy Gimnáziumban – talán a diákszínjátszás látható örömszerző hatását megirigyelve – még egy hagyománynak nevezhető színjátszó tevékenység is zajlott. Ez volt a TTT, azaz a Toldys Tanárok Teátruma. Megtisztelő, hogy az itt megszületett négy előadást is én rendezhettem, öröm volt számomra a kollégák bizalma, támogatása, játékkedve. Ezek az előadások is sikert arattak a diákok és a közönség körében, akik között Kállay Gézát is örömmel üdvözölhettük. Őt annyira fellelkesítette ez a szokatlan helyzet (szokatlan, hiszen a tanárok rendszerint nem ebben a formában nevelik és oktatják diákjaikat – pedig mi más is történne egy tanárelőadás kapcsán, mint tanítás: pontosságra, figyelemre, a színjáték helyzeteinek értelmezésére, a színpadi hatásra tanítás; és nevelés: az egymásra figyelésre, együttműködésre, a látható izgalom leküzdésére és kezelésére, mely a számukra szokatlan helyzetben a tanárokat is átjárta), hogy tovább is foglalkozott vele, oly mértékben, hogy egy színdarabja is született számunkra, a TTT számára, *Kéknyelű* címmel, egy kétfelvonásos bohózat. A dráma 2001-ben meg is jelent a *Liget* folyóirat 10. számában a Toldys Tanárok Teátrumának ajánlva: „A budapesti Toldy Ferenc Gimnáziumban kedves hagyomány, hogy karácsony táján nemcsak a diákok, hanem a tanárok is előadnak egy színdarabot. Ezt a bohózatot – egy régi kabarétréfa ihletésére, melyben a Józsi bácsinak megfelelő szerepet Salamon Béla játszotta – a Toldy tanári karának írtam, és nekik is ajánlom szeretettel."[7] Mi pedig még abban az évben elő is adtuk, felolvasó színházat készítve belőle.

Egy részlet a bohózat szövegéből:

> GIZA … Irénke küldött?
> IZABELLA Tulajdonképpen azt kellene mondanom, hogy igen, egy Szabó Irén nevű

[6] Kállay Géza: Bevezető, in Shakespeare: *Macbeth,* Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 2014, 22–23.
[7] Kállay Géza: Kéknyelű, *Liget*, 2001/10, 69.

hölgy küldött, ugyanakkor már az állomáson súlyos kétségeim támadtak arra nézve, hogy jó helyen járok-e. Mert hogy ez Balatonszittyós, az valóság, hiszen nagy tábla hirdette az állomásépület fölött, kék alapon sárga betűkkel. Erről közvetlen, empirikus úton meggyőződhettem, és én már túl vagyok azon, hogy firtassam, vajon diszkrepancia van-e a közvetlen, apperceptív benyomás és a tudattól végső fokon független valóság között.
MÓNI Jaj, de édes néni!
IZABELLA *(rendületlenül)* Ellenben az Irén nevű hölgy úgy tájékoztatott, hogy […] Tarnai Lajos, a Giza férje, kint lesz az állomáson, gépkocsiba segíti bőröndjeimet és a megfelelő címre szállít. Azt mondta, egy szánalmas figurát kell keresnem a sínek mellett, lógó orral és lógó cipőfűzővel…
LAJOS […] Jó helyen jár…
IZABELLA Ellenben a fenti leírásból csupán a sínek voltak a helyükön. Semmi lógás, semmi figura, és mivel jelen esetben a 'figura' a 'szánalmas' preszuppozíciójaként működik, a 'szánalmas' szemantikai pozíciója is kitöltetlen maradt.[8]

2018-as *Hamlet*-előadásunkat már egyikük sem láthatta. Gézától oly sokszor hallgathattam meg: „egy *Hamlet*et, azt olyan szívesen látnék a Teátrumtól", végül mégsem így történt. A Toldy Teátrum ezt az előadást Kállay Géza emlékére játszotta, az előadásaink alatt égett a mécses mosolygó portréja előtt. Azt remélem, előadásunk gondolatvilága, elemei, dramaturgiai megoldásai igazolták, hogy sokat tanultunk professzorainktól. Gabnai Katalin fogalmazott rólunk így a *Spiritusz* online folyóiratban: „Negyvenöt közreműködőnek köszönhető az előadás létrejötte. […] Ezek a diákok nem is színésznek, nem is drámatanárnak, hanem vegyésznek, biológusnak, szociológusnak készülnek, s még az is megesik, hogy fogszabályzót hordanak éppen. De már tudják például azt, hogy »A bűn mindenütt ellenséget lát: árulást sejt – s elárulja magát.« S ez nem kevés. Ez nagyon sok. Maga a reménység."[9]

Két világhírű tudós, kutató, gondolkodó életének, munkájának csak apró részletei azok, amelyekről ez az írás szól. De hatásuk azoknak a diákoknak, diákszínjátszóknak körében, akik találkozhattak velük, tanulhattak tőlük, hallgathatták értő és róluk, az ő alkotómunkájukról szóló gondolataikat, életre szóló, meghatározó élmény. Nekem is az.

[8] Uo., 71–72.
[9] Gabnai Katalin: Negyvenöten Helsingőrben, *Spiritusz online*, 2018. április 21. https://www.spirituszonline.hu/kritika/kritikak-2018/negyvenoten-helsingorben/ (Letöltés: 2025. január 16.)

Irodalomjegyzék

Gabnai Katalin: Negyvenöten Helsingőrben, *Spiritusz online*, 2018. április 21. https://www.spirituszonline.hu/kritika/kritikak-2018/negyvenoten-helsingorben/

Géher István: Kosztolányi Dezső: Hajnali részegség, in Géher István: *Rádiókollégium*, Pozsony, Kalligram, 1996.

Géher István: *Polgár Istók. Első ének 2003–2007*, Budapest, Kalligram, 2008.

Géher István: *Hamlet. Előadás a Toldy Ferenc Gimnáziumban*, 2012. (lejegyzett szöveg)

Géher István: *Minden minden. Összegyűjtött versek*, Budapest, Kossuth Klub – L'Harmattan, 2019.

Kállay Géza: Kéknyelű, *Liget*, 2001/10, 69–95.

Shakespeare, William: *Macbeth*, ford. Kállay Géza, Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 2014.

Szabó T. Anna: Paradoxonok erőterében – 75 éves lenne Géher István, *Élet és Irodalom*, LIX. évf., 4. szám, 2015. január 23., 2.

ÁLOM ÉS IGAZ: VALÓSÁGFORMÁLÁS GÉHER MÓDRA

Limpár Ildikó

Will: *Végünk van!*
Henslowe: *Dehogy, minden jóra fordul!*
Will: *Mégis hogyan?*
Henslowe: *Nem tudom. Rejtély!*[1]

Annak idején az *Action Suited to the Word (Szóhoz illesztett cselekvés)* konferenciára készülvén azt terveztem, hogy a felhívásban szereplő első pontra reflektálva arról beszélek majd, milyen hatással volt Géher István életműve a kutatási területemen végzett munkámra. Szinte az utolsó pillanatban viszont eszembe jutott, mi lehetne ennél a témánál sokkal érdekesebb a konferencia résztvevői számára – csak épp reménytelennek tűnt a megvalósítása. Valahol, valakinél lapult egy olyan videókazetta, amire felvettünk 1995-ben egy szabadtéri színielőadást, amelyet az Eötvös Collegium kertjében adtunk elő, és amelyben István is szerepet vállalt – méghozzá nem is akármilyet. Fantasztikus lehetőségnek tűnt ennek a szerepnek a megidézésével emlékezni Istvánra, de annak az esélye, hogy ebből bármit is mutatni tudjak a konferencián, szinte a nullával volt egyenlő: talán először történt a Collegium történetében, hogy egy eseményt ilyen módon rögzítettünk, és még nem volt rutinunk abban, hogy egy ilyen felvételt hogyan kellene megőrizni az örökkévalóság – de legalábbis a következő nemzedékek – számára. (Még fényképeket is csak ritkán gyártottunk – nem voltak modern mobilkészülékek, a fényképezőgép is kuriózumnak számított egy-egy collegiumi rendezvényen!) Az elkövetkezendő években számos színdarabot mutattunk be a Collegiumban, és az azokról készült felvételeket idővel digitalizálták azok, akik hozzáfértek az eredeti kazettához – de ez a legelső színdarab, a későbbi EC Drámakör bemutatkozása, mintha álommá foszlott volna. Mindannyian tudtuk, hogy köze van a valóságunkhoz, emlékeztünk rá, de valahogy elfogadtuk, hogy nincs kézzelfogható valóság (videókazetta), amely tanúsíthatná, hogy ez a közös emlékezet, ez a kommunális Álom – Való. Mégis, ahogy a *Szerelmes Shakespeare* című

[1] *Szerelmes Shakespeare*, rend. John Madden, 1998. Az utolsó mondat saját fordítás. (Eredeti nyelven: „It's a mystery." A hivatalos fordítás: „Nem tudom, ez benne a titok!")

filmben is *valahogy* – bár „rejtély", miként – minden megoldódik Philip Henslowe karaktere szerint, most is szinte felfoghatatlan módon valahogy minden jóra fordult, és ez lehetőséget adott arra, hogy ebben a rövid, személyes hangvételű esszében elmeséljem-megírjam, miért volt annyira fontos nekem az az egy perc, amit megmutattam a konferencián, és hogyan kapcsolódik ez az emlék ahhoz a szakmai munkához, amelyet mostanában végzek.

Az az ominózus színdarab és előadás az Eötvös Collegium fennállásának századik évfordulójára készült. Azt az Eötvös Collegiumot ünnepeltük, amelyben „szabadon szolgál a szellem" az intézet mottója szerint, és amelyben szabadon szolgált Géher István a szó legnemesebb értelmében, amikor minden nehézség ellenére szabadon lélegző, szabadon gondolkodó műhelyt vezetett a Collegium falain belül, és odavonzotta a tudós tanárok legjavát, hogy kineveljék a tudós tanárok következő nemzedékét. Amikor kiderült számunkra, hogy lesz egy nagy rendezvény, amire eljönnek majd az „öregdiákok" is, valahogy (hogyan? rejtély!) felmerült a gondolat, hogy csináljunk valamit – mi, fiatalok, jelenlegi collegisták az odalátogató, idősebb generáció számára. De mégis, mit? Hát színielőadást! A bohó ifjúság minden pimaszságával és magabiztosságával úgy döntöttünk, hogy nekünk ez menni fog, bár soha nem csináltunk ilyesmit. Úgy voltunk ezzel is, mint Henslowe: valahogy majd minden jóra fordul, főleg ha Shakespeare is benne van a dologban (persze akkor ez a film még nem létezett), tehát el is határoztuk, hogy Shakespeare szavai fognak felcsendülni a világot jelentő deszkákon, illetve füvön. Persze, azt még mi is beláttuk, hogy nem szabad túl nagy vállalást tenni, és egy komplett Shakespeare-darab előadását kitűzni célul, mivel konkrétan egyetlen collegistának, Harangi Máriának volt színjátszó tapasztalata a környéken, a többiek pedig pusztán lelkes amatőrökként vállalkoztak arra, hogy betanuljanak és előadjanak valamit.[2] Ezért „kisebb" vállalkozásként mindjárt adta magát az újabb ötlet: írjunk rövid színdarabot (elvégre ehhez sem értett senki) – Shakespeare-drámák sorainak újrahasznosításával.

Mondhatnám, hogy valahol itt indult el shakespeareológiai pályafutásom – de belőlem soha nem lett Shakespeare-kutató. Mégis meghatározó élménnyé formálódott az előadásra való készülés, mert Shakespeare és István felől indult ki mégiscsak minden, ami később meghatározta a karrieremet, ráadásul ebből sok minden abban az egy percben sűrűsödik össze, amely megnyitja a darabot: István szavaiban.

[2] Aztán ott volt még Limpár Péter, aki csak azért csatlakozott, mert kellett még egy ember. A Jóisten tényleg nem színpadra teremtette, mégis megmentette az előadást, mert fontos volt neki az a közösség. És bár egyetlen próbán sem sikerült rendesen elintonálnia a két kérdő mondatát, az előadáson – rejtély, miként – még ez is varázslatosan megoldódott. (Plusz egy idő után az egész Collegium skandálta már, ha meglátta: „Álom, vagy való? Elment vagy éppen megjött az eszem?")

Mert mi lettem, ha nem Shakespeare-kutató?

Nos, például drámaíró, meseíró és (álnéven) regényíró, bár ezeket kevesen tudják rólam. Amikor elhatároztuk, hogy összerakjuk azt a színdarabot, Marcsi és én álltunk neki a feladatnak. Pár nap alatt (!) átnyaltuk a Shakespeare-összest, kijegyzeteltünk sorokat, amelyek illettek a koncepciónkhoz, majd összeállítottuk a szöveget. Nem tudom, hogy csináltuk – rejtély, állapítaná meg Henslowe kacsintva. De hatalmas siker lett, azóta is emlegetjük, és nem kis szerepe volt ebben a legendás sikerben Istvánnak is – de erről egy picit később. A színdarabírás – akármennyire is kezdetleges volt, és nem saját szövegből készült – meghatározó élménnyé vált számomra, elkezdtem aktívabban foglalkozni a kreatív írással, és a színdarabírásnak is többször nekifutottam. Amikor István kezdeményezésére az Eötvös Collegiumban az egyik évben nemcsak tudományos munkát, hanem kreatív írást is be lehetett nyújtani a szokásos éves Eötvös-pályázatra, én az egyik drámámat adtam be elbírálásra. Természetesen nem nyertem – hogy finoman fogalmazzak, igen erős volt a mezőny, amelynek élére Szabó T. Anna került. De a zsűri (István és Lator László) megdicsért, így nem veszítettem el a kedvemet. Egy évtizeddel később, 2004-ben, az NKÖM „Édes Anyanyelvünk" pályázatán III. megosztott díjat kaptam dráma kézirat kategóriában illusztris nevek után, ismeretlenül, egyetlen női szerzőként a kategóriában.

Aztán lettem még amerikanista, amit szintén Istvánnak köszönhetek, az ő kurzusainak, a szakdolgozati konzultációknak, a doktori programnak, amelyet ő vezetett, és elvileg Shakespeare-tudósokat képzett, de nekem lehetőséget adott arra, hogy egy olyan disszertációt írjak, amelyben már részben amerikai irodalommal foglalkozom. Lett belőlem fantasy-kutató, akit a szörnyek érdekelnek, mert Caliban után ide vezetett az utam, és aztán a kortárs fantasztikum számos területe felé elkalandoztam. Lett belőlem többek között Neil Gaiman életművét kutató és tanító irodalmár, ennek köszönhetően pedig lett belőlem műfordító, Gaiman *Sandman*-képregényeinek „magyar hangja"[3] – és ez kicsit visszaterelt a kezdetekhez, Shakespeare-hez. És igen, ennek mind köze van ahhoz a színdarabhoz és ahhoz a videóra rögzített egy perchez, amelyet sikerült végül lejátszanom a konferencián.

A Shakespeare-életmű, a collegiumi előadás és a Gaiman-képregényfolyam közös pontja az álommotívum, sőt, tulajdonképpen Prospero karaktere, a mágusé, akit egyszersmind magával Shakespeare-rel azonosítunk,[4] hiszen kreatív művészként, színdarabíróként-rendezőként látjuk A *vihar*ban. Ezt a Prosperót láttuk sokan

[3] A *Sandman*-képregény 29. füzet történetétől kezdve. A korábbi részeket Totth Benedek fordította.

[4] Douglas Peterson: *The Tempest*: „Remember, for That's My Business with You", in uő: *Time, Tide, and Tempest: A Study of Shakespeare's Romances,* San Marino, The Huntington Library, 1973, 247.

Istvánban: a művészt, aki sokszor eggyé lényegül Shakespeare-rel, ahogy beszél és ír róla, aki saját jogán elismert költő, művész, akiben a teremtőerő többszörösen jelen van, hiszen ír és oktat, intellektuális magot hint, nemzedékekből formál álmodókat: művészeket és tanárokat. Nem véletlen, hogy a 70. születésnapját ünneplő, jubileumi kötetben,[5] majd az emlékkötetben[6] többen is beleszőtték szövegükbe a Prospero-motívumot, vagy egyenesen központi gondolattá emelték a Prospero-Géher párhuzamot. A jubileumi kötetből Várady Szabolcs, Varga Viktor, Szabó T. Anna, Pikli Natália, Földváry Kinga szövegei tartoznak ide. Az emlékkötet előszava egyenesen „mindannyiunk Prosperója"-ként[7] említi Istvánt, majd visszatérő gondolat lesz ez Ferencz Győző, Pintér Károly, Pikli Natália, Mesterházi Mónika, Lázár Júlia írásaiban, illetve az én két szövegemben.

Így láttuk őt mi – de hogy látta ő saját magát? Azt gondolom, a Collegium közösségének, és egy picit talán nekünk, a collegiumbeli színdarab alkotóinak is köszönhető, hogy Istvánnak sikerült önmagát is mint Shakespeare/Prospero karaktert szemlélni, majd versbe önteni ezt a szemlélődést. *Shakespeare-olvasókönyv* című tanulmánykötetében[8] Prosperót egy kollégiumba helyezi, és gyógyító-oktató karakterként értelmezi: Prospero „[m]int minden igazi pedagógus: kutató, tanító és gyógyító egy személyben. Világa sziget, szigete a világ. A kitaszítottság sivár pusztájából így lesz a szellem menedékhelye és műhelye: egy szanatórium, egy laboratórium, egy kollégium."[9] István a költészetében sokféleképpen megfogalmazta ars poeticáját, de hiszem, hogy ez a pár mondat szintén értelmezhető a személyes életpályát is tükröző hitvallásként. Az Eötvös Collegium, a tudós tanárokat képző intézet a szellem menedékhelye volt: egy olyan kollégium, amelyben mottója szerint szabadon szolgált a szellem. Sziget volt: a szabadság szigete; és műhely volt: itt működött az Angol-Amerikai Műhely, amelyet István 1990 és 2003 között vezetett, és amely felszabadító, lelkületet gyógyító jellege miatt szanatórium volt egy egyébként sok szempontból nyomasztó világban. István a fenti sorokban a pedagógust kutatóként és tanítóként, vagyis tudós tanárként, egyszersmind gyógyítóként definiálja, hiszen az irodalom megértése nemcsak szabaddá tesz, hanem gyógyítja a lelket. Ő így gondolt magára, ezeket a feladatokat végezte – és ezeket a feladatokat a *Shakespeare-olvasókönyv*ben mind Prosperóhoz rendeli.

[5] Pikli Natália (szerk.): *kinek teszel milyen hitet / who to believe expecting what. Ünnepi kötet Géher István 70. születésnapjára,* Budapest, ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet Angol Tanszék, 2010.

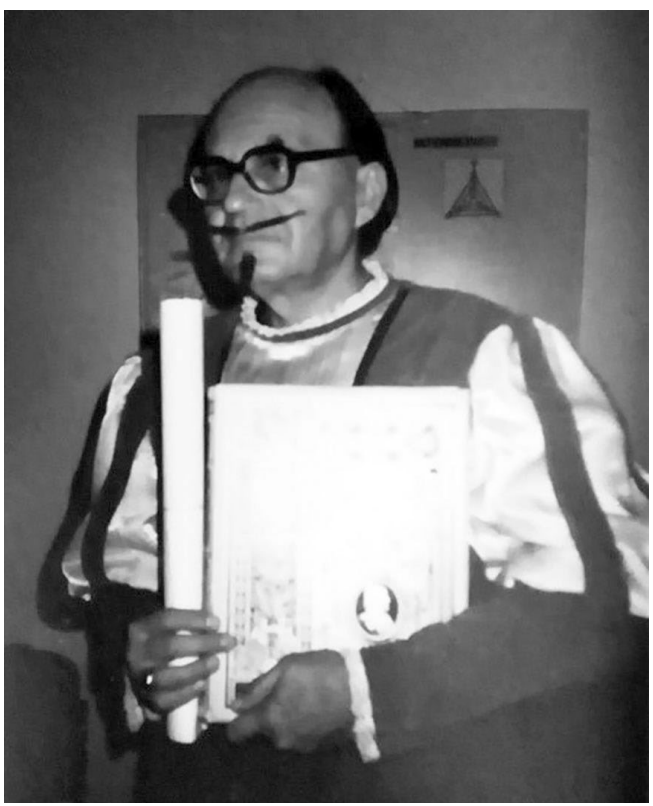
[6] Szlukovenyi Katalin – Gyuris Kata – Kállay G. Katalin – Sántháné Gedeon Mária (szerk.): *„úgy se hiába". Emlékezések és tanulmányok a műhelyalapító Géher István tiszteletére*, Budapest, ELTE Eötvös József Collegium Angol-Amerikai Műhely, 2013.

[7] Uo., 6.

[8] Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv,* Budapest, Cserépfalvi–Szépirodalmi, 1991.

[9] Uo., 371.

Az azonosulás gondolata felerősödve mutatkozik meg később a költészetében. 1996-ban jelent meg az *Anakreóni dalok*, amelyben egyrészt sokat reflektál a tanárszerepre, másrészt elénk tárja az „Anakreón mint Prospero"-versciklust.[10] 1995-ben, egy évvel korábban pedig ott állt előttünk, talpig jelmezben, Shakespeare-nek maszkírozva – álmodásra készen. Szerepe szerint ő volt Shakespeare, aki egy fáradt nap után álomba merül, és álmában megelevenednek képzeletében kavargó híres karakterei, útjukat, párjukat vesztve. A fáradt nap vége előtt még olvasópróbát tart, kioktatja a tehetségtelen színészeket – „Illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez!"[11] –, majd amikor magára marad, szonettben monologizál, és bortól ittasan elalszik.



1. kép. Géher István mint William Shakespeare.

[10] Géher István: *Anakreóni dalok,* Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 1996. Apró érdekessége a kötetnek, hogy a görög nyelvű mottó az én kézírásommal olvasható.

[11] William Shakespeare: *Hamlet, dán királyfi*, ford. Arany János. 3. felvonás, 1. szín. *MEK*.

Amikor megírtuk a színdarabot, amelynek végül a *Lándzsarázó Vilmos álma* címet adtuk, nem kellett gondolkodnunk azon, hogy kit kérjünk fel Shakespeare szerepére, nem is tudtunk volna mást elképzelni magyar Shakespeare-ként, vagyis Lándzsarázóként. István nem nyűgnek, hanem szinte kitüntetésnek vette a felkérést, és csillogó szemmel vállalta a megbízást. Ő lehet Shakespeare ezen a varázslatos szigeten! A lelkesedése és a feladat szimbolikus értéke azonban akkora volt, hogy miután átolvasta a darabot, javasolt egy kis módosítást. „Mi lenne – kérdezte huncut mosollyal, de mégis óvatosan, tapogatózva, és reménykedve, hogy kérése nem tűnik tolakodásnak –, ha másképp kezdődne a darab? Mit szólnátok ahhoz, ha elmondanám egy saját versemet?" Az ő ötlete volt, hogy arra a pár másodpercre tökéletesen összeolvadjon Shakespeare és Géher, a két álmodó, a két költő, a két művész, aki tehetségét a színház szolgálatába (is) állította, aki írt, játszott, rendezett, ötletelt (és még pénzt is adott, hogy ne saját, ételre se nagyon elegendő zsebpénzünkből finanszírozzuk meg az előadáshoz szükséges anyagok és eszközök beszerzését). Shakespeare-ként szólalt meg a színpadon, miközben Géher-verset szavalt, és prosperói gondolatokat fogalmazott meg:

> Már kopaszon, már ígéret se, már csak
> annyi-amennyi: mi vagy most?
> Most vagy soha.[12]

Talán ez az előadás már előrevetítette, hogy később, amikor disszertációtémát kellett választanom, A *vihar* mellett tettem le a voksom. Az, hogy elsősorban erre az egy shakespeare-i színműre fókuszáltam, nagyban befolyásolta a gondolkodásmódomat és a kutatási érdeklődésemet a későbbiekben. Az egyik ilyen hatás az volt, hogy egyre jobban kezdett érdekelni a különféle szépirodalmi művekben előforduló álommotívum, illetve ebből adódóan a valóság és a fikció/képzelet/álomvilág viszonyának vizsgálata irodalmi és filmművészeti alkotásokban, és végül a fantasztikum kutatása felé fordultam. Ezzel párhuzamosan egyre távolabb sodródtam a Shakespeare-kutatástól – vagy legalábbis ezt hittem mindaddig, amíg el nem kezdtem foglalkozni Neil Gaiman munkásságával. Örömmel olvastam egyik regényét a másik után, majd következett a *Sandman*-képregénysorozat, és benne a World Fantasy-díjas *Szentivánéji álom* történet, amely egy egészen különleges adaptáció: nem a shakespeare-i mű képregényes zanzásított változata, hanem egy keletkezéstörténet – egy mű és egy művész keletkezéstörténete –, egy Shakespeare karaktere köré épített mitológia. Shakespeare visszatérő szereplő

[12] Géher István: Nil opus est. 1–3. sorok. *Hol az a látvány?: Összegyűjtött és új versek.* Budapest, Liget könyvek, 1997, 10.

a *Sandman*ben, és bár két műve – a *Szentivánéji álom* és *A vihar* – kiemelt szerepet kap a képregénysorozatban, Gaimant nem annyira az egyes művek izgatják, állapítja meg Annalisa Castaldo, mint inkább Shakespeare, a művész.[13]

Ahogy Shakespeare és Géher Prospero karakterén keresztül volt képes kommunikálni a művészet varázsát, úgy Gaiman Shakespeare karakterét használja arra, hogy a művészet erejéről és saját művészi hitvallásáról szóljon. A *vihar*ban Prospero Shakespeare kreatív személyiségének megszemélyesítője, mágiája segítségével a sziget színházzá formálódik nemcsak a nézőközönség, hanem a színdarab karakterei számára is, és ezt tetőzi még a későbbi „színház a színházban" metateatrális bankett-jelenet. Ezáltal lesz Prospero igazi Shakespeare-figura, és ez a világot színházzá formáló mágia az, amely összefűzi Properót és Gaiman két emblematikus karakterét: Shakespeare-t és Sandmant.

Gaiman Sandmanje az úgynevezett Végtelenek egyike. Testvérei: Végzet, Halál, Pusztítás, Vágy, Kétségbeesés és Delírium. Sandman személyesíti meg az álomjelenséget, ő maga az Álom és egyben az Álmok fejedelme. Képes álmokat láttatni, utazni mások álmaiban, mágikus homokot hinteni (mint a mitologikus Homokember) az emberek szemére, hogy álomba merüljenek. Álom maga a kreativitás, a művészi teremtőerő antropomorf manifesztációja. Álom könyvtárában megtalálható minden könyv, amely sosem íródott meg, de amelyet valaki valamikor megálmodott.[14] Birodalma álmok szövevénye, de mint minden álmodó, ő is határátlépő, így be tud térni az éber világba.

Sandmant mint az Álmok Urát a prosperói előkép mintájára formálta Gaiman, mivel a teremtő képzelet álombirodalma izgatta leginkább – az a dimenzió, amelyik végtelen, és mégis belefér egy emberi koponyába, és amelyik valójában képessé teszi az embert arra, hogy teremtsen. Az álmodás mint a teremtés metaforája és a művészi alkotói folyamat meghatározó komponense visszatérő téma és motívum Shakespeare drámáiban is, különösen A *vihar*ban és a *Szentivánéji álom*ban – két olyan színműben, amely „színház a színházban" jelenettel erősíti meg az álom és művészet hatalmának tematikáját. Nem véletlen, hangsúlyozza John Pendergast is, hogy Gaiman is ezt a két színdarabot idézi meg képregényfolyamának kulcsfontosságú helyein,[15] és teszi ezt mindkét alkalommal úgy, hogy Shakespeare karakterét használja a nagy dramaturgiai ív analógián alapuló értel-

[13] Annalisa Castaldo: „No more yielding than a dream": The Construction of Shakespeare in *The Sandman*, *College Literature,* vol. XXXI, 2004/4, 99.

[14] A gyűjteményes *Sandman*-képregény magyar kiadásának 3. kötetében az egyik panelben számos ilyen könyvcím olvasható: Ernest Bramah: *Kai Lung halála;* Hope Mirrlees: *Chanticleer tánca;* Jonathan Swift: *Lemuel Gulliver utolsó utazása;* C. S. Lewis: *A tengeri császár.*

[15] John Pendergast: Six Characters in Search of Shakespeare: Neil Gaiman's Sandman and Shakespearean Mythos, *Mythlore,* vol. XXVI, 2008/3–4, 186.

mezési horizontjaként. Ez az a két dráma, amelyik a kreativitás, az alkotói munka jelentőségét hangsúlyozza Prospero, illetve az athéni „nyers mesterek"[16] karakterein keresztül.[17]

Az álom és valóság összefonódása, a téma, amely Shakespeare életművének egyik sarokpontja, a *Sandman*-képregényekben is központi szerepet kap. Gaimant egyrészt teljesen elbűvöli ez az átjárhatóság, amelyet így fogalmaz meg – az egyik színdarabnéző szájába adva a szavakat – az ő *Szentivánéji álom* adaptációjában:[18] „Sose történt meg; mégis igaz. Miféle mágikus művészet ez?"[19] Ez a művész felelőssége: gyakorolni azt a teremtőerőt, amely Emily Dickinson tolmácsolásában nem más, mint az a „sok méz", amelytől „Igazsággá lesz az Álom – / S álommá az Igaz –" (*Within that little Hive* ll. 3–4).

Mivel ez nem egy klasszikus tanulmány, hanem egy esszének álcázott emlékezetkirándulás, amelynek pihenőin leülünk körülnézni és Istvánról emlékezni, most következzék egy ilyen emlékező szusszanás, amely valahol mégis kapcsolódik a shakespeare-i varázslatos erdőben taposott ösvényünkhöz. Emily Dickinsont is Istvánnak köszönhetem ugyanis, az ő biztatására írtam meg első komoly konferenciaelőadásomat és angol nyelvű tanulmányomat Dickinson egyik verséből. Az a vers *(Now I lay me down to Sleep)* és a fent idézett vers egy pár másik Dickinson-szöveggel együtt ráfért egy nekem fénymásolt A4-es lapra, az én Dickinson-iránytűmre, amelyet segítségként kaptam Istvántól egyetemi oktatói karrierem kezdetén. Az álom mint valóság, valóság mint álom gondolat nekem azóta legalább annyira dickinsoni, mint amennyire shakespeare-i, gaimani és géheri. És valahol egyszerre magától értetődő és mégis rejtélyes, hogy amikor végre megírtam az angol nyelvű tanulmányomat a *Sandman* Shakespeare-alakjáról, akkor automatikusan beleírtam ezt a Dickinson-verset amolyan referenciapontként. Azóta velem van ez a párhuzam, hogy először próbáltam a témáról beszélni egy piliscsabai konferencián (2011-ben), beleírtam a cikkbe, amely 2021-ben jelent meg,[20] így csempészve a szövegbe István hatását, emlékét – amely most még egy csavarral kerül bele ebbe az esszébe: mint nemrég megtudtam (a

[16] William Shakespeare: A vihar, ford. Nádasdy Ádám, *Színház,* 1995/1, drámamelléklet, 3. felvonás, 2. szín.

[17] Pendergast: *Six Characters,* 186.

[18] Gaiman képregénye nem szoros műadaptáció, de adaptációnak tekintendő Douglas Lanier rizomatikus adaptációelmélete alapján. Lásd Douglas Lanier: Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value, in Alexa Huang – Elizabeth Rivlin (eds.): *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, 21–40.

[19] Neil Gaiman: Szentiványéji álom, ford. Totth Benedek, in Neil Gaiman: *Sandman: Az Álmok Fejedelme-gyűjtemény 1,* Budapest, Fumax, 2019, 508.

[20] Limpár Ildikó: Theater within the Graphic Novel about Theater: Neil Gaiman's Concept of the Artist in His A Midsummer Night's Dream, *HJEAS,* vol. XXV, 2019/2, 279–296.

Facebook mágikus terének köszönhetően), Dickinson szinte lefordíthatatlan verseit Géher István fia, G. István László fordítja csodálatosan magyarra (hogyan? Rejtély – de sikerül neki!), és legnagyobb örömömre ezt a verset „természetesen" már lefordította,[21] és az engedélyével használom fel itt.

Az a fajta a művészet, amelyről Shakespeare, Dickinson és Gaiman beszél, jelentős terheket ró a művészre, áldozatokat követel tőle. Gaiman Shakespeare-je ezt a veszteséget éli át, miközben álmoknak ad életet.[22] Ebben a kontextusban a művészet az alku toposzához kapcsolódik, egy olyan toposzhoz, amely már-már elválaszthatatlanul fonódik össze az emberi hübrisz motívumával. Az alkut kötő művész klasszikus toposzán Gaiman azonban csavar egyet, mivel az alku tárgyát képező ajándékból a művészen túl a világ is hasznot húz. Úgy tűnik, hogy csupán a drámaíró által hőn áhított maradandó hírnév – a művészi halhatatlanság – az, ami boldoggá, elégedetté tenné Shakespeare-t, a művészt; ez azonban csak akkor valósulhat meg, ha a művei valóban olyannyira lenyűgöznék az embereket, hogy az biztosítaná, sőt életben tartaná ezt a népszerűséget.

A Shakespeare karaktere köré épülő cselekményszál a halhatatlanság kontextusába ágyazódik: a *Sandman*-sorozatban a drámaíró az *Egyszer fenn, egyszer lenn*[23] című történetben bukkan fel először; ez az a történet is egyúttal, amelyben Álom összeismerkedik Hob Gadlinggel, aki nem akar meghalni, sőt azt vallja, hogy a halál elkerülhető, csak eléggé kell akarni. Hob Gadling természetellenes hosszú életet kap ajándékba, és cserébe részese (vagy inkább alanya) lesz annak az emberi tapasztalásról folytatott kísérletnek, amelyet Álom folytat. Ez a történet elsősorban Hob karakterére fókuszál, és bár Shakespeare karrierje csak később bontakozik ki és kerül a képregény oldalaira, itt már láthatjuk, hogyan kezdődik. Ez az írói megoldás az analógiára fekteti a hangsúlyt: adott Hob Gadling, aki a valós, fizikai halhatatlanságot vágyja, és nem akar meghalni; és emellett máris ott látjuk Shakespeare karakterét, aki nevének örök fennmaradását, művészi halhatatlanságát kívánja. Ez egészül ki a Shakespeare–Marlow interakcióval, amely újabb analógiákat mutat fel, mivel Shakespeare mind Marlowe-val, mind pedig Marlowe Faustus-karakterével szívesen azonosulna. Épp olyan elsöprő erejű drámákat szeretne írni, mint Marlowe, épp ezért szívesen helyet cserélne Faustusszal, és cserébe mindenét felajánlaná, csak hogy övé lehessen az a siker, amely túléli testi létezését.

Ebben a történetben Marlowe maga is egyfajta Faustus karakter, egy olyan Faustus, aki megkapta azt, amire vágyott (és ezért volt képes megírni Faustus-drá-

[21] „A méhkas legbelül / Sok mézet tartogat – / Igazsággá lesz az Álom – / S álommá az Igaz –"

[22] Castaldo: *No more,* 99.

[23] Neil Gaiman: Egyszer fenn, egyszer lenn, ford. Totth Benedek, in uő: *Sandman: Az Álmok Fejedelme-gyűjtemény 1,* Budapest, Fumax, 2019, 330–354.

máját); ezzel szemben Shakespeare még csak a vágyakozó Faustus szerepét játszsza. Shakespeare ambíciói absztrakt szinten állíthatók párhuzamba Gadling vágyaival. Gaiman képregényében történelmi karakterek és jelenségek tükröznek fiktív karaktereket és jelenségeket, megerősítve a valóság és a fikció átjárhatóságának gondolatát. Amikor Shakespeare alkut köt az Álom Úrral, a két birodalom felcserélhetőségét is jelzi az aktus, ahogy Shakespeare rálép a faustusi útra, és ténylegesen lehetősége lesz belehelyezkedni a vágyott szerepbe. Sandman, az Álmok Fejedelme képes megadni Shakespeare számára azt a fajta képzelő- és teremtőerőt, tehetséget, amely biztosítja neve fennmaradását az örökkévalóság számára; cserébe mindössze vállalnia kell, hogy megír két olyan színművet, amely az Álom Úr birodalmának, az álmok dimenziójának állít örök emléket; ezek lesznek későbbi mesterművei, a *Szentivánéji álom* és *A vihar*. Az ajándék – a művészi képzelőerő, melynek segítségével műalkotásokat álmodik a szerző – az álmok földjéről való; a fizetség, a két színmű, a való világból származik. Az, hogy egyenértékűek az alku szabályai szerint, a kétféle birodalom felcserélhetőségét és összetartozását is sugallják, amelyet Gadling története külön megerősít. Ez a történetszál, amely előkészíti Shakespeare-ét, azt mutatja, hogy míg Gadling valóban nagy árat fizet természetellenesen hosszú életéért cserébe, és kénytelen tragédiák sorát átélni, a kísérlet nem arról szól, hogy mennyire változtatja meg a karakter szemléletmódját a számára felajánlott halhatatlanság – a kísérlet célja, hogy Álom szemléletét változtassa meg a halandókkal való érintkezés. A történet zárópaneljében Álom el is ismeri a változást, melyet a barátság értékeinek felismerése indított el benne, később pedig azt is meglátjuk, hogy milyen árat kellett fizetni Shakespeare-nek a magánéletében ahhoz, hogy Shakespeare, a művész megalkothassa az Álmok Fejedelmének tett vállalását.

Az alku legfontosabb jellemzője, hogy bár azok a dolgok, amelyek gazdát cserélnek, igen különböző jellegűek lehetnek, de valami mágikus szemszögből nézve mégis megfeleltethetőek egymásnak. Számomra ez az igazi géheri örökség is: a megfeleltethetőség varázsa. Valahogy mind, akik tanítványai vagyunk, továbbadjuk azt, amit tőle kaptunk. Néha a mások felé nyújtott ajándék még csak nem is hasonlít arra, amit konkrétan Istvántól tanultunk, mégis ott rejlik benne egy apró, mágikus mag, ami megfeleltethetővé teszi őket. Tudjuk, hogy az „eredeti" átlényegül (ezt a szót is tőle tanultam, nagyon szerette használni), de tagadhatatlanul jelen van mindig, amikor adunk belőle. Ezt jelenti nekem az az egyetlen percnyi videófelvétel, amit elhoztam a konferenciára. „Álom vagy való?", hangzik el a *Tévedések vígjáték*ában. Álom *és* való, mondom én, hiszen Shakespeare-nél, Gaimannél, Géhernél, Dickinsonnál „[i]gazsággá lesz az Álom – / S álommá az Igaz –". Lándzsarázó Vilmos álma valósággá vált a színpadon, amikor Géher István álma valóra vált úgy, hogy Shakespeare-ként álomra hajtotta a fejét,

és Géher-verset szavalt, és mi voltunk az álom, ott a Collegium kertjében, akik valósággá váltak, mert István jól álmodott.

Irodalomjegyzék

Castaldo, Annalisa: No more yielding than a dream': The Construction of Shakespeare in *The Sandman*, *College Literature,* vol. 31, 2004/4, 94–110.

Gaiman, Neil: Egyszer fenn, egyszer lenn, ford. Totth Benedek, in Neil Gaiman: *Sandman: Az Álmok Fejedelme-gyűjtemény 1,* Budapest, Fumax, 2019, 330–354.

Gaiman, Neil: Szentivánéji álom, ford. Totth Benedek, in Neil Gaiman: *Sandman: Az Álmok Fejedelme-gyűjtemény 1,* Budapest, Fumax, 2019, 495–519.

Géher István: *Anakreóni dalok*, Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 1996.

Géher István: *Hol az a látvány? Összegyűjtött és új versek*, Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 1997.

Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv,* Budapest, Cserépfalvi–Szépirodalmi, 1991.

Lanier, Douglas: Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value, in Alexa Huang – Elizabeth Rivlin (eds.): *Shakespeare and the Ethics of Appropriation,* New York, Palgrave Macmillan, 2014, 21–40.

Limpár Ildikó: Theater within the Graphic Novel about Theater: Neil Gaiman's Concept of the Artist in His „A Midsummer Night's Dream", *HJEAS,* vol. 25, 2019/2, 279–296.

Pendergast, John: Six Characters in Search of Shakespeare: Neil Gaiman's Sandman and Shakespearean Mythos, *Mythlore,* vol. 26, 2008/3–4, 185–197.

Peterson, Douglas: *The Tempest:* „Remember, for That's My Business with You", in Douglas Peterson: *Time, Tide, and Tempest: A Study of Shakespeare's Romances*, San Marino, The Huntington Library, 1973, 214–55.

Pikli Natália (szerk.): *kinek teszel milyen hitet / who to believe expecting what. Ünnepi kötet Géher István 70. születésnapjára / Writings for István Géher on his 70th birthday*, Budapest, ELTE BTK, Angol-Amerikai Intézet – Anglisztika Tanszék, 2010.

Shakespeare, William: *Hamlet, dán királyfi*, ford. Arany János. https://mek.oszk.hu/00400/00486/00486.htm

Shakespeare, William: A vihar, ford. Nádasdy Ádám, *Színház,* XXVIII. évf., 1995/1, drámamelléklet.

Szlukovényi Katalin – Gyuris Kata – Kállay G. Katalin – Sántháné Gedeon Mária (szerk.): *„úgyse hiába". Emlékezések és tanulmányok a műhelyalapító Géher István tiszteletére,* Budapest, ELTE Eötvös József Collegium, Angol-Amerikai Műhely, 2013.

EGY PAPÍRLAP TITKAI

Géher István és az Eötvös Collegium Angol-Amerikai Műhelyének felvételi vizsgái az 1990-es években

Pintér Károly

Amikor Géher István 1990-ben főállású műhelyvezetői megbízatást vállalt az Eötvös Collegiumban, nagy elődök nyomdokaiba lépett: a Collegium angoltanára volt az 1930-as évek első felében Szenczi Miklós, az ELTE BTK későbbi legendás professzora,[1] valamint Országh László, a XX. századi magyar anglisztika egyik legnagyobb alakja, 1937-től egészen 1946-ig, amikor a debreceni egyetem angol tanszékének megalapítására kérték fel.[2] Az anglisztika mint bölcsészdiszciplína helyzete azonban radikálisan megváltozott a kommunista diktatúra kiépítése után, hiszen az angol nyelvű országok innentől kezdve mind ellenséges imperialista nagyhatalmaknak minősültek, amelyeknek a nyelvével, irodalmával, kultúrájával, történelmével foglalkozni ugyancsak gyanús, a „szocialista szellemiségtől idegen" kutatási területnek, potenciálisan akár ellenséges, szubverzív, bomlasztó tevékenységnek számított. Ennek megfelelően az 1949-ben bezárt Eötvös Collegium 1958-ban történt újraindítása után az anglisztika évtizedeken át nem kapott önálló „műhelyt". A Collegium 1958 utáni „anyaintézményében", az Eötvös Loránd Tudományegyetem bölcsészkarán az angol szak ugyancsak nem számított a favorizált szakterületek közé: az 50-es években 10-20 fő körül, a 60-as

[1] Lásd Frank Tibor: Három professzor. Az angol szak kezdetei Budapesten, in Frank Tibor – Károly Krisztina (szerk.): *Az angol tudománya. 125 éves az egyetemi angol szak,* Budapest, ELTE Eötvös, 2013, 34. Szenczi Eötvös Collegium-i oktatói működésének pontos időszakáról nem találtam információt, de Frank tanulmánya szerint 1928-ig Aberdeenben tanult, 1937-ben pedig a Londoni Egyetem oktatója lett, feltehetően ekkor vette át tőle a collegiumi angoltanári teendőket ifjabb pályatársa, Országh László.

[2] Lásd Vadon Lehel: Országh László 1907–1984, in Vadon Lehel (szerk.): *Emlékkönyv Országh László tiszteletére,* Eger, Eszterházy Károly Tanárképző Főiskola, 1993, 16. Vadon életrajzi vázlata szerint Országhot a II. világháború vége felé behívták katonának, majd amerikai hadifogságba esett, de Szász Imre, aki 1945-ben lett az EC tagja, *Ménesi út* című dokumentumregényében (Budapest, Magvető, 1987) úgy emlékszik, hogy „egy éven át Országh úr volt az asztalfő az angol asztalnál" (46), tehát szabadulása után egy évet még eltöltött a Collegium tanáraként.

évek végén 40–50 fő között mozgott az angol szakos évfolyamok létszáma,[3] melyek csak a késő Kádár-korszak „nyugati nyitásának" egyik mellékhatásaként kezdtek fokozatosan bővülni,[4] hogy aztán 1988-ra elérjék a 100 feletti nagyságrendet. Ennek megfelelően a 80-as évek végi Collegiumba is tekintélyes számú, évfolyamonként mintegy 4-6 angol–egyéb szakos hallgató nyert felvételt (az akkori egyetemi rendszer 1990-ig megkövetelte a kétszakosságot, tehát minden akkori kollégista egyszerre két szakterülethez kapcsolódott, kivéve a kutató szakos természettudósokat), de számukra a Collegium anglisztikai szakmai képzést, tanórákat nem biztosított, csak angol nyelvoktatás zajlott az intézmény falai között Sántháné Gedeon Mária jóvoltából.

Géher István érkezése egybeesett a rendszerváltás jelképes befejeződésével: az 1990 március–áprilisában lezajlott első szabad választások nyomán új, demokratikus parlament és kormány alakult, immáron mindenki számára nyilvánvalóvá téve azt a földcsuszamlásszerű átalakulást, amely nagyjából 1988-tól kezdve egész Kelet-Európában végbement. Géher István az akkori kollégisták – főként az angol szakosok – számára szinte személyében testesítette meg a korszakváltást. István – akkor még természetesen számomra és kollégistatársaim számára is „Géher tanár úr", vagy röviden és egyszerűen „a Géher" – már elmaradhatatlan öltönyös-nyakkendős-fehér inges megjelenésével, kifogástalanul udvarias és barátságos, de egyben finoman távolságtartó és tekintélyt parancsoló modorával, leheletnyit avíttasnak tűnő konzervatív kellékeivel (pl. ezüst cigarettatárca) is azt az 1945 után erőszakosan szétdúlt és elnyomott „polgári világot" testesítette meg, amelynek helyreállításában avagy inkább valamiféle újjáélesztésében akkoriban sokan reménykedtek, és amelynek auráját ő – személyes családi háttere révén – egész életében magán viselte.

István konkrét és kidolgozott elképzelésekkel érkezett a Collegiumba: egy olyan szellemi műhely megteremtését tűzte ki célul, amelynek magját az angol szakos

[3] Hivatalos egyetemi létszámadatokhoz nem fértem hozzá, így visszaemlékezések alapján igyekeztem rekonstruálni az angol nyelv és irodalom szak 1945 és 1988 közötti évfolyamainak változásait. Frank Tibor „egy-két tucat"-ként emlegeti az 50-es évek évfolyamlétszámait (Frank: *Három professzor,* 14), ami egybevág Géher Istvánné visszaemlékezésével, miszerint 1958-ban 22-en kezdték meg az angol szakot (köztük Géher István és ő). Halácsy Katalin szóbeli visszaemlékezése szerint 1968-ban egy 45 fős évfolyam tagjaként kezdte meg tanulmányait, és ez „szokatlanul nagy" évfolyamnak számított akkor az előző évtizedhez viszonyítva. Ehhez képest Frank „mindössze 60–70 fős évfolyamok"-ról beszél a 60-as évek végén és a 70-es évek elején, ami túlságosan magas számnak tűnik a későbbi évfolyamok visszaemlékezéseihez viszonyítva, lásd 4. jegyzet.

[4] Fabiny Tibor 60–80 fő közé becsüli az 1976-os évfolyam létszámát, melynek tagja volt, Kállay G. Katalin szerint viszont kb. 70-en kezdték el a szakot 1983-ban, és azt megelőzően kevesebben voltak. Az emlékezet bizonytalanságait beleszámítva a legvalószínűbbnek az tűnik, hogy 60 és 80 fő közötti évfolyamok tanultak az ELTE BTK angol nyelv és irodalom szakján a 70-es évek elejétől a 80-as évek második feléig.

kollégisták húszegynéhány fős kollektívája képezte, de amelyet – ellentétben a többi műhely gyakorlatával – nem akart kizárólagosan a kollégistákra korlátozni. A Soros Alapítvány anyagi támogatása jóvoltából félévről félévre sokszínű és gazdag kurzuskínálatot állított össze különféle óraadó oktatók bevonásával, melyet megnyitott az ELTE BTK angol szakos hallgatói számára is, így a kollégistákat voltaképpen versenyhelyzetbe hozta: az egyes szemináriumokon 4-5 kollégista diák helyett 8-10 vagy akár 15 főnyi vegyes hallgatóság vett részt, akik közül a legérdeklődőbb és legelkötelezettebb hallgatók hamar afféle tiszteletbeli „bejáró kollégistákká" avanzsáltak, még ha nem is estek át az intézmény felvételi vizsgáján. Azt is elérte, hogy ezeket a kurzusokat az ELTE BTK Angol-Amerikai Intézete rendes egyetemi tárgyként fogadja el és szakos kóddal lássa el, így – megint csak a többi műhely gyakorlatától eltérően – ezek az órák teljes egészében beleszámítottak angol szakos tanulmányainkba, nem collegiumi „hobbitevékenységnek" vagy kötelező, de az indexbe fel nem vehető egyéb kurzusnak minősültek.

A sors szerencsés véletlene úgy hozta, hogy harmadéves kollégistaként én lettem István legelső segítőtársa, asszisztense, „famulusa" – manapság már „műhelytitkárnak" hívják ezt a pozíciót a Collegiumban, akkoriban még ilyen elnevezés nem létezett. A szerephez ugyan némileg fiatal voltam, hiszen elvileg két idősebb évfolyam is létezett még felettem, de az 1987-es kollégista angol évfolyam szinte szőrén-szálán eltűnt addigra az épületből: magánéleti okokból többen is kiköltöztek, megházasodtak, gyereket szültek, így a negyedéves bentlakókra István nemigen számíthatott, az ötödévesek pedig – ha nem tartózkodtak éppen külföldön ösztöndíjjal – már fél lábbal kint voltak a Collegiumból. De ha nem tévedek, István nem is annyira bennük, hanem a „fiatalokban", vagyis a másod-és harmadévesekben kereste az alakulófélben lévő Műhely közönségét, hiszen mi még eléggé formálhatók, alakíthatók voltunk, és további három-négy év állt előttünk a diplomázásig. Az 1990-es első évfolyamot pedig már ő választotta ki és vette fel a Collegiumba, mint ahogy az elkövetkezendő 12 évben minden további angol szakos collegistát.

Az 1990 augusztusi felvételin „debütált" az az István által gépelt (írógépének jellegzetes betűit azóta is bárhol felismerem) egyszerű A4-es űrlap, amely a következő bő évtizedben elmaradhatatlan szereplőjévé vált az angol műhely felvételi beszélgetéseinek, és annyiszor fénymásoltam le, hogy szinte már fejből is fel tudom idézni. A jobb felső sarokban lévő kis „fejléc" elárulja, hogy eredetileg nem az EC felvételijére született ez az összeállítás: az „East-West Passage" egy olyan, amerikai vendéghallgatók számára összeállított kurzus volt, melyet István hosszú éveken át oktatott előbb az ELTE-n, majd később a Bécsi Egyetemen. A kurzus koncepciója tükröződik ezen az űrlapon is: István a XX. századi amerikai és magyar irodalmat igyekezett oly módon egymás mellé helyezni, hogy

azok hasonlóságaira valamint különbségeire rámutatva élményszerűvé tegye egy kis kelet-európai nemzet irodalmi hagyományát – persze jobb híján angol fordításban. Így került tehát az űrlapra négy rövid szöveg: egy amerikai és egy magyar vers, valamint egy amerikai és egy magyar rövidpróza.

Annak, aki ismerte István irodalmi ízlését, cseppet sem lehet meglepő, hogy miért éppen ezek a szerzők és ezek a művek lettek kiválasztva: költőként az angol-amerikai modernista hagyomány, különösen T. S. Eliot és Ezra Pound rendkívül tömör, erősen vizuális, irodalmi utalásokban és áthallásokban gazdag, gyakran enigmatikus, sokféle értelmezést megengedő költészete jelentette számára az egyik inspirációt, amelyhez a XX. századi magyar költők közül talán Pilinszky János állt a legközelebb: nem véletlen, hogy az első két szöveg Pound híres imagista kétsorosa, az *In a Station of the Metro* (1916) valamint Pilinszky *Négysoros*a (1956) volt – utóbbi István angol fordításában, bár ezt a papíron semmi nem árulta el.

A két prózai szöveg ugyancsak István kedvenc szerzőitől származott: Hemingway szikár, hallgatag, az érzelmeket szándékoltan leplező elbeszéléseit mindig nagyra becsülte, így az amerikai rövidprózát az *In Our Time* III. fejezetének egyik vignettája (1925) képviselte, egy első világháborús harci jelenet hűvösen távolságtartó leírása. Melléje Örkény István egyperceseinek egyik zseniális darabja, az *In memoriam dr. K. H. G.* (1965) került, melyet ugyancsak István ültetett át angolra, de ezt sem kötötte a felvételizők orrára. A Hemingwayhez hasonlóan érzelemmentes és ironikus, de jóval groteszkebb szöveg egy második világháborús jelenet minimalista leírása, amely ugyancsak halállal végződik.

A szóbeli felvételi mindig egy barátságos beszélgetéssel kezdődött, melynek során István vitte a szót: az előzetesen beküldött anyagok alapján igyekezett megismerkedni a diák érdeklődésével, angolos műveltségével, hátterével. Mindig elhangzott az a klasszikus kérdés, hogy „What have you read in English?", és az évek során egyszer sem emlékszem olyan esetre, hogy a teljesen véletlenszerűen előkerülő brit vagy amerikai irodalmi szövegekről István ne tudott volna konkrét, lényegre törő kérdéseket feltenni a jelentkezőknek. Angol irodalmi műveltsége és emlékezőtehetsége is egészen elképesztő volt: gond nélkül fel tudta idézni a diákok által felemlegetett művek cselekményét, a főszereplők nevét vagy éppen a legfontosabb mozzanatait és kulcskérdéseit Chaucertől a kortárs szerzőkig bezárólag.

Ez után az 5-10 perces „bemelegítés" után nyújtotta át a papírlapot, és mindenkinek ugyanazt a feladatot adta: válasszon ki a négy szövegből egyet, és arról beszéljen tetszése szerint. Semmilyen konkrét elvárása vagy megkötése nem volt: kizárólag az érdekelte, hogy mit tud a jelentkező kezdeni egy (többnyire) ismeretlen szöveggel, mennyire képes értelmezni, kreatívan interpretálni azt. Nekünk,

a bizottság tagjainak persze az évek alatt közeli ismerőseinkké váltak ezek a szövegek, de a diákok számára a kihívás minden egyes alkalommal megismétlődött, és rendkívül érdekes volt megfigyelni azt, hogy ki mit tud kezdeni ezzel a váratlan feladattal.

Az 1990-es évek olvasottabb érettségizettjei közül nem kevesen ismerték már Örkény egypercesét, amely a középiskolás szöveggyűjteményekben is szerepelt. István többször is kellemes meglepetéssel konstatálta, hogy többen felismerték Pilinszky versét is, aminek okát azonban nem sejtette: a 80-as években felnőtt generáció körében nagyon népszerű volt a Hobo Blues Band *Vadászat* című 1984-es dupla albuma, amelynek egyik erőteljes darabjában, az „Orgia-négysoros" leghangsúlyosabb pontján Hobo félig elmondja, félig elénekli ezt a Pilinszky-szöveget, ily módon áldásosan hozzájárulva a korabeli tinédzserek kortárs magyar költészeti műveltségéhez. Ha jól emlékszem, ezt a „titkot" megtartottam magamnak, nem akartam István azon illúzióját elrontani, hogy a felvételizőink ilyen behatóan ismerik Pilinszky költészetét.

A magyar szerzőkkel ellentétben jóval kevesebben, alig néhányan ismerték az amerikai szövegeket. Hemingway a 90-es években már erőteljesen kifelé ment a divatból: míg szüleink generációja (azaz István korosztálya) számára meghatározó amerikai írónak számított, akinek ráadásul gyakorlatilag a teljes életműve elérhető volt magyarul is, az én kortársaimat már nem nagyon hozta lázba, mi jobban kedveltük az 1945 utáni szerzőket, mint például Kurt Vonnegutot vagy Ken Keseyt. Pound volt talán a legkevésbé ismert a négy szerző közül egy átlagos magyar érettségizett fiatal számára, hiszen a középiskolai világirodalmi anyag sehol nem említi, és Magyarországon sosem szerzett különösebb hírnevet. Persze a kötelező irodalomtörténeti kurzusok jóvoltából minden angol szakos ismerte ezt a versét, a rövid életű imagista mozgalom talán leghíresebb darabját, de a középiskolából frissen kikerült tizenévesek számára teljesen ismeretlen, némileg meghökkentő szöveg volt.

Már az sokat elárult a jelentkezőről, hogy melyik szöveget választotta. Pound verse volt a legrövidebb és látszólag a legegyszerűbb, így sokan azért böktek rá, mert úgy gondolták, így tudják a legolcsóbban „megúszni" a feladatot. Ez ritkán bizonyult jó döntésnek, hiszen az enigmatikus második sor („petals on a wet, black bough") értelmezése korántsem könnyű, költői érzéket és képzelőerőt, asszociációs készséget igénylő kihívás, így az irodalmi elemzésben kevésbé tehetségesek azzal szembesültek, hogy nem sok érdemi dolgot tudnak mondani a versről. Hemingway szenvtelen hangvételű háborús jelenete volt a másik gyakori „megúszós" választás: az egyszerű szókinccsel dolgozó, rövid, tömör mondatokból álló szövegről szintén sokan gondolták azt, hogy könnyebb feladat, mint Pilinszky furcsa, szürreális képeivel vagy Örkény meghökkentő történetével

hadakozni. István előszeretettel kérdezett rá Hemingway kapcsán arra, hogy keressék meg az egyetlen érzelmet hordozó szót a szövegben: a legtöbben meg is találták a „looked awfully surprised" tagmondatban, amely az éppen lelőtt német katonát jellemezte. Akik ezen a nyomvonalon el tudtak indulni a szöveg hangulatának és kontextusának értelmezése felé, általában jól jöttek ki a feladványból: a kevésbé éles szeműek visszatérő melléfogása volt, hogy második világháborús jelenetnek nézték az epizódot, holott a megjelenés 1925-ös dátuma ott virított az idézet alatt.

A legérdekesebb és legemlékezetesebb szövegelemző beszélgetéseket rendre Pilinszky és Örkény produkálta, akikhez inkább az irodalmi szempontból tehetséges és a kreatív értelmezésekre fogékony hallgatók vonzódtak. Ezeknél a szövegeknél gyakran előkerültek a magyar eredeti és az angol fordítás különbségei is: István kimondott élvezettel kérdezett rá a hallgatóknál arra, hogy milyennek tartják az angol fordítást, és miután egyesek éles szemmel rámutattak azok vitatható avagy megkérdőjelezhető választásaira, enyhe sóhajjal megjegyezte, hogy „I'm afraid I couldn't come up with a better solution", amitől természetesen minden diák rettentően zavarba jött, hiszen fogalmuk sem volt róla, hogy éppen a velük szemben ülő felvételiztető tanár fordítását kritizálják. Nem tudhatták még, amit én és a Műhely többi tagja megtanultunk István legendás szerda esti műfordító szemináriumán: hogy tökéletes fordítás nincs, és hogy István saját fordításait éppolyan érdeklődéssel és élvezettel teszi kritikai elemzés tárgyává, mint bárki másét. Bizonyára sokan azt hitték, hogy kritikus megjegyzéseikkel begyűjtöttek egy nagy fekete pontot a „tanár úrtól", pedig valójában pont fordítva történt: Istvánnál a fordítás iránti érzék és tehetség éppenséggel hatalmas piros pontnak számított még akkor is, ha a jelentkező éppen az ő fordítását szólta le.

Be kell vallanom, hogy a négy közül a kedvenc szövegem mindig is Örkény egypercese volt, amelyet már középiskolásként megismertem, és mindig nagyon szerettem megrendítő tömörsége, fekete humora, a kelet-európai sors tragikumának miniatűr foglalata okán. Arról azonban István felvételi elbeszélgetései előtt fogalmam sem volt, mennyi izgalmas apróság rejtőzik ebben az alig néhány soros párbeszédben. Kiderült például az, hogy hányféleképpen értelmezhető a nyitójelenet, melyben Dr. K. H. G. éppen egy lódögnek ás egy gödröt. Számomra ez magától értetődően egy második világháborús frontjelenet megidézése volt, afféle örkényi „couleur locale", hiszen zsidó munkaszolgálatosként, majd szovjet hadifogolyként testközelből ismerte meg a keleti front kegyetlen világát. A felvételi bizottság egyik angol tagja azonban egy ízben feltette azt a kérdést az egyik felvételizőnek, hogy vajon minek a jelképe lehet ez a temetetlen lódög? Nemcsak a hallgató, hanem a többi bizottsági tag is meghökkenten nézett rá, mire ő azzal

West-East Passage

EZRA POUND: IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.
1916

JÁNOS PILINSZKY: QUATRIN

The nails, asleep in ice-cold sands.
The nights, gushing in billboard-loneliness.
You left the light on, in the hall.
Today my blood is shed.
1956

ERNEST HEMINGWAY: CHAPTER III, IN OUR TIME

We were in a garden at Mons. Young Buckley came in with his patrol from across the river. The first German I saw climbed up over the garden wall. We waited till he got one leg over and then potted him. He had so much equipment on and looked awfully surprised and fell down into the garden. Then three more came over further down the wall. We shot them. They all came just like that.
1925

ISTVÁN ÖRKÉNY: IN MEMORIAM DR. K.H.G.

"Hölderlin ist ihnen unbekannt?", Dr. K.H.G. asked, while digging the pit for the carcass of a horse.

"What of him?", asked the German guard.

"He is the one who wrote Hyperion", Dr. K.H.G. explained. He loved to explain things. "The greatest representative of German romanticism. And how about, for example, Heine?"

"What of them?", asked the guard.

"They are poets", Dr. K.H.G. said. "You possibly know Schiller's name, don't you?"

"I know him", said the German guard.

"And Rilke?"

"Him too", said the German guard, turned to the color of red pepper and shot Dr. K.H.G. dead.
1965

válaszolta meg saját kérdését: nem Pegazusról, a költészet szárnyas lováról van itt szó? És valóban: miért ne heverhetne a háborús gödör szélén a költészet hűlt teteme, miközben Dr. K. H. G. a német költészet klasszikusairól kérdezgeti egyre frusztráltabb német őrét?

István a mininovella egy másik aspektusára is gyakran rákérdezett: miért kérdezősködik Dr. K. H. G. ennyire kitartóan a német költőkről? Eredetileg erre is kész válaszom volt: azért, mert egy elvarázsolt szobatudós, aki még a munkatáborban sem tud annál érdekesebb dolgot elképzelni, mint hogy kedvenc szerzőiről kezdeményezzen beszélgetést, főleg, ha már amúgy is egy német őr ácsorog mellette. A kreatív gondolkodású hallgatókat azonban István iránymutató kérdései egy másik magyarázathoz is elvezették: nem lehetséges, hogy az irodalomprofesszornak látszó doktor kérdéseivel burkoltan a született német katona műveletlenségét leplezi le, aki válaszaiból sejthetően nemigen hallott még se Hölderlinről, se Heinéről, se Schillerről, se Rilkéről? És ha mindehhez hozzátesszük, amit a történet sehol nem mond ki, de a második világháború történetének akár felületes ismeretéből is sejthető: hogy Dr. K. H. G. feltehetően zsidó munkaszolgálatosként ássa a gödröt ezen a közelebbről be nem azonosított, de sivárnak tűnő helyen, akkor látszólag ártatlan kérdései hirtelen metsző iróniával telítődnek, hiszen a mélyen lenézett és megvetett, a nácik által alsóbbrendűnek bélyegzett „faj" képviselője gúnyolódik azon, hogy a német Übermenschnek mennyire fogalma sincs saját „felsőbbrendű" kultúrájáról. Egyesek még azt a merésznek tűnő feltevést is megfogalmazták, hogy Dr. K. H. G. szándékosan provokálta ki az őr dühét, és halála nem tragikus véletlen, hanem szándékolt, közvetett öngyilkosság volt.

Ilyen és ehhez hasonló, kiszámíthatatlan és váratlanul izgalmas beszélgetéseket tudott elindítani ez a néhány szöveg és ez az egyszerű papírlap. István műhelyvezetői évei alatt többek között olyan, azóta nemzetközi hírűvé vált költő-író házaspár kezében is megfordult ez a lap, mint Szabó T. Anna és Dragomán György, akik 1991-ben, illetve 1992-ben felvételiztek a Collegiumba (és természetesen mindkettőjüket fel is vettük). De példaként említhetnék számos más volt kollégistát is a „Géher-műhely" egykori tagjai közül, akik azóta az ELTE, a Pázmány, a Károli bölcsészkarán (vagy éppen külföldön) oktatnak, avagy író, költő, műfordító, de akár kiváló középiskolai tanár lett belőlük: többek között Pikli Natália, Gárdos Bálint, Szlukovényi Katalin, Kristó László, Limpár (Csorba) Ildikó, Karáth Tamás, Nagy Andrea, Ruttkay Veron, Jancsó Daniella, Börzsönyi Péter, Prievara Tibor, Kellermann Éva, Soós Gábor, Oroszlány Piroska és még sokan mások. Annyi bizonyos, hogy István mindannyiunk gondolkodásán, szöveglátásán, irodalomértelmező készségén rajta hagyta a keze nyomát. Mindannyian tőle tanultunk figyelmesen olvasni, kérdezni és válaszolni: sokunknak a középiskolai iro-

dalomoktatás során magunkévá tett rossz reflexeinket kellett elfelejtenünk, miszerint egy szövegnek egy „hivatalos" értelmezése van, és a diák dolga az, hogy ezt megtanulja. Istvánnál a szöveg mindig felfedezésre váró sziget avagy kontinens, terra incognita, egy izgalmas expedíció tárgya volt, és egyedülálló készséggel tudta bevonni a csoport hallgatóit is ebbe a közös gondolkodásba. Nemigen emlékszem arra, hogy a diákok észrevételeit – még a kevésbé releváns vagy érdekes meglátásokat is – ne tudta volna valamiképpen beépíteni a szöveg fokozatosan kibontakozó, apránként feltáruló értelmezésébe, de gondosan ügyelt arra, hogy az általa elképzelt irányba haladjon a beszélgetés, és a végén eljussunk egy olyan felismeréshez, amely legtöbbünk számára új belátáshoz vezetett. Ez a szellemi kaland tette István óráit egyedülállóan izgalmassá, ezért igyekeztünk elolvasni a feladott műveket és minden alkalommal jelen lenni, nem muszájból vagy kötelességtudatból. És ez a közös, a collegiumi angol évfolyamokon átívelő élmény tett mindannyiunkat kivétel nélkül „Géher-tanítvánnyá": mert a magunk egyéni módján mindannyian Géher István prosperói köpenyéből bújtunk elő, és lettünk éretlen, naiv diákokból felnőtt anglisták és amerikanisták.

Irodalomjegyzék

Frank Tibor: Három professzor. Az angol szak kezdetei Budapesten, in Frank Tibor – Károly Krisztina (szerk.): *Az angol tudománya. 125 éves az egyetemi angol szak,* Budapest, ELTE Eötvös, 2013.

Géher István: „East-West Passage" űrlap, n. d.

Szász Imre: *Ménesi út,* Budapest, Magvető, 1987.

Vadon Lehel: Országh László 1907–1984, in Vadon Lehel (szerk.): *Emlékkönyv Országh László tiszteletére,* Eger, Eszterházy Károly Tanárképző Főiskola, 1993.

EGY ÉLETMŰ OLVASÁSA

VOJTINA A PARNASSZUSON

Géher István búcsúverse

Ferencz Győző

2011 őszén egy délután az Anglisztika Tanszék közös tanári szobájában egy borítékot találtam a fachomban. A borítékban egy vers volt, ezzel a dedikációval: „Győzőnek szeretettel ajánlom, István 2011. október". Meglepődtem, új verseinket nem mutattuk meg, igaz, köteteinket mindig dedikáltuk egymásnak. Azonnal átmentem a szobámba, hogy elolvassam. Keserű búcsúvers volt, rossz érzéssel hajtogattam össze a lapot és tettem vissza a borítékba. A következő év júniusában Géher István meghalt; a nyugtalanító érzés azóta sem csökkent. Ami lezáratlan volt kapcsolatunkban, végleg úgy maradt. Mintha tudta volna, hogy így lesz, sok más mellett erről is szól a vers.

Vojtina, innen-onnan

Öcséim, én már ivócimborátok
Nem leszek… Az értelmiségi átok
Méregpoharát egyedül iszom.
De süketülve, oda és viszont,
Értem a szót – hisz én neveltelek
Benneteket. Hogy mivé lettetek,
Az én érdemem is. Vagy az én *saram?*
Pályátok tisztes. És boldogtalan?

Ugyan! Hát ezt lehet tanulni tőlem,
Hogy sáros földön boldogít az érdem?
A pályabér itt csak a *tiszta* semmi.
Ebből tudunk csak önmagunkra lelni.
Lázadni kell? Van, aki meghajolna.
Tapasztaltam ezt, fiúk. Évek óta
Úgy vagyok veletek, hogy nem vagyok…
Elvesztegettem a rám bízatott

Talentumot? Bár mondanátok ellent!
Hogy esőben is felruház – a szellem.
Nem értitek: *hogy?* Pedig meg-megírtam,
Míg gazdátlanul napról napra hordtam
Hümmögés nélkül a lélek-magányt.
Van lelketek. Fellelkesít talán…
(A föld alatt koccinthattok velem.)
A poharamat rátok emelem.

A vers Géher életében nem jelent meg, de a halála után egy évvel kiadott tisztelgő kötet szerkesztői olyan jelentősnek ítélték, hogy a kötet élére tették.[1] Itt azonban már a *Quid est, tanár úr* című háromrészes ciklus első darabja volt, amelyet két további követett: a *Perbeszéd* és a *Ha megírta volna*. A gyűjteményes kötetben is így szerepel.[2]

A kézzel írt ajánlás nekem szólt, de maga a vers többeket szólít meg. Kiket? Számomra nem volt kérdés, kik az „Öcséim", a „fiúk". Kik azok, akikkel együtt ivott, akik ma is (amikor a verset írta) együtt isznak, de már nélküle. Akik egykor tanítványok voltak, majd „tisztes" pályatársak. De elszakadt tőlük, „Úgy vagyok veletek, hogy nem vagyok". Egyedül issza „Az értelmiségi átok / méregpoharát", mert bár a megszólítottaknak van lelkük, ő mégis gazdátlanul hordja a „lélek-magányt".

Mi az értelmiségi átok? Az ivás? Aligha, az nem ismer társadalmi osztálykorlátokat. Talán az, hogy „A pályabér itt csak a *tiszta* semmi"? Vagy hogy nem lehet tudni, lázadás és meghajlás között van-e járható út? Az értelmiségi átok Szókratész sorsa lenne, az igaztalanul megvádolt filozófusé és a fiatalok nevelőjéé, akit a politikusok halálba küldtek? Az ivócimboraságtól a méregivásig húzott ív pompás költői invenció. Az alkohol olyan méreg, amely az életet segít elviselni. A bürök pedig olyan méreg, amely segít az élettől elválni.

Ha szemrehányás szól is a sorokból, legalább annyira erős a fájdalom és a kétely hangja: „Elvesztegettem a rám bízatott // Talentumot?" Sőt, segítséget kér, vagy legalább megerősítést: „Bár mondanátok ellent!" Ha csalódást okoztunk is, magát okolja ezért; ami fokozza bennem a nyugtalanító érzést.

A méregpohár a 2008 és 2012 között írt *Polgár Istók Második ének*ének 34. szakaszában is előkerül, ezúttal „szomszéd", „t. d." kezébe adja, illetve tőle veszi át:

[1] Szlukovényi Katalin – Gyuris Kata – Kállay G. Katalin – Sántháné Gedeon Mária (szerk.): *„úgy se hiába". Emlékezések és tanulmányok a műhelyalapító Géher István tiszteletére*, Budapest, ELTE Eötvös József Collegium Angol-Amerikai Műhely, 2013, 4–5.

[2] Géher István: *Minden minden. Összegyűjtött versek,* Budapest, L'Harmattan – Kossuth Klub, 2019, 379–380.

na most, szomszéd, mit ért neked az ordó,
a megdíjazódás, úgy általában?
istóknak nem sokat… ha boroshordó
lett volna csapon ott a kupolában
most megkínálhatna belőle. olcsó
vigasz? kezében keserű pohár van:
ingyen adták. *resztlije* itt maradt.
kortyolj belé – ha már szomszédja vagy![3]

A monogram feloldása Tandori Dezső, és az évszám alapján a díj, amelyről szó van – mert most is az érdem és elismerés vagy tágabban művészet és hatalom viszonya a versidézet tárgya – a Magyar Köztársasági Érdemrend középkeresztje. A vers kontextusában nem mellékesen a *polgári* tagozat, amelyet Tandori 2009-ben vehetett át. Halála előtt néhány hónappal, 2012. március 15-én Géher maga is megkapta a kitüntetést, azaz nemcsak a keserű pohár alján maradt resztlibe kortyolt, megkapta az egész poharat.

De ránk nem ezt, hanem egy másik méregpoharat ürített. Első olvasáskor biztos voltam benne, hogy a versben az egykori parnasszistákra üríti méregpoharát. Az 1980-as évek elején Géher irodalmi kört szervezett angol tanszéki kollégáiból, akiket így vagy úgy mind a tanítványainak tekintett: Dávidházi Péter, Kúnos László, Nádasdy Ádám, Takács Ferenc és én. Az első üléseken ott volt Tóth Csaba évfolyamtársam, aki angol–történelem szakon végzett, majd a pittsburghi egyetemen kapott történészi állást, és az Egyesült Államokba költözött. Valamivel később Várady Szabolcs is állandó résztvevő lett.[4] Géher lakásán találkoztunk, egy-egy alkalommal Takács Ferencnél, Kúnos Lászlónál, Várady Szabolcsnál, évente hatszor-hétszer, 1983 és 1987 között összesen 31-szer. Később már ritkábban, évente egyszer-kétszer. 1990-től néhányszor Nádasdy Ádámnál jöttünk össze, majd egyszer Takács Ferencnél, 1997-ben még egyszer Nádasdynál, utoljára 2008-ban nálam. 1983 és 2008 között összesen 41 alkalommal tartottunk Parnasszust.

Önképzőkör-szerűen működtünk, minden alkalommal megbeszéltük valamelyikünk munkáját. A verset, prózai művet, fordítást, tanulmányt mindenki előzetesen megkapta, elolvasta, aztán megvitattuk. A társalgás minduntalan kiszámíthatatlan kanyarokat vett, de azért többnyire visszatért az eredeti tárgyhoz.

[3] Uo., 291.

[4] És ő emlékezett meg elsőként a Parnasszusról gyönyörű írásában. Várady Szabolcs: Parnasszus az Attila úton, in Pikli Natália (szerk.): *Kinek teszel milyen hitet – Who to believe expecting what. Ünnepi kötet Géher István 70. születésnapjára*, Budapest, ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet Anglisztika Tanszék, 2010, 20–22.

Nem tudom, ki nevezte el a kört Parnasszusnak, de már az első ülést így írtam be a naptáramba. Persze egyáltalán nem gondoltuk, hogy valamiféle parnasszuson ülnénk, csak élveztük, hogy kéthavonta pár órán át vörösbor és húsos hasé mellett minden mást kikapcsolva arról társaloghatunk, ami szenvedélyesen érdekelt mindannyiunkat. A számok azt mutatják, éveken át kitartott ez a szenvedély. Sajnos azonban nem vezettünk jegyzőkönyvet, hogy mikor kinek milyen munkáját vitattuk meg. Csak emlékezetből tudom felidézni, hogy olykor vendégeket is hívtunk, egy-egy alkalommal eljött Csengery Kristóf, Margócsy István, Rakovszky Zsuzsa, George Szirtes.

A fénykor az 1980-as évek közepe volt, a Kádár-rendszer megereszkedésének furcsa, bizonytalan időszaka. A rendszerváltás idejére a rendszeres találkozók megszűntek. Feszültséget okozott, hogy a nyolcvanas évek végén, amikor könnyebbé vált az írói szervezkedés, Géher szerette volna a nyilvánosság elé vinni a Parnasszust. Mi, többiek nem éreztük ennek szükségét, ami nyilván csalódás volt neki. Sőt, váratlanul ért minket ez a szándék, pont tőle, aki 45 éves koráig volt tanársegéd, ami még az angol tanszék előmenetel iránti általános közömbösségén is túltett, és ezt olyan önironikus méltósággal viselte, ami kiemelt ellen-rangot adott a legalacsonyabb egyetemi titulusnak. Mi éppen azt szerettük a Parnasszusban, hogy önmagunknak, önmagáért csináljuk, „pályabér", „érdem" fel sem merült. Az volt a pályabér és érdem, hogy ott lehetünk. De valami megváltozott, megritkultak az alkalmak. Géher a Duna Körrel lépett szorosabb kapcsolatra, és nemsokára életének egy nehezebb, mondhatnám, válságos korszaka következett. Az angol tanszékről átment az Eötvös József Collegiumba. Ott azonban megalapította, és majdnem egy negyedszázadon át szenvedélyes odaadással működtette az Angol-Amerikai Műhelyt. De mi is, mindannyian pályánkon kisebb-nagyobb fordulatokon mentünk keresztül.

Géhert mélyen foglalkoztatta a teljesítmény fogadtatásának kérdése, ez költészetének egyik visszatérő, számtalan változatban megszólaltatott motívuma lett. Olyan sokszor fogalmazta meg, hogy eredmény és elismerés nincsenek ok-okozati összefüggésben, tehát a legjobb esetben is közömbös világot sztoikus fölénnyel kell szemlélni, hogy ezzel egyértelművé tette, egyáltalán nem tudja elfogadni, hogy a világ ilyen, és nagy erőfeszítésébe kerül magára erőltetnie vállalt sztoicizmusát. Hiszen a társadalom működésének súlyos igazságtalanságát, morális defektusát látta ebben az ellentmondásban, olyan egzisztenciális hibát, amely roncsolja a számára legnemesebb értékeket. Most azonban ránk vetítette a problémát, tőlünk kérdezi, minket is emészt-e, mint őt. De mintha sztoikus tantételét azért szögezné le, hogy ő maga is erőt merítsen belőle: „Pályátok tisztes. És boldogtalan? // Ugyan! Hát ezt lehet tanulni tőlem, / Hogy sáros földön boldogít az érdem?"

Később már nem voltam – vagyok – egészen biztos benne, hogy valóban az összes parnasszistára kiterjed a megszólítás. Megkérdeztem mindegyiküket, egyedül Takács Ferenc kapta meg a verset. Géher azt mondja, hogy a megszólítottak a neveltjei voltak, tanultak tőle. Takács az volt, és Dávidházi és Kúnos is járt szemináriumára. Nádasdy nem, de ő is megmutatta a verseit Géhernek, ebben az értelemben akár őt is kései tanítványai közé számíthatta. Várady Szabolcs azonban nem volt angolszakos, az Európa Könyvkiadóban néhány éven át kollégák voltak Géherrel, ő semmilyen értelemben nem tekinthető tanítványának.

Takács Ferenc szerint a *Vojtina, innen-onnan* az én egyik versemre reagál. 2011. április 2-án Péter Ágnes tanszéki kollégánk kisebb társaságot hívott új lakásába vacsorára, mások mellett Dávidházi Pétert, Takács Ferencet és engem.

Ezt az estét írtam meg az *Ostor csattan az éjszakában* című versben, amely a *2000* című folyóirat 2011. szeptemberi számában jelent meg a 37–41. oldalon.[5] Nem adtam neki a folyóiratból, csak köteteinket cseréltük ki az évtizedek során, igaz, azokat mindig. Lehetséges, hogy mégis Géher kezébe került volna, és szinte azonnal írt rá egy válaszverset? Nem tudom. De a versben Takács Ferenc és én kétségkívül úgy jelenünk meg, mint akiktől nem áll távol, hogy olykor együtt megisznak egy-két pohárral. Vajon lázadás és meghajlás alternatíváinak mérlegelésekor Géher a Péter Ágnes vacsoraasztala feletti vitára utalt? Az este során többek között arról folyt a szó, hogy az autokráciába forduló politikai rendszerben milyen életstratégiákat lehet kialakítani. Elvárható-e, hogy aki nem ért egyet az új autokrata rendszerrel, az egzisztenciális helyzetétől függetlenül ellenálljon, tagadja meg, ha például állását ahhoz kötik, hogy hűségesküt tegyen. Hol húzódik ellenállás és együttműködés határa? Erre utalt volna? Bizonyíték nincs rá, de az egyezés feltűnő.

Géher versében van egy olyan utalás, amelyből kiindulva – alkotói módszerére oly jellemző módon – egész hálórendszert lehet felfejteni. Az allúzió talán leggyakrabban használt poétikai invenciója volt. Általában irodalmi utalásokba kódolja, amit nem mond ki, a szöveg alatti hipertextusba rejti. Az allúziók és hipertextusok kitágítják a szöveg terét, következésképp szemantikáját és értelmezési lehetőségeit. Verseit gyakran kapcsolja össze belső keresztutalásokkal is, amelyek a lírai életmű zárt erőterében vibrálóan többértelmű jelentéseket ütköztetnek.

Első kötetében (*Mondom: szerencséd,* 1981) *Vojtina, messziről* címmel közölt egy verset, amelyet „F. Gy.-nek” dedikációval látott el.

[5] Kötetben lásd Bárány Tibor (szerk.): *Édes hazám. Kortárs közéleti versek*, Budapest, Magvető, 2012, 342–346; Ferencz Győző: *Ma reggel eltűnt a világ. Válogatott és új versek,* Budapest, Gondolat, 2018, 205–212. Géher ezeket a publikációkat már nem láthatta.

Bölcsen, mint kik? Inkább: ahogy tudod.
Ésszel, ha van. Különben, felzetet
mindig találsz. Szükségben gazdagok
vagyunk, öcsém. Közelről kezdheted.
Az ám, a ló! Hogy nem maradt neked
koplalnivaló. És mid nőtt volna tőle?
Sovány koszton kövér emlékezet;
megmondhatom, mert ettem – sülve, főve.
Nincs más: így kell /lovatlanul/ előre
jutnod, lépésben. Azt a szárnyasat
megülheted még; majd, amint erőre
kaptál – akármin. Mindaddig magad
gyalogszerrel se restelld; s hogyha kezdted,
bírd *végig* aztán szusszal /a szonettet/.

Summa: hogy „bölcsen" kezdenéd, megértem.
Csakhát – a lóból *nem* enni sem érdem.[6]

A kötethez fűzött jegyzeteiben részlegesen feloldotta a dedikációt: „Győző; publikált szonettet".[7] A jegyzetapparátus előtt az „1979–" évszám szerepel, ami csak annyit jelez, hogy a jegyzetet 1979 után írta.

A szonett, amelyre utal, 1978 novemberében az *Élet és Irodalom*ban jelent meg az ügyetlen *Véletlenül sem a* címmel.[8] Pár évvel később első kötetemben, amelynek nyitóverse lett, már jobb címet találtam neki: *Hosszú szünet*.[9]

Szeretnék bölcsen kezdeni:
„Amíg idáig eljutottam,
bemocskolódtam egyre jobban."
Vagy, hosszú szünet: „Persze mi,
mi azt se tudtuk, hogy mi az;
fürdőkádról nem is beszélve.
Lóhús, hólé, nem volt kenyér se."
Nem kérdés; de ha *ez* vigasz,
azon kellett volna nevelned –

[6] Géher István: *Mondom: szerencséd*, Budapest, Szépirodalmi, 1981, 78.
[7] Uo., 100.
[8] Ferencz Győző: Véletlenül sem a, *Élet és Irodalom*, XXII. évf., 46. szám, 1978. november 18., 6.
[9] Ferencz Győző: *Ha nem lenne semmi nyom,* Budapest, Kozmosz Könyvek, 1981, 5.

Több mint három éve idáig
jutottam; jobban ez se látszik.
S ha mása (-fele) kevesebbnek:
a vigasz – kérdés! – felemás.
Mint aki temetőt fölás.

Hogy miért Vojtina fűz észrevételeket a vershez, nem szorul különösebb magyarázatra. A magyar irodalomban Arany nyomán ő lett a kezdő költőknek tanácsokat adó idősebb költő alakja. A poétikai leckéket egy legendásan dilettáns költő osztogatja. Hogy Vojtina Mátyás (ahogy többnyire utalnak rá) valóban létezett-e, vagy kitalált alak, bizonytalan. Állítólag Bernát Gáspár humoros író verselgető inasa volt. Bár Szinnyei Ferenc a *Magyar írók élete és munkái*ban külön szócikket szentelt neki, semmiféle életrajzi adatot nem közölt róla.[10] Arany *Vojtina levelei öccséhez* kéziratán még ez a cím szerepelt: *Vojtina Gáspár levelei Andris öccséhez*. Nem tudni, Arany tévedésből használta-e a Gáspár keresztnevet, vagy a fikciós játék része, hogy nem a közismertebb Mátyást, és ha ez utóbbi történt, miért éppen gazdája nevét adta neki. Akárhogy is, a *Pesti Röpívek*ben így jelent meg 1850-ben.[11]

Arany két Vojtina-verset írt, mindkettő, a *Vojtina levelei öccséhez* (1850) és a *Vojtina ars poétikája* (1861) negatív ars poetica, azaz rossz versek írásához ad receptet. A másodikban azonban Vojtina hangja komolyra fordul. A szerepjáték, hogy egy dilettáns versfaragó hangján figurázza ki a dilettáns versfaragókat (illetve egy ponton megszívlelendő tanácsokat adjon a költői igazság kérdésében), mintha a túlzottan magabiztos ítélkezést hárítaná el magától. Vagy legalábbis tréfásan relativizálja. A *Vojtina ars poétikája*ban Arany körülbelül úgy azonosul Vojtinával, ahogyan Bolond Istókkal: önironikusan. A *Vojtina, messziről*ben Géher ezt a hangot imitálja.

De miért messziről küldi kritikáját Vojtina? A válasz életrajzi, a tényeket Géher a kötetben a maga módján feloldja. A ciklusnak, amelyben a vers szerepel, a címe: *Messziről*.[12] Apránként kiderül, hol van: Sir Walter Raleigh Virginiából üzen,[13] *Extra Hungariam: Souvenirs* című versének alcímeiből az is kiderül, hogy Charlottesville-ben, a University of Virginián dolgozik valamin, amivel nehezen halad.

Az 1975/1976-os tanévet itt töltötte. Ekkor harmadéves egyetemista voltam, az előző félévben jártam műfordítás-szemináriumára. De már elsőéves koromban megkerestem fogadóóráján, verseket mutattam neki, amelyeket türelmesen elol-

[10] Szinnyei Ferenc: *Magyar írók élete és munkái,* 14. köt., Budapest, Hornyászky Viktor, 1914, 1132.
[11] *Arany János összes művei,* I. köt., *Kisebb költemények,* Budapest, Akadémiai, 1951, 444.
[12] Géher: *Mondom: szerencséd,* 67.
[13] Uo., 69.

vasott, és részletes véleményt mondott róluk. Kialakult valamiféle tutoriális kapcsolat, amely egyre személyesebbé vált. Kitüntetés volt nekem, hogy felajánlotta, távolléte alatt levelezzünk. Így hát messziről, Charlottesville-ből adott tanácsokat. 1975. október 16-án, első levelemre küldött válaszlevelében ezt írta: „Nemcsak a távolság teszi – bár az is nagyobb, mint szeretném –, hogy ilyen lassan ér ide és fordul vissza a hang: épp egy hónap alatt. Ez bizony beszélgetésnek elég vontatott, nem is szeretem, nem is voltam soha jó levélíró." Levelezésünk kizárólag szakmai jellegű volt, magánéleti kérdéseket nem érintettünk.

1975. október végén, november elején küldtem el neki azt a verset, amelyre a verse reagál. Pontosabban egy kezdetlegesebb változatát. November 11-i válaszában megdicsérte a szonett első nyolc sorát, majd ezt írta: „Kár, hogy a szesztettre már nem futotta ugyanabból a szuflából: a belső rímek fölöslegesek, a gondolati lezárás tisztázatlan és felületes. A »hülye pedagógia« rossz. Tessék odafigyelni: még egy nagy lélegzet […]" (itt újabb biztató szavak következnek). Néhány hónappal később elküldtem egy javított változatot, amelyről 1976. február 10-én küldött bírálatot. Itt már a szesztett első sorát is jónak ítélte, de „A többi még nem valódi. Nagyon erőltesd magad, hogy hova akarsz kilyukadni. Az apa-fiú ellentét így még felületes." A vers utolsó öt sora kétségtelenül javult valamit az előzőhöz képest, de Géher jól látta, hogy még nem találtam meg a végleges befejezést. Az első változat szesztettjében szerepel a „fia", a másodikában a „fiam" szó, ezért joggal gondolhatta, hogy az apámmal vitatkozom, bár valójában vele volt a legkevésbé vitám. Sokkal inkább a hatalomnak valami homályos képzetével, talán gimnáziumi tanáraimmal; sőt, az első változatban a sorkatonai kiképzés élményei is szerepelnek: „edzett fia / katonája lehetnék szenilis fajomnak, / mely felejti, merre visz / a hülye pedagógia." A második változatban pedig szerepel a „nemzet" szó, amelynek az általános elvárások szerint a büszkeségét kellene kivívnom.

Nagy meglepetésemre 1976. április 11-én a levelében ezt olvastam: „Egy ideje őrizek itt valamit, ami téged is illet; elküldöm csatolva." A *Vojtina, messziről* című vers volt, az ajánlás után évszám (1976).

1
Bölcsen, mint kik? Inkább: ahogy tudod.
Ésszel, ha van. Ha nincs, idézetet
mindig találsz. Szükségben gazdagok
vagyunk, öcsém. Akárhol kezdheted.
Az ám, a ló: hogy abból részedet
elkoplalták! S mi lettél volna tőle?
Sovány koszton kövér emlékezet;
megmondhatom, mert ettem: sülve, főve.

Nincs más: így kell (lovatlanul) előre
jutnod, lépésben. Azt a szárnyasat
megülheted még; majd, amint erőre
kaptál – kenyéren. Mindaddig magad
gyalogszerrel se restelld; s hogyha kezdted,
bírd *végig* aztán szusszal (a szonettet).

2
Öcsém, hogy „bölcsen" kezdenéd: megértem.
Csakhát: a lóból *nem*-enni sem érdem.

A kötetében nem ezt a szöveget, hanem átírt változatát közölte. Az ajánlásból elhagyta az évszámot, az eredetileg két számozott rész éléről elhagyta a számokat. Érdekes módon ő a vers oktávját írta át, míg én a szesztettet.

Amikor elolvastam, úgy éreztem, néhány ponton vitatkoznék az értelmezésével. Hiszen nem azt hiányolom, hogy nekem történelmileg nem jutott lóhús, hanem a példabeszédeket sokallom. De ha így értette, arról én tehetek: a korai változatokban, ahogy fel is hívta rá a figyelmemet, valóban tisztázatlan volt, mit akarok mondani. Az 1978-ban átírt végleges változat „[t]öbb mint három éve idáig / jutottam; jobban ez se látszik" ennek a beismerése volt: beláttam, csak annyit mondhatok, hogy ez a vita tisztázhatatlan. Abban persze, hogy „a lóból *nem*-enni sem érdem", Géhernek vitán felül igaza volt. A második részben az „Öcsém" megismétlése az alakuló vers mélyéből a *Vojtina, innen-onnan* „Öcséim" felütését nyomatékosítja, noha a végleges változatban ezt arra cserélte, hogy „Summa".

Nem emlékszem, hogy a *Hosszú szünet* utolsó változatát megmutattam-e neki a megjelenése előtt. De a kötetvégi jegyzet szerint olvasta, noha verse a szonett második változatára reflektál.

A *Vojtina, messziről* szonettjének utolsó sorában még egy utalást elrejtett. Az intés, „hogyha kezdted, / bírd *végig* aztán szusszal (a szonettet)" az én *Rögtön, rögtön befejezem* című szonettemet olvassa a fejemre, amelyben ezt írtam: „Jó lenne befejezni valahogy, / de gyorsan, mert a »szusz« már egyre fogy". Ez a vers jóval levelezésünk után jelent meg nyomtatásban,[14] de még Géher amerikai útja előtt írtam és mutattam meg neki. Ezt a szonettet is a kudarc beismerésével zártam: „próbálom állandóan elterelni / a figyelmet – mindjárt! – s a vége semmi."

Azonban nem szándékom kisajátítani a *Vojtina, innen-onnan*t. Annál is kevésbé, hiszen végül egy háromrészes ciklus egyik darabja lett. A ciklus címe, *Quid*

[14] Vasy Géza (szerk.): *Madárúton. 45 fiatal költő*, Budapest, Kozmosz Könyvek, 1979, 90.

est, tanár úr? az „Öcséim" megszólítást új keretbe helyezi. Talán önmegszólító keretbe, a költő-tanár, sőt, költészettanár talán önmagától kérdezi, hogy „Quid est", ezzel mintegy kétszeresen is eltávolítja a Vojtina szerepjátékával eleve ironikusan kezelt helyzetet.

De további áttételek is lehetségesek. Ilyen mindjárt maga a cím, amely Géher saját *mi van, catullus?* című kötetének CXV. darabját idéz meg: *quid est, catulle?*[15]

> mutathatóid megmutattad. és mi van?
> *a pakliban,* bedobva. járt a szád, kifolyt
> borod, s ha felragyogna csillagod? remek.
> mutathatóid megmutattad. és mi van?

Ez azonban maga is utalás Catullus ugyanezekkel a szavakkal kezdődő, LII. versére:

> Quid est, Catulle? quid moraris emori?
> Sella in curuli struma Nonius sedet,
> per consulatum peierat Vatinius:
> quid est, Catulle? quid moraris emori?[16]

Catullusból az érdemtelen, sőt bűnös politikai előmenetel keserű felháborodást vált ki: minek élni olyan világban, ahol hitvány emberek aljas módszerekkel tudnak érvényesülni? De az önmegszólítással, „quid est", egyben ki is gúnyolja saját méltatlankodását. Géher versének szerkezete követi Catullusét, az első sort ő is megismétli a negyedikben, a kettő között azonban nála nem az érdemtelenül sikeres pályafutások felsorolása áll, hanem saját feltárulkozásának hiábavalósága, az elismerés reménytelensége. A *mi van, catullus?*-ban is önironikus aggályossággal megfogalmazott filológiai jegyzeteket fűzött a versekhez. Ehhez a verséhez ezt:

> „quid est" stb.: a. m. Mi van, Catullus? Catullus: LII, 1. és 4. sor. Idézi: *Mondom: szerencséd,* LX. /„…ni miért akarsz…"/
> 3. sor. Lásd a CXVI költ. 10. sorának jegyzetét.[17]

[15] Géher István: *mi van, catullus?*, Budapest, Szépirodalmi, 1984, 30.

[16] *Catullus versei. Catulli Veronensis liber,* Budapest, Tankönyvkiadó, 1971, 83–84. Devecseri Gábor fordításában: „Mi az, Catullus, élni mért nem akarsz tovább? / Tisztsége van már Strume Noniusnak is, / Vatinius lesz consulunk, mindent igér: / mi az, Catullus, élni mért nem akarsz tovább?" *Caius Valerius Catullus összes versei,* Budapest, Magyar Helikon, 1967, 38.

[17] Géher: *mi van, catullus?*, 64.

Megadja tehát a catullusi hipertextust, utal rá, hogy a keretsorokat előző kötetében már felhasználta. De töredékbe rejtve: „…ni miért akarsz". A hiányos idézet kiegészítése valószínűleg az, hogy „meghalni miért akarsz", ami megfelel a latin eredetinek. (Amely szó szerint: „miért várod a halált".) És elhelyez még egy belső utalást, a kötet következő, *catullus jegyzete: hamlet aranynak törleszt* című versének 10. sorához fűzött jegyzetére. Ez a vers is az életstratégiákkal foglalkozik, a hallgatás és beszéd, a költő és tudós, a hős és családapa szerepei közötti egyensúlyozással, és azzal, hogy a „pálya" nyomán járó „bér" nem „babér". A 9. sorban azt kérdezi: „vagyunk a törvény?" Erre válaszol a vers utolsó, 10. sora: „törvényesülhetnékem nem kitörném".[18] A jegyzet szerint ennek „Valószínűsége /törttel kifejezve:/ V= k/I".[19] Ahol a V valószínűleg a valószínűséget jelenti, de az egyenlet másik oldalát nem tudom feloldani, azaz a talányos verssort az engimatikus egyenlet úgy magyarázza, hogy értelmét – legalábbis előlem – még jobban elrejti.

A referenciaháló egyre szerteágazóbb, *Vojtina* Aranya mellett a *Hamlet*et fordító Arany, így Shakespeare és persze Catullus is megjelenik. Mindannyian a világgal kialakítandó viszony megoldhatatlanságával szembesülnek.

A ciklus második darabja a Takács Ferencre és rám biztosan, de valószínűleg az összes parnasszistára ürített méregpohár motívumát folytatja és értelmezi át. És tovább bonyolódik a háló, hiszen a megidézett Szókratész és daimónja mögött ott van Platón és talán Xenophón szövege is.[20]

2. Perbeszéd

A daimon, mondja Szókratész,
kezében a bürökpohárral,
az tudja, miért halsz, minek élsz:
öröklétedet elhiszi, rád vall.[21]

Szókratész védőbeszéde, ahogy a magyar fordítások nevezik, itt perbeszéd lett. Géher valóban perben állt a világgal, úgy érezte, a játékszabályokat kénytelen betartani, mert rákényszerítették, sőt, túszul ejtették, hiszen gondoskodnia kell a családjáról, el kell látnia munkáját, amelynek része a rábízott fiatalok szellemi irányítása. De azonosulni nem tud vele, kihasználni végképp nem hajlandó. Vállalt sztoicizmusa ennek a pernek egyoldalú lezárási kísérlete volt. Ebben a versben

[18] Uo., 30.
[19] Uo., 64.
[20] Xenophón: Szókratész védőbeszéde bírái előtt, in uő: *Emlékeim Szókratészről,* ford. Németh György, Budapest, Európa, 1986, 189–190.
[21] Géher: *Minden minden,* 380.

már nagyon magasra helyezi nézőpontját. A halálba tartó Szókratészt idézi, aki még tanítványai között van, de már messziről tekint életproblémájára. Nem egyértelmű, hogy ki beszél kihez. Továbbra is a költő-tanár tanítványaihoz, mint a ciklus első részében, vagy önmagához, és ezen keresztül általában az olvasóhoz?

Szókratész daimónja, akár természetfeletti, isteni jelenségnek, vallási értelemben őrangyalnak, akár lélektani értelemben a tudatnak, belső hangnak, a tudattalannak vagy a felettes Énnek értelmezzük, a létezés értelmét közvetíti. Platón *Phaidón*jában Szókratész halála előtt a lélek halhatatlanságáról beszél tanítványainak: „És azt mondják, hogy minden egyes meghaltat a saját daimónja, akinek már életében osztályrészéül jutott, igyekszik arra a helyre vezetni, ahonnan az összegyűltek, miután átestek az ítéleten, a Hádészba vándorolnak."[22] Tanácsai már arra vonatkoznak, hogy „ha a lélek halhatatlan, nem csupán ezzel az idővel kell törődni, amit életnek nevezünk, hanem az egésszel, és feltehetően súlyos veszéllyel jár, ha valaki elhanyagolja".[23] A daimón Szókratész szerint valóban „rávall" az emberre, hiszen aszerint kíséri kijelölt lakóhelyére a Hádészban, hogy a lélek tisztátalan-e vagy tiszta.[24]

A szó – „rávall" – Géher első kötetének LII. számú, *Átvitel* című versében is szerepel, amikor a hazaérkező Odüsszeusz elrejti zsákmányait, mert tart tőle, hogy idő előtt leleplezhetik:

Vagy itt, vagy most.
A köd még eltakarta,
melyik *melyik*. csak ennyi: partravetve,
tengeren-innen. Addig is, tanácsos
más lenni máshol. Rávallhat halomban
a zsákmány. Azzal, hogy kevés? Utasnak,
rángatni: limlom. Veszt/eg/el nyerésben;
isteni húzás:
/Olvasom: Homérosz,
Od., XIII; ülve asztalomnál,
elváltozás előtt-után, betöltöm
távollétem hiányát. Összeér
ősz, nyár; kihullat. Kit: ki tudja?/
koldus
göncébe bújt, önként. helyét kiszabták
köz/el/ben, elhevert „a fehér fogu *disz-*[25]

[22] Platón: Phaidón, in *Platón összes művei,* I. köt., ford. Kerényi Grácia, Budapest, Európa, 1984, 1104–1105.
[23] Uo., 1104.
[24] Uo., 1105.
[25] Géher: *Mondom: szerencséd,* 80

Az „átvitel", az „eltávozás" ebben a versében még az újrakezdés lehetőségét, a földi hazatérés esélyeit mérlegeli. De a „távollét hiánya", és hogy „Összeér / ősz, nyár; kihullat", mintha a szókratészi tanács jegyében az egészre figyelne. A kötetvégi jegyzet nem oldja fel az utolsó sor megkezdett és befejezetlenül hagyott idézetét (amely egyébként nem a XIII., hanem a XIV. énekben van): Odüsszeusz felismerhetetlenné változtatott külsővel régi kondásánál keres szállást. Miután elfogyasztották a feláldozott disznót, „ment lepihenni az ólhoz, ahol Boreász dühe ellen / mind a fehérfogu disznót öblös szikla takarta".[26] Géher rejtett utalása a rejtőzködésről, a kivárásról szól. Kiküzdött életstratégiájáról: úgy lenni otthon, hogy az állandó veszélyérzetet percig se feledje, mert így tudja óvni, menteni kincseit a jobb időkre.

Nem gondolom, hogy az *Átvitel*ben előforduló „rávall" szándékos allúzió lenne, talán csak Géher lírájának sűrű szövetét jellemzi, hogy a vers a *Mondom: szerencséd*ben épp az LII-es számot viseli, amely a *mi van, catullus*ban hivatkozott *Quid est, Catulle* hagyományos számozása Catullus életművében.

A *Quid est, tanár úr?* harmadik darabja a Szókratész halálával foglalkozó motívumot folytatja. Ebben is megszólítja tanítványait, mint az első részben Vojtina, de itt mintha minden egykori tanítványához beszélne. A szerepjáték folytatódik, de elmosódik a határ, ki beszél kihez. Valószínűleg Géher és Szókratész egymásba modulált hangján halljuk utolsó üzenetüket:

3. Ha megírta volna

Minek álltok itt meghatottan,
akiket tanítottam? Áldozzatok kakast
értem –
A félelmet nem érzem,
csak azt, hogy hidegedik a lábam…
Rátok kukorékolok hajnaltájban.[27]

A vers azt a jelenetet idézi fel, amikor Platón *Phaidón*jában a méregpoharat kiürítő, haldokló Szókratészt körülveszik tanítványai. Szókratész elutasítja a meghatott gyászt, hiszen ebben az utolsó társalgásban éppen a lélek halhatatlanságáról győzi meg tanítványait. Géher ezt az érvelést két sorba tömöríti, előbb azt mondja, hogy nem érez félelmet (ez a tudati – vagy lelki – rész), viszont érzi, hogy

[26] Homérosz: *Odüsszeia. Homéroszi költemények,* ford. Devecseri Gábor, Budapest, Magyar Helikon, 1971, 229.
[27] Géher: *Minden minden,* 380.

a lába kihűl (azaz a meghalás fizikai folyamat). A kakasáldozat, amelyre felszólítja tanítványait (Platónnál Kritónt kéri meg rá), szintén a lélek örökkévalóságára utal. Szókratész utolsó szavai voltak ezek: „egy kakassal tartozunk Aszklépiosznak".[28] Aszklépiosz a gyógyulás istene volt; a halál eszerint kigyógyulás az életből, ezért kell az istennek köszönetet mondani az áldozattal. Mert a halál nem a lélek halála, Géher szelleme hajnalban kakaskukorékolás formájában tér vissza: „Rátok kukorékolok hajnaltájban", mondja csúfondárosan fenyegetőzve. Visszatér, és felébreszti tanítványait. Továbbra is rajtuk tartja lelki szemeit.

Van azonban a kakaskukorékolásnak egy másik lehetséges kontextusa is. Az utolsó vacsorán Jézus a hűségét bizonygató Péternek ezt mondta: „Mondom neked, Péter, mielőtt ma megszólal a kakas, háromszor letagadod, hogy ismersz engem." (Lk 22,34)[29] Hogy Lukács evangéliuma releváns utalás, a *Polgár Istók Második második éneké*nek 17. szakasza támasztja alá:

> *hitetlen* volnék? ez így nem igaz.
> szókratész mondja: „daimón" van velem.
> démon vagy szentlélek: nem ugyanaz?[30]

Hogy semmi félreértés ne maradjon, az előző, 16. szakaszban Géher felsorolja főbb szerepjátékait:

> igen, istók, a vén imperszonátor,
> aki shakespeare volt, catullus, arany[31]

Géher ezekben a versekben olyan zárt allúziós rendszert hozott létre, amely alkalmat adott a visszatekintő számvetésre. Egyre szélesebbre vont és egyre mélyebbre eresztett utaláshálójának minden eleme – Arany-Vojtina-Bolond Istók, Catullus, Homérosz-Odüsszeusz, Platón-Szókratész, Shakespeare-Hamlet és Tandori Dezső – ugyanazt a kérdést járja körül, példáikban fogódzót keres, hogy milyen életfilozófiát, életstratégiát alakítson ki egy olyan világban, amelynek működése ellentétes az ő értékszemléletével. Költői és tanári szerepét abban látja, hogy megvédje a külvilág által folyamatosan fenyegetett emberi értékeket. Erről a felelősségéről és ennek a felelősségnek törékeny, gyakran megalázott méltóságáról beszél kivételes költői erudícióval.

Élete végén írt súlyos búcsúversében csalódott szarkazmussal szólítja meg barátait, de iróniába csomagolt szavain átüt a nehezen viselt magány. A *Vojtina,*

[28] Platón: *Phaidón,* 1118.
[29] *Újszövetség,* ford. Simon Tamás László, Pannonhalmi Főapátság, 2015, 294.
[30] Géher: *Minden minden,* 285.
[31] Uo.

innen-onnan, ez a méregpohárral a kezében ránk, egykori parnasszistákra mondott tószt fájdalmas, kiábrándult, keserű viccnek tűnhet. Szókratész megidézése a ciklus második és harmadik darabjában azonban módosítja a vers jelentését. Bár ivócimboránk itt a földön nem lehet, a halállal, mondja, nincs vége a kapcsolatunknak. Nincs mit gyászolni, hiszen daimónjaink majd egymás mellé vezetnek minket. Addig is, mint a gyógyító halál istenének bemutatott áldozati kakas, visszajár.

Csakhogy miről kukorékol ez a kakas? Háromszori megtagadásról? Árulásról? Arról, hogy csalódott bennünk? És csalódnia kellett önmagában is? Nyugtalanító vers, nehéz szembenézni azzal, amit nem mond ki.

Irodalomjegyzék

Arany János: *Arany János összes művei,* 1. köt., *Kisebb költemények,* Budapest, Akadémiai, 1951.

Caius Valerius Catullus összes versei, ford. Devecseri Gábor, Budapest, Magyar Helikon, 1967.

Catullus versei. Catulli Veronensis liber, Budapest, Tankönyvkiadó, 1971.

Ferencz Győző: Véletlenül sem a, *Élet és Irodalom*, XXII. évf., 46. szám, 1978. november 18., 6.

Ferencz Győző: Rögtön, rögtön befejezem, in Vasy Géza (szerk.): *Madárúton. 45 fiatal költő*, Budapest, Kozmosz Könyvek, 1979, 90.

Ferencz Győző: *Ha nem lenne semmi nyom,* Budapest, Kozmosz Könyvek, 1981.

Ferencz Győző: Ostor csattan az éjszakában, *2000*, XXIII. évf., 2011/9, 37–41.

Ferencz Győző: Ostor csattan az éjszakában, in Bárány Tibor (szerk.): *Édes hazám. Kortárs közéleti versek*, Budapest, Magvető, 2012, 342–346.

Ferencz Győző: *Ma reggel eltűnt a világ. Válogatott és új versek,* Budapest, Gondolat, 2018.

Géher István: *Mondom: szerencséd*, Budapest, Szépirodalmi, 1981.

Géher István: *mi van, catullus?*, Budapest, Szépirodalmi, 1984.

Géher István: *Minden minden. Összegyűjtött versek,* Budapest, L'Harmattan – Kossuth Klub, 2019.

Homérosz: *Odüsszeia. Homéroszi költemények,* ford. Devecseri Gábor, Budapest, Magyar Helikon, 1971.

Platón: Phaidón, in *Platón összes művei,* 1. köt., ford. Kerényi Grácia, Budapest, Európa, 1984, 1104–1105.

Szinnyei Ferenc: *Magyar írók élete és munkái,* 14. köt., Budapest, Hornyászky Viktor, 1914.

Szlukovényi Katalin – Gyuris Kata – Kállay G. Katalin – Sántháné Gedeon Mária (szerk.): *„úgyse hiába". Emlékezések és tanulmányok a műhelyalapító Géher István tiszteletére*, Budapest, ELTE Eötvös József Collegium Angol-Amerikai Műhely, 2013.

Újszövetség, ford. Simon Tamás László, Pannonhalmi Főapátság, 2015.

Várady Szabolcs: Parnasszus az Attila úton, in Pikli Natália (szerk.): *Kinek teszel milyen hitet – Who to believe expecting what. Ünnepi kötet Géher István 70. születésnapjára*, Budapest, ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet Anglisztika Tanszék, 2010, 20–22.

Xenophón: Szókratész védőbeszéde bírái előtt, in Xenophón: *Emlékeim Szókratészről,* ford. Németh György, Budapest, Európa, 1986, 189–190.

GÉHER ISTVÁNRÓL – VISSZATEKINTÉS

Mesterházi Mónika

Furcsa fénytörése van annak, ha az ember az élete különböző pontjain tekint egy olyan életműre, amelynek nagyon jellegzetesen életkorokhoz (is) köthető korszakai vannak – hozzáidősödve olvassa újra (sokadszorra) olyasvalaki verseit, akit ráadásul személyesen is, több szerepében, és amennyire lehetett, szerepein innen is ismert. Írásom emiatt személyesebb a tanulmányoknál, és néha talán az alkotáslélektan terepére kalandozik.

Amikor egyetemista koromban megismertem Géher Istvánt mint tanárt, nagyon hamar olvastam a verseit is, az addigra már megjelent *Mondom: szerencséd*et (1981) és a *mi van, catullus*t (1984). Ebben a két kötetben a Géher-féle magatartásforma, illetve magatartás és forma olyan fontos elemeit találtam, amelyek a mai napig meghatározzák, amit versről és viselkedésről gondolok. Egy élhető magánvilág atmoszférája volt meg benne, levegős függetlenség és mások felé figyelés, intellektuális játékkedv, szerelem és önérzet. Magyar és világirodalom, klasszikusok és kortársak. A *Mondom: szerencséd* az általa összeállított (és életében megjelent) kötetek közül az egyetlen, különálló versekből építkező kötete Géhernek, jellemzően rövid, ritkábban félhosszú versek ezek, a *Fu supra noi richiuso* című szerelmes vers kivételével. A későbbiekben mindig egy egész kötetre való feladatot tűzött maga elé, hogy ihletét helyhez kösse, és az egyéb szellemi feladatok között a versírásra is találjon időt.

A *catullus*ban a római költő által használt verstani formákra ír jóval köznyelvibb hangú, hosszabb (félhosszú) verseket („most már **más**fajta verseket nem írok, // **mint** / folytatólag: régen? még? / nem írtam").[1] Az első kötet számozott verseit folytatja 116-ig: ennyi verse maradt fenn Catullusnak. A sebzett önérzet szenvedélye fűti: „égő sérelemmel / világíthatnék, más vakoknak, olcsón. / gyertyát se tartok";[2] a külvilágtól szerzett sérelmeken a privát szféra versbe emelé-

[1] Géher István: lxv történeti helyét segít térképre rajzolni, in uő: *Minden minden. Összegyűjtött versek,* Budapest, L'Harmattan – Kossuth Klub, 2019, 73.

[2] lxiv arany jegyzete: catullus hamlettől kölcsönöz, in uo., 73.

sével és humorral emelkedik fölül: „akkor meg mit izélek? csapkodok itten? a hűhó: / cím-ellen-kórság. lelkem ilyen kicsinyes?”.[3]

Sűrű szövetű versek ezek, a vers beszélője egyrészt sebezhetőnek láttatja magát, másrészt erősnek is: kulcsfogalmak itt talán az önreflexió, a lázadás, az integritás. Mindkét kötetet a tudós költészetre utaló jegyzetek zárják (ami persze *tongue-in-cheek* gesztus, nesze-nektek). Hogy az életrajzi elemek jelenlétét hogy kell érteni, azt Nádasdy Ádám írta meg emlékversében:

> A szemérem, az mint a katapult,
> kilő magasra, a jelen fölé,
> nehogy meglátsszanak a részletek.
> Ott aztán megmutatja mindenét.[4]

*

Hosszú szünet után, 1996-ban jelent meg az *Anakreóni dalok*. Géher ebben a kötetben elhagyja a tudós költészet nehézkesebb elemeit, visszatér a rövid formához, sőt a dalformához. Az anakreóni verssorok, strófák zeneileg könnyen megjegyezhetők, jól mondhatók. Anakreón jelmezében lehetőséget teremt magának, hogy előre tekintsen az öregkorra (ötvenhat éves, öregebbnek ábrázolja magát, mint amilyen), és a valóság és a fikció közti térben teret hagy az önreflexióra.

A kötet témák szerint ciklusokba rendeződik – mostanában egyre inkább úgy érzem, hogy nem a témáira és a maga elé tűzött célokra érdemes figyelni, mert sokkal izgalmasabb maga a költői anyag, amivel kitölti, belakja a keretet. De azért nézzük. Átveszi az anakreóni toposzokat: megnézi magát a tükörben („a halánték deres immár” mintájára), szembenéz a halállal „a halálba magad indulsz”, „itt a halál?” (szeretett családtagé), és ezekkel szemben a fiatal életekben keres menedéket („Égetnek fiatal szemek…”), bort iszik és bokákat néz a megteremtett szerepben. Ehhez jönnek még a saját szerepek, tanár, műhelyszervező, szerelmes költő, apa (nagyapa), városlakó. Témái közül a gyerekei – kortársaim – életét „tárgyaló” ciklusok kifejezetten zavartak, zavarba ejtettek, amikor frissen olvastam a könyvet, és ezzel így is maradtam. A társadalmi-politikai közérzetversek viszont élesek és pontosak:

[3] cxi, in uo., 96.

[4] Nádasdy Ádám: Majd csak nagyon sokára, in Szlukovényi Katalin – Gyuris Kata – Kállay G. Katalin – Sántháné Gedeon Mária (szerk.): *„úgyse hiába”. Emlékezések és tanulmányok a műhelyalapító Géher István tiszteletére*, Budapest, ELTE Eötvös József Collegium Angol-Amerikai Műhely, 2013, 101.

Mint légy a levesben,
vergődik az ember,
hörpöl vagy okádik,
s végül belefullad.[5]

Mint írja:

aki ismer, meglepődik:
nem ilyet várt volna tőlem.
Gyere, ismeretlen, olvasd,
amit írtam! Azt szeretném,
ha magadban mondogatnád.[6]

Mindkettőben igaza lett, a régi olvasó „nem ilyet várt volna", aztán mégis egyre többször mondogatta magában Géher anakreóni sorait. Egészében mégis úgy gondolom, hogy ez a szerep a megkonstruált személyiségnek (hogy saját szavát fordítsam vele szembe) „önengedékeny" lehetőségeket ad. Saját korábbi énje ellen lázad vagy lázong, a belső rend ellen is (kicsit mámoros lázadással).

*

A következő három könyv több szempontból egységet alkot. Egyrészt visszatérnek az ötös, rímes jambusok (szonettek, szonettek alexandrin-zárlattal, illetve jambikus nyolcsorosok). Másrészt a költő új feladatot tűz maga elé: az 1997-es *„…Hol az a látvány? …"* tizenöt versében a címek a *Hamlet* temetőkert-jelenetéből vett rövid idézetekkel evokálják az elmúlás témáját, az *„…Új folyam…"*-ban (1998) pedig az évszakok rendjét követi, a természet körforgásából, pusztulásból és megújulásból keresi az ihletet, és továbbra is az irodalomból: mindig valamilyen vendégszövegre rájátszva írja a verseket, mindig tizenötöt. Az *Esztendők éve* (2002) szövegszervezés szempontjából egyszerűbb, egy-egy emlékkép hívja elő az egyes verseket, viszont egy éven át minden héten megír belőlük egyet.

Az *Anakreón*hoz képest az igazi váltás az, hogy a vers beszélője a személyes én hangján szólal meg, hol első, hol második, hol harmadik személyben. Az *Esztendők éve* egyik verse el is játszik ezzel: apróbb módosításokkal mindhárom személyben olvashatjuk, a személyestől az önmegszólítón át a kívülről nézett harmadik személyig. Vagyis nem a nyelvtani személy a lényeges, és voltaképp az életrajzi személyesség is ahhoz szükséges (és annál többet nem árul el), hogy a verset író személyiség

[5] Mint légy a levesben… (58), in Géher: *Minden minden*, 146.
[6] Aki ismer… (21), in Géher: *Minden minden,* 139.

megmutatkozzon. Az én (lelki) tájai jelennek meg a szövegekben („lelked mélye természeti látvány"), és olvasóként is könnyebb azonosulni a beszélő hanggal.

A *„…Hol az a látvány? …"* versei csak idézik az elmúlás témáját, valójában egy-egy szonettben a kapcsolatait tekinti át a költő; „megindult / valami",[7] amit többféleképp is lehet érteni, de úgy is, hogy az *Anakreón* kötettől már folyamatosan ír, nagyobb kihagyások nélkül. A versek a vallomásos költészet őszinteségével szólnak, természetes dikcióval: „hogy öregeszem, nehezebb elviselnem, / mint ahogy elképzeltem valaha: / hogy a korhoz hozzászokik a lelkem".[8] Az epilógusban tiszta emelkedett hangon zárja a kötetet:

nagyközönsége: mind a többi néma,
akik már nem beszélnek, úgy beszélnek…
bár nekem még meg kell szólalni néha,
szavaimat átengedem a szélnek:
hogy vigye el, fel – amíg idelent
látványommá meg nem kövül a *csend*.[9]

Az *„…Új folyam…"* (1998) első verse a megkövülés helyett a versbeszéd természetes áradásával indul.

micsoda beszéd? félév – s már kiárad,
hömpölyget lombkoronát, tetemet,
mossa a partot, s ami rajta száradt,
beszívja magába, levet ereszt
a gát alá, lazítja, átszivárog
a réseken, kő kövön nem marad,
ha csábítják sustorgó vallomások:
ilyen vizen hajózni nem szabad.[10]

Valamelyest visszatér a *poeta doctus*, aki hátul *Jegyzetek*ben adja meg, hogy a szonetteket milyen módszer szerint írta, milyen sorokat épített bele honnan (korábbi verssorokat, a *Hamlet* temetőjelenetének mondattöredékeit, klasszikus versek foszlányait, a korábbi ciklusok egy-egy sorát) – az olvasó megteheti, hogy ezeket sorra megkeresi és összeveti, de sokkal fontosabb a hang telt áradása (valóban ikonikusan, a címnek, a vízmetaforának megfelelően). Gazdag anyag ez,

[7] „…Ha beléláthatnánk…", in Géher: *Minden minden,* 159.
[8] „…Köz temető-hely megengedett…", in Géher: *Minden minden,* 165.
[9] „…A többi, néma…", in Géher: *Minden minden,* 166.
[10] „…a víz a leggonoszabb…", Géher: *Minden minden,* 169.

sebezhetően megmutatkozik a lélek, egy alig sejtetett fellángolás bűntudatával, de valójában inkább az írás mámorával, amit a kötet végéig fenn tud tartani:

habok játszottak kövekkel. velem
nem történt semmi rossz, csak szembenéztem
megint a látvánnyal: az életem
(a szél, a víz – a magasban, a mélyben)
mint színjáték: a gerincen, a parton
végigfutott a történet, lehet
jó vége is, a csend, ezt kell akarnom,
a tiszta semmit…[11]

Az *Esztendők éve* (2002) hetente írt versei (kétszer nyolcsoros strófák) a jelenből a múlt felé fordulnak, tisztán, tömören villantanak fel egy-egy valóságos vagy lírai fényképet és mindazt a hangulati elemet, amit felidéz. Nincsenek témák és szerepek, csak tiszta költészet, különálló élményekből áll össze az életanyag, család, gyerekek, barátok, sorsok, kimondás és titok. Ihletadó forrásai közé tartozik Seamus Heaney *Tisztások* ciklusa is (ahol az ír költő a gyerekkorának, a szüleinek állít emléket). Azt hiszem, Heaney tartózkodó vallomásossága az 1997-ben megjelent *Különös gyümölcs* kötet számára fordított szonettekben közel állt Géher alkatához.

*

A személyes-lelki merülés után Géher a *Polgár Istók* két énekében a belvilágból a külvilág felé fordul (mint az *Anakreóni dalok* közéleti ciklusában), és a társadalomban kívánja meghatározni a helyét, Arany János *Bolond Istók*-alakjába, annak népi helyett polgári változatába bújva. Az *Első ének*ben (2003–2007) Istók a harmadik személybe kivetített, hol humorral, hol inkább (ön)iróniával ábrázolt életrajzi figura, aki felmenőivel együtt lép színre az Arany-féle byroni strófákban, voltaképp kétszeresen is idézőjelbe téve, és őrá reflektál első személyben a narrátor, bár talán ez a narrátor is inkább szerep, és csak néha azonos a verseket író személyiséggel (akinek a megjelenésében az olvasó reménykedik). Itt tehát az iróniáról is hamarosan szót kell ejteni.

A kiindulás a polgári háttér: „jöjjön hát istók! értelemszerűen / bolond, mert itt él, sőt értelmiségi / pályát fut be": „mintapolgár", de a jelenben értékrendjével együtt elszigetelődik: „a közhely színpadán én helyet nem találok – / balról a

[11] „…jóban rosszban…", in Géher: *Minden minden,* 189.

veteránok, jobbról a polgárok".[12] Derűs humorral kezdődik, de aztán elkomolyodik a hang: a narráció a gyerekkorral folytatódik, családtörténettel, amelyben szót kell ejteni az úri világról, a létezett vagy nem létezett idillről, ahogy a szülők fiatalon táncoltak a verandán, és a viszolygásról is: „mért rémít el a társadalmi osztály, / amiből vétettem, ami vagyok?",[13] a civil, vagyis hagyományos értelemben polgár módra viselkedő apáról, aki a zsidótörvények ellenére „(ki)tüntetőleg" kezet fog származása miatt üldözött kollégájával. Nekem érdekes módon újraolvasva nem tetszik már ez a megfogalmazás, hogy a „kedélyes, precízen tohonya / tömeggyilkolás: osztály-öngyilkosság / volt",[14] holott korábban (majdnem) ugyanerről a két sorról leírtam: „nem olvastam groteszkségében is pontosabb, axiomatikusabb meghatározását a holocaustnak a többségi társadalom szemszögéből, mint a komolyra forduló 18. strófában: »rég tudja: a precízen tohonya / tömeggyilkosság osztály-öngyilkosság / volt«." A groteszket most is érzem, de hozzá valami lekerekítést is. Nyilván az én ízlésem változott, későbbi olvasmányaim hatására. A verses regény a holokauszttól a kitelepítésen át a személyesebb élet terepén folytatódik, némileg megkönnyebbülve: „Hogy ellúdtalpasul / a versmondat! miért terhelte rám / az ihlet ezt a túlsúlyt?"[15]

„Istók" életének elbeszélt hányattatásai között mind sűrűbben jelenik meg a fájdalom és a keserűség, hogy „költő- / nek nem jegyzik", és ehhez járul némi vagdalkozás sikeresebb pályatársak ellen. Az irónia itt nem használ, nem jó érzés olvasni, és a költő régi híve a narrátornak drukkol, hogy lázadjon fel a szerepe ellen: „azért ilyen keserű nem vagyok, / nem muszáj tudnom, hogy leírtak-e", „mondd már meg istók: mit akarsz te tőlem? / hogy panaszoljam sérelmeimet?" – ahogy még a könyv elején kérdi: „és nekem mi bajom van? az a baj, / hogy most sem vagyok azonos magammal".[16]

A posztumusz megjelent *Második ének* (2008–2012) elevenebb hangon kezdődik, és a visszatekintés helyett előre néz, öregség és a halál felé, helyenként megrendítő haláltudattal. Szót ejt a politikáról („a közgyalázat engem is goromba / kézzel taszít a piactérre: állj ki!"),[17] de erősebb a befelé fordulás: „a testi méreg lelket önt belé: / hogy elinduljon – önmaga felé".[18] Szikárabb és rezignáltabb a hang itt, mint az első részben, és a „megkettőzött tudat" sem idegeníti el annyira „Istókot" (az olvasótól), mint a korábbi énekben. Megszólal az a hang is, amit vártunk:

[12] Polgár Istók: Első ének, in Géher: *Minden minden,* 246, 249.
[13] Uo., 250.
[14] Uo., 251.
[15] Uo., 252.
[16] Uo., 266, 272, 249.
[17] Polgár Istók: Második ének, in Géher: *Minden minden*, 284.
[18] Uo., 286.

istók búsong: búbánatát unom.
az önsajnálkozás nem érdekes
egy idő után. elhangolt húron
sem. legyen ironikus, szellemes –
emelkedjen felül a fájdalom
hangzavarán! a vers-zene nem ez…
de hogy *emelje* hangját, ha lenyomja
zenétlen idejének néma súlya?[19]

És szép az utolsó stanza is („feltámadni öreg korban nehéz. / nehezemre esik szöveget írni. […] – hiszen / még *kihajózhat* – de melyik vizen?").[20] A *Második ének* Istókja szerethető, élő és halandó alak.

*

A *Polgár Istók Második ének*én kívül még egy előkészített és lezárt kötetet hagyott hátra Géher, *Sötét-világos* címen. Itt (bár a szövegeket részben párhuzamosan írta az *Istók*kal) szakít a szerepekkel, rövid, zárt formákban ír, az első ciklusban haikuban. A *Haiku-napló* (2009–2011) – műfajából adódóan is – tömör, képszerű, egynemű (bár egymást folytató vagy egymással ellentétes) darabokból áll.

(Vigyázz, ez más, ez
távoli vers! Szavalnád
„lebegve" mégis?)[21]

Egyenként érdemes őket ízlelgetni, mivel meg kell adni nekik azt az időt, amit magukba sűrítenek, legszívesebben csak számokat idéznék (mint amikor a bolondok viccet mesélnek): 23, 31, 33, 38, 63, 111.

A 2011-es *Árnyjáték*-ciklus versei a szerelem, a felkavarodás, a megidézett szenvedés és a halál témájára írt szövegek, epigrammában, szonettben, görög strófában és szabadversben – méghozzá erős versek, nem szerepnek tűnnek, annál mélyebbre mennek, hiába idézi meg Géher Catullust, Berzsenyit és Balassit. Mintha a *Polgár Istók* ellentéte lenne: nem kitűzött témák, inkább eltitkolandók, de valódi intenzitással, ahogy a vallomásos versekben szokás, és valódi tétlel – ahogy szerzőjük mindig is várta a verstől –, hiszen tudja, hogy valódi fájdalmat is okoz.

A következő ciklus – *Beszéld el ezt még. Ideadallam (Versekre versek, 2011)* – ennek az érzésnek a túloldala, ha jól olvasom. Széttartó, többekhez szóló szövegek, hűségről, tanárságról, mesterségről.

[19] Uo., 306.
[20] Uo., 311.
[21] Géher: *Minden minden*, 315.

Ugyan! Hát azt lehet tanulni tőlem,
Hogy sáros földön boldogít az érdem?
A pályabér itt csak a *tiszta* semmi.
Ebből tudunk csak önmagunkra lelni.[22]

A kurziválás (Arany állandó kelléke) humorral erősíti meg az értelmiségi önérzetet.

Az *Alkalmazott mitológia (Palimpszesztek 2012)* szellemes, tömör észrevételeket sűrít: a palimpszeszt jelentése alapján a régi pergamenről „kikaparva" szerepel a mitológiai-irodalmi utalás, újként „ráírva" a saját tapasztalat, nagyon enigmatikusan. Költőalakokat idéz meg, mintha Arany, Nagy László, Nemes Nagy Ágnes, Weöres és Pilinszky állnának őrt az utolsó ideje fölött.

Az utolsó ciklus, a *Dalban elbeszélve (Négysoros napló, 2012)* mindinkább a halál közele, fizikai gyengeség, apró dolgokra rezzen a lélek, és enigmatikusabbak-zártabbak a négysorosok.

Nehezebb a hátrahagyott versekről beszélni – *Múlnak az évek 1960–2012 (korai és alkalmi versek, kötetbe nem rendezett költemények)* –, még mindig nem elég nagy a távlat, több a ki nem bontandó titok, és valószínűleg még sokáig fogom olvasni és újraolvasni őket. Hiszen ezzel zárja a hátrahagyott kötetet:

Multaque pars

ha elmentem, veletek maradok,
hogy ezután is olvashassatok
belőlem. kár a polcra tenni rögtön.
a bezárt könyv a lélekben: nyitott könyv.[23]

Irodalomjegyzék

Géher István: *Minden minden. Összegyűjtött versek,* Budapest, L'Harmattan, 2019.

Nádasdy Ádám: Majd csak nagyon sokára, in Szlukovényi Katalin – Gyuris Kata – Kállay G. Katalin – Sántháné Gedeon Márta (szerk.): *„úgyse hiába". Emlékezések és tanulmányok a műhelyalapító Géher István tiszteletére,* Budapest, ELTE Eötvös József Collegium Angol-Amerikai Műhely, 2013.

[22] Uo., 380.
[23] Uo., 410.

GÉHER ISTVÁN LEKTORI JELENTÉSEI ANGOL ÉS AMERIKAI IRODALOMRÓL AZ EURÓPA KÖNYVKIADÓ SZÁMÁRA

N. Kiss Zsuzsa

Géher István szerda esti műfordítói szemináriuma az Eötvös Loránd Tudományegyetem angol tanszékén sok diák számára volt beavatás a mesterségbe – én is közéjük tartozom. A néhai Szépirodalmi Könyvkiadónál 1989-ben, a „Zsebbe való kiskönyvek" sorozatban megjelent esszékötetében (szerényen) írja a műfordítás kapcsán, hogy az oktatás, a képzés még kevés ahhoz, hogy valaki műfordítóvá váljon, kulcsfontosságú, hogy egy kiadótól felkérést kapjon a fordításra, és a munkáját el is fogadják.

Diákkoromban kevés kiadó volt Magyarországon. Állami vállalatok működtek meghatározott profillal. Az Európa Könyvkiadó a klasszikus és a modern világirodalomra szakosodott. 1946-ban Új Magyar Könyvkiadó néven alapították, elsősorban a szovjet irodalom terjesztésére, az „Európa" nevet Vas István költő javaslatára vette fel 1957-ben, addigra spektruma jelentősen kibővült. A korszakban sok költő és író nem publikálhatta saját írásait cenzúra vagy öncenzúra miatt, számukra a műfordítás biztosíthatta a megélhetést, egyszersmind a helyet az irodalmi életben. Az Európa Könyvkiadó (és olvasótábora) nagy nyertese lett ennek a szorongatottságnak: kivételes tehetségű és ambíciójú fordítókkal dolgoztathattak a széles látókörű, igényes szerkesztők, ez a műhely mindannyiuk életében a biztos pontot jelentette.

Egy mű megjelentetése sokkal időigényesebb volt, mint ma. Ebben közrejátszott a bürokratikus procedúra, de az akkori nehézkesebb technika is. A lassúbb tempó előnyére válhatott egy könyvnek, például külön munkafolyamat volt a fordítás egybevetése az eredeti szöveggel (az úgynevezett kontrollszerkesztés) és a magyar szöveg alakítása, kidolgozása. Külön részleg foglalkozott a megrendelt, megküldött idegen nyelvű könyvpéldányok lektoráltatásával: sok szerkesztőt fűztek személyes baráti szálak külhoni szerzőkhöz (belföldiekhez úgyszintén) és egyetemi körökhöz, így tájékozódhattak a személyes ízlésükkel egybevágó, de a közművelődés hivatalos célkitűzését is kifogástalanul szolgáló írásokról. A kiadó külsős munkatársaknak adott megbízást, hogy az ügynökségek révén vagy más úton érkező könyveket

véleményezzék. Ha két külsős kedvezően nyilatkozott egy műről, egy belső munkatárs is elolvasta, ezután kerülhetett a javaslat az úgynevezett „szerdai értekezlet" plénuma elé, ahol megszületett a döntés, kiadható-e vagy sem – nemcsak az esztétikai szempontokat, de sok egyéb körülményt is mérlegelve.

Az ilyen írásos véleményt hívták lektori jelentésnek. Feltüntette a könyvészeti adatokat: a műfajt, a terjedelmet, a megjelenés helyét és idejét. Tartalmi összefoglalást adott, kijelölte az írás helyét az adott szerző életművében, az adott náció irodalmában. Tehát nem pusztán szubjektív értékítéletet tartalmazott, azonban alapkövetelmény volt egyértelmű verdikttel zárni – kiadásra javaslom vagy nem javaslom. Ma már az akkor rutinszerű dátumozás is érdekes adalék.

Ha egy ígéretes fiatal értelmiségi felkérést kapott lektori jelentés írására, egy lépéssel máris közelebb jutott a könyvfordítás és -szerkesztés belvilágához, alkalma nyílt bizonyítani olvasottságát, eredeti látásmódját, ízlését és nem utolsó sorban íráskészségét.

A számítógépes korszak előtt a lektori jelentést (és minden kéziratot) három írógépelt példányban kellett leadni a kiadóban. (Egy szerzői ívet – ma 40 000 n szóközökkel – akkoriban 22 nagyflekknek számoltak, egy nagyflekken pedig 30 soros oldalt értettek, soronként 60 leütéssel.) A mindenkori szerzők írásaik tisztázatához három lap között két indigót tettek az írógépbe. Néhányan (szerencsénkre Géher István is) esetenként egy extra indigót és hajszálvékony másolatpapírt is, hogy egy példányt megtarthassanak házi archívumukban. Előttem van még a kiadói irattár képe: mennyezetig érő polcsorokon tömérdek porosodó irattartó és dosszié. Bizonyára ki kellett dobni időnként belőlük, hogy a frissebbeknek helyet csináljanak, a lektori jelentések digitalizált utóvédje azonban átkerült a Petőfi Irodalmi Múzeumhoz.

Géher István avatott véleményeit minden jel szerint kedvezően fogadták a kiadóban, egyre gyakrabban kérték föl, idővel úgy gondolta ő maga is, hogy lektori jelentéseiből érdemes lenne publikálni egy kötetnyit. 1979-ben egy feljegyzésben így ír:

> Tizenötödik éve írok az Európa Könyvkiadónak lektori jelentést. Ahogy utána számolok, kétszáz-valahány könyvről kis híján nyolcszáz oldalnyit írtam össze. Tekintsem életműnek? Ha csak a javát (harmadát-negyedét) venném, már az is kitenne egy könyvre valót.
>
> Tudom […] hogy a lektori jelentés nem „műfaj". Nem szépirodalmi alkotás, nem tudományos dolgozat, még csak nem is napi kritika. Megrendelésre készül, nem a publikálás szándékával.
>
> Vigasztalhat, ha szükség van vigaszra, hogy amíg csináltam, a munkába legalább magam beleadtam […] úgy látom, ezt-azt érdemes lenne kimentenem a betöltött

feladatot nyugtázó feledésből: volna, amit tanulmánynak is megírhatnék. De hát – ahogy magamat ismerem – úgysem fogom megírni. Maradjon lektori jelentés. Hátha az is műfaj – az én műfajom.
[…]
Érdekli ez a közönséget? Érdekli az embereket az írás és az olvasás kalandja? Nem lennék lektor, ha nemmel válaszolnék, vagy ha a kérdést el tudnám dönteni egy magabiztos igennel.

Még tíz évnek kellett eltelnie, mire a Szépirodalmi Könyvkiadó megjelentette a már említett zsebkönyvet. Lelkesen olvastam, és csak még kíváncsibb lettem azokra a lektori jelentésekre, amelyeknek nem jutott benne hely. Hálás vagyok, amiért erre a konferenciára az összes fennmaradtat a kezembe vehettem, és idézhetek néhány jellegzetes részletet belőlük azoknak, akik ismerhették Géher Istvánt személyesen, és azoknak is, akik már nem találkozhattak vele.

A gyűjtemény az 1964-től 1990-ig terjedő időszakban keletkezett. A legelső darabja a *The Shook-up Generation* című, 1958-ban a New York-i Harper & Row kiadónál megjelent kötetet tárgyalja. A könyv a New York-i alvilág fiatalkorú bandáiról szól, szerzője, H. E. Salisbury újságíró, a *New York Times* első állandó moszkvai tudósítója a második világháború után. A lektori jelentés szerzője friss diplomás fiatal tanár egy székesfehérvári gimnáziumban, Budapestről vonatozik a munkahelyére.

A „thriller" műfaj kedvelői azonban bizonyára kevés gyönyörűséget találnának e betekintésben […] szinte természettudományos alapossággal tájékoztat bennünket a fiatalkorú gangsterek benépesítette kültelek, e kultúra és irodalom számára máig is fölfedezetlen területek fekvéséről, hegy-vízrajzáról, élővilágáról.
[…] Mindazok, akiket a fiatalság problémája közelről érint – nevelők és szülők vagyis jóformán a magyar közönség –, valószínűleg szívesen s érdeklődéssel olvasnák, ha nem az egészet, legalábbis néhány jól kiválasztott részletét. […] speciálisan amerikai jelenség bemutatására … fejezet valamelyikét, az egyetemes perspektívát illetően… és mindenekelőtt a „Conclusions"- ajánlanám.
[…] A mások másfajta és súlyosabb hibái nemegyszer nagyon is alkalmas tükörrel szolgálnak, hogy abban a sajátunkat észrevehessük.

A tízoldalas jelentés tónusa koraérett, egyszerre naiv és filozofikus, írójának kétségkívül „zsengéje" ez a dolgozat, de a gyakorlatias célt teljesíti: a „sorok között" érzékelteti, hogy a tárgyalt könyv, bár tényanyaga hiteles, fárasztóan moralizál, legfeljebb „nyersanyag"-ot szolgáltathat egy irodalmi alkotáshoz. Shakespeare értőjének, aki nemcsak a tükör-utalással, de egy *Julius Caesar* citátummal is leteszi névjegyét, ez nem irodalom.

Milyen más a hangvétele a huszonkét oldalas jelentésnek Ken Kesey *Száll a kakukk fészkére* című regényéről! Írója szántszándékkal haladja meg a szűkszavú véleményezés kereteit, ihletetten elemez, a felfedezés öröme fűti. A „bérolvasat" a közönség általi fogadtatás előképe.

> A finoman árnyalt, térben időben gondosan kikerekített jellemrajzok ellenére is az a benyomásunk, hogy a szerző elsődleges célja nem a pszichoanalízis. Kutatási területe nem korlátozódik az egyes szereplő személyiségek körülhatárolt belső világára, hanem olyan külsőleg, cselekvésben megnyilvánuló lélekformáló, egzisztenciálisan átalakító folyamatokat igyekszik nyomon követni, melyeknek elindítója, hajtóereje és irányítója az ember és az események, az ember és a közösség állandó egymásra hatása. […] a drámai jellegnél állapodhatnánk meg, ebben jelölve a Ken Kesey-regény legalapvetőbb sajátosságát. Az ábrázolás különleges koncentráltsága […] s az ebből eredő magasfeszültség feltétlenül drámai vonás.

Most is Shakespeare a mérce:

> McMurphy nyilvánvalóan kisszerűbb figura, semhogy igazi tragikus hős lehetne. Az őrültség Ken Kesey használatában (akár Shakespeare-ében) nem végkonklúziója az ábrázolásnak, hanem elrugaszkodási pontja, továbbmutató kifejezőeszköze. Jelképes értelme: emberi kiszolgáltatottság, elesettség – gyöngeség, de egyben különleges erőforrás, hatalmas energiák felszabadítója is.

Az angol irodalom későbbi korszakainak eszményei kevésbé imponálnak neki. Antony Powell *Venusberg* című regényéről így ír:

> „Angol regény" – a jelző, úgy vélem, nemcsak a szerző nemzetiségére utal, hanem mondhatni, külön műfajt is meghatároz […] Powell írásainak legsajátabb vonása, hogy félreismerhetetlenül angol szerző kezéből kerültek ki, s leginkább – vagy éppen kizárólag – angol olvasó kezébe illenek. Azt a fajta angolságot ugyanis, amely megsűrűsödik bennük, s mely szinte egyedüli tartalmuknak, termőföldjüknek tekinthető, nem csatorna – óceán választja el a mi világunktól. Csaknem kilátástalannak tetszik, hogy közülünk való valaha is megszokja ezt az idegen klímát: a szertartásosság, korlátoltság, félszegség és roppant öntudat különös keverékeképpen összeálló jellegzetes angol atmoszférát.

Mervyn Peake *Titus Groan*járól írt jelentésében is nagyon plasztikusan fejti ki, hogy számára mi taszító:

> Értem a szimbolikát – talán túlontúl is. Élvezem a humort (a pontosan, lassított film-szerűen leírt képtelen jeleneteket, s az abszurd szituációkba bedobott valóságos emberek csetlését-botlását) – de csak módjával, csak egy ideig. A […] „primér, barbár hőseposzt" nem látom. A stílus konok mesterkéltsége idegesít. Az egész együtt: hideg; hidegen hagy. Mit hiányolok? A látomás kafkai intenzitását, valóságkényszerét. Hogy azt a bizonyos bort ne gondosan jegelve, elegáns kortyolgatásra szolgálják fel, hanem azon bódító, természetes állapotában – hogy ne tudjanak neki ellenállni. Ezt a könyvet ott teszem le, ahol akarom (kivéve, ha kötelességből kell olvasnom), annyit hiszek el belőle, amennyit akarok. S én kevesebbet szeretnék, mint amennyit a szerző rám tukmál: száz oldal talán különleges csemege lehetett volna; ötszáz kibírhatatlan.

Érdekes ellenpélda a fentiekhez viszonyítva Horace Walpole *The Castle of Otranto* című regényéről alkotott véleménye:

> *Az otrantói kastély* nem rémregény, a borzalmakat nem öncélúan alkalmazza, hanem mindenkor meghatározott funkcióval, nemes ízléssel, biztos mértékkel, igényesen kidolgozott szépirodalmi formában. […] kétségkívül klasszikus mű (mely jelző ezúttal az értékre s nem a stílusra utal), irodalmi helye állandó és előkelő.
>
> Mert gyönyörűségét lelheti benne a modern olvasó, csak éppen más módon, mint a vacogó fogú hajdani publikum. Az izgalmas cselekmény, az életképek (hol konkrétabb, hol halványabb) valószerűsége ma is ébren tartja ugyan érdeklődésünket, élvezetünk fő forrását azonban nem ez szolgáltatja. […] A bevezető esszé írója, W. S. Lewis azt a szellemes tanácsot adja, hogy a regény avítt modorosságait legokosabb, ha afféle opera-keretnek tekinti az olvasó. Ez az a konvenció, melyet Walpole magára vállal, hogy aztán belülről gazdagon árnyalja, kimunkálja. S ha e nyitó lépést magunk is elfogadjuk, a továbbiakat (akárcsak, mondjuk, a *Varázsfuvola* mesterkélt helyzeteit) nem találjuk nevetnivalónak. Sok igazság van ebben az okfejtésben: szórakozásunk valóban áttételes, „zenei", vagy még inkább „költői" jellegű. A cselekmény fordulatait s a jellemeket nem annyira valóság-elemeknek, mint inkább lírai jelzéseknek tekintjük, melyek egy komplex lélekállapotot, változatos hangulatokat, érzelmeket (szenvedélyt, odaadást, bánatot s legfőképp: szorongást) közvetítenek.
>
> Furcsán, kegyesen bánt az idő *Az otrantói kastély*lyal (sic!), nemhogy rontott volna rajta, de egyenesen továbbépítette; a műfaji ranglistán nem lefelé, hanem fölfelé transzponálta. Realisztikus célzatú, szórakoztató prózának készült, s ma, kétszáz esztendő elmúltával szimbolikus költészetnek olvassuk.

Az 1970-es években, már az ELTE oktatójaként gyakran írt lektori jelentést irodalmi esszékről, brit és amerikai irodalmárok elméleti írásairól – az Európa Könyvkiadó nemcsak verset, szépprózát és drámát, hanem ilyen típusú írásokat

is kínált a magyar olvasóközönségnek. Sőt az „Írók világa" sorozatba egy-egy külhoni szerzőről magyar szakértőjétől rendelt népszerű kismonográfiát.

Ide kívánkozik a lektori jelentés Cleanth Brooks A *Shaping Joy* című tanulmánykötetéről:

> Hazai gyakorlatunkban szigorú megkülönböztetést (és elhatároló különbséget) tapasztalhatunk az irodalomkritika „olvasmányos" és „tudományos" válfajai között. Az előbbi közfogyasztási cikk (népszerűsítő kiadvány, felolvasás, ismertetés), szerzőjének képességeihez mérten élvezetes és szellemes, de szinte törvényszerűen felületes, tájékozatlan, gyakran téves és félrevezető. Az utóbbi a szűkebb szakma munkaterméke (monográfia, dolgozat, egyetemi előadás); alapos, részletes, kikezdhetetlen, de szinte törvényszerűen olvashatatlan is, stílusa száraz és nehézkes, gondolatmenete nyakatekert és személytelen. Ha negatívumokkal akarnánk meghatározni a kétféle kritikust, az előbbire azt találnánk legjellemzőbbnek, hogy *nem ismeri* eléggé az irodalmat, az utóbbira, hogy *nem szereti*. A megkülönböztetés egyben minősítés, értékmérő is, bár viszonylagos: a két tábor (foglalkozási érdekcsoport) képviselői kölcsönösen lebecsülik egymást. Probléma csak a határeseteknél adódik: mondjuk, ha valaki egy személyben egyetemi előadó, ismeretterjesztő – és kiadói lektor.
>
> [C. B.] a mifelénk szent borzalommal emlegetett amerikai „Új Kritika" prominens alakja, azaz még a szobatudósnak is különlegesen extrém esete, olyan, akinek még a tudomány sem elég szűk kör a „bezárkózásra", aki mindjárt a vizsgált szövegbe falazza be magát. Az ilyenre csak rámondja az ember, hogy „exegéta". Feltéve, hogy egy sort sem olvasott tőle az ember. Olvasás után ugyanis mindig nehezebb egy művet elhelyezni. Esetünkben is: a nehézség ott kezdődik, amikor az olvasó rádöbben, hogy élvezi a tudományt.
>
> […]
>
> példákra kerül sor, művekre, jelenetekre, mondatokra. És itt remekel az „újkritikai" érzékenység […] S ami a legvonzóbb: olyannyira leköti az elemzőt, hogy boldogan belemerül a megunhatatlan játékba, forgatja, tapogatja, formálgatja az örökeleven irodalmi anyagot. Képes oldalakat írni egy meghökkentő szóképről, egy árulkodó kötőszóról. Ilyenkor, passziózás közben a legélvezetesebb: mert nem spekulációkkal szórakozik, hanem konkrét ismeretek képletbe rendezésével, szétszedésével és újracsoportosításával.

A kötet végül nem látott napvilágot magyarul, tudomásom szerint Cleanth Brookstól csak néhány esszé olvasható antológiákban, folyóiratokban.

David Daichestől A *regény és a modern világ*ot ellenben megjelentette a kiadó Zombory Erzsébet fordításában, 1978-ban. A lektori jelentés 1975-ben íródott.

Az úgynevezett „modern regény", mint műfaj (vagy stílusirányzat) jó félévszázados múltra tekinthet vissza, kritikai nagykorúsítása – legalábbis Magyarországon – mindmáig nem következett be. Hogy azért-e, mert minálunk sohasem támadt tekintélyes iskolája, vagy azért, mert mifelénk a regényíró (ha modern, ha nem) ötven éves korig sihederszámba megy, ezen eltűnődhetünk, de tűnődés a tényen mit sem változtat: a modern regényt általában a rakoncátlan fiatalos hóbortoknak kijáró rosszallással és gyanakvással értékeli (illetve dorgálja) a hazai irodalomtudomány. Mely tudomást sem vesz róla, hogy az illően megfeddett „modernista" szerzőket (Joyce-t, Woolfot, Malcolm Lowryt, Dos Passost, Faulknert) rendszeresen, sokezres példányszámban jelentetik meg a magyar kiadók; s az inkriminált műveket a magyar napi-kritikák rendre megdicsérik, az olvasók pedig rendszerint elkapkodják. De el is olvassák-e, tudják-e, mit olvasnak? Úgy érzem, a modern regény magyarországi népszerűsége veszedelmesen megalapozatlan; hiányzik mögüle az alapműveltség, amit alapfokú, tárgyilagos ismeretterjesztéssel kellene sürgősen kialakítani.

David Daiches angol professzor és kritikus személyében ideális embert találhatunk erre a fontos közművelődési feladatra.

A szépirodalomhoz visszatérve: egy negatív és egy pozitív lektori jelentés részlete nemcsak a szakmaiság, hanem írójuk lényének is lenyomata. Íme, az előbbi:

Barth műve ugyanis: vicc. Kolosszális vicc, abban a hagyományosan („nagy") amerikai értelemben, hogy óriási méretű. Egyébként pedig? Nos, mindjárt a lényegre térve: nem olyan nagyszerű, hogy megérné a sok drága magyar papírt. Ami viszont megér talán egy-két oldal lektori tűnődést: a közepes élc fergeteges csattanója – a kirobbanó siker. Érdemes lenne elgondolkodnunk rajta, hogy milyen fajta közönség körében vált bestsellerré sőt korszakos remekké Barth monstruózus regény-imitációja.; s még inkább, hogy miért.

Kezdjük a vizsgálatot magunk is a mű szellemében: engedjük szabadjára a fantáziánkat! Képzeljünk el egy Szentkuthy-vágású egyetemi tanárt egy magyar irodalmi tanszéken. Képzeljük el, hogy hősünk hét esztendei szorgalmas oktatómunka és két többé-kevésbé realista regény után megír egy hatalmas áltörténelmi komédiát, amibe „mindent" beledolgoz: históriai és irodalomtörténeti ismeretanyagot, bölcseletet, nyelvészetet, esztétikát, etikát, pedagógiát, szexuálpszichológiát, politikát, s hozzá sok helyi utalást, személyeskedő célzást, gonosz inszinuációt, hajmeresztő kitalálást – de mindezt elejétől végig következetesen Bethlen Miklós stílusában. Hányan tudnák ezt elolvasni Magyarországon? S főleg: hányan tudnák élvezni minden ravaszul exponált csalafinta részletében? Jó, ha két-háromszázan. Most vegyük a hatás kétharmadát (így aránylik Barth eredetisége a Szentkuthyéhoz), majd szorozzuk meg legalább két-háromszázzal (így aránylik az amerikai irodalomprofesszorok és irodalomszakos

hallgatók száma a hazaihoz), s lássuk a végeredményt: negyvenezer olvasó – ez már nagyközönség, amely a kedvére való könyvet tömegénél fogva könnyen bestsellerré teheti, s hivatásánál fogva még könnyebben remekművé kiálthatja ki. A *dohánytőzsér* legfőbb érdeme, hogy pontosan eltalálta a zártkörű nagyközönség ízlését; a posztmodern kultúra jellegzetes terméke: az irodalmi elit számára készített félirodalmi tömegcikk. Fából vaskarika; monumentális abszurd vicc.

[…]

Akár egy találós kérdés: nem történelem, nem filozófia, nem irodalom… nem olyan, mint Joyce… nem olyan, mint Thomas Mann… nem olyan, mint Beckett.

Hanem? Még mit nem! Én ugyan nem fogom bemondani a megfejtést. Akit érdekel, olvassa el a A *dohánytőzsér*t. De azért segítek: John Barth alapélményére vonatkozólag hasznos tájékoztatást adhat Edward Albee *Nem félünk a farkastól* című színműve vagy az alábbi Berryman-vers:

14. álomdal
Az élet, barátaim, unalmas. Ezt mondanunk nem illik.
Végtére is, az ég kigyúl, a tenger háborog,
kigyúlunk, háborgunk mi is,
s egyébként, ahogy anyámtól hallhattam gyerekkoromban
(többször) „ha elárulod, hogy unatkozol,
ez arra vall, hogy

nincs Lelki Életed.” Azt kell hinnem tehát, hogy
nincs lelki életem, mert én unatkozom.
Unom az embereket,
unom az irodalmat, minél szebb, annál inkább,
és unom Henryt, a bajban, a jajban,
éppúgy, mint Achillest,

aki emberi és hősi és művészi, amit én mind unok.
És a nyugvó hegylánc & a gin, kibírhatatlan,
és valahogy egy kutya
mintha behúzta volna farkát eltűnőben
tenger vagy ég vagy hegy mögött, s hagyott
helyén: engem fityegni.

John Berryman is, John Barth is az unalomról ír; az egyik 18 sort, érdekesen, a másik 1000 oldalt, unalmasan; az egyiket ingyen is lefordítottam, a másik kiadását pénzért sem ajánlom.

A korai lektori jelentések írója erősen kötődik Shakespeare-hez. De aztán elemi hatást gyakorolt rá egy másik életmű is, William Faulkneré, utat mutatva az amerikai Dél gazdag, szuggesztív, huszadik század közepi irodalmához, Katherine Ann Porter, Carson McCullers, Eudora Welty, Shirley Ann Grau, Caroline Gordon univerzumához. Erről tanúskodnak az alábbi sorok Flannery O'Connorról:

> Flannery O'Connor pontosan kimért írói világban mozog, lenyűgöző biztonsággal. […] Együtt vannak a témák, a motívumok, a lehetőségek, mint a tenyérben a sorsvonalak. […] Azt lehetne mondani, hogy a szigorú /rituális/ körülhatárolás az O'Connor epika afféle varázsköre: szellemidézésre és az elősereglő démonok együtt-tartására szolgál. Mert nincs még egy modern amerikai író, akinek műveiből ilyen átható kénkőszaggal csapna ki a tiszta esztétikum, a „feszültség" intenzitása. Én annak idején sehogy sem értettem, honnan ered ez a rejtélyes felfokozottság, ez az „egyszerre izgató és ernyesztő delejesség." Azóta megtanultam egyet-mást az amerikai délről, az emberi kapcsolatok természetéről, s ki tudja – tán még a démonokról is.
>
> 1974

Zárásképpen következzen egy részlet a gyűjtemény legkésőbbi, 1990-es lektori jelentéséből:

> Az elmúlt évtized tapasztalatai ugyancsak megingatták a fiatal amerikai tehetségekbe vetett makacs hitemet. Rossz ízléssel, mondvacsinált teóriákkal és hamis értékekkel fertőzött irodalmi légkör… alattomos karrierizmus… unalmas élet – ebből a szerencsétlen konstellációból, úgy ítéltem, nem következhet semmi jó. Aztán sötét jóslatomra fényesen rácáfolt a véletlen: egy lelkes amerikai diákom kezembe adott egy fiatalosan energikus, lélegzet-elállítóan jó könyvet. A huszonéves David Leavitt első novellaskötete (*Family Dancing*, 1985) az iskolázott tehetség félreismerhetetlen jelét mutatta: az intenzív eredetiség és a találékony szakszerűség érzékenységében-biztos egyensúlyát. Mintha az ifjú Updike és Salinger, vagy akár a hajdanvolt „elveszett" ifjak reinkarnációja dobogtatta volna meg az emlékezetemet. […] Zseniális fiatalember, gondoltam, hogy meg sem próbálkozik a talmi hírességhez vezető regénnyel…
>
> Tévedtem. Megírta, meg is dicsérték érte. Nem olvastam, nem tudom, milyen. A második regényt mindenesetre maximális jóindulattal, egyszersmind szorongó sejtelemmel vettem kézbe. Szorgalmas író. Ami egy elszemetesedett kultúrában korántsem bíztató jel. […]
>
> Kísértést érzek, hogy prófétai átkot kiáltsak a kulturális csődtömeg Amerikájára. De nem azért tanulmányozom negyedszázada az amerikai kultúrát, hogy csalódásaimból okuljak. Csak azért sem!

DIALÓGUSOK NEMZETI KÖLTÉSZETÜNKRŐL

Géher Istvánnak a Magyar Rádió *Rádiókollégium*[1] (1991–92) című műsorában elhangzott esszéi magyar költők verseiről

Pazonyi Judit

1989-től folyamatosan írta Géher István azokat az irodalmi esszéit, amelyeket a Magyar Rádió *Rádiókollégium* című műsorában olvasott fel. Alább azokról az esszékről (12 magyar versről) lesz szó, amelyeket 1991 szeptemberétől 1992 augusztusáig olvasott fel a műsorban. A versek Hegedűs D. Géza tolmácsolásában szólaltak meg. A műsor címét *(Rádiókollégium)* megtartva az esszéket kötetben is megjelentette 1996-ban[2] a *„Kell-e költészet?"*[3] *Egy versolvasó naptárjegyzetei* című fejezetben.[4] Egy költő beszél ezekben a szövegekben költőkről és verseikről. Ez a recepció és az abból kibontakozó műfaj a maga komplex kontextusában teszi egyedivé és senkijéhez nem hasonlítható tárgyalási móddá az írásokat. Alább azt kívánom bebizonyítani, hogy nemcsak a kalendáriumi szerkesztés tartja össze az esszéfüzért, hanem a zenei szerkesztés is a visszatérő témákkal és a narrátor, akinek a pozíciója még egyetlen elemzésen belül is gyakran változik, és ez a mozgás is hozzájárul a dallamívek alakulásához, színéhez és irányához.

[1] Amikor megpróbáltam a rádióműsorral kapcsolatos adatokat találni, meglepő módon, mindösszesze egy azonos elnevezésű (Rádiókollégium), komoly hatáskörrel felruházott, vezető testületre bukkantam a Magyar Rádió 50-es éveinek történetéből, aminek nyilvánvalóan semmi köze nincs a műsor címéhez. Vö. Simándi Irén: *Politika, társadalom, gazdaság a Magyar Rádióban 1953–1956*, Budapest, Gondolat, 2016.

[2] Géher István: *Rádiókollégium*. Pozsony, Kalligram, 1996. https://reader.dia.hu/document/Geher_Istvan-Radiokollegium-44747 (Letöltés: 2024. március 14.) A továbbiakban amikor hiányzik a forrás megjelölése, ebből a digitálizált kötetből idézek, aminek sajnos nincs lapszáma, így csak a költő, a verscím és a hónap segítségével találhatók meg az idézett gondolatok.

[3] Babits Mihály: „Kell-e költészet?", *Pesti Napló*, 1934/54. Utánközlés: Babits Mihály: *Arcképek és tanulmányok*, Budapest, Szépirodalmi, 1977, 134.

[4] Az első rész a *Nyugat-keleti átjáró* címet viseli, melyben Géher István epikai művek összehasonlító elemzését végezte el izgalmas esszékben, a második rész egy egészen különös műfajú „kritikai visszhangjáték", melynek címe: *Kelet-nyugati huszárpróba: Túlélők szárazon és vízen* és a harmadik fejezetben *(„Kell-e költészet?")* találhatók a magyar költők műveiről szóló esszék.

Egy tanévnyi költemény jegyzetekkel

Eredendően rádióműfajnak szánta ezeket az írásokat Géher István. Noha kiválóan mondott verset, a rádióműfaj kívánalmainak megfelelően két hangra komponálta ezt a 12 esszét megszólaltató irodalmi műsort. A versmondást színészre bízta, de a költői hangvételű írásokat ő maga olvasta fel. Ez annál izgalmasabb lehetett, mivel esszéiben párbeszédet folytatott hallgatóival, olvasóival, önmagával és a megszólaltatott művek szerzőivel is. A kötetben az esszék alatt Géher gondosan jelöli az elhangzás évét és hónapját. A versek válogatásának, egymásutániságának szempontja látszólag egy konstruált havi kronológia. Szeptemberrel indul 1991-ben ez a versekről írt esszénaptár[5] (Radnóti Miklós: *Erőltetett menet*), és 1992 augusztusával zárul (Vörösmarty: A *vén cigány*). Mint egy tanév, együtt a nyári szünettel. A nyitó és a záró költeményben explicit időmegjelölés nincs. Radnótinál a *hűlő szilvalekvár* utalhat az ősz elejére, Vörösmartynál a *zengő zivatar* a nyári viharokra, de a versek helyét a naptárban elsősorban keletkezési idejük határozza meg. Más esetekben a tartalmuk szerint kerülnek a költeményekről írt esszék az adott hónaphoz, többször a versek tartalmának és a keletkezésének az ideje egybeesik, mint a József Attila *Betlehemi királyok*ról szóló írás decembere vagy a februári esszé Babits *Ősz és tavasz* között című költeményéről. A Kosztolányi Dezső *Hajnali részegség* című verséről szóló elemzés az egyetlen, ahol a kronologikus szerkesztésről szót ejt Géher: „Hiszen a verset épp az a nyugtalanság teszi naggyá, hogy senki és semmi sincs benne a helyén. (Ezért is mozdítom el, megengedj, a naptári helyéről, teszem át a koraőszből a későtavaszba: mert emléke vándorünnepként kering a képzeletben – ahogy az égen, a végtelenség »fényes körútjain« egymás hűlt helyén járnak, forognak körbe »farsangosan« az évszakok.)" Ez inkább költői és befogadói gesztusnak tűnik, mintsem tudósi érvnek. Csakhogy a narrátor-, a költő- és a tudósszerep többszólamúsága az egyik sajátossága a kötet írásainak.[6] A szerzőnek ez a megjegyzése sokkal inkább azokhoz a játékos, költői gesztusokhoz tartozik, amelyek a legsötétebb hangvételű írásoknál is fellelhetők, és amelyekről alább még beszélünk. A végeredményt majd később látni fogjuk: a játékosságon kívül egy dallamív majd úgy fog alakulni, hogy annak értelme lesz a teljes esszéfüzérben. Vagyis, naptár ugyan, de azzal a költői, írói, sőt tudósi szabadsággal, amihez Géher István egész életében ragaszkodott. Az esszé végi időmegjelölés a szerkezet és műfaj fontos része: egyszerre lezár és máris tovább lendít. A *versolvasó naptárjegyzetei* finom gesztus. Jelentése lehet,

[5] Sokféle műfaji megjelölést használok írásomban: esszéfüzér, esszénaptár, lírai naptár stb., melyeket – reményeim szerint – meg is indokolok alább.

[6] Alább látni fogjuk, hogy a többszólamúság a tematika tekintetében is jellemzi a füzért.

hogy az írások szerzője szerényen a háttérbe vonul, a verseké a főszerep. Másfelől nyitott műfajt jelöl azáltal, hogy bármikor megengedi a folytatást.

Kántás Balázs lírai *naptár*nak nevezi a fejezetet – ez is egy lehetséges műfaji meghatározás –, melyben „az év minden hónapjára jut egy-egy jelentős darab a 19. és 20. századi magyar költészetből. Géher István meglehetősen merész módon klasszikussá vált, sokat idézett és elemzett, jól ismert magyar versekhez nyúl egyszerre tanárként és verselemző irodalomtörténészként […].”[7] Itt érdemes megjegyezni, hogy a versek helye a magyar kánonban nincs feltétlenül egy szinten, ami nem a költői színvonalukra vonatkozik, hanem a verseknek a magyar kultúrában betöltött szerepére. A válogatást többféle szempont hozhatta létre. A naptári szerkesztés inspirálhatta, de az is lehetséges, hogy az elemzendő művek már korábban foglalkoztatták, és inkább azokhoz kereste meg a hónapot. A szövegeket és értelmezéseiket vizsgálva a válogatás legérvényesebb szempontjának[8] Géher István életérzése látszik , ami minden esszét áthat. Nem feltétlenül a 80-as évek végéhez és a 90-es évek elejéhez kapcsolható, bár könnyen lehet, hogy a rendszerváltozás idejének kaotikus értékválsága az, ami az írások sötét tónusú dallamát előhívta. Ezt alább a tematikus szerkezetnél[9] részletesen megvizsgáljuk.

Balassa Péter a kötetről írt recenziójában *metaesszé*nek, *metapublikáció*nak nevezi a szövegeket. Állítását meg is magyarázza: „nagyon-nagyon közel az irodalom elemző felülírásához, melyben maga ez is irodalomként, írásként jelenik meg, anélkül, hogy túlírná a felülírást”.[10] Azaz ezek az irodalomról szóló esszék egyben irodalmi esszék, műalkotások maguk is. Egyes pontokon közelebb állnak a költészethez, mint az értekező prózához. „Géher írásainak kedélyük van, kedvük, hangoltságuk, hangulati diszpozíciójuk, melyek maguk is fogalmazásának szerves elemévé válnak: leginkább a vén cigány megformált kedélyhullámzásaira emlékeztet ez, de egy nagy tanárcigány képében, aki nemcsak elmagyaráz vonófogást,

[7] Kántás Balázs: Az esszé mesterfoka. Kritikafüzér Géher István három szakkönyvéről, *Holdkatlan,* 2015. február 12. https://holdkatlan.hu/index.php/publicisztika/kritika/2110-kantas-balazs-az-essze-mesterfoka (Letöltés: 2024. február 9.)

[8] Próbáltam erre vonatkozólag adatot fellelni, de a Magyar Rádió történetének minimális feldolgozásában, valamint interjúkban, illetve a Kalligram Kiadó által kiadott kötet fülszövegében sem találtam semmit, ami a válogatás szempontjára vonatkozott volna.

[9] Egyáltalán nem állítom, hogy tudatos volt a tematikus szerkesztés. Inkább úgy gondolom, hogy ezekhez a költeményekhez kapcsolódott érzelmileg és gondolatilag abban az időben úgy, ahogy az a gyűjteményből kiolvasható, és az egyszerre táplálkozott az akkori életérzéséből és tapasztalataiból, valamint a már korábban kialakult viszonyából a költeményekhez. De ettől még nem zárom ki annak a lehetőségét, hogy bizonyos verscsoportokról ebben a szerkezetben akart beszélni. Ezeket azonban nem tudom egyértelműen bizonyítani, ezért nem is térek ki erre részletesen.

[10] Balassa Péter: Géher István: Rádiókollégium, *Jelenkor,* XXXIX. évf., 1996/9, 829.

vonásnemet, kettős fogást és egyebeket, hanem el is játssza azokat […].”[11] Az érzelmek, gondolatok túlsúlyával Balassa kimondatlanul is a lírához közelíti ezeket az esszéket. A fentebb említett diszpozíció az egyes esszék felépítésén túl a teljes egészre is vonatkoztatható. Függetlenül attól, hogy a naptárfüzérben filológiai vagy irodalomtörténeti szempontból a *helyükön vannak-e* a versek és a kapcsolódó esszék. Ahogy elindulunk egy művészileg megkonstruált tanév elején szeptemberben, az egyes versek természetesen következnek egymás után, annak ellenére, hogy irodalomtörténeti sorrendet nem követ a szerkesztés. A korszakok az elemzésekben sem hangsúlyosak. Egyedül a *Nemzeti dal*ról szóló esszében nem tudja ezt megkerülni Géher István. A költeményekről szóló szövegek egyszerre kötődnek a művek belső idejéhez és az esszék megalkotásának jelenéhez. Ez alkalmat ad az esszék szerzőjének, hogy saját polgári és művészi értékszemléletének adjon hangot a *jegyzetek*ben. Megfigyelhető ez az egymásba fonódó tematikus dallamívek rendszerében, melyek közül a legerőteljesebb és leghangosabb a *halál*, a *pusztulás*, *pusztítás* tematikája, ami még azokban az esszékben is meg-megjelenik, amelyekben a másik két dallam – *nemzetünk és nemzeti költészetünk*, valamint a *költészet öntörvényűsége*, a *költészet és a csoda* – a fő téma. Ami a *nemzeti költészetünk* (így, többes szám első személyben) témát illeti, azt egyfelől mindig értékszemléleti összefüggésben tárgyalja a szerző, másfelől ehhez is erőteljesen kapcsolódik az *idő* problematikája, akárcsak a *halál*, a *pusztulás* és a *pusztítás* tematikájú szövegekhez, és többnyire sötét színezettel, ami a konstruált kronológia miatt is izgalmas kérdés. A világosság és a sötétség váltakozása az esszékben nincs összhangban a naptárral. A versértelmezések többségében sötétség vagy szürkeség dominál. A harmadik téma a *művészet*, a *költészet öntörvényűsége*, ami a tárgyalt költői szövegek – Géher István által kiemelt és csodált – különös pillanataihoz vezethet.[12]

Az esszéket a naptáron kívül a témák, az időkezelés és természetesen Géher István sajátos tárgyalási módja tartja össze. Az egyes esszék stílusa, felépítése

[11] Uo.

[12] Géher István szövegértelmezéseiben olykor megjelennek általa mágikusnak nevezett pillanatok, amelyek semmi máshoz nem hasonlítható feszültséget tartalmaznak a valóság és a művészet speciális összetalálkozása következtében. Amikor például az irodalmi szöveg egy olyan krízist ábrázol, aminek a lényege egybeesik szerzőjének saját életválságával. Az így keletkezett feszültség tovább fokozódhat, ha a szöveg más szöveggel és annak szerzőjével találkozik, aki a magánéletében hasonló válságot él meg a szöveg fordításakor (pl. Arany vagy Vörösmarty Shakespeare-fordításaiban). Ezt a gondolatot fejtette ki *A magyar „Hamlet”: Arany János furcsa álcája* című tanulmányának „A műfordítás mitológiája” című alfejezetében (*Holmi,* XVII. évf., 2005/12, 1535–38). Hasonlóképp különös pillanatnak, a művészet önjáró csodájának érzi Géher István az emberi kiúttalanság és a művészet varázsának találkozását Radnóti *Erőltetett menet* című versében. Egyben világirodalmi pillanatnak is tartja, amennyiben a nibelungizált alexandrinban írott költemény Radnóti versét a világirodalom folyamába emeli.

látszólag a *Nyugat* folyóirat irodalmi szövegekről szóló írásainak stílusát, az úgynevezett impresszionista kritikát idézi, amit a rendszerváltás előtt a hivatalos irodalomkritika elutasított, vagy csak erős ellenérzéssel fogadott el, főként Lukács György[13] hatására. Mint alább látni fogjuk, Géhernél inkább posztmodern értelmezésben történik ez. A lírai hangvételű esszék keletkezése összefüggésben lehet azzal a hirtelen megtapasztalt írói szabadsággal, amit Géher István élvezhetett, amikor az egyes műfajokkal és stílusokkal szemben tapasztalt előítéletektől megszabadult. Másfelől azonban az impresszionista kritikából csak a művészi kontextust tartotta meg és fejlesztette tovább, és ebbe a komplex, esztétikai szempontból értékes szövegbe szerkesztette és fogalmazta meg a legtöbb vers esetében az irodalomtörténetiségbe ágyazott következtetéseit, korszerű irodalomelemzési technikákkal: olykor szoros olvasással, máskor a tematikus szerkezetek feltárásával, a verstan és a jelentéstan összekapcsolásával, de mindvégig megőrizve a narrátor dialogizáló pozícióját. Mindezen felül, a kötet esszéinek egymáshoz való viszonya, időszerkezete, tematikus építkezése egy sajátos, kívülről zárt, belülről azonban nyitott rendszert, egy igazi 20. századvégi műalkotást hoz létre a ciklikus szerkesztéssel és a narrátor dialógusaival.

Mielőtt áttekintenénk a fentebb vázolt rendszert,[14] lássuk a versek és írások sorrendjét szeptembertől augusztusig:

- szeptember: Radnóti Miklós: *Erőltetett menet;*
- október: Berzsenyi Dániel: *Közelítő tél;*
- november: Ady Endre: *Az eltévedt lovas;*
- december: József Attila: *Betlehemi királyok;*
- január: Kölcsey Ferenc: *Hymnus;*
- február: Babits Mihály: *Ősz és tavasz között;*
- március: Petőfi Sándor: *Nemzeti dal;*
- április: Nemes Nagy Ágnes: *Lázár;*
- május: Kosztolányi Dezső: *Hajnali részegség;*
- június: Pilinszky János: *Ama kései;*
- július: Arany János: *Naturam furca expellas;*
- augusztus: Vörösmarty Mihály: *A vén cigány*.

[13] Lukács György: Az utak elváltak, *Nyugat,* III. évf., 1910/3, 190–193. Idézi Maya J. Lo Bello: Impressziók hajszolása – A magyar impresszionista kritika komparatív kulturális elemzése, *Literatúra,* XLV. évf., 2019/1, 304.

[14] Alább a ciklust a témák szerint vizsgáljuk. A versekről szóló írásokat a naptári sorrend megtartásával tárgyaljuk, de mindig csak azokkal az írásokkal foglalkozunk, amelyekre az alcím vonatkozhat. Az esszék többségében több szempont megtalálható, így az adott írás elemzése különböző aspektusban vissza-visszatér. Fentebb a sorrend ismertetésének célja, hogy segítse a ciklus tárgyalásának követhetőségét.

Kántás Balázs korábban idézett írásában megjegyzi, hogy a „már sokat idézett és kanonizált, lehetséges értelmezésekhez képest Géher István mégis könnyedén és játékosan, a korábbi recepcióra is sok helyen hivatkozva, de mégsem azt fantáziátlan módon reciklálva helyezi új kontextusokba a klasszikus verseket, mindig gondoskodva róla, hogy a mindenkori hallgató/olvasó ne csupán a vizsgált szöveget, hanem egyúttal önmagát is mélyebben megértse és megismerje".[15] Az *új kontextus* egyfelől a naptári helyzetből adódik, aminek játékos elrendezéséről, a versek egymásutániságának olykor esetlegesnek látszó szerkesztéséről korábban már szó esett, másfelől a ciklus Géher által *jegyzet*nek nevezett műfajiságából ered: referenciális és alkalmat ad bensőséges, érzelmes, máskor kritikus vagy elkeseredett megjegyzésekre. A sajátosan kevert műfajúság maga is kontextus egyben (rádióesszé naptári elrendezésben a rádióhallgatók számára; később kötetben rögzített, azaz olvasói recepcióra készített esszé; elmélkedő, erős érzelmeket felvonultató, belső dialógusok rendszerét tartalmazó, egyszerre tudományos és költői írások szerkezete).

A pusztulás változatai: történés és állapot

A szeptemberi esszé – Radnóti Miklós *Erőltetett menet*éről szóló töprengés – kulcsgondolatát Géher Walter von der Vogelweide nibelungizált alexandrinja köré építi. Az esszéíró szinte gyermeki örömmel csodálkozik rá Radnótinak az ordas, pusztító világot megéneklő klasszikus verselésére, és azt a költészet diadalaként, egyben polgári erényként[16] értelmezi. Boldogan fedezi fel abban *Nemzeti irodalmunk világirodalmi pillanatai*nak[17] egyikét, melyben „átélhetjük […] a józan polgárerény (a megbízható minőség) fantasztikus metafizikai kalandját". A magyar nyelven íródott művek ritka *világirodalmi pillanat*ainak csodája mellett a polgári erény és a nemzeti irodalom a Géher István számára talán legfontosabb értékek egyetlen versben. Úgy véli, Radnóti emberi és művészi nagyságát bizonyítja, hogy a németekkel szemben támasztott jogos gyűlölet helyett képes volt egy veretes német dallammal megverselni önnön halálközeli élményét. „Ő pedig megteszi, csak azért is, amit tehetetlenségében a tehetség tehet: az erőltetett menet pillanatnyi mozgásszünetében, valahol Szerbiában, német ritmussal indít el egy magyar verset, maga előtt, az örökkévalóság ítélőszéke elé. Ez a költészet." Szeptember

[15] Kántás: *Az esszé mesterfoka.*

[16] A polgári erény Géher István írásaiban, költészetében kiemelt érték, lásd a maga által talán legfontosabbnak tartott költői művét, a *Polgár Istók*ot. Géher István: *Polgár Istók. Első ének 2003–2007,* Pozsony, Kalligram, 2008.

[17] Vö. a 9. lábjegyzettel.

a metafizikus kaland hónapjává válik a kötetben, ahol a költészet győzedelmeskedik a halálon. A fenti dallamok (témák) felől vizsgálva a felütés verse mintegy szintézise mindháromnak: a *pusztulás*nak, a *költészet diadal*ának és *nemzeti költészetünk*nek. Ha megvizsgáljuk a kötet zárlatát, a Vörösmarty verséről, *A vén cigány*ról szóló esszét, látható, hogy az a kezdő írással együtt laza keretet alkot, mivel a záró esszé sok tekintetben a felütés ellentétének is tekinthető. Az élet- és művészi válságban keletkezett Vörösmarty-vers azt üzeni Géher Istvánnak, hogy ilyen esetekben bizony megszűnik a költészet diadala:

> [a] toposz a kilátástalanságot jeleníti meg, s épp ezzel ad a látomásnak abszurd indítékot […] És semmi kedélyes *couleur locale;* az égi szín még lejjebb süllyed, az elveszett lelkek emésztőgödre nyílik belőle, poklunk tornáca, a kis magyar limbo, ahol ítéletnapig várhatjuk a megváltást. A kelletlen népzenész: a daltalan Vörösmarty, akivel a nemzetes közönség muzsikáltatna magának. A handabandázó duhaj: a dalrakeseredett Vörösmarty, amint ihletét, az elnémulás füstös démonát dirigálja nótára.

Radnóti Géher értelmezésében önnön halálát klasszikus verseléssel dalolja meg, míg a „daltalan" Vörösmarty az elmúlást húzatja a vén cigánnyal.

A pusztulás, a lét–nemlét határának tematikája hatja át a keret által közbefogott egységet, ami októbertől júliusig tart, azaz Berzsenyitől Aranyig. Az esszék szerint a fentebb felsorolt költeményekben (itt elsősorban Berzsenyi, Ady, Babits, Pilinszky, Arany említett verseiben) az értékvesztés többnyire a teljes nemzetet, máskor az egész emberiséget érinti. A pusztulással való szembenézéstől (Berzsenyi) az elveszettség sorsszerűségén át (Ady) az *ontológiai pánik*ig (Babits), majd a *vizitidő* (Kosztolányi) felismerésén keresztül költőtársként zendíti meg Géher István a halálnak, pusztulásnak ezt a fájó, fő dallamát. Olykor váratlanul éri az olvasót (hallgatót) egy-egy vers teljesen szokatlan megközelítése. Ilyen meglepetés lehet József Attila gyakran gyerekversként értelmezett *Betlehemi királyok* című költeményének megközelítése. A művet az emberek többsége a 70-es évek óta a Kormorán zenekar megzenésítésében ismeri, és a dal ma is rendszeres műsorszám iskolai karácsonyi ünnepeken. Az esszéciklus kontextusában azonban „ismerős lelki táj", keserű magyarázattal: „egy forgatagos emberöltő mit sem változtatott a sivár ködhomályán, a sáros szalmáján, a kifosztottságán, a kilátástalanságán. Itt élnek álmaink a méltánytalan körülményeket panaszolva, magukhoz méltatlanul. Hiszen megvolna bennük a jámbor szándék, de a tehetetlenség ledönti, lehúzza őket a földre. Rongyos kis magyar álmok, sóhajtunk rájuk keserűen és szánakozva." Még később több összefüggésben lesz róla szó, hogy mennyire elmosódott az időkezelés az esszé jelen idejű tárgyalási módjában, aminek következtében szinte lehetetlen eldönteni a szövegből, hogy a sötét tónusú leírást József Attila

jelenére vagy pedig a sajátjára vonatkoztatja-e a szerző. Nagy valószínűséggel tudatos eljárás ez a párhuzamos, egyúttal többértelmű időkezelés, mivel az a teljes füzérben tetten érhető.

Babits *Ősz és tavasz között* című művének halálélménye alkalmat ad Géher Istvánnak arra, hogy ne áttételesen, történelemhez, mítoszhoz, filozófiához fordulva, bibliai történetek segítségével beszélhessen a halálról, hanem mint az emberi lét elkerülhetetlen és nehezen felfogható, tragikus végéről. Babits versének visszatérő, kétségbeesett *jajveszékelés*e kapcsán az esszé a halál abszurditásának emberre mért rémületét boncolgatja. Azonban itt mintha a szerző elszégyellné magát, hirtelen és értetlenkedve kiszól a szövegből: „magyarázatot kellene kapnunk, hogy vallásos és tudós nagy költőnk, Babits Mihály miért nem folyamodik a kodifikált vigaszok valamelyikéhez; azaz: hogy a nagyság törvényerejére emelt költészet hogy mer ilyen primitív mélyfekvésben, ilyen törvénytelenül jajgatni". Ez a sötét tónusú, mély érzelmi telítettségű humor a kötetben többször megjelenik, amikor a narrátor kilép a korábban megteremtett regiszterből, és távolságot teremtve tekint tárgyára. Általánosságban elmondható, hogy ezekben a pillanatokban sem hagyja magára az olvasót, a hallgatót. Minden írásában érezni az érzelmes sodrású dialógust (a befogadóhoz, a költőtársakhoz, a tárgyalt valósághoz) keserűséggel, bánattal, ellenállhatatlan, de soha nem harsány humorral, olykor lelkesedéssel, melynek elsődleges tárgya az adott alkotás esztétikuma (ezek közül talán egyetlen kivétel a *Nemzeti dal*, melyben a szöveg funkciója és belső világa találkozik). A Babits-vers tárgyalásánál az idézett, komikus dorgálás a polgári tartásból, egyben annak (ön)ironikus kritikájából is fakadhat, ami általában nem engedi meg a halálfélelem és a szorongás eluralkodását. Mindazonáltal Géher István viszonya Babitshoz és a halálhoz ezen a ponton egy újabb csavarral felülírja ezt a kritikus hangot. „Mert a feltámadás próbatétele a keresztény lélekben nem így kezdődik. Hanem úgy, hogy: »Óh jaj, meg kell halni, meg kell halni«."

A *Hajnali részegség* című versről gondolkodva Kosztolányi élet-halál vízióját két abszurditás köré fűzi Géher István. Egyik az idő kimértsége, és ezzel összefüggésben a másik, az élet értelmetlensége, mivel az ember csak *vizit*be érkezik e világra. Megérteni, felfogni nem lehet. „Csak megálmodni, éber extázisban, misztikusan. Csak *látni,* kitágult szemmel, ahogy az elmúlás előtt utoljára még visszanéz az ember a világra – vagy ahogy a gyerek először körülnéz a világban." A babitsi kétségbeesett rettegés után Kosztolányi versének halálélménye az esszé értelmezésében misztikus élmény, aminek extázisában talán fellélegezhetnénk, ha nem társítaná Géher István az első gyermeki pillantást ehhez a halálélményhez. Így azonban tudatosan vagy freudi elszólással utal Kosztolányi harcos lélekelemző

természetére, gyerekfelfogására.[18] Bizonyára nem véletlen, hogy épp Kosztolányi versét helyezte májusra, három hónappal Babits februári halálversének tárgyalása után, holott, ha érdekelte volna az irodalomtörténeti szempont, a Kosztolányi verséről szóló esszé megelőzte volna Babitsét. Ahogy fentebb láttuk, előbbi az egyetlen vers, melynek elhelyezését megindokolja, azonban nem a haláltéma dallamával, hanem a vers belső mozgásával magyarázza. Ettől a szerkesztéstől azonban (akarva vagy akaratlan?) a haláldallamnak íve lett, a konkrét haláltól haladunk a látomásos, a filozófiai felé.

Géher Istvánnak a modern versről szóló gondolataival összefüggésben még lesz szó a két kortárs költő, Nemes Nagy Ágnes és Pilinszky János egy-egy művéről írott esszékről. Itt és most csak annyi a megjegyzendő, hogy a haláltéma mindkettejük versében meghatározó, jóllehet más az időhöz kötött tartalmuk, mint a korábban tárgyalt versekének. Nemes Nagy versében a halál megelőzi a versbe foglalt történést, a feltámadást. Az elemzés a bibliai narratívából indul, azzal összevetve a csoda értékének hiányát, az emberi lét fájdalmát láttatja a versben. Pilinszkynél a végletekig tömörített szöveg mögöttes narratívája már nincs jelen. Géher István úgy látja, a vízió jelentése az, hogy „idelent, remény nélkül az embernek pokol a földi élet". Vagyis ebben az értelmezésben a halál nem a vége valaminek, hanem egy újabb kezdet.

A megkonstruált naptárban a pusztulás a bátor szembenézéstől a mitikus halálvízión át a nemzeti haláltáncig (Arany és Vörösmarty) tartó folyamat, amit három felvetés szakít meg: az elviselhetetlen halálfélelem (Babits), az elutasított feltámadás (Nemes Nagy) és az életfélelem feloldása a halálban való megnyugvással (Pilinszky).

Nemzetünk és nemzeti költészetünk

Magyar versek esszénaptára ez a füzér, azaz a versek mindegyike ebből a kultúrából, történelemből, valóságból sarjadt. Mégis, egyes verseknél Géher István fontosnak tartja hangsúlyozni a *nemzeti*t, máskor a *nemzeti költészetünk*et. A *nemzeti*t sokszor felcseréli a *magyar*ral. Ha pontosan érteni akarjuk a gondolkodását, kontextusba kell helyeznünk a kijelentéseket. A naptár sorrendjében az alábbiakat olvashatjuk: Berzsenyi versében „megszólal a »nemzeti« lélek, melynek tovább rezgő visszhangját mindmáig vissza-visszazengeti az elégikus magyar vers-zene Vörösmartytól, Aranytól, Adytól, Babitstól egészen Tandoriig". A magyar kultúra folyamatossága és egysége, ennek fontossága kapcsolódik ehhez a témához, ugyanakkor, mint alább kibontjuk, sokszor iróniával, máskor elkesere-

[18] Vö. Bucsics Katalin: Kosztolányi és a freudizmus, *Somogy*, XLVI. évf., 2018/1, 10–26.

déssel láthatjuk a magyarság sorsát, a magyarok szokásait, látásmódját. A *magyar lélek* metaforába ágyazott metonímiája többször megjelenik az elemzésekben, de – akárcsak a versidő és Géher István jelenének az egymásra vetítődése esetében – itt sem tudjuk eldönteni minden esetben, hogy a kép kihez, mihez tartozik: a lírai szöveg értelmezése-e vagy a narrátor reflexiója. Amikor Berzsenyi verséről írva megjegyzi, hogy az „idill ligete nem a mi tájképünk", eldönthetetlen, hogy a narrátor belebújik-e a költőtárs gondolataiba, érzéseibe, vagy azokra reflektál. A *nemzeti költészet*hez ezekben a versértelmezésekben a legtöbb esetben kapcsolódik a *nemzeti tragikum*, amit Géher István vissza-visszatérően hozzákapcsol a magyarok általános kedélyállapotához, sorsához: „Ne felejtsük, hogy az égnek meredő dionüszoszi „bíbor thyrsus" tragikai kellék; ne felejtsük, hogy amikor magyar mód, mámorosan jól érezzük magunkat, többnyire a vesztünket érezzük." Az irónia, az elkeseredés és a költészet csodája feletti elragadtatás együttesen szólal meg a *nemzeti költészetünk* témát tárgyaló írásokban.

Ady költeményéről a magyarok megváltásra váró hajlama jut Géher eszébe: „Vannak korszakok, amikor magyar Messiásokkal Dunát lehet rekeszteni." Nem lehet pontosan megítélni, ki a kiábrándultabb: Ady Endre vagy Géher István, amikor így folytatja: „Vakhitekkel riogató, elhitetlenedett korunkban mitologikus alakként rémlik fel mögöttünk a »minden-titkok« tudója, hogy példáival előttünk járjon – Hadak útján, halottak élén, mikor-merre vezet a magyar sorscsapás." A folytatásban is együtt halljuk az esszék narrátorát és a költemény beszélőjét: „A fogcsikorgató külső sötétségben tévedezésünkkel tapasztalhatjuk, hogy milyen sötét van odabent a magyar koponyákban. Nincs felvilágosodás, progresszió, még egy vacak pilács sincs. Nemhogy kiállítható, fellobogózott világváros, de egy eldugott, rongy falu se. Az önmagukba merült faluk, mint a magukba omlott emlék, sötét lyukak a sötétben." Ady kétségbeesett látomását a magyarság menthetetlenségéről Géher István meghosszabbítja jelenünkig.

A már más összefüggésben citált József Attila-versről írt sorok ide is kívánkoznak: „Ismerős lelki táj: egy forgatagos emberöltő mit sem változtatott a sivár ködhomályán, a sáros szalmáján, a kifosztottságán, a kilátástalanságán. Itt élnek álmaink a méltánytalan körülményeket panaszolva, magukhoz méltatlanul." És nem sokkal később: „Kis ország, kis karácsony; elaggott a föld, kimerült a népe. Rajtunk nem segít ima, nálunk nincsenek csodák." Ugyanaz a hangsúlyosan állandónak ható, elviselhetetlen állapotra vonatkozó, elkeseredett megállapítás egy nagyon is időhöz kötött karácsonyi vers kapcsán.

Kevésbé tehetetlen felhanggal, mégis keserű iróniával említi Géher István Kölcsey *Hymnus*a kapcsán Wesselényi Miklós paradoxonnak ható búcsúbeszédét, melyet a költő sírjánál mondott 1839-ben: „Nem közénk való volt." Mire a narrátor: „Változnak az idők. Ha ugyanezt némi változtatással 1992-ben hivatalosan

rámondjuk valakire (hogy nem való közénk), attól aligha kívánunk hazafias imádságot tanulni." Itt tudatosan pontosítja az időt 1992 megjelölésével, teljesen egyértelmű, hogy a magyarság intoleranciájának mértékét kritikával szemléli. És ezen a ponton kitör a harag a narrátorból: „De hát miért nem működik ez az ország rendesen, normálisan, istenesen, hogy törvénytisztelő állampolgárainak ne kelljen személyazonosságuk igazolására minduntalan az Úristent is perbe idézni? A válasz helyén újabb kori történelmünk mitologikus örök-talányát találjuk." A gondolatmenet zárlatánál újra egybecsúszik a két költő, Kölcsey és Géher intelme; lehetetlen eldönteni, hogy a költemény interpretációjával van-e dolgunk, vagy az iménti kifakadásra reflektálva, saját magát és minket próbál nyugtatni: „Ne büntessük a múltunkkal, amiért már születése pillanatában megbűnhődött; inkább mutassunk férfiként a gyermek elé példát, hogy magyarnak lenni itt – túl bűnön és érdemen –, ha nem is bőséges és vígságos, de talán mégis érdemes… vagy legalábbis lehetséges. A verekedést lehetőleg mellőzzük, az áldást pedig bízzuk Istenre."

Amikor Babits *jajgatásáról* ír *(Ősz és tavasz között)*, akkor is megjelenik egy pillanatra az ország állapota. És megint jelen időben. A vers szövegére vagy Babits korának szövegen túli-valóságára vonatkozik, netán az esszé keletkezésének jelenére? „Beteg az ország, a sorsa bizonytalan. Hogy éljen? Vagy hogy már ne éljen?" „Ha amúgy magyarosan, erőszakkal, mindenáron azt bizonygatjuk, hogy »Ihaj, csuhaj, sose halunk meg« – akkor végünk".

A *Nemzeti dal* a retorika segítségével egy látszatválasztás elé állítja a befogadót, hiszen jó kedvéből senki nem kíván rabként élni: mindenki a szabadságot választja. Ott és akkor egységbe forr ettől, a közös akarat bizonyosságától a nemzet. Ezért tud az lenni, amit a címben is ígér, a *nemzet dala*. Géher István soraiból azonban kihalljuk a finom iróniát: „Szabad országban élünk, törvényeinket szabadon választott népképviseleti parlament hozza demokratikusan többségi szavazással, államügyeinket törvényes kormány viszi alkotmányos felhatalmazással és felelősséggel. Kell-e, lehet-e ennél több szabadság?" Amikor nyilvánvaló a költeményből is, a történelemből is, hogy ennek épp az ellentétje igaz Petőfi jelenében. Az időhasználat itt is elmossa a szövegen túli valóság jelenének pontos idejét.

Ha a válogatásnak része a *Hymnus*, akkor úgyszólván biztosra vehető, hogy ott lesz a *Szózat* is. Csakhogy Vörösmartytól A *vén cigány* kerül ebbe az esszéciklusba. Mégpedig augusztusra, azaz zárlatként. Ami azért is érdekes, mert szó sincs itt valamiféle megnyugvásról, filozofikus elmélkedésről. A naptárt egy végsőkig zaklatott, kiábrándult költemény zárja, amit a róla írott esszé nyíltan kimond. Noha Vörösmarty művében valamiféle remény lehetősége villan fel az utolsó versszakban, az esszé megfosztja ettől hallgatóságát. Nem azzal, ahogy kérdéssé

alakítja a kijelentést, hanem a válasszal, amit ad rá: „»Lesz még egyszer ünnep a világon«? Bízhatunk benne, barátom, hogy Magyarországon lesz, nem is egyszer. Ünneplés nélkül nem boldog a magyar; s az ünnepélyes önboldogításhoz nálunk (nem úgy, mint más, józanabb nemzeteknél) mindig – még mindig – kell a költészet is." Az elemzésnek ez a bravúros nyitása nemcsak ironikus felütése az egyébként tragikus hangú költeménynek, de egyik érvényes válasz is egyben az esszéciklus alcímére, a „Kell-e költészet?"-re – és éppen a zárlatban. Ebben az értelmezésben igen is, nem is, hiszen a költészet ünnep, ám a fenti gondolatmenet szerint mintha a magyar nép nem lenne képes ünnepelni. Géher István *nagymagyar vers*nek nevezi a költeményt, melyben „nagyzenekari hangszereléssel és átütő hangerővel szólal meg a nemzeti nyelv és lélek". Mielőtt magasba röpítenének ezek a szavak, leránt a földre a hiány megfogalmazásával: „Elgondolkodtató, hogy a szózatos költő legmagyarabbnak érzett költeményében egyetlen egyszer sem hangzik el az a szó, amit elvárnál tőle, barátom: a »magyar«." Géher István A *vén cigány*ról szóló esszéjében összefoglalja azt az ellentmondásokkal teli tapasztalást, amit a nemzeti érzésről és költészetről gondol, és ami a ciklus egészét jellemzi e tárgyban: „innen, a kétségbeesés mélypontjáról indul a tragikus rapszódia, melynek dallamíve kettős pályát követ egyszerre: a kitáruló romantikus képzelet magasba röptét és a lerészegedés ködképzeteinek diagnosztikai görbéjét. Szégyenkezzünk miatta, neo-konzervatív barátom? Inkább büszkélkedjünk vele!"

A költészet és a csoda

A csoda mindig a teremtéshez kapcsolódik a versértelmezésekben. Akkor jön létre, amikor a költő megtalálja a tartalomhoz az adekvát formát, vagy ha a megfelelő forma elmélyíti, sőt létrehozza a tartalmat.

Ahogy korábban szó volt róla, egy-egy tematikus dallam nem önmagában jelenik meg a versekről írott szövegekben. A Radnóti Miklós-vers esszéje kapcsán már leszögeztük, hogy az mindhárom téma (*pusztulás*, *nemzeti költészetünk* és a *poézis csodája*) szintézise. A költészet csodája abban csak a haláltémával együtt értelmezhető, amikor a középkori német költő, Vogelweide nibelungizált alexandrinjában megverseli azt Radnóti. Ez tükrözi egyszerre a humanista gondolkodást és a művészet hatalmát, amivel összefüggésben *nemzeti költészetünk* világirodalmi pillanata létrejön.

Berzsenyi férfias lírájának kétirányú megközelítése – a tartalom felől a forma, a formától a tartalom – mérnöki precizitással találkozik Géher szövegében: „a szó művészete csodát tehet: lehet életből szöveget faragni, szövegbe életet lehelni. A metszetes aszklepiádeszi sor – tátá tátititá / tátiti tátitá – megfeszül és

fellüktet, mintha egy szobor márványfelszínén áttetszene az izomrostok játéka. Ám ahogy fentebb Aranynál láttuk, máskor a csodát épp a klasszikus forma szétt törése hozza létre: „Ritmustalanított latin hexametertöredék s hozzá a nyugat-európai időmértékes és a magyaros-hangsúlyos ritmus egymásba tört hangzatai: hallhatunk ehhez hasonlót, formabontó mestereinktől. Agyoniskolázott, nagyon fegyelmezett költők szoktak így törni-zúzni a prozódiában, ha lelkükbe gázol az örök Dal imádott-megtagadott múzsája."

Miként a pusztulás (lásd fentebb), a disszonancia is egyszersmind költészetet inspiráló és formáló erő. Aranynál a modern líra esszenciáját alakította, de Géher a *Hymnus* szövetének lényegeként is ezt a művészi feszültséget hangsúlyozza: „a törvényerőre emelt törvényen kívüli állapot költői kifejeződése… krízisben fogant hitvallás… hibátlan harmónia csupa disszonanciából […]."

A *Nemzeti dal* költészete „a szabadság ontológiai élménye". Abból táplálkozik, és azzá válik. Abban a „szabadság mint elemi létforma, mint a világ megnevezésének egyetlen módja, mint anyanyelv" létezik. A költő és közönsége *szent* kötelékben eggyé válik. „Szent naivitás? Szent bizony, mert ha ez a naiv képviseleti azonosság a hitigazság evidenciájával érvényesül, az ihletett retorika mágiaként működik: a kimondás annyi, mint a megvalósulás." Géher szerint a kapcsolat a költő és a befogadó között létrehozza a *Nemzeti dal* műfaját, a *varázsig*ét. Ebben az ihletett elemzésben ez a mágia *spirituális színjáték*ká alakul, a varázslatból „tragédia" elevenedik meg. A csodát itt a hit és a kapcsolódó retorika hozza létre.

Tulajdonképpen mindaz, amit Géher István gondolt a modern magyar líráról, két témában is tárgyalható lenne, *a költészet és a csoda* és a *nemzeti költészetünk* témakörben is, alább mégis külön foglalkozunk a kérdéssel, mivel úgy tűnik, kiemelt fontosságú volt számára ez a kérdés.

Mitől modern a magyar vers? Kortársak és Arany János

A két kortárs költő, akik a rádióműsor elhangzásának idején már halottak – Pilinszky csaknem tíz éve, Nemes Nagy épphogy a sorozat megkezdése előtti hónapban távozott[19] – valamelyest kilógnak a folyamból, jóllehet a haláltéma, ahogy korábban említettük, másféle módon, de szintén jelen van a verseikről írt esszék szerint. Az ő műveik tárgyalásakor a szerző számára a leglényegesebb kérdés a modern vers titka, ami láthatólag ugyanúgy izgatja, mint a *pusztulás*,

[19] Az 1996-ban megjelent kötet fülszövege szerint az esszéket 1989-től írta Géher István, így nem lehet biztosan tudni, hogy a keletkezés idején élt-e még Nemes Nagy Ágnes, aki 1991 augusztusában halt meg.

a *halál*, a *magyarság* vagy a *nemzeti líra* témája. A töprengés a modernségről az utolsóelőtti esszében, a tizenkilencedik század végén keletkezett Arany János-versről (*Naturam furca expellas*) szóló írásában is megjelenik, ahol a látszólag bolondos (netán szenilisnek tűnő) költői szöveg elemzése során kimutatja, hogy semmi nem az, aminek látszik. A látszólagos harmónia mögött minden disszonáns, minden „elrontott", de nem azért, mert Arany elérkezett *második gyerekkorá*hoz, hanem épp ellenkezőleg. Hiába tűnik úgy első olvasásra Géher szerint, hogy minden megbotlik: a címbéli idézet, a versforma, a versdallam, az időkezelés, de még a versbéli harang is. A költő képes öregkorában megújulni, elszakadni a klasszikus formáktól, verseléstől úgy, hogy közben megidézi azokat, és ezzel megsokszorozza a költemény rétegeit. „A hangtalan harangszó világraszólóan visszhangos. Nagy, modern vers ez bizony. Az a mondanivalója, amit nem mond ki, az utalás, az allúzió. Akinek van füle, meghallja, hogy vészharangozás ez is, egy össznemzeti haláltánchoz kondítja a csontzenét. Romlik, omlik, elrepül a falusi Éden."

A két kortárs költő megelőzi a naptárban Arany Jánost, a Nemes Nagy Ágnes verséről szóló esszé áprilisra kerül a témája (feltámadás) okán, a Pilinszky-versről írott pedig közvetlenül Arany János elé, júniusra.

Nemes Nagy Ágnes *Lázár* című verse alkalmat adhatna a feltámadás ünneplésére, ha maga a vers ünnepelné azt. Azonban a költemény a feltámadás fájdalmáról szól. Géher kalendáriumában a húsvét nem ad okot ünneplésre. Már a *Betlehemi királyok* kapcsán sem olvashattunk örömünnepről. Hiába vannak a kánon szerint felemelő pillanatok az esszéfüzér kontextusában (Berzsenyi, Kölcsey, Petőfi), Géher szerint ünnepelni csak a költészetet lehetne, ha az maga nem volna a magyar valóság tükre.

Nemes Nagy verse „a csoda: a létezés teljes tragikuma huszonegy szóban (mint dalban) elbeszélve". A két versről szóló esszékben szoros olvasásos elemzés található, de oly módon, hogy az érzelmekkel, gondolatokkal átfűtött líraiság is megmarad. Úgy halad az esszéíró szisztematikusan sorról sorra, szóról szóra, nyelvtani szerkezetről nyelvtani szerkezetre, hogy közben egy pillanatig sem esik ki az esszényelvből, stílusból, ami költői és tudósi teljesítmény egyszerre. A modern költészet csodáját a hallgatásban és a kapcsolódó látomásban vélik megtalálni a kortárs költőkről szóló esszék. „Akár fel is róhatnánk a modern költészetnek" – olvassuk a Nemes Nagy-versről –, „hogy ünneprontólag, mintha szánt szándékkal sérteni akarná az érzékenységünket, kegyelet nélkül kiszakít egy címszót a szent szövegből, és blaszfémikusan földhöz ragasztva az átszellemítő híradást, kiforgatja értelméből az Isten igéjét. Miért hallgat a költő az Úrjézusról, aki Lázárt feltámasztotta?" És a válasz a tudós költő szerint nem a szöveg valóságában,

hanem annak teljes szövetében és befogadásában rejlik: „Vágyunk megtudni a nemtudhatót, vallásosan áhítjuk a kivallathatatlant: az autentikus szót és gesztust, mely a képtelenségből valóságot teremt. Ez kell a léleknek valóban: a költészet." Íme, itt is egy érvényes válasz az alcímben feltett „Kell-e költészet?" kérdésre.

A modern költészet másik izgalmas példáját a Pilinszky-versben, a talányos című *Ama kései*-ben mutatja be Géher. „Hogy tisztán lássunk – mondja –, össze kell *tör*nünk a verset." Azaz itt deklaráltan elvégez egy szoros olvasásos elemzést. Közben folyamatosan kérdez, többféle interpretációs lehetőséget vonultat fel, míg látszólag feladja annak a lehetőségét, hogy a pár soros művet a maga teljességében megfejtse. „Az elemzés csak annyit tanúsíthat, hogy a kinyilatkoztatott mondat nukleáris töltetű költészet. Minden mondatrésze potenciális állítmány, s ahogy a jelentés elemi részei fuzionálnak és hasadnak, úgy dúsul és gyorsul egészében a mozdulatlan képzelet, úgy sugározza a kimondhatatlan energiát. Ezt a sugárközeget – a szakrális létformát – csak egy módon vészelheti át az alkotó elme: ha minden erejével megadja magát neki." Az esszé itt nemcsak a vers szövetét kívánja felfejteni, hanem az elemzés határait is feszegeti. Azért is érdekes, mert miközben ennél a versnél tudatosan is eltávolodik az impresszionista esszé módszerétől, a szoros olvasással a művészet titkaihoz érkezik el. Mindazonáltal újra feltárul előttünk a modern, kihagyásos költészet öntörvényűségége, utalásos látomásossága, amiből táplálkozik, és amelytől sugárzik. Egyben a szoros elemzés lehetőségének a kritikáját is adja az írás: a racionális módszerekre épülő műmegközelítés adott esetben csak sejtésekhez nyújthat támpontokat.

A bevezetőben érintettünk egy fontos jellemzőt, a narrátor pozíciójának váltogatását, amitől egy többszólamú dallam keletkezik. A monológok gyakran párbeszéddé alakulnak, ahol nehéz egyértelműen megmondani, kihez beszél a tudós költő. Alább ezt a kérdést járjuk körbe.

Dialógusok

Aki Géher István tanítványa volt, tudja, hogy azokkal a szerzőkkel, akikkel tanára hosszasabban foglalkozott, pertuban volt, a szó legnemesebb értelmében. Óráin gyakran keresztnevükön szólította őket, és ez nem afféle manír volt, hanem egy mély összetartozás kifejeződése, amit senki nem értett másként, legfeljebb irigykedett arra a mély kapcsolatra, ami kettejük között megfellebbezhetetlenül létezett. Aki nem ismerte, de ezeket az esszéket olvassa, ugyanezt a szoros köteléket érzi az elemző és a versek szerzői között. Annyira erőteljes Géher István személyes viszonya a versekhez, valamint a művek alkotóihoz, hogy az olvasónak

olykor az az érzése, hogy valamiféle intim, zárt világba csöppent. Ezt oldják azok a gyakori megszólítások, kérdések, amelyek szólhatnak az olvasóhoz: „Múltra magyar!" kurjantja a komikus, egyben tragikusan abszurd parancsot az Ady-vers elemzésében. Ugyanitt, kicsit később: „Hahó, magyarok, hol van Magyarország?! De hát kitől kérdezze a »ködbozótban« – az »ordasoktól«?" Ki kérdezi ezt vajon és kitől?

„Hát így vagyunk, barátom", szól ki a Kosztolányi-vers elemzésénél, és nehéz eldönteni, hogy Kosztolányinak mondja-e vagy a hallgatónak, olvasónak. Ha elétesszük a kontextust, amibe beleépül, mélyebb lesz az értelem, de akkor is megmarad a kérdés, hogy vajon ki az a *barát:* „Előbb-utóbb ugyanis mindenképp eltávozunk (el bizony, a hatalomból, a dicsőségből, az ilyen-olyan életszerepből), s aki nem hajlandó vizitideje végeztével udvariasan meghajolni, annak gorombán mutat majd ajtót a könyörtelenül időzített végzet." A *barát*, akit Géher István meg-megszólít az esszékben, ugyanolyan többértelmű, mint az időkezelés, ahol a sötét víziók, reménytelen állapotok, a tragikus sors nemcsak a vers valóságának jelen idejére vonatkoztatható. A *barát* pedig lehet az adott befogadó, lehet a költemények alkotója és lehet a moralitásjátékok *Akárki*je, a mindenkori ember. Ahogy fentebb már szó volt róla, a naptár nem sok jóval kecsegtet, miként a moralitások *Akárki*jét sem biztatják túl sok reménnyel a névtelen szerzők. A Pilinszky-versnél a legszikárabb a reménytelenség bizonyossága: „amíg van gyilkos és van áldozat –, a morális világkronológia permanens nullaórájában vajon mit reméljünk?" Ugyanitt Géher István egy rémisztő tanács után tőle szokatlanul rideg hangnemben teszi fel a kérdést: „És azon se keseregjünk, hogy idelent, remény nélkül az embernek pokol a földi élet. Ha az, mint ahogy az, minek a hisztéria?"

Vörösmarty versénél azonban ott az empátia, amikor a költő *Lear*-fordítására hivatkozik. Úgy érzi, ha ismerjük, jobban megérthetjük ennek a költeménynek a tragikumát: „Olvastad Shakespeare-t, barátom? Egy Lear élménye ez, »a valódi szükség«, amelynek kiáltó képtelenségét a tragédiahős szükségképp mégis megnevezi." És ugyanitt lejjebb: „Hallgatsz, barátom, mi mást tehetvén, hiszen te vagy a Hallgató. S hogyan feleljek helyetted (hitedért) én, akinek ez a kérdéses valami – a magyar vers – kell, kell?" Akárcsak a modern utalásos versben, a sok megszakított gondolatmozaik mindegyikének van funkciója az egészben, ahogy itt is olvasható egy újabb érvényes válasz a „Kell-e költészet?"-re.

Az esszéknek az említett, időszőttesszerű elrendezése létrehoz az egyes költemények felett egy idősíkot, egy időhöz kötött naptárat (1991 szeptemberétől 1992 augusztusáig), amiben viszont folyamatos ugrálások vannak, mivel a szerzők különböző korokban alkottak, és egymásutániságukban nincs irodalomtörténeti kronológia. Ezekhez járul az esszék tudatos többértelműsége az időkifejezés és

a dialógusok alanyai tekintetében. Az esszékben a társalgás: megszólítás, kérdezés, felkiáltás újabb és újabb lehetséges idődimenziót teremt. Bizonyos értelemben Géher István ugyanazt az eljárást alkalmazza az esszékben, mint amit a modern versről elmond: elemez, majd ellentmond saját feltételezéseinek, érzelmeket villant fel, de azok több mindenre vonatkozhatnak, kihagy gondolatokat és érveket, ám ezek a szöveget nem teszik kaotikussá, csak költőivé. Minden esetben a költészet csodája áll a tárgyalás középpontjában, de elfogadjuk, hogy az racionálisan nem mindig kibontható.

Takács Ferenc Géher István halálakor írt megemlékezésében állítja, hogy a *Rádiókollégium* idején, 1991–92-ben az akkor az 50-es évei elején járó szerző esszéiről, műsoráról, felolvasásairól már legendáriumot szőttek: „Legendás rádiós esszéit gyakran a Bródy Sándor utcai épületben, a felvétel előtti utolsó pillanatban fejezte be – bevette magát egy csendes folyosói szegletbe, ott írta meg az utolsó mondatokat. (Hogy hány mondat hiányát kellett ilyenkor sebtében pótolnia, ennek elegyes a legendáriuma. Volt, hogy az egész esszét a helyszínen írta meg, húsz-harminc perc alatt, állítják többen.)”[20] Nehéz ma elképzelni, hogyan hathattak ezek a rádióesszék abban az időben, amikor a rádiónak még jóval nagyobb volt a szerepe, mint ma, jóllehet addigra már egy ideje megszűnt az egyetlen tévécsatornának és a két rádióállomásnak a monopóliuma. A 90-es évek elején még sokan igazították az életritmusukat rádió- és tévéműsorokhoz, hiszen ha elmulasztották a műsort, bizonytalan volt, hogy valaha ismét meghallgathatják. Takács írásából kitűnik, hogy ennek a nagyon speciális műfajnak, s magának, Géher Istvánnak megvolt a közönsége, mi több, addigra már kialakult egyfajta nimbusza is. Az őt övező szeretet, tisztelet és csodálat összekovácsolta a körülötte lévő tanítványokat, művésztársakat, kollégákat (ezekben nagy volt az átjárás, és a három sokszor ugyanaz volt), akik egyfajta titkos társaságot alkottak, ahová nagy tisztesség volt bekerülni. Maga a közeg azonban sokkal zártabb volt, mint a tudós művészember vagy művész tudósember (igazából mindkettő), akinek az ajtaja mindig, minden tanítványa előtt nyitva állt, és akinek épp a nyitott, kíváncsi természete határozta meg munkásságát. A *Rádiókollégium* sikere azért is különleges, mivel ezeknek az esszéknek a stílusa és tartalma – mint fentebb láthattuk – meglehetősen komplex volt, tele utalásokkal, érzelmi megnyilvánulásokkal, filozófiai töprengésekkel, irodalmi elmélkedésekkel egyetlen esszén belül is, és az esszék egymáshoz való kapcsolódásában is. Utóbbi nem feltétlen artikulálódik a szöveggel történő első találkozáskor. A rádióműsorban hozzájárulhatott a népszerűséghez a két hangra komponált előadás, az érzelmek változatossága, az erőteljes morális értékrend megszabta kapcsolat a versvalóságokhoz, amelyből

[20] Takács Ferenc: Géher István (1940–2012), *Holmi,* XXIV. évf., 2012/7, 940–944.

kirajzolódhatott a hallgatók számára a szerző szabadsághoz, az élethez, a halálhoz, a költészethez fűződő viszonya.

A szövegek – fentebb többször érintett – többértelműségének esztétikáját egyébként Géher István jól ismerte a középkor és a reneszánsz irodalmából. Ennek az eljárásnak az oka és üzenete koronként változó. Nála egyszerre játékos, évődő és titokzatos, máskor ironikus, haragos, fájdalmas, de alapvetően költői. Amikor kibeszél a szövegekből, és nem tudjuk biztosan, hogy kinek, vagy amikor meghosszabbítja az időt saját jelenéig, és kétségeket hagy az értelmezést illetőleg, nagy valószínűséggel ezzel a régi, de ma is élő eljárással él. Ezekben az esszékben úgy van jelen a többértelműség, hogy általa rétegezettebbé válik a jelentés a belső nyitottság által, egyfelől az ecói értelemben[21] (a recepciók következtében), másfelől a versek esetleges egymásutánisága következtében.

Mint láttuk, egy laza keretet alkot a Radnóti- és a Vörösmarty-vers, ami egyfelől lezárja a ciklust, másfelől maguk az költemények az értelmezés felől nyitottak: Radnótinál még a menetelés állapota látszik, miközben a halál, ami a vers víziójában jelen van, majd valamikor később következik be, Vörösmarty verse az esszé szerint a reménytelen reménységgel hagyja nyitva a zárlatot. Az időszerkezet is egyszerre zárt és nyitott. Zárt a szeptembertől augusztusig tartó időszak felől, de az irodalomtörténeti kronológia felől nyitott, a 19. század elejétől a 20. század második feléig nem egyenes vonalúan halad, s ha elfogadjuk a keretes szerkezetet, belülről akkor is bővíthető lenne. Az időkezelés elmosódása szintúgy a nyitottságot hangsúlyozza. Nem véletlenül hívtuk a tematikát dallamíveknek: az esszéfüzérben a zeneiség dominál, amihez a nyitottság-zártság ritmusa is hozzájárul.

És elérkeztünk ahhoz a ponthoz, ahol, visszatekintve a teljes füzérre, összefoglalhatjuk, hogy milyen válaszok érkeznek a fejezet címében feltett kérdésre.

„Kell-e költészet?"

A Babitstól kölcsönzött kérdésre többféle választ kapunk, amikről korábban szó esett, hangsúlyosan a költészet csodájáról szóló gondolatokat vizsgálva. A költészet ereje, csodája, olykor mágiája mindvégig az elemzések fókuszában áll. Ezt a csodát követjük a naptárban szeptembertől augusztusig, Radnótitól Vörösmarty költészetéig. A poézis, amibe kapaszkodni lehet. Radnótinál felülírja a halált, Berzsenyinél a teremtés maga a teljesség, ami győzelmet arat, Adynál a „mito-

[21] Vö. Umberto Eco: *Nyitott mű,* ford. Dobolán Katalin, Budapest, Európa, 2006.

tipikus Lovas akár megszemélyesítője is lehetne annak az ősi hősmagyarságnak, amivel a költő ösztönösen azonosítja magát, vagyis maga a lóra termett költői lélek". „Az eltévedt magyar Messiások egyike ő is." Petőfi tűnik e tekintetben a legszerencsésebbnek, mivel a *Nemzeti dal* a jókor, jó helyen fogant költemény, a „példa, hogy a történelem verset, a vers történelmet csinálhat". Majd később olvashatjuk az okot és következményt: a *Nemzeti dal* „a szabadság ontológiai élménye". A Géher által választott kortárs költemények a két világháború utáni nemzedékek válságtudatát hordozzák, nem csoda, ha mindkettő a maga módján a lét kilátástalanságát énekli. Nemes Nagy Ágnes paradox módon, *Lázár* feltámadásának ürügyén ad hangot az élet fájdalmának. A vers csodáját abban a végletekig tömörített formában látja Géher István, amellyel Nemes Nagy képes „a létezés teljes tragikumá"-t „huszonegy szóban (mint dalban)" elbeszélni. Pilinszkynél a kilátástalanságnak nincs valamilyen narratívában elbeszélhető oka. Sőt, már a szavak jelentéstani funkciója is megkérdőjeleződik. A csoda abból születik meg, ahogy a nyelvi elemek egymás mellé helyeződnek, aminek célja elsődlegesen a vízió, amiből tapogatózva bontható ki a jelentés, nem pedig hagyományosan, fordítva. „És mi az igazság, az isten szerelmére? Mit prédikál a szent derű apokaliptikus prófétája? Kideríthetetlen." Másutt, ugyanennek a műnek a kapcsán: „Essünk kétségbe? Abban vagyunk."

Vagyis, a „kell-e költészet?" kérésre a válasz egyértelműen az, hogy kell, de sokkal inkább az érzelmi intelligenciánknak, mint az értelminek, mert azt a boldogságot, amit az esztétikum adhat, a művek belső és szövegen túli valósága kikezdheti, és ez általában be is következik *nemzeti költészetünk*ben. Az esszénaptár, akár a magyar költészeti kánon, nem a boldog véget meséli el. Egyetlen bizonyossága az a *nemzeti költészetünk* csodája felett érzett, felemelő büszkeség, ami áthatja a kötetet, és élhetővé teszi azt a valóságot, amit elénk tár.

Irodalomjegyzék

Babits Mihály: Kell-e költészet?, *Pesti Napló*, 1934/54.

Babits Mihály: *Arcképek és tanulmányok,* Budapest, Szépirodalmi, 1977.

Balassa Péter: Géher István: Rádiókollégium, *Jelenkor,* XXXIX. évf., 1996/9, 828–829.

Bucsics Katalin: Kosztolányi és a freudizmus, *Somogy*, XLVI. évf., 2018/1, 10–26.

Eco, Umberto: *Nyitott mű,* ford. Dobolán Katalin, Budapest, Európa, 2006.

Géher István: *Rádiókollégium*, Pozsony, Kalligram, 1996. https://reader.dia.hu/document/Geher_Istvan-Radiokollegium-44747

Géher István: *Polgár Istók. Első ének 2003–2007,* Pozsony, Kalligram, 2008.

Kántás Balázs: Az esszé mesterfoka. Kritikafüzér Géher István három szakkönyvéről, *Holdkatlan*, 2015. február 12. https://holdkatlan.hu/index.php/publicisztika/kritika/2110-kantas-balazs-az-essze-mesterfoka

Lukács György: Az utak elváltak, *Nyugat*, III. évf., 1910/3, 190–193. Idézi Maya J. Lo Bello: Impressziók hajszolása – A magyar impresszionista kritika komparatív kulturális elemzése, *Literatúra,* XLV. évf., 2019/1, 304.

Simándi Irén: *Politika, társadalom, gazdaság a Magyar Rádióban 1953–1956,* Budapest, Gondolat, 2016.

Takács Ferenc: Géher István (1940–2012), *Holmi*, XXIV. évf., 2012/7, 940–944.

RONGYOKKÁ A SZENVEDÉLYT

Géher István költészetéről

Lázár Júlia

A cím – talán nem meglepő módon – a *Hamlet* harmadik felvonásának második jelenetéből való. Hamlet utasítást ad a színészeknek, arra inti őket, illesszék „a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez", ne beszéljék puszta hatásvadászatból „rongyokká a szenvedélyt", mert csak öncélú túlzások nélkül tarthatnak tükröt a természetnek.

Géher Istvántól azt tanultam, a versben mindig tartsak távolságot, kívülről és többfelől vizsgáljam meg, amit érzek vagy gondolok és megfogalmazni próbálok. Tartsam fenn a szenvedélyt, perzselhetek, de ne akarjak lyukat ütni az emberekbe.

A jó vers talán az arányérzékről szól.

Minden semmi.
Semmi se minden.
Semmi se semmi.
Minden minden.[1]

Azért ez nem kevés akrobatikát igényel. A tánclépések és maszkok tudat alatt hitetik el az olvasóval, hogy a költő sem jobb ember náluk. Nem is rosszabb másoknál. A tükör, amit a természetnek tart, a teljes személyisége, a kép mégsem egyezik azzal, amit a tükörbe nézve lát. A látvány („Hol az a látvány?") csak a kezdet, a szem csak az első szűrő. A saját tükörképünk mindössze arra szolgál, hogy vonzónak vagy legalább elfogadhatónak láttassuk magunkat – mások szemében. Vagy megalkossuk azt a szerepet, amibe belebújhatunk, és eltűnhetünk mögötte, hogy békén hagyjanak, és szemlélhessük a külső és belső világot.

[1] XXIX. Tánclépésben, in Géher István: *Minden minden*, Budapest, L'Harmattan, 2019, 44.

mert egyszer elkapnak ne félj
és jólnevelten nem menekszel
és szürkén meg nem tart szerencséd
és szokásaidból kifoszlasz
és ottmaradsz ügyedfogyottan
és akkor
fölpeckelt életeddel
kinek teszel milyen hitet[2]

A jó vers talán a tekintet szabadságáról szól.
No meg az elme, a szellem szabadságáról, hiszen nem mindegy, mit, mennyi ideig és hogyan veszünk szemügyre. A késztetés, hogy megtegyük, hogy ne tompaságban éljük le az életünket, hogy állandóan keressünk valamit, amiről talán nem is tudjuk pontosan, micsoda: a *daimon*.

A daimon, mondja Szókratész,
kezében a bürökpohárral,
az tudja miért halsz, minek élsz:
öröklétedet elhiszi, rád vall.[3]

És itt jön a szenvedély.
Mert a jó vers talán a szenvedélyről szól.
A szenvedélyről, ami messze nem csak a szerelem sajátja, de szinte mindig veszélyzónába terel („Vonzotta / magához a romlás: ült a szirten, / édeset ízlelt, s lába körül, mint / papírszemét, a szétszórt csont /fehérlett."[4]). És nem is tudom, melyik a kockázatosabb, a szív vagy a szellem szenvedélye, soha nem szűnő, perzselő akarása, aminek lényege maga a keresés, az állandó kíváncsiság. A kutatás és felfedezés boldogsága, ami örök boldogtalanságra kárhoztat, hiszen soha nem érheti el a tökéletességet.

Nemcsak az írás, talán minden művészet, de a tudomány is erről szól: kifejezni, megfogalmazni azt, hogy mi dolgunk is ezen a világon, mitől vagyunk olyan „csodálatosak" (Szophoklész), vagy ahogyan Porogi Dorka *Antigoné*ja a Radnóti Színházban ugyanezt parafrazeálja (az eredeti másik jelentésének megfelelően): olyan „félelmetesek". Felfoghatatlan a születés, a részletek tökéletessége, az egész tökéletlensége, és a mindent megszakító (?) vagy beteljesítő (?) vagy egyszerűen

[2] XVIII. Könyvjelző, in Géher: *Minden minden,* 39.
[3] Perbeszéd, in Géher: *Minden minden,* 505.
[4] XXXII. Fu Sopra Noi Richiuso, in Géher: *Minden minden,* 45.

csak elkerülhetetlen halál. Ráadásul a szavak csak szavak, esendőek, a *Piéta* egyetlen márványredője vagy Bach egyetlen zenei frázisa kifejezőbb lehet egy egész költői életműnél.

Persze, az irigység beszél belőlem. Hiszen mindig szerettem volna, de sosem tudtam szavak nélkül a megfogalmazásra törekedni.

Márpedig a szavak is a veszélyzónához tartoznak. A hétköznapi ember azt hiszi, a beszéd természetes adottság, nem gondol bele, hogy a kommunikáción és vele a közösségteremtésen túl a nyelvnek szobor- és dallamképző ereje van, a vers „villámlik, sebez" – hogy ellentmondjak előbbi önmagamnak. Ahogyan abba sem gondol bele, hogy egy-egy nyelv sem csak lehetőségeket hordoz, hanem korlátokat is állít. Ted Hughes nem véletlenül kísérletezett a nyelven túli nyelvvel, és találta ki az *Orghast* című darabot és hozzá az orghast nyelvet. Peter Brookkal adták elő 1970-ben a perszepolisz-shirazi fesztiválon, és a színészeiket is „orghastul" beszéltették. Miközben Prométheuszról volt szó, emberi (félisteni) felelősségről és szenvedésről, Ted Hughes ősi nyelvek és a fantáziája hangjait hívta segítségül, de pontosan ugyanebben az időszakban megírta – nagyon is élesen csengő angol szavakkal – a *Prométheusz a sziklán* című ciklusát. És nyilván egyikkel sem volt elégedett, hiszen akkor abba is hagyhatta volna az írást.

Géher Istvánt többen kárhoztatták azért, hogy túl intellektuális, túl sok vendégszöveget használ, hogy minek a furcsa központozás, a nyelvtani szabályokat áthágó kisbetűk, minek a sok szerep. Mintha egy dologról nem vettek volna tudomást, amit persze lehet szeretni és nem szeretni. Hogy mindez Géher „orghast"-ja és Prométheusza egyben. Maga a költői nyelv, amit a kifejezés korlátai ellenében kialakított. Ha egy szerelmesversben felbukkan az árbóchoz kötözött Odüsszeusz, maga a szerelem is tágabb perspektívába kerül, az önkeresés vagy – középkori vetületben – a grálkeresés része lesz. Felmerül a kérdés: Odüsszeusz küldetést teljesített, vagy szórakozni akart? Tényleg őrültnek tettette magát, és nem akart háborúba menni, vagy csak figyelmeztette – önmagát is – a veszélyre? Csak úgy hullottak körülötte az emberek, egy életen át hanyagolta a feleségét és a fiát. Persze, játszottak vele az istenek – vagy egyszerűen egyetértett Kavafisszal: „Ha majd elindulsz Ithaka felé, / válaszd hozzá a leghosszabb utat".[5] Hős volt, vagy esendő, tévelygő ember? Kizárja-e egymást a kettő? Miért akarunk mindig szélsőségekben gondolkodni és ítélkezni?

Géher szerepei – Odüsszeusz, Catullus, Anakreón, Polgár Istók, Horatius és a többi – a költői nyelvet gazdagítják, a költő világát helyezik el sokévszázados perspektívában. Megmutatják az embert. Egyben jelzik: senki sem egyféle. A sze-

[5] Konsztantinosz Kavafisz: Ithaka, ford. Somlyó György, in *Kavafisz versei,* Budapest, Európa, 1975, 15.

mélyiségünk nem egyrétegű. Nem jó vagy rossz, hanem csodálatos és félelmetes. „Iszonyú minden angyal."[6] Ha az olvasónak van bátorsága belenézni a kaleidoszkópba, beleolvasni magát a géheri életműbe, talán igazán megérti, mit jelent tükröt tartani a természetnek. Ha forgatjuk a kaleidoszkópot, a variációk végtelenek. A tükör soha nem egy tükör, és nem is mozdulatlan.

Mert a jó vers talán a fénytörésről szól: „úr lelke: örvény. fény? *divina*?".[7]

És hadd idézzek még néhány fénytörő szépséget:

tapsolnak neki, meghajol,
felnéz, homloka gyöngyözik,
fényben fürdik az arca…[8]

Vagy:

mint az emlék
áttetsző liláján a kék, a nyár,
az égig érő, fényes képtelenség,
ahogy előre-sápad, őszre vár…[9]

És még egy az *Új folyam*ból, tükörrel:

egy év, egy ezredév, így átevezve: ennyi –
ahogy tükrön fut át a fény-árnyék, a *semmi*.[10]

Ugyanonnan egy teljes vers, ami mindazt kifejezi, amiről eddig szó esett:

a változó víz földalatti fészke
a hely, ahonnan ezek a szavak
kibontják magukat, ahonnan fényre
kívánkoznak, hogy átbomoljanak
az idegen közegből… átitat
a kívánság akármit, viszi végbe
a lehetetlent – ez az áhítat
mindannyiszor a semmit hozza létre:

[6] Rainer Maria Rilke: A második elégia, ford. Rónay György, in *Rilke versei*, Budapest, Európa, 1983, 244.
[7] cxvi catullus jegyzete: hamlet aranynak törleszt, in Géher: *Minden minden*, 99.
[8] Anakreón hagyatékából, in Géher: *Minden minden,* 151–153.
[9] „…ez a virág…", in Géher: *Minden minden,* 173.
[10] „… a víz tükre…", in Géher: *Minden minden,* 173.

/hétről hétre/ felhozza felszínére
a hiányt, melynek nyoma sem marad,
ha más lelkekben önmagát felélte:
övé lett mind, de mind csak mint anyag…
átszellemülsz, a szavad megered –
hová ereszt a csend most gyökeret?[11]

A gyökeret eresztő csendbe kapaszkodik a szenvedély, miközben viszi végbe a lehetetlent: felhozza a fényre kívánkozó szavakat, és mindannyiszor szembe kell néznie a hiánnyal, a csendbe visszaáramló semmivel.

A megélt és a kifejezés érdekében el-elfojtott, átszűrt, akár víztükörben, sőt víz alatt megcsillanó szenvedély nem kevésbé erős attól, ha szigorú formába préselik. Majd szétveti a kereteit. De nem rongyokká foszlik, hanem még pusztulásában is erős, ragyogó képpé:

Ágastul leborultak, törve derékba a nagy fák…[12]

A géheri életmű még felfedezőkre vár. Olyanokra, akik nem félnek „egész személyiségük latbavetésétől", mert ahogy Sartre írja a *Mi az irodalom?* című művében, az alkotás metamorfózis, csak az olvasó teljesítheti be, és ahhoz, hogy egy-egy szó mikrokozmoszában visszanyerjük a világot, az írónak az olvasóra van szüksége, „szenvedélyeivel, elfogultságaival, rokonszenveivel, szexuális temperamentumával, értékrendjével együtt".[13]

Vagy ahogy Géher írja:

ha elmentem, veletek maradok,
hogy ezután is olvashassatok
belőlem. kár a polcra tenni rögtön.
a bezárt könyv a lélekben: nyitott könyv.[14]

[11] „… csak egy gyökér …", in Géher: *Minden minden,* 176.
[12] Anakreón hagyatékából, in Géher: *Minden minden,* 151.
[13] Jean Paul Sartre: *Mi az irodalom?*, Budapest, Gondolat, 1969, 65.
[14] Multaque pars, in Géher: *Minden minden*, 410.

Irodalom

Géher István: *Minden minden*, Budapest, L'Harmattan, 2019.
Hughes, Ted: *Prométheusz a sziklán – Prometheus on his crag,* ford. Lázár Júlia, Budapest, Syllabux, 2012.
Kavafisz, Konsztantinosz: *Kavafisz versei,* Budapest, Európa, 1975.
Rilke, Rainer Maria: *Rilke versei*, Budapest, Európa, 1983.
Sartre, Jean Paul: *Mi az irodalom?*, Budapest, Gondolat, 1969.
Shakespeare, William: *Hamlet,* Budapest, Európa, 1984.

PASSIÓ: SZEMÉLYESEN EGYETEMES

Tóta Péter Benedek

„Személyes." Géher István első kötete végén az Apparátus első tömbjének utolsó sora elején áll ez a megjegyzés.[1] A személyes vonatkozású vers címe *Passió*.[2]

arcom verejtékét törölni
életed adtad: ottmaradt
a folt: kivehetetlen

A költemény személyes vonatkozása tapintatra int, ezért nem a költő és a felesége – a mű hátterében sejthető – életrajzi kapcsolatáról lenne szó, hanem inkább arról, hogy mi olvasható ki ebből a három sorból.

A szöveg egésze a keresztúti ájtatosság jelenetét imitálja: Veronika kendőt nyújt a szenvedő Emberfiának, és a nő kendőjén nyomot hagy a férfiarc – a felismerhető kép. Itt azonban a kendő helyett az „életed" szerepel, a kép helyett „a folt" jelenik meg, s ami felismerhető volt, a sorban mutatkozó lakúna miatt elfogadottan „kivehetetlen" lett. Az „életed" az asszonyé, a vászoncselédé, a fehérszemélyé. A bennfoglalt vászon feltételezhető fehérségén „a folt" ugyan szennyeződés is lehetne akár, de mindenképpen jel. A „kivehetetlen" jel – az életet átitató „folt" – eltávolíthatatlan, kimeríthetetlen, a kívülállónak megfejthetetlen. Ez a jel „ottmaradt" – élethosszíglan – mindaddig, amíg a hallgatag válasszal teljes párbeszéd résztvevőinek legalább az egyik fele él. Így a *Passió* a keresztúttal együtt életút is. Egyszerre szenvedés, szenvedély, szerelem, szeretet.

A műegész értelmét és élményét nemcsak a szóelemek rokonjelentései segítik megközelíteni, hanem az illeszkedő utalások is. A keresztúti jelenetből származó „arcom verejtékét" megelőzi, hogy Ádám a bűnbeesés után arca verejtékével keresi kenyerét (1Móz 3,19). A következményes verejtéket „törölni" a krisztusi áldozat hivatott (vö. Zsid 9,26). Ha a vers hangzó beszélője a férj, és hallgató párja a feleség, akiről a beszámoló részben szól, akkor ő jézusi megváltó módjára

[1] Géher István: *Mondom: szerencséd*, Budapest, Szépirodalmi, 1981, 99.
[2] Uo., 15.

cselekszik: az „életed adtad" (vö. Jn 10,17). Így a férj és a feleség oldhatatlanul egymás üdvözítői. Ennek a foltja áldott.

Ez az életképes, életerős, életre szóló misztérium intenzívebbé válhat Macbeth, a királyi bűnelkövető és – aki „osztozik sorsában" – Lady Macbeth hites bűntársi modelljének pokoli kontrasztjában. Géher István erről is elmélkedik. „Összetartanak a megpróbáltatásban, támogatják, bátorítják, óvnák, ápolnák a másikat, amíg csak erejükből telik."[3] Lady Macbeth szemében Macbeth megjelenése olvasható: „arcod könyv"[4] – kivehető. Az eszményített Macbeth vérontásában Lady Macbeth részt vállal, bemázolódik a vérrel: „Piros már az én kezem is…"[5] Végül – férjének zavarodottságával átitatott kuszaságában hiába „dörzsöli kezét" – Lady Macbeth belátja: „Még mindig itt egy folt. […] átkozott folt!"[6]

A többé-kevésbé fedett-felfedett utalásoknak és az utalásokban alkalmazott változtatásoknak köszönhetően a költő – T. S. Eliot mitikus módszerét mintázva – a W. B. Yeatsre jellemző érett költő személytelenségével szól, aki „az elmélyült és személyes élményből képes egyetemes igazságot kifejezni; képes – megtartva élménye minden sajátságát – egyetemes szimbólumot teremteni".[7]

A *Passió* egyetemes szimbólumát az „arcom" képe nyitja. Az arc jelentőségét Emmanuel Lévinas nyomatékosítja;[8] a tőle kölcsönzött idézetek sorát szemlélődő tűnődéssel forgatva elmélyülhet a *Passió* képes üzenete. Lévinas szerint az arc a beszédben tárulkozik fel, és így az arc transzcendens. „Csak a másikkal való viszony emeli be a transzcendencia dimenzióját, és vezet minket az érzéki értelemben vett, viszonylagos és egoista tapasztalattól totálisan különböző kapcsolat felé."[9] „A másikat magába olvasztó megismerés is a beszédben helyezkedik el, amellyel a másikhoz fordulok."[10] „Az arc – beszéd, amely beszédre kötelez, magának a beszédnek a kezdete […]."[11] „A másikkal való viszony vagy a beszéd […]

[3] Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv*, Budapest, Cserépfalvi–Szépirodalmi, 1991, 241.
[4] William Shakespeare: Macbeth, ford. Szabó Lőrinc, in uő: *Tragédiák*, Budapest, Európa, 1988, 761.
[5] Uo., 770–771.
[6] Uo., 819.
[7] T. S. Eliot 1940-ben W. B. Yeats művészete kapcsán megfogalmazott beszédének egyik mondatából idéztem saját fordításomban. „The second impersonality is that of the poet who, out of intense and personal experience, is able to express a general truth; retaining all the particularity of his experience, to make of it a general symbol." T. S. Eliot: *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1979[6], 255.
[8] Emmanuel Lévinas: *Teljesség és Végtelen*, ford. Tarnay László, Pécs, Jelenkor, 1999.
[9] Uo., 160.
[10] Uo., 162.
[11] Uo., 167.

nem a puszta szó, […] hanem maga a prédikáció, a buzdítás, a prófétikus szó."[12] „Az arc fogadásában (s ez már a felelősségem vele szemben […]) az egyenlőség iktatódik be."[13] „[A] másikat az arcban, egy fenséges dimenzióban, önmagam és a másik iránti felelősségben közelítem meg."[14] Ennek a felelősségnek minősített változata a szenvedésen és a szenvedélyen túl a szerelem, a szeretet.

„A szerelem a Másikat célozza, a Másikat gyöngeségében veszi célba. […] Szeretni annyi, mint félteni a másikat, segítségére lenni gyöngeségében. E gyöngeségben […] kiemelkedik a Szeretett, azaz a Szeretett nő. […] A Szeretett epifániája egyet jelent a gyöngédség *formá*jával. A gyöngédség *módja* a végletes törékenység, a sebezhetőség. A lét és a nemlét határán nyilvánul meg […]."[15]

Végső soron és összességében: „Az arccal való viszony mint jóság áll elő."[16]

Ilyen értelemben a személyes *Passió* egyetemes.

Irodalomjegyzék

Eliot, T. S.: *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1979[6].

Géher István: *Mondom: szerencséd*, Budapest, Szépirodalmi, 1981.

Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv*, Budapest, Cserépfalvi–Szépirodalmi, 1991.

Géher István: *Polgár Istók. Első ének 2003–2007*, Pozsony, Kalligram, 2008.

Lévinas, Emmanuel: *Teljesség és Végtelen*, ford. Tarnay László, Pécs, Jelenkor, 1999.

Shakespeare, William: *Tragédiák*, Budapest, Európa, 1988.

[12] Uo., 178–179. Vö. „nagyapja püspök, és még mennyi van / a családfán tanító, pap…" Géher István: *Polgár Istók. Első ének 2003–2007*, Pozsony, Kalligram, 2008, 19.

[13] Lévinas: *Teljesség és Végtelen*, 179.

[14] Uo., 180.

[15] Uo., 218.

[16] Uo., 259.

John Donne

HALÁLPÁRBAJ

avagy vigasztalás a lélek számára a test halódó életével és élő halálával szemben

Bogárdi Szabó István fordítása

És Istennél, az Úrnál van kimenetel a halálból.[1]

Alapjaik jóvoltából állnak az épületek, hordozzák és alátámasztják őket, és pilléreik jóvoltából állnak, megtámasztják és körbeölelik őket, és gerendázatuk jóvoltából állnak, összekötik és egyesítik őket. Az alapok viselik el, hogy meg ne süllyedjenek, a pillérek viselik el, hogy el ne dőljenek, a gerendázat és a kötések viselik el, hogy szét ne omoljanak. Épület-testünk a zsoltárvers első felében van. Éspedig így: *a mi Istenünk a szabadításoknak Istene*; *ad salutes*, többes számban: szabadítások, így van az eredetiben: Isten az, aki lelki és testi szabadítást is ad nekünk. Viszont az épület alapja, pillérei, gerendázata mind a zsoltárvers másik részében, a textusunkban van, és a szavakat itt – *az Istennél, az Úrnál van kijövetel a halálból* – háromféleképpen fogják fel a magyarázók. Először is az épület (Isten az, akinél kimenetel van a halálból) azon alapon áll, hogy *ez* a mi Istenünk, az Úr minden szabadításnak Istene. Tehát az Ő hatalmában van, hogy kimenetelt és szabadulást adjon nekünk, még ha mi már a halál torkában és fogai közt vagyunk is, még ha ama örvény, a sír ajkai megnyíltak is reánk. Ebben a felfogásban tehát ez az *exitus mortis*, kijövetel a halálból: *liberatio a morte*, szabadulás a halálból, és ez a legnyilvánvalóbb és legáltalánosabb értelme ezeknek a szavaknak, és ezen alapul a fordításunk is: *megszabadít a haláltól*. Másodszor aztán a pillérek, melyek megtámasztják és tagolják ezt az épületet (azt, hogy minden szabadításnak Istene a mi Istenünk), így emelkednek: *és Istennél, az Úrnál van kijövetel a halálból,* vagyis a halálunk elrendezése és módja, hogy miféle kimenettel és melyik ösvényen kell távozunk a világból, legyen az várva várt vagy hirtelen, erőszakos vagy természetes, történjen érzékeink teljes birtokában vagy betegségtől összetörve és szétszórva, mindez sem vádat nem bizonyít, sem ítéletet nem eszközöl, mert bárhogy haljanak is, az Úr szemei előtt drága az ő kegyeseinek halála,[2] és nála van a kijövetel a halálból, az ő kezében van, hogy miképpen távo-

[1] Zsolt 68,20 (Kecskeméthy István fordítása.)
[2] Zsolt 116,15

zunk ebből az életből. Ebben az értelemben tehát ez az *exitus mortis*, halálból kijövetel: *deliberatio in morte,* szabadulás a halálban, nem úgy, hogy Isten megment minket a meghalástól, hanem úgy, hogy gondja lesz ránk halálunk óráján, hogy miféle legyen eltávozásunk. Ebben az értelemben és felfogásban az ige természetes kerete és összefüggése ad nekünk helytálló és sokatmondó eligazítást. És végül ennek az épületnek *(tehát hogy Istenünk minden szabadításnak Istene)* a gerendázata és kötései ebben vannak: *ennél az Istennél, az Úrnál van kijövetel a haláltól*, vagyis ez az Isten, az Úr, aki egybekötötte és egyesítette a két természetet egyben, és aki Isten lévén a mi testünkben eljött a világunkba is, nem szabadíthatott meg minket másképp, nem mehetett ebből a világból másképp, nem térhetett vissza előbbi dicsőségébe másképp, mint halállal. És így ebben az értelemben, ez az *exitus mortis,* ez a kijövet a halálból*: liberatio per mortem,* szabadítás halál által, ennek az Istennek, a mi Urunknak, Jézus Krisztusnak a halála által. Így fogja fel Szent Ágoston e szavakat, és sokan ama nagyszerű személyek is, akik követték őt. Mindhárom sorban tehát ezeket az igéket nézzük: először, hogy a hatalom Istene, a mindenható Atya kimenti szolgáit a halál torkából, aztán, hogy a kegyelem Istene, a dicsőséges Fiú megment minket azáltal, hogy magára veszi ezt a kimenetet a halálból, és aztán hogy e kettő között a vigasztalás Istene, a Szentlélek kiment minket minden vigasztalanságból, ki áldott kóstolóval tudatja velünk, hogy akármiféle halállal is rendeltetett halnunk, hogy ez az *exitus mortis* mindazáltal *introitus in vitam*, ez a halálba való kimenet bemenet lesz az örök életre. Mármost e három megfigyelés: szabadulásunk *a morte, in morte, per mortem*, szabadulásunk a haláltól, halálban és halállal, bőséggel betölti testünk épületében az alapok, a pillérek és a gerendázatok hivatalát, hogy ugyanis a mi Istenünk minden szabadításnak Istene, *mert* ennél az *Istennél, az Úrnál van kijövet a halálból.*

Először tehát lássuk, hogy ez az *exitus mortis: liberatio a mortis, Istennél, Úrnál van kijövetel a halálból* és ezért minden mi halálunkban és ez élet minden halálos nyomorúságában igazán jó kimenetelt remélhetünk tőle. Életünk minden szakaszában és útján megannyi átmenet van halálból halálba; már maga születésünk és bejövetünk ebbe az életbe *exitus a morte*, kijövet a halálból, mert anyánk méhében halottak vagyunk, hisz' nem tudjuk, hogy élünk, még annyira sem, mint mikor alszunk, és nincs számunkra szűkösebb sír vagy bűzösebb börtön, mint az anyaméh, ha túl soká időzünk benne, vagy elhalunk ott idő előtt. A sírban nem ölnek meg a férgek, mi tápláljuk, mi etetjük és aztán mi öljük meg a férgeket, kiket mi magunk termettünk. Az anyaméhben elhalt magzat az anyát öli meg, ki foganta őt, ezért gyilkos, igen, szülőgyilkos, még holtában is. És ha nem halunk meg a méhben, hogy elhaltként megölnénk őt, aki adta nekünk az első életet, a burjánzó életet, mégis halottak vagyunk, ahogy halottak Dávid bálványai.

Az anyaméhben *van szemünk, de nem látunk, van fülünk, de nem hallunk*.[3] Ott az anyaméhben a sötétség cselekedeteire vagyunk alkalmasak,[4] mindvégig megfosztva a fénytől; ott az anyaméhben kegyetlenül szipolyozunk,[5] mert vérrel táplálkozunk, átkozottak leszünk, még ha soha meg sem születünk. Az anyaméhben való formáltatásunkról ezt mondja Dávid: *csodálatosan és félelmesen alkottál, és csodálatos előttem ez a tudás, magasságos, nem érthetem azt*,[6] sőt *az Úrtól lett ez, csodálatos ez a mi szemeink előtt;*[7] *ipse fecit nos*, ő alkotott minket,[8] és nem magunk, sem szüleink. *Kezeid formáltak engem és készítének engem egészen köröskörül,* mondja Jób, *és mégis elfordulsz* (ahogy az eredetiben áll) és *megrontasz engem?!*[9] Legyek bár a legnagyobb alkotó mestermunkája (mert az ember mesterműve), ha nem vagy többé velem, ha magamra hagysz, ahol alkottál, romlás következik. Az anyaméh, mely az életnek otthona, maga lesz a halál, ha Isten bennehagy minket. Amivel Isten gyakran fenyeget, hogy bezárja az anyaméhet, az nem az első bezáráskor nehéz és vigasztalan átok, hanem a második bezáráskor, tehát nem a meddőségre való bezáráskor, hanem gyengeségre való bezáráskor, *mikor születni készek a fiak, de nincs erő a szüléshez.*[10]

A nyomorúság diadala elesni a boldogság oly közeli reményétől. És ebben az indulatos átokban a próféta Isten legsúlyosabb haragját fejezi ki: *Adj nékik oh Uram! Mit adj? Adj nékik vetélő méhet!*[11] Tehát mihelyst emberek vagyunk (mihelyst lelket vettünk, elevenedtünk az anyaméhben), mi még nem mondhatjuk, de szüleinknek máris mondaniuk kell a nevünkben: *nyomorult ember, kicsoda szabadítja meg őt halálnak e testéből?!*[12] – ha nem volna szabadító. Bizonnyal ő az, aki ezt mondotta Jeremiásnak: *mielőtt az anyaméhben megalkottalak, már ismertelek, és mielőtt az anyaméhből kijövél, megszenteltelek.*[13] Nem tudjuk biztosan, hogy volt-e bármiféle hajó vagy csónak halászatra vagy utazásra való, mielőtt Isten elrendelte Noénak a bárka meghatározott formáját.[14] A szó, amit a Szentlélek Mózes által itt a bárkára használ, mindenféle csónakra vonatkozik – thébah –, és ugyanezt a szót használja Mózes arra is, melybe elrejtették őt, tehát

[3] Zsolt 115,5–6
[4] Róm 13,12
[5] Zsolt 74,20
[6] Zsolt 139,6
[7] Zsolt 118,23
[8] Zsolt 100,3
[9] Jób 10,8
[10] Ézs 37,3
[11] Hós 9,14
[12] Róm 7,24
[13] Jer 1,15
[14] 1Móz 6,14

anyja őt gyékénybárkába tette.[15] De azt biztosan tudjuk, hogy Éva mellett nem volt bába, mikor megszülte Káint, tehát helyesen mondhatta: *possedi virum a Domino*, nyertem férfiat az Úrtól,[16] teljesen, egészen az Úrtól; az Úr tett alkalmassá, hogy gyermeket foganjak, az Úr öntött megelevenítő lelket a magzatba, az Úr hozta a világra azt, amit ő maga elevenített meg; mindezek nélkül Éva csak azt mondhatta volna, hogy az én testem hullaház lett, és *Domini Domini sunt exitus mortis, Istennél, az Úrnál van kijövetel a halálból*.

De akkor ez az *exitus a mortis* nem egyéb, mint *introitus in mortem*, ez a kijövet, ez a szabadulás a halálból, az anyaméh halálából: bemenet, kiszabadulás egy másik halálba, ennek a világnak sokféle halálába; halotti lepel burkol anyánk méhében, mely fogantatásuktól velünk növekszik, és e halotti lepelbe csavarva lépünk be ebbe a világba, mert azért jövünk, hogy megkeressük sírunkat. És ahogy az elítélt rabot szabadon bocsátják, de csak hogy összekoldulhassa adósságát, úgy mikor az anyaméh szabadon bocsát minket, mi mégis úgy hozzá vagyunk kötve Hesztia kötelékeivel, ama pórázzal, hogy nem mehetünk onnan, de nem is maradhatunk ott; a születésben felsírva már temetésünk celebráljuk, mintha anyánk velünk vajúdva töltötte volna hatvan-hetven esztendőnket mind, és életkörünk, ím, kezdőpontján máris végére ért; keresztségért esdeklünk egy másik szentséggel, a könnyekével, és oly világba jövünk ki, mely sok időkre fennmarad, de mi nem maradunk meg. *In domo partis*, mondja Üdvözítőnk, a mennyekről szólva, *multae mansiones:* sokféle és maradandó hajlékok vannak.[17] Ha tehát egy férfiú nem lakhat mártírnak hajlékában (nem ontotta vérét Krisztusért), lakhat a hitvalló hajlékában, ha kész volt Isten dicsőíteni vére hullása árán is. S ha egy asszony nem lakhat a szűz hajlékában (a házasság szent állapotát választotta), lakhat még a matróna hajlékában, ha gyermekeket szült és nevelt az Úrnak félelmében. *In domo partis, Atyámnak házában,* a mennyben sok hajlék van, de itt, itt a földön, az ember Fiának nem volt fejét hová lehajtania,[18] mondja ő maga. *Nonne terram dedit filiis hominum?*[19] Hát miképpen adta Isten ezt a földet az emberek fiainak? Nekik adta a földet, hogy föld porából vétessenek, nekik adta a földet, hogy sírjuk és temetőhelyük legyen, hogy visszatérjenek és visszaporladjanak a földbe, de nem hogy a birtokuk legyen. *Nincs itt maradandó városunk,*[20] sőt kunyhónk sincs maradandó, sőt, személy, test sincs maradandó. Bármit is akar Szent Jeromos

[15] 2Móz 2,3
[16] 1Móz 4,1
[17] Jn 14,2
[18] Mt 8,20
[19] Zsolt 115,16
[20] Zsid 13,14

az izraeliták pusztai útja kapcsán a hajlék, *mansio* szóval fordítani;[21] a szó (az eredeti szó: *nasang*[22]) csakis vándorlást jelent, bujdoklást. Még Isten Izraelének sincsenek táborhelyei, csak vándorlásai, bujdokolásai ebben a világban. Mert milyen mértékkel mérte Jákób az ő életét a fáraónál? *Az én bujdosásom esztendeinek napja*.[23] És bár az apostol nem mondja, hogy *morimur*, hogy míg testben vagyunk, halottak vagyunk, azt azonban mondja: *peregrinamur*, míg e testben vagyunk, bujdokolunk, és távol vagyunk az Úrtól,[24] tehát mondhatta volna: halottak vagyunk, mert ez az egész világ egyetemes temetőkert, közös sírhelyünk, és amit a legnagyobb személyek éltek és tettek, az sem egyéb, mint elföldelt tetemek rázkódása földrengéskor. Amit életnek nevezünk: *hebdomada mortium*, héthalál, életünk hét napja, hét szakasza, mit meghalással töltünk, hétszeres meghalással; és aztán ott a vég. Születésünk áthal a gyermekségbe, és gyermekségünk áthal az ifjúságba, és az ifjúság meg a többi áthal a vénkorba, és meghal a vénkor is, bevégezve mind. És egyik sem úgy támad, sem az ifjúság a gyermekségből, sem a vénkor az ifjúságból, ahogy a megholt főnixmadár hamvából új főnixmadár kél, hanem ahogy a dögből darázs vagy kígyó, vagy trágyából csúszómászó. Ifjúságunk rosszabb, mint gyermekségünk, és vénkorunk rosszabb, mint ifjúságunk. Ifjúságunk éhes és szomjas a bűnre mind, amit a gyermekségünk nem ismert; vénkorunk pedig bánkódik és dühöng, hogy nem követheti el a bűnöket, miket ifjúságunk megtett; és mellette, mindegyre annyi halál, vagyis annyi halálos nyomorúság kíséri ennek az életnek minden feltételét és minden szakaszát, hogy maga a halál már megkönnyebbülés azoknak, akik ezeket szenvedik. Éppen ebben az értelemben kívánja Jób, hogy Isten bárcsak ne adott volna neki kijövetelt az első halálból, az anyaméhből: *Miért is hoztál ki engem anyámnak méhéből? Vajha meghaltam volna, és szem nem látott volna engem! Lettem volna, mintha nem is voltam volna.*[25]

S nemcsak a türelmetlen Izraeliták zúgolódtak *(bár megholtunk volna az Úr keze által Égyiptom földén)*,[26] hanem maga Illés is, mikor Jézábel elől menekült, és vigyázván életére, ahogy a textus mondja, leült egy fenyőfa alá, és azt kívánta, hogy bár halna meg, és azt mondta: *Elég! Most, óh Uram, vedd el az én lelkemet!*[27] Így igazolja Jónás türelmetlenségét, sőt, haragját Istennel szemben: *Most azért Uram, vedd el, kérlek, az én lelkemet én tőlem, mert jobb meghalnom, mintsem*

[21] 2Móz 17,1
[22] *Nasang* – a nasza héber ige hibás átírása (elindulni, kimenni, (ki)vándorolni.
[23] 1Móz 47,9
[24] 2Kor 5,6
[25] Jób 10,18–19
[26] 2Móz 16,3
[27] 1Kir 19,4

élnem! [28] És mikor Isten megkérdi őt: *Avagy méltán haragszol-é?* – azt feleli: *Méltán haragszom, mind halálig!* Halálnál is mennyivel rosszabb halál ez az élet, amit ilyen jó emberek ennyire gyakran cserélnének halálra! De ha esetem olyan volna, mint Szent Pál esete, *quotidie morior*, naponként halál révén állnék,[29] mert valami halálnál nehezebb hull rám naponként; ha esetem a Dávid esete volna, *tota die morificamur*, gyilkolnak minket minden napon,[30] mert nemcsak minden nap, hanem a napnak minden óráján valami halálnál nehezebb hull rám; s bár legyen rám is igaz: *conceptus in peccatis,*[31] vétekben formáltattam és bűnben fogant anyám (már akkor haltam egy halált); bár legyen rám is igaz, *natus filius irae*, természet szerint haragnak fia vagyok,[32] mert nemcsak bűn gyermekeként születtem, hanem harag gyermekeként is, Isten bűn elleni haragja gyermekeként, mely súlyosabb, mint a halál, akkor is: *Domini Domini sunt exitus mortis, az Istennél, az Úrnál van kijövetel a halálból*; és Jób után, József után, Jeremiás és Dániel után, én nem kételkedhetem a szabadításban. És ha más szabadulás nem segít tovább dicsőségéhez és javamhoz, mégis nála a halálnak kulcsai,[33] és ő kiengedhet engem azon az ajtón, vagyis megszabadíthat e világ sokféle halálából, *omni die* és *tota die*, minden napnak halálából és minden órának halálából, ama egy halál révén, a test és lélek végső feloszlásával, mindennek vége által.

De akkor ez mindennek vége? A testnek és léleknek feloszlása ez az utolsó halál, amit a test el fog szenvedni? (A lelki halálról most még nem szólunk.) Nem. Bár ez *exitus a morte* lesz: de *introitus in mortem*; bár kijövetel lesz e világ sokféle halálából, ám bemenet lesz a romlás és rothadás halálába, a férgek és a porladás halálába, a sírba hullás és sírból kiszóratás halálába, melyben minden halott ember újra meghal. Krisztus különös kiváltsága volt, hogy ne halja meg ezt a halált, hogy ne lásson romlást. Mi adta neki ezt a kiváltságot? Nem az Arimátiai József kenetei és fűszerszámai, melyek ugyan a szükségesnél is hosszabb időre megóvhatták volna testét a romlástól és porladástól, három napnál is tovább, de ez nem lett volna elegendő mindörökre. Mi őrizte meg őt? Az eredendő bűntől való mentessége és szabadsága őrizte romlástól és porladástól? Igaz, hogy az eredendő bűn hozta ránk ezt a romlást és porladást; ha nem vétkeztünk volna Ádámban, nem kellene a *halandónak halhatatlanba öltöznie,* ahogy apostol mondja, és a *romlandónak romolhatatlanba öltöznie,*[34] de mi ebből a világból

[28] Jón 4,3
[29] 1Kor 15,31
[30] Zsolt 44,23
[31] Zsolt 51,7
[32] Ef 2,3
[33] Jel 1,8
[34] 1Kor 15,42

mindenféle halandóság és romlandóság nélkül megyünk át a másik világba. De mivel Krisztus magára vette a bűnt, mely miatt halandóvá is lett, romlást és porladást is látnia kellett volna a bűn miatt, még ha eredendő bűn nem is volt benne; akkor mi őrizte meg őt? Vajon a két természetnek, az Istennek és embernek személyi egysége őrizte meg romlástól és porladástól? Igen, ez volt a legerősebb balzsam, az isteni természettel való megbalzsamoztatás, az örökkévalósággal való megbalzsamoztatás, mely képes volt megőrizni őt romlástól és porladástól mindörökre. És ő így balzsamoztatott meg, magával az isteni természettel, testében és lelkében is; mert az istenség, az isteni természet nem távozott el, hanem a sírban is egyesülve maradt halott testével; mégis, dacára e hatalmas bebalzsamoztatásnak, dacára a két természet személyi egységének, látjuk, Krisztus meghalt; és dacára minden egységnek, mi Istenné és emberré tette őt, mert nem emberré lett (mert a test és lélek egysége adja az embert, és akinek testét és lelkét elválasztja a halál, míg ez állapot tart, voltaképpen nem ember). És ezért ahogy őbenne a test és a lélek felbomlása nem a személyi egység felbomlása volt, úgy semmi sem kényszerít, hogy azt mondjuk: holott Krisztus romlást és porladást látott a sírban, ez nem a személyi egység felbomlása volt, mert az isteni természet és az istenség együtt maradt Krisztus testének minden elemével és alapjával, valamint személyének két alkatelemével, testével és lelkével is. E romolhatatlanság tehát nem József keneteiben és fűszerszámaiban volt, nem is Krisztus ártatlanságában, eredendő bűntől való mentességében, és nem is a személyi egységben volt (illetve nem szükséges azt mondani, hogy abban volt). Hanem testének ez a romolhatatlansága legnyilvánvalóbban ebben van: *non dabis*, te nem engeded, hogy a te szented rothadást lásson;[35] nem kutatunk tovább okokért és magyarázatokért a vallás titkaiban, hanem Isten akaratára és tetszésére nézünk; Krisztus maga is korlátozta kérdéseit: *ita est*, igen, Atyám, mert így volt kedves te előtted.[36] Krisztus teste azért nem látott romlást tehát, mert Isten úgy rendelte, hogy nem láthat. Az alázatos lélek (és csak az alázatos lélek a vallásos lélek) Isten céljaira bízza magát, és Isten rendelkezéseire, melyeket ő kihirdetett és kinyilatkoztatott, s ezeket nem magunkban költöttük és képzelegtük, gondoltuk valami lehetőség, valami eshetőség alapján; így ezt Péter hozza elénk jeruzsálemi prédikációjában, és Pál is Antiókhiában.[37] Ők nemcsak azért prédikálják, hogy Krisztus úgy támadott fel, hogy nem látott romlást, mert Isten elrendelte ezt, hanem mert ki is nyilvánította ezt a rendelkezését prófétái által; éppen ezért idézi Pál apostol számos alkalommal a második zsoltárt e rendelkezésre nézve, és ezért idézi mind

[35] Zsolt 16,10
[36] Mt 11,26
[37] ApCsel 2,31; 23,35

Szent Péter, mind szent Pál a tizenhatodik zsoltárt e helyen; mert mikor Isten kihirdeti rendelkezését és szándékát a prófétáinak határozott igében, vagy mikor e rendelkezést végbemenetelében hirdeti ki, akkor a mienkké teszi azt, akkor megnyilvánítja előttünk. És ezért, mivel vallásunk titkai nem az elménk tárgyai, hanem hit által Isten rendelkezésén és szándékán nyugszunk (igen, óh, Istenem, mivel ez a te akaratod, így kell lennie), Isten rendelkezéseit mindig kinyilatkoztatásukban kell figyelembe vennünk. Ami kinyilatkoztatás, az mind Isten igéjében van, vagy a rendelkezés végrehajtásában; és amikor e kettő egybefut és találkozik, az a lehető legerősebb bizonyíték: ezért amikor felismerem a lelki fiúságnak és örökbefogadásnak azokat a jegyeit, melyeket Isten igéje közölt velem, amikor felismerem, hogy irántam való jó szándéka valósul meg, minthogy valóban abban az engedelmességben és azon feltételek között élek, melyek a lelki fiúságnak és örökbefogadásnak bizonyítékai; akkor, amennyiben látom e jegyeket, és úgy is élek, bizton vigasztalhatom magamat szent bizonyossággal és örökbefogadtatásom derűs megingathatatlanságával. Krisztus eltökélt ebben, Isten szándéka nyilvánvaló volt számára; Szent Péter és Szent Pál eltökéltek Isten szándékának e kétféle ismeretében, Isten igéjében, mielőtt az idők teljességében rendelkezése végre nem hajtatott. Ezelőtt próféták jövendölték, és most megvalósult, mondják, Krisztus, ki nem látott romlást, feltámadott.

Íme, ez Krisztus különös kiváltsága, hogy teste nem láthat romlást, és ez második eljöttekor, mikor ítéletre jön, kiterjed mindazokra, kik akkor élni fognak; testük nem lát romlást, mert, ahogy az apostol mondja, és mint titkot, mint misztériumot mondja: *ímé, titkot mondok néktek, mindnyájan nem aluszunk el* (vagyis nem maradunk a halál állapotában a sírban), *de mindannyian elváltozunk egy szempillantásban,*[38] felbomlunk, és ugyanebben a pillanatban újraegyesülünk, a lélek és a test újra egybeköttetik, és hogy bizonnyal lesz halál és bizonnyal lesz feltámadás, de nem lesz romlásban szunnyadás; de nekünk, akik most meghalunk és holtan szunnyadunk, nekünk mind el kell szenvednünk ezt a posztumusz halált, ezt a halál utáni halált, sőt, ezt az eltemettetés utáni halált, e felbomlás utáni felbomlást, a romlás és rothadás, a bomlás és porladás halálát, a sírban oszlás és a sírból kiszóratás halálát, amikor Jóbbal együtt azt kell mondaniuk a testeknek, kik királyi szülők gyermekei voltak, és szülei voltak királyi gyermekeknek: *a sírnak mondom: te vagy az én atyám; a férgeknek pedig: ti vagytok az én anyám és néném.*[39] Siralmas rejtély, mikor ugyanaz a féreg az anyám, a nővérem és énmagam! Siralmas vérfertőzés, mikor házasságra kell lépnem anyámmal és nővéremmel, és apjává és anyjává kell lennem saját anyámnak és nővéremnek,

[38] 1Kor 15,51
[39] Jób 17,14

nemzenem és szülöm kell ama férget, ki maga e nyomorult ínség; mikor szám megtelik porral, és *a féreg tápláléka, édes tápláléka* leszek;[40] mikor a becsvágyó nem vehet elégtételt, ha az élők legszegényebbike tapod rajta, és a legszegényebb sem vehet elégtételt azzal, hogy fejedelmekkel lett egyenlővé, mert egyenlők lesznek ugyan, de porként. *Ez meghal az ő teljes boldogságában, egészen megelégedetten és nyugodtan*; *amaz elkeseredett lélekkel hal meg, mert nem élhetett a jóval. Együtt feküsznek a porban, és féreg lepi őket.*[41] Jóbnál és Ézsaiásnál[42] ellepi és takarja őket: *fekvő ágyad férgek, és takaró lepled pondrók*. Ezek a gyékényfonatok és szőnyegek az emberek fiainak legnagyobbjai alatt és ez a pompa és baldachin fölöttük. Még ama testek is, mik a *Szentlélek templomai* voltak[43] elérkeznek a kövek e széthordatásához,[44] az omláshoz, a törmelékhez, a porhoz; még Isten Izraelére, magára Jákóbra sincs más szó, más megnevezés, csak ez: *vermis Jacob*, férgecske Jákób.[45] E posztumusz halál, a temetés utáni halál igaz meggondolása tehát, hogy miután Isten (nála a kijövetel a halálból) kiszabadított engem az anyaméh halálából a világba behozván engem, és miután kiszabadított engem a világ sokféle halálából sírba terítvén engem, nekem újra meg kell halnom e test porladásában és e por szétszóratásában. Hogy a királynak, ki éltében sok népre kiterjesztette hatalmát, porában kell hevernie az ólomkoporsó sarkában, míg csak el nem porlad az ólomlemez; és hogy a magánzó és visszavonult embernek, ki mindig csak a magamagáéra gondolt, és sosem lépett fel nyíltan, síri porában közszemlére kell kerülnie, és hogy (mert ilyen a sír körforgása) össze kell keverednie minden út és minden trágyadomb porával, és el fogja nyelni minden pocsolya és tócsa – ez a legdicstelenebb és legszörnyűbb meggyalázás, ez az ember leghalálosabb és legönkényesebb kisemmizése, hát ezt kell tekintetbe vennünk. Isten igen magasra emeli hatalmának kinyilvánítását, amikor Ezékiel prófétát száraz csontokkal teli völgybe viszi, és azt mondja: *embernek fia! vajjon megélednek-é ezek a tetemek?* – mintha lehetetlen lett volna, és mégis megéledtek; *az Úr adott reájuk inakat, és hozott reájuk hust, és bőrrel beborította őket, és adott beléjük lelket, és megéledtek*.[46] De ott csontok voltak, ott volt valami látható, mely felől lehetett kérdezni: megélednek-e? De a porladásnak és a por szétszóratásának e halálában nem látunk semmit, amiről mondhatnánk, hogy az emberé. Ha azt kérdezzük: megéledhet-e ez a por? Semmi esély rá; ez már pusztán föld pora,

[40] Jób 24,20
[41] Jób 21,23,25–26
[42] Ézs 14,11
[43] 1Kor 3,16
[44] Préd 3,5
[45] Ézs 44,14
[46] Ez 37,1–11

mely nem élt soha, és nem is fog. Ez lehet ama ember férgének pora, mely valóban élt, de többé nem fog. Ez lehet egy másik ember pora, kinek nincs köze ahhoz, akit kérdeztünk. A porladásnak és szétszóratásnak ez a halála, a természetes ész szerint, minden halál közt a legvisszavonhatatlanabb; és mégis: *Domini Domini sunt exitus mortis, Istennél, az Úrnál van kijövetel a halálból*; és egybegyűjtvén e port ugyanazon testbe, és megőrizvén ugyanazon testet ugyanazon lélekkel, boldog és dicső feltámadásban oly szabadulást ad nekem ebből a halálból, mely sosem visz engem semmi más halálba, hanem életet ad nekem, mely élet addig él, míg maga az Élet Ura.

Láttuk hát, hogy ez volna az igék *(Istennél, az Úrnál van kijövetel a halálból)* első értelme; láttuk, hogy bár az anyaméhből a sírig, és magába a sírba megyünk halálról halálra, mégis ahogy Dániel mondja, az Úr, a mi Istenünk ki tud minket szabadítani, és ki fog szabadítani minket.[47]

Most hát továbbmegyünk ezen igék *(Istennél, az Úrnál van kijövetel a halálból)* második alkalmazásához; hogy ugyanis Istenre, és nem emberre tartozik, hogy ítéljen fölöttünk halálunkkor, és hogy Istenre kell hagynunk az ebből következő eljárást.

A tüneteket, melyekre felfigyelnek, és az előjeleket, melyekből a beteg halálára vagy gyógyulására következtetnek, az orvosok tudományuk alapján és törvényei szerint vizsgálják és közlik, de olyan törvényünk és tudományunk nincs, hogy előjelezzük a lelki halált, és kárhoztatást mondjunk a haldokló embernél látott tünetek alapján; gyakorta csak épp annyit látunk, hogy sajnálkozzunk, de nem eleget, hogy kétségbe essünk; mindkét módon csalatkozhatunk: vigasztaljuk magunkat egy barát halálakor, ha azt mondják, úgy ment el, mint egy bárány, vonakodás nélkül; Isten azonban tudja, hogy ezt veszedelmes tompaság és közöny, állapota iránti érzéketlenség kísérhette. Áldott Üdvözítőnk a halállal tusakodva szenvedett, és *lelkében mindhalálig szomorúsággal*[48] és vérverejtékes testi agóniával és Istennek tett szemrehányásokkal és felkiáltásokkal a kereszten. Egy kegyes ember mondotta a halálos ágyán, vagy inkább halálos gyékényén (remete volt): *septuaginta annos Domino servivisti, et mori times?* Csaknem hetven évig szolgáltál a jó gazdának, és mégis vonakodsz elébe menni? Hilarion mégis vonakodott. Barlám kegyes ember volt (szintúgy remete), ő mondta halála napján: *cogita te hodie caepisse servire Domino, et hodie finiturum*, tekintsd ezt a napot úgy, hogy ma álltál az Úr szolgálatába, hogy mostantól mindvégig keresztyénséggel és szüntelen halállal dicsőítsd meg őt, és ha első napod egyben az utolsó is, mily hamar megkapod jutalmadat! Barlám mégis beérte volna azzal is,

[47] Dán 3,17
[48] Mk 15,34

ha maradhat tovább. Ne vonj le rossz következtetést, ha valaki vonakodik meghalni, mert Isten kegyelme azonnal, egy szempillantásban érvényre jut, és ezt sokszor nem érzékeli kívülálló, sőt, senki más, csak a távozó fél. És hogy az erőszakos halál a gonosztevőket szokta sújtani, ezt a rossz következtetést maga Krisztus tiltotta meg nekünk saját halálával; mert az ő halála ezt a benyomást keltette; úgy tekintettek rá, úgy ítélték el, mint gonosztevőt, és nem kétséges, hogy sokan, akik összefogtak, hogy megöljék, annak tartották őt. Jó emberek váratlan halálára kevés példát hozhatunk a Szentírásból, mert a harci halált nem nevezhetjük váratlan halálnak; de Isten nem példákkal, hanem törvényekkel kormányoz, ezért tehát ne vonj le rossz következtetést váratlan halálból vagy hirtelen halálból, akkor sem, ha gyáva szavak vagy Isten kegyelme iránti bizalmatlanság társultak hozzá. Úgy marad a fa, ahogy eldől, ez igaz;[49] de nem az utolsó csapás dönti le a fát, s nem az utolsó szó vagy zihálás minősíti a lelket. S ha könyörgünk is békességes életért erőszakos halál ellen, időért a megtérésre váratlan halál ellen, és józan, derűs bizonyosságért gyáva és riadt halál ellen, mégse vonjunk le rossz következtetést mások ilyetén való halálából; *Domini Domini sunt exitus mortis, Istennél, az Úrnál van a kijövet a halálból.* És ő elfogadta Sámsont, aki úgy ment ki e világból (netalán készakarva, netalán hagyva magát pusztulni azokkal együtt, kiket megölt), hogy az aligha volt egykönnyen magyarázható. Mégis, a Szentlélek arra indította Szent Pált, hogy dicsérje Sámsont[50] a hit hősei között, s így dicséri őt az egész egyház. Döntő napunk nem a halálunk napja, hanem egész életünk folyása. Köszönöm annak, aki imádkozik értem, ha kondul a harang, de még inkább köszönöm annak, aki hitre oktat engem, vagy prédikál nekem, vagy tanít, hogyan éljek. *Fac hoc et vive*, ez az én biztonságom, az Úr szája szólta, ezt cselekedd és élni fogsz.[51] Ám, noha cselekszem, mégis meghalok, meghalom a testi, természeti halált. De Isten sosem említi a halált, mintha egyáltalán nem venné figyelembe ezt a halált, a testi, természetes halált. Isten nem mondja, élj jól, és jól fogsz meghalni, tehát könnyű, csendes halállal; hanem: élj jól itt, és élni fogsz örökké. Ahogy egy mondat első része jól illeszkedik a végéhez, és nem számít, és nem érdekes a közbevetés, mely e kettő között áll, éppúgy áramlik át az itteni jó élet az örök életbe, tekintet nélkül arra, hogy miféle halállal halunk. És hogy börtönöm ajtaját olajozott kulcs nyitja meg (szelíd és készítgető betegség által), vagy az ajtót erőszakos halál szakítja be, vagy az ajtót dühödt és őrjöngő láz égeti fel, ajtó mindenképp nyílik nekem a mennybe, mert az Úrtól van az én életemnek ügye, és *az Úrnál van kijövetel a halálból*.

[49] Préd 11,3
[50] Zsid 11,32
[51] Lk 10,28

Nem visszük tovább ez igék – *Istennél, az Úrnál van a halálból szabadulás* – második értelmét, miszerint ez a kimenetel a halálból: *liberatio in morte* (szabadítás a halálban), hogy bármi gyötrelmet szenvedjen a test a halál óráján, Isten gondoskodik a lélek biztonságáról. Hanem áttérünk a harmadik részre, az utolsó részre, miszerint ez a halálból való kimenetel: *liberatio per mortem*, szabadulás másnak a halála által.

Sufferentiam Job audiisti, et vidisti finem Domini, mondja Szent Jakab,[52] *Jóbnak tűrését hallottátok*, mondja, míg minden kötelességetek megtettétek,[53] mert minden emberben, minden szerencsétlen, nyomorult emberben egy Jób beszél. Most: *lássátok az Úr végét*, mondja az apostol, vagyis a sorsát, ami nem az a vég, amit az Úr magára vállalt (üdvösségünkre), s nem az a vég, amit nekünk szán (hogy őhozzá hasonlók legyünk), hanem lássátok az Úr sorsát, mondja, amit maga az Úr halt, a halált, a kínos és szégyenletes halált. De miért halt meg? És miért így halt meg? *Quia Domini Domini sunt exitus mortis* (ahogy Szent Ágoston értelmezi az igét, s válaszol a kérdésre), mert ennél az Istennél, *a mi Urunknál volt a kijövetel a szabadulás. Quid apertius diceretur*? – mondja, mi volna világosabb, nyilvánvalóbb, mint az igéknek ez az értelme. A zsoltárvers első részében ez áll: ő, aki a mi Istenünk, ő a *szabadítás Istene*; *Deus salvos faciendi*, miként Ágoston olvassa: Isten, kinek meg kell szabadítania minket. S ki lehet ő, kérdi, ha nem Jézus? Hisz ezért adatott néki ama név,[54] mert neki kellett megmentenie minket. És ennél a Jézusnál, mondja, ennél a Szabadítónál[55] van *a kijövetel a halálból*; *nec oportuit eum de hac alios exitus habere quam mortis*; mivel halandó természetünkben lépett ebbe az életbe, nem távozhat másképp ebből az életből, csak halál által. *Ideo dictum*, folytatja, ezért mondják, hogy *Istennél, az Úrnál volt kijövetel a halálból, ut ostenderetur moriendo nos salvos facturum*, hogy megláttassék: ily módon, halállal kellett megszabadítania minket. Továbbá ebből a textusból bizonyítja Szent Izidor, hogy Krisztus valósággal ember (amit a tévelygők épp annyi szektája tagadott, mint ahány azt, hogy valósággal Isten), mert neki, noha ő *Dominus Dominus* (miként a textus kettőzi), Isten és Úr, s noha nála, az *Istennél, az Úrnál a volt kijövetel a halálból*; *oportuit eum pati*, többet nem mondható, mint amit Krisztus mondott magáról: *ezeket kellett Krisztusnak szenvednie,*[56] nem volt más útja, csak a halál. Így hát a prédikációk ezen részének passióprédikációnak kell lennie, mert az ő egész élete szakadatlan szenvedés volt, legyen hát egész Nagyböjtünk szakadatlan

[52] Jak 5,11
[53] Lk 17,10
[54] ApCsel 4,12
[55] Mt 1,21
[56] Lk 24,26

Nagypéntekké. Krisztus szenvedésteli élete nem vett el semmit halála kínjaiból, nem viselt ekkor kevesebbet, mert oly sokat viselt már annak előtte. S amit halála előttről mondanunk kell, nem csökkenti, sőt növeli az áhítatot mindaz iránt, amit szenvedéséről mondandók leszünk, ha eljön az ideje méltó magasztalásának. Krisztus attól még egy cseppel sem hullatott kevesebb vért a végén, hogy hullatott körülmetélésekor is, attól még te sem fogsz majd kevesebbet sírni, hogy most sírtál. És ezért legyen elég számodra, hogy velem együtt megtekintsd, miképpen *volt kijövetel a halálból ennél az Istennél, az Úrnál.*

Hogy Isten, ez az Úr, az Életnek Ura meghalhatott: különös belátás; hogy a Veres-tenger kiszáradhatott,[57] hogy a Nap megállhatott az égen,[58] hogy a hétszeresre fűtött kemence nem égetett meg,[59] hogy az éhező oroszlánok nem téptek szét,[60] ez különös, csodálatosan különös, ám felettébb csodálatos, hogy Isten *meghalhatott*; de hogy Isten meg is akart halni, az ennek is felmagasztalása. Sőt, efelett is való felmagasztalása, hogy Istennek meg kell halnia, halnia kell, és *non exitus* (mondja Szent Ágoston), Isten, az Úr nem szabadulása, csak a halál révén, és *oportuit pati* (mondja Krisztus), amit Krisztusnak szükséges volt szenvednie, azt el is kellett szenvednie; *Deus ultimo Deus*, mondja Dávid, Isten a bosszúállásnak Istene,[61] nem hagyja bosszulatlanul, büntetlenül az embernek fiát. Hanem *Deus ultionum libere egit* (mondja itt az ige), a bosszúállás Istene szabadon cselekszik, megbünteti és megkíméli, akit csak akar. Hát nem kíméli meg önmagát? Nem. *Dilectio fortis ut mors*, erős a szeretet, mint a halál;[62] erősebb, ha felveszi a halált, mely ellen a természet tiltakozik. *Si possibile*, mondja Krisztus, ha lehetséges, múljék el tőlem e pohár,[63] mert szeretete, melyet igazolt már az Atyával szerzett közös végzése, nem tette lehetségessé. *Sok vizek el nem olthatják a szeretetet.*[64] Sokat megpróbált Krisztus: szeretetből megkeresztelkedett, de szeretete nem ért végett ott; vér és víz egyesült szenvedésében, de ez nem vetett véget szeretetének; vért könnyezett, szemeit és pórusait vére árasztotta el, mikor megostorozták és tövissel koronázták *(mi Istenünknél, az Úrnál volt kijövetel a vérből),* és ezek meglettek, de ezek nem oltották ki szeretetét.

Nem akarta kímélni magát, sőt, nem kímélhette magát. Semmi sem volt szabadabb, akartabb, önkéntesebb, mint Krisztus halála. Igen, *libere egit,* szabadon

[57] Zsolt 106,9
[58] Józs 10,12
[59] Dán 3
[60] Dán 6
[61] Zsolt 94,1
[62] Énekek 8,6
[63] Mt 26,39
[64] Énekek 8,7

cselekedett, önként halt meg; de mégis, ha figyelembe vesszük a szövetséget, mely közte és az Atya közt köttetett, *oportuit*, szükségesség kényszerítette; Krisztusnak mindezt el kellett szenvednie. Mikor keletkezett ez a kötelesség, *oportuit*, ez a szükségesség? Mit mondjunk hát, mikor kezdődött? Bizonyos, hogy a rendelkezés, mely szerint Krisztusnak mindezt el kellett szenvednie, örök rendelkezés volt, de volt előtte bármi, ami örökkévaló volt? Végtelen szeretet, örök szeretet; kérlek, vedd szívedre, és fontold meg komolyan: bárhogy is miféle szabadságot képzelhetünk el Krisztusban, hogy meghaljon vagy ne haljon meg; továbbá, a halálnak ez a szükségessége, ez a rendelkezés vajon éppoly örök, mint ez a szabadság; továbbá hogy mégis ennyire nem számított neki ez a szükségesség, ez a meghalás? Atyja csak kígyómarásnak nevezi,[65] hogy csak sarkának mardossa majd (a kígyó fogja mardosni sarkát), és mégis az volt a halála, amit a kígyónak kellett megtennie és végbevinnie. Ő maga keresztségnek nevezi, mintha így könnyebb lett volna neki. Keresztséggel kell nékem megkereszteltetnem, és igen szorongattatott, míglen az elvégeztetett,[66] és mégis, ez a keresztség volt a halála. A Szentlélek örömnek nevezi *(az előtte levő örömért keresztet szenvedett),*[67] mely nem a szenvedésért járó jutalom öröme volt, hanem olyan öröm, mely gyötrelmei közepette is eltöltötte, és belőle fakadt; amikor Krisztus a kelyhét – *calicem* – pohárnak nevezi, s nem is hiába *(megihatjátok-e a pohárt, melyet én iszom?),*[68] nem gyűlölettel, nem megvetéssel szól róla. Valóban, pohár volt az, *salus mundo*, az egész világnak gyógyulására. És *quid retribuam,* kérdi Dávid, mivel fizessek az Úrnak?[69] Válaszolj Dáviddal: *accipiam calicem,* felemelem a szabadulásért való poharat; emeld hát a szabadulásnak poharát, az ő szenvedését, ha most nem is utánzására, de mindenképpen elmélkedésre. És tekintsd meg, hogy az Úr, aki Isten volt, mégis meghalt, meg akart halni, meg kellett halnia szabadulásunkért.

Hogy Mózes és Illés beszélgettek Krisztussal a színeváltozáskor, azt közli velünk mind Szent Máté, mind Szent Márk,[70] de hogy miről beszélgettek, az csak Szent Lukács; *dicebant excessum ejus,* mondja, *kimúlásáról, haláláról beszéltek, melyet Jeruzsálemben fog megteljesíteni*.[71] Az ige, mely textusunk igéje az ő e*xodus*át, *exitusát*, halál által való kimenetelét jelzi. Mózes, aki *exodus*ával előábrázolta a mi Urunk ezen kimenetelét, és aki megjövendölte ebben a cselekvő próféciában – ez Izraelnek Egyiptomból való kijövetele a Veres-tengeren át –, hogy Krisztus

[65] 1Móz 3,15
[66] Lk 12,50
[67] Vö. Zsid 12,2
[68] Vö. Mt 20,22
[69] Zsolt 116,12
[70] Mt 17,3; Mk 9,4
[71] Lk 9,31

saját vérének tengerén vezeti át az emberiséget; és Illés, akinek *exodus*a és világból való eltávozása Krisztus mennybemenetelének volt a képe; nem kétséges, nagy megelégedéssel beszélgettek a mi áldott Urunkkal *de excessu ejus*, mindezeknek végső betetőzéséről az ő halála által, melynek Jeruzsálemben kellett beteljesednie. Haláláról való elmélkedésünk legyen lágyabb, legyen érzelmesebb, mert arra tekint, ami már megtörtént. A régi rómaiaknál egyfajta riadtsággal és rémülettel bírt a halál neve; nem tudták nevén nevezni a halált, nem, még végrendelkezve sem; még akkor sem tudták azt mondani, *si mori contigerit*, hanem *si quid humanitas contingat*, vagyis nem mondták: halálom esetén, hanem: ha azt hozza rám az emberi természet. Nekünk, akik naponta szólunk az Úr haláláról (megfeszítették, meghala és eltemették), miért volna kellemetlen vagy keserű saját halálunk emlékezete vagy említése? Úgy van minálunk a mostani időkben, hogy a halál neve meg az Isten halála bőséggel hangzik, de csak káromló fogadkozásokban és utálatosságokban. Nyomorult emberek, kikről azt fogják mondani, hogy sosem mondták ki Jézus nevét, merthogy túl gyakran mondták ki a nevét, hallani fogják majd, mit mond Jézus: *nescivi vos*, sohasem ismertelek titeket,[72] mert komáztak vele. Mózes és Illés csakis szent és örömteli érzülettel beszélgetett Krisztussal az ő haláláról, annak jótéteményéről, melyben ők és az egész világ részesülni fognak. A vallásos beszélgetések nem fakadhatnak kíváncsiságból, mert épülésre valók. Továbbá akkor beszélgettek Krisztussal az ő haláláról, amikor ő a dicsőség legmagasabb csúcsán állott, mit valaha is megmutatott e világban – színeváltozásakor. Mi félünk szóba hozni e világ hatalmasainak a saját halálukat, inkább halhatatlanság és változhatatlanság hamis képzetét tápláljuk bennük. De: *bonum est nobis hic* (ahogy Szent Péter mondta akkor), jó nekünk itt lenni,[73] itt, halála megtekintésénél, ezért állítsuk ide sátorunkat (áhítatunkat) ama lépésekhez, melyek által Isten, az Úr elvégezte kijöttét a halálból azon a napon.

Vedd a teljes napot, mely csütörtök azon órájától kezdve, mikor a páskabáránytvette, tart másnapig, addig az óráig, mikor meghalt. S vedd a mai napot áhítatodban úgy, mintha az a nap lenne, és tekintsd meg, mit tett ő, és emlékezz, mit tettél te. Mielőtt elrendelte és megünnepelte volna a szentséget (melyre a páskavacsora elköltése után került sor), alázatosságról adott példát, megmosta tanítványai lábát, még Péterét is, ki egy darabig ellenállt neki. A szent és áldott szentséghez készülve igyekeztél-e őszinte alázattal megbékülni az egész világgal, s még azokkal is, akik irtóznak attól, és elutasították engesztelődésedet? Ha így volt, és nem másképp, akkor őhozzá hasonlóan töltötted utolsó napjának ezt az első szakaszát. A szentség után az időt imádkozással, prédikálással, zsoltározással

[72] Mt 7,23
[73] Lk 9,33

töltötte éjszakáig; beláttad már, hogy a szentség méltó fogadása abból áll, hogy szentséges volta folytatódik, miként szentséges a reá való készület is? Ha igen, ebben is hasonlóvá tetted magadat őhozzá; így töltötte idejét Krisztus éjszakáig. Éjjel kiment a kertbe imádkozni, és túláradva imádkozott, sok időt töltött imádkozással, mennyit is? Mivel szó szerint le van írva, hogy három egymást követő alkalommal imádkozott,[74] és hogy első imádkozásából tanítványaihoz visszatérve aludva találta őket, és ezt mondotta nekik: *egy óráig sem bírtatok vigyázni velem?*[75] úgy számítható, hogy három órát töltött imádkozással. Bátorkodlak költögetve kérdezni, hová mégy, és hogyan viseled magad, ha megnőtt a sötét, és beáll az éjszaka? Ha ez az idő azzal telt, hogy szent könyörgésben ajánlottad magad Istennek, és akaratodat alávetetted az övének, akkor őhozzá hasonlóan töltötted azt. Akkor imádkozván tusakodott és vért verítékezett. Remélem, szoktál imádkozni; de nem a mindennapos, nem a szokványos imádság, hanem a könnyáradattal kísért imádság, mit áthat a készség, hogy szükség esetén véred ontod dicsőségéért, az ilyen imádság tesz őhozzá hasonlóvá. Éjféltájt egy csók jelére elfogták és megkötözték, nem vagy túlságosan is hasonló őhozzá ebben? Nem így van veled – csak éppen szó szerint, túlságosan is pontosan? –, hogy éjféltájt elfogott és megkötözött egy csók? Onnan bevitték Jeruzsálembe, előbb Annáshoz, aztán Kajafáshoz, és aztán (bármily későre járt) kihallgatták és ütlegelték, és átadták a katonák őrizetére, akiktől mindenféle gúnyt és erőszakot szenvedett, fejének eltakarását, arcának leköpését, káromló szavakat, körmönfont botütéseket, miket az evangélium említ; eközben pirkadni kezdett, s szólt a kakas, mi megbánásra hívta Pétert. Hogy töltötted ezt az egész időt, mire emlékszel? Ha bármit tettél, melyre Péter könnyei kellenek, és nem ontottad mégsem, hadd legyek én ama kakas: tedd meg most. Mestered (szolgái közt a legméltatlanabb által) most tekint reád: tedd meg most. Aztán, reggel, amint megvirradt, a zsidók tanácsot tartottak a főpap udvarában, és megegyeztek az ellene szóló vádban, és elvitték Pilátushoz, hogy ítéljen fölötte; vádoltad-e magadat, mikor felébredtél ma reggel, és örültél-e akár hamis vádaknak is, hogy inkább mondják: amit tettél, bűn volt, noha nem volt az, mintsem hogy rád pirítsák és bizonyítsák azt, ami viszont bűn volt? Akkor őhozzá hasonlóan töltötted azt az órát. Pilátus nem talált ellene bizonyítékot, ezért hogy lerázza magáról az ügyet, és hogy hízelegjen Heródesnek, Galilea tetrarchájának, aki akkor Jeruzsálemben tartózkodott (s mivel Krisztus, galileai lévén Heródes bíráskodása alá tartozott), átküldte őt Pilátus Heródeshez, azzal, hogy inkább bolond, mintsem gonosztevő; Heródes visszavitette őt őrizet alatt (gúnyból) Pilátushoz, hogy járjon el ő; ez pedig nyolc

[74] Lk 22,41
[75] Mt 26,40

óra körül volt. Hajlandó voltál megjelenni lelkiismeretednek ezen a kihallgatásán, ezen a vallatásán, ezen a hányattatásán, rángattatásán, zaklatásán; hogy kivizsgáld, hogy nyomon kövesd azt ifjúságod bűneitől mostani bűneidig, ágyad bűneitől asztalod bűneiig és bűneid tényállásától a körülményekig? Akkor ez oly időtöltés, mely hasonló Szabadítódéhoz. Pilátus szabadon engedte volna Krisztust, élve a kiváltsággal, mely azon a napon rendelkezésére állt, mert azon a napon egy foglyot szabadon kellett engednie, de azok Barabbást választották; mentette volna a haláltól, kielégítve haragjukat azzal, hogy további gyötrelmeket rótt rá, megkorbácsoltatta és tövissel koronázta, és kiszolgáltatta gúnyos és aljas szidalmaknak, de nem törődtek vele, megfeszítést követeltek. Próbáltad már bűnödet megváltani böjtöléssel, alamizsnálkodással, vezekléssel és önsanyargatással, hogy ezekkel tégy eleget Isten igazságának? Az nem segít, ami nem az igaz út;[76] mi most végső megfeszítését követeljük ama bűnnek, mely rajtad uralkodik: és ez tesz téged Krisztushoz hasonlóvá. Dél közeledtén Pilátus ítéletet hozott, és olyannyira igyekeztek végrehajtani, hogy délben már kereszten volt. S most ott függ ama szent test a kereszten, könnyeiben és verítékében újrakeresztelve, és saját vérével élve-balzsamozva. Ott ama könyörületes szív,[77] mely oly szembetűnő, oly nyilvánvaló, hogy most sebein keresztül szemlélheted. Ott ama dicsőséges szempár, melynek fénye elhomályosult, úgyhogy a Nap, megszégyellve, hogy tovább él annál, maga is kioltotta fényét. S aztán Istennek Fia, aki nem közülünk való volt, de felöltözve természetünket, új úton jött közénk,[78] leteszi ama lelket (mely sosem volt kívül az Atya kezén), új úton önként kibocsátva azt Atyja kezeibe; mert bár *ennél a mi Istenünknél, az Úrnál volt kijövetel a halálból*, tehát tekintettel szövetségére neki szükségszerűen meg kell halnia, de nem a rázúdított ütések és döfések kényszerítették szent testét, hogy elengedje lelkét; hanem *emisit*, kibocsátotta lelkét;[79] és ahogy Isten lelket lehelt az első Ádámba, úgy ez a második Ádám Istenbe, Isten kezeibe lehelte lelkét. Otthagyunk ez áldott fenntartásban, hogy függj csak azon, ki a kereszten függ, ott fürödj meg könnyeiben, ott csókolgasd sebeit, és nyújtózz el békén sírjában, míg majd feltámadásra méltóztat, és arra, hogy felvétess ama országba, melyet ő készített számodra romolhatatlan vérének fölbecsülhetetlen árán.[80] Ámen

(1631. február 25.)

[76] Zsid 10,20
[77] 1Jn 3,17
[78] Zsid 10,20
[79] János 19,30
[80] Mt 25,34; 1Kor 15,50; 1Pt 1,19

AZ ALSOROZATBAN EDDIG MEGJELENT

Tanulmánykötet

Császár-Nagy Noémi, Demetrovics Zsolt, Vargha András (szerk.):
A klinikai pszichológia horizontja. Tisztelgő kötet Bagdy Emőke 70. születésnapjára

Szávay László (szerk.): *„Vidimus enim stellam eius…"*

Petrőczi Éva, Szabó András (szerk.): *A zsoltár a régi magyar irodalomban*

Horváth Erzsébet, Literáty Zoltán (szerk.): *Történelmet írunk. Tisztelgő kötet Ladányi Sándor 75. születésnapja alkalmából*

Anita Czeglédy, József Fülöp, Szilvia Ritz (Hg.): *Inspirationen*

Gudor Botond, Kurucz György, Sepsi Enikő (szerk.):
Egyház, társadalom és művelődés Bod Péter korában

Ittzés Gábor, Péti Miklós (eds.): *Milton Through the Centuries*

Kendeffy Gábor, Kopeczky Rita (szerk.): *Vallásfogalmak sokfélesége*

Zsengellér József, Trajtler Dóra Ágnes (szerk.): *„A Szentek megismerése ad értelmet." Conferentia Rerum Divinarum 1–2.*

Trajtler Dóra Ágnes (szerk.): *Tan és módszertan. Conferentia Rerum Divinarum 3.*

Pap Ferenc, Szetey Szabolcs (szerk.): *Illés lelkével. Tanulmányok Báthori Gábor és Dobos János lelkipásztori működéséről*

Somodi Ildikó (szerk.): *A mindennapos művészeti nevelés megvalósulásának lehetőségei. Értékközvetítés a művészeti nevelésben*

Dávid István (szerk.): *Merre tovább kántorképzés? Gondolatok egy konferencián – Nagykőrös, 2012. október 5.*

Hansági Ágnes, Hermann Zoltán (szerk.): *Jókai & Jókai*

Dringó-Horváth Ida, N. Császi Ildikó (szerk.): *Digitális tananyagok – oktatásinformatikai kompetencia a tanárképzésben*

Erdélyi Ágnes, Yannick François (szerk.):
Pszichoanalitikus a társadalomban

Fülöp József, Mirnics Zsuzsanna, Vassányi Miklós (szerk.):
Kapcsolatban – Istennel és emberrel. Pszichológiai és bölcsészeti tanulmányok

Pap Ferenc (szerk.): *Dicsőség tükre. Művészeti és teológiai tanulmányok*

Sára Tóth, Tibor Fabiny, János Kenyeres, Péter Pásztor (eds.):
Northrop Frye 100: A Danubian Perspective

Spannraft Marcellina, Sepsi Enikő, Bagdy Emőke, Komlósi Piroska,
Grezsa Ferenc (szerk.): *Ki látott engem? Buda Béla 75*

Komlósi Piroska (szerk.): *Családi életre és kapcsolati kultúrára felkészítés*

Ida Dringó-Horváth, József Fülöp, Zita Hollós, Petra Szatmári,
Anita Szentpétery-Czeglédy, Emese Zakariás (Hg.): *Das Wort – ein weites Feld*

Fülöp József (szerk.): *A zenei hallás*

József Fülöp, Szilvia Ritz (Hg.): *Inspirationen II*

Tóth Sára, Kókai Nagy Viktor, Marjai Éva, Mudriczki Judit, Turi Zita, Arday-
Janka Judit (szerk.): *Szólító szavak. The Power of Words. Tanulmányok Fabiny Tibor hatvanadik születésnapjára. Papers in Honor of Tibor Fabiny's sitxtieth Birthday*

Lázár Imre, Szenczi Árpád (szerk.): *A nevelés kozmológusai. Kodály Zoltán, Karácsony Sándor és Németh László megújuló öröksége*

Erdélyi Erzsébet, Szabó Attila (szerk.): *A hit erejével. Pedagógiai tanulmányok*

Makkai Béla (szerk.): *A Felvidék krónikása.*
Tanulmányok a 70 éves Popély Gyula tiszteletére

Farkas Ildikó, Sági Attila (szerk.): *Kortárs Japanológia I.*

Gér András László, Jenei Péter, Zila Gábor (szerk.): *Hiszek, hogy megértsem*

Simon-Székely Attila (szerk.): *Lélekenciklopédia.*
A lélek szerepe az emberiség szellemi fejlődésében

Papp Ágnes Klára, Sebők Melinda, Zsávolya Zoltán (szerk.):
Nemzet – sors – identitás

Vassányi Miklós, Sepsi Enikő, Voigt Vilmos (szerk.): *A spirituális közvetítő*

Julianna Borbély, Katalin G. Kállay, Judit Nagy, Dan H. Popescu (eds.):
English Language & Literatures in English 2014

Sepsi Enikő, Lovász Irén, Kiss Gabriella, Faludy Judit (szerk.): *Vallás és művészet*

Bubnó Hedvig, Horváth Emőke, Szeljak György (szerk.): *Mítosz, vallás és egyház Latin-Amerikában. A Boglár Lajos emlékkonferencia tanulmánykötete*

Czeglédy Anita, Sepsi Enikő, Szummer Csaba (szerk.):
Tükör által. Tanulmányok a nyelv, kultúra, identitás témaköréből

Méhes Balázs (szerk.): *Lelki arcunk. Tanulmányok Szenczi Árpád hatvanadik születésnapja alkalmából*

Spannraft Marcellina, Korpics Márta, Németh László (szerk.): *A család és a közösség szolgálatában. Tanulmányok Komlósi Piroska tiszteletére*

Horváth Csaba, Papp Ágnes Klára, Török Lajos (szerk.):
Párhuzamok, történetek. Tanulmányok a kortárs közép-európai regényről

Anka László, Kovács Kálmán Árpád, Ligeti Dávid, Makkai Béla, Schwarczwölder Ádám (szerk.): *Natio est semper reformanda. Tanulmányok a 70 éves Gergely András tiszteletére*

Fülöp József, Mészáros Márton, Tóth Dóra (szerk.): *A szél fúj, ahová akar. Bölcsészettudományi dolgozatok*

Zsengellér József, Kodácsy Tamás, Ablonczy Tamás (szerk.): *Felelet a mondolatra. Tanulmányok a 60 éves Bogárdi Szabó István tiszteletére*

Borgulya Ágnes, Konczosné Szombathelyi Márta (szerk.):
Vállalati kommunikációmenedzsment

Szávay László, Gér András László, Jenei Péter (szerk.): *Hegyen épült város. Válogatás a Fiatal Kutatók és Doktoranduszok Nemzetközi Teológuskonferencián elhangzott előadások anyagából.*

Wakai Seiji, Sági Attila (szerk.): *Kortárs Japanológia II.*

Sepsi Enikő, Tóth Sára (szerk.): *Mellékzörej. Background noise. Essays and Papers in Hungarian, English, and French, in Honor of András Visky's Sixtieth Birthday*
Írások Visky András hatvanadik születésnapjára

Erdélyi Erzsébet, Szabó Attila (szerk.): *Az üzenetjét, azt kell megbecsülni. Tanulmányok Barabás László hetvenedik születésnapja alkalmából*

Kendeffy Gábor, Vassányi Miklós (szerk.): *Istenfogalmak és istenérvek a világ filozófiai hagyományaiban*

Bárdi Nándor, Éger György (szerk.): *Magyarok Romániában 1990–2015. Tanulmányok az erdélyi magyarságról*

Zila Gábor (szerk.): *Hitetek mellé tudományt*

Kiss Paszkál, Tóth Dóra (szerk.): *Ubi dubium, ibi libertas. Tudományos diákköri dolgozatok*

Julianna Borbély, Borbála Bökös, Katalin G. Kállay, Judit Nagy, Ottilia Veres, Mátyás Bánhegyi, Granville Pillar (eds.): *English Language & Literatures in English 2016*

Spannraft Marcellina, Tari János (szerk.): *A kultúraátörökítés médiumai. Tanulmányok Tari János tiszteletére*

László Emőke (szerk.): *A szolgálat ékessége. Tanulmányok Fruttus István Levente hetvenedik születésnapja alkalmából*

Spannraft Marcellina (szerk.): *Tertium datur. Tanulmányok Lázár Imre tiszteletére*

Bárdi Árpád, Gombos Norbert, Tóth Etelka (szerk.): *Kisgyermeknevelés a 21. században*

Lányi Gábor János (szerk.): *A reformáció örökségében élve. A reformáció hatása a teológiai oktatásra*

Dróth Júlia (szerk.): *Gépiesség és kreativitás a fordítási piacon és a fordításoktatásban*

Lator László Iván (szerk.): *Sorsok és missziók a politikai változások tükrében*

Literáty Zoltán (szerk.): *Quoniam tecum est fons vitae in lumine tuo videbimus lumen. Teológiai témák a 65 éves Kocsev Miklós tiszteletére*

Fehér Pálma Virág, Kövesdy Andrea, Szemerey Márton (szerk.): *Testképek a gyógyításban. A test mint eszköz és referenciapont*

Fóris Ágota, Bölcskei Andrea (szerk.): *A szabványosítás fordítási és terminológiai vonatkozásai*

Kövi Zsuzsanna, Mirnics Zsuzsanna, Reinhardt Melinda (szerk.): *Lélek(sz)árnyak*

Czentnár Simon, Nagy József, Nagy Levente (szerk.): *Beszéljétek el dicsőségét. Conferentia Rerum Divinarum 6.*

Kovács Tibor Attila (szerk.): *Tehetségek hite. Hallgatói tanulmánykötet*

Zalatnay István: *Félúton. A liturgia erőterében született írások*

Farkas Ildikó, Sági Attila (szerk.): *Kortárs Japanológia III.*

Furkó Péter (szerk.): *Az önképtől és tudásreprezentációtól a hatalommegosztásig. Tanulmányok a bölcsészettudomány, a hittudomány és a jogtudomány területeiről*

Olay Csaba, Schmal Dániel (szerk.): *Értelem és érzelem az európai gondolkodásban. Tanulmányok a 60 éves Boros Gábor tiszteletére*

Fóris Ágota, Bölcskei Andrea (szerk.): *Dokumentáció, tartalomfejlesztés és szakírás*

Dróth Júlia (szerk.): *Korpusz és kontrasztivitás a szakfordítás oktatásában és gyakorlatában*

Zonda Tamás, Bozsonyi Károly, Moksony Ferenc (szerk.): *Az öngyilkosság szociológiája*

Bölcskei Andrea (szerk.): *Protestantizmus, identitás és hagyomány a nyelvben*

Papp Ágnes Klára, Sebők Melinda, Török Lajos (szerk.): *Kötelezők emelt szinten Balassitól Borbély Szilárdig*

Béres István, Korpics Márta (szerk.): *Ha kiderül az alkony. Tanulmányok Spannraft Marcellina tiszteletére*

Lázár Imre (szerk.): *A társas–lelki és művészeti folyamatok pszichofiziológiája*

Németh István: *El Grecóról és más mesterekről. Stíluskritika – ikonográfia – műgyűjtéstörténet*

Karasszon István: *Az ószövetségi teológia történetéhez*

Czeglédi Sándor: *Történelem és önismeret*

Literáty Zoltán (szerk.): *Száz év után Ravasz László* Homiletikájáról

Bányai Éva, Horváth Csaba, Pataki Viktor, Vincze Ferenc (szerk.): *Valóság és módszer. Test, történelem, elbeszélhetőség*

Domokos Johanna (szerk.): *Alkotni csodára vágyva. Kortárs szami művészeti fejlemények*

Adorján Mária, Kovács Tímea (szerk.): *Korpusznyelvészet és nyelvi közvetítés*

Korpics Márta, Spannraft Marcellina (szerk.): *Társadalmi kommunikáció és szakralitás. Közelítések és mélymerülések*

Hermann Zoltán, Lovász Andrea, Mészáros Márton, Pataki Viktor, Vincze Ferenc (szerk.): *Medialitás és gyerekirodalom*

Ordasi Zsuzsanna (szerk.): *Református templomok, 2010–2020*

Gulyás Adrienn, Mudriczki Judit, Sepsi Enikő, Horváth Géza (szerk.): *Klasszikus művek újrafordítása*

Csízy Katalin, Hóvári János (szerk.): *Hősök, mártírok, áldozatok, szentek*

Zsengellér József: *Az emberáldozattól az istennév kimondhatatlanságáig. Vallástörténet és teológia az Ószövetségben*

Szabó-Bartha Anett, Szondy Máté (szerk.): *Új utak a pszichoterápiában. Elfogadás, tudatos jelenlét és önegyüttérzés a kognitív viselkedésterápiában*

Gombos Norbert (szerk.): *Imre Sándor-emlékkötet. Tanulmányok a nemzetnevelő pedagógus, művelődéspolitikus halálának 75. évfordulójára*

Siba Balázs, Szabóné László Lilla, Kaszó Gyula (szerk.): *Hitben növekedni – ősi gyökerek és új hajtások. Tanulmányok Németh Dávid hatvanötödik születésnapjára*

Székely Zsófia: *A pszichológia gyakorlata a pedagógusképzésben. Tanulmányok a pedagógia és a pszichológia határvidékéről*

Korpics Márta, Spannraft Marcellina (szerk.): *Szakrális közösségek – kollektív emlékezet*

Horváth Csaba (szerk.): *Meghitt Bábelek*

Horváth Csaba (szerk.): *Közép-Európa a komparatisztikában*

Lázár Imre (szerk.): *Érzelmek élettana járvány idején*

Fóris Ágota, Bölcskei Andrea (szerk.): *Tartalomfejlesztés és dokumentáció. Nyelvészeti kutatások*

Boros Gábor, Hóvári János, Jakubovits Edit, Péti Miklós, Sepsi Enikő, Szabó-Bartha Anett (szerk.): *„Non est volentis." A Benda Kálmán Szakkollégium legjobb hallgatói munkái (2017–2021)*

Sepsi Enikő, Maczák Ibolya (szerk.): *Pilinszky János színházi és filmes víziója ma*

Doma Petra, Farkas Mária Ildikó (szerk): *Kortárs japanológia IV.*

Kincses Katalin Mária (szerk.): *A levél mint történeti forrás*

Furkó Péter, Pénzes Martin (szerk.): *Az Új Nemzeti Kiválóság Program tanulmánykötete*

Horváth Géza: *A lehetségestől a valóságosig*

H. Varga Márta: *Formák funkciói – funkciók formái*

Spannraft Marcellina, Korpics Márta, Béres István (szerk.): *Szakralitás és kommunikáció*

Fehér Pálma Virág, Kövesdi Andrea, Szemerey Márton (szerk.): *Testképek a társadalomban*

Bognár Zalán, Rigó Róbert (szerk.): *Trianoni utóhatások(k), következmények*

Szabó András: *Egyház és egyéniség*

Papp Ágnes Klára, Sebők Melinda, Török Lajos (szerk.): *Kötelezők emelt szinten Dantétól Lázár Ervinig*

Domokos Andrea, Homicskó Árpád Olivér, Miskolczi-Bodnár Péter, Tóth J. Zoltán (szerk.): *Audiatur et altera pars Ünnepi kötet, tanulmányok Czine Ágnes professzor 65. születésnapja tiszteletére*

Fülöp József: *Mérlegre téve*

Köbel Szilvia (szerk.): *Úton a református jogászképzés felé*

Trócsányi László Henrik: *Hova tovább? – Elmélkedések Európáról*

Németh István: *Jan van Eycktől a Bauhausig*

Horváth Csaba: *Hozott egérrel – A történelem ábrázolása a kortárs magyar regényben*

Sepsi Enikő et al. (szerk.): *Non est volentis II.*

Dróth Júlia (szerk.): *Tiltjuk, tűrjük vagy támogatjuk? – Gépi fordítás a fordítóképzésben*

Drjenovszky Zsófia, Sztárayné Kézdi Éva, Török Emőke (szerk.): *Kutatás, képzés, közösség*

Kiss Gabriella, Bethlenfalvy Ádám: *Színházpedagógiai körkép*

Tóth Etelka (szerk.): *Kisgyermeknevelés a 21. században,* 2., bővített kiadás

Farkas Ildikó, Doma Petra (szerk.): *Kortárs Japanológia V. – Az Edo-kori Japán*

Domokos Johanna, Nagy Judit (szerk.): *Többnyelvűség a kortárs művészetben*

Egeresi László Sándor (szerk.): *Hit és tudás a tudomány és a művészet oltáránál – Tanulmánykötet a 70 éves Babits Antal tiszteletére*

Domokos Andrea, Czine Ágnes, Dobrocsi Szilvia (szerk.): *Áldozati szerepek*

Adorján Mária, Kovács Tímea: *Egyházi szövegek fordítása és utószerkesztése – Fordításoktatás és könyvkiadás*

Lázár Imre (szerk.): *Sorsunk hálóiban – Szocioszomatikus hálózatok nyomában*

Frazer-Imregh Monika: *Itáliai humanisták – Marsilio Ficino, Angelo Poliziano, Giovanni Pico della Mirandola és barátaik*

Sepsi Enikő, Szabó Attila (szerk.): *Mit lát a néző? – Bevezetés a színházszociológiai kutatások módszertanába*

Kontra Miklós: *Angol és magyar nyelvészeti tanulmányok – Studies in English and Hungarian Language Matters*

Farkas Mária Ildikó, Szemerey Márton: *Kortárs Japanológia VI. – Emlékkönyv Varrók Ilona tiszteletére*

Furkó Péter, Pénzes Martin: *Fiatal kutatóink II. Az Egyetemi Kutatói Ösztöndíj Program a Károlin, 2024/2025*

Szakmai koordinátor: Gáspár Katalin
Olvasószerkesztő: Szűcs Mónika
Műszaki szerkesztő: Kardos Gábor
Nyomdai kivitelezés: Prime Rate Zrt.
Felelős vezető: Tomcsányi Péter