

**DOKTORI (Ph. D.) ÉRTEKEZÉS**

**ÓCSAI ÉVA**

**„SZAVAKBÓL PALOTÁK ÉPÜLNEK”**

**WEÖRES SÁNDOR SZÍNJÁTÉKAINAK INTERTEXTUÁLIS KAPCSOLATAI**

**SZEGED, 2009**

**SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM**

**IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA**

**DOKTORI (Ph. D.) ÉRTEKEZÉS**

**ÓCSAI ÉVA**

**„SZAVAKBÓL PALOTÁK ÉPÜLNEK”**

**WEÖRES SÁNDOR SZÍNJÁTÉKAINAK INTERTEXTUÁLIS KAPCSOLATAI**

**TÉMAVEZETŐ TANÁR:  
DR. VIRÁG ZOLTÁN (EGYETEMI DOCENS)**

**SZEGED, 2009**

## **Köszönetnyilvánítás**

Szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik segítségemre voltak e dolgozat gondolatainak végiggondolásában és megírásában.

Mindenekelőtt Kovács András Kristófnak, aki az első Weöres Sándor-dolgozataimat olvasva a doktori tanulmányok megkezdésére bátorított, és Ilia Mihálynak, akitől a dolgozathoz tanulmányokat, könyveket, folyóiratokat kaptam, az írásaimhoz kapcsolódó publikációkra hívta fel a figyelmemet, aki beszélgetéseken és a levelein keresztül új horizontokat nyitott meg a kutatáshoz, a kritikáimat és tanulmányait olvasva támogatott, és aki mindvégig a dolgozat megírására biztatott.

Köszönetet mondok Virág Zoltánnak a dolgozathoz nyújtott szakmai segítségért.

Szeretném megköszönni az SZTE Móra Ferenc Kollégiumának, hogy a kollégium irodalmi estjeinek szervezése és lebonyolítása során részese lehettem a szépirodalmi műhelynek, amely szélesítette rálátásomat a kortárs irodalomra, és köszönöm a kollégium igazgatónőjének, Erdélyi Ágnesnek, valamint szüleimnek és Samu Jánosnak, hogy több éven át megteremtették a feltételeket a dolgozat kutatásához, elgondolásához és megírásához.

Külön köszönetet mondok Füzi Lászlónak, Hernádi Máriának és Olasz Sándornak, akik a dolgozat egyes részeinek az elolvasásával és/vagy kritikai megjegyzésekkel segítettek az előrehaladásban, Kocsis Lillának, akitől a német nyelvű szakirodalomhoz kaptam tanulmányokat, Csikós Ildikónak a javaslataiért, és amiért felhívta a figyelmemet az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben található forrásokra, valamint Urbanik Tímeának a szakirodalmi forrásokért.

## Weöres Sándor versei a színházról

### Vers a színházról

*Amikor a függöny  
felgördül  
a térben az ember  
eltörpül,  
figyelmes nézések  
több-száza  
behatol a színpad  
odvába.  
Ott benn a tünemények  
suhognak,  
lámpás éjszakában  
ragyognak,  
a színek fémessé  
szépülnek,  
szavakból paloták  
épülnek.  
Nem szűnik a játék  
varázsa,  
távozóban nézünk  
egymásra,  
mert egymásban látjuk  
a jámbort,  
aki a játékban  
király volt.*

*Színházba járni – vajjon korszerű még  
a film és televízió korában?  
vagy csak múlthoz kapcsolódó hűség,  
jelmezpróba díszlettel telt szobában?*

*Ó nem! Eleven szobor, eleven kép,  
Amilyen nincs a masinériában!  
Itt a rút köznap s itt az álmodott szép:  
a színpalak közt két külön világ van.*

*Reméljük, mai játékunk kitár  
egy részt a múltból, amely a jelennel  
összekoccan, mint két tele pohár.*

*Itt volt s elmúlt; de éles figyelemmel  
ha nézed: ez jelenünk foglatatja,  
nem boldogabb a fia, mint az atyja.*

*(Weöres Sándor szonettje  
A kétfejű fenevad  
vígszínházbéli előadásához  
1984 januárjában)*

### Profusa – Színház

*Mihelyt a színház megkezdődik: kialusznak a lámpák, recsegés fut végig a széksorokon, és mindenki előveszi azt az arcát, amit előbb a csontjai közt viselt.*

*Énjük, szemükön s fülükön át, a színpadra gurul, ott puhán, simogatva táncolnak rajta. Így táncolják el a szerelmet, ábrándot, szenvedést, halált, másvilágot, és zenélnék az egybegyűlt hangszeren.*

*A nézők meztelenek: kabát, kalap, ernyő a ruhatárban.*

*Éppígy a képesújság-olvasók, a meccsnézők, a vendéglőben egyedül zabálók:  
fizetnek érte, hogy az ál-világba átvetítve végre azonosak lehessenek vágybéli  
önmagukkal. De ingyen sajnálják egymástól igazi arcukat.*

## **Intertextual Connections in the Plays by Sándor Weöres**

The Hungarian literary history considers Sándor Weöres (1913-1989) as one of the most outstanding Hungarian poets, however, he also wrote several plays which were first collected in a volume in 1983. Another collection of his plays was published in 2005 which contains a number of other drama texts, plans and synopses which have not been examined yet, hence I aimed at studying these new texts, as well as the previously known and already examined dramas.

T. S. Eliot wrote about the so-called ‘mythical method’ that it uses the myth as “a continuous parallel between contemporaneity and antiquity” because the ancient paradigms might order, give a shape and a significance to the futility and anarchy of contemporary history. (ELIOT 1975: 177-178) Sándor Weöres also used the paradigms of myth and other narratives of literary history both in his poetry and in his plays. He experimented with various drama forms and traditions, and he used numerous resources of Hungarian and world literature, myth, religion, folklore and history, therefore I have chosen an approach for the analysis of his plays, which makes it possible to demonstrate the structural and intertextual complexity of his dramas, and their architextual relation to certain genres.

The complex approach of drama theory, narratology and intertextuality enabled me to explore how the genres and intertexts modify the possible interpretation of the plays, which have not been examined with this approach before. I have used the theory of transtextuality by Gérard Genette (which involves intertextuality, architextuality, paratextuality, metatextuality and hypertextuality), and I have examined not only the general intertextual ties between the texts of different authors but the limited intertextuality between the texts of the same author, as well. I analysed the thematically or structurally similar plays within groups: the plays written under the influence of Greek and Roman mythology or Greek tragedy, the puppet theatre plays, the historical dramas based on myths, an absurd drama text and the synopsis of a ballet performance.

The modernist literary texts are often written as montage texts, which means that a pretext used in another text involves the expectation that the reader should interpret the meaning of the rewritten text, however, a postmodern collage text does not expect the reader to interpret the new function of the rewritten pretext. The examination of the plays by Sándor Weöres revealed that his plays can be read as montage texts, because

the difference between the pretexts and the rewritten texts can have a special interpretation and meaning. Writing montage texts is usually characteristic of essentialist and metaphysical conviction and world view, so the idea of 'essence' and 'centrality' belongs to this interpretation, and this perspective is also inherent in the poetry and plays of Sándor Weöres.

Consequently, I have approached the plays basically not as performance texts but as dramatic (or literary) texts, that is not from a theatrical or institutional perspective. However, I have also taken into consideration that the dramas are performance texts and they have plurimedial nature, hence the code system of the dramatic texts refer to theatrical performances, as well, and some of the plays by Sándor Weöres are musical plays and/or puppet theatre texts. Many of the literary critics who have written about his dramatic texts ignored their dramatic and plurimedial nature, as well as most of the paratextual elements (e. g. the titles, forewords, mottos, or peritexts; and interviews of the author or epitexts; and the *dramatis personae*, stage direction, the division of acts and scenes) that I have analysed where relevant.

According to the methodology of poststructuralist drama theory, the underlying four elements of a drama is the character, the plot, the time and the place. In the first place, I have chosen to examine the character because it is an outstanding element which can be found everywhere from Greek tragedies to postmodern dramas (JÁKFALVI 2001. 11-27.), although I have also taken into consideration the plot structure and the other two structural elements of the plays. Sándor Weöres wrote an absurd musical play entitled *Tyunkankuru*, which neither has a plot, nor place and time relations, hence only the characters can be examined in that play.

*Tyunkankuru* was published in 2005 in the anthology of the plays by Sándor Weöres, and I suppose it is one of the first absurd Hungarian stage plays. It is also a remarkable play by the author because it is the only absurd drama text in his oeuvre, because it is situated in the mind of the Shakespeare heroine Ophelia, and it demonstrates a decentred subject without a coherent personality as opposed to his other plays.

The intertextual comparison have revealed that the pretexts of the plays are different kinds of myths (e. g. creation, fertility, cosmogonical, eschatological, theogonical, anthropogonical and totem myths), fairy tales, legends, philosophical and historical texts, prose and poetry, Greek tragedies, absurd, baroque and Elizabethan English plays. The results demonstrate that the elements of certain plays (the *Theomachia*, the

*Holdbeli csónakos* ['Boatman on the Moon'], *A diadalmak* ['The Triumphs']) would be incomprehensible without the examination of general or limited intertextual ties of the texts. Many of the plays have an allegorical structure enriched with symbolic meaning, and the allegorical interpretation of the historical plays has proved (similarly to previous research results) that the characters are depicted as puppets of historical events. These plays, as well as some other drama texts by the author, use epic theatre forms when some characters turn to the audience as narrator, or they reflect on the performance, and the modernist theatrical tool of estrangement can also be found in the texts.

All in all, the analysis has emphasised the significance of the intertextual nature of the dramatic texts by Sándor Weöres, and has proved that the comparison of the pretexts with its rewritten version of the dramatic texts reveals a change in meaning, hence most of the author's plays can be read as montage texts.

# TARTALOM

<b>BEVEZETÉS.....</b>	<b>1</b>
<b>1. MITOPOÉTIKA ÉS DRAMATURGIA .....</b>	<b>7</b>
<b>1.1 SZEREPEK A SZÍNHÁZ- ÉS SZÖVEGUNIVERZUMBAN.....</b>	<b>7</b>
A SZEMÉLYISÉG MINT SZEREPEK SOKASÁGA.....	8
A DRAMATIKUS LÍRIKUS .....	9
RENDHAGYÓ DRAMATURGIA .....	10
ÖT ÉVTIZED SZÍNHÁJTÉKTERVEI.....	11
A SZÍNHÁJTÉKOK RECEPCIÓJA.....	14
<b>1.2 A MITIKUS VILÁGKÉP MINT A SZÖVEGSZERVEZÉS MÓDSZERTANA .....</b>	<b>15</b>
MITOPOÉTIKA ÉS INTERTEXTUALITÁS.....	16
MITOPOÉTIKUS VILÁGMODELL .....	18
Mitológiai struktúrák, szimbólumszerkezetek, archetipikus sémák.....	23
Rítusok, mítoszvariációk és paradigmák .....	29
<b>1.3 A MŰFAJI ÉS HANGNEMI KERETEK ÚJRADEFINIÁLÁSA: MESEFORMÁK, BÁBJÁJTÉKOK .....</b>	<b>38</b>
<b>2. DRÁMAI SZEREPLŐK, SZUBJEKTUMPOZÍCIÓK.....</b>	<b>44</b>
2.1 SZUBJEKTUMELMÉLETEK .....	44
2.2 ÚT A MODERN SZEREPLŐFELFOGÁSIG .....	55
A DRÁMAI SZEREPLŐ MEGHATÁROZÁSAI.....	59
A név .....	61
A dialógus.....	63
2.3 A DRÁMAI SZÖVEG KAPCSOLATAI: TRANSZTEXTUALITÁS ÉS INTERTEXTUALITÁS.....	65
Paratextus .....	67
Metatextualitás.....	68
Hiptextualitás.....	68
Architextualitás.....	68
2.4 TEXTUALITÁS ÉS MUZIKALITÁS .....	70
<b>3. A GÖRÖG-RÓMAI MITOLÓGIA VAGY DRÁMA HATÁSÁRA ÍROTT SZÍNPADI DARABOK.....</b>	<b>74</b>
THÉSEUS (1928).....	74
THEOMACHIA (1940) .....	77
ENDYMION (1943) .....	88
A DIADALMAK (1974 KÖRÜL) .....	95
Psyché.....	96
Keretjáték .....	104
Narcisz .....	105
<b>4. ABSZURD .....</b>	<b>111</b>
TYUNKANKURU (1940-ES ÉVEK VÉGE) .....	111
<b>5. BÁB- ÉS MESEJÁJTÉKOK.....</b>	<b>117</b>
HOLDBELI CSÓNAKOS (1941).....	117
ILÓK ÉS MIHÓK (1950-ES ÉVEK) .....	138
CSALÓKA PÉTER (1950).....	139
RAPSONÉ (1952).....	141
<b>6. MÍTOSZOKRA ÉPÜLŐ TÖRTÉNELMI ÉS ÁLTÖRTÉNELMI SZÍNDARABOK .....</b>	<b>146</b>
SZKÍTÁK (1944).....	147
OCTOPUS AVAGY SZENT GYÖRGY ÉS A SÁRKÁNY HISTÓRIÁJA (1965).....	152
A Szent György-legenda.....	156
Termékenységmítoszok .....	157
Profán történelmi játszmák .....	166
Kapcsolatok az angol reneszánsz drámákkal .....	177
DRÁMASZINOPSZISOK.....	182
A KÉTFEJŰ FENEVAD AVAGY PÉCS 1686-BAN (1972) .....	184
Lehetséges kortárs olvasatok .....	186
A barokk kor kontextusa.....	187
A szereplők.....	195
Mitikus és bibliai drámai alakok, eszkatologikus és alvilágmítoszok .....	203
<b>7. EGY BALETMESE SZINOPSZISA .....</b>	<b>217</b>
HANYISTÓK (1977 ÉS 1981 KÖZÖTT) .....	217
<b>ÖSSZEGZÉS.....</b>	<b>219</b>
<b>FELHASZNÁLT IRODALOM .....</b>	<b>224</b>
<b>A TÁRGYALT SZÍNHÁJTÉKOK, TÖREDÉKEK ÉS SZINOPSZISOK LISTÁJA .....</b>	<b>238</b>



## Bevezetés

A magyar irodalomtörténet elsősorban az egyik legjelentősebb valaha élt magyar költőként – és jelentős műfordítóként – tartja számon, Weöres Sándor önmagáról mégis ekképpen nyilatkozott: „lényegében inkább drámaíró alkat vagyok, mint lírikus”.<sup>1</sup> A hagyatékból előkerült és a már korábban kiadott színdarabok, operalibrettók, dal- és bábjátékszövegek alapján Weöres Sándor 1928-tól, a *Théseus* című operalibrettó megírásától feltehetően a *Hanyistók* című balett szinopszis megírásáig készített színpadi műveket, vagyis ez a drámaírói korszak az 1970-es évek végéig tarthatott, így hozzávetőlegesen öt évtizedet ölel fel. (WEÖRES 2005. 559-566.) Ez idő alatt az operatöredéktől a történelmi panoptikumig, az abszurd daljátéktól a mitológiai színműig, az oratórium-drámától a bábjátékig sokféle drámaformával kísérletezett, drámatrilógiát is írt, számtalan megvalósulatlan tervét nem is említve.

Ezeknek a drámáknak egy része 1983-ban jelent meg először gyűjteményes kötetben, ez a gyűjtemény pedig kibővült a hagyatékban megtalált, korábban kiadatlan<sup>2</sup> színdarabokkal, drámatervekkel és drámatöredékekkel a 2005-ben kiadott kötet megjelenésekor. Jelen dolgozat elsősorban az utóbbi kötet szövegeit elemzi, így részben azért jelenthet újdonságot, mert Weöres Sándor korábban nem ismert színpadi műveire is kitér, vagyis azokra a szövegekre, amelyeket például Bata Imre és Tamás Attila – Weöres Sándor színjátékait is tárgyaló – monográfiája még nem vett számításba. A *Holdbeli csónakos* kivételével a szerző báb- és mesejátékairól sem készültek tanulmányok, az értekezés ezt a hiányt is pótolja. A 2005-ben megjelent *Színjátékok*-kötet szövegein kívül a közzétett levelekben és visszaemlékezésekben talált vázlatok, töredékek és drámatervek vizsgálatára irányul az értekezés, és két színjáték (a *Theomachia* és *A kétfejű fenevad*) esetében az 1983-as és a 2005-ös kötetben tévesen megjelent keletkezési dátumot pontosítom. A Weöres Sándor színjátékait is értelmező monográfiák (Bata Imre és Tamás Attila kötetei), valamint a jelentősebb színjátékairól szóló tanulmányok (Radnóti Zsuzsa, Tüskés Tibor, Mész Lászlóné és Bécsy Tamás írásai) nem foglalkoztak minden darabbal, és elsősorban tartalmi, világszemléleti, keletkezéstörténeti vagy intézményi nézőpontból közelítettek a színjátékokhoz, s van

---

<sup>1</sup> Látogatóban Weöres Sándoréknál. Cselényi László beszélgetése Weöres Sándorral és Károlyi Amyval (DOMOKOS 1993. 183.)

<sup>2</sup> A *Hanyistók*-szinopszis és a *Tyunkankuru* kivételével: az előbbi 1992-ben jelent meg a *Tiszatájban*, az utóbbit pedig 1997. december 19-én adták ki az *Élet és Irodalomban*.

köztük olyan drámaelemzés is, amelyik nem volt tekintettel a darabok műnemi, műfaji vagy szerkezeti sajátosságaira sem.

Mivel Weöres Sándor számtalan drámaformával kísérletezett, s e kísérletekhez tartalmilag és formailag a magyar és a világirodalom, valamint a drámatörténeti hagyományok sokféle forrását használta fel, ezért egy olyan elemzési szempontrendszert választottam a színjátékai értelmezéséhez, amely lehetőséget ad a műfaji-szerkezeti összetettségük bemutatására, sőt a Weöres-darabok egymással, valamint a világirodalom és a magyar drámatörténet más darabjaival és szövegtípusaival való összehasonlítására is. Ezeknek az összefüggéseknek a feltérképezése a drámaelmélet, a narratológia és a transztextualitás komparatív eszközeivel pedig segít feltárni, hogy a színjátékok cselekményének és alakjainak értelmezését miképpen módosítják a különféle architextusok, vagyis műfaji előírások, és az intertextusok: a mítoszok (mint például a teremtés- és termékenységmítosz, a kozmogonikus, eszkatologikus, teogonikus, antropogonikus és totemmítosz), a mesetípusok (mint a varázs-, mágikus és tréfás mesék), legendák, mondák, görög drámák, filozófiai, történelmi és vallási, prózai és lírai szövegek, abszurd, barokk és Erzsébet korabeli angol drámák. A színjátékok összevetése az említett architextusokkal és intertextusokkal megmutatja, hogy a műfaji előírásoktól és az előszövegektől való eltérések milyen többletjelentéssel gazdagítják a drámai szövegeket, illetve a komparatív vizsgálatok feltárják a szövegek közötti egyezéseket és azok lehetséges értelmezését. A tárgyalt drámák egyike például a *Theomachia*, amelyről az összehasonlító vizsgálat kimutatja a műfaji hasonlóságot a drámai költeményekkel és az oratóriumdrámákkal, továbbá az intertextuális kapcsolatot a teogonikus mítoszokkal (köztük a hettiták epikus költeményeivel, vagyis a Kumarbi-mítoszokkal és Hésziodosz *Theogoniájával*), Percy Bysshe Shelley *A megszabadított Prometheus* című lírai drámával és az aischüloszi drámákkal, illetve a szerző életművén belül *A diadalmak* című trilógiával és *Az önzés háromsága* című tervezett trilógiával. Korábban ezeket az összefüggéseket még nem tárgyalták, a dolgozat legjelentősebb célja ezért az, hogy rámutasson a szerteágazó transztextuális kapcsolatokra Weöres Sándor színjátékaiban, majd ezekhez lehetséges értelmezést fűzzön.

A fentiekből következik, hogy a dolgozat a színjátékokhoz elsősorban nem előadásszöveggént, hanem drámaszöveggént, vagyis irodalmi szöveggént közelít, nem pedig színházi és intézményi nézőpontból, de figyelembe veszi a szövegek színpadi és plurimediális vonatkozásait, vagyis azt, hogy a drámai szövegek kódrendszere színházi

előadásokra vonatkozik (PFISTER 1997. 35-49.), és az elemzett drámaszövegek közül több is kapcsolódik a zenés színházi és a bábjáték-hagyományokhoz. Az értekezés nem vizsgálja sem a rendezők által színpadi előadásokhoz készített drámaátiratokat, sem pedig a Weöres-drámák színpadi előadásainak a szövegét, miközben az elemzések számításba veszik, hogy a színjátékok színpadi előadáshoz kapcsolódó írások, és az érvelés alátámasztására felhasználnak színpadi előadásokról készült kritikarészleteket is.

A színjátékok értelmezése elsősorban dramaturgiai elemzési szempontokat érvényesít a drámai szereplő vizsgálata köré szerveződve. A választás oka, hogy a jelenkori posztstrukturalista módszertan kialakított egy négy elemből – a drámai szereplőből, a cselekményből, az időből és a térből – álló olyan értelmezési hálót, amelyben a szereplő tekinthető azon kiemelkedő formaelemnek, amely a görög drámáktól a posztmodern színdarabokig mindenhol előfordul, ezért az egyetlen dramaturgiailag szilárd pontot, a drámai műfaj egységesítő elvét képviseli. (vö. JÁKFALVI 2001. 11-27.) Az értekezés nem hagyja figyelmen kívül a dráma másik három aspektusát – a drámai cselekményt, az időt és a teret – sem, bár az elemzésekben leginkább a drámai alakok vizsgálata a hangsúlyos, ugyanis Weöres Sándor olyan abszurd színpadi művet is írt *Tyunkankuru* címmel, melynek nincsen cselekménye, a tér- és időviszonyai pedig eltérnek a mimetikus drámákban megszokottaktól.

A drámai „szereplő” fogalmát gyűjtőfogalomként használom, ugyanis a dramaturgia, a drámaelmélet, a narratológia és a strukturalista illetve posztstrukturalista elméletek számos szereplő-fogalmat alkottak aszerint, hogy milyen nézőpontból, mely diskurzustípusok alapján vizsgálták a drámai szereplőt. Az alkalmazandó karaktertipológiákat az szintén befolyásolja, hogy az adott színjáték mely műfaji hagyományokhoz kapcsolódik, hiszen a drámatörténet műfaji kategóriái is meghatározhatják a drámai alakok megformálását, ugyanakkor Weöres Sándor színjátékainak gazdag transztextuális vonatkozásai más, az irodalomtörténet legkülönbözőbb korszakainak szépirodalmi, vallási, történelmi és mitológiai elbeszéléseivel ugyancsak összekapcsolják a darabokat és ezek szereplőit, ebből adódóan az összehasonlító mitológiai és a mítoszkritikai tanulmányokra egyaránt támaszkodni fogok.

Azon túl, hogy a színdarabok főszövegét, vagyis a szereplőket felépítő nevet és dialógust, illetve a szereplők közötti viszonyrendszereket vizsgálom, amennyiben a szereplőkre és a cselekményre vonatkozóan jelentőséggel bír, megvizsgálom a mellékszövegeket (a szerzői utasításokat, a drámai szereplők jegyzékét és jellemzését, a

dráma címét, alcímét, mottóját, a felvonások és a jelenetek felosztását) is, mivel ezek a paratextuális elemek a szövegeken belüli és közötti összefüggéseket tárhatnak fel. Például több esetben is a mottó vagy a drámai szövegek epitextusai, vagyis a szerző levelei és interjúi vezetnek el a színdarabjai transztextuális kapcsolataihoz. (ALLEN 2000. 103.) A Weöres Sándor drámáiról készült korábbi tanulmányok közül több nem értékelte ezek jelentőségét.

A dolgozat hét része közül az első áttekinti a Weöres Sándor lírai és színpadi alkotásai közötti kapcsolatokat, a szerepekhez és a személyiséghez való viszonyát, a szerkezeti alapvonásokat, továbbá az általa alkalmazott dramaturgia sajátosságait, amelyre Radnóti Zsuzsa – több másik kortárs drámaíró módszereivel együtt – „rendhagyó dramaturgiaként” utalt. Mivel Weöres Sándor levelezése és a vele készített interjúk számtalan színjáték-tervet tartalmaznak, ezeket a terveket is sorra veszem, és azokra a vizsgálati szempontokra is ráírányítom a figyelmet, melyeket a szakirodalom azonban még nem tárgyalt.

Az első rész második fejezetében arról a szövegszervező elvről, a modernizmus több szerzője által alkalmazott mitikus módszerről is szó lesz, amely Weöres Sándor írásainak jelentős részében megfigyelhető, és amely egy ősi mitopoétikus világmodell rendezőelvei szerint formálja a szöveget, s általa a kortárs szöveg kapcsolatot alakít ki az ókori szövegek szemléletmódjával, a bennük lévő cselekményfajtákkal és szereplőkkel. A modernizmus mitikus módszere magába foglalja a montázs transztextuális szövegalkotási és -olvasási módját is, amely (szemben a posztmodern kollázssal) elvárja, hogy az átértelmezett és új szövegbe ágyazott korábbi textust a befogadó megfejtse. Ez a dolgozat Weöres Sándor több drámai szövegének montázsként olvasható voltára tett kísérlet is.

Miután röviden ismertetem, hogy Weöres Sándor mitikus világképe mely jelentős mesterei hatására alakult ki, részletesen bemutatom a mitopoétikus világmodell szervezőelveit, mítoszparadigmáit, szimbólumszerkezeteit és archetipikus sémáit, mivel a színjátékok nagy részében ennek fontos szerepe van, majd röviden kitérek a mítosz és a dráma, illetve a mítosz és a monda, a legenda és a mese közötti összefüggésekre is, ugyanis a színjátékok forrásai között ezek a szövegtípusok ugyancsak megtalálhatók.

Végül a harmadik fejezetben Weöres Sándor gyerekverseiről és gyerekirodalmi terveiről lesz szó, amelyek kapcsolódnak a színpadi műveihez, a mesejátékaihoz és bábjátékaihoz, ugyanis a gyerekeknek írt színjátékok is tartalmaznak gyerekverseket,

továbbá a darabok világképe, cselekménye és alakjai is összefüggésbe hozhatók a gyerekköltészetével.

A drámai szereplővel összefüggésben a modern és a posztmodern szubjektumelméletek közötti különbségeket írja le a második rész első fejezete, valamint a modern szubjektumfelfogás és az esszencialista szemléletmód közötti kapcsolatot, amely Weöres Sándor drámáiban szintén megfigyelhető.

Mivel a drámai szereplő és a cselekmény más-más szempontok szerint vizsgálható a dramatikus szövegben és a színpadi előadásban, ezért a második fejezet ezek különbségét vizsgálja, majd pedig azt a történeti folyamatot, ahogyan a drámai alakok megformálása – illetve ezek elméleti megítélése – változott a modern világirodalomban és a magyar drámákban. Végül a drámai szereplő meghatározásainak áttekintése következik, amelyekre az elemzések épülnek.

Weöres Sándor színjátékainak a szövegei, ezen belül a drámai alakok és a cselekmény is textuális kapcsolatban állnak más szövegekkel, így a harmadik fejezet a Gérard Genette által leírt transztextualitás elméletét foglalja össze, amelyet a drámai szövegeken belüli főszöveg és mellékszöveg elemeinek összehasonlításakor alkalmazok.

Az elemzendő színpadi művek és szinopszisok között több zenés színpadi szöveg (operatőredék, oratóriumdráma, zenés mesejáték, balett szinopszis) is található, ezért a második rész utolsó fejezete rövid kitekintés a szöveg értelmezését módosító zene és zenei betétek jelentőségére, illetve a Weöres Sándor költészetében kiemelkedően fontos muzikalitásra.

A színjátékok vizsgálata olyan tematikus részeken belül történik, amelyekben az elemzések többnyire a színpadi művek keletkezési ideje szerint követik egymást. A harmadik részben azok a színpadi írások szerepelnek, amelyek előszövegei részben a görög-római mitológia történetei vagy pedig görög drámák: a *Théseus* (1928), a *Theomachia* (1940), az *Endymion* (1943) és *A diadalmak* című trilógia, amely 1974 körül keletkezett, s a *Psyché* szereplőire és eseményeire utaló keretjátékból, a *Theomachiából* és Ungvárnémeti Tóth László *Nárcisz* című tragédiájából áll. Az említett trilógia kapcsán ki fogok térni egy fontosnak tekinthető, esküvői alkalomra írott Csokonai-műre, a *Debreczeni Magyar Psychére*, amely feltehetően mind a *Psyché*,

mind *A diadalmak* előszövege volt, és e feltételezés bizonyításaként a Csokonai-szöveget összehasonlítom a *Psychével*.

A negyedik részben egy abszurd zenés színpadi darab, a *Tyunkankuru* szerepel, amely az 1940-es évek végén keletkezett, és ironikus allúziót tartalmaz Shakespeare két tragikus drámai alakjára. Ez az egyetlen abszurd színjáték Weöres Sándor színpadi művei között, és alighanem ez az első abszurd színpadi művek egyike magyar nyelven.

A báb- és mesejátékokat elemzi az ötödik rész: a *Holdbeli csónakos* (1941), az *Ilók és Mihók* (1950-es évek), a *Csalóka Péter* (1950) és a *Rapsóné* (1952) című írásokat. Az első színpadi darab forrásai között többféle (köztük finnugor) mítosz, bábjáték-hagyomány és az ind dráma található meg, a többi szöveg pedig magyar népmeséből, műmeséből, mondából és legendából merített.

Mítoszok és történelmi vagy áltörténelmi írások az előszövegei a hatodik részben elemzett színpadi műveknek: a részben mondára és ikermítoszokra visszavezethető *Szkiták* (1944) tervezett három felvonásából mindössze kettő készült el a szinopszissal együtt. Az *Octopus* (1965) egy öt felvonásos tragikomédia Shakespeare-korabeli forrásokkal a Szent György-legenda és a termékenység mítoszok mellett, *A kétfejű fenevad* (1972) előszövegei pedig többnyire barokk-korabeli írások és eszkatologikus mítoszok.

Végül az utolsó rész egy mondára alapuló, Bartók-zeneműhöz írott balettmesét, a *Hanyistókot* tárgyalja, amely feltehetően 1977 és 1981 között keletkezett.

## **1. Mitopoétika és dramaturgia**

Sokféle vallási, filozófiai, mitológiai, lírai, epikai és drámai hagyomány ötvöztetésével és felidézésével alkotott olyan drámai szövegeket Weöres Sándor, amelyek változatos formai és tematikus sajátosságai mögött többé-kevésbé egységes világkép áll. A színjátékaiba emelt különféle kultúrákra és korokra jellemző hagyományok és műfajok meghatározzák a szövegek struktúráját, amelyek pedig a művek lehetséges világainak jelentését és értelmezési lehetőségeit is befolyásolják, ezért az elemzés során alkalmazandó történeti és elméleti megközelítési módok együttesen hozzájárulhatnak ahhoz, hogy Weöres Sándor színjátékaiban a szövegek közötti kapcsolatok, a szereplők és a cselekmény összefüggésrendszere minél összetettebben feltáruljon.

### **1.1 Szerepek a színház- és szöveguniverzumban**

A modernizmus nemzetközi mozgalma, amely különféle országokban más-más időszakban jelentkezett, a két világháború közt pályáját kezdő Weöres Sándor (1913-1989) világlátását erőteljesen befolyásolta. Az avantgárd áramlatai az írásmódokkal való kísérletezés, valamint a nemzeti és műfaji határok átlépésének szabadságát is magukkal hozták. A szerzők nemcsak különböző tudati állapotformákat dramatizáltak heterogén anyagok alkalmazásával és sokperspektívájú elbeszélési módokkal, hanem olyan formai tökéletességet valósítottak meg, és sajátos látásmódra valló egyéni formanyelvet is kialakítottak, amely egy-egy szerzőre összetéveszthetetlenül jellemző volt. (JAMESON 1983. 114.; ALPHEN 2007. 339-346.)

Ehhez hasonlóan Weöres Sándor folyamatosan tökéletesített és bővített formavilágának hátterében jellegzetesen koherens, következetes és tudatos világnézet, bölcséleti és esztétikai meggyőződés áll, amelynek kialakulását befolyásolta széleskörű érdeklődése és roppant műveltsége. Olvasmányainak és mestereinek köszönhetően nagy tudásra tett szert az Európában elterjedt ókorkultuszról és a mitológiakutatás eredményeiről, valamint megismerte a szépirodalomban használt mitikus módszert, a mitikus elbeszélésekre való intertextuális utalás gyakorlatát is. Weöres Sándor költői univerzumában ugyanis meghatározó szerepük van minden idők és kultúrák mítoszainak, ő azonban ezeket a magyar és a világirodalom lírai hagyományaival, a népköltéssel, az eposzokkal, a különféle vallások közül elsősorban a keleti vallások és filozófiák világképével olvasztotta egybe. A hagyományban is a különlegeset, a

kanonizálatlant kereste, amely megújíthatja a költői kifejezés- és szemléletmódot. Ezt egy levelében így fogalmazta meg: „Európa költőitől a mostani lírikus nem nagyon sokat tanulhat; tanuljon a szanszkritoktól, a benin-négerektől, a népköltészettől, az elemisták fogalmazványaitól és még inkább a gyermekgügyögéstől, az örültektől, a madárdaltól, a prófétáktól.”<sup>3</sup> (WEÖRES 1998. 2/382.) Köztudomású, hogy Weöres Sándor más modernista költőkhöz hasonlóan gyakran merített az ősi költészetből, és egy interjúban azt vallotta, hogy a modern szerzők közül azoknak a költészetét tekinti élőnek és elevennek, akik szerves kapcsolatban állnak az ősköltészetrel, példaként pedig angol költőket említett: T. S. Eliotot, Gerard Manley Hopkinst, Thomas Chattertont, Samuel Taylor Coleridge-ot, William Wordsworth-t és Walter Scottot.<sup>4</sup>

### A személyiség mint szerepek sokasága

Az 1910-es és 20-as években egyre jobban megnőtt az érdeklődés az európaiktól eltérő személyiségképzettel rendelkező korok és kultúrák iránt, így az én-nélküliség, az én központi helyének viszonylagossága is gyakran felvetődött ekkor. (KULCSÁR SZABÓ 1994. 79-80.) Erről T. S. Eliot is írt 1919-ben a *Hagyomány és egyéniség* című esszéjében: „a költészet nem a személyiség kifejezése, hanem a személyiség megszüntetése”. (ELIOT 1981. 71.) Weöres Sándor költészetében a mítoszok, az ősköltészet, a népköltészet és a keleti vallások szemléletmódja szintén felerősítette azt a versekben megszólaló hangot, amely nem az egyéniség személyes önkifejezésére, hanem szellemi, lelki és erkölcsi értékek közvetítésére törekszik, hogy megszólítsa a befogadóban rejlő kozmikus ént, így az olvasó a zárt, egzisztenciális személyiségét nyitott, szociális, végtelen énné rendezheti át. (KENYERES 1983, 85-86.; WEÖRES 2003. 1/7.) Úgy tekintett a személyiségre, mint az egy személyen belül élő sokféle énré, és Ibsen *Peer Gynt*jének a hagymájához hasonlítja: „Elkezdem lebontogatni, s végül semmi sem marad a személyiségemből. Személytelen emberré váltam, aki ugyanakkor millió személyiség.”<sup>5</sup> Ez a szemlélet és költészetfilozófia nemcsak arra utal, hogy a költő feladatát nem a társadalmi és nemzeti szerepvállalásban jelöli meg, hanem arra is, hogy újabb és újabb költői világok, nyelvek, versstruktúrák megismerését és elsajátítását tűzte ki célul, mivel ezek újonnan kikísérletezett szerepeket és megszólalási

<sup>3</sup> Weöres Sándor levele Kenyeres Imréhez. 1944. február 29.

<sup>4</sup> Negyvenhat perc a költővel. Cs. Szabó László rádióbeszélgetése (DOMOKOS 1993. 38.)

<sup>5</sup> Milyen szerepe van a költő életében a fordításnak? Vitaelőadás és Kardos Tibor beszélgetése Weöres Sándorral (Uo. 208.)



lehetőségeket jelentettek. Az első Psyché-ciklus megszületésekor erről az alakváltó költői szabadságról, a fiktív szerzővé alakulásról így írt: „A magyar irodalomban talán szokatlan, hogy valaki az énjének egy-egy megvalósíthatatlan részét egy másik személlyé sűrítse, olykor más korszakba is. A világirodalomban sok példa van erre: Pessoa négy fő- és sok mellék-énje, Chatterton középkorba vetített versei, nálunk Thaly kuruc nosztalgiája. Ez a »pót-én-kivetítés« alkalmat ad más temperamentum és más stílus használatára, a szókincs és mondatformálás más módjára; vagyis nyelvi és szellemi felfrissülésre.” (WEÖRES 1967a. 498.)

Mindez azt bizonyítja, hogy – amint Schein Gábor megfogalmazta – versei a magyar irodalomban először olyan poétikát valósítanak meg, amely „nem egy akarattal és vágyakkal rendelkező személyt állítanak a világról alkotott nyelvi koncepciók középpontjába, hanem magát az érzékelést, a történeti korok és kultúrák játékát”. (SCHEIN 2001. 5.)

### **A dramatikus lírikus**

Amikor a költő-drámaíró Weöres Sándort költői alkatáról kérdezték, akkor úgy határozta meg, hogy az nem annyira lírikus, mint inkább dramatikus, de ez az alkat gyakrabban jelenik meg lírában, mint drámában, ugyanis szükségét érezte, hogy a legkülönbözőbb jellemeket teremtsen meg a költészetében.<sup>6</sup> Kardos Tibor pedig azért tőle kérte a *Pokol* újrafordítását Dante *Isteni színjátékából*, mert Babits Mihály fordításából hiányolta a dramatikus Dantét, akinek visszaadását Weöres Sándor „nem annyira lírikus, mint inkább drámai személyiségében vélte felfedezni”. (SZARKA 2006. 50-66.)

A lírai alkotásaiban is gyakran előfordul a szerepeken keresztül megszólaló költői szubjektum monológja (pl. *Disznó, Három dal női hangra, Tatavane királynő, A játészó Orpheus, Az eszeveszett imádó, Xenia, Holdaskönyv*), de a párbeszédes forma sem ritka (*Első emberpár, Ekloga, Tündérszerелеm, Át a vizen, Szeretők a nagyvárosban, Párosdal*), akár megszemélyesített, allegorikus szereplők között sem (A test, Az ész és A Lényeg párbeszéde a *Beszélgetés* című versben). Előfordul a kórossal felváltva alkalmazott monológ, mint a *Hetedik szimfóniában*, vagyis a *Mária mennybemenetele*

---

<sup>6</sup> Látogatóban Weöres Sándoréknál. Cselényi László beszélgetése (DOMOKOS 1993. 183.); Milyen szerepe van a költő életében a fordításnak? Vitaelőadás és Kardos Tibor beszélgetése (Uo. 208.)

című költeményben<sup>7</sup>, és a monológ gyakran stílusjátékkal, a nyelvhasználat utánzásával jellemzi a vers beszélőjét (*Zsidó lány dala*). Formai szempontból lírikusként is gyakran a drámákhoz hasonló nagyformákban, hosszúversekben és versciklusokban gondolkodott. Ezenkívül a drámáiban vagy lírai betétek szerepelnek gyakran, vagy pedig lírai nyelven szólalnak meg a szereplők. Amellett, hogy Weöres Sándor a drámáiban keverte a különféle műfajokat, a líra és a dráma műnemét is közelítette egymáshoz, amint azt egy alkalommal meg is fogalmazta: „Munkásságomat olyan egésznek tekintem, melyben a műfajok nem válnak külön. Talán ha verset írok, akkor is dráma születik, vagy fordítva.” (H. B. 1972. 11.)

### **Rendhagyó dramaturgia**

Színpadai művei éppúgy különlegesek, mint költészete, mivel elsősorban nem a kortárs dráma követelményei szerint írta színjátékait, hanem a múlt felé fordult, és leginkább a görög, de annál is inkább az angol reneszánsz dráma, valamint a mítoszok, legendák, tündérajátékok, mesék és a történelmi elbeszélések hatottak az írásaira. Ezekből a hagyományokból merített, amikor a színpadai műveiben részben saját kora, részben minden korok történéseire akart reflektálni azoktól eltávolodva, fiktív kontextusba helyezve, amint azt meg is fogalmazta: „A mai élet érdes felületével nem kerültem kapcsolatba, mint Moldova György, Galgóczi Erzsébet.” (VINKÓ 1981. 13.) Radnóti Zsuzsa pedig tíz másik magyar szerző drámáival együtt a lázadó dramaturgiák közé sorolja Weöres Sándor két drámáját, az *Octopust* és *A kétfejű fenevadat*, mivel rendhagyó, az uralkodó dramaturgiáktól, szellemiségtől és ideológiától eltérő felépítésükkel „hagyomány nélküli jelenségek a nemzeti dráma- és színházkultúrában”. (RADNÓTI 2003. 142.)

Különösnek számít a kisiskolás Weöres Sándor érdeklődése a drámaírás, -olvasás iránt, ugyanis egy visszaemlékezés szerint legelső darabjai is gyerekkorában születtek: „Első próbálkozásaim a gyerekevekig vezetnek vissza. A falubeli elemi iskolásokból verbuvált együttes azonban érzékenyen reagált kísérleteimre, otthagytak, meguntak.” (H. B. 1972. 11.) A drámaolvasást is 6-10 éves korában kezdte: első olvasmányélménye Madách Imrétől *Az ember tragédiája* volt, majd William Shakespeare, Friedrich

---

<sup>7</sup> A *Mária mennybemenetele* és a *Salve Regina* című versekről Weöres Sándor elmondta, hogy mivel nincs cselekményük, nem lehet őket előadni a dramatikus sajátságaik ellenére sem. (DOMOKOS 1993. 213.)

Schiller és Katona József drámáit olvasta.<sup>8</sup> (LŐCSEI 2007. 50.) Egy levelében így emlékezik korai Shakespeare-élményeiről: „egy dohos könyvtárban akadtam rá a drámáira és szinte akaratlanul, küszködve és vergődve olvastam el még elemista koromban az összes műveit.”<sup>9</sup> (WEÖRES 1998. 1/142.) Így nem a kortárs polgári dráma konvenciói hatottak rá elsősorban, hanem a gyerekkori élmények közül is főleg Shakespeare-nek és kortársainak színdarabjai jelentették a mintát több darabja írásakor is. Egy beszélgetés során erről így nyilatkozott: „Én a Shakespeare-korabeli drámákból, Webster, Kyd, Marlowe műveiből tanultam dramaturgiát, s megszoktam a filmszerűséget, a gyorsan pergő cselekményt, a változatos helyszíneket, amiket a naturalista díszletező színház valóban nem bír el.” (VINKÓ 1981. 13.)

Az elemzések során látható lesz, hogy első darabjaiban, a *Théseus*ban (1928) és a *Theomachiában* (1938) azonban még a görög dráma, a *Tyunkankuruban* (1946-47) pedig az abszurd színjátékok elemei fordulnak elő, és az angol reneszánsz drámák mellett a *commedia dell'arte*, a kortárs groteszk és a történelmi parabola hatása érezhető az *Octopus* és *A kétfejű fenevad* című drámák esetében. (ÉZSIÁS 1986. 9-29.)

### Öt évtized színjátéktervei

A 2005-ben megjelent *Színjátékok*-kötet alapján Weöres Sándor színjátékíró korszaka 1928-ban kezdődött a *Théseus* című operatöredék megírásával, és feltehetően a *Hanyistók* című balettmese keletkezésekor zárult le az 1970-es évek végén, de a levelezésében lévő és a visszaemlékezők által megadott információk szerint elképzelhető, hogy már 1928 előtt is írt színdarabokat. Színjátékainak gyűjteményét először 1983-ban adták ki egy kötetben,<sup>10</sup> 2005-ben pedig ez a gyűjtemény kibővítve jelent meg: a hagyatékában talált darabok, szinopszisok és töredékek is bekerültek a *Színjátékok* című kötetbe, ezekről az írásokról pedig még nem készültek elemzések. Ezek közé tartozik a *Théseus* című operatöredék, a *Szkíták* szinopszisa és újabb részlete, a *Tyunkankuru* című daljáték, a *Psyché* megírása után, vagyis feltehetően nem sokkal 1972-t követően keletkezett *A diadalmak* című darab, *A csendháborító* című daljáték szinopszisa és töredéke, a *Rapsóné* valamint az *Ilók és Mihók* című bábjáték. Ezek

---

<sup>8</sup> Már elemi előtt Shakespeare-t olvastam. A *Magyarország* tudósítójának beszélgetése (DOMOKOS 1993. 8-9); Műhelybeszélgetés a költészetről a *Hold és sárkány* szerzőjével. Hornyik Miklós beszélgetése (Uo. 81.); Vallomás olvasmányaimról. Válasz Báthori Gyula körkérésére (Uo. 248); A *Vigilia* beszélgetése Weöres Sándorral. Kérdező: Mezey Katalin (Uo. 429.)

<sup>9</sup> Weöres Sándor levele Kosztolányi Dezsőhöz. 1930. március 23.

mellett a már korábban megjelent *Szkiták* töredékéről, az *Endymion* és a *Csalóka Péter* című darabokról sem születtek részletes elemzések.

A már említett, egységes szempontok alapján azért érdemesek ezek a darabok és töredékek a vizsgálatra, mert a már ismert drámák mellett olyan kísérletezések, drámakompozíciók kerültek elő, amelyek részben kiegészítik a korábbi drámatípusokat, részben az életműhöz szervesen illeszkedő, mégis újdonságnak számító próbálkozások voltak. A *Tyunkankuru* című daljátékról például feltételezhető, hogy talán ez az első magyar abszurd színpadi mű, ugyanis Radnóti Zsuzsa az 1957-ben írt, *Az ablakmosó* című Mészöly Miklós-drámát tekinti az első magyar abszurd színpadi műnek (RADNÓTI 2003. 39.), ám Weöres Sándor abszurd daljátéka tíz évvel korábban, 1947 körül keletkezhetett.

A hagyatékából előkerült az a darab is, amelyre egy interjúban trilógiaterv részeként utalt: ez a terv a *Psyché*-ben is felhasznált Ungvárnémeti Tóth László-darabot (*Nárcisz, vagy a gyilkos önn szeretet* címmel) összekapcsolta a *Theomachiával* és egy keretjátékkal.<sup>11</sup> Ez a trilógia *A diadalmak* címmel került elő a hagyatékából, és a 2005-ben kiadott *Színházak*-kötetben közölte Steinert Ágota. Czímer József dramaturg pedig arra emlékezett vissza, hogy Weöres Sándor *Az önzés háromsága* címmel is tervezett egy trilógiát, amelynek három része *Az istenek háborúja* (ez a *Theomachia* című drámával azonos), *A gyilkos önszeretet* (ez Ungvárnémeti *Narcissusa*), valamint *A hold és a pásztor* (ez az *Endymion* című darabja) címet kapta volna. (CZÍMER 1989. 1.) Mindkét drámatrilógia-elképzelés különlegességnek, a magyar drámai hagyománytól idegennek számít, inkább az ókori görög drámát és a Dionüszosz-ünnepet idézi, amikor a tragédiaverseny során egy-egy költő tematikusan összefüggő trilógiáját adták elő egy szatírdarab kíséretében. (FISCHER-LICHTE 2001. 23.; PÁL 2005. 67.)

A 2005-ben kiadott *Színházak* című kötetben Steinert Ágota Weöres Sándor több drámatervét is felsorolja (egy öt felvonásos drámát; egy *Hanyistók* című, Bartók-darabra írandó tragikomikus mesét egy baletthez; valamint bábjátékokat), ám ezeken kívül még több terve is volt. (WEÖRES 2005. 563-566.) Weöres Sándor egyik rokona, Hanauer Istvánné úgy emlékezett, hogy „Cina talán nyolc-tíz éves lehetett, amikor Shakespeare nyomán egy színdarabot írt, rengeteg szereplővel”.<sup>12</sup> 1930-ban egy tizenegy képből álló

---

<sup>10</sup> Korábban, 1967-ben a *Holdbeli csónakos* és az *Octopus* jelent meg egy kötetben *Hold és sárkány* címmel.

<sup>11</sup> Weöres Sándor és a színház. Gách Marianne beszélgetése. (DOMOKOS 1993. 212.)

<sup>12</sup> Szerdahelyi Pál: „... ámul széles ország, büszke lehet Csöngé” (DOMOKOS 1990. 12.)

drámát kezdett el írni<sup>13</sup>, 1931-ben pedig erről számolt be Székely Lászlónak: „Most pedig több mindenféle foglalkoztat: egy regény, aminek »Pisze harangozó« volna a címe és egy dráma: »A tisztelendő lánya«. Mindkettő az ember tudata alatt, vagy fölött végbemenő dolgokkal foglalkoznék”, majd részletesen leírja a tervezett darab szinopszist.<sup>14</sup> 1933-ban drámát készült írni Tatay Sándorral<sup>15</sup>, és 1935-ben egy drámai költemény, illetve operaszöveg megírását tervezte, amelyről ezt írta: „Kallós Zsigmond dr. tanulmánya a regélő énekekről nagyon érdekelt. Ezzel kapcsolatban egy egészen újszerű ötletem jött: szeretnék írni egy drámai költeményt, helyesebben operaszöveget, aminek hősei a tömegek lennének, és alig volnának különálló szereplői, majdnem kizárólag kórusokból állna. Az Árpádok idejében játszódna, pogány bujdosó regélőkről szólna, és az örök magyar tragikumot éreztetném meg vele. Csak kb. 1/3-át írnám, a többi népi szövegekből állítanám össze.”<sup>16</sup>

1941-es levele szerint színdarabot tervezett az öreg Dávid királyról; volt egy drámatémája, melynek főszereplője „egy ideális nőalak, kinek senkije sincs, és mindenkié tud lenni”; egy Atlantis-drámatrilógiáról is gondolkozott, valamint rekonstruálni készült „valami nem létező ösdrámát.”<sup>17</sup> Ez utóbbiról Várkonyi Nándor feltételezte, hogy ez a darab a „szittyá *Drámatöredék*”, amely az *Elysium* című kötetben megjelent *Szkíták* címmel, a hagyatékból pedig előkerült a szinopszisa és egy másik kidolgozott részlete. Farkas Ferenc zeneszerzővel egy zenés groteszk bábjáték megírását tervezték feltehetőleg 1947-ben, és Farkas Ferencnél fennmaradt Weöres Sándor egyik szinopszisa egy három felvonásos színpadi játékról. (DOMOKOS 2002. 50-61.)

<sup>13</sup> Weöres Sándor levele Kosztolányi Dezsőhöz. 1930. február 20. (WEÖRES 1998. 1/140.)

<sup>14</sup> Weöres Sándor levele Székely Lászlóhoz. 1931. január 1. (LÖCSEI 2007. 85.)

<sup>15</sup> „Ha visszamegyek Pécsre, Tatay Sanyival négy kézre drámát fogunk írni valószínűleg” – Weöres Sándor levele Várkonyi Nándornak. 1933. december 28. (DOMOKOS 1990. 111.) Ebben az évben egy regény írásának a folyamatáról is beszámolt egy levelében: „Jelenleg egy regénnyel vesződöm, nem túlságos kedvvel. Ha sikerül befejeznem, úgy hiszem, kicsit Amadeus Hoffmann-szerű lesz. Meséje és tárgya nem fantasztikus ugyan, csak lehetetlen, és esetleg kicsit naiv. Címe: »Hétszűzek kocsisa«. A jelenkorban játszódik, főhősei a Szivárvány-leányok, kik élettársukat keresik. Heten vannak és énjük megfelel a szivárvány hét színének. Mindegyik megtalálja a »kocsis« segítségével élettársát és boldogságát: Piri a kispolgári anyagiasságban, Aranka az együgyű vallásosságban, Sári a nagyvilági életben, Maia a másoknak élésben, Irisz a tudományban, Lili a művészetben – egyedül Ibolya, a legmagasabb rendű nem tud a párjával összekelni, és a Kocsissal együtt (ki a szivárványon kívül álló fehér lélek) elpusztul.” Weöres Sándor levele Babits Mihályhoz. 1933. február 22. (WEÖRES 1998. 1/191-192.)

<sup>16</sup> Weöres Sándor levele Pável Ágostonhoz. 1935. május 17. (WEÖRES 1998. 1/85-86.)

<sup>17</sup> Weöres Sándor levele Várkonyi Nándornak. 1941. március 15. (DOMOKOS 1990. 127.)

## A színházak recepciója

Weöres Sándor-monográfiájában Tamás Attila és Bata Imre szentelt önálló fejezetet a drámáknak (Bata Imre később a *Holdbeli csónakos*ról, az *Octopus*ról és *A kétfejű fenevadról* tanulmányt is írt), emellett Bécsy Tamás, Mész Lászlóné és Radnóti Zsuzsa vizsgálta egy-egy nagyobb terjedelmű tanulmányban Weöres Sándor több drámáját. (TAMÁS 1978. 230-242., BATA 1979. 228-258.; BATA 1988. 444-457., BÉCSY 1993. 51-55.; MÉSZ 1995. 412-436., RADNÓTI 2003. 142-178.) Ezeknek az írásoknak a nagy része a drámai szövegekkel foglalkoztak, Radnóti Zsuzsa dramaturg és Bécsy Tamás azonban a színpadi előadásokkal összefüggésben is írt a színházokról. Ezek mellett születtek kritikák és tanulmányok a színdarabokról,<sup>18</sup> ám ezek többnyire a színpadi előadásokhoz kapcsolódnak, ennek ellenére azokat is felhasználom az elemzésekhez, mivel a szerzők megfigyelései és értelmezései gyakran alátámasztják a drámai alakok és a cselekmény transztextuális értelmezését.

A nagyobb terjedelmű drámaelemzések történeti szempontú tanulmányok is abban az értelemben, hogy Weöres Sándor drámáihoz a darabok időrendi sorrendben történő tárgyalásával közelítettek. Ezt részben követni fogom, de mivel a drámákat az elemzés folyamatában elsősorban tematikusan csoportosítom, és mivel minden darab keletkezési idejéről nincs pontos információ, nem mindig követem az időrendet.

Az elemzések egy része a történeti megközelítést is alkalmazza, vagyis az egyes drámaszövegeket eseményként értelmezve más eseményekhez, vagy különféle, szövegen kívüli tényezőkhez viszonyítja: Bata Imre és Radnóti Zsuzsa például meghatározó történelmi és politikai eseményekhez. Mész Lászlóné egy-egy motívum, szöveget szervező filozófiai gondolat megjelenését vizsgálja, majd ennek további előfordulására is kitér az életművön belül, Radnóti Zsuzsa pedig az egyes szövegeknek a különféle korszakok drámai konvencióival és műfajaival, a színház történetével való viszonyát vizsgálja. Ez utóbbit én is követni fogom, mivel egyes korok és kultúrák dráma-alkotói konvenciói, valamint a más szövegekkel alkotott transztextuális kapcsolatok a drámai alakok és a cselekményértelmezési lehetőségeiben is szerepet játszanak.

Tamás Attila és Bata Imre is megfigyelte, hogy Weöres Sándor színházainak egy része határhelyzetet, többnyire valamilyen korfordulót ábrázol, és Radnóti Zsuzsa,

---

<sup>18</sup> Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet archívumában összegyűjtött Weöres Sándor-kritikák, tanulmányok, újságcikkek és kéziratok anyagát is felhasználom.

valamint Mész Lászlóné mellett felhívták a figyelmet a szereplők közötti ellentétek és az értékkonfliktusok szerepére az *Octopus* és *A kétfejű fenevad* című drámákban. Mész Lászlóné nem a darabok szüzséjének az ismertetését végzi el, hanem csoportosítja a drámai alakokat külső-belső tulajdonságaik alapján, megvizsgálja a kapcsolataikat, és ezek alapján jelentésrétegeket különít el, mégpedig úgy, hogy az epikai és drámai szövegalkotás különbségeire is tekintettel van, vagyis drámaelméleti szempontokat is figyelembe vesz.

A tanulmányok többnyire nem hangsúlyozzák a főszöveg (vagyis a drámai alakok számára előírt megszólalások) és a mellékszövegek (mint például a cím, a mottó, a szereplők felsorolása, a felvonások és jelenetek beosztása, a szerzői utasítás) közti különbséget és összefüggést, hanem elsősorban a főszövegek elemzésére összpontosítanak. A mellékszövegek elemzése szintén hozzájárul mind a karakterek közötti összefüggések, mind a cselekmény szerkezetének feltárásához.

Tamás Attila az *Octopus*-ban egyes szereplőket következtetlően felépített karakterekként értelmezi, azonban lehetséges olyan mitikus kontextusban vizsgálni a szöveget, amelyben a következtetlenségnek tűnő karakterizálás a mitológiai szereplők eleve adott tulajdonságaiból következik. Tamás Attila a szerves kapcsolatot is hiányolja a véres események és a történelmi nagyjeleneteket csúfoló elemek között, holott a mitikus és a történelmi, illetve drámaelméleti és drámatörténeti struktúrák feltárása a szövegben együttesen erre is magyarázattal szolgálhat.<sup>19</sup>

## 1.2 A mitikus világkép mint a szövegszervezés módszertana

A Weöres Sándor költészetének jelentős részét is meghatározó mitikus szemléletmód szimbolikus jelrendszerre alapul, ezért a mitopoétikus világmodellek szimbólumrendszerének azokat a közös jellemzőit is érdemes összefoglalni, amelyek a színjátékai szövegszervező elveként is szerepet kapnak. Annak érdekében, hogy ez a szövegalkotási mód a drámák lehetséges értelmezésekor is követhető legyen, röviden áttekintem, miképpen formálódott Weöres Sándor mitikus-vallásos-esztétikai világképe a modernizmus „mitikus módszerének” hatására.

---

<sup>19</sup> Weöres Sándor a darabjaival szembeni elmarasztalásokról, az értelmezés természetéről egy interjúban így nyilatkozott: „1952-ben megjelent a *Románc* című versikém a csacsikról. Hincz Gyula illusztrálta. A rajzon az egyik csacsinak csak három lába látszott. Felszólították Hinczet, sürgősen pótolja a hiányzó negyedik csülköt. Amikor (gyakran megcsinálom) dramaturgiai szemrehányásokkal illetnek, mindig eszembe jut a számár hiányzó, negyedik lába. Attól, hogy nem látszik, még nem biztos, hogy nincs.” (VINKÓ 1981. 13.)

## Mitopoétika és intertextualitás

Egyik magántanára szerint Weöres Sándor már gyerekkorában, hat-nyolc évesen nagy kíváncsisággal hallgatta és olvasta a mitológikus történeteket, különösen a görög-római mitológiát<sup>20</sup>, a későbbiekben pedig a különféle korok és kultúrák mitikus elbeszéléseit irodalmi szövegekben teremtette újra, és a magyar irodalomban elsőként megalkotta a maga mitikus hosszúverseit is, amilyen például a *Mahruh veszése* (1952) a *Medeia* (1954), az *Orpheus* (1955) vagy a *Tatavane királynő* (1956). (KENYERES 1985. 133.) Ezek olyan mitopoétikus írások (COUPE 1997. 4.), amelyek összefüggésben állnak a modernizmus mitológiai tárgyú irodalmi szövegeivel.

Az irodalmi modernizmus szerzőinek hozzájárulása a mítoszhoz bonyolult kapcsolatban áll az elődökkel, a romantika és a transzcendentalizmus képviselőivel, mivel bár a realizmus és a romantika kánonjaitól eltávolodnak, antropológiai és pszichológiai ismereteket sajátítanak el, kifinomult formai, technikai tudásra tesznek szert, a mítoszokon keresztül burkoltan mégis megőrzik a kapcsolatukat a korábbi irányzatokkal. (VON HENDY 2001. 134-135.) Mitologizmusuk azon az elgondoláson alapul, hogy a polgári kultúra válsága a teljes civilizáció válságát jelenti, ezért a mítoszok örökérvényűnek tartott elbeszéléseiben látták a túllépési lehetőséget a társadalmi és történelmi, illetve a térbeli és időkereteken. Bekapcsolódtak a világkultúrába az Európán kívüli, ázsiai, afrikai és latin-amerikai népek, amelyek alkotásait esztétikailag teljes értékűnek és iránymutató normáknak tekintették. Ez a szemlélet annak az elterjedt – Hegel által összefoglalt – nézetnek a helyébe lépett, hogy a nyugat-európai művészet átveszi az ősi és Nyugat-Európán kívüli kultúrák művészetének a helyét ezek szintézisével, s ezt a szintézist felsőbbrendűnek tekintették. Az 1920-as, 1930-as években keletkezett mítoszregények, drámák és poémák úgy szintetizálták a különböző hagyományokat, hogy a mitikus történetszál sokféle vallási, filozófiai, irodalmi, történelmi és zenei vonatkozási rendszerekkel, valamint antropológiai és mélylélektani elméletekkel került bonyolult összefüggésrendszerbe. (TOKAREV 1988. 1/115-117.; VON HENDY 2001. 135.) Ezek a szövegek szereplőkkel, cselekményekkel és helyszínekkel utalnak különféle kultúrák mitikus elbeszéléseire, amelyek kiegészítik a főszöveg cselekményét, és az így egymás mellé kerülő történetek átértelmezik egymást. Ez a módszer nemcsak szövegalkotási módot

---

<sup>20</sup> Szerdahelyi Pál: „...ámul széles ország, büszke lehet Csöngé” (DOMOKOS 1990. 11.)



jelent, hanem magában hordozza a mögötte húzódnó világlátást is.<sup>21</sup> (vö. GRODEN és KREISWIRTH 1994.) T. S. Eliot 1923-as – *Ulysses, Order, and Myth* ('Ulysses, rend és mítosz') című – esszéjében James Joyce *Ulysses* című regényéből indult ki, amikor ezt az eljárást a narratív módszerrel szembeállítva mitikus módszernek nevezte el, és hozzátette, hogy az ilyen eljárással írt szövegekben a térben és időben is távoli, antik és kortárs történetek folyamatosan párhuzamban állnak egymással, ez az ősi paradigma pedig arra is lehetőséget ad, hogy a modernitás káosza, a kortárs történelem értelmetlensége és anarchiája formát, rendet és jelentőséget nyerjen. (ELIOT 1975. 177-178.; COUPE 1997. 36-40.) Andrew von Henry szerint Joyce – a modernizmus sok más szerzőjétől eltérően – a mítoszt nem azért alkalmazta, hogy általa meghaladja a történelmi teret és időt, hanem az irodalmi allúzió egyik strukturális formájának tekintette, és a mítoszt az utalások ironikus játékaival megfosztotta szent és misztikus tartalmától. (VON HENDY 2001. 135-136.) T. S. Eliot a módszert egy befejezetlen színdarabjában (*Sweeney Agonistes*), valamint a *Waste Land* (Weöres Sándor fordításában *A puszta ország*, Vas Istvánéban *Átokföldje*) című írásaiban alkalmazta is.<sup>22</sup> (WHITWORTH 2007. 176.) James Joyce és T. S. Eliot mellett többek közt Thomas Mann és John Updike regényei, Jean Anouilh, Paul Claudel, Jean Cocteau, Jean Giraudoux vagy Gerhart Hauptmann drámái, Velimir Hlebnyikov, Oszip Mandelstam és Marina Cvetajeva költészete is ezt az alkotási módot követte. (TOKAREV 1988. 1/115-117.)

Ez a mitopoétikus szövegalkotás összefüggésbe hozható a bricolage-technikával és az intertextualitással is. A bricolage fogalmát Claude Lévi-Strauss strukturális antropológiai írásaiban használta először arra a mitikus gondolkodás által használt eljárásra, amikor sokféle forrásból származó, úgynevezett 'talált tárgyból', heterogén töredékből barkácsolták a mitikus szöveget. Jacques Derrida ehhez azt tette hozzá, hogy nemcsak a mitikus, hanem minden tudásforma és kulturális kifejezőmód alkalmazza ezt a fragmentumokból építkező eljárást. (MELETYINSZKIJ 1985. 215.; MALPAS-WAKE 2006. 157.) A transztextualitás pedig szintén a mitikus és egyéb szövegek, kulturális tipológiák és műfajok közötti kapcsolatokra, összefüggésekre utal, és ezekre az új kontextusokban való folyamatos átértelmezésekre épülnek a mitikus irodalmi szövegek is, amelyekben a mítoszok gyakran előszövegként (pretextusként vagy hypotextusként) funkcionálnak. (SANDERS 2006. 63-64.)

<sup>21</sup> „Modernist Theory and Criticism”-szócikk

<sup>22</sup> CHINITZ, David A.: T. S. Eliot and the Cultural Divide: An 'Avant-Garde' Program

Az intertextualitáshoz kapcsolódik a montázs és a kollázs fogalma, amelyek eltérő szövegszerveződést és szemléletmódot írnak körbe. A montázs esetében az új szövegbe került és átértelmezett szöveg jelentése megfejtésre vár, a kollázs esetében pedig esetleges, hogy egy szöveg milyen új funkciót kap egy másik szövegben, az új funkciót nem kell, vagy nem lehet megfejtetni. A montázshasználat azokra a korszakokra jellemző, amelyekben az esszencializmus és a metafizikus meggyőződés és gondolatvilág volt meghatározó, ezért a 'lényegiség', a 'centralitás' és a jelentés megfeleltetése hozzátartozott az értelmezéshez. Az avantgárd és posztmodern kollázsokból ellenben rendszerint hiányzik a metafizikus és esszencialista szemléletmód.<sup>23</sup> (KENYERES 2002. 5-6.) Ez utóbbiról a következő fejezetben még részletesebben szó lesz.

A mítoszokra jellemző szemléletmód és világkép nemcsak tartalmilag, hanem szerkezetileg is befolyásolhatja a transztextuális összefüggések értelmezését a mitopoétikus irodalomban, amelyben a mítosz alkotja a hivatkozási keretet. Bár a mítoszokat egyetemesnek tekintik, léteznek az adott kultúra mitológiájára jellemző, egyedi jelentéstartalmak is – ezek részletezésére az adott színjátékok elemzésekor kerül sor –, és az irodalmi szövegbe átemelt mitikus archetípus specifikussá is válik. Ha a drámai szövegbe kerülnek a mitikus szövegekben előforduló szereplők, a cselekvéseik és a hozzájuk kapcsolódó térbeli és időbeli elemek, akkor ezek az elemek megtarthatják a szimbolikus jelentésüket és a mítoszokra jellemző világmodell tulajdonságait, de az ettől való eltérés is jelentést hordozhat.

### **Mitopoétikus világmodell**

Weöres Sándor – Kerényi Károlyhoz és Hamvas Bélához hasonlóan – a mítoszokat elsősorban nem elbeszélésként fogta fel, hanem olyan ősjelenségnek, sajátos szerkezetű gondolkodásmódnak tekintette, amelyben megmutatkozik „egy tagolatlan társadalom egységes világképe”, a világról alkotott elképzelése. (KENYERES 1983. 135.)

A mitográfia, a mítoszkritika és az összehasonlító mitológia is leírja ezt a mítoszokra jellemző leegyszerűsített világlátást, a mitopoétikus világmodellt, amely szerint a világtörvény irányítja a mikrokozmosz és a makrokozmosz kapcsolatát, a

---

<sup>23</sup> Ez a különbségtétel hasonlít a Roland Barthes által megfogalmazott olvasható (lisible) és írható (scriptible) szövegek közti különbségre is: míg az olvasható szöveg a hagyományos, klasszikus irodalmi és társadalmi konvencióknak megfelel, így könnyen értelmezhető, addig az írható szöveg megújítja, megszegi és parodizálja ezeket a szabályokat. (BARTHES 1997. 15, 37.)

természeti, társadalmi és kulturális életet, az istenek és az emberek életét. Ennek a világmagyarázatnak, amely a történeti, természettudományos és reflektált elméleti gondolkodástól jelentősen eltér, egyik legfontosabb vonása a szakralitás: az a törekvés, hogy az archaikus közösségek, amelyek az univerzumból eredeztették magukat, fenntarthassák rendezett kozmoszuk harmóniáját a rítusok, a szent helyek és a szent napok segítségével. (TOKAREV 1988. 1/65, 133-134, 272.)

Ez az ösművészeti szemléletmód Weöres Sándor összetett és koherens világlátásának szerves részét alkotja, az alábbi rövid áttekintés pedig azt ismerteti, hogy milyen forrásai vannak ennek a kozmikus-kollektív szemléletmódnak.

„Babistól, Kosztolányitól rengeteget tanultam, de inkább a műveiktől, mint személy szerint tőlük. Mestereim voltak, de úgy, mint Shakespeare, a műveik által; nem pedig személyes irányításuk által, ahogy Hamvas érti a „mester” fogalmat.”<sup>24</sup> E meghatározása alapján Weöres Sándor gyerekkori mesterei közé tartoztak elsősorban a keleti vallási és filozófiai írások (Lao-ce *Tao Te kingje*, vagy a *Bhagavad-gíta* és az Upanisadok), a keresztény vallás mellett a középkori európai misztikus szerzők (Keresztes Szent János és Avilai Szent Teréz), az okkult tanítások, az antropozófia, Plótinosz, és a már említett görög-római mitológia formálta a szemléletét. (KENYERES 1983. 21-23.) A formálódó vallásos-mitikus-filozófiai szemléletébe beépültek a művészetek és a tudomány bizonyos elemei is, amint azt az olvasmányélményeiről Pável Ágostonnak tizenhét éves korában írt levele is sejteti: „Egyébként az iskolai dolgokon kívül, többnyire fölületesen, annyi mindennel foglalkozom, hogy egykönnyen el se tudom sorolni. Elméleti matematikával (tér és idő kérdése, végtelenség, stb.), elméleti fizikával, történelemmel (magyar őstörténet, harcászat, ókor, stb.), pszeudó és preklasszikus művészettel, keleti művészetekkel, egyáltalán művészettörténettel, teológiával, filozófiával, lélektannal (freudizmus, szexuálpszichológia, nüánsz és kontur, fejlődéstörténet – Darwin papa, gyermekpszichológia stb.), sifrizott írásokkal, misztikával, spiritizmussal, logikával, értékelmélettel, politikával, disznótenyésztéssel”.<sup>25</sup> A fiatal költő gondolkodását Pável Ágostonon kívül Karácsony Sándor, Székely László és Kardeván Károly is formálta, felnőttként pedig Várkonyi Nándor, Fülep Lajos és Hamvas Béla befolyásolta meghatározóan.

A kínai, hindu és görög filozófiai illetve vallási hatások mellett az óegyiptomi himnuszok, óceániai (azon belül polinéziai), néger és amerikai mítoszok, a babiloni

<sup>24</sup> Weöres Sándor levele Kenyeres Imréhez. 1944. febr. 29. (WEÖRES 1998. 2/382.)

<sup>25</sup> Weöres Sándor levele Pável Ágostonhoz. 1931. szeptember 30. (WEÖRES 1998. 1/24.)

epika, különösen a *Gilgames*-eposz és Istar pokolra szállásának története gyakorolt rá nagy hatást.<sup>26</sup> A *Gilgames* lefordítását pécsi egyetemi tanára, Várkonyi Nándor kérte Weöres Sándortól, aki sokféle mítosszal és a bennük megnyilvánuló „ősvilággal” is megismertette.<sup>27</sup> Várkonyi Nándort részben a korabeli ókor- és mitológiakutatás is befolyásolta amikor készülő könyve, a *Szíriat oszlopai* az ősember szellemi világképét és mítoszait kísérelte meg rekonstruálni. Weöres Sándor e könyv számára a töredékes *Gilgames*-szöveg részleteinek lefordítása mellett az eposz mitikus szerkezetének és világképének a modern parafrázisát is elkészítette csakúgy, mint az *Istar pokoljárása* (1939) esetében. Várkonyi Nándor a fordítómunkára így emlékezik vissza: „alighogy átvette, nyomban oly otthonosan mozgott benne, mint hal a maga tavában; rekonstruálta az egész vízözön kori világot, személyes ismeretséget kötött az istenek és hősök seregével, kívülről tudta történetüket, fejükkal gondolkozott, lelkükkel érzett. A magyarázat persze az, hogy a benne levő ősköltő találkozott az ősköltészettel.” (VÁRKONYI 1964. 6.; KENYERES 1983. 52.)

A huszadik század elején meghatározó szerepet játszott a magyarországi klasszika-filológia-, vallás-, ókor- és mitológiakutatásban a nemzetközileg is elismert Kerényi Károly, a pécsi egyetemen Weöres Sándor egyik professzora (ÚJVÁRI 2004. 53, 55.), aki szerkesztője volt a *Sziget* (1935-1939) című antológiának, amelyet Hamvas Bélával együtt alapított. E tanulmánygyűjtemény legelső írásában a „sziget” fogalmát a szellemtudomány valamint a klasszika-filológia művelői számára egy olyan követelményként határozza meg, amely az életet helyezi a középpontba: mind a tudomány, mind a művészet az élet teljességének a kifejezését célozza, ami pedig a tudósoktól is az élet teljességének a megélését, és a szellem vitalitását kívánja meg.<sup>28</sup> Lehetséges, hogy a korabeli életfilozófiák befolyásolták a nézeteit, később azonban a jungi archetípusra alapozva értelmezte a mítoszt „életalapításként”, az emberi tudattalanból reprodukált időtlen formulaként, amely a mélylélektannal összhangban a cselekvésein keresztül ábrázolja az ember adottságait, ezért a mitológiai elbeszélést drámának, színjátéknak tekintette, amely általános embertant nyújt. (KERÉNYI 1977. 7-15.)

Nemcsak Kerényi Károly beszélt nagy elismeréssel szegedi egyetemi szemináriumain a fiatal Weöres Sándorról (LŐCSEI 2007. 131.), hanem az ő előadásai

<sup>26</sup> Negyvenhat perc a költővel. Cs. Szabó László rádióbeszélgetése (DOMOKOS 1993. 30-31.)

<sup>27</sup> Lőcsei Péter beszélgetése Dr. Palkó Istvánnal. A pécsi egyetemi évektől az újvidéki *Hídig*. (LŐCSEI 2007. 131, 139.)

<sup>28</sup> KERÉNYI Károly: *Tudósoknak való*. (KERÉNYI 2000. 1/7-9.)

és írásai is befolyásolhatták Weöres Sándor költészetét és szemléletmódját, és hatással voltak rá a Halasy-Nagy József, Fülep Lajos illetve Hamvas Béla által írott vagy beszélgetések során ajánlott filozófiai, művészetfilozófiai és -történeti, illetve vallási és szépirodalmi szövegek is.

Hamvas Béla a tradicionalizmus képviselőjeként a hagyományaink forrásaiban a mitikus aranykort igyekezett megtalálni és feltárni a kereszténység és a keleti vallások közötti szintézisteremtés által, így nála a hagyomány elsősorban az egységes metafizikai, szellemi tudást jelenti az embernek a létben elfoglalt helyéről, az emberi lét eredetéről és céljáról szemben a rációra, a tudományra épülő gondolatrendszerekkel. (HAMVAS 1995. 1/115-119.)

Jelentős szellemi irány született 1945-ben, amikor Hamvas Béla a filozófus Tábor Bélával és Szabó Lajossal az ún. „csütörtöki beszélgetéseik” során filozófiai vitákat folytattak, amelyek közös alapja Hamvas Béla megfogalmazásában „a hagyomány mindig jelenlevő életközössége melletti tanúság”, Tábor Béla szavaival pedig „a centrumból való megoldás”. Erre alapozva a céljuk egy minden felekezet fölött álló, egyetemes szellemi közösség megalapítása volt, amely mindenféle intézménytől és az államtól teljesen elkülönülő szellemi mozgalom terve volt, és szemben állt minden ideológiával és történelmi hazugsággal. A vitákon idővel 20-50 fős társaság vett részt két-három éven át, köztük egyebek közt Fülep Lajos is. (TÁBOR 2003. 74-77.; SZABÓ-TÁBOR 1991. 6-7.)

Weöres Sándor Hamvas Bélának ajánlotta *A teljesség felé* (1945) című prózai írását, melynek forrásai között megtalálhatók az ősi keleti filozófiák, a középkori misztikus irodalom és a modern európai egzisztencializmus is. (KENYERES 1983. 91-92.) Valószínű, hogy – mint Kerényi Károly említett mítoszdefiníciója – részben a jungi archetípusból indult ki Weöres Sándor evidencia-fogalmának a meghatározása is, amelyet egyik nyilatkozata szerint *A teljesség felé* című írásban igyekezett megragadni. Az evidencia szerinte az a „masszív lényeg”, amely a lelki struktúra alapja, és amely veleszületett vagy születés előtti üzenetet tartalmaz, ez pedig az ember csecsemőkori vagy fogantatás előtti lényére jellemző. Egy másik nyilatkozatában az ösköltészetet azonosította az evidencia fogalmával.<sup>29</sup> Ehhez a fogalomhoz kötődik az általa egzisztencialista lírának nevezett költészet, amely a változatlan alapréteget, a természetfölötti világot szólaltatja meg egy kozmikus logikával, és alapérzése az, hogy

---

<sup>29</sup> Negyvenhat perc a költővel. Cs. Szabó László rádióbeszélgetése (DOMOKOS 1993. 38); Műhelybeszélgetés a költészetről a *Hold és sárkány* szerzőjével. Hornyik Miklós beszélgetése (Uo. 82.)

„a mindenség az én szemléletemen belül van”, szemben az individuális lírával, amely a személyes érzésekről, a változó körülményekről szól, és az az alapérzése, hogy „kis pont vagyok a világmindenségben”. (WEÖRES 1998. 2/398-340.)

Ezek a példák is jelzik, hogy mind Hamvas Béla, mind Weöres Sándor írásaira jellemző az esszencialista szemléletmód, amely szerint a dolgoknak olyan megváltoztathatatlan és változatlan alkotórészei vannak, amelyek nélkül a jelenségek nem létezhetnének, több ezer éves vallások, metafizikai és filozófiai eszmerendszerek alapját képezik, amelyeket a Weöres Sándor által megteremtett szövegvilágok is gyakran felidéznek. E szemléletmód szerint a jelenségek változatlan alkotórészei az esszenciák, amelyek bizonyosnak vélt létezéséből azt a következtetést vonták le, hogy létezik az időn, kultúrán vagy történelmi változáson kívüli világ is. Az esszencialista szemléletmód szerint ez a világ egyrészt a valódi, az állandó, a strukturált és örök, és ez húzódik a mülékony látszat végtelen változatosságának káosza és áramlása mögött, másrészt ez a valódi, egyetemes világ olyan esszenciákból épül fel, amelyek homogének, tiszták és jól elkülöníthetők.<sup>30</sup> A különböző filozófiai és teológiai hagyományokhoz kapcsolódó misztikusok, akiknek elgondolásai Weöres Sándor és Hamvas Béla meghatározó olvasmányai között szerepelnek, szintén egy végső valóság, természeti vagy természetfölötti univerzum alapjáról vagy forrásáról való közvetlen tudást vagy az azzal történő egyesülést hirdetik, amint az különféle látomásos, eksztatikus, kontemplatív vagy az egység képzetét előidéző tudatállapotokban tapasztalható, és olyan doktrínák vagy gyakorlatok testesítik meg, amelyek a kozmoszról és az emberi létezésről egységes és részvételteljes szemléletet fejeznek ki.<sup>31</sup>

Az a jelentésalkotási mód, amely egyes természeti, társadalmi és kulturális jelenségeket evidenciaként, esszenciaként vagy lényegként határoz meg, és a középpontba emel, jellemző a mitikus gondolkodásmódra is. Ennek egyik példája, hogy a mitikus tudat a neveket valamiféle mélyrétegnek, lényegnek, fogja fel, csakúgy, mint a nevekhez járuló epithetonokat, állandó jelzőket is. Az istenek, a démonok, a királyok és az egyszerű halandók ennek a lényegnek a leplezéseként eltitkolják a valódi nevüket, így a köznapi név elfedi a név viselőjének a lényegét. (TOKAREV 1988. 1/198-199.) Gyakran a mítoszokról alkotott elméletekre is jellemző, hogy központi jelentőséget tulajdonít valamely mítoszelemnek. Így például a német romantikusok mítosz-

---

<sup>30</sup> FLAX, Jane: Essentialism (HOROWITZ 2005. 710-713.)

<sup>31</sup> MOORE, Peter: Mysticism – Further Considerations (JONES 2005. 9/6355.); DUPRÉ, Louis: Mysticism – First Edition. (JONES 2005. 6341-6342.)

szemlélete a mítoszt vallásként és költészetként értelmezte, ez pedig hozzájárult a huszadik századi mitológiaértelmezésekhez. (SZTYEBLIN-KAMENSZKIJ 1985. 12.) Ennek egyik példája Friedrich Schlegel meghatározása, aki a költészet magjának és középpontjának a mitológiát és az ősi misztériumokat tekintette (BEHLER 1958. 2/264.), a mitológia szerkesztési elvének pedig a szimbólumrendszert, csakúgy, mint a mítoszokról alkotott szimbolikus elméletek szerzői. (TOKAREV 1988. 1/13.; MELETYINSZKIJ 1985. 24.)

### **Mitológiai struktúrák, szimbólumszerkezetek, archetipikus sémák**

Ahhoz, hogy az olvasó minél aktívabban részt vehessen a forrásszövegek és az azokat átalakító és felhasználó szöveg közti hasonlóság és különbség felismerésében és ezek értelmezésében, nemcsak az irodalmi kánonhoz tartozó történetek, témák és szereplők, műfajok és szöveghagyományok ismerete szükséges, hanem a szintén kultúrákon és történelmi korokon átívelő szimbólumok jelentésrétegeinek a tanulmányozása is. Minden kultúra szimbolikus jelrendszerekre épül (Claude Lévi-Strauss), ezért nem véletlen, hogy a szimbólumokat az irodalomtudomány mellett vizsgálja a mítoszkutatás, a vallástörténet, a néprajztudomány, a művészettörténet, az esztétika, a pszichológia, a nyelvfilozófia és a szemiotika is. A Weöres Sándor írásaiban találkozó sokféle hagyomány indokolja a szimbólumok tulajdonságainak a sok nézőpontú áttekintését, ami megvilágítja a szimbólumok és a mítoszok közötti összefüggéseket, és hozzájárul a gazdag jelképrendszerű, mitikus tárgyú színdarabok elemzéséhez is.

Általában a közösségi tudat hozza létre a szimbólumot, a jelképet, amely az elvont és a konkrét, az általános és az egyedi, a fogalmi és a képi elemekből épül fel. (PÁL 1997. 12.) A jelölő és a jelölt közötti önkényes, konvencionális kapcsolatra épül – Charles Sanders Peirce szemiotikai meghatározása szerint –, és míg a jelölő többnyire határozottan körülírható, konkrét elem, a jelölt általában egy általános és elvont fogalom, amely gyakran nem határozható meg pontosan. (SILVERMAN 1981. 20.) A szimbólumok jelentésének ezt a tulajdonságát a filozófiai hermeneutika felől közelítve Paul Ricoeur úgy fogalmazta meg, hogy a szimbólumok olyan kettős jeleket feltételeznek, amelyek – más jelekkel ellentétben – már elsődleges, szó szerinti értelemmel is rendelkeznek, és ez a jelentésük egy vagy több másik jelentésre utal. A kettős vagy többszörös jelentés kifejezésére irányuló szimbólum egyik tulajdonsága,

hogy egyszerre elfedi és felfedi a jelenségeket, és más-más korokban újabb konvencionális jelentés rendelhető hozzá.

A mitikus és vallási szimbólumokhoz egyrészt megszabott, konvencionális jelentés fűzhető egy-egy adott kultúra és kor kontextusán belül, másrészt azonban ezen szinkrón értelmezések mellett léteznek olyan diakrón vizsgálatok is – mint például a strukturalista Ferdinand de Saussure kutatásai –, amelyek e szimbólumok jelölőinek és jelöltjeinek a különböző korokban és kultúrákban is azonos jelentéseit, és a jelölési folyamat módját tárják fel.<sup>32</sup> (RICOEUR 1998. 134.)

A szimbólumok jelentős része az adott kulturális kapcsolatrendszerekben belül értelmezhető a legsokrétűbben, egy-egy világszemlélet fogalmi rendszerének részeként. A szimbólumok diakrón vizsgálatai során azonban kétféle szimbólumelmélet született az egyetemes szimbólumokról, az univerzálisokról, amelyek egymástól távoli térben és időben létező kultúrákban fordulnak elő hasonló vagy azonos formával vagy tartalommal.

Az egyik az idealista, metafizikai alapú, platonikus elgondolás, amely szerint a jelenlévő, megtapasztalható világ egyetemes szimbólumai, az archetípusok, vagyis ősképek egy másik, magasabb rendű valóságra, az abban létező ideákra utalnak. Ehhez kapcsolódik Carl Gustav Jung lélektani alapú elképzelése a kollektív tudattalanról, amely – a személyes tudattalannal ellentétben – veleszületett archetípusokat, mindenkiben azonos kollektív tapasztalatokat tartalmaz, ezek pedig biológiailag átörökíthetők. (JUNG 1993. 52.)

A másik elgondolás, amely egyben az idealista elképzelés kritikája, az emberi gondolkodás egyetemes törvényeire vezeti vissza az egyetemes szimbólumokat. Gilbert Durand az antropológia és a pszichológia törvényszerűségeiből indul ki, és úgy látja, hogy a képzelet egyetemes szimbólumait a környezethez való alkalmazkodás során szerzett tapasztalatok és a hozzájuk kapcsolódó kulturális hatások alakítják ki. (ÚJVÁRI 1997. 11.; CS. GYÍMESI 1992. 64-68.) Weöres Sándor első három verseskötetének elemzésekor Kenyeres Zoltán úgy vélte, hogy az ábrázolt tárgyiasságok rétege a versekben témaként az emberi élet legáltalánosabb alaphelyzeteiből (születés, szerelem és halál) és a természet ismétlődéseiből (alkony, hajnal) merítettek, valamint a polaritásokra, kapcsolatokra és viszonylatokra vonatkoztak (fenn és lenn, isten és ember, szellem és anyag, férfi és nő). Amikor pedig ezektől eltért, hogy személyes

---

<sup>32</sup> STRUCK, Peter T: Symbol and Symbolism (JONES 2005. 13/8913.)



élményeket és társadalmi-politikai témákat fogalmazzon meg, akkor versei nem sikerültek. (KENYERES 1983. 121.) Vagyis a jól megformált verseiben a Gilbert Durand által leírt archetípusokat alkalmazta.

Az irodalomtudomány felől közelítve Northrop Frye archetípus- és mítoszkritikai meghatározása szerint az archetípus nem a kollektív tudattalan struktúrája, hanem „szimbólum, rendszerint kép, mely az irodalomban elég gyakran fordul elő ahhoz, hogy irodalmi tapasztalatunk mint egész összetevőjeként felismerhető legyen”; és ezenkívül az archetípusokat asszociatív nyalábokként értelmezi, amelyek abban különböznek a jelektől, hogy komplex változók, és ezek a szimbólumok összekötik az egyik költeményt a másikkal, s ezáltal irodalomtapasztalatunk egységét és integritását segítik elő. (FRYE 1998. 90, 313.) A vallástörténész Mircea Eliade mintakép vagy paradigma értelemben használja az archetípus fogalmát. (ELIADE 1998. 10.)

Az irodalomtudomány számára az a közös ezekben az archetípus-elgondolásokban, hogy a tárgyalt egyetemes szimbólumok a teljes emberi kultúra, a mítoszok, hiedelmek, vallások és a világirodalom vonatkozási rendszerében értelmezhető, irodalom előtt keletkezett, tematikus konvenciók. (CS. GYÍMESI 1992. 68-69.)

Paul Ricoeur a szimbólumok három módozatát különbözteti meg: a vallásfenomenológiai (a rítusok és a mítoszok szakrális nyelvének szimbólumai), az onirikus (az álmok és a nappali ábrándok szimbólumai) és a költői képzelet által alkotott szimbólumokat. A legutóbbit akkor alkotja meg a képzelet, amikor a szimbólumot „a rítus és a mítosz szentséges rendbe merevítené, vagy amikor az álom a vágy labirintusába zárna a nyelvet”. (RICOEUR 1998. 135-136.) Az irodalomtörténet folyamán a költői képzelet gyakran merített a vallások és a mítoszok jelképrendszeréből, s a jelképeket leíró attribútumkódokat, ismertetőjegyeket az ikonográfiai és ikonológiai gyűjtemények teszik egyértelművé. (PÁL 1997. 16.) A jelképek és a hozzájuk tartozó szimbólumleírások pedig újabb irodalmi szövegek trópusaiban és bonyolult szövegösszefüggéseiben nyerhetnek másfajta értelmet.

A szimbólumok meghatározásai a szemiotika történetében leggyakrabban vallási hagyományokhoz kapcsolódtak, ezért metafizikai vonatkozásaik voltak. Pál József leírja, hogy ebben a világgépben a kozmikus és a természeti világ elemei a szimbólum jelölői, és vagy az evilági isteni gondviselés, vagy pedig szellemi és absztrakt elemek a szimbólum jelöltjei. (PÁL 1997. 14.) Fejlődésének korai szakaszában a mitológia is szervesen kapcsolódott a vallási és mágikus rítusokhoz és szertartásokhoz, s emellett a mitológia és a vallás összefonódását mutatja az is, hogy a világvallásokat is átszövik a

mítoszok. (TOKAREV 1988. 1/11, 14.) A vallási rítusok során bemutatott mágikus cselekvéseknek és ráolvasásoknak nemcsak az volt a funkciója, hogy a káoszt kozmosszá alakítsák – több mítoszhoz hasonlóan –, hanem a közösségi emlékezés, emlékeztetés, avatás és védekezés is. (SZÉKELY 2005. 19.)

A primitív társadalmakban a természeti és társadalmi rend fenntartásának és a társadalmi ellenőrzésnek az eszköze a mítosz, amely szorosan kapcsolódik a rítushoz és a mágiához, a mágikus gondolkodáshoz. (TOKAREV 1988. 1/20.) A szertartásokon a mágikus rítusokat varázsló mutatta be mágikus elképzelések és hit szerint a mindenki által elfogadott hagyományokat követve. James Frazer szerint a gondolkodás korai mágikus fázisában ezeket a hagyományos rituális cselekvéseket úgy értelmezték, hogy azok eseményeket és állapotokat idéztek elő az emberekben vagy a természetben, vagyis a bekövetkezett változást a rituális cselekvés következményének tekintették, ugyanis a természetet olyan személytelen erőnek gondolták el, amelyet manipulálni lehetett. Amikor a mágia vallássá vált, akkor a természet antropomorf istenek formáját öltötte. (COUPE 1997. 24-25.; MAUSS 2001. 23.) Edward Burnett Tylor szerint a vallásos hit legkorábbi formája az animizmus, a szellemek és kísértetek sokaságában való hit volt, ám ezt a feltételezést nem támasztja alá történelmi bizonyíték, mégis sokáig tudományosan elfogadott volt Tylor animizmus-definíciója.<sup>33</sup>

A mágikus szimbólumalkotás jellemzője, hogy a szimbolikus jelölő és jelölt nem tartja meg különállását. A földi és az égi szféra ebben a vallási rendszerben egységet alkot, a földi elemek és eszközök a transzcendenciát magukba zárják, vagy valamilyen mágikus átalakulás során átvezetnek a földi világból az égi világba. Ezzel ellentétben az arisztotelészi poétikai alapú jelhasználatban a jelek nem állnak közvetlen kapcsolatban a metafizikai világgal, nem revelálnak ezoterikus tartalmakat, a jelölő és a jelölt megtartja különállását. (PÁL 1997. 15, 16.)

Martin Buber szerint a mágikus világképnek köszönhetően a természeti népek a külső világgal nem személytelen, tárgyilagos, intellektuális „Én-Az” kapcsolatba kerültek, hanem egy másik lénnel, a természet jelenségével vagy egy tárggyal „Én-Te”, vagyis közvetlen, érzelmi viszonyba léptek, inkább személynek, mint tárgynak tekintették (BUBER 1999. 23-28.), és nem tettek különbséget a szimbólum és a szimbolizált között sem, a nevet a tulajdonosával azonosnak látták.

---

<sup>33</sup> BOLLE, Kees W.: Animism and Animatism (JONES 2005. 1/362, 364.)

A földi és az égi szféra egységét példázza, hogy a meghaló és feltámadó isten drámája és az évszakok ciklikus váltakozása között mágikus kapcsolat áll fenn. A mágia egyik fajtájában, a „szimpatikus” mágiában az isten halála és újjászületése párhuzamos a föld megújulásával. A másik mágia típus, a „ragályos” mágia során az isten bűnbak figura lesz, aki elviszi a sterilitást, ami egyébként tönkretenné a termést. James Frazer *Az aranyág* első kiadásában Jézus Krisztust is a meghaló és feltámadó istenek modellje szerint értelmezte. (COUPE 1997. 24-25.)

A vallási-mitológiai világmodellben az első tánc, az első párbaj, az első halászat, az első házassági szertartás vagy az első rítus az ember szemében példává vált, mert az istenség, az első ember, a kultúrateremtő vagy nemzetségalapító hős léletteremtő cselekedetét jelentette, így az ezeket ismétlő és újjáteremtő szertartások archetipikus cselekedetek voltak, hierofániának és teofániának, a szentség és az istenség megmutatkozásának számítottak. (ELIADE 1998. 154.)

Az archaikus társadalomban élő ember elszakíthatatlanul kötődik a mindenséghez és annak ritmusaihoz (ELIADE 1998. 9.), a mítoszok és a rítusok pedig a világmindenség keletkezésének idejét kísérlik megismételni. A kezdetek mitikus ideje a visszavágyott idő, az elveszett Paradicsom és az Aranykor ideje. A teremtés pillanata a szent időben történt, ettől eltávolodtunk, így a jelen már a profán idő. Ez a szent és a profán dialektikája, a mítosz pedig az a nyelv, amelyen keresztül az archaikus emberiség elbeszéli, hogy tud a szent és a profán idő közti ellentmondásról. A mítosz – Mircea Eliade meghatározása szerint – az örök visszatérés szinonimája, a vágy a kozmikus, örökkévaló jelenben lenni. Ez a mitikus-rituális szemlélet az egyedi jelenségben az archetípust látja, a hétköznapi tárgyokban a hierofániát. (COUPE 1997. 57-62.)

A világnak ez a mindenre kiterjedő szakralitása a mitológiai világmodell egyik legjelentősebb vonása. A másik az, hogy a mítosz kétféle aspektust egyesít magába: a múlttól szóló diakronikus és a jelen magyarázatáról szóló szinkronikus elbeszéléseket. Ebben a makro- és a mikrokozmoszt, a természetet és az embert azonosnak tekintő világmodellben nemcsak a világ kezdetének az ideje, a mitikus idő, hanem a mitikus tér is kozmologizált pontokat, szent helyeket tartalmaz. A szakrális-világi (szent és profán) kettőssége határozza meg a mítoszok dualisztikus ellentétrendszerét, ami a természet és a társadalom, a tér és az idő jelenségei, a számok és a színek jelentésformáit is kialakította. (TOKAREV 1988. 1/133-134, 272-273.)

Weöres Sándor egy Várkonyi Nándornak szóló levelében<sup>34</sup> beszámol arról, hogy a készülő versciklusait mely számok köré építi fel, hány versből szeretné megalkotni őket, és a számasszociációk kapcsán hivatkozik Püthagorasz tanaira is. A számok iránt először a püthagoreusok mutattak vallásos-filozófiai érdeklődést, mivel metafizikai jelentőséget tulajdonítottak nekik: a kozmoszt a tiszta matematikával azonosították, továbbá felfigyeltek a zene és a számok közti összefüggésekre is. A számokat azért tekintették minden jelenség eredetének, mert az egy (a korlátozott) és az űr (a korlátlan) közti viszonyból indultak ki.<sup>35</sup> Platón és Plótinosz is írt az Egy és a Sok illetve az Azonos és a Más viszonyáról: az Egy, az Azonos és az állandó a rendezettnak tekintett oszthatatlan lét gondolatához kapcsolódott, amellyel a Sok, a Más és a változó, osztható élet birodalma áll szemben. (PLATÓN 1997. 195-198.; PLÓTINOSZ 1986. 213.)

A számok szimbolikájának jelentőségéről – egyebek közt a püthagoreus hagyományra hivatkozva is – Hamvas Béla *Orpheusz* (1960) című írásában szintén említést tesz, ugyanis a számok világmodellként a világ tér- és időviszonyait írják le az orfikus hagyomány mellett az antik kínai mitopoétikus, a muzulmán kozmogóniai tanokban, az indiai, a zsidó kabbala, a keresztény, valamint a görög hagyományokban. (HAMVAS 2005. 260-261.) A misztikus rendszerekben és a mitikus világképben a számok az egész világot le tudják írni, a mikro- és a makrokozmosz között teremtenek kapcsolatot a mennyiségin kívül minőségi jellemzőkkel egy olyan zárt szimbolikus rendszerben, amelyben a jelölők és a jelölt kapcsolata erősen meghatározott. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 431-432.; MELETYINSZKIJ 1985. 218.)

A számok és a szépirodalom összefüggésének példája a költészet és a matematika azonosítása, a népköltészet mitikus számértelmezése, illetve az az elgondolás, hogy a szépség számokkal kifejezhető belső összefüggésekben rejlik. A szövegekben a számok paradigmája, vagyis tulajdonságai mellett a szintagmatikájuk, azaz a szövegekben betöltött szerepük is jelentést hordoz. (TOKAREV 1988. 1/233-235.) Ennek egyik példája Weöres Sándor *Kínai templom* (1941) című verse, amelyben a négy függőleges oszlopban elrendezett egy szótagos szavak nemcsak a kínai nyelvet idézik fel akusztikailag, hanem a templom négy oszlopát is, amelyek a négyes szám által az egymástól eltérő hagyományokban a kozmikus teljesség és tökéletesség kifejezésére szolgálnak, ugyanakkor az oszlopokból alkotott képzeletbeli négyszög a föld anyagi

<sup>34</sup> Weöres Sándor levele Várkonyi Nándornak. 1938. október 29. (WEÖRES 1988. 1/499.)

<sup>35</sup> SCHIMMEL, Annemarie: Numbers: An Overview (JONES 2005. 10/6746.); KERZE, Michael A. Numbers: Binary Symbolism (JONES 2005. 10/6752.)

világában az égi szféra tökéletességét is jelképezi. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 352-353.) Weöres Sándor költészetében gyakoriak az olyan versek, amelyekben a sorok, versszakok és egyéb egységek számának a versstrukturáló szerepe mellett a számok hagyományára épülő jelentést is lehet tulajdonítani, a számszimbolika értelmezési lehetőségének pedig a drámák elemzésében is szerepe van mind szerkezeti, mind tartalmi szempontból.

### **Rítusok, mítoszvariációk és paradigmák**

A dráma és a líra – a prózával ellentétben – évezredek át kapcsolatban állt a mítoszokkal. A mítosz mint elbeszélés és világlátás dramatikus cselekvésben, szertartásban, énekben és táncban is kifejeződhet. A drámai és a lírai mítoszelemek forrásaként a vallási rítusok (a szertartások dialógusa, a cselekvések és a szent tárgyak felmutatása), a folklór, a népi ünnepélyek és a vallásos misztériumjátékok szolgáltak. (MELETYINSZKIJ 1985. 357.; TOKAREV 1988. 1/14.)

A mítoszok, amelyek médiumát a szavak alkotják, a vallásos kifejezés három fajtájára épülnek: a szent beszédre vagy a mitikus szövegre, a szent cselekedetekre, rítusokra és a szent helyekre, tárgyra.<sup>36</sup> Bécsy Tamás leírja azt a feltételezést, hogy a dráma előzményei között lehetnek az említett három kifejezésformából – a dialógusból, a cselekvésből és a szent tárgyak felmutatásából – álló rituális szertartások elemei, különösen azoké a rítusoké, amelyekben az isteneket és cselekedeteiket mutatták be zárt csoportoknak, nem tömegeknek, mint az eleusisi, beavatási rítusokban. (BÉCSY 1992. 95-96.) A huszadik század eleji cambridge-i ritualista iskola képviselői is vallották, hogy a drámák a rítusokból származnak, s bár ezt sokan kétségbe vonják, a rítus és a dráma számtalan közös elemmel és strukturális tulajdonsággal rendelkezik, és léteznek olyan drámai formák a világirodalomban, amelyek a rítusokból származnak és vallásos ünnepélyekhez kapcsolódnak, mint például a középkori vallásos drámák, a moralitások és a misztériumjátékok.<sup>37</sup>

Arnold van Gennep átmeneti rítusnak nevezi az avatási szertartásokat, amelyek során az avatandót megismertetik a mítoszokkal, amelyekről csak a beavatottak tudhatnak, és a szertartások során három fázison mennek keresztül. Az avatandó a preliminális, elválasztó szakaszban kiszakad a társadalomból – Victor Turner ezt

---

<sup>36</sup> BOLLE, Kees W.: Myth: An Overview (JONES 2005. 9/6360.)

<sup>37</sup> WESTLAKE, E. J.: Drama and Religion (JONES 2005. 4/2435.)

elkülönülésnek nevezte –, majd a liminális vagyis határhelyzetben a határvidéken tartózkodik – Turner szerint ez az átmenet időszaka –, majd a posztliminális, befogadó fázisban beilleszkedik új státusába – ezt a betagozódás szakaszának hívja Turner. (GENNEP 2007. 48.; TURNER 2003. 15.) A beavatási rítus során az avatandó egy másik életkorba, titkos társaságokba, egy zárt közösségbe nyer bebocsátást, egy másik státusba lép át. A rítus során tilalmakat, társadalmi szabályokat szegnek meg, ami káoszt teremt, ám ebből alakul ki az avatási rítus során a rendezett új kozmosz állapota. (TOKAREV 1988. 1/44.)

Ezek az átmeneti rítusok összefüggésben vannak a halál- és újjászületés-mítoszokkal. Weöres Sándor szintén megfogalmazta ezt, valamint a mítoszok, a rítusok és a drámai játék közti összefüggést is: „A primitív törzsek liturgiája Gesamtkunst – ének, szövegmondás és maszkos tánc, étel- italáldozat – eléneklik a világ keletkezését és pusztulását.”<sup>38</sup> Az előzőekben szó volt arról, hogy a rítusok az égi és a földi szféra, vagyis két világszint közt teremtenek összhangot, ez pedig a kétszintes dráma jellemzője is. (BÉCSY 1992. 127-129.)

Victor Turner a liminális, vagyis átmeneti fogalmát a kötelességként megélt törzsi-mezőgazdasági rituálékra és a mítoszokra értelmezte, amelyeket a naptári és biológiai folyamatok által is befolyásolt kollektív társadalmi folyamatok részének tekintett, a liminoid fogalmát pedig az olyan választható, perifériális, kísérletező szimbolikus formákra és cselekvésekre alkalmazta, mint amilyen a világi dráma, a karnevál és a játék, amelyek megkérdőjelezhetik a fennálló társadalmi rendet. (TURNER 2003. 25, 33, 35.)

A mágikus rítusokat is a színjátszás eredetének tekintik, mivel a természet, amelyet önálló akarattal rendelkező lényként szemléltek, csak mágikus rítusokkal, parancsokkal és könyörgéssel volt megfékezhető és irányítható, ezt pedig az énből való kilépés, az eksztázis, a test és az arc festése tette lehetővé például az ellenséget és a legyőzendő állatot mimetikusan megjelenítő rítus során. A társadalmi rend ekkor még nem a magántulajdonra és a hierarchikus struktúrára alapul, hanem a nemzetségre, a közösségre. Még nem áldozattal és imádsággal, hanem parancsokkal és könyörgéssel nyerik el a természeti démonok és nem az istenek kegyét. Később azonban a hierarchikus, rendi társadalomban megváltozik a kozmosz és az ember kapcsolatáról kialakult elgondolás, és ekkor már a vallási rítus során a pap közvetíti az égi hatalom és

---

<sup>38</sup> Hogyan lehet a film hatékony formálórő? Ember Marianne beszélgetése (DOMOKOS 1993. 176.)

a földi közösség között, így a szertartás résztvevői már nem azonosulnak közvetlenül az istennel, csak a pap lesz aktív résztvevő, a közösség passzív marad. A pap aktív és a közösség passzív szerepe a színház struktúrájának felel meg, ám a színház a vallási rítussal ellentétben nem a létet, hanem a látszatot, a játék fiktív valóságát jeleníti meg. (SIMHANDL 1998. 11-12.)

Weöres Sándor *Minotauros* (1956) című költeménye a mitopoétikus világkép, a számok szimbolikus jelentése és a beavatási rítus összekapcsolódásának az egyik példája. A vers a hosszúénekek illetve hosszúversek közé tartozik, amelyek többnyire mítoszparafrázisok, műfaji szempontból pedig narratív és dramatikus elemeket, elbeszélő szólamot, monológot és párbeszédet is tartalmaznak. A *Minotauros* mitikus szereplői szimbolikus helyszínekhez, a labirintus, a napfényes liget és az égbolt, vagyis az alvilág, a föld és az ég hármasához kapcsolódnak, amelyek a lélek rituális pokorra szállását, utazását és újjászületését szimbolizálják, vagyis a fiatal királylány násza Minosz bikájával, a Minotaurosszal egy átmeneti, illetve beavatási rítust helyettesít. Az alvilág, a föld és az ég hármassága ősi egyetemes, archetipikus számszimbólum, a világ vertikális tagolódásának elképzelése áll a háttérben, és a költeményben elbeszélte történetben a királylány sorsa a mikro- és makrokozmosz egybekapcsolódását, az egyedi eseménysor egyetemességét helyettesíti. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 195, 308-310.)

A világ különféle pontjain fellelhető mitológiai történetek az ábrázolt cselekmények és protagonisták típusai alapján tematikusan többféleképpen csoportosíthatók, és ezek jelentőségét sokféleképpen értelmezik. Mircea Eliade szerint például minden mítosz kulcsa a teremtésmítosz, míg James Frazer a termékenységmítoszlól gondolta ugyanezt, ugyanakkor a termékenység mítosz gyakran a teremtésmítosz alapját képezi. (COUPE 1997. 5, 72.)

A teremtésmítoszok közé tartoznak a világ teremtéséről szóló kozmogonikus, az istenek születését elbeszélő teogonikus, az ember létrejöttéről keletkezett antropogonikus és totemmítoszok.

Weöres Sándor a *Theomachia* írása kapcsán a kozmogonikus mítoszokról egy levelében így írt Fülep Lajosnak: „Ami a tragédia-tervemet illeti: bizonynal a legsajátabb hajlamom nyomán nyúltam a kozmogonikus témához; hiszen munkáim is tanúsítják, hogy mindig a kozmogónia és egyáltalán mindenfajta eredet és előbontakozás érdekelt leginkább.”<sup>39</sup> S miután Várkonyi Nándor egy levelében kozmikus költőnek nevezte, ő azt válaszolta, hogy „minden költő kozmikus költő,

minden ember kozmikus ember – teljes egészünkben a kozmoszba tartozunk, és a kozmoszba tartozik minden, amit ismerünk.”<sup>40</sup>

A kozmogónia a görög 'kozmosz' és 'genezis' szavak kombinációja, és olyan mítoszokat, történeteket és elméleteket jelöl, amelyek az univerzum mint rend születését vagy teremtését beszélik el, vagy pedig a világegyetem eredeti rendjét írják le.<sup>41</sup> Ezek a történetek a már említett archetipikus cselekedetek mitopoétikus korát idézik fel, amely ismétlődő modellként vagy mintaként jelenik meg a mitikus történetekben, amint – például Ovidius *Átváltozások* című könyvében – a káoszból megteremtődik a kozmosz, a sötétségből a világosság, a kettétört világtörzsből az ég és a föld, az alaktalanságból a világrend, a tökéletesség, a mérték, amelynek a mítosz a magyarázata és a szentesítése. (TOKAREV 1988. 1/78, 130, 149-150, 154.)

Szimbolikus szerkezetük alapján tehát többféle mítosz létezik: teremtés a semmiből, a káoszból, a kozmikus tojásból, a világszülőkből, az előtűnés folyamatából és a földbúvár által, aki a vízhez mint őszanyaghoz kapcsolódik. Ezek a típusok általában egy-egy mítoszon belül keverednek.<sup>42</sup> A kozmogonikus mítoszok közé tartoznak az asztrális mítoszok, amelyek eredetileg a csillagok és csillagképek kialakulásának történetét beszélik el, tágabb értelemben viszont a szoláris és a lunáris mítoszok is ide tartoznak, a holdmítoszok pedig Weöres Sándor *Holdbeli csónakos* és *Endymion* című színdarabjában is felbukkannak.

Hésziodosznál a négy kozmikus öslényeghez a káosz, a föld (Gaia), az alvilág (Tartarosz) és a szerelem (Erósz) tartozik (HÉSZIODOSZ 2005. 10.), és több más eredetmítosssal együtt ez az elképzelés is hozzájárult a világegyetem háromszintes struktúrájának (mennye-ég, föld és pokol-alvilág) kialakulásához. A káosz és a kozmosz megjelenik az egyén, a társadalom és a világegyetem szintjén is, a kozmoszt pedig a reneszánsz korától elkülönítik a világmindenség makrokozmoszára és az emberi világ mikrokozmoszára. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 245.)

A vallástörténet és -fenomenológia régóta ismeri a dualizmus fogalmát, amely a világ létezését alapvetően meghatározó két-két alapelvet jelenti, de a dualisztikus tanok, világmodellek és mítoszok az emberek és a világ működésének ontológiai ellentéteit és értékkülönbségeit is leírják, mint például a fent említett káosz és kozmosz, szent és profán oppozícióit, amelyek egymásból jönnek létre. Ezek az ellentétes elvek azonban

---

<sup>39</sup> Weöres Sándor levele Fülep Lajoshoz. 1939. augusztus 10. (WEÖRES 1998. 1/433.)

<sup>40</sup> Weöres Sándor levele Várkonyi Nándorhoz, 1939. január 14. (WEÖRES 1998. 1/504.)

<sup>41</sup> LONG, Charles H.: *Cosmology* (JONES 2005. 3/1985.)

<sup>42</sup> LONG uo. 1986.



csak akkor tekinthetők dualisztikusnak, ha a világot létrehozó alapelvekként vagy alkotóelemekként értelmezik őket kozmogonikus vagy antropogonikus elgondolásokban, nem pedig erkölcsi ellentétekként.<sup>43</sup> A vallástörténet és -fenomenológia tehát a dualisztikus mítoszokat összefüggésbe hozza az etiologikus mítoszokkal, amelyek a jelenségek kialakulásának okát mondják el, eredetüket magyarázzák. (TOKAREV 1988. 1/13.)

A dualisztikus mítoszokat meg kell különböztetni a dualitástól, amely a jelenségek párokba vagy ellentétekbe sorolását jelenti a különféle kultúrákban és mítoszokban. Bata Imre például megfogalmazta, hogy Weöres Sándor a mitikus struktúrára jellemző bináris oppozíciókba rendezi a költészetében ábrázolt jelenségvilágot. (BATA 1979. 38.) Claude Lévi-Strauss strukturalista fogalma, a bináris oppozíció, amelyet a mítoszokban és a nyelvben lévő ellentétpárookra alkalmazott, nem tesz olyan kikötést, hogy az ellentétpárok tagjai csakis egymásból jöhetnek létre, inkább olyan kettős szimbolikus osztályozás leírására használta, amelyben a világ egymással szembeállított kozmikus szimbólumokból áll. (TOKAREV 1988. 1/52.) Jacques Derrida a fogalom használatát túlzottan leegyszerűsítőnek látta, mivel az ellentétpárok egy-egy meghatározott rendszer és középpont köré szervezik a valóság elemeit. (CUDDON 1992. 89.)

Az antik világban kialakult 'Aranykor' és 'teljesség' elképzelése az emberiség boldog és gondtalan állapotáról Hésziodosz *Munkák és napok*, illetve Ovidius *Átváltozások* című írásában is szerepel. (TOKAREV 1988. 1/35.) Egyes ókori mítoszok az Aranykort a világ teremtésének idejével azonosították, míg az eszkatologikus mítoszok a történelem végére koncentrálnak: a Biblia Genezise is ellenpólusa János *Jelenések könyvének*, amely tartalmi-szerkezeti tekintetben a Szentírás záróköve. (COUPE 1997. 74.) Az ógörög 'eszkhatosz' szó jelentése 'utolsó', a keresztény teológiában pedig az 'eszkaton' a végső dolgokról szóló beszédet és vizsgálódást jelenti. (BALASSA 1995. 369.) Az utolsó nap története és szimbólumrendszere olyan életnek a visszautasítását ajánlja, amely elnyomóvá vált, így az eszkatológiai igazság a mindenkorival való számvetésben nyer értelmet. (RICOEUR 1965. 190-191.) A fennálló rend és az új létezés között általában hirtelen, erőszakos törés következik be, és a vég átmenet egy korábbi létformából egy másikba, amely korábban még nem volt: a katasztrófából új kozmosz jön létre, a történelmi létezés végén a szent és a profán idő

---

<sup>43</sup> BIANCHI, Ugo és STOYANOV, Yuri: Dualism (JONES 2005. 4/2504-2505.)

egybeolvad. (COUPE 1997. 75.) Az 'apokalüpszisz' eredetileg irodalmi műfaj volt, amely a késő ószövetségi zsidó irodalomban és a perzsa zoroasztrizmusban terjedt el, és olyan öskáoszt felvázoló kozmikus látomást és jóslatot jelentett a történelmi világ pusztulásáról, amelynek szakrális, szimbolikus és politikai jelentősége és jelentése volt. (BALASSA 1995. 367.)

A huszadik századi magyarországi mítoszkutatásra az európai ókor- és mitológiakutatások, valamint a modernizmus irodalmának mitologizmusa mellett hatással volt a gazdasági válság, illetve a világháborúk történelmi tapasztalatából fakadó krízistudat, amelynek elemzésére a krizeológia társadalomkritikája vállalkozott, és ehhez hozzájárult *A Nyugat alkonya* (1918-1922), Oswald Spengler nagy hatású történelembölcseleti könyve is a civilizációk ciklikus felemelkedéséről és bukásáról, amely Johan Huizingához, Arnold Toynbeehoz, illetve Kerényi Károlyhoz és Hamvas Bélához hasonlóan elutasítja a történelmi haladás gondolatát. (POMOGÁTS 2001. 24.) Hamvas például a krízist a szellem síkján jelentkező válságként értelmezi, és összekapcsolja a mitikus világkép fogalmaival, mint amilyen az aranykor és az apokalipszis. Az apokalipszist az értelmi homállyal, a bűnnel és a betegséggel való telítődéssel azonosítja a világtörténelem folyamatában, amely katasztrófához, a világ felbomlásához vezet. (HAMVAS 1995. 2/120.)

Ez az eszkatologikus szemléletmód Weöres Sándor költészetében már az első három verseskötetében is megmutatkozik, később pedig például *A teljesség felé* című írásában, a *Vaskor* jellemzésében (WEÖRES 2003. 1/544-545.), a *Nehéz óra*, a *XX. századi freskó*, *A reménytelenség könyve* és a *Merülő Saturnus* című verseiben. Ezek az írások osztoznak az eszkatologikus mítoszokkal abban, hogy egy történelmi időn kívüli végső időpillanatról tekintenek a történelemre. Ez a nézőpont előtérbe kerül *A kétfejű fenevad* című drámájában, valamint a színházról és a történelmi korszakról alkotott véleményében is: „Valami hiányzik a színházból – éppúgy, mint a korból. Az ember elszegényedett, a halál szélére került. A természet elpiszkolódott, a vizekben alig van ehető hal, a gyümölcsök permetezettek, az emberiség három-négy oldalról megtámadta önmagát.” (VINKÓ 1981. 13.)

Az istenek eredetéről szóló teremtéstörténetek, a teogonikus mítoszok a világ eredetét is elbeszélik több egymást követő nemzedék átalakulásán keresztül: az istenek a kozmosz anyagi komponenseivé, az élet és a környezet alapvető feltételeivé vagy emberi pszichévé válnak. (STUCKRAD 2006. 1/461.) A kozmosz létrejöttét például Kr. e. 750 körül Homérosz kortársa, Hésziodosz úgy írja le, mint az antropomorf görög

istenek eredetét, genealógiáját és hierarchiáját a *Theogonia*, vagyis az *Istenek születése* című könyvében.

Az istenek születésének mítoszaihoz kapcsolódnak a meghaló és feltámadó istenek mítoszai, amelyek gyakran a kalendáriumi vagy vegetációs mítoszokban jelennek meg. A „szimpatikus” mágiáról szóló korábbi alfejezet már érintette, hogy a meghaló és feltámadó istenek és az évszakok ciklikus váltakozása között mágikus kapcsolat áll fenn, mivel az isten halála és újjászületése párhuzamos a föld megújulásával. James Frazer ezeket a termékenységmítoszokat minden mítosz alapjának tekintette, és részletesen írt a meghaló- és feltámadó istenek mítoszairól.

A mitikus világképben a közösségek vezetői – az apa, a nemzetségfő, a király, az isten – nemcsak a közösség, hanem az adott – kisebb vagy nagyobb – ásványi, növényi, állati és emberi (vagy isteni) világ középpontját alkotják, ezért az ő megbetegedésük vagy megöregedésük a nemzőképességük elvesztését jelenti, a mágikus elképzelés alapján pedig a középpont megbetegedése az egész közösség romlását idézi elő. Ennek az állapotnak a megszüntetése a célja a rituális királygyilkosságnak, a vegetációistenek halála vagy meggyilkolása azonban nem visszafordíthatatlan halált jelentett, mivel az isten (vagy a földi istennek tekintett király) valamilyen formában vagy visszatér, vagy feltámad a kozmikus rendnek köszönhetően. (BÉCSY 1992. 130-131.)

A meghaló és feltámadó istenek gyakran egy áldozatnak szánt lány védelmében állnak harcban a sárkánnyal, a vízi szellemmel vagy a természet romboló erőit megszemélyesítő alvilági démonnal vagy istennel, és legyőzik ellenfelüket, vagy pedig haláluk esetén feltámadnak és elfoglalják korábbi státuszukat. Ezek a mítoszok gyakran az asztrális, a kozmogonikus, az eszkatologikus és az avatási mítoszokkal is rokon vonásokat mutatnak. Ez utóbbi példája a tavaszi rituális szent nász, amely az istenanya mítoszával is összefonódik. Az istenanya a legfőbb női istenség a világ legtöbb mitológiájában, mivel számtalan mítoszban nemcsak a teremő funkció, hanem a termékenység is hozzá fűződik. (TOKAREV 1988. 1/120, 181-182.)

A meghaló és feltámadó istenek, a vegetációistenek és az anyaistennő mítoszai Weöres Sándor *Octopus, avagy Szent György és a sárkány* című színjátékában is gazdagítják a darab értelmezési lehetőségeit.

A kozmogonikus mítoszok részét képezik az ember teremtéséről és eredetéről szóló antropogonikus mítoszok is. Az embereket a teremtéskori lények, többnyire az istenek, nemzetségalapító ősök, demiurgoszok vagy kultúrhősök alkotják meg a mitikus időben,

és vannak totemősök is, akik a csoporthoz tartozó állat- és növényfajokat, illetve más természeti jelenségeket teremtették. (TOKAREV 1988. 1/33.)

A totemizmus a törzsi-nemzetségi társadalom tagjainak és társadalmi egységeinek a szimbolikus rendszere, amely konkrét képekben és névadásban mutatja meg az identitás, a hatalom és a közös eredet kapcsolatait, és ezek a képek gyakran egy átfogóbb kozmologikus rendszerbe ágyazódnak.<sup>44</sup> A totemizmus azon az elgondoláson alapszik, hogy vérrokonság van egy embercsoport (egy törzs vagy egy klán) és valamely állat- vagy növényfajta, vagyis totem között, ezt a kapcsolatot pedig a totemrítusokban bemutatott totemmítoszok ábrázolják a közösség kollektív képzelete számára. Az ősoket nagy tisztelet övezte, akár idősebb rokonokról, akár holtakról volt szó, ugyanis a halott ősoket is a nemzetség tagjaiként tartották számon, mivel totemállatokban vagy a nemzetség újszülötteiben születtek újjá. (TOKAREV 1988. 1/208-209, 247.)

A későbbi elemzésekben a totemmítoszok jelentősége a *Holdbeli csónakos* című színdarabban merül majd fel.

A *Holdbeli csónakos*, *A kétfejű fenevad* és az *Octopus* című színdarabok összefüggésbe hozhatók a hősmítoszokkal is. Míg a kultúrhős az a mitikus hős, aki elsőként szerzi meg vagy állítja elő az emberek számára szükséges kulturális javakat, mesterségekre, művészetekre tanít, társadalmi rendszert, házassági szabályokat, mágikus előírásokat, rítusokat és ünnepeket vezet be, a világ berendezésében vesz részt, addig a mítoszok hősei emberfeletti erővel rendelkező emberi protagonisták, akik az igazságot, a mértéket, a törvényt képviselik a diszharmóniával, az antagonistával szemben, akit többnyire egy szörny testesít meg. A hősmítosz – a tündérmesékhez hasonlóan – rendszerint összefügg a születést, beavatást, házasságot és halált kísérő átmeneti rítusokkal, amelyek során a hősnek próbatételt kell kiállnia vagy az égben, vagy a holtak birodalmában, s ezek következtében erősebbé vagy bölcsébbé válik. (TOKAREV 1988. 1/100, 102, 159.; MELETYINSZKIJ 1985. 292-293.; COUPE 1997. 54.)

Egyes mítoszok hősként tisztelik a dalnokot, a költőt, aki – mint Orpheusz – a szó és a ritmus mágikus erejével rendelkezik, hiszen általuk képes megszelídíteni az embereket. A teremtés és az alkotás a költőt a pappal rokonítja: mindketten a kaotikus elemek átformálásán, újabb és újabb kozmosz kialakításán fáradoznak. A költő az

---

<sup>44</sup> WAGNER, Roy: Totemism. (JONES 2005. 13/9250, 9252.)

istenit emberivé formálja, az emberit pedig isteni szintre emeli, és ehhez a nyelv, a szó és a beszéd jelenti a szintek közötti közvetítés médiumát. A kínai mitopoétikus hagyományban a költő emberfeletti ember, kozmikus próféta, megszállott tudós, aki megtanulta az elmúlt évezredek nyelvét. Nemcsak az időbeli hagyományok között közvetít, hanem az e világ és a túlvilág között is. A mitikus hagyományban a költő térben és időben megismerte a világmindenséget, ismeri a múltat, a jelent és a jövőt, ezért bölcs mindenlátó, mint a vak Teiresziasz. Újrateremti a világot, ő a közösségi hagyományok őrzője, és ebben az értelemben a halhatatlanság és az élet hordozója, ezért a közösség isteni rangra emelt emlékezetét személyesíti meg a mitopoétikus hagyományban. (TOKAREV 1988. 1/155-156.)

Weöres Sándor, a költő személyét az irodalomtörténészek egy része szintén a dalnok mítoszában keresztül értelmezte, amint a róla és műveiről szóló írásokat összefoglaló kötet címe, a „Magyar Orpheus” is jelzi.<sup>45</sup>

Az ikermítoszokra épül Weöres Sándor egyik töredékekben fennmaradt színdarabja, a *Szkiták*. Az ikermítoszokra jellemző karakterek és cselekmények szerint épül fel a szkíta ikerlányok története, akik Szkítia fejedelmének gyermekei. A különböző kultúrákban az egyszerre, egy anyától született testvéreket rendkívüli, olykor természetfölötti teremtményekként fogadták, az ikermítoszokban pedig gyakran olyan őökként vagy kultúrhősökként szerepelnek, akik látszólagos egyformasága antagonisztikus ellentéteket rejt, így az egyikük bölcs, jó és hasznos, vele ellentétben a másik ostoba, rosszindulatú és haszontalan, ezért többnyire születésüktől kezdve riválisokként vagy ellenségekként versengenek egymással, de egyes mítoszok azt hangsúlyozzák, hogy társakként kiegészítik egymást mint a teljesség és a tökéletesség szimbólumai. Emiatt sok mítoszban a természeti világ egymást kiegészítő párjaival hozzák őket összefüggésbe, mint például a hold és a nap, a nappal és az éjjel vagy a nő és a férfi, ami szintén a mitikus világegyetem dualisztikus természetét jelzi. (TOKAREV 1988. 1/ 105.; STIGLMAYR 1963. 6/1952.)

A *Holdbeli csónakosban* szerepelnek olyan karakterek, amelyek a – német mítoszkutató, Wilhelm Mannhardt által – „alsó mitológiának” (‘niedere Mythologie’) nevezett világkép részét alkotják. Ezek a mitológiai lények többnyire démonok és szellemek, illetve olyan képzeletbeli lények, amelyek nem rendelkeznek isteni

---

<sup>45</sup> Ez a cím egyben egy 1956-ban megálmodott folyóirat tervezett címe is volt (az *Írás* és az *Ösvény* címek mellett), melynek főszerkesztője Weöres Sándor, felelős szerkesztője Lengyel Balázs lett volna, a szerkesztőbizottság munkájában pedig Kálnoky László, Lakatos István, Mándy Iván és Pilinszky János is részt vett volna. (LŐCSEI 2007. 112.)

státusszal, és beavatkoznak az emberek életébe. A folklórműfajok, a mesék és a mondák szereplői, akikhez babonák, varázslatok, mágikus rítusok és szokások fűződnek, gyakran a sámánizmushoz kapcsolódnak. (TOKAREV 1988. 1/15, 32-33.)

A mítoszokon és a szépirodalmi szövegeken kívül több folklór-műfaj is Weöres Sándor tervezett és megírt színjátékainak forrásai közé tartozik, mint amilyen Szent György és a sárkány legendája, vagy Rapsóné, Naszreddin Hodzsa és Hany Istók mondája.

A legenda és a monda közti különbségtétel azoknál a hagyományoknál értelmezhető, amelyekben elkülönül egymástól a szent és a profán történet: a legendák többnyire szent történetek, a csoda és a fantasztikum elemeivel élő példázatok a vallástörténet szereplőiről, kanonizált szentekről és mitológiai alakokról, a mondák folklórszövegei ellenben a történeti, lineáris időben játszódnak, nyomatékosabb bennük a valószerűség, a csodás elem ritkábban fordul elő, a feltehetően valóban élt, többé-kevésbé jelentős történelmi szereplők pedig nem szakrális és nem mesebeli elbeszélések karakterei. (TOKAREV 1988. 1/162-164, 192-193.) A történeti és művelődéstörténeti mondákban vagy az adott korra jellemző emberi hős hangsúlyos (mint Naszreddin Hodzsa), vagy – a mítoszokhoz hasonlóan – a természeti és földrajzi jelenségek és épületek kerülnek a középpontba, és ezek a helyi történeti mondák valaminek az eredetéről vagy történetéről szólnak (mint Rapsóné vára), és előfordulnak bennük az alsó mitológiához tartozó lények. (SOLYMOSSY 1935. 187.; DÖMÖTÖR 1998. 281-284.)

### **1.3 A műfaji és hangnemi keretek újradefiniálása: meseformák, bábjátékok**

A *Csalóka Péter* és az *Ilók és Mihók* című Weöres Sándor-bábjátékok forrásai népmesék, a *Rapsóné* című bábjáték is népmesék mintájára átdolgozott monda, és a *Holdbeli csónakosban* is előfordulnak népmesékre jellemző retorikai eszközök és szerkezeti elemek. Ezeknek a színjátékoknak az elemzésekor áttekintem a forrásként szolgáló meseműfajokat (a tündérmesét, amelyet a nemzetközi folklorisztika varázsvagy mágikus meseként ismer, valamint a tréfás mesét és a hősmesét), mivel a meseműfajok szintén befolyásolják a szereplők értelmezési kereteit. (VOIGT 1998. 242-244.)

A mese és a mítosz között több kutató is azt az összefüggést fedezte fel, hogy a mese a mítoszból ered, ezt pedig részben azzal indokolják, hogy mind a mítosznak,

mind a fejlett mesének egységes mitológiai struktúrája van, ami úgy jelenik meg, mint kozmikus vagy társadalmi értékek elvesztésének és visszaszerzésének láncolata. Az archaikus mesék cselekménye primitív mítoszokkal, rítusokkal és törzsi szokásokkal mutatnak kapcsolatot, és az avatási szertartások elemei is megtalálhatók több mesében. A mesehős avatási szertartással vagy szellemek megkülönböztetett pártfogása révén nyeri el a mágikus erőt, mivel az általában nem veleszületett képessége. A cselekmény ideje és helye mitológiai tartalmát veszítette, és a helyhez kötött események gyakran meghatározatlan, megfoghatatlan időben és térben játszódó eseményekké váltak. A mondáktól és a mítoszoktól eltérően az eredetmagyarázat nem jellemző a mesékre, morális tartalom lép a helyébe. (TOKAREV 1988. 1/187, 189.)

Weöres Sándor kitüntetett helyet tölt be a magyar gyerekirodalomban elsősorban a gyerekverseinek köszönhetően, amelyek közül néhány a drámai szöveg részét alkotja a báb- és mesejátékaiban is, és a gyerekköltészetének több olyan jellegzetessége is van, ami a bábjátékok felépítésében is megfigyelhető. Mivel az elemzendő színházak között báb- és mesejátékok is szerepelnek, ebben a fejezetben áttekintem, hogy milyen, a bábjátékok világképét, cselekményét és szereplőit is meghatározó vonásai vannak gyerekverseinek és gyerekirodalmi terveinek.

Kodály Zoltán kérte fel Weöres Sándort az 1940-es években, hogy a gyerekek számára írjon olyan verseket, amelyek hatására a magyar zenei érzékük egészségesen fejlődhet, és nem rontják el rossz vagy idegen ritmusokkal, giccses gyerekzenével és együgyű szövegekkel. E versek alapgyűjteménye a *Magyar etüdök*-gyűjtemény és a *Rongyszőnyeg*-ciklusok, de más kötetekben is előfordulnak gyerekek számára is élményt nyújtó versek. Sok más magyar szerzővel együtt többnyire abban az időszakban írta ezeket a gyerekverseket és a műfordításokat, amikor költőként a nyilvánosság előtt nem jelenhettek meg versei. (KENYERES 1983. 161-162.) 1947-ben publikálták *A fogak tornáca* című verseskötetét, majd legközelebb csak 1956-ban adták ki újabb verseit *A hallgatás tornya* címmel. A báb- és mesejátékai – a *Holdbeli csónakostól* eltekintve, amelyik 1941-ben készült el – szintén ebben az időszakban, az 1950-es években keletkeztek.

Weöres Sándor gyerekeknek szóló báb- és mesejátékairól a 2005-ben kiadott *Színházak* című kötete megjelenéséig csak a *Holdbeli csónakos* és a *Csalóka Péter* volt ismert, azonban a hagyatékból előkerült *Rapsóné* valamint *Ilók és Mihók* című bábjátékokon kívül több gyerekeknek szóló színdarabot is tervezett, amelyekben többek

között a *commedia dell'arte*, a magyar és világirodalmi folklór és műmese hagyományaiból építkezett volna. Ezek közt egy török népi irodalmi hős, Naszreddin Hodzsa, valamint Páncimánci („a lány, aki minden bajra meglegelte az orvosságot”), Patkányfogó Fülöp és Zivatar Tódor, illetve Toldi Miklós és Háy János is a mesék hősei lettek volna, és a tervei szerint Zimzizim nemcsak egyik versének szereplőjeként és gyerekverskötetének címadójaként, hanem az egyik színdarabban hősnőként is felbukkant volna. (WEÖRES 2005. 562-564.)

Domokos Mátyás szerint Farkas Ferenczel egy zenés groteszk bábjátékon dolgozott Weöres Sándor, de végül nem készült el, Farkas Ferenc iratai közül azonban előkerült Weöres szinopszisa egy három felvonásos színpadi darabjáról, amely Örményországban játszódik, ám nem lehet tudni, hogy ez lett volna-e a tervezett bábjáték. (DOMOKOS 2002. 53.)

A kidolgozatlan világteremtő tervek között egy *Sohatöbbé* című „lírai-hangulati-gyermeklélektani regény”<sup>46</sup> és egy gyerekkori mesevilág is szerepel, amely az eposzokban is gyakori alapcselekményt és képvilágot ötvözte a népi és a germán mítoszvilágot idéző nevekkel. A vers születéséről szóló doktori értekezésében erre az élményére is kitért:

„Mihu Antal: gyerekkori magam-teremtette képzeletbeli birodalom királya. Először Kacsulária kacsá-ország kacsafejedelme volt; Bubuc, Tolvajos és Dög nevű kacsák társaságában harcban állt Semmirekellő és Bíbelődő liba-királyokkal, Bullerámia liba-ország uraival. Később a két baromfi-birodalom emberi országgá változott, nevük Kaetschularia és Boulleramia lett és melléjük még vagy harminc ország társult, két szemben álló szövetséggé tömörülve óriási harcokat vívtak, tűzzel-vassal, mesterséges árvizekkel, vulkáni- és mágnes-erőkkel és végül majdnem mindannyi hős ottveszett. A vezérek nevei is át-fenségesedtek: Michou, Boudex, Thylewas, Degoh, Shymu, Bybel; és a névsor megtoldódott néhány-száz névvel – sokra még ma is emlékszem, és homéri küzdelmeikre. Azóta is tucatjával épültek bennem Orplid- és Naconxypan-szerű mesevilágok, külön-külön és egymásba keveredve; még ma is épülnek; ha néha bennük csatangolok, mintha Mahabharáta rengetegében járnék.” (WEÖRES 2003. 31-32.)

Ez a mesevilág is arról a végtelen tereket átfogó monumentalitásról és mitikus nézőpontról tanúskodik, amely több általa teremtett szövegvilágban – így a színjátékaiban is –előfordul, mint például a *Mahruh veszése* és *A képzelt város* című írásaiban. Egy nem létező világ irodalomtörténetét is megírta korszakokra bontva, irányzatainak jellemzésével és a kiemelkedő írók méltatásával, ám ez a kézirat

---

<sup>46</sup> Erről a tervéről Székely Lászlónak 1935. november 27-én írt levelében számolt be. (LŐCSEI 2007. 102.)



megsemmisült. (KOVÁCS 1976. 11.) Ezek mellett népszámlálási adatokkal, városokkal ellátott számtalan fiktív birodalom részletes terveit készítette el térképekkel együtt. (LŐCSEI 2005. 3/274-290.) A nagyszabású tervei közé tartozik egy olyan monumentális magyar mesegyűjtemény összeállítása, amely a szanszkrit nyelven írt, több mint kétezer éves indiai mesegyűjteményhez, a *Pancsatantrához* hasonlított volna. A magyar mesegyűjteményt a *Holdbeli csónakos*hoz hasonló tartalmú regény részeként tervezte, amelybe a szereplők által elmondott kisebb meséket ékelt volna.<sup>47</sup>

1948 és 1955 között nem jelentethette meg saját írásait Weöres Sándor, *A hallgatás tornya* című kötet is csak 1956-ban jelenhetett meg<sup>48</sup>, aminek egyik kiváltó oka Szigeti József 1947-ben megjelent, *Magyar líra 1947-ben* című írása volt, melyben irracionális és a perspektívtalan kétségbeesés hirdetésének vádjával illette *A fogak tornáca* szerzőjét. (SCHEIN 110. 2001.; DOMOKOS 2003. 189-191.) Ebben az időszakban, mégpedig 1952-ben mégis megjelent egy bábjátéka, a *Rapsóné*<sup>49</sup>, amelynek végén – az eredeti mondától, illetve székely népmesétől eltérően – a dúsgazdag özvegyasszonynak jobbágysai is vannak, akik az ördöggel cimboráló, eltűnt asszony birtokát öröklik. Az egyik jobbágysai mondata – „Senkise viszi el a kezünk munkáját” – referenciális olvasatban egy lehetséges politikai utalás az 1942-ben bevezetett beszoigálatási rendszerre, amely megszabta, hogy a termelőknek milyen termésből mennyit kellett beszoigálatniuk, és ez széles rétegek elszegényedéséhez vezetett. Lehetséges, hogy hasonló utalás szerepel egy 1953 októberében megjelent meséjében is, amelyet azóta másutt még nem publikáltak. Az *Új Hang* című folyóiratban *Orrafüle Dániel és családja* címmel kiadott meséjében Rapsónéhoz hasonló karakterek – semmittevő szalmaszálvizsgálók, zabszemellenőrzők és a császár – bukását követi a fellázadt tömegek hatalomra kerülése, ami a mese elbeszélője szerint az eredményes munka megbecsülésével és jutalmazásával jár együtt.<sup>50</sup> (WEÖRES 1953. 70.) Ez a mese azért is különleges az életműben, mert bár a levelezése több utalást is tartalmaz meseíró tervekre, végül kevés elbeszélő történet maradt fenn tőle.

<sup>47</sup> Weöres Sándor levele Várkonyi Nándornak. 1941. március 15. (DOMOKOS 1990. 127.)

<sup>48</sup> *A hallgatás tornya*-kötet címét Bata Imre szerint Várkonyi Nándor adta (BATA 1979. 128.), ez a cím ugyanakkor megegyezik egy Bombayben lévő párszi temető nevével. Weöres Sándor 1936-os, Indiában tett látogatásakor útinaplójában leírta, hogy a 'Hallgatás tornya' nevű temetőben a hullákat döggeszelyűk zsákmányának teszik ki. (WEÖRES 2000. 47-51.)

<sup>49</sup> Komáromy Sándor közlése szerint a *Bábszínpad* című sorozat második kötetében jelentette meg a Művelt Nép Kiadó 1952-ben.

<sup>50</sup> A folyóiratot, melyben Weöres Sándor meséje megtalálható, Ilia Mihálytól kaptam.

Gyerekköltészete az avantgárd szürrealizmusához és impresszionizmusához éppúgy kapcsolódik, mint a népköltészetéhez, valamint a gyerekirodalomnak ahhoz a sajátosságához is, hogy az összművészettel szorosabb viszonyban van, mint a felnőttirodalom, hiszen a költészet, tánc, a játékos mozgásfajták, a bábművészet és a képeskönyv egyaránt szerepet játszanak benne. A versei, a zene és a mozgásművészet közötti összefüggésekről ekképpen nyilatkozott egy interjújában: „ami a verseimben zenei elem, az ugyanannyira mozgáselem is, táncelem. Nem is annyira tánc, mint inkább mozgásművészet, szóval valami mozdulatművészethez közvetlenebb köze van a verseimnek, mint a zenéhez.”<sup>51</sup>

Az őskori, az ókori civilizációk és a primitív népek kultúrája mellett a népköltészetben és a naiv gyerekdalokban is meglátta Weöres Sándor a mitikus szemléletmód jelentőségét. Gyerekverseiben az ősköltészetnek azt a jellegzetességét igyekezett megteremteni, amely a vers erőteljes ritmikusságával felidézi a természet, az emberi testnek és az ember tevékenységeinek lüktető ritmusát, és az akusztikai élményen kívül a szemléletes képvilággal teremt kapcsolatot az élettapasztalatok és az emlékképek között. A versekben megjelenített trópusok olyan látásmódról tanúskodnak, amely a mitikus világkép és a gyereki gondolkodás jellegzetessége is: rokoníthatók a totemizmussal<sup>52</sup> és gyakori bennük a megszemélyesítés, így ebben a szemléletmódban a tárgyak és az élőlények közti határvonal nem különül el élesen<sup>53</sup>.

A gyerekek gondolkodása abban is hasonlít a mitikus világnézethez, hogy a természeti és társadalmi környezet közötti harmonikus viszony kialakítására törekszik, valamint a mitológiai szimbolizmus és a gyermeki szemléletmód a kozmoszt zoo-antropomorf képekkel rajzolja meg, és gyakran azonosítja a mikro- és makrokozmoszt. Weöres Sándor ezekkel az eszközökkel a báb- és mesejátékok egy részében is élt. Ezek mellett a népköltészet ősi, mágikus írásainak az elemeit is felhasználta,<sup>54</sup> és megalkotta a saját varázsdalait is (pl. *Csiribiri*, *Fadob*, *fadob*, *fogj tigris*), halandzsaverseket, az ősi ráolvasó varázsszövegek imitációit (pl. *Barbár dal*, *Táncdal*, *Hangcsoportok*), amelyekben a szavak nem értelmükkel, hanem hangalakjukkal idéznek fel

---

<sup>51</sup> Természeti ritmusok és a vers. Molnár Dániel beszélgetése Weöres Sándorral. (DOMOKOS 1993. 372-373.)

<sup>52</sup> A gyermeki gondolkodásban a kedvelt vagy félelemmel tisztelt állatokkal való azonosulás mutat a totemizmushoz hasonló vonásokat. (MELETYINSZKIJ 1985. 210-212.; LURIE 1990. 195.)

<sup>53</sup> MELETYINSZKIJ, Jelesar: A mitológiai gondolkodás jellegzetességei (Uő. 1985. 210.); BETTELHEIM, Bruno: A gyermek varázslatigénye (Uő. 2000. 48-49.)

<sup>54</sup> Kodály Zoltánnak írott levelében erről számolt be: „Tanulmányozni akarom a népköltészetünk legősibb, pogány rétegét, a népi varázss-mondókákat” – Weöres Sándor levele Kodály Zoltánnak. 1940. június 26. (WEÖRES 1998. 2/21.)

hangulatokat,<sup>55</sup> ugyanakkor a beszéd általi cselekvés, a kimondott szó természetfeletti erejébe vetett hit felidézésére értelmetlen szavak, varázsige szerepű formulák találhatók bennük a vallásos varázsszövegekhez és a hellenizmustól az avantgárdig előforduló szómágiához hasonlóan. (BÁRDOS 1999. 435.) A tudattalan világa, így az álmok, a szürreális és nonszensz képzetek nemcsak a varázsdalokban jelennek meg, hanem a képzeletbeli lényeket és a valóság jelenségeit egymásba fordító, és ezáltal feszültséget keltő gyerekversekben is (*Vöröshajú lányok, A tündér, Galagonya, A hétfejű sárkány, A manó, Varázslók, Hold és felhő*). A nonszensz költői műfajára is jellemző az értelmén túli értelemkeresés<sup>56</sup>, az álmok látszólagos logikátlanságának abszurd képalkotása. A nonszenszvers gondolatmenetében létrejönnek a fogalmak közötti logikus kapcsolatok, azonban a nagyobb gondolategységek közötti kapcsolatok nem tartják meg viszonyukat a valósággal és a hihetőséggel. (BALOTÁ 1979. 42.) A képtelenség az ellentmondás ábrázolásában játszik szerepet, amelyet a versszöveg humorral leplez le.

A *Csalóka Péter* című bábjátékban is előfordulnak gyerekdalok, varázsversenek és nonszensz verses betétek, amelyeknek egy részét az instrukciók szerint zenei kísérettel és énekelve kell előadni. Ez is jelzi, hogy színházi darabjainak mesevilágai nemcsak a népmesék, a legendák és a mítoszok tartalmi és szerkezeti sajátosságait hordozzák, hanem több színdarabjának zenei vonatkozásai is vannak.

<sup>55</sup> A *teljesség felé* című írásában is felhívta a figyelmet a nyelv és a vers hangjainak akusztikai szerepére. A *versről* című részben: „Olvass verseket oly nyelveken is, amelyeket nem értesz. Ne sokat, mindig csak néhány sort, de többször egymásután. Jelentésükkel ne törődj, de lehetőleg ismerd az eredeti kiejtőmódjukat, hangzásukat. // Így megismered a nyelvek zenéjét, s az alkotó-lelkek belső zenéjét. S eljuthatsz oda, hogy anyanyelved szövegeit is olvasni tudod a tartalomtól függetlenül is; a vers belső, igazi szépségét, testtelen táncát csak így élheted át.” (WEÖRES 2003. 1/539.)

<sup>56</sup> Weöres Sándort többször elmarasztalták „értelmetlen” verseiért, amelyekről így nyilatkozott: „Értelmetlen versek minden korszakban voltak: találunk Arisztophanésznál is békakórust, ami értelmetlen szavakból, hangutánzó, békautánzó szavakból áll. Megvoltak a nonszensz verstípusai a középkornak, a barokknak, és megvannak a modern költészetnek is. Érdekes, hogy a múltban problémaként egyáltalán nem vetődött fel, hogy az értelmetlen vers jogos-e vagy jogtalan. Teljes természetességgel használták a régi költők. A mi korunk specialitása, hogy az értelmet, az érthetőséget a költőn számon kérjük. A múltban ez nem létezett. Vagyis másfajta, racionálisabb szemléletmód áll szemben a verssel, mint ez a múltnak többé-kevésbé irracionális korszakaiban történt. Úgyhogy amikor ezt a kérdést vizsgáljuk, hogy mi az értelmetlen vers, mi az érthetetlen vers, jellegzetesen 19-20. századi fogalomkörben mozgunk.” Az értelmetlen vers értelme. Domokos Mátyás beszélgetése Weöres Sándorral (DOMOKOS 1993. 398.)

## 2. Drámai szereplők, szubjektumpozíciók

### 2.1 Szubjektumelméletek

A drámai szövegek szereplőinek és cselekményeinek a vizsgálatára vállalkozva felvetődik a kérdés, hogy mely formai szövegszervező elemek, kategóriák és elemzési technikák alkalmazhatók a hagyományos és avantgárd drámai konvenciókat ötvöző Weöres Sándor-színházi játékok interpretációja során. Olyan egységes elemzési szempontot célszerű választani, amely egyrészt tekintettel van a dráma műnemére, vagyis arra, hogy minden dráma három nyelvi formációból áll az óegyiptomi Koronázási Dráma óta: névből, dialógusból és színpadi utasításból. (BÉCSY 1988. 23.)

Másrészt formai, műfaji és tematikus szempontból is változatos és összetett darabokat egy olyan aspektus szerint célszerű vizsgálni, amely Weöres Sándor minden színdarabjában reprezentáns, és mivel olyan avantgárd darabot is írt (a *Tyunkankuru* című zenés játékot), amelyben nincsen cselekmény és viszonyváltozás, emellett az idő és a tér sem határozható meg egyértelműen minden drámájában, ezért az egyetlen dramaturgiai szilárd elem a szereplő maradt. Azt a drámatörténeti változást is figyelembe kell tehát venni, hogy az avantgárd dráma a szereplők, a cselekmény, a tér és az idő megalkotásához olyan eljárásokat alkalmaz, amelyek az avantgárd előtti drámai hagyományokra nem voltak jellemzőek, így például az olyan tényezőknek a kiiktatása, mint a konfliktus, a drámai hős, a drámai cselekmény, az ok-okozatiság, az időbeli egymásutánosság és a jelenidejűség. (JÁKFALVI 2001. 45.)

Harmadrészt a drámai szövegnek olyan elemét célszerű értelmezni a szövegekben, amely központi szerepet tölt be az arisztotelészi drámaelemek – a mese, jellem, nyelvezet, látvány, ének, érvelésmód (ARISZTOTELESZ 1991. 37.) – és a posztstrukturális drámaelméleti kategóriák (szereplő, tér, idő és történet) között, hogy így módon a különféle drámák elemzésekor közös vonatkozási pontból lehessen kiindulni.

Negyedrészt nemcsak a drámai műfajok történeti változása, hanem az egyéb irodalmi, mitológiai, történelmi szövegek transztextuális vonatkozásai is befolyásolják egy-egy dráma elemeinek és egészének az olvasatát.

Az összehasonlító elemzések lehetővé teszik, hogy a szereplők viszonyrendszerét az adott szövegeken belül, a magyar és világirodalmi, illetve a mitológiai, vallási és történelmi szövegekhez viszonyítva vizsgáljam, emellett a szereplők megalkotásának

változása is leírható Weöres Sándor színjátékaiban, és a drámaíró „szemantikai gesztusa”<sup>57</sup> is megrajzolható majd, vagyis a szereplők megalkotásának közös jegyei is láthatóvá válnak Weöres Sándor különféle drámai műveiben. Bár az összehasonlító elemzések fókuszában a drámai személy áll, a drámák másik három dramaturgiai eleme (a cselekmény, a tér és az idő) is befolyásolja ennek a központi elemnek az értelmezhetőségét.

Mindezeket figyelembe véve annak a szövegalkotó elemnek egy változata, a drámai személy áll az értelmezések középpontjában, amelyre a befogadó megközelítési szempontjaitól függően szereplő, jellem, karakter, individuum, figura, vérmérséklet, hős, sztereotípia, aktáns, típus, archetípus, allegorikus alak néven utalnak a különféle megközelítési módú elméletek. A posztstrukturalista dramaturgia erre a drámai személyre, aki a valóság különböző fokozatait és a dráma elemeit is magában hordozza, *alak* (franciául *personnage*, angolul *character*, németül *Person* vagy *Figur*) névvel utal, és ezt tekinti az alakból, a térből, az időből és a történetből álló értelmezési háló egyetlen szilárd dramaturgiai pontjának. (PAVIS 2005. 33.) Az alak a dramatikus cselekmény szervezésének strukturális eleme, amelyből a történet felépül, és amely a narratív részeket összpontosítja.<sup>58</sup> A drámai személy vagy alak olyan kitüntetett pontja a drámai szövegnek, amely többek közt a dramaturgiai, drámaelméleti, narratológiai, strukturalista, szemiotikai és kommunikáció-elméleti megközelítésekben is alapvető vonatkoztatási pont.

A modern és a posztmodern individuum közti különbséget Horváth Györgyi két elbeszélő szöveg női főszereplőinek megkülönböztetésével írja le: Psyché modern individuum a Weöres Sándor verses regényében egy koherens, referenciális, valószerű, mimetikus, karteziánus személyiség, aki „rögzített-én-elvű”, és hűségesen viszonyul egyetlen igazsághoz és jelentéshez. Esterházy Péter regényében ezzel szemben Csokonai Lili a posztmodern individuum: egy areferenciális, nem valószerű, nem mimetikus, decentrált szubjektum. (HORVÁTH 1998. 417-427.) Mivel a drámai alakok vizsgálatakor az a kérdés is felvethető, hogy Weöres Sándor minden drámai szereplőjét – Psyché alakjához hasonlóan – a modern szubjektumfelfogás szerint alkotta-e meg, vagy vannak-e olyan szereplői is, akik ettől eltérő szemléletmódról tanúskodnak, a

---

<sup>57</sup> A „szemantikai gesztus” fogalmát Jiří Veltrusky meghatározásában Bécsy Tamás idézi. (BÉCSY 1996. 21.)

<sup>58</sup> A posztstrukturalista drámaelméletek Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Michel Corvin, Elinor Fuchs, Helga Finter, Erika Fischer-Lichte nevéhez fűződnek. (JÁKFALVI 2001. 11., 32., 45., 148., 155.)

következőkben a modern és posztmodern szubjektumfelfogás közti eltérésekre és hasonlóságokra érdemes kitérni.

Az előzőekben már felvetődött, hogy Weöres Sándor világlátására jellemző az esszencializmus, amit egyebek között az általa meghatározott evidencia fogalma is tanúsít, amelyet vallomása szerint *A teljesség felé* című írásában igyekezett megragadni. Az esszencialista szemléletmód szerint a dolgoknak olyan megváltoztathatatlan és változatlan alkotórészei vannak, amelyek nélkül a jelenségek nem létezhetnének, több ezer éves vallások, metafizikai és filozófiai eszmerendszerek alapját képezik, amelyeket a Weöres Sándor által megteremtett szövegvilágok is gyakran felidéznek.

A modernista szerzők közül többen is megjelenítették ezt a szemléletmódot az irodalmi szövegekben, a filozófusok az 1970-es évektől azonban kritika alá vonták a nyelvfilozófiák esszencialista látásmódját (a hagyományos leíró elméletet), és arra a következtetésre jutottak, hogy az esszencia nyelvileg van megalkotva, és nem egy másik, valódibb világ eleve adott alkotóeleme. (SCHWARTZ 2006. 274-287.) Erről nemcsak a nyelvfilozófus Saul Kripke, Hilary Putnam és követőik írtak az 1950-es, 60-as években, hanem például Richard Rorty is, aki szerint az esszencialista szemléletmódhoz értékmentes szókészletre volna szükség, a nyelv azonban nem semleges médium, a szavak társadalmi jelentéssel telítettek. A társadalomkritika képviselői közül sokan egyetértettek azzal, hogy az esszencialista szemléletmód a nyelven keresztül a dominancia globális rendszereit fejezi ki és alkotja újra, ellenben van, aki szerint (mint Diana Fuss és Gayatri Chakravorty Spivak) az esszencialista szemléletmódnak önmagában nincs esszenciája, hiszen az a kérdés, hogy ezt a szemléletmódot milyen módon használják fel.<sup>59</sup>

Az esszencialista szemléletmóddal összefügg az egyetemes humanista, modern szubjektum gondolata, az egységes és rögzített én képe, amelyet szintén megkérdőjelez a posztmodern kritika. A középponttal rendelkező szubjektum elképzelése részben a kartézianus dualizmusra vezethető vissza a modernizmus korai szakaszában, amelyben a szellem és gondolkodó esszenciája a testtől és az anyagi világtól függetlenül működik. A felvilágosodás hagyományának szintén része a természet és a szubjektum egységességének a képe, és ez utóbbit Kant szintén úgy írta le, mint ami – egységességéből következően – középponttal rendelkezik, és nem társadalmilag van megalkotva.<sup>60</sup> A tizenkilencedik században is élt még az az elgondolás, hogy a

---

<sup>59</sup> FLAX, Jane: Essentialism (HOROWITZ 2005. 710-713.)

<sup>60</sup> BARVOSA-CARTER, Edwina: Multiple Identity (HOROWITZ 2005. 1090.)

személyiség és a testi tapasztalat alapja a racionalizmus és a megismerés, s az érzékelés segít a szubjektumnak a környezete fölötti uralom gyakorlásában, ám ezt fokozatosan felváltotta az a szemlélet, hogy a társadalmi és technikai vívmányok hatására kialakult érzéki benyomások sokasága megzavarta és nyugtalanította a szubjektumot, aki a személyisége megalkotásaként illetve a személyisége elvesztésétől tartva átalakult vagy a világra érzékeny és nyitott, vagy pedig védekező szubjektummá. (ALPHEN 2007. 340-344.) Így a modern alkotásokban is megjelent a disszonancia és a töredezettség ábrázolása, a „Minden Egész eltörött” élménye, ami az alkotók szemléletbeli változását is jelzi, hiszen többen reflektáltak arra, hogy az egyén elveszítette a kiegyensúlyozottságát és az irányítást a sorsa fölött, amint arról Theodor Adorno is írt. (CHILDS 2000. 34.)

Az avantgárd irodalmat szintén Adorno jellemezte a „kerek műalkotás” széttörésével (JÁKFALVI 2004. 119.), mivel az avantgárd szereplők (a gyakran absztrakt, geometrikus alakok és marionettek) már nem értelmezhetők a klasszikus karakterek és sorsok meghatározásai felől, mint például Karinthy Frigyes testrészekből formált szereplői (Hasnyálmirigy, Gyomor, Epehólyag, Vese) a *Konzílium doktor Fukszról* című darabjában, vagy Déry Tibor maszkos színészei és bábjai *Az óriáscsecsemő* című dadaista színjátékában. (JÁKFALVI 2001. 131, 139, 141.) A modern szépirodalomban és drámaírásban a személyiség megalkotásának és megszüntetésének kérdése gyakran felvetődik, így például Luigi Pirandello *Hat szereplő szerzőt keres* című színdarabja az egyetlen személyen belüli sokféleképpen értelmezhető személyiség kérdését veti fel, és azt, hogy a cselekedetei alapján biztosan megítélhető és világosan körülhatárolható egyéniség nem létezik, így a szereplő csakis az élet, és a másik tekintete által kínált szerepek és maszkok sokrétűségével azonosítható. (FISCHER-LICHTE 2001. 616-625.) Az első fejezetben már felmerült, hogy T. S. Eliot is megfogalmazta a személyiségnek a szerepekkel való ideiglenes azonosulását és a személyiség megszüntetését, továbbá Weöres Sándor szubjektum-szemlélete kapcsán az is, hogy az egyént személytelen lénynek képzelte el, akiben sokféle személyiség él. Weöres Sándor ezt az esszencialista szemléletmóddal egybekapcsolva úgy értelmezte, hogy egyfelől a személyiséghez egy változatlan, időtlen „alap-réteg” tartozik, ez mindenkinek a „tulajdonképpeni lénye”, amelyben az én és a nem-én nem különböztethető meg egymástól, másfelől a személyiség sokféle változó alakot ölthet (WEÖRES 2003/1. 509, 515), vagyis egy középponttal létező, de sokféle szubjektum képét írta le.

Az említett példákból azonban az is kiolvasható, hogy a modernisták körében is fokozatosan megjelent az az elgondolás a modern szubjektumfelfogással ellentétben, hogy a szubjektumnak nincsen stabil identitása, hogy az egyén nem a középpontja valaminek, és – az esszenciához hasonlóan – nyelvi konstruktum, aki nem képes teljesen megismerni önmagát, és a motivációit sem lehet pontosan feltárni. A tizenkilencedik század végén és a huszadik század elején ezt támasztotta alá Sigmund Freud is az egységes, önmagát teljesen birtokolni képes személy elvének kritikájával, a tudatalatti feltételezésével és működésének leírásával, továbbá az egyénen belüli felettes én, én és ösztön-én felosztással, de az összetett, társadalmilag megalkotott és kontextusoktól függő identitásról alkotott nézetek megjelentek például Theodor Adorno, William James és Max Horkheimer írásaiban is, és idővel a középpont nélküli sokféle szubjektumot egyre szélesebb körben elfogadták. Friedrich Nietzsche a személyiség létrejöttét szintén abban látta, hogy az énben lévő káosz fölött próbál úrrá lenni önmaga folytonos újjáteremtésével, amit kulcsfontosságúnak tartott a vallás és a felvilágosodás hagyományainak egységesítő erkölcsével szemben.<sup>61</sup> A huszadik század második felében a pluralizált és változékony, posztmodern szubjektumot is úgy gondolták el a filozófusok és kultúrakritikusok – többek között Jacques Lacan, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida és Julia Kristeva –, mint aki nem képes függetleníteni magát a körülményektől, amelyeket a saját test és a tudatalatti, a nyelv és a diskurzusok, az aktuális történelmi és kulturális viszonyok között kialakított ideológia megszabnak. (ZSADÁNYI 2006. 7.; HENGELHOLD 1998.; BÓKAY 1997. 253.)

A szubjektum és a drámai szereplők vizsgálatakor azt a változást is érdemes szem előtt tartani, amelyik a nyelv és a valóság közti viszony szemléletében bekövetkezett. A modernista szerzők számára a nyelv a világ közvetítésének a médiuma, de egyre nehezebbnek találták, hogy a közös valóságot a szavakon keresztül megragadják, mivel a kétértelműség, az irónia és a félreértések miatt a nyelvet nem mindig látták alkalmasnak arra, hogy a valóságot leírja. (CHILDS 2000. 62.) A nyelvet kiüresedettnek, sablonosnak és mesterségesnek érezték, egy alakítható, relatív jelrendszernek, és nyelvkritikájában Fritz Mauthner – feltehetően elsőként – meg is fogalmazta a nyelv relativitásának a tanát, míg Ludwig von Wittgenstein a nyelvi megszólalás lehetetlenségét, az elhallgatás szükségességét. Az irodalomban az angol nonszensz-költészet, az avantgárd – és azon belül a szürrealizmus és a dadaizmus –,

---

<sup>61</sup> BARVOSA-CARTER uo. 1091.



majd a neoavantgarde képviselői is érzékelték és ábrázolták a nyelv relativitását. (SZABOLCSI 1987. 45-48.) Azt a sokáig uralkodó elgondolást pedig, hogy a fogalmak és a dolgok rendje a nyelvtől függetlenül létezik, egyre inkább megingatta a Ferdinand de Saussure által leírt nyelvi jelölési rendszer. Miután Saussure, a strukturalista nyelvész atyja megfogalmazta, hogy a jelentés lehetőségét a nyelv szolgáltatja, a filozófiai hermeneutika képviselői is azt hangoztatták, hogy a nyelvi világtapasztalat univerzális, az ember nyelvi közösséghez tartozik, és a nyelven keresztül jut be egy világviszonyba és világviselkedésbe – amint erről Hans Georg Gadamer is írt. (GADAMER 1984. 308.) A modernizmus legnagyobb barkácsolójának, a világstruktúrák megformálójának Claude-Lévi Strauss is a nyelvet tekintette, és leírta, hogy a modernizmus szerzői számára a nyelv szintén forma és struktúra, egy modellértékű szervezőrendszer volt.

A nyelvet a posztsztrukturalista és a posztmodern szerzők nem a valóság leírására alkalmas médiumnak tekintették, hanem a valóság megalkotásának lehetőségét látták benne. (CHILDS 2000. 62.) Emellett a szubjektumot sem a humanista elképzelés szerint írták le, így nem tekintették önazonosnak és egységesnek, hanem decentralizált nyelvi és kulturális konstruktumnak, aki – bár az ösztönei is befolyásolják – ideologikusan és textuálisan van megalkotva. (ZSADÁNYI 2006. 7.)

A szubjektum és a nyelv közötti összefüggésekről számtalan elmélet született, és az egyik legjelentősebb ezek közül Jacques Lacané. Szerinte társadalmi szempontból a kultúra jelölési rendszereibe, vagyis a szimbolikus rendbe kell belépnie az individuumnak, és e rendszerek közül a legfontosabb a nyelv. S bár minden egyes individuum rendelkezik olyan megkülönböztető jelekkel, amelyek másoktól eltérővé és felismerhetővé teszik, ezek az egyedi vonások elfedhetik azt a Louis Althusser által is megfogalmazott eljárást, hogy az ideológia és a nyelv az individuumokból szubjektumot formál, vagyis összekapcsolja az egyén belső, pszichés meghatározottságait a társadalmi és hatalmi gyakorlatok működésével.

A nyelv ezt a szubjektumot Emile Benveniste szerint akkor teremti meg, amikor az egyén a mondat alanyaként, énként rögzíti önmagát, és az „én” öntudata a „te” fogalmától történő elkülönítés és megkülönböztetés miatt létrejön – a nyelv jelölési mechanizmusainak alárendelődik, amint azt Jacques Derrida megfogalmazta –, ugyanakkor a szubjektum kialakulásának a pillanatában megteremtődik a tudatalatti is (amint ezt Lacan részletesen kifejtette). Ebben a nyelvi kommunikációban a diskurzusokon keresztül alakul ki az identitás, amely – egymásnak akár ellentmondó –

szubjektumpozíciók hálója, ez a háló pedig folytonosan átrendeződik a nyelvben és a társadalomban történő változások hatására, ezért az individuum gondolkodása és szubjektivitása sem állandó. Althusser leírta, hogy az ideológia által kínált képzeteket, mítoszokat, eszméket és fogalmakat az egyén a diskurzusokon keresztül öntudatlanul elfogadja és interiorizálja. Ennek részben az az oka, hogy az ideológia a tudattalan vágyakat is erősen befolyásolja, és mivel a nyelv nem képes minden vágyat megjeleníteni, egy részük rejtve marad a tudatalattiban. (BELSEY 1995. 12-22.; ZSADÁNYI 2006. 7-14.) Lacan szerint a tényleges vágy és a keresés tárgya nagyban eltér egymástól, ugyanis a vágy helyettesítések végtelen láncolatát jelenti, formáját pedig kulturális normákon keresztül nyeri el, és ez is jelzi, hogy meghatározhatatlan, mi természetes és mi konvencionális a vágyban. Már Freud elmélete is feltárta az egyén tudatos racionalitása és tudattalan vágya közti belső konfliktust, Lacan pedig úgy látta, hogy a vágy felforgatja a szubjektumot és felfedi annak decentralizáltságát, ugyanakkor a szubjektum a vágy áthelyezéseinek keresztül alakul ki a jelentésalkotás folyamatában. (BUTLER 1995. 377, 380-381, 385; ELLIOTT 2001. 147.)

Az althusseri elméletek felől szemlélve a modern szubjektum egységes és ellentmondásmentes képe elfedi, hogy az egyént egymásnak ellentmondó diskurzusok hozzák létre, és aki ezek között szeretne koherens és egységes szubjektumpozíciót kialakítani, annak a pszichéje az ellentmondások figyelmen kívül hagyása miatt megbetegszik, ennek az ábrázolására pedig a modernista irodalom számtalan példát nyújt, mint amilyen Weöres Sándor *Tyunkankuru* című daljátéka. A szubjektumokat az ideológia viszonyrendszerbe és identitáskategóriákba is sorolja, ezek pedig nemcsak leíróak, hanem normatívak, ezért kirekesztők is, s így módon az ideológia az egyén életét irányító valódi viszonyok mellett és helyett képzeletbeli viszonyokat is megjelenít. Az ideológia kihagyások és rések rendszere, amely az ellentmondásokat elsimítja, homályban tarthatja a létezés valódi feltételeit, és összefüggő világmagyarázatként láttatja magát. Foucault elsősorban azt írta le, hogy a társadalmi intézmények közül az iskola, a börtön, a kórház és a társadalmi jóléti apparátus, a pszichiátriai és pszichoanalitikus gyakorlat hogyan felügyelik és irányítják a szubjektumokat, de ez az irányítás megnyilvánul a filozófiai és vallási rendszereken keresztül is. (BELSEY 1995. 12-22.; ZSADÁNYI 2006. 7-14.) S bár egyfelől az irodalmi szöveg is ideológiai apparátus, másfelől viszont az irodalom segítségével a valóságnak a kor filozófiája vagy ideológiája által elfedett vagy figyelmen kívül hagyott

aspektusait, a hiányosságokat rekonstruálni lehet, ugyanis gyakran éppen ezek alkotják az irodalmi mű fókuszpontját. (BELSEY 1995. 14.; ISER 1978. 73.)

A dráma és a színház, így a szereplő megközelítését is befolyásolta a strukturalista, posztstrukturalista és posztmodern elméletek közti szemléletbeli változás. Amíg ugyanis a formális struktúrák kombinálódásai és a bináris jelölési rendszer a strukturalisták számára a nyelv, az irodalom és a drámai szöveg leírhatóságát és értelmezhetőségét jelentette, addig a posztstrukturalisták és a dekonstrukció képviselői felforgatták azt az elképzelést, hogy az irodalmi jelentés kulturális konvenciók és kódok meghatározott rendszerével leírható volna, mivel azok megkötik az értelmezést, és megfosztják az olvasót a szöveg olvasásának örömétől – Roland Barthes szerint ugyanis az olvasás során megzavarja az elemzést a vágy vagy az undor, amivel a strukturalista olvasat nem számol, és az irodalmi szöveget pusztán olvasható, de nem írható szöveggént kezeli. (ABRAMS 1999. 302.; BARTHES 1996. 58.; BARTHES 1997. 15.) A struktúra szervezőelve megszabja a jelölők és a struktúra szabad játékának a lehetőségét, az olvasatok sokrétűségét is korlátozza. Jacques Derrida szerint a középponttal rendelkező struktúra fogalma önellentmondást hordoz magában, ami úgy oldható fel, hogy a középpont nem egy mozdulatlan, megnyugtatóan állandó eleme egy-egy szerkezetnek, hanem helyettesítések, átalakulások és ismétlődések helye, vagyis a középpontnak mint funkciónak van jelentősége a struktúrában. Emellett a struktúra és a forma fogalma a történelem során folyamatosan változott, így a struktúra középpontja állandó helyettesítések által nyert újabb és újabb értelmet, ezért az, hogy mit tekintettek középpontnak, az újabb névadásokon és meghatározásokon is múlt. (DERRIDA 1966. 230-247.)

A kritikai szemléletváltás az új társadalmi formák és a személyiség újabb szemléletének a kialakulását kíséri, és – amint arról P. Müller Péter is írt – az egyén helyzetének és körülményeinek változása a dráma műnemének szempontjából a modern dráma külső, társadalmi feltételeiben bekövetkező változások közül a legfontosabb (P. MÜLLER 1997. 119.), hiszen a drámában központi jelentőségűek a drámai alakok közötti viszonyváltozások.

A drámai szereplőt ez a fejezet abból a szempontból elemzi, hogy a drámatörténet és a narratológia műnemi szabályai milyen keretek között értelmezik ezt a szövegelemet, miképpen befolyásolja az értelmezési lehetőségét az írott dráma és a színházi előadás, illetve a dráma másik három eleme, a cselekmény, a tér és az idő. Arról a történeti

folyamatról is szó lesz röviden, ahogyan a drámai alakok ábrázolása változott a modern világirodalomban és a magyar drámákban. Végül vázlatosan, a színházi-dramaturgiai metaforákra szorítkozva áttekintem a drámai szereplő meghatározásait, amelyekre az elemzések épülnek.

Az elbeszélések és a drámák szereplőihöz az elméletírók szintén modern és posztmodern szubjektumot rendelnek. Bécsy Tamás szerint az írott drámára és a színházra vonatkoztatva az értékválság a jellem eltűnésében, az én széttörtségében jelent meg a tizenkilencedik század végére és a huszadik század elejére. (BÉCSY 2004. 10.) A narratológiában Gérard Genette nem veti fel a szubjektum kérdését, de a megszólaló „hang” metaforája mögött egységes, önazonos és intencionális szubjektumot, vagyis modern szubjektumot tételez fel. Mieke Bal ezt azért bírálta, mert szerinte Genette rendszere nem érzékeny az elfojtásokra, kihagyásokra és elhallgatásokra, ellentétben a Mieke Bal által leírt decentralizált narratív szubjektummal, aki a cselekvés és megismerés alanyaként olyan jelentéseket kapcsol össze, állít elő, továbbít és fojt el, amelyek összhangban vannak azoknak a rendszereknek a szabályaival, amelyekben működik. Ez a meghatározás pszichológiai, szociológiai és ideológiai felfogásokat egyesít magában. (ZSADÁNYI 2006. 18-19.) Azt, hogy a posztmodern decentralizált szubjektumot személytelen jelölési mechanizmusok hozzák létre, Bertolt Brecht úgy fogalmazta meg, hogy a szubjektum állandóan a megalkotás folyamatában van, és hozzátette: „Az én folytonossága mítosz. Az ember olyan atom, amely állandóan felbomlik és újjáalakul.” (Idézi: BELSEY 1995. 38.) Catherine Belsey *Shakespeare III. Richárd* és *Macbeth* című drámáját elemezve leírja, hogy a reneszánsz olvasók és a közönség számára sem volt nyilvánvaló a karakter egysége és önazonossága. (Uo.)

A szereplőt a narrativitás és a szubjektum összefüggéseiben vizsgálja Joseph Hillis Miller, aki szerint a fiktív szereplő ('character') a szöveg nyelviségével sokféle összefüggésben együttlétező jelenség, és minden szereplő-meghatározás trópus, amely az egységes személyiség fikcióját, a koherens személy hipotézisét hozza létre. A szereplő és a személyiség trópusokon keresztül írható le, így teljes mértékben sosem ragadható meg. (MILLER 1992. 29-33.) Amint a személyiség egységét és az én stabilitását is megkérdőjelezték sokan, úgy felvetődött a „szereplő halálának” az elgondolása, ám a francia színházi teoretikus Patrice Pavis szerint az alak, a szereplő fogalma átalakul, vagyis nem hal meg, csak többalakúvá és nehezen megragadhatóvá

válí. (PAVIS 2005. 38.) Erről a változásról számol be a könyörtelenség színházáról és színházelméleti írásairól híres Antonin Artaud is: „A színháznak az élettel kell egyenlővé lennie, persze nem az egyéni élettel, az élet egyéni oldalával, amelyben a jellemek diadalmaskodnak, hanem a felszabadított élettel, amely elsöpri az emberi egyediséget, és amelyben az ember csupán visszfény”. (ARTAUD 1985. 176.)

Az elméleti modellek, amelyek a drámai és az elbeszélő történetek által felépített szereplőket írják le, a szereplők elemzéséhez mimetikus (reprezentációs vagy arisztotelészi) vagy pedig nem-mimetikus szemléletmóddal közelítenek. Uri Margolin, kanadai komparatista fogalomhasználata alapján a mimetikus elméletek a szereplőt fiktív emberi vagy emberszerű lényként tételezik, és vagy a lehetséges világok szemantikai elméletei, vagy az olvasók mentális modelljeit vizsgáló kognitív elméletek, vagy pedig a narratív közvetítés folyamatát vizsgáló kommunikatív elméletek alapján alkotják meg a szereplő-modelleket. Minden mimetikus szereplő-elmélet feltételez egy nem-nyelvi szituációt és a szöveg által életre keltett referenciatartományt, amely szereplőkből, időből, térből, állapotokból és eseményekből áll.<sup>62</sup>

A lehetséges világok szemantikájában a szereplő nem valóságos események résztvevője, hanem szemiotikailag, ráutalásokkal van megalkotva. A térben és időben elhelyezett szereplő emberre jellemző tulajdonságokkal van felruházva, amelyek külső fizikai jegyeken, cselekvéseken, társadalmi szerepeken, vagy belső, mentális jellemzőkön (kognitív, érzelmi, akarati és észlelési tulajdonságokon) keresztül mutatkoznak meg. A szereplőhöz így hozzárendelhetők bizonyos személyiségjegyek, beállítódás, hajlam, tudás és hitrendszer, szándékok, vágyak, érzelmek, és belső állapotok vagy folyamatok. A szereplőről minden információ arra a szövegre korlátozódik, amely azt létrehozta, ezért nem teljes, igazságértéke bizonytalan. A valóságosság ontológiai szabályosságához nem kell alkalmazkodnia, és akár egymással nem összeegyeztethető tulajdonságokkal is rendelkezhet. A szereplők állapotainak sorozatai között világ-függő összefüggések jönnek létre. (Uo. 53.)

A nem-mimetikus elméletek, mint amilyen Roland Barthes modellje is, szöveggrammatikai, lexikai, tematikai és kompozíciós egységekre egyszerűsítik le a szereplőt, vagyis olyan névnek tekintik, amelyhez lexikai jegyek, esetgrammatikai szerepek, esztétikai hatást keltő eszközök, szerkezeti minták (ellentétek és

---

<sup>62</sup> MARGOLIN, Uri: Character (HERMAN-JAHN-RYAN 2005. 52-53.)

hasonlóságok) és a cselekmény funkcionális formái tartoznak. Tematikailag pedig a szereplőt ideológiai pozíciónak, motívumok és témák kereszteződési pontjának tekintik, és egy-egy kérdés, viselkedésforma, érték vagy elgondolás példájának. (Uo. 52-56.)

Az elemzések során mind mimetikus – elsősorban szemantikai –, mind nem-mimetikus elméleti modelleket alkalmazni fogok. Ezt azért tartom szükségesnek, mert a drámai szereplő egyaránt része a lehetséges világoknak és a szövegvilágoknak, és – amint Shlomith Rimmon-Kenan megjegyzi a szereplőkről általában – a szereplők a szövegben verbális konstrukció csomópontjai, attól elválaszthatatlanok, a történetben pre- vagy nem-verbális absztrakciók és konstrukciók, és bár ezek szó szerint véve nem emberi lények (és léteznek nem antropomorf szereplők is), az olvasónak az emberekről alkotott fogalma alapján modellezhetők, és ebből a szempontból emberszerűek. (RIMMON-KENAN 1983. 33.)

Az a probléma, hogy az írott dráma önálló műfaj-e, és része-e a színhátnak, kétezer éves felvetés. (VARGA 2002. 7.) Ennek a kérdésnek, vagyis a dramatikus szövegnek és a színpadi előadásnak a viszonyát pedig azért fontos megvizsgálni, mert a dolgozat dramatikus szövegek elemzésére vállalkozott, azonban a színházművészethez tartozó színházi előadás és a dráma két egészen eltérő művészeti ág. Bécsy Tamás szerint „a dráma az irodalom része és nyelvhez kötött, a színházi előadás testművészet is, ami emberi testeket is megjelenít”. (BÉCSY 1988. 18-19.) Manfred Pfister is megfogalmazta, hogy az írott szöveg verbális kódokat használ ellentétben a színpadi előadás audiovizuális kódjaival, amelyek közvetlenebbül hatnak egy összetettebb kontextusban. (PFISTER 1997. 25.)

Ugyanakkor a dramatikus szöveg és az előadásszöveg között is jelentős különbség van, mivel az előbbi kétdimenziós, az utóbbi pedig háromdimenziós, ezért a kétféle szöveg jelrendszerének olvasata is merőben eltér. Az előadásszöveg a dramatikus szöveg értelmezésén, annak recepcióján alapul, azonban – amint Kékesi Kun Árpád megfogalmazta – „egyetlen előadásszöveg sem képes többet nyújtani, mint a dramatikus szöveg részleges olvasatát – ez a megértés parcialitásának a következménye”. (KÉKESI KUN 2004. 11.) A dramatikus szöveget, amely vagy olvasható, vagy az előadásban feldolgozva hallható, nemcsak a színpadi előadáshoz átalakított előadásszövegtől, hanem a „mise en scène”-től, vagyis a dramatikus szöveg előadásbeli megnyilvánulásától is el kell különíteni. (BÉCSY 2004. 68.)

A dramatikus szöveg tehát drámai konvenciók alapján jön létre, és színpadi előadáshoz van tervezve. (ELAM 1997. 1-2.) Manfred Pfister szerint ugyanakkor a

dráma négy különböző síkon írható le és elemezhető. Az első, vagyis az irodalmi státusa szerint, amikor a drámát irodalmi szöveggént fogjuk fel, és befogadóként olvasót rendelünk hozzá, akkor a szövegelemzés a vizsgálat tárgya. Egy második, úgynevezett plurimedialis sík is hozzátartozik a drámai szöveghez, ami azt jelenti, hogy a dráma – szemiotikai szempontból – különféle kódok rendszere, amelyek az irodalmi szövegben egy színházi előadásra vonatkoznak. A másik két sík – a színházi és az intézményi státus – már nem a drámaszöveghez, hanem az előadáshoz kapcsolódik szorosan, azonban a drámaszöveg vizsgálatakor tekintettel kell lenni annak plurimedialis egységére, a drámai műnem törvényszerűségeire, mivel az olyan szuperjelként működik, amely komplex nyelvi és nyelven kívüli, akusztikai, vizuális és szociokulturális kódokat is működésbe hoz. (PFISTER 1997. 19, 35-49.)

A drámai szereplő egyfelől történeti fogalom, ezért a különböző korok és műfajok által meghatározott szereplőfelfogások eltérőek, a transztextuális értelmezéshez pedig annak rövid áttekintése is szükséges, hogy elméleti szempontból a szereplő koronként milyen jelentőséggel bírt a többi drámaelemhez képest. Másfelől a drámai szöveg szereplője olyan konstruktum, akit az olvasó állít össze a szövegben szétszórtan elhelyezkedő jelzésekből. (RIMMON-KENAN 1983. 36.) Így arról is rövid összefoglalás következik, hogy ez a dolgozat milyen szempontok alapján közelít Weöres Sándor drámai szereplőjéhez.

## 2.2 Út a modern szereplőfelfogásig

Elinor Fuchs *A szereplő halála* ('The Death of Character', 1996) című könyvének bevezető fejezetei nyomon követik azt a folyamatot, hogy az európai drámairodalomban a modernizmusig, majd azt követően fokozatosan olyan dramaturgiai és előadás-stratégiák kerültek előtérbe, amelyek aláásták az autonóm szereplő illúzióját. E folyamatnak a rövid összefoglalása következik most, mivel ennek nyomait Weöres Sándor színjátékaiban is meg lehet találni.

Arisztotelész *Poétikáját* évszázadokon át úgy értelmezték, hogy a tragikus hőst, a jellemet központi jelentőségűnek fogta fel a cselekményhez képest, azonban az 1960-as évek óta született újraértelmezések szerint a *Poétika* nem azt emelte ki a színpadi alakokban, hogy azok cselekedeteinek célja a szereplő bemutatása, hanem éppen ellenkezőleg, a szereplőnek a cselekvések bemutatása a feladata. Arisztotelész ezt így fogalmazta meg: „A tragédia ugyanis nem emberek, hanem cselekvések (praxisz), azaz

élet utánzása, a boldogság és a boldogtalanság a cselekvésben rejlik, és a végcél valamilyen cselekvés, nem pedig minőség. Az emberek jellemük folytán ilyenek vagy olyanok, de cselekvéseik folytán boldogok vagy nem. Nem azért cselekszenek tehát, hogy jellemeket utánozzanak, hanem a jellemeket a cselekvések végett foglalják magukban. Ennélfogva a történetek és a mese a tragédia végcélja, márpedig a végcél mindenek között a legfontosabb. Cselekvések (praxisz) nélkül továbbá nem lehetne tragédia, jellemek (éthosz) nélkül lehetne.” (ARISZTOTELÉSZ 1997. 38-39.)

A tizennyolcadik században Gotthold Ephraim Lessing klasszicista elgondolása a szereplőhöz, a színészhez és a nézőhöz öntudattal rendelkező szubjektumot rendelt, mivel a tragikus darabok egyik legfőbb tulajdonságának az Arisztotelész által meghatározott és sokat vitatott 'katharsziszt' tekintette, amely a félelem és a részvét által megtisztítja a hőst és a nézőt. Miután a német Sturm und Drang mozgalom az érzelmek belső viharát előtérbe helyezte, a német romantikusok (a fiatal Friedrich Schlegel és köre, Novalis, Schelling és Schleiermacher) a szubjektív érzéseket transzcendens alapelvekké emelték, majd August Wilhelm Schlegel a romantika elméleteit a drámairodalomban is alkalmazta. Az 1820-as években Hegel számára a szereplő volt az egyetlen művészi eszköz, amelyen keresztül az abszolút spirituális szubjektivitás anyagi formát kaphat, ezzel a szereplő fogalmát szakralizálta. A konfliktust nem a szereplők közé, hanem inkább a szereplőn belülré helyezte, és a szereplő egységét hirdette (szemben az arisztotelészi cselekmény egységével). Az előző fejezetben is említett Friedrich Nietzsche *A tragédia születésében* (1871) megtöri a kapcsolatot az abszolútum és a szereplő között, és a szubjektivitás nem a kapuja, hanem a gátja lesz az egyetemes pszichikai erőkkkel való kapcsolatnak. (FUCHS 1996. 25-26.)

A színházi modernizmus elfordult az autonóm szereplőtől. Jákfalvi Magdolna is leírja, hogy ennek jele például az avantgárd szereplő – vagy az ő szóhasználatával perszonázs – háromféle megjelenése a színpadokon: a marionetteken keresztül az absztrakció, az allegória és a drámai tárgy formájában. Az allegória a szöveg szimbolikus értelmezésével érhető tetten, mint Alfred Jarry *Übű királyában*, a középkori moralitásokban, a szétfoszlott egységes egyéniséget bemutató Pirandello- vagy Örkény-darabokban, vagy a tudathasadást bemutató Ibsen-, Strindberg és Csehov-drámákban. (JÁKFALVI 2001. 29-33.) Elinor Fuchs szintén megemlíti, hogy gyakran kihagyták a színészt a bábokkal, marionettekkel való kísérletezés során, és az 1890-es évek színjátékírói és rendezői többféle maszkot használtak. (Weöres Sándor szintén bábokat vegyített ember-szereplőkkel a *Holdbeli csónakosban*, és szereplőit egy panoptikum



bábjaiként írta le *A kétféjű fenevad* című színdarabban, a *Tyunkankuruban* pedig animált valóságdarabokat – egy éneklő tornyot, egy háromfarkú kutyát és annak az árnyékát – is szereplőként tünteti fel.) Arisztotelész fogalmai szerint a tragikus színdarab lelkét a 'cselekvések' alkották, később pedig a 'jellem', a szereplő került előtérbe, a huszadik századi nem-realista színházban a gondolat került domináns dramaturgiai helyzetbe, majd ezt beárnyékolta a látvány kategóriája, amint a gondolatok a tér allegorikus használatán keresztül nyilvánultak meg. Ez a folyamat olyan dramaturgiai és előadás-stratégiák előtérbe kerülését jelzi, amelyek az autonóm szereplő illúzióját szándékoltan aláásták. Elinor Fuchs ennek a tendenciának három fajtáját különbözteti meg: az allegorikus, a kritikus és a színpadias módokat, és ezekhez Strindberget, Brechtet és Pirandellót állította a legnagyobb hatású példaként. (FUCHS 1996. 31-32.) Jákfalvi Magdolna szerint pedig „drámatörténetileg Maeterlinck, Paul Fort és Hofmannsthal szövegei tartoznak abba a dramaturgiai körbe, amely a perszonázshoz kapcsolódó allegória felélesztésével és megalkotásával változtat a romantika színházi mimetikus rendszerén”, amely antropomorf természetű. (JÁKFALVI 2001. 51.)

Strindberg, Brecht és Pirandello szimbolista előzményeként Elinor Fuchs megemlíti Mallarmé tanítványát, a belga költőt és színházi kritikust, Albert Mockelt, akinek egyik 1889-es írása szerint az ideális dráma a szereplőt két szinten, egy reális, közeli, anekdotikus és egy irreális, eltávolított, örökérvényű szinten jeleníti meg. Fuchs szerint ez nemcsak a szimbolista dramaturgiára, hanem az azt követő nem-realista avantgárd színházra is érvényes volt, és ez a dramaturgiai rétegzettség alapján véve allegorikus struktúrájú, amely mind a középkori misztériumjátékokkal és morálisdarabokkal, mind a modern drámával összekapcsolódik. Úgy véli, hogy például Strindbergnél ez az allegorikus olvasat horizontálisan a személyiségaspektusok vagy fragmentumok sorozata, vertikálisan pedig az értelmezési szintek sokfélesége. Ezt az expresszionisták és későbbi drámaírók alkalmazták, akik követték Strindberget a középkori drámai formák újjáélesztésében. Albert Mockel szerint ez az allegorikus struktúra a pusztán anekdotikus és individuális színjátszástól eltávolodik, és egy másik létezési síkot von be akár a mítoszokon és legendákon, akár valamely emelkedett valóságon keresztül. (FUCHS 1996. 32-33, 38.)

Bertolt Brechnél másféle allegorikus olvasatot kíván a szereplő egyszerre több szinten történő ábrázolása, nem idealista és metafizikai módokat, mint a kései Strindberg esetében, hanem ironikus, dialogikus és analitikus módokat. A színész és a szereplő szétválasztása az ironikus brechti parabolákban a társadalmi szubjektum

ideológiai megalkotottságának a megértését segíti elő, és eltér a hagyományos allegóriától, amely a misztériumjátékokhoz és a moralitásokhoz kapcsolódik, mivel ezekben a metafizikai alkotóelem központi szerepet kap. (Uo. 28, 32.) Ezek alapján is látható, hogy a modernista szereplő eltávolodik attól a képtől, amely az emberi személyiséget teljességre törekedve ábrázolja. A jelalkotás a szereplő és a cselekmény kibontásától kezd elmozdulni a darab elvont ontológiai és ideológiai szintjei felé. (Uo. 35.) Bécsy Tamás szintén leírta azt a változást, hogy „a metafizikai világszint eltűnván, az ember a társadalmi mozgásokra figyel, mint önmagán túlmutató folyamatokra. A tragikus hősnek az Isten helyett a történelmi folyamatokra kell figyelnie.” (BÉCSY 2004. 54.)

A misztériumokra jellemző allegorikus szerkesztéssel Weöres Sándor is élt *A kétféjű fenevad* című, legkésőbbi színdarabjában, és ezt a darab részletes elemzése tárgyalja majd a következő fejezetben. Jákfalvi Magdolna pedig szintén megemlíti az allegóriát az avantgárd drámák szereplőinek (perszonázsainak) típusai között az absztrakció és a drámai tárgy, vagyis a nem antropomorf szereplők mellett (JÁKFALVI 2001. 32.), és ez utóbbi két szereplőtípus Weöres Sándor *Tyunkankuru* című darabjában is megtalálható.

P. Müller Péter hangsúlyozza, hogy a drámai műfaj számára a nyilvánosság jelentős tényező, és ez a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évek magyar drámáját és színházát politikailag is jelentősen befolyásoló kategória volt, ugyanis a második világháborút követően a szovjet érdekszférába került közép-kelet-európai államok nyilvánosságszerkezete a feudalizmuséhoz vált hasonlónvá, amikor a kommunikációt elsősorban a kommunista pártok által irányított politikai hatalom határozta meg.<sup>63</sup> Az 1960-as és '70-es évek magyar drámáit vizsgálva P. Müller Péter ír a társadalmi formációról és az ideológiáról, így például a második világháború utáni Magyarországot is érintő totális intézményeket említi, és a hatásukra kialakuló totalitárius társadalmat benne a személyiségtől megfosztott emberrel. Az 1960-as, '70-es években több magyar dráma szereplőinél az identitáshiány és a személyiségnyomorítás olyan jellemző, amelyre az alakok az én fosztás elleni védekezéssel reagálnak egy rejtett élet kialakításával, ahová nem terjed ki az intézmények hatása. Az identitáshiány kérdése például Csurka István drámáiban az önpusztítás és a pótselekvés, Örkény István drámáiban a tények átértelmezése és az önfeláldozás, Spiró Györgynél az egyén sorsát

---

<sup>63</sup> P. MÜLLER Péter: Színház / művészet / politika. Pécssett az 1970-es, '80-as években. (Uó. 2008. 213.)

meghatározó történelem, Nádas Péternél pedig az identitás múltbeli és jelenbeli állapota közötti feszültség, a szerepvesztés formájában vetődik fel. (P. MÜLLER 1997. 121-123.) Ebben az időszakban Weöres Sándor szintén írt olyan történelmi tárgyú színdarabokat (az *Octopus* (1965) és *A kétféjű fenevad* (1972) című színjátékokat), amelyekben az önkényes hatalom és az ahhoz való viszonyulás meghatározza a drámai alakok megformálását.

### **A drámai szereplő meghatározásai**

A drámai szereplőnek sokféle meghatározása létezik a drámatörténetben, a drámaelméletben és a narratológiában, mivel a drámai szöveg szereplőire, az alakokra vonatkoztatott elvek minden korban az én új értelmezését is jelentik. Bécsy Tamás leírja, hogy „a színjátékbeli alakok mindig jelölték és voltaképp jelölik, mit tartanak az adott korszakban az Énről, világban való helyéről, lehetőségeiről stb.”. (BÉCSY 2004. 27.) Jákfalvi Magdolna a posztstrukturalista dramaturgiák alapján például a dráma négy alapeleme közé sorolja a szereplőt (szubjektumot, karaktert vagy perszonázst), a cselekményt, a teret és az időt, és leírja, hogy a drámatörténet során a négy elem közül valamelyik központi jelentőségűnek számított a különböző korok megítélésétől függően. A drámai szereplőt az egyetlen olyan elemként írja le, aki és amely tettet hajthat végre, és képes verbálisan kifejezni magát. A szöveg, az előadás és a befogadás viszonya alapján a drámai szereplőt az alak, a figura és a perszonázs hármására bontja: az alak a drámai szövegben megírt szereplő, a figura a színpadon kel életre, a perszonázs pedig a színpadi előadás nézője és olvasója által az alak és a figura olvasatával megalkotott szereplő. (JÁKFALVI 2001. 11, 14, 27.) Ezek alapján a Weöres Sándor-színjátékok elemzése a drámai alakról szól. Patrice Pavis az alakot szintén a színpadi cselekmény alapjául szolgáló, motívumokkal és témákkal megírt entitásnak tekinti, aki individualizált és szimbolikus, a szövegi felszínhez tartozik, és a diszkurzív struktúra része. (PAVIS 2005. 32-33.)

A *Tyunkankuru* című abszurd zenés játékra érvényes Jákfalvi Magdolna avantgárd perszonázsra vonatkoztatott észrevétele, hogy amikor cselekvés vagy történés nem kapcsolható a szereplőkhöz, akkor az idő és a tér sem összerakható elemzési szempont többé, és ekkor az egyetlen dramaturgiai szilárd pont a perszonázs marad, mivel a személy (a név) az, aki beszél, drámaelméletileg pedig a beszéd ténye és a beszélő személye, nem a beszéd tartalma számít relevánsnak. (JÁKFALVI 2001. 45.)

Bécsy Tamás drámaelméleti írásaiban szerepel, hogy az óegyiptomi Koronázási Dráma óta minden dráma három nyelvi formációból áll: névből, dialógusból és színpadi utasításból. (BÉCSY 1988. 23.) Jákfalvi Magdolna szerint ezek az elemek egyrészt elsődlegesen a személyt, és csak másodlagosan a környezetet vagy a cselekményt jellemzik, másrészt a modernitásig érvényes az, hogy a név, a dialógus és az instrukció hármában felépített szereplő egységes, ellenben az avantgárd perszónázok gyakran nem névvel nevezik magukat, hanem megjelenési formájuk jellemzi őket, továbbá „ezek a dramatikus szövegek mellőzik a deskriptív háttérleírásokat, vagyis megszüntetik a szerzői utasítást, a dramatikus textualitás másik létformáját”. (JÁKFALVI 2001. 28, 84-85.) Patrice Pavis szintén úgy véli, hogy „mindaz, ami a 20. századi a drámai szöveg ismérvei közé tartozott – a dialógus, a konfliktus, a drámai szituáció, az alak fogalma – ma már nem sine qua non kikötés egy színpadra szánt vagy ott felhasznált szövegnél.” Ezért a drámai szöveg ismertetőjegyeinek meghatározását tekinti az elsődleges célnak. (PAVIS 2005. 102.) Weöres Sándor színdarabjainak legnagyobb része azonban mindhárom Bécsy Tamás által leírt nyelvi formációval él (név, dialógus és színpadi utasítás), ezért a drámai szereplőnek a textuális vonatkozásai mellett ezeket az elemeket is vizsgálni fogom.

Szemiotikai szempontból Patrice Pavis az alakot a többi alakhoz való viszonyában, interperszónázsként értelmezi, aki a különbözőségeken keresztül kap jelentést, és fogaskeréknek tekinti a jellemek és cselekvések gépezetében. (Uo. 36-38.) Egy másik, drámaszemiotikai nézőpontú közelítés a drámai személyhez Keir Elamé, aki a dráma szereplőjét vándorló morfémaként, mozgó jelként írja le, és összefoglalja a főbb funkciókat, amelyek szerint a drámai szereplő elemezhető lehet: 1. A cselekményben (vagy fabulában) betöltött elsődleges aktáns szerep, amelyet Greimas a protagonista és az antagonista, a segítő és az ellenfél, a küldő és a fogadó funkciókkal ír le. (BAL 1985. 26-31.) Az aktánsok hatféle funkcióját több aktor/színész is betöltheti. (RIMMON-KENAN 1983. 34.) Az aktánsmodellt a dramaturgia és a szemiológia kutatásában alkalmazzák a szereplők és kapcsolataik feltárására, és az az előnye, hogy „a jellem és a cselekmény mesterséges különválasztását nem követeli meg, hanem folyamatában mutatja meg a kettő dialektikáját”. (PAVIS 2005. 30.) A tett és a szereplő korábban hierarchikusnak elemzett viszonyát Propp nyomán Greimas bontotta meg, ugyanis a cselekvést és végrehajtóját összetartozó elemzési kategóriává alakította, mivel a szereplő azonosul tetteivel, és egy általános logikai-elméleti kategóriává, aktánssá válik. (JÁKFALVI 2001. 46.; PAVIS 2005. 32-33.) 2. A történet (vagy szüzsé) jeleneteiben

ágensként vagy páciensként szemantikai szerepet kapnak a szereplők. 3. Állandósult típus, amely nem feltétlenül egyezik meg az aktáns szereppel, és ebben a Northrop Frye által *A kritika anatómiájában* leírt típusok (mint például az aladzón és eiron) is hasznos lehet. 4. A dráma világban olyan feltételezett individuum, akihez nevet és társadalmi jellemzőket lehet társítani. 5. Referenciális kapcsolatban áll a szövegen kívüli valósággal. 6. Intertextuális státusza van, vagyis más színdarabokból és szövegekből örökölt tulajdonságokkal és szerepekkel rendelkezik, amelyek az eredeti szövegektől eltérhetnek és meg is egyezhetnek velük. 7. A szerzői utasításokban a színésznek tulajdonított fizikai tulajdonságok és jelmezek. 8. A dialógusokban névmással is lehet a szereplőre utalni. 9. Beszélőként lehetséges világokat idéz fel és attitűd rendelhető hozzá, dialektikus viszonyba lép a többi szereplővel, valamint egyéni stílussal vagy nyelvhasználattal retorikai erő nyilvánul meg rajta keresztül. (ELAM 1997. 132-133.)

A felsorolt funkciók között a drámai alakhoz rendelhető név is szerepel, amelyet Bécsy Tamás is a dráma egyik elemi alkotórészének tekintett.

### A név

A drámai szereplő nevét a drámai szöveg, a történet és a cselekmény alapján más-más összefüggérendszer alapján lehet értelmezni. A szerzői instrukciókban például a szereplő neve mellé írott jellemzés csakis a drámai szöveg olvasója számára nyújt információt, a dráma nézőjének nem, így az olvasó az is, aki szereplőként címkéz egy mentálisan megalkotott alakot a szövegbeli kulcsok, nyomok és vezérfonalak alapján. Ilyen információ például az, hogy a nem-avantgárd drámai szövegben a szereplő neve általában a szereplők listájától, az első megszólaláson át az utolsóig változatlan.<sup>64</sup> (JÁKFALVI 2001. 83-84.; MARGOLIN 2005. 54.)

Az elbeszélésekre vonatkozóan Shlomith Rimmon-Kenan leírja a tulajdonnévről, hogy a szövegben kohéziós, összetartó ereje van, Roland Barthes nem-mimetikus elgondolása szerint pedig a szereplőt a tulajdonneveket keresztező szémák – a konnotáció jelentettjei – hozzák létre szemiotikai szempontból, és a tulajdonnévhez kapcsolódhat például életrajzot, pszichológiát és időt tartalmazó szémakombináció, így a szereplő mint tulajdonnév nem több, mint egy szémacsoport, a névhez tartozó jelentettek megnevezése pedig bizonytalan, elsősorban az alkalmazott kritikai szemponttól függ. (RIMMON-KENAN 1983. 39-40.; BARTHES 1997. 93, 239-240.) A

---

<sup>64</sup> MARGOLIN, Uri: Character (HERMAN-JAHN-RYAN 2005. 54.)

szintén nem-mimetikus elképzelések a szereplőket a zárt szöveg részeként visszatérő sémákként és motívumokként értelmezik, amelyek folyamatosan új kontextusba kerülnek más motívumokban, és a névhez kapcsolódó tartalom kialakítására az ismétlés, az információ halmozása, a párhuzamok és ellentétek, valamint a szereplők változásainak bemutatásán keresztül van lehetőség. (RIMMON-KENAN 1983. 32.; BAL 1985. 85-86.) Mieke Bal olyan elemzést javasol, amely szemantikai tengelyek kiválasztásával, vagyis a szereplők elsődleges és másodlagos jelentőségű tulajdonságainak elkülönítésével a legnagyobb számú szereplőt meghatározó tulajdonságcsoporthoz fókuszál fokozatok, modalitás és gyakoriság megállapításával, ez pedig meghatározza az elemző ideológiai pozícióját is. A névvel meghatározott szereplőket lehet strukturális pozíciójuk szerint értelmezni például az aktánsmodell szerint, de a szereplő komplex szemantikai egységként is vizsgálható. (BAL 1985. 79, 87-89.)

A drámai alak nevéhez kapcsolódó tulajdonságokról a drámában (amely a görög 'drán', 'cselekedni' jelentésű igére vezethető vissza) a tettek is árulkodnak, emellett fontos a drámai nevek vagy alakok közötti viszonyok megváltozása, vagyis a drámai akció, a dráma egyik alapeleme is, amely az alakok tulajdonságaival is összefüggésben áll. Az alakok kialakított jellemétől függetlenül működtethetők az alakokhoz rendelt társadalmi státus által megszabott viselkedésmódok és értékrendszerek. (BÉCSY 1988. 24, 35, 37, 39.) Jákfalvi Magdolna leírja, hogy külső tulajdonságok vagy szociológiai státus alapján a tizenkilencedik századtól köznévi is utalhat a szereplőre. A nevek ugyanakkor az egyetemes emberi kultúrára vonatkozó ismeretekre, történelmi és mitológiai hősökre is utalhatnak, és az ezekből származó háttérinformáció megerősíti az értelmezés történeti, mitológikus kereteit. (JÁKFALVI 2001. 122-123.) A név a történet szintjén meghatározhatja a biológiai és társadalmi nemet, a földrajzi származást, és lehet motivált beszélő név is, amely a szereplő tulajdonságát is jelölheti. A névhez tartozhat jellemzés, amely például az életkort, a vonzerőt és a szakmát is meghatározhatja, ami leszűkíti azt a keretet, amelyen belül az események játszódhatnak. (ELAM 1985. 84.) A nevekhez kapcsolódó tulajdonságok említése várakozást kelt, és a történet ezt teljesítheti, vagy könnyen csalódást is kelthet. (BAL 1985. 84.)

Mindezt összefoglalva az alakok, az alakok tartalma és a drámai műfaj törvényszerűségei is viszonyrendszerként alkotnak (BÉCSY 1988. 35.), amire az értelmezések is tekintettel lesznek.

## A dialógus

A dráma négy alapvetően fontos eleme a huszadik századig a dialógus, a hegeli konfliktus, a drámai szituáció és a perszonázs-hős volt – Jákfalvi Magdolna fogalomhasználatával. (JÁKFALVI 2001. 41.) Bécsy Tamás a dráma egyik alapegységének szintén a dialógust tekintette a név és a színpadi utasítások, vagyis a didaszkália mellett, és alapvető jelentőséget tulajdonított a nevek közti interperszonális viszonyoknak is, s a nevek benső világában végbemenő változást részben a dialógusváltással magyarázta. (BÉCSY 1996. 27.) Az interperszonális viszonyváltozást a drámai műnem alapjaként értelmezte, a történet is ezekben bontakozik ki, és szerinte epikus részlet marad a drámai szövegben, ha nem történik viszonyváltozás, nem válik akcióvá. Az alakok megnyilatkozásait is az adott helyzetekre, szituációkra való reagálás szabja meg, a szerint, hogy a szereplő akarata előtt milyen akadály áll, és amikor felületi kapcsolat jön létre a nevek vagy az alakok közt viszonyváltozás nélkül, az a hiány válik jelentéssé. A viszonyhálózatot, vagyis a szituációt nemcsak az alakok egymás közti viszonya, hanem a történelmi helyzet is megteremtheti. (BÉCSY 1988. 24-39.; uő. 1996. 25, 35.; uő. 2004. 15.)

Az individuum a szituációhoz pozitívan, negatívan és semlegesén viszonyulhat, Maár Judit pedig a szituációhoz való viszonyulás alapján kétféle helyzetet ír le: ha az individuum számára kedvező a szituáció, akkor egyensúly- vagyis nyugalmi helyzet áll elő, amelyet nem akar megváltoztatni, ha pedig kedvezőtlen, akkor a diszkordancia, a megbomlott egyensúlyi helyzet változást idézhet elő, vagyis egyértelműen az individuum attitűdje határozza meg, hogy az adott szituáció eredményez-e változást vagy sem. (MAÁR 1995. 71-73.)

A drámai alakot nemcsak a neve, hanem a neki tulajdonított megnyilatkozás, és a többi szereplő is bemutatthatja. (JÁKFALVI 2001. 82.) A szerzői instrukciók mellett az alakokat a mesélőként megjelenő szereplő is jellemezheti, aki a színpadon egyedül állva közvetlenül a közönséghez fordulva meséli el a történetét, és ő nem kerül kapcsolatba a többi szereplővel. (PAVIS 2005. 276, 300.; BAL 1985. 89-91.) Ilyen szereplő Weöres Sándor *Csalóka Péter* című bábjátékában a bábjátékos alakja, Vitéz László mesélőként és narrátor szereplőként jelenik meg a *Holdbeli csónakos* elején, csakúgy, mint Lear király a *Tyunkankuru* bevezetésekor, viszont narrátor szereplőként szól ki a közönséghez *A kétféjű fenevad* végén Badeni Lajos örgróf, vagyis epikus színházi formát is alkalmaz a drámában a szerző.

A dialógusok információtartalma szerint is meg lehet különböztetni a drámai alakokat. A referenciális szereplő történelmi, mitológiai vagy társadalmi személyeket jelenít meg történelmi idézetekként, és ennek az olvashatósága a néző előzetes ismereteitől is függ. A kísérő szereplő a romantika terminológiájában szócsőnek nevezett alak, aki rezonőrként mértékadó véleményt formál, és a nézőpontok összebékítésére törekszik, s mint a görög tragédiák kórusának az örököse a közösség kórusát helyettesíti. Vannak anaforikus, vagyis értelmező-magyarázó, jelentésmegfejtő szereplők is, akik a szöveg koherenciáját építik. (JÁKFALVI 2001. 24-25.; PAVIS 2005. 362-363.) Jákfalvi Magdolna egy másik szereptipológiát is felállított az avantgárd szövegekre: ez alapján az aktív szereplő a darab kiinduló szituációját meg tudja változtatni, és neki van alárendelve a többi szereplő; az inaktív szereplő szenved el az aktív tetteit; az informatív az anaforikus szereplőhöz hasonlóan értelmez és kommentál; és vannak „díszlet” szereplők, akik névvel és mozgással rendelkeznek, ám tetteket nem hajtanak végre, és információt sem hordoznak. (JÁKFALVI 2001. 118-119.)

Az indirekt jellemzéshez tartoznak a véghezvitt és megtagadott tettek, amelyeket vagy egy alkalommal, a fordulópont során hajt végre az alak, vagy szokásként valamelyik statikus vonását emeli ki esetleg komikus és ironikus hatást keltve. A szereplők megszólalásai szintén az indirekt bemutatást szolgálják, hiszen a beszélő származásáról, szülőhelyéről, társadalmi osztályáról, egyéni tulajdonságairól is árulkodhat a megnyilatkozás módja, a külső megjelenés és a környezet pedig metonimikusan nyújthat újabb információt a szereplőről. (RIMMON-KENAN 1983. 61, 63, 64.)

A hős alakját gyakran a főszereplővel, a protagonistával azonosítják. Gyakran az olvasó megítélésétől, erkölcsi nézeteitől függ, kit tekint hősnek. A dialógusok alapján azonban a hőst a hagyományos színdarabban meg lehet különböztetni a többi szereplőtől, hiszen őt minősítik a legátfogóbban (a megjelenése, lelkivilága, motivációja, múltja alapján), gyakran előfordul, vagyis jelenléte fontos a fabulában, ő az, aki egyedül is megjelenik a színpadon és monológot mond, bizonyos tetteket csak ő hajthat végre (megegyezik az ellenféllel, vagy legyőzi, illetve leleplezi a csalókat), és a legnagyobb számú szereplővel tart fenn kapcsolatot. A hős lehet aktív és sikeres, vagy az ellenfeleket legyőzni nem képes áldozat, vagy passzív antihős. (BAL 1985. 91-93.)

A különféle korok drámai szövegei és szereplői abban is különböznek egymástól, hogy az alakok az individualizáció és a humanizáció milyen fokán állnak. (JÁKFALVI 2001. 86.) Patrice Pavis például az alak valóságának és individualizációjának a



fokozatait az általánostól az egyediig ebben a sorrendben írta le: aktáns – archetípus – allegória – sztereotípa – társadalmi helyzet – típus – szerep – színész (acteur) – vérmérséklet – jellem – individuum. (PAVIS 2005. 34.) A megnevezések között szerepelnek szöveg és történet szintű kategóriák, valamint egy- és többdimenziós szereplők. Ez utóbbiakat Manfred Pfister úgy különbözteti meg egymástól, hogy az egydimenziósak az ismertetőjelek kis készletével jellemezhetők, koherensek, homogének, rendezettek, és a többi szereplőtől nem tér el a perspektívájuk, a sokdimenziós alakok az ismertetőjegyek nagyobb készletével jellemezhetők, a viselkedésük pedig minden szituációban másképp mutatkozik meg. (Uo. 243.)

Különbő korok szöveg- és drámatípusai is befolyásolják a drámák és a drámai alakok értelmezését, amelyet a Bécsy Tamás által leírt harmadik alapvető drámaelem, a didaszkália, vagyis a színpadi utasítás is módosíthat.

### **2.3 A drámai szöveg kapcsolatai: transztextualitás és intertextualitás**

A drámai szereplők elemzésekor nemcsak az adott drámai szövegen belüli szerepüket, más szereplőkhöz való kapcsolatukat érdemes megvizsgálni, hanem azt is, hogy miképpen kapcsolódnak az adott szöveg elemeihez, a szövegben található más esztétikai szövegek transztextuális vonatkozásaihoz, a drámai műfaj szabályaihoz és az életmű egyéb drámai szövegeihez. A transztextuális összehasonlító elemzés lehetőséget nyújt a történetileg örökké változó modellek, vagyis a műfajok, a formák és témák metamorfózisának bemutatására tipológiai és genetikai nézőpontból, az irányzatok és a módszerek irodalmi kapcsolatainak a vizsgálatára történeti és elméleti szempontból egyaránt. (vö. GUILLÉN 1993.) A befogadó szempontjából pedig az intertextualitás strukturálisan az interszubjektivitáshoz hasonló, ugyanis láthatóvá teszi az elbeszélés és a reprezentáció folyamatait, és a szövegek közötti különbségek játéka a társadalmi értékek kritikájaként is működik. (STEPHENS 1992. 6.)

Az intertextualitás vagy transztextualitás jelenségét sokan sokféle értelemben és kontextusban írták le. Az egyik összefoglalás szerint egy A szöveg jelenléte egy B szövegben, és például az A szöveg tekinthető intertextusnak, ha azt hangsúlyozzuk, hogy a pretextus, vagyis az előszöveg egy későbbi szövegbe van ágyazva. A szövegek közötti kapcsolatokról több kritikus is azt állította (például Kristeva, a fogalom megalkotója, valamint Barthes, Derrida, Sollers, Riffaterre), hogy minden szöveg természeténél fogva intertextuális, míg mások az intertextualitást az azonosítható

(Genette) és a nyomon követhető (Doležel) szövegekre korlátozzák.<sup>65</sup> Az intertextualitáshoz való különféle viszonyulást jelzi az is, hogy a strukturalisták a jelentés meghatározására és megkötésére használják, míg a posztstrukturalisták a jelentés fogalmát kérdőjelezzik meg az intertextualitás fogalmával. (ALLEN 2000. 4.) Laurent Jenny pedig az intertextualitást olyan olvasásmódként értelmezte, amely lerombolja a szöveg linearitását, a szöveg ugyanis elágazási pontokkal rendelkezik, amelyek a szöveg szemantikai terét kitágítják. Minden ilyen intertextuális utalás felkínálja az elemző számára az alternatívát, hogy tovább olvasson, vagy a forrásszöveghez forduljon, és ez a két folyamat egymással párhuzamosan folyik az intertextuális olvasásban. (JENNY 1982. 44-45.) A drámai szereplő intertextuális beágyazottságát Jákfalvi Magdolna hasonlóképpen értelmezi: „A perszonázs intertextualizálása mindenképpen megszünteti a cselekmény linearitását, az ebből fakadó értelmezési egységeket (mint az idő és a tér kapcsolódása a történethez) és a perszonázs köré idézett közeget konstruál”. (JÁKFALVI 2001. 149.)

Gérard Genette transztextualitásról szóló strukturalista elmélete a szövegek közötti kapcsolatok bemutatásának egyik legalkalmasabb módszere, ezért az alábbiakban részben az általa használt fogalmak meghatározása következik.

Genette transztextualitásnak nevezte azt, amit Julia Kristeva intertextualitásként ír le, a intertextualitást pedig Genette szűkebb fogalomként határozta meg: „a transztextualitás a szöveg textuális transzcendenciája, vagyis [...] mindaz, ami a szöveget nyilvánvaló vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel”, az intertextualitás pedig „két vagy több szöveg együttes jelenlétéből fakadó kapcsolat, azaz egy szövegnek egy másik szövegben való tényleges jelenléte”, ami lehet tartalmi és formai egyezés vagy módosulás. (GENETTE 1996. 82-83.)

A transztextualitás ötféle megnyilvánulását különbözteti meg Genette: az intertextualitást, a paratextust, a metatextualitást, a hipertextualitást és az architextualitást. Ugyanakkor a (kristevai értelemben vett) intertextualitás a szövegek közötti kapcsolatok típusait is meghatározza, így például Lucien Dällenbach rámutatott az általános intertextualitásra (a különböző szerzők szövegei közti intertextuális kapcsolatok) és a korlátozott intertextualitásra (ugyanannak a szerzőnek a szövegei közötti intertextualitás) melletti autarchikus intertextualitásra (egyetlen szövegen belüli

---

<sup>65</sup> MORARU, Christian: Intertextuality (HERMAN-JAHN-RYAN 2005. 256-260.)

intertextuális kapcsolat) jelenségére is, amelyet Genette alapján autotextualitásnak nevezett el. (DÄLLENBACH 1996. 51-52.)

Az elemzések elsősorban Weöres Sándor színjatekainak általános transztextualitását vizsgálják, de a korlátozott transztextualitásra is több példa található az életműben, így azokra is ki fogok térni.

### **Paratextus**

A paratextus Genette meghatározásában „a tulajdonképpeni szöveg [...] és cím, alcím, belső címek; előszók, utószók, bevezetők, előljáró beszédek stb.; lapszéli, lapalji, hátsó jegyzetek; mottók; illusztrációk; mellékelt szórólap, címszalag, borító és számos más járulékos jel, saját kezűleg vagy mások által bejegyezve, amelyek a szövegnek egy (változó) környezetet teremtenek, sőt, olykor kommentárt is. [...] a mű pragmatikai dimenziójának a helye.” (GENETTE 1996. 84.) A szöveghez tartozó peritextus (cím, fejezetcím, előszó, jegyzet stb.) mellett az epitextus, vagyis a szövegen kívüli, de ahhoz kapcsolódó szerzői interjúk és nyilvános kijelentések is a paratextushoz tartoznak. (ALLEN 2000. 103.)

A drámai szövegben a paratextus a másodlagos szövegnek is nevezett szövegtípust jelenti a főszöveggel, vagyis a dialógusokkal ellentétben. A fentiek mellett a szereplők felsorolása, a téridőbeli színpadi utalások, a díszlet leírása, a színészi játékra vonatkozó didaszkáliák (kinezika, proxemika, akusztikai megoldások, lelki állapotok leírása) is idetartozik. (PAVIS 2005. 323.; BÉCSY 1988. 25.) A felvonás- és jelenetbeosztás is ide sorolható: létezik egy szinten strukturált darab, amely csak jelenetekre osztott, és két szinten strukturált darab, amely jelenetekre és felvonásokra tagolódik.

Patrice Pavis megjegyzi, hogy nemcsak a paratextus, hanem a főszöveg is tartalmazhat olyan információkat, amelyek a díszletre és a gesztusokra utalnak, bár ezek státusa nem azonos a paratextuséval. A színpadi utasításokról pedig azt állítja, hogy azok „átmenetet képeznek a szöveg és a színpad, a dramaturgia és az adott kor szociális világlátása között”. (PAVIS 2005. 415-416.)

Weöres Sándor nemcsak a versciklusai elé írt mottókat, hanem több színdarabjához is, amelyek a mottóként idézett szövegekhez is kapcsolják a drámáit. Egyes előadásokhoz, mint például *A kétfejű fenevad*hoz rendezői kérésre írt olyan verseket a darab bevezetéseként, amelyek az eredeti szövegben nem szerepeltek, emellett az előadásokhoz készült műsorfüzetek is tartalmaznak információkat a darabról.

## **Metatextualitás**

A metatextualitás „az általában 'kommentárnak' nevezett kapcsolat, amely egy szöveget ahhoz a másik szöveghez köt, amelyről beszél, de amelyet nem feltétlenül idéz, sőt, végső soron akár meg sem nevez.” (GENETTE 1996. 85.)

## **Hipertextualitás**

A hipertextualitás „olyan kapcsolat, amely egy B szöveget (hypertextus) egy korábbi A szöveghez fűz (hypotextus), melyre nem kommentárként fonódik rá.” (GENETTE 1996. 86.) Az idevonatkozó műfajok közé sorolta a pastiche-t, a travesztiát, a paródiát és a karikatúrát. A hypotextus fogalom megfelelője pedig több kritikusnál is az intertextus terminus, vagyis olyan szöveg, amely egy másik szöveg számára a jelhasználat legfőbb forrása. (ALLEN 2000. 108.)

## **Architextualitás**

Az architextualitás „teljesen néma kapcsolat, amely legfeljebb egy tisztán rendszerbéli hovatartozásra utaló paratextuális jelzést ad (címbelit, mint Költemények, Esszék, illetve legtöbbször cím alattit: Regény, Elbeszélés, Versek stb. megjelölés)” (GENETTE 1996. 85.) Az architextualitás abban különbözik a hipotextualitástól, hogy míg az utóbbi egy bizonyos szöveg utánzására épül, addig az architextualitás műfaji modellek, szövegtípusok és írásformák imitálásával él.<sup>66</sup> (ALLEN 2000. 108.)

Az irodalmi szövegeknek az a tulajdonsága, hogy kapcsolatban állnak más szövegekkel, az azokhoz való viszonyban léteznek, a szövegeket hozzáfűzi különféle műfajokhoz is, akár egyszerre többfélehez is, és műfaji hálók révén a mű kapcsolatot létesít az irodalom egészével. Ilyenkor a többféle műfaj szabályrendszere hoz létre egy művet, de maga a mű is átalakítja a műfaji szabályrendszert, tehát a műfajok határai képlékenyek. (TODOROV 2002. 10-11.)

Az intertextualitás ezért az irodalmi kánontól is függ, és attól is, hogy a néző vagy olvasó mennyiben vesz részt az eredetivel való hasonlóság és az attól eltérés játékában. Aki Weöres Sándor drámáit olvassa, bizonyos színdarabok esetében számításba kell vennie a felhasznált műfajtypusokat, amelyek a kultúrákon és történelmi korokon is átívelnek. (SANDERS 2006. 18-19, 63-64.) A műfaji elvárások és a drámaformára

---

<sup>66</sup> MARTINEZ, Matias: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis (ARNOLD-DETERING 2003. 443.)

érvényes előismeretek ugyanis jelentős szerepet töltenek be a drámai alak megjósolhatóságában, és megkönnyítik a befogadást, de a várakozással szembemenő szerkesztésnek is jelentősége lehet. (PFISTER 1997. 69.) Az összehasonlító elemzésekben az irodalmi irányzatok szerveződésének megértéséhez szükséges a tipológia, mivel a formális kritérium segít egy önálló szöveget összevetni a szövegek egy csoportjával, amelyhez az tartozni látszik. (BAL 1985. 46, 84.) A szövegek csoportosítását az irodalomtörténet egyrészt belső összefüggések mentén, vagyis műfaji, formai és műnemi kategóriák alapján végzi el, másrészt külső összefüggések szerint olyan írások gyűjteményeként is vizsgálja, amelyek a történelemhez események sorozataként viszonyulnak.<sup>67</sup> A történeti és a szisztematikus műfajfogalmak alapján<sup>68</sup> azért is tanácsos elvégezni az összehasonlítást, mert „a hagyományos dramatikus szöveg kódolt formában tartalmazza minden korszak konvencionális teatralitásának elemeit”. (JÁKFALVI 2001. 121.;)

Weöres Sándor némelyik drámája (mint például *A kétfejű fenevad*) referenciális kapcsolatban áll történelmi eseményekkel is, ezért a történelmi események és az irodalmi szöveg intertextuális kapcsolatának lehetőségéről is fontos szót ejteni. E probléma kapcsán Hayden White történetfilozófus azt állapította meg, hogy a történész munkája cselekményesítés, s az irodalmi szövegekben és a mítoszokban a történeti munkákhoz hasonló cselekménystruktúrák működnek, vagyis a történelmi narratíva szintén nyelvi fikció: „Tisztán formai oldalról nézve a történelmi narratíva nemcsak a benne közölt események *reprodukciója*, hanem *szimbólumok komplex rendszere*, amely irányt mutat nekünk, hogy megtaláljuk az események szerkezetének az irodalmi hagyományban rejlő *ikonját*. [...] A történelmi narratíva így tehát közvetít a benne leírt események és a kultúránkban az ismeretlen események és helyzetek jelentéssel való felruházására hagyományosan alkalmazott általános előtti cselekményszerkezetek között”. (WHITE 1997. 72, 82.) Az „általános előtti cselekményszerkezetek”, vagyis az archetipikus sémák fogalmát az archetípuskritika legismertebb képviselőjétől, Northrop Frye-től kölcsönözte: „A történelmi események, ha egy történet lehetséges elemeiként fogjuk fel őket, értéksemlegesek. Az, hogy végül – Frye kategóriáival élve – egy tragikus, komikus, romantikus vagy ironikus történetben találják meg a helyüket, a

---

<sup>67</sup> PATTERSON, Lee: Literary History (LENTRICCHIA–MCLAUGHLIN 1995. 250.)

<sup>68</sup> MÜLLER-DYES, Klaus: Gattungsfragen (ARNOLD-DETERING 2003. 326.)

történész elhatározásától függ, aki eldönti, hogy melyik cselekményszerkezet vagy műthosz követelményeinek megfelelő konfigurációt adja nekik.” (WHITE 1997. 74-75.)

Weöres Sándor egyfelől törekedett a különféle lírai és drámai műfajok alapos megismerésére, másfelől a műfajok határait a vers- és drámakísérleteivel folyton áthágta, amelynek példája egyik legjelentősebb írása, a sokféle irodalmi műfajt (köztük egy drámát is) ötvöző *Psyché* (1972), amely a tizenkilencedik század első felének irodalomtörténeti korszakát is újrafogalmazta. Az irodalmi kánonhoz való viszonyát jól jellemzi a *Három veréb hat szemmel* (1977) című gyűjteménye is, amelybe az irodalomtörténet elfeledett költőinek és költőnőinek írásait beemelte, és elsősorban a furcsa és rendhagyó témájú vagy műfajú verseket válogatta be az antológiába. A színháztékai között szintén többféle drámai műfaj szerepel, amelyeknek az elemzéseket érintő tulajdonságait az egyes szövegek értelmezésekor részletezem majd.

## 2.4 Textualitás és muzikalitás

Weöres Sándor költészetének egyik legfőbb jellemzője az erőteljes akusztikai hatás: Schein Gábor szerint verseiben a nyelv zeneisége „megelőzi a gondolatilag megragadható tartalmakat”. (SCHEIN 2001. 5.) Petőcz András szerint pedig „a nyelv anyagszerűségének és tisztán művészi alakíthatóságának” olyan magas színvonalú megnyilvánulására, mint Weöres Sándor lírájában, nem volt példa korábban a magyar költészetben. (PETŐCZ 1990. 164.) Amellett, hogy a – modernista költőkhöz és írókhoz hasonlóan – a zeneiséggel élt a lírai műfajokban a hangok és a ritmus változatos variálásával, a polifonikus és kontrapunktikus szerkesztéssel, a témák és variációk kialakításával, valamint a tematikus zenei utalásokkal és a verscímekkel, több színpadi előadás címében vagy szövegében is utalt a színdarabok egészének vagy részleteinek megzenésítésére. S bár a dolgozat nem a zene és a színpadi darabok közötti összefüggéseket vizsgálja, a szövegek elemzésekor azért nem lehet eltekinteni a megzenésítési tervek és a szövegek kapcsolatának megemléztetésétől, mert a zene a szövegek jelentését módosítja és a színdarabok felépítését befolyásolja.

Pethő Ildikó feltételezi, hogy egyedülálló, amint Weöres Sándor a költészetében a zene és a líra fejlődéstörténetének szakaszait végigjárja „a primitív énektől, az értelmetlen hangoktól, soroktól kezdve az ismételt sorokon, egységeken, a versszakokon keresztül a szakaszokból épülő hosszabb versekig és ezeknek nagyobb

egységekbe, ciklusokba történő rendezéséig.” Emellett arról is említést tesz, hogy Weöres Sándor költészetében nem, vagy nem csak önmagukban hordoznak jelentést a verssorok, hanem a zeneművekhez hasonlóan a szövegrészeknek a versegészben elfoglalt helye és betöltött szerepe, illetve az egyes szövegrészek egymásra vonatkoztatása határozzák meg a szöveg jelentését. Pethő Ildikó szerint a Weöres-versekben a műfaji és szerkezeti szempontú zenei átvételek – Szilágyi Ákos véleményével ellentétben – nem csupán formai díszítmények, hanem a fogalmi jelentésréteget gazdagító szövegszervező elvek. A Weöres Sándor teljes életművére kiterjedő zenei elvet pedig elsősorban a variáció különböző típusaiban látja. (PETHŐ 2004. 10, 18, 19, 135.) Schein Gábor úgy véli, hogy Weöres Sándor a mítoszok szemléletmódját olyan elemi szerkezetek megismétlésében bontja ki a lírájában, amelyek ellentétek és paradoxonok sorozataként épülnek fel, és ezek zenei szerkezetűek. (SCHEIN 2001. 131.)

Ha áttekintjük, hogy Weöres Sándor milyen műfaji meghatározásokkal illetve színjátékait és drámaterveit, akkor több esetben is zenei műfajjal találkozunk. A *Théseus* például operatörredék, a *Theomachia* pedig oratórium-dráma, amelyet egy Kodály Zoltánnak írt levele tanúsága szerint is megzenésíthetőnek tartott: „Írtam egy görögös drámát; kérem Mestert fogadja szívesen. [...] Ha esetleg Mester operaszövegkönyvként használhatná a munkámat, erről is értesítést kérnék; s hogy ez esetben milyen átalakítást végezzek a szövegen.”<sup>69</sup> *Endymion* című darabját színműként és pásztorjátékként határozta meg, és ennek lehetséges megzenésítéséről Kodály Zoltánnak megírta, hogy a három képből álló darab első képe a balett, a második a szimfónia, a harmadik pedig az opera műfajához hasonló.<sup>70</sup> A *Holdbeli csónakos* a kalandos játék műfaji megjelölést adta, de leírta, hogy szövege Maros Rudolf zenés színdarabjához készült, később pedig, 1971-ben Ránki György operát komponált belőle.<sup>71</sup> A *Tyunkankuru* és *A csendháborító* című darabokat szintén zenés színpadra, daljátéknak szánta, és mindezek mellett a *Csalóka Péter*, az *Ilók és Mihók* valamint a *Rapsóné* is tartalmaz olyan szövegrészleteket, versbetéteket, amelyeket megzenésítésre, éneklésre szánt, mivel ezek rendszerint dramaturgiaiailag kiemelkedő jelentőségű mozzanatokot hordoznak. Az említett színdarabokon kívül egy kórusrészletet is írt egy operához

<sup>69</sup> Weöres Sándor levele Kodály Zoltánhoz. 1940. május 11. (WEÖRES 1998. 2/20.)

<sup>70</sup> Weöres Sándor levele Kodály Zoltánhoz. 1943. szeptember 17. (WEÖRES 1998. 2/29.)

<sup>71</sup> Weöres Sándor – a színpadi szerző. Ferenczy Erika beszélgetése (DOMOKOS 1993. 116.)

*Krajdú* (kórus egy soha-el-nem-készülő operából) címmel. (WEÖRES 1992. 98-101.; WEÖRES 1998. I/318-321.)

A nem zenei műfajok élhetnek úgy a zene eszközeivel, mint a *Rongyszőnyeg* és a *Magyar etüdök* verseinek változatos ritmusú, szótagszámú és verselésű sorai, ütemei és versformái, amelyek páratlan verstechnikai tudásról és leleményességről árulkodnak, és nemcsak a versformák lehetőségének a tárházát jelentik ezek a ciklusok, hanem a magyaros verselés és a ritmus továbbfejlesztésének távlataiba is betekintést nyújtanak. (KENYERES 1983. 160-207.)

Weöres Sándor azzal is kísérletezett, hogy az idegen nyelvek zenéjét, formai-szerkezeti sajátosságait megragadja és megszólaltassa magyar nyelvű versekben (ennek példája a *Kínai templom* című verse, vagy a szanszkrit költő, Dzsajadéva *Gíta Govindájának* a fordítása).

Zenei tárgyú tematikus allúziók is kerülhetnek a szövegekbe, de zenei tárgyú címadás is tematizálhatja a zenei verseket, mint például az alábbi Weöres Sándor-versek címei: *Szonatina*, *Antik szonáta*, *Fughetta*, *Hegedű partita*, *Kantáta*, *Canzone*, *Madrigál*, *Négy korál*, *Toccata*, *Rondo*, *Bartók suite*, *Bolero*, *Pavane*, *Rumba*, *Rock and Roll* és *Dzsessz*. Ezek közt több olyan vers is szerepel, amely valamilyen zenei formára vagy kompozícióra utal, és ez az egyes zeneműfajokra jellemző formai analógia a legerősebb zenei hatást kelti. (WOLF 2005. 324-328.) Weöres Sándor például a szvit műfajáról ezt írta Babits Mihálynak: „Zenei műfajokat próbálok behozni a költészetbe, a »szvit«-et már meg is valósítottam gyakorlatilag, annyiban különbözik a ciklustól, hogy míg egyfelől minden része önálló vers, másfelől mégis mindegyik része az előttelezőnek értelmi továbbfejlesztése”.<sup>72</sup> A szimfóniáról pedig ezt a tervet írta le: „A »szimfónia« elméletével is kész vagyok: az első részben fölvetek egy téma-, kép- és ritmuscsoportot és ezt még két avagy három részen keresztül variálom, mindig más és más hangulatba mártva az első szakasz anyagát.” Tizenkét szimfóniájában, többnyire korábban írt versek szimfóniává szervezésével ezt is megvalósította. A változatosságot jelzi, hogy például zenei rondó formában (*Valse triste*), és néger spirituálé mintájára (*A kő és az ember*) is írt verset.

A bábjátékokban és a daljátékokban a színpadi kísérőzene illusztrálhatja a drámai szituációt, ahhoz illő hangulatot teremthet zenei aláfestésként, de szerepe lehet a színdarab egybefogásában és tagolásában, a színdarab ritmusát meghatározó alapstruktúrává is válhat. A szöveg vagy a színpadi cselekmény többször is



megszakadhat, a zene azonban összekötheti az egymástól elkülönülő részeket, így érzékelteti az események folyamatosságát, és kiemeli a hangsúlyos pillanatokat. Az is előfordulhat, hogy a szöveget a zene ellenpontozza, vagyis ironikusan kiemeli a szöveg vagy a színpadi események egy-egy részletét. Zenei vezérmotívum ismétlésével várakozást keltő dallam vagy refrén jelezheti a tematikus előrehaladást vagy a dramaturgiai fokozást. (PAVIS 2005. 232-233.)

A töredékes operalibrettó, a *Théseus* esetében azt is figyelembe kell venni, hogy a drámai, a szöveges és a vizuális elemek mellett olyan zenei elképzelés is felvetődhetett az operaszöveg megírásakor, amely zenekarral és énekhangokkal is számolt, ez esetben pedig az a zene központi jelentőségű a szereplők elrendezése, megformálása és a jelentésalkotás terén részben a zenei sűrítésnek köszönhető tömörség miatt. A zene mindemellett az operalibrettó cselekményét alátámaszthatja, de ellent is mondhat annak.<sup>73</sup>

A zenei műfajok tulajdonságainak lehetséges kapcsolatát a szöveggel Weöres Sándor színjátékszövegei közül különösen az operatöredék, az oratóriumdráma és a balett–szimfónia–opera hármában, vagyis az *Endymion* szövegében fogom vizsgálni, valamint a bábjátékokban kiemelt zenés versek esetében.

---

<sup>72</sup> Weöres Sándor levele Babits Mihálynak 1933. február 8. (WEÖRES 1998. 2/190.)

<sup>73</sup> HUTCHEON, Linda és Michael: Opera (HERMAN-JAHN-RYAN 2005. 408.)

### 3. A görög-római mitológia vagy dráma hatására írott színpadi darabok

A modern színház drámaírói és rendezői közül sokan fordultak a görög darabokhoz, így Antonin Artaud a kegyetlen színház reformjához látott az ókori darabokban tájékozódási mintát, de Hugo von Hofmannsthal, Eugene O'Neill, Jean Giraudoux, Jean Anouilh, André Gide, Jean-Paul Sartre és Heiner Müller drámáinak forrásai között szintén szerepeltek az ókori görög drámák és mítoszok alakjai és témái. (SIMHANDL 1998. 15.)

Ebben a fejezetben több tragédia elemzése is szerepel, amely megkülönböztethető a komédiától tematikusan (az egyik monumentális, a másik átlagos, hétköznapi), a befejezés alapján (katasztrófa és boldog vég), a szereplők alapján (különlegesek és hétköznapiak), a darab teljes hangulata alapján (komoly és humoros), valamint a főszereplők szerepei, a cselekményszerkezetek, a hozzájuk rendelt pragmatikus funkciók alapján.<sup>74</sup> (SOMMER 2005. 120-121.) A *Theomachiát* Weöres Sándor drámai költeményként és oratóriumdrámaként jelölte meg, és beleszötte egy ironikus trilógiába, amelyben a Nárцisz című tragédia is szerepel, Ungvárnémeti Tóth László színdarabja.

#### Théseus (1928)

Az 1928-ban keletkezett *Théseus* című operalibrettó első ízben 2005-ben jelent meg a *Színjátékok* című kötet második, kibővített kiadásában, vagyis Weöres Sándor maga ezt a szöveget nem publikálta. Steinert Ágota abban a kézírásos füzetben találta meg a szöveget, amelyben Weöres Sándor fiatalkori zsenéi is szerepeltek. Bár a szöveg feltehetően töredék, azért érdemes mégis megvizsgálni Weöres Sándor feltehetően első drámaszövegét, mert a görög mitológiai tárgyú, klasszikus zenéhez elképzelt szöveg összehasonlítható a későbbi, publikálásra szánt színpadi darabjaival.

A dráma szövege egy szinten strukturált, három jelenetből épül fel, de nem zárható ki, hogy egy két szinten strukturált, hosszabb szöveg részeként gondolta el a szerző. Az elejéről hiányzik a szereplők listája, ám több helyen részletes szerzői utasítás található.

Thészeusz (vagy a Weöres Sándor által használt írásmód szerint 'Théseus') mítosza egy valóban – az ókori hagyomány szerint a Kr. e. tizenharmadik században – élt uralkodó élettörténetéből alakult ki, és Thészeusz e mítoszok alapján Athén egyik legjelentősebb héroszává vált, akinek történetét a Kr. e. ötödik században Szophoklész

---

<sup>74</sup> SOMMER, Roy: Drama and Narrative (HERMAN-JAHN-RYAN 2005. 120-121.)

és Euripidész színdarabokban, Bakchilidész pedig versekben ábrázolta. (WALKER 1995. vii, 9.; TOKAREV 1988. 1/766.) Az operalibrettó azt a mítoszt dolgozza fel, amelyhez Weöres Sándor későbbi, *Minotauros* (1956) című verse is kapcsolódik, és amelynek a krétai Minótauros-mondakör az előzménye. E szerint Athénnek minden évben hét ifjút és hét szüzet kellett áldoznia a krétai Minósz király labirintusában élő bikafejű, embertestű szörny, a Minótauros számára, amiért Athén királya, Aigeusz – aki Thészeusz királyfi apja volt – megölte Minósz fiát. Thészeusz az áldozatra szánt fiatalokkal együtt önként utazott a labirintusba a szörny elpusztítására, és a fekete vitorla alatt útnak indult hajón egy fehér vitorlát is magával vitt, hogy a szörny legyőzése után a hazafelé vezető úton azt húzza fel az árbocra, így tudatva már messziről az athéniakkal a jó hírt. Krétán a labirintusban Thészeusz valóban megölte a szörnyet, majd az őt szerető Ariadné segítségével kijutottak onnan mindannyian, ám a hajójukon megfedkezett arról, hogy a fekete zászlót fehérre cserélje, így az apja a tengerbe vetette magát halottnak vélt fia miatt, és megfulladt. (TOKAREV 1988. 1/766-767.)

Weöres Sándor operalibrettójának három jelenete azt a rövid epizódot dolgozza fel, amikor a hét ifjú (a hét szüz nélkül) Piraeusban, az athéni kikötőben elbúcsúzik Athén népétől és a királytól, majd útnak indul a fekete törzsű, fekete vitorlájú halálhajón. Thészeus mitikus alakja nem jelenik meg a három jelenetben. Az utolsó jelenetben 'Aigeus' levelet kap a hírnöktől, melyben 'Thészeus' lírai hangon arról számol be apjának, hogy titokban ő is felszállt a halálhajóra, hogy legyőzze az „ős Athén” zsarnokát, az „örök-éhes” szörnyet. 'Aigeus' a felolvasott levélre a tömeg előtt azt válaszolja, hogy fia halála esetén „utánahal az agg király”, ha azonban a hét ifjú meghal, és 'Thészeus' visszatér, nem tekinti a fiának. (WEÖRES 2005. 466-467.) A harmadik jelenet a tömeg kórusával zárul, amely az ókori görög dithürambosz-kórusokhoz hasonlóan röviden összefoglalja az epikus történetet, és vidáman reménykedve intenek búcsút.

A színdarab szereplői kórusokba rendeződnek: a hét ifjú, az öregek, az ifjak, a leányok és a hajósok alkotnak egy-egy kórust, és ezek a kórusok egyetlen együttes kórusként is megszólalnak. Minden kórus – a hajósok kórusa kivételével – külön-külön búcsúzik el a hét ifjútól, gyászolva őket, és a szerzői utasítás szerint a hét ifjú és a király elkülönül a nagy kórustól, ők sosem énekelnek velük együtt, így mindig meg lehet őket különböztetni a többiektől. Emellett a didaskália szerint a királyt baldachin alatt kell vinni, hogy jelezzék a drámai alakhoz rendelt uralkodói hatalmat. (Uo. 455.) A három

jelenetben mindössze két drámai alak válik ki a kórusból: 'Aigeus' király és a hírnök. Ez a felépítés is követi az ókori görög drámákét, ugyanis Theszpisz a kórusokból először egy, majd később – Arisztotelész szerint – Aiszkülosz egy második, önálló szöveggel rendelkező színészt állított a kórusok mellé, és így kölcsönös, párbeszédes viszony alakult ki a színészek és a kórus között, ami Bécsy Tamás szerint a drámai műnem kialakulásának a feltétele. (ARISZTOTELÉSZ 1997. 31., PÁL 2005. 67.; BÉCSY 1987. 23.) Kezdetben azonban a párbeszéd alárendelt szerepet játszott, és az érzelmek kifejezését illetve az epikus történetmondást szolgálta elsősorban, nem pedig a többi szereplővel való kommunikációt. A *Théseus*ban a sztaszimon, az egy helyben állva énekelt kórusdal dominál, az epeiszodion, a drámai szereplők egymás közti párbeszéde vagy éneke kisebb arányban fordul elő a szövegben. A Theszpisz által megalkotott tragédia szerkezetére is hasonlít a *Théseus* három jelenete: egy baljós eseménnyel indul a történet, amelyet kezdetben csak sejtések valószínűsítene, ám egy hírnök jelentése révén bizonyossá válnak, majd végül a kórus panaszos éneke jelzi, milyen fájdalommal tölti el a hír. (SIMHANDL 1998. 14-16.; SZÉKELY 2005. 58.) Ezzel ellentétben azonban 'Théseus' híre reményt kelt a gyászoló Athén lakóiban, mivel az ókori tragédiák hőseihez hűen 'Théseus' a közösségért készül áldozatot hozni, a szörny megölésével Athén polgárait mentené meg végleg az évenkénti áldozat kötelezettségétől. A dráma közösségi jellegét jelzi az is, hogy a városállam társadalmának sokféle álláspontját a görög drámában a kórus képviselte, ezért a dráma minden polgár életét érintette. (SIMHANDL 1998. 16.) Amennyiben 'Théseus' elpusztítaná a szörnyet, az egy archaikus társadalmi és vallási hagyomány felszámolását, az újjászületést jelentené, csakúgy, mint Weöres Sándor későbbi, *Octopus* című darabjában Szent György sárkányölése, ha teljesíteni tudná küldetését.

'Théseus' leveléből kiderül, hogy halálos küzdelemre készül a szörnnyel, amelyben a hét dalia megmentése az ő halálával járhat együtt. Ez a tragédiának azzal a hatásmechanizmusával függ össze, hogy kétféle világkép, a reverzibilis (ciklikus) és az irreverzibilis (lineáris) világkép feszültségére épül, vagyis arra, hogy az egyén visszafordíthatatlan halála fordíthatja csak vissza a társadalmi rend összeomlását. (BÍRÓ 2004. 62.) Így 'Théseus' lehetséges halála az újabb ifjú áldozatoktól megszabadíthatja Athént, megtörheti Minósz király uralmát, és ez az élet fenntartását biztosítja.

A Thészeusz-mítosznak létezik egy pszichoanalitikus, freudi olvasata is, amely szerint a hős tudat alatt felejté el a vitorlacserét, amivel megöli apját, és ez az értelmezés az elfojtott ödipális vágyát hangsúlyozza. (COUPE 1997. 137-138.)

Weöres Sándor erősen ritmizált, jambikus sorokból álló operalibrettója ismétlésekre és variációkra épül, és az atmoszférateremtéshez hozzájárulnak a görög mitológiai elemek és alakok visszatérő említése is. 'Aigeus' király azonban olyan sorokat is énekel, amelyek a tizenkilencedik századi magyar nemzeti költészetet idézik: „Küzdjetek úgy, mint őseink, / Haljatok bátran, hősileg; / Hazáért haltok hős halált, / Egy nemzet lesz a sírotok!” (458.) A leggyakrabban visszatérő motívum a fekete szín és a halálhajó, amely Weöres Sándor 1929-ben írott, *Fekete malom* című versét is felidézi (ez pedig Babits *Fekete ország* és Ady *A fekete zongora* című verseit), azonban a *Théseusban* a végzetszerű ismétlődés az utolsó jelenet végén az ismétlődés lezárulásának reményévé alakul át.

A *Théseus* arra tett kísérlet is, hogy a huszadik század elején a görög drámaírás antik szabályai szerint megalkosson egy görög drámai művet.

### **Theomachia (1940)**

A *Színjátékok* című kötet 1983-as és 2005-ös kiadása szerint 1938-ban keletkezett a *Theomachia*, azonban Weöres Sándor levelei azt bizonyítják, hogy két évvel később fejezte be a verses drámát. A Fülep Lajosnak 1939. július 18-án írott levelében Weöres Sándor a darab részletes tervéről számol csak be, a belehelyezkedésről egy ősi forma- és stíluskincsbe, és bátorításra várva részleteket közöl a még be nem fejezett szövegből. Kodály Zoltánnak 1940. január 5-én írott levelében pedig arról is írt, hogy a drámát egy tetralógia második részeként képzelte el: „Verses dráma-tetralógiát írok változatos metrumokban. Nincs bennük tér, színhely, idő: személyei teremtetők ős-elvek, kozmikus erők, platonai ideák, mythikus óriások, stb. Már elkezdtem írni a tetralógia második részét, mely Kronos bukásáról szól.” (WEÖRES 1998. 1/426-431.; uo. 2/19.) Ugyanezen a napon Jékely Zoltánnak is hasonlóképpen írt a darabról, és még hozzáteszi, hogy a drámai személyek között a Párkák, Eros, Psyche és Kronos szerepel, és már több mint száz sorral el is készült. (Uo. 2/295.) Egy nappal később Pável Ágostonnak írott levelében erről számolt be: „Most csak röviden írok, mert nagyfene munkába kezdtem: verses drámát írok. Szereplői megszemélyesített őserők: Kronos, Okeanos, Eros, Gaia

stb. Munkám lassan és igen nehezen megy. Ilyen nagyurakat igen nehéz méltóképpen megszólaltatni”. (Uo. 111-112.)

A szöveg minden valószínűség szerint 1940 tavaszán készült el, ugyanis ez év április 27-én keltezett leveleiben Takáts Gyulának egy sorban, Vas Istvánnak pedig részletesebben a már elkészült darabról írt: „Még betegségem előtt bevégeztem egy mitológiai témájú verses drámát. Címe: »A kurétek« (azt hiszem, csak ideiglenes cím). A dráma 900 sor lett. A Kronos-mondát, Zeus születésének mondáját dolgoztam fel benne. Formája, legalább is a külsőségek dolgában, a görög tragédia formáját követi; és ha témája görög-mitológiai is, szelleme, azt hiszem, inkább sumer-babilon. – Most fogom a munkát több példányban legépeltetni.” (Uo. 2/133., 2/63.) Május 11-én írott levelében a Kodály Zoltánnak elküldött darabot lehetséges operalibrettóként ajánlotta, vagyis nem könyvdrámának szánta, és a megzenésítését is lehetségesnek tartotta: „Írtam egy görögös drámát; kérem Mestert, fogadja szívesen. Ha nem terhelem vele, kérném, tudassa velem a drámámról való véleményét. [...] Ha esetleg Mester operaszöveggönyvként használhatná a munkámat, erről is értesítést kérnék; s hogy ez esetben milyen átalakítást végezzek a szövegen.” (Uo. 2/20.) Június 4-én keltezett levelében Várkonyi Nándornak megírta, hogy több olvasóhoz is eljuttatta a szöveget: „A Kronos-tragédiámmal kapcsolatban nincs semmi ujság. Elküldtem Babitsnak, Kodálynak, Révay Józsefnek, közülük csak Révay válaszolt, annyit, hogy majd egyszer elolvassa. De nem is csodálkozom, ha a mai zürzavaros világban nincs kedvük görögös drámát olvasni.” (Uo. 1/520-521.)

A következő évben, 1941 márciusában a darab címéről levelezett Várkonyi Nándorral, akit megkért, hogy döntsön ő a végleges címről: „Drámámnak címet, ha jobbat nem találnál, a következőkből válassz: »Theomachia«, »A kúreszek«, »Opus cosmicum«, »A kődobók«, »Dühöngő Kronos«, »Zeus gyermekkora«”. (Uo. 1/532.) Ebben az évben ugyanis az újonnan indult *Sorsunk*-folyóirat legelső számának megjelentetésére készültek, és ebben a lapszámban adták ki a *Theomachiát* első alkalommal, majd még ez évben önálló füzetként is publikálták a „Babits Mihálynak tanítványi hálával” ajánlott darabot. A lap szerkesztője Várkonyi Nándor volt, Weöres Sándor pedig – Lovász Pál és Makay Gusztáv mellett – a lap társszerkesztője. A kedvezően fogadott folyóirat következő lapszámainak tervezése mellett az első szám

paródiáját is elkészítették *Borsunk* címmel, és ebben megjelent a „Piroes Nándor” által írt „mithológiai ribillió”, a *Theomaffia* című paródia is.<sup>75</sup>

A darabot először 1970-ben a Szkéné Színházban állította színpadra Keleti István, majd több mint harminc évvel később, 2003-ban a Bárka Színházban kezdték el játszani.

A görög 'theomachia' szó azt jelenti, hogy 'istenek harca'. 1942-ben egy másik görög nevet említ Weöres Sándor a levelezésében, a 'kosmogeneia' szót, amely a világegyetem keletkezését jelenti. Ezzel a címmel tervezett egy újabb drámai szöveget, amelyet a *Theomachia* elé szánt, és az elképzelt tetralógia első részét alkotta volna. (WEÖRES 1998. 1/435.)

A teogonikus mítoszokra épülő szöveg nincs sem jelenetekre, sem felvonásokra osztva, szerzői utasítások sem szerepelnek benne, csak a szereplők névsora van feltüntetve. A szöveg mégis tagolt, ugyanis a karnak a megszólalásai választják el egymástól a dialógusokat, amelyekben minden esetben mindössze két drámai alak vesz részt, ezeket olykor az állatokból emberré váló kúreszek kórusának megszólalásai szakítják csak meg.

A *Theomachia* mottója Percy Bysshe Shelley *A megszabadított Prometheus* (*Prometheus Unbound*) című lírai drámájának rövid részlete angol és magyar nyelven, amely a mindenk fölött uralkodó monarchára vonatkozik, akinek azonban egy valami fölött nincsen hatalma. A *Theomachiában* ez a főistenre, 'Kronosra' értendő, akinek hatalmán túltesz a sors, a három alakban létező, de egylényegű Moira. Shelley négy felvonásos drámai költeménye 1961-ben Weöres Sándor fordításában is megjelent.

A romantika korában a szerzők legnagyobb elődeikkel versenyeztek a merész hosszúversek formájában a legigényesebb műfajokban, így Shelley a görög drámával kelt versenyre.<sup>76</sup> (ABRAMS 1999. 179.) Létezik olyan feltételezés, hogy Aiszkülosz trilógiát írt Prométheuszról, amelyből csak a középső, *A leláncolt Prométheusz* maradt fenn, a harmadik darabnak pedig a mitológiai tartalma ismert, amelyet Shelley darabjához felhasznált, de a lehetséges trilógia létezésére nincsen bizonyíték. (PÁL 2005. 67, 567.) Shelley verses allegorikus drámájában többféle mitikus történetet

---

<sup>75</sup> Tüskés Tibor: Weöres és a *Sorsunk* (DOMOKOS 1990. 178, 182.)

<sup>76</sup> „Also, Romantic writers once more entered into competition with their greatest predecessors in audacious long poems in the most exacting genres: Wordsworth's *Prelude* (a re-rendering, at epic length and in the form of a spiritual autobiography, of central themes of John Milton's *Paradise Lost*); Blake's

szinkretizált, drámai alakjai pedig olyan absztrakciók, spirituális erők, akik egy egyetemes erkölcsi problémának, a jó és a rossz konfliktusának a részesei. A főszereplő a sziklához láncolt Prométheusz, akinek a legnagyobb gyötrelmet saját látomásai és gondolatai okozzák. Gondolataiban az őt megbüntető főistennel, az egyetemes zsarnokságot jelképező Jupiterrel küzd meg, azonban Prométheuszban a bölcs belátás és a passzív ellenállás kerekedik felül, és megvárja, míg Jupitert eléri a végzete. A káosz erőit másfelől Jupiter szerelme, 'Asia', az égi szerelem illetve szeretet szelleme győzi le, a társadalmat és a világot ez a szellem menti meg, ez hozhatja el a megváltást. (SCUDDER 1892. ix-lvii.) Shelleyre hatással volt Platón, akinek a gondolkodásában szintén nem választható el egymástól a politika, a filozófia és az erkölcs, akár *A megszabadított Prométheuszban*. Az emberiség történelmének a látomásai alapján Prométheusz felismeri lázadásának hiábavalóságát, megbocsát Jupiternek, és meglazulnak a láncok a világegyetemen, helyreáll a rend Prométheusz gondolataiban, és a szeretet köti össze a világmindenség elemeit is. (PÁL 2005. 567-568.) Ehhez hasonlóan a *Theomachia* szintén több mítosz alapján keletkezett átírat, mint ahogy a görög drámák is mindig átírták a már ismert mítoszokat, és a nézők mindig egy új mítoszváltozatra számítottak az előadás során.<sup>77</sup> (SOMMERSTEIN 2002. 16.) A *Theomachia* szereplői szintén allegorikus alakok, kozmikus őselvek, így a kozmikus helyszín és a mitikus idő az emberi lélek és elme időtlen helyét határozza meg allegorikusan. A zsarnok főistent, Krónoszt szintúgy eléri végzete a három-egy Moirának köszönhetően, aki ugyanakkor a szerelem, Erósz irányítója is, és Shelley-darabjához hasonlóan Erósz szintén központi szerepet tölt be a konfliktus, az ellentétes erők harcának feloldásában Weöres Sándor verses drámájában.

A *Theomachiát* a szerző az ekkor már nagy beteg Babits Mihálynak ajánlotta, akinek antik tárgyú írásai hatással voltak Weöres Sándorra is, mivel részben az ő írásaiban látta, hogy miképpen lehet modern tartalommal megtölteni a görög formát. E szövegeket a görög mellett az angol irodalom formálta – akár a *Theomachiát* –, így például Charles Swinburne írásai a *Laodameia* (1910) című drámai költeményére és *A Danaidák* (1910) című versére hatással voltak. (BABITS 1993. 23-24.)

---

visionary and prophetic epics; Shelley's *Prometheus Unbound* (emulating Greek drama); Keats' Miltonic epic *Hyperion*; and Byron's ironic conspectus of modern European civilization, *Don Juan*."

<sup>77</sup> „There was no such thing as 'the myth' in the sense of a fixed canonical story; there were only variant versions of it, and all the audience knew for certain was that the variant they were going to see would in at least some ways be entirely new."



Kenyeres Zoltán a *Theomachiát* a hosszúversek vagy hosszúénekek közé sorolta részben Bori Imre meghatározása alapján. Ez a műfaj elsősorban lírai, de drámai és epikus elemeket magába olvasztó forma volt a modern költészetben, amely a személyes élmények megrajzolásán túlhaladva a közös emberi, a társadalmi létszféra megismerésére szolgál. (KENYERES 1983. 134.)

Weöres Sándor drámai költeményként is utalt a *Theomachiára*, és ez a műfaja Shelley *A megszabadított Prometheus* (1820) című darabjának is, de a tizenkilencedik században, amikor a klasszikus tragédia felbomlott, több jelentős drámai költemény is keletkezett: Byron *Manfredja* (1816), Goethe *Faustja* (1831), Ibsen *Peer Gyntje* (1861) és Madáchtól *Az ember tragédiája* (1867) is ebbe a műfajba tartozik. A *Theomachia* szintén magán hordozza a műforma jellemzőit.

A műfaj a klasszikus tragédia rokona, és gyakran kétszintes drámaként az emberi világot az isteni szféra határozza meg, s a történet középpontjában alapvető történelem- és létfilozófiai eszmék állnak. Ezek kifejezésére mitikus és vallási szellemlényeket szerepeltetnek drámai alakokként, így többnyire olvasásra, és nem előadásra készülnek. A költőiség és a drámaiság, vagyis a gondolati és a cselekményes jelleg általában egyenrangú a drámai költeményben, de a líraiság dominánsabbá is válhat. (BÁRDOS 1999. 95.) Poszler György leírja, hogy a műfaj a német, az angol és a francia romantikához kötődik filozófia- és stílustörténeti szempontból, és meghatározza az átfogó humanitásgondolat, az egyetemes totalitás történetiségének az eszméje, a teleologikus történelemszemlélet, a természet és a társadalom egységének a látomása, az emberiség fejlődésében és az evolúcióban való hit és a lázadás a hős körül teremtett határok ellen. Ezt a metafizikus tragédia az emberi és a történelmi lét- és sorsparadigmát átfogó, példázatszerű történeteken keresztül fejt ki, ezért a pretextusa gyakran a Biblia, a mítoszok és a folklór valamely története. (POSZLER 1996. 57-60.)

Amint a levelezésből kiderült, Weöres Sándor megzenésített darabként gondolta el a *Theomachiát*, és oratóriumdrámaként is hivatkozott rá. Az oratórium drámai, epikus és kontemplatív elemekkel rendelkezik, ezért a *Theomachia* hatos jambusokban írott lírai szövegével és a drámai költeménnyel műfaji szempontból összekapcsolható.<sup>78</sup> (SADIE 1981. 13/656.) Eredetileg az oratórium vallási, szent tárgyról szóló nagyszabású zenei kompozíció volt, azonban az egyházi, majd később világi szövegek megzenésítését az operával ellentétben nem zenés színházi előadásnak, hanem koncertelőadásnak szánták

---

<sup>78</sup> "An extended musical setting of a sacred text made up of dramatic, narrative and contemplative elements." SMITHER, Howard E.: Oratorio

énekhangokra, kórusra és zenekarra feldolgozva. A *Theomachiában* egymást váltja a hat drámai alak dialógusa és a kórus megszólalása, ami szintén összehangolható az oratórium műfajával. (DAHLHAUS 1995. 3/240.<sup>79</sup>, WOLFF 2006. 1413.)<sup>80</sup>

Mindezek mellett az aischüloszi drámákhoz is hasonlít a *Theomachia* például abban, hogy két-két szereplő dialógusa követi egymást a kórus megszólalásai között, tartalmilag pedig a világegyetem erkölcsi kérdéseit tárgyalja, s a hübrisz és a barbarizmus fölött győz benne a civilizáció. (THORBURN 2005. 18.)

A politeista görög drámákat az istenek és az emberek közötti viszonyokról írták meg, világlátásuk szerint ugyanis az isteni világ a valóság részét képezi, és az istenek alakítják és befolyásolják az emberek sorsát, ezért az ember velük szemben tehetetlen, és az ő nézőpontjából, illetve a görög dráma világképében elhanyagolható a jelentősége annak, hogy az istenek fölött is uralkodik a sors, a Moira. (BÉCSY 1987. 19, 25, 33.) A *Theomachiában* azonban éppen ez okozza a konfliktust. A darab az isteni szféra nézőpontjából láttatja az emberek formálódó világát, nem pedig fordítva, és a konfliktust nem valamely emberi szereplő, hanem a főisten, 'Kronos' elvakult gőgössége, hübrisze okozza, mivel nem hajlandó tudomásul venni, hogy fölötte is uralkodik a sors, a Moira.

Weöres Sándor egy interjúban úgy foglalta össze a *Theomachia* cselekményét, hogy az a trónon ülő főistenek személyének folytonos változásáról szól, és e változás istenei három szinten helyezkednek el: az élettelen természet istene volt 'Uranos' – bár ő csak a szereplők dialógusában fordul elő, valójában nem tartozik a drámai alakok közé –, az élőlények istene lett 'Kronos', Uranos fia, aki ledöntötte apját a trónról, és az emberek istene lett Zeus, 'Kronos' fia – aki szintén nem tartozik a drámai alakok közé, mivel csak a dialógusokban utalnak rá, de nem jelenik meg.<sup>81</sup> Amint a *Théseus* három jelenetében a címszereplő nem jelenik meg közvetlenül, úgy Zeus, a győztes isten sem. A szövegben megemlített isteni és emberi létezők szintén három szinten helyezkednek el: a legfelső szinten a sorsistennők állnak, alattuk az istenek és az istennők univerzuma, legalul pedig az emberek, a kúrészek folyton változó világa található.

---

<sup>79</sup> „Oratorium als musikalische Gattung die zu außerliturgischer und in der Regel nicht-szenischer Aufführung durch mehrere Personen oder Personengruppen bestimmte Vertonung eines geistlichen, seltener weltlichen Textes.”

<sup>80</sup> „Large-scale musical composition on a sacred subject for solo voices, chorus, and orchestra.”

<sup>81</sup> Weöres Sándor és a színház. Gách Marianne beszélgetése Weöres Sándorral (DOMOKOS 1993. 212.)

A darab központi alakja 'Kronos', aki a második görög istennemzedékhez tartozik, a tizenkét titán egyike. Két testvére is a dráma szereplője: felesége, 'Rhea' és 'Okeanos', akik segítenek 'Kronos' végzetének beteljesítésében, vagyis hatalma megdöntésében, és Zeusz új főistenné válásában. Az első istennemzedéket a darabban a titánok anyja, a földistennő Gaia képviseli, akit 'Kronos' éppúgy megfosztott hatalmától, mint az égistent, 'Uranost'. 'Kronos' azért ölte meg apját és gyerekeit, mert félt a jóslat beteljesülésétől, amely szerint legyőzi őt. Az istenek fölötti szintet képviselő Moira nem ölt alakot a szereplők között, láthatatlan erőként működik, azonban segítője, 'Eros' hatalmával győzi le 'Kronos' segítőjét, a szörny 'Typhont', ami végül Zeusz uralmához vezet. Mindez a kart alkotó kúrészek, vagyis az emberek sorsát is meghatározza, akik nem önálló szereplőkként, hanem személytelen és egységes tömegként jelennek meg.

A cselekmény a következőképpen foglalható össze. Bár 'Okeanos' az, aki az első dialógusban a Moira leküzdhetetlen hatalmára emlékezteti 'Kronost', és arra, hogy a tudat nélküli létezést fel fogja váltani az emberi világ, vagyis Zeusz világa, a feldühödött főisten mégis őt kéri meg, hogy újszülött gyermekét, Zeuszt hozza el asszonyától, 'Rheától'. Ám a végzetet ismerő 'Okeanos' rábeszéli 'Rheát', hogy Zeusz helyett egy bepólyázott követ adjon a főistennek. Eközben a Földön a kúrészek kara 'Uranos' örökségét, a szervetlen világot dicsérik, amely mindennek az alapja, és magasztalják 'Kronost', s mindazt, amit ő az alapra épített. Ekkor a kúrészek még öntudatlan lények: „Minden lény örül az életnek, mert nem sejtik leendő pusztulásukat; nincs eszük, mely életörömüket megzavarná.” (WEÖRES 1998. 1/428.) Miután 'Kronos' tudtán kívül a követ nyelte le a fia helyett, továbbra is nyugtalan, 'Rhea' szent násszal csillapítja le. Ezalatt az újszülöttet gondozó kúrészek nagy zajt keltenek, hogy Zeusz sírását elnyomják, apja ne hallja meg. Az addig öntudatlan lényekként ábrázolt kúrészekben „emberi ész és emberi érzelm kezd csillámlani, zürzavaros szenvedés és félelem.” (Uo. 1/430.) A megvakított földanya, Gaia tud unokája születéséről, ám 'Kronos' szándékáról és megtevesztéséről nem, ezért ő fedi fel 'Kronos' előtt, hogy fia él, a kúrészek barlangjában van. A Gaiával folytatott párbeszéd alatt „a kúrészek egyre követelőzőbbek, emberibbek, lázadóbbak.” (Uo. 1/430.) A felismerés után 'Kronos' bosszúként özönvízzel árasztja el a Földet és lakóit, majd a szörnyet, 'Typhont' kéri meg, hogy fiát vigye el hozzá. Moira azonban 'Erost' küldi, hogy Typhont meggyőzze küldetése hiábavalóságáról, és végül az 'Eros' hatalmával megerősített kúrészek meggyengítik, 'Kronos' pedig megsemmisíti a szörnyet, a kúrészek az új törvényt és az új rendet üdvözlnek.

Weöres Sándor érdeklődése a kozmogonikus mítoszok, a világ eredetét elbeszélő és magyarázó történetek iránt nemcsak a *Theomachia* témaválasztásában, hanem például az *Első emberpár*, az *Őskori himnuszok* és *Az özönvíz* című írásaiban is megfigyelhető. (ÚJVÁRI 2004. 64.) A *Theomachia* egyik pretextusa az egymást erőszakkal váltó istenekről szóló mítosz, amely Homérosz kortársának, Hésziodosznak a *Theogoniájában*, az *Istenek születésében* olvasható. Korábban a hettiták epikus költeményei, a Kumarbi-mítoszok is ezt a váltást tárgyalták, a világot szüntelen, erőszakos és teljes hatalomváltások sorozatának tekintették. Hésziodosz írása annyiban tér el a keleti történetektől, hogy abban az egymást váltó istenek apa-fiú kapcsolatban állnak, származási sorban, a genealógia a hatalom folytonosságát biztosítja. Hésziodosz a korábbi istenek durva erőszakánál jobbnak látja Zeusz hatalmát, mert ő az értelmes rendet teremti meg és biztosítja. (PÁL 2005. 31, 58-59.) Ezt a szemléletet a *Theomachia* is átveszi. A *Theogónia* történeteinek átiratai azért reflektálhatnak a mindenkori társadalmi rendre, mert Hésziodosz írása a kozmikus törvény genealógiájaként a mindenkori társadalmi hierarchiát szintén hatékonyan bírálja. (COUPE 1997. 102.) A *Theomachiában* 'Okeanos' az istenek és a világ evolúciójában való hit alapján foglalja össze az istenek harcát:

Ime a Moirák tervét föltárom neked.  
A Moirák által, kikben egy a Van s a Nincs,  
rendeltetett, hogy Van legyen, hogy lét legyen,  
így lett atyánk, Uranos, első létező,  
élettelen fagyok s vak lángok kútfeje.  
S rendeltetett: a létben élet is legyen,  
ezért atyánkat eltiporta gyermeke,  
Kronos, a nagy tenyésztő, élet-ültető.  
S rendeltetett: az élő értelmes legyen,  
Kronost ezért legyűri már új ivadék,  
fiad, ki majd eszes lények fölött ragyog.  
És majd homályba nyomja őt egy mégkülönb,  
így nő a létezés a teljesség felé,  
a Moira tudja csak, mivégre és hova. (WEÖRES 2005. 12.)

A nemzedékek harcának szüzséjét úgy is értelmezik, mint a kozmosz és a káosz küzdelmét, s a káosz gyakran – mint a *Theomachiában* is – az idősebb isten által keltett világméretű özönvízként jelenik meg. (TOKAREV 1988. 1/198.) Hésziodosz szerint a káoszt előidéző Kronosz volt a titánok közt a legfiatalabb és a „legcudarabb”, és ő volt az, aki anyja kérésére egy sarlóval kasztrálta apját, Uranoszt, aki újszülött gyermekeitől – Kronoszhoz hasonlóan – szintén megvált, a föld mélyére rejtette őket.

(HÉSZIODOSZ 2005. 11-12.) Kronosz a hatalmat apja kasztrálásával szerezte meg, és fő attribútuma a sarló lett, a mítoszokban aratóistenségként is utalnak rá. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 299.) A mítosznak ezek a részletei azonban nem szerepelnek a *Theomachiában*, ám a sarlóra utalás található a történet végén. Miután 'Okeanos' titkos összeesküvése lelepleződik, 'Okeanos' a fenyegetőző főistennel tudatja, hogy nincs többé hatalma fölötte: „hatalmad elsorvad, kihül, / ágyékodban nem lüktet forró férfi-kedv.” Azután pedig, hogy a káosz erői vereséget szenvednek, 'Kronos' belátja, hogy a nemzedékek harcának ő lett az újabb áldozata: „már érzem ágyékomban a sarlót!”<sup>82</sup> (WEÖRES 2005. 26, 35.)

Kronosz egyrészt a titánok közé tartozik, akik a természet elemi erőit testesítik meg, és fegyverük a nyers erő, így nem a józanész, a rend és a mértéktartás vezérli őket; Kronoszt a *Theomachiában* is az elbizakodott gőg, a hübrisz jellemzi tettei és szavai alapján: „Hol van korlát énellenem?” (Uo. 9.) Másrészt azonban Kronosz az időt jelképezi, és Kronosz korának nevezik a görög Aranykort. (TOKAREV 1988. 1/198, 769.) Ez a paradoxon a *Theomachiában* is megjelenik, a kúreszek kara így értékeli 'Kronos' korszakát Zeusz megszületése előtt: „Ó boldog, boldog Aranykor! / nem rémít a mulandóság, / mert nincsen eszünk, mi gyötörne: / mért vagyunk, és meddig élünk?” (WEÖRES 2005. 11.) Ebben a szöveggörnyezetben az öntudatlanságot az Aranykor ironikus olvasataként is lehet értelmezni, mivel 'Kronos' uralmát csakis az öntudatlan ember foghatja fel Aranykorként. A drámai alakok közötti legfontosabb viszonyváltozás az, amikor megváltozik a kúreszek 'Kronoshoz' való viszonya a halandóságuk felismerése és az öntudatra ébredésük következtében.<sup>83</sup>

Hésziodosz története szerint Rhea a szülei, az ég és a föld tanácsára bűjtatta el Zeuszt, és Gaia javaslatára nyújtott át férjének egy bepólyált követ helyettesítő áldozatként. (HÉSZIODOSZ 2005. 21-22.) A *Theomachiában* azonban Rheának és Zeusznak a főisten testvére, 'Okeanos' segített, aki a mítoszokban békeszeretetről és

<sup>82</sup> A pszichoanalitikus olvasat Kronosz küzdelmét úgy értékelheti, hogy a szuperegójává vált előbb Uranosz, az apja, majd pedig Zeus, a fia.

<sup>83</sup> Az emberiség történelmének korszakait Weöres Sándor sokféle felosztásban leírta, és ezek egyikét Hamvas Bélának írta meg 1946. november 7-i levelében: „Első: a hyperborea, aranykori, derüsztatikus; jelképe: kő. »Létezem.« Második: a lemuriai (csendes-óceáni lesüllyedt kontinens), ezt a virág-szerűség, vitalitás jellemezte; jelképe: növény. »Létezem, hogy virulhassak.« Harmadik a gondvái érzelm-kultúra; jelképe: állat. »Létezem, hogy örülhessek.« Negyedik: az atlantiszi, intellektuális, meditáló, védikus; jelképe: ember. »Létezem, hogy tudhassak.« Ötödik: az európai, arisztotelikus, individuális, cselekvő; jelképe: manó. »Létezem, hogy alkothassak.« Hatodik lesz: Eldorado, az intuitív korszak, melynek előképe a néger kultúra; jelképe: tündér. »Létezem, hogy szerethessék.« Hetedik és utolsó: az apokaliptikus kor; az ember lerázza a testhez-kötöttség nyűgét; jelképe: angyal. »Létezem, hogy hazatérhessek.« (WEÖRES 1998. 2/453.)

jóságáról híres, és nem vett részt a titánoknak Zeusz ellen vívott harcában. (TOKAREV 1988. 1/731.)

Rhea kíséretét a *Theomachiában* a kúreszek alkotják, akik a mitológiában démonikus lényekként, nem pedig emberekként szerepelnek. (Uo. 1/707.) A *Theomachia* a görög mítoszok átértelmezéseként az öntudatukra ébredő emberek segítségével juttatják hatalomra Zeuszt, aki a primitív vadság helyére a hősiesség és a világmindenség bölcs harmóniáját hozta. (Uo. 1/769.) A szöveg a kúreszek ábrázolására őskori képeket alkalmaz, így megjelennek ősi eszközök, az ősművészet és az őskori állatok is, valamint a kúreszek szájába a legősibb verstípusokat adta a szerző: mágikus ráolvasást, varázsigét, bájoló imádságot ismételnek, Zeusz születése után a neki épülő templom munkálatai során pedig munkadalt énekelnek, amely szintén az egyik legősibb szövegtípus, amely szinkretizálta a szöveget, a dallamot és a táncot. (BÁRDOS 1999. 304-305.; WEÖRES 2005. 15-17, 23.)

A föld mélyére taszított Gaia ábrázolása szintén ősi képvilágot elevenít fel. A mitopoétikus hagyományokban a kozmikus test képe abból az elgondolásból ered, hogy a világmindenség az első ember testrészeiből jött létre, és ez a mikrokozmosz és makrokozmosz közötti összefüggéseket is magyarázza. (TOKAREV 1988. 1/59.) Gaia istennő szenvedő, kozmikus őstestét így mutatja be gazdag, burjánzó képekkel, gondolatritmussal:

„Fagytól repedt eremből tenger hánytorog  
és sajgó csontjaimból tűzhányó fakad  
és ráncos mellemen homokvihar süvölt  
és sorvadó torkomból felhő gőzölög  
és elszáradt fülemből erdők bomlanak  
és megvakult pupillámban mocsár rohad  
és bőrömben szén érik, nyúlós kőolaj  
és vállam csontos gödrében sakál ugat  
és talpamon jégtábla zúg, sirály sivít  
és benn, szívemben csönd van, ernyedt bénaság.”

(WEÖRES 2005. 21.)

Gaia állapotát 'Kronos' idézte elő, amint a *Theomachia* szerint az özönvíz káoszát is, amely a Kronosz-mítoszokban nem fordul elő. A szövegbe épített özönvíztörténet azt a sémát követi, amelyben az isten a viselkedésük és a tabuk megszegése miatt özönvízzel bünteti meg az embereket. Amikor az özönvíz véget ér, egy olyan élet veszi kezdetét az isteni törvények szellemében, amely az isten és az emberek szövetségét, a természet és a kultúra, a kozmológia és a história közötti megújult kapcsolatot jelenti. (TOKAREV 1988. 1/210.) A *Theomachiában* azonban a gigantikus pusztítást újabb

kaotikus erő fellépése követi. 'Kronos' fia megkeresésére küldi Typhont, aki Hésziodosz szerint szintén Gaia gyermeke, a Tartarossal nemzette, száz kígyófeje van, hangja pedig a bikabömböléshez és az oroszlánüvöltéshez fogható, és Zeus győzte le. (HÉSZIODOSZ 2005. 33-34.) A *Theomachiában* azonban a Moira által küldött 'Erosszal' kerül szembe, majd Kronosz pusztítja el. Hésziodosz *Theogoniája* szerint Erósz a négy kozmogonikus őslényeg egyike a Khaosz, Gaia és Tartarosz mellett. (HÉSZIODOSZ 2005. 116-122.)

Weöres Sándor írásában Erósz diadalmaskodik (aki a vonzást és a taszítást jelenti), ő nyit utat az új törvény és az új rend számára, a jó és a rossz dilemmáját ő oldja fel.<sup>84</sup> (MÉSZ 1995. 415.) „A sóvár vonzalom és a bontó gyűlölet” istenét, Erósz a Moira mozgatja, akit 'Okeanos' így jellemez:

Túl rajtad, túl mindig-mozgó világodon  
a három Moira székel mozdulatlanul.  
Ők változatlanabbak, mint a kőtalaj  
és nincs oly tüzzel-jéggel görgő áradat  
mely köntösük hajlását meglibbentené.  
A bölcsesség megtorpan itt s vakon kapar.  
Öbennük egy a lét s nemlét, a „van” s a „nincs”,  
szándék s közöny. Nincsen parancsuk, óhajuk,  
és ellenükre semmi sem történhetik.  
Feljük nő e gúzsban hánytorgó világ,  
hogy célja teljességét bennük érje el.  
(WEÖRES 2003. 8.)<sup>85</sup>

A sors az istenek fölött álló, egyetemes kozmikus erőként jelenik meg több korai filozófiai rendszerben és a fejlett mitológiai rendszerekben is, és azt a hitet jelzi, hogy az egyén nem szabad és független a közösségtől és a természettől. A Moira olyan sötét, láthatatlan erő, amelynek nincs meghatározott antropomorf alakja, ezért az ókori művészetben is ritka az ábrázolása. (TOKAREV 1988. 1/229-232, 720.) A *teljesség felé*, amelyet Weöres Sándor 1943 és 1945 között írt, a létezést változatlannak, határtalannak és nyitottnak írta le, ami az idézetben leírt Moirákra is érvényes, szemben az élőkkel, akik változóak, térben és időben határoltak és zártak.

A sors és az ellentétes erők feloldása visszatérő motívum Weöres Sándor életművében. Megjelenik például a *Hatodik szimfóniában*, amelynek első tétele, A *teremtés* a három-egy Moira és a teremtés mintáiból álló kar dialógusára épül. Ebben szintén mindenek kívül állnak változatlanul, mozdulatlanul, osztatlanul és a teljesség

<sup>84</sup> Költő házaspár. Kamocsay Ildikó beszélgetése (DOMOKOS 1993. 365.)

<sup>85</sup> A Moirákat leíró 'teljesség', 'öröklét' és 'változatlanság' fogalmait néhány évvel később részletesen is kifejti A *teljesség felé* című kötetben.

felé küzdenek létezőkké osztódva. (WEÖRES 2003. 2/140-141.) A *sorsangyalok* (1946) című versének allegóriarendszerét elemezve kifejtette, hogy a sorsangyalok a Párkák, Moirák, Lipikák vagy a Karma hatalmai azt az angyalrendet jelentik, amely „a történesek következményeit tükörszerűen visszaveri a teremtet világra”, és „ők sugározzák bele [az életbe] a törvényt, a felelősséget, a magasabb valóságot”. „Mindenben részt vesznek, mégis mindig legfelül vannak elérhetetlenül”, és mégis „az élet elevenségét, hevét adják”. Velük szemben „a keresztény-misztika második hármását a fizikai-biológiai történesek Hatalmai, a tudatos cselekvések Virtusai” alkotják. „A sorsangyalok szakadatlan ajándékozzák magukat a világnak, mint egy pőrére vetkőzött nő, de mégis elérhetetlenek, külön-maradók”, az élők pedig „a megkapottnak és a megkaphatatatlannak a kettősségétől lázasak”. (KENYERES 1983. 109-112.)

Ez az elemzés is kapcsolatot mutat a Moirák és Erósz között, a *Theomachiában* azonban a sors- és a létparadigma az emberiség fejlődésének és történelembe lépésének a látomásával kapcsolódik egybe, és ekkor létrejön a főisten és az emberek közötti viszonyváltozás, mivel a kúreszek ráébrednek halandóságukra és öntudatukra, s elutasítják a zsarnok uralkodót, akinek a sorsa ugyanakkor szükségszerű, nem az emberi elutasítás és harc következménye. A világ sorsát befolyásoló zsarnok bukása pedig a mindenkori (így az 1940-ben hatalmon lévő) zsarnok bukásának a vágyát is kifejezi a mitikus, archetipikus szereplőkön és a lírai metafizikus világdrámán keresztül, amelyben az ősköltészeti formák a modern költő magas színvonalú átíratában szólalnak meg.

A *Theomachia* Weöres Sándor terve szerint része lett volna *A diadalmak* című színdarabnak is, valamint *Az önzés háromsága* című trilógiának, amelyhez tematikusan Ungvárnémeti Tóth László *Narcissusa* és Weöres *Endymionja* tartozott volna.

### **Endymion (1943)**

Az 1943-ban írt zenemű a *Termés* című kolozsvári folyóiratban jelent meg először. (WEÖRES 1998. 2/35.) Az *Endymion* műfaját Jékely Zoltánnak írott levelében a „metafizikodramolett” névvel határozta meg.<sup>86</sup> (Uo. 2/299.) Ezt részletesebben kifejtette Kodály Zoltánnak, és a darab lehetséges megzenésítéséről is levelezett vele, ezért a szöveg librettóként is felfogható: „Nagyon megörültem, hogy az »Endymion« tetszik

---

<sup>86</sup> Weöres Sándor levele Jékely Zoltánnak. 1943. augusztus 20.



Mesternek; jó lenne, ha zenemű alakulna belőle, hiszen az újabb zeneirodalomból csaknem teljesen hiányoznak a metafizikus-misztikus jellegű kompozíciók, különösen a hosszabb időtartamú zeneművek közül.” Arról is írt neki, hogy a három képből álló darab első képe a balett, a második a szimfónia, a harmadik pedig az opera műfajához hasonló.<sup>87</sup> (Uo. 2/29.) Egy 1947-es interjúban elmondta, hogy egy rádióműsor számára Maros Rudolf írt zenét a darabhoz. (DOMOKOS 2005. 158.)

Endymion és a Hold alakja Weöres Sándor egy későbbi versében is megjelent, ugyanis *Luna és Endymion* címmel 1953-ban írt egy szonettet, amelyet életében nem publikált, azonban megjelent a *Versek a hagyatékból* című kötetben. (WEÖRES 1999. 66, 169.) Az *Endymion*t pedig, amint a fentiekben említettem, két másik színdarabbal gondolta egybekapcsolni, ugyanis *Az önzés hátrahagyása* címmel egy trilógiát tervezett, amelynek első része a *Theomachia* lett volna *Az istenek háborúja* címmel, a második Ungvárnémeti Tóth László *Narcissus* című drámája *A gyilkos önszeretet* címmel, és a trilógia harmadik része lett volna az *Endymion*, amely *A Hold és a pásztor* címet viselte volna. (CZÍMER 1989. 1.)

A *Holdbeli csónakos*ban szintén szerepel a 'hieros gamos' témája egy ember és egy istennek vélt égitest, a Hold szent nászának mitikus története alapján. Az *Endymion* történetében azonban a Hold nem isten, hanem istennő, és egy görög, többféle változatban élő mitológiai történetre – annak alakjaira – épül, amelyben Seléné, a Holdistennő meglátogatja egy barlangban a szépséges Endymion pásztor Latmos hegyén, ahol örök álmát alussza. (KERÉNYI 1977. 131.) Weöres Sándor darabjában Seléné Luna néven szerepel, vagyis mint a római mitológia alakja, az éjjeli fény istennője. (TOKAREV 1988. 2/171.) Ez a két mitológiai alak együtt szerepel – a név nélküli pásztorok és pásztorlányok kara mellett – azzal a három pásztorszereplővel, akiknek neve referenciális jelentőségű, mivel az ókori Róma költőjének, Vergiliusnak az eklogáiban fordul elő: Amyntasszal, Phyllisszel és Korydonnal. Korydon, a gulyás magányosan járja az erdőket a *Második eklogában* – a Hetedik ekloga dialógusában beszélőként is megjelenik –, mert egy fiatal ifjúba, Alexisbe szerelmes. Phyllis neve a görög mitológiához is kapcsolódik: a trák király lányaként Phyllisz néven szerepel, az *Endymion*ban azonban a pásztorlány Amyntas felesége. (Uo. 1/745.)

Endymion és Luna, a két mitológiai alak a pásztori költészet szereplőivel fűződik egybe a dramolettben, és bár az *Endymion* bukolikus jellegű, pásztori költészet

---

<sup>87</sup> Weöres Sándor levele Kodály Zoltánhoz. 1943. szeptember 17.

dialogikus formában, a kötetlen verssorok eltérnek az eklogák hexameteres felépítésétől. Weöres Sándor egy interjúban utalt rá, hogy John Keats és Kölcsey Ferenc is írt *Endymion* címmel költeményt, Fráter Zoltán pedig Oscar Wilde *Endymion* és Arthur Rimbaud *Napfény és hús* című verseit említi, a mitikus eredetű pásztori költemény szépirodalmi megformálásait.<sup>88</sup> (FRÁTER 2003. 22.)

Weöres Sándor rövid szövege kötetlen verssorokból álló, elégikus hangnemű líra, és csak egy szinten strukturált, mindössze három képből áll. Az első és az utolsó kép színhelye ugyanaz, vagyis az erdő széle néhány pásztorkunyhóval, a középső pedig egy kopár hegyvidék, ezért az első és az utolsó kép helyszíne a földi világ szimbólumaként ellentétben áll a középső, hegyen játszódoó hellyel, az isteni világ szimbólumával. A képek ideje az este, az éjszaka és a hajnal. A középső képben találkozik a hegyen a halandó Endymion és a halhatatlan Luna, ebben a képben csak az ő párbeszédük fordul elő. Az első és a harmadik képben pásztorok és pásztorkorlányok jelennek meg keretet alkotva.

Weöres Sándor *Endymion*jának első képét a szerző táncként, balettként határozta meg. Ebben a képben ugyanis a pásztorok és a pásztorkorlányok a Holdünnepre készülnek, és a szerzői utasítás szerint „állatjelmezben [vannak], vidám sürgéssel gyülekeznek és táncolnak”. (WEÖRES 2005. 130.) Az ünnepre készülődő táncosokra Amyntas a Bacchus-ünnep faunájának attribútumaival utal, a római mitológiában ugyanis a termékenység megismerését alakok a hagyomány szerint kecskebőrbe öltöznék az ünnep során: „szívüket tán bakkecskétől kérték kölcsön.” (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 254.) A kart alkotó pásztorok és pásztorkorlányok az antik drámák kórusát idézik, amelynek tagjai a közösséget képviselik, és egyéniséggel nem rendelkeznek. (PAVIS 2005. 214-216.) A táncoló kar tagjai énekükkel a csábító Holdat szólítják meg, akire vágnak, és közben táncukkal egységet, közösségi köteléket teremtenek, s a Bacchus-rítus részeként eksztatikus táncukkal kilépnek a hétköznapi életből, hogy átéljék az istenséggel való egyesülés élményét. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 464.) Az istenség ez esetben nem Bacchus, hanem Luna, de a holdistennőben – Endymionnal ellentétben – szexuális vágyuk, a kéjvágy teljesülésének lehetőségét látják, amiről a kar így énekel: „Hold! Ó Hold! / te őrzöd az igazi kéjt, / arany-kulcs! / de csak annyit juttatsz belőle, / hadd legyünk még-szomjasabbak”. (130.)

---

<sup>88</sup> Irodalmi vihar egy pohár Eidolonban. Weöres Sándor megmagyarázza az Eidolon-t. (DOMOKOS 1993. 25.)

A kép második felében jelenik meg Endymion, aki a táncosok közösségében nem akar részt venni. Elmondja Amyntasnak és Phyllisnek, hogy a tánc mámore helyett az éberséget választja, a földi ünnep fáklyái helyett az égi Luna éjszakai fényét, az álmodott öröm és a vágyak helyett a hiányt, és nem a földi, hanem az égi nyáját. Míg a kép elején Amyntas pásztor a múlt időtől a birtoklást és az azzal járó megbecsülést várja, a kép végén Endymion Lunára vágyik, aki a nem-múló pillanatot és a mindenséget jelenti. Amyntas ekképpen szól vágyairól: „Mire hetedszer térnek vissza ezek az árnyak, / lesz házunk, lesz becsületünk, / majd szarvuknál ragadjuk a percek barmait / és táplálékul megöljük.” (129.) Ellenben Endymion elutasítja a földi létet, nem azt tekinti a valóságnak, hanem egy spirituális létet, amelyet Lunában lát meg: „Itthagynom a földből sziszegő forrást / és ki csak tükörkép vagyok: valóságom szembejön velem” (132.)

Ezek az értékellentétek egyfelől Weöres Sándor *A teljesség felé* című írását is felidézik, amelyet az *Endymion* keletkezési évében, 1943-ban kezdett el írni, és 1945-re készült el vele. Ez a kötet a régi keleti filozófiai rendszerekből, a középkori misztikusok írásaiból és a modern egzisztencializmusból meríti a legfőbb forrásait. (KENYERES 1983. 92.) E források felhasználásával a kötetben lévő több szöveg is definiálja az élet és a létezés egymással ellentétes fogalmait, amelyek megvilágítják a pásztorok és Endymion ellentétét is. Míg az individuális élet a változást, a térben és időben határoltságot, a zártságot illetve a vágyakat jelenti, vagyis mindazt, amit a pásztorok jelképeznek, addig a nem individuális létezés azonos a változatlansággal, a határtalansággal, a nyitottsággal és a vágytalansággal, ezek pedig Endymion ideáit, így Lunát is jellemzik.

*A teljesség felé* című írását Weöres Sándor mesterének, Hamvas Bélának ajánlotta, aki 1943 és 1944 között írta a *Scientia sacra* című könyveit az őskori emberiség szellemi hagyományáról, és az első kötetben – Weöres Sándorhoz hasonlóan – a nyílt lét és a zárt élet különbségét is kifejti, továbbá sokszoros meghatározást ad az éberség fogalmához: a történet előtti ősidők örök szakrális tudása és szelleme, amelyet Hamvas Béla India szent könyve, a *Véda* alapján, a 'Véda' szó etimológiájából kiindulva határoz meg. Az éberséget az ember metafizikai, természetfölötti érzékenységeként tekinti, és a 'buddha' szót is szellemi éberségként, felébredt álmodóként értelmezi. (HAMVAS 1995. 1/30-33.) Az *Endymion* további értelmezése azt is bemutatja, hogy amikor Endymion a pásztorokkal folytatott dialógusban az éberséget választja a tánc helyett, akkor ébersége a metafizikai érzékenységre is utalhat, és ez alapján a mítoszok alvó

Endymionja ebben a kontextusban felébredt álmodóként jelenik meg, aki az érzékek világát elhagyó és a természetfölötti érzékelésre nyitottá vált embert jelképezi.

Endymion szerint Luna azonos az időtlenséggel, a „nem-múló pillanattal”, a Holdistennő ugyanis „kilép az időből, és mint a csillag, magában tündököl”. (132.) Luna pedig a második kép elején monológjában a vágyakkal teli emberi életet a kínokkal, a szenvedéssel és a szomorúsággal társítja: „Milyen lehet: élni? / ők ott lenn / mindig sűrögnek, / talán sokat tudnak, / de többet sírnak, mint mi.” (133.) Endymion úgy mutatkozik be Lunának, hogy az életben használt nevét elveti, és helyette új, létezésbeli neveket ölt magára: „hatalom”, „magány ereje”, „csillag, mely önmagában őrzi fényét”. (134.) A hatalom, a birtoklás és a vágy fogalmait így értelmezi, *A teljesség felé* írásaiban is alkalmazott paradoxonokon keresztül: „Sóvárgásom nincs többé, ezért minden az én birtokom.” (134.) „Az egész világ enyém -, de tied is. / És odalenn amim volt: rég elkallódott. / Nyájamat nem szerettem: elszéledt erre-amarra. / Pénzemet nem becsültem: elhullott az út porába.” (135.) Luna és Endymion gondolatai a „létezés” fogalmán kívül összefüggésbe hozhatók az „alap-réteg” fogalmával is, amelyet *A teljesség felé* című írás így határoz meg:

„A halál nem megsemmisülés, nem is tovább-élés; a halállal szétmállik mindaz, ami az embernek időbeli, változó része: a test, az érzés, az értelem, az egész személyiség; és meztelenül marad az alap-réteg, melyben változásnak, keletkezésnek, pusztulásnak lehetősége nincsen.

Az embernek nem a léte, hanem a külön-léte szűnik meg. [...] a külön létből a személytelen, valódi létbe átjutás nem lecsökkenés, sőt végtelen felfokozódás; nem mélyálmom, inkább az éberség teljessége, melyhez képest a legéberebb életbeli állapot is csak káprázó tétovaság.

Aki leszáll saját alap-rétegébe, ilyenkor maga mögött hagy minden életbeli érzést, minden gondolatot és lehetőséget, s ott van, ahol majd halála után, az időtlenben, változatlanban, ahol nincs többé »én« és »nem-én«, hanem mindennek mindennel azonossága, tagolatlan végtelenség. Nem ájult sötétség ez, hanem fényentúli ragyogás, tett nélküli sugárzó működés, érzéstelen teljes szeretet; örök változatlanság, mégsem megdermedés, hanem változásfelettség, melyben minden változó is bennerejlik, akár az ébrenlétben az alvás lehetősége.” (WEÖRES 2003. 1/509.)

Az alap-réteg fogalmához, amely a létezést is magában foglalja, az „éberség” és a „fényentúli ragyogás” is hozzátartozik, amelyeket Endymion önmagával azonosít.

Endymion és Luna gondolatai Platón ideatanára is utalnak, amelyet egyebek közt *Az állam* című dialógusának hetedik könyvében, a barlang hasonlatban fejt ki. Ezek szerint az, aki megismerte a valóban létezők változatlan világát, az idegennek látja a változó világot, amelyet a hasonlatban egy barlang jelképez, melynek falára tárgyak árnyékképei vetülnek a tűz fényében. Az emberek a változó világban olyanok, mint a

léláncolt barlanglakók, akik a barlangon kívüli, valóságos világból, az ideák világából nem láthatnak semmit, ehelyett csak a barlangfalra vetülő árnyékképeket érzékelik, és ezeket tartják a valóságnak. Az itt élők azonban kikacagják azt az embert, aki a barlangon kívüli világot és a valódi fényt is megtapasztalja, majd erről a barlang sötétjében élőket igyekszik meggyőzni. Ám akik e tapasztalat birtokába jutottak, azoknak „már nem tetszik az emberi sürgölődés; lelkük folyton fölfelé vágyik, hogy ott időzzék”. (PLATÓN 1989. 264-268.)

A barlangon belüli és kívüli szimbolikus világ különbségére utal az *Endymion*ban, hogy a címszereplő többször hivatkozik az emberekre és a földi világra az „árnyak” és az „árnyék” szavakkal: „Az árnyak Endymionnak hívnak odalenn, / most nevem nincs.” (134.) „Te nem jártad a lenti kerteket, a tarka eleven sűrűséget, / csordultig a változás virágaival s az örök hegyek árnyékával!” (WEÖRES 2005. 135.)

A Platón által meghatározott ideák vagy formák, amelyek az igazi valóságot alkotják, nem anyagi természetű, változatlan, örök és végtelen esszenciák vagy minták, amelyeknek a látható világ tárgyai csak gyenge másolatai. Platón az ideák vagy formák megismerésének háromféle módját ismertette: a lélek visszaemlékezik a testen kívüli létezésére, amikor az ideákhoz tartozott; az ember dialektika útján a jelenségek lényegéhez jut az ismeretek összehasonlításával; Erósz, a szerelem vagy a vágy által az ember a szép tárgyon keresztül a szép gondolatához, majd a szép esszenciájához jut. (STUMPF 1988. 62.) Ha az ideatant az *Endymion* szövegével is összehasonlítjuk, akkor ezek közül a Holdistennő által jelképezett Erósz által jut el a címszereplő az ideák világába. A *lakoma* és a *Phaidrosz* című platóni dialógusok részletezik, hogy a lélek miképpen érheti el az ideák világát, és e szövegek etikai különbséget tesznek a helyes és a féktelen szerelem között. A *lakoma* szerint a szerelem és szépség istennője, Aphrodité kétféle alakban létezik: az egyik Aphrodité Uránia, az égi szerelem, aki a halhatatlan lelket és a szellemet keresi a test által, Aphrodité Pandémosz pedig a földi, a közönséges szerelem. (PLATÓN 1994. 25, 31.)

Ezek alapján az ideák világába Endymion az égi szerelem által jut el, és erről beszél, amikor így szól Lunához: „Szívemben láttam és megleltem a mindenben-ottrejlő egészet.” (134.) Vele ellentétben a pásztorok a földi szerelmet választják, amint ezt a kar énekli az utolsó képben a közösség tanulságaként: „Ki égen keresi nászi ágyát, / nem lesz annak asszonya, gyermeke, / homoki vízként tűnő / sorsát senkise méri föl.” (138-139.) Az istenek nézőpontjából az égiek és a földiek viszonyáról ellenben Luna így vall Endymionnak: „Ha tudnád, valamely égi hatalom / hányszor áll ajándékával a

halandó udvarán, / körötte a gazda féltett gyümölcsfái és haragos ebei / s ő félszegen  
tipródik, mint a koldus - / de ajándéka nem kell. / Újra kínálja, kezét tördelve,  
rimánkodva, / porban, szemétben csúszik, megalázza homlokát - / megint nem kell és  
nem kell.” (135.)

A színdarab második képét Weöres Sándor zeneileg szimfóniaként, vagyis – a görög szó eredeti jelentése alapján – együtthangzásként határozta meg, a harmadik képet pedig az operával társította. Ebben a képben a kialudt tűzű kemence közelében a pásztorok visszaemlékeznek az éjszakai tobzódásra, amit a hold idézett elő, és mivel nem jelenítette meg az előző kép, ezért elmesélik a legszebb pásztorfiú, Endymion halálának a részleteit. Amint az első képben, úgy az utolsóban is, Phyllis és Amyntas a szegénységüket fájlalják, és a gazdagságban, az aranyfurulya birtoklásában reménykednek, vagyis Endymion evilági vágytalanságával ismét ellentétben állnak, és végül a kórus az égi és a földi világ közti különbség megítélésében is eltér Luna és Endymion véleményétől: „Inkább farkas torka érjen, / mint istenasszony szerelme! / Pusztítóbb az égi jószág / a föld minden nyomoránál.” (139.) Több mítoszváltozatban is megjelenik, hogy Endymion halála a mitikus örök álmot jelenti, és örökké fiatal is marad, Weöres Sándor darabjában azonban nincs utalás ezekre a mítoszi elemekre. A pásztorok szempontjából Endymion megsemmisül, az égi és a földi világ teljesen elkülönül egymástól, ellentétük nem oldható fel.

Az 1943-ban keletkezett darab lehetséges referenciális olvasata a kortárs történelmi helyzetre is vonatkoztatható, mivel a második világháború időszaka a közösségi és társadalmi távlattalanságot, reménytelenséget és a közös jövőkép lehetetlenségét is előidézte. Ezzel az olvasattal párhuzamba állítható Weöres Sándor egy másik történelmi korszakban, tíz évvel később írott verse. Az 1953-ban keletkezett, de csak 1999-ben publikált, *Sztálin sírfelirata* című versében is szemben áll az égi és a földi világ, és a versben megszólaló hang az égi világot kínálja a történelmi helyzet miatt sors nélkül maradt embereknek: „Erőszak és rettegés glóriája / aki koponyát koppant koponyára / akinek vérrongyában észrevételen / minden jövőendő megfulladt a vérben / a csira dermedt a zene süket / ne hozzatok világra gyermeket / kik létet sorsot abbahagyatnak / az állandó felé forduljatok / s e tüneményvilág mindenkinek / örökkön elhagyott sötét hideg”. (WEÖRES 1999. 67.)

Bár a színdarab a hangvétele, a monumentális és a különleges elemek, illetve Endymion halála miatt a tragédiákkal rokon, Endymion sorsa – amint azt Fráter Zoltán is leírja – a klasszikus tragédiák szabályai szerint nem lehet tragikus, hiszen Endymion

a közösségből kiválik, így nem a közösséget képviselve hal meg: maga választotta a sorsát, szabad akaratából hozott döntést. (FRÁTER 2003. 23.) Az értékellentét nem változik meg, és nem jön létre viszonyváltozás Endymion és a pásztorok között. Endymion nézőpontjából szemlélve a pásztorok szemléletmódja tűnik ironikusnak, a pásztorok szemszögéből pedig Endymioné. Fráter Zoltán ezt így fogalmazza meg: „Részmegértésünk kialakítását tovább nehezíti, hogy a szöveg arra sem orientál egyértelműen, melyik nézőpontot tekinti elsődlegesnek, erősebbnek, alapvetőbbnek. Mi indokolhatná, hogy a földi, vagy az égi érdeket tartjuk inkább szem előtt? [...] Az élők számára a pusztulás, a nem-élők számára pedig a létezés jelent végtelen szomorúsággal járó fájdalmat, mozdulatlan görcsben alvást, melyben elviselhetetlen »a létezés nyomora«.” (Uo. 23, 24.) A *teljesség felé* szövegével és a platóni ideatannal való összehasonlítás alapján a címszereplő történetében az égi nézőpont előtérbe állítása az indokoltabb.

Bár az *Endymion* a pásztormitológiát és a pásztorköltészetet eleveníti fel, az említett műfajokban ábrázolt teljes harmónia az ember és az élő természet között nem tárgya a darabnak. Az architextuális kapcsolat vizsgálata azt fedi fel, hogy az *Endymion* azért használja fel a műfaj egyes elemeit, hogy bemutassa a műfajtól való eltérést, rámutasson az idill hiányára.

### A diadalmak (1974 körül)

A *diadalmak* nyomtatásban első alkalommal 2005-ben, a *Színjátékok* című kötetben jelent meg, Weöres Sándor életében nem adatta ki a szöveget. 1974-ben egy interjúban beszámolt arról, hogy van egy trilógiaterve, amelynek egyik darabja Ungvárnémeti Tóth László *Nárcisz, vagy a gyilkos önn szeretet* volna, a másik Weöres Sándor *Theomachiája*, és ezek mellett egy keretjáték készülne hozzá.<sup>89</sup> Mivel A *diadalmak* ezekből a szövegekből épül fel, ezért valószínűleg az interjú is erre utalt, így ez a trilógia vagy 1974-ben, vagy az azt követő években keletkezett.

A színdarab egy szinten strukturált, hét képből áll, amelyek közül a harmadik kép a *Theomachia*, a hatodik a *Nárcisz*, a többi pedig a keretjáték, amely motívumhálót sző a másik két szöveg köré. A szöveget két részre tagolja a „Függöny. Szünet” szerzői instrukció a negyedik és az ötödik kép között. (WEÖRES 2005. 554.) Ez azt a szándékot sejteti, hogy a keretjáték első képe a szereplők és a szituáció bemutatását

---

<sup>89</sup> Weöres Sándor és a színház. Gách Marianne beszélgetése Weöres Sándorral (DOMOKOS 1993. 212.)

szolgálják, a második és a negyedik kép készíti elő illetve kommentálja a kettő közötti *Theomachiát*, és ehhez hasonlóan a szünet után az ötödik és a hetedik kép veszi körbe előkészítő és lezáró képként a *Nárciszt*. A keretjátékhoz nem készült el a drámai szereplők jegyzéke, a főbb szereplők azonban Weöres Sándor *Psyché* (1972) című verses regényéből léptek át az 1814-es évben Kisrédére Rhédey Klára és Szilassy József esküvőjének megünneplésére.

Az első kép a menyasszony és a vőlegény apjának, Rhédey Lajos grófnak és Szilassy Józsefnek a dialógusából áll, majd bekapcsolódik a beszélgetésbe Psyché és Ungvárnémeti Tóth László is. A színdarab címét Psyché ötlete magyarázza: „Rendezzünk triumfus menetet, theátrumot. Vagyon itten elegendő ifjúság, ők lesznek a játszó személlek. Felvonúlnak az Olümposz istenei, s az égi, tengeri s földi istenek; és mikor a triumfus kulminál: Jósi és Klári boldog mátkapárként ülnek a diadalszekéren, s Ungvárnémeti szaval nekik ezen alkalmatosságra költött nász-éneket.” (WEÖRES 2005. 551.) A diadalmenet részben a *Theomachia* szereplőinek, a mitológiai alakoknak a felvonulása, részben a *Nárciszban* szereplő mitológiai alakok menete, de számtalan olyan istenség is megjelenik a felvonulók között, aki Weöres Sándor költészetében előfordul. A színdarab utolsó mozzanata szintén a *Psychéből* átemelt és ott is kommentált Ungvárnémeti-szöveg, az *Epithalamion*, vagyis az esküvő alkalmára írott nászodal.

A szövegek értelmezése előtt kitérőként egy olyan szöveg összehasonlító elemzése következik, amely feltehetően mind a *Psyché*, mind a *diadalmak* pretextusának tekinthető: Csokonai Vitéz Mihály *D[ebreczeni] Magyar Psyché* című rendhagyó írása szintén esküvőre írott alkalmi szöveg, egy újságparódia.

### Psyché

Csokonai Vitéz Mihályt Ady Endre kapcsolta a *Nyugat* lírájába és a modernizmusához, amikor verselési és stiláris újításai alapján felismerte benne a nyelvművészt, a civilizáció énekesét, és ezt a *költői nyelv és Csokonai* (1920) című írásában is kifejtette. (ADY 1977. 3/306-307.) Csokonai unokájának vallotta magát, mivel csakúgy, mint Csokonai a *méla Tempefőiben* (1793), Ady is a feudális elmaradottság, maradiság és műveletlenség ellen lépett fel a *magyar Pimodán* (1908) című írásában. (Uo. 3/32-50.) Emellett származásában, magyarságtudatában, zsenialításban, modernségben is párhuzamokat talált Csokonai és önmaga között.



(SCHILLER 2005. 48-49.) Később *Vitéz Mihály ébresztése* (1911) címmel verset is írt hozzá. Az Ady-Csokonai párhuzamot a Csokonai tiszteletére rendezett vígszínházbeli *Nyugat*-matiné (1911. január 29.) tágította ki Ady-*Nyugat*-Csokonai kapcsolattá, a matiné után a *Nyugat* egy Csokonai-számot is megjelentetett. (Uo. 48-49.) Később a *Nyugat* szerzői közül például Tóth Árpád írt *Invocatio* (1913) címmel verset Csokonaihoz, majd Móricz novellát és egy Csokonai-drámát (1913).<sup>90</sup> (SZILÁGYI 1981. 685.)

Weöres Sándor a nyugatos Csokonai-olvasók táborához már 6-10 éves korában csatlakozott, amikor még nem tartozott a *Nyugat* lírikusai közé, azonban Csokonai írásait már olvasta.<sup>91</sup> Felnőttként pedig Csokonai líráját, drámáit és epikáját újraolvasta, a *Dorottya*t különösen kedvelte. Weöres Sándor, akit éppúgy poeta natusként és poeta doctusként tartunk számon, mint Csokonait, részben ritmikai, metrikai tudása miatt tartotta nagyra a debreceni költőt, és bevallása szerint a saját formakincsének és verszenéjének kialakításához is nagymértékben hozzájárult Csokonai költészete. Weöres Sándor kiemelte Csokonait és Berzsenyt, azt a két költőt, akinél először tükröződik önálló versekben, önálló művekben a világkultúra iránti érdeklődés. Azt is méltányolta, hogy Csokonai például a perzsa költő, Háfiz költészetét is alaposan ismerte. Így az sem véletlen, hogy Psychét egy olyan költőnként képzelte el a tizenhét-tizenkilencedik század fordulójára, akinek versei jelentős része Csokonai és Berzsenyi írásait imitálja. Weöres Sándor szerint az a kor, amelyben a *Psyché* játszódik, vagyis Csokonai és Kazinczy kora és annak költészete tele van huszadik századi modern elemekkel, amelyek miatt Weöres azt a modern költészet előzményének tekinti. Csokonai írásainál úgy tapasztalta, hogy természettudományos érdeklődésének köszönhetően azokban gyakoribbak a sci-fi vonások, emellett pedig az élő, vaskos magyar nyelv, és a barokk minden pompája és nehézsége jellemzi. Weöres Sándor, az irodalomtörténész úgy látta, hogy Csokonai nyelvi „válaszpontot”, határvonalat jelent több stíluskorszak között, mivel a barokk, a rokokó és a realizmus hatása mind megtalálható az íásaiban – szemben más irodalomtörténészekkel, akik szerint a teljes Csokonai-életmű a rokokó jegyében született.<sup>92</sup> Csokonai és Weöres költészete abból a szempontból is rokonítható egymással, hogy mindketten szintetizáló szerepet töltöttek

---

<sup>90</sup> Móricz drámájának csak a *Nyugat*-ban megjelent töredéke maradt fenn, mivel a fogadtatását követő vita után megsemmisítette a kéziratot. (SCHILLER 2005. 50.)

<sup>91</sup> Vallomás olvasmányaimról. Válasz Bathári Gyula körkérdésére (DOMOKOS 1993. 248.)

<sup>92</sup> Csokonai öröksége. Nyilatkozat; Látogatóban. Réz Pál beszélgetése Weöres Sándorral (DOMOKOS 1993. 243-245, 54.)

be, a magyar és a világeköltség stílus- és formakincsét ötvözték írásaikban, és míg Csokonai az alanyi, a szubjektív költészet megteremtője volt, Weöres Sándor a szubjektumot feloldó, abból kilépő, szerepekre bomló ént teremtette meg. (SZEPESI 1990. 75-77.)

Egy alkalommal Weöres Sándor úgy nyilatkozott, hogy Csokonai alkalmi írásai egy vers kivételével (*Dr. Földi sírhalma felett*) nem jók, ennek ellenére feltételezhető, hogy Csokonainak egy alkalomra írott műve nagymértékben befolyásolta Weöres Sándor egyik legjelentősebb írását, a *Psyché* és *A diadalmakat*. Csokonai *D[ebreczeni] Magyar Psyché* címmel készített egy alkalmi újságparódiát, amelyet egy tanára, Budai Ézsaiás esküvőjére írt. Ez a verses, prózai és drámai részekből álló szöveg egészen 1938-ig kéziratban volt, ebben az évben adta közre Halász Gábor az *Irodalomtörténeti Közleményekben*. Budai Ézsaiás Csokonait 12-13 éves korában tanította, felfigyelt a tehetségére, és magántanítványaként is órákat adott neki. Csokonai már a kollégium tanára volt, amikor tanára számára elkészítette ezt az alkalmi írást. (CSOKONAI 1978. 215.) Az esküvőt 1795. január 27-én tartották meg, amint arra a szöveg többször is utal, ez a dátum pedig meglepő módon nemcsak a *D[ebreczeni] Magyar Psyché*-ben szerepel, hanem Weöres Sándor *Psyché*-jében is: ebben a fiktív, teremtett világban Lónyay Erzsébet Mária Psyché pontosan azon a napon született, amikor az esküvőt megtartották, amikor Csokonai elkészítette a paródiát: 1795. január 27-én. (WEÖRES 1972. 263.)

Az azonosság miatt felvethető a kérdés, hogy vajon Psyché születésének dátuma szimbolikusan jelentheti-e azt, hogy Csokonainak ez az írása Weöres Sándornak ötletet adhatott valamilyen formában a *Psyché* megírásához is, és létezik-e a két szöveg között más párhuzam is.

Abban hasonlít egymásra a két szöveg, hogy mindkettő verses, prózai és drámai részek szerves egysége. A *D[ebreczeni] Magyar Psyché* alkalomra készült írás, és emiatt részben allúziókra is épíkezik, többféle olyan referenciális utalás szerepel benne, amely az adott kontextusok ismerete nélkül nem lenne érthető. Ez Weöres Sándor *Psyché*-je esetében is fennáll, és a nyelvi allúziók mellett részben ezzel magyarázható, hogy idegen nyelvekre lefordítani szinte lehetetlen volna.

Csokonai tanára, Budai Ézsaiás nagy tekintélyű történelem és latin-görög tanár volt, aki az esküvő előtt egy évvel professzorként érkezett vissza Debrecenbe Göttingenből, de tanulmányokat folytatott Hollandiában és Oxfordban is. (Később egyike volt azoknak, akik nevüket adták ahhoz, hogy Csokonait elbocsássák a debreceni

kollégiumból.) A jellegzetesen rokokó, pajzán és szatirikus hangú írásban több olyan részlet is szerepel, amelyben az elbeszélő nem mindig adja meg a tekintélynek járó tiszteletet, szubverzív írásával ismét szabályt hág át. (Ez az írás egy hónappal az után készült, hogy a kollégiumban megtartották az első pert Csokonai ellen. CSOKONAI 1978. 215-216.) Weöres Psychéje is ezen a frivol és közvetlen hangon szólal meg: az öröm- és boldogságelvvel szemben álló sztoikus filozófia, valamint a korszak irodalmát meghatározó kánonok ellenében beszél felforgató nyelven.

Csokonainak ez az írása is paródia, mint korábban a *Békaegérharc* (1791-2) és később a *Dorottya* (1799), vagyis egy olyan kéthangú beszédet alkalmaz, amely dialogikus kapcsolatot tart fenn az alapszöveggel és szövegekkel, ami jelen esetben nemcsak egy folyóirat paródiája, hanem a kollégium tanáira, a kollégiumban történt eseményekre és a debreceni diákirodalomra való utalással a debreceni kollégiumhoz fűződő narratívákat is parodizálja. És bár az uralkodó hangnem a komikum, olyan szövegeket is tartalmaz a *D[ebreczeni] Magyar Psyché*, amelyek hangvétele ünnepélyes, ezek ellenpontozzák a humort. Weöres Sándor *Psychéje* is részben stílusparódiákra és karikatúrákra épül.

Az a kérdés is felvethető, hogy vajon mi indokolhatta, hogy egy ünnepi alkalomra, egy tanár esküvőjére Csokonai paródiával, egy komikus írással készült. A *D[ebreczeni] Magyar Psyché* fiktív szerzője többször is hangsúlyozza, hogy az írás „fársángkor” keletkezett, és ezzel kiemeli az újságparódia karneváli jellegét. A karneváli komikumban rejlő lehetőségeket a négy évvel később, 1799 elején keletkezett *Dorottya* megírásakor is felhasználta, hiszen az is „fársángkor” játszódik. Az irodalmi karnevál pedig alkalmat ad arra, hogy a megszokott és fennálló rendet, értékviszonyokat és a hierarchia szimbolikus kategóriáit felfüggeszthesse. Ebben szerepet játszik a testre vonatkoztatottság, a már említett pajzán hang is. A karnevalizáció a kanonizáció ellentéte, a komolyságon felülkerekedő komikus, a populáris kultúra, amely a hivatalos kultúrával áll szemben, így ehhez a visszájára fordított világhoz a rangfosztás és a profanizálás is hozzátartozik. (BAHTYIN 2002. 19.) Nemcsak Csokonai *D[ebreczeni] Magyar Psychéje*, hanem Weöres Sándor hősnője, Psyché is farsangkor született, és az irodalmi karnevál jellemzői Psyché írásaira is érvényesek.

Csokonai az esküvőre, erre az ünnepi alkalomra a *D[ebreczeni] Magyar Psyché*ben egy magyar nyelvű bécsi lap, a *B[étsi] Magyar Mercurius* paródiáját készítette el. Az újságparódia beosztásai, rovatai, a melléklapok nevei és a rajzos fejléc az eredeti lapot követi, amelynek nagy része érdektelen témájú, időjárással, termésviszonyokkal,

tűzesetekkel, kinevezésekkel foglalkozik száraz, nehézkes, provinciális stílusban. Az eredeti lapban a két melléklap közül az egyik a *Magyar Múzsza* címet viselte, és ez volt az első olyan magyar lap, amelyiknek az volt a feladata, hogy a főlapot tehermentesítse az irodalmi szövegektől. A másik melléklap pedig *Bécsi Magyar Bibliotheca* címmel könyvismertetéseket tartalmazott történelmi, irodalmi, nyelvtudományi és természettudományos könyvekről. (PÉTER 2000. Bécsi Magyar Mercurius-szócikk)

Csokonai *D[ebreczeni] Magyar Psychéje* mellé szintén készített *Magyar Musa* és *Magyar Bibliotheca* címmel két melléklap-paródiát. Az előbbi az esküvőre készült latin és magyar nyelvű tréfás üdvözlőverseket tartalmaz, az utóbbiban pedig az első két szöveghez készült jegyzetek, illetve egy drámaparódia található. (CSOKONAI 1978. 215.) Csokonai számára az újságforma sokféle, rövid terjedelmű szövegtípus egyidejű szerepeltetését lehetővé tette. A völegény, Budai Ézsaiás és menyasszonya, Ercsey Klára, valamint az esküvő többféle szövegtípusban és kontextusban visszatérő és játékosan variálódó téma, ami az újságparódia egységességét biztosítja. Ehhez hasonlóan Weöres Sándor *Psychéjében* a sokféle műfajú, hosszabb-rövidebb szövegekbe szöve is felbukkan több olyan téma, amely különböző nézőpontokból elmondva ismétlődik, mint egy zenei téma variációi, mint a fuga, a zenei szerkesztésmód pedig Weöres költészetének egyik jellegzetes szervezőelve.

Csokonai írásában a tételezett szerző saját írásaihoz humoros jegyzeteket, kommentárokat készít, amelyek átértelmezik a főszöveget: további adalékot, magyarázatot ad a szöveghez, vagy az adott szöveghely talányosságát tovább fokozza (pl. „Találós mese. Fejtse meg a ki Oedipus!”, CSOKONAI 1942. 512). Weöres Sándor *Psychéjében* is részben az kapcsolja össze a különféle hosszabb-rövidebb szövegeket, hogy egymást kommentálják és interpretálják, ám az írások nem adnak mindenhez megfejtést, több helyen nyitott marad a szöveg.

Az ifjú pár és családja nemcsak a kollégiumi és a helyi aktualitások kontextusában szerepel, hanem a hadi tudósításokban a háború és a szerelem allegóriájába építve. Ebben az esetben a stílusparódia a német és a francia nyelv hadi műszavaira épül, mint a *Dorottyában* és a *Békaegérharcban*. Emellett európai országok kulturális, tudományos és politikai eseményeibe szöve is szerepel Ézsaiás és Klára (pl. a francia forradalom; a brit parlament; a spanyol bor; egy olasz csodatévő erekllye, a mindent meggyógyító Lacrima Christi, ami valójában egy borfajta; az 'Erosz' cárné az orosz cárné helyett, vagy az akkoriban feltalált telegráf). Weöres Sándor történetében a fiktív költőnő versei és életének elbeszélése szintén magyarországi és európai irodalmi (Goethe, Hölderlin,

Schiller), kulturális (Beethoven, Mozart), politikai (Napóleon) és tudományos (Stephenson találmánya, a vasúti sorompó) kontextusba kerül, sokféle elbeszélő történet kerülhet egymással dialogikus viszonyba. Az esküvői alkalomra Csokonai a *Magyar Múzsza* melléklap-paródiában tréfás verseket is közölt különböző versformában. Ehhez hasonlóan Weöres Sándor a *Psyché*-ben szintén sokféle, a rokokóra (alkalmi versek, epigrammák, tanítómesék, allegóriák, formajátékok), a szentimentalizmusra (napló, levél), a romantikára és a klasszicizmusra (antik versformák) jellemző műfajt használ fel, illetve parodizál, ezek mellett pedig az irodalomtörténet-írás paródiáját is elkészíti.

Többféle nyelvet és nyelvi regisztert szolgáltató meg a *Magyar Psyché*, és ezekre nyelvjátékok épülnek: a görög-római mitológiai alakok nevei, a görög és római költőktől származó idézetek, valamint a német és a francia kifejezések mellett egy latin nyelven írt menyegzői vers, egy epithalamion is szerepel Csokonai újságparódiájában. Weöres Sándornál is találhatók idegen nyelven, németül és franciául írt versek, bár a *Psyché* megírása előtt is élt már a költő az idegen nyelvekben rejlő stiláris hatásokkal és nyelvjátékokkal. A *Psyché*-be és *A diadalmak*-ba pedig egy epithalamion műfajú verset is bevont, Ungvárnémeti Tóth László írását.

A népnyelv és a népköltészet mind Csokonai, mind Weöres írásaiban szerepet játszik. Csokonai gyűjtötte is a tájszavakat. A tizennyolcadik század végi és tizenkilencedik század eleji Magyarországon a népköltészet és a népnyelv változását egy irodalmon és költészen kívüli társadalmi és politikai indok is befolyásolta: a népköltészet és a népnyelv irodalmi rangra emelése a demokratikus és nemzeti törekvések elválaszthatatlan részévé vált. Ugyanez a nyugat-európai irodalomban más hangsúlyt és színezetet kapott, a népköltészetben és a népnyelvben csak érdekességet láttak, a megmerevedett sablonos formák ellenszerét, és a műköltészet felfrissítését, mint például Herder és Bürger. (SZILÁGYI 1974. 16.) Csokonai a népköltészethez még ebben a szellemben közelített, Weöres *Psyché*-je szintén leválasztja a népnyelvet és a népköltészetet a hozzá kapcsolódó nemzeti, társadalmi és politikai jelentéstartalmakról, és tisztán esztétikai funkcióban szerepelteti. Sem *Psyché*, sem Csokonai nem vált a nemzet költőjévé, bár Csokonai készült erre a szerepre az *Árpádiász* megírásával.

A sokféle szövegtípus mellett a *Magyar Bibliotheca* melléklap-paródia egy vígjáték-paródia töredékét (*A szeretet győzedelme a tanúltakon*) is tartalmazza, amelyről azt írja a fiktív szerkesztő, hogy egy ismert író halála után fennmaradt dráma részlete. *Psyché* írásait szintén egy híres költőnő posztumusz írásaiként kommentálja a kötet végén szereplő fiktív irodalomtörténész, és a *Psyché*-ben is található egy drámarészlet,

Ungvárnémeti Tóth László már többször említett írása, a *Nárcisz, vagy a gyilkos önn-szeretet*. Csokonai vígjáték-paródiája jelenésekre oszlik, mint Csokonai többi színjátéka is, Weöres Sándor pedig *A kétfejű fenevad* című drámáját Csokonaihoz hasonlóan jelenésekre osztotta.

A szintén parodisztikus műfaj, a satirikus allegória egyik válfaja, egy utópia is szerepel Csokonai írásában. (POLLARD 1970. 28.) Egy hír szerint Utópia országa ad otthont a Narrnspielen vagyis a Bolondjátékok nevű pályázatnak<sup>93</sup>, amely „0000 Babarus jutalom” ellenében a következő címmel várja az írásokat: „*Valjon az asszonyok emberek e vagy sem?*” (CSOKONAI 1942. 500.) Ennek a hírnek a fiktív szerzője megjegyzi, hogy az érdekelt fél ehhez nem szólhat hozzá, mivel csak emberek vitázhatnak a kérdésről, ám a pályázathoz eddig ember még nem szólt hozzá, csak egy Halbernarr (‘félbolond’) városból származó szerző készül írni. A hírközlő szerint ilyen csak Utópia országában fordulhat elő, a valóságban nem, ez a hír azonban egy valóban megtörtént vitasorozatra utal, amelyre az 1780-as évek közepén került sor Magyarországon. Két névtelenül megjelent vitairattal kezdődött: *Megmutatás, hogy az asszonyi személyek nem emberek. Az írásból, és a józan okoskodásból nap-fényre hozatott* (1783), és *B. Carberi Anna kís asszonynak kedvességéhez írt levele, mellyben meg mutattya, hogy az asszonyi személyek emberek* (1785). E röpiratokat aztán követte a többi, s hosszan elhúzódó nyilvános vita lett belőle. (CSOKONAI 1990. 415-416.) Weöres Sándor – Csokonaihoz hasonlóan – nemcsak Psyché alakjának megteremtésével, hanem később a *Három veréb hat szemmel* című antológia szerkesztésekor is bizonyította feminizmusát, hogy beszédtekével is elutasítja az említett felvetést, hiszen nemcsak költőnőt teremtett, hanem elfeledett költőnők írásait is beválogatta az antológiába.

Csokonai *D[ebreczeni] Magyar Psychéje* címével és a szövegben több helyütt utal *Psychére*, Cupido feleségére, akinek görög neve (‘pszükhé’) azt jelenti, hogy pillangó, a görögök pedig pillangó képében jelenítették meg a lelket. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 400.) Csokonai jegyzetben utal Apuleius Amor és Psyché-történetére, amelyben Psyché a szerelmi vágyakozás megtestesítője. A pillangó-Psyché, a rokokó jellegzetes

---

<sup>93</sup> A Narrenliteratur, a német bolondirodalom is élt a karneváli irodalom eszközeivel, valamint Rotterdami Erasmus is. (BAHTYIN 2002. 20.) Tőle Csokonai olvasta, és le is akarta fordítani *A balgaság dicséretét*. Elegyes írásainak kiadatását tervezte, és egyrészt éppen a *Bétsi Magyar Merkuriusban* hirdette meg előfizetők számára a tervezett kötet tartalmát, és ott felsorolja Erasmus kötetét is. (Oláh Gábor: Csokonait kicsapják. *Nyugat*, 1911/4.)

szimbóluma a frivolitás mellett az életelvet és a boldogságelvet jelenti Csokonai írásában éppúgy, mint Weöres Sándor *Psyché*jében. (BARÓTI 1986. 35-36.)

A pillangó szimbóluma Csokonai több írásában is szerepel, köztük *A pillangóhoz* című versében is, amelyet 8 évvel később, 1803-ban írt, és ebben Psyché más jelentésben szerepel. Kerényi Károly az Ámor és Psyché-mítosz tizenharmadik századi átértelmezéséről leírja, hogy akkor Apuleius történetéhez általános jelentést társítottak: az életet és a halált szimbolizálta. A földön a lepke-psyché ugyanis gubóba zárva él, csak akkor bonthatja ki a szárnyát, amikor a test börtönéből kiszabadul, ez pedig a halál pillanatában következik be, ami az örök életet is jelentheti számára. Ámor, isteni szeretője az, aki megszabadíthatja testburkától, így a halhatatlan istenek birodalmába kerül. (PÁL 1988. 113-114.) Csokonai versében ezt a hagyományt használja fel.

Ady a *Vitéz Mihály ébresztése* című versében azt írja Csokonairól, hogy a szavaknak gazdag „pillangó-szárnyakat” adott. (ADY 1998. 465.) Kazinczy pedig az elhunyt Csokonai sírjára Canova-szobrot szeretett volna állíttatni, az Ámor és Psychét: „A monumentum felső részében a Lepe (rút és közönségesebb neve: Pillangó) fog repdesni.” (PÁL 1988. 114.) Ez arra a nyelvújítási vitára utal, hogy Csokonai a pillangó szó védelmébe kelt a Kazinczy által finomabbnak vélt lepe szó ellenében. (SZILÁGYI 1981. 695.) Ezek a példák is azt mutatják, hogy a rokokó szimbóluma, a pillangó és Psyché Csokonait is jelölő ikonná váltak.

Weöres Sándor *Psyché*jében Csokonaira Psyché születési dátumán, és a Csokonai-féle *Magyar Psyché*vel való hasonlóságokon kívül a következő mondattal történik utalás, amikor Psyché a tizenkilencedik század eleji kortárs költőket összehasonlítja: „Csak Csokonai Vitézünk, kiben *Inventio, Intelligentia, Scientia, Phantasia, Inspiratio* egyaránt foglaltatik”. (WEÖRES 1972. 152.) Több akkor élt költő közül Psyché elsősorban őt emeli ki, másodsorban pedig Ungvárnémeti Tóth Lászlót.

A fentiek alapján megfogalmazódhat a kérdés, hogy vajon a Weöres Sándor által megteremtett Psyché alanyi költészete értelmezhető-e Csokonai boldogságelvű költészetének lehetséges folytatásaként. Elképzelhető-e, hogy részben Csokonainak állít emléket Psyché alakja, a lélek halhatatlanságának szimbóluma? A lélek halhatatlanságáé, amelyről Csokonai élete utolsó írásában, a *Halotti versek*ben úgy írt, hogy megnyugtató választ nem tudott adni arra a kérdésre, hogy a lélek halhatatlan vagy sem.

Csokonai esküvőre készített alkalmi írása nemcsak a *Psyché*vel, hanem *A diadalmakkal* is hasonlóságot mutat. A diadalmak-”trilógia” ugyanis szintén egy

esküvői alkalomra készített szövegkompozíció, a *Psyché*hez hasonló pastiche. Weöres Sándor a *Psyché*ből két Ungvárnémeti-szöveget (egy epithalamiont és a lerövidített *Nárcisz*-tragédiát) emelt át a trilógiába, így ebben az új kontextusban ismét felhívja a figyelmet Ungvárnémeti írásaira.

### Keretjáték

A *diadalmak* keretjátéka a szereplők és a szituáció bemutatása mellett a két görög irodalomhoz és mitológiához fűződő, a maga korában szokatlan vállalkozásnak számító szöveg összekapcsolását szolgálja. A színdarab értelmezhető úgyis, mint a huszadik században írott *Theomachia* átültetése a tizenkilencedik századba egy rendhagyó írás mellé, de úgyis, mint a tizenkilencedik században keletkezett *Nárcisz*, és az ugyanebbe a korba teremtett *Psyché* modern szövegbe illesztése. Mivel az ókori görög világgal ellentétben a görög mitológia alakjait és történeteit a huszadik században nem ismeri mindenki, ezért a keretjátékban a mitológiai alakok felvonultatása és bemutatása azt a célt is szolgálhatja, hogy a két színdarab könnyebben értelmezhetővé váljon a befogadó számára.

Az első kép azonban az esküvő előtt egy héttel játszódik, és ekkor *Psyché* az ünnep felforgató, karneváli szellemében megvádolja a menyasszony és a vőlegény apját, hogy gyerekeiket érdekből esketik össze: „Rhédeyéknél nagy a rang, kevés a pénz, sok az adósság; Szilassyék birtoka három vármegyére szól, de főrendi tagsághoz grófi hitves kellett.” (WEÖRES 2005. 550.) Bár a vádat elutasítják, Ungvárnémeti is azzal a hírrel érkezik *Psyché*hez, hogy a menyasszony, Rhédey Klára a házasság gondolatától zokogva retteg. Az első kép vége előreutal a darabot lezáró versre, Ungvárnémeti megírandó nászénekére, és arra a humoros kommentárra, amelyet a *Psyché*ben a költőnő a Szilassy Józsefhez és Rhédey Klarához írott nászének következő részletéhez fűzött: „Ekkor meg látván egy sűgár tölgyet az Ifjú! / Hozzá fut, ki veszi kését, s rá metszi szerelmök! / Egy K-át, egy nagy K-át metszett rá”. (WEÖRES 1972. 187.) Az esküvőt elbeszélő *Psyché* az Ungvárnémeti-verssorhoz ezt a megjegyzést fűzi a verses regényben:

„Végül-is a frigy megkötöttem, nászunkra Ficzkó írt száz soros Epithalamiont hat lábú versekben. Később nekem meg-vallá, Klárcsát ez énekben szánt szándokkal egy K, egy nagy K-nak nevezé, de csínyjét észre nem vevék: azt hívén, a K semmi egyéb mint Klára kezdő betűje, az inneplő textusnak mind-nyáján örvendeztek, még fizettek-is.” (WEÖRES 1972. 131.)



A *diadalmak*ban a versrészlet tiszteletlen hangú értelmezését Ungvárnémeti cáfolja, a következő képben pedig már az esküvői menet részeként Psyché és Ungvárnémeti mutatja be a felvonuló égi, földi és tengeri isteneket, a *Theomachia* szereplőit. A kép befejezése elidegenítő hatású, önreferenciális, mivel a színdarab több történeti korból származó szövegeire és a pastiche-felépítésére utal az abszurd dialógus, a *Theomachia* szerzőségének a kérdése:

TÓTH (A menetből kilépve Psychéhez járul.)

Te... eme tragédiát még meg sem írtam...

PSYCHÉ

Tudom. Több mint száz év múlva majd megírják. Mégis eljártsszuk.

(WEÖRES 2005. 553.)

A *Nárcisz* előtti ötödik képben Psyché szintén a színdarabra reflektál, amikor a „trilógia” három részének közös elemét az önzésben ragadja meg az Ungvárnémetivel folytatott dialógusában: „Hallgass, nincs nálad önösebb figura. Még az ember-tipró zsarnok Kronosz sem; csak néked hatalmad nincsen, töredékeny sáppadt kis Nárcisz. Önös vagy, mint egynémelly szülő, ki vagyonért adja leányát, vagy rangért fiát; sőt még önösebb, mert te magadat semmiért sem adod.” (Uo. 556.) Weöres Sándor *Az önzés háromsága* címmel is készült trilógiát írni, abban azonban a *Theomachia* és a *Nárcisz* mellett az *Endymion* szerepelt volna. (CZÍMER 1989. 1.)

### Nárcisz

Ungvárnémeti Tóth László *Nárcisz, vagy a gyilkos önszeretet* (1816) című tragédiáját Weöres Sándor átdolgozta, és a *Psyché* részeként közölte, s megjelentette az *Irodalmi Szemle* című folyóiratban is.<sup>94</sup> Ungvárnémeti 1000 sorban és „három nyílásban” vagyis felvonásban írta meg a darabot, amelyet Weöres Sándor majdnem a felére rövidített, 600 soros, szerkezeti tagolás nélküli változatot készített belőle. Lócsei Péter állítása szerint Weöres Sándor operalibrettó átiratot is készített a *Nárcisz* szövegéből. (LŐCSEI 2003. 757.) A szöveg részletét, ’Teiresias’ szavait a *Tűzkút*-kötet (1964) mottójaként is felhasználta, és már az is az ő átértelmezése volt, ugyanis az idézetet ’Teiresias’ szerepéhez kapcsolta, holott Ungvárnémeti szereplőjét az eredeti szövegben Örléleknek hívják, nem Teiresiasnak, bár ’Tiréziász’-maszkot visel. (NAGY 2001. 207.)

<sup>94</sup> Weöres Sándor: Ungvárnémeti Tóth László: *Nárcisz*. *Irodalmi Szemle*, 1972/5. 415-427.

Ungvárnémeti Tóth László írásaival már korábban is foglalkozott Weöres Sándor: 1943-ban irodalomtörténeti tanulmányt jelentetett meg a *Diáriumban*, és már akkor részleteket közölt a *Nárciszból*. Ungvárnémeti írásaiban azt értékelte, hogy a modern lírával rokon vonásai vannak: „Stílusa olykor elomlóan édes, szinte dekadens, máskor dimenziótlanul szárnyaló, mint Paul Valéryé vagy Rilke utolsó periódusáé. Kereken kimondott és egymáshoz fűzött mondanivalók helyett jobban szereti félig konkretizálódó gondolatok röpülését, egymásra villanását. Verseiben a szerkezet erősen hangsúlyozódik; hol a versszakok, hol a verssorok gondolatritmusa élesen kiemeli a konstrukciót; tobzódik párhuzamokban és ellentétekben.” (WEÖRES 1943. 271-273.) Ezt követően 1944 februárjában Fülep Lajosnak arról írt, hogy szeretne kiadót találni Ungvárnémeti összes művének a megjelentetéséhez, de mindenekelőtt a „Narcissus-drámát és 40-50 válogatott verset” bocsátana közre. A levélben arról is írt, hogy akkor figyelt fel Ungvárnémetire, amikor *Az istenülés dicsőisége* című pindarosi ódáját olvasta. (WEÖRES 1998. 1/437.) Ezt a szöveget a Nárcisz-drámával és több másik verssel együtt az 1972-ben megjelent *Psychébe* is felvette. 1944-ben egy verset is írt *Ungvárnémeti Tóth László emlékére* címmel. Később a *Három veréb hat szemmel* (1977) című antológiában is közölte Ungvárnémeti két versét, és így írt róla: „Verseit görögül és magyarul írta. Költészetében egyrészt a klasszicista iskola késői tagja, másrészt szokatlan merész kifejezéseivel a modern líra előfutára. Elvont, allegorikus poéta.” (WEÖRES 1977. 453.)

A *Nárcisz* című tragédiát Ungvárnémeti jambikus versformában írta, és több alkalommal is megjegyezte, hogy a *Nárcisz* megírását ez a kötött versforma nehezítette. (MERÉNYI 2008. 46.) Kerényi Károly szerint a színdarabban használt kórusok nem a görög tragédiákra vezethetők vissza, hanem Metastasio írásaiból merített Ungvárnémeti. Emellett a pásztorjátékok képvilágát is felhasználta a szerző, hiszen természeti környezetben – a görög Thesszália egyik berkében – játszódik a színdarab, ahol Echo és a többi nimfa elbeszéli a dialógusokban a juhászokkal és a vadászokkal megélt szerelmi történeteiket. A műfajra az idill is jellemző, ez azonban a darab cselekményéből hiányzik. (NAGY 2001. 212, 216.) Mivel a helyszín és az idő mitikus, ezért a történet – a *Theomachiához* hasonlóan – allegorikus jelentést kap.

A *Nárcisz* pretextusa Ovidius *Átváltozások* című kötetének 3. könyvében szerepel, amelyben Nárcisz történetét is elbeszéli. E szerint Nárcisz szülei, Képhiszosz folyóisten és Leriopé nimfa megkérdezték a vak Teiresias jóst, hogy mi lesz gyermekük sorsa, és a válasz szerint hosszú élet, ha soha nem ismeri meg a saját arcát. Nárciszból szép ifjú

lett, ám visszautasította a nők szerelmét, így Ekhó nimfáét is, aki nem szűnő szerelme miatt a fájdalom rabja lett. A többi elutasított nő Nárccisz megbüntetését kérték, és ezt Nemeszisz, a büntető igazság istennője teljesítette is. Amikor Nárccisz egy forrás fölé hajolt, megpillantotta saját tükörképét, és beleszeretett, s idővel elemésztette az önmaga iránti szerelem. (OVIDIUS 1975. 81-86.)

Ungvárnémeti színdarabjában a drámai szituációnak az az alapja, hogy Echó nem válik Nárccisz mondatainak ismétlőjévé, mivel nem tudja elviselni a visszautasítást azután, hogy Nárccisz – az Ovidius-elbeszéléstől eltérően – engedett a csábításának. (WEÖRES 1972. 210.) Ezért Echó az, aki az istenektől – illetve Aphroditétől, a szépség és szerelem istennőjétől, aki a darabban Cypris néven szerepel – Nárccisz megbüntetését kéri. Aphrodité büntetéseként Nárccisz önmagába szeret, és a szereplők ezt a változást szörnyű csapásként ítélik meg. Ezek alapján a szerelem a leghatalmasabb istenségként jelenik meg, összekapcsolódik az erotikus és bukolikus tematika, de felcserélődnek a nemi szerepek, és az elutasító szerepbe a férfi kerül. (NAGY 2001. 213.)

Az önszeretetet a felvilágosodás erkölcstana nem ítélte el, e szerint az öröm és az erény, az önérdek és a köz java összeegyeztethető. Néreüsz, Nárccisz rokona, aki a mitopoétikában a hazugságot gyűlölő és jó tanácsokat adó tengeristen, szintén az önszeretet mellett érvel a dialógusukban: „Hanem hibáztok, a midőn az vélitek, / Hogy az önszeretet olly nagy veszély s átok legyen, / Holott az a legfőbb és leg édesb ösztönünk.” (TOKAREV 1988. 1/724.; WEÖRES 1972. 228.) Az egyik episztolájában Ungvárnémeti nem az önszeretetet, hanem annak torzult formáját, a „szín-vesztést”, a személyiség önfeladását tekinti károsnak. Ezek alapján Nárccisz helyzete a színdarabban úgy is értelmezhető, hogy – amint Nagy Imre interpretálta – Nárccisz mindenkitől elidegenedik, a korlátlan önzés állapotába kerül, és megszünteti a tartalmas emberi kapcsolatait. (NAGY 1998. 68., uő. 2001. 205.) Bár Nárccisz elveti, Néreüsz felveti a lehetőséget, hogy Nárccisz elidegenedettsége abból is eredhet, hogy rendkívüli érdemeit nem becsülik méltóképpen:

Az fáj, hogy elméd, bölcs tanácsod, szép eszed,  
Tudományod, ékes nemzeted, fényes neved,  
Minthogy szegény vagy, nem szereznek érdemet;  
Mások pedig, kik gazdagabbak, bár csekély  
Értelmük, alacson karjok – a kézművesek  
S némely kufárok élhetetlen gyermeki  
Fejedelmi tisztet, ritka fényes hívatalt  
Viselnek: ez fáj úgye Nárcciszkám Neked?

(WEÖRES 1972. 227-228.)

Lehetséges azonban más értelmezése is a helyzetének. A tragédiájával magára maradt Nácisz barátja, Myrszon találja meg, aki elbeszéli, hogy veszedelmes akadályokat legyőzve kereste barátját: „Még sem ijedék meg – mert barátságod tüzelt.” Nácisz a válaszában megerősíti barátságuk tényét: „Mert tudod, megesküvém, / Hogy a szövetség, mellyet egymással köténk, / Míg lelkem eszmél, általam fel nem bomol.” (WEÖRES 1972. 222.) Nagy Imre is leírja azt az értelmezési lehetőséget, hogy Myrszon viszonya Nácisszal a szüleihez való viszohnál is fontosabb, halálíg tartó kapocs, amely nem pusztán barátság, hanem szerelem, és a nácisztikus magatartás ezzel a kapcsolattal is összefüggésben állhat. (NAGY 1998. 74.)

Amennyiben Nácisz és Myrszon viszonya szerelem, akkor ez a viszony szemben áll azzal a kapcsolattal, amelyet Tiréziász és Néreusz javasol Nácisznak gondja orvoslásaként. (Weöres Sándor a *Nácisz* lerövidítése során az Örlék nevű szereplő helyére Tiréziászt állította, és a színdarab végén a Pap szerepét megszüntette, a gyászbeszéd sorait pedig szintén Tiréziásznak adta. Tiréziász, aki az Ovidius-történet szerint megjósolta Nácisz sorsát, hangsúlyozottan kétnemű lény, akár Weöres Sándor *Szemfényvesztők és becsapottak* című versében.) Tiréziász és Néreusz szerint Nácisz gondját egy polgárlány oldhatná meg, ezért mindketten nősülésre bátorítják, azonban Nácisz – állítása szerint – még nem látott „olylan szűzet, a ki érdemes lett volna” hozzá. (WEÖRES 1972. 228.) A kijelölt családi életsorsot Néreusz szerint a Náciszhoz hasonló, kiváló tulajdonságokkal bíró lányával, Irénével teljesíthetné Nácisz, aki – bár bánatosan elfogadja az ajánlatot – az életsors teljesítése helyett meghal. (NAGY 1998. 74.) Ungvárnémeti drámájában szerepel Myrszon öngyilkossági szándéka és Iréne elájulásának jelenete, illetve egy dalverseny elbeszélése is, amelyet a sírásó mond el. (NAGY 2001. 207-209.) Ezek azonban Weöres Sándor változatából kimaradtak.

A színdarabban két szféra van jelen, az isteni és az emberi – Nácisz szülei az Ovidius-történettől eltérően nem nimfaként és folyóistenként jelennek meg, és emberre jellemző tulajdonságaik vannak –, Nácisz sorsát pedig az isteni szféra pecsételi meg, Echó nimfa átka, amelyet Cypris, vagyis Aphrodité teljesít. A főistent, Zeust nem tiszteli sem Nácisz, sem az apja, Kephisz. Nácisz így ítéli meg Zeust: „de mit könyörgök Zeuszhöz, a kaczer s lator / Zeuszhöz? kinek vak, buja szerelmét Föld s Olymp isméri. Mert ki bünteti meg a vétkeket, / Mellyeknek önnön kebele is szállást adott? / A bűn is érdem ott, hol a fő vétkezik.” (WEÖRES 1972. 221.) Kephisz szintén pajzánsága miatt ítéli el Zeust, és azért is, mert egy nimfa átkát fia érdemeinél előbbre valónak ítélte: „Mennydörgető Zeus! Föld s Olymp örök Istenök! / Min kezdjem? –

átkon-e, csak hiába vétkezem, / Nem, mert kaczer vagy, az valál, az is maradsz, / Imádjalak-e? Nem, nem! nem érdemled soha, / Egy Nympha, egy hölgy többet ér s drágább neked / Egész Olympnál.” (Uo. 224.) Amikor pedig Kephisz Nárcisz helyzetét a reményvesztettségével magyarázza, így szól: „Oh Néreusz nincs énnekem többé fiam! / Nincsen, megölte azt Zeusz, az álnok Zeusz, / Az a kegyetlen.” (Uo. 226.) Még Echó is elítéli a szerelemistennőt, miután Nárcisz haláláról értesül: „Gonosz Istenasszony, vad kegyetlen Cypria, / Mért hallgatád meg oktalan kérésemet?” (Uo. 232.) A példák alapján látható, hogy több olyan szereplő is van, aki az isteni világot nem tekinti ideálisnak, hanem pusztító és rontó erők uralmaként értékeli. (NAGY 2001. 207.) A gyászbeszédben Tiréziász Perszephonéra, a halál és az alvilág istennőjére bízta Nárciszt, mert Perszephonét a legkiválóbb ifjak is meglátogatják, így még Cypris is boldogabbnak véli önmagánál az istennőt, akihez a beszéd szerint „nagy sereggel omlanak”, a szerelemistennőt ellenben megunják és meggyűlölik. (WEÖRES 1972. 233.) Bár Tiréziász gyászbeszédében Nárciszt idilli környezetben ábrázolja, amint tovább létezik az alvilágban, a beszéd arra is utal, hogy Nárcisz történetében Thanatosz hatalmasabb Erósnál, a halálvágy az örömelvénél.

Az emberi és az isteni szféra miatt a színdarab kétszintes drámaként értelmezhető, de mivel a tragédia azt is bemutatja, hogy a drámai alakok miképpen viszonyulnak Nárciszhoz, a központi szereplőhöz, a dráma középpontos drámaként is felfogható. (BÉCSY 1988. 69-77.)

A *Theomachia* és a Weöres Sándor által átdolgozott *Nárcisz* nem tagolódik felvonásokra és képekre, és abban is hasonlóak, hogy a görög politeizmust idéző mindkét darab mitikus térben és időben játszódik, szereplői allegorikus alakok, és azt a szemléletet tükrözik, hogy az ember illetve az egyén nem szabad és független a természet és a közösség törvényeitől. Megjelenik a drámákban a görög tragédiák hőseire jellemző gőg, a hübrisz, amely az istenek haragját váltja ki. Amint 'Kronos' hübrisze, lázadása a sors ellen a megbüntetésével jár, úgy Nárcisz hübrisze a nimfával szemben szintén az istenek beavatkozását vonja maga után, de bűnhődik Echó is, akinek hübrisze Nárcisz ellen fordítja az isteneket, Nárcisz halálával pedig Echó reményei is szertefoszlanak.

A *diadalmak* utolsó, hetedik képében a diadalmenet végén Psyché bemutatja Hérát és Zeuszt, a legfőbb istenpárt: „kik egymást szeretik; vagy egymást gyűlölik, mindegy, hiszem így is, úgy is együvé tartoznak”. (WEÖRES 2005. 557.) Majd Héra és Zeusz

szerepében diadalszekéren megérkezik Rhédey Klára és Szilassy József, az ünnepelt jegyespár, és végül Ungvárnémeti felolvassa allegorikus esküvői énekét, az *Epithalamiont*.

A verset az antik epithalamionokkal rokonítja a szöveg műfaja, és az elnevezés eredetileg olyan dalt jelölt, amelyet a menyasszony – egy másik leírás szerint az ifjú házasságok – szobája előtt adtak elő az esküvő éjjelén. Esküvőre készült ünnepi verset elsők között a görög Sappho és Theokritosz írt, majd a római Ovidius és Catullus is, és később a reneszánsz során is népszerű műfaj volt, Edmund Spenser írta az egyik legjelentősebb verset ebben a műfajban, majd később, a tizenkilencedik században Shelley, a huszadik században pedig Auden is írt epithalamiont, magyarul pedig Gyöngyösi István szerzett több műfajjal ötvözött epithalamionokat, amelyek közül a legjelentősebb a *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága* című írása. A műfaj szabályai szerint a vers az esküvő körülményeit, az esküvő napjának eseményeit és a házaspár élményeinek ünneplését tartalmazta. (CUDDON 1992. 302.; ABRAMS 1999. 81-82.)

Ungvárnémeti esküvői énekét refrénként ismétlődő versszakok tagolják és választják el az elbeszélő részekről. A menyasszony és a vőlegény dicsőítése után megismerkedésük részleteit beszéli el a vers, majd rátér a kapcsolat időtállóságát megkérdőjelező szóbeszédre, végül a házasságkötésre: „azon korban, míg ébrek az ifjak, / Míg nem bölcs okokért, hanem önnön kényökön adják / Szíveiket; míg Szívet, s nem Kezet adnak először.” (WEÖRES 1972. 189.) A vers zárlata eltér attól a konvenciótól, amelyben a verssorok a menyasszonyt és a vőlegényt méltatják, a házasságra pedig áldást adnak, és a tételezett befogadóban nem a frigy szentségét, hanem az azzal szembeni szkepticizmust, az érdekházasság lehetőségét erősíti fel.

Amellett, hogy *A diadalmak* az önzés háromféle történetét jeleníti meg drámai formában, az esküvőre szánt színdarab Nárcisz történetével és Ungvárnémeti ironikus *Epithalamionjával* az esküvőt megkérdőjelező, ironikusan olvasható szövegkompozíciót alkot.

#### 4. Abszurd

##### Tyunkankuru (1940-es évek vége)

Az *Élet és Irodalom* 1997. december 19-i számában jelentette meg először Nemeskéri Erika az Illés Árpád hagyatékában talált *Tyunkankuru* című daljáték librettóját, és az általa közölt jegyzetek szerint a Szervánszky Endre által megzenésített darabot elő is akarták adni a Vígoperában, a terv azonban meghiúsult. (WEÖRES 1998. 2/305.; uő. 2005. 560-561.) A színdarab valószínűleg 1947-ben vagy az azt követő években készülhetett el, mivel Weöres Sándor Illés Árpádnak 1947. július 10-én írott levelében az áll, hogy előleget vett fel a darab megírására. (WEÖRES 1998. 1/297.)

Domokos Mátyás *A porlepte énekes* című kötetében leírja, hogy Farkas Ferenc szerint a *Tyunkankuru* keletkezésének az időszakában, vagyis 1947 táján tervezte Weöres Sándor és Farkas Ferenc, hogy a székesfehérvári színház társulata számára is írjanak egy zenés színpadi művet, egy groteszk bábjátékot. Ebből néhány elkészült verset is közöl, és ezek egyikében szerepel Brahma, Visnu és Siva isten, akikkel a *Holdbeli csónakos* későbbi elemzése a színjáték három segítő szereplőjét összefüggésbe hozza. (DOMOKOS 2002. 50-61.)

A 'tyunkankuru' – ausztrál aranda nyelvű – szó jelentését a primitív népek művészetéből válogató, *Wawiri* (1942) című gyűjteményben határozta meg a kötet szerzője, Fónagy Iván: 'az ellenség zsírját enni'. Ez szintén jelzi, hogy a librettó nemcsak egyfelvonásos daljáték, hanem abszurd színpadi mű szöveggönyve is, az pedig a szöveg alapján tudható, hogy a cím jelentése nem áll szoros összefüggésben a darab dialógusaival és szereplőivel. (FÓNAGY 1942. 11.) A librettó utalásokat tartalmaz arra, hogy az előadás irodalmi szöveg, zene, ének és tánc vidám egyvelege, és ebből a szempontból hasonlít más daljátékokra is, mint például Kacsóh Pongrác *János vitéz*, vagy Kodály Zoltán *Háry János* és *Székelyfonó* című színpadi műveire. (BÁRDOS 1999. 79.) A *Színjátékok*-kötet (2005) utószavából az is kiderül, hogy a *Rongyszőnyeg* I. ciklusából ismert két vers (a *Leszállt a tóba* és a *Kalmár jött nagy madarakkal* kezdetű versek), valamint a *Táncdal* és a *Rumba* megzenésített dalbetétek mellett ráadásaként *A brandenburgi maharadzsa nem mókus* kezdősorral egy olyan nonszensz vers is szerepelt volna az előadásban bármely visszatapsolt dal helyett, amely önmagában is

megismétli a darab abszurditását, az összeférhetetlen jelenségek közötti kapcsolatteremtést.

A *Tyunkankuru* helyszíne Weöres Sándor minden más színjátskóhelyszínétől eltér, ugyanis az abszurd játék 'Ofélia' megbomlott elméjében játszódik, Lear király pedig a konferanszié szerepét kapta. A színhely stilizált, hiszen egy lelki állapot projekciója. (PFISTER 1997. 350.) Weöres Sándor korábban is írt egy verset *Ophélia éneke* (1935) címmel, később pedig *Más paradicsom* (1969) címmel elmegyógyintézetben ápoltak verseit alkotta meg. 'Ofélia' elméje, vagyis a tudatalatti szférája olyan helyszín, amely a részben szürreális, részben valószerű szereplők és események közötti paradox, irracionális, álomszerű és logikátlan kapcsolatoknak természetes keretet ad. Az abszurd színház a szürrealisták automatikus írásával kapcsolatos kísérleteiből vette át, hogy szublimálja az álmot, a tudatalatti és a mentális világ írásmódját, és olyan színpadi metaforát alkot, amely ezt a belső tájat teszi képpé. (PAVIS 2005. 26.)

A második világháború után a világ kaotikus állapotát az abszurd színház művészei úgy ábrázolták, hogy az alaktalan káosznak adtak jelentést, és a zűrzavarból formáltak rendet az 1950-es évek új színdarabjaiban – a szürrealista és az expresszionista színházhoz hasonlóan. Azonban már ezt megelőzően, 1938-ban megjelent Antonin Artaud *A színház és hasonmása (Le Théâtre et son double)* című esszégyűjteménye, amelyben olyan színház megteremtését vázolta, amelynek célja a rejtett vágyak, álmok, illúziók és hitek feltárása.<sup>95</sup> Az élet értelmetlenségét és az ideálok, a célok és az erkölcs leértékelődését ábrázolták az expresszionista színház képviselői is (mint Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Jean Giraudoux és Jean Anouilh), ők azonban ezt az állapotot érthető, logikus érvelésű drámákban tárták fel a régi konvenciók szerint, míg az abszurd színház az új tartalmat a hozzáillő új formával váltotta fel. (ESSLIN 1983. 24.) Ez az új forma az irreális és képtelen világot kifejező nem-lineáris abszurd dráma. (VARGA 2002. 48.) A hagyományos kultúra és a drámai konvenciók paródiáját, a logika- és ésszerűségellenességet, illetve az emberi létezésről való elidegenedettséget gyakran fekete humorral és örvénylő dialógusokon keresztül ábrázolták, és ennek a kaotikus örvénylésnek a képi kifejezése a *Tyunkankuru* színpadi háttérének tarka és örvénylő mintázata a színpadi instrukciók alapján. (ABRAMS 1999. 1-2.)

A *Tyunkankuru* pretextusa két olyan Shakespeare-tragédia, amelyeknek alakjai, a *Hamlet* Ophéliája és Lear király megháborodik, Ophéliát ugyanis durván visszautasítja

---

<sup>95</sup> SCHUMACHER, Claude: *The Theatre of the Absurd* (COYLE 1991. 464, 468.)



Hamlet, Lear király pedig rádöbben, hogy két idősebb lányának szeretete csak megjátszott és hatalmi érdekeiből fakad. Bata Imre felvetette, hogy Alfred Jarry *Übű királya* (1896) is a daljáték egyik mintája lehet, mivel az a dráma is Shakespeare-drámák paródiája, ezt az ötletet azonban megkérdőjelezte. (WEÖRES 1998. 2/520.) Übű királyt azonban jellemzi a művészettel szembeállítható természet, vagyis a korlátoltság, az értetlenség, a szellemi erőfeszítések elutasítása és a konformizmus is, amelyek a *Tyunkankuru* két szereplőjével, Steták házmesterrel és a pénzbeszedő Kovács úrral is összefüggésbe hozható tulajdonságok. (BALOTÁ 1979. 111.)

A dadaisták szerint Jarry az Übű-trilógiában a dramaturgiát teljesen lerombolta és megszüntette, és később az avantgárd és az abszurd drámákra is hatással volt. (JÁKFALVI 2001. 57, 74.) A rendezett és koherens hagyományos dramaturgia felforgatása jellemzi mind Weöres Sándor, mind Jarry darabját, amelyek drámai alakjai avantgárd szereplők. A *Tyunkankuruban* megjelennek az avantgárd darabokra jellemző absztrakt alakok, mint U, az ember, Mu, a háromfarkú kutya, M, a kutya árnyéka (ők hárman a Holdvilág-fényesítők) illetve Hu, a kísértet, és felbukkan a drámai alakká váló drámai tárgy, mint a megszemélyesített Torony és a mennyezetről lelógó szék. (Uo. 29-33.) Lehetséges, hogy a Lear király által leírt három Holdvilág-fényesítő és a háromfarkú kutya három farka a freudi id (ösztönén), ego (én) és superego (felettes én) hármására vonatkozik: „Mint kegyeskednek látni, Mu-nak három farka van. Egyik farka arra való, hogy csóválja, másik arra, hogy ha nagyon előreszalad, U a második farkánál fogva visszahúzza, a harmadik pedig arra szolgál, hogy U ráakassza a kalapját, kivéve amikor U a kalapot a fején tartja, ilyenkor Mu harmadik farka csak közönséges függelék.” (WEÖRES 2005. 495.) A három Holdvilág-fényesítő is ezt a hármasságot sejteti, és annak a szereplőformálásnak a példája, amikor egy alak több drámai alakra hasad szét. (PFISTER 1997. 249.)

A daljáték az abszurd dramaturgia szerint szerveződik, mivel nincs világosan körülhatárolható cselekménye, hanem a látszólagos véletlen alakítja az eseményeket. Ennek egyik példája a színpadra beszaladó horgász, aki horgát a zenekari árokba veti, majd kifog egy oroszánt, ez az abszurd jelenet ugyanis nem kapcsolódik a többi szereplőhöz, sem pedig a dialógusokhoz. Az abszurdra jellemző metaszínház, a színházra történő reflektálás a *Tyunkankuruban* is előfordul, mivel a karnagy, néhány színész és énekes színpadi neve megegyezik a színházi szerepen kívüli, tényleges nevükkel, és a pénzbeszedő Kovács úr is elidegeníti egymástól a szereplőt és a szerepét, amikor a zenekar karnagyától a kosztümszámlák kifizetését kéri számon, és az egyik

művésznő által küldött sült tököt nyújtja át a karnagynak. (PAVIS 2005. 26.; WEÖRES 2005. 502, 507.)

A *Tyunkankuru* szereplői tudattartalmat is kifejeznek, mint például a pályát tévesztett Steták házmaster vonzalmát az órák és a toronyóra iránt, amelyet a vígjátékok parodizálásaként a daljáték végén feleségül vesz, mint ahogy Tutu kisasszony is Endre Béla karnaggal frigyre lép. Ezeknek a szereplőknek a cselekvései és dalai nem kapcsolódnak a darabot átfogó cselekményhez, mivel ezek a cselekvések és beszédtek nincsenek organikus viszonyban, nincs cselekmény, amelyet előbbre mozdíthatnának. A szimbolikus helyszínhez a megszűnt idő társul, amelyben az alakok is csak absztrakt jelzések. Kovács pénzbeszedő az abszurd drámáknak azt az alakját idézi fel, akinek a párbeszédei klisékre és közhelyekre épülnek, és a házmasterhez hasonlóan neki is van titkos vágya: éjjel nótákat szerez, amelyek közül egyet elő is ad, és ezt a szerzői utasítás „kávéházi álmagyar nótagiccsként” jellemzi, amelynek „rossz a prozódiaja”. Kovács úr szerint szerzeményeit azért nem játsszák, mert a hivatásos zeneszerzők féltékenyek, hogy ők ilyen remekműveket nem tudnak kitalálni, holott az igazi szép nótához, amelyhez igazi tiszta szív kell, ő ért csak igazán. (WEÖRES 2005. 505.) Ez az alak nemcsak a dilettantizmus, hanem a hétköznapi élet és a kisszerűség szatirikus alakja is, akit később Weöres Sándor *A szegény kis üdülőgondok panaszzai* című, sestinában írott versében is megörökített, és először alkalmazta a középkori versformát komikus hangvételű versben. (WEÖRES 2003. 3/300.; SZIGETI 1992. 168-184.) Az *Ekloga* (1950) című versében szintén a hétköznapi, kisszerű dialógus, Szabó és Kisné közhelyes párbeszéde és a vergiliusi pásztorkölteményekre jellemző hexameteres versforma közötti feszültség kelti a szöveg komikumát. (WEÖRES 2003. 2/56-59.)

A metaszínházi utalások és a szűklátókörű klisékből felépített alakok mellett egy harmadik szintje is van a daljátéknak: a megbomlott elme működését szimbolizáló alakok konfliktusa. Az egyik alak Hu, a kísértet folyton azzal fenyegeti U-t, az embert (majd Tutu kisasszonyt is), hogy felteszi rá a két pontot, és Ü-t (illetve Tütüt) alkot belőle, és ez az új állapot a halállal egyenlő, ám végül a lelkivilágot jelképező többi alak teszi fel a két pontot a kísértetre, és ezzel legyőzi Hu-t. A betűkből alkotott szereplők és a hangcsoportokkal való kísérletezés, amely a „panyigai” kezdetű *Táncdalra* (1942), a daljáték egyik dalbetétjére is jellemző, rokon vonásokat mutat az 1945 után keletkezett új költészeti mozgalommal, a lettrizmussal, Isidore Isou irányzatával, amely nem a már ismert szavakat alkalmazza, hanem új hangformákat honosít meg a költészetben. (SZABOLCSI 1981. 22.) Weöres Sándor egy másik ilyen versének *Hangcsoportok*

(1941) a címe, és később, 1971-ben Weöres Sándor és Sárközi István zeneszerző bábooperát készített Vörösmarty Mihály fiatalon, 1821-ben írt *Ypsilon-háború* című nyelvészeti bohózatából, amelyben az Y és a J betű egymásnak rohan a sötétben, és harcuk arról szól, hogy a két betű közül melyiknek van nagyobb létjogosultsága a magyar nyelvben. (KÖRMENDI 1971. 29.) A betűkhöz rendelt új jelentés a daljátékban is az írás és a betű eredeti jelentésétől való megfosztását is magába foglalja, ami a daljátékban szereplő alakokra, tárgyakra és cselekvésekre is érvényes. A betűkhöz és betűcsoportokhoz a daljáték az emberi lélek egymással szemben álló princípiumait rendeli, és jelképes drámai alakokká tárgyasulnak parabolikus formában, ami az abszurd drámában gyakran előfordul. (BÍRÓ 2004. 125.)

A realizisztikus és irreális karakterek és események kombinálása a skizofrénia drámai jelekké való átalakítását is jelenti (a karnagy megnevez egy 'skizofon' nevű hangszert is, 502.), amikor a cselekvés, a gondolkodás és az érzelmi élet között nincsen kapcsolat. Ezt az állapotot a daljáték kettős befejezése is érzékelteti: az egyik a vígjátékokra jellemző, hiszen két pár házasságát ígéri, a másik tragédia, mivel a fürdőkádban ülő Lear király főbe lövi magát.

A zenés színdarab azt a szubjektumfelfogást tükrözi, amely megdönti az egységes, önmagát teljesen birtokolni képes egyén elképzelését, ezt pedig a freudi szubjektumon belüli felosztásra való utalás (az ösztön-én, az én és a felettes én) is megerősíti, így ez a színpadi mű is a középpont nélküli sokféle szubjektum képét rajzolja meg, akit felforgatnak vágyai, és ez decentralizáltságát is felfedi, vagyis az Ophélia elméjében játszódó, igen korai abszurd színjáték a koherens és egységes szubjektumot tagadja, és a pszichén belüli ellentmondások megbetegítő hatására is rámutat.

A *Tyunkankuru*hoz hasonló másik abszurd daljáték vagy színdarab nem található Weöres Sándor írásai között, csak az *Aladár és az Emberiség* című egyfelvonásos antidráma szinopszisztöredéke utal hasonló tervre Steiner Ágota utószava szerint. (WEÖRES 2005. 563.) Lőcsei Péter pedig Weöres Sándor 1931-ben írott levelében közölt egy drámatervet *A tisztelendő lánya* címmel, amely szürreális elemekkel átszőtt tragikus szerelmi történet lett volna, és foglalkozott volna az elfojtott tudatalattit gátló társadalmi akadályokkal is. (LŐCSEI 2007. 85.) A *Tyunkankuru* az életművében a nonszensz és abszurd verseihez köthető, valamint az abszurd színház 1940-es évek végétől a 60-as évekig tartó európai irányzatához. Bár Magyarországra csak a hatvanas évek második felében jutnak el hozzánk a világirodalom modern törekvései és az abszurd klasszikusainak művei, azonban nálunk – néhány kivételtől eltekintve –

hiányzott az abszurd, és ennek helyét a groteszk töltötte be az 1960-as, 70-es években. (ÉZSIÁS 1986. 9, 11.) Rendhagyó magyar abszurd dráma már ezt a korszakot megelőzően is keletkezett. Radnóti Zsuzsa szerint Mészöly Miklós 1957-ben írta meg az első magyar abszurd darabot *Az ablakmosó* címmel. Weöres Sándor pedig a *Tyunkankuru* című, zenés színház számára készült abszurd daljátékával járult hozzá a rendhagyó magyar abszurd színpadi művek sorához Mészöly Miklóst megelőzve valamikor az 1940-es évek végén.

## 5. Báb- és mesejátékok

Amint arról az első részben is szó volt, Weöres Sándor nemcsak a költészetével kapcsolódott a gyerekeknek szóló összművészethez, hanem bábjátékaival és mesejátékaival is, amelyek a színházművészet részét képezik, amint erre utal az is, hogy Weöres Sándorról nevezte el az 1988 óta működő Magyar Drámapedagógia Társaság az évenként megrendezett Országos Gyermekszínjátszó Találkozót is.

A mesék és a bábjátékok olyan ősi hagyományokra vezethetők vissza, amelyek közönségét nem kizárólag a gyerekek alkották, hanem egy-egy közösség minden tagja, gyerekek és felnőttek egyaránt. Ehhez hasonlóan a költő és drámaköltő nemcsak gyerekeket szólít meg az *Ilók és Mihók* című színpadi művével (erről nem lehet tudni, hogy bábjátéknak vagy mesejátéknak szánta a szerző), a *Csalóka Péter* és a *Rapsóné* című bábjátékával, valamint a *Holdbeli csónakos* című mesejátékával.

### Holdbeli csónakos (1941)

A *Holdbeli csónakos* című mesejáték keletkezésére így emlékezett vissza Weöres Sándor 1971-ben, a darab ősbemutatója előtt: „Immár majdnem harminc évvel ezelőtt, 1941-ben írtam a *Holdbeli csónakost* egy akkor induló bábszínjátszó csoport részére. De részben a darab bábelőadásra túl bonyolultnak bizonyult, részben az akkor tervezett bábszínház meg sem alakult. A *Holdbeli csónakost* aztán Németh Antal vette szárnya alá az akkori Nemzeti Színházban, de a háború vihara miatt a darab nem jutott el az előadásig.” (WEÖRES 1971. 6.) A megzenésítésre Maros Rudolfot kérte volna fel Weöres Sándor, de a Nemzeti Színház döntésére Takács Jenő komponált mellé zenét.<sup>96</sup> (WEÖRES 1998. 1/303.) Első alkalommal teljes terjedelmében 1967-ben jelent meg a *Hold és sárkány* című kötetben az *Octopus avagy Szent György és a Sárkány históriája* című színdarabjával együtt, és az 1971-ben megtartott ősbemutatót követően ugyanabban az évben Ránki György operát komponált belőle.<sup>97</sup> (TÜSKÉS 2003b. 104.)

---

<sup>96</sup> Takács Jenő a *Holdbeli csónakos* kísérőzenéjéből zenekari szvitet komponált, amelyet *Miniatűrök* címmel játszották. (LÖCSEI 2004. 302.)

<sup>97</sup> Ausztriában is bemutatták a darabot Robert Stauffer fordítása alapján 1985-ben a kobersdorfi ünnepi várjátékok során – több mint egy évtizeddel azután, hogy Weöres Sándor 1970-ben átvette az osztrák állam európai irodalomért alapított díját – az előadásról megjelent kritika szerint azonban a fordítás megfosztotta az eredeti darabot a kincseitől: „Die Übersetzung macht das Original trocken und allen Schmucks entkleidet.” (OH): *Poesie für Pannonien. Sándor Weöres „Kahnfahrer im Mond” in Kobersdorf*. Die Presse, 1985. július 8.

Weöres Sándor költészetének gyakori motívuma a Hold; megszólítottként jelenik meg például *A Holdhoz* című ódában és a *Játék a Holddal* című versben. A zenés színdarab címe, amely egyben a darab egyik szereplőjére is utal, a magyar mitológia elemeivel van összefüggésben. A Holdat ugyanis a világ legtöbb mitológiájával ellentétben a magyar mitológia nem nőnek, hanem férfinek tekint: míg a Nap az istenanyát személyesíti meg, addig a Hold a ráolvasásokban férfiként szerepel: „új Hold, új Király” (TOKAREV 1988. 1/ 535.) A holdbeli csónakos alakja a színpadi játékban szintén egy férfi. A csónakos képe pedig feltehetően arra vonatkozik, hogy a mitológiák a Holdat a Nappal együtt gyakran egy csónakhoz hasonlítják, mivel azok úgy úsznak az égbolton, mint csónak az óceánon.<sup>98</sup> A magyar és a finnugor mitológia motívumai nemcsak a címbe, hanem a színdarabban is fontos szerepet töltenek be.

A címet a folyóiratokban gyakran „e” betű helyett „é”-vel, „Holdbéli csónakos”-ként írják, így hasznos megjegyezni, hogy Weöres Sándor egy telefonbeszélgetés során Dalos László kérdésére elárulta, hogy csak az „e”-vel írott, két daktilusból álló *Holdbéli csónakos* lehet pontos: „Mi az, kedves László, cserbenhagyott a versfülhallásod? Én daktilust írtam: tá-titi, holdbéli! A csónakos is az, daktilus [...] Tudod, mire gyanakszom? A holdbéli alakzatot nyilván azok írják le, akik olvasták Cyrano de Bergerac munkáját, amelynek az a francia címe, hogy *États et empires de la Lune*, ez magyarul néhány esztendeje jött ki, *Holdbéli utazás* a címe. Hallod? Holdbéli..., é-vel.” (DALOS 2003. 16.)

A színdarab műfajáról és szerkezetéről az alcím ezt a tájékoztatást adja: „Kalandos játék húsz képben”. Weöres Sándor műfajilag a mesejátékát Kodály *Háry János*ával vonta párhuzamba az egyik interjújában.<sup>99</sup> A kalandos játék megjelölés arra utal, hogy a bábjátékok elemeit is felhasználó zenés mesejáték epizodikus szerkesztésű, vagyis olyan események láncolatából épül fel, amelyeket elsősorban az tart össze, hogy többnyire ugyanazzal a szereplővel történnek meg. (ABRAMS 1999. 191.) Zenés színdarabról van szó, amelyben minden egyes képet zene fűzi az azt követő képhez. A prózai szöveg dúsan át van szöve verses betétekkel, amelyeket szintén megzenésítve kell előadni a szerzői utasítás szerint. Weöres Sándor hangsúlyozta, hogy a szöveg magyar tárgyú és magyar ritmikájú, amikor Kodály Zoltánnak levélben számolt be a szöveg születéséről. (WEÖRES 1998. 2/27.)

<sup>98</sup> „Frequently both [the moon and the sun] are thought of as boats riding through the ether as on the ocean.” BRAM, Jean Rhys: *Moon* (JONES 2005. 6170.)

<sup>99</sup> Irodalmi vihar egy pohár Eidolonban Weöres Sándor megmagyarázza az Eidolon-t (DOMOKOS 1993. 25.)

Szerkezetileg a mesejáték két szinten strukturált: két részből áll, és ezeket összesen húsz – 11 és 9 – kép alkotja; egy korábbi változata azonban mindössze 18 képből állt. (Uo. 1/539.) Weöres Sándor többi színdarabjával ellentétben itt az egyes képek is címekkel vannak ellátva, így azok kijelölik a képek témáját vagy funkcióját.

Tüskés Tibor szerint az 1979-es pécsi bemutatóhoz készült verses prológos *A „Holdbeli csónakos” bevezetője* című szonett, amely a *Színjátékok*-kötetben nem szerepel. (TÜSKÉS 2003b. 96.) A versben megszólaló költői hang a drámaíróé, aki gyerekkori színházi emlékeit idézi fel, ez azonban a színdarabhoz nem kapcsolódik tematikusan. (WEÖRES 2003. 3/424-425.)

Egyes értelmezések Weöres Sándor versei és a *Holdbeli csónakos* közötti kapcsolatra hívják fel a figyelmet, így például *A paprikajancsi szerenádjá* (1935), a *Majomország* (1955) és a *Stonehenge – Álom az ősvilágról* (1968) című verseket említik, és bár valóban szerepel Paprika Jancsi, majmok országa és Stonehenge-re emlékeztető kelta kromlech is a mesejátékban, ezek az elemek más értelemben szerepelnek, mint az említett versekben.

Azonban sok hasonlóság van a *Holdbeli csónakos* és az 1942-ben készült, hat énekből álló prózai elbeszélő költeménye, a *Bolond Istók* között, amely szintén sok helyszínen, több kontinensen játszódó pikareszk történet, szintén a magyar és a finnugor mitológia elemeit ötvözi más mítoszokkal, és a montázsban a mesejátékkal azonos szereplők (Vitéz László, Paprika Jancsi, Jégapó és Pávaszem) bukkannak fel újból. Emellett a költő hagyatékában található olyan mese- vagy bábjátéktervről szóló kézirat töredék is (*Páncimánci – a lány, aki minden bajra meglegelte az orvosságot* címmel), amely arra utal, hogy a *Holdbeli csónakos* két szereplője, Bolond Istók és Vitéz László közös teremtett világban vett volna részt Toldi Miklóssal és Hány Jánossal is. (WEÖRES 2005. 563.)

Az 1943-ban keletkezett *Endymion* című színdarab szintén párhuzamba állítható a *Holdbeli csónakossal*, mivel mindkét színdarab egy ember és a Hold szent nászának cselekményére épül, ám az *Endymion* tragédiával végződő pásztorjáték, míg a mesejáték a vígjátékok cselekményét és a boldog befejezést követi.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Arra is van példa, hogy a *Holdbeli csónakos* szövegét más irodalmi szövegben használták fel intertextuálisan. Dudás Károly *Ketrechál* című regényét szövi egybe a *Holdbeli csónakos* elemeivel. (HÓZSA 2003. 41-44.)

Amikor Weöres Sándortól a *Holdbeli csónakos* alapgondolatának összefoglalását kérték, egyrészt azt a problémát emelte ki, hogy milyen nehéz az embernek rátalálnia saját életútjára.<sup>101</sup> Másrészt ekképpen nyilatkozott: „A darab az elérhetetlen utáni vágyakozásról szól. Az ember mint nő: lélek. A férfi mint szerelem: vágyódás. Sóvárgunk az igazi iránt, önmagunk jobbik lénye iránt, különböző sziréncsábításnak engedünk, mint a holdbeli csónakosnak, aki ezt ígér, azt ígér, de csak máglyahalált tud nyújtani. Ha az ember le tudja győzni az elvágyódást, akkor megtalálja az igazi párját.”<sup>102</sup>

A mesés ősidőben és sokféle helyszínen (keleti ősmagyarország, Szkítia, Kína, Keltaország, Sparta, Knossos, a majmok országa, a felhők között) játszódó mesejáték szinopszisa pedig az, hogy négy kérő érkezik az ősmagyar városba, Ukkonvárba Jégapó fejedelem világszép lányához, Pávaszem kisasszonyhoz: a kínai császár, a sumér főpap, a szerezsen fejedelem és a krétai király. Pávaszem azonban arra kéri a lapp trónörököst, Medvefiát és a magyar Vitéz Lászlót, hogy szöktessék meg. Ennek két oka van: egyrészt Pávaszem a holdbeli csónakosba szerelmes, másrészt a hősnő értesül arról, hogy a tekintélyes kérők mindegyike erőszakkal kívánja őt magával vinni, miután Jégapó fejedelem a nyílt versengésüket elutasította. A kényszer előli menekülés kalandja egyúttal boldogságkeresés is, ám a boldogságot végül az égi holdbeli csónakos helyett a földi Medvefiában találja meg.

A mesejátéknak több olyan allegorikus értelmezése is született, amely szerint a színdarab ironikusan ábrázolja a magyar nemzetet és a magyar karaktert. Mész Lászlóné erről így ír: „Weöres kifordítja a szokványos értékrendet, s iróniába fordítja a nemzeti nagyság álmát is: igaz, hogy a magyar fejedelem lányát hatalmas uralkodók kérik, de mellőzése esetén mindegyikük feldúlná az országot.” (MÉSZ 1995. 416.) Több kritikus szerint a színdarab magyar szereplői a magyar jellemtipológia paródiáját reprezentálják. Bata Imre említést tesz arról, hogy az 1930-40-es évek fordulóján, a darab keletkezésének idején a közéletben és a politikai életben fellángolt az ősmagyar mitológia nacionalista újraértelmezése, és Bata Imre azt sejteti, hogy a darab ennek ironikus és szatirikus paródiájaként is értelmezhető. (BATA 1979. 233-234, 358.) Másutt azt írja, hogy „Weöresnek van bátorsága a nemzeti jellemet pusztá

---

<sup>101</sup> Weöres Sándor – a színpadi szerző. Ferenczy Erika beszélgetése Bozay Attilával, Kazimir Károllyal és Weöres Sándorral (DOMOKOS 1993. 116.)

<sup>102</sup> KOLOH Elek: A holdbeli csónakos. *Petőfi Népe*. 1986. február 1.



mechanizmusként kezelni. Játékos kedvvel szemléli a »nemzeti tehetetlenséget«, a »magyar illuzionizmust«, s ezzel akaratlanul jelzi a kategóriák történetiségét. [...] ez a mesejáték egyike az első abszurd drámáknak.” (BATA 1968. 121.) Darvasi László a három clown figurájában, Vitéz László és két segítője, Bolond Istók illetve Paprika Jancsi alakjában véli felfedezni a tipikus magyar jellemet: „A magyar faji karakter: három tökéletlen – tökkelütött Paprika Jancsi, félnótás garabonciás Bolond Istók, levitézlő Vitéz László. Ők a magyar tulajdonságok mesebeli szentháromsága.” (DARVASI 1992. 5.) Ablonczy László is hasonlóképpen értelmezi a három segítő szereplőt: „Mint ahogy a darab írása tájt a valóságban is volt: vitézlászlók, paprikajancsik, bolondistókok őrizték az értékeket, s mint ahogy volt az: elvesztették a királylányt. Ők maguk is rabok lettek. Elpusztítani nem lehetett őket. [...] Vitéz László [...] a kivagyiságot nem tudta mértéktartó önbecsüléssé finomítani a történetben.” (ABLONCZY 1991. 93, 94.) Alexa Károly pedig így vélekedik a segítő figurákról: „a darab egyik gondolati íve mintha keserű magyar jellemtipológiát is adna (a háború éveiben vagyunk!): a hőrosz földi segítői, a bábok, hősködnének, igyekeznek a szépség, az igazság, a méltányos szabadság felé, s közben nemegyszer a rossznak, a szomorúnak taposnak ösvényt. Jó példa ez Weöres Sándor allegorizálására. Nála soha nem közvetlen az áthallás a mese és a valóság között [...]”<sup>103</sup>

Várkonyi Nándor leírta Weöres Sándor szintén ironikus értelmezését is saját magyar mesealakjairól: „Kár, hogy nem jön ki kellőképpen, hogy a két főszemély, Pávaszem és Medvefia, kissé lenézéssel rajzolt figurák; az átlag győzelme az érték fölött; ez akart lenni. Tulajdonképpen a 4 király s a többi intrikus mind talpig ember; Vitéz László és Paprika Jancsi, ezekben megint valami kicsit, jelentéktelent akartam. S azt hiszem, hogy van benne néhány heroikusabb figura is. Temora alakjára emlékszel-e? Okos, szimpatikus gonoszság a tehetetlen, szimpla jóság ellen, effélét próbáltam a Temora-jelenetben.” (VÁRKONYI 1976. 385.) A befogadók nagy része valószínűleg azért nem szemléli ironikusan Pávaszemet és Medvefiát, mert ők a protagonisták, akikkel a fikció törvényei szerint azonosulni kell, és bár e két alak megszólalásaiból olykor a szerepre vonatkozó irónia olvasható ki, a megszólalás és a szerep elidegenítése nem vonul végig következetesen a szövegben.

---

<sup>103</sup> Alexa Károly: Játékszíni Próteusz (DOMOKOS 1990. 442.)

A gyerekeknek és felnőtteknek egyaránt szóló mesejáték az elidegenítés többféle eljárásával is él. Nemcsak két történetet, egy konkrétat és egy absztrakt, metaforikus parabolát mesél el a fabula, hanem a prózai dialógusokat megtörik a zenés dalbetétek, és Vitéz László az első rész legelső és utolsó képében, illetve a második első képében is a mesélő szerepéből szól ki a közönséghez, hogy történeteket mondjon el. A bevezetésben az abszurd humorral élve, fejét kalapjával együtt megemelve előrevetíti, hogy ez a mesejáték gúnyt fog üzni a halálból, de nem lesz tekintettel az időbeli és térbeli korlátokra sem, hiszen Vitéz László életkora több száz és több ezer évben mérhető, megfordult az emberi történelem ókori és középkori helyszínein, de otthonosan jár-kel a mesebeli és történelmi terek és idők között is. A *Holdbeli csónakos* bevezető jelenetének vázlatát, amelyet Lócsei Péter publikált, a mesebeli időszemléletet illusztrálja: „Vitéz László fellép, bejelenti, hogy őt régóta ismerik, hatszáz éve szerepel a magyar báb-színpadon. A hölgyek és urak közül többet ismer; egyikük ezelőtt 400 évvel nagy úr volt és ígért neki két várkastélyt most adja meg. Különben, vár még 400 évig, de akkor aztán könyörtelenül behajtja. Legújabbban menyasszonyt szerzett magának, Seprűnyél Euláliát.” (LÖCSEI 2004. 301.)

Vitéz László kettős szerepe, vagyis a többi szereplővel és a nézőkkel egyaránt felvett dialogikus viszony megtöri a nézőtér és színpad között lévő úgynevezett negyedik fal színpadi illúzióját, ami tudatosítja a közönségben a színpadi fikció elidegenítését és önreferencialitását. (PAVIS 2005. 120-121, 233.) A befogadót ez rákényszeríti a látottak továbbgondolására. Elidegenítő hatású a bábok használata is a színészek által alakított mesejátékon belül, ugyanis a *Holdbeli csónakos*ban több emberalaknak van egy báb megfelelője is, amelyet bizonyos helyzetekben az emberalak helyettesítésére használnak. Így történhet meg szintén Vitéz Lászlóval az az abszurd helyzet, hogy megölik, mégsem hal meg, és a fejét is leemelheti a nyakáról, mégsem érvényes rá a létezés biológiai törvénye, így módon következmények nélkül játszhat a halállal. Ez az abszurd vonása megkülönbözteti vásári bábjátékbeli eredetijétől. Az 1941-ben, a második világháború során írott mesejáték kapcsán az a lehetséges referenciális olvasat is említést érdemel, hogy a játék a halállal a keletkezés idejének történelmi helyzetére is vonatkozhat, amint feltehetően Bolond Istók kommentárja is, aki két társára hosszas keresés után rábukkan: „Hol mászkáltatok ilyen sokáig? Már azt hittem, szappant főztek belőletek.” (WEÖRES 2005. 71.) A mesejáték utolsó jelenete szintén a halál és a bábfigurák kapcsolatát emeli ki, amint a két főszereplő és három segítője bábként énekli: „Véget ért a bújdosás / és a galibák. / Ki se bírta volna más, /

csak mi, fa-babák. // Nem hal bele semmibe, / aki úgysem él. / Jó, hogy mink babák vagyunk, / szívünk bodzabél.” (Uo. 126.)

A mesejáték alakjai abból a szempontból is a bábfigurákhoz hasonlítanak, hogy nem egyénített nyelven beszélnek, és típusokat jelenítenek meg. Több kritikus is felfigyelt arra, hogy a *commedia dell’arte* műfajának az elemei megfigyelhetők a mesejátékban.<sup>104</sup> (KOLOH 1986. 8.) Vitéz László ezzel a színházi hagyománnyal is összefüggésbe hozható, hiszen Plautus hetvenkedő katonájának, a miles gloriosusnak a típusa a *commedia dell’arte*-hagyományban is továbbélt. Vitéz László és Paprika Jancsi bábfiguráját azonban a vásári bábjáték világából emelte át Weöres Sándor a mesejátékba a mítoszok és az irodalmi alakok közé.<sup>105</sup> Ezek a bábfigurák a népi hős figuráját jelképezik, és minden nemzet bábjátékában az elnyomott népet védelmező és megmentő alakok, akik seprűnyéllel, furkósbottal vagy palacsintasütővel tesznek igazságot, és többnyire egy nemzeti ételhez kapcsolódnak, illetve a torkosságot és a nagyszájúságot képviselik. A tizenhatodik-tizenhetedik században jelentek meg a nemzeti bábfigurák, mint amilyen az olasz Pulcinella, az angol John Punch, a holland Pickelhering, a francia Guignol, valamint a német Hanswurst és Kasperl, amelyek mintájára születtek meg a magyar bábfigurák is. (BAKKAY-BAGI 1984. 119.; BELITSKA-SCHOLTZ 1974.)

Paprika Jancsi, a magyar népi bábhős 1840 után jelent meg a magyar bábjátékokban: tekintélyt nem tisztelő, ravasz, szemtelen, trágár és falánk fickó volt, és könyörtelenül elpáholt mindenkit, aki visszaélt hatalmával. A *Holdbeli csónakos*ban a jóindulatú, együgyű, falánk népi hős bohócruhás szerepét kapta, aki nem a magyar népet, hanem a magyar hősnőt védelmezi és segíti. A magyar vásári bábjátékhagyományba Vitéz László csak később, a tizenkilencedik század végén került be magyar huszáruniformist és bohócsapkát viselő bábfiguraként, aki rettenthetetlen verekedőként – a *Holdbeli csónakos*beli szerepéhez hasonlóan – állandó harcban állt a halállal és az ördöggel. (SZÉKELY 1972. 157-159. és BELITSKA-SCHOLTZ 1974.)

A hősnőt segítő harmadik szereplő, Bolond Istók nem bábszínházi alak. Egyik forrása egy tizenkilencedik századi anekdotahős, akit Dugonics András népszerűsített, a

<sup>104</sup> LENGYEL Balázs: Szavakból paloták épülnek (DOMOKOS 1990. 438.)

<sup>105</sup> BALOGH Géza: A vásári és a művészi bábjátszás (BÉCSY 2005. 3/991.)

másik pedig a népi hitvilág garabonciás diákja.<sup>106</sup> Ezeken kívül Arany János és Petőfi Sándor is létrehozta a maga műköltészeti Bolond Istókját, amint Weöres Sándor is a *Holdbeli csónakos* keletkezését követő évben.

A mesejáték Bolond Istókja a magyar hiedelemvilág része, mivel természetfeletti képességekkel rendelkező garabonciásként került a mesevilágba. A hiedelmekben a garabonciás alakja sokféle elemből épül fel: az ősi magyar táltos, a régi pogány európai viharisten és a középkori keresztény, vágánsköltészet motívumaiból alakult ki. (TOKAREV 1988. 1/540.) A varázserejű Bolond Istók szintén kitanulta a táltos mesterséget, és szélvihart is tud kelteni, sámánnak öltözve a szkíta élőfa csodás ereje segítségével rituális tánc és révülés által kőszekéren menekíti a hősnőt egyik helyszínről a másikra (a sumír főpaptól a majmok országába), Medvefia számára pedig táltos lovat kér az öreg táltostól az ember-alakú élőfa mellett. (WEÖRES 2005. 53, 100-101.)

Ezek az elemek egy varázsmese részeként az ősi finnugor és magyar hitvilág megelevenedését szolgálják. A magyar mitológia része volt a garabonciás és a táltos alakja, és ennek a mitológiai világképnek a kialakításában nagy szerepe volt a sámánizmusnak is. (TOKAREV 1988. 1/534.) A szkíta élőfa szerepeltetését a magyar nép szkíta eredetének mondája indokolja. A magyarokat Anonymus tizenharmadik század eleji krónikája, a *Gesta Hungarorum* származtatta először a szkítáktól, majd Kézai Simon ezt a hun származás mondájával egészítette ki, ezeket pedig több középkori krónika is átvette, és így tartották elevenen a szkíta származástudatot. (KEMENCZEI 2003. 13.) Az ember-alakú élőfa képe emellett összefonódik a finnugor és magyar mitológia hitvilágával, amely lélek- és szellemhit volt, és amelynek világképe a mindenséget három részre osztja: a felső, a középső és az alsó vagy túlvilági szintre. (TOKAREV 1988. 1/530, 535.) Ezeket a szinteket kapcsolja össze az ember-alakú élőfa által képviselt világtengely (axis mundi) vagy világfa. A sámánizmusban az ég és a föld közötti kapcsolattartás eszközeként, az égi szellemvilág bejárataként szerepel, és Bolond Istók e fa mellett végez sámánvarázslatot. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 136.) Vitéz László azonban sem a mesejáték ember-alakú élőfáját, a szkíta faragott bálványt, amely a földbe szúrva kihajtott, sem a többi bálványt nem tekinti szentnek, ugyanis magyar kolbásszal és szalonnával eteti, pálinkával itatja őket. (WEÖRES 2005. 100.)

---

<sup>106</sup> A forrás a *Holdbeli csónakos* 1989. november 3-án tartott, miskolci előadásának műsorfüzetében Mészáros Emőke bábtörténész tanulmánya, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet dokumentuma.

Az ősi magyar mitikus világkép három szférája közül a felső az istenek és a megszemélyesített Nap és Hold, illetve a csillagok világa, ugyanis a legősibb istenek természetmitológiai vonásai voltak, ezért megszemélyesítették őket. (TOKAREV 1988. 1/123.) Ide sorolható az elérhetetlen holdbeli csónakos, és egy csillagképre utal a lapp fejedelem, Nagymedve neve, míg fiúgyermekének neve, a 'Medvefia' a totemizmust idézi fel, mivel a mitopoétikus felfogásban a medve istenként és totemként, vagyis a nemzetség ősapjaként szerepelt, aki védőszellem és segítő is volt. (Uo. 1/179.; HOPPÁL 1997. 335.; FREUD 1995. 30.) Pávaszem neve szintén összefüggésbe hozható az égbolttal, ugyanis a páva széttárt faroktollai a csillagos eget és a világmindenséget jelképezik, és a lélek kozmikus kitárulkozásaként is értelmezik. (HOPPÁL 1997. 175.) A mitologikus világkép középső szintje az ember lakhelye, aki ezt a szintet természetfeletti lényekkel osztja meg (kísértetekkel és erdei lényekkel), és a táltos is itt fejt ki tevékenységét. (TOKAREV 1988. 1/530, 535.) A természetet a *Holdbeli csónakos*ban is ilyen szellemlények népesítik be, akik a hősnőt és segítőit a veszélyekre figyelmeztetik. Megszemélyesített éneklő lénné válik a felhő, a zivatar és a mennydörgés is, ami ismét a mitologikus hitvilágnak és annak a hitnek a megjelenítése, hogy az időjárás változásait is egy-egy istenség közvetlen beavatkozásának tekintették. (Uo. 1/536.) A gyerek- és a prehisztorikus történetekre, a mesékre és a mítoszokra egyaránt érvényes, hogy bennük a természeti jelenségek, valamint a növény- és állatvilág elemei is segítő és akadályozó szereplővé válnak. Ebben a mesejátékban ugyanakkor a teremtett világnak a mikrokozmosz, a mezokozmosz és a makrokozmosz, vagyis az őselemek, az ásványok, a növények, az állatok, az ember és a csillagok, a bolygók és az istenek egyaránt részét képezik. A térben és időben kozmikussá tágított mindenségben azonban a főszereplőnek szembesülnie kell a korlátaival, és – amint Orsós László Jakab megfogalmazta – azzal, hogy „az élet milyen zárt rendszerben, milyen szigorú határok között zajlik.” (ORSÓS 2003. 55.)

A finnugor mitológiához kapcsolódik a mesejáték kiinduló- és végpontjául választott ős-magyarországi Ukkonvár is, ugyanis a város nevében szerepel Ukko főisten neve, aki a balti finn mitológiában a villámlás és a mennydörgés istene. (TOKAREV 1988. 1/557.) A finnugor mítoszok mellett azonban három másik mitológia alakjai is bekerültek a mesejátékba. Weöres Sándor erről így nyilatkozott: „Germán, görög, finnugor, hindu mitológiai elemeket ötvöztem össze.” (VINKÓ 1981. 13.)

Ezek közül a görög mitológia alakjai szerepelnek a legnagyobb arányban. Pávaszem egyik kérője és elrablója Memnon, a dúsgazdag szerecsen király, aki a görög mitológiában a keleti országból, Aithiopiából érkezik Trójába, hogy ott a trójaiak szövetségeseként vegyen részt a háborúban. (TOKAREV 1988. 1/ 717.; KERÉNYI 1977. 132.) A trójai háború mítoszának alakja Pávaszem másik kérője, Idomeneus, a hatalmas hadsereggel rendelkező krétai király, aki a mesejáték több képében (a 2., 3., 10. és 12. képben) is szerepel. Pávaszem elrablását követően Idomeneus és a magyar szereplők Spártában vendégeskednek Menelaosnál, a spártai királynál és feleségénél, Helenánál, de részt vesz a lakomán Paris is. A helyzet ironiája a mesejáték szövege alapján nem válik nyilvánvalóvá, ennek megértéséhez a befogadónak előzetesen ismernie kell a trójai háború kitörésének részleteit. Ezek szerint miután Aphrodité azt ígérte Parisnak, a trójai királyfinak, hogy neki ajándékozza Helenát, Paris a három versengő istennő (Héra, Athéné és Aphrodité) közül Aphroditét ítéli a legszebbnek. Ezután Paris Spártába utazik Menelaos és felesége, Helena vendégszeretetét élvezni, amiben Idomeneusnak is gyakran része volt. Vendéglátója távollétében Paris Trójába szökteti annak feleségét, amire válaszként Menelaos hadsereget toboroz Helena korábbi kérőinek segítségével – közéjük tartozott Idomeneus is –, ugyanis eskü kötötte őket, hogy megtorolják Helena férjének házastársi becsületén esett sérelmet. Ezzel kezdetét veszi a trójai háború. (KERÉNYI 1977. 397-398.; TOKAREV 1988. 1/770.)

A *Holdbeli csónakos* 'Vendégség Menelaosnál' című képe a szöktetés előtti vendéglátáskor játszódik. A görög és a magyar szereplők közötti különbséget jelzi, hogy Vitéz László folyton az illemre figyelmezteti társait: „Istók, ne töröld a kanalat az abroszba”, s a nyújtózkodó és ásító Paprika Jancsi is többször megfeddi. (WEÖRES 2005. 83.) Az elbóbiskoló Paprika Jancsi álmában kikotyogja Pávaszem megszöktetésének tervét, ami párhuzamban áll Helena megszöktetésének kimondatlan, eltitkolt tervével, és a hasonlóság a két női szereplő történetét allegorikus viszonyba helyezi egymással. A görög és a magyar női karakter közti különbséget egy dalverseny érezteti, ugyanis Helena három szapphói strófából álló tüzes, életteli erotikus dalt énekel, míg Pávaszem egyszerűbb, ismétlésekre épülő népdala a szerelemhez a halálvágyat köti.

Szintén a magyar és a görög karakterek közti különbséget hangsúlyozza a krétai Minotaurus-labirintusban játszódó kép, a második rész első képe, amelyben Idomeneus a labirintus börtönébe vetett Pávaszemet készül meglátogatni, ám a megszöktetett királynő helyett a ruhájába öltözött Vitéz Lászlót találja. Míg az álruhás Vitéz László

Idomeneusszal szemben a nonszensz és a népköltészet nyelvét használja infantilis, fölényes és szemtelen hangon, addig a szerelmes krétai király a lelepleződő álnőt nagyvonalúan szabadon engedi, azonban szerelmi csalódottságával magyarázza, hogy inkább a trójai háborút választja.

A kínai birodalom ősi fővárosában, Csin városában játszódó képben nem jelenik meg Huang-ti, a kínai császár, csak kínai börtönőrök, és a két magyar bohóc, Paprika Jancsi és Vitéz László szerepel a börtönben. A mítoszokban a rab a halál metaforája, csakúgy, mint az ostobaság és az átmeneti elkomorodás, amelyek a mitikus hőst jellemzik a bolyongása és az időleges halála ideje alatt. A humor, a nevetés és a trágár beszéd a raboskodás során a meghaló halált teszi a nevetség tárgyává, és a mesejáték két bohócfigurája szintén a humorral teszi súlytalanná a halált. (TOKAREV 1988. 1/216.) A lányszöktetésért akasztásra ítélt Paprika Jancsi helyett Vitéz László vállalja a halált, azonban halott bábfigurája újból életre kel. A báb halála és újjászületése előképként szolgál Pávaszem későbbi szimbolikus halálához és újjáéledéséhez, a rab nevetése pedig Vitéz László krétai rabságakor ismétlődik meg, amikor a zűrzavar, a pusztulás és a sötétség erőit szimbolizáló labirintusbeli egerek megtáncoltatásával lesz úrrá a halálfélelmen. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 117, 308.)

Bár Huang-ti kevés szerepet kap a mesejátékban, mitológiai alakja párhuzamba hozható a mitológiai renddel, amely a *Holdbeli csónakos* mesealakjai között is fellelhető. A kínaiak őseként is számon tartott Huang-ti része volt az öt őselemen alapuló osztályozási rendszernek, amelyet a négy világtájjal és a középponttal hoztak összefüggésbe. A kínai mitikus uralkodók egy-egy égtáj és a középpont urának feleltek meg, és ezzel analóg elrendezésű a mesejáték négy udvarlója, és a mese középpontját alkotó Jégapó alakja. (TOKAREV 1988. 1/390.)

A kelta mitológiára utaló kép, 'A cromlech szelleme' a mesevilág ősidejének és terének tágítását szolgálja. A köralakban felállított fehér kőhasábokból álló kelta cromlech, az őskori kultikus építmény az északi, a keleti és a déli égtájhoz kapcsolódó többi helyszínt a nyugati égtájjal és a megalitikus kultúra kelta elemeivel egészíti ki. A kelta királynő, Temora a hatalmas kérőkkel együtt a hősnő, Pávaszem antagonistája, mivel Temora, Jégapó egykor legyőzött ellenfele furfanggal elfogja és Memnon fejedelemnek kiszolgáltatja a hősnőt és segítőit. A szerzői utasítás ezüst koronás, „szép, nyúlánk, méltóságteljes, negyven év körüli” asszonyként írja le Temorát, aki a kelta nők mintájára megalkotott szereplő, mivel ő is katonaként harcol, királynőként uralkodik és

háborút vezet. (WEÖRES 2005. 73.; MONAGHAN 2004. xii.)<sup>107</sup> Az amazonok ellen harcoló királynő és a kromlech kőoszlopai a kőkorszakra utalnak, amikor még matriarchális társadalom létezett. A 'Temora' név az angol preromantika korába, 1763-ba vezet, amikor a skót James Macpherson megjelentette a *Temora* című nyolcrészes eposz angolra fordított változatát, amelyet a harmadik században élt kelta költőnek, Ossziánnak tulajdonított, Dr. Samuel Johnson azonban bebizonyította, hogy az Osszián-opusok hamisítványok, Macpherson alkotásai.<sup>108</sup> (SZERB 1992. 408-409.) 'Temora' az eposzban a királyi palota neve. (MACPHERSON 2001. 2.)

Pávaszemet sumér kérésze, Dumuzi főpap 'Az éjszaka éneke' című képben egy tüzet lehelő kígyó hátán érkezve rabolja el. A sumér-akkád mitológiában Dumuzi nevének jelentése, az 'életserkentő' is jelzi, hogy ő a termékenység istene, és erre utalhat a kígyó fallikus jelképe, amely az akkád mítoszokban a sötétség és a káosz szimbóluma is, így egyszerre reprezentálja az életet és a halált. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 270.) Pávaszem kalandjaiban ez a helyszín és kép előzi meg és készíti elő a Napfogyatkozás képét, amikor Pávaszem lehetőséget kap, hogy a holdbeli csónakossal találkozzon.

Ebben a képben ismét szimbolikus jelentősége van az éjszakának, és ugyanehhez a jelképrendszerhez köthető a knossosi labirintus és a cseppkőbarlang helyszíne. Mircea Eliade ezekről a jelképekről így ír: „Mint tudjuk, a barlangoknak az őskőkortól kezdve volt vallási szerepük. A labirintus átveszi és elmélyíti ezt a szerepet: barlangba vagy labirintusba lépni egyet jelentett a pokoljárással, másként szólva az avatási típusú rituális halállal.” (ELIADE 2006. 115.) „Az útvesztőkben, labirintusokban való barangolások, és mindazok a viszontagságok, amelyek a vándort érik, az énhez, a létezés közepéhez vezető [utat jelentik].” (Uő. 1998. 36.) Weöres Sándor darabjában a magyar ősvallás és mitikus őstörténet egy többféle vallásból, mitológiából és kultúrából kialakított mitikus világképbe van ágyazva, és ebben a szférában a két főhős, Pávaszem és Medvefia, illetve a velük azonosuló befogadó egy átmeneti rítusban vesz részt, amely a kamaszszerplők felnőtté válásának lépcsőfokait ábrázolja szimbolikusan. Az átmeneti vagy beavató rítusokban a kamaszok ideiglenesen kiszakadnak a társadalmi struktúrából, határhelyzetbe kerülnek, és különféle próbatételeket állnak ki a démoni erőkkel való érintkezések során, és ezt a rituális megtisztulás, majd a társadalomban

---

<sup>107</sup> „Evidence can be found that Celtic women fought alongside male warriors when their lands were threatened, that queens ruled and led armies into battle, that women were poets and druids.”

<sup>108</sup> A romantika korában mégis elterjedt az Osszián-költészet, magyar fordításban is megjelent. Petőfi Sándor a *Homér és Osszián*, Arany János pedig az *Ősszel* című versben hasonlította Ossziánt Homéroszhoz. (SZERB 1992. 409.)



való visszatérés és betagozódás követi. (MELETYINSZKIJ 1985. 291.) Victor Turner szerint a beavatási rítus határátlépése egy olyan teret és időt határol körbe, amelyben a jelenségek többértelműek, és összefüggéstelennek tűnnek, és ezt démoni, szörnyszerű lények jelzik, amelyek az ellentétes kontextusok között közvetítenek. (FISCHER-LICHTE 2001. 7.) A rítus során a beavatandó tilalmakat, társadalmi szabályokat szeg meg, ami káoszt teremt, ám ebből alakul ki az avatási rítus során a rendezett új kozmosz állapota, ezért az átmeneti rítusok összefüggésben állnak a halál- és újjászületésmítoszokkal. (TOKAREV 1988. 1/44.) Ez azért volt lehetséges, mert az archaikus gondolkodás számára az evilági és a túlvilági lét közt nem volt merev határ, a kettő mintegy kiegészítette egymást. (BÍRÓ 2004. 74.)

Pávaszem, a magyar királylány a világ négy égtájáról érkező kérők elől menekülve lép be az avatási szertartás kalandjaiba. A négy égtáj, amelyet a négy kérő képvisel, a világot szimbolizálja, amelynek a magyar fejedelemség áll a középpontjában. Pávaszem és segítői bejárják a négy égtájat, de a darab képzeletbeli tere nemcsak a földön lévő helyszínekből áll, hiszen a mitikus jelentésű égbolt, és szimbolikusan az alvilág is megjelenítődik cseppkőbarlang és labirintus formájában.

A *Holdbeli csónakos* egy korábbi változata nem 20, hanem 18 képből állt. Lőcsei Péter publikált egy vázlatot a 18 kép helyszínével vagy címével, amely azt jelzi, hogy néhány helyszín eltért a végleges változat helyszíneitől. Az eredeti tervek szerint háromszor is mező lett volna a helyszín, amelyek helyére végül az erdő, a cseppkőbarlang és a labirintus került, ezek pedig jobban illeszkednek a beavatási rítusként értelmezhető cselekménybe. „Mohendzso-Dáró”, az ősi Indus-völgyi civilizáció fővárosa szolgált volna az egyik kép helyszínéül, ám az indiai helyszín helyett görög helyszín és mitológiai alakok szerepelnek a spártai képben Menelaosz vendégében. Az eredeti tervek között nem a szkíta bálványok melletti sólyomvarázslat szerepelt, ennek helyszíne ugyanis az egyik legősibb mezopotámiai városállam, a sumér Uruk városa lett volna a sumér főpaphoz kapcsolódóan. (LŐCSEI 2003. 760.)

Pávaszem nevét többnyire a magyar folklór hagyománnyal hozzák összefüggésbe, amelyben a páva a szerelem madara, holott az Indiában őshonos páva és a pávaszem a halhatatlan lélek szimbóluma is. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 389-390.; KĀLIDĀSA 1990. 296.) Pávaszem kalandos útja ezért spirituális lélekutazás is, kalandjainak első állomása pedig az Ezüst-erdő, amely szintén a lelket, valamint a beavatás helyszínét jelképezi. Az erdő a sötétséggel és az éjszakával fonódik egybe a darab legnagyobb részében a

megvilágosodás és az újjászületés előtti állapot hangsúlyozásaként. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 122, 127.) Éjjel jelenik meg Pávaszemnek a holdbeli csónakos is, aki a földtől elrugaskodott és teljesíthetetlen vágyálmokat helyettesíti, amelyek önpusztítónak is válhatnak, ezért a csónakos éppúgy a főhős antagonistájává válik, mint Pávaszem kérője.

A színdarabnak nem a címszereplő a protagonistája, hanem Pávaszem, aki vágyai tárgyának az elérhetetlen holdbeli csónakost tekinti. A színdarab címe, a 'Holdbeli csónakos' így részben Pávaszem vágyainak kivetülésére utal, és azért is, mert a Hold az ösztönvilágot, a tudatalattit, a képzeletet, a lelki életet, az álmokat és a sexualitást is megtestesíti. A Hold, az éjszaka bolygója több mítoszban az életből a halálba vezető utat is jelképezi, és számos holdistenség az alvilág istene. (Uo. 216-218.) A mitopoétikus világmodellben a halott lelkének a halál, majd a feltámadás csónakján kell megtennie az utat, és amíg át nem kel a halál vizén, és vissza nem tér a valóságos életbe, addig a halál és a születés között tévelyeg. (TOKAREV 1988. 1/50.)

A történet legnagyobb részét Pávaszem üldöztetése és sorozatos elrablása alkotja, azonban ezzel párhuzamosan a hősnő titkos vágyai is megjelenítődnek, és valójában ez a cselekményszál – vagyis Pávaszem szerelme a holdbeli csónakos iránt – alkotja a beavatási rítus magját. Bár Pávaszemnek, azaz szimbolikusan az emberi léleknek egyedül kell végigjárnia az utat a lélek labirintusában, az éj birodalmában, vannak, akik lélekvezetőként megmutatják a felismeréshez vezető utat. Ebben a felismerésben a holdbeli csónakos azoknak a vágyaknak a szimbóluma, amelyek az örömevet követő ösztön-énből fakadnak, és amelyek életveszélybe is sodorhatják a tévelygő lelket, akit a lélekvezető Medvefia és a táltos Bolond Istók pedig a valóságelvet követő énhez vezérlik. A 'Fordulópont' című képben a többi szereplő előtt titkolt vágy a segítők tudomására jut, ezért a mesejáték második része arról az útról szól, amely során a lélek felismeri, hogy ösztön-énje veszélyeket rejt, vagyis Darvasi László szavaival „nem mindegy, kit s mit szeretünk, meg az se mindegy, hogy miért áldozzuk fel magunkat.” (DARVASI 1992. 5.)

A napfogyatkozás előtt Bolond Istók egy kőszekéren röpíti a földtől elemelkedő Pávaszemet alvilági útja után az ég felé, majd a majmok országába. A kőszekér mitopoétikus jelentései összefüggésbe hozhatók a mesejáték cselekményével, hiszen az ókori ábrázolásokon a szekér az istenek járművét, a szekérfogat pedig a védikus hindu és a platóni filozófiában az életútján haladó Ént is jelenti. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 439.; HOPPÁL 1997. 203.) A napfogyatkozás képének a majmok országa a helyszíne, ám itt a majmok nem ábrázolják az emberi társadalmat és viselkedést szatirikusan, mint

Weöres Sándor *Majomország* című 1955-ben írt versében, hanem a hősnő segítői, akik ajándékokkal halmozzák el. Az időjárási elemekkel és a mesebeli állatokkal ellentétben nem antropomorfak: a dialógusokban állathangokat hallatnak, az emberi nyelvet nem ismerik. Pávaszem így vall nekik: „Jobbak vagytok, mint az emberek.” (WEÖRES 2005. 104.) Ebben a kontextusban a majmok leginkább a hinduizmus által ábrázolt majmokkal hozhatók összefüggésbe, amelyek az ind eposzok, a *Rámájana* és a *Mahábhárata* jóindulatú és szelíd Hanumánjának, a majomisten alakjának köszönhetően nagy tiszteletnek örvendenek Indiában. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 329.; WILLIAMS 2003. 146.)

A hindu mitológia egy másik eleme a mesejáték három segítő figurájához kapcsolódik. Amit Darvasi László a három bohócszereplő szentháromságának nevez, az összefüggésbe hozható azzal, amit a hindu mitológia trimúrtinak (szanszkrit 'három alak'), vagyis Brahma, Visnu és Siva isten ontológiai és funkcionális hármasságának nevez. A három főisten attribútumai ugyanis megfeleltethetők a három segítő szereplő tulajdonságainak: a világot teremtő Brahma heves és tevékeny, mint Vitéz László, a világot megőrző Visnu kiegyensúlyozott, mindent átfogó és átható, ami elmondható a garabonciás és sámán Bolond Istókról, a világot elpusztító Siva pedig tehetetlen, passzív és öntudatlan, akár Paprika Jancsi. (TOKAREV 1988. 1/94, 102.; PÁL-ÚJVÁRI 2001. 485.)

A *Holdbeli csónakos* tetőpontja, a szent nász rítusa számtalan mítosz cselekményének része, amelynek természeti jelenség, képződmény vagy istenség a résztvevője az ember mellett, és rituálisan ez segít az ember mivolton való felülemelkedésen. 'Majd ha a Nap elsötétül' a kép címe, amelyben a csábító holdbeli csónakos megpróbálja rávenni Pávaszemet, hogy napfogyatkozásakor hozzon áldozatot a találkozásuk érdekében: „[...] a Hold el fogja takarni a Napot. Akkor néhány percig a Hold a leghatalmasabb minden égitest között, még a Napnál is erősebb. Ekkor, ha valaki nagy máglyát rak, és meggyújtja, és beleugrik: egyenest följut a Holdba. Ládd-e, kedvesem, erre várunk mi annyi esztendeje, s ezért kellett sínylődnünk egymás nélkül. [...] De még valamit lelkedre kötök, el ne feledd: csak aki elsőnek lép a lángba, az száll föl hozzám, a többi nem – a többi a máglyáról az örök sötétségbe zuhan.” (WEÖRES 2005. 108.) Ez a szent nászra (a hieros gamosra) utal, amely a mitopoétikában egy természetfeletti lény és egy földi halandó egyesülését jelentheti, ami a leggyakrabban a transzcendens égi és földi szféra összekapcsolódását jelképezi, de a nap és a hold egyesüléseként is értelmezték. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 444.; CIRLOT 1971. 214-217.)

Pávaszem vállalja a máglyahalált, tettét azonban a napfogyatkozáskor meghiúsítja a fehér sólyom, aki elsőként veti magát a máglyalángba helyettesítő áldozatként. A ritka, mágikus fehér sólymot Medvefia vásárolja meg a sólyomárus lánytól az első képben, és a kalandok során a madár is a hősnőt segítő csodás elemként szolgál, halála után pedig a 19. képben megjelenik a sólyomistennő, aki az első képben sólyomárus lánynak álcázta magát. Az istennő Medvefiát és Pávaszemet a beavatási rítus utolsó próbatétele elé állítja, amikor meggyőződik arról, hogy Medvefia ragaszkodik Pávaszemhez, és szilárdan ellenáll minden hatalmi ígértetésének, Pávaszem pedig eljut a felismerésig, hogy vágya a holdbeli csónakos iránt hamartia, vagyis tévedés és tudatlanság volt, ellenben Medvefia bebizonyította neki hűségét. A fehér sólyom önfeláldozása deus ex machinaként és isteni figyelmeztetésként értelmezhető, ami a két főszereplőt rádöbbeneti hübriszére, hogy önhittségükkel alapvető léttörvényt hágtak át, mivel ember létükre istenként gondoltak önmagukra, egy másik szférába próbáltak áthatolni, ám az isteni beavatkozás alázatra inti őket. Medvefia így fogalmaz: „szinte mindent-látóvá emelkedtem [a sólyom] által, mint egy isten; és most már csak közönséges ember vagyok”, Pávaszem pedig így szól: „Leendő istenasszonynak képzeltem magamat, és most mi vagyok? Földön topicskoló fehérnép.” (WEÖRES 2005.114.) Ezt a folyamatot kozmikus iróniának vagy a sors iróniájának is nevezik, amikor látszólag a sors vagy egy istenség szándékosan manipulálja az eseményeket, hogy a protagonistát tévhitekhez vezesse, majd végül érvényteleníti őket.<sup>109</sup> (ABRAMS 1999. 137.)

A sólyom jelképe részben a magyar mitológiához kötődik, hiszen a magyarok totemállata, a turul szintén sólyom vagy más ragadozó madár volt, de sok más mítoszban is szoláris jelkép. A fönix pedig az antikvitásban a tűzben eléggő, majd hamvaiból újjászülető szoláris madár, amely a Nap halálának és feltámadásának a jelképe. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 425, 159.) A mesejáték sólyma a napfogyatkozáskor máglyán ég el Pávaszem helyett, így a fönixszel azonos szerepet tölt be, de a Nap halála és feltámadása Pávaszem rituális újjászületésének analógiája is. A kontextus alapján a sólyomistennő szintén azonosítható a napistennel: a szerzői utasítás szerint a fején fényes pártát, testén csillogó leplet visel. (WEÖRES 2005. 115.) A magyar mitológiában – amint az előzőekben erről szó volt – a Hold férfi-, míg a Nap nőisten

<sup>109</sup> „Cosmic irony (or »the irony of fate«) is attributed to literary works in which a deity, or else fate, is represented as though deliberately manipulating events so as to lead the protagonist to false hopes, only to frustrate and mock them.”

volt, és ennek analógiájára a *Holdbeli csónakos*ban nemcsak a Hold jelenik meg férfiként, hanem a Nap is női istenként, a sólyomistennő alakjában. Az indiai és délkelet-ázsiai mitológiákban a páva alakjához is szoláris szimbolika kapcsolódik, ezért ebben a kontextusban a Nappal összefüggésbe hozott Pávaszem a lunáris holdbeli csónakos kiegészítő párja. (TOKAREV 1988. 1/214.)

Az átmeneti rítus cselekménye szerint a rituális megtisztulás tetőpontja után az egymásra talált fiatalok visszatérhetnek az átmenetileg elhagyott társadalmi struktúra világába, amelyet a két apafigura, a magyar és a lapp fejedelem, Jégapó és Nagymedve képvisel. A bábjátékot és a színjátszást rendhagyó módon ötvöző darab végén pedig a néző szeme láttára visszakerülnek a bábfigurák a játék előtti helyükre, és ez jelzi a befogadó számára, hogy egy szimbolikus, mesebeli világban volt része, amelyben a kalandok cselekménye a bábok és a mesehősök életét forgatta fel, így leplezi el előle a zárójelenet, hogy a mese valójában róla szólt.

A *Holdbeli csónakos* a mesék és a mítoszok elemeit ötvözi, és a benne megformált alakok egységes mitológiai struktúrába vannak beágyazva, amely kozmikus és társadalmi értékek elvesztésének és visszaszerzésének láncolataként jelenik meg. (Uo. 1/189.) A mesejáték alakjainak megformálásában a varázsmesék csodás elemeinek, és egy színházi műfajnak, az úgynevezett tündérjáték eszközeinek is fontos szerepe van: a tündérjáték fantasztikuma, képzeletbeli lényei és a látványeffektusok álomszerű állapotot idéznek elő, és eltávolítják a nézőt a hétköznapi valóságtól. A jelentős színpadi gépezetet igénylő műfaj népszerű volt például a tizenhetedik századi barokkban és a tizenkilencedik században is, amikor népies formákkal keveredett. (PAVIS 2005. 462-463.) A *Holdbeli csónakos* kapcsolatban van a tündérmesékkal is, amelyekben a szimbolikus alvilági utazás, a halál erőivel és az alvilági lényekkel való szembeszállás a beavatási rítusokra vezethető vissza Vlagyimir Propp szerint. (TOKAREV 1988. 1/257.)

A *Holdbeli csónakos* mottójában szerepel Gergei Albert *Árgirus*ának egy részlete, amely szintén a beavatási rítus elemeire utal: „Halljuk meg immáron sok könnyhullatását, / Kegyetlen kösziklák között bujdosását, / A halál torkából megszabadulását, / Bujdosás után való vigasságát.” (WEÖRES 2005. 37.) Weöres Sándor a *Három veréb hat szemmel* című antológiában az *Árgirus* részleteinek közlése után megjegyzi, hogy a szöveg több idegen minta nyomán keletkezett 1590 körül, és az Amor és Psyché-típusú mítoszok késői változata. Úgy foglalja össze a történetet, hogy az „isteni lényeg (substancia) és az őt tükröző földi elementum külön-külön szenved,

csonkán egymás nélkül, végre sok viszontagság után egymásra találnek, és örök harmóniában egyesülnek.” (WEÖRES 1977. 115.)

Az *Árgirus* részben szintén az ősi magyar mondavilágból merít, Kardos Tibor szerint pedig az *Árgirus*-széphistória alaphelyzete termékenység-varázslat, és a forrásként szolgáló történet három változatának termékenység-varázsló indítékában közös vonás volt az engesztelő emberáldozat, amely szent házasság, a „hierosz gámosz” rítusa révén jön létre többnyire isten közeli helyen, és a babilóniai változatban a kiválasztott szintén a Nappal vagy a Holddal egyesült. Kardos Tibor arról is ír, hogy a széphistória Tündér Ilonája azonosítható a híres trójai Helénával, aki pedig a *Holdbeli csónakos* egyik szereplője is. (KARDOS 1967. 119, 120.)

Az *Árgirus* hatással volt Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéjére* is, amelynek részletét idézi a *Holdbeli csónakos* másik mottója: „Elveszítém magamat / Kelj, találj fel karjaid közt.” Weöres Sándor a *Három veréb hat szemmel* című antológiában megjegyzi azt is, hogy az *Árgirus* Vörösmarty darabjának a kútfeje, és a tizenkilencedik századi költő „visszatér a téma misztikus-filozofikus eredetéhez: a vagyon, a hatalom, a tudás nem boldogít, hanem a váró égi s a vágyó földi egyesülése.” (WEÖRES 1977. 115.) A *Holdbeli csónakos* e két szöveg hagyományához kapcsolódik, és a *Csongor és Tündéhez*<sup>110</sup> hasonlóan ez is egy olyan allegorikus, mesés, mitologikus és filozofikus szöveg, amelynek cselekményében az emberi élet metaforája, az úton lét és a belső, lelki utazás központi szerepet tölt be. (ZENTAI 2007. 169-183.) A Vörösmarty-műben azonban a hármas út, amely az élet döntési helyzeteivel és tévedéseivel függ össze, a Weöres-mesejátékban egy más értelmezési körű Háromágú-forrásként jelenik meg. A menekülés elején ennél a forrásnál veszíti el Pávaszem a kendőt, amelyet ősanýáitól örökölt, akik még istenasszonyok voltak. (WEÖRES 2005. 62.) A forrás és a hozzá metonimikusan fűződő esemény nemcsak az élet forrását, hanem a görög mitológia Mnemoszünéjét, az Emlékezet forrását is idézi, és a forrás három ága összefügg a világmindenség három szférájával: az alvilággal (halott ősök), a földdel (a halandó Pávaszem) és az éggel (istenasszony ősanyák). Az éjszaka és a nappal szimbólumainak szintén szerepe van mind Vörösmarty, mind Weöres mesejátékában, az Éj monológja

---

<sup>110</sup> Weöres Sándor érdeklődése a *Csongor és Tünde* iránt feltehetően összefüggésbe hozható Babits Mihály Nyugatban megjelent, Vörösmartyt méltató írásaival is. Schiller Erzsébet a Nyugat magyar irodalomtörténeti hagyományképét vizsgálta a folyóirat 1908 és 1914 között megjelent számaiban, és azt találta, hogy a lap irodalomtörténeti gondolkodásában perifériára szorult a dráma, ám Vörösmarty neve sokszor előfordult, drámáiról azonban – köztük a *Csongor és Tündéről* is – csak Babits írt, aki szerint Vörösmarty teremtette meg és vitte a legnagyobb tökélyre a magyar drámai nyelvet. (SCHILLER 2005. 126, 131.)

helyett azonban csak az éjszaka magas- és mélyhangú, atmoszférateremtő kórusa szólal meg a *Holdbeli csónakos*ban 'Az éjszaka éneke' című képben. A *Csongor és Tünde* három vándora – a tudós, a kalmár és a fejedelem – helyett a hármasság Pávaszem segítőinek triászát jellemzi. A mitopoétika számmisztikája szerint a hármas szám az isteni tökéletességet, a négyes pedig a földi, teremtet, anyagi világot jelenti. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 352.) Ezek alapján a *Holdbeli csónakos*ban Pávaszemet a három kísérő-segítő szereplő az isteni tökéletesség és bölcsesség felé irányítja, míg a négy kérő az anyagi világ lehetőségeit kínálja neki: Idomeneus a katonai erőt, a hatalmat, Memnon a kincseket, a vagyont, Dumuzi a varázslat illúzióját, Huang-ti pedig a költészetet és a művészetet.

Pávaszem királykisasszony és Medvefia királyfi olyan ellentétet alkot a három segítőjükkel, mint amilyen Csongor és Tünde ellentéte a két szolgálóval, Balgával és Ilmával: az álmok és az ideák állnak szemben a vaskos realitással. A főszereplők és a szolgálók ellentéte Mozart *Varázsfuvolájában* Tamino és Pamina illetve Papageno és Papagena, valamint a *Szentivánéji álom* főszereplői illetve a férfiakból álló komikus csoport, a mesteremberek társulata között is fennáll, ezek a darabok ugyanis a Csongor és Tünde forrásaiként szolgáltak. Azonban a Vörösmarty-mesejátékkal szemben a *Holdbeli csónakos* főszereplőinek vágya nem a platóni ideákra hasonlító eszményi szépre irányul. Mindkét darabban összefonódik az egyetemes mulandóságnak alárendelt emberi élet ábrázolása a szerelem választásával: Csongor a pénz, a hatalom és a tudás helyett választja, Pávaszem és Medvefia pedig az istenné válás lehetetlenségének belátása után ismeri fel. Míg azonban Csongort Mirígy, a gonosz hatalmát képviselő boszorkány gátolja meg a szerelmet jelentő Tünde elérésében, Pávaszemet illúziói – a holdistenre irányuló vágyai és az istennővé válás reménye – akadályozzák meg a boldogság felismerésében.

A romantika-korabeli mesejáték mellett részben az „ind dráma” inspirálta Weöres Sándort a színjáték megírására. (VÁRKONYI 1976. 384.) A szanszkrit dráma jellegzetessége, hogy a prózai párbeszédet sokféle metrumban megírt versbetétek váltják, és ez az európai drámában szokatlan szerkesztés jellemzi a *Holdbeli csónakost* is. Amint Vitéz László más szereplők helyett vállalja a büntetést és a halált, mivel nem hal meg sosem, úgy a halált, a gyilkosságot és az erőszakot a szanszkrit színjátékokban sem engedik megjeleníteni a színpadon: a félelem, a fájdalom és a részvét mindig szerencsésen és megnyugtatóan alakul át a történet végére, mint Weöres Sándor mesejátékában is. A szanszkrit dráma tréfamesterére, a vidúsaka alakjára felfigyel a

*Holdbeli csónakos*ban Szilágyi Vilmos is: „Az indiai drámák [...] jellegzetes szereplője] a vidúsaka: vaskos beszédű, butácska, humoros alkat, aki a népi játékokból került az irodalomba. Négy ilyen alak van a *Holdbeli csónakos*ban: Vitéz László, Bolond Istók, Paprika Jancsi és a Lapátos hindu. (SZILÁGYI 1968. 78-79.) Ez utóbbi szereplő mindössze egyszer jelenik meg a mesejáték elején, hogy Pávaszem lábnymának felfedezésével felhívja a kérők figyelmét Pávaszem megszőktetésére, vagyis ő indítja el a bonyodalmat. A vidúsaka Vitéz László és Paprika Jancsi ind megfelelője. (SCHMIDT 1995. 190.)

A *Holdbeli csónakos* szereplőinek nyelvhasználata nem egyénített, ami az ind drámák sajátossága is, és ennek részben az a magyarázata, hogy az ind drámai alakok nem cselekvő és egyéni célokért küzdő karakterek, hanem a sors vagy egy istenség által irányított, vágyakozó és epekedő bábszerű figurák. (Uo. 185-187.)

Az indiai drámák a mitológiából és a királyi udvar életéből merítik témájukat, és ez a leggyakrabban – a *Holdbeli csónakos*hoz hasonlóan – egybekapcsolódik a szerelem és a kalandos keresés olyan romantikus és mesés képvilágával, amelyben a természetnek sokkal nagyobb a jelentősége, mint például a görög darabokban, ugyanakkor a földi és égi helyszínek is váltják egymást a természetben belül, így ez a két szféra nem válik el egymástól. Az ind színdarabok Shakespeare vígjátékaival is hasonlóságot mutatnak. (MACDONELL 1971. 292-311.)<sup>111</sup> A közös jegyek közé tartozik a tragikus és komikus motívumok keverése, a könnyen folyó, természetes, patetikus, humoros, élcés párbeszéd, a szójáték és a komikus szócsavarás, a gyakori jelenetváltozás, a romantikus, meseszerű, csodás elemek és a ruhacsere. (SCHMIDT 1995. 181.) A *Szentivánéji álom* és a *Holdbeli csónakos* között vont párhuzamon kívül a mesejáték angol reneszánsz vonatkozásait támasztja alá az is, hogy Weöres Sándor így nyilatkozott Kazimir Károly rendezőnek a darab 1971-es próbái során „Én írtam egy Erzsébet-kori mesejátékot, és ti abból totális színházat csináltok.” (KAZIMIR 1971. 18-19.) Tüskés Tibor szintén Shakespeare hatását véli felfedezni a *Holdbeli csónakos*ban. (TÜSKÉS 2003b. 103.)

A *Holdbeli csónakos* Weöres Sándor korábbi színjátékaival eltérően montázstechnikát és abszurd elemeket alkalmaz, ami a magyar drámatörténetben is újdonságnak számított. A montázstechnikát a későbbi drámáiban és a *Psychében* is alkalmazza. A montázs abban tér el a kollázstól, hogy az új szövegbe került és

---

<sup>111</sup> Vekerdi József: Kálidásza. (KÁLIDÁSSZA 1961. xvii-xx.)



átértelmezett szöveg jelentését a montázs esetében meg kell fejteni, a kollázs esetében azonban a pretextusba kerülő intertextus új funkcióját nem kell, vagy nem lehet megfejteni. A montázshasználat összefügg az esszencialista és a metafizikai szemléletmóddal, ezért a 'lényegiség', a 'centralitás' és a jelentés megfeleltetése hozzátartozik az ilyen szövegek értelmezéséhez. A montázs alkalmazására utal Szajbély Mihály is, amikor összehasonlítja Arany, Vörösmarty és Weöres Sándor írásmódját: „[Arany János a] Vörösmarty-féle tarkaságot tudatosan igyekezett kerülni; képzeletvilága ugyan nem szűkölködött a színekben, különös kolorittá vegyítésüket mégis meghagyta kései utódjának, Weöres Sándornak.” (SZAJBÉLY 1995. 1092.)

A montázs elemei a *Holdbeli csónakos*ban egy beavatási rítus köré szerveződnek, amelyben az égi és a földi szférának is szerepe van, és ez a kétszintes dráma egyik ismérve: két világszintből épül fel, így a mindennapi élet evilági szintje mellett egy magasabb, isteni, túlvilági szint is létezik, amely a kétszintes dráma dinamizmusát adja. Ez a szint a mitológia és a tudattalan szintje is, az evilági szinttel többnyire ellentétben áll. (BÉCSY 1984. 147., uő. 1988. 72-77.) Jákfalvi Magdolna ír arról, hogy a kétszintes építkezés a romantika korabeli színjátékokra is jellemző, amelyek a *Holdbeli csónakos* forrásai között szerepelnek: „A romantika megőrzi a mesemitológia evilági-túlvilági kétpólusosságát, s a világok realitásának bizonyítására a határok átjárhatatlanságát erősíti. Bárki lép a másik területére, visszautat nem talál. Tündér Ilona szerelmével marad a földön, János vitéz Iluskájához költözik Tündérországba.” (JÁKFALVI 2001. 52.) Az említett drámakritikus arról is ír, hogy nemcsak a romantika, hanem az avantgárd színház is felhasználta a kétszintes drámában rejlő lehetőségeket, és Weöres Sándor mesejátéka is él az általa felsorolt az eszközökkel: „Az avantgárd dramatikus technikája ezt a világon, realitáson, érzékelésen túliságot használja fel arra, hogy az észlelésben a deus ex machina olymposi dörgedelmeinek, a barokk zsinórpadlás-gépezetek repülő isteneinek reprezentáción kívüliségét találja fel újra. A reprezentáció gyakorlata és a színházi értelmezői hagyomány viszonya változik meg a báb, az élő-élettelen területének egybejátsztatásával.” (Uo. 53.)

Tamás Attilának igaza van abban, hogy a *Holdbeli csónakos*nak laza szerkezete van. (TAMÁS 1978. 234.) Azonban a mitológiai, vallási, bábjáték- és drámatörténeti utalások és szimbólumok értelmezésével a szerkezet elemeinek koherenciája jobban kirajzolódik.

## Ilók és Mihók (1950-es évek)

Az *Ilók és Mihók* című színpadi mű a *Színjátékok*-kötetben (2005) jelent meg első alkalommal, és a szerkesztő Steinert Ágota szerint az 1950-es évekre tehető a megírása. Az egyfelvonásos szöveg paratextusa nem ad útmutatást arról, hogy az erősen ritmizált versekből és prózai részekből álló, humoros szöveget a szerző mesejátéknak vagy bábjátéknak szánta, csak néhány vers eléneklésére utal a didaszkália.

Az *Ilók és Mihók*, valamint a *Csalóka Péter* dramatizált műmese-átírata olyan népmesék alapján készült, amelyeknek több változata is ismeretes, és Weöres Sándor olyan elemekkel is kibővítette őket, amelyek a pretextusokban nem fordultak elő. Mindkettő tréfás vagy realiztikus mese, hiszen nem szerepel bennük csodás elem, a karakterek pedig a mesékre és bábjátékokra jellemzően kevés és szélsőséges tulajdonsággal jellemzett komikus típusok.

Az *Ilók és Mihók* egy Illyés Gyula által is lejegyzett népmese átdolgozása, amelyben a félnotás Mihók béresnek áll az okos és csodaszép Ilók édesapjához, ám a bolondmesék cselekményét követve minden feladatot rosszul hajt végre, a fizetségként kapott tárgyakkal sem tudja, mi tévő legyen. A komikus helyzetek ötféle variációban megismétlődnek, és bár Mihók eközben semmivel sem válik bölcsébbé, a tréfás mese végén Ilók mégis megígéri, Mihók felesége lesz. (ILLYÉS 2002. 109-113.) Mihók, a mesehős Bolond Mihók néven is szerepel a népmesék változataiban, és történetét Benedek Elek is feldolgozta. Az ostoba ember kalandjairól szóló népi környezetben játszódó tréfás történet realiztikus mese csodák nélkül. (ORTUTAY 1977. 1/321-322.)

Weöres Sándor átdolgozásában a párbeszédék játékosságát a verses formába öntött nyelvjátékok, a dalbetétek, a tréfás népi szóhasználat és a sokféle gúnyvers is biztosítja, és szerepel a darabban egy csúfolódó vers is (*Elmehetsz a világba hiredért*), amely Weöres Sándor gyermekversköteteiben is megtalálható. A népies hangulatot egy Tersánszky Józsi Jenő által megteremtett mesehős, Misi Mókus oldja fel, ő ugyanis a darab mesemondója, aki nemcsak a bevezető és a befejező formulákat és verseket mondja el, hanem mindvégig jelen van, a szereplők minden jelenetben Misi Mókus mögül lépnek elő, és mögé térnek vissza (ezért valószínűbb, hogy a darabot Weöres Sándor bábszínpadra szánta). Ez a különleges mesemondó a furcsa szerepében egybekapcsolja a népmesét és a műmesét, valamint szerepe alapján a színpad, a mese cselekménye és a nézők között közvetít.

## Csalóka Péter (1950)

A *Csalóka Péter* című bábjáték 1950-ben keletkezett, és 1983-ban a *Színjátékok*-kötetben jelent meg először, majd 1970-től sok helyen nagy sikerrel játszották. A szöveg egy szinten strukturált: három képből áll. Az *Ilók és Mihók* című meséhez hasonlóan a bábjáték pretextusa a magyar népmesekincsből ered, egy realiztikus mese a forrása, amelynek népszerűségét jelzi, hogy 28 változata ismert a magyar nyelvterületen, és többnyire vagy az a cselekménye, hogy valakit súlyosan megkárosítanak, ezért Csalóka Péter elhatározza, hogy bosszút áll, vagy felszólítják, hogy csapjon be valakit. (ORTUTAY 1977. 1/450-451.)

Weöres Sándor bábjátékában Csalóka Péter szomszédja, a bíró kéri meg a „híres csalót”, hogy próbálja meg becsapni őt, mivel a bíró így szeretné bebizonyítani önnön bölcsességét és csalhatatlanságát, és ez a realiztikus mese az átveréshez használt eszközöket, a varázsmese mágikus elemeit iróniával használja fel. Csalóka Péter ötféleképpen csapja be a bírót: kölcsönkéri és eladja a bíró lovát, majd elhiteti a bíróval, hogy lova a mocsárba fulladt; a kocsmában elhiteti a bíróval, hogy földhöz vágott kalapja ki tudja egyenlíteni az adósságot, és a kalapot el is adja neki; elhiteti vele, hogy mágikus üstje és fatönkje van, amelyek tűz nélkül és vízzel önmaguktól képesek ételt főzni, ezeket is eladja neki, és végül eladja neki a furulyáját is, amelyről elhiteti, hogy a megszólaltatott hangszer bárki dühét képes lecsillapítani. Ezek közül néhány pseudo-mágikus tárgy – a kalap, a fazék és a furulya – szerepel a mese változataiban, mégpedig a furulyáról azt hiteti el a falu lakóival, hogy halott feltámasztására használható. (Uo. 1/450.)

Weöres Sándor bábjátékában két szereplő áll ellentétben egymással: a szegény, de csalafinta Péter és a falu gazdag, bár ostoba és kapzsi bírója. A többnyire két-három szereplőre épülő jelenetek helyett a befejezésben egy tágabb közösség, a falu szinte minden lakója jelen van, és ebben a zárójelenetben kerül elő a furulya, amelyről a bíróban az a tévhit él – a népmese változataival ellentétben –, hogy képes a dühöt lecsillapítani. Miután a bíró ismét zsarnokként viselkedik, és visszaél hatalmával, amikor a falu minden lakójától vasárnapi robotot követel meg, a Csalóka Pétertől vásárolt furulya nem csillapítja a haragot a falu népében, ezért a bírót elpáholják és elűzik, majd helyére megválasztják Pétert. Weöres Sándor bábjátékának utolsó jelenete a társadalmi igazságtalanság és az önkényes hatalom megszüntetését ábrázolja, amikor a nép döntési helyzetbe kerül, akár a jobbágyok a *Rapsóné* című bábjáték végén. Csalóka

Péter félrevezeti a nagyhatalmú önkényurat, hiszékenységére és mérhetetlen hatalomvágyára alapozva bolondot csinál belőle, a falu társadalmában felforgató erőként működik.

A mese elején egy bábjátékos alakja vezeti be a történetet a mesemondó szerepében, és ekkor megegyezik a nézőkkel abban, hogy Csalóka Péter fogja játszani a furfangos és józan gondolkodású eiron szerepét, aki csak az arra rászolgált aladzón-alakokat leplezi le és teszi nevetségessé, a mesélő bábjátékos így a közönséget Csalóka Péter oldalára állítja, irányítja a befogadói nézőpontot, és előrevetíti a vígjátékokra jellemző végkifejletet. (FRYE 1998 147.) A mese elején kötött szimbolikus egyezséghez, amely az eiron értékrendjét támogatja, hozzájárul egy másik szereplő, a csúfolódó kamasz is, akit a szerző szőtt a bábjátékba, hogy a bíró mind az öt megszágyenülésekor megjelenjen, és gúnyos formulák ismétlésével hangsúlyozza és felerősítse a bíró minden egyes felsülését. A bábjáték elején lévő mesemondó alakja, akinek a közönséggel való kapcsolatfelvétel a szerepe, megjelenik a *Holdbeli csónakosban* Vitéz Lászlóként, a *Tyunkankuruban* Lear király tölt be hasonló szerepet, akárcsak Misi Mókus az *Ilók és Mihókban*.

Amikor egy történetben az eiron társadalma fellázad az aladzóné ellen, és le is győzi azt, akkor az úr-szolga viszonyok megfordulnak, és az ünnepi hangulatban kialakul egy harmonikus rend. A bábjáték vágyteljesítő szerepe részben abban áll, hogy a gyerekek is részesei az úr-szolga (pl. a felnőtt és a gyerek) hierarchikus viszonyának, amelyet a történetben újra átélnek, a történet fordulata, valamint játékos nyelvi humora azonban feloldja ezeket a feszültségeket.

Ebben a bábjátékban szintén megtalálhatók Weöres Sándor egyéb gyűjteményes gyermekvers-kötetéből is ismerős versek, mint például az *Orbán*, a *Megy az úton a katona*, vagy a *Ha a világ rigó lenne* című versek. Az előbbi kettőnek atmoszférateremtő és feszültségkeltő szerepe van, az utóbbi pedig a csúfolódó kamasz részlegesen visszatérő mondataival („Fütyül a rigó. Sárban a bíró.”) és a befejezéssel teremti meg a szövegösszefüggést. (WEÖRES 2005. 161.) A mágikus varázsszövegek paródiája is előfordul a versek közt („Főjj, főjj, te gulyás, / így készül a paprikás.” és „Forrj, forrj, készen légy, / essen beléd három légy.”), a hangzavar érzékeltetésére készült halandzsamondatok („Azt a hétbankós billankós bumbunkós hét darara csororo mururu...”), valamint nonszensz sorok is („Esküszöm a tulajdon édesapám ükapjának az egészségére, meg az asszonyom feleségének az életére, hogy igaz.”), és ezek az eszközök Weöres Sándor gyerekverseiben is előfordulnak. (Uo. 161, 167, 171.) A próza

és az eltérő verselésű, sor- és szótagszámú, részben éneklésre szánt versek úgy váltják egymást, hogy megteremtik a szöveg változatos, játékos, eleven lüktetését.

E népmese népszerűségéhez hozzájárult a Jókai Mór által megírt Csalóka Péter-történet, amelyet *A magyar nép élce* című kiadványban jelentetett meg. Csalóka Péter alakja több Európában ismert mesealakkal tart rokonságot, így például Till Eulenspiegellel és Naszreddin Hodzsával is. (ORTUTAY 1977. 1/450.) Weöres Sándor ez utóbbi igazságtévő népi hősről, Naszreddin Hodzsáról is három felvonásos „vidám daljátékot” készült írni *A csendháborító* címmel, amelynek szinopszisa és töredéke előkerült a hagyatékából. A tervezett daljáték címe megegyezik Leonyid Szolovjov *A csendháborító* című regényével, amelyet a Révai Kiadó 1943-ban megjelentetett magyarul, és amelyben az orosz szerző a tréfacsináló és furfangos Naszreddin Hodzsa történetét írja meg, aki az emír katonáival és testőreivel szembeszáll, hogy visszaszerezze elrabolt menyasszonyát, és közben megbüntesse a másokon élösködő ellenségeit. A népszerűségét jelzi, hogy nemcsak színpadi előadásként mutatták be *A csendháborító*t, hanem 1947-ben bábjátékként is előadta Miskolcon Bod László Művészi Bábszínháza.<sup>112</sup> A szinopsis és az elkészült rövid töredék alapján látható, hogy Weöres Sándor is ebből a regényből készült daljátékot írni.

### Rapsóné (1952)

A 2005-ben megjelent *Színjátékok* című kötetben Steinert Ágota közölte Weöres Sándor *Rapsóné* című bábjátékát, amelyet a hagyatékban talált, a jegyzetek azonban nem utalnak arra, hogy a három képből álló szöveg már 1952-ben megjelent a Művelt Nép Könyvkiadó *Bábszínpad* című kiadványában három másik szerző bábjátékával együtt.

A szöveg alcíme is utal arra, hogy a bábjáték pretextusa egy régi székely népmese<sup>113</sup> vagy monda volt, amelyben Rapsóné (vagy más változatban Rapsonné) egy „tündérboszorkány” jellegű alak volt. A monda szerint Parajd közelében létezik egy hegy, ahol az özvegyasszony várának romja áll, és innen a természetfeletti erejű tudós kocsisával szempillantás alatt el tud jutni bárhová. Rapsóné az ördöggel (vagy más változat szerint az ördögök fejedelmével) is cimborált, amikor utat építtetett vele (és táltosokkal) a vára és Torda (vagy Kolozsvár) között, ahová minden héten szentmisére járt, és az ördög egy

<sup>112</sup> BALOGH Géza: A vásári és a művészi bábjátszás (BÉCSY 2005. 3/1004.)

<sup>113</sup> Ennek egyik változatát Benedek Elek is lejegyezte. L. Benedek Elek: *Székelyföldi mondák és mesék*. Budapest, Magyar Könyvklub, 1994. 25-28.

hegy aranyért és egy völgy ezüstért vállalta el a feladatot. Rapsóné azonban fizetségként csak az ujjá hegyére tett egy aranyat, tenyerébe pedig egy ezüst tallért (más változatokban a mellére), ezért az ördög bosszúból szétrombolta az utat. (ORTUTAY 1981. 4/305.; GUB 2000. 8.)

Weöres Sándor bábjátékában ismét kétféle értékrend áll szemben egymással: Rapsóné, a szép, dúsgazdag özvegyasszony valamint a – részben – neki alávetett, névtelen szolgálai és jobbágysági világa (a jobbágyság egyetlen kesztyű-bábcsoportból állnak), azonban a realiztikus történetben a természetfeletti, démoni lények meghatározó szerepet töltenek be (az ördögök is egy kesztyű-bábcsoportból állnak), ezért a bábjáték varázsmese. A zenés bábjátékban versek és prózai részek váltják egymást, és énekes szerepet csak a szereplők csoportjai, a kórusok kapnak, ők éneklék a verseket: a paripák, a jobbágyság, a természeti jelenségek (a vihar és a fák), az ördögök és a bál vendégek kara, a jobbágyság. Így az önálló, individualizált alakok határozottan elkülönülnek a szereplők csoportjától, a kórust pedig egyéniséggel fel nem ruházott, absztrakt erők alkotják, így ezek morális és társadalmi érdekeket szimbolizálnak. (PAVIS 2005. 214.)

A zenés bábjáték-változat több ponton is eltér a mondavariációk cselekményláncolatától. A *Csalóka Péter*hez hasonlóan három képre osztott történet nem a valódi földrajzi helyszínhez kapcsolódik, hanem mesebeli-szimbolikus helyekhez, ugyanis az első és a harmadik kép a hegyekben és az erdők közötti vár előtt, hangsúlyosan a természetben, a középső pedig egy főhercegi bálteremben játszódik, amelynek társadalmi-szimbolikus szerepe is van. Az események alakulását az archetipikus időmeghatározás szintén előrevetíti, hiszen az első és az utolsó kép télen, míg a közbülső tavasszal játszódik, ezek az évszakok pedig a karneváli ünnepben való újjászületés, valamint a halál jelképes tartalmához is kötődnek. Amint az elemzésből kiderül, a cselekmény részben a varázsmese szatirikus változataként halad előre, ezzel egyidejűleg azonban egy másik történetvonal is fut, amely szintén eltér a monda eseménysorától: ez pedig egy morális mércét tartalmazó realiztikus történet, amely a jómodban élő képmutató és könyörtelen arisztokrácia, valamint az őket kiszolgáló rongyosok közti igazságtalan különbségtételt bíráló szatíra.

A bábjáték a varázsmesékre jellemző, meghatározott sorrendű cselekvéssorok közül a kezdő szituációval indul: a főhős pótolni igyekszik a hiányt, amelyet özvegyiségének köszönhet, ezért a főherceg udvari báljába készül, hogy férjet keressen. (PROPP 1995. 34-66.) Weöres Sándor darabjában tehát Rapsóné motivációja is eltér a mondabeli

Rapsóné céljától, hiszen nem templomba, hanem táncterembe indul. A viharos hőésésben útra készülő Rapsónét azonban a kocsisa igyekszik meggyőzni az út veszélyeiről (a varázsmesékben ez a tilalom funkciója), ő azonban abban a hitben, hogy fölötte a természet sem lehet úrrá, mégis útnak indul (ez a tilalom megszegése). A megszemélyesített vihar Rapsóné elpusztításáról énekel, az asszony tehát a tilalomszegés következtében halálos veszedelembbe kerül, ez a helyzet pedig a kocsis egyik megjegyzése alapján is („Most aztán egy-sorsra jut paripa, szán, gazdag, szegény!”) a *dans macabre*, vagyis a haláltánc-hagyományra utal, amelyben a halál társadalmi szereptől függetlenül mindenkit megtáncoltat. (WEÖRES 2005. 524.) Erről a helyzetről értesülnek az ellenfelek is, akik természetfölötti lények, az ezer ördög csoportját alkotják, és akiket a főszereplő kétségbeesett kiáltása hív a mese cselekményébe. Az eredeti népmese ördög-alakjától eltérően monumentális tömeggé válik az ördögök csoportja, akik egyszerre töltik be az ellenfél és a csodálatos segítőtárs szerepét, mivel bár felajánlják, hogy megmentik a főhőst, cserébe ezüstöt és aranyat kérnek tőle, így módon hatalmába kerítik az asszonyt és vagyonát, ugyanis Rapsóné enged a cselvetésnek, a rábeszélésnek. Az ördögök valóban megmentik az asszonyt és kocsisát, így az első kép azzal zárul, hogy a téli tájból egy tavaszi tájképbe halad a szán, ami egybeesik a varázsmesék strukturális elemével, a térbeli mozgással.

A varázsmesék funkciói közül a második kép mindössze egyet tartalmaz: Rapsónét eljegyzi egy spanyol grand, így a kezdeti hiány megszűnik, a varázsmese cselekménysora lezárul. Ebben a képben azonban a varázsmesénél fontosabb a történet másik szála, a szatíra, és a humor, ami a másik két képben nem fordul elő. Bár a színpadi instrukciók szerint a színhely a főherceg palotájának bálterme, a háttérben lévő jobb oldali ajtón át az előkelő táncosok, a bal oldali ablakon keresztül pedig a befelé bámuló rongyosok is láthatók, és a látvány kontrasztját megismétli a szín elején a két egymást követő kórusdal, a vendégek gőgös és modoros, valamint a rongyosok panaszos karéneke. Amint a *Csalóka Péterben*, úgy ebben a bábjátékban is egyértelművé válik, hogy a dialógusok és az azokban megnyilvánuló beszédtek nem semlegesen és pártatlanul jellemzik a karakterek csoportjait: az aladzón vendégeket, vagyis a társadalmat hatalmukban tartó jellegszélsőségeket kárhoztatják, és szánalmat keltenek a társadalmi szerep nélküli, nincstelen rongyosok eiron csoportja iránt. A gúny részben stílusformákban (finomkodó és selypítő beszédmód), részben a lovagi szerelem és a szentimentalizmus paródiájában ölt testet (Rapsóné szó szerint elájul udvarlója lovagiasságától), valamint azokban az álcákban is, amelyek a jelmezbáznak is

szimbolikus jelentést adnak. Rapsóné aranyfonatokat és ezüstoffonatot tartalmazó parókáját nemcsak báli, hanem hétköznapi jelmezként is viseli, és egyszerre fedi fel és el viselője valódi lényét, mint a spanyol grandnak öltözött, valójában is spanyol, főúri udvarló neve: „*márki kaballéro Gonzágo Kukorikoráro Qiusquasqua don Juan de Lopez et Rabolez et Zsarolez Influenza Angolkórosz Della Nulla.*” (WEÖRES 2005. 530.)

A sikeres keresés után a harmadik képben a varázsmese főhőse hazafelé tart téli otthonába, útközben azonban az ördögökkel cimboráló Rapsóné megszegi a nekik tett ígéretét, ugyanis a két hegy arany és egy völgy ezüst helyett a parókáját dobja oda a rajta lévő két arany és egy ezüsttincsel. Az özvegyasszony ígéretszegése a monda vagy a népmese némely változata szerint nem az álviséletet is jelentő parókához kötődik, hanem erotikus tartalma van, mivel ott a melleire tett egy-egy arany, és a közéjük helyezett egy ezüst jelenti a fizetséget. A pretextusokban a megállapodás szerint épült, templomhoz vezető utat rombolja le az ördögök fejedelme, a bábjátékban azonban a főhősnek a szerződésszegésért az életével kell fizetnie, és büntetésként az ördögökkel együtt a föld mélyére süllyed. Weöres Sándor bábjátéka nem a büntetéssel ér véget, mint a pretextusok, hanem azzal a fordulattal, amelyet az ördögök általi igazságtételként is lehet értelmezni: a jobbágyság birtokába kerül Rapsóné vára, minden földje és erdője, így a *Csalóka Péter* befejezéséhez hasonlóan ebben a történetben is megfordul az úrszolga viszony, az aladzon szereplő által képviselt társadalom bűneit is magával viszi, eltűnése rituális halál, mivel a társadalmi viszonyok átrendeződnek az eironoknak kedvezve.

A felnőtteknek is szóló bábjátékban Rapsóné a kegyetlen úrhatnáság mellett azt az örömelvet képviseli, amelyről a gyerekeknek is meg kell tanulniuk, hogy vágyaikat nem elégíthetik ki mások rovására, vele szemben pedig Rapsóné kocsisa szimbolizálja a valóságelvet, amely figyelmeztet az örömelv korlátjaira, de a kocsis helyettesítheti a felettes ént, az ördög az ösztön-ént, és Rapsóné az ént is, aki azért bűnhődik, mert nem engedte, hogy a felettes énje megzabolázza. A mese a csodák világába tett utazás végén megnyugtató módon visszavezeti a valóságba a gyerekeket, mivel bebizonyosodott a felettes én igazsága, és emellett a mese a büszkeség elleni lázadásként felmagasztalja a történetben részvétellel ábrázolt alázatosakat is.

Emellett az akkori ideológia által diktált fordulat lehetséges referenciális értelmezését is fel lehet vetni *Csalóka Péter*, *Naszreddin Hodzsa* és *Rapsóné*



történetben, ugyanis a nagyhatalmú gazdagokkal szemben fellépő és őket legyőző nép vagy népi hős története a korszak politikája által támogatott elbeszélések közé tartozott.

## 6. Mítoszokra épülő történelmi és áltörténelmi színdarabok

Részben a honfoglalás előtti történelmi mondára épül a *Szkíták* (1944) című színdarab töredéke és szinopszisa, és ikermítoszokkal van egybeszőve. A töredékek alapján ezt a színjátékot is tragédiának szánta a szerző. Bár időben és műfajban eltér tőle a fejezetben tárgyalt másik két színdarab, az előszövegét alkotó áltörténelmi mondák és a mítoszok rokonítják az *Octopus* és *A kétféjű fenevad* című színpadi művekkel. E két utóbbi színjátékot több kritikus is tragikomédiának tartja, Bécsy Tamás az utóbbi darab esetében azt állítja, hogy az nem tragikomédia.

Bár a tragikomédia fogalmat először Plautus használta, a kettős szerkezetű műfaj a reneszánsz korban bontakozott ki igazán. Patrice Pavis – elsősorban francia példák alapján – a kalandregényekhez és a lovagregényekhez hasonlítja, mivel a tragikomédia rendkívül eseménydús, és szerepel a cselekményben találkozás, felismerés, összetévesztés és szerelmi kaland is. A romantika azért kedvelte ezt a műfajt, mert a fennkölt és a groteszk keveredik benne, és később tragikomikus elemek fordulnak elő az abszurd és a groteszk drámákban, mint például Ionesco és Dürrenmatt darabjaiban, és az 1960-as, 1970-es évek magyar groteszk színdarabjaiban (e műfaj megteremtője Örkény István volt), majd később a történelmi parabolákban. (PAVIS 2005. 457-458.; ÉZSIÁS 1986. 16-17.)

A magyar történelmi példázatok előzménye a történelmi dráma volt, amelynek nagy hagyománya van a magyar drámatörténetben. A groteszk vagy tragikomikus parabolák a kortárs ideológiai-politikai mechanizmusokat helyezték a történelmi múlt kontextusába, és hatással voltak rájuk a francia (mint például Ionesco, Genet és Jarry), az angol és az amerikai (Beckett, Albee és Pinter), valamint a közép-kelet-európai drámák, azon belül is a lengyel hatás jellemző például Spiró György, Nádas Péter, Kornis Mihály és Bereményi Géza színjátékaiban. (ÉZSIÁS 1986. 18-28.)

Bíró Béla szerint a tragikomédia, a groteszk és az abszurd katarzisa annak a paradoxonnak az elfogadásában rejlik, hogy az emberi létezés racionális és irracionális összetevőkből épül fel. (BÍRÓ 2004. 173.) Radnóti Zsuzsa pedig a hatvanas-hetvenes évek számos drámai alkotásában arra a skizofrén létállapotra, a kettős létezés morális válságára hívja fel a figyelmet, amely egyfelől a hatalommal való szembenállás kényszeréből következett, másfelől abból a törekvésből, hogy az egyén kialakítsa egzisztenciális biztonságát és viszonylagos szabadságát. (RADNÓTI 2003. 154.)

Radnóti Zsuzsa Weöres Sándor drámaírói életművének csúcsteljesítményeként utal az *Octopus* és *A kétfejű fenevad* című drámákra, és bár a kortárs magyar drámákkal vannak párhuzamaik, mégis hagyomány nélküli jelenségeknek tekinti őket a magyar dráma- és színházkultúrában. (Uo. 142.)

### Szkíták (1944)

A *Szkíták* című három felvonásos színdarab szinopszisa és az első felvonás egy része, illetve a második felvonás első képének részlete készült csak el. Az első felvonás részleteit az *Elysium* (1946) című verseskötet, majd az 1983-ban megjelent *Színjátékok*-kötet tartalmazta, így azokat Weöres Sándor közlésre alkalmasnak ítélte, majd az újabb részleteket és a szinopszist a halála után, 2005-ben megjelent *Színjátékok*-kötet közölte, ezért ezt a drámát csak tervként, töredékesen ismerhetjük meg. Weöres Sándor 1944. február 2-án Fülep Lajosnak írott levelében beszámolt a készülő darabról, de arról is, hogy valószínűleg nem fogja befejezni: „Most egy szkítha mondai tárgyú verses-tragédiát firkálok, de igen lassan és nehezen készül, nincs hozzá elég kedvem és bizalmam, tán félbe is marad.” (WEÖRES 1998. 1/437.) E verses tragédia részlete alapján Vajda Endre megállapította, hogy ez az írás az első, amelyben az angol versformát, a blank verse-t magyaros forma helyettesíti.<sup>114</sup>

A két szinten strukturált, három felvonásra és nyolc képre (3-2-3) tagolt drámaterv a magyarok őseinek tartott szkíta néphez kapcsolja a cselekményt. A szkíták földje már a *Holdbeli csónakosban* (1941) is előfordul az egyik kép helyszíneként, ami összefüggésben állhat a magyar nép szkíta eredetének mondájával. A magyarok szkíta származását először Anonymus tizenharmadik század eleji krónikája, a *Gesta Hungarorum*ban említi, majd Kézai Simon ezt a hun származás mondájával egészítette ki, ezeket pedig több középkori krónika is átvette, és így tartották elevenen a szkíta származástudatot. (KEMENCZEI 2003. 13.) A szerzői utasítás szerint a szkíták földjén és Arméniában játszódó tragédia ideje a negyedik század, a népvándorlás korának kezdete, vagyis egy olyan térben és időben megalkotott fikatív világ, amelyben nem létezik egy meghatározó vallás és erkölcsi rend által irányított egységes világrend, nincsenek államok és sérthetetlen államhatárok, a fejedelemségek hierarchikus rendjét belülről és kívülről is támadások érik. Ez a fikatív világ annak a történelmi kornak az állapotrajza is, amelyben a darab keletkezett.

---

<sup>114</sup> Vajda Endre: Weöres Sándor új könyvei (DOMOKOS 1990. 231.)

A tragédia ideje, az európai népvándorlás korának kezdete, a Kr. u. negyedik század ugyanakkor nem esik egybe a történelmi idővel, amelyben a szkíta lovas nomád nép Dél-Kelet-Európában és a Közel-Keleten élt, és hatalomra tett szert, ők ugyanis a Kr. e. hetedik századtól a Kr. e. harmadik századig léteztek, hozzávetőleg a klasszikus görög világ kortársai voltak. (CERNENKO 1991. 3-5.) A tragédia ezért az említett krónikákon alapuló mondákra épül, amint azt az idézett levél is tanúsítja, amelyet Weöres Sándor Fülep Lajosnak írt a *Szkiták* születéséről. A töredékes tragédia ezek alapján eredetmondához, a magyarok eredetének a történetéhez kapcsolódik, amely szerint a szkiták (vagy szittyák) földjére telepedett le Hunor és Magyar, a hunok és a magyarok ősatyái. A monda szerint a szkiták régen nagyon bölcssek és szelídek voltak, és ez a jellemzés összefüggésben állhat a *Szkiták* főszereplőjével. (LENGYEL 1972. 7-10.)

A szerzői utasítás részletezi a darab cselekményének az előzményeit is. Ezek szerint Szkítia két uralkodónőjének, a birodalom két felén uralkodó ikerpárnak a születéséről kétféle mítosz él a fejedelemségben: egy szent (mindketten félistennők, mivel az édesanyjuk a Hajnalistennő) és egy profán (egy csavargónő fattyai). A dráma főszereplőjéhez, Küngiszhez, a szeretet erejével kormányzó Nyugat-Szkítia uralkodónőjéhez is kétféleképpen viszonyulnak a létért és a hatalomért küzdő szereplők az állandó háború és járványok korában. Amint a későbbi *Octopusban*, úgy a *Szkiták* részleteiben és szinopszisában is érezhető Shakespeare királydrámáinak a hatása a trónért folyó véres testvérharc ábrázolásának a tervében, azonban az uralkodónő, aki férfias ősmatriarchaként az angol I. Erzsébet királynőre hasonlító karakterjegyeket hordozza, és a Shakespeare-királyokkal ellentétben egy buddhista szerzeteshez hasonlóan vélekedik az uralkodásról: „Ej, ha tudnád, mekkora örömmel / mondanék le a nagy kardról, / a háborúzásról, az ítélkezésről: / rajtam nem dísz, nekem nem öröm. / Jól tudom én: aki harcba lép, / árnyékot vezet árnyék ellen. / Győzni, veszteni: egyforma üresség.” (WEÖRES 2005. 482.)

A didaszkália szerint Kárkász a színdarab cselekményének ideje előtt egy évvel, halálos ágyán osztotta fel birodalmát fiatal ikerlányai között, akik egymással ellentétes tulajdonságokkal rendelkeznek. Míg Küngiszt a szerzői utasítás szilárd, céltudatos és határtalanul gyengéd nőstényoroszlánként mutatja be, aki egész népét kölykeiként gondozza, szereti és védi, addig az ikertestvérét, Ilut, Kelet-Szkítia uralkodónőjét röviden szépségistennőként írja le, aki mindenki csodálatát és szolgálatát igyekszik kivívni. (Uo. 471.) A színdarab cselekménye a dualisztikus mitológiák ikermítoszaira épül, amelyekben az ikrek egy törzs ősei vagy kultúrhősök. Az ikermítoszban az ikerpár

egyike jó és hasznos, míg a másik épp az ellentétéként ölt alakot, így két különböző princípiumot testesítetnek meg a törzs egy-egy feléhez kapcsolódóan, és születésüktől fogva versengenek egymással. (TOKAREV 1988. 1/105.) Az ikrek a mitopoétikában az azonosságokon belüli szembenállást jelképezik, és gyakran a kelet-nyugat ellentétéként is megjelennek, amint Szkítián belül Küngisz és Ilu is: Küngisz a birodalom nyugati részének fővárosából, Kio, vagyis „Kiev” városából, míg Ilu a keleti rész fővárosából, Koniból irányítja az ott élőket és a rábízott területek életét. A mítoszok duális rendszerében többnyire nem egyenlők az ikrek, hanem a jobbat pártolják, és ehhez hasonlóan a *Szkíták* című tragédiában is Küngisz a jobb, a kitüntetett uralkodó a két nő közül. (HOPPÁL 1997. 99.; HAMVAS 1995. 2/204.) Az ikermítoszok szereplője többnyire két férfi, ezért szokatlan, hogy a *Szkítákban* két nő a mitikus uralkodó, azonban Weöres Sándor *Holdbeli csónakos* című darabjában is egy fiatal nő, Pávaszem a főszereplő, továbbá Temora, az amazonok ellen harcoló kelta uralkodónő szintén felbukkan a dráma alakjai között, emellett az *Octopusban* az egyik legjelentősebb szereplő Inganga, az anyakirálynő, aki Küngiszhez hasonló tulajdonságokkal felruházott drámai alak.

A mítoszokban az ikrek az életet és a halált is jelképezik. A *Szkíták* első képében az életet óvó, de – a megkövetelt uralkodói funkció szerint – azt el is pusztító szerepben jelenik meg Küngisz, amikor az ellene fellázadt és halálra ítélt három áruló vezér közül az életéért könyörgő Szumót elringatja, gyengédségével megnyugtatja, bár kegyelmet nem kap. Ezt ellenpontozza később, a harmadik felvonás epizódja, amikor Küngisz testvére, Ilu a börtönből megszöktetett Szumo felesége lesz, és Szumo tanácsára sosem szeretett testvére ellen fordul hadseregével.

A mitopoétikában az ikrek olyan mitikus lények, akik halhatatlan apától és halandó anyától származnak, vagyis a 'hieros gamos', egy földi halandó és egy isteni lény násza teremti meg őket. Az ikrek egyike a halhatatlan, égi szülő öröksége, vagyis annak lelke, a másik a földi szülő, a halandó oldal szimbóluma. Az égi szülő gyermeke többnyire az aszketikus spiritualitásnak kötelezi el magát, és az individuális lelke ráébred az egyetemes lelkére. (CIRLOT 1971. 355-356.) A *Szkítákban* a néphit szerint az ikrek apja, Kárkász halandó, az anyjuk pedig a Hajnalistennő, így a hieros gamos mítoszának az ikrek történetében is szerepe van, és a két lány megkülönböztethető az égi-halhatatlan és a földi-halandó pólusok alapján is.

Az ikermítoszokban olykor előfordul egy harmadik testvér, és ez a *Szkítákban* Kárkász fia, Kaba, aki a törvényes feleségétől származik, azonban Kárkász kitagadta

garázdaságai miatt. Bár Kaba a történet elején még Küngisz ellen fordul, és át akarja venni tőle a hatalmat, fejedelmi rangra vágyik, a szinopszis szerint a színdarab végére azonban sok harcot átélve lemond a hatalomról, és önmagára a sötétség képviselőjeként reflektál, szemben fehéren és tarkán ragyogó nővéreivel. A testvérek viszonyrendszere is azt sejteti, hogy a *Szkíták* egy konfliktus köré épül, amely egy pozitívnak vélt oldalból áll élén a protagonistával, és ez egy negatívnak ítélt antagonistával és annak csoportjával áll szembe. A *Szkíták* ezért egy olyan konfliktusos dráma töredéke és terve, amelyben a főszereplő minden tette egy szilárd erkölcsi meggyőződésre, etikai és világnézeti tételre épül, és a darabnak ez ad „erkölcsi dinamizmust”. (BÉCSY 1984. 146.) Ez a konfliktus a hatalmi helyzetből ered: Küngisz értékrendjében és uralkodónóként való helytállásában nem bíznak a szkíta vezérek, ezért fordulnak ellene, az idegen népek elleni harcot például megkésettnek ítélik. Küngisz értékrendjének alapja azonban a szeretet erejével való uralkodás, amit az is bizonyít, hogy miután Szumo megszöktetése miatt az a vád éri, hogy szerelmes viszony fűzte az elítélt rabhoz, ezért ő maga szöktette meg, Küngiszt mélyen megsebzí, hogy vezérei elhitték a vádat, vagyis nem szeretik már, és le akarják mondani a hatalomról. (WEÖRES 2005. 473.)

A drámai szituációt az hozza létre, hogy az egy éve uralkodó Küngisz békésen virágoztatta a népét, ám a fejedelemségét kétfelől megtámadta az ellenség, ezért háborút kellett indítania. (Uo. 471.) Ekkor szöktetik meg Szumot, és ez a helyzet hozza felszínre a Küngisszel szemben álló vezérek ellentétes céljait, és viszonyváltozásukat Küngisszel. Az uralkodónő szeretetelvével igyekszik összeegyeztetni a kor történelmi helyzetéből és társadalmi életéből fakadó alapelveket és uralkodói feladatait, a külső és belső ellenfelekkel való leszámolás kényszerét. A második felvonás végén azonban a szkíták háborúi az ellenséges népekkel rosszul alakulnak, ezért Küngisz ellen saját alattvalói palotaforradalmat szerveznek, és ikertestvére is ellene fordul, meggyilkoltatja Küngisz hozzá küldött követeit. Küngisz hatalmi pozíciójának megrendülésekor apja szelleméhez fohászkodik, és kéri, hogy „ha az ő szándéka szerint vezeti a birodalmat, ne kelljen kidőlni a harc közepén, de ha rosszat tett, érje utol a büntetés, öljék meg, és kerüljön a vezetés külön kézbe”. (Uo. 474.)

Küngiszt két vezére is támogatja, és mindketten osztoznak értékrendjében: Kászon, a púpos fővezér, akit lemondása után Uszúb vált fel. Kászon mélyen elítéli a háború parttalan öldöklését, ezért mond le, Uszúb pedig szerelmes Küngiszbe. Bár Küngisz járványban megbetegszik, halála előtt összeházasodik Uszubbal, aki követni fogja a trónt, így szellemisége továbbél.

A tragédia végén Ilu is meghal, férje, Szumo szúrja le, akit pedig Küngisz katonái ölnek meg. Ennek azonban az a két kép az előzménye, amelyek Ilu palotájában illetve táborában játszódnak, és amelyek Szumo alakjának és a fejedelmi pár viszonyának a kibontását szolgálják. Szumo értékrendje és kapcsolatrendszere az anyagi világra épül, megszöktetője, Gyuró is kizárólag pénzért működik együtt vele: „Nem lenne kár érted, te terhesasszonyok hasfelmetszője; [...] hanem kár lenne a sok pénzért, amit kapok érted.” (Uo. 483.) Az egyik kidolgozott kép, a második felvonás első képe Ilu udvarhölgyeit (Csurát, Zorját és Imblát) mutatja be, továbbá a viszonyulásukat egy ünnepelt görög birkózóhoz és egy félszeg, ügyetlen buddhista szerzeteshez. A groteszk és erotikus jelenetben a birkózót az udvarhölgyek ékszerekkel halmozzák el, míg a gátlásait vesztett szerzetestől, aki lerohanja és megcsókolja Ilut, undorodva elfordulnak. A birkózóhoz való viszonyulás az anyagi világot és a testiséget hangsúlyozza, és ez Küngisz aszketikus életét ellenpontozza, a szinopszis és a megírt részletek alapján azonban a szerzetes viselkedése meghökkentő, és nem illeszkedik a duális értékrendbe, amelyet a szöveg többi része kialakít, de Weöres Sándor ezt, és az ezt megelőző két jelenetet nem publikálta, ezek kéziratként maradtak fenn. A *Szkíták* részleteinek kidolgozása ennél a jelenetnél megszakadt.

Szumo és Ilu bemutatása a harmadik jelenet második képének szinopszisában folytatódik, amely szerint bár Ilu és Szumo seregei sikereket aratnak Küngisz seregei ellen, járvány és éhség gyengíti a katonákat, és a pénzük is fogytán. Szumo és Ilu nem bíznak egymásban, a férfi attól tart, hogy felesége meg fogja mérgezni, Szumo pedig a nő vagyontárgyait szeretné eladni, és az udvarhölgyeit el is adja rabszolgákként.

A *Szkíták* tervében az ikerpár konfliktusa a háború eseményeivel fonódik egybe, de végül – a konfliktusos drámák dramaturgiája szerint – bár a főszereplő és ellenfele elbukik, a közösség, a fejedelemség életét megváltoztathatja, hogy egy olyan uralkodó kerül hatalomra, aki Küngisz szellemében uralkodik majd. (BÉCSY 1988. 65-67.)

A *Szkíták* szinopszisa és részletei alapján a drámaterv az ikermítoszhoz a népvándorlás korát, a háborúkat és a magyar-szkíta kapcsolatok mondáját fűzi egy konfliktusos dráma formájában, ebben a tervben a hun és a magyar népre nincsen utalás, csak néhány ősi magyar név szerepel a különleges hangzású, atmoszférateremtő fiktív szkíta nevek mellett: Kászon és Kaba neve, illetve Ilué is, aki egy korábbi vázlatban még Ilonként szerepelt. (LÖCSEI 2003. 761.)

A szerzői utasítás szerint az elképzelt előadás során Ilut és Küngiszt egyetlen színésznő alakíthatja, mivel a szinopszis szerint egyforma a küllemük, és egyidejű

színpadi szerepük nincs. (WEÖRES 2005. 476.) Amellett, hogy az egy színészhez tartozó több szerep lehetősége hangsúlyozza a mitikus „különbséget az azonosságban”, a duplikátum a szituációk és társadalmilag determinált viselkedések közötti eltéréseket, a történelmi helyzetre adott ellentétes reakciók különbségeit kiemeli. P. Müller Péter a hatvanas évek több drámájában vizsgálta a főhős integritásának technikai-dramaturgiai megbontását, amelyek közös alapjának „az embernek a másik emberhez, a társadalmi intézményekhez és az önmagához való viszonyában bekövetkező változást” tekintette. E dramaturgiai megbontás egyik eszközének a hasonmást, a két azonos küllemű szereplőt, vagyis a megkülönböztethetetlen ikerpárt látta.<sup>115</sup> (P. MÜLLER 2008. 59, 61, 69.) Ezek alapján az 1940-es évek közepén keletkezett *Szkitákban* a békés kormányzást választó, ám háborús helyzetbe kényszerülő Küngisz új szerepköre olyan magatartást kíván meg, amelyet az ellene forduló ikertestvére, Ilu háborús magatartása bontakoztat ki, ezért az ikerpár úgy is értelmezhető, mint az egyetlen személy által betöltendő szerep kettéválása, „a különböző magatartások leválása az énről”, és „önálló szereppé kristályosodása”. (Uo. 69.)

### **Octopus avagy Szent György és a sárkány históriája (1965)**

Tematikus és műfaji polifóniája miatt egy burjánzó műként utalnak a kritikusok az *Octopusra*, amely 1965-ben készült el<sup>116</sup>, és 1967-ben a *Hold és Sárkány* című kötetben a *Holdbeli csónakossal* együtt jelent meg. Az első bemutatóra azonban csak 1972-ben került sor a kaposvári Csiky Gergely Színházban. (RADNÓTI 2003. 143.)

Weöres Sándor a színdarab forrásának vékony szálaként nevezte meg a Szent Györgyről szóló legendát Jacobus de Voragine *Legenda Aurea* című kötetéből, de emellett felhasználta görög és szláv népballadák és a misztériumjátékok hangulatvilágát is, valamint Cao Hszüe-csin *A vörös szoba álma* (Hung lou meng) című kínai regényét is, amelyből a nyüzsgő öregasszonyokat, a szerelmeseket és a szobalányokat tekintette a modelljének.<sup>117</sup> A darab történelmi időben és helyszínen játszódik, de legendával és fikatív történelmi alakokkal és helyszínnel kapcsolódik

---

<sup>115</sup> P. MÜLLER Péter: A főhős és hasonmása. Megkettőzött, kettéhasított, megsokszorozódott szereplők a hatvanas évek európai drámairodalmában

<sup>116</sup> A megírás folyamatára Weöres Sándor így emlékezett vissza: „1964-ben, 1965-ben dolgoztam rajta. Akkoriban sokat utaztunk, Angliában és Itáliában. Nem volt helyem, ahol lejegyezhettem volna. A kulcssorokat, a »csigolyákat«, melyeken a tragikomédia fordul rögzítettem csak, ebből aztán hazatérésem után kibonthattam a mintegy 4500 soros művet. Készen nyugodott bennem, szőnyegszerűen, tehát csak fel kellett göngyöltetni.” (H. B. 1972. 11.)

<sup>117</sup> Szent György és a sárkány. Ránki Júlia rádióbeszélgetése (DOMOKOS 1993. 369.)



egybe, ami részben annak köszönhető, hogy felépítését és szerkezetét az Erzsébet korabeli angol történelmi, politikai drámák alapján alkotta meg Weöres Sándor, így hatással voltak rá William Shakespeare, John Webster, Thomas Kyd, Aphra Behn és Christopher Marlowe darabjai, és lefordította például Cyril Tourneur *A bosszúálló tragédiája*<sup>118</sup> és William Shakespeare *VIII. Henrik* című drámáját. (Uo. 89, 369.; BATA 1979. 229.; WEÖRES 2002. 7.) Az Erzsébet korabeli színdarabok hatásáról a *Hold és Sárkány* című kötet előszavában így írt: „Shakespeare mellett a lázas, szakadékos Webster, a hullámokon sodródó Kyd, s a szerelmet és szenvedélyt a másik, női partról látó Aphra Behn adta a hatás eszközeit: több megjelenítés, mint jellemrajz, több akció és éles rajzú szituáció, mint párbeszéd”. (WEÖRES 2002. 7.)

Valószínűsíthető ugyanakkor, hogy a darabnak ezek mellett még jóval több forrása is akadt. Ez pedig azt is jelenti, hogy a forrásszövegek műfaji és tematikus polifóniája egy olyan sokszólamú, szimbólumokban gazdag szövetet eredményezett, amelynek összehasonlító értelmezéséhez sokféle megközelítés lehetséges.

Az *Octopus* formailag és verstanilag is gazdag szöveg, szerzője így nyilatkozott róla: „A forma: próza és vers váltakozása, de a próza is hullámos versszerű, s a vers, néhány betétdalt kivéve, lazaságával közel áll a prózához: jambikus karakterű, de a jambust gyakori dactylusok, anapestusok, troilák oldják, hasonlóan Katona *Bánk bánjának* laza jambizálásához, mely azóta ritkán alkalmazódott, a Vajda János- és Ady Endre-féle hangsúlyos jambizálás háttérbe szorította.” (WEÖRES 2002. 7.)<sup>119</sup>

A szétágazó és bőséges anyagból felépített szöveget és a belőle rendezett előadásokat több kritikus is aránytalannak, túlburjánzóknak, inkább lírainak mint drámainak tekintette, és az egyes részek közötti összefüggéseket is hiányolta. (RADNÓTI 2003. 148-149.) Közéjük tartozik Tamás Attila is, aki a következőt írta a drámai szövegről: „A drámaíró nem tud teljes rendszert építeni [az epizódokból]”, mert „a művészettel kimunkált részek távolabbról illeszkednek egymáshoz, lazábban: inkább csak „zenei strukturális” jelleggel, mint amennyire tematikailag”. (TAMÁS 1978. 239, 241.)

Tamás Attila felveti azt is, hogy az *Octopus*ban „a fontosabb szereplők jelleme nem csak örömdetesen összetettnek, hanem esetenként következetlennek is mutatkozik.”

---

<sup>118</sup> Az irodalomtörténészek és a posztmodern elméletírók nem gondolják bizonyosnak, hogy *A bosszúálló tragédiája* (*Revenger's Tragedy*) egyetlen szerzőnek, Cyril Tourneurnek tulajdonítható. WATSON, Robert N.: *Tragedy* (BRAUNMULLER 1990. 320.)

<sup>119</sup> Az *Octopus* három verse a *Holdbeli csónakos* és a *Csalóka Péter* verses betéteivel együtt alkotják Weöres Sándor *Rongyszőnyeg* gyűjteményének harmadik részét. (WEÖRES 2003. 3/535-559.)

(Uo. 239.) Nagy Péter pedig úgy látja, hogy a „dráma ismérvei a jellemek és a cselekmény terén hiányzanak”.<sup>120</sup> Weöres Sándor Füst Milánhoz írott levelének idézete megvilágítja, hogyan vélekedett a következetlen drámai alakokról a szerző: „Csak a rossz drámákban van »jószágos, ámde hirtelen haragú ember«, »gondos, féltő anya« és más-efféle figura, aki mindig egy és ugyanaz; az eleven ember és a shakespeare-i alak mindig következetlen, de mégis érzi az ember, hogy az illető csak úgy cselekedhetik és sehogy másképp.” (WEÖRES 1998. 2/236-237.)

A laza szerkesztésmódról és a következetlennek vélt drámai alakokról a későbbiekben még részletesen szó lesz, előtte azonban áttekintem a drámai szöveg paratextuális elemeit és architextuális vonatkozásait.

Az *Octopus* teljes címe ugyanolyan felépítésű, mint *A kétfejű fenevadé*, vagyis két részből áll, akár a barokk korszakban keletkezett drámacímek. Ezeknek az első része megegyezett a hős nevével, a második a mű által szemléltetni kívánt alapgondolatot jelölte meg. (SIMHANDL 1998. 100.) Ezek alapján a darab hőse Octopus kellene, hogy legyen, ez a fiktív lény azonban az a központi rejtély, amelyet a cím második fele (*Szent György és a sárkány*) által sugallt legendabeli szent nem tud megfejtetni, így valóban nem a Szent György-legenda, hanem Octopus jelentésvonatkozásainak részletes bemutatása kerül a színdarab előterébe.

A színdarab mottója Weöres Sándor feleségének, Károlyi Amynak a Szent Györgyről szóló verséből vett részlet, amely azzal a sorral zárul, hogy a „szörny a szenttel keveredik”, ami előlegezi az ellentmondásokat, amelyek a darab legtöbb alakját jellemzik. (WEÖRES 2005. 177.)

Az alcím – „Tragikomédia öt felvonásban” – egyrészt jelzi, hogy a színdarab két szinten strukturált: öt felvonásból áll, a darabból pedig megtudjuk, hogy a felvonásokon belül 4, 5, 7, 6 és 3 színből áll. Másrészt az alcím olyan műfajra utal, amely a reneszánsz korban bontakozott ki elsősorban, és a színdarabnak éppen reneszánsz kori mintái vannak legfőképp. (PAVIS 2005. 457.) Az Erzsébet és Jakab korabeli angol tragikomédia a tragédia és komédia szereplőit, témáját és cselekményformáit vegyítette egybe, így például a szereplők közt magas rangúak és alacsony származásúak egyaránt felbukkantak, ezzel szemben a műfaji szabályok előírták, hogy a tragédia hősei csak felsőosztályba tartozó alakok lehetnek, míg a vígjátékok szereplőit csakis a közép- és

---

<sup>120</sup> Nagy Péter: Bengáli tűz és fáklyakorom (Weöres Sándor drámakötetéről) (DOMOKOS 1993. 402.)

alsó osztály tagjai alkothatták. A műfaj reneszánsz teoretikusai közül többen a tragikomédia kettős szerkezetére hívták fel a figyelmet, amely gyakran a valóságosság határáig feszítette a cselekményt, majd a szerencse hirtelen fordulása a tragikus helyzet komikus feloldásához vezetett, amikor a megváltozott körülmények hatására a protagonista tragikus bukása helyett a bonyodalom boldog lezárása következett. (ABRAMS 1999. 325.; DOBSON 2001. 482.)<sup>121</sup>

Weöres Sándor színdarabja azonban felveti a kérdést, hogy valóban komikummal zárul-e a tragikus események sorozata, és az sem egyértelmű, hogy van-e főszereplője az *Octopus*-nak, és ha van, az ő sorsa fordul-e jobbra a dráma zárlataként. E felvetéseket is vizsgálni fogom a szöveg és a drámai alakok textuális kapcsolatainak vizsgálata során.

Radnóti Zsuzsa dramaturg megemlíti az *Octopus* gazdag szövegének sokféle olvasatát, amelyek közé a mitologikus, elvontabb, metaforikus színpadi olvasat is tartozik, és említést tesz a színdarab egyik legnagyobb méltatójáról, Mészáros Tamásról, aki a szöveg „erős politikus, parabolisztikus karakterét” hangsúlyozza. (RADNÓTI 2003. 148-149.) A szöveg intertextuális kapcsolatait is e két pólus köré rendezve vizsgálom: a Szent György legenda és a hozzá kapcsolódó időtlen, mitikus utalások a cselekmény vígjátéki aspektusaival függenek össze, a történelmi és politikai szál pedig a tragédia cselekményét követi.

Az *Octopus* és Weöres Sándor korábbi, történelmi és politikai tárgyú versei közötti kapcsolatra több kritikus is felfigyelt. Mész Lászlóné a *Terror* című szonettben a címbeli fogalomnak egy polipban való allegorikus megtestesülésére hívta fel a figyelmet. A vers 1964-ben az *Átváltozások* ciklusban, a *Tűzkút* kötetben jelent meg. (MÉSZ 1995. 418., WEÖRES 2003. 2/307.) Tamás Attila és Bata Imre az *Octopust* az 1946-ban keletkezett *XX. századi freskó* című verssel hozza összefüggésbe. Tamás Attila a ganajba zuhanó 'Felhőkakukvár' rokonának tekinti az *Octopus* helyszínét, az

---

<sup>121</sup> „Others, however, concentrated on the double structure of tragicomedy, which often stretches the plot to the limits of verisimilitude by hinging on a sudden change of fortune which leads to the comic resolution of a potentially tragic situation.” (DOBSON 2001. 482.) „A type of *Elizabethan* and *Jacobean* drama which intermingled both the standard characters and subject matter and the standard platforms of tragedy and comedy. Thus, the important agents in tragicomedy included both people of high degree and people of low degree, even though, according to the reigning critical theory of that time, only upper-class characters were appropriate to tragedy, while members of the middle and lower classes were the proper subject solely of comedy; see *decorum*. Also, tragicomedy represented a serious action which threatened a tragic disaster to the protagonist, yet, by an abrupt reversal of circumstance, turned out happily.” (ABRAMS 1999. 325.)

észak-afrikai Silenét. (TAMÁS 1978. 237.) A versben az elsüllyedt Felhőkakukvárral<sup>122</sup> együtt eltűntek az allegorikus alakok, az angyalok is: a Biztonság, a Szabadság, az Igazság, a Háború és a Gyűlölet Angyalai. Egy angyal maradt, az Undor Angyala, aki olyan, mint egy szép nő, és aki fütyülve a romokra vizek. Ezt az angyalt Bata Imre párhuzamba vonja az *Octopus* Uttagangájával, aki a darab végén Silene uralkodócsaládjának egyetlen életben maradt tagja, az együgyű, de szép királylány, a következő történelmi korszak uralkodója, aki a színdarab záróaktusaként a szerzői utasítás szerint erős vizezési ingertől hajtva a trónterem közepére guggol. (BATA 1979. 253.; WEÖRES 2005. 359.)

A néhány nap leforgása alatt játszódó színdarab több szálon futó cselekményéhez kapcsolódó intertextuális utalások elemzése hozzájárulhat a darab alaposabb megértéséhez. Az *Octopus* főbb cselekményszálai a következők: Szent György, a kereszténységet és a római császárt képviselő hódító hadvezér Silene városállamba érkezik hittérítés és sárkányölés szándékával; Silene az évenkénti tavaszünnepre készül, amikor feláldozzák a sárkánynak a szűzáldozatot; Miron főpap és az ötös tanács hatására Inganga anyakirálynő segít fenntartani az Octopus-mítoszt; a kiválasztott szűz Isbel, a királyi család fattyúági leszármazottja; Silene népe republikánus felkelésre készül.

### A Szent György-legenda

A különféle műfajú szövegekből keletkezett *Octopus* egyik forrása a tizenharmadik századi domonkosrendi szerzetes, Jacobus de Voragine által lejegyzett Szent György-legenda, amely a keresztény mitológia részét képezi. A Voragine-legenda helyszíne az észak-afrikai Líbia Silena nevű városa, ideje az ókor, a Kr. u. harmadik század Diocletianus császár uralkodásakor. A protagonista Szent Györgynek a Silena melletti tó sárkánya az antagonistája, aki azzal kelt bonyodalmat, hogy dühében leheletével megmérgezi a városlakókat, akik engesztelőáldozatként eleinte juhokat, majd ifjakat és lányokat kínálnak fel neki. Szent György lovag akkor érkezik a városba, amikor a király lánya marad az egyetlen felkínálható bűnbak. A keresztény lovag azonban a lány megmentését és a sárkány elpusztítását ahhoz a feltételhez köti, hogy Silena lakóinak fel kell venniük a keresztséget. A király és a város teljesíti a kérést, a hős elpusztítja a

---

<sup>122</sup> A név Arisztophanész *Madarak* című színdarabjának fiktív birodalmára utal.

sárkányt. A rómaiak azonban üldözni kezdik a keresztényeket, akik közül sokan a csodatévő Szent Györggyel együtt mártírhalált halnak. (VORAGINE 1990. 102-105.)

A legendában említett helyszínen és időben játszódik az *Octopus* is, azonban a történet idejéhez kettős fordulópont kapcsolódik: egy természeti, a tavaszünnep, és egy történelmi-vallási-kulturális, amikor a városállamban a pogányságot felváltja a kereszténység, és a város politikai irányítása is átrendeződik. A Szent György-legenda profanizált drámaváltozatában azonban a színdarab Giorgio lovagja úgy válik a tömegek előtt hőssé, hogy a sárkányt nem tudja elpusztítani, így a természeti rítus fölé kerekedik a politikai-történelmi változás jelentősége.

Az *Octopus* természeti ünnepe és a Szent György-legenda kapcsolódik termékenység- és hősmítoszokhoz, ezért most ezeknek a kapcsolatát fogom elemezni a darabhoz kapcsolódóan.

### **Termékenységmítoszok**

A darab ideje a tavaszünnep, a tél tavaszba fordulásának és a természet újjászületésének a napja. A tavaszünnepek rítusa egybefonódik a társadalom szimbolikus újjászületésével is, a termékenység-ünnepel, ebben a történetben pedig a pogány társadalom kereszténnyé válásának fordulataival is, vagyis a meghaló és feltámadó isten (a szimbolikusan meghaló pogány, és az őt felváltó, feltámadó keresztény isten) mítoszával. A darab cselekményét a természeti ünnep ciklikussága mellett a történelmi idő és események linearitása alakítja.

A ciklikus természeti ünnepekhez kapcsolódik Sárkányölő Szent György alakja, ugyanis a keresztény mitológia mellett ismerik a görög, az orosz és a mohamedán folklórban is, mégpedig a tavaszrítusok újjáéledést hozó hőseként, emellett népmesékben is gyakran felbukkan a vízőrző sárkányt megölő hős. (TOKAREV 1988. 2/338.)<sup>123</sup>

### **Bacchus és Silenus**

A görög-római mitológia szereplői és eseményei is kapcsolódnak a darabhoz, amelynek Silene városállama a helyszíne, ahol a színpadi utasítások szerint Silenus-szobor található: „A királyi vár egyik udvara. Jobbról az előtérben fák és virágok közt

---

<sup>123</sup> A görögöknél Geórgiosz Tropaioforosz, az orosz folklórban Bátor Jegorij, a mohamedánok számára pedig Dzsirdzsi néven ismert.

Silenus-szobor.” (WEÖRES 2005. 199.) A görög-római mitológia szerint Silenus a mámor és a bor istenének, Dionüszosznak a bölcs nevelője, olykor szatüroszként, termékenységdémonként ábrázolják. Rendszerint alkoholmámorban él: vagy szatírok támogatják, vagy számárháton szállítják. (TOKAREV 1988. 1/757-758.; PÁL-ÚJVÁRI 2001. 449.) Az *Octopus* első jelenete hasonlít a mitológiai jelenetre, ugyanis a borissza Cannidast, Silene lerészegedett királyát húzza kordéján unokaöccse, a számárnak öltözött Lauro herceg. (WEÖRES 2005. 182.) A mítosz alapján tehát a várost a Dionüszosz istent szolgáló király irányítja, leánya pedig, a gyengeelméjű Uttaganga királykisasszony. Karakterjegyei alapján is sejthető, hogy a király alkalmatlan a város irányítására, csakúgy, mint lánya.

Alexa Károly szerint „nagy szatírdjáték az *Octopus*”<sup>124</sup>. A görög szatírdjátékhoz valóban kapcsolódik a darab tematikusan, de nemcsak az imént említettek miatt, hanem a tavaszünnepen a Silene melletti sivár, sziklás és homokos területen a 4. felvonás 2. színében felbukkanó alakok, a római mitológia faunjai és menádjai miatt is. A római mitológia faunjai a görög mítoszokban szatüroszok, mint Silenus is, aki a szatüroszok atyja. Ezek a lények fallikus természetdémonok, erdők-mezők lakói, az ösztönvilág megszemélyesítői, akik ezért állati külsőt kapnak. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 436.) A római mitológia menádjait a görög mitológiában mainaszoknak nevezik, és ezek a lények a Dionüszosz ünnepen a misztikus-orgiasztikus egyesülést, a civilizálatlan vallásosságot, az önkívületet és a mámort testesítik meg. Bakkhánsnőknek is hívják őket, Dionüszosz kíséretét alkotják, és az isten által rájuk küldött téboly hatására kultikus emberáldozatot is bemutatnak. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 69.) Erdőkben és hegyeken vadállatokat tépnek szét, és a vérüket isszák, amivel mintegy magukba fogadják a széttépett isten testét és véréét. (TOKAREV 1988. 1/713.)

A színdarabban a tavaszünnepek Silene mellett megjelenő kecskeszarvas faunjelmezések és menádoknak öltözött félmeztelen nők a vallásuk istenének nevét mormolják, majd a menádok nemcsak egy ölelkező párt ölnek meg, hanem a színpadi instrukció szerint a vörös Priapus-botot hordozó tavaszünnepi Kék Fiút is, aki a neki szánt szüzet várja. Ez a jelenet feltehetően nemcsak a fent említett rituális szerepet tölti be, hanem a színdarabban előképe a két színnel később elinduló gyilkosságsorozatnak. (WEÖRES 2005. 303-304.)

---

<sup>124</sup> Alexa Károly: Játékszíni Próteusz (DOMOKOS 1990. 442.)

## Karnevál, bolondünnep, Saturnalia

A tavaszünnep a bolondünnepek és a karnevál változata, amikor felfordul a világ, a régi, téli rend összeomlik, ezzel együtt a karnevál résztvevőinek régi identitása is elpusztul, ám ez nem minősül rossznak, hanem a változás egy jobb rend reményét ígéri. Így értelmezték a tavasz- és bolondünnepeket a tizenhetedik században az angol színdarabok nézői is. (FISCHER-LICHTE 2001. 157.) A karnevál szintén a tél kikísérésének az ünnepe, ami a termékenység mellett az öregséget, a telet is megtestesítette. Amint ezt Mihail Bahtyin részletesen tárgyalja, a szatirikus karnevál a hivatalos társadalmi hierarchia feje tetejére állítását is magában hordozta, és ekkor a mitikus Aranykor egyenlőségét is visszahozták az ünnep idejére. (TOKAREV 1988. 1/132.) A Saturnalia egyenlőségének a megjelenítése a szolgák és az urak szerepcseréje, az asszonyok cédaszerepben való fellépése, az általános szabadosság és a társadalmi élet orgiává módosulása volt. (ELIADE 1998. 105-106.) A bahtyini karnevalizáció fogalma arra is vonatkozik, hogy a társadalmi erők az irodalom és nyelv populáris formáihoz kötődnek, amelyek megbontják a domináns hatalmi csoportok által meghatározott domináns rendet, a monologikus társadalomszemléletet és nyelvet. (ALLEN 2000. 210.)

Az *Octopus*ban szintén nem csak a sárkányölő Szent György-legenda kelti azt a várakozást, hogy változás történik, és egy jobb rend valósul meg, hanem az öregséget szimbolizáló Inganga királynő, a színdarab legidősebb alakja is, aki egy új kor beköszöntését a király unokaöccsének, Laurónak a királlyá választásától várja, mivel Lauro egyik attribútuma, a termékenység már a legelső szín ironikus szituációiban is megmutatkozik. Egyrészt számárfej-álarcban és számárjelmezben ő húzza a király, Cannidas kordéját a város piacára, és ez a kép felidézheti a gyakran számárként ábrázolt termékenységisten Priapust is.

## Vesta papnői

Másrészt Lauro a pereg- és lepényárus Nella szüzességének a kérdésében egy sátorban, pajzán módon hoz döntést, ugyanis Cannidas éppen szüzet keres a tavaszünnepi szűzáldozáshoz. Ez a szituáció a Saturnaliák szabadosságát idézi fel, és több későbbi dialógusnak és szituációnak az előképe, ugyanis Nella lesz az, aki a 2. felvonás 1. jelenetében az idegen Giorgio vagyis Szent György lovagnak a királyi várban élő Octopus-szüzek intézményéről beszámol:

## NELLA

Nálunk a legtöbb lány hanyatt-homlok iparkodik, hogy áldozati szűz lehessen: nagy rang, szép ruhák, édesség, előkelő gavallérok – majd akkor ijedünk meg, ha csakugyan visznek a szörny torkába, de addig évek múlnak gond nélkül, palotai szolgálatban, és ha belénk szeret egy lovag, vagy más tehetős ember, váltságdíjat fizet értünk Drindrin papjainak és visz feleségül. Meg aztán akinek feláldozása soká késik: öreg udvari donna, nem kell az Octopusnak, neveli a fiatal áldozatokat. [...] Apák-anyák igyekeznek, hogy lányuk a szentséges bendőbe jusson: ez nemesség és gazdagság a családnak. [...] Képzelheted, a polgárlánynak mennyi pártfogó kell ekkora emelkedéshez: a szakállas nagyúr, a szakálltalan ifjúr, a nyájas pap bácsi – mire kiválasztott szent szűz lesz szegény, hova lett szüzessége, tízszer is! (WEÖRES 2005. 220-221.)

Giorgio ezt röviden úgy értelmezi, hogy „a pokol a mézben hentereg”, ami Radnóti Zsuzsa szerint azt jelenti, hogy Silene lakói kollektívan szemet hunynak a hazugságok fölött, és az emberáldozatokat könnyel veszik tudomásul. (RADNÓTI 2003. 153.)

Az Octopus-szüzek a római mitológia Vesta (a görög mitológiában Hesztia) papnőinek, az isteni szüzeknek a paródiái, akik a civitas, a városi közösség és a lakóház szent tűzhelyének istennői voltak. A Vesta papnőket 6-10 éves korukban választották ki, majd harminc éven át meg kellett őrizniük szüzességüket, hogy égve tartsák az örök tüzet Vesta templomában, amely az állam biztonságának és szilárdságának jelképe volt. (TOKAREV 1988. 2/180.) Amint arról később szó lesz, az Octopus-szüzek Silene városállam ideológiájában és hatalmi berendezkedésében azért voltak fontosak, mert titokban rajtuk keresztül tudta a kezében tartani a hatalmat az ötös tanács, és azon belül is Miron, a főpap.

A tavaszünnepek és a Saturnaliák karneváljára az is jellemző, hogy ekkor a társadalom hierarchikus határainak és távolságainak az elmosódásával együtt visszatér a sötétség birodalma, az őseredeti egység mind a természeti, mind a társadalmi szinten. (ELIADE 1998. 106.) Az *Octopus*ban ennek az őseredeti egységnek az ígérete fogalmazódik meg az egyik színben, amelyik a tavaszünnep előtti éjjelen, a sötétségben játszódik. Ezt a színt megelőzi a Batrach tengerparti kocsmája előtti éjszakai dorbézolás, amint az Octopus-szüzek és Szent György római katonatisztjei együtt dülöngélnek lerészegedve, és közben a katonák Giorgio lovagról elmesélik, hogy az ellenfél érdekében szokott imát mondani. (WEÖRES 2005. 248.) Ezt követi egy jelentős dialógus Lauro és Inganga között Inganga hálósobájában Silene múltjáról és lehetséges jövőjéről. Bár a halálra és fia halálára készülő Inganga Laurót szeretné királyként látni, aki majd Silene billegő számárcordéját húzza, a városállam irányítását Lauro és Inganga két, egymásnak teljesen ellentmondó értékrend szerint képzelik el.



Bár Inganga elítéli a városállamot irányító ötös tanácsot, az Octopus-vallásról nem mond le, Lauro viszont Giorgio lovag keresztény tanait hirdeti:

LAURO

Ő másképp lát. Mi vádlunk és ítélünk  
és büntetünk, szakadatlan öblögetjük  
e világ alsóját, mégis egyre szennyes.  
Ő épp fordítva: nem büntet s bosszúl,  
mert mestere azt tanítja: kődobóra  
kenyeret dobjunk; s aki jobbról arcul üt,  
hagyjuk, balról is üssön.

INGANGA

Szép tanítás,  
ily rabszolgát kívánok.

LAURO

Dédanyó,  
mi gazdagságért, rangért, úr módért  
törjük vállunk-nyakunk a meggebedésig!  
Ő csak szolgálni óhajt, mélyre görnyed.

INGANGA

Görnyedjen mélyre és görbére, aztán  
hagyjon bennünket élni, tűnjön el,  
s urak legyünk magunkén.

LAURO

Csúfolódsz,  
nem akarsz megérteni? Fordítsuk visszára  
az eddigi rendet. Én ha király leszek,  
mindenki rabszolgája én leszek,  
a többi mind az én uralkodóm.

INGANGA

És építs fordított királyi várat  
mely toronycsúcon áll, talpával égnek;  
s ha kóslatsz egy bögyös cseléd után: a  
vár talpra-buckáz, mert a rózsaszál  
nem akar szakácsné lenni, hanem királyné;  
mit tudja szegény bolond, hogy putriban  
vagy trónon egyformán cseléd marad.

LAURO

Csak gúnyolódj. Türelmet hadd tanuljak  
s alázatot. Csípj, marj! Még sok hibám van,  
önző, mohó vagyok, tyukok bolondja.

(WEÖRES 2003. 254-255.)

Lauro önreflexiója és Silene-kritikája, a változásra és a változtatásra való készsége olyan király ígérete, aki valódi megújulást hozhatna a városállam életébe, azonban Lauro és Inganga között nem jön létre viszonyváltozás, nem tudják egymást meggyőzni. Giorgio vallásának felidézése pedig megismétli Giorgio gondolatait, amelyeket négy színnel korábban fejt ki Drinusszal folytatott hitvitájában. Ezeknek az idealista

nézeteknek az egyik ellenpontja a százéves Inganga véleménye, aki az alázatról és a másokért hozott áldozatról a tapasztalatai alapján beszél Silene megalapításának történetén keresztül. Bár a bibliai Paradicsom békéjét is felidézi az alapítás ideje, ezt a képet a bűnbeesés utáni korszak harcos képei lerombolják, mivel az életben maradásért és a vademberekért folytatott munka és az áldozatok, valamint a természettel és az ellenséges népekkel szembeni harc dominálja a történetet: „Feküdtem tigrissel, békén hagytam, / s orvul leszúrtam, mert kellett a bőre.” (WEÖRES 2005. 257.) A dialógus azzal zárul, hogy Inganga megkéri Laurót, vigyen neki tüzet:

INGANGA

Mondtam, hozz tüzet.

Látod, hol az ég és a tenger összeér,  
a sárga fény-szegélyt, a tavasz-ünnep  
ránk virradását? Lánggal hadd köszöntöm.

(Lauro kimegy, és edényben parazsat hoz, Inganga ölbe fogja, a tűz megvilágítja arcát és haját.)

(WEÖRES 2005. 260.)

Ez a rítus részben Inganga gyerekkorát idézi, amikor reggelente tűzzel köszöntötték az új napot, részben pedig a Saturnaliák és a tavaszünnepek szertartásaival függ össze, amikor „új tüzet” gyújtanak a halál utáni újjászületés és a megújult ember jelképeként. (ELIADE 1998. 107.)

### **Meghaló és feltámadó istenek**

Lauro Ingangát istenasszonynak szólítja, egy másik dialógusban pedig Inganga önmagára is istennőként utal, ami nemcsak a királynői státusz isteni eredetének hitével magyarázható, hanem mitikus történetekkel és vallási rítusokkal, a vegetációistenekkel való összefüggésekkel is. Bécsy Tamás hivatkozik Theodor Gaster állítására, amely szerint azonos modell szerint épülnek fel a közel-keleti és az óegyiptomi vegetációistenek (vagy meghaló és feltámadó istenek) rítusai, amelyek pedig feltehetőleg a Dionüszosz-mítoszok előzményei voltak, és ezekre hasonlítanak is. Emellett a növénytermesztő népek halálkultuszához kapcsolódik a „Nagy Anyaistennő” (a „Földanya” vagy „Földistennő”), aki a neolitikumban a mitológia és az imádat középpontja volt, mivel az élet anyjának és táplálójának tekintették, a hozzá kapcsolódó rítust pedig a természet ciklikussága szerint értelmezték. (BÉCSY 1992. 124. 128, 130.)

## Inganga, Inanna és Istar

Az *Octopus*ban Inganga neve is egy ősi anyaistennőre utal: a sumer Inanna (vagy Innin) istennő megfelel az akkád Istarnak. (ELIADE 2006. 68.) Az istennő alakját Weöres Sándor az *Istar pokoljárása* (1939) című hosszúénekekben már újraalkotta, Újvári Edit pedig részletesen elemezte ezt is, Weöres Sándor költészetének sok más istennőmítosztát is. (ÚJVÁRI 2004. 103-127.) Újvári Edit leírja, hogy az Istar alvilágjárását elmesélő sumér és akkád nyelvű töredékeposz az ókori Mezopotámia egyik legjelentősebb alkotása: a sumér változatban Innin a vegetáció megtestesítője, a nád és a gabona termékenységet kifejező istennő, mítosza a termékenységi ciklusok váltakozására épül, a későbbi akkád változatban pedig Istar alakja a termékenység és terméketlenség, az eleven és a holt közötti ellentétre épül, Weöres Sándornak pedig ez utóbbi változat jelentette a kiindulópontot az *Istar pokoljárása* című hosszúénekekben. (ÚJVÁRI 2004. 104-105.) Istar a görög mitológia Aphroditéjének, a szépség és a szerelem istennőjének is megfeleltethető, akinek mellékneve az Anadyomené ('a habokból felmerülő'), és *Anadyomené* (1944) címmel Weöres Sándor írt is egy verset.

Inanna istennő az egyik legfontosabb természeti erő megszemélyesítője, maga az egész világot átható életerő, az élet fennmaradását biztosító termékenység jelképe. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 227-228.) Mircea Eliade pedig azt írta le róla, hogy a szerelem és a háború istennője, vagyis az élet és a halál úrnője volt. (ELIADE 2006. 68.) Az egyszerre hajlott korú és lelkében-szellemében fiatal, házsártos Inganga az *Octopus* legkidolgozottabb karaktere. A történelmi és kronológiai idő szerint ő a három generációból álló királyi család legidősebb tagja, azonban mitikus neve és szerepe a mítoszi időtlenségbe tágítja a történetbeli jelentőségét. Azért is azonosítható a termékenységet és a háborút is megtestesítő, ellentmondásos Inannával, mert bár maga is sok lánygyermeket szült, akiket fel kellett áldozni Octopusnak, és bár támogatja a szerelmeseket, s megszökteti az uralkodócsalád fattyú ágához tartozó Laurót és Isbelt (mivel Isbelt akarják feláldozni a sárkánynak), Inganga a városállam Octopus-hitét is támogatja, amely szerint a bálványukként tisztelt nyolclábú vízi sárkánynak, a polipnak évente szüzet kell áldozni. Inganga szentesíti a szokást, és így jóváhagyja az évenként megismétlődő gyilkosságokat, és – amint Mész Lászlóné megjegyezte – segít fenntartani a gyilkos ideológiát. (MÉSZ 1995. 425.) Ennek az a magyarázata, hogy Inganga Inanna istennőhöz hasonlóan kapcsolatban áll a barbársággal is, amelyből megteremtették Silenét, és mivel Inanna a kozmosz és a káosz, vagyis a szerelem és a

háború istennője is volt, hatalma teljességeként hermafroditának is mondták: Istar barbata, vagyis szakállas Istar néven is ismerték. (ELIADE 2006. 68.) Mint drámai alak, Inganga olyan tulajdonságokkal rendelkezik, amelyek más szövegekben talán kizárnák egymást, és egymással szembenálló szereplőkben testesülnének meg, mitikus alakjának attribútumai a mítoszon belül összeegyeztethetők egyetlen ambivalens szereplő alakjában. (TOKAREV 1988. 1/110.)

Inanna, az istenanya egy teremő isten (Dumuzi) felesége, ezért istennőként ő is részt vesz a világ teremtésében. (Uo. 1/120.) A vallásos és mitikus történetekben az istenség és a kultúrateremő hős első szertartásai és rítusai példává, archetipikus cselekedetekké váltak, amelyet a közösség tagjai a későbbi rítusokban újjáteremtenek. (ELIADE 1998. 154.) Amint arról már szó volt, Inganga nemcsak a termékenység, hanem a teremtésmítosz megismétlésében is szerepet játszik, hiszen germán földről érkezve ő alapította a néhai Icandas ősapával, Cannidas apjával Silene városát. A mitikus világképben a teremtés aktusa a káosszal való szembenézést, a káosz kozmosszá alakítását jelenti, és a város ősapja és ősanja valóban a kietlen sivatagot próbálta meg paradicsommá alakítani, Silene alapja azonban mégis a tenger és a pusztaság közötti terméketlen mocsaras sivatag marad. Inganga így fogalmaz róla:

#### INGANGA

áldott emlékü Icandas meg én,  
ezért bolyongtunk, sírtunk, tévelyegtünk,  
ezért vesződtünk, hogy végtére itt  
építsem fészkünc sárból, én madár!  
Függ mint szakadékon partifecske odva  
két végtelenség kis keskeny határán  
a tenger és a pusztaság között,  
pálmája leng, olaja, szőleje töpped,  
mit kéklő Sirtis öble bőven öntöz,  
de folyton Líbia meddő napja szárít;  
majd itt zsugorít s aszal főveny-sirom  
anyaszült-picinyre: jaj nekem, mi lesz  
e félig-posvány félig-sivatag  
parti homok-túrásból, zátonyon  
heverő hinár-gomolyból?

(WEÖRES 2005. 190.)

Hiába van Silene városállamának folyója, a kék Sirtis folyó neve is a terméketlenséget ígéri, hiszen a latin eredetű 'Syrtis' jelentése futóhomok, illetve homokzátony, és a történelemben is létezett Syrtis a Karthago és Cyrene közötti

homokos tengerpart két része volt, s híresen veszélyes volt ott hajózni.<sup>125</sup> (GLARE 1968. 1897.) A színdarab Sirtise mellett, a „két végtelenség kis keskeny határán” található terméketlen föld, és a ráépült, erkölcsileg romlott város a mitikus történetek alapján arra vár, hogy megváltsák, hogy megszabaduljanak a szűzfaló tengeri szörnytől, a vizek megtisztuljanak, és az impotens királyt leváltsa egy új uralkodó, aki a város termékenységét helyreállíthatja a tavaszünnepeken játszódó történetben. A mitikus szemlélet szerint erre a topokozmoszban van lehetőség.

Theodor Gaster topokozmosznak hívja azt az ásványvilágtól a növényeken, az állatokon és az emberen keresztül az isteni szféráig terjedő teret, amely fölött a földi király uralkodott, akit azonosnak tekintettek az istennel. A mágikus szimbólumalkotás alapján ha ebben a térben valami megbetegedett, és terméketlenség vagy szárazság következett be, annak okát a tér középpontjának, vagyis a királynak tulajdonították. Ezért volt szükség a rituális királygyilkosságra, amely során a királyt meg kellett ölni, és a helyébe újat állítani. A vegetációisten halálát szintén az isten újjászületése követte. (BÉCSY 1987. 22.; uő. 1992. 130-131.)

A modernista mitikus történetekre, így Weöres Sándor több írására is nagy hatással volt T. S. Eliot *The Waste Land* (1922) című verse, amelyet Vas István *Átokföldje*, Weöres Sándor pedig *A puszta ország* címmel fordított. (WEÖRES 1958. 526-540.) Ez a vers is ironikusan átértelmezi a háttérben álló mitológiai történetet, amely a modern világ sivárságát a Halászkirály legendáján keresztül mutatja be. Ebben egy idős és terméketlen király átka országának földjét is pusztasággá változtatja, kivirágzása csakis mágikus megifjodása révén történhet meg.

A mítoszok alapján az *Octopus*ban a legkézenfekvőbb változás az lenne, amit a címbeli Szent György-legenda is sejtet: hogy a keresztény Giorgio lovag a sárkány megölésével hozza el a megváltást és biztosítja majd a termékenységi ciklus folytonosságát. A legyőzendő sárkány egyaránt helyettesíti a föld terméketlenségét, a király alkalmatlanságát az uralkodásra és a természet bukott rendjét is, ezért a sárkány megölése a természet, a társadalom és a kozmikus rend helyreállítását jelentené.

A kettős cselekményű tragikomédiában megtalálható mind a komédia, mind a tragédia szabályai szerint diktált cselekmény. A komédiában a protagonista fiatal férfinek a fiatal női szereplő megszabadítása vagy elérése érdekében meg kell küzdenie egy apafigurával vagy egy akadályokat állító karakterrel, és ezzel párhuzamosan a

---

<sup>125</sup> „The name of two areas of sandy flats on the coast between Carthage and Cyrene, proverbially dangerous to shipping.”

komédia a tavaszünnepek rítusaihoz hasonlóan – vagy azokhoz kapcsolódva – átváltást jelent egy régi és egy új társadalom között. (FRYE 1998. 139.) Látszólag ez a változás meg is történik: a darab végén Giorgio lovag, vagyis Szent György és a leszúrt sárkány képe kerül Silene városának címerére az Octopus-címer helyére, emellett Cannidas király lánya, Uttaganga királylány is életben marad, csakúgy, mint a Szent György-legendában. Azonban Szent György hiába kereste, a városban legyőzendő sárkánnyal egyáltalán nem találkozott, ezért a császári parancs és az álmában megjelenő Jézus hívására dolgvégezetlenül elhagyja Silenét, és elkeseredetten megvallja kudarcát:

GIORGIO

Meddő pusztában, mégmeddőbb mocsárban,  
legmeddőbb fejedelmi várban a  
sárkányt kerestem, végül meg se öltem,  
mert nincs! Hogyan lyukasszak át üres  
csalást?

(WEÖRES 2005. 341.)

## **Profán történelmi játszmák**

### **Sárkány és Octopus**

A színdarab sárkánya tehát eltér a hősi beavatások mítoszaiban és rítusaiban fontos szerepet betöltő lénytől, amely például a kelet-ázsiai, indiai és afrikai hagyományokban kozmológiai szimbólum: a teremtést megelőző világegyetem kuszáltságát és alaktalanságát, a még osztatlan „Egy”-et jelképezi. Ezeket a kígyókat és sárkányokat a mítoszok a „föld uraival”, az őslakókkal azonosítják, s velük kell megküzdeniük az újonnan jötteknek, a „hódítóknak”, akik megformálják, vagyis újjáteremtik az elfoglalt területeket. (ELIADE 1998. 67-68.) A főszereplő is ilyennek képzei ellenfelét, ám a vele szembenálló antagonista nem egy konkrét lényben megtestesülő ellenfél, hanem egy vízi sárkánynak, Octopusnak, Drindrinbognak, Hydrának és Drindrinkaffnak nevezett testtelen fantom, egy olyan elvont szimbólum, amelyhez a karakterek számtalan jelentést társítanak, és elsősorban egy áttekinthetetlen hatalmi manipuláció eszközeként szolgál.

A dráma abban szintén eltér Jacobus de Voragine Szent György-legendájától, hogy a dialógusokban egyik szereplő sem beszél arról, mi volt az eredete az Octopus-hitnek, miként vették rá Silene társadalmát arra, hogy engedelmeskedjenek a földi és az égi hatalomnak, és miképpen vált egy anyagtalan és testtelen, fiktív lény a városállam

rettegett emblémájává. A nyolclábú sárkány-tabu kialakulásának folyamatát azonban megismerhetjük Wilhelm Wundttól, akit Sigmund Freud idéz *A tabu és az érzelmi rezdülések ambivalenciája* című írásában: „A tabu, mely eredetileg nem egyéb, mint tárgyasult félelem a tabusított tárgyban rejtve vélt démoni erőtl, tiltja e hatalom kihívását is, és azt parancsolja, hogy a démon bosszúját elhárítsák, ha tudva vagy tudton kívül sérelem érte.” Freud pedig hozzáteszi: „Lassanként aztán önálló hatalommá lesz a tabu, miután különvált a démonizmustól. Szokás, hagyomány, és végül törvény kényszerévé válik.” (FREUD 1995. 48.)

A dráma szerkezetét is meghatározza Octopus, mivel azt a láthatatlan középpontot, meg nem testesített szimbólumot alkotja, amelyhez minden szereplőnek viszonyulnia kell valahogyan. Mivel Octopus a középpont, ezért Szent György, a látszólagos protagonista csak a darab egyik legfontosabb személye, akin keresztül a középponthoz való viszonyok egyik legfontosabb aspektusa mutatkozik meg. A dráma a középponthoz való különféle viszonyulásokat ábrázolja, és a drámai feszültséget az okozza, hogy a szereplők viszonya a középponthoz más és más jellegű, vagy pedig ezek a viszonyok megváltoznak. (BÉCSY 1984. 146.)

### **Miron főpap és az ötös tanács**

A színdarabban az Octopus-mítoszt tápláló és formáló Miron főpap és az ötös tanács tagjai (Miron, Mauritius, Bardanes és Athanas) kevés alkalommal jelennek meg a színpadon, azonban már az első színre lépésükkor nyilvánvalóvá válik az olvasó vagy a néző számára, hogy Cannidas királyt ők irányítják, hiszen Cannidas tőlük kéri el a Giorgio lovag előtt felolvasandó beszédét. (WEÖRES 2005. 209.) A mítoszokra is jellemző, hogy létezett a zárt papi testületek vagy „arisztokrata” nemzetségek által kidolgozott felső mitológia, amely a vallásokkal egybefonódtak, és ideológiai fegyverként is szolgáltak, hogy a tömegeket az uralkodó társadalmi rendnek alárendeljék. (TOKAREV 1988. 1/14-15.)

Az ötös tanács a satírákra jellemző konvenciók szerint alkot törvényeket, bárminek az igazságértéke az ő önkényes ítéletükön múlik, de a végső döntés mindig Miron főpapé. A főpapot sárkánypapként is emlegetik, és szerepére görög eredetű nevének jelentése is utal: 'kenet', 'illatos olaj'. (LADÓ 1990. 192.) Titkos tetteit jelzi, hogy a várban létesített Octopus-szentélyben Miron négy papja a didaszkáliák szerint bekötött

szemmel és betömött fülekkel vesz részt a szertartásokon. A sárkánypap az Octopus-hitről így nyilatkozik az egyik tanácskozáson:

MIRON

Hányan mondják, hogy a szent Hydra nincs,  
mi tudjuk: van. Hiszen mi döntjük el;  
ha hiszünk benne: van, s ha nem hiszünk,  
nincs – mindnyájunk veszére, szégyenére!

(WEÖRES 2005. 244.)

Inganga több dialógusban is felfedi, hogy az évek alatt hét lányát kellett feláldoznia Octopusnak. (WEÖRES 2005. 258, 328.) Így a királyi családból csak Uttaganga királylány és az uralkodócsalád fattyúágához tartozó Isbel hercegnő maradt, aki feláldozható volna a sárkánynak. A bonyodalmak során Miron mindvégig ragaszkodik hozzá, hogy a tavaszi áldozat Isbel hercegnő, Lauro herceg féltestvére legyen. Isbel neve héber eredetű, és a jelentése is utal a feláldozott Octopus-szüzeknek ígért halhatatlanságra: 'Bál isten fölemelt' (LADÓ 1990. 66.) Miron választásának az okát a színdarab utolsó jelenetében a tanács három életben maradt tagja közül az egyik feltárja:

MAURITIUS

A sárkány-pap megfontolt terve volt  
a fattyu-ág megszüntetése; mind  
aláírtuk.

(WEÖRES 2005. 349.)

A tragikomédia tragikus cselekményszálának elindítója tehát Miron és az ötös tanács. Miron az Octopus-szentély tojásában megöli Isbelt, vagyis profán hatalmi, gyilkossági céllal használja fel a tojást, amely a mitikus szent történetek szerint a megújuló, újjászülető természet jele a tavaszünnepeken. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 479.) Miron ezután a tojásban megöli Batrachot, aki Isbelt és Laurót megpróbálta kimenekíteni Silenéből Inganga pénzéért cserébe, majd megöli Drinust is, aki Silene törvényeire hivatkozva megghiúsította a szökést. A gyilkosságsorozat cselekményének következő áldozata Miron főpap, akit az ötös tanács egyik tagja, az Octopus-vallás legnagyobb híve, Sirio öl meg bosszúból, mert Miron Octopus-káromlásért törvény elé akarja állítani. Miron halála előtti utolsó, önleleplező mondata: „Az Octopust ölted meg, átkozott.” (WEÖRES 2005. 319.) Sirio azonban továbbra is Octopusra hivatkozva hurcolja el Uttaganga királylányt a sárkány tavaszi áldozataként, Inganga jóváhagyásával, amit Cannidas király egy Inganga felé dobott dárdával bosszul meg, ám a dárda Inganga szolgáját találja el, de meghal a százéves Inganga is, majd Cannidas



ledöfi magát. Cannidas abszurd és ironikus utolsó mondata: „A sárkány csak mese, / eszünk-iszunk, nem történt semmi se.” (. 331.)

A további gyilkosságokról (Sirio és négy kisgyerek, Icandas ősatya leszármazottainak megöléséről) az ötös tanács három életben maradt tagja, a király három minisztere, Bardanes, Athanas és Mauritius számol be az utolsó színben, az utolsó két gyilkosságot pedig Bardanes rendeli el, aki a nép elvárásait demagógoszként kiszolgálva, Athanas és Mauritius megsemmisítésével magához veszi a hatalmat, hogy a Sárkányölő Szent György-címer és Uttaganga királynő mögött ugyanolyan önkényúrként kormányozzon majd titokban, mint Miron. A színdarab egyik kritikusa, Palkó István ezt így értékelte: „a hatalom nemcsak ellenségeit, áldozatait öli meg, hanem önnön kreatúráit is”. (LŐCSEI 2007. 140-141.) Weöres Sándor pedig a darab végkimeneteléről így fogalmazott: „Sem a sárkányölő szent György, sem a sárkány hívei nem diadalmaskodnak végérvényesen, mert mikorra győzne valamelyik, az örvény már másutt és másként sodor. Itt nem győz más, mint a forró atmoszféra, mely mindent szerelmesen fojtogat, és mindent gyilkosan fölemészt, de könyörtelen örök forgásában mégis a szakadatlan életet jelenti”. (WEÖRES 2002. 7.)

A három miniszter egyikének, Athanasnak a neve feltehetően összefüggésbe hozható a harmadik-negyedik században élt Athanasius püspökkel és teológussal (más néven Nagy Szent Atanázsal), aki a líbiai születésű Ariust és követőit üldözte, és velük ellentétben az atya, a fiú és a szentlélek egységét hirdette<sup>126</sup>, akárcsak a drámában Regina, a keresztény rabnő, aki Ingangával a hitről vitázik. (WEÖRES 2005. 325.) A színdarabban azonban a királyi kamarás Athanas nem a szentháromság tanát, hanem az Octopus-hitet védi akkor is, amikor a tömeg már a keresztény szentet kezdi el imádni.

Bécsy Tamás szerint a darab nem a zsarnokságot mutatja be, hanem csak a gyilkosságsorozatot, és az érvelését arra alapozza, hogy a zsarnokság elsősorban a nőket érinti, a férfiakat pedig csak akkor érintené, ha Silenében létezne igaz szerelem, és lennének olyan férfiak, akik a szeretett nő elpusztításával életük egész értelmét veszítenék el; ám csak egyetlen olyan szereplőt lát a darabban, aki szerelme elvesztésével vagy megbecstelenítésével elveszítené az élete értelmét, és ez Sirio lovag, mindenki más a szexuális szabadosságnak hódol. (BÉCSY 1979. 754-755.) Az érvelésnek ellent mond egyrészt az, hogy a zsarnokság akkor is az, ha csak az emberek egy szűk csoportját pusztítják el, ha közvetlenül csak kevés ember életét fenyegeti,

---

<sup>126</sup> Kannengiesser, Charles: Athanasius (JONES 2005. 1/571.)

másrészt Lauro szemléletmódját megváltoztatja Giorgio, így Lauro a másik olyan férfi szereplő, aki elköteleződik Isbel mellett, és Giorgio elvei alapján megkérdőjelezi Silene hagyományát, majd a városállam megreformálását tervezi.

### **Drinus és Giorgio hitvitája**

A színdarabban sokféle nézet ütközik többnyire vallási alapon, és ezek közé tartozik Giorgio lovag vitája a kereszténységről Drinusszal. Drinus szerepe szerint egy dogmatikus szofista rétor és ostorárus, aki nyomoréknak és megtért kereszténynek vallja magát a pogány városban. Drinus neve a latin 'drino' szóból származik, amelynek nagyméretű tengeri állat a jelentése. (GLARE 1968. 574.) A városállamot rettegésben tartó polipszarkánynak, Octopusnak az egyik neve a 'Drinus' névre hasonlító Drindrin. A nevek hasonlóságán kívül Drinust tavaszünnepi jelmeze is rokonítja Octopusszal, hiszen polipjelmezt visel, ami szintén jelzi, hogy Octopus egy olyan jelölő, amelyhez többféle jelölt kapcsolódik. Drinusnak az az egyik funkciója, hogy a Giorgio lovaggal folytatott hitvitában a lovag hitvallásának ellenpólusát képviselje:

GIORGIO

S ne íteld elesett városod,  
ne verjük vétkeiért tovább, hiszen  
mélyebb vétkekbe taszítjuk. Tán ha tisztább  
sosem lesz mint a tengerparti sár  
melyből épült és melyben Hydra fészkel:  
minden mocskával együtt, hogyha bírjuk,  
emeljük –

DRINUS

Urunk korbáccsal verte ki  
a templomból a latrokat!

GIORGIO

[...]  
Halld: Mesterünk lágy volt a bűnösökhöz,  
de az erkölcs-csöszökhöz és a törvény  
őrzőihez kemény, konok, kegyetlen.  
A parázna asszonyhoz gyengéden így szólt:  
„Nem kárhoztalak, menj, s többé ne vétkezz.”  
De a tisztesség hideg bíraira  
tüzet-villámot fújt: „Ahogy ti ítéltek,  
akként ítélnék rólatok, s ahogy  
ti mértek, akként mérnek számotokra,  
ó képmutató írástudók, a mennyet  
elzárjátok másoktól és magatoktól”  
[...] Ő nem összenyomni,

akart, inkább elmét-szívet kinyitni;  
nem megkötözni, ám kibontani;  
nem törvény rabjává, hanem szabaddá  
tenni...

DRINUS

Tehát az erkölcs rossz, a bűn jó?  
Saját külön tanítód mondta ezt,  
ki fejtetőre állva prédikált.  
[...]

GIORGIO

A bűn rossz. Tévelyeg, mégis nyitott  
az emelkedés, a szeretet felé.  
De a kevély erény csonthéjba zárul,  
áll tisztasága meddő oszlopán  
és minden mást gyaláz, sujt. Nem kívánom  
a romlást védeni, se menteni,  
de ostor uralma mögött, mint kő alatt  
féreg csiszonkázna: mozdítsd odább,  
mit láatsz? hideg, vak, nyálkás hemzseget.  
[...]

DRINUS

Jól van, nem kell többé erény, se törvény,  
kezdjünk ártatlan rablás-gyilkolásba,  
eztán nincs büntetés, mindent szabad  
szép Politeiádban, épp csak élni nem:  
a szomszéd sarkig sem juthatsz, leszűrnak  
egy rossz garasért, vagy jókedvből talán.

GIORGIO

[...] Ó Drinus, mért kötöd  
elmédet gúzsba? Hogyha ismered  
az élő forrást, ama Felkent igéjét,  
mért nem merítsz belőle?

DRINUS

Én merítek,  
örök üdvösségre törekvő tisztaságot:  
tán nem közös kútból iszunk, uram?

GIORGIO

De igen. Te a kút környékéről bogos  
indát tekercsz magadra. Megkötöd  
lelked, de tested is, hisz járni sem tudsz.

DRINUS

Való, hogy bénasággal vert az Úr,  
ő tudja, miért. Alázattal fogadtam  
ajándékát.

GIORGIO

Nem Isten, csak magad

fontad láb-béklyód. Nem tudsz róla, testvér?

Benső görcsöd kikelt a lábadon.

DRINUS

Hogy mondhatasz ilyet? Tíz esztendeje

tuskó a combom, elszáradt a térdem:

test kórja...

GIORGIO

Állj fel, járj, Isten nevében!

(WEÖRES 2005. 224-227.)

Bár Drinus járni kezd, Giorgio lovag úgy tudja, nem történt csoda, Drinus sosem volt nyomorék. Drinus hitéről idővel kiderül, hogy valójában a pogány sárkányhitre épül, a keresztény és a pogány vallás zagyvaléka. Kereszténynek vallja magát, de ő a királyi udvar ellen fellázadt sileneiek népvézére, és polipjelmezben részt vesz a legvadabb pogányünnepen. Míg a sivatagban épült város a természet és a rátelepült közösség terméketlenségét, addig Drinus azt az ingoványos talajt helyettesíti, amelyre nem lehet keresztény tanokat építeni. A Giorgio lovag és Drinus közti vitából kiderül, hogy Giorgio szerint Krisztus éppen azok ellen lép fel, akik, mint az ostoráros Drinus valamilyen erkölcs vagy törvények nevében kegyetlenül ostromoznak másokat. Weöres Sándor itt rezonőrként szólaltatja meg Giorgiot, ugyanis ezeket a gondolatait más írásaiban többször kifejtette, többek közt *A teljesség felé* című írásában is:

„Az erény sosem erőszakos; ezzel szemben bármelyik ál-erény jelszava lehetne: »Amit én nem teszek, másnak sem szabad.«

Az ál-erények fojtogatják a hitet, igazságot, erkölcsöt, tudást, szépséget; mindazt, ami az emberiség állandó kincse; megmérgezik, azáltal, hogy rájuk hivatkozva kötelezővé teszik saját töpörödöttségüket.” (WEÖRES 2003. 532.)

Giorgio hitéről Mész Lászlóné is leírta, hogy az „a dráma értékközpontja és a szerzőnek kedves életeszmeny képviselője”. Emellett megjegyezte azt is, hogy Giorgio belső kényszerből cselekszik, nem túlvilági jutalom reményében, ugyanakkor a tagadásnak és az állításnak a dogmán kívüli merészségét, ami Giorgio érvelését jellemzi, csak a misztikusok engedhették meg maguknak. (MÉSZ 1995. 427-428.)

Giorgio idealista nézeteit és alakját több kritikus is a cselekvésképtelenséggel jellemezte, azonban a drámai alakok, két római katonatiszt által róla adott jellemzés alapján Giorgio olyan hadvezér, aki a harc elől kitér, így ellenfelei egymással harcolnak, nem vele:

## REDEVULFUS

Furcsa ember! Mégfurcsább katona!  
Oroszlán-testében bárány a lélek,  
sőt málé birka, sokszor azt hiszem -  
de végül mindig győztes hadvezér,  
császár kedvence! Amit más elveszít,  
őt küldik visszavívni. Hogy csinálja?  
hisz folyton hátrál, harc elől kitér  
bátran, nem fél gyávának látszani,  
megtámadják, rávernek csúfosan,  
sikeres csatája egy se volt, de mégis  
folyton talpon marad, míg üldözői  
szétszóródnak, s övé a diadal -  
mellett élek, s meg nem fejthetem  
fonák stratégiáját.

## SCOTTUS

Én gyanítom  
szerelmes-irgalmas harc-módja oly  
meghökkenítő, hogy ellenségei  
belészeretnek és egymásnak-esnek.  
Silene is szinte szálakra bomlott;  
sárkány-papság, uralkodó-család,  
nép-felkelés, mind egymást irtja ki,  
de őt gyengéden kézzől-kézre adják,  
nagy bangó medvét, mint himestojást.

(WEÖRES 2005. 343-344.)

Giorgio alázatos és kitérő viselkedésének és egy ellenséges nép erre adott válaszát egy másik nézőpontból úgy fogalmazza meg Weöres Sándor *A teljesség felé* című írásának *Az országhoz* című részében, hogy az Silene népének magatartására is értelmezhető:

„Amelyik nemzet fölényben akar lenni más nemzetek fölött: hóhérrá vagy bohóccá válik. Nemzetük életét elmocsarasítják, kik nemzetük valódi vagy vélt erőnyeit hangoztatják, s a kíméletlen bírálatot tűrni nem akarják. A legnagyobb csapás, ami egy népet érhet, ha egyoldalú irányítással az ítélőképességét tönkreteszik. Az ilyen nép elzúllik és mennél vásáribb kalandor nyúl érte, annál könnyebben odadobja magát. Nincs az a kívülről jövő veszedelem, végigdúlás, évezredes elnyomás, mely ezzel fölrne.” (WEÖRES 2003. 523-524.)

A silenei népet képviselő drámai alakok párbeszéde az utolsó színben szintén azt bizonyítja, hogy a városállam lakóit megfosztották józan ítélőképességüktől: bár Giorgio lovag nem ölte meg a sárkányt, a szájhagyomány útján keringeni kezd egy legenda a csodatévő Szent Györgyről, aki elpusztította a sárkányt, és bár ezt senki sem látta, mindenki elhiszi. A Szent György-legenda ezért éppoly hivatkozási alap lehet

bármely ideológia számára, mint az Octopus-mítosz, hiszen a tömeg nem fikcióként értelmezi.

A hitvita során világlátásáról és elveiről Giorgio nem tudja meggyőzni Drinust, köztük sem jön létre a viszonyváltozás. A két szereplő közötti dialógus a moralitásjátékokat idézi, amikor Isten és a Sátán, a Jó és a Rossz vitázik egymással. Lényegében ez a dialógusszerkezet ismétlődik, amikor Lauro Ingangát, majd később Regina, a keresztény rabnő szintén Ingangát szeretné meggyőzni az új hitről – sikertelenül. A darab ezekben a párbeszédekben kétféle világnézet összeütközését ismétli meg: a profán, mindennapi élet szintje mellett egy szent, magasabb, vallásos világnézet isteni szintje is jelen van, mint a kétszintes drámákban, az *Octopus* azonban eltér tőlük, mivel azokban az isteni, teljes és ideális szint törvényt adó jelentéssel bír a tökéletlen, javításra szoruló evilági szinttel szemben. (BÉCSY 1988. 72-73.; uő. 1984. 147.)

Az *Octopus*ban azonban hangsúlyozottan a profán, evilági szint, a tavaszünnephez kapcsolódó karneváli orgia, a káoszhoz való visszatérés a meghatározó. Uralomra jut az ösztönvilág, az alkoholmámor hatására a tudati kontroll megszűnik, és ekkor a tudatalatti vágyakat is helyettesíti az álarc vagy a jelmez, amelyet a szereplők magukra öltenek. A lerészegedett Drinus például, aki a királyi család ellen fellázadt nép vezére, és a silenei népet is képviseli, a polip jelmezébe bújik, így az a titkolt vágya kerül felszínre, hogy a bálványként tisztelt pogány, valamint a keresztény istennel és a hatalomvágygal azonosuljon:

POLIP (a létrán áll, tárt karral kereszt-alakba dermed).

Nekem hódol Silene. Engem imád az egész világ. Én vagyok a mindenség királya, alattam forognak a tüzes gömbök, lábamhoz borulnak az angyalok. Nekem mindent szabad, én vagyok a törvény. Keresztre feszítve uralkodom, és szeplő nélkül nemzek fiat a koldus emberiségnek. Christus ego sum. (WEÖRES 2005. 309.)

A tavaszünnepi karneválok során a középkorban gyakran választottak bohóc- vagy bolondkirályt a valódi király helyett, akit gúnybíróság elé állítottak, megvádolták különféle bűnökkel, majd halálra ítélték. Végül az őt szimbolizáló bábut elégették vagy vízbe vetették. (TOKAREV 1988. 1/132.) A tribunus Drinus története is párhuzamba állítható a karneváli bolondkirály választással, hiszen a nép éppen a tavaszünnepkor választotta vezérévé, és Giorgio is felvázolta Drinus bűneit, majd leleplezte, hogy nyomoréknak játszotta meg magát, és végül Miron őt is halálra ítélte, így Drinus az Octopus-szentély tojásában végezte. A középkori karneváli bolondkirály-választás és

Drinus története közti különbség azonban az, hogy az előbbi a vígjátékokra jellemző szimbolikus halált ábrázolja, és újjászületéssel ér véget, Drinus végzete azonban tragikomikus.

A másik karakter, aki szintén maskarába bújik az ünnepen, Batrach, az orgazda kocsmáros, kereskedő és hajós, akinek bálványai a pénz és a test örömei. Neve szintén beszélő név, hiszen a görög 'batrach' szó jelentése 'béka', ez pedig a gazdagság és a termékenység szimbóluma. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 74.) A tavaszünnepen majomjelmezbe bújik, és a majom ilyenkor az ösztönöket és a tudattalant jelképezi. (CIRLOT 1971. 212.) Ezeken kívül hajóján szökteti meg Laurót és Isbelt, ezért a segítő szerepét is betölthetné, azonban ekkor hajóján utazik Drinus is, aki az incestust elkövető féltestvéreket meglesve rákényszeríti Batrachot, hogy visszakormányozza a hajót Silenébe. Előtte azonban Batrach így alkudozik vele az új világban, a silenei respublikában betöltendő szerepéről:

„Méltóság, cím? Áh! Kicsi és szürke maradjak, mint eddig. Fiaimat, vőimet rakd hivatalokba, ez a város érdeke, pezsdítsék föl az elzsibbadt rokonnal, akik Tirsusban, Alexandriában és mindenfelé dolgoznak, kapcsolatban a többi üzletházzal, jóformán az egész világgal. Guruljon az aranyka ide-oda; uram, ezen senkise veszít, igazam van?” (WEÖRES 2005. 274.)

Lauro vagy másik nevén a Zöld herceg több szempontból is megfeleltethető Giorgionak, illetve a Giorgiót kiegészítő karakternek. Nemcsak emblematikus neve, a 'babér' jelentésű Lauro ígéri a győzelmét, Zöld herceggént pedig a természet megújítását és a termékenységet (filozófiája szerint „Legszebb a nő sok változó alakban”, WEÖRES 2005. 236.), hanem az is, hogy Silénében Lauro az egyetlen, akiben – Szent György tanait hallván – végbemegy a viszony- és szemléletváltás, Szent György vallását komolyan veszi:

LAURO

De a dülledt Drindrinkaff, a has-fejű,  
nem sors! Fensége, méltósága nincs,  
amennyire szörnyűség, éppannyira  
nevetség, és ma még szabadulhatunk  
nyolc csápjától, holnap késő lehet.  
(WEÖRES 2005. 207.)

Majd a szökés során elhatározza, hogy követni fogja:

LAURO

ó mennyi terv és jószándék feszít:  
szelidíteni Libia durva népeit,

erőszakos harcos birodalmakat  
békére szorítani, elnyomottakat  
szabaddá vívni, ósdi rémeken,  
Octopusokon győzzön az értelem.

(WEÖRES 2005. 278.)

A hajóútnak rituális-szimbolikus jelentése van a darabban. A mítoszokban a csónakon illetve hajón megtett út a tavaszünnepeken egy régi állapot szimbolikus halálát és egy új állapotban való újjászületést jelent. (TOKAREV 1988. 1/50.) Lauro és féltestvére, Isbel nászát azonban többféleképpen lehet értelmezni: silenei törvények szerint nászuk vérfertőző, mert törvénybe ütközik, a házasságon kívüli nász is a tabu megszegését jelenti, ám például az egyiptomi és a babiloni uralkodócsaládokban, valamint Cyrenében a testvérházasság szent násznak számít, és a tavaszünnepeken újjászületést jelent, Lauro Isbellel pedig éppen Cyrenébe tart. (WEÖRES 2005. 271, 275.)

A hajóutat átmeneti rítusként, vagyis határátlépési kísérletként is lehet értelmezni, mivel a rítus átélőinek régi identitása helyébe egy új lép. Maga a rítus három fázisra különíthető el: az elválasztás fázisában az egyén elszigetelődik a megszokott életvilágtól, a küszöb- vagy transzformáció-fázisban megtörténik az átalakulás, a betagozódás fázisában pedig a megváltozott identitású személy ismét beilleszkedik a társadalomba. (FISCHER-LICHTE 2001. 11-12, 139.) Isbel és Lauro a hajóúttal eltávolodott és elszigetelődött a silenei társadalomtól, átértékelték a vérfertőző vagy szent nászt, a rítus harmadik fázisa azonban hiányzik: Isbel és Lauro nem illeszkedhet be a társadalomba (Isbelt feláldozzák, Laurót börtönbe vetik), így sem személyes életükben, sem Silene társadalmában, sem pedig a természetben nem történhet meg a szimbolikus tavaszi újjászületés.<sup>127</sup>

Az ókori Mezopotámiában a várost tekintették a kozmikus rend földi utánzatának, mivel az égi és a földi szféra között kapcsolatot feltételeztek. Mítoszuk a meghaló és újjászülető istenről magába foglalta az alvilágot is, amelyet gyakran labirintusként ábrázoltak. A mítosz gyökere a földbe mint alvilágba vetett és kicsírázó mag, amely a földben meghal, majd újjászületik. (BÉCSY 1992. 128-129.) A mítoszok és a mitikus történetek labirintusaiban való bolyongás több értelmezés szerint is az alvilági utazást jelenti, és a beavatással illetve az újjászületéssel van összefüggésben.

---

<sup>127</sup> Ezt az átmeneti rítust Weöres Sándor 1964-es *Tűzkút* című kötetében az *Át a vizen* című, dialogikus formában megírt verse is feldolgozza.



(SANTARCANGELI 1980. 57-59.) Ez a mítoszelem szintén összefüggésbe hozható az *Octopus* cselekményével. Az öt felvonásból és 25 színből álló drámában 15 szín a silenei királyi várban játszódik. Giorgio itt keresi a sárkányt, és a várat több alkalommal is labirintushoz hasonlítja: „Gyűszűnyi udvar, mégis óriás, / Lehet bolyongani s eltévedni benn”, „A vár útvesztőjében eltévedtem”, „én idegen vagyok / e labirintusban”. (WEÖRES 2005. 285, 286, 290.) Szent György alászállása a silenei alvilágba azért hiábavaló, mert nem ismeri fel, hogy a városállamot valójában az ötös tanács tagjai manipulálják a sárkányhittel és a szüzáldozással, mivel fokozatosan meg akarják semmisíteni az uralkodócsaládot, amely csak bábként uralkodik. Ahelyett pedig, hogy megtörténne a sárkányölés, az orgiasztikus tavaszünnepek fékevesztett tobzódásában a véletlenek és szándékosságok összjátékaként több mint tíz embert mészárolnak le a tragikomédia végére. Bardanes mellett a silenei uralkodóház egyetlen életben maradt tagja, a gyengeelméjű Uttaganga lesz a bábkirályné, a tavaszünnepeken született új hatalom címerén pedig Sárkányölő Szent György képe díszel, akiben a városlakók szintén feltétel nélkül készek hinni, mivel a látszat mögötti valóságot éppúgy nem látják, mint ahogy a városállam új bálványa sem látta. Szent György peregrinációja a vár labirintusában nem vezet újjászületéshez, amint Inganga halála sem, ellentétben a mítoszi Inanna istennő alvilágjárásával és halálával, majd visszatéréssel, ami a növényzet évente ismétlődő pusztulását és újjáéledését jelképezi. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 38.)

Így az *Octopus* a termékenységrítus antitézisévé, és a Szent György-legenda hősmítoszának ironikus cáfolatává válik. Az *Octopus* által megteremtett világban a hatalmi, vallási és erkölcsi változás hite illúzióknak bizonyult, a káoszból nem lesz kozmosz, a társadalom és a benne élő individuumok számára nincsen megváltás, sem egymással, sem a természettel nem újul és javul meg a kapcsolatuk, a sárkány új alakban továbbél. Azonban Fodor Géza kritikájában megjegyezte, hogy az *Octopus*ban a pesszimista történetfilozófiához vitális és életigenlő életfilozófia társul.<sup>128</sup>

### Kapcsolatok az angol reneszánsz drámákkal

Az angol nyelvű színdarabokkal való összefüggést a színdarab utolsó paratextuális jelzése, a „The End” felirat jelzi szövegszerűen, amely a színpadi előadások során nem

<sup>128</sup> Fodor Géza: Az ellentmondások drámája (WEÖRES 2002. 147.)

jelenik meg. Amint arról az alfejezet bevezetésében szó volt, Weöres Sándor több nyilatkozatában is említést tett az *Octopus* és az Erzsébet kori színdarabok közötti összefüggésekről, és több kritikus is felfigyelt a hasonlóságokra. Radnóti Zsuzsa például több Shakespeare-dráma alakját fedezte fel Bardanes figurájában: a *Hamlet* Fortinbrasához hasonlítja, aki a darab végén magához ragadja a hatalmat, a *Julius Caesar* Antoniusával pedig a közvélemény hangulatának megfordításában látja hasonlónak. (RADNÓTI 2003. 151.)

Az Erzsébet-korban nagy népszerűségnek örvendett Baldesar Castiglione *Buch von Hofmann* című könyve, amely szerint a torz és csúnya testből zavart és gonosz lélekre lehet következtetni az analógia és korrespondencia tana szerint. (FISCHER-LICHTE 2001. 123.) Az ostoráros és nyomorék Drinus is azok közé a drámai alakok közé tartozik, aki – mint Shakespeare III. Richardja – vélt vagy valós testi fogyatékosága miatt megkeseredik, és ily módon elszigeteli magát a többi embertől, miközben a királyi, sőt mi több, az isteni hatalomra vágyik. Ez szintén példája annak, hogy az *Octopus* több szereplő indítékát és a társadalom felépítését, rétegzettségét megmutatja, így megvilágítja a történelmi események hátterét, ami Shakespeare színdarabjaival rokonítja. A történelmi drámákban – az Erzsébet-korban keletkezett új műfajban – ugyanis Shakespeare nem szorítkozott a történelmi események pusztá ábrázolására, hanem összefüggésbe hozta a társadalmi szerkezettel és a hatalmasok jellemével is. (SIMHANDL 1998. 85.)

Drinus és Giorgio hitvitájának elemzésekor szó volt arról, hogy kettejük dialógusa a Jó és a Rossz allegorikus harcaként is felfogható, az allegorikus alakok közötti vita pedig a reneszánsz drámákban is gyakran előfordul, ami a moralitás továbbélését jelzi a reneszánsz színdarabokban. (BRADBROOK 1980. 43.) A moralitásoknak jellegzetes alakja volt a „Vice”, a gazember, vagyis a megszemélyesített „Bűn”, amely az ugyancsak megszemélyesített, többféle „Erénnyel” áll harcban az ember lelkéért, és gyakran ez az alak mozgatta az egész bonyodalmat. (SIMHANDL 1998. 85.; FISCHER-LICHTE 2001. 120.) Az *Octopus*-ban a „Bűn” allegóriájaként felfogható alak egyebek közt Miron főpap is.

Shakespeare korát olyan időszakként jellemzik, amely „két világ közötti” korszak volt, amikor a nézőpontok szembesítése a szemléletmódok és a szabályok kettősségét és kibékíthetetlen ellentmondásait hozták a felszínre.<sup>129</sup> Amikor Weöres Sándor egy

---

<sup>129</sup> If we understand this as a period ‘between two worlds’, we shall be less concerned to see all the plays as coherent embodiments of dominant attitudes in the society, or alternatively of subversive ones. We

drámája tervén gondolkodott, egyik levelében ő is a kiélezett shakespeare-i ellentétekből való építkezést említette meg: „a valóságot nem részletezéssel és analízissel, hanem a jellegzetességek éles kidomborításával és az összefüggések hangsúlyozásával ábrázolni, ahogy a primitív művészet és Shakespeare csinálja.” (WEÖRES 1998. 2/325.) Peter Simhandl úgy értelmezi, hogy a két ellentétes cselekvési lehetőség közé szorult és dönteni kényszerülő ember alaphelyzetét vehették át ekkor a moralitásokból. (SIMHANDL 1998. 85.) Mész Lászlóné említést tesz arról, hogy az *Octopus*-ban a nézőpontok szembesítésének szintén fontos szerepe van. (MÉSZ 1995. 423.) Weöres Sándor az *Octopus*-ról folytatott beszélgetésben ezt megerősíti: „Az ellentmondások, a majdnem abszurd dolgok játéka ez; a legkülönbözőbb helyzetek szembesítődnek egymással. [...] Az élet sokkal komplikáltabb, sokkal ellentmondásosabb, mint ahogy mindennapjainkban érzékeljük. Annyi sárkánnyal kell a ma élő embernek és a ma élő fiatalnak megvívni, erre vonatkozik tulajdonképpen a darab. Megoldást nem ad, csak az ellentmondásokat, az ellentéteket, a kérdéseket veti fel.”<sup>130</sup>

Ezek a gondolatok egybehangzanak azzal a részlettel, amelyben Peter Brook Shakespeare drámáit jellemezte, és ez a részlet – amelyet Peter Simhandl idéz Peter Brook *Az üres tér* című könyvéből – akár az *Octopus* felépítését is több szempontból leírhatná: „Shakespeare drámái éppen a »Nyers« és a »Szent« összeegyeztethetetlen ellentétén keresztül (...) váltanak ki oly felzaklató és felejthetetlen hatást. Mert az ellentmondások olyan erősek, hogy szinte belénk égnek. (...) A szent konfrontálódik a pokolbélivel, a legbanálisabb valóság az álomszerű költészettel, a mélységes komolyság a féktelen komikummal. És mindeközben a költő nem prezentál nézeteket és mondanivalókat, hanem kérdéseket tesz fel, és látleletet ad a világ állapotáról. Shakespeare nem foglal állást, nem propagál ilyen-olyan igazságokat, nem kínál vezérfonalat az élettel való megbirkózáshoz. Problémákat vet fel anélkül, hogy korhoz kötött válaszokkal ködösítené el őket, és ezáltal újra meg újra kihív minden nemzedéket, találják meg ők a saját álláspontjukat.” (idézi: SIMHANDL 1998. 88.)

A komolyságnak és tragikumnak, magasztosnak és nyersnek az a keveréke, amelyről Peter Brook is írt, és amely nemcsak Shakespeare-t és kortársait, hanem az

---

shall rather note the ‘doubleness’, the irreducible contradictions within outlooks and codes, which fascinated dramatists and audiences the more because they were problematic, newsworthy, and not easily resolved. Margot Heinemann: *Political Drama* (BRAUMULLER 1990. 165.)

<sup>130</sup> Szent György és a Sárkány. Ránki Júlia rádióbeszélgetése Weöres Sándorral. (DOMOKOS 1993. 369-370.)

*Octopust* is jellemzi, a reneszánsz korban a vallásos játékokban alakult ki. (SIMHANDL 1998. 84.) Ebben a korban sokat foglalkoztak a királyi udvar züllöttségével is a hatalom és a testiség terén, akár Tourneur említett színdarabja.<sup>131</sup> Az is az *Octopusszal* rokonítja a korabeli drámákat, hogy akkor a szüzesség védelme is népszerű téma volt: a női szereplőket a szüzek és a nem szüzek csoportjába lehet sorolni, ám némely darabban a szüzek valójában a kéjnőkre utaltak. (BRADBROOK 1980. 54.) Batrach alakjára hasonlítanak azok a drámai szereplők, amelyeket a Jakab-korabeli Ben Jonson ábrázolt az élesen kritikus hangvételű, újonnan kialakuló szatirikus komédiák műfajában, amelynek a mestere volt. Ezek a szereplők a saját hasznukkal törődő, számító drámai alakok, és konfliktusuk az egyén és a társadalmi elvárások közti vívódás. (SIMHANDL 1998. 86.)

Az *Octopus* a beszélő nevek felhasználásában is emlékeztet az Erzsébet korabeli drámákra és a moralitásokra, amelyek szintén gyakran éltek velük, csakúgy, mint Cyril Tourneur *A bosszúálló tragédiája* című drámája, amelyet Weöres Sándor lefordított. Az angol reneszánsz színdarabokban gyakori az állatok szerepeltetése, mint például John Webster *Amalfi hercegnő* című színdarabjában. Az *Octopusban* szintén sok utalás vonatkozik állatokra (szamár, béka, majom, polip), ami szintén azt a célt szolgálja, hogy az embert állatias szintre redukálja, és ily módon szatirizálja az erkölcstelen bűnöket. (BRADBROOK 1980. 187.)

A korban az első bosszúálló tragédia Thomas Kyd *Spanyol tragédiája*, és ez a színdarab az egyik első ironikus tragédia, ami a komikus cselszövést alkalmazza. (BRAUNMULLER 1990. 73.)<sup>132</sup> Akár az *Octopusban*, amikor Sirio lovag bosszúból megöli Miront, Cannidas pedig anyján akar bosszút állni, a bosszúálló tragédiákban is a földi igazság megrontásából fakadnak a rejtett bosszúálló cselekvések. (BRADBROOK 1980. 161.) Shakespeare kortársai a bosszúállást erkölcsileg kétesnek és tragikusnak találták, mivel magába foglalta a bosszúálló személyes igazsága és a – jogorvoslatot nem nyújtó – törvényes rend közötti ellentétet. (DOBSON 2001. 377.)<sup>133</sup>

<sup>131</sup> „Its [Revenger's Tragedy's] fascination with the corruptions of lust and power at court seems to have been an obsession of the age.” WATSON, Robert N.: Tragedy (BRAUNMULLER 1990. 320.)

<sup>132</sup> „Generic mixture – satiric tragedy, tragicomedy – becomes the norm for avant-garde plays, but as early as *The Spanish Tragedy* Kyd had effectively invented ironic tragedy through adapting comic intrigue.”

<sup>133</sup> „Revenge was regarded by Shakespeare's contemporaries as morally ambiguous and inherently tragic, as it implied a clash between the revenger's pursuit of personal justice and the legal system which had failed him.”

A legtöbb Erzsébet korabeli angol drámában a tizenhatodik század közepén a szereplők retorikája egyforma, vagy korlátozott számú konvencionális, így nem változatos szókészletre épülnek. Marlowe és Kyd például a cselekményt használták fel a drámai szereplők megkülönböztetésére, akiknek a tulajdonságai klasszikus vagy angol irodalmi hagyományra épült. A következő színházi nemzedékbe tartozott Shakespeare és Ben Jonson, akik a vígjátékokban a szereplőket elsősorban a stílus és a szókincs fortélyos használatával különböztették meg, a tragédiákban pedig ugyanannak a szereplőnek a megszólalásai többszintűek voltak, így például eltért egymástól a bizalmas és a nyilvános hang, és más volt az egymással egyenrangúak illetve a hierarchia különféle rangú szereplőinek a megnyilvánulása.<sup>134</sup> (BRAUNMULLER 1990. 67-68.) Az *Octopus* főbb szereplőit is megkülönbözteti egymástól a stílus és a szókincs egyéni használata, közülük is Inganga megszólalásai a legárnyaltabbak és legsokrétűbbek.

Az *Octopus* felépítésében nagy jelentősége van a helyszínek váltásának, a több szálon futtatott cselekménynek, és a modális vegyítésnek, a tragikomikus értékszerkezetnek. (MÉSZ 1995. 435.) Az epizodikus cselekmény, a szereplők megformálása és a szöveg verselése sok hasonlóságot mutat Shakespeare színdarabjaival, és az ezekről szóló alábbi leírás az *Octopus*-ra is érvényes: „Shakespeare színházából hiányzik az egységes és következetesen felépített cselekmény. Sokszor úgy tetszik, mintha az egyes epizódok egymástól függetlenül sorjáznának. A főcselekménnyel többnyire alacsony állású figurákat felvonultató mellékcselekmények feleselnek. A szereplők skálája épp annyira többdimenziós, mint a cselekményszerkesztés. E skála allegorikus megismerésűektől fantáziafigurákon át típusokig és lélektanilag differenciált jellemekig terjed. Shakespeare egyetlen alakja sincs a szó tizenkilencedik század végi értelmében naturalisztikusan ábrázolva; a ritmikusan tagolt, retorikusan stilizált, költőien túlfokozott nyelv mindig élesen megkülönbözteti őket az igazi emberektől. (...) Shakespeare-nél a drámai nyelv soha nem csupán a megszólalók kifejezési eszköze, hanem egyszersmind mindig költészet is.

---

<sup>134</sup> „In most plays of the mid-sixteenth century, the characters all sound alike, or at best sort themselves through speaking a limited number of conventional (and therefore tedious) stock vocabularies. Marlowe, Kyd, and Peele use action(s) as a way of differentiating among dramatic characters whose other features come largely from the pattern book of classical and native literary traditions. In the next theatrical generation – Shakespeare, Jonson, Chapman – the playwrights, especially in comedy, begin to discriminate their characters through tricks of style or vocabulary, but also to display, especially in tragedy, the more complicated skills needed to give a single character several levels of speech (intimate and public, for example, or equal-to-equal and superior-to inferior).” Braunmuller, A. R.: *The Arts of the Dramatist* (BRAUNMULLER 1990. 67-68.)

Az uralkodó versmérték a blank verse, a rímtelen ötlábú jambus, amely főként a prózával konfrontálódva tesz szert kivételes kifejezőerőre.” (SIMHANDL 1998. 89.)

Szerkezetileg az Erzsébet-korabeli angol drámák egyik csoportjába tartoznak azok, amelyek cselekményének része a peripeteia, a váratlan fordulat. Ezek közé tartozik Cyril Tourneur darabja, *A bosszúálló tragédiája*, és ilyen az *Octopus* is. (BRADBROOK 1980. 4.) A fordulóponttól, a gyilkosságoktól kezdve ugyanis a cselekmény felgyorsul, háttérbe szorul a költői szöveg, és a nyers események sorozata váltja egymást, ami a cselekményt drámaivá teszi. Az *Octopus* forrásainak a kiválasztása pedig rokonságot mutat azzal, hogy az Erzsébet korabeli tragédiaírók kedvelt forrásai voltak a történelmi szövegek és a legendák, és gyakran átvették az életrajzi jellegű cselekményt is.<sup>135</sup> (BRAUNMULLER 1990. 73.)

Az *Octopus* sokféle szöveg alapján kialakított története olyan terjedelmű szöveget eredményezett, amelyet lerövidítés nélkül nem lehetne színpadra állítani. Másrészt – Szilágyi Vilmos szerint is – a terjedelmes és sokszereplős színpadi darabot a szerkezeti fellazulás veszélye fenyegeti, csökken a feszültsége. (SZILÁGYI 1968. 79.) Ezt Weöres Sándor el is ismerte az egy nyilatkozatában: „Magam vagyok az oka, hogy kénytelenek megcsonkítani, hiszen tényleg nem tarthat nyolc óra hosszat az előadás.” (VINKÓ 1981. 13.) Az a sokszólamúság azonban, ami a szöveget jellemzi, lehetőséget nyújt arra, hogy a színdarabot az elemzett legenda, mítoszok és a reneszánsz angol színdarabok felől értelmezve alakítsák át, és állítsák színpadra.

### Drámaszinopszisok

Az *Octopus*hoz hasonló két szinten strukturált, öt felvonásos színdarab sinopszisa is megtalálható a 2005-ben megjelent *Színjátékok* című kötet jegyzetei között, amely szintén Shakespeare drámáinak cselekménybonyolítására emlékeztet. Három helyszínen játszódnak a főbb események: egy királyi várban (itt van a király bolondja Markalf, a törpe is, akinek alakja a Salamon és Markalf tréfabeszédeit tartalmazó tizenhatodik századi népkönyvből származik, ebben Markalf a bibliai Salamon király bolondja); Pécssett, a gazdag pécsi kereskedő, Prokop házában, (az ő lánya Delia, akinek szerelme Mirteto, Ansaldo lovag barátja); és a cigányok között (ahol Ansaldo lovag kedvese

---

<sup>135</sup> „Even when Elizabethan playwrights observe the age-old preference for historical or legendary sources in tragic (or ‘serious’) drama, they and their successors often adopt the biographical, ‘whole life’ plot anathemized by Aristotle but familiar to English audiences from morality drama.”

Zimzizim, a cigány vajda lánya). A bonyodalmat Markalf levelei okozzák, aki féltékenységet kelt a szerelmesekben, Deliában és Mirtetóban, illetve Ansaldóban és Zimzizimben. A színdarab vígjáték lett volna, mivel a bonyodalmak a két szerelmes pár házasságával ért volna véget, mint Shakespeare *Szentivánéji álom* című darabjában. (WEÖRES 2005. 563-564.) Pécs pedig Weöres Sándor egy kidolgozott színdarabjának, *A kétfejű fenevadnak* a központi helyszíne is.

A szinopszisban szerepel a király udvarában egy Mentius nevű bölc, aki Weöres Sándor egy tervezett színpadi játékában kínai bölcsként is felbukkan, mint ahogy a Prokop nevű szereplő is. Domokos Mátyás *A porlepte énekes* című kötetében leírja, hogy Weöres Sándor tervezett színpadi játéka Farkas Ferenc iratai közt szerepelt dátum nélkül, és annak a két szinten strukturált, három felvonásos színdarab-szinopszisként is feltehetően shakespeare-i mintája lehetett. (DOMOKOS 2002. 50-61.)

A szinopszis szerint az Arméniában játszódó zenés színdarabnak szintén három helyszíne lett volna: a királyi udvar (Arviragus király és Cora királynő palotája, ahol lányuk, Szelima és vőlegénye, az indiai Porus királyfi, illetve Levont, a fiuk tartózkodik még), egy szakadék széle és egy erdei remetének, Prokopnak a kunyhója (ide jár Levont királyfi, aki nem akar házasodni, mert Prokopnál titkolt kedvesével, Szoszimával szokott találkozni, aki egy csavargólány). A két szerelmes párt Succubus ördög zavarja meg, ő okozza a bonyodalmat: a darab előjátékából kiderül, hogy Succubus Cora királynő fia, a Cora álmából született kedvesével nemzette, valójában Szelima és Levont féltestvére, és mivel Succubust el akarja vinni a halál, ő testvéreit ajánlja fel neki helyettesítő áldozatként. Succubus perzsa követként érkezik a palotába, és elhiteti Szelimával, hogy vőlegénye megcsalja, Levonttal pedig azt, hogy kedvese, Szoszima haldoklik. Jelképes helyszínen, a szakadék szélén találkozik a halál a testvérpárral, végül azonban a halál nem visz el senkit, a csodákra képes Prokop palackba zárja Succubus ördögöt is.

A tervezett zenés színdarab a szinopszis alapján feltehetőleg szintén vígjátéknak készült, és az előző tervvel ellentétben kétszintes dráma lett volna allegorikus alakokkal, mint amilyen a halál és az ördög. A Naszreddin Hodzsáról szóló dráma tervéhez hasonlóan az arab és perzsa mesés történetekből is merített a szinopszis, és Weöres Sándor más színjátékaitól eltérően ebben egy előjáték és két közjáték terve is felmerül.

## A kétféjű fenevad avagy Pécs 1686-ban (1972)

1972-ben keletkezett *A kétféjű fenevad avagy Pécs 1686-ban* című kétrészes történelmi panoptikum, amely Weöres Sándor utolsó színjátéka volt, és az egyetlen, amelyik történelmi eseményeken alapul. *A kétféjű fenevad* keletkezési éve több helyütt, így a *Színjátékok* című kötet mindkét kiadásában 1968-ként van feltüntetve, és ezt a hibás dátumot később sokan átvették. Czímer József és Tüskés Tibor azonban 1972 augusztusára, P. Müller Péter pedig 1968 és 1972 közé helyezi a darab megírását. (TÜSKÉS 2003a. 603, 605.; P. MÜLLER 1985. 673.) Czímer József a Pécsi Nemzeti Színház dramaturgjaként kérte fel Weöres Sándort, az egykori pécsi egyetemistát a színdarab megírására, amely a dramaturg visszaemlékezése alapján 1972 augusztusában készült el, akkor azonban színpadon nem mutathatták be, mivel betiltották<sup>136</sup>, és nyomtatásban csak az első rész jelent meg 1973 áprilisában a *Jelenkorban*. (TÜSKÉS 2003a. 606.) 1976-ban azzal az ötlettel vette elő Czímer József újból a darabot, hogy az egy tizennyolcadik századi iskolai előadásra íródott, és ehhez az elképzeléshez Weöres Sándor négy kiegészítő verset készített. (CZÍMER 1983. 503.) Az 1972-es keletkezési dátumot szintén alátámasztja Gách Marianne interjúja Weöres Sándorral<sup>137</sup> az éppen készülő darabról, ugyanis a beszélgetés 1972-ben született. (TÜSKÉS 2003a. 603.)

A darab első hivatalos bemutatójára 1984-ig kellett várni, akkor adta elő első alkalommal a Vígszínház Valló Péter rendezésében, előtte azonban 1983-ban Bucz Hunor és a Térszínház állították színpadra egy alternatív színházi produkció keretében. (RADNÓTI 2003. 142-144.)

Egy interjúban Weöres Sándor azt is elmondta, hogy a színdarab 1686-ban játszódik, amikor Budát és Bécset visszafoglalták a töröktől, és a IV. Mehmed török szultán és az I. Lipót német-római császár által irányított birodalmakban a politikai félelem uralkodott, amit a konstrukciós perek is jeleznek, s a cél és a szándék nem győzelem volt, hanem hogy minél nagyobb veszteség érje önmagukat. Emellett arról is beszélt, hogy a darab részben próza, részben pedig barokk stílusú verses színjáték

---

<sup>136</sup> A darab későbbi betiltásainak történetéhez tartozik, hogy „az Agitációs és Propaganda Bizottság 1980-ban nem javasolta a darab premierjét, 1981-ben betiltották az előadást, 1983-ban három színház tervezte az előadást, de csak a Vígszínházban valósult meg [1983. január 27-én volt a bemutató], 1984-ben négy színház tervezte a színrevitelt, de csak kettő játszhatta a pártbizottság felügyelete mellett”. (szerző nélkül: *Hajónapló*, 2004/1. február, 10.)

<sup>137</sup> Weöres Sándor és a színház. Gách Marianne beszélgetése Weöres Sándorral (DOMOKOS 1993. 211-214.)



Gyöngyösi István *Florentinájának* modorában, és a verses színjáték egyrészt török tárgyú, másrészt görög-olasz reneszánsz mitológia alapján készült.<sup>138</sup>

A színdarab előtt, 1968-ban jelent meg a *Merülő Saturnus* című kötete, amely szintén tartalmaz történelmi tárgyú verseket, így például a címadó versében az évezredekre visszatekintő Saturnus, agg Időatya törött pásztorbottal a kezében figyeli a vályúnál tolongó csordát, a hitétől megfosztott, technokraták által irányított emberiséget. A kötet történelemszemléletét jelzi a *Panoptikum* című ciklus több szatirikus verse is, amely azt tárja fel, hogy a politika milyen intézményesített eszközökkel gyakorolja a hatalmat az emberi testek fölött (*A világtársaság ülése, Az emberiség panasza gazdáira, Majomország, Nevető holttestek*). Egy korábbi ciklus, az *Átváltozások* 40 szonettjének *Történelem* című verse pedig a história alakulásáról ezt mondja: „élünk-forgunk és semmi változás.” (WEÖRES 2003. 2/301.) A *kétfejű fenevad* szatirikus történelmi panoptikuma, amelyre az alcím utal, olyan időszakban eleveníti meg a magyar történelem viaszbábuit, amelynek záró mozzanata a történelem végének apokaliptikus látomása, ám az utána következő új világ kezdőképe szintén nem jósol semmiféle változást.

Czímer József úgy értelmezte a történelem szerepét a darabban, hogy „a történelmünk kényszerít rá, hogy hol gyilkosok, hol áldozatok, hol hősök, hol árulók legyünk; történelmünk tette ilyenné alkatunkat”, és ellentétbe állította Örkény István *Pisti a vérzivatarban* (1969) és *Forgatókönyv* (1989) című drámáival, amelyek – szintén Czímer József értelmezése szerint – azt ábrázolják, hogy „bennünk magunkban lakozik a gyilkos is, az áldozat is, bennünk a forradalmár és az ellenforradalmár, a hős és az áruló, és ettől lett a történelmünk ilyen; alkatunk formálta ilyenné a sorsunkat”. (CZÍMER 1989. 3.) Radnóti Zsuzsa ezt úgy fogalmazta meg, hogy *A kétfejű fenevad*-ban a szereplők ki vannak szolgáltatva a történelmi helyzetnek, ami uralkodik rajtuk, nem pedig ők a helyzeteken. (RADNÓTI 1985. 510.)

A történelmi ismétlődés ugyanakkor azt is jelenti, hogy a darab eseményei és szereplői megfeleltethetők annak a történelmi korszaknak is, amelyben a dráma született, illetve amelyben a darabot olvassák vagy nézik. A színjáték emellett utalásokat tartalmaz mind a barokk kor, mind az 1960-as, '70-es évek valóban megtörtént eseményeire és valóban élt történelmi alakjaira. Wolfgang Iser szerint az irodalmi szövegeken keresztül gyakran azért lehet rekonstruálni azt, amit a kor

---

<sup>138</sup> Uo. 211-212.

filozófiája vagy ideológiája eltakart vagy figyelmen kívül hagyott, mert a valóságnak ezek a semlegesített vagy megtagadott aspektusai alkotják az irodalmi mű fókuszpontját. (ISER 1978. 73.) A *kétfejű fenevad* esetében a barokk korra és a dráma születése előtti évek Magyarországra találhatók allúziók a darabban, és ezek is meghatározzák a dráma szereplőinek a megformálását.

### Lehetséges kortárs olvasatok

Az 1960-as, '70-es évekre vonatkozó referenciális olvasatok egyike Tüskés Tiboré, akit a KGST-tanácskozássra emlékezteti a török vezérkar tanácskozása, Koltai M. Gábor rendező pedig – érvelés nélkül – felfedezni véli Kádár János alakját a szereplők között, utalásokat Trianonra és Jaltára<sup>139</sup>. (TÜSKÉS 2003a. 613.) Emellett az is elképzelhető, hogy a török szultán által a magas rangú török katonáknak küldött selyemzsinórok szintén a Kádár-korszak több politikusának öngyilkosságára utal.<sup>140</sup> Allúzió lehet a kettős ügynökök és feljelentések korának politikájára a felmerülő Wesselényi-összeesküvés és a Báthory Erzsébet kapcsán emlegetett koncepciók per is. A „kétfejű fenevad” kifejezés, amely az Osztrák-Magyar Monarchia címerállatának játékos átalakítása, előhívhatta a kor olvasójában vagy nézőjében a „szovjet-magyar” Népköztársaságot, és a drámában akár ennek megszüntetésére irányuló célzasként is olvashatta a török uralom alól felszabadult Pécsen a köztársaság kikiáltását. A színdarabban hangsúlyos a szexualitásra való utalás, a korszakban azonban a testiségről folytatott nyílt dialógusok és a pajzán játékok ábrázolása elítélendő volt, aminek egyik bizonyítéka, hogy Weöres Sándor 1964-ben megjelent *Antik eklogáját* (amely később a *Fairy Spring* versei közé került) az ifjúságra erkölcsileg ártalmas versnek ítélték. (ILLÉS 1991. 74.) Ezek a példák nemcsak a dráma betiltásának lehetséges okait vetik fel, hanem a drámai alakok megformálásához és jelentésvonatkozásaihoz is adalékul szolgálnak.

<sup>139</sup> KOLTAI M. Gábor: Menekülések félálomban. Jegyzetek *A kétfejű fenevad*hoz. Letöltve: 2009. 08. 13. [http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=28871&catid=1:archivum&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=28871&catid=1:archivum&Itemid=7)

<sup>140</sup> Huszár Tibor szerint 1968 és 1971 között Magyarországon hat rejtélyes gyilkosság és öngyilkosság történt: „1969. január 4. – dr. Péter György (KSH-elnök) kórházi öngyilkossága, 1971. március 19. – Erdélyi Károly volt külügyminiszter-helyettes főbe lövi magát, 1971. december 15. – Tömpe András szovjet mesterkém öngyilkossága, 1973. szeptember 14. – Vályi Péter rejtélyes diósgyőri balesete. S ott van még Bakos megyei titkár öngyilkossága, Dégen Imre balesete.” (BUJÁK 2006. <http://www.168ora.hu/cikk.php?id=5472> – letöltve 2009. 08. 13.; HUSZÁR 2003/2. 264.)

## A barokk kor kontextusa

*A kétfejű fenevad* szövege a barokk kor történelmével, társadalmával, irodalmával és nyelvével is szövegszerű kapcsolatban áll, és a drámai alakok kialakítását ezek a kontextusok is meghatározzák. A színdarab történelmi ideje a már említett 1686-os év nyara és ősze, a befejezése pedig egy évvel későbbi időpont. Ezen az időszakon belül szerepel még két kitüntetett történelmi dátum is, amikor Budán és Pécsen véget ér a török uralom. A helyszín elsősorban Pécs, de a főszereplő helykeresése során megfordul a dunántúli Sárvár, Zalavár és Kőszeg helyszínein is. Magyarországot tehát abban az időszakban mutatja be a dráma, amikor az ország egyik része (a királyi Magyarország) a német-római császár és egyben magyar király fennhatósága alatt áll, másik része (a hódoltság) a török szultánhoz, harmadik része (az Erdélyi Fejedelemség) pedig a magyarokhoz tartozik. Ez az év azt az átmenetet és határhelyzetet képviseli, amikor a darabban is megelevenedő legnagyobb európai hadvezérek irányításával, európai összefogással kiűzik a törököket az ország területéről, és a folyamatos megosztottság és háború átfordulhat a lehetséges béke korszakába.

Ez a történelmi korszak a barokk stílusirányzat és világkép időszaka, amelyet a történelmi, a társadalmi és az ideológiai tényezők együttesen meghatároztak. A barokk tematikailag egységes európai jelenség volt, amelyben a világ zárt és hierarchikus felépítésű volt, és az állandó mozgást és változást ebben a zárt hierarchiában Isten művének tekintették.<sup>141</sup> Ekkor egy szellemi univerzum, az európai tudat válságának az első jelei is mutatkoztak, és ennek egyik kifejeződése volt, hogy a világot metamorfózisként, álarcok felvonulásának tekintették, ezt pedig az állhatatlanság és a folytonos változás képeivel fejezték ki. A folyton változó próteuszi karakter és Próteusz a barokk kedvelt jelképei voltak, amikor a rejtekezést és az áthatolhatatlanságot erénynek, művészetnek gondolták. (BALOTÁ 1979. 55, 59-60.) Ez azzal is összefügg, hogy ekkor nem a klasszikus harmónia volt a meghatározó, hanem a világ hasadtságának a megtapasztalása. (SIMHANDL 1998. 98.) A barokk színház pedig úgy képzelte el, hogy az „az égtől a földig, illetve a poklig ér”, és a színház a világot szimbolizálja. (FISCHER-LICHTE 2001. 170.)

*A kétfejű fenevad* a szerteágazó textuális utalásokon keresztül – formai és stilisztikai szempontból, társadalmi, egyházi és teológiai vonatkozások alapján – beágyazódik a

---

<sup>141</sup> KIBÉDI VARGA Áron: Egy világ mesgyéjén. Barokk irodalom és barokk világnézet. (Uő. 1998. 15.)

tizenhetedik századi világba, de burkolt kortárs történelmi és nyelvi-stilisztikai utalásokon keresztül kapcsolatban van a keletkezési korával is, és ez a szerkesztési mód Weöres Sándor egy másik, huszadik században keletkezett, tizenkilencedik századi tárgyú írására, a *Psychére* is érvényes. A tizenhetedik századi irodalmi helyzetről, amelyre *A kétféjű fenevad* is utalásokat tartalmaz, Kardos Tibor leírja, hogy amint a magyar nép a törökök és a Habsburgok között őrlődött és a létéért küzdött, az irodalmi műfajok is a nemzet fennmaradását szolgálták. A darab magyar főhőse, Bornemisza Ambrus deák egyebek mellett Zrínyi és Balassi strófákban, vagyis magyaros versformákban írja a színdarabjait, tárgyuk török illetve görög-római. Az országban folyton menekülő drámaíró főhős sorsa azt is példázza, hogy bár a magyar dráma a fennmaradásért folytatott eszmei küzdelemnek elsőrendű fóruma lehetett volna, a nemzeti dráma kialakulásának nem voltak meg a feltételei, és nem bontakozhatott ki a török hódoltság területein a magyar nyelvű színjátszás, sem a magyar nemesi-udvari színjátszás. Csak a színházpártoló erdélyi fejedelmek udvarában volt erre lehetőség, emellett színdarabokat csak az iskolákban mutathattak be oktatási, nevelési és szórakoztató céllal. (KARDOS 1960. 196.)

Bár társadalmi szempontból a magyar barokk tizenhetedik századi főirányát a katolikus (jezsuita) főúri, arisztokrata irodalom alkotta az 1640-es évektől, hamarosan a nemességre is kiszélesedett a társadalmi alapja, majd a társadalom alsó rétegei is magukévá tették a barokk számos elemét. A magyar nyelvű színjátszás nem bontakozhatott ki a városi élet fejletlensége és az ország szellemi és gazdasági központja híján, az akkori drámatípusok között mégis szerepelt többek között az iskolai színjáték, a főúri, a népi és a népies, valamint az udvari színjáték, létezett vallásos és profán darab, világi történelmi dráma a magyar történelemről és társadalmi satíra is. (KILIÁN 2008. 16, 17, 20.) Míg a katolikus egyház a színpadot az ellenreformációs propaganda eszközének látta, a protestáns egyház didaktikus médiumként viszonyult hozzá, bár az erőviszonyok különbségét jelzi, hogy míg a tizenhetedik-tizennyolcadik században a magyar protestáns iskoladrámák előadásainak száma 631 volt, addig a közönség 7176 katolikus iskoladrámát láthatott. (SIMHANDL 1998. 97.; KILIÁN 2008. 13-14.) A Weöres-színdarab protestáns drámaírójának, Bornemissza Ambrusnak az üldöztetése a fiktív dráma világban összefüggésben áll a történelmi kor vallási vitáival, az általa írott, világirodalmi tárgyú profán darabok tematikusan és formailag illeszkednek a barokk drámairodalmába, csakúgy, mint a satirikus történelmi dráma, *A kétféjű fenevad* is.

Valószínű, hogy *A kétféjű fenevad* annak ismeretében keletkezett, hogy a magyar barokk irodalom első szakaszában a hedonizmus és a vallásosság volt előtérben, a hedonisztikus elem Hajnal Mátyás imakönyvében, világi formában pedig Gyöngyösi István verseiben bukkant fel, ugyanis Weöres Sándor Gyöngyösi István *Florentinájának* stilisztikai és formai elemeit is felhasználta a darab megírásához, a hedonizmus és a vallásosság az ő darabjában szintén hangsúlyos: a *Florentina* a bűnös szerelmet dicsőíti. (KLANICZAY 1997. 327, 341-342, 344-345.) Weöres Sándor drámája igazodott a barokk dekorum-elvhez, amely profán transzcendens etikává fejlődött, és kifejezte a kor széttöredezettségét, valamint igazodott a barokk kor szerelemfelfogásához is, amely az erotikumot és tisztaságot egyszerre vallotta, a házasság pedig az erotikum boldog és diadalmas megzabolázását jelentette. (DEMETER 2004. 15.)

*A kétféjű fenevad* egy olyan társadalmat mutat be az adott történelmi helyzetben, amelyben a konfliktus forrása nemcsak abból fakad, hogy melyik szereplő melyik néphez tartozik, és hogy a németek vagy a törökök milyen szabályrendszert állítanak fel a magyarokkal és más népekkel szemben, hanem abból is, hogy ki milyen vallásban hisz. Ugyanis a muzulmán, a keresztény és a zsidó vallás hívői, valamint a katolikusok és a reformátusok is szemben állnak egymással. A komikus, szatirikus és groteszk szituációkat tovább bonyolítja, hogy a szereplők egy-egy népen és felekezeten belül is kijátsszák és elárulják egymást, ha az életben maradásuk megkívánja. Az állandó háború időszakában a szereplők abban látják a túlélés lehetőségét, ha áldisidentitást öltenek magukra, és ennek köszönhetően senki sem lehet biztos abban, hogy a másik szereplő valójában kicsoda, melyik csoporthoz tartozik, és abban hisz-e, amiről beszél.

A barokk utánzása és a pastiche divat volt az 1960-as, 70-es években olyan írók körében, akiket a színlelés és az illúzió kérdése foglalkoztatott. Ilyen volt például John Barth, Iris Murdoch vagy Günther Grass. (CHILDS 2006. 17.) Weöres Sándor az 1971-ben készült *Psychében* szintén alkalmazta a pastiche szövegalkotó módszerét, *A kétféjű fenevadba* pedig beemelt több barokk korban alkalmazott formai és tematikus megoldást és motívumot is: a darab antik és klasszikus (olasz és görög mitológiai) témákat elevenít fel a beágyazott színdarabokban, a halál és az utolsó ítélet képét egybekapcsolja az életörömmel, az érzékiséggel és az erotikával. A szerelem és a háború témájára építi a színdarabot, s a reneszánsz és a barokk poétikák alapján ez a két téma volt a korabeli regény és eposz legfontosabb toposza. (KIBÉDI VARGA 1983. 582.) A cselekményt bonyolultnak és kuszának ábrázolja, az elvont és titkos jelentéseket allegorikus és szimbolikus képvilággal, mitológiai szereplőkkel fejezi ki,

szembeállítja a mulandót az időtlennel. Emellett a sokféle nép, vallás, kultúra és nyelv együttélésének érzékeltetésére sok idegen szót használ, amit csak a beavatottak ismerhetnek (mint például pécsi eseményekre, emberekre utaló nevek, földrajzi helynevek, épületek és tájszavak), így ez a tarka változatosság és a műfaji többbretűség az esztétikai hedonizmust példázza, ami a barokkot szintén jellemezte. (BÁRDOS 1999. 45.; BÁN 1963. 21-24.) Csakúgy, mint a „laza szerkesztés”, az epizódok mozaikszerű felfűzése. (ALMÁSI 1984. 26.) A *kétfejű fenevad* szerkezete a barokk művekhez hasonlóan kerüli az arányosságot, hiszen ez a kétrészes dráma sem 10-10, hanem 7 és 13 szcénára tagolódik.

Weöres Sándor a *Három veréb hat szemmel* című antológiában leírta Gyöngyösi Istvánról, hogy ő volt a tizenkilencedik század elejéig a legolvasottabb magyar költő, ám a romantika irodalmi kánonjának köszönhetően Zrínyi Miklós vette át a helyét. Weöres a legjelentősebbnek Gyöngyösi írásaiban azt a halk humort tekinti, amely „a felszín alatt, a sorok mögött bujkál [...] megsúgva, hogy semmit sem kell komolyan venni”. (WEÖRES 1977. 224.)

Gyöngyösi István írásainak kompozíciója az európai barokk retorikát követve laza, és mivel a 17. századi poétika a szereplők egyéni vonásainak kidomborítását helytelenítette, Gyöngyösi ezen elvárások alapján általános jellemvonásokkal alkotta meg szereplőit, akár Weöres Sándor *A kétfejű fenevad*-ban a Bornemissza Ambrusnak tulajdonított drámák alakjait. Gyöngyösi karaktereit a vallás, a politika, a háború és a szerelem erői mozgatják, és ez a barokk Weöres-dráma alakjaira is érvényes. (KIBÉDI VARGA 1983. 547, 549, 578.)

*A kétfejű fenevad* kapcsolata a *Florentinával* elsősorban formai és stilisztikai. A *Florentina* feltételezett szerzőjének az irodalomtörténészek sokáig Gyöngyösi Istvánt tekintették, ám Latzkovits Miklós és Mészáros Zoltán *Ki írta Gyöngyösi Florentináját?* című tanulmányáig ez nem volt bizonyított. (LATZKOVITS-MÉSZÁROS 2005. 469-493.) Az 1670-es, '80-as években keletkezett *Florentina* három változata közül Weöres Sándor a harmadikat, a 17 actusra tagolt verziót ismerhette<sup>142</sup>, mivel Latzkovits Miklós szerint annak 9. actusa olyan párbeszédet tartalmaz, amely a korábbi változatokban nem szerepel<sup>143</sup>, és ennek a párbeszédnek a retorikai elemei megtalálhatók *A kétfejű*

---

<sup>142</sup> Ezt Weöres Sándor a *Három veréb hat szemmel* című antológiában is megerősíti, amelyben közjáték-részletet közöl a *Florentinából*. (WEÖRES 1977. 225.)

<sup>143</sup> Latzkovits Miklós tanulmánya feltárja, hogy a *Florentina* valószínűleg legkorábbi változata két szinten tagolt színdarab volt, vagyis felvonásokból és jelenetekből állt, Latzkovits Miklós feltételezése szerint három felvonásra tagolódott, amelyek között egy-egy intermediumot adtak elő, ám az intermediumok és a

*fenevadban* is. A *Florentina* Altades király lányának, Florentinának és az ifjú hercegnek, Philostenésnek szerelméről szól. A 9. actusban – melynek játékos és vulgáris hangvétele eltér a szöveg többi részétől – két parasztember, Ambrus és Demeter, továbbá feleségeik, Kata és Dorkó a színdarab főszereplőiről beszélnek Demeter pletykái alapján. A játékos párbeszédben Philostenés nevét Ambrus és Demeter látszólag félreérti, és eltorzítja: fejős tehenes, minapi tejfeles, Filep Istenes, Tinos Files, Fonos Füles, Tinos Dienes, Füles tehenes lesz belőle, amint Florentinából Faros Ilona. (GYÖNGYÖSI 1981. 531-532.)

Ehhez hasonlóan *A kétfejű fenevadban* a címbeli kifejezés, vagyis a színdarabot tematizáló metafora alakul át: a „Zweiköpfiger Adler”, a kétfejű sas, amely az Osztrák-Magyar Monarchia címerévé vált, átalakul a „monstrum bifrons”, „kétfejű fenevad”, „dufla homlokú fene pacsirta”, „kétfejű dühös pintyőke” szóképekké. (WEÖRES 2005. 369.) Bécsy Tamás szerint a darabban a versbeszéd egymás mellé helyezett szóképek révén mélyül és szélesedik, és ez a beszédszervezési módszer a drámában „azt eredményezi, hogy az egyes alakok, de az egyes jelenetek is a versek szóképeinek funkcióját töltik be” (BÉCSY 1993. 54.), így a „kétfejű fenevad” kifejezés átalakulása és variálódása a szöveg felépítésének modelljét is alkothatja. A formai hasonlóságok másik példája, hogy részben a *Florentina* kétféle versformáját használják Bornemissza Ambrus színdarabjainak szereplői is: a *Florentina* Zrínyi-strófákból áll, és csak a 13. actusban, Florentina keserves siralma él a Balassi-strófával. Mindezek mellett a *Florentina* frivol hangja is hasonlóságokat mutat *A kétfejű fenevaddal*. Kardos Tibor felhívja a figyelmet, hogy a *Florentina* alaphangja kettős, és a szentimentális részek lehetséges ironikus olvasatát fokozzák a darabba szőtt szatirikus közjátékok, amelyek az érzelmesebb cselekményt gúnyolják ki, és így a darab az udvari élet szatírájaként is értelmezhető. (KARDOS 1960. 218.)

A színdarab szereplői megszólalnak a hitviták és a csúfolódó énekek korabeli hangján. Weöres Sándor egy 1950-ben írott prózaversében a korabeli hitviták gúnyos nyelvét parodizálta. A vers címe *Hitvita, XVI. század*, és így kezdődik: „Hordsz te még pelyvát az iharosra Nabuzárdány, görénytotyaku fene, hogy a haristói nagyharang súlyedjék a hasadra!” (WEÖRES 2003. 2/453.) A drámában hasonló hangon szólal meg

---

közjátékok a későbbi átdolgozások során kimaradtak a darabból. A 17 actusra tagolt darab 9. actusa olyan közjátékszerű jelenet, amelynek négy szereplője sem a korábbi, sem a későbbi actusokban nem szerepel, és a párbeszéd vulgáris nyelvű, ami a közjátékok jellegzetessége, így ez a jelenet ellentétben áll a darab többi jelenetével. A *Florentina* nem 17 actusra tagolt szövegváltozatai a 9. actust nem tartalmazzák. (LATZKOVITS 2007. 113-115, 118, 131.)

a török császár, amikor a német-római császárral beszél: „Te koszos, nálad még feredő sincsen, és disznóhúst, hüllőt, minden piszkot zabálsz, és körülmetélletlen vagy, mint az állat!” (WEÖRES 2005. 387.)

A paratextuális elemek közül a cím szintén kapcsolódik a barokk korszakhoz, ugyanis a barokk drámaíráshoz jellemző volt a két részből álló cím, amelynek egyik fele a hős nevével azonos, a másik pedig az alapgondolatot jelöli meg, amelyet a mű szemléltetni kívánt. (SIMHANDL 1998. 100.) A *kétfejű fenevad* teljes címének második fele a színdarab helyszínét és idejét jelzi, az első fele pedig az alapgondolat, amely a szövegben variálódva jelenik meg több alkalommal. A 'kétfejű fenevadra' való utalás háromféleképpen fordul elő a szövegben, amint azt Mész Lászlóné is leírta. Első jelentése politikai vonatkozású: a „Zweiköpfiger Adler”, a kétfejű sas nevének játékos átalakításából származik, és ez a címerállat a Habsburg Lotharingiai család címeréből vált az Osztrák-Magyar Monarchia jelképévé, az egyik színpadi utasítás e címer megjelenítését kéri I. Lipót trónján. A második jelentése a szexualitásra vonatkozik: „Mert míg uralkodik a kétfejű szörnyeteg, ott lappad az ágyban is: a magányos asszony s a menekvő férfiú vadállattá búvik össze.” A harmadik jelentése pedig a történelem egyszerre teremtő és pusztító természetére vonatkozik.<sup>144</sup> (MÉSZ 1995. 412.; WEÖRES 2005. 368-369, 372, 386, 449.)

A címbeli kettes szám a darab szerkezetében is tükröződik, hiszen két részből épül fel a *Holdbeli csónakos*hoz hasonlóan, bár attól eltérően 7 és 13 szcénára tagolódik. Ez a kettős tagolás a színdarab tartalma alapján a drámai alakok és csoportok közötti megosztottságra és a szembehelyezkedésre, az ellentétek jeleneteken belüli dialektikájára is vonatkozhat. (FRÁTER 1984. 1489.) A dráma tehát két szinten strukturált, vagyis részekre és jelenetekre (pontosabban jelenésekre) osztott.

A *Színjátékok* című két kötetben nem szerepelnek azok a paratextuális szövegek, amelyeket Weöres Sándor *A kétfejű fenevad* előadásaihoz írt, és amelyek keretként szolgálnak, ugyanakkor a darabra reflektálva távolságot tartanak a szövegtől. A már említett, 1976-ban tervezett pécsi bemutatóhoz írott verseket, amelyek a dráma egy

---

<sup>144</sup> A paradox, pusztító kétfejű bestia metaforáját *A teljesség felé* című írásában is felhasználta erkölcsi értelemben: „Az érzelgősség kétfejű nőtény: egyik feje édesen mosolyog és mohón csókolgat, másik feje könnyeket ont, harap és piszkolódik. Csókolgató fejét immár majdnem mindenki összecseréli a jósággal, szeretettel, erkölccsel, családiassággal, ízléssel, eszményi lelkiüldözéssel, harapós fejét pedig a joggal, törvénnyel, megtorlással, igazsággal. Korunk betegsége, a lelki talajtalanság és általános összezavarodás, innen ered: a kétfejű bestia mosolyából és könnyzacskóiból. Többet ártott, mint akármelyik szenvedély: a józan emberi mértéket összezavarta.” (WEÖRES 2003. 1/520-521.)



fiktív, tizennyolcadik századi iskolai előadásához készültek, Czímer József a visszaemlékezésével együtt 1983-ban közölte: az első vers a *Prologus*, a második a *Tréfás sirató-ének*, a harmadik a *Tánc*, amely a *Magyar etüdök* egyik versének, a 27-es számúnak az átdolgozása, a negyedik pedig az *Epilogus*. Az első és az utolsó verset előadó diákszínész megszólítja a közönséget, és a békét hirdeti a háborút elítélve, valamint ezek a versek olyan frázisokat is tartalmaznak, amelyek igazodtak a kor ideológiájához. (CZÍMER 1983. 503-507.) A *Nyitány A kétfeljű fenevadhoz* című szonettet pedig a Vígszínháznak dedikálta 1984 januárjában a darab előadásához, a műsorfüzetben jelent meg a nézők megszólításaként.

A *kétfeljű fenevad* című színjátékot eddig sokféle műfaji meghatározással értelmezték: történelmi tragikomédiaként (TEGYI 1994. 31.; TÜSKÉS 2003a. 602.), metatörténelmi drámaként (P. MÜLLER 1985. 673.), nemzeti sorsdrámaként (SIPOSHEGYI 1986. 246.), illetve vígjátéki panoptikumként vagy kabaréként. (TEGYI 1994. 31.; GYÖRGY 1984. 7.) Ezzel szemben Koltai Tamás úgy látja, hogy a darab nem játszható el kabarétréfként vagy marionettként (KOLTAI 1985. 546.), Bécsy Tamás szerint pedig *A kétfeljű fenevad* nem tragikomédia, és még ennél is továbbmegy: nem tekinti drámának. A történet alapproblémájaként a Magyarországon való menekülést, a kényszerű vándorlást jelöli meg, vagyis Magyarország állapotát. Érvelése szerint azonban ez nem a drámai alakok között lévő viszonyrendszer, vagyis alapszituáció, amelynek a darab során változnia kellene. A történet nem szituációra épül, hiszen a protagonistának a dráma elején nincs kapcsolata minden szereplővel, így a legtöbb szereplővel való egyszeri találkozása nem hordozza magában egy korábbi viszony megváltozásának a lehetőségét, ezeket a találkozásmozaikokat ezért az írói narráció fogja össze, és a szövegek egymás mellé helyezettségéből adódik a szöveg fő gondolata. (BÉCSY 1993. 51, 53-54.) Ehhez hasonlóan Ablonczy László állapotok egymásutánjának tekinti a szöveget.<sup>145</sup> Ez a drámai struktúra az úgynevezett „nyitott forma”, amelyben az alapegységeket a jelenetek vagy a színek alkotják, és a motívumok epikus sorozatát ezek egymáshoz kapcsolódása adja. (PAVIS 2005. 310.) Lehetséges, hogy ez a szerkesztésmód összefüggésbe hozható a barokk retorika gyönyörködtető szándékával, amelynek lényege a röviden összefoglalható történethez rendelt burjánzó leírás, amely az alapul szolgáló történetet példák tömegével domborítja ki és erősíti fel. (KIBÉDI VARGA 2007. 396.)

---

<sup>145</sup> Ablonczy László: Dráma – színpadra. Weöres Sándor: *A kétfeljű fenevad*. (DOMOKOS 1990. 432.)

A közönség felé nyitott színpadi tér példája *A kétfejű fenevad*ban a közönség soraiba ültetett színész alkalmazása, aki a második rész első és utolsó mondatát kiáltja a színpad felé a mozdulatlanul álló színészeket látva: „Jé, még mindig így állnak!” (WEÖRES 2005. 401, 449.) A nézői szempontú szereplő megtöri a színházi illúziókeltést, és ez az elidegenítő effektus felhívja a figyelmet a panoptikum jellegű alakzatra, reflektálásra késztetve a befogadót.

A színházi önreferencialításra más példa is található a dráma alakjainak körében. Bécsy Tamás úgy látja, hogy a szereplők közötti viszonyok nem változnak meg, mivel a szenvedés okozása és az árulás csak a szavak szintjén történik meg iróniaként, és ezt a játékot – ami a valóság szörnyűségeire utal – Jarry *Übű királyához* hasonlítja. A darab kezdete is egy – más értelemben vett – játék, egy Ambrus által írt verses színdarab. (BÉCSY 1993. 51.) A „színház a színházban” kezdés zavarba ejtő, mert a néző először nem tudhatja, hogy Ambrus színdarabjának színészei egy fikción belüli fiktív előadást mutatnak be, erre csak akkor jönnek rá, amikor a szereplők a verses darabból kilépve prózai szövegmondásba és másfajta dialógusba kezdenek. Ez a kezdés előrevetíti a drámai alakok további – nem színházi – szerepváltásait a darabban. Bécsy Tamás erről azt írja, hogy a színdarabban senki sem azonos önmagával, ez pedig mindig az alakokon belüli meghasonlásból ered, és nem az alakok közötti viszonyokban jelenik meg. Az egyes szcénák az alapgondolatot variálják, és elfedik a szituáció és a dinamikus cselekmény hiányát. (Uo. 54.)

A protagonista felől szemlélve a színdarab párhuzamba állítható a pikareszk műfajával, a történetben ugyanis a tizenhetedik századi társadalomban indul keresőútjára Bornemissza Ambrus deák a naiv és ártatlan pícaro, vagyis a csavargó figurája, aki a spanyol eredetű pikareszk regények hőseihez hasonlóan epizodikus szerkesztésű kalandok során, a szatíra prizmáján át nézve az emberek különböző osztályaival találkozik, tapasztalatot szerez a korról, amelyben él. A pikareszk műfajára az is jellemző, hogy a pícaro a társadalmi hierarchiákban mindig alárendeltként éli meg a szolga-mester viszonyokat, amelyek megismertetik vele azokat a szabályrendszereket, amelyek életterét és lehetőségei korlátjait kirajzolják. A keresés során arra a kérdésre keresi a választ, hogy miképpen élhet egyáltalán ebben a világban, mivel sem a társadalmi, sem a természeti világ nem biztosítja az életfeltételeit, a felkínált életszerepeket nem tudja összeegyeztetni identitásával a folyamatosan változó világban, ahol paradox módon semmi sem annyira állandó, mint maga a folyamatos változás. (SIEBER 1977. 1-3, 58-61.) Mindezek mellett a főszereplőnek és pikareszk útjának

részben az a funkciója, hogy metonimikusan egybekapcsolja az epikus történet epizódjait és szereplőit.

### A szereplők

Azt az eljárást, hogy a fiktív szereplőt történelmi szereplőkön keresztül hitelesíti, Weöres Sándor az egy évvel korábban megjelentetett *Psyché*-ben is alkalmazta. A *kétfejű fenevad* Bornemissza Ambrus deákja Psychéhez hasonló áltörténelmi szereplő, és a fiktív világhoz részben az irodalomtörténet jelentős alakján, a tizenhatodik században élt Bornemisza Péteren keresztül kapcsolódik: az ő ükunokájának vallja magát, és ükapjáról elmondja, hogy ő az *Ördögi kísértetek* szerzője. (WEÖRES 2005. 439.)

Weöres Sándor a *Három veréb hat szemmel* című kötetben így ír Bornemisza Péterről: „Az ellenreformáció korának lutheránus prédikátora, majd püspöke, ifjúkorában a katolikus Balassi Bálint nevelője. Élete merő nyugalanság, kívül és belül. Csupa üldöztetés, bebörtönzés, menekülés; de benső élete még nyugtalanabb: az ördögi kísértések, lelkifurdalások, rémítő és vigasztaló látomások özöne. Egyik legnagyobb prózaírónk, néhány verset is írt.” (WEÖRES 1977. 105.) Valószínűleg Bornemisza Péter életútja volt a mintája a fiktív ükunoka alakjának a kialakításában, ugyanis több párhuzam kimutatható közöttük: Bornemissza Ambrus szintén költő és (dráma)író, ő is protestáns hitű – bár ősetől eltérően kálvinista, nem pedig lutheránus, és a folytonos üldöztetés miatt kénytelen új otthont keresni (Ambrust például Kolozsvárról Blandrata György arianus hívei üzték el, Debrecenben viszont a kálvinisták túl arianusnak vélték, Kassán vértörvényszék elé került, Nagyszombatban a katolikusok üldözték). Mindketten a Nádasdy-grófok támogatását élvezik, továbbá a korra jellemző erkölcsi és szexuális romlottság, amelyről Bornemisza Péter írt az *Ördögi kísértetek* (1579) című prózai művében, mindkettőjüket folyamatos döntési helyzetbe kényszeríti. Klaniczay Tibor leírja, hogy ebben az írásában Bornemisza Péter egyebek közt a feudális osztály, a főnemesség nagyfokú romlottságáról ír anekdotikusan, egyértelműen elutasítja ezeket az erkölcsi és szexuális bűnöket: a mértéktelen életmódot és a nyers epikureizmust. Könyvének nem betiltás lett a sorsa, mint Weöres Sándor színdarabjának, hanem az egyházi bíróság elé került, és elítélték.<sup>146</sup>

<sup>146</sup> Az irodalomtörténet-írás azt feltételezte, hogy a kötetben domináló szexualitás talán eltúlzott, Klaniczay Tibor szerint azonban Balassi Bálint, Heltai Gáspár *A részegségnek és tobzódásnak veszedelmes voltáról* (1552) című írására és a sok korabeli adatra hivatkozva megerősíti, hogy akkoriban „az érzéki örömeiben való féktelen tobzódás” általános volt. (KLANICZAY 1997. 101, 148-149.; PÉTER 2000. 'Bornemisza Péter' szócikk.)

Bornemisza Péter és Bornemissza Ambrus sorsa abból a szempontból is közös, hogy mindkettő bemutatja az író és a hatalom közötti viszonyt, amelyről Czigány Lóránt így írt: „Az író és a hatalom közötti viszony sajátos alakulása, mely eltért az európai modelltől, a török megszállással kezdődött. A tényleges hatalom székhelye, a királyi udvar megszűnt, illetve külföldre került, s leszámítva egy-két kevésbé sikeres kísérletet az erdélyi udvarban [...] nem volt olyan központ, ahová magyar író szolgálatait felajánlhatta volna. [...] a magyar irodalom fejlődésében oly jelentős tizenhatodik és tizenhetedik századot sajnos az jellemzi, hogy míg az angoloknál vagy a franciáknál az udvari irodalom és művészet pártolása nagy irodalmakat teremtett, addig Kelet-Európában a nemzeti központú hatalom hiánya vegetálásra készítette az irodalmat. A török kiűzéséig nem is lehetett arról szó, hogy író és hatalom bármiféle viszonyba kerüljön [...]” (CZIGÁNY 1978. 37-38.) A színdarabban Ambrus a magyar írók jelöli, akinek színjátékait az idegen hatalmat jelképező szereplők ideológiai szempontból ítélik meg, saját népük dicsőítését hiányolják: török tárgyúnak vélt játékát Windeck, a német császár komisszáriusa bírálja; a török Dzszerdzsist pedig az olasz tárgyú *Szicíliai Versengés* böszíti fel. (WEÖRES 2005. 364, 385.)

Bornemissza Ambrus négy színjátékrészlete formailag is elkülönül *A kétfejű fenevad* többi, prózai részétől, amelyek szatirikus, groteszk hangnemükkel is különböznek. Az 1. jelenésben egy perzsa költők írásaira alapuló, török tárgyú vígjáték, az 5., 7. és 12. jelenésben pedig egy összefüggő, a görög-római reneszánsz mitológiára épülő pásztorjáték, a *Szicíliai Versengés* részei találhatók. Ezek a románcok a dráma szövegébe ékelt mise en abyme-színjátékok („drámák a drámában”), beágyazott vagy tükörszövegnek is nevezik (BAL 1985. 142.), és mivel hasonlítanak a dráma főbb cselekményeire, az a szerepük, hogy elmélyítsék és egységesítsék a színdarabot, és előrevetítsék a várható eseményeket.<sup>147</sup> Ezek a beágyazott színjátékrészletek egy férfi és két női szereplő köré szerveződnek, amint az elsődleges szöveg szintén Bornemissza Ambrus két-két női alakhoz való viszonyát tematizálja, mivel a cselekmény alappillére az, hogy a református lelkipásztort mindenütt asszonyok bűntudják.

Az elsődleges színdarab több ponton is a vígjátékok cselekményét és felépítését követi. A főszereplő nézőpontjából a befejezés boldog véget ér, mivel a darab elején (Sárváron) és végén (Kőszegen) szerepel Ambrus menyasszonya, Evelin, akitől az akadályok miatt elszakad, ám végül megtalálják egymást, és feltehetőleg a

---

<sup>147</sup> NELLES, William: Mise en abyme. (HERMAN-JAHN-RYAN 2005. 312.)

későbbiekben össze is házasodnak. Másrészt a komédia konvenciói szerint a darab során megtisztul a társadalom, és végül átadja helyét egy új és jobb társadalomnak, majd a rend helyreáll. E darab végére a háborút felváltja a béke, ám ez a fordulat ironikus, a változás pedig egyértelműen látszólagos. A szatirikus és groteszk színdarab azonban sokkal több ponton tér el a vígjátékok cselekményétől.

A keretet alkotó első és utolsó jelenés között Ambrus megismerkedik Pécssett a darab két másik női szereplőjével, Mandelli Leával, a pécsi főbíró lányával, és Báthory Susánna hercegnővel, a pécsi főbíró szeretőjével is. Ez a három női szereplő az eiron (jóindulatú, szerény és hűséges, a főszereplőnek alárendelt társ) és az aladzón (az eiron hősnő útjában álló csábító szirén) ellentétes szerepeit öltik magukra: Evelin és Lea az eiron (ez a két női szereplő Ambrus álmában azonosul is – WEÖRES 2005. 410-411.), Susánna pedig kettejük ellenpontja, az aladzón. (FRYE 1998. 39, 147, 183.) Ambrus közlései mindenekelőtt a velük folytatott dialógusokon keresztül nyilvánulnak meg és a hozzájuk való viszonylatban értelmezhetőek.

Az első színjátékpróba szereplői Medzsnun (Ambrus) és szerelme, Leila (Evelin) azt játsszák el, hogy Medzsnun üldöztetése miatt menekülni kényszerül, vagyis ez a jelenet az elsődleges történet cselekményét ismétli meg. Ennek a beágyazott színjátékrészletnek részben az a szerepe, hogy felhívja a figyelmet a beágyazott szövegek és a főszöveg közötti párhuzamra.

A második színjátékpróba-sorozat a *Szicíliai Versengés*, amely az elégikus hangvételű pásztori költészethez sorolható. A pásztori költészet szintén kapcsolódik a színdarab történelmi korszakához, ugyanis a nemzeti irodalmakban népszerű pásztori költészet első magyar képviselője Balassi Bálint és Zrínyi Miklós volt. Lehetséges, hogy a cím és a műfaj arra utal, hogy a műfajt megteremtő görög Theokritosz a szicíliai népi hagyományt használta fel, bár Bornemissza Ambrus fiktív darabja nem követi a hexameteres ekloga-formát, és az emberiség mitizált aranykorát sem jeleníti meg, hanem választása a műfaj szerelmi-erotikus tartalmú válfajára esett. (BÁRDOS 1999. 336-337.)

A *Szicíliai Versengés* témája szokatlan, mivel a zarándokruhács Amarillisz pásztorért (Ambrus) két ifjú hölgy, az égi szerelmet jelképező, kék ruhás Klorinda (Lea) és a földi szerelmet szimbolizáló, piros ruhás Néra (Susánna) verseng, ami szintén kiemeli a főszöveg és a beékelte drámarészlet közötti analógiát. Mivel Amarillisz nem tudja megoldani a konfliktust, ezért Apollót, a sors irányítójának is hívott, egyszerre égi, földi és alvilági istent kérdezi meg, kit válasszon. (TOKAREV 1988. 1/642.) Apolló szerint

(Ibrahim szolgája, Szamuil alakítja) annak a hűségében kell hinnie, aki az Amarilliszre támadó sárkány elől nem menekül el, ez pedig Klorinda lesz. Amarillisznek a tűzokádó sárkánnyal (Windeck alakítja) folytatott harca a szörny és a hűséges Klorinda kettős halálával ér véget, Amarillisz pedig a halott Klorinda láttán bánatában meghal. A pásztorjáték végén Apolló feltámasztja Amarilliszt és Klorindát, hogy megülhessék a lakodalmukat.

Ez a történet párhuzamban áll az elsődleges szöveggel, amelyben a protagonista Bornemissza Ambrus szintén többször kerül döntési helyzetbe, melyik hölgyet válassza, ám többnyire szintén a sors irányítja a szituációkat, nem ő maga, és – a pásztorjátékkal ellentétben – nemcsak magasztos erkölcsi elvek alapján választ, ugyanis az aladzón karakter kísértésének sem tud ellenállni. Ez a történet abban tér el a pásztorjáték cselekményétől, hogy bár a történet végén várhatóan a pásztorjátékhoz hasonlóan az eiron szereplők kötnek házasságot (Ambrus visszatér a darab elején megjelenő Evelinhez), a protagonista gyermekének édesanyja Susánna, az aladzón karakter, nem pedig az eiron. A török hatalom bukása után ugyanis Ambrus Susánnával folytatja tovább veszélyes utazását az országban, és ez idő alatt egy farkas-odúban születik meg háborús üldöztetésben fogant gyermekük, Báthory Farkas, akit a házasságot kötő Ambrus és Evelin fog majd felnevelni az új társadalomban. A pásztorjáték legyőzendő sárkánya, vagyis az antagonista nem határozható meg egyértelműen az elsődleges szövegben, mivel folyton változó jelként működik, akár a kétfejű fenevad.

A mércét képviselő, eiron Lea és az aladzón Susánna konfliktusa nemcsak a főhőshöz való viszonyukban, hanem társadalmi helyzetükben is megnyilvánul. Az áltörténelmi szereplő, Báthory Susánna az Erdélyi Fejedelemség hercegnőjeként a magyar identitású nő jelképe, Báthory Erzsébet unokahúgának vallja magát. Történelmi szerepe a darabban az, hogy elmondja, nagynénje koncepció per áldozata volt, férje, Nádasdy Ferenc pedig a Wesselényi-összeesküvésben vett részt. (BÉCSY 1993. 53., WEÖRES 2005. 416.) A történelmi tények szerint Báthory Erzsébet (1560-1614) férje nem az a Nádasdy Ferenc volt, aki részt vett a Wesselényi-összeesküvésben, ő ugyanis 1625 és 1671 között élt, vagyis sosem találkozhattak, hiszen nem ugyanakkor éltek. Báthory Erzsébet férje a másik Nádasdy Ferenc (1555-1604), a hadvezér és fekete bég volt. Ez a változtatás, a hatalommal szembeni összeesküvés és a koncepció per közös kontextusba helyezése a színdarab politikai vonatkozásait teszi hangsúlyosabbá. Susánna a leányszerelemben jártas nagynéni tanítványának vallja magát, és az őshetéra jelképe lesz, aki a bűnben fogant hatalomnak alávetve magát felajánlja szolgálatait a

török főbírónak, a győztes német hadvezérnek és a magyar püspöknek, így a darab végén előkerülő hermelinbundája, amelyet hol kifordítva, hol visszafordítva visel, és amelyet ő maga köpenynek is nevez, szimbóluma annak a köpönyegforgatásnak, amely vele együtt több szereplőt jellemző, különböző variációkban visszatérő téma a darabban, a szöveg egyik szervezőelve. (WEÖRES 2005. 447.)

Susánnával ellentétben Lea fellázad az apai hatalommal szemben, ami egyben a főbíró-bankár társadalmi hatalma is. Apja, Hadzsi Ibrahim ugyanis Susánna szeretője, török nevén Hadzsi Ibrahim, látszólag Pécs mohamedán főbírája, valódi olasz nevén Avram Mandelli, zsidó bankár, akinek szeretője Susánna. Lea apja ellen tiltakozva részben a háborúban megölt emberek pénzével sáfárkodó két bankár, apja és Lea kérőjének álerkölcset utasítja el („Vegye feleségül azt, akibe szerelmes: az országok s népek aranyát!” Uo. 427.), részben pedig a kálvinista Ambrust, a magyarságot és a keresztény hitet választva megtagadja olasz nemzetiségét és zsidó hitét. A döntését kísérő atyai kitagadást és pofont követően teste a feszület alakzatát formálja: „Ha nincsenek többé magyarok: én fogok magyarokat szülnöm Ambrus papnak, leszén tíz vagy húsz gyerekünk, sok száz és sok ezer unokánk, benépesítjük újból ez országot, Ambrus meg én, a szerelmes Jézus nevében. Hallottátok? Én magyar vagyok! Én körösztyén vagyok!” (Uo. 426.) Lea az egyetlen alak a történetben, aki nem hatalmi és politikai okokból adja fel vallását és nemzetiségét.

Windeck, aki a pásztorjáték sárkány-figuráját alakította, egyike a darab köpönyegforgató alakjainak: a császári komisszárius, aki a német kétfejű sas feltétlen híve, első találkozásukkor azért fenyegeti meg Ambrust a börtönbe vettetés rémével, mert közös ellenségük, a török színjátékát állítja színpadra. Amikor Ambrus ismét találkozik Windeckkel, az már töröknek vallja magát, miután Budavár német ostroma kudarcba fulladt, és a hatalom már nem a németeké. A *Szicíliai Versengés* színjátékpróbáján ő alakítja a sárkányt, akinek megölése a románc bűnbakelűző szertartása, és előképe a főszövegbeli bűnbakölésnek is: amikor Pécsről kiűzik a törököket, Windecket felakasztják. A komédia szabályai szerint a sárkányölés azt jelenti, hogy a régi társadalom bűneit magával viszi, hogy helyet adhasson egy megtisztult pécsi köztársaságnak, Windeck szatirikus halála azonban véletlenszerű és abszurd.

Referenciális vonatkozásai is vannak a történelemben valóban élt Radonay Mátyás, bencés apátnak, akinek drámabeli alakja a vallási képmutatást és álszentséget változtatja a szatíra tárgyává: Ambrust református hite miatt halálos ellenségének tekinti, azonban

frátere az ő jóváhagyásával fosztogatják a falvakat, és a szerzetesi nőtlenség alól is felmenti őket. A háború befejezésekor az egyház védelme alatt álló karaktert nem fosztják meg hatalmától, hogy megbűnhődjék, hanem a satirikus szerkesztés konvenciói szerint püspöki kinevezést kap, és első intézkedéseként a törökök által kifosztott pécsiektől beszedi az egyházi tizedet, valamint részeg bódulatában Susánnával háltni készül. A háború és a béke fordulata során az ő karaktere sem a vígjátékokra jellemző normaváltást ígéri, hanem a satirikus történetekre jellemző káosz, a háború normarendszerének továbbélését.

Kalandjai során Ambrus a német és a magyar útitársak mellett törökökkel is találkozik. A rátámadó janicsároktól azonban megtudja, hogy ők valójában szökött magyar jobbágyok és Thököly hajdúi, akiknek családjaikat a törökök irtották ki. Ezeket az alakokat később Pécssett akasztatja fel Dzserszsis, amiért magyar és német seregekkel találkozáskor túl sok hírt hallottak. Dzserszsis, janicsár aga, a pécsi török haditanács egyik tagja a darab végén selyemzsinórt kap, és utolsó imájakor bevallja Ambrusnak, hogy ő tulajdonképpen katolikus magyar, aki a németek ellen, a magyarokért szövetkezett a törökökkel. Ezek az alakok szintén köpönyegforgató jellemek, akik zsarnokaik ellen lázadva a zsarnokaikkal azonosulnak, és őket szolgálva önmagukat is elpusztítják. A satirikus történet a társadalmi zsarnokság bitóra juttatott áldozatait tragikus iróniával ábrázolja (FRYE 1998. 203.), ami bár egyfelől a jellemük kigúnyolására irányul, másfelől az irántuk érzett részvét felkeltésére, helyzetük pedig a tragikus szituáció ironikus paródiája.

A színjáték további satirikus alakjai közé tartozik a háború három ítéletvégrehajtó szereplője, Hercsula, a pécsi Herákules, cigány bakó, valamint a német Hencker (németül 'hóhér'), osztrák tábornok és Hoher (a szó a hangalakjával idézi fel a hóhér szót), osztrák ezredes, akik a folytonos háború társadalmának áldozatain készek végrehajtani a halálos ítéleteket. Hencker és Hoher császári parancsra azokat a magyar katonákat akarja felakasztatni, akik Buda visszafoglalásában a legnagyobb részt vállalták, mivel a német-római császár attól tart, hogy a magyar hősök a németek ellen is fordulhatnak. Azonban a budai vár hősi ostromlói az egri basa védelmét élvezik, ő pedig a német császár szövetségese, ezért nevük lekerül a feketelistáról. A szövetségek abszurd és titkos hálózata áttekinthetetlen és kiismerhetetlen labirintust alkot.

Hercsula, a Pécs várának kapujában álló hóhér a komédiák bomolokhosza (bohóca), az élősdíj típusát jelképezi, aki idegen szavakat használ, idegenszerű kiejtéssel beszél (FRYE 1998 149.) – ez esetben cigány nyelven. Abban tér el a bohóc figurájától,



hogy szatirikus szerepe szerint elítélteket akaszt fel és nyakaz le, vagyis érvényt szerez a háború törvényének. Négy alkalommal jelenik meg a színjáték során: a pécsi vár kapujában ő ismerteti meg Ambrust Ibrahimmal, a főbíróval, majd amikor Pécsről kiűzik a törököket és a horvátokat, ő kiáltja ki a pécsi reszpublikát, és mint pécsi Herákules, kitüntetésben, ezredesi rangban és földbirtok-adományban részesül. A darab végén pedig a mozdulatlan panoptikummal változó szereplők csoportja előtt az ő hatalmas, fenyegető alakja áll. Hercsula szerepeltetése ezért szintén megkérdőjelezi, hogy létrejön-e a vígjátéki fordulat: a háború valóban átalakul-e békévé, az új társadalom valóban felváltja-e a régit, vagy a régi él tovább az új köntösében.

A szatirikus színdarab jellegzetessége, hogy a társadalom tekintélyes kiváltságosait kibillentett nézőpontból, a tudatalatti elfojtott tartalmainak a felszínre hozásával ábrázolja: ezek a szereplők szitkozódnak, egymást becsmérlik, vagy bujálkodnak, így a karneváli féktelenség testiségedemokráciájában lebomlik minden hierarchikus méltóságuk. A *kétfejű fenevad* így mutatja be a darab több-kevesebb hatalommal rendelkező kiváltságosait: a szultánt és a császárt, a török haditanács tagjait, a német hadvezéreket, valamint a magyar urakat.

A színdarab legtöbb jelenése Hadzsi Ibrahim két pécsi házában játszódik. A török főbíró titokban pozsonyi zsidó bankár, és házigazdája a négytagú pécsi haditanácsnak, a török dívánnak, melynek ironikus neve „Az igaz szeretőknek társalkodások a rósalugasban”. A díván dialógusai során kétféle rész váltogatja egymást: amíg a hivatalos beszélgetést írnokok jegyzik, a díván tagjai felváltva udvarolnak egymásnak – „csattogó ajakú bülbül madaram”-nak, „mézes csókú kedvesem”-nek és „mósusz-illatú gilicém”-nek szólítva egymást. (WEÖRES 2005. 378-382.) A hivatalos tanácskozás szüneteiben ezzel szemben egymást vádolják a németekkel kötött titkos szövetség, a saját janicsárjaik meggyilkolása, valamint Ambrus és Susánna tervezett megöletése miatt, miközben a vígjátéki aladzón agroikosz, vagyis a bugris modorában a szatírák állati képvilágával utalnak egymásra: „te kötnivaló disznóhólag”, „hájfejű ’bihal’”, „esztelen viziló”. (FRYE 1998. 147, 150.; WEÖRES 2005. 378-379.) A szerepjáték, a színlelés és az őszinteség, a látszat és a valóság kettőssége nem véletlenszerű egyedi eset, hanem a haditanács rítusának része, a háború társadalmának konvenciórendszere erre épül.

Ezt bizonyítja az is, hogy a díván tagjai egy mesebeli csodás kellék, egy varázserejű kristálygömb segítségével titokban betekintést nyerhetnek a két legfőbb uralkodó és türannosz, I. Lipót német-római császár, valamint IV. Mehmed török szultán tanácskozásába is, amely fordítottja a díván rituális dialógusának: a nyilvánosság előtt

egymást gyalázzák a vígjátéki agroikosz stílusában („te gyaurlak disznó”, „te körösztöletlen fosógém”), és miközben kettesben egymásnak udvarolnak („pacsirtaszagú liliomszálom”, „imádjuk egymást titkon, népeink feje felett”), Magyarország fölött osztozkodnak, és mivel saját tisztjeik iránt bizalmatlanok, egymás alattvalóik kivégeztetését tervezik meg, és hajtadják végre hóhérjaikkal. (WEÖRES 2005. 387.)

Miközben kirajzolódik a háború társadalmát alakító mechanizmus, a díván tagjai Ibrahim varázsgömbjén át betekintést nyernek az európai törökellenes felszabadító harcok irányítóinak, a négy német hadvezérnek a beszélgetésébe is. Bár elismerik, hogy a háború káoszát – és őket is – a zsákmányszerzés élteti, Lotharingiai Károly főmarsall szerint nem a népek és az uralkodók, hanem az északi askenázik és a déli szefárdok harca, valamint a zsidók pénze áll a háború háttérében. (Uo. 402.) A hadvezérek pedig a hadsereg paradoxonját képviselik, vagyis a békéért folyó háborút.

A díván ideje alatt Ibrahim másik házában, a szegényházban a magyarokat képviselő négy idős, testileg és lelkileg sérült, kifosztott magyar főrendű úr tanácskozik, a senex, elaggott, neurotikus magyar társadalmat reprezentálva. Feltárják, hogy mindannyian hintapolitikát folytatnak, és szintén egymást gyalázzák az agroikosz parlami modorában, a háború és a béke ideje alatt egyaránt, így tőlük sem várható egy újjászülötő társadalom megteremtése.

A darab folyamán Bornemissza Ambrus nem azonosul egyik vagy másik bemutatott csoporttal, mindvégig kívülállóként szemléli az eseményeket. Amint az a fentiek alapján látható volt, Ambrus és Ibrahim teremti meg a színdarab magánéleti és társadalmi rétege között a kapcsolatot, Ibrahim pedig varázsgömbjével megismeri a társadalmat irányító, a hierarchia csúcsán álló karakterek titkait is.

Az eddigiekben a főbb drámai alakokat abból az aspektusból járta körbe az elemzés, hogy milyen intertextuális és szövegen belüli kapcsolatrendszereket alkotnak, milyen események és szituációk határozzák meg a cselekvési körüket. Az alábbiakban azonban arról lesz szó, hogy a bemutatott karakterek és események milyen mítoszokkal alkothatnak intertextuális kapcsolatot, és milyen szövegelemek utalnak egy mitopoétikus világmodellre a szövegben.

## Mitikus és bibliai drámai alakok, eszkatologikus és alvilágmítoszok

Több kritikus is felismerte, hogy a darab nem értelmezhető vásári komédiaként, Koltai Tamás például úgy véli, hogy a darab nem játszható el kabarétréfaként vagy marionettként, Weöres Sándor szerint pedig „*A kétfejű fenevad* nagyon súlyos téma, farce-alakban előadva”, amely a nemzeti önismeretről szól. (KOLTAI 1985. 546.; VINKÓ 1981. 13.) Nemcsak a groteszk és szatirikus hangvétel miatt nem adható elő vásári komédiaként, hanem a mitológiai és bibliai utalásrendszer miatt sem, amely részben a barokk szerkesztésmód utánzásából ered, amely a bonyolult és kusza cselekményt elvont és titkos jelentésekkel, allegorikus és szimbolikus képvilággal, mitológiai szereplőkkel tarkítja. Azért is elképzelhető, hogy a színdarab enigmatikus olvasattal is rendelkezik, mert Weöres Sándor a versei kapcsán is a rejtvényfejtésszerű, asszociatív olvasás jelentőségét emelte ki az egyik vele készült interjújában: „amelyik vers nagyon közérthető, könnyen válik érdektelenné. Ellenben fenntartja az érdeklődést, ha az olvasónak meg kell fejtenie, mint egy rejtvényt. (Ezáltal fejlesztheti értelmi és érzelmi világát is.)”<sup>148</sup> Ezenkívül Radnóti Zsuzsa a dráma keletkezési idejének színházáról leírja, hogy a nézőtér és a színpad között interaktív állapot jött létre, mivel az új konfliktusokat metaforákba és parabolákba kódolva szólaltatták meg a színpadon, és közös rejtvényfejtésben vettek részt, így a közönség is tudta, hogy a történetek róluk szóltak. (RADNÓTI 2003. 23.)

Még mielőtt erre az értelmezésre rátérnék, a színjáték alcímének, a történelmi panoptikumnak a lehetséges filozófiai-vallásos jelentéséről lesz szó. A panoptikum kifejezés utal a mozgásra a mozdulatlanságban, és elvezet ahhoz a kettősséghez is, amely jellemző Weöres Sándor létszemléletére: a Lét és az Élet, az Azonos és a Más, az Egy és a Sok egységéhez és különbségéhez. A híres történelmi és áltörténelmi személyiségek viaszbábjai mozdulatlanná merevedve jelképezik a változatlant és az időtlenséget, amelyet Weöres Sándor *A teljesség felé* című írásában a mindenben azonos alapréteggént, a Létként írt le. Ezzel szemben az életre keltett viaszbábok megelevenítik az időbeli külön-létet, a változó és pusztuló Életet, a kettős nevezhetők világát. (WEÖRES 2003. 507-541.)

A szövegben található bibliai és mitológiai utalások közé tartoznak a *Jelenések* könyvére való folyamatos allúziók, amelyek kapcsolatot teremtenek a színdarab és a

---

<sup>148</sup> Visszaadni az embernek saját lehetőségeit. Tamás Menyhért beszélgetése Weöres Sándorral. (DOMOKOS 1993. 133.)

*Jelenések könyve* cselekményének struktúrája és a szereplői között, kölcsönösen értelmezik egymást, így a darab aktualizálja János jelenéseinek olvasatát.

A dráma egyik kritikusának összefoglalása szerint *A kétfejű fenevadban* „egy fiatalember pokoljárásban perlekedik a történelemmel”. (BÁNYAI 1984. 6.) Az alábbiak azt fogják bizonyítani, hogy a drámai szöveg a rejtett utalásokkal valóban összefüggésbe hozható az alvilágmítoszok elemeivel is. Amint arról már szó esett, ezek a párhuzamok szintén erősítik a kapcsolatot a barokk korról, mivel a barokk művészetre és irodalomra jellemzőek voltak a pokol- és purgatóriumvíziók, amelyek a színdaraboknak egy kozmikus világdráma keretét adták. (KLANICZAY 1997. 309-310.)

A színjáték szövegében a mitikus világmodellre való egyik lehetséges utalás a három részre szakadt ország, amely összefüggésbe hozható a három-egy Moira, a görög mitológia három sorsistennőjével, az Éj és a Sötétség gyermekeivel is, ugyanis a Moirák nevének az a jelentése, hogy 'rész'. (KERÉNYI 1977. 29.) A görög mitológiai történetekben előfordul, hogy nem három, hanem csak két Moirát tisztelnek, egy születés- és egy halál-moirát, *A kétfejű fenevadban* pedig az 1686-os évben az ország három része is átadja a helyét egy két részes, német és magyar fennhatóság alatt álló egésznek, ami szintén utalhat a sorsra. (Uo. 30.) Ugyanakkor az Ambrus deák sorsát befolyásoló három női szereplő mitológiai szempontból megfeleltethető a sorsistennőknek: az első Evelin-Klóthó, a fonó (ő a darabban nem fon, hanem az utolsó jelenésben a sors szövetét kötőtűvel köti, amelyet a „történelmet kötögető” Badeni Lajos vesz át tőle), a második Lea-Lakheszisz, a kiosztó illetve osztályrészt adó, a harmadik Susánna-Atropos, az elháríthatatlan, aki a hős sorsát elkerülhetetlenül a vég felé viszi. (TOKAREV 1988. 1/720.) A női alakokhoz így a mitológiai Moirák allegorikus jelentése is társítható: az élet fonalát szöve egyéni sorsot jelölnek ki a halandóknak, és hozzájárulnak a világ megfelelő elrendezéséhez. Azonban nem a végzet absztrakt hatalmát jelképezik, a beavatkozásra kevés alkalmuk van, akkor cselekszenek, amikor az egyén sorsa megkívánja. (HARD 2004. 27.)

Weöres Sándor a *Theomachiában* (1940) az Egyre visszavezethető három-egy Moira még nemcsak metaforikusan, a szövegbe rejtetten, hanem denotatíván is szerepel a változó jelenségvilág mögötti változatlan teljesség megfelelőjeként:

Túl rajtad, túl mindig-mozgó világodon  
a három Moira székel mozdulatlanúl.  
Ők változatlanabbak, mint a kőtalaj  
és nincs oly tűzzel-jéggel görgő áradat  
mely köntösük hajlását meglibbentené.  
A bölcsesség megtorpan itt s vakon kapar.  
Őbennük egy a lét s nemlét, a „van” s a „nincs”,  
szándék s közöny. Nincsen parancsuk, óhajuk,  
és ellenükre semmi sem történhetik.  
Feljük nő e gúzsban hánytorgó világ,  
hogy célja teljességét bennük érje el.  
(WEÖRES 2003. 8.)<sup>149</sup>

Weöres Sándor utolsó drámájában ezzel szemben a Moirák nem az időtlen végtelenség szent szférájának istennői és a kozmosz rendjének letéteményesei, hanem a változó és véges történelem profán idejében és terében tragikomikus halandók, akik vagy mások alakoskodásának áldozataként, vagy annak élvezőiként válnak a történelem szövevényének alárendeltjévé. Lea például hiába tiltakozik sorsa ellen, amikor apja, a köpönyegforgató Ibrahim, vagyis Avram Mandelli (az olasz 'mantello' jelentése 'köpeny') lánya sorsát személyes anyagi érdekeinek rendeli alá, holott Lea nemcsak Ambrus, hanem a magyarok sorsára és fennmaradására is tekintettel volt. Az állhatatos Lea-Lakheszisz ellenpontja Susánna-Atropos, aki Ambrus sorsát úgy befolyásolja, hogy Farkas nevű fiúgyermeket szül neki, akit a dráma végén a harmadik Moirára, Evelin-Klothóra bíz. A befejezés azt sejteti, hogy ő fogja tovább fonni – pontosabban kötőtűjével kötni – a főszereplő és a felnövekvő magyar gyermek sorsának történetét, habár a történelemnek alávetetten, hiszen a sors kötőtűjét legvégül a Pécszet felszabadító győztes hadvezér, Badeni Lajos tartja a kezében, aki a sorshoz így viszonyul: „történelmet kötögetek: vér a fonál, és könny a cifrázat.” (WEÖRES 2003. 469.)

A Moirák szerepeltetésével az a problémafelvetés, hogy a történelem irányítja az embert vagy az ember a történelmet, kiegészül azzal a dilemmával is, hogy mi a viszonya a sorsnak és a történelemnek: a darabban a sorsistennők nem az emberi sors isteni eredetének tudatát őrzik meg és erősítik fel, hanem a profán történelemnek alávetetten szerepelnek. A sors szerepét – amely fölött az embernek nincs hatalma, mert nem választhatja meg, de az életét élethossziglan megszabja, az az osztályrésze – a történelem veszi át. (MARQUARD 2001. 52.)

---

<sup>149</sup> A Moirákat leíró teljesség, öröklét és változatlanság fogalmait néhány évvel később részletesen is kifejti *A teljesség felé* című kötetben.

A színdarab allegorikus értelmezésének szimbólumrendszeréhez a *Jelenések könyve* is hozzájárul, és feltételezhető, hogy *A kétféjű fenevad* beosztása is erre utal, hiszen nem jelenetekre, hanem 20 jelenésre tagolódik. Radnóti Zsuzsa a 'jelenés' kifejezésről így ír: „A jelenés szó gazdagabb, transzcendentálisabb jelentést hordoz, mint a racionálisabb, egyértelműbb jelenet kifejezés.” Emellett hozzáteszi, hogy Csokonai darabjaiban és Tamási Áron *Ősvigasztalás* című balladisztikus drámájában is előfordul. (RADNÓTI 1983a. 510.) A darab abból a szempontból is kapcsolatba hozható az Apokalipszissal, hogy a Biblia utolsó könyvéhez hasonlóan ez is a történelem végpontjának látomását írja le, ezért mindkét szöveg a világvégét elbeszélő, eszkatologikus mítoszként is értelmezhető. Azonban az a különbség köztük, hogy a színdarabban a világnak nincsen metafizikai értelemben vett egysége, és az eszkatológia szintén szatirikus iróniába fordul át a darab legutolsó jelenete miatt.

Amint arról a dolgozat első részében szó volt, Weöres Sándor írásai, és köztük *A kétféjű fenevad* is egy olyan mitológiai szemléletet tükröznek, amely szerint az emberiségnek létezett egy boldog, gondtalan, paradicsomi állapota. Az Aranykor mítosza része egy mitopoetikus világmodellnek, amelyben a tér és az idő a történelmi, profán tértől és időtől eltérő mitikus, szent szférát alkot, léteznek benne etikai etalonok, és a világmindenség egésze és részei olyan szakrális számokkal írhatók le, amelyek a mennyiségi viszonyok mellett mindig kifejezik a hozzájuk kapcsolt jelenségek minőségét, legmagasabb rendű lényegét is. (TOKAREV 1988. 1/720.)

Weöres Sándor *A teljesség felé* című írásában szintén megfogalmazta azt, amit többek között a görög mítoszok is leírtak: az aranykor, az ezüstkör és a bronzkor korszakai után bekövetkező vaskort, amely az aranykortól a leginkább eltávolodott morális, vallási és metafizikai szempontokból. (WEÖRES 2003. 1/504-505.) Ez az elképzelés azzal a megfigyeléssel is összefügg, hogy az emberiség sorsa személytelen kozmikus ciklusoknak van alárendelve, a közösség és az egyén pedig egyaránt beletartozik egy olyan világméretű folyamatba, amelynek vége a halál. Amikor pedig a közösség és az egyes ember despotikus hatalomnak van alávetve, el kell érkeznie egy végső világhatalomtrófiának, amely megszabadít az e világi bajoktól. (TOKAREV 1988. 1/66.) A fennálló rend és az új létezés között általában hirtelen, erőszakos törés következik be, majd a katasztrófából új kozmosz jön létre, a történelmi létezés végén a szent és a profán idő egybeolvad. (COUPE 1997. 75.) Ennek az apokalipszisnek eredetileg szakrális, szimbolikus és politikai jelentősége és jelentése volt, és a

mindenkori jelennel való számvetésben nyer értelmet. (BALASSA 1995. 367.; RICOEUR 1965. 190-191.)

Az ilyen eszkatologikus mítoszok alapján a dráma végének kellene alkotnia azt a pillanatot, amikor a vaskor átfordul az aranykorba, a jelen rendje és létmódja hirtelen átváltozik, a történeti lét véget ér, a háború átalakul békévé, és a katasztrófa állapotát egy új kozmosz váltja fel. Ennek a szemléletnek a megnyilatkozása a színdarab utolsó jelenete is, amikor Badeni Lajos, a Pécszet felszabadító hadvezér átveszi Evelin-Klóthó Moirától a sors kötőtűit, és az összezáruló, majd ismét szétnyíló függöny elé lépve így szól:

„Még ne! A kutyafáját, hová sietnek? (*A függöny összezárul.*) Ötezer éve világtörténelmet játszunk, garázdálkodunk, húzzuk s nyúzzuk a népeket s területeket, akár ebek a condrát. A história olyan kétfejű fenevad, mely ha tojásokat rak, egyik csőrével anyai hevet lehell reájok, másik csőrével mind megvagdálja, összetöri. (*A kötőtűvel lesújt.*) Tehát: le a világtörténelemmel! (*Lesújt.*) Le a fojtogató ál-erkölccsel, a fogolytáborra hasonlatos ál-békével, a rettegő ál-hatalommal! (*Lesújt.*) Le a politikával, diplomáciával, s a paktumokkal, melyeket az uralmak a lakosság ellen koholnak! (*A kötőtűt magasra emeli.*) Én, a harcos, ezennel ennen magam ellen szólok: a háborgó történelmi korszakok után immár a történelem-utáni békés idő nyíljék! (*Int a kötőtűvel.*) Nyithatjátok.” (WEÖRES 2005. 449.)

Habár Badeni Lajos monológja az apokalipszisnek azt a pillanatát ígéri, amikor lelepleződik, felnyílik a titok, megmutatkozik a dolgok valódi arca, ennek ellentmondani látszik a darab záró képe, amikor a feltáruló függöny mögött ismét előtűnik néhány szereplő panoptikumszerű, mozdulatlan csoportja, előtérben Hercsula hatalmas alakjával. Ezt az alakzatot vizsgálom meg az alábbiakban.

Az alcím paratextuális utalása a történelmi panoptikumra párhuzamot von a drámai alakok – és a színészek – valamint a panoptikumok viaszbábjai között. A szerzői utasítás három helyen utal arra, hogy a szereplőket a panoptikum bábjaiként, szoborszerűen kell beállítani: az első rész legvégén (a 7. jelenésben), ennek folytatásaként a második rész legelején (a 8. jelenésben), majd a darab legvégén (a 20. jelenésben). Ezt a beállítást a színházi előadásokban élőképeknek nevezik, arra utalva, hogy a mozdulatlan színészek kimerevített, mozgalmas pózai szobor vagy festmény benyomását kelti. Ezt az elrendezést a tizenhatodik-tizenhetedik században írták le először, és főleg zsánerképeket alkottak meg ily módon, hogy társadalmi helyzeteket és szituációkat ábrázoljanak, ugyanis a társadalmi környezet, a miliő erejét sugallja egy-egy pillanاتفelvétel, amellyel akkoriban lezárták a darabokat. (PAVIS 2005. 123-124.)

Felvethető ezért a kérdés, hogy a beállított élőképek és a szerzői utasítás milyen többletjelentést hordozhatnak *A kétfejű fenevadban*.

Az első rész végén, miután Pécsen a törökök is hírt vesznek, hogy Buda felszabadult a török uralom alól, Ibrahim mozdulatlanul válva félbehagyja a mondatát („nyakunkon a háború”), majd az alábbi szerzői utasítás olvasható: „*A szó és mondat félbemarad, mindenki mozdulatlanul dermed említett helyzetében, mintha megállt volna az idő – így megy le a FÜGGÖNY.*” A következő jelenés pedig ezekkel a szavakkal indul: „*A függöny szétnyílik. A színhely az előbbi; a nyolctagú csoport ugyanúgy áll a szünet után, mint az első rész legvégén, mozgalmas helyzetében mozdulatlanul, időtlenül.*” (WEÖRES 2005. 400-401.) A nyolctagú csoportot a *Szicíliai versengés* színészei (Ambrus, Susánna, Lea, Windeck és Szamuil), valamint az akkor még hatalommal rendelkező törökök (Orkhán, Dzserdzsis és Ibrahim) alkotják. Ez a kép a törököket vagy a törökök mellé átvált drámai alakokat ábrázolja. Valódi identitásukat vizsgálva azonban kiderül, hogy van köztük magyar, olasz zsidó, német, tatár, a későbbiekben Dzserdzsis szintén felfedi, hogy valójában ő is magyar, és mindössze Szamuil, Ibrahim szolgája török. A csoportot tehát a hatalommal rendelkező törökök mellé állt vagy menekülő figurák alkotják, ám abban a pillanatban látjuk őket, amikor ez a hatalom szertefoszlott. Ez azt is jelenti, hogy a második rész ezeknek az alakoknak a helykeresését fogja bemutatni.

A másik élőkép a dráma legvégén látható azután, hogy a győztes Badeni Lajos, német hadvezér, a magyarok fölötti idegen hatalom újabb letéteményese a történelem végének apokaliptikus pillanatában önleleplező monológjában elítéli saját háborús bűneit, majd a békét hirdeti: „a történelem utáni békés idő nyíljék!” Ezután az élőképre vonatkozó szerzői utasítás következik: „*A függöny szétnyílik. Megint látható a panoptikumszerű, mozdulatlan nyolctagú csoport; s előttük Hercsula hatalmas alakja.*” Megismétlődik tehát az imént vizsgált élőkép, amely ezúttal a „békés idő” címet viseli. Azonban az élőkép szereplői közül a színdarab második részében kivégezték Windecket, Dzserdzsist és Orkhánt, Ibrahim Itáliába menekítette magát Leával és Szamuillal együtt, ezért csakis Ambrus és Susánna, valamint a gyermekük, Farkas éli meg a békét magyar földön. Az élőkép újabb alakja a nagytermetű Hercsula, a törökök egykori bakója, aki Pécs visszafoglalásának napján Badeni Lajostól arany kitüntetésben és földbirtok-adományban részesül, és a hadsereg tisztjévé válik.<sup>150</sup>

<sup>150</sup> Hercsula alakja megjelenik Weöres Sándor egy másik írásában, a *Szobrom ellen* [Variáció] című versében is, amelyben Hercsulának a színdarabbeli sorai szó szerint is megismétlődnek: „Viszolyogtat,



Hercsula egyike azoknak a drámai alakoknak, akik a darabot átléptetik egy mitikus térbe és időbe, az apokaliptikus-démonikus képvilágba. Ennek az allegorikus képvilágnak az alapját részben a bibliai Újszövetség utolsó írása, a *Jelenések könyve* adja, amely allegorikus nyelven bátorítja az üldözött keresztény közösségeket az üldözéssel szembeni ellenállásra. Az alaptörténet a teremtő Isten és a káosz fenevada közötti konfliktus, az élet és a halál harca, amelyben a bestiális és kaotikus képek egy zsarnoki birodalomra, a vezetőire és támogatóira vonatkoznak, emellett a szöveg Jézus követőinek és az elnyomó birodalomnak a viszonyát értelmezi. Figyelmeztetéseket tartalmaz, hogy a hithű keresztényeknek kritikusnak kell lenniük a saját kultúrájukkal szemben, és utal arra az uralkodóra, aki a politikai hatalommal való visszaélés szimbóluma. (COLLINS 1996. 931.; COUPE 1997. 75-78.) Szerepel benne a bűnös város, Babilon, amely a pogány isteneket és a mammont imádta a szent várossal, Jeruzsálemmel ellentétben, hiszen „féktelen paráznasága borával itatott meg minden népet” (Jel. 14:8), és „ördögök lakóhelyévé lett” (Jel. 18:2), ezenkívül Babilont egy fenevadon ülő asszonnyal is azonosítják, aki „a föld paráznáinak és undokságainak az anyja” (Jel. 17:5), ezért Babilon a hitetlenség, a romlottság és az anyagiasság jelképe. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 68, 502.)

Ezek a motívumok megtalálhatók *A kétfejű fenevad*ban is. Ambrus például hithű keresztény, Jézus követője, és ő az egyetlen szereplő, aki Jézust nem hajlandó megtagadni.<sup>151</sup> A színdarab túlnyomórészt egy városban játszódik, elsősorban egy gazdag előljáró, Ibrahim otthonában, ahol szeretőjét, a parázna Susánnát is vendégül látja. Emellett ezt a várost Hercsula szavai szerint szintén egy megújult Pécs és a pécsi reszpublika váltja, akárcsak Babilont Jeruzsálem. A különbség azonban az, hogy ezek a párhuzamok nem egy szent és profán szimbólumrendszerben, hanem egy szatirikus és groteszk szemléletű szövegben merülnek fel.

---

ahogy tiszta / életemért dicsér majd a moralista, / a humanista, / a népfí és a hazafi / s a pajzsok, zászlók, jelszók őrei. // Nem/ Én minden bűnt elkövettem, / legfőljebb nem volt rá időm, / vagy tehetségem, vagy bátorságom, / vagy erőm. // Ahogy az én kitűnő új / Stabsoffizierem, Hercsula / ezredes mondani szokta volt: // S amíg húzzák-nyúzzák a javakat, / mint ebek a condrát, viszátkodás / vagyon: ezért a történelem-utáni élet / csakis kommunális lehet. // Ötezer éve experimentálunk a történelemmel, / s ötezer éve hiába. Hát hagyjuk abba.” (WEÖRES 1999. 94.)

<sup>151</sup> Jézus egy másik kontextusban Weöres Sándor individuumszemléletéhez is kapcsolódik. Egyik nyilatkozatában erről így vallott: „Ami bennünk individuális, ami velünk született, amit tanultunk, amit megszereztünk, nagyon is halandó, mulandó. Nem hiszem, hogy egyéni aspektusokat át tudunk vinni a halálunk utáni korszakba. Így gondolom, hogy ami megmarad belőlünk, az nem individuális, nem a szerzett és nem a velünk született, hanem az örök emberi. Én Jézust érzem az örök Embernek.” A vers a lélek tréningje. Ungváry Ildikó rádióbeszélgetése Weöres Sándorral. (DOMOKOS 1993. 139.)

A színdarabbeli Pécs városának mitikus és vallási kontextusban való értelmezésével összefügg a mezopotámiai papság városról alkotott elképzelése, amelyről Bécsy Tamás is ír. Ők a világ felépítését a város leképezésének tartották, vagyis szerintük a város a kozmikus rend földi utánczata. A világ egészét is három rétegűnek gondolták el, és ezeket teljes összhangban képzelték el egymással: az egyik réteg az egyén, vagyis a mikrokozmosz rétege, a második a társadalom, a mezokozmosz rétege, a harmadik pedig az univerzum, a makrokozmosz szintje. Ez a világszemlélet két rétegből, az égiből és a földiből állónak gondolta a világot, és ezzel megalapozták a kétszintes dráma műfaját is. Ebben a világképben a meghaló és újjászülető istenek összekapcsolódnak az alvilággal, amelynek gyakran bejárati kapuja is van, őrral is rendelkezik. (BÉCSY 1992. 128-129.)

Elképzeltető, hogy ez az elgondolás párhuzamba állítható *A kétfejű fenevad* bibliai tárgyú és görög mitológiai történeteivel is. Amellett, hogy a dúsgazdag pécsi főbíró és a vele élő parázna Susánna miatt Pécs összefüggésbe hozható a *Jelenések könyve* bűnös városával, rokoníthatónak tűnik a görög mitológia alvilágképével is. Hercsula, a pécsi Herákules és cigány bakó *A kétfejű fenevadban* első felbukkanásakor a pécsi városkapuban áll. A városkapu a Barbakán torony tövében található, a torony pedig a mítoszi poétikában összeköttetést biztosít az ég és a föld között, emellett egyes elképzelések szerint a torony a föld alatt is folytatódik, és így mint világhegy vagy világtengely az eget, a földet és az alvilágot is magába foglalja. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 464-465.; HOPPÁL 1997. 223.) Hercsulának az ősképe Herkules (vagy Héraklész), a görög mitológia egyik leghíresebb hőroso, aki megjárta a poklot, és a barokk művészetben gyakran ábrázolták a „Hercules a válaszúton” ikonográfiai témában az erény és a bűn válaszútján álló ember figurájaként. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 209.) A városkapu mint válaszút a lehetséges mitikus utalások részét is képezi. A színdarab Hercsulájáról az a szerzői utasítás olvasható, hogy „*hatalmas termetű fekete ember, kis targoncával, a kapuban*”. (WEÖRES 2005. 377.) Mivel Hercsulát a színdarab sötét bőrű, fekete alakként ábrázolja, lehetséges, hogy az ördög illetve a sátán (héber ’ellenkezőleg cselekvő’, ’ellenfél’) figurájára utal, aki a keresztény mitológiában is a bűnös lelkek birodalma, a Pokol fölött uralkodik. (TOKAREV 1988. 1/206.)

Hercsula ebben a jelenetben a pécsi városkapuhoz érkező protagonistát a városkapuban targoncájára állítja, pénzt kér tőle, majd elhúzza egy kapuig, ahol Ibrahim áll. Eközben Ambrust az egyik őr „Jó utat a másvilágra” üdvözléssel köszönti, Hercsula pedig halálosan megfenyegeti, és elmondja neki, hogy ahhoz az emberhez viszi, aki

majd ítélkezni fog fölötte. (WEÖRES 2005. 377-378.) Ez a különös jelenet a görög alvilágmítosz elemeinek paródiájaként értelmezhető, azzal hipertextuális kapcsolatban állhat: a targonca Kharón ladikját helyettesítheti, így Hercsula megfeleltethető Kharónnak, az alvilág révészének is, akinek a mitológiai történetekben egy obulust kell fizetni az élőket a halottaktól elválasztó folyón, az alvilág folyóján való átkelésért. A görög alvilágmítosz szerint a másvilágra jutottak felett ítélkeznek is. (FELTON 2007. 92.) A színdarabban Hercsula a kapuban álló Ibrahimhoz vezeti Ambrust, hogy ítélkezzen fölötte, ami a mitikus kontextusban azt jelentheti, hogy Ambrust Hadész kapujába, Ibrahimhoz vezették. Hadész a görög mitológiában nemcsak az alvilág istene és a halottak birodalmának az ura, hanem ez a név az egész alvilágot is jelképezte. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 185.) Ezért ha Ibrahim Hadésznek feleltethető meg, akkor az otthona pedig az alvilágnak. A mitikus történetekben Hadész – Ibrahimhoz hasonlóan – nem okozta senki halálát sem, csak a halottak lelke fölött uralkodott. (FELTON 2007. 90.)

A színdarabban a kapuban – az alvilág bejáratánál – álló Ambrusnak Hadzsi Ibrahim így mutatkozik be: „Avram Mandelli vagyok Pozsonyból, csak itt hívnak Ibrahimnak.” (WEÖRES 2005. 378.) Pozsony neve a pokol, Ibrahim török nyelvű vezetéknéve, a Hadzsi<sup>152</sup> pedig a Hadész hangalakját idézi fel. A drámai szereplők felsorolásában Ibrahim az egyetlen, akinek mindkét szerepe és neve fel van tüntetve, és ő az egyetlen, akinek neve dőlt betűvel ki van emelve. Ez is azt sejteti, hogy a főbíró a darab egyik kiemelt szereplője.

A színdarab helyszíne miatt is kitüntetett szerep jut neki, hiszen a színjáték több mint fele – a húszból tizenegy jelenés – Ibrahim két házában játszódik. A görög mitológiai értelmezés alapján otthona az alvilágot szimbolizálja, és erre a dráma szövegében is található bizonyíték, amikor egy színjátékpróba során lánya játékát értékeli: Lea úgy játszott, „mint ördög a pokolban.” (Uo. 384.) Ez a mondat azonban nem vonatkoztatható Lea játékára, hiszen ő egy pástorjátékban vett részt, amelyben nem szerepel sem ördög, sem pokol, ezért feltehetően a mitológiai kontextusban nyeri el az értelmét.

Hadész neve a görög 'Aidész', 'láthatatlan, nem látható' szóból ered, valamint a gazdag Plutónnak is hívják (a görög 'ploutosz' szó gazdagságot jelent), mivel Hadész számtalan emberi lélek és a föld mélyén rejlő kincsek birtokosa. (TOKAREV 1988.

---

<sup>152</sup> Az arab hádzsi szó Mekkában zarándokutat tett mohamedánt jelent.

1/625-626.) Ibrahim főbíróként emberek lelke és sorsa fölött is rendelkezik, eltitkolt identitása alapján pedig ő Avram Mandelli, a bankár, aki a gazdag Plutón megfelelője.

A Hadész Ibrahim láthatatlan, varázsgömbjével azonban mindent lát, és hatalma a német-római császárnál és a török szultánénál is nagyobb, hiszen ő Erósz ellenpontja, Thanatosz, akit „bőkezűnek” és „vendégszeretőnek” is neveznek, mivel a halál minden embert vendégül lát. (Uo. 1/626.) Ibrahim bőkezűségének és vendégszeretetének bizonyítéka, hogy ő ad otthont – és tagja – a dívánnak, másik házában bujdosik a négy levitézlett magyar aggastyán, varázsgömbjén keresztül látható a négy német fejedelem tanácskozása, valamint I. Lipót és IV. Mehmed titkos beszélgetése, de ő bújtatja Ambrust és Susánnát is. A színdarab legfőbb cselekményei tehát az ő házaiban történnek meg, vagy pedig ott lehet tudomást szerezni róluk. Mindemellett Ibrahim köti össze a színjáték két részét úgy, hogy az első rész végén ő mondja ki a háború szó első szótagját, miközben a szereplők mozdulatlaná válnak, a második rész elején pedig a háború szó második felét mondja ki, és a szereplők ismét megelevenednek. Ezek alapján a szatirikus pikareszk történet főhőse valóban Ambrus, a darab mitikus rétegének főszereplője azonban Ibrahim-Hadész.

Az első fejezet említést tett a számok szerepéről a misztikus rendszerekben és a mitikus világképben, amelyekben úgy értelmezik őket, hogy kapcsolatot teremtenek a mikro- és makrokozmosz között, és szimbolikus jelentés rendelhető hozzájuk. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 339. és 461.) A színdarabban a számok a szöveg strukturálásában is részt vesznek: a darab két részre való tagolása mellett az egyes részekben belüli 7 és 13 jelenés is feltehetően szimbolikus jelentést hordoz. A hetes szám összefüggésbe hozható a *Jelenések könyvével*, mivel annak szerkezetét elsősorban ez a szám, a tökéletesség száma tagolja, a 13. jelenése pedig a fenevadakról szól, az azokkal szembeni harcra szólít fel, és az tartalmazza a fenevad számát, a 666-ot is, ami további szimbolikus jelentésekhez vezet. A tizenhármast a mitikus szimbólumrendszerekben gyakran a Sátánra, illetve a halálra és az alvilágra is vonatkozik. (Uo. 477.)

Gazdag jelentése van a darabban a hármas és négyes számnak is a drámai alakokra vonatkozóan: a már említett három Moira és a három hóhér mellett három Farkas nevű alak szerepel, ugyanis a két magyar úron, Kolláth Rudolfon (a Rudolf jelentése ’dicső farkas’) és Korbách Farkason kívül a narratív szövegekben rendszerint theofániát, vagyis Isten megmutatkozását jelentő, újszülött gyermek, Báthory Farkas is ezt a nevet viseli. Cesare Ripa ikonográfiájában a farkas Mars, vagyis a háború istenének a szent

állata. (RIPA 1997. 81.) A paráznságra – a szeretők háromszögére – vonatkozik a hármas szám Ambrus mondatában: „Szép kisdéd pokoli hármas alakzat vagyunk.” (WEÖRES 2005. 439.) Azt követően szól így, hogy Badeni Lajos szeretőjének, Susánnának – Ambrus gyermeke anyjának – mesél a katonák, így saját maga állhatatlanságáról és bujálkodásáról Ambrus jelenlétében. A hármas szám, amely a vallásokban és a mítoszokban gyakran a harmónia, a tökéletesség és a szentség, a spirituális szintézis kifejezője, ezekben az esetekben többnyire a bűn, a tökéletlenség és a profanitás jelentésébe fordul át. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 195-198.) Ambrusnak a történet allegorikus olvasatában Ibrahim az antagonistája. Az Ambrust szolgáló három Moira képviseli Erósz életelvét, ellenben Hadész-Thanatosz, vagyis a halálösztönök hatalmát a három hóhér (Hercsula, Hencker, Hoher) szolgálja.

Míg a hármas számot a mennyel és égi tökéletességgel hozzák összefüggésbe, a négyes szám gyakran a földi, anyagi világra, az ember helyzetére vonatkozik. (PÁL-ÚJVÁRI 2001. 352.) A négyes szám a bibliai apokaliptikus víziókban, így a *Jelenések könyvében* is gyakran előfordul, és a természetfölötti eseményeket és helyzeteket emeli ki. A drámai alakok közül többen is négyes alakzatban jelennek meg a szituációkban: a négy német hadvezér, a négy magyar öregúr és a négy, selyemzsinórt kapott ál-török hatalmasság.

A mitikus szereplők és a hozzájuk fűződő események és allegorikus olvasatok a világmindenséget leíró szakrális számokkal együtt azt bizonyítják, hogy *A kétfejű fenevad* nem pusztán nemzeti sorsdráma: a történelmi és áltörténelmi karakterek háttérében a profán tértől és időtől elkülönülő mitikus világmodell is megtalálható, a történelmi panoptikum viaszbábjai egy alvilág- és egy eszkatologikus mítosz időtlenségében állva várakoznak. Az itt és most pillanata rávetül a múltra és a jövőre, így azt ígéri, hogy a történelem vége nem fordul át egy apokaliptikus létmódba, hanem változatlanul fönnáll.

Az apokaliptika nem a történelem krónikája, hanem a múlt és a jelen alapján a jövőre való következtetés, amely a hamarosan bekövetkező véget és üdvösséget jósolja meg, mivel a történelemre bűnbeesésként és a megváltás útjaként tekint. Az apokaliptikus állapotban, amikor Isten és a világ elidegenedett egymástól, a világ is kétségbe lett vonva, akkor minden aktív cselekvés elveszíti a súlyát, mivel a történelemnek előre meg van szabva a sorsa, így értelmetlen a szembeszegülés. (TAUBES 2004. 47, 50, 53.) A bűnbeesésből a megváltásba történő átfordulás azonban *A kétfejű fenevadban* elmarad: a jövő hírnöke maga is a bűnökkel teli történelem részese

és alakítója. A darabról író P. Müller Péter kérdése állításként is megfogalmazható: „A történelem történetei még nem értek véget, még azokat éljük.” (P. MÜLLER 1985. 673.)

Bár az archaikus gondolkodás számára az evilági és a túlvilági lét közt nincs merev határ, és a kettő kiegészíti egymást, a dráma világában ez az archaikus egység már felbomlott. (BÍRÓ 2004. 74.) Weöres Sándor színdarabjában ezt a szatirikus és a groteszk ábrázolásmód felerősíti. A korábbi idézet Bécsy Tamástól szintén arra a változásra utal, hogy „a metafizikai világszint eltűnván, az ember a társadalmi mozgásokra figyel, mint önmagán túlmutató folyamatokra. A tragikus hősnek az Isten helyett a történelmi folyamatokra kell figyelnie.” (BÉCSY 2004. 54.)

A drámai szöveg rejtett, allegorikus szintje miatt a színdarab a Bécsy Tamás által leírt kétszintes drámaként értelmezhető, amelyben a szituációt a világnézet hozza létre, amely két világszintből áll: az egyik a mindennapi élet szintje, a másik egy magasabb, gyakran a vallásos világnézetek isteni szintje, de lehet mitológiai szint vagy a tudattalan is. (BÉCSY 1988. 72-77.; uő. 1984. 147.) A *kétfejű fenevad*ban a magasabb rendű világszint nem válik meghatározóvá, az absztrakt drámai alakok számára nem követendő etalon, csak a viselkedésük viszonyítási alapjaként szolgál.

A színdarab értelmezése összefüggésbe hozható az allegória négy szintjével is, ugyanis Domokos Mátyás szerint „Weöres Sándor gyakran idézte egyetértőleg Dantét, aki szerint a versnek négyféle jelentése van”. Az egyik a szó szerinti (amely történelmi eseményt mond el, a második a jelképes (vagy allegorikus), a harmadik az erkölcsi (vagy tropologikus) és a negyedik az érzékfeletti (vagy anagogikus, spirituális).<sup>153</sup> Ezt a négy szintet a hermeneutika négy fő típusaként írta le a Szentírás szövegének az értelmezéséhez Szent Ágoston, Beda Venerabilis, Aquinói Szent Tamás és Dante (aki Hugo de Sancto Vitore-tól vette át). (KIRBY SMITH 1999. 83.)<sup>154</sup>

A dolgozat második fejezete kitért arra, hogy Elinor Fuchs az allegorikus struktúrájú huszadik századi drámák összefüggésben vannak a középkori misztériumjátékokkal és moralitásdarabokkal, ám azoktól eltérnek, mivel a metafizikai

---

<sup>153</sup> Domokos Mátyás: Imbolygás a *Táncdal* körül. Az értelmetlen vers problémája (DOMOKOS 2003. 130.)

<sup>154</sup> Weöres Sándor jól ismerte Dante *Isteni színjáték*ának *Infernó*ját, ugyanis Kardos Tibor kérésére lefordította. (Milyen szerepe van a költő életében a fordításnak. Vitaelőadás és Kardos Tibor beszélgetése Weöres Sándorral. IN: DOMOKOS 1993. 198.; SZARKA 2006. 50-66.) Az 1947-es kötetének, *A fogak tornácán*ak a mottója szintén Dante *Infernó*jából vett idézet, és e kötetben szerepel az 1944-ben írt verse, *A reménytelenség könyve*, amelyben a templom és a pokol közt von párhuzamot, a templom felirata pedig szintén a dantei pokol bejáratának felirata.

alkotóelem nem kap bennük központi szerepet. Idézte Albert Mockelt is, aki szerint ez az allegorikus struktúra eltávolodik a pusztán anekdotikus és individuális színjátszástól, és egy másik létezési síkot von be a mítoszokon és a legendákon, vagy valamely emelkedett valóságon keresztül. (FUCHS 1996. 32-33, 38.) Jákfalvi Magdolna a drámai szövegek szimbolikus értelmezésével az allegorikus struktúrát fedezte fel Alfred Jarry *Übű királyában*, a szétfoszlott egységes egyéniséget bemutató Pirandello- vagy Örkény-darabokban, vagy a tudathasadást bemutató Ibsen-, Strindberg és Csehov-drámákban. (JÁKFALVI 2001. 29-33.)

*A kétfejű fenevad* az Elinor Fuchs által leírt brechti allegorikus színdarabokra is hasonlít, amelyekben a színész és a szereplő ironikusan elválasztódik egymástól. Weöres Sándor darabjának legutolsó jelenetében nem válik el egymástól a színész és a szereplő, azonban Badeni Lajos önironikusan kilép a szerepéből, és metatextuális váltással reflektál az egész színdarabra, a színházi szituációra, amikor az összezáruló majd kinyíló függöny mögül kiszól a közönségnek („Még ne! A kutya fáját, hová sietnek?”), és elítéli a politikát és a történelmet, velük együtt saját történelmi szerepét is. (WEÖRES 2005. 449.) Ez elősegíti a társadalmi szubjektum – köztük a néző – ideológiai megalkotottságának a megértését. (FUCHS 1996. 28, 32.) *A kétfejű fenevadra* is érvényes, hogy benne a drámai alak eltávolodik attól a képtől, amely az emberi személyiséget teljességre törekedve ábrázolja, ugyanis a szereplő és a cselekmény kibontásától a jelalkotás kezd elmozdulni a darab elvont ontológiai és ideológiai szintjei felé. (Uo. 35.)

*A kétfejű fenevad* sokféle álarcot öltő szereplői a kettéhasadt szubjektum jelenségét is példázzák, amely megláttatja a szubjektum belsejében rejlő hasadást, amely az átmeneti időszakokban, a társadalmi formáció válságainak idején jelentkezik, vagyis párhuzam áll fenn a társadalmi formáció válsága és a válságban lévő szubjektum között. (BELSEY 1995. 35, 39.) A belső meg hasonlítás és a személyiség morális csődjének ábrázolása miatt nemcsak a magyar válságirodalom része, hanem kapcsolódik a huszadik századi európai és amerikai dráma tartalmi és formai megoldásaihoz is, amelyek a személyiség széthullását fragmentális narratívákkal és az abszurd, valamint a groteszk drámaírói szemléleten keresztül láttatták. (RADNÓTI 2003. 23.)

Ezek mellett azért is tekinthető jelentős darabnak *A kétfejű fenevad*, mert több szempontból is eltér a magyar drámahagyománytól. Amint Radnóti Zsuzsa leírja, „a magyar színház otthonosabban mozog a konkrét, történelem-centrikus témákban, és kevésbé fogékony általános, elvontabb létfilozófiai tendenciákra.” (Uo. 69.) A darab

tartalmi szempontból hasonlít Háy Gyula 1931-ban keletkezett *Isten, császár, paraszt* című színdarabjára, amelyről szintén Radnóti Zsuzsa megjegyzi, hogy Brechtre emlékeztető szatirikus történelmi dráma, amely nyersen, szabad szájú iróniával mutatta meg a durva, pragmatikus, nagypolitikai alkudozásokat, amelyek fennköltnek látszó történelmi és vallási kulisszák mögött zajlottak, és míg 1933-ban a német színházak műsoráról levették, mert politikai és ízlésbotrányt robbantott ki, Magyarországon nem vettek tudomást róla. (Uo. 18.)

Bécsy Tamás pedig azért tartja egyedülállónak *A kétfejű fenevadat*, mert a huszadik századi magyar dráma alapproblémájából kiutat mutat, szerinte ugyanis a drámaírók kevés alakot szerepeltető, egy térben kifejtett és szűk problémakört körbejáró kamaradarabokat írnak, amelyek a drámai beszédet egy mederbe terelik, az élet egységességének illúzióját keltik, vagyis ez a keret nem ad lehetőséget a nagyobb időszakot átfogó történelmi tárgyú drámák megírására. *A kétfejű fenevad* azonban a német expresszionista drámaírók – mint például Wedekind – által írt darabokra hasonlít, mivel bennük a történelem szintén apró mozaikokban jelenik meg, bár azokat nemcsak a központi alak megléte tartja össze, hanem a drámai beszéd grammatikája is. A mozaikokból álló drámaszöveg viszont alkalmas arra, hogy a lét partikularitását megjelenítse. (BÉCSY 1993. 55.)



## 7. Egy balettmese szinopszisa

### Hanyistók (1977 és 1981 között)

Steinert Ágota a 2005-ben megjelent *Színjátékok*-kötet jegyzeteiben Weöres Sándor egy 1977. január 17-én írott levelének részleteit közli, amely szerint felkérték, hogy Bartók Béla *Kontrasztok* című zenéjére készítsen egy tragikomikus mesét egy balettelőadáshoz. Weöres Sándor a levél szerint egy groteszk kontrasztokból álló népmondát, a „Hanyistók” történetét választotta a zenéhez, és ennek a kilenc jelenetből álló mesének a szinopszisa is szerepel a levélben, amelyet Steinert Ágota a jegyzetekben megjelentetett. Ennek a szinopszisnak azonban létezik egy másik, javított és kibővített, tíz jelenetből álló változata, amelyet Rencz Antal 1981 telén kapott Weöres Sándortól, és ezt a kézzel írott szöveget 1992-ben meg is jelentette a *Tiszatájban*. Rencz Antal írásából az is kiderül, hogy legelőször, 1969-ben ő kérte Weöres Sándortól, hogy írjon színpadi átíratot a Hany Istók mondáról, amelyet a költő már gyerekkora óta ismert, így vállalkozott is a megírására, akkor azonban az átírat nem készült el. A szöveg, amelyet Rencz Antal 1981-ben kapott, egy olasz fesztivál műsorfüzetében is szerepelt, ugyanis a balettet elő is adták Olaszországban Bartók zenéjével. (RENCZ 1992. 28-31.)

Hany Istók több változatban létező mondája – amelyet Jókai Mór a *Névtelen vár* című regényében is feldolgozott – a kapuvári anyakönyvön alapul, melybe 1749-ben bejegyezték, hogy a Hanság mocsarában egy tíz év körüli meztelen fiút talált két halász. A fiú nem tudott beszélni, nyers ételt evett, és a monda egyes változatai szerint az ujjai között úszóhártya nőtt, testét pikkelyek borították. Az Esterházy-kastélyban élt egy évig, és itt beleszeretett egy Juliska nevű leányba, ám amikor az férjhez ment, Hany Istók visszaszökött a mocsárba. (ORTUTAY 1981. 2/462.)

Weöres Sándor 1969-ben elmondta legelső balett-terveit Rencz Antalnak, és ezek szerint szatirikus rousseau-i gondolat alapján Hany Istókot civilizált, tudósféle emberként ábrázolta volna, aki a mocsárból előkerülő újabb és újabb vadembereket idomított volna a társadalom elvárásaihoz az átnevelő intézetében, ám a kiforgatott személyiségű Hany Istók fellázad feladata ellen, és nem vállalkozik tovább az átnevelésre. Bár ettől a tervtől az elkészült szinopszis eltér, az 1992-ben közölt változat zárszava is azt emeli ki, hogy a civilizált emberek és a vad szörnyeteg között állandó a kontraszt, és a balett-szinopszist Bartók Béla *Cantata Profana* című zeneművével

párhuzamba állítva írja, hogy „a kényelmes rabságnál többet ér a szilaj szabadság”. (RENCZ 1992. 29-31.)

A szinopszisban Hanyistók egy csecsemő korában a mocsárba hajított fattyú, akit 20-25 évesen fogtak ki Esterházy Pál jobbágysai. A jelenetekben Esterházy Pál lánya, Krisztina hercegisasszony az ösztönlényt irtózáttal vegyes szeretettel tanítja járni, olvasni, írni a civilizált világot képviselő hercegi kastélyban, és bár a tanítása eredményes, Hanyistókban az ösztönei kerekednek felül, amikor „állati szerelemmel” megtámadja Krisztinát. A kegyvesztett Hanyistókat konyhai munkára fogják, ám ő nyersen felfalja a halakat, így újabb munkát kap, ami elől azonban visszamenekül a mocsárba.

A szinopszis a színpadi darab alakjai – elsősorban a hercegi család és Hanyistók – közötti viszonyváltozást úgy ragadja meg, hogy a központi alakot azzal a feltétellel fogadja el a kastély közössége, hogy a természeti lény alkalmazkodik a szabályaihoz, és megtanul uralkodni minden ösztöne, így nemi vágya fölött is. A darab minden alakja hozzá, a színpadi mű középpontjához az erkölcsi szabályok szerint, illetve a fejlődésében és nevelődésében való hit szerint viszonyul, és amikor súlyosan vét a szabályok ellen, a közösség tagjainak hozzá való viszonya megváltozik, fokozatosan marginalizálják. Hanyistók alakja az ösztönén, míg a hercegi kastély a szabályokat alkotó és betartató felettes én allegorikus ábrázolásaként is értelmezhető.

Feltehetően ez volt Weöres Sándor utolsó színpadi terve.<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> Ebben az időszakban, 1980-ban Weöres Sándort Nobel-díjra jelölték, az első három legesélyesebb között volt, ám végül a lengyel Czesław Miłosz-nak ítélték oda a díjat. (POMOGÁTS 2002. 60.) Pomogáts Béla erre az eseményre így emlékezett vissza: „Éppen Párizsban voltam, amikor a *Le Monde* című napilap be akarta magát biztosítani, hogy akárki kapja is meg hármójuk közül a díjat, legyen róla életrajz. Weöres Sándorról a Magyar Kulturális Központ igazgatójától érdeklődtek, aki azt mondta: nincs ilyen író Magyarországon.” (TEMESI 2002. 95.)

## ÖSSZEGZÉS

Weöres Sándor költészete a magyar és a világirodalom jelentős költői hagyományait, formakincsét és tematikus változatosságát teremtetten meg újból a modern líra eszközeivel, és ehhez hasonlóan a tervezett és a megvalósult színpadi művei szintén más korok magyar és világirodalmi drámai, költészeti és prózai hagyományainak az újraírásával jöttek létre, ami jelzi, hogy a szerző nagy jelentőséget tulajdonít az irodalmi szövegek újraírással történő továbbhagyományozásának, és részben ennek köszönhető, hogy poeta doctusként tartjuk számon. Írásművészetének sajátosságai a befogadót új értelmezői módszerek kidolgozására ösztönzi, és jelen esetben a legalkalmasabb módszernek a drámaelmélet és az intertextuális vagy transztextuális olvasat tűnt a drámai művei komplexitásának és változatosságának feltérképezésére.

Az intertextuális olvasásmód a szöveg linearitását lerombolja, mivel a szöveg szemantikai terét kitágítják az elágazási pontok, ugyanis az intertextuális utalás felkínálja az olvasónak a továbbolvasás vagy a forrásszöveg tanulmányozásának az alternatíváját, és ezt a két folyamatot a befogadó együtt alkalmazhatja. A drámai alakok intertextuális kapcsolatokon belüli értelmezése pedig megszünteti a cselekmény linearitását és az ebből fakadó értelmezési egységeket, mint amilyen az idő és a tér kapcsolódása a történethez, és mindez a drámai alak köré egy idézett közeget von.

A dolgozat összefoglaló jellegű is, hiszen nemcsak Weöres Sándor jelenleg ismert színjátékait, hanem a levelezésekben és tanulmányokban leírt újabb dráma-vázlatait és terveit is ismerteti illetve tárgyalja, és felhasználja az ezekhez kapcsolódó tanulmányokat és kritikákat, ugyanakkor a drámai szövegek montázsként való olvasatával a szövegelemek értelmezése és a szövegvilágoknak az előszövegekkel történő összevetése a legtöbb esetben eddig még fel nem tárt összefüggésekre is ráirányítja a figyelmet.

Ismeretes, hogy Weöres Sándor költészetében a versei jelentős részét átszövő mitopoétika szövegszervező elvként működik, és a színdarabjai intertextuális elemzése szintén azt mutatja, hogy a mitopoétikus világmodell és egyes mítoszparadigmák fontos szerepet töltenek be a szövegek szerkezetének, a drámai alakok megformálásában és a cselekmény kialakításában. A *Théseus* a görög hősi mítoszparadigmát, a *Theomachia* a teogonikus mítoszparadigmát követi, és ez utóbbinak az előzményeként tervezett dráma a kozmogonikus mítoszparadigmát dolgozta volna fel. A *Holdbeli csónakos* nemcsak sokféle mítosz elemeit ötvözi a finnugor mitológiára alapozva, hanem beavatási rítust,

totemmítoszok elemeit illetve a meghaló és feltámadó istenek mítoszparadigmáját is feldolgozza, s a szereplők csoportjainak értelmezhetőségét a mítoszagyományokhoz kapcsolódó számszimbolika is módosítja. A 'hieros gamos' mítoszelemet is tartalmazza, amely az *Endymion* alapját is képezi, ez utóbbi a pásztormitológiát platonikus filozófiai tartalommal fonja össze, ám a pásztormitológia alapján várt idillnek ellentmond a tragikus cselekmény. A *Szkitákban* az ikermítoszok, az *Octopusban* a termékenységi mítoszok, illetve a meghaló és feltámadó istenek paradigmáját, *A kétfejű fenevadban* pedig az eszkatologikus és az alvilágmítosz paradigmáját lehet felismerni.

Mesék, mondák és legendák is intertextuális kapcsolatban állnak több drámaszöveggel: az *Ilók és Mihók* illetve a *Csalóka Péter* című népmesét, a szkitákról és Hany Istókról szóló mondát, Rapsóné és Szent György legendáját is felhasználják a szövegek. A báb- és mesejátékok közül Csalóka Péter és Rapsóné történetének vége Weöres Sándor átdolgozásában olyan fordulatot vesz, hogy a nagyhatalmú gazdagokkal szemben fellépő nép vagy népi hős győzedelmeskedik, és története a korszak politikája által támogatott elbeszélések közé tartozott.

A szépirodalmi általános intertextuális kapcsolatok példái a *Théseus* és a görög dráma, a *Theomachia* és az Aiszkülosz-drámák, az *Endymion* és a vergiliusi bukolikus líra közötti kapcsolat. Ide sorolható az a tartalmi és formai szövegkapcsolat is, amelyet Csokonai *Debreczeni Magyar Psyché* és Weöres Sándor *Psyché* című verses regénye között lehet kimutatni, ami összefügg *A diadalmak* című trilógiával is. Ez a trilógia a korlátozott intertextualitás, vagyis az ugyanazon szerző művei közötti szövegeköttség példája, hiszen kapcsolat áll fenn a *Psyché* és *A diadalmak* keretjátéka között. A trilógia kiemeli azt a tényt is, hogy a *Theomachia* a *Théseushoz* hasonlóan huszadik századi színjáték, amely ókori görög tárgyat dolgoz fel, és beágyazható egy fiktív tizenkilencedik századi színjátékba is. Weöres Sándor másik trilógia terve, *Az önzés háromsága* szintén a korlátozott intertextualitás példája, hiszen tematikus alapon tervezte összekapcsolni a *Theomachiát*, az *Endymiont* és Ungvárnémeti *Nárciszát*. Gyöngyösi István *Florentinája* *A kétfejű fenevad*, a Shakespeare-drámák pedig az *Octopus* című színjátékkal állnak általános intertextuális viszonyban. A *Tyunkankuru* is kapcsolódik két Shakespeare-drámához, ám ez a kapcsolat a paródia, amely hipertextuális viszony.

A színjátékokban több helyen is található olyan szövegrészlet, amely a pretextusok ismerete nélkül nem lenne érthető: a *Theomachia* és a *Holdbeli csónakos* tartalmaz

intertextusokkal megfejthető utalásokat, és *A diadalmak* összefüggései a *Psyché* ismeretében könnyebben értelmezhetők.

A drámai szövegek paratextuális elemei közé tartoznak az epitextusok, vagyis a levelek és az interjúk, amelyek fontos információt tartalmaznak a drámai szövegek transztextuális kapcsolatairól, de a peritextusok, vagyis a címek, a fejezetcímek, az előszó és a mottó is elvezethetnek az intertextuális kapcsolatok felismeréséhez, mint például *A kétfejű fenevad* jelenéseknek nevezett egységei, amelyek a *Jelenések* könyvével, és ezen keresztül az eszkatologikus mítoszokkal hozhatók összefüggésbe. A mottók is elősegítik a színjátékok és más szövegek között a transztextuális viszonyok keresését és felismerését, így például a *Theomachia* esetében Shelley lírai drámája, *A megszabadított Prométheusz*, a *Holdbeli csónakos*nál Vörösmarty Csongor és Tündéje, illetve Gergei Albert Árgirus-tündérmese közötti szövegkapcsolatokra világítanak a mottók, vagyis a tündérjátékok megújításának a szándékára.

Az architextualitásnak köszönhetően egyebek között az ókori görög tragédia és a *Théseus* illetve a *Theomachia*, a drámai költemény és a *Theomachia*, az abszurd és a *Tyunkankuru*, a tragikomédia és az *Octopus* közötti műfaji kapcsolatok a szöveg felépítését, a drámai alakokat és a cselekményt is megvilágítják. Az architextualitás a dramaturgiai tradíció kérdéskörét is felveti, mint például a barokk korszak drámatípusait, vagy az élőképként megmerevedő alakokat a barokk színjátszás zsánerképeiben, amelyet *A kétfejű fenevad* is alkalmaz.

Weöres Sándor színpadi darabjai olyan lírai drámák, amelyek vagy lírai nyelven, vagy lírai és prózai nyelven szólalnak meg, és sokféle lírai szöveggel vagy műfajjal állnak kapcsolatban a drámák egyes elemei. Így például a teogonikus mítoszokat feldolgozó *Theomachiában* az ősköltészet hangzik fel, amikor a legősibb versek hangját eleveníti meg a ráolvasás, a varázsdal és a munkadal, a *Csalóka Péter* és a *Holdbeli csónakos* Weöres Sándor gyerekverseit tartalmazza, s ez utóbbiban az ókori görög szapphói líra és a népköltészet utánzása is megjelenik, *A kétfejű fenevadban* pedig egyebek közt a barokk korra jellemző Balassi- és Zrínyi-strófa.

A metatextualitás, az önreferencialitás példája *A diadalmakban* Ungvárnémeti utalása a *Theomachiára*, amelyet majd később fog megírni, és metaszínházi, elidegenítő allúziók fordulnak elő a *Holdbeli csónakosban*, ahol Vitéz László, illetve a báb- és emberi szereplők a színházi illúziókeltésre hívják fel a figyelmet, és ezt a szerepet tölti be az *Ilók és Mihókban* Misi Mókus, *A kétfejű fenevadban* pedig a közönség soraiban megszólaló néző, aki a színpadi alakokra reflektál.

Epikus színházi forma használata is jellemzi a Weöres-színjátékokat, ugyanis egyes drámai alakok a nézők felé fordulva vagy narrátorként, vagy mesemondóként vagy a színdarabra reflektálva lépnek ki a dráma világából, és létesítenek kapcsolatot a közönséggel. Ilyen szereplő a *Csalóka Péter*ben a bábjátékos alakja, Vitéz László a *Holdbeli csónakos* elején, Lear király a *Tyunkankuruban*, és *A kétfejű fenevad*ban Badeni Lajos örgróf.

Weöres Sándor színjátékaiban a drámai alakok egy része a koherens, referenciális, valószínű, mimetikus és karteziánus személyiség leképezése (mint a *Szkiták*, az *Octopus* és *A kétfejű fenevad* szereplőinek egy része), ám a *Tyunkankuru* helyszíne és szereplői szokatlan, nem rögzített én-elvű drámai alakok, nem autonóm szereplők, azok nem valószínűek és nem mimetikus, és egy decentrált szubjektum képét mutatják. A *Holdbeli csónakos*ban az egyaránt emberi és bábalakok szintén megtörik a valószínű és mimetikus személyiség képét. A *Theomachia* szereplői sem valószínű, hanem absztrakt alakok, mint az *Endymion* főszereplői, és a drámai alakok absztrahálásához több színdarabban is hozzájárul a lírai nyelv, amely elidegenítő hatású. Bár a *Csalóka Péter* illetve az *Ilók és Mihók* valószínű, mimetikus alakokból és cselekményből épül fel, a bábalakok felerősítik a színpadi illúziókeltés tényét.

A színházi modernizmus a marionetteken keresztüli absztrakciót, az allegóriát és a drámai tárgyat vagy az animált valóságdarabot használja, mint Weöres Sándor említett abszurd daljátéka is az éneklő tornyot, a háromfarkú kutyát és annak árnyékát, a dramaturgiai rétegzettség, az allegorikus struktúra pedig a *Holdbeli csónakos*ban, az *Endymion*ban, az *Octopus*ban és *A kétfejű fenevad*ban is felismerhető a szövegek szimbolikus értelmezésével.

Az elemzésekből kiderül, hogy Weöres Sándor több olyan színjátékot is írt (mint az *Endymion*, a *Holdbeli csónakos*, az *Octopus* és *A kétfejű fenevad*), amelyet Bécsy Tamás kétszintes drámának nevez, Bíró Béla azonban a lélektani eredetére való tekintettel ezt a drámatípust inkább parabolának vagy szimbolikus drámának nevezné. (BÍRÓ 2004. 119.)

A drámai alakok közötti kapcsolatok többszintűsége és árnyaltsága, amely szilárd drámai szerkezetet eredményezne, nem jellemző Weöres Sándor színpadi darabjaira: csak az allegorikus, szimbolikus darabokban van többsíkú kapcsolat a szereplők között. Paul Ricoeur a drámákban is felmerülő szimbólumoknak a hermeneutikai megértéséről szólva felhívja a figyelmet arra, hogy „a szimbólum gondolkodásra késztet, a jelentés nem benne van, hanem rajta kívül, amelyet gondolati úton kell megkeresnie. Az ember

állandóan megújuló szellemi erőfeszítésére van szükség a szimbólumok megértéséhez – többek között ez az intellektuális munka is megkülönbözteti ezt a jelfajtát a többitől”. (HOPPÁL 1997. 7.)

A színdarabok főszereplői között több inaktív szereplő is van, mint Pávaszem a *Holdbeli csónakosban*, Szent György az *Octopusban* vagy Bornemissza Ambrus A *kétfejű fenevadban*, és az utóbbi két esetben a történelmi helyzetben passzív szerepre kárhoztatott egyént ábrázolja ez az inaktív funkció. Nemcsak Szent György (vagy Giorgio), hanem Endymion is azok közé a drámai alakok közé tartozik, akiknek a jelentős monológjai Weöres Sándor egy másik írásának, *A teljesség felé* című szövegnek az átértelmezését adják. A legtöbb drámai alak a darabokban egydimenziós, így az ismertetőjelek kis készletével jellemezhetőek, koherensek, homogének, rendezettek, és nem is tér el a többi szereplőtől a perspektívájuk, de van néhány sokdimenziós alak (mint Endymion, Inganga és Lauro), akik az ismertetőjegyek nagyobb készletével jellemezhetőek, és a viselkedésük pedig a különféle szituációkban másképp mutatkozik meg.

Újvári Edit Weöres Sándor költészetében felhívja a figyelmet az istennőmítoszok jelentőségére (vö. ÚJVÁRI 2004.), és az *Octopusban* szintén központi jelentőségű Inganga alakja, aki az anyaistennő mítoszok alapján megformált szereplő. A *Szkiták* főszerepét ugyancsak két női alak, egy ikerpár kapta, emellett a *Holdbeli csónakosban* is egy fiatal nő a főszereplő.

A dolgozat felveti azt a lehetőséget, hogy a *Tyunkankuru* című zenés daljáték minden bizonnyal az első magyar abszurd színpadi művek egyike, és kitér a *Theomachia* és *A kétfejű fenevad* keletkezési idejének a tisztázására is. A dolgozat lehetséges pszichoanalitikus olvasatot is javasol például a *Theomachia*, a *Rapsóné* és a *Hanyistók* tárgyalásakor, és további kutatási lehetőségként megemlíti Weöres Sándor zenés színpadi műveinek és a hozzájuk komponált zene összehasonlítását.

A színjátékok montázsszöveggént történő intertextuális értelmezései pedig olyan próbálkozások, amelyek tovább folytathatók a drámák újabb szövegekkel való összehasonlítással. Ezt a gondolatot Weöres Sándor is megerősíti szellemi végrendeletében, a *Testamentum* című írásában, amely bár szerénytelen, nem alaptalan: „Figyelmeztetek benneteket, hogy olyan írásművet hagyok rátok, mint az olaszokra Dante, az angolokra Shakespeare. Ez nektek, csibéim, legalább ötezer év életet jelent, ha csak valamennyire is tudtok bánni vele. Ne hagyjátok füstbe szóródni, se mennybe szállni, legyetek kissé reálisabbak és praktikusabbak.” (WEÖRES 1999. 5.)

## FELHASZNÁLT IRODALOM

ABLONCZY László

1991. Weöres Sándor: A holdbeli csónakos. *Alföld*, 1991/4. 93-94.

ABRAMS, Meyer Howard

1999. *A Glossary of Literary Terms*. Boston, Heinle & Heinle, Thomson Publishing

ADY Endre

1977. *Ady Endre publicisztikai írásai 1-3*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó

1998. *Ady Endre összes költeménye*. Budapest, Impresszum Kiadó

ALLEN, Graham

2000. *Intertextuality*. (New Critical Idiom). London–New York, Routledge

ALMÁSI Miklós

1984. A kétféjű fenevad. *Kritika*, 1984/5. 26.

ALPHEN, Ernst van

2007. Configurations of Self. Modernism and Distraction. In: EYSTEINSSON – LISKÁ 2007. *Modernism 1-2*. Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 339-346.

ARISZTOTELESZ

1997. *Poétika. És más költészettani írások*. (Ford.: Ritoók Zsigmond, szerk.: Bolonyai Gábor). Budapest, PannonKlett Kiadó

ARNOLD, Heinz Ludwig és DETERING, Heinrich

2003. *Grundzüge der Literatur-Wissenschaft*. (Szerk.) München, Deutscher Taschenbuch Verlag

ARTAUD, Antonin

1985. *A könyörtelen színház* (Ford.: Betlen János) Budapest, Gondolat Kiadó

BABITS Mihály

1993. *Jónás könyve és más költemények*. Melczer Tibor, szerk. Matúra klasszikusok. Budapest, IKON Kiadó

BAHTYIN, Mihail Mihajlovics

2002. *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. (Ford.: Könczöl Csaba és Raincsák Réka) Budapest, Osiris Kiadó

BAKKAY Tiborné és BAGI Rózsa

1984. *Az óvodai bábjáték*. Budapest, Tankönyvkiadó

BAL, Mieke

1985. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, University of Toronto Press

BALASSA Péter

1995. *Végül is lehet beszélni a végről? (Első közelítés a problémához)* In: SÁNDOR Iván, főszerk.: 1995. *A századvég szellemi körképe*. Pécs, Jelenkor Kiadó

BALOTÁ, Nicolae

1979. *Abszurd irodalom*. (Ford.: Zirkuli Péter) Budapest, Gondolat Kiadó

BÁN Imre

1963. *A barokk*. (Szerk.) Budapest, Gondolat Kiadó

BÁNYAI Gábor

1984. Weöres Sándor-bemutató a Vígszínházban. Barokk olvasztótégely. *Népszava*, 1984. február 7. 6.

BÁRDOS László, SZABÓ B. István és VASY Géza

1999. *Irodalmi fogalmak kisszótára*. Budapest, Korona Kiadó

BARÓTI Dezső

1986. *A rokokó*. Budapest, Gondolat Kiadó



BARTHES, Roland

1996. *A szöveg öröme*. (Ford.: Babarczy Eszter et al) Budapest, Osiris Kiadó

1997. *S/Z*. (Ford.: Mahler Zoltán) Budapest, Osiris Kiadó

BATA Imre

1968. Hold és sárkány (Weöres Sándor drámai írásairól). *Új Írás*, 1968/1. 121-123.

1979. *Weöres Sándor közelében*. Budapest, Magvető Kiadó

1988. Dráma és történelem. In: DOMOKOS 1993. 444-457.

BÉCSY Tamás

1979. Színházi előadások Budapesten. *Jelenkor*, 1979. 7-8. 751-756.

1984. *A dráma lételméletéről*. (Művészetontológiai megközelítés). Budapest, Akadémiai Kiadó

1987. *Mi a dráma?* Budapest, Akadémiai Kiadó

1988. *A dráma esztétikája. A dráma műneme és műfajai*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó

1992. *Rítus és dráma*. Budapest, Mécs László Lap- és Könyvkiadó

1993. Állapot mozaikokban (Weöres Sándor: *A kétfejű fenevad*). *Árgus*, 1993/5-6, 51-55.

1996. *Kalandok a drámával. Magyar drámák 1945-1989*. Budapest, Balassi Kiadó

2004. *Színház és/vagy dráma*. Budapest-Pécs, Dialóg Campus Kiadó

2005. *Magyar színház történet III. 1920-1949*. (Főszerk. SZÉKELY Györggyel) Budapest, Magyar Könyvklub

BEHLER, Ernst

1958. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 1-2*. München, Paderborn

BELITSKA-SCHOLTZ Hedvig

1974. *Vásári és művészi bábjátszás Magyarországon 1945-ig*. Tihany, Veszprém Megyei Múzeumok Igazgatósága

BELSEY, Catherine

1995. A szubjektum megszólítása. (Ford.: Pete Klára) *Helikon* 1995/1-2, 14-41.

BETTELHEIM, Bruno

2000. *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. (Ford.: Kúnos László) Budapest, Corvina Kiadó

BÍRÓ Béla

2004. *Drámaelmélet*. Kolozsvár, Scientia Kiadó

BÓKAY Antal

1997. *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*. Budapest, Osiris Kiadó

BRADBROOK, Muriel Clara

1980. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy. A History of Elizabethan Drama I*. Cambridge, Cambridge University Press

BRAUNMULLER, A. R. és HATTAWAY, Michael

1990. *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. (Szerk.) Cambridge, Cambridge University Press

BUBER, Martin

1999. *Én és Te*. Budapest, Európa Könyvkiadó

BUJÁK Attila

2006. Öngyilkosságok, leszámolások a Kádár-korban. Ügynök minden kilométerkőnél (Interjú Huszár Tiborral). *168 óra*, 2006. 06. 09.

BUTLER, Judith

1995. *Desire*. In: LENTRICCHIA-MACLAUGHLIN 1995. 369-386.

- CERNENKO, E. V.  
1991. *The Scythians, 700-300 BC* (Men-at-Arms Series 137) London, Osprey Publishing Ltd
- CHILDS, Peter  
2000. *Modernism*. London–New York, Routledge  
2006. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. (Szerk. Fowler, Rogerrel) London-New York, Routledge
- CHINITZ, David A.  
2007. T. S. Eliot and the Cultural Divide: An 'Avant-Garde' Program. In: WHITWORTH 2007. 176.
- CIRLOT, J. E.  
1971. *A Dictionary of Symbols*. London, Routledge
- COLLINS, Adela Yarbro  
1996. The Revelation to John. In: ACHTEMEIER, Paul J. 1996. *The Harper Collins Bible Dictionary*. New York, Harper Collins Publishers
- COUPE, Laurence  
1997. *Myth* (New Critical Idiom). London–New York, Routledge
- COYLE, Martin, GARSIDE, Peter, KELSALL, Malcolm és PECK, John  
1991. *Encyclopaedia of Literature and Criticism*. (Szerk.) Detroit, Gale Research Inc.
- CUDDON, John Anthony Bowden  
1992. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London, Penguin Books
- CS. GYÍMESI Éva  
1992. *Teremtett világ. Rendhagyó bevezetés az irodalomba*. Budapest, Pátria Könyvek.
- CSOKONAI Vitéz Mihály  
1942. *Csokonai Vitéz Mihály összes művei*. Budapest, Franklin Társulat  
1978. *Színművek 2.* (szerk.: Julow Viktor, jegyzetek: Pukánszky Kádár Jolán) Budapest, Akadémiai Kiadó  
1990. *Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Szépprózai művek*. (Jegyzetek: Debreczeni Attila) Budapest, Akadémiai Kiadó
- CZIGÁNY Lóránt  
1978. „Neved ki diccsel ejtené...” Személyi kultusz Ferenc József és Rákosi Mátyás korában. In: PIRI Zoltán, szerk. 1978. *Mérlegen. Irodalmi, történelmi és szociológiai tanulmányok*. Utrecht, Hollandiai Mikes Kelemen Kör, 35-68.
- CZÍMER József  
1983. Versek A kétféjű fenevadból. *Életünk*, 1983/6. 503-507.  
1989. *A kétféjű fenevad születése és sorsa*. A Madách Színház számára. – A kézirat az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet archívumában található.
- DAHLHAUS, Carl, EGGBRECHT, Hans Heinrich és OEHL, Kurt  
1995. *Brockhaus Riemann Musiklexikon 1-4.* (Szerk.) Mainz, Atlantis-Schott Musikbuch-Verlag
- DÄLLENBACH, Lucien  
1996. Intertextus és autotextus. *Helikon*, 1996. 1-2/51-66.
- DALOS László  
2003. W. S. megfedd és megnyugtát. *Népszabadság*, 2003. június 4, 16.
- DARVASI László  
1992. Holdak, máglyák, magyarok. *Délmagyarország*, 1992. december 29, 5.

DEMETER Zsuzsa

2004. Florentina, avagy a barokk szerelem dramaturgiája. In: EGYED Emese 2004. *Néző, játék, olvasó. Dráma- és színháztörténeti tanulmányok.* (Szerk.) Kolozsvár, Kritérion Kiadó, 7-16.

DERRIDA, Jacques

1966. Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences. In: ROBERT CON, Davis és SCHLEIFER, Ronald, szerk. 1989. *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies.* New York & London, Longman, 203-248.

DOBSON, Michael és WELLS, Stanely

2001. *The Oxford Companion to Shakespeare.* (Szerk.) Oxford, Oxford University Press

DOMOKOS Mátyás

1990. *Magyar Orpheusz. Weöres Sándor emlékezetére.* (Szerk.) Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó

1993. *Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai.* (Szerk.) Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó

2002. *A porlepte énekes. Weöres Sándorról.* Budapest, Nap Kiadó

2003. *Öröklét. In memoriam Weöres Sándor.* (Szerk.) Budapest, Nap Kiadó

DÖMÖTÖR Tekla

1998. *Monda.* In: VOIGT 1998. 281-302.

ELAM, Keir

1997. *The Semiotics of Theatre and Drama.* London–New York, Routledge

ELIADE, Mircea

1996. *A szent és a profán. A vallási lényegről.* (Ford.: Berényi Gábor) Budapest, Európa Könyvkiadó

1998. *Az örök visszatérés mítosza avagy a mindenség és a történelem.* (Ford.: Pásztor Péter) Budapest, Európa Könyvkiadó

2006. *Vallási hiedelmek és eszmék története.* (Ford.: Saly Noémi) Budapest, Osiris Könyvkiadó

ELIOT, Thomas Sterne

1975. *Selected Prose* (Szerk.: KERMODE, Frank) London, Faber & Faber Ltd.

1981. *Káosz a rendben. Irodalmi esszék.* (Ford.: Bódis Edit et al) Budapest, Gondolat Kiadó

ELLIOTT, Anthony

2001. *Concepts of the Self.* Cambridge & Oxford, Polity Press & Blackwell Publishers

ESSLIN, Martin

1983. *The Theatre of the Absurd.* Harmondsworth, Penguin Books

ÉZSIÁS Erzsébet

1986. *Mai magyar dráma.* Budapest, Kossuth Könyvkiadó

FABINY Tibor

1998. *Ikonológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete.* (Szerk.) Tanulmányok. Szeged, JATEPress

FELTON, D.

2007. The Dead. In: OGDEN, Daniel, szerk. 2007. *A Companion to Greek Religion.* Oxford, Blackwell Publishing

FISCHER-LICHTE, Erika

2001. *A dráma története.* (Ford.: Kiss Gabriella) Pécs, Jelenkor Kiadó

- FÓNAGY Iván  
1942. *Wawiri. Primitív népek költészete.* (Szerk. és ford.: F. I.) Budapest, Bibliotheca
- FRÁTER ZOLTÁN  
1984. Kétfejű theatrum. (Weöres Sándor: *Színjátékok*) *Kortárs*, 1984/9. 1486-1489.  
2003. Hold, hatalom, játék. (Weöres Sándor drámáiról) *Magyar Napló*, 2003/11. 22-26.
- FRAZER, James George  
2002. *Az aranyág.* (Ford.: Bodrogi Tibor, Bónis György) Budapest, Osiris Könyvkiadó
- FREUD, Sigmund  
1995. *Tömegpszichológia. Társadalomlélektani írások.* (Ford.: Pártos Zoltán, Szalai István) Budapest, Cserépfalvi Könyvkiadó
- FRYE, Northrop  
1998. *A kritika anatómiája.* (Ford.: Szili József) Budapest, Helikon Kiadó
- FUCHS, Elinor  
1996. *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism.* Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press
- GADAMER, Hans-Georg  
1984. *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata.* (Ford.: Bonyhai Gábor) Budapest, Gondolat Kiadó
- GENETTE, Gérard  
1996. Transztextualitás. (Ford.: Burján Mónika) *Helikon*, 1996/1-2. 82-90.
- GENNEP, Arnold van  
2007. *Átmeneti rítusok.* (Ford.: Vargyas Zoltán) MTA Néprajzi Kutatóintézete, PTE Néprajz–Kulturális Antropológia Tanszék, L'Harmattan Kiadó
- GLARE, P. G. W.  
1968. *Oxford Latin Dictionary.* (Főszerk.) Oxford, Oxford University Press
- GRODEN, Michael és KREISWIRTH, Martin  
1994. *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism.* Baltimore Johns Hopkins University Press
- GUB Jenő  
2000. Rapsóné várának és útjának legendája. (*Maros megyei*) *Népújság*, 2000. január 15. 8.
- GUILLÉN, Claudio  
1993. *The Challenge of Comparative Literature.* (Ford.: Franzen, Cola) Cambridge (Massachusetts)-London, Harvard University Press
- GYÖNGYÖSI István  
1981. Florentina. Igaz barátságnak és szíves szeretetnek tüköre. In: 1981. *Magyar drámaírók 16-18. század.* Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 463-598.
- GYÖRGY Péter  
1984. Duplafenekű mű. *A kétfejű fenevad* a Vígszínházban. *Színház*, 1984/5, 4-8.  
1985. A megszelídített fenevad. *Színház*, 1985/7, 9-12.
- HAMVAS Béla  
1995. *Scientia sacra. I. Az őskori emberiség szellemi hagyománya 1-2.* Szentendre, Medio Kiadó  
2005. *Az ősök nagy csarnoka III.* Szentendre, Medio Kiadó
- HARD, Robin  
2004. *The Routledge Handbook of Greek Mythology.* London-New York, Routledge

- H. B.  
1972. Tíz perc Weöres Sándorral. *Somogyi Néplap* (Kaposvár), 1972. március 21. 12.
- HENGESHOLD, Laura  
1998. *Modernism*. In: CRAIG, Edward, szerk. 1998. *Routledge Encyclopedia of Philosophy CD-ROM*. London-New York, Routledge
- HERMAN, David; JAHN, Manfred és RYAN, Marie-Laure, szerk.  
2005. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London–New York, Routledge
- HÉSZIODOSZ  
2005. *Istenek születése. Munkák és napok*. (Ford.: Trencsényi-Waldapfel Imre) Budapest, Európa Könyvkiadó
- HOPPÁL Mihály, JANKOVICS Marcell, NAGY András és SZEMADÁM György  
1997. *Jelképtár*. Budapest, Helikon Kiadó
- HOROWITZ, Maryanne Cline  
2005. *New Dictionary of the History of Ideas*. Detroit–München, Thomson Gale
- HORVÁTH Györgyi  
1998. Tapasztalás, hitelesség, referencialitás. A *Psychét* és a *Csokonai Lilit* ért kritikákról. *Literatura*, 1998/4. 417-427.
- HÓZSA Éva  
2003. Weöres Sándor és a vajdasági magyar irodalom. In: LÁNCZ Irén, GEROLD László és RAJSZI Ilona, szerk. 2003. *Az Újvidéki Egyetem Magyar Tanszékének évkönyve – tanulmányok*. Novi Sad, Újvidéki Egyetem Magyar Tanszék, 36-45.
- HUSZÁR Tibor  
2003. *Kádár János politikai életrajza 1-2*. Budapest, Szabad tér Kiadó-Kossuth Kiadó
- ILLÉS Lajos  
1991. Weöres Sándor *Antik eklogájának* közlése és viharos fogadtatása. *Új Írás*, 1991. 72-79.
- ILLYÉS Gyula  
2002. *Hetvenhét magyar népmese*. Budapest, Móra Könyvkiadó
- IMRE Zoltán  
2004. *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*. (Szerk.) Budapest, Áron Kiadó
- ISER, Wolfgang  
1978. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. London-Henley, Routledge-Kegan Paul
- JÁKFALVI Magdolna  
2001. *Alak, figura, perszonázs*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet  
2004. A nézés öröme. Az avantgárd színházi paradigma. In: IMRE 2004. 96-126.
- JAMESON, Fredric  
1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca–New York, Cornell University Press
- JENNY, Laurent  
1982. *The Strategy of Forms*. In: TODOROV, Tzvetan, szerk. *French Literary Theory Today: A Reader*. Cambridge, Cambridge University Press, 34–63.
- JONES, Lindsay  
2005. *Encyclopedia of Religion 1-15*. (Főszerk.) Thomson-Gale, Macmillan Reference USA, Detroit

- JUNG, Carl Gustav  
1993. A kollektív tudattalan archetípusairól. In: JUNG, C. G.: *Mélyseégeink ösvényein. Analitikus pszichológiai tanulmányok.* (Ford.: Bodrog Miklós) Budapest, Gondolat Kiadó
- KÁLIDÁSZA  
1961. *Kálidásza válogatott művei.* Budapest, Európa Könyvkiadó  
1990. *Kálidása: The Loom of Time. A Selection of His Plays and Poems.* London, Penguin Books
- KARDOS Tibor  
1960. *Régi magyar drámai emlékek I.* Budapest, Akadémiai Kiadó  
1967. *Az Árgirus-széphistória.* Budapest, Akadémiai Kiadó
- KAZIMIR Károly  
1971. Költészet a színpadon 1. (Munkanapló). *Film, Színház, Muzsika*, 1971. május 22. 18-19.
- KÉKESI KUN Árpád  
2004. Recepció és kreativitás a színház(kultúra)ban. In: IMRE 2004. 9-22.
- KEMENCZEI Tibor  
2003. Szkíták az Alföldtől Ázsiáig. *História*, 2003/7. 11-15.
- KENYERES Zoltán  
1983. *Tündérsíp. Weöres Sándorról.* Budapest, Szépirodalmi Kiadó  
2002. Proust, Nyugat, szellemtörténet. *Irodalomismeret*, 2002/1-2. 5-20.
- KERÉNYI Károly  
1977. *Görög mitológia.* (Ford.: Kerényi Grácia) Budapest, Gondolat Könyvkiadó  
2000. *Sziget 1-3.* (Szerk.) Budapest, Orpheusz Kiadó
- KIBÉDI VARGA Áron  
1983. Retorika, poétika, műfajok. Gyöngyösi István költői világa. *Irodalomtörténet*, 1983/3. 545-591.  
1998. *Szavak, világok.* Pécs, Jelenkor Kiadó  
2007. Gyöngyösi: kép és retorika. In: 2007. Szentmártoni Szabó Géza, szerk.: *A szerelem költői. Konferencia Balassi Bálint születésének ötödfélszázadik, Gyöngyösi István halálának háromszázadik évfordulóján.* Budapest, Universitas Kiadó
- KILIÁN István  
2008. A 16-18. századi magyarországi drámák tipológiája. In: 2008. CZIBULA Katalin, szerk.: *Színházvilág, világszínház.* Budapest, Ráció Kiadó
- KIRBY-SMITH, Henry Tompkins  
1999. *The Celestial Twins. Poetry and Music Through the Ages.* Amherst, University of Massachusetts Press
- KLANICZAY Tibor  
1997. *Reneszánsz és barokk. Tanulmányok a régi magyar irodalomról.* Szeged, Szukits Könyvkiadó
- KOLOH Elek  
1986. A holdbeli csónakos. *Kelet Népe*, 1986. február 1. 8.
- KOLTAI Tamás  
1985. Panoptikum. A kétféjű fenevad és a Gőzfürdő kaposvári előadása. *Jelenkor*, 1985/6. 546-549.
- KOMÁROMY Sándor  
1998. *Költők és művek a XX. század magyar gyermeklírájából.* Budapest, Eötvös József Könyvkiadó

- KOVÁCS Sándor Iván  
1976. Egy képzelte irodalomtörténettől a valóságos rendszerig. In: WEÖRES 1977. 5-46.
- KÖRMENDI Judit  
1971. Játék és klasszikusok. *Film-Színház-Muzsika*, 1971. szeptember 25. 29.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő  
1994. *A magyar irodalom története. 1945-1991.* Budapest, Argumentum Kiadó
- LADÓ János  
1990. *Magyar utónévkönyv.* Budapest, Akadémiai Kiadó
- LATZKOVITS Miklós  
2005. Ki írta Gyöngyösi Florentináját? (MÉSZÁROS Zoltán társszerzővel) *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2005/4-6. 469-493.  
2007. A *Florentina* szerkezetéről és a közjátékozás 17-18. századi technikáiról. In: Uő: 2007. *A drámaírás gyakorlata a 16-17. századi Magyarországon.* Irodalomtörténeti füzetek 161. Budapest, Argumentum Kiadó
- LENGYEL Dénes  
1972. *Régi magyar mondák.* Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó
- LENTRICCHIA, Frank és MCLAUGHLIN, Thomas, szerk.  
1995. *Critical Terms for Literary Study.* Chicago-London, The University of Chicago Press
- LÉVI-STRAUSS, Claude  
2001. A mítoszok struktúrája. In: Uő.: *Strukturális antropológia I.* Budapest, Osiris Kiadó, 164-183.
- LŐCSEI Péter  
2003. Weöres-mozaikok II. Adalékok Weöres színpadi játékaikhoz. *Vasi Szemle*, 2003/6, 753-762.  
2004. Weöres-mozaikok IV. Weöres Sándor közelében. Beszélgetések Pasteiner Évával és Takács Jenővel. *Vasi Szemle* 2004/3, 295-306.  
2005. A nevek birodalma – a képzelte birodalom nevei. Weöres Sándor kiadatlan vázlatai, térképei a Vas megyei levéltárban. I-II. rész. *Vasi Szemle* 2005. 2-3  
2007. *Szombathelyi emlékpohár. Weöres Sándor és Szombathely.* Szombathely, Vasi Szemle Szerkesztősége
- LURIE, Alison  
1990. *Don't Tell the Grown-ups: Subversive Children's Literature.* Boston, Toronto, London; Little, Brown and Company
- MAÁR Judit  
1995. *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata.* Modern filológiai füzetek 53. Budapest, Akadémiai Kiadó
- MACDONELL, Arthur A.  
1971. *A History of Sanskrit Literature.* Delhi, Motilal Banarsidass
- MACPHERSON, James  
2001. *Temora. An Ancient Epic Poem.* Charleston, BookSurge Publishing
- MALPAS, Simon és WAKE, Paul  
2006. *The Routledge Companion to Critical Theory.* London-New York, Routledge
- MARQUARD, Odo  
2001. *Az egyetemes történelem és más mesék.* Budapest, Atlantisz Könyvkiadó
- MAUSS, Marcel  
2001. *A General Theory of Magic.* London-New York, Routledge
- MELETYINSZKIJ, Jeleazar  
1985. *A mítosz poétikája.* Budapest, Gondolat Kiadó

MERÉNYI Annamária

2001. Ungvárnémeti Tóth László szerzői bibliográfiája. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2001/3-4. 430-450.

2008. Ungvárnémeti Tóth László irodalomesztétikai tájékozódása. *Irodalomtörténet*, 2008/1. 25-51.

MÉSZ Lászlóné

1995. A képzelet játéka, a história paródiája. Weöres Sándor színjátékai. In: Uő.

1995. *Színterek. Drámaértelmezések*. Budapest, Korona Könyvkiadó, 412-436.

MILLER, Joseph Hillis

1992. *Ariadne's Thread. Story Lines*. New Haven, Yale University Press

MONAGHAN, Patricia

2004. *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*. New York, Facts on File

NAGY Imre

1998. *Az önszeretet dramaturgiája (A szereplők közti viszonyok Ungvárnémeti Tóth László Nárcisz-ában)* In: HANUS Erzsébet, szerk.: *In honorem Bécsy Tamás 70*. Zalaegerszeg, 1998, 64–76.

2001. A „mennyei nectár-edényke” – vagy az értelmetlenné vált áldozat. (Ungvárnémeti Tóth László Nárcisza és a pásztorjáték) In: Uő: *Ágistól Bánkig. A dramaturgia nyelve és a nyelv dramaturgiája*. Pécs, Pro Pannonia Kiadó, 205-219.

NIETZSCHE, Friedrich

1986. *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. (Ford.: Kertész Imre) Budapest, Európa Könyvkiadó

ORSÓS László Jakab

2003. A holdbeli csónakos. *Zsöllye*, 2003/8. 55.

ORTUTAY Gyula

1977-1982. *Magyar Néprajzi Lexikon 1-5*. Budapest, Akadémiai Kiadó

OVIDIUS NASO, Publius

1975. *Átváltozások*. (Ford.: Devecseri Gábor) Budapest, Magyar Helikon

PÁL József

1988. *A neoklasszicizmus poétikája*. Budapest, Akadémiai Kiadó

1997. A szimbólum történetéről. In: PÁL-ÚJVÁRI 2001. 12.

2005. *Világirodalom*. (Főszerk.) Budapest, Akadémiai Kiadó

PÁL József és ÚJVÁRI Edit, szerk.

2001. *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest, Balassi Kiadó

PAVIS, Patrice

2005. *Színházi szótár*. (Ford.: Gulyás Adrienn et al) Budapest, L'Harmattan Kiadó

PAYNE, Michael

1997. *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Oxford–Malden, Blackwell Publishers

PÉTER László, főszerk.

2000. *Új Magyar Irodalmi Lexikon*. CD-ROM. Budapest, Akadémiai Kiadó

PETHŐ Ildikó

2004. *A zenei elv, zenei műfajok és kompozíciós technikák Weöres Sándor költészetében*. PhD-értekezés, Szeged – kézirat

PETŐCZ András

1990. Variáció és médium-art. Jegyzet Weöres Sándorról. In: Uő: *A jelben-létezés méltósága. Írások, 1982-1990*. Budapest, Colosseum

PFISTER, Manfred

1997. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München, Wilhelm Fink Verlag



## PLATÓN

1989. *Az állam* (Ford.: Jánosy István). Budapest, Gondolat Kiadó  
1994. *A lakoma / Phaidrosz*. (Szerk.: Steiger Kornél; ford.: Telegdy Zsigmond és Kövendi Dénes) Matúra Bölcsélet. Budapest, IKON Kiadó  
1997. Timaiosz. In: *Platón válogatott művei I.* Budapest, Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 195-198.

## PLATZ-WAURY, Elke

1980. *Drama und Theater. Eine Einführung*. Literaturwissenschaft im Grundstudium 2. Tübingen, Gunter Narr Verlag

## PLÓTINOSZ

1986. *Arról, miként száll alá a lélek a testekbe*. In: PLÓTINOSZ: *Az Egyről, a szellemről és a lélekről*. (Ford.: Horváth Judit és Perczel István) Budapest, Európa Könyvkiadó, 209-222.

## P. MÜLLER Péter

1985. „Pécsi színházi esték”. *Jelenkor*, 1985/7-8. 673-675.  
1997. *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig*. Irodalomtörténeti füzetek, 140. szám. Budapest, Argumentum Kiadó  
2008. *Hamlettől a Hamletgépig. Színházi írások*. Budapest, Kijarat Kiadó

## POLLARD, Arthur

1970. *Satire*. London-New York, Methuen

## POMOGÁTS Béla

2001. Németh László nemzetstratégiája. *Korunk*, 2001/5. 23-26.  
2002. Régi kihívások és megújuló felelősségek. *Európai Utas*, 2002/2. 58-61.

## POSZLER György

1996. „Emberiség-poéma” és Drámai Költemény. Madách helye a világirodalomban. *Tiszatáj*, 1996/10. 57-64.

## PROPP, Vlagyimir Jakovlevics

1995. *A mese morfológiája*. Budapest, Osiris-Századvég Kiadó

## RADNÓTI Zsuzsa

- 1983a. Weöres Sándor: A kétfajú fenevad. *Életünk*, 1983/6, 508-516.  
1983b. Beszélgetés Weöres Sándorral. *Életünk*, 1983/6, 516-522.  
2003. *Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék*. Budapest, Palatinus Kiadó

## RENCZ Antal

1992. Egy Weöres-balettvázlat története. *Tiszatáj*, 1992/5. 28-31.

## RICOEUR, Paul

1965. *History and Truth*. Evanston, Northwestern University Press  
1998. A nyelvről, a szimbólumról és az interpretációról. In: FABINY 1998. 127-138.

## RIMMON-KENAN, Shlomith

1983. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London–New York, Routledge

## RIPA, Cesare

1997. *Iconologia*. Budapest, Balassi Kiadó

## SADIE, Stanley

1981. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 1-20*. London, Macmillan Publishers Ltd.

## SANDERS, Julie

2006. *Adaptation and Appropriation*. (The New Critical Idiom). London–New York, Routledge

- SANTARCANGELI, Paolo  
1980. „*Pokolra kell annak menni...*” *Költők pokoljárása*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó
- SCUDDER, Vida D., szerk.  
1892. Percy Bysshe Shelley: *Prometheus Unbound*. Boston, D. C. Heath & Co.
- SCHEIN GÁBOR  
2001. *Weöres Sándor*. (Élet-kép sorozat) Budapest, Elektra Kiadóház
- SCHILLER Erzsébet  
2005. „*Szimat és ízlés*” *A Nyugat magyar irodalomtörténeti hagyományképe. 1908-1914*. Budapest, Ister Kiadó
- SCHLEGEL, Friedrich  
1798. Ideen. In: BEHLER 1958. 2/256-272.
- SCHMIDT József  
1995. *A szanszkrit irodalom története*. Budapest, Pallos Kiadó
- SIEBER, Harry  
1977. *The Picaresque*. London, Methuen & Co Ltd.
- SILVERMAN, Kaja  
1981. *The Subject of Semiotics*. New York–Oxford, Oxford University Press
- SIMHANDL, Peter  
1998. *Színháztörténet*. Budapest, Helikon Kiadó
- SIPOSHEGYI Péter  
1986. Hol a kétfejű feje? *Életünk*, 1986/3. 244-248.
- SOLYMOSSY Sándor  
1935. Monda. In: CZAKÓ Elemér, szerk.: 1935. *A Magyarság Néprajza* 3. Budapest, 183-255.
- SOMMERSTEIN, Alan H.  
2002. *Greek Drama and Dramatists*. London-New York, Routledge
- STEPHENS, John  
1992. *Language and Ideology in Children's Fiction*. London-New York, Longman
- STIGLMAYR, Engelbert  
1963. Zwillinge. In: GALLIG, Kurt, főszerk. 1956-1965. *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft* 1-6. (Főszerk.) Tübingen, J. C. B. Mohr – Paul Siebeck
- STUCKRAD, Kocku von  
2006. *The Bill Dictionary of Religion* 1-4. (Szerk.) Leiden-Boston, Brill
- STUMPF, Samuel Enoch  
1988. *Socrates to Sartre. A History of Philosophy*. New York, McGraw-Hill, Inc.
- SZABÓ Lajos és TÁBOR Béla  
1991. *Vádirat a szellem ellen* (Pannon Panteon 5.) Veszprém, Comitatus Könyv- és Lapkiadó
- SZABOLCSI Miklós  
1981. *A neoavantgarde*. Budapest, Gondolat Kiadó  
1987. *Világirodalom a 20. században. Főbb áramlatok*. Budapest, Gondolat Kiadó
- SZAJBÉLY Mihály  
1995. Aranyt idéző Weöres Sándor. *Holmi*, 1995/8. 27-40.
- SZARKA István Géza  
2006. Babits és Weöres *Divina Commedia* fordításainak összevetése. *Tiszatáj*, 2006/8. 50-66.

SZÉKELY György

1972. *Bábuk, árnyak. A bábművészet története.* Budapest, Népművelési Propaganda Iroda

2001. *Magyar színháztörténet II. 1973-1920.* Budapest, Magyar Könyvklub – OSZMI

2005. *A színjáték világa. Egy művészeti ág társadalomtörténetének vázlata.* Budapest, A Marczibányi téri Művelődési Központ kiadványa

SZEPESI Attila

1990. Két kerub. Csokonai és Weöres. *Jelenkor*, 1990/10. 75-77.

SZERB Antal

1992. *A világirodalom története.* Budapest, Magvető Könyvkiadó

SZIGETI Csaba

1992. Az első magyar sestina (Weöres Sándor: *A szegény kis üdülőgondnok panasza*) *Literatura*, 1992/2. 168-184.

SZILÁGYI Ferenc

1974. *Csokonai Dunántúli tájszógyűjtése.* Nyelvtudományi értekezések, 82. Budapest, Akadémiai Kiadó

1981. *Csokonai művei nyomában.* Budapest, Akadémiai Kiadó

SZILÁGYI Vilmos

1968. Költészet és színpad találkozása. *Alföld*, 1968/7. 78-80.

SZTYEBLIN–KAMENSZKIJ, Mihail Ivanovics

1985. *A mítosz.* (Ford. Előd Nóra) Budapest, Kozmosz Könyvek

TÁBOR Ádám

2003. A csütörtöki beszélgetésekről. *2000*, 2003/11. 71–77.

TAMÁS Attila

1978. *Weöres Sándor.* Budapest, Akadémiai Kiadó

TAUBES, Jacob

2004. *Nyugati eszkatológia.* (Ford.: Mártonffy Marcell, Miklós Tamás) Budapest, Atlantisz Könyvkiadó

TEGYI Enikő

1994. Malmok és verklik (Weöres Sándor: *A kétfejű fenevad*) *Színház*, 1994/4, 31-33.

TEMESI László

2002. *Sors és sorstalanság. Kertész Imre Nobel-díja.* Miskolc, a szerző kiadása

THORBURN, John E.

2005. *The Facts on File Companion to Classical Drama.* New York, Facts on File Inc.

TODOROV, Tzvetan

2002. *Bevezetés a fantasztikus irodalomba.* (Ford.: Gelléri Gábor) Budapest, Napvilág Kiadó

TOKAREV, Szergej Alekszandrovics

1988. *Mitológiai enciklopédia 1-2.* (Főszerk.) Budapest, Gondolat Kiadó

TURNER, Victor

2003. *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban.* (Ford.: Matuska Ágnes, Oroszlán Anikó) Budapest, Kijárat Kiadó

TÜSKÉS Tibor

2003. (a) Weöres Sándor történelmi panoptikuma (*A kétfejű fenevad*). *Jelenkor*, 2003/6, 602-615.

2003. (b) Weöres Sándor színháza (*A holdbeli csónakos*). *Kortárs*, 2003/8.

ÚJVÁRI Edit

1997. Előszó. In: PÁL-ÚJVÁRI 2001. 5-12.

2004. „A mindenség hullámzó nászruhá”. *Istennői mítoszmotívumok Weöres Sándor költészetében*. Szeged, JGYF Kiadó

URBÁN Balázs

2004. Weöres Sándor: Holdbeli csónakos. *Kritika*, 2004/7-8, 51-52.

VARGA László

2002. *A nem-lineáris dráma értelmezése*. OPUS Irodalomelméleti tanulmányok. Budapest, Balassi Kiadó

VÁRKONYI Nándor

1964. Weöres Sándor pécsi éve. *Magyar Műhely* 1964/7-8. 6.

1976. *Pergő évek*. Budapest, Magvető Kiadó

VEKERDI József

1987. Utószó. In: Uő, szerk.: *A Magasztos Szózata. Bhagavad-gítá*. Budapest, Európa Könyvkiadó

VINKÓ József

1981. A számár negyedik lába. Beszélgetés Weöres Sándorral a *Holdbeli csónakos*ról. *Film, Színház, Muzsika*, 1981. október 10. 13.

VOIGT Vilmos, szerk.

1998. *A magyar folklór*. Budapest, Osiris Kiadó

VON HENDY, Andrew

2001. *The Modern Construction of Myth*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press

VORAGINE, Jacobus de

1990. *Legenda Aurea*. Budapest, Helikon Kiadó

WALKER, Henry J.

1995. *Theseus and Athens*. New York, Oxford University Press

WEÖRES Sándor

1939. *A vers születése. (Meditáció és vallomás)*. Pécs, Dunántúl Pécsi Egyetemi Könyvkiadó és Nyomda Rt.

1943. Egy ismeretlen nagy magyar költő. Ungvárnémeti Tóth László. *Diárium*, 1943/12. 271-273.

1953. Orrafüle Dániel és családja. (mese) *Új Hang* (A DISZ és az Írószövetség irodalmi és kritikai folyóirata), 1953/10. 68-70.

1958. *A lélek idézése. Műfordítások*. Budapest, Európa Könyvkiadó

1967a. Psyché. Egy hajdani költő versei. *Híd*, 1967/6. 489-498.

1967b. *Hold és Sárkány*. Budapest, Magvető Könyvkiadó

1971. A Holdbeli csónakos bemutatója elé. *Film, Színház, Muzsika*, 1971. február 27. 6-7.

1972. *Psyché. Egy hajdani költő írásai*. Budapest, Magvető Zsebkönyvtár

1976. *Egybegyűjtött műfordítások*. Budapest, Magvető Könyvkiadó

1977. *Három veréb hat szemmel. Antológia a magyar költészet rejtett értékeiből és furcsaságaiból*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó

1979. A holdbeli csónakos születéséről. *Dunántúli Napló*, 1979. március 9.

1983. *Színházak*. Budapest, Magvető Könyvkiadó

1983. Versek *A kétfejű fenevad*ból. *Életünk* 1983/6.503-507.

1998. *Egybegyűjtött levelek. 1-2*. Budapest, Pesti Szalon-Marfa Mediterrán Könyvkiadó

1999. *Versek a hagyatékból. Egybegyűjtött írások 4*. Budapest, Weöres Sándor örököse - Saxum Könyv Kft.

2000. *A keleti út. Párhuzamos útinaplók.* (Nyisztor Zoltánnal) Szerk.: Steinert Ágota. Budapest, Terebess Kiadó
2002. *Octopus avagy Szent György és a Sárkány históriája. Tragikomédia [öt felvonásban] két részben.* Budapest, Balassi Kiadó-Katona József Színház
2003. *Egybegyűjtött írások. 1-3.* Budapest, Argumentum Kiadó – Weöres Sándor örököse
2005. *Színjátékok.* Szerk., jegyzetek: Steinert Ágota. Budapest, Argumentum Kiadó – Weöres Sándor örököse
- WHITE, Hayden  
1997. A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás. In: WHITE, Hayden: *A történelem terhe.* Budapest, Osiris Könyvkiadó
- WHITWORTH, Michael H.  
2007. *Modernism.* (szerk.) Oxford, Blackwell Publishing
- WILLIAMS, George M.  
2003. *Handbook of Hindu Mythology.* Santa Barbara, ABC-CLIO
- WOLF, Werner  
2005. Music and Narrative. In: HERMAN-JAHN-RYAN 2005. 324-328.
- WOLFF, Anita  
2006. *Britannica Concise Encyclopedia.* (Szerk.) Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc.
- ZENTAI Mária  
2007. *Álmok hármas útja.* In: SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András, szerk. 2007. *A magyar irodalom története. 1800-tól 1919-ig.* Budapest, Gondolat Kiadó 169-183.
- ZSADÁNYI Edit  
2006. *A másik nő – a női szubjektum narratív alakzatai.* Budapest, Ráció Kiadó

## A TÁRGYALT SZÍNJÁTÉKOK, TÖREDÉKEK ÉS SZINOPSZISOK LISTÁJA

1928 *Théseus*

1940 *Theomachia*

1941 *Holdbeli csónakos*

1943 *Endymion*

1944 *Szkíták*

1940-es évek (?) *A csendháborító*

1940-es évek vége (?) *Tyunkankuru*

1950 *Csalóka Péter*

1952 *Rapsóné*

1950-es évek (?) *Ilók és Mihók*

1965 *Octopus avagy Szent György és a sárkány legendája*

1972 *A kétfejű fenevad avagy Pécs 1686-ban*

1974 (?) *A diadalmak*

1977-1981 (?) *Hanyistók*