

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

ÓCSAI ÉVA

„SZAVAKBÓL PALOTÁK ÉPÜLNEK”
WEÖRES SÁNDOR SZÍNJÁTÉKAINAK INTERTEXTUÁLIS
KAPCSOLATAI

A DOKTORI ÉRTEKEZÉS TÉZISEI

SZEGED, 2009

- Ócsai Éva: Régi és újonnan felfedezett színdarabok (Weöres Sándor: *Színjátékok*) *Tiszatáj*, 2006/4. 100-104.
- Ócsai Éva: „szívom az iskolai álbölcsesség pipáját” (Lőcsei Péter: *Szombathelyi emlékpohár. Weöres Sándor és Szombathely*) *Élet és Irodalom*, 2007. április 27.

Konferencia előadás

- Kaposvár, Kaposvári Egyetem Csokonai Vitéz Mihály Pedagógiai Főiskolai Kar „Csokonai a rengeteg Somogységben” 2005. május 14. (Ócsai Éva: Janus két arca - Csokonai és az őt olvasó Weöres Sándor)
- Bécs, IRICS konferencia (Innovations and Reproductions in Cultures and Societies) 2005. december 9-11. (Ócsai, Éva: A Lyrical Novel and its Filmic Adaptation – Gábor Bódy: *Narcissus and Psyche*; Sándor Weöres: *Psyché*)
- Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, HUSSDE/3, „A Room with a View: Theatre in Time and Space” 2006. május 26-28. (Ócsai, Éva: The impact of the Elizabethan dramas upon the plays by Sándor Weöres)

1.

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”.¹ A hagyatékából 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. 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 kiadatlan² 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

¹ Látogatóban Weöres Sándoréknál. Cselényi László beszélgetése Weöres Sándorral és Károlyi Amyval (DOMOKOS Mátyás: 1993. *Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai.* (Szerk.) Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 183.)

² A *Hanyistók*-szinopszis és a *Tyunkankuru* kivételével: az előbbi 1992-ben jelent meg a *Tiszatáj*-ban, az utóbbit pedig 1997. december 19-én adták ki az *Élet és Irodalom*-ban.

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 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 szempontrendszerrel 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

A dolgozat részeredményei az alábbi publikációkban jelentek meg és hangzottak el:

Tanulmány

- Ócsai Éva: „száll a világ lepkeszárnyon” - Weöres, a lélekvezető (Weöres Sándor: *Psyché*) *Forrás*, 2003/6. 12-23.
- Ócsai Éva: Archetípusok a *Psyché*ben (Weöres Sándor: *Psyché*) *Somogy*, 2003/11-12. 548-566.
- Ócsai Éva: Janus két arca (Csokonai és az őt olvasó Weöres Sándor). *Forrás*, 2005/10. 101-106.
- Ócsai Éva: Pokoljárás Pécsen, avagy Egy fenevad Sok feje az eszkatologikus és alvilágmítoszvá váló történelemben (Weöres Sándor: *A kétfejű fenevad avagy Pécs 1686-ban*) In: Kolozsi Orsolya és Urbanik Tímea, szerk.: *magyar – irodalom – történet*. Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2006, 72-96.
- Ócsai Éva: Mese a legyőzhetetlen sárkányról és egy megváltatlan Pusztországról (Weöres Sándor: *Octopus avagy Szent György és a sárkány históriája*), *Tiszatáj*, Diákmelléklet, 2006/5. 1-12.
- Ócsai Éva: Wersek, báb- és mesejátékok 4-696 éves gyerekek számára (Weöres Sándor a gyerek(b)irodalomban) *Forrás*, 2006/7-8, 118-135.
- Ócsai Éva: A Lyrical Novel and its Filmic Adaptation (Sándor Weöres: *Psyché* and Gábor Bódy: *Narcissus and Psyche*) - In: *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. No. 16/2005. WWW: http://www.inst.at/trans/16Nr/04_3/ocsai16.htm

valamennyire is tudtok bánni vele. Ne hagyjátok füstbe szóródni, se mennybe szállni, legyetek kissé reálisabbak és praktikusabbak.”⁵

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 aiszkhüloszi 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 plurimedialis vonatkozásait,

⁵ WEÖRES Sándor: 1999. *Versek a hagyatékból. Egybegyűjtött írások 4.* Budapest, Weöres Sándor örököse - Saxum Könyv Kft., 5.

vagyis azt, hogy a drámai szövegek kódrendszere színházi előadásokra vonatkozik, 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. 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,

jellemezhető, és a viselkedésük pedig a különféle szituációkban másképp mutatkozik meg.

Újvári Edit Weöres Sándor költészetében felhívja a figyelmet az istennőmítoszok jelentőségére⁴, és az *Octopus*ban 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 montázsszöveggé 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

⁴ Vö. ÚJVÁRI Edit: 2004. „A mindenség hullámmzó nászruhá”. *Istennői mítoszmotívumok Weöres Sándor költészetében*. Szeged, JGYF Kiadó

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 készítet, 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”.³

A színdarabok főszereplői között több inaktív szereplő is van, mint Pávaszem a *Holdbeli csónakosban*, Szent György az *Octopusban* vagy Bornemissza Ambrus *A kétféjű fenevadban*, és az utóbbi két esetben a történelmi helyzetben passzív szerepre kárhoytatott 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

hogy milyen nézőpontból, mely diskurzustípusok alapján vizsgálták a drámai szereplőt. Az alkalmazandó karaktertípológiákat 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 legkülönbélebb 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. A Weöres Sándor drámáiról készült korábbi tanulmányok közül több nem értékelte ezek jelentőségét.

³ HOPPÁL Mihály, JANKOVICS Marcell, NAGY András és SZEMADÁM György: 1997. *Jelképtár*. Budapest, Helikon Kiadó, 7.

2.1

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 színjátéktervet tartalmaznak, ezeket a terveket is sorra veszem, és azokra a vizsgálati szempontokra is ráirányítom 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,

Weöres Sándor színjátékaiban a drámai alakok egy része a koherens, referenciális, valószerű, mimetikus és karteziánus személyiség leképezése (mint a *Szkíták*, 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 valószerűek és nem mimetikus, és egy decentrált szubjektum képét mutatják. A *Holdbeli csónakosban* az egyaránt emberi és bábalakok szintén megtörik a valószerű és mimetikus személyiség képét. A *Theomachia* szereplői sem valószerű, 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* valószerű, mimetikus alakokból és cselekményből épül fel, a bábalakok felerősítik a színpadi illúziókeltés tényét.

A színházi modernizmus a marionetteken keresztül 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 csónakosban*, az *Endymionban*, az *Octopusban* és *A kétfejű fenevadban* 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.

éőlképként 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 Péterben* a bábjátékos alakja, Vitéz László a *Holdbeli csónakos* elején, Lear király a *Tyunkankuruban*, és *A kétfejű fenevadban* Badeni Lajos örgróf.

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 gyerekköltészetéről 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.

2.2

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 dramaturgikus 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 színjatekainak 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.

2.3

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 keretjatekből, 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

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 tündérajátékok 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

Mesék, mondák és legendák is intertextuális kapcsolatban állnak több drámaszöveggel: az *Ilók és Mihók* illetve a *Csalóka Péter* című népmesét, a szkítákról 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 Aiszküloosz-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 szövegköziség 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 fikatív 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

feltételezés bizonyításaként a Csokonai-szöveget összehasonlítom a *Psyché*vel.

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 *Szkíták* (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.

3.

Weöres Sándor költészete a magyar és a világirodalom jelentős költői hagyományait, formakincsét és tematikus változatosságát teremtette 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 drámvázslatait és terveit is ismerteti illetve tárgyalja, és

felhasználja az ezekhez kapcsolódó tanulmányokat és kritikákat, ugyanakkor a drámai szövegek montázként 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 mítosz hagyományokhoz 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 termékenység mítoszok, illetve a meghaló és feltámadó istenek paradigmáját, *A kétfejű fenevadban* pedig az eszkatologikus és az alvilágmítosz paradigmáját lehet felismerni.