

nem számítható a nyelv, s az érzéki jelenségek sem kerülhetik el a megértő pillantást.” (18.) Ezáltal viszont az észleleti vagy érzéki mozzanat autochton ereje nem kellő súllyal kerül be az olvasás performatív folyamatába. Holott sok esetben éppen ezek a spontán perceptív, észleleti vagy testi aktusok azok, melyek irányadók lehetnek a megértésben.

Édes Anna leginkább „mormog, suttog, motyog, dadog” (174.), tehát nyelvi gesztusait is a nem-nyelvi vagy metakommunikatív erők alakítják. Rá és regénybeli viszonylataira különösen igaz, amit Maurice Merleau-Ponty így jellemez: „A másik ember tapasztalatában [...] – világosabban (*de nem másként*), mint beszédének vagy az észlelt világnak a tapasztalatában – testemet elkerülhetetlenül *spontaneitásként* ragadom meg, *mely azt tanítja meg nekem, amit csak általa ismerhetek meg.*” (M. Merleau-Ponty: *A nyelv fenomenológiájáról* = Uő.: *A filozófia dicsérete*, ford. Sajtó Sándor, Európa, 2005, 101. Kiemelés a szerzőtől.) Természetesen Dobos messzemenően figyelemmel van a lét nem-nyelvi, adott esetben tehát a testi dimenzióira az olvasásai során, de azoknak leginkább a jelentéssel kapcsolatos viszonylataira fókuszál (vö. a jelentő testről mondottakkal: 36–50.), a percepció spontán alakulása ily módon takarásban marad előle. Merthogy a spontaneitás eminensen azt jelenti, hogy semmilyen szabály vagy elv által nem befolyásoltan, azaz a nyelviség rendje által sem irányítottan élem meg testiségemet s tanulok így valamit, „amit csak általa ismerhetek meg”. Persze, hogy ezt adott esetben éppen az irodalmi textus által tehetem meg, és hogy ekkor hogyan értelmeződik a spontaneitás, „a másik ember tapasztalata” – az igazán a nagy rejtély, ennek mérlegelésére szükséges talán a hermeneutika kontrollja és Hans-Georg Gadamer azon bölcs dilemmája, „hogyan végső soron mi a nyelviség: híd vagy korlát” (H.-G. Gadamer: *Szöveg és interpretáció*, ford. Hévízi Ottó = *Szöveg és interpretáció*, Cserépfalvi, 22.) Dobos István új könyvében ennek a dilemmának a jegyében olvassa az irodalmat, annak elméleteit és történeteit. (*Kalligram*)

VALASTYÁN TAMÁS

## „Egy hiányérzet ösztökélése”

STEPHAN KRAUSE: „AZ ÚJRAFELHASZNÁLT ANYAG A LÉNYEG”. RICHARD WAGNER MAGYARORSZÁGI JELENLÉTE ÉS RECEPCIÓJA

„Azt mondják, elképzelhetetlen egy e századi drámai költemény? Pláne színpadon? Azt mondom: van időm, utánajárok. Olyan érzés ez, mint újra lefektetni egy rég fölszámolt villamosjárat vágányait, és elindítani egy áramvonalas szerelvényt a klasszikus útvonalon.” (Térey János: *Asztalizene*) – „Budapesti (illetve magyarországi) Richard Wagner-térképet még nem rajzoltak. Lenne azonban mit feltérképezni úgy, hogy láthatóvá váljék Wagner magyarországi jelenlétének itináriuma.” (Stephan Krause, 9.) Nekem is van időm, utánajárok.

Körülbelül a fenti módon zajlana le egy képzeletbeli beszélgetés a „Richard Wagner-fantázia” szerzője, Térey János és *A Nibelung-lakópark* című dráma eddig

legterjedelmesebb, legrészletesebb elemzője, Stephan Krause között. A közös pont, a „hiátusok” keresése olyan célkitűzés, mely önmagában véve megérdemli a kritikus megelőlegezett bizalmát. Különösen igaz ez abban az esetben, ha a német, magyar és francia kultúrkörben egyaránt otthonosan mozgó, jelenleg a lipcsei Kelet-Közép-Európa Történelme és Kultúrája Bölcsészettudományi Centrumában (GWZO) dolgozó kutató munkáját nem csak az dicséri, hogy mediálisan többféle (publicisztikai, képzőművészeti, zenei, mentalitástörténeti és kiváltképp irodalmi) indíttatásból járja körül azt a tézist, mely szerint „Wagner művészete és – részben – Wagner ikonikus (zene)történeti személye magyarországi fenomén, [amely különféle] alakokban és alakításokban van jelen” (16.). Hanem az is, hogy az idő kutatójaként tudja: a megtörtént eseményekre csak itt és most lehet/kell emlékezni, vagyis fel kell tennünk azokat a kérdéseket, amelyek olvashatóvá teszik a múlt – jelen esetben Wagner „magyar oldalának” (18.) – velünk élő és általa felfedezett nyomait. Krause könyvét olvasva ugyanis a zeneszerző (buda)pesti hangversenyeire emlékeztető cikkek és emléktáblák, az Operaház főpárkányán álló köztéri szobor, a Richard Wagner-mozdony, a Wagner-fesztivál, illetve Reviczky Gyula és Babits Mihály versei, Csáth Géza esszéi, Molnár Antal breváriuma, Keszi Imre életregénye, Kukorelly Endre „librettója” és nem utolsósorban Térey tetralógiája olyan jelenné („jelenlétté”) válnak, amely nemcsak kielégíti a tények, adatok, nevek megismerésére vágyók kíváncsiságát, hanem úgy teszi láthatóvá az emlékezetet, hogy közben szembesít annak szerkezetével, az emlékeket kiválasztó és strukturáló döntések okaival, illetve következményeivel. Ily módon a Kijárat Kiadó gondozásában megjelent kötet egyik legnagyobb erénye, hogy elindíthatja azt a kultúrtörténeti vállalkozást, amely a – „wagneri művészetet [fenntartás nélkül és reflektálatlanul] támogató” wagnerizmussal (31.) nem feltétlenül azonos – „Richard Wagner” nevű teoréma hazai emlékezhelyeit [*lieux de mémoire*] jelöli ki és dolgozza fel.

A hét idegen nyelvet beszélő és az irodalomhoz a kultúratudományok előfeltevés-rendszerével közelítő kutató szerint *A Nibelung lakópark* „már meglevő Wagnerhez kapcsolódó szövegekre [...] jóformán nem reagál, hanem sokkal inkább magukkal Wagner műveivel és azok (művészeti) témáival foglalkozik” (18.). Ennek ellenére úgy dönt, hogy Wagner személyes, képletes és fikcionális jelenlétének vizsgálata révén kontextualizálja Térey 2004-ben született drámájának transztextuális elemzését. Tézise értelmében ugyanis Wagner mediálisan és történetileg sokféle narratívákba rendezhető reprezentációi teszik lehetővé, hogy meg lehessen ragadni a mű „különleges poétikai státuszát” és „a wagneri művek Térey drámáján keresztüli befonódását a magyarországi kulturális közegbe” (18.). Ily módon a könyv recenzensének is két kérdésre kell választ adnia: (i) Mennyiben segítik a „Wagner magyarországi jelenlétét” taglaló alfejezetek problémafelvetései a második (terjedelmét tekintve csaknem háromszor olyan hosszú rész) kérdéshorizontjának artikulálását? (ii) Meggyőzően igazolja-e a drámaelemzés, hogy a Térey-mű az „(alap)anyag” „újrafelhasználtságánál fogva funkcionál(hat) kulturális médiumként?

Nos, a Krause által „Overtüre”-nek nevezett rész egyetlen fejezetből áll, ami háromféleképpen is értelmezhető. A feltárt kultúra- és mentalitástörténeti összefüggések annyiban tényleg „bevezetik” a Térey-elemzést, hogy plasztikusan érzékel-

tetik, milyen sokféle és főleg sokrétű diszkurzusok hálójaként szövődik az immár több mint kétszáz éve íródó, 2017-ben (Tótfalusi István munkája révén) középiskolai irodalmi verseny témájává avanszálódott „Nibelung-sztori”. Azok számára, akik tudják, hogy Wagner legutoljára írta meg *A Nibelung gyűrűje* „előjátékának” is tekinthető *A Rajna kincsét*, a fejezetcím frappáns utalás a könyv két részének (fordított) keletkezési sorrendjére. Ha viszont „nyitány”, akkor leginkább olyan önálló programmal bíró zenemű – tanulmány –, ami leginkább önmagában és a kérdésfeltevések újszerű módja okán tarthat számot érdeklődésre.

Az első két alfejezetben két kifejezetten izgalmas, intellektuális élményt nyújtó történetre konstruálva ismerhetjük meg Wagner budapesti látogatásainak és az Operaház főpárkányáról messzire tekintő szobrának kontextuális elemzését. Az 1863-as és 1875-ös koncertek sajtóviszhangjára koncentrálnó „sűrű leírás” tulajdonképpen folytatja a „magyar wagnerizmus” jelenségének Haraszti Emil által elkezdett feltárását, pontosan reflektálva annak egyoldalúan pozitív voltára. Ez a kritika a *Zenészet Lapok*, a *Pesti Hölgy-Divatlap*, *Az ország tükré* című *budapesti képes közlöny* írásaira, illetve a különböző karikatúrákra épül, és azt bizonyítja, hogy „négy évvel az osztrák-magyar kiegyezés előtt még jóval politikusabban fogták fel Wagner látogatásának a magyar zenei nemzettudatra tett hatását, [...] [míg tizenkét évvel később] sokkal fontosabbnak bizonyul Wagner és Liszt közös koncertjének, illetve az előadott műveknek a megítélése” (51.). Ez a konklúzió aztán új megvilágításba kerül a francia „wagnérisme” tárgyalása során, amikor a Térey-dráma apokaliptikus képsorai és a „gyűrű jelentésének szekularizálódása” (166.) kapcsán ki is mondatik, hogy „Wagner művészetét »gyakorta önkényes kapcsolatba hozzák bizonyos szellemi, irodalmi stb. áramlatokkal és nézetekkel, illetve bizonyos áramlatok és nézetek megalapozására, esetleg legitimálására használják»” (110.).

Az Operaház főhomlokzatán látható, 1881-ben (vagyis még a zeneszerző életében) készült, 1939-ben leomlott, 1966-ban pedig „újrafelhasznált” párkányszobor történetének elemzése viszont nem annyira konklúziókhöz, mint inkább emlékezetpolitikai vonatkozásokban gazdag összefüggések felismeréséhez vezet. A balról a negyedik szobor művészettörténeti elemzésénél sokkal érdekesebb az a kérdés, milyen narratívák biztosítják Wagner számára ezt a Közép-Kelet-Európában mind térben, mind időben egyedülállóan reprezentatív státuszt. Tézise szerint míg „az első komponista panteon esetében a szerzők közötti (kronologikus, zenetörténeti) összefüggésnek volt jelentősége, addig az 1960-as évek szobrai egyenként is értelmezhetőek” (60.). A Mikus Sándor által készített „Wagner” egyfelől önmagán hordozza a Sztálin-szobor alkotójának kézjegyét, másfelől nem kevésbé tipikus kulturális ikon lett, mint a felálló hajú, ráncolt homlokú Beethoven vagy a fiús arckifejezésű Mozart. Krausét ez a felismerés a wagnerizmus szempontjából fontos kérdések megfogalmazásához segíti: „Vajon Wotan képét idézi ez a szobor? Reagál-e ez a Wagner-szobor a többi zeneszerző ábrázolására? Vajon a wagneri operakonceptiót és az operareform programját képviseli-e a Wagner-alak?” (68.) A színház-történelem számára viszont ez a szobor olyan kulturális modell, amely az Operaház repertoárjának egyfelől hagyománytisztelő és a kísérletezéstől óvakodó megalapozottságát, másfelől mindenkori ideologizáltságát-átpolitizáltságát igazolja. S érdekes adalék a mai magyar színház – 2008-ban Térey által diagnosztizált, éveken át

számos a magyar színház hagyományával, illetve jelenével foglalkozó színháztörté-  
nészre inspiratíván ható és operajátszásunk jelenére is vonatkoztatható – „gyávasá-  
gához”.

E két, filológiai adatokban gazdag, az emlékezethely-kutatás számára fontos és  
gondolatébresztő történet után az olvasó még egy ilyet vár – ám sajnos csalódik.  
Reviczky Gyula *Wagner Rikárd* (1883), Babits Mihály *Strófák a wartburgi dalmok-  
versenyből* (1904), Csáth Géza *Wagner* (1911), illetve *Wagner lírája* (1912), Molnár  
Antal *Wagner-brevárium* (1924), Keszi Imre *A végtelen dallam* (1963) és Kukorelly  
Endre *Walkürök* (1990) című műveivel foglalkozó alfejezet ugyanis (különösen az  
előző két téma problémacentrikus kifejtettségéhez képest) nem tesz többet, mint  
pontoszerűen felmutatja a tényt: Wagner alakja, lélektana, a wagnerizmus és a *Ring*  
fikcionalizálódik az adott írásokban. Első látásra a korpusz műfaji változatossága  
tűnik a legkifogásolhatóbbnak, hiszen csak egészen más és különbözőképpen  
komplex olvasási stratégiákkal szólaltatható meg egy epitáfium, egy ikervers, egy  
regény vagy egy szövegekollázs – „Csáth pszichológizáló leírásáról, Wagner lelké-  
ről” (75.) vagy Molnár biográfiájáról nem is beszélve. A hol aránytalanul hosszú,  
hol épp rövid, egymáshoz csak lazán kapcsolódó műelemzések elolvasása után  
azonban a legégetőbb kérdés az lesz, hogy mi indokolta e szövegek önálló feje-  
zetté (nem) szerkesztését. A primer szövegek keletkezési évszámaiból arra követ-  
keztethetünk, hogy Krause a Wagner-recepciónak azt az ívét akarta megrajzolni,  
amely a zeneszerző halálától *A Nibelung-lakópark* megírásáig húzódik. A tézis és  
konklúzió nélküli szövegegyüttes darabjai azonban sokkal jobban működtek volna  
a könyv centrumában álló Térey-dráma tapasztalati horizontjának jelzett elemei-  
ként. Különösen igaz ez Kukorelly Endre „librettójának” (egyébként is legsikerül-  
tebb) elemzésére, amely úgy hajt vége posztmodern „bricolage-t a mitikus anyag-  
gal” (83.), hogy – akárcsak Esterházy *Daisyjének* „opera semiseria”-változata és  
persze Térey János valamennyi drámája – „reaktív” lesz, vagyis (a 2012-ben kelet-  
kezett *Epifánia királynő* szövegének otthont adó, *Reaktív* című [JAK+PRAE.HU]  
„kísérleti drámaantológia” előszavát idézve) „kiterjeszti érdeklődését a tér és az idő  
dimenzióiban, [...] ritmusban, színekben, testekben gondolkodik a kortárs valóság  
prezentálásáról”. Mi több: annak a botránynak az elemzése, amelyet Wagner pro-  
duktív recepciója (Jauss) az 1990-es években váltott ki a Magyar Wagner Társaság  
köreiben, egyfelől újabb adalékkal árnyalhatta volna a magyar wagnerizmusról ed-  
dig mondottakat, másfelől példaelemzéseként ábrázolhatta volna a kilencvenes  
évek magyar rendezői színházának kezdeti értetlenségét követő kanonizálódását,  
amely Mundruczó Kornél 2004-es – a TRAFÓ „Határeset” (!) címet viselő előadás-  
sorozatának részét alkotó – Sziklakórházbeli rendezésekor már megtörténtnek ne-  
vezhető.

*A Nibelung-lakópark*nak a kötet mintegy kétharmadát alkotó elemzése úgy és  
azért hivatott tovább színesíteni „a Wagner-recepció magyarországi polifóniáját”  
(10.), hogy közben pótolja a Térey-mű irodalom- és színháztörténeti recepciójának  
egyik hiányát. A két dráma intertextuális összefüggéseinek módszeres (alapvetően  
a *transztextualitás* genette-i és a *nyom* riffaterre-i fogalmai szerint történő) feltárá-  
sa révén kívánja bizonyítani a „Fantázia Richard Wagner nyomán” alcímet viselő  
tetralógia és a *Ring* közötti explicit viszonyt. Ezt a vizsgálatot Krause több szem-

pontból is elvégzi: először a szerkezetre, majd az alakrendszerre, végül a gyűri motívumának jelentésváltozására és a Gesamtkunstwerk-jelleg transzponálására fókuszálva. A korlátlan és egyben korlátozhatatlan hatalom wagneri szimbóluma Téreynél nyelvileg és szemiotikailag is kettéhasad: a „gyűrűnek” nevezett rekvizitum, illetve a két ellentétes értelmű akrosztichonként elnevezett R.I.N.G. index (Rajnai Ipar Nyereség Garantált / Rajnai Ipar Nincs Garancia) radikálisan „át- és újraalakítja” (újraértelmezi), ily módon „explicálja” az *Istenek alkonyához* fűződő viszonyát. (221.) S ez az önbejelentő gesztus árnyalja a Térey-recepció olyan, már az *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz* (L’Harmattan, 2009) című tanulmánykötetben is rögzített alakzatait, mint az epikusság/narratív jelleg, a világépítés, a tér/város, az erős identitás/személyiség és a sajátos téreys hang.

Magyar nyelven ritkán olvasható (vagyis abszolút hiánypótló) a szövegek központúságát, illetve elméleti reflektáltságát és problémaorientáltságát tekintve ennyire példaértékű drámaelemzés. S ezt akkor is fontos kijelenteni, ha tény: Térey János dramatikus szövegei kezdettől fogva kedvelt témái a kortárs drámával és színházzal foglalkozó kutatóknak. Az ugyanis (a) hogy Krause az aprólékos szövegelemzés okán és érdekében hasznosítja irodalomelméleti és kultúratörténeti ismereteit, egy, a hazai színháztudomány számára termékeny metatextuális kapcsolódást hoz létre. Az olvasási stratégiák és megszövegeződésük (germanista hagyományokat követő) igényessége és minősége ugyanis a Krause-féle *Nibelung-lakóparkot* egy Magyarországon csak Kricsfalusi Beatrix *Ellenálló szövegek. A színház nem-dramatikus megszokításai* (Ráció, 2015) című kötetének köszönhetően ismert író, Marlene Streeruwitz nem-dramatikus világával hozza rokonságba. (Ezért is van igaza Deres Kornéliának, amikor az *Irodalomtörténet* 2016/2. számában olvasható recenzióját így fejezi be: „Kricsfalusi Beatrix első monográfiája amellet, hogy jelentős hozzájárulás a hazai színház-, irodalom- és kultúratudományi diskurzusokhoz, és e tudományterületek jelenlegi állásához, klasszikus ismeretterjesztő funkciót is betölt, méghozzá a kortárs német nyelvű drámai irodalom fontos szövegeinek értő és alapos, színházi kontextust sohasem mellőző értelmezéseivel.”) S a két drámaelemzés párbeszéde révén dialógusba kezd egymással a posztdramatikus diskurzus egyik emblematikus német drámája és a kortárs magyar irodalom egyik legjelentősebb dramaturgiája.

Ez az üdítően könyvszagú találkozás természetesen más, megszokottabb szempontból is jelen van Krause munkájában. A Térey-fejezet kritikailag állást foglal az említett *Erővonalak* című tanulmánygyűjtemény releváns szövegeit illetően, és abszolválja a *Paulusban*, a *Protokollban* és az *Ultrában*, illetve a tetralógia versbeszédében fellelhető Wagner-nyomok (például a „Stabreim”, illetve a *Gyászinduló*) analízisét. A kapcsolat azonban a kortárs irodalom- és színháztudomány diszkurzivitása szempontjából is jelentős. „Az újrafelhasznált anyag a lényeg.” második részének és az *Ellenálló szövegek* vonatkozó fejezetének párhuzamos olvasása annak ellenére beilleszti a *Nibelung-lakóparkot* az ezredvég német színháztudománya és a posztdramatikus színház teorémája által meghatározott hagyományába, hogy a bibliográfiában nem szerepel Hans-Thies Lehmann neve, és a szerző (elméletileg vitatható módon) kifejezetten elhatárolódik a teatrológia kérdéshorizontjától. Elemzése viszont (ha akarja, ha nem) igazolja, hogy a Térey művében megnyíló

intertextuális játéktér, valamint az így létrejövő textuális referencia – Wagner „művésze, műve és művészetfelfogása (100.) – témává teszi a zenedrámát. Témává teszi mint „diszpozitívumot”, amely (és most a Kricsfalusi-mű elméleti előfeltevérendszerének egyik középponti tézisének idézzük) „olyan mediális »berendezés«, amely saját ábrázolási és észlelési hagyományokkal bír, saját intézménnyel, részben rögzített szubjektumpozíciókkal, részben sajátos szubjektumalkotó eljárásokkal rendelkezik” (*Ellenálló szövegek*, 24.). S témává teszi, hogy annak „szerkezeti és működési elveire [reflektálva], kritikai távlatot nyílsson] a megélt valóság és dramatikus ábrázolásának viszonyára, valamint a reprezentáció elvének helytállóságára” (*uo.*, 20). Következésképp olyan szöveg, amely „ellenáll” az összefüggő és értelmes történeten, a szociopszichológiai motivált alakokon és a társalgási dialóguson nyugvó nézőség Heiner Müller által „Jé, mint a Jenő-színháznak” nevezett színházi apparátusnak, amikor is a lent ülő néző felfelé néz, és a reflektálatlan azonosulás boldogságával mondja a színész által megtestesített szerepre: „Jé, pont, mint a Jenő!” E helyett (Márton László *Fekete Péntek, Katasztrófa-Kedd* című tanulmányát idézve) a „replikák szétszórják a jelentést, mondatról mondatra változtatják a szöveg irányultságát” (*Erővonalak*, 176.), ami termékenyebben szólaltatható meg egy, a dramatikus univerzum vélt és valós határait átlépő „szemfülelő” (Pavis) olvasásmóddal, mint a rímtől, metrumtól, verses szövegtől idegenkedő „körüti színjátszással” (Térey).

Ezért is érdemes visszatérni arra a kérdésre, hogy igaza van-e Stephan Krausénak: megtörtént-e „a wagneri művek Térey drámáján keresztüli befonódása a magyarországi kulturális közegbe” (18.). Maga a könyv, a *Hagen avagy a gyűlöletbeszéd* Monika Rinck-féle német fordításának mediátori pozíciójára vonatkozó, annak tetralógiává egészülését, kiadását szorgalmazó megjegyzések, nem utolsósorban pedig a Bayreuthi Ünnepi Játékokon 2000-ben, illetve 2013-ban látott Jürgen Flimm- és Frank Castorf-rendezésekre tett utalások nem hagynak kétséget afelől, hogy ez szükséges és elérhető. Ellenben az a tény, hogy a „posztdramatikus textusok [általában] nem válnak a színháztörténet olyan eseményeivé, amelyek bizonyíthatóan volna megmaradásukat az újrajátszásra érdemes dramatikus szövegek kánonjában”, még akkor is székszisre ad okot, ha *A Nibelung-lakópark* eddigi két színrevitele mindenképpen szakmai sikerként könyvelhető el. Azt viszont bátran ki lehet jelenteni, hogy Térey tetralógiája a magyar irodalom egyik eminensen olyan drámája, amely igazolni tudja Hans-Thies Lehmann-nak a Kortárs Drámafesztivál által 2007-ben megrendezett Nemzetközi Színházi Workshopon elhangzott (és Kricsfalusi Beatrix által is hangsúlyosan idézett) tézisének, mely szerint „a [posztdramatikus] színház nem olyasmi, ami azoknak való, akik nem szeretnek olvasni” (*Ellenálló szövegek*, 27.). (*Kijárat*)

KISS GABRIELLA