

Miklós Eszter Gerda

**A széthangzás terei**  
**– koralitás és közösségképek Bernard-Marie Koltès drámáiban**

Doktori (Ph.D.) értekezés

Témavezető: Dr. Lukovszki Judit egyetemi docens

Debreceni Egyetem  
Bölcsészettudományi Kar  
Irodalomtudományok Doktori Iskola  
Magyar és összehasonlító irodalmi program  
Francia irodalmi alprogram

Debrecen, 2010.

**A széthangzás terei**  
**– korallitás és közösségképek Bernard-Marie Koltès**  
**drámáiban**

Értekezés a doktori (Ph. D.) fokozat megszerzése érdekében  
az irodalomtudomány tudományágban

Írta: **Miklós Eszter Gerda** okleveles magyar-francia szakos középiskolai tanár

Készült a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok doktori iskolája  
(Magyar- és összehasonlító irodalomtudományi programja) keretében

Témavezető: Dr. ....  
(olvasható aláírás)

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr. ....  
tagok: Dr. ....  
Dr. ....

A doktori szigorlat időpontja: 201... ..

Az értekezés bírálói:

Dr. ....  
Dr. ....  
Dr. ....

A bírálóbizottság:

elnök: Dr. ....  
tagok: Dr. ....  
Dr. ....  
Dr. ....  
Dr. ....

A nyilvános vita időpontja: 201... ..

Én, Miklós Eszter Gerda teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

.....

„Mindig is úgy gondoltam, hogy az a nyugodt élet titka, ha az ember olyan átlátszó, mint az üveg, észrevétlen, mint a kaméleon a kövön; ha átjár a falakon, színtelen és szagtalan; ha az emberek tekintete átsiklik rajta, mintha ott se volna. Nehéz feladat átlátszónak lenni, ez egy szakma; réges-régi álom a láthatatlanság.”<sup>1</sup>

(Bernard-Marie Koltès: *Roberto Zucco*)

## **Bevezetés**

Dolgozatunk az antik kórusból származtatott koralitás jelenségén keresztül a közösség megjelenési formáit vizsgálja Bernard-Marie Koltès (1948-1989) drámai életművében. A vállalkozás kettős eredménnyel kecsegtet: egyrészt a hazai irodalomtudományos diskurzusban mindeddig ismeretlen *koralitás* fogalmával megragadhatóvá válik a XX. századi és kortárs dráma egyik jellegzetes vonása, másrészt megszülethet Koltèsről az első önálló tanulmány magyar nyelven.

A szerző nem teljesen ismeretlen a magyar színháztudomány számára, hiszen többen reflektálnak kutatásaikban a múlt század utolsó harmadának talán legerőteljesebb kritikai visszhangot kiváltó francia drámai életművére<sup>2</sup>. Mindezidáig mégsem született átfogó tanulmány a koltèsi drámaszövegekről – a hazai irodalomtudomány mintha nem találta volna meg bennük azt a különleges hangot, melyet a világ más tájain nem szűnnek üdvözölni<sup>3</sup>. E helyütt nem tisztünk magyarázatot találni a késlekedés okaira, elég csupán azt

---

<sup>1</sup> „„J’ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre tranquille était d’être aussi transparent qu’une vitre, comme un caméléon sur la pierre, passer à travers les murs, n’avoir ni couleur ni odeur ; que le regard des gens vous traverse et voie les gens derrière vous, comme si vous n’étiez pas là. C’est une rude tâche d’être transparent ; c’est un métier ; c’est un ancien, très ancien rêve d’être invisible.” Bernard-Marie KOLTÈS, *Roberto Zucco*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1990, 36–37. (Magyar fordításban: Bernard-Marie KOLTÈS, *Roberto Zucco*, ford. Bognár Róbert = „*Művészet*”. *Mai francia drámák*, Bp., Európa, 2010, 300.)

<sup>2</sup> Vö.: KÉKESI KUN Árpád, *Tükörképek lázadása*, Bp., Kijárat, 1998, 126., JÁKFALVI Magdolna, *Whose space is it? About Spatial and Political Occupation*, Symbolon 8/12., 25–32., KÉKESI KUN Árpád, *Az új teatralitás és határtörténeti helyzete = A magyar irodalom története III.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 804–815.

<sup>3</sup> Kivételt jelenthet Darida Veronika 2009-ben megjelent tanulmánykötete, melyben a szerző közös fejezetben vizsgálja Koltès és Jean-Luc Lagarce drámai életművét, de a tanulmány terjedelménél fogva inkább csak felvillantja a két életmű kapcsolódási pontjait, részletes interpretációra nem vállalkozik. DARIDA Veronika, *Szövegterek (Koltès és Lagarce színháza)* = D. V., *Művészettapasztalatok*, Bp., L’Harmattan, 2009, 133–141.

megállapítanunk, hogy míg a nemzetközi színtéren már sokadik hullámban<sup>4</sup> látnak napvilágot a Koltès-monográfiák és -tanulmányok, Magyarországon teljesen visszhangtalanul jelent meg 1995-ben a *Magányéjszaka* című kötetben két Koltès-dráma fordítása<sup>5</sup>. Meglepő módon a drámai életmű iránt az sem keltette fel a kutatói érdeklődést, hogy az elmúlt évtizedben három Koltès-szöveg alapján is színpadi előadást tűztek műsorukra a hazai színházak: 2003-ban az Új Színház mutatta be a *Roberto Zucco* című darabot, ugyanebben az évadban a Spinoza Ház *A gyapotmezők magányában* című előadást tűzte műsorra, majd 2008-ban a Katona József Színház állította színpadra *A néger és a kutyák harcát*.<sup>6</sup>

A fent leírt recepciós megkésetttség miatt szempontunk kiválasztásakor rendkívül körültekintően igyekeztünk eljárni. Fontos volt számunkra, hogy bevezessük a magyar tudományos közegbe a koltèsi életművet, másrészt azonban számolnunk kellett a franciaországi és az abból kiinduló más országbeli recepció kiterjedtségével is. E két szempont együttes szem előtt tartásával választottuk a koltèsi koralitás jelenségét vizsgálatunk elsődleges tárgyául, mely döntés reményeink szerint mindkét recepciós közeg számára tételt bíróvá teszi kutatási tevékenységünket.

A nemzetközi kritika olyan klasszikus dramaturgiai megoldások visszaköszönését regisztrálja a posztmodern koltèsi drámában, mint a cselekményesség, a hármas egység elvével dialógust folytató idő- és térszerkezet illetve az alapvetően dialógusos megszerkesztettség. Korábbi munkáinkban, az idő- és térszerkezet vizsgálata kapcsán éppen

---

<sup>4</sup> E helyütt nem célunk átfogó képet adni a Koltès-œuvre kiterjedt recepciójáról, sokkal inkább a folyamatosan megújuló értelmezői érdeklődésre szeretnénk helyezni a hangsúlyt. Elég csupán a XX. századi francia irodalommal foglalkozó doktori disszertációk témaválasztását elemző *La traversée des thèses* c. kötetre utalnunk, melyben Marie-Claude Hubert kijelenti, hogy a dráma területén a hetvenes évek óta Koltès életművéről született a legtöbb értekezés. *La traversée des thèses : bilan de la recherche doctorale en littérature française du XXe siècle*, éd. Didier ALEXANDRE, Michel COLLOT, Jeanyves GUÉRIN, Michel MURAT, Párizs, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, 100.

<sup>5</sup> Az Ab Ovo Kiadó Fáber András és Lakos Anna fordításában jelentette meg a *Magányéjszaka* (*La nuit juste avant des forêts*) és *A gyapotmezők magányában* (*Dans la solitude des champs de coton*) című szövegeket. A következőkben az adott szövegekből származó idézeteket e fordításokban közöljük.

<sup>6</sup> A *Roberto Zucco*t Vidnyánszky Attila, *A gyapotmezők magányában*t Czeizel Gábor, *A néger és a kutyák harcát* Zsótér Sándor rendezésében láthatta a hazai közönség. Dolgozatunk készítése idején a színházi előadásokban elhangzott szövegek – a Lakos Anna fordította *A gyapotmezők magányában* kivételével – még nem jelentek meg önálló kötet formájában, ezért a színházak által rendelkezésünkre bocsátott kéziratokat vettük alapul a szövegekből származó idézetek fordításakor. Közvetlenül a dolgozat leadása előtt, 2010 novemberében jelent meg az Európa Kiadó gondozásában a „Művészet”. *Mai francia drámák* c. kötet, mely tartalmazza a *Roberto Zucco* szövegét is, mely természetesen több ponton eltér a korábbi, kéziratoss fordítástól. Bognár Róbert módosításait a hivatkozások esetében mindenhol figyelembe vesszük, ahol a kéziratoss, első fordítás jobban szolgálja a dolgozat érdekeit, ott ezt jelezzük. Ezúton mondunk köszönetet az Új Színház dramaturgjának, Lőkös Ildikónak és Ungár Júliának, akik a kéziratokat rendelkezésünkre bocsátották. Azon szövegeket, melyek sem könyvalakban nem jelentek meg hazánkban, sem színházi előadáshoz nem készült el a magyar fordításuk, saját fordításunkban közöljük.

azt igyekeztünk megmutatni, hogy a klasszikusnak mondható felszín alatt milyen divergens dramaturgiai erők mozognak. Bár a posztmodern dráma klasszikus dramaturgiai elemekhez fűződő kapcsolata rendkívül sokrétű – elsősorban nem azok tagadásán, hanem új kontextusba helyezésükön alapszik – kétségkívül jelentősnek mondható a klasszikus dramaturgiai megoldások aránya a kortársi összehasonlításban (Vinaverhez vagy Novarinához képest). A koltèsi dramaturgia legfontosabb jellegzetességét abban éri tetten a kritika, hogy a központi alak kevésbé jellemzett, egyetlen motivációra csupaszított, megszólalásai gyakran a magányos beszéd felé tendálnak. Elemzésünk nem kívánja cáfolni e kanonizált álláspontot, csupán arra törekszik, hogy e központi alakot körülvevő környezetet is bevonja a vizsgálat körébe. Az eddigiekben a környezethez kizárólag a tárgyi környezet és a drámai tér felől közelítettek, elemzéseink ezzel szemben a központi alak mellett és mögött jelen lévő közösségek korális megszólalásai felé fordul.

Dolgozatunk abból a hipotézisből indul ki, hogy a Koltès-œuvre visszatérő dramaturgiai-szerkesztési megoldása a kóruszerű megszólalási mód, mely által a virtuális színen – a szakirodalomban bőségesen értelmezett magányos alak mellett vagy még inkább azzal szemben – különböző közösségek jelennek meg. Elgondolásunk szerint e kollektívumok vizsgálata elsősorban azáltal segít hozzá a koltèsi drámák értelmezéséhez, hogy a kutatói figyelmet a magányos alakkal szembeni ellenpontra irányítja.

Munkánk első, elméleti részében a koralitás – a magyarországi tudományos közegben ismeretlen – fogalmának bevezetése a célunk: előbb a kórus és koralitás kapcsolatrendszerének átfogó vizsgálatára, majd ebből kiindulva a koralitás jelenségének definiálására teszünk kísérletet. A második részben arra a kérdésre keressük a választ, hogy milyen okoknak tulajdonítható az, hogy a szakirodalom mindeztidáig nem vizsgálta a koltèsi életművet a koralitás szempontjából. A dolgozat központi, harmadik fejezetében a koralitás különböző megjelenési formáit mutatjuk be Koltès-szövegekben nem csupán azzal a céllal, hogy bizonyítsuk az eddig mellőzött szempont érvényességét, hanem hogy a Koltès-recepciót egy új nézőponttal gazdagítsuk. Zárófejezetünkben a koralitás-szempontú interpretációk alapján igyekszünk hozzájárulni a drámai életmű közösségképének értelmezéséhez.

Jelen dolgozat szerkezete azt a kutatási folyamatot igyekszik az olvasó számára is átélhetővé tenni, mellyel egyes megszólalások<sup>7</sup> kóruszerű megszerkesztettségének

---

<sup>7</sup> Dolgozatunkban a koralitás jelensége kapcsán a drámainterpretációs terminológiában elterjedt *replika* helyett a *megszólalás* kifejezést használjuk abból a megfontolásból, hogy előbbi etimológiailag kötődik a *válasz*

felismerésétől, a koralitás jelenségének meghatározásán és változatos megjelenési formáinak azonosításán keresztül eljutunk a koltèsi közösségek reprezentációjának kérdésköréig. E gondolatmenet kétségkívül egy formai jellegzetesség felismerésétől egy interpretációs törekvés irányába vezet, vizsgálataink célja azonban nem csupán a koltèsi koralitás értelmezése. Reményeink szerint a jelenség vizsgálata hozzájárul majd az elemzett drámaszövegek újraértéséhez is azáltal, hogy a koltèsi egyén és közösség – mindeddig kevés kutatói figyelmet kapott – kapcsolatának sokrétűségére irányítja a figyelmet. Célunk a Koltès-kutatás két alapvető irányának kiegészítése: a magányos alak magányos beszéde mellett hallhatóvá szeretnénk tenni a háttérben jelen lévő közösségek kórusszerű megszólalásait.

Vizsgálódásaink ezáltal a nemzetközi Koltès-kutatás legújabb hullámához kapcsolódnak, mely pozícióból két megközelítési mód kínálkozik: vagy a mára már kanonizált megállapítások érvényességét vizsgáljuk kevésbé ismert és elemzett művek esetében (elsősorban a korai, befejezetlenül maradt művek képezhetik az ilyen irányú vizsgálat tárgyát), vagy az eddigiektől eltérő szempontrendszerrel közelítünk az érett korszak gyakran elemzett műveihez. Bár mindkét megközelítés kockázatos, jelen dolgozat egy, a korábbiaktól eltérő szempontrendszer felállítását vállalta, elsősorban abból a megfontolásból kiindulva, hogy ezzel a kutatói magatartással hozzájárulhatunk a Koltès-kutatás állandó megújulásához.

Munkánk természetéből adódóan csupán arra vállalkozhatunk, hogy a fenti belátások mentén kiválasztott szempontrendszer következetes alkalmazásával bevezessük a hazai irodalomtudományi közegbe a koltèsi életművet, annak sokszínűségéről azonban nem adhatunk teljes mértékben számot. A koltèsi *koralitás* és *közösségképek* vizsgálata során igyekszünk felvillantani azokat az egyéb szempontokat, melyek vizsgálata az eddigiekben jelentősen hozzájárult a Koltès-kutatás mai állásához, illetve melyek figyelembe vétele a jövőben gyümölcsözőnek ígérkezik. Reményeink szerint azonban a későbbiekben lehetőségünk lesz részletesebben foglalkozni az életmű azon aspektusaival is, melyekre e dolgozatban csupán utalni van alkalmunk. A disszertáció központi részét alkotó elemzések szükségszerűen redukált nézőpontúak, hiszen bizonyos szempontok figyelmen kívül hagyása szükséges ahhoz, hogy gondolatmenetünk következetes és az életművet kevésbé ismerő olvasó számára is jól követhető maradjon.

---

szóhoz, mely – amint a későbbiekben ezt látni fogjuk – természeténél fogva idegen a nem dialógusos jellegű koralitás jelenségétől.

Dolgozatunkra úgy tekintünk, mint a hazai Koltès-kutatás kezdőpontjára, mely sokkal inkább elindítani kívánja a Koltès-életművel kapcsolatos hazai párbeszédet, mint lezárni azt. Úgy véljük, e célhoz nem az átfogó igényű, sok szempontot felvonultató, összefoglaló jellegű tanulmánnyal juthatunk el, hanem egy szerényebb vállalású munkával, mely azonban folyamatosan tudatában van tárgyának összetettségével és sokszínűségével.



## I. A koralitás jelensége

### I. 1. A kórustól a koralitásig

A koralitás<sup>8</sup>-kutatás eleve kudarcra ítélt vállalkozás. Ezúttal ugyanis nem arról van szó, hogy egy jelenség nyomainak felismerése elvezeti a kutatót magához a jelenséghez, melyet koralitásnak nevezünk, hiszen a koralitás jelensége nem más, mint maguk a nyomok. Az antik görög tragédiából ismert kórus nyomainak összességét nevezzük koralitásnak, mely rendkívül sokféle alakzattá állhat össze a felszínen. E nyomok számbavétele előtt azonban röviden tekintsük át, hogy hogyan és miért tűnt el az antik tragédiából ismert kórus.

Bár a kórus alkalmazása a nyugati színháztörténetben igen széles skálát ölel fel – a szerzői állásfoglalástól kezdve egészen a felvonásokat elválasztó zenés közjátékig – a kar évszázadokon át jól felismerhető összetevője volt a nyugati drámának és színháznak. A XX. század azonban a tragédiával együtt látszólag a kórusról is végérvényesen lemond. Ugyanakkor, bár dramaturgiai funkciói nagy részétől megfosztott, a kórus – Dimitri Soenennel szólva<sup>9</sup> – kísértetként lebeg az elmúlt század dráma- és színháztörténete felett. A szellem-metaphora plasztikusan kifejezi a kórus csupán nyomokban észlelhető, de átható jelenlétét, a szakirodalom azonban egy új fogalom bevezetésével próbálta tudományos értelemben megragadhatóvá tenni a „kísértetet”.

Christophe Triau a *koralitás* fogalmának használatba vételekor kiemeli, hogy a fogalomhoz nem társul definíciós háttér – nem szerepel a legaktuálisabb szótárakban<sup>10</sup> sem. Kizárólag az antik színház kórusához fűződő viszonyán keresztül kerülhetünk közelebb a koralitás terminusához. Kórus és koralitás szoros kapcsolatának regisztrálása azonban nem elégséges ahhoz, hogy megalkothassuk ez utóbbi definícióját. A meghatározást nem kis mértékben nehezíti, hogy a színháztudomány és a színházi gyakorlat a legtágabb értelemben használja a kifejezést, ezáltal valamennyi kórushoz köthető forma gyűjtőnévül szolgál. A fogalom e sokrétű alkalmazását jól illusztrálja, hogy az *Alternatives théâtrales* e témának

---

<sup>8</sup> A francia nyelvterületen használt *choralité* fogalom magyar fordításakor kénytelenek lennénk a –szerű vagy a –féle utótagok valamelyikét kapcsolni a kórus kifejezéshez, ezzel azonban elveszne a tudományos szakkifejezés lényege, vagyis a pontossága, így ezúttal magyarul a koralitás fogalmát vesszük használatba.

<sup>9</sup> Dimitri SOENEN, *Chœurs (de) solitaires. Spectres du chœur dans le théâtre monologal contemporain = Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, éd. Florence FIX, Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2009 (Écritures), 207–219.

<sup>10</sup> Például *Le Grand Robert de la langue française*, éd. Alain REY, Párizs, LeRobert, 2001.

szentelt duplaszámának címe a többes számú alakot használja: *Koralitások*<sup>11</sup>. Triau bevezetőjében jórészt a koralitás jelenségének színházi aspektusait tárgyalja, és elsősorban társadalomszociológiai és politikai keretbe helyezi a kilencvenes évek első felének európai és főként francia előadásában megjelenő koralitás jelenségét. Hans-Thies Lehmann szintén a színháztudomány felől közelít: a posztdramatikus színház egyik példajaként említi a kóruszínház jelenségét<sup>12</sup>, melynek kapcsán felvázolja a kórus színpadi megjelenési formáit (beszéd- és mozgáskórusok, színpadi könyörgések, panaszénekek). Erika Fischer-Lichte *Theatre, sacrifice, ritual* című kötetében külön fejezetet<sup>13</sup> szentel a kórus által újjászülető tragédia kérdéskörének, különös tekintettel Einar Schleef színpadi alkotásaira. E helyütt nem szeretnénk bővebben kitérni a színpadon megjelenő „kollektív test” tanulmányozására, hiszen munkánk elsősorban dramatikus érdekeltségű, a fenti példák azonban jól mutatják, hogy a kórushoz köthető jelenségek vizsgálata nem csupán a drámaelmélet, hanem a színháztudomány szempontjából is relevanciával bír. A fogalom e sokrétű használata azonban nem csupán a jelenség kiterjedtségét mutatja, hanem meg is nehezíti annak definiálását.

## ***1. 2. Koralitás – definíció hiányában***

A következőkben – a színháztudomány felől a drámairodalom felé fordítva figyelmünket – azt igyekszünk bizonyítani, hogy a koralitás jelensége jóval korábban magára vonta az értelmezői figyelmet, mint hogy a fent vázolt terminológiai probléma felvetődött volna. Az *Alternatives théâtrales* tematikus számának szerkesztője is kitér arra, hogy csak a fogalom új keletű, a jelenség<sup>14</sup> átnyúlik a huszadik századi drámairodalmon:

...a korális modell beíródása az előadás közegébe, legyen az akár a drámairodalomban, akár a színre vitelben (mise en scène), rokonítható a Peter Szondi által elemzett „dráma válságának” különböző megjelenési formáival és a dramatikus elv megkérdőjelezésével.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Lsd. *Alternatives théâtrales*, Brüsszel, 2003, 76-77. sz.

<sup>12</sup> Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, szerk. MAYERNÉ Szilágyi Mária, ford. BEREZCZ Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix, SCHEIN Gábor, Bp., Balassi, 2009, 151.

<sup>13</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, New York, Routledge, 2005.

<sup>14</sup> A koralitás jelenségét a kórus leszármazottjának tekintjük, ezért a kórusnak nevezett megjelenési formákat nem soroljuk a koralitás jelenségéhez.

<sup>15</sup> „l’inscription d’un modèle choral au sein de la représentation, que ce soit dans l’écriture dramatique ou dans la mise en scène, participe des différents avatars de la « crise du drame » et de la remise en question du

Peter Szondi már 1956-ban, *A modern dráma elmélete* című jelentős munkájának Maeterlinck-fejezetében figyelmet szentel a jelenségnek:

A *Vakok* beszédformája gyakorta többszörösen is eltér a dialógustól. Leginkább kóruszerű. Ilyenkor aztán a tizenkét vak szereplőt még attól a csekély jellegzetességtől is megfosztja, ami őket egyébként megkülönböztetné egymástól. (...) Ennek a kóruszerű dialógusnak a felosztása egyes „replikákra” aztán nem felel meg semmiféle „beszélgetésnek”, mint az igazi drámában, csupán a bizonytalanság ideges villódzását tükrözi.<sup>16</sup>

Szondi a *kóruszerű* kifejezés használatával utal arra, hogy a beszélők nem individuumokként, hanem egy közösség tagjaiként szólalnak meg, ugyanakkor a -szerű utótaggal el is választja a megszólalást az antik kórus definíciójától. Szondi és a válságelmélet szempontjából természetesen az individualitás hiánya kerül előtérbe, de a későbbiekben a koralitás fogalma már a nem „tiszta drámával” szembeni hiányosságként jelenik meg.

Kronológiai szempontból a drámatörténet azon pontján kezdi vizsgálódásait Jean-Pierre Sarrazac, ahol Szondi befejezte, kötetének címe – *L’avenir du drame (A dráma jövője)*<sup>17</sup> – mégis utal arra, hogy a szerző nem osztja Szondi válságelméletét. Az elmúlt húsz év (1960-80) heterogén drámairodalmát vizsgálva az alakokról szóló fejezetben Sarrazac kitér a kórus jelenségére. Miután megállapítja, hogy a hagyományos értelemben vett kórus szinte teljesen hiányzik a kortárs drámából, azt a következtetést vonja le, hogy e látszólagos hiány csupán felszíni jelenség, és valójában a kórus funkcióinak szétszóródásáról van szó<sup>18</sup>. A szerző Brecht kapcsán arról ír, hogy a cselekvő hős helyét átvette a megfigyelő, a gondolkodó, a bölcs hős. Ez a hős többé már nem kiemelkedik a tömegeből, hanem éppen hogy belesimul, annak tökéletes reprezentánsa, a normális, az átlagos megtestesítője. Az egyénítés minimális fokán álló alak gyakran csupán a társadalomban elfoglalt szerepének és feladatának nevét viseli, néhol olyannyira elveszíti identitását, hogy a testétől és arcától megfosztott hanggá válik. Bár a korális szerkesztési elvet több példán keresztül is bemutatja, a Jacques Nichet vezette Théâtre de l’Aquarium dokumentarista ihletésű előadásaival kapcsolatban használja először Sarrazac a *koralitás* terminusát:

---

principe dramatique que Peter Szondi a analysée.” Christophe TRIAU, *Choralités diffractées : la commuanuté en creux*, Alternatives théâtrales, 2003, 76-77. sz., 5.

<sup>16</sup> Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete*, ford. ALMÁSI Miklós, Bp., Osiris, 2002, 61–62.

<sup>17</sup> Jean-Pierre SARRAZAC, *L’avenir du drame*, Lausanne, Éditions de l’Aire, 1981.

<sup>18</sup> *Uo.*, 90.

A *La Jeune lune...* formája már nem elfed, inkább felfed: többes számban tökéletesen visszaadja a kutatás anyagának sokszínűségét: az elfoglalt gyár munkásai közti vita koralitása párhuzamosan van jelen egy veterán munkás önéletrajzi monológjával vagy egy verssel a nők kezéről, amelyet a munka zsíros eszközzé változtatott.<sup>19</sup>

Sarrazac ugyan a teatrológia és a drámaelmélet történetében először alkalmazza a *koralitás* fogalmát, de nem tér ki annak értelmezési kereteire. A fent idézett az egyetlen szöveghely, ahol Sarrazac e terminust alkalmazza, bár művében egész fejezetet szentel a kórus megjelenési formáinak. Külön figyelmet érdemel, hogy míg a korális szerkesztési elvről drámaszövegek kapcsán írt, a koralitás fogalma egy színházi előadással kapcsolatban jelenik meg.

Hans-Thies Lehmann, a XX. század utolsó évtizedeinek színházi tendenciáit vizsgálva, a kórus elterjedését a „beszédpartnerek között uralkodó túlzott *konszenzusnak*”<sup>20</sup> (kiemelés az eredetiben) és ezáltal a dramatikus dialógus háttérbe szorulásának tudja be. Felhívja a figyelmet arra, hogy a klasszikus drámairodalomban is felfedezhető egy „kóruszerű vonulat” (példaként említi a *Danton halálát*), melyben „a párbeszéd helyét polifónia veszi át”:

Ahol a dráma alakok sokaságát vonultatja fel egy egységes világ ábrázolásának céljából, ott a kórus irányába tendál, azáltal, hogy az egyes hangok közös énekké adódnak össze, még ha a dráma formálisan nem is tartalmaz kóruszerű beszédet.<sup>21</sup>

Ezt a megfigyelést terjeszti ki a posztdramatikus színházra, melyben – többé már nem egyeduralkodóként, hanem más összetevőkkel egyenrangú félként, de – továbbra is jelen van a szöveg. Lehmann szerint a korszak egyik legfontosabb színházi és dramatikus jellemzője a kóruszerű dimenzió.

Jogos kérdésként vetődhet fel, hogy miként kapcsolhatók össze a fenti belátások, mikor szerzőik oly eltérő elméleti perspektívából tekintenek a mögöttünk álló század drámairodalmára. Csupán a felszínen tűnhet úgy, hogy egy releváns drámatörténet

---

<sup>19</sup> „Celle de *La Jeune lune...* ne nappe plus, elle découvre : plurielle, elle reflète totalement la diversité du matériau de l'enquête : la choralité d'un débat entre ouvriers dans une usine occupée coexiste avec le long monologue autobiographique d'un vétérán ouvrier ou avec un poème sur les mains de femmes par le travail transformées en outil graisseux.” *Uo.*, 97.

<sup>20</sup> LEHMANN, *i. m.*, 152.

<sup>21</sup> *Ua.*

rajzolódi ki azáltal, hogy a szerzők által választott korszakhatárok jórészt egybeesnek, és a tárgyalt korszakok kronológiai szempontból készségesen követik egymást. A mi szempontunkból azonban nagyon is beszédes e sokszínűség, az eltérő elméleti perspektívák különböző módon ugyan, de mind számot vetettek a koralitás jelenségével. Az idézett szerzők ugyan kórusról, kóruszerű vonulatról és korális struktúráról írnak, nem kétséges azonban, hogy ugyanaz a jelenség keltette fel a figyelmüket, melyet mi koralitásnak nevezünk.

Különösen tanulságos Sarrazac esete, aki már 1981-ben használatba vette a koralitás terminust, mely azonban a kortárs színház- és drámaelmélet terminológiájába mégsem épült be. Bár Sarrazac tudományos munkásságában nem tér vissza a terminus, *Est-ce déjà le soir ? Esquisse pour un chœur européen (Már este van? Vázlat egy európai kórusért)* című drámaszövegének<sup>22</sup> bevezető didaszkáliájában a következő alakokat említi: „a koralitáshoz kapcsolódó funkciók (a Kórus vagy Félkórus, a Karvezető)” és „végül elszórt hangok, melyek szétszóródott koralitást fejeznek ki, mintegy az antik kórus diaszpóráját”.<sup>23</sup> Jól látható, hogy a szerző közel tíz évvel a terminus első használatát után újra előveszi azt, és szépirodalmi szövegben alkalmazza. A terminus első használatához nem kapcsolódott definiálási szándék, azonban a drámaszöveg részben pótolja ezt. Az első felsorolásban valójában olyan funkciókat sorol fel, melyek az explicit módon megnevezett kórushoz tartoznak, míg a másodikban az antik kórusból származtatott jelenségeket társítja a fogalomhoz. Kissé különösnek tűnhet a *diaszpóra* kifejezés alkalmazása, de ebben az esetben jól jelöli a kórus funkciókészletének szétszóródását, és a kortárs drámairodalomra gyakorolt megtermékenyítő hatását. Úgy véljük, hogy a drámaszöveg didaszkáliája ugyan nem tekinthető tudományos értelemben vett definíciónak, de – mint a későbbiekben látni fogjuk – a *koralitás* jelentéstartományának alapelemeit tartalmazza.

A terminus kanonizálása Sarrazac tanítványa, Martin Mégevand nevéhez fűződik: előbb az *Études théâtrales* tematikus számának (*Poétique du drame moderne et contemporain – A modern és a kortárs dráma poétikája*, 2001) koralitás-szócikkében, majd a *Nouveaux territoires du dialogue (A dialógus új területei*, 2005) koralitás-fejezetében fejtette ki nézeteit. Még mielőtt azonban rátérnénk a mégevand-i definíciókra, érdemes megjegyeznünk, hogy a terminus első megjelenése (1981) és a definiálása (2001) közötti két

---

<sup>22</sup> Jean-Pierre SARRAZAC, *Est-ce déjà le soir ? Esquisse pour un chœur européen*, L'avant scène théâtre, 874. sz., 1990. július.

<sup>23</sup> „des fonctions, liées à la choralité (le Chœur ou Demi-chœur, le Coryphée)”, „enfin des voix éparses, exprimant une choralité dispersée, en quelque sorte la diaspora du chœur antique” Uo., 7.

évtizedben (többszöri átdolgozásban) megjelent Pavis *Színházi szótára*<sup>24</sup>, amely egyáltalán nem használja a kifejezést. A terminus tehát nem terjedt el széles körben még a franciaországi tudományos közegben sem, külföldön pedig szinte teljesen ismeretlen maradt. Az elmúlt évtizedben Martin Mégevand porolta le a mestere által bevezetett fogalmat, és kiterjedt kutatást alapozott rá.

### ***I. 3. A kórus nyoma***

Mégevand szerint ott beszélünk koralitásról, ahol már nincs jelen a kórus<sup>25</sup>. E negatív definícióból kiindulva a koralitás jelenségét mint nyomfossziliát értjük: a kórus lenyomatát nem azonosítjuk az egykor még eleven kórossal, de annak jellegzetes vonásai alapján ismerjük fel. A nyom nem tartalmazza ugyan megkövesedve magát az élőlényt, annak számos tulajdonságát azonban magán viseli. A lenyomatot elsősorban a hiány révén azonosítjuk, és a már eltűntre hívja fel a figyelmünket. Ugyanazon élőlénynek azonban számos különböző fosszilikus nyoma maradhat fenn: a koralitás jelensége is rendkívül szerteágazó, és a különböző megjelenési formákat csupán a kórus jellegzetességeinek felismerésén keresztül lehet a koralitás körébe sorolni.

Mindez azt sugallja, hogy a koralitás jelensége történetileg is meghatározható, a kórus mint dramaturgiai alkotóelem eltűnését/kimúlását követően jelenik meg, és e megállapítással összhangban a szakirodalom legtöbbször a XX. század drámairodalmához köti. Azonban a kórus megjelenési formái a drámatörténet folyamán olyan változatosak voltak, hogy nehéz egyértelműen meghatározni a kórus „kihalásának” pillanatát. A koralitás jelenségének történeti vizsgálata azonban nem csupán a korszak kijelölésének problémájával jár együtt, hiszen kórus és koralitás nem egymást felváltó jelenségek. A nyugati drámatörténetben kórus és koralitás párhuzamosan létező megszólalási formák: egyrészt a XX. század második felében sincs szó a kórus teljes pusztulásáról, hiszen

---

<sup>24</sup> Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn, MOLNÁR Zsófia, RIDEG Zsófia, SEPSI Enikő, Bp., L'Harmattan, 2006. Pavis a kórusnak külön szócikket szentel, melyben azonban nem utal a koralitás jelenségére.

<sup>25</sup> Martin MÉGEVAND, *Choralité = Nouveaux territoires du dialogue*, éd. Jean-Pierre RYNGAERT, Párizs, Actes-Sud-Papiers, 2005, 37. „la choralité naît où le chœur ne peut plus, pour diverses raisons qu'il reste à préciser (fin des utopies et des idéologies, dissolution de *la* communauté en *des* communautés), durablement s'installer sur les scènes occidentales.” (kiemelés az eredetiben)

találkozhatunk a közelmúlt drámáiban is kórossal,<sup>26</sup> másrészt a XX. századot megelőzően is találhatunk példát a koralitásra. Ubersfeld a drámai dialógusnak szentelt kötetében kitér a korális működésre, melynek kapcsán két nagyon is klasszikus darabot, Shakespeare *Julius Caesar* (1599) és Hugo *A király mulat* (1832) című művét említi példaként.<sup>27</sup> A kórus és koralitás tehát nem egymást kizáró jelenségek, sokkal inkább tendenciákról beszélhetünk.

E helyütt fontosnak tartjuk megjegyezni, hogy a kórus háttérbe szorulását (és ezzel párhuzamosan a koralitás térnyerését) nem végleges veszteségként értjük egy hanyatlástörténet tükrében, hanem sokkal inkább evolúciós mintára beszélünk bizonyos formák fel- és eltűnéséről. E nézőpontból az egykor éltre nem nosztalgiával gondolunk, és nyomainak felfedezése sem jár együtt a veszteség feletti sajnálkozással.

Mint fentebb vázoltuk, a koralitás jelenségének felismeréséhez elengedhetetlen a kórus jellemző vonásainak ismerete. A *koralitás* terminus megközelítéséhez fel kell tárnunk a *kórus* szemantikai mezejét szinkrón és diakrón értelemben, de a kórus alkalmazásának részletes színház- és esztétikatörténeti vizsgálata túlmutat jelen dolgozat keretein. Munkánk során nagyban támaszkodunk Martin Mégevand eddigi munkásságára, aki a francia koralitás-kutatás legjelentősebb alakja. 1994-ben megvédett, a kórus XX. századi jelenlétét vizsgáló értekezésében<sup>28</sup> még kizárólag az explicit módon kórusnak nevezett jelenségre fókuszál, későbbi munkáiban azonban már a koralitás terminus definiálására és széles körű alkalmazására<sup>29</sup> vállalkozik.

Mégevand értekezésének első részében beható vizsgálat alá veti a kórus fogalmát<sup>30</sup>: a szinkrón elemzés a terminus hármasszemantikai kötődésére irányítja a figyelmet, míg a diakrón vizsgálódás a jelenség változékonyságát tárja fel. A kórus terminusa három különböző hagyományból eredeztethető: a színház-történeti értelemben vett dramatikus kórusból, mely az antik görög tragédiában gyökerezik, az ezzel szorosan összefonódó, a liturgikus tradícióból táplálkozó ünnepi kórusból, illetve a zenés kórusból (*chœur lyrique*),

---

<sup>26</sup> Példaként szolgálnak a Valère Novarina *Képzeltbeli operettjében* (1998) szereplő A harag gyermekei kórus vagy a Laurent Gaudé dramatikus szövegeiben – *Pluie de cendres* (2001), *Caillasses* (2002), *Médée Kali* (2003) – megjelenő palesztin nők, palesztin férfiak, izraeli nők, katonák és gyermekek alkotta kórusok.

<sup>27</sup> Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre III. : Le dialogue de théâtre*, Párizs, Belin, 1996. 36. A *Julius Caesar* III. felvonásának 2. színében a polgárok egymással és Brutus-szal folytatott dialógusának helyét korális megszólalások veszik át csakúgy, mint az Hugo-dráma I. és III. felvonásában az urak replikái esetében.

<sup>28</sup> Martin MÉGEVAND, *La communauté absente : enquête sur le chœur dans le théâtre contemporain*, kéziratot doktori disszertáció.

<sup>29</sup> Vö.: Martin MÉGEVAND, *Éternel retour du chœur*, *Littérature*, 131. sz., 2003. szeptember, 105–122.; Uő., *Esthétiques chorales de la disparition*, *Littérature*, 138. sz., 2005. június, 81–96.

<sup>30</sup> Mégevand vizsgálódásaiban természetesen a francia nyelvből indul ki, de számunkra is nagyon hasznosak a megfigyelései, mivel nincs számottevő különbség a francia *chœur* és a magyar kórus kifejezések jelentéstartománya között.

melynek továbbélése az opera és a kóruszene. Ebből a hármas eredetből következően a kortárs dráma kórusában is tetten érhető a többszörös kötődés; elsősorban arról beszélhetünk, hogy mely komponens domináns egy adott megjelenési formában. A kórus kifejezés jelentéstartományához mindhárom komponens hozzájárul: a dramatikus aspektus révén egy emberekből álló közösséget jelent, az ünnepi komponens által a közösség kapcsolatban van a transzcendens szférával, a zenés alkotóelem pedig a zenét és a táncot társítja a kifejezéshez. Bár e hármas aspektus tetten érhető a kórus valamennyi megjelenésében, dolgozatunk célkitűzéseire a dramatikus kórus megismerése visz közelebb, ezért a következőkben elsősorban erre az aspektusra koncentrálnak.

Az esztétikatörténeti áttekintés azt mutatja, hogy a kórus fogalma rendkívül változatos jelentésárnyalatokkal bővült az évszázadok során. Ennek tudatában – dolgozatának befejező fejezetében – Mégevand kijelenti, hogy nem lehet meghatározni a kórus fogalmát anélkül, hogy pontos társadalmi-történelmi kontextusba helyeznénk a megjelenését. A következőkben Mégevand nyomán összefoglaljuk a kórus-fogalom jelentéstartományának főbb vonásait: a válogatás vezérelve továbbra is a korlátosság jelenségének felismerése.

#### ***1. 4. Határhelyzetben***

Elgondolásunk szerint a kórus fogalmának szemantikai mezeje azon határhelyzetek vizsgálatával foglalható össze, melyekben a kórus két szféra közötti közvetítőként jelenik meg. E mediátori szerepből következik, hogy a kórust kettős viszony kapcsolja környezetéhez attól függően, hogy mely szféra felől közelítünk hozzá.

Az antik értelemben vett kórus jelentéstartományának centrumában a poliszhoz fűződő kapcsolata található. Bár a görög tragédia pontos eredetét mindeközéig nem sikerült kielégítő módon feltárni, annyi bizonyosnak mondható, hogy az athéni polisz Dionüszosz-ünnepségének egyik jelentős eseménye a dithürambosz-kórusok fellépése és a tragédiaverseny volt<sup>31</sup>. Polisz és kórus összekapcsolódását az a tény is alátámasztja, hogy az

---

<sup>31</sup> Ezen a ponton a dolgozatunk dramatikus érdeklődése ellenére színháztörténeti eseményekre utalunk abból a belátásból kiindulva, hogy az írott drámaszöveg nem előzménye, hanem következménye volt a Dionüszosz-játékoknak, és ezáltal a színháztörténeti belátások alapján drámatörténeti és –elméleti tényekre következtethetünk. Erre az összefonódásra is utal Erika Fischer-Lichte nagyívű munkája, melyben a színháztörténeti és drámatörténeti események szoros kapcsolatát mutatja be az identitás kérdéskörén keresztül, és melynek gondolatmenetét a továbbiakban a kórus, a polisz és a tragédia kapcsolatának megvilágítása



ünnepi eseményen a polisz polgárai közül választották ki a kórus tagjait. Fischer-Lichte fent idézett művében hangsúlyozza, hogy a Dionüszosz-ünnepség (és annak részeként a komédia- és tragédia-előadások) nem egy szerves fejlődési folyamat eredményeként jött létre, hanem a politikai vezetés hozta létre a városállam reprezentatív kulturális-szagrális eseményét<sup>32</sup>. Jól tudjuk, hogy a tragédiaelőadásokon hagyományosan szereplő kórus mellett Theszpisz kezdeményezésére jelenik meg az első színész, akivel a kar dialógusba lép. E fordulat előtti állapotra utal vissza Nietzsche *A tragédia születése* című művében, mikor kijelenti, „hogy a *tragédia a tragikus karból keletkezett*, hogy eredetileg csak kar volt, és semmi más, mint kar...”<sup>33</sup>. A tragédia (és ezáltal a színház és a drámairodalom) kiinduló elemeként és alapvető kritériumaként értett kórus e nézőpontból nyeri el jelentőségét, melynek köszönhetően a későbbiekben – a kórus felbukkanásával és háttérbe húzódásával párhuzamosan – a szakirodalom a tragédia lehetőségéről, illetve lehetetlenségéről beszél.

A polisz, a Dionüszosz-ünnepség, a tragédia és a kar fent leírt kapcsolatrendszerén nyugszik az a fischer-lichte-i belátás, mely szerint a kórust egyrészt a tragédia letéteményeseként, másrészt a polisz reprezentációjaként értjük:

Ha pedig abból indulunk ki, hogy a tragédiaköltők meghatározott identitásképzetet dolgoztak ki és fogalmaztak meg műveikben, akkor sokkal inkább a poliszt, mintsem valamely távoli eredetet kell a vizsgálat közvetlenül adott és legfontosabb vonatkoztatási pontjának tekinteni. Azt a tényt is aligha fogadhatnánk el, hogy a tragédiaelőadások rendkívül fontos szerepet játszottak a polisz nyilvános életében, ha városállam nem gyakorolt volna folyamatosan hatást a tragédiára, tartalmát tekintve pedig ne kapcsolódott volna valahogy a poliszhoz, a város polgáraihoz és azok problémáihoz.<sup>34</sup>

Ugyan Fischer-Lichte az „identitásképzet” kifejezést használja, azonban a fentiek értelmében joggal mondhatjuk, hogy a dramatikus kórus – mely a poliszt reprezentálja a

---

érdekében követjük. Vö.: Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, (ford.: KISS Gabriella), Pécs, Jelenkor, 2001., különös tekintettel *A színház és a polisz* című alfejezet (21–26).

<sup>32</sup> Fischer-Lichte meglátását támasztja alá Peter Wilson kultúrtörténeti műve, mely az attikai kar társadalmi-politikai szerepét tekinti át. Vö.: „The city as a collective entity promoted the proliferation of choral performances over the classical period; it charged the leading officers of the city with their supervision; it intervened extensively in matters concerning their production, performance, judgement and record, often by means of legislation.” Peter WILSON, *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, 11.

<sup>33</sup> Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, (ford. és a jegyzeteket írta KERTÉSZ Imre), Bp., Európa, 1986, 70. (kiemelés az eredetiben)

<sup>34</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 26.

dráma világán belül – egy közösségképet is megjelenít. A későbbiekben e belátás fényében fogunk a koralitás jelenségén keresztül kirajzolódó közösségképekről beszélni.

A kórus tehát ott kap elsősorban helyet a társadalmi szférában, ahol a polisz kohéziójának erősítése a cél, és egyértelműen politikai szerepet tölt be. Az antikvitásban általában a harmonikus, kiegyensúlyozott közösséget jeleníti meg, és e ponton kapcsolódik hozzá a civizmus fogalma, vagyis az állampolgári erények és a hazafias érzület, mely révén etikai dimenzió is társul a fogalomhoz. Azonban nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a kórus mint a polisz lakóinak reprezentánsa az átlagember helyett a marginális helyzetben lévő csoportokat (nők, öregek stb.) jeleníti meg, ezzel is valószerűvé téve a kar passzivitását. A kórus tehát kettős viszonyban van a polisz közösségével: a teljes kollektívumot oly módon reprezentálja a dráma világán belül, hogy annak egy marginális részét viszi színre. Horatiusnál már egyértelműen a közjó vezérli megszólalásait, a békét és a társadalmi rendet tartja szem előtt.

A kórus azonban nem csupán a polisz közösséget reprezentálja, hanem az általános értelemben vett *emberi* megtestesítője is: egyrészt arisztotelészi értelemben a hőssel szemben „csak” ember, másrészt a szatírájátékokon az állati bőrbe bújt kórus elmegy az *emberi* legvégső határáig, és e határhelyzetet viszi színre. A kórus az *emberi* és az *isteni* közötti különbségre figyelmeztet azokban az esetekben, melyekben a drámai hős – hübrisze miatt – áthágná e határvonalat. Az emberi és az azon kívüli szféra találkozási helyeként az antik drámai hagyományban a kórus a transzcendentális nézőpontot képviseli. Megszólalásaiban is két modalitás ötvöződik: lehet a múlt feltárója csakúgy, mint a jövő profetikus hírnöke.

Dramaturgiai szempontból legfontosabb jellemzője a passzivitása, vagyis csupán szemlélője és kommentálója a drámai eseményeknek, nem aktív alakítója – Arisztotelész is elsősorban „erőtlenségét” emeli ki. Nietzsche azzal magyarázza a kar passzivitását, hogy „víziójában urát és mesterét, Dionüszoszt látja, és ezért a kar mindig *szolgáló* kar: nézi az isten szenvedését és megdicsőülését; ő maga – a kar – ezért nem *cselekszik* soha.”<sup>35</sup> A drámai akcióhoz kettős viszony fűzi: egyrészt identitása révén helyet kap a cselekményen belül, melyre olykor akár közvetlen hatással is lehet, másrészt azon kívül helyezkedik el: kommentál, általánosít, egyetemes igazságokat fogalmaz meg. E határhelyzetben a kórus mintegy közvetítőként szolgál a cselekményen belüli és az azon kívüli szféra között. A drámai akció hiátusainak kitöltését azáltal végzi el, hogy beszámol az akció térbeli és

---

<sup>35</sup> Friedrich NIETZSCHE, *i. m.*, 86. (kiemelés az eredetiben)

időbeli körülményeiről, mindarról, ami korábban (mitikus időkben) vagy más helyszínen zajlott le.

Természetesen a fent leírt karakterjegyek elsősorban az antik kórusra vonatkoznak, és a kórus evolúciójának ismeretében azt kell mondanunk, hogy valamennyi jellemzőnek az ellenkezőjére is van példa. A passzív megfigyelő státuszából Horatiusnál a kórus tevékeny alannyá válik a hős oldalán, a harmonikus, kiegyensúlyozott közösség helyét Brechtnél a feszültséggel terhes, széthúzó városi társadalom képe váltja fel, míg a transzcendentális nézőpont a modernség és a posztmodernség irodalmában már nem elsődleges attribútuma a kórusnak<sup>36</sup>.

Belátható, hogy a koralitás mint a kórus leszámazottja meglehetősen képlékeny és változatos jelentéstartományt örökölt elődjétől. Mindez azt is jelenti, hogy a koralitás jelenségének vizsgálatakor rendkívül szerteágazó örökséggel kell számolnunk, bár a koralitás formai megnyilvánulása jelentős hatással van a jelenség interpretációjára.

### ***I. 5. A nyom alakja***

Miután áttekintettük a kórus jelentéstartományát, melyre a koralitás jelenségének interpretációja során támaszkodunk majd, érdemes a formai jellegzetességek felé fordítanunk figyelmünket. Ubersfeld korábban idézett művében a kórus szerű megszólalási formával kapcsolatban kijelenti, hogy e szólam nem feltétlenül egyetlen, folytonosan egynemű szólam, de a különböző hangok összessége végül egyetlen szólamná olvad össze<sup>37</sup>. Felhívja a figyelmet arra is, hogy a nagyszámú megszólalót szerepeltető jelenetek nem minden esetben járnak együtt korális megszólalással, hiszen a replikák gyakorta dialógusokra illetve trilógusokra bomlanak. Ubersfeld e helyütt lefektette a koralitás meghatározásának alapjait, de Mégevand lépett fel először definíciós szándékkal. Előbb a Mireille Loscóval közösen jegyzett kórus/koralitás szócikkben vállalja a jelenség meghatározását:

A koralitás, amely a XIX. század végétől jellemzi a drámaírást, a drámai mikrokozmosz és a hagyományosan a konfliktus köré szerveződő dialógus dialektikájának megkérdőjelezésének

---

<sup>36</sup> Természetesen találunk példát a transzcendens szférával kapcsolatot biztosító kórusra is, például Claudel műveiben (*L'Annonce faite à Marie, Livre de Christophe Colomb* stb.).

<sup>37</sup> UBERSFELD, *Lire le théâtre III...*, i. m., 36. „Et, dans la plupart des cas où un groupe de personnages prend la parole, on retrouve ce travail choral, toutes les voix séparées finissant par n'en faire qu'une seule.”

felel meg. A beszéd szintjén: a beszéd olyan replikák összességéként jelenik meg, melyek megkerülik az akció logikus előrehaladását, és melyek melodikus módon szerveződhetnek, mint egy többhangú ének; az alakok szintjén: egy olyan közösségnek felel meg, melyet többé már nem az egyéni összecsapás tétje mozgat. Ily módon a koralitás lebontja azt, amit Paul Ricœur az arisztotelészi *muthos* sajátosságának, „logikai konfigurációnak” nevez, és előtérbe helyezi a beszéd szerteágazó struktúráit.<sup>38</sup>

Az 1994-ben megvédett doktori disszertációhoz képest jelentős változás, hogy a szócikk megnevezése egymás mellé rendelve tartalmazza a kórus és a koralitás terminusokat, a szócikk azonban elsősorban a koralitás jelenségével foglalkozik. A korszakhatár kijelölésével a szerzőpáros egyértelműen elhatárolja a koralitást a kórus korábbi, a drámatörténeten végighúzódó megjelenési formáitól. Erre is utal Sarrazac, mikor a fenti koralitás-definíciót a modern koralitás definíciójának nevezi.<sup>39</sup> A definíció elsősorban a dialógussal szembeni többszólamúságra hívja fel a figyelmet, különös tekintettel az arisztotelészi dráma-értelmezéstől eltérő jegyekre. Különösen érdekes, hogy Losco és Mégevand – majd a rájuk visszautaló Sarrazac is – Szondit követik, mikor Maeterlinck *Vakok* című drámájára mint a kóruszerű alakzat egyik első megjelenésére utalnak<sup>40</sup>. Ennek nyomán mondhatjuk azt, hogy a koralitás-értelmezés fő referenciapontja a Maeterlinck-szöveg, elsősorban annak köszönhetően, hogy a szakirodalom jelentős hányada Szondi drámaelméleti munkájához nyúlik vissza a koralitás definiálásakor. A szondiánus narratíván belül a dialógusnak mint az „igazi” dráma alappilléreinek a háttérbe szorulása (és ezzel párhuzamosan a nem dialógusos megszólalási formák előtérbe kerülése) a modern dráma veszteségei közé tartozik. Mint fent kifejtettük, egyrészt nem egy hanyatlástörténet narratíváján belül értelmezzük a koralitás térnyerését, másrészt meggyőződésünk, hogy a modern értelemben vett dramatikus koralitás csupán látszólag kapcsolódik a Szondi nevéhez

---

<sup>38</sup> „La choralité, qui affecte l’écriture dramatique depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, correspond à une remise en cause de la conception du microcosme dramatique et de la dialectique du dialogue, traditionnellement organisé autour du conflit. Au niveau de la parole, la parole se manifeste comme un ensemble de répliques qui échappent à l’avancée logique de l’action et qui peuvent se structurer de façon mélodique, tel un chant à plusieurs voix ; au niveau des personnages, elle correspond à une communauté qui n’est plus portée par l’enjeu de l’affrontement individuel. La choralité défait ainsi ce que Paul Ricœur nomme « la configuration logique » propre au *muthos* aristotélicien, et elle privilégie des structures d’étoilement du discours.” Mireille LOSCO, Martin MÉGEVAND, *Chœur/Choralité*, Poétique du drame moderne et contemporain (éd. Jean-Pierre SARRAZAC), Études théâtrales, 395. szám, 2001. november, 25.

<sup>39</sup> Jean-Pierre SARRAZAC, *Quelques fins de partie. Quatre notes sur le drame-de-la-vie*, Théâtre et interdisciplinarité (éd. Catherine NAUGRETTE), Registres, 2008/13., 140.

<sup>40</sup> „Dans *Les Aveugles* de Maeterlinck elle [la choralité] donne voix à la communauté en estompant radicalement l’individuation des personnages ; ainsi elle fait passer la relation interhumaine au second plan et fait naître un théâtre statique.” Mireille LOSCO, Martin MÉGEVAND, *i. m.*, 25.

fűződő krízis-alapú felfogáshoz, hiszen ez a kapcsolat elsősorban a közös hivatkozási pontként alkalmazott Maeterlinck-utalásrendszernek köszönhető.

Néhány évvel később, Mégevand immáron önállóan fogalmazza meg a koralitás jellegzetességeit a fent már szintén említett *Nouveaux territoires du dialogue* koralitás című fejezetében:

[...] alapfeltételként koralitás alatt a hangok olyan egyedi elrendeződését értjük, mely nem tartozik sem a dialógushoz, sem a monológhoz; amely többes számot (legalább két hangot) feltételezve megkerüli a dialógusosság elveit, mint a kölcsönösség és a láncszemek folyamatos kapcsolódása, előtérbe helyezve a szétszóródás (atomizáció, mellérendelés, szétrobbanás) vagy a különböző, egymásra zeneileg felelő beszédek összefonódásának (szerteágazás, fölérendeltség, visszhangok, a polifónia valamennyi effektusa) retorikáját<sup>41</sup>

A definíció a korális megszólalást a dialógus és a monológ (a magányos beszéd<sup>42</sup>) melletti harmadik formaként jelöli meg, ezáltal elmozdul a Loscóval közösen jegyzett definíció azon pontjától, mely elsősorban a dialógushoz viszonyítja a koralitás jelenségét, és nem szól a magányos beszédhez képest elfoglalt helyzetéről. A kórus és a koralitás formai különbsége elsősorban abban érhető tetten, hogy míg a kórus (bár leggyakrabban egyes szám vagy többes szám első személyben szólal meg) képes dialógusba lépni más drámai alakokkal, a koralitás struktúrája kizárja a dialógusteremtés lehetőségét.

A fentiek alapján nem csupán leszármazottként, hanem a kórusral ellentétes jelenségként is érthetjük a koralitást, hiszen utóbbi a széthangzást, a diszharmóniát viszi színre, míg az antik kórus a tökéletes összhang megtestesítője. Elgondolásunk szerint a diszharmónia nem csupán formai jellegzetesség, hanem a koralitás értelmezésének alapja. A hangok széthangzása különböző mértékben, de szükségszerűen felszámolja a kórus antik képét és az ahhoz kapcsolódó pozitív konnotációkat, melyek elsősorban a harmóniából és a homogenitásból fakadtak. Természetesen mindez elvi szinten nem zárja ki, hogy egy

---

<sup>41</sup> „*a minima* on entend par choralité cette disposition particulière des voix qui ne relève ni du dialogue ni du monologue ; qui, requérant une pluralité (un minimum de deux voix), contourne les principes du dialogisme, notamment réciprocité et fluidité des enchaînements, au profit d’une rhétorique de la dispersion (atomisation, parataxe, éclatement) ou du tressage entre différentes paroles qui se répondent musicalement (étoilement, superposition, échos, tous effets de polyphonie).” MÉGEVAND, *Choralité...*, i. m., 37.

<sup>42</sup> A magányos beszéd (parole solitaire) terminust a *Le monologue au théâtre (1950-2000)*. *La parole solitaire* című kötet (éd. Florence FIX, Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006 (Écritures) Fix által írt bevezetője alapján gyűjtőnévként használjuk a továbbiakban. A monológon kívül magába foglalja a soliloquiumot és az apartét.

disszonáns kórusához pozitív konnotációk kapcsolódjanak, de ezek nem lehetnek azonosak a fent említettekkel.

### **I. 6. A „nyomozás” kezdete – García Lorca: *Yerma***

Még mielőtt rátérnénk a koralitás és a Koltès-életmű kapcsolatára, a fenti elvi belátások mentén érdemesnek látszik konkrét szöveghelyeket is vizsgálat alá vonni annak érdekében, hogy megmutassuk, jelen dolgozatban mit tekintünk koralitásnak. Anélkül, hogy a koralitás jelenségének sokszínűségét kétségbe vonnánk, ezúttal a legalapvetőbb formáját szeretnénk elemzés tárgyává tenni, annak reményében, hogy ezáltal közelebb kerülünk a fenti elméleti definíció gyakorlati alkalmazásához, a koralitás jelenségének felismeréséhez.

Példánk kiválasztásakor időlegesen elfordulunk Koltès drámaszövegeitől, mivel a későbbiekben éppen a jelenlegi szöveghely-elemzés tanulságait szeretnénk átültetni a koltèsi szövegek tanulmányozásába. E megfontolásból Federico García Lorca *Yerma* című drámáját (1935) választottuk, melyből a következőkben két szöveghelyet emelünk ki. A darab második felvonásának első képéből származó két részlet látszólag nagyon hasonlít egymáshoz: sorszámmal jelölt mosóasszonyok egymást követő megszólalásai, melyek egyetlen témához kapcsolódnak, a mégevand-i definíció értelmében a két részlet közül azonban csupán az egyik tekinthető korális szerkezetűnek.

HARMADIK MOSÓASSZONY S már ott laknak?

NEGYEDIK MOSÓASSZONY Tegnap óta. A férje megint kiment a földjeire.

ELSŐ MOSÓASSZONY De tudjátok hát, hogy mi történt?

ÖTÖDIK MOSÓASSZONY Tegnapelőtt abban a nagy hidegben az egész éjszakát kint töltötte a küszöbön.

ELSŐ MOSÓASSZONY De miért?

NEGYEDIK MOSÓASSZONY Nem tud megmaradni a házban.

ÖTÖDIK MOSÓASSZONY Ilyenek ezek a meddők: csinálhatnának csipkét vagy almalekvárt, de nekik arra jön kedvük, hogy fölmenjenek a tetőre, s mezítláb gázolják a folyót.

ELSŐ MOSÓASSZONY Mi jogod van rá, hogy így beszélj? Nincs gyereke, de az nem az ő hibája.

NEGYEDIK MOSÓASSZONY Van annak fia, aki akarja, hogy legyen. De az elpuhultak, a petyhüdtek, az agyonkényeztetettek, azoknak nincs ínyükre ráncos hassal járni.<sup>43</sup>

A mosóasszonyok sorszámossal történő megnevezése miatt látszólag nehezen lehet a megszólalást egy hagyományos értelemben vett drámai alakhoz kötni. Az olvasónak az a benyomása támad, hogy a megszólalások szabadon felcserélhetőek, elhagyhatóak, betoldhatóak – azaz látszólag korális megszólalásokkal állunk szemben. A közelebbi vizsgálat azonban azt mutatja, hogy a hegyi patak mellett dolgozó névtelen mosóasszonyok megszólalásai a dramatikus szöveg ezen helyén egy logikus, metonimikus láncolatba rendeződnek. Az idézett részlet kezdetén a Harmadik mosóasszony egy kérdést tesz fel, melyre a Negyedik mosóasszony a dialógusos kommunikáció szabályainak megfelelő választ ad. Ezt a kérdés-válasz logikát követi a beszélgetés, melynek célja, hogy az Első és a Harmadik mosóasszony a falusi pletykálás részeként eddig ismeretlen információkat tudjon meg közös ismerősük, Yerma életéről. Anélkül, hogy a beszélgetés témája explicit módon megnevezésre kerülne, valamennyi résztvevő tisztában van vele, hogy Yerma és férje kapcsolatára, illetve a nő meddőségére vonatkoznak a kérdések. A kérdések és a válaszok alapján elénk tárul mindaz, ami az elmúlt napokban Yermáék házában történt, a dialógusos megszólalások révén beszélődnek el az események. Különösen figyelemre méltó az Első mosóasszony kérdésként megformált felháborodása („Mi jogod van rá, hogy így beszélj?”), melynek címzettje egyértelműen az ötös számú mosónő, aki a meddő nők haszontalansága mellett érvel. Azáltal, hogy a kérdés kifejezetten egyetlen címzettet vesz célba, a megszólalás már nem egy külső személyre vagy eseményre vonatkozik, hanem a dialógus korábbi elemére, a kommunikációs partner véleménynyilvánítására.

Az idézett részlethez sok tekintetben hasonlít az alábbi szöveghely, melyben szintén a sorszámossal megnevezett mosónők sorozatos megszólalásaira találunk példát:

---

<sup>43</sup> „LAVANDERA 3.<sup>a</sup> ¿Y están ya en la casa?

LAVANDERA 4.<sup>a</sup> Desde ayer. El marido sale otra vez a sus tierras.

LAVANDERA 1.<sup>a</sup> ¿Pero se puede saber lo que ha ocurrido?

LAVANDERA 5.<sup>a</sup> Anteanoche, ella la pasó sentada en el tranco, a pesar del frío.

LAVANDERA 1.<sup>a</sup> Pero, ¿por qué?

LAVANDERA 4.<sup>a</sup> Le cuesta trabajo estar en su casa.

LAVANDERA 5.<sup>a</sup> Estas machorras son así: cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gustar subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos.

LAVANDERA 1.<sup>a</sup> ¿Quién eres tú para decir estas cosas? Ella no tiene hijos, pero no es por culpa suya.

LAVANDERA 4.<sup>a</sup> Tiene hijos la que quiere tenerlos. Es que la regalonas, las flojas, las endulzadas, no son a propósito para llevar el vientre arrugado.” Federico GARCÍA LORCA, *Yerma. Doña Rosita la soltera*, Madrid, EDAF, 2002, 105. Magyar fordítás: Federico GARCÍA LORCA, *Yerma* (ford.: NÉMETH László) = F. G. L., *Hat színjáték*, Bp., Európa, 2006, 183.

ELSŐ MOSÓASSZONY

Virág a virágba fonódjék,  
mikor a nyár szikkasztja az arató vérét.

NEGYEDIK MOSÓASSZONY

Nyissuk meg ölünket álmatlan madárnak,  
mikor a kapun a tél remegve kopogtat.

ELSŐ MOSÓASSZONY

Van mit nyögni a lepedón!

NEGYEDIK MOSÓASSZONY

S mit énekelni!

ÖTÖDIK MOSÓASSZONY

Mikor a koszorút s kenyeret  
meghozza a férfi.

NEGYEDIK MOSÓASSZONY

Mert a karok összefonódnak.

MÁSODIK MOSÓASSZONY

Mert a fény a torkunkban széttörik.

NEGYEDIK MOSÓASSZONY

Mert megédesült az ágaknak szára.

ELSŐ MOSÓASSZONY

S a szél sátrai befödik a hegyet.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> „LAVANDERA 3.<sup>a</sup> Hay que juntar flor con flor  
cuando el verano seca la sangre al segador.

LAVANDERA 4.<sup>a</sup> Y abrir el vientre a pájaros sin sueño  
cuando a la puerta llama temblando el invierno.

LAVANDERA 1.<sup>a</sup> Hay que gemir en la sábana.

LAVANDERA 4.<sup>a</sup> ¡Y hay que cantar!

LAVANDERA 5.<sup>a</sup> Cuando el hombre nos trae  
la corona y el pan.

LAVANDERA 4.<sup>a</sup> Porque los brazos se enlazan.

LAVANDERA 5.<sup>a</sup> Porque la luz se nos quiebra en la garganta.

LAVANDERA 4.<sup>a</sup> Porque se endulza el tallo de las ramas.

LAVANDERA 5.<sup>a</sup> Y las tiendas del viento cubran a las montañas.” GARCÍA LORCA, *Yerma. Doña Rosita la soltera*, i. m., 108–109.; Magyar fordításban: GARCÍA LORCA, *Yerma*, ford. NÉMETH László, i. m., 187. Az eredeti, spanyol nyelvű szöveggel összevetve jól látható, hogy Németh László fordításában szabadon felcserélte a megszólaló mosóasszonyok sorszámát. Amennyiben az egyszerű fordítói tévedésen túlra tekintünk, azt láthatjuk, hogy az értelemadást semmilyen módon nem akadályozza a fent említett csere. Mindez arra is utal, hogy valóban korális szerkesztésről lévén szó, a megszólalások sokkal inkább a mosóasszonyok (és metonimikus módon a falu) közösségéhez köthetők, semmint egyes alakokhoz. Hasonló fordítói hiba értelemzavaró lenne a korábban idézett részletben, melyben az egyes megszólalások adott alakokhoz tartoznak, és a dialógus logikáját követik.



Az előző részlettel ellentétben ezúttal az egyes megszólalások nem ok-okozati kapcsolatban állnak egymással, hanem sokkal inkább ismétlésekként, visszhangként értelmezhetőek. A megszólalások szakaszosan azonos mondatszerkezetűek, ami egyrészt az ismétlődést, másrészt az azonos ritmust biztosítja, ezáltal is erősítve a szöveg zeneiségét. Ez a szerkesztési mód a spanyol eredetiben erőteljesebben van jelen, mint a magyar fordításban: előbb az első négy megszólalás ölt azonos mondattani alakot (az „hay que”/„kell”) szerkezet ismétlésével, majd az utolsó négy megszólalásban a „mert”/”porque” kötőszó ismétlődő alkalmazása érhető tetten. Az azonos mondattani szerkesztést az is megerősíti a spanyol szövegben, hogy az „hay que” után – a nyelvtani szabálynak megfelelően – minden esetben egy főnévi igenév található, míg a „porque”-t alany-állítmány sorrend követi. Ezt a szerkesztési sajátosságot Németh László fordítása csupán részlegesen adja vissza, azonban a „mert” kötőszó mondateleji ismétlése mindenképpen ezt a tendenciát mutatja. Mindkét esetben logikai viszonyra utalnak a kötőszavak, valójában azonban a megszólalások elsősorban asszociatív módon kapcsolódnak össze.

Az első részletben a mosóasszonyok megszólalásai metonimikus módon, a dialógusosság elveinek megfelelően kapcsolódnak egymáshoz, míg a második szöveghelyen asszociatív módon, a dialógusosság elveit megkerülve állnak egymás mellett. A második részlet minden szempontból megfelel a mégevand-i definíciónak, így korális szerkesztettségűnek tekinthetjük. A fentiek alapján jól látható, hogy mely kritériumok alapján beszélhetünk a koralitás jelenlétéről, illetve hiányáról. Arról azonban nem szabad megfeledkeznünk, hogy a lorcai szerkesztés csupán egyike a koralitás megjelenési formáinak, amint a későbbiekben látni fogjuk, egyes koltèsi drámaszövegek ettől jelentősen eltérő „nyomát” mutatják a korális szerkesztésnek.

A koralitás jellegzetes megvalósulási formája után érdemes röviden kitérnünk a García Lorca-darabban betöltött funkciójára is – annál is inkább, mivel dolgozatunk IV. fejezetét a közösségképek vizsgálatának szenteljük majd. Anélkül, hogy részletesen elemeznénk a *Yermát*, annyit elmondhatunk, hogy a fent idézett mosónők a falu közösségét testesítik meg, az általuk megformált nézet közvéleményként jelenik meg a dráma világában. A fent idézett első részletben a korábbi események elbeszélése mellett a mosónők nézetkülönbsége is megnyilvánul. Leginkább az első mosóasszony különül el társaitól, hiszen ő az, aki – nem lévén tisztában a történetekkel – kérdéseket tesz fel, míg a többiek a jóltájékozottság fölényével válaszolnak neki. Az egyes szám harmadik személyű megszólalások Yermára vonatkoznak, közömbösségről és az empátia teljes hiányáról

tanúskodnak, majd az ötödik mosóasszony általánosításával („ilyenek ezek a meddők”<sup>45</sup>) a megértés hiányát felváltja a rosszindulat.

A hagyományos spanyol értékrendet képviselő mosónők a nő, azaz jelen esetben Yerma felelősségének tartják a meddőséget. Ebből a perspektívából a gyermektelen férjes asszony haszontalan és önző, hiszen idejét nem köti le hasznos tevékenységekkel, mint a lekvárfőzés vagy a csipkeverés, illetve szépsége védelmében tudatosan mond le a gyermekvállalásról („nincs ínyükre ráncos hassal jární”<sup>46</sup>). A mosóasszonyok között az egyes számú az egyetlen, aki megértést mutat, és amellet érvel, hogy a meddőség az asszonyon kívüli okokból eredő állapot. Érdeemes kiemelnünk, hogy a tradicionális mediterrán értékrendet kizárólag nők képviselik a *Yerma* világában, ők azok, akikben nincs sem empátia, sem könyörületesség a másik, a társadalom által neki szánt szerepet betölteni nem tudó nő iránt.

A második részletben a fent leírt, érvelő jellegű dialógusnak már nyoma sincs, az első mosóasszony beilleszkedik a többiek közé, és velük együtt énekl meg a fogantatás szépségét. Ezúttal az asszonyok énekéből hiányzik a közvetlen utalás Yerma helyzetére, kardaluk asszociatív képekben jeleníti meg a gyermeknemzés imperatívuszát.

A falu közösségének véleménye tehát főként a koralitáson keresztül jelenik meg a García Lorca drámájában, ami nem egyedülálló jelenség a drámairodalomban. Ahogy a későbbiekben, Koltès szövegeiben is látni fogjuk, a korális szerkesztés gyakorta egy közösség képét rajzolja elénk.

Miután előbb felvázoltuk, hogy a koralitás terminus megszületése előtt is többen utaltak a jelenségre, a definiáláshoz Martin Mégevand munkáit hívtuk segítségül. A kórus jelentéstartományának vizsgálata elengedhetetlennek látszott a koralitás megközelítéséhez, később pedig a koralitás formai jellemzőit foglaltuk össze. Az elvi belátások ismeretében fordultunk Federico García Lorca drámájához, melynek két részlete alkalmat nyújtott számunkra a koralitás terminusának pontosabb meghatározására. Dolgozatunk következő fejezetében igyekszünk feltárni, hogy a kritika mindeközéig miért nem érdeklődött a koltèsi koralitás iránt, és egyben szeretnénk rámutatni a recepció azon pontjaira, melyek mentén jól kapcsolható a drámai életműhöz a koralitás jelensége.

---

<sup>45</sup> „Estas machorras son así” GARCÍA LORCA, *Yerma. Doña Rosita la soltera...*, i. m., 105.

<sup>46</sup> „no son a propósito para llevar el vientre arrugado”, *Ua*.

## ***II. Koltès és a koralitás***

Mint bevezetőnkben említettük, a koltèsi életmű rendkívül erőteljes kritikai visszhangot váltott ki a nyolcvanas évek közepétől mind a színháztudományos, mind az irodalomtudományos nemzetközi közegben. A következőkben arra a kérdésre keressük a választ, hogy ez a kiterjedt recepció miért nem kapcsolta a koltèsi drámákat a koralitás jelenségéhez. A koralitás szempontjának mellőzése elsősorban egy nagyon erőteljes recepciós vonulattal függ össze: a klasszicista tragédia modellként történő azonosítával. A fejezet első felében látni fogjuk, hogy e kiindulópont miért nem engedett teret a koralitás vizsgálatának, majd a második felében arra a kérdésre igyekszünk választ adni, hogy a recepció mely pontjaihoz kapcsolható a koralitás jelensége, végül a koralitás szempontjából érdeklődésre számot tartó korpusz kijelölésére kerül sor.

### ***II. 1. A klasszicista tragédia mint modell elégtelensége***

A szakirodalom a koltèsi életművet gyakorta a tragédia műfajának megújítása felől értelmezi. Ubersfeld 1999-ben megjelent monográfiájában<sup>47</sup> egyértelműen a klasszicista tragédiát jelölte ki műfaji modellként. A kötet két, szerkezetileg jól elkülöníthető részre bomlik: az első felében az életrajz mentén haladva, kronologikus sorrendben szól a Koltès-életmű színházi karrierjéről, a drámaíró Patrice Chéreau-val folytatott együttműködéséről és a színpadi bemutatók kritikai visszhangjáról. E vázra fűzi fel a monográfia szerzője a többek között interjúkból és levelekből idézett szerzői megállapításokat, illetve a kortársak visszaemlékezéseiből származó benyomásokat. Ily módon egyszerre hoz létre egy retrospektív (a monográfia tíz évvel Koltès halála után jelent meg) áttekintést, és mutatja fel minden darabbal kapcsolatban a szerzői és kritikai álláspontot. A kötet második felében tér rá a drámaszövegek szorosán vett irodalmi szempontrendszerű elemzésére, azonban ezek az értelmezések szorosán kapcsolódnak az első rész megállapításaihoz: a biografikus és színháztörténeti belátások kétségtelen hatással vannak a drámaszövegek elemzésére. Amellett, hogy Anne Ubersfeldet egyértelmű elismerés illeti az első átfogó Koltès-monográfia megírásáért, mellyel „kortárs klasszikusként” kanonizálta a szerzőt,

---

<sup>47</sup> Anne UBERSFELD, *Bernard-Marie Koltès*, Arles-Párizs, Actes Sud, 1999.

drámaelemzéseivel kapcsolatban érdemes szem előtt tartanunk a kötet sajátos szerkezetét és szempontrendszerét.

Az értelmező motivációit jól mutatja a klasszicista tragédia mint elsődleges műfaji modell meghatározása a kötet első részében, majd az életmű e műfaj jellemző vonásai mentén történő vizsgálata a második részben. Az író olvasmányait vizsgálva jut Ubersfeld az életműre vonatkozó megállapításokra: ezek szerint az ifjú Koltès Victor Hugótól a pszichológiai motivációk elégtelenségét<sup>48</sup>, Rimbaud-tól a költészet jelentőségét tanulta meg. Ezen életrajzi adalékok között említi meg a monográfia szerzője Molière hatását:

A drámát már korábban megkapta: Molière-t – ajándékba kapta a Pléiade két kötetét –, melyet folyamatosan jegyzetekkel látott el, mielőtt megpróbálta volna színpadra állítani az iskolában. Molière „klasszikus” dráma, és (Koltès) sosem mond majd le a dramaturgia klasszikus felépítéséről. További klasszikusokat is olvasott, Homérosztól Shakespeare-ig.<sup>49</sup>

A fenti idézet alapján jól látható, hogy Ubersfeld a fiatalkori olvasmányokat a hagyományos műnemek szerint csoportosítja, a próza (Hugo) és a költészet (Rimbaud) mellett Molière képviseli a drámát. A magyar fordításban is tetten érhető, hogy a klasszikus (classique) kifejezés három értelemben szerepel az idézetben; a továbbiakban azonban Ubersfeld a klasszikus olvasmányoktól eljut a dráma klasszicista dramaturgiájáig – anélkül, hogy a tragédia és a komédia műfaja között a klasszicista esztétika értelmében különbséget tenne.

A monográfia második részének bevezetőjében ugyan a drámai formák sokszínűségéről és Koltès formai kísérletezőkedvéről számol be a szerző, a későbbiekben a drámaszövegek túlnyomó többségét mégis a klasszicista drámaesztétika felől közelíti meg. A szerző e döntésének tudható be, hogy például a hármasszög elve alapján elemzi a Koltès-szövegek tér- és időszerkezetét. A szerkezetet a hagyományos expozíció – bonyodalom – csúcspont – megoldás fogalmak mentén igyekeznek leírni, és kutatja a végzet jelenlétét. Meglátásunk szerint a posztmodern dráma bizonyos aspektusai jól

---

<sup>48</sup> Gondoljunk csak az éppen a pszichológiai motivációk hiánya miatt racionalizálhatatlan zuccói gyilkosságsorozatra: nem lehet ok-okozati összefüggést feltárni a drámai alak karaktere és tettei között. A motivációk hiányára mutat rá Kékesi Kun Árpád: „Valószínűtlennek tűnik, amit Zuccóról megtudunk, mert nem szolgáltat magyarázatot gyilkos ámokfutására (ahogy egyébként semmi más sem a darabban). Skizofrének látszó jelleme megkonstruál(hat)atlan, és elvész az egyedisége.” KÉKESI KUN, *Tükörképek...*, i. m., 126.

<sup>49</sup> „Le théâtre, il l’a déjà reçu : c’est Molière – un cadeau, les deux tomes de la Pléiade – qu’il annotera sans trêve, avant de s’essayer à le mettre en scène, au collège. Molière, c’est un théâtre « classique », et il ne renoncera jamais à une construction classique de la dramaturgie. Lecture de classiques encore, d’Homère à Shakespeare.” UBERSFELD, *Bernard-Marie Koltès...*, i. m., 17.

megközelíthetőek az arisztotelészi szempontok mentén, nem ezért tartjuk tehát Ubersfeld szemléletét problematikusnak, hanem sokkal inkább azért, mert mindazt, ami nem illeszkedik ebbe a sémába, pusztán provokációnak minősíti. Donia Mounsef épp a fent említett arisztotelészi (igaz, idézőjelbe tett) fogalmakat alkalmazza a *Quai ouest*<sup>50</sup> cselekményének elemzéséhez, de kiemeli, hogy „a tragédia e klasszikus szerkezetében Koltès párhuzamosan két történetet mesél el”<sup>51</sup>, és ezen meglátásával el is távolítja értelmezését az arisztotelészi esztétikától. Az ubersfeldi koncepciónak ellentmondó, „provokatív” gesztusok gyakorisága azonban arra enged következtetni, hogy a koltési életmű talán egy másik modell mentén könnyebben megközelíthető.

## II. 2. Alternatív modell-javaslat

Bár Ubersfeld nyomán gyakorta a klasszicista tragédia mint műfaji modell alapján elemzik a Koltès-életművet, helyenként felmerül az antik tragédiához való viszonya is. E kapcsolat egyik jellegzetes eleme az antik kórus Koltès-életműben felismerhető nyoma, melyre a legújabb kritika – melynek jelentős része egyelőre kiadatlan szakdolgozat és doktori disszertáció<sup>52</sup> – elszórtan utal. Több drámaszöveggel kapcsolatban is felmerült a kórus kérdése, azonban mindeddig nem került sor az életmű módszeres vizsgálatára ebből a szempontból. Az elemzők meglegszenek csupán a kórus jelenlétének diagnosztizálásával, és nem kérdeznak rá a kórus használatának dramaturgiai okaira, vagyis nem értelmezik e jelenlétet. Moquillon egyenesen a görög tragédia hatását vizsgálja az intertextualitásnak szentelt fejezetben<sup>53</sup>, melyben a hármas egység elvének betartását, a kórus jelenlétét és az akció előre bejelentésének gesztusát elemzi Bonnál és Koltèsnél. A kórossal kapcsolatban azonban a szerző Koltéstól csak a *Roberto Zucco* című drámaszöveg túszejtési jelentét

---

<sup>50</sup> A következőkben a magyar címmel utalunk azokra a szövegekre, melyek a korábban említett kötetekben megjelentek magyarul, illetve amelyek magyarországi színházi bemutatójuk révén kerültek lefordításra. A *Quai ouest* és a *Le retour au désert*-re azonban eredeti címen utalunk, mivel ezen szövegek teljes terjedelmükben nincsenek lefordítva a dolgozat megírásának pillanatában.

<sup>51</sup> „à travers cette structure classique de la tragédie, Koltès raconte deux histoires simultanées” MOUNSEF, *A corp(u)s perdu : corporiété et spatialité dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès et d'Hélène Cixous*, kiadatlan doktori disszertáció, 2000, 107.

<sup>52</sup> Vö.: Sébastien BOUCHARD, *Koltès : Zones d'ombre dans la cité contemporaine*, kiadatlan szakdolgozat, 2006., Estelle MOQUILLON, *De la construction à la réception des personnages et des œuvres de Koltès et de Bon*, kiadatlan DEA-dolgozat, 2003.

<sup>53</sup> MOQUILLON, *i. m.*, 80–95.

említi<sup>54</sup>. Palm 2009-ben megjelent monográfiája szintén szóba hozza a görög tragédia kórusát *A néger és a kutyák harca* című Koltès-drámával kapcsolatban<sup>55</sup>.

Az utóbbi évtizedben az értelmezői figyelem mintha a koltèsi darabokban színre lépő mellékalakok felé fordult volna. Ubersfeld a koltèsi alakok vizsgálata során csupán egyetlen bekezdést szentel ezen mellékalakoknak, e bekezdés azonban rendkívül jelentős témánk szempontjából:

Az alakok mellett sziluettek népesítik be a „szövevényes” darabokat (hogy a corneille-i szókincset idézzük); leggyakrabban egy helyet jelentenek, melyet jelölnek: így *A néger...* „határőrei”, a *Roberto Zucco* bordélyához tartozó kurvák és a felügyelő, és ugyanitt a rendőrök az utcát, az őnök a börtönt mondják el, ahogy a járókelők a park részét képezik. De ahogy megmutatják a helyet, egyben el is mondják a szavait, és úgy is mondhatjuk, hogy beszélnek azt. Lenyűgöző beszéd. Koltèsnél egyetlen alkalom van, amikor a sziluettek nem a helyet, hanem az időt, a politikai helyzetet beszélnek el: a *Le retour au désert* Tekintélyei, akik a Saïfi kávéház felrobbantását tervezik; de ilyen maga Aziz is, az áldozat. Valahol mindannyian a közrendet beszélnek el.<sup>56</sup>

Bár a szerző nem fejti ki, hogy pontosan mit ért sziluett alatt, a példákból arra következtethetünk, hogy a koltèsi életmű kevésbé egyénített alakjainak csoportjairól van szó. Ubersfeld szerint e minimálisan individualizált alakok szorosan kapcsolódnak bizonyos helyekhez – mintegy a hely jelölőivé válnak. Tér és közösség összekapcsolása felidézi D'Aubignac abbé megállapítását, mely szerint a valóságosság követelménye azt kívánja, hogy a drámai térben legvalószínűbben előforduló közösség alkossa a kórust<sup>57</sup>. Úgy véljük,

---

<sup>54</sup> „Le chœur tragique est constitué par la foule qui s’amasse lors du meurtre de l’enfant. Le langage de ce chœur vis-à-vis du héros reproduit la même « opposition » linguistique qui était présente dans l’antiquité : le chœur s’exprime ainsi dans un langage « archaïque » ou « standardisé », alors que le héros parle une langue nouvelle qui « représente » le monde contemporain.” *Uo.*, 84. Bár a Moquillon által megállapított nyelvi regiszterbeli különbséggel nem értünk egyet, a parkbeli tömeg kórusként történő azonosítása mintegy megelőlegezi az e szempontot érvényesítő elemzésünket.

<sup>55</sup> Stina PALM, *Bernard-Marie Koltès, vers une éthique de l’imagination*, Párizs, L’Harmattan, 2009, 45.

<sup>56</sup> „A côté des personnages, les silhouettes, qui peuplent les pièces "implexes" (pour reprendre un mot du vocabulaire cornélien) ; le plus souvent elles signifient un lieu qu’elles désignent : ainsi les gardiens "limites" du chantier de *Combat*, les putes et l’inspecteur, liés au bordel dans *Roberto Zucco*, et là encore les policiers disent la rue, et les gardiens disent la prison, comme les passants font partie du jardin public. Mais s’ils montrent le lieu, ils en disent aussi les paroles, et, si l’on peut dire, ils le parlent. Parole impressionnante. Une fois, chez K. les silhouettes disent non le lieu, mais le temps, la situation politique : ce sont les Importants qui dans *Le Retour au désert* complotent l’explosion du café Saïfi ; mais aussi Aziz lui-même, la victime. Tous disent quelque part l’ordre public.” UBERSFELD, *Bernard-Marie Koltès...*, i. m., 117.

<sup>57</sup> D’AUBIGNAC, François Hédelin, *La pratique du théâtre*, éd. BABY, Hélène, Párizs, Champion, 2001, 3. könyv, 4. fejezet.

az ubersfeldi „teret megszólaltató sziluettek” csoportját érthetjük a koralitás jelenségeként.

### II. 3. Koralitás és tér

A szakirodalom visszatérő megállapítása, hogy a koltèsi drámaszöveg középpontjában mind tematikai, mind strukturális szempontból a tér áll. Erre az alapvetésre utal Marie-Paule Sébastien *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral (Bernard-Marie Koltès és a színházi tér)*<sup>58</sup> című munkája, illetve az André Petitjean által szerkesztett *Koltès : la question du lieu (Koltès: A tér kérdése)*<sup>59</sup> című tanulmánykötet is. Bevezetőjében Sébastien egyenesen a koltèsi tér alakokhoz képesti elsődlegességére hívja fel a figyelmet:

Bernard-Marie Koltès drámáiban oly módon teremti meg a valaholt, hogy a hely írás általi és benne foglalt definíciója önmagában lehetővé teszi az élőlények és dolgok létezését. Az elfoglalt hely nem *tanúskodik* a létezésről, hanem elsődleges ahhoz képest.<sup>60</sup>

Ahhoz, hogy felmérhessük e kijelentés valódi súlyát, röviden érdemes kitérnünk a dramatikus tér jellemzőire, melyeknek bemutatásához Anne Ubersfeld már idézett háromkötetes munkájának első kötetét hívjuk segítségül. A szerző a dramatikus szöveg két jellegzetességét emeli ki: az első az emberi formát öltő alakok szerepeltetése, a második – amely elválaszthatatlanul kötődik az elsőhöz – egy olyan drámai tér létezése, melyben az említett alakok megjelennek.<sup>61</sup> Bár Ubersfeld a számozás által látszólag fontossági sorrendet is felállít, a két jellegzetesség szoros kapcsolatának hangsúlyozásával inkább egymás mellé rendeli az alakok és a tér tényezőjét. André Petitjean szintén szemiotikai indíttatású elemzésében<sup>62</sup> a dramatikus tér sajátosságait épp a koltèsi térhasználattal összefüggésben foglalja össze. Mivel a dramatikus szöveg az esetek többségében nem tartalmaz elbeszélői

---

<sup>58</sup> Marie-Paule SÉBASTIEN, *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Párizs, L'Harmattan, 1991.

<sup>59</sup> *Koltès : La question du lieu, Actes des Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès*, éd. André PETITJEAN, Párizs, CRESEF, 2001.

<sup>60</sup> „Bernard-Marie Koltès, dans son théâtre, installe le quelque part de telle sorte que la définition même du lieu dans et par l'écriture autorise l'existence des êtres et des choses. La place occupée ne *témoigne* pas de l'existence, elle est première par rapport à elle.” SÉBASTIEN, *i. m.*, 7.

<sup>61</sup> „Si la première caractéristique du texte de théâtre est l'utilisation des personnages qui sont figurés par des êtres humains, la seconde, indissolublement liée à la première, est l'existence d'un espace où ces êtres vivants sont présents.” Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Párizs, Éditions Sociales, 1982, 139.

<sup>62</sup> André PETITJEAN, *Spatialité et textualité dramatique : l'exemple de Quai ouest de Bernard-Marie Koltès = Koltès : La question du lieu...*, *i. m.*, 21–32.

pozíciót<sup>63</sup>, ezért a drámai tér (csakúgy, mint a drámai idő) egyrészt az alakok dialógusos megszólalásaiból, másrészt a didaszkáliákból formálódik meg. Ahogy arra Petitjean is utal<sup>64</sup>, a dialógusok és a didaszkáliák kronotopikus információk különböző kapcsolatokban állhatnak egymással: a dialógus kiegészítheti a didaszkáliákban megadott információkat, megismételheti, helyettesítheti azokat, vagy akár ellentmondásba is kerülhet velük. Az azonban bizonyos, hogy a dialógusokból kirajzolódó – ubersfeldi értelemben vett háromdimenziós tér – természeténél fogva magán viseli a teret megnevező vagy leíró alak nézőpontját.

A koltèsi tér különlegességét elsősorban az adja, hogy mind a didaszkáliákban, mind a dialógusokban az átlagost jóval meghaladó mennyiségű térrel kapcsolatos utalás van jelen. A koltèsi dramatikus szövegek olyan mértékben tematizálják a „valahol-léte”, hogy az olvasónak az a benyomása támad – az ubersfeldi definíciónak némileg ellentmondva –, hogy az alakok felbukkanása mintegy alkalmat ad a tér azonosítására. Ryngaert szerint a koltèsi térbe belépő alak első dolga, hogy megnevezze a helyet, ahova megérkezett:

A világ helynek nevezett helyei, üres és minden szél előtt nyitva álló terek, szűk keretek „az asztal alatt” vagy a függöny mögött, a megjelenésük együtt jár az alak megérkeztével és a beszéd felbukkanásával. És amit a beszéd gyakran megnevez, az éppen a hely. Mintha az alak és az őt körülvevő tér párhuzamos világra jövedele pontosítást kívánna, egy megerősítést, hogy ez valóban az a hely, ahol történik, ahol minden elkezdődik.<sup>65</sup>

A tér alak általi azonosítását azonban megelőzik a koltèsi szövegek kezdődidaszkáliái, melyek szinte kivétel nélkül kizárólag a drámai tér leírását tartalmazzák. Ezen a ponton érdemes visszatérnünk Sébastien a tér elsődlegességével kapcsolatos kijelentéséhez, hiszen ugyan Ubersfeld és Ryngaert az alak és a tér megjelenésének szinkronitását hangsúlyozzák, a koltèsi didaszkáliák olyan hangsúlyossá teszik a teret, hogy valóban a tér alakokkal szembeni elsődlegességéről beszélhetünk.

---

<sup>63</sup> Brian Richardson éppen a posztmodern drámaszövegek elbeszélői pozícióit vizsgálja tanulmányában. Vö.: Brian RICHARDSON, *Voice and Narration in Postmodern Drama*, *New Literary History*, 2001/2, 681–694.

<sup>64</sup> André PETITJEAN, *La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre*, *Pratiques*, 1992/6, 74. szám, 106.

<sup>65</sup> „Lieux du monde désignés comme tels, espaces vides et ouverts à tous les vents, étroits cadrages « sous la table » ou derrière le rideau, leurs apparitions accompagnent l'arrivée du personnage et le surgissement de la parole. Et ce que la parole nomme souvent, c'est précisément le lieu ; comme si la naissance conjointe au monde de la figure et de l'espace qui l'entoure réclamait une mise au point, la vérification que c'est bien là que ça se passe, que tout commence.” Jean-Pierre RYNGAERT, *Nommer sa place dans le monde = Koltès : la question du lieu...*, i. m., 34.



Fontosnak tartjuk azonban kijelenti, hogy a „tér elsődlegességét” ezúttal nem abban az értelemben használjuk, hogy egy valós, konkrét helyszín szolgálna a koltési drámaszövegek kiindulópontjául. Ez az elgondolás azokon az interjúkon alapszik, melyekben az utazási élmények és a dramatikus terek kapcsolatát fejti ki Koltès<sup>66</sup>. Ezúttal azonban érdeklődésünk nem az ihlet forrására, a szerző biografikus élményeire, hanem a dramatikus szövegek térkonceptiójára irányul. A két megközelítési mód gyakori összemosódása miatt érdemes röviden kitérnünk Anne-Françoise Benhamou alábbi kijelentésre:

*A néger és a kutyák harca* és a *Quai ouest* megírása idején Koltès több ízben kifejtette a helyekhez fűződő kapcsolatát, e két darab – ha mondhatjuk így – „helyhez kötődő” eredetét. A későbbiekben számos értelmező vélte úgy, hogy általánosíthatja ezeket a kijelentéseket az életmű egészére.<sup>67</sup>

Benhamou a tér elsődlegességének kérdését kifejezetten a drámaszövegek genezisére vonatkoztatja, mikor felhívja a figyelmet arra a tényre, hogy ilyen értelemben csak *A néger és a kutyák harca* és a *Quai ouest* kapcsán jelenthető ki a tér alakokkal szembeni elsődlegessége: sem az ifjúkori szövegekre, sem a későbbi drámákra nem érvényes ez a tétel. Anélkül, hogy vitába szállnánk Benhamou meglátásával, érdemes szem előtt tartani, hogy a „tér elsődlegességének” két alapvetően eltérő definíciójáról volt szó az előbbieken.

Dolgozatunk érdeklődési körén kívül esik a szövegek genezisére vonatkozó kutatás, sokkal inkább a szövegekbe foglalt térkonceptió képezi vizsgálatunk tárgyát. Visszatérve az ubersfeldi gondolatmenetre az a kérdés vetődik fel számunkra, hogy felállítható-e valamilyen sorrendiség a drámai alak és a drámai tér kapcsolatrendszerében, vagyis a koltési alakok körül teremődik meg egy univerzum, vagy egy adott drámai térben bukkannak fel az alakok. Ebben az értelemben értünk egyet Sébastiennel, aki a második tételt fogadja el, ezzel mintegy a drámai tér alakteremtő erejére helyezi a hangsúlyt. Ez a belátás rendkívüli jelentőséggel bír kutatásunk szempontjából, hiszen ennek értelmében az alak „kivetüléseként” értelmezzük a koltési drámai teret, hanem ellenkezőleg: vizsgálataink

---

<sup>66</sup> Vö.: *Entretien avec Jean-Pierre Han* = Bernard-Marie KOLTÈS, *Une part de ma vie*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1999, 9–15.; *Troisième entretien avec Alain Prique* = KOLTÈS, *Une part...*, i. m., 47–61.

<sup>67</sup> „A l’époque de la création de *Combat de nègre et de chiens* et de l’écriture de *Quai ouest*, Koltès s’est exprimé à plusieurs reprises sur son rapport aux lieux, sur l’origine « topique », si l’on peut dire, de ces deux pièces. Par la suite, beaucoup de commentateurs ont cru pouvoir généraliser ces déclarations à l’ensemble de son œuvre.” Anne-Françoise BENHAMOU, *Le lieu de la scène. Quelques hypothèses sur l’œuvre de Koltès dans son rapport au plateau de théâtre* = *Koltès : la question du lieu...*, i. m., 45.

mindig a térből kiindulva mutatnak az alak felé, mintegy a tér megszólaltatóiként értelmezve egyes koltèsi alakokat.

A tér kétféle elsődlegességének összemosódása nagyban betudható a Benhamou által is kárhoztatott általánosításnak, melynek következtében a koltèsi szövegek térközpontúsága úgy vált szakirodalmi premisszává, hogy a kifejezés használói gyakorta nem fejtik ki annak mibenlétét, illetve nem utalnak annak értelmezési keretére. Az „elsődlegesség” értelmezését az is nehezíti, hogy a koltèsi térrel kapcsolatos tanulmányok jórészt a fent említett két szöveget emelik ki, melyekben mindkét felfogás érvényes, így a kettő könnyen összekapcsolható, illetve összemosható. Ebből a szempontból különösen fontos, hogy a koltèsi szövegek térkonceptióját a genezistől eltekintve is megvizsgáljuk, ami annál is inkább jogos, mert az érett korszak valamennyi szövegében kitüntetett szerepet kap a dramatikus tér – gondoljunk csak a *Le retour au désert* kevésbé egzotikus, de nagyon is jelentőségteljes családi házára. A *Magányéjszaka*, *A gyapotmezők magányában* és a *Roberto Zucco* drámai tere pedig – elgondolásunk szerint – csupán azért szorult háttérbe, mert nehezebben körvonalazható, mint az afrikai telep (*A néger és a kutyák harca*) vagy a folyóparti hangár (*Quai ouest*). E két utóbbi szöveg drámai tereként nem nevezhetünk meg egy konkrét helyszínt, hiszen – különböző módon ugyan, de – mindkét esetben a városban játszódnak az események.

A koltèsi tér – bár számos különböző megjelenési formát mutat – mindig a városhoz kötődik. Ez esetben a drámai tér nem pusztán a város valamelyik meghatározott tere, hanem a város maga (annak utcái, parkjai, névtelen és meghatározatlan terei). A város tere elsősorban a közösség tere, mely a városba érkező számára átmeneti jellegű és veszéllyel teli. Pascal Vacher is a városhoz mint közösségi fórumhoz való kötődést emeli ki Koltès életművével kapcsolatban:

De indulásakor Koltès visszatalál a színház egy másik eredetéhez is. Beszéde nem találhat máshol helyet, mint a városban, a városhoz fordulva, alapvetően politikus, de egy olyan politika értelmében, mely nem hajlandó a valóságban játszódni, és melynek tétje ugyanakkor nagyon is valóságos.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> „Mais, partant, Koltès retrouve une autre origine du théâtre. Sa parole ne peut trouver sa place que dans la cité, adressée à la cité, elle est essentiellement politique, d’une politique qui refuse de se jouer dans la réalité mais dont les enjeux sont bien réels.” Pascal VACHER, *La nuit juste avant les forêts, de Bernard-Marie Koltès Violence du genre, genre de violence ? = L’éclatement des genres au XXe siècle*, éd. Marc DAMBRE, Monique GOSSELIN-NOAT, Párizs, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, 302.

Azonban ezúttal a város nem a modern értelemben vett nagyváros, hanem egy olyan civilizációs<sup>69</sup> tér, mely az antik poliszhoz áll legközelebb. Nem véletlen, hogy Vacher a *ville* helyett a *cité* sz t használja: utóbbi a várost mint önálló politikai közösséget jelenti, szemben a *ville*-l l, mely építészeti és infrastrukturális szempontból ragadja meg a város fogalmát<sup>70</sup>.

Bouchard<sup>71</sup> abban az értelemben nevezi politikusnak<sup>72</sup> Kolt s drámáit, hogy egy polisz diskurzusát viszik színre. Amennyiben elfogadjuk, hogy Kolt s drámái minden esetben – vagy mimetikus, vagy retorikus értelemben, de – egy poliszt visznek színre,  rdeemes megvizsgálnunk annak lehetőségét, hogy az antik polisz dramatikus reprezentánsa, a kórus is szerepet kaphat a szövegekben.

Mégevand a kórus időbeliségét előtérbe helyezi a térbeli aspektusával szemben<sup>73</sup> abból a belátásból kiindulva, hogy a kórus mozgása ugyan összeköti az eltérő tereket, de a mozgás ritmusa alapvetően időbeliségében ragadható meg. Mindemellett a kórus  r sen kötődik a város teréhez, hiszen épp a városi közterek teszik lehetővé a polisz mint közösség színrevitelét.

## II. 4. Kolt s- letm ?

Mielőtt elkezden nk a Kolt s-szövegek beható vizsgálatát,  rdeemes meghatároznunk, hogy mely szövegek alkotják az életművet. A korpusz definiálásakor elsősorban a szerző korai, ám nem váratlan halálát  rdeemes figyelembe venn nk. Kolt s 1989  prilis ban AIDS-ben hunyt el,  gy lehetősége volt m g életében rendelkezni művei további sorsáról.

---

<sup>69</sup> *Civilizációs t r* alatt e helyütt olyan teret értünk, melyet emberek laknak, függetlenül a közösségi életforma komplexitásától. Fogalomhaszn latunkt l távol áll az etnocentrizmus,  gy a fogalom nem a *primitív* vagy az *archaikus*, hanem a *lakatlan* ellent tekek nt áll.

<sup>70</sup> Etimol gi juk szerint a *ville* a latin „vidéki h z” jelent s  *villa* szóból származik, m g a *cité* a „városlakók közössége” jelent s  *civitas* sz  francia örököse. Elgondolásunk szerint mind Vacher-n l, mind Kolt s-n l fontos szerepet kap e distinkció.

<sup>71</sup> BOUCHARD, *i. m.*, 7–9.

<sup>72</sup> Ezúttal tehát a *politikust* nem az *engag *  rtelm ben használjuk, mely a biografikus szerző politikai állásfoglalásaira utal vissza az életmű kapcsán. Ezt a szempontrendszert követi Stéphane Patrice, aki *Kolt s subversif* (Párizs, Descartes & Cie, 2008) című művében a kolt si életmű  tpolitik z lts ga mellett érvel. V .: Alice B JA, *Au-delà de l'engagement: la transfiguration du politique par la fiction*, Tracés [on-line], 2006/11., feltöltve: 2008. febr. 11., URL: <http://traces.revues.org/index240.html>

<sup>73</sup> MÉGEVAND, *La communauté absente...*, *i. m.*, 194.

Bernard-Marie Koltès életművét a szakirodalom két korszakra osztja, ennek megfelelően beszélhetünk az ún. „fiatalkori művekről” és az „érett korszakról”. A két időszakot három év (1973–1976) és a szerző első professzionális rendezése (*La nuit juste avant les forêts*, 1977, Avignoni Fesztivál, off-program) választja el. Az előbbi csoportba tartozó szövegek publikálását a szerző még életében megtiltotta, egy részüket posztumusz, a jogörökös (a szerző testvére, François Koltès) engedélyével viszont nyilvánosságra hozta a Les Éditions de Minuit kiadó. Ezek elsősorban átiratok: a *Les amertumes* (A keserűségek) Gorkij *Gyermekévek* című regényének, a *Procès ivre* (Részeg tárgyalás) Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődésének* adaptációja, míg a *La marche* (A menet) az *Énekek énekéből*, a *Le jour des meurtres dans l’histoire d’Hamlet* (A gyilkosságok napja Hamlet történetében) természetesen Shakespeare drámájából, a *Sallinger* pedig J. D. Salinger-novellákból inspirálódott. Utóbbit 1976-ban színpadra állította ugyan Bruno Boeglin, de az eredmény csak még jobban megerősítette a szerzőt abban, hogy ezek az írások nem alkalmasak a színházi bemutatóra. A fentiekén kívül még három szöveget sorolunk a fiatalkori művek közé: *L’héritage* (Örökség), *Récits morts* (Halott történetek) és *Des voix sourdes* (Süket hangok).

Dolgozatunk érdeklődési körébe elsősorban az ún. „érett korszak” öt drámaszövege tartozik: *La nuit juste avant les forêts* (Magányéjszaka, 1977), *Combat de nègre et de chiens* (A néger és a kutyák harca, 1979), *Quai ouest* (Nyugati rakpart, 1986), *Le retour au désert* (Visszatérés a sivatagra, 1988), *Roberto Zucco* (1989). Az „érett korszak” két másik művét, az 1976-ban megírt *La fuite à cheval très loin dans la ville* című regényt és az 1986-ra datált *Prologue* című szöveget mellőzzük dolgozatunkban, hiszen ezek nem kapcsolhatók dolgozatunk témájához. A *Dans la solitude des champs de coton* (A gyapotmezők magányában) és a *Tabataba* című szövegek különleges helyet foglalnak el, mivel nem tartalmaznak korális megszólalásokat, de a koltèsi közösségképek szempontjából jelentősen gazdagítják értelmezésünket. Koltès utolsó drámájával közös, posztumusz kötetben jelentek meg a *Tabataba* mellett a *Coco* című vázlat is, melyet szintén nem tekintünk elemzésünk tárgyának.

A korpusz kijelölésének jelentős kérdése, hogy milyen módon viszonyulunk a függelékként megjelenő szövegekhez, melyekben bővelkedik a koltèsi életmű. A *néger és a kutyák harca* függelékében kapott helyet a *Carnets de combat de nègre et de chiens*, mely jórészt a dráma szereplőinek címmel ellátott magányos beszédeit tartalmazza. A *Quai ouest* függeléke két részből áll: egyrészt a darabban előforduló spanyol és kecsua nyelvű replikák

fordításából, másrészt a *Pour mettre en scène « Quai ouest »* (A *Quai ouest* színpadra állításához) című szerzői jegyzetből<sup>74</sup>, mely elsősorban utasításokat és tilalmakat tartalmaz<sup>75</sup>. A *Le retour au désert* valójában nem tartalmaz jelentős jegyzetapparátust, csupán a drámaszöveg arab nyelvű replikáinak fordítását találjuk meg benne. A *Roberto Zucco* című szöveggel egy kötetben jelentek meg a *Quai ouest*hez fűzött szerzői jegyzetek (*Un hangar, à l'ouest* címmel), melyben egyes szám első személyben a szerző értelmezi korábbi darabját.

A függelékek beható tanulmányozása arra késztet bennünket, hogy ne egységes döntést hozzunk ezekkel kapcsolatban. A *néger és a kutyák harca* esetében elemzésünkben támaszkodunk a függelékre, de vizsgálódásaink során folyamatosan szem előtt tartjuk, hogy a szöveg nem szerves része a drámaszövegnek, műfaját tekintve leginkább a fent említett regényhez hasonlít. Ugyanezen elv vonatkozik a *Quai ouest* és a *Le retour au désert* függelékben közölt szöveghely-fordításaira is, melyeket ugyan figyelembe veszünk a drámák értelmezésekor, de nem tekintünk azonosnak a szövegben lévő idegen nyelvű replikákkal. A *Pour mettre en scène « Quai ouest »* és az *Un hangar, à l'ouest* című (*Egy hangár, nyugaton*) egyes szám első személyű szerzői szövegekhez ugyanúgy viszonyulunk, mint bármely olyan szöveghez, mely a szerző saját szövegéhez fűzött kommentárjait tartalmazza (interjú, levelezés, stb.).

Bár dolgozatunk elsősorban a drámaszövegek iránt érdeklődik, érdemes röviden kitérnünk a Koltès-életmű színházi sorsára. A párizsi színházi szakma 1981-ben nyitott Koltès felé, mikor Jean-Luc Boutté rendezésében, Richard Fontana főszereplésével bemutatták Párizsban a *Magányéjszakát*. A valódi színházi „felszentelés” azonban Patrice Chéreau nevéhez kötődik, aki a Théâtre des Amandiers 1983-as színházi évadát *A néger és a kutyák harca* nagy sikerű rendezésével nyitotta meg. Az első találkozást számos közös munka követte: a *Quai ouest* bukására két éven belül következett *A gyapotmezők magányában* és a *Le retour au désert* sikere, ami biztosította Koltès helyét a kortárs színházi repertoáron, és egyben a külföldi rendezők érdeklődését is felkeltette az életmű iránt. Chéreau és Koltès szoros együttműködése ugyan nem példa nélküli, ám kétségkívül szerző

---

<sup>74</sup> Julia Gros de Gasquet a koltèsi jegyzetet Genet *Comment jouer Le Balcon* és *Comment jouer Les Bonnes*, illetve Novarina *La Lettre aux Acteurs* c. szövegeihez kapcsolja. A szerzői jegyzetek közös címtettjeként az olvasót határozza meg (szemben a címek által tételezett rendezővel, illetve színésszel), céljuk pedig a drámaszöveg mint teljes jogú irodalmi alkotás középpontba állítása. Gros de Gasquet elgondolása szerint a teatralitás mibenlétének meghatározására buzdítanak az említett szövegek. GROS DE GASQUET, Julia, *Publier/Résister : le rôle des paratextes d'auteurs dans le théâtre de la seconde moitié du XX<sup>ième</sup> siècle*, Revue d'histoire du théâtre, 2010/1-2., 140–146.

<sup>75</sup> „Il faudrait”, „Il ne faudrait pas”, „Le pire qui peut arriver”, „Il serait bien” Bernard-Marie KOLTÈS, *Pour mettre en scène « Quai ouest »*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1985, 104–108.

és rendező különleges erejű kapcsolatáról tanúskodik. A két életmű összekapcsolódása egyrészt lehetővé tette a Koltès-drámák azonnali színpadi debütálását, és garantálta a szerző széles körű (el)ismertségét, másrészt azonban olyan kanonikus értelmezéseket mutatott fel, melyek máig feltétlen kiindulópontul szolgálnak a színházi szakma számára. Talán a chéreau-i látásmód szerzői életműre gyakorolt túlzott hatásától való félelem miatt, talán más rendezői szemléletek vonzereje miatt, de Koltès az utolsó darabját, a *Roberto Zuccót* nem adta Chéreau kezébe. Az ősbemutatóra 1990 tavaszán, egy évvel a szerző halála után Berlinben került sor Peter Stein rendezésében.

E rövid színházi kitérő jól mutatja, hogy a Chéreau-val folytatott együttműködés, a gyors színházi karrier milyen nagymértékben kanonizálta a koltèsi életművet. Így párhuzamosan a bevezetőnkben említett folytonosan megújuló irodalomtudományos érdeklődéssel, a színházi szakma is kapcsolatot teremtett a szövegekkel. A drámaszövegek irodalmi és színházi létmódjának egymásra hatását jól példázza, hogy a színházi közeg felfokozott figyelme jelentősen hozzájárult az irodalmi közeg nyitásához.

### ***III. A tetten ért koralitás***

Miután körüljártuk a koralitás terminusát, és megbizonyosodtunk arról, hogy elméleti szinten találhatóak kapcsolódási pontok a koltèsi életmű és a kórus örökösöként számon tartott koralitás jelensége között, munkánk következő fejezetében konkrét példákkal igyekszünk alátámasztani e kapcsolatot. A részletes szövegelemzések a koralitás egymástól nagyon eltérő megjelenési formáira és interpretációs lehetőségeire mutatnak rá, ezért osztályozásuk csupán felszíni szempontok alapján történhetne, amivel együtt járna a sokszínűség mesterséges elfedése is. Mivel dolgozatunk célja a koltèsi koralitás minél teljesebb bemutatása, ezért az életműtől idegen szempontrendszer helyett a drámaszövegek kronológiáját követjük. Ahogy a II. 4. fejezetben bemutattuk, az ún. „érett korszak” dramatikus szövegei közé – megírásuk sorrendjében – a következő darabok tartoznak: *Magányéjszaka* (*La nuit juste avant les forêts*, 1977), *A néger és a kutyák harca* (*Combat de nègre et de chiens*, 1979), *Quai ouest* (*Nyugati rakpart*, 1986), *A gyapotmezők magányában* (*Dans la solitude des champs de coton*, 1986), *Le retour au désert* (*Visszatérés a sivatagba*, 1988), *Roberto Zucco* (1989). A felsoroltak között csupán egyetlen olyan szöveg van, amelyben nem találunk a kórushoz köthető vagy korális megszólalást: az egyetlen dialógusból álló *A gyapotmezők magányában*. Bár a koltèsi életmű talán legismertebb és leggyakrabban elemzett eleméről van szó, az általunk választott szempont következetes alkalmazása azt kívánja, hogy ezúttal tekintsünk el a filozófiai dialógus részletes elemzésétől. Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy munkánk bizonyos pontjain ne utalnánk *A gyapotmezők magányában* egyes szöveghelyeire, illetve a közösségképekkel kapcsolatos IV. fejezetben kulcsfontosságú szerepet kap a szöveg központi motívumának tekinthető *deal* (üzletkötés). A fennmaradó öt, érett korszakbeli drámaszöveg koralitás-szemponitú elemzését a IV. fejezetben majd kiegészítjük a szerző életében meg nem jelentetett, de poszthumusz, a *Roberto Zuccó*val azonos kötetben napvilágot látott *Tabataba* közösségképeinek vizsgálatával.

#### ***III. 1. Magányéjszaka (La nuit juste avant les forêts)***

A szöveg egy anonim beszélő soliloquiuma egy meg nem nevezett, egyes szám második személyben megszólított hallgatóhoz. A magányos beszédhez nem kapcsolódik

sem didaszkália, sem szereplőlista. A magát idegenként azonosító beszélő egy szintén marginális alakot vél felfedezni a névtelen hallgatóban, de kettejük interakciójára nem kerül sor. Párhuzamosan azzal, hogy a beszélő kísérletet tesz a másikkal való kapcsolatteremtésre, a múlt idejű elbeszélés keretében más viszonyrendszerek is felrajzolódnak. Az egyén és a megszólított Másik ugyanis nincsenek egyedül: körülveszi őket a város. A megszólított aktusa összekapcsolódik egy múlt idejű beszámolóval, melyben megjelennek a város különböző színterei és az azokhoz kapcsolódó alakok.

Judith Miller Koltès és Kwahulé monologikus szövegeinek koralitása kapcsán a következőt állapítja meg:

A *Magányéjszakában* – csakúgy, mint a *Jazban* – a beszélő, ez a monologizáló alak valójában számos hangra vagy helyszínre töredezik szét, melyek válaszolnak egymásnak, keresztezik egymást, összeütköznek, és egymásra rakódnak. Ebből adódik, hogy a közönség testét a szerep-hangokból, a hangnemekből kialakuló szélsőséges zeneiség vonzza hasonlóan a szövegszerű ismétlésekhez – ritmikus és strukturáló hatású refrénekhez és visszatérésekhez.<sup>76</sup>

A koltèsi soliloquium zeneisége kétségtelen, hiszen a szöveg valójában egyetlen dallamív, melyet egyrészt tematikus szinten, másrészt szerkezeti szinten ismétlések szönek át. A tipográfia szintjén teljesen tagolatlan magányos beszéd éppen e ritmikus visszatérések szerkesztik szövegszerű és zenei témák köré. A szöveg zeneisége azonban nem utal egyértelműen a koralitás jelenlétére. Egyetértünk Millerrel abban, hogy a soliloquium szövegében számos alakra esik utalás, azonban ezek a hangok általában csak áttételesen – az elbeszélésen keresztül – jelennek meg. Meglátásunk szerint a beszélő alakja nem „széttöredezik”, hanem sokkal inkább a kívülre helyezett tudatfolyamként is érthető magányos beszéd szintetizáló hatása érvényesül. A beszélő mintegy magába olvasztja a bolyongásai során felkeresett helyszíneket csakúgy, mint azokat az alakokat, melyek az egyes témák által megidéződnek. Összességében tehát ellent kell mondanunk Millernek, hiszen elgondolásunk szerint nincsen szó különböző hangok össz- vagy széthangzásáról. A koralitás terminusának milleri értelmezése többek között azért is problematikus, mivel az

---

<sup>76</sup> „Dans *La Nuit juste avant les forêts*, comme dans *Jaz*, le personnage qui parle, ce "monologueur", est en effet fragmenté en de multiples voix ou sites qui se répondent, se croisent, s'entrechoquent, et s'accumulent. Ceci fait que le corps du public est sollicité par une extrême musicalité faite de voix-rôles, de voix-tons, aussi bien que de répétitions textuelles - refrains et retours rythmés et structurants.” Judith MILLER, *La choralité du monologue chez Koltès et Kwahulé*, *Africultures*, n° 77, 2009. július. On-line változat: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8805>



„egymásnak válaszoló” hangok életbe léptetnék a dialogicitás elvét, mely alapvetően idegen a koralitás jelenségétől.

A *Magányéjszaka* egyetlen szöveghelyén azonban valóban megjelennek a beszélőtől elkülönülő hangok – a koralitás vizsgálata szempontjából ezúttal ezt az egyetlen anekdotát emeljük ki a hatvanhárom oldalon keresztül, egyetlen mondatban ömlő történetfüzérből:

...nem szeretem, ha bármi is emlékeztet arra, hogy idegen vagyok, ami egyébként némileg megfelel a valóságnak, biztosan látszik is rajtam, hogy nem vagyok egészen idevalósi – akkor legalábbis feltétlenül meglátszott, amikor lementem hűgyozni, az a sok összecsdült seggfej meg csak bámulta a hátamat egyfolytában, nézték, hogy megmosom a farkamat [...], és éreztem a hátamban azoknak a gyülevész seggfejeknek a pillantását, úgy tettem, mintha nem érteném, amit beszélnek, mintha tök idegen lennék, aki egy árva szót sem ért abból, amit ezek a seggfejek franciául karattyolnak, de jól hallottam mosakodás közben, miket mondanak: – furcsán viselkedik ez az idegen pali, mi a csudát csinál? – itatja a farkát – hogy-hogy itatja a farkát?...<sup>77</sup>

A fent idézett szöveghelyen az egyes szám első személyű beszélő múlt idejű elbeszélésében helyet kap egy kóruszerű szituáció. Az idegenként azonosított beszélő egy mosdóban lezajlott eseményt idéz fel, melyben a jelenlévők megfigyelik őt, és kommentálják a látottakat. Ezúttal tehát nem drámai alakok részvételével, hanem a magányos beszéd narrációjának diegézisében belül alakul ki egy, a koralitás jelenségéhez rendkívül közelálló megszólalás.

A csoportot *összecsdült seggfejekként* (les cons d'en bas attroupés), *gyülevész seggfejekként* (les cons stationnés), majd *seggfej franciákként* (ces cons de Français) nevezi meg az (el)beszélő, ami a dolgozat ezen pontján elsősorban a csoport kollektívumként történő azonosítása miatt jelentős számunkra<sup>78</sup>. Az elbeszélésben egyetlen alkalommal sem

---

<sup>77</sup> „...je n'aime pas ce qui vous rappelle que vous êtes étranger, pourtant, je le suis un peu, c'est certainement visible, je ne suis pas tout à fait d'ici – c'était bien visible, avec les cons d'en bas attroupés dans mon dos, après avoir pissé, lorsque je me lavais le zizi [...], sentant derrière mon dos tous les cons stationnés, j'ai fait comme si je ne comprenais pas, l'étranger tout à fait, qui ne comprendrait rien du français de ces cons, et je les entendais tout en me lavant : – qu'est-ce qu'il peut bien faire, ce drôle d'étranger ? – il fait boire son zizi – comment cela se peut-il, de faire boire son zizi ?...” Bernard-Marie KOLTÈS, *La nuit juste avant les forêts*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1988, 10–11. A szöveget minden esetben Fáber András fordításában közöljük (Bernard-Marie KOLTÈS, *Magányéjszaka*, Bp., Ab Ovo, 1995.)

<sup>78</sup> Vö.: „La nuit juste avant les forêts, spoken by an Arab immigrant, destitute, lost and frightened in some French city...” David BRADBY, *Modern French drama, 1940-1990*, Cambridge University Press, 1991, 278. Bradby arab bevándorlóként azonosítja a beszélőt, de számunkra csak annyi bizonyos, hogy a beszélő ugyan ért franciául, de nem azonosítja magát az őt körülvevő franciákkal.

szerepelnek individuumokként a jelenet megfigyelői. Általában többes szám harmadik személyben utal rájuk a beszélő, a mozgásukra utaló szavak is a közösséggé válást hangsúlyozzák (összecsődült – attroupés, összegyűltek – groupés), egy alkalommal pedig a beszélő gyűjtőnevet (embercsoport – attroupeement) használ. Az elbeszélte jelenetben a kórusként azonosított csoport kezdetben csupán megfigyeli a beszélőt, később azonban kommentálja is a látottakat.

Beszámolója szerint a beszélő válasz nélkül hagyta a rá vonatkozó megjegyzéseket. A reakció – vagy még inkább annak hiánya – utal a beszélő közösséghez fűződő viszonyára, de egyben arra is, hogy a felidézett kommentárok egyes szám harmadik személyűek, vagyis explicit módon nem szólították meg a beszélőt, nem léptek dialógusba vele. A beszélő és a kórusként értett csoport közötti interaktivitás hiányára mutat rá a beszélő következő fordulata is: „hadd kérdezzessék csak egymástól azok a seggfej franciák”<sup>79</sup>. Az „egymástól kérdezgetés” vagyis a kórus tagjai között fellépő dialógus látszólag ellentmond Mégevand definíciójának, mely szerint a koralitás „megkerüli a dialógusosság elveit”. A mosdóbeli kórus megszólalásai azonban csupán a felszínen kapcsolódnak össze dialógussá, valójában csupán gúnyos megjegyzések, melyeknek elsődleges célja a látvány kommentálása. Az elbeszélés szerint a megszólaló úgy tett, mintha nem értené a megjegyzéseket, e gesztusával jelét adva annak, hogy nem kíván kommunikációba lépni az őt megfigyelőkkel. Az interakció elmaradása tehát mindkét fél saját döntése, a közösség idegenként tekint a későbbi elbeszélőre, de a kívülálló sem tesz semmilyen lépést annak érdekében, hogy a közösség részévé váljon. A megfigyelési jelenetet végül az idegen zárja le azzal, hogy a megfigyelők csoportján átvágva távozik a mosdóból:

...aztán, ahogy elkészültem vele, átvágtam magam az embercsoporton, mint afféle idegen, aki egy árva kukkot nem ért abból, amit a helybeliek beszélnek, egyébként nem esik különösebben nehezemre, hogy az idegent játsszam, nem vagyok egészen idevalósi, és ez biztosan meg is látszik rajtam, ebben nem tévednek azok az agyatlan seggfej franciák, de én nem törődtem semmivel, és elkezdtem szaladni utánad...<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> „pour que ces cons de Français se demandent entre eux” KOLTÈS, *La nuit...*, i. m., 11.

<sup>80</sup> „puis, lorsque j'en ai eu fini avec lui, j'ai traversé l'attroupeement, toujours en étranger, qui n'aurait rien compris de ce qu'ils disaient, et cela m'est facile, je ne suis pas complètement d'ici, sûr que cela se voit, ces cons de Français sans imagination ne s'y sont pas trompés, et, malgré tout cela, j'ai couru derrière toi...” *Uo.*, 11–12.

A kívülálló beszélő tehát a kórusként értett csoport reakcióira ügyet sem vetve, az egyes szám második személyben megszólított Másik után iramodik. Jól látható, hogy a megszólított Másikkal szemben megjelenik egy, a beszélő szempontjából negatív konnotációkkal terhelt csoport, melynek megszólalásai korális szerkesztésűek. A beszélő önmagát mint idegent tételezi, és az őt körülvevő és megfigyelő helybeliekre (a franciákra) mint egyéniségtől és intelligenciától megfosztott csoportra tekint. A beszélő beszámolója szerint a franciák az „idegen” furcsának vélt szokásain gúnyolódtak, kihasználva azt, hogy látszólag nem érti a nyelvet. A negatív konnotáció tehát elsősorban a helybeliek szűklátókörűségére és másokkal szembeni túlzott önbecsülésére vonatkozik.

### ***III. 2. A néger és a kutyák harca (Combat de nègre et de chiens)***

Koltès első, kiadásban is megjelent drámaszövege máig gyakori referenciapontja a recepciónak. A műszéles körű ismertsége és elismertsége nagyban köszönhető Patrice Chéreau kanonizáló hatású rendezésének (Théâtre des Amandiers, 1983), mellyel mintegy drámaíróvá avatta a fiatal szerzőt. A népszerűség – a kultuszrendezésen kívül – „részben a lírai nyelvezetnek, az egyetemes témaválasztásnak és a tragikus hangvételnek köszönhető”<sup>81</sup>.

A koralitással kapcsolatos vizsgálataink között *A néger és a kutyák harca* (1979) elemzése különleges helyet foglal el. Ezúttal a kórus jelenlétét egy olyan drámai alakban véljük felfedezni, mely alak a szakirodalom általános megállapítása szerint nem létezik. A következőkben arra teszünk kísérletet, hogy a kritika által mindeddig negligált őrséget drámai alakként azonosítsuk, és a koralitás jelenségéhez kapcsoljuk. Elemzésünk első részében arra igyekszünk rávilágítani, hogy a különböző elméleti irányultságú interpretációk milyen ok(ok)ból hagyták figyelmen kívül az őrség alakját. Következő lépésként az őrség mint drámai alak és a kórus hagyományának kapcsolatát tárjuk fel, végezetül pedig a kórus alakjához dramaturgiai funkciót rendelünk.

---

<sup>81</sup> „Its popularity is due in part to its poetic lyricism, its universal theme, and its tragic undertone.” Donia MOUNSEF, *The Desire for Language, the Language of Desire in the Theater of Bernard-Marie Koltès*, Yale French Studies, 2007/112, 90.

### III. 2. 1. Egy drámai alak nyomában

Az alábbiakban a drámaszöveg két olyan interpretációjára szeretnénk kitérni, melyek nagyon tudatosan és következetesen mondanak le az őrseg drámai alakként történő azonosításáról és ezáltal dramaturgiai szerepének értelmezéséről. Elgondolásunk szerint az őrseg mint a koralitás egy formájának felismerését két interpretációs stratégia elterjedése késleltette: egyrészt az olvasatok dialógus-centrikussága, másrészt a klasszicista tragédia mint műfaji minta kijelölése.

A dialógus-centrikus olvasatok bemutatásához példaként Marika Thomadaki szemiotikai indíttatású elemzésére<sup>82</sup> támaszkodunk, melynek kezdőmondata nem hagy kétséget a drámai alakok számát illetően:

*A Néger és a kutyák harcában az akcióban részt vevő szereplők száma négy.*<sup>83</sup>

Ezt követően a szerző a greimasi (majd később Ubersfeld által kiegészített) aktáns-modell mentén elemzi a szereplőlistán jelenlévő négy alakot (Horn, Alboury, Léone és Cal), miközben figyelmen kívül hagyja a bevezető didaszkália által említett őrseget. Thomadaki álláspontja egyrészt azzal magyarázható, hogy a szereplőlista egyértelműen, felirattal különíti el az alakokat, a helyeket, és egy harmadik bekezdésben, felirat nélkül közli az őrseg hangjának és a hídnak a leírását. Látszólag tehát a monográfus a szereplőlista iránti hűség jegyében tekint el az őrseg vizsgálatától, másrészt azonban teoretikus belátás is meghúzódhat e választása mögött. Az őrseg szövegbeli jelenléte ugyanis kettős: egyetlen szöveghely sem kapcsol dialógusos megnyilatkozást az őrseg alakjához, miközben a didaszkáliák és a dialógusok rendszeresen reflektálnak az őrseg jelenlétére. Thomadaki kizárólag a dialógusokban megnyilvánuló jelenlétet tekinti aktív jelenlétnek, és nem fordít kellő figyelmet a didaszkáliákra. A drámaelmélet jelenlegi állása szerint azonban a dialógust és a didaszkáliát a drámaszöveg egyenrangú komponenseinek tekintjük, szemben a már meghaladott feltételezéssel, mely a didaszkáliát a dialógushoz képest másodlagosként, *mellékszöveggként* értette. A didaszkáliák a XX. századi drámairodalomban autonóm státuszra tesznek szert, és ezzel párhuzamosan referencializáló funkciójuk háttérbe szorul. A drámai alakok azonosításakor számolnunk kell azzal, hogy a didaszkáliák szubverzív

---

<sup>82</sup> Marika THOMADAKI, *La dramaturgie de Koltès, approche sémiologique*, Athén, Paulos, 1995.

<sup>83</sup> „Dans *Combat de nègre et de chiens*, les personnages qui participent à l'action sont au nombre de quatre.” *Uo.*, 34.

funkciójuknál<sup>84</sup> fogva kibillentik a dialógusok alapján felállított téziseket. A bevezető didaskália a szereplőlista alatt, külön bekezdésben említi az örök rendkívül változatos hangjelzéseit:

Az örök<sup>85</sup> hívójelei: nyelvcsattogás, torokhangok, vas koppanása a vason, vas koppanása a fán, rövid kiáltások, csuklás, dallamfoszlányok, fütty; mindezek a zajok úgy futnak végig a telepet körülvevő szögesdrót mentén, mintha csak valami játék, esetleg kódolt üzenet részei lennének, és lefedik az elhagyatott telep zajait.<sup>86</sup>

A didaskália nem alakként tünteti fel az őrséget, csupán a hangját említi, így egyrészt arra következtethetünk, hogy a virtuális színen nem látható, csupán hallható, másrészt hogy nincs dramaturgiai szerepe. A zárójelenet didaskáliája azonban feszültségbe lép a kezdő didaskáliával, és mindkét előfeltevéssünket megcáfolja: egyrészt az örök mozgását látványként írja, másrészt cselekvést tulajdonít neki:

Az egyik őrtorony magasában egy ör leengedi a fegyverét; a másik oldalon egy másik ör fölemeli a magáét. Calt a hasán találja el, aztán a fején; elesik.<sup>87</sup>

Elgondolásunk szerint ez a cselekvő őrség egyértelműen drámai alakként azonosítható, és Thomadaki elemzése elsősorban azért nem számol ezzel az alakkal az aktáns-modell felállításakor, mert az elemző a figyelmét szinte kizárólag a dialógusos megnyilatkozásokra fordította. Az aktáns-elmélet a drámaszövegben megnyilvánuló cselekvéseket értelmezi, függetlenül azok megnyilvánulási formájától<sup>88</sup>, így megengedné, hogy az értelmező számoljon az őrség aktív jelenlétével. A dialógusokra koncentráló elemző azonban kénytelen lemondani a cselekményt lezáró gyilkosság értelmezéséről, hiszen e ponton megkerülhetlenné válna az őrség mint drámai alak.

---

<sup>84</sup> Vö.: Romdhane ELOURI, *De la subversion didascalique = Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, éd. Frédéric CALAS, Romdhane ELOURI, Saïd HAMZAOU, Tijani SALAAOUI, Pessac, Sud Éditions / Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, 69–80.

<sup>85</sup> Elemzésünk szempontjából érdemes megjegyezni, hogy a didaskáliák *őrséget* vagy *öröket*, azaz egy homogén közösséget említenek, ami megerősít minket abban, hogy kórusként értsük.

<sup>86</sup> „Les appels de la garde : bruits de langue, de gorge, choc de fer sur du fer, de fer sur du bois, petit cris, hoquets, chants brefs, sifflets, qui courent sur les barbelés comme une rigolade ou un message codé, barrière aux bruits de la brousse, autour de la cité.” Bernard-Marie KOLTÈS, *Combat de nègre avec les chiens*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1989, 7. A szöveget minden esetben Ungár Júlia fordításában közöljük.

<sup>87</sup> „En haut d'un mirador, un garde abaisse son arme ; d'un autre côté, un autre garde lève la sienne. Cal est touché au ventre, puis à la tête ; il tombe.” KOLTÈS, *Combat de nègre...*, i. m., 107.

<sup>88</sup> Vö.: „Un actant peut être scéniquement absent, et sa présence textuelle peut n'être inscrite que dans le discours d'autres sujets de l'énonciation (locuteurs) tandis que lui-même n'est jamais sujet de l'énonciation, ainsi dans *Andromaque*, Astyanax ou Hector.” UBERSFELD, *Lire le théâtre...*, i. m., 62.

Ahogy az elemzés kezdetén említettük, az őrség mellőzöttségének oka a dialógus-centrikus olvasatok mellett a klasszicista tragédia mint műfaji modell kiválasztásában is keresendő. Elsőként Anne Ubersfeld állította kapcsolatba *A néger és a kutyák harcát* a klasszicista hagyománnyal 1993-ban megjelent Koltès-monográfiájában<sup>89</sup>. A dráma számos ponton valóban egy klasszikus tragédia modelljét követi (kevés alak, a hármas egység elve, a drámai időt megelőző bűn, a darab struktúrája), melyek mind alátámasztják a szerző meglátását. A szöveg „modernségét” elsősorban az utolsó, kizárólag didaszkáliát tartalmazó jelenetben (XX., *Utolsó képek egy távoli zárt területről*) látja a szerző, melyben az őrség cselekvésbe lendül<sup>90</sup>. Érdekes egy pillanatra megállni az interpretáció utolsó mondatánál:

Az örök jelenléte, mely csupán hangbeli, ám kivételesen aktív és gyilkos jelenlét, már önmagában szemben áll a tragédiával.<sup>91</sup>

Fent már utaltunk arra, hogy az örök jelenlétét semmiféleképpen nem tudjuk pusztán hangbeliként értelmezni, most azonban fordítsuk figyelmünket a mondat második felére. Meglátásunk szerint nagyon is szembeötlő, hogy épp az őrség dramaturgiai szerepének meghatározásánál szakad meg az elemzés anélkül, hogy kiderülne, pontosan milyen okból idegen az őrség a tragédiától. Talán a klasszicista esztétika illendőség (bienséance) elvét sérti a nyílt színi gyilkosság és a holttest jelenléte, vagy az arisztotelészi színházeszménytől idegen az örök mint mellékszereplők cselekménybe avatkozása? Ubersfeld – Thomadakival szemben – felismeri az őrség kivételes jelenlétét, mégsem veszi számba a drámai alakok között, elemzése megreked azon a ponton, ahol a klasszicista tragédiához képest értelmeznie kellene az őrség szerepét.

---

<sup>89</sup> UBERSFELD, *Bernard-Marie Koltès...*, i. m., 99.

<sup>90</sup> Christophe MEURÉE a Koltès-szövegekkel kapcsolatban moziváson-didaszkáliáról ír abból a belátásból kiindulva, hogy a didaszkáliák hagyományos értelemben nem fordíthatók le a színpadi reprezentáció nyelvére – mivel az egymást követő képek perspektíva-váltásai sokkal inkább a film, mint a színház nyelvét idézik. Christophe MEURÉE, *La didascalie-écran : Bernard-Marie Koltès = La didascalie dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle*, éd. Florence FIX, Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007 (Écritures), 209–222.

<sup>91</sup> „L’existence même des gardes, pure présence sonore, mais singulièrement active et meurtrière, est une transgression par rapport à la tragédie.” UBERSFELD, *Bernard-Marie Koltès*, i. m., 101.

### III. 2. 2. A drámai alaktól a kórusig

Felmerül számunkra a kérdés, hogy a klasszicista tragédia műfaji jelölői mellett Ubersfeld miért hagyja figyelmen kívül az antik tragédiára utaló jellegzetességeket. Ez a döntés annál is inkább különös, mivel Ubersfeld (és vele együtt a kortársi recepció) az Antigoné-mítosz felől olvassa Koltès drámáját:

A mítoszhoz legközelebb álló történet kétségkívül *A néger...* lenne, egy olyan mítosz, ezt mindig is felismerték, amely Antigoné mítoszához kapcsolódik: a lány is azért keresi a fivére holttestét, hogy a rítus szerint temesse el, ott is a zsarnok klánján belüli halállal végződik a történet.<sup>92</sup>

A szophoklészi pretextus ismeretében kézenfekvő lenne az antik tragédia modelljét vizsgálni, ám a kézenfekvőség mellett (vagy épp annak ellenére) az intertextualitás motivikus és dramaturgiai alakzatai között akár feszültség is fennállhatna. Ugyanakkor a szophoklészi mítoszvariáns egyértelmű hatása mégis indokolja a kísérletet, hogy az antik tragédia műfaja felől közelítsünk a szöveghez. A következőkben az őrség kórusként történő azonosításához segítségül hívjuk a szövegelméletet, de természetesen nem vállalkozhatunk az intertextuális kapcsolat teljes feltárására.

A darab kezdetén a nyugat-afrikai falu egyik lakosa, Alboury – aki titokzatos módon átjutott a francia építkezési telep kerítésén és az ezt védő őrségen – arra szólítja fel Hornt, a francia építésvezetőt, hogy adja ki az építkezésen meggyilkolt napszámos holttestét. Horn jól tudja, hogy Cal, a fiatal, francia mérnök – hirtelen felindulásból – végzett a helyi munkással, ezért kitérő választ ad, és nem szolgáltatja ki a testet. A kritika nagy része a holttest kiadását szorgalmazó afrikai és a francia vállalat érdekeit védő építésvezető közötti konfliktust emeli ki, és Alboury alakját Antigoné újraírásaként olvassa<sup>93</sup>. Az antik mítosszal folytatott dialógust az első jelenetben exponált konfliktus hozza működésbe, de a továbbiakban a szöveg számos motivikus eleme megerősíti: Alboury fivéréként (frère) utal a halottra, így – mégha Horn ezt egy helyi szokásnak tartja is – megelevenedik a testvéri kapcsolat; Alboury beszámolója szerint az anya faágakkal akarta betakarni fia holttestét

---

<sup>92</sup> „Le récit le plus proche du mythe serait sans doute celui de *Combat*, mythe, on l’a toujours remarqué, qui rejoint le mythe d’Antigone : elle aussi vient chercher le corps de son frère pour l’enterrer selon le rite, là aussi la fin est la mort dans le clan du tyran.” *Uo.*, 123.

<sup>93</sup> Stéphane Patrice egyenesen „afrikai Antigonénak” nevezi Albouryt. *PATRICE, i. m.*, 163.

hasonlóan Antigonéhoz, aki porral hinti be halott fivére testét<sup>94</sup>. Míg azonban a pretextusban éppen Polüneikész holttestének jelenléte áll a konfliktus középpontjában, Alboury a holttest eltűnése miatt fordul Hornhoz. A test hiányának jelentőségét értelmezve a következőket állapítja meg Mounsef:

A ritualisztikus hiányzó test, melyet Alboury követel, az elsődleges jelentéses mátrix, melyhez viszonyítva helyezkedik el az összes többi. A test hiánya a gyilkosság színházát a bizonyíték színházává változtatja, hiszen a test nélkül a bűntényt talán sosem fedezik fel, és sosem szolgáltatnak igazságot. Ugyanakkor a bizonyíték jogi definíciójával szemben, amely lehetővé teszi a bizonyítást és a racionalizálást egy olyan helyzetben, amelyben az igazsághoz való hozzáférés problematikus, a test iránti vágy a színházban mintegy fordított *habeas corpus*ként működik, ahol a jelentés sokkal inkább a hiányból következik, mint a jelenlétből. Míg a bizonyíték empirikus helye a jogban a tárgyak törvényszéki értékéhez kapcsolódik, mely tárgyakat anyagi és környezeti értékük alapján osztályozzák és elemzik, a színházban a bizonyíték közvetítői szerepet játszik.<sup>95</sup>

Cal többszöri kísérlete a holttest eltüntetésére kudarccal zárul, míg végül a csatornába dobja, ahonnan nem bukkan fel. Az eltüntetés és a feltűnés játékát értelmezhetjük úgy is, hogy az afrikai tér mintegy kiveti magából az elrejtteni kívánt holttest, vagyis felszínre löki a bűntett bizonyítékát, míg végül a csatornák látszólag végleg elnyelik a meggyilkolt munkás testét. Egyrészt az előzmények ismeretében az a benyomásunk támad, hogy ez a véglegesség talán csak látszólagos, és a holttest a cselekmény bármely pontját felszínre bukkanhat, másrészt Horn elbeszélése hangsúlyozza, hogy a bizonyíték jelenléte kevesebb gondot okozna, mint a hiánya. Az építésvezető éppen a holttest hiánya miatt nem tud a korábban megszokott és jól működő eljáráshoz folyamodni:

---

<sup>94</sup> Az antik görög hitvilág szerint a holttest földdel történő beszórása szimbolikusan megszünteti a lélek földi kötelekeit. Ez a rítus a Koltès-drámában afrikai vallási szertartásként jelenik meg, mely párhuzam azonban korántsem a két kultúra és hitvilág hasonlóságáról tanúskodik, hanem inkább az intertextuális utalásrendszer része.

<sup>95</sup> „The absent ritualistic body that Alboury is here to reclaim is the primary signifying matrix against which all others are posited. The body's absence transforms the theater of murder into a theater of evidence: without the body, the crime may never be uncovered nor justice served. But unlike the legal definition of evidence, which confers justification and rationalization on a situation where access to truth is problematic, the desire of the body in theater confers a sort of reverse habeas corpus where signification is inferred through absence rather than presence. While the empirical status of evidence in legal terms is linked to the forensic value of objects, classified and analyzed based on their material and circumstantial value, in theater evidence plays a mediating role.” MOUNSEF, *The Desire for Language...*, i. m., 91.



Különös. Általában a falu delegációt küld hozzánk és a dolgok gyorsan elrendeződnek. Általában nagyobb pompával, de gyorsabban történnek a dolgok: nyolc vagy tíz személy, a halott nyolc vagy tíz fivére; gyorsan megalkuszunk.<sup>96</sup>

Az „általában” kifejezés megismétlésével hangsúlyossá válik, hogy a jelenlegi alkalom nem az első haláleset az építkezésen, ugyanakkor a „különös” és az „általában” szavak szemantikai oppozíciójával az is előtérbe kerül, hogy ez az eset elkülönül a többitől. A különbség két szempontból érhető tetten: egyrészt a korábbi delegációk szerepét ezúttal egyetlen, névvel ellátott alak veszi át<sup>97</sup>, másrészt a test hiánya révén lehetetlenné válik az eset (Horn számára) megnyugtató lezárása. Így Horn elsősorban a test eltávolításáért vonja felelősségre a mérnököt és nem a gyilkosság elkövetéséért:

Minek nyúltál hozzá, jóságos isten? Aki hozzáér egy földön fekvő hullához, az a felelős a büntetért, ez így van ebben az átkozott országban. Ha senki nem nyúlt volna hozzá, nem lenne felelős, egy felelős nélküli büntetett lenne, baleset. Az ügy egyszerű lenne. De jöttek a nők, a testért, és semmit se találtak, semmit. Hülye. Semmit nem találtak.<sup>98</sup>

Míg tehát a pretextusban Kreón számára a holttest megtartása a cél annak érdekében, hogy a város lakóit emlékeztesse Polüneikész árulására, Hornt éppen a test eltűnése akadályozza meg abban, hogy a testet kiszolgáltassa, és ezzel feledésbe boruljon az esemény.

A kontextusváltás egy ironikus távlat megképződését is maga után vonja, hiszen a királyi család és a palota helyét egy afrikai építési telep és annak szereplői veszik át. A szophoklészi szövegelmélet középontjában egy morális konfliktus áll, míg a Koltès-darabban a falu praktikus érdeke kívánja, hogy a gyászoló anya abbahagyja a fájdalmas

---

<sup>96</sup> „C'est étrange. D'habitude, le village nous envoie une délégation et les choses s'arrangent vite. D'habitude les choses se passent plus pompeusement mais rapidement : huit ou dix personnes, huit ou dix frères du mort ; j'ai l'habitude des tractations rapides.” KOLTÈS, *Combat de nègre...*, i. m., 11.

<sup>97</sup> Dolgozatunk témája szempontjából érdemes megemlítenünk Michael Thalheimer rendezését (Théâtre de la Colline, Párizs, bemutató: 2010. május 26., dramaturg: Anne-Françoise Benhamou), melyben Alboury alakját tíz fekete bőrszínű résztvevőből álló kórusra szorozta. Ezáltal megszüntette a Horn fent idézett replikájában jelen lévő különbség kettősségét, másrészt megjelentetett a színpadon egy „fekete kórust”, mely folyamatosan kíséri Alboury valamennyi mozdulatát, lélegzetvételét. Ez a rendezői-dramaturgi koncepció a mi olvasatunkhoz hasonlóan észlel a koltèsi szövegben egy korális jelenlétet, de nem az őrséggel azonosítja azt, hanem egyértelműen Alboury alakjához köti. Elgondolásunk szerint ez a megoldás feloldja az őrség-kórus ambivalens státuszát, mely szerint kezdetben külső megfigyelője az eseményeknek, majd aktív alakítója lesz a végkifejletnek.

<sup>98</sup> „Pourquoi tu y as touché, bon Dieu ? Celui qui touche à un cadavre tombé à terre est responsable du crime, c'est comme cela dans ce foutu pays. Si personne n'y avait touché, il n'y aurait pas eu de responsable, c'était un crime sans responsable, un crime femelle, un accident. L'affaire était simple. Mais les femmes sont venues pour chercher le corps et elles n'ont rien trouvé, rien. Imbécile. Elles n'ont rien trouvé.” *Uo.*, 24–25.

kiabálást. Az *Antigoné*ban a címszereplő és Kreón konfliktusa az isteni és a társadalmi rend szembenállásában gyökerezik, a király az ember alkotta civilizáció rendjét és ebben saját hatalmát féltve rendelkezik. Horn is a saját államának, a vállalatnak az érdekeit és saját pozícióját védi, mikor elodázza a test kiadását, és titokban tartja Cal bűnét – természetesen nem a gyilkosságot, melynek minden munkás szemtanúja volt, hanem a test eltávolítását. A rend védelméért folytatott harc azonban iróniával színeződik, mikor Horn bevallja, hogy a vállalat az eseményektől függetlenül is felszámolja az építkezést, és őt pedig nyugdíjazza.

Horn és Albouy konfliktusát tovább árnyalja a Léone-hoz kapcsolódó cselekményszál, mely szerint a Párizsból, vagyis a Horn által képviselt érdekek és értékek központjából „importált” leendő feleség és az afrikai közösség nevében fellépő Albouy között szerelmi kapcsolat alakul ki. Továbbra az *Antigoné*-alapú értelmezés keretei között maradva azt mondhatjuk, hogy Albouy ugyanúgy vonzódik a hatalom birtokosának családtagjához, ahogy Antigoné is Haimón menyasszonya. Mindez azt is jelenti, hogy a hatalomtól megfosztott kívülálló és a hatalom birtokosa között érzelmi síkon is kialakul egy szembenállás, Koltèsnél a két férfi közötti féltékenység lép fel, a pretextusként értett *Antigoné*ban Kreón helyteleníti fia vonzalmát. A halott teste, mely látszólag a konfliktus forrása, valójában a területet, az ezzel járó hatalmat és a szeretett személyt szimbolizálja. A cselekmény végkifejletében a terület és a hatalom birtokosa látszólag megóvja méltóságát és tulajdonait a betolakodóval szemben, ez azonban mindkét esetben a szeretett személy elvesztésével jár együtt. A történet zárata egyik esetben a kettős öngyilkosság, Léone esetében pedig a távozás.

Amennyiben Horn szövegét továbbra is Kreón felől olvassuk, előtérbe kerül az a közös motívum, hogy a hatalom jelenlegi birtokosa annak jogos örökösével szemben védi a fennálló rendet. Míg Kreón a Labdakidák leszármazottjával áll szemben, addig Horn az afrikai falu közösségét tartja távol. Ezen a ponton kapcsolódik össze az *Antigoné*-történet újraírása a posztkolonialista olvasattal, mely a Koltès-szövegek gyakori értelmezési keretéül szolgál. A posztkolonialista olvasatok<sup>99</sup> az idegenség tematikája mentén gyakran kétosztatú rendszerben értelmezik a darabban megjelenő alakokat és tereket. Nem vesz tudomást azonban a koltèsi szöveg többrétűségéről az a leegyszerűsítő látásmód, mely kizárólag a francia cég képviseletében jelen lévő Hornt és Calt tekinti az afrikai területre betolakodó idegennek. Az alakok idegenségének vizsgálata szoros összefüggésben van a terek

---

<sup>99</sup> Ezen olvasatok többek között Albouy nevének meghatározásán alapulnak, mely a szereplőlista után, a bevezető didaskália részeként kap helyet: „*Albouy* : roi de Douillof (Ouolof) au XIX<sup>e</sup> siècle, qui s’oppose à la pénétration blanche.” *Uo.*, 7.

megosztottságával, így a kerítéssel körülvevő telep és az azon kívüli terület viszonyának értelmezése központi helyet foglal el a szöveg recepciójában. Ubersfeld interpretációja a zárt és a nyitott tér dichotómiájából indul ki, míg Benhamou<sup>100</sup> épp ezen ellentét felszámolásával távolítja el a szöveget a klasszicista tragédia hagyományától. A két tér – akár ellentétesként, akár komplementerként tételezzük azokat – hajlamossá teszi az értelmezőt az alakok dichotómikus elrendezésére. A terek kétosztatúsága azonban ezúttal nem jár együtt az alakok dichotómiájával, hiszen a francia cég idegenként kihal magának egy területet Afrikából, viszont ezzel párhuzamosan Alboury is idegenként van jelen a francia telepen. Ennek következményeként felmerül a kérdés, hogy az építési telepre titokban bejutó Alboury vagy az Afrikában hidat építő francia vállalat – és ennek helyi képviselője, Horn – a valódi idegen.

Az idegenség relativitásának és dialektikus változásának vizsgálata egy külön tanulmány tárgyát képezheti, az azonban bizonyos, hogy – ahogy erre szinte valamennyi elemzés rámutat – a kerítés limesként, azaz határvonalként értelmezhető. Ahogy azt a későbbiekben látni fogjuk, a koltèsi tér visszatérő jellemzője a kétosztatúság<sup>101</sup>, melyben kiemelt szerepet kap a határvonal, melynek jelentőségét ezúttal csak fokozza az örök hangsúlyozott jelenléte. Az örök a várost körülvevő őrtornyokban foglalnak helyet, és innen figyelik folyamatosan a város és a városon kívüli építési terület eseményeit. Érdeemes azt is szem előtt tartanunk, hogy az őrtorony elhelyezkedésénél fogva az egyetlen hely, ahonnan a kint és a bent eseményeit is figyelemmel lehet követni. Palm monográfiájában még egy lépéssel tovább megy: a görög tragédia kórusához hasonlítja az őrséget:

A görög tragédia kórusához hasonlíthatnak a színpadot vizsgáló szemükkel, felügyelve, és talán egy kódolt nyelven kommentálva a főszereplők tetteit; jelenlétük vajon áldás vagy átok? És kinek?<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Anne-Françoise BENHAMOU, *Faire voir le monde, habiter la scène : l'écriture de l'espace dans l'œuvre de Koltès = Théâtre, espace sonore, espace visuel*, éd. Christine HAMON-SIREJOLS, Anne SURGERS, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, 23–37.

<sup>101</sup> Érdeemes azonban már itt jelezni, hogy a terek bináris oppozíciója csupán a felszínen tűnik kézenfekvőnek és könnyedén interpretálhatónak: a kint és bent, illetve a saját és idegen ellentétpárok alkalmazása sosem problémamentes a Koltès-œuvre kapcsán, ahogy erre a következőkben még bővebben kitérünk.

<sup>102</sup> „Comparables au chœur de la tragédie grecque, avec l'oeil veillant sur le plateau, surveillant l'action des protagonistes et peut-être la commentant dans un langage codé ; leur présence est-elle un bénéfice ou une malveillance ? Et pour qui ?” PALM, *i. m.*, 45.

Stina Palm azonban csupán megemlíti az őrség kórushoz hasonló funkcióit, de a Koltès-életmű etikai dimenziójára koncentrálnak elemzésében nem tér ki részletesen a kórusként értett őrség dramaturgiai szerepére.

A szophoklészi szövegelőzmény felől vizsgálva a koltèsi szöveget arra a következtetésre jutunk, hogy az *Antigoné*ban szereplő kar és őrség funkciói összekapcsolódva jelennek meg *A néger és a kutyák harcában*. Szophoklésznél az alábbi dialógus hangzik el:

KREÓN	Vigyázzatok, hogy teljesüljön a parancs.
KAR	Ilyen nagy terhet inkább ifjabb vállra tégy.
KREÓN	A holttest mellé állítottam öröket.
KAR	Milyen szolgálat várhat akkor még miránk?
KREÓN	Parancsszegőkkel irgalmatlan bánjatok. <sup>103</sup>

Az antik tragédiában az örök gyakorlati felelőssége (Polüneikész holttestének őrzése) és a kórus morális felelőssége (a tettes megbüntetésének követelése) egyértelműen elválik egymástól. Ezzel szemben Koltèsnél az őrség nem csupán Horn parancsának teljesítéséért felel, hanem az azt megszegő büntetésében is aktívan részt vesz. Horn területére látszólag Albourey tör be engedély nélkül, azaz ellenszegül a parancsnak, vagyis az *Antigoné*-történet dramaturgiája szerint az ő büntetéséért lenne felelős a kórus. A koltèsi történet végén azonban az őrség mégis Calt lövi le, így retrospektív nézőpontból Cal tételeződik bűnösnek. A pretextustól való elmozdulás talán legjelentősebb tényezőjeként értjük az őrség és a kórus funkcióinak összekapcsolását, mely tényezőnek mindeddig nem szentelt figyelmet a kritika. Az őrség „gyilkos aktivitása” nem csupán az ubersfeldi értelemben tekinthető határátlépő gesztusnak, hanem ezáltal nyer dramaturgiai szempontból jelentőséget az *Antigoné*-történettel folytatott dialógus. A kórus-őrség ezúttal egy személyben felel a rend védelméért gyakorlati és morális szempontból, vagyis az általa elkövetett gyilkosság hivatott visszaállítani a rendet. E retrospektív nézőpontból a fennálló rendre leselkedő veszélyt nem a holttest kiadását követelő Albourey, hanem a gyilkos Cal jelenti. A Koltès-szöveg értelmezése szempontjából ez a belátás azért is jelentős, mert feltárul, hogy a posztkolonialista értelmezések jórészt leegyszerűsítve vizsgálják a szöveget, mikor Horn és Albourey, vagyis a francia vállalat és a falu afrikai képviselőjének

---

<sup>103</sup> SZOPHOKLÉSZ, *Antigoné* = SZOPHOKLÉSZ, *Antigoné, Oedipus király*, szerk. és s.a.r. BOLONYAI Gábor, ford.: MÉSZÖLY Dezső, Bp., Ikon, 1994, 27.

konfliktusát helyezik a középpontba. Ebből a szempontból nyer értelmet Horn és Cal dialógusa, mely kettéosztja, és ezáltal árnyalja a kolonizáló francia alakját:

HORN. – Rombolók vagytok és ez minden, amit a híres iskoláitokban tanultatok. Folytassátok az átkozott rombolási módszerekkel. Megutáltatjátok magatokat egész Afrikával, ahelyett, hogy megszerettétek magatokat; a végén nem kaptok semmit, semmit. Nagy pofátok van, pisztollyal a zsebetekben, és a zsozsó utáni vágy, gyorsan és mindenáron, nos, azt mondom nektek: a végén nem lesz semmitek, semmitek, és még egyszer semmitek. Afrika, ugye, füttyültök rá, nem gondoltok másra, csak elvenni a legtöbbet, amit csak tudtok, és semmit sem adni, főleg, semmit sem adni. Nos, a végén nem marad semmitek, semmitek a világon, és tessék. És a mi Afrikánkat tökéletesen leromboljátok, szemetek, leromboljátok.

CAL. – De én nem akarok semmit az égvilágon lerombolni, Horn.

HORN. – Nem akarod szeretni Afrikát.<sup>104</sup>

A posztkolonialista kritika nem tesz különbséget Horn és Cal alakja között: Patrice szociokritikai elemzésében – melyben a *Geopolitika* címet viseli a fejezet – mindig közösen említi őket mint a (neo)kolonizáló nyugati fehér alakjai. A fenti idézet azonban jól mutatja, hogy – ahogy Thomadaki Horn diplomatikus, megegyezésre törekvő nyelvhasználatával kapcsolatban is megállapítja – a két alak Afrikához fűződő kapcsolata merőben eltérő.

A szophoklészi pretextussal történő összevetés nem csupán az antik tragédia műfaji jelölőjének használatba vételét bizonyítja, hanem a kórusként értett őrség dramaturgiai szerepét vizsgálva az eddigieknél árnyaltabb posztkolonialista olvasatoknak is kedvez.

### ***III. 2. 3. Az őrség-kórus dramaturgiai szerepe***

---

<sup>104</sup> „HORN. – Vous êtes des démolisseurs et c'est tout ce que vous avez appris dans vos fameuses écoles. Continuez, messieurs, avec vos sacrées méthodes de foutus démolisseurs. Oui, vous vous faites détester de toute Afrique au lieu de vous faire aimer ; eh bien, à la fin du compte, vous n'obtiendrez rien, rien, rien. Vous avez la grande gueule, le flingue dans la poche et le goût du pognon vite et à tout prix, eh bien, messieurs, je vous le dis : à la fin vous n'aurez rien et rien et encore rien. L'Afrique, n'est-ce pas, vous vous en fichez, messieurs ; vous ne pensez qu'à prendre le plus que vous pouvez et ne rien donner, surtout, ne rien donner. Eh bien, à la fin, il ne vous restera rien, rien du tout, et voilà. Et notre Afrique, vous l'aurez complètement démolie, messieurs les salauds, démolie.

CAL. – Mais je ne veux rien démolir du tout, moi, Horn.

HORN. – Tu ne veux pas l'aimer, l'Afrique.” KOLTÈS, *Combat de nègre...*, i. m., 66.

A következőkben arra vállalkozunk, hogy tisztázzuk a kórusként értett őrség dramaturgiai szerepét, és egy új, metaszínházi nézőpontból értelmezzük az őrség gyilkos aktivitását.

A városban játszódó jelenetekben rendszeresen visszatér az „örök hívogatása”<sup>105</sup> didaszkália, melyre mindig reagálnak is a szereplők. Az első ilyen alkalommal Léone, aki Horn fiatal feleségeként épp csak megérkezett az afrikai építési területre, érdeklődik is a hang forrásáról, és mikor megtudja, hogy figyelik őket, lehalkítja a hangját. Nem Léone az egyetlen, aki így reagál: a hangjelzéseket követően a szereplők mindig lehalkítják a hangjukat vagy befejezik a beszélgetést. Azonban nem csupán az alakok reakciója szempontjából érdemes megvizsgálni az őrség jelzéseit, hiszen nem véletlen, hogy rendszeresen jeleznek egymásnak, kommunikációjuk bizonyára összefüggésben van az általuk látott eseményekkel. Bár Horn azt mondja Léone-nak, hogy a hangjelzések csupán arra szolgálnak, hogy ébren tartsák magukat az örök, a bevezető didaszkália világossá teszi, hogy titkos nyelvről van szó, melyet az európai emberek nem érthetnek. A X. részben ugyan újra hallható az örök hangja, Léone mégis folytatja bizalmas dialógusát Albouryvel. Meglátásunk szerint ez a fordulat annak tudható be, hogy időközben Léone bensőséges kapcsolatba került az örökhöz hasonlóan afrikai Albouryvel, így őt már nem riasztja meg az örök jelenléte. Az újabb fordulóra a XVII. jelenetben kerül sor, amikortól az addig csupán auditív szinten működő őrség elsősorban mint látvány kerül szóba.

A jelenet dialógusában metadramatikus aspektusból explicit utalás is történik a kórusként értett őrség működésére. A korábban gyilkosságot elkövető mérnök, Cal az őrség jelenléte miatt utasítja el Horn újabb gyilkossági tervét:

CAL. – Ebben a fényben nem tudok semmit. Semmit. Az örök látni fogják, mit csinálok, és akkor tanúskodhatnak. Elszaladhatnak a rendőrségre, és én nem akarom, hogy dolgom legyen a rendőrséggel; vagy elszaladhatnának a faluba, és én nem akarom, hogy a falu a nyakamon legyen. Ezekkel a fényekkel nem tudok semmit tenni.

HORN. – Az örök nem fognak semmit sem csinálni. Nagyon is örülnek, hogy van ez a munkájuk, ragaszkodnak hozzá, hidd el. És mért szaladnának a rendőrségre vagy a faluba, hogy elveszítsék a helyüket? Moccanni se fognak, nem fognak látni semmit, nem fognak hallani semmit.

---

<sup>105</sup> „appels de la garde” *Ua.*

CAL. – Egyszer már beengedték, és most megint. Ott a fa mögött, megint ott van; hallom a lélegzetét. Én nem bízom az örökben.

HORN. – Nem látták bejönni, vagy elaludtak. Egyébként már nem hallani őket. Elaludtak; nem mozdulnak.

CAL. – Elaludtak? Nem látsz jól, öreg. Én látom őket. Felénk fordulnak; bennünket néznek. Félig csukva a szemük, de én jól látom, hogy nem alszanak, és hogy bennünket néznek. Az egyik épp szúnyogra vadászik; a másik vakarja a lábát; és ott egy épp most köpött a földre. Ebben a nagy fényben, semmit se tudok csinálni.<sup>106</sup>

Az örök mint tanúk azonosítása a *tanú (témoin)* szó kettős jelentésére hívja fel a figyelmünket: egyrészt az a személy, aki igazolja az eseményt, amit látott vagy hallott (ehhez kapcsolódik a szó jogi értelmezése), másrészt az, aki jelen van egy adott eseményen. A gyilkos Cal szövegében elsősorban a jogi vonatkozásában jelenik meg a *tanú* szó, hiszen az őrség tanúskodásával a rendőrség tudomást szerezne az újabb gyilkosságról. Az aggodalmas Calt azonban azzal nyugtatja Horn, hogy emlékezteti társát a kórus hagyományos funkcióira, vagyis hogy nem kell tartaniuk cselekvéstől, Cal azonban nem bíz a (drámai) hagyományban. Végül Horn egy funkcióját elhanyagoló, kiüresedett kórust fest le, Calt azonban továbbra sem győzik meg főnöke szavai.

Úgy véljük, az idézett replikák jól mutatják, hogy nem csupán egy gyilkosság tanúiról, és azok lehetséges reakcióiról szól a dialógus, hanem a kórusként értett őrség funkciói állnak az érdeklődés középpontjában. A fent leírt, hang és látvány közti mediális váltást támasztja alá a XVII. jelenetet lezáró didaszkália is, mely szerint Horn az őrtornyok és a mozdulatlan örök felé emeli a tekintetét. Mint látjuk, a kezdetben láthatatlan, de jól hallható őrség a cselekmény során jól látható, de csöndes és mozdulatlan közösséggé válik. A funkcióváltás azonban nem érkezett el a végpontjához: a XX. jelenet didaszkáliái szerint Alboury dialógusba lép az őrtornyok lakóival, majd arról értesülünk, hogy az örök egyike leengedi a fegyverét, miközben a másik felemeli a sajátját. A cselekvéssor végén Cal halálos

---

<sup>106</sup> „CAL. – Dans la lumière, je ne peux rien. Rien. Les gardiens me verraient faire, et alors ils pourraient témoigner. Ils pourraient courir à la police et je ne veux pas avoir à faire avec la police ; ou ils pourraient courir au village et je ne veux pas avoir le village sur le dos. Avec toute cette lumière, je ne peux rien.

HORN. – Les gardes ne feront rien. Ils sont trop contents d’avoir ce travail, ils s’accrochent, crois-moi. Et pourquoi courraient-ils à la police, ou au village pour perdre leur place ? Ils ne bougeront pas, ils ne verront rien, ils n’entendront rien.

CAL. – Ils l’ont déjà laissé entrer une fois, et puis cette fois-ci encore. Là, derrière l’arbre, il est là de nouveau ; je l’entends respirer. Les gardes, je m’en méfie.

HORN. – Ils ne l’ont pas vu entrer, ou ils se sont endormis ; ils ne bougeront pas.

CAL. – Endormis ? Tu ne vois pas clair, vieux. Je les vois, moi. Ils sont tournés vers nous ; ils nous regardent. En voilà un qui vient de chasser un moustique avec le bras ; celui-là se gratte la jambe ; là, un qui vient de cracher par terre. Avec toute cette lumière, je ne peux absolument rien faire.” *Uo.*, 96–97.

lövést kap előbb a hasába, aztán a fejébe. A darab kezdetén még csupán hangjával jelen lévő őrség tehát a XVII. részben láthatóvá válik a virtuális színen, míg a XX. jelenetben már mozgásba is lendül. Az őrség funkcióinak változása megítélésünk szerint központi jelentőségű a darab elemzésében, hiszen a kórus funkciókészletéhez szorosan hozzátartozik a megfigyelés (vizuális sík) és a kommentár (auditív sík). Jelentős mozzanat, hogy a közösségből kilépő (azaz a kórus egységét megbontó), de névtelenségét megőrző két őr lövi le Calt – mintegy a kórus rendhagyó működésére irányítva ezzel az értelmezői figyelmet, és egyben ellentmondva a XVII. részben Horn által képviselt hagyományos kórus-értelmezésnek. A drámaszöveg záródidaszkáliája is az őrségre vonatkozik, hiszen éppen hiányukat hangsúlyozza az „elhagyott örtornyok”<sup>107</sup> kifejezés.

A *néger és a kutya harc* szövegében tehát egyetlen egyszer sem szólal meg a kórus, csupán a szereplők dialógusaiból és a didaszkáliákból következtethetünk a jelenlétére. Ez a jelenlét azonban végighúzódik a cselekmény egészén, és a szöveget metadramatikus perspektívából vizsgálva, a kórusról mint a dramatikus hagyomány egyik eleméről is szó esik.

### **III. 3. *Quai ouest* (Nyugati rakpart)**

Koltès 1985-ben publikált drámaszövegében nem találunk példát a koralitás jelenségére, viszont egy olyan különleges dramaturgiai megoldást vizsgálhatunk meg, mely reményeink szerint közelebb visz a koralitás értelmezéséhez.

A *Quai ouest* nem tartalmaz szereplőlistát, de a kezdő didaszkália felsorolja a darab szereplőit: köztük egy harminc év körüli névtelen (sans nom) férfiról is említést tesz, akit néhányszor Abadnak szólítanak. A következő oldalon található múlt idejű, epikus jellegű leírás szerint – amely a dráma idejénél két évvel korábbi eseményeket idézi fel – Charles a hangár fala mellett talált egy kuporgó ember-csomagot, akit bevitt a hangárba, és ott fekhelyet készített számára. Az ismeretlen ember Charles számára érthetetlen (talán angol vagy arab) nyelven szólt néhány szót, melyeknek első szótagjai alapján Abadnak nevezte el őt. A drámaszöveg névmegjelölései egyetlen alkalommal sem használják az Abad nevet, hiszen az ismeretlen egyszer sem szólal meg nyíltan, csak suttogásáról és mozgásáról számolnak be a didaszkáliák.

---

<sup>107</sup> „miradors déserts” *Uo.*, 108.



### III. 3. 1. A hallgatás

A szakirodalom elsősorban fekete bőrszíne miatt foglalkozik az Abad nevű alakkal, lévén a Fekete állandó szereplője a koltési életműnek<sup>108</sup>. A bőrszín kapcsán, főképp a posztkolonialista olvasatok számára, különös jelentőséggel bír az alak szótlansága. E helyütt nem szeretnénk a bőrszín és a hallgatás összefüggéseinek részletes elemzésébe bocsátkozni, a hallgatás azonban a mi szempontunkból is jelentős motívum. Értelmezésünk kiindulópontjaként a hallgatás szó kettős értelme szolgál: egyrészt passzív állapotként (csöndben maradás), másrészt aktív cselekvésként (odafigyelés, meghallgatás) definiálhatjuk. A posztkolonialista olvasatok – elsősorban társadalmi-politikai szempontrendszer alapján – az előbbi értelmezést preferálják, vagyis a hallgatást hiányként, és ez alapján Abadot a beszéd képességétől megfosztott alakként értelmezik. Abad azonban nincs megfosztva a beszéd lehetőségétől, hiszen a didaskáliák szerint többször suttogva beszél Charles-hoz. A posztkolonialista olvasatokkal ellentétben a következőkben a hallgatást mint aktív odafigyelést értjük, mely a másik fél számára lehetőségként kínálkozik. Ily módon Abad csöndje nem a beszéd hiányaként, hanem sokkal inkább a másik magányos beszédének helyeként tárul elénk<sup>109</sup>. Arnaud Rykner a beszédpartner hallgatása kapcsán arra a következtetésre jut, hogy a klasszicista drámában a csönd mindig alárendeltje a beszédnek, szerepe a beszéd felértékelése. E gondolatmenet végén Rykner megállapítja, hogy míg a beszéd a hatalom, a hallgatás az alávetettség jele volt a klasszicista dramaturgiában.<sup>110</sup> A *Quai ouest*ben Abad hallgatása azonban nem másodrendű a hozzá címzett magányos beszédekkel szemben, és semmiképpen nem tekinthető a gyöngeség jelének. E belátás fényében azt mondhatjuk, hogy a posztkolonista olvasatok, melyek a fekete bőrszínhez

<sup>108</sup> Az esetek egy részében az alak fekete bőrszínére a drámaszöveg utal: gondoljunk csak *A néger és a kutyák harca* Albourjére vagy a *Visszatérés a sivatagba* Nagy Fekete Ejtőernyőse. A *Gyapotmezők magányában* Dealerének esete azonban különleges, mivel egyetlen szöveghely sem kapcsolható az alak bőrszínéhez. Az ősbemutató (1987, Théâtre Nanterre-Amandiers, rend.: Patrice Chéreau) azonban a korábban Abad szerepét is játszó, elefántcsontparti származású Isaac de Bankolé formálta meg a szerepet, és ez a szereposztás a későbbiekben visszahatott a drámaszöveg recepciójára is. Mindehhez hozzájárul a tény, melyet a szerző több interjúban is megerősített, hogy Bankolé számára írta e szerepet.

<sup>109</sup> A *némaság* és a *csönd* közötti különbség kapcsán a *Dictionnaire des symboles silence* szócikkét is segítségül hívjuk: e szerint a *csönd* a kinyilatkoztatásra való nyitottságként, míg a *némaság* az előle való elzárkózásként érhető. Vö.: *Dictionnaire des symboles*, éd. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, Párizs, Robert Laffont / Jupiter, 1982, 883–884.

<sup>110</sup> „Si le silence de l’auditeur est une loi du face à face dramatique, c’est qu’il est *imposé* par la parole qu’il accueille et donc *subordonné* à cette parole. Et il est possible d’analyser le rapport entre ces deux termes de la même façon que Gérard Genette analyse la relation entre récit et description : s’il n’y a pas de parole sans silence, le silence à l’âge classique est toujours *servus verbi*, esclave fidèle, et souvent maltraité, qui ne sert qu’à faire valoir les mots qu’il recueille. (...) le langage s’affirme nettement comme un indice de pouvoir, qui fait du silence la marque d’une dévalorisation du personnage.”(kiemelés az eredetiben) Arnaud RYKNER, *L’envers du théâtre*, Párizs, Librairie José Corti, 1996, 35–36.

kapcsolódó hallgatást az alak alávetettségének jeleként értelmezték, a klasszicista tragédiához köthető dramaturgia felől olvasták a koltèsi szöveget. Úgy véljük, hogy Abad alakja – *A néger és a kutyák harcának* őrségéhez hasonlóan – éppen hallgatása révén válik igazán erőteljessé. Meurée értelmezésében Abad nem csupán hallgatóságul szolgál a többi alak számára, hanem mintegy az igazság letéteményeseként is jelen van: csöndje a mások számára kimondhatatlan igazság helye.<sup>111</sup>

A virtuális színen szinte folyamatosan jelen lévő Abadhoz öt alkalommal intéznek soliloquiumot<sup>112</sup>. A következőkben arra a kérdésre keressük a választ, hogy milyen drámatörténeti hagyományba illeszkedik Abad alakja azáltal, hogy elsősorban soliloquiumok címzettjeként értjük. A drámatörténet egyik visszatérő kérdése, hogy az érzelmeiről és legbensőbb gondolatairól magányosan beszélő alak kihez intézi szavait. Természetesen ez a probléma a drámatörténet azon szakaszaiban vált igazán jelentőssé, melyek számára a valóságosság követelményként jelent meg. D'Aubignac abbé szerint az antik drámával kapcsolatban éppen azért nem beszélhetünk magányos beszédről, mert az alakok minden esetben a kórus jelenlétében szólalnak meg<sup>113</sup>. Így a *La pratique du théâtre* szerzője szemében a kórus jelenléte úgy ad alkalmat a hős kitárulkozására, hogy közben kiküszöböli a magányos beszéd valóságos helyzetét. A XVII. század drámaszerzői szintén a valóságosság kritériumának jegyében igyekeztek elkerülni a magányos beszédet, ezért feltűnt két új szerepkör, melyek egyrészt lehetővé tették a dialógust, másrészt bensőségesebb beszélgetésre adtak alkalmat, mint az antik kórus. Jól tudjuk, hogy az arisztotelészi *Poétikára* hivatkozó klasszicizmusban végbement a tragédia és a komédia közötti végleges szakadás, és e kettéválásnak megfelelően a kommentáló erők terén is két szerepkör alakult ki: a molière-i *rezonőrrel* párhuzamosan a tragédiában megjelent a *bizalmas*.

Miután megállapítottuk, hogy dramaturgiai szempontból Abadot – a hallgatása révén – a magányos beszédek címzettjeként azonosíthatjuk, a következőkben megpróbáljuk megállapítani, hogy mely szerepkör elevenedik meg alakjában. Éppen a magányos

---

<sup>111</sup> „Dans *Quai ouest*, la vérité semble ne jamais devoir (ou pouvoir) être dite. Peut-on dès lors la considérer comme maintenue dans le royaume du silence ?” Christophe MEURÉE, *Baratin et bouche cousue : Mensonge, vérité, silence dans les théâtres de Marie NDiaye et Bernard-Marie Koltès*, Interférences littéraires (*Écritures de la mémoire : entre témoignage et mensonge*), éd. David MARTENS, Virginie RENARD, 2008. november, 125.

<sup>112</sup> Ubersfeld a tiszta önreflexivitasban, Pavis a pszichológiai és erkölcsi vonatkozásokban látja a soliloquium megkülönböztető jegyét. Velük szemben Florence Fix egy merőben eltérő definíciót ad, soliloquium alatt olyan beszédet ért, melynek címzettje a színpadon jelen lévő, ám meg nem szólaló személy. A továbbiakban ez utóbbi definíció szerint használjuk a kifejezést.

<sup>113</sup> D'AUBIGNAC, *i. m.*, 3. könyv, 8. fejezet.

beszédhez való kapcsolatából kiindulva értelmezi Stina Palm a *bizalmas* szerepköre felől Abad alakját:

Dramaturgiai szempontból Abad bizonyos pillanatokban egy bizalmashoz hasonlít, akinek passzív jelenléte és hallgatása igazolja a többi alak monológjait. Négy alak látogatja meg Abadot, és monológokat intéznek hozzánk, melyek hozzájárulnak az akció megértéséhez.<sup>114</sup>

A *bizalmas* szerepköre rendkívül széles spektrumú, megjelenési formája a klasszicista dramaturgiában a szolgától a barátig terjedhet<sup>115</sup>. A kórossal ellentétben nem külső megfigyelő, hiszen a hőssel való bensőséges kapcsolata révén – elsősorban érzelmileg, de gyakran egzisztenciálisan is – bevonódik a cselekménybe.

A *Quai ouest* bevezető didaskáliája egy múlt idejű elbeszélés keretén belül számol be a névadás aktusáról:

... szólt néhány érthetetlen szót, olyannyira érthetlent, hogy Charles-t megnevettették, aki megjegyezte az utolsó néhány, valószínűleg angol vagy talán arab hangot, melyekről átmenetileg elkeresztelte az állatot.<sup>116</sup>

Ez a múltbeli esemény látszólag alátámasztja azt a hipotézist, hogy Abad elsősorban Charles-nak köszönhetően nyer identitást, a hozzá fűződő kapcsolata révén van jelen a dráma világában. Charles soliloquiumában „testvérének” nevezi a férfit, és a kettejük között kialakult bensőséges kapcsolat is alátámasztja Palm elképzelését, a következőkben mégis azt szeretnénk bizonyítani, hogy Abad nem tekinthető Charles *bizalmas*ának. Ahogy Palm is megállapítja, négy alak (Charles, Cécile, Rodolfe és Koch) fordul magányos beszédével Abadhoz, ez a tény azonban kizárja a *bizalmas* szerepkörét, mivel a klasszicista dramaturgiában a *bizalmas* kizárólag egyetlen alakhoz kapcsolódik, a hőst segíti.

---

<sup>114</sup> „Du point de vue dramaturgique, Abad ressemble à certains moments à un confident dont la présence et l'écoute passives justifient les monologues des autres personnages. Quatre personnages viennent voir Abad et nous livrent des monologues qui contribuent à la compréhension de l'action.” PALM, *i. m.*, 96.

<sup>115</sup> A szolgálókkal kapcsolatos jelentős irodalomból ezúttal csupán néhány kötetet emelünk ki.: Jacques SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, Párizs, Nizet, 1950.; Valérie WORTH-SLYLIANOU, *Confidential Strategies : The Confident in French Tragic Drama*, Genf, Librairie Droz, 1999.; Jean EMELINA, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, P.U.G., 1975.

<sup>116</sup> „...elle prononça quelques mots inintelligibles, à ce point inintelligibles qu'ils firent rire Charles qui en retint les dernières consonances, probablement anglaises, ou peut-être, arabes, dont il baptisa provisoirement l'animal.” Bernard-Marie KOLTÈS, *Quai ouest*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1985, 9. A szöveget saját fordításunkban közöljük.

A *bizalmas* névvel bíró alak a klasszicista dramaturgiában, és ugyan elmondható, hogy Abadnak is van neve, érdemes kiemelnünk e név esetlegességét és változékonyságát. Játékos gesztus az, hogy a bevezető didaszkáliában az alaknak még nincs neve, majd az ezt követő elbeszélés leírja a névadást, később pedig a didaszkáliák már Abadnak nevezik az alakot. A névadás gesztusára, mely központi szerepet játszik a koltési szövegekben, még visszatérünk a későbbiekben, ezúttal elég csupán annyit megjegyeznünk, hogy az Abad név nem segíti elő az alak azonosítását, sokkal inkább az ismeretlenségre hívja fel a figyelmet.

### **III. 3. 2. A névtelen jelenlét**

Valójában tehát egy névtelen, ismeretlen alakról van szó, aki ilyen értelemben nem tölti be a *bizalmas* szerepkörét, mely a klasszicista dramaturgiában a szenvedély és a józanész követelményei között hanyódó hősök mellett gyakran a mértékletesség képviselőjeként van jelen. Ahogy fent említettük, a magányos beszéd elkendőzése elsősorban azokban a drámatörténeti korszakokban játszott jelentős szerepet, melyekben jelen volt a valóságosság kívánalma. A *Quai ouest* című szövegben viszont három olyan monológ is helyet kap, melyek zárójelben vannak, és a „mondja...” formula zárja le őket. E „regényszerű monológok” azt bizonyítják, hogy ezúttal a valóságosság követelménye – az új színház óta ez nem meglepő – semmilyen szerepet nem játszik a dramaturgiában. Az első záró- és idézőjelbe tett monológ épp Abadhoz köthető. A dramatikus hagyományoktól oly távoli megoldást még különlegesebbé teszi a tény, hogy a monológot megelőző didaszkáliák nem számolnak be az Abadnak nevezett alak színre lépéséről. Mindez azt jelentheti számunkra, hogy ez az Abadtól idézett magányos beszéd nem hangzik el a virtuális színen, hanem egy bizonytalan eredetű idézetről beszélhetünk<sup>117</sup>. A felidézett monológ a „Ki vagy?” kérdéssel kezdődik. Ahogy André Job meggyőzően bizonyítja, explicit módon nem derül ki, hogy a kérdést a beszélő önmagának teszi fel, vagy idézi mások hozzá intézett kérdését. A mi szempontunkból másodlagos, hogy milyen helyzetben hangzik el a kérdés, a monológ önreflexivitása azonban egyértelmű. Bár a monológ két

---

<sup>117</sup> Miután a virtuális színen nincs jelen az alak, melyhez a beszéd kapcsolható, számunkra egyértelmű, hogy a szövegrészlet nem illeszthető be a drámai cselekmény lineáris rendjébe. Csúpan az érdekesség kedvéért utalunk a függelékben közzétett *Pour mettre en scène « Quai Ouest »* című szövegre: „Les passages entre guillemets et entre parenthèses, écrits comme des monologues romanesques, ne doivent bien sûr pas être joués ; mais ce ne sont pas non plus des textes pour les programmes. Ils ont leur place, chacun, entre deux scènes, pour la lecture de la pièce ; et c'est là qu'ils doivent rester. Car la pièce a été écrite à la fois pour être lue et pour être jouée.” *Uo.*, 104–105.

személyes emléket is felidéz, az emlékek által mégsem képződik meg a beszélő identitása, sokkal inkább az identitás hiánya válik hangsúlyossá, hiszen a beszélő feleleveníti azt, amikor apja elragadta tőle a nevét<sup>118</sup>, és ezzel örök névtelenségre kárhoztatta.

A monológ témája az identitásra vonatkozó kérdés megválaszolhatatlansága, az utolsó mondat („ezért nem próbálok meg többé, nem töprengök azon, hogy ki vagyok”<sup>119</sup>) hangsúlyossá teszi a névtelenséget és a beazonosíthatatlanságot. Az önreflexív monológ csupán egyetlen karakterjegyet köt a beszélőhöz: fekete bőrszínét. Az azonosítás azonban nem csupán Abad számára lehetetlen, hiszen a monológot követő jelenetben Koch sem kap választ arra a kérdésére, hogy ki az árnyékban rejtőző megfigyelő. Az Abadhoz intézett soliloquiumok mindegyike utal a hallgató azonosíthatatlanságára: Cécile kiemeli, hogy nem ismeri „sem az országát, sem a vallását, sem az anyja nevét, semmit”<sup>120</sup>

Bár a fenti okokból Abad alakját nem a bizalmas funkciója felől értelmezzük, abban egyetértünk Palmmal, hogy funkciókészlete az antik kórushoz köthető csakúgy, mint a bizalmasé. Térjünk vissza a bevezető didaskália részeként helyet kapó elbeszéléshez, melyet eddig Charles és Abad találkozásának történeteként olvastunk:

Egy hóviharos hajnalon, két évvel korábban, a munkások, akikkel minden reggel találkozott, és akik azért szálltak hajóra, hogy a kikötőben dolgozzanak, figyelmeztették a komppal hazatérő Charles-t egy szokatlan és nyugtalanító jelenlétre a hangár külső fala mellett.<sup>121</sup>

A „jelenlét” – melyet Charles később Abadként nevez meg – egyszerre állati és emberi: Charles közeledésére hirtelen felemelkedik, remegve, fénylő szemekkel mondja ki azt a néhány érthetetlen, de kétségkívül emberi szót. Szemben Charles és a munkások jól megindokolt megjelenésével, a szöveg nem számol be az ismeretlen élőlény felbukkanásáról, nem derül ki, hogy milyen okból feküdt le a hangár falához, csupán a „jelenlétéről” kapunk tudósítást. Elgondolásunk szerint ez a jelenlét elsősorban a térhez kötődik, hiszen az egyetlen pontos információt éppen a térbeli elhelyezkedésével kapcsolatban kapjuk (a hangár külső fala mellett fekszik).

---

<sup>118</sup> „il m’arracha mon nom et le jeta dans l’eau de la rivière avec les ordures” KOLTÈS, *Quai ouest, i. m.*, 19.

<sup>119</sup> „...c’est pourquoi je n’essaierai plus, ne me demande plus qui je suis” *Uo.*, 20.

<sup>120</sup> „Je ne sais ni ton pays, ni ta religion, ni le nom de ta mère, rien...” *Uo.*, 53.

<sup>121</sup> „Une aube de tempête de neige, deux ans auparavant, Charles, qui rentrait par le ferry, fut averti par les ouvriers qu’il croisait chaque matin et qui embarquaient pour travailler au port, d’une présence anormale et inquiétante, le long du mur extérieur du hangar.” *Uo.*, 9.

Huffman amellezt érvel<sup>122</sup>, hogy a hóval borított térben sötétben „világító” jelenlét Abadot kiemeli a rakpart teréből: a világos és a sötét, a fény és az árnyék ellentétpárjainak vizsgálatával az értelmező a tér és az alak közötti ellentétre irányítja a figyelmet. Álláspontunk szerint a tér és az alak kettéválasztása csupán a drámai alakok (különösen Charles) felbukkanásakor történik meg, ennek értelmében a tér és az alak egységét csak az bontja meg, hogy Charles a tér egy újabb részét vonja a befolyása alá, és magával viszi a hangárba. Ez a fordulópont emeli át a „jelenlétet” a tér elemei közül az alakok közé.

E megfigyelés nyomán a később Abadnak nevezett alakot egy, az időbeliség dimenzióján kívül álló, állandó jelenlétként értjük, mely a drámai tér megtestesítőjeként egy adott ponton látható válik. Abad alakja ily módon nem Charles *bizalmasaként*, hanem mintegy megelőzve a drámai alakok felbukkanását, a hely és az azt lakó közösség képviselőjeként van jelen. E meglátásunkkal cseng össze Mounsef megállapítása is:

Abad az egyetlen, aki ismeri a tekintet legkisebb rezdüléseit, és akinek csöndje előtérbe helyezi ezen képességét. Ő az, aki birtokában van a nézés tudományának, aki kontrollálja annak színpadi játékait, meghatározza eredetét és célját. Teljes színpadi jelenléte a nézés – saját és mások nézése egyaránt – jegyében helyezkedik el. Mivel szavak nélkül létezik, a színpadhoz fűződő kapcsolata elsődlegesen térbeli és vizuális.<sup>123</sup>

Ubersfeld szerint a többi alak hozzá intézett szavai bírói funkcióval ruházzák fel Abadot, így egyfajta morális instanciaként is fellép. E meglátást támasztja alá Mounsef is, aki Abad csöndjének „szakrális dimenziójáról” beszél, mely szinte „mágikus hatalommal” ruházza fel az alakot<sup>124</sup>. Mindkét megállapítás arra utal, hogy Abad a drámai cselekményen kívül és felül áll, mely pozícióból nem csupán megfigyeli az előtte zajló eseményeket, hanem etikai vonatkozású ítéletet is hoz. Az igazságszolgáltatás és az ítékezés motívuma összecseng a kórus nietzschei értelmezésével, mely szerint „egyszersmind a *bölcs* is ő, a világ szívében

---

<sup>122</sup> „Dans ce passage, la neige établit une vision du monde qui sert de point de départ perceptif, la blancheur de la neige faisant contraste avec ce « tas, sombre et immobile » qu'était Abad quand Charles l'a trouvé deux ans auparavant.” Shawn HUFFMAN, *La texture lumineuse de Quai ouest de Bernard-Marie Koltès : le cas de l'ombre*, L'Annuaire théâtrale, 1999/26, 74.

<sup>123</sup> „Abad est le seul à connaître les méandres du regard et son silence privilégie sa maîtrise. Il est celui qui possède la connaissance du regard, qui contrôle ses enjeux scéniques et qui en définit la provenance et la destination. Sa présence sur scène est entièrement placée sous le signe du regard, à la fois le sien et celui des autres. Étant sans parole, son rapport à la scène est foncièrement spatial et visuel.” MOUNSEF, *A corp(u)s perdus...*, i. m., 120.

<sup>124</sup> „Koch reconnaît ainsi la dimension sacrée de ce silence et du rituel qui l'accompagne et qui confère au personnage d'Abad un pouvoir presque magique.” *Uo.*, 128.

lakozó igazság közlője”<sup>125</sup>. A közlés azonban ezúttal nem a szavak, hanem a tettek szintjén manifesztálódik.

Abad csöndje látszólag kizárja a kommentáló funkciót, hiszen egy jórészt hallgatásba merülő alakról van szó. A verbális kommunikáció hiánya azonban nem jelenti azt, hogy Abad nem reagál az előtte zajló eseményekre. Rodolfe soliloquiuma közben többször tagadóan int a hozzá intézett kérdésekre. A didaskáliákból világossá válik, hogy Abad Charles fülébe suttogva kommunikál, aki mintegy közvetítőként adja tovább Abad kérdéseit:

*Abad és Charles hosszan sugdolóznak.*

CHARLES (*Koch-nak*). – Nem akarja.

KOCH. – Miért?

CHARLES. – Azt mondja, hogy egy halott idevonzaná a rendőrséget.

KOCH. – Baromság. Eltussolják az ügyet. Akarják, hogy írjak néhány szót, ami tisztázza magukat? Majd odaadják annak a nőnek.

CHARLES. – Nem akarja.

KOCH. – Mondja meg neki, hogy két kövel a zsebemben a testem lesüllyed majd a mélyre, senki nem lát majd semmit.

CHARLES. – Nem akarja.<sup>126</sup>

Értelmezésünk szerint a virtuális színen szinte állandóan jelen lévő megfigyelő közvetett módon kommentálja az eseményeket. Charles minden alkalommal függő beszédben, egyes szám harmadik személyben közvetíti Abad „üzenetét”.

Elgondolásunk szerint Abad térben elfoglalt helye különös jelentőséggel bír: megtalálásakor a hangár fala mellett feküdt, *A néger és a kutyák harca* öreihez hasonlóan a kétosztatú tér határvonalán helyezkedett el. A drámai cselekmény során a szárazföldet és a

---

<sup>125</sup> Friedrich NIETZSCHE, *i. m.*, 87. (kiemelés az eredetiben)

<sup>126</sup> „*Abad et Charles se parlent, longuement, à l'oreille.*

CHARLES (*à Koch*). – Il ne veut pas.

KOCH. – Pourquoi ?

CHARLES. – Il dit qu'un mort ici attirerait la police.

KOCH. – Foutaises. L'affaire sera étouffée. Voulez-vous que j'écrive un mot, qui vous blanchisse ? Vous le porterez à cette femme.

CHARLES. – Il ne veut pas.

KOCH. – Dites-lui qu'avec deux pierres dans les poches, mon corps collera tout au fond, personne n'y verra rien.

CHARLES. – Il refuse.” KOLTÈS, *Quai ouest, i. m.*, 23.

folyót elválasztó stégen jelenik meg, mintegy a két szféra közötti határvonalat őrzi. Koch hozzá fordul kérésével, hogy segítse át őt a vízbe, engedje át a halál szférájába. A fent idézett jelenet végén Koch, miután megegyezett Charles-lal a segítség árában, beleteszi a két követ a zsebeibe. Sorsáról oldalakkal később csupán egy didaszkália révén értesülünk, mely egy test vízbecsapódásának zajáról tudósít, majd a következő oldalon egy másik test csobbanása is felhangzik.<sup>127</sup> Az elázott Kochot ugyan Charles támogatja a színre, de egy későbbi didaszkália, mely az elázott Abad szárítkozásáról ad hírt, egyértelművé teszi, hogy nem Charles mentette ki az öngyilkosjelöltet. Első aktív közbelépése tehát nem a virtuális színen zajlik, csupán a didaszkáliák utalnak arra, hogy Abad Koch után ugrott a vízbe, és ezáltal megtagadta tőle a másik szférába történő átlépést. A darab végén azonban éppen Abad lesz az, aki gépfegyverrel lelövi előbb Kochot, majd Charles-t, mintegy döntést hozva arról, hogy ki és mikor hagyhatja el az evilági szférát.

A fentiek alapján Abad alakját az antik kórusral összefüggésben értelmezzük. A megtalálásáról szóló történet mintegy a tér és a közösség képviselőjeként állítja elénk, akit nem lehet individualizálni, hiszen sem a nevééről, sem a családjáról, sem a származásáról nincs információ. A hangárban és a körülötte zajló események állandó megfigyelőjeként van jelen, de kommentárjait csupán közvetítőn keresztül juttatja el a drámai alakokhoz. A térben elfoglalt helye egyben különböző szférák kapcsolódási pontja, azaz egyszerre biztosítja és őrzi a szférák közötti átlépést.

### ***III. 3. 3. Az elválás***

A fent vizsgált jelenetben Koch öngyilkos tervéhez kéri Charles és Abad segítségét, de utóbbi mindig visszautasító üzeneteket küld. Metadramatikus perspektívából szemlélve a jelenetet, arról van szó, hogy a kórusként értett Abad folyamatosan megtagadja az aktív részvételt, ragaszkodik a passzív megfigyelő státuszához. Az Abadhoz címzett első soliloquiumban Charles a korábbi gyümölcsöző együttműködésüket írja le, és ennek folytatására szólítja fel hallgatóját. Hipotézise szerint Abad nem akarja folytatni a közös munkát, ezzel szemben ő úgy véli, hogy ugyan elavult a korábbi módszerük, de továbbra is együtt kell maradniuk a boldoguláshoz:

---

<sup>127</sup> „On entend la chute d’un corps dans l’eau, de l’autre côté du hangar.” *Uo.*, 29. „On entend une seconde chute d’un corps dans l’eau.” *Uo.*, 30.



Számunkra, bokszos, vége van a régi módszernek, túl rothadt a vérünk hozzá, tudni kell még idejében módszert váltani. Nézd a többieket: mindannyian elmentek, mind máshol, másképp keresik a suskát. Tudni kell még idejében elmenni. Nekünk, bokszos, nem szabad a járt utat választanunk, nekünk ki kell taposnunk egyet, a sajátunkat. Együtt kell folytatnunk a bizniszt.<sup>128</sup>

A későbbiekben még visszatérünk a deal vagyis az üzletkötés motívumára, de ezúttal a „biznisz” kifejezés alatt nem csupán a szó szoros értelmében vett „üzletet”, hanem általában az „együtműködést” értjük. Amennyiben metadramatikus perspektívából tekintünk Charles soliloquiumára illetve Charles és Abad kapcsolatára, azt láthatjuk, hogy a központi alak és a kórus viszonya rajzolódik ki elénk. A magányos beszéd arról is szól(hat), hogy a kórus nem hagyhatja magára a „hőst”, de az együtműködés új formáját kell megtalálniuk.

E soliloquium ellentétpárját képezi a másik olyan szituáció, melyben Charles a hallgató Abadhoz intézi szavait. Ezúttal a korábbi meggyőződésével szemben éppen a szétválásra szólítja fel „társát”. Saját távozásáról szólva úgy véli, hogy a másik nélküle is folytathatja a megkezdett munkát:

Eddig talán együtt dolgoztunk, bokszos, és jó is volt így, de most már nem dolgozhatunk úgy, mint azelőtt, talán eljött az ideje, hogy külön csináljuk a bizniszt. Talán olyanok voltunk, mint a testvérek, igen, de talán eljött annak is az ideje, hogy szétváljunk.<sup>129</sup>

A *néger és a kutyák harcához* hasonlóan azonban a cselekmény során végig passzív alak (előbbiben a kórusként értett őrség, ezúttal pedig a kórossal rokonítható Abad) a végkifejletben gyilkossá lesz. A *Quai ouest* kettős befejezése két Abad által elkövetett gyilkosság: előbb az öngyilkos-jelölt Kochot, aztán „üzlettársát”, Charles-t lövi le. Abad tehát előbb elfogadja a korábban többször visszautasított aktív szerepet, azaz vállalja Koch halálba segítségét, második lövésével pedig örökre véget vet a közös biznisznek, végleg elnémítja egykori társát.

---

<sup>128</sup> „Pour nous, moricaud, c'est fini la vieille technique, on a le sang trop pourri pour cela, il faut savoir changer de technique quand il est encore temps. Regarde les autres : tous, ils sont partis, il se font le pognon ailleurs, autrement. Il faut savoir partir quand il est encore temps. Il ne faut pas prendre le chemin trop bien tracé pour nous, moricaud, il faut s'en tracer un, à côté, le nôtre. Il faut qu'on continue le business ensemble.” *Uo.*, 44.

<sup>129</sup> „Peut-être qu'on a travaillé ensemble jusqu'à maintenant, moricaud, et c'était bien ; mais maintenant on ne peut plus travailler comme avant ; alors, il est peut-être temps qu'on fasse notre business séparé. Peut-être qu'on a été comme des frères, oui, mais peut-être aussi qu'il est temps qu'on se sépare.” *Uo.*, 59.

Ahogy Abad hallgatásával kapcsolatban már megállapítottuk, mind *A néger és a kutyák harca*, mint a *Quai ouest* esetében egy, a cselekmény során jórészt passzív és hallgatásba merülő alakról van szó. Míg az őrség jelzéseit csupán maguk az örök értik, addig Abad titkos suttogását is csak a beavatott, Charles fejtheti meg. A külvilággal titkos nyelven kommunikációt folytató alakok csöndje olyan erőt rejt, mely csupán a dráma végkifejletében, a gyilkosságok által válik láthatóvá.

Mint elemzésünk kezdetén megállapítottuk, ezúttal a kórus továbbélésének egy nagyon különleges esetével van dolgunk, mely ugyan nem tekinthető szoros értelemben vett koralitásnak, de számos aspektusból rokonítható vele. A drámai tér megtestesítőjeként értett Abad alakja párhuzamba állítható a kórossal, hiszen funkciókészletük számos eleme megegyezik.

### **III. 4. *Le retour au désert* (Visszatérés a sivatagba)**

A kórust érintő vizsgálódásaink következő állomása a *Le retour au désert* (*Visszatérés a sivatagba*) című 1988-ban megjelent dráma, melyet műfaja és témaválasztása miatt a legkevesbé „koltèsi” darabként tart számon a kritika<sup>130</sup>. Mivel a szerző – saját bevallása szerint – Jacqueline Maillan színésznőre írta a női főszerepet, az elemzők gyakorta a bulvárszínház irányába tett kirándulásként értelmezik a műfajválasztást, mellyel a szerző a szélesebb közönségrétegek felé kívánt nyitni. Talán a kritikával szembeni provokációként, Koltès egy interjúban megjegyzi, hogy rendkívüli módon zavarja őt az a tény, hogy a kritika mindig a darabjai tragikus hangvételéről ír, és tragikus szerzőként skatulyázta be őt. Többféle magyarázat is elfogadható, az azonban bizonyos, hogy ez Koltès egyetlen színdarabja, melyben a vígjátéki elemek dominálnak. A témaválasztás kapcsán általánosnak mondható az a meglátás, hogy a helyszínválasztás – vagyis hogy ez az egyetlen Koltès-dráma, mely hangsúlyozottan a francia vidéken játszódik – szoros összefüggésben van a közvetlen politikai tartalommal.

A következőkben mind a vígjátéki elemeket, mind a politikai témát a kórushoz kapcsolódóan elemezzük. Meglátásunk szerint a koltèsi kórus ezúttal két szempontból is különbözik az eddigiektől: egyrészt a kórus nincs jelen a szöveg egészében, másrészt eltérő

---

<sup>130</sup> Vö.: „En effet, *Le Retour au désert* marque une césure dans la carrière théâtrale de Koltès ; elle est en quelque sorte la moins koltésienne de toutes ces pièces.” MOUNSEF, *A corp(u)s perdu(s)...*, i. m., 126.

szinten individualizált alakok válnak a cselekmény egy adott pontján funkcionálisan homogén csoporttá.

### **III. 4. 1. Egy titkos társaság**

A szakirodalom jelentős része említ egy „összeesküvőknek” (comploteurs), „tisztviselőknek” (notables), „jelentős személyiségeknek” (les Importants), „titkos szervezetnek” (organisation secrète) nevezett csoportot, de dramaturgiai funkciójának vizsgálatával mindaddig adós maradt a Koltès-kritika. Bár a dialógusok csupán „szervezetet” említenek, és egyetlen alkalommal sem utalnak explicit módon az O.A.S.-re (Organisation de l’Armée Secrète), a kötet végén található fordításjegyzék egyértelművé teszi, hogy az algériai függetlenséget tagadó félkatonai szervezetről van szó. A társaság elsődleges célja a fennálló rend védelme a városbeli arabokkal szemben, így homogenitását főként a közös politikai nézet biztosítja. A csoport politikai álláspontjára elsősorban Adrien megszólalásaiból következtethetünk, melyekben az arabokkal kapcsolatos ellenérzéseinek és a francia nemzet és nyelv fensőbbrendűségének ad hangot.<sup>131</sup>

A politikai olvasat egyrészt a kezdődidaszkáliák által hangsúlyozott hatvanas évek eleji időpontra, illetve ezen időszak történelmi eseményeihez (nevezetesen az algériai háborúhoz) kapcsolódó utalásrendszeren, másrészt azon az életrajzi eseményen nyugszik, hogy Koltès – akinek édesapja az algériai háborúban francia oldalon harcolt – kiskamaszként jelen volt Massu tábornok Metzbe érkezésekor, és az azt követő, arabok elleni támadássorozatkor<sup>132</sup>. A *Le retour au désert* és az algériai háború kapcsolatával bőszeges szakirodalom foglalkozik, ezek közül az egyik legátfogóbb Catherine Brun tanulmánya, melyben a szerző amellet érvel, hogy a történelmi-politikai esemény nem témaként, hanem sokkal inkább kontextusként van jelen a drámában<sup>133</sup>. Az algériai háború – Brun értelmezésében – már csak azért sem értelmezhető a Koltès-szöveg elsődleges témájaként, mert az abban szereplő alakok csupán távoli referenciaként használják, az

---

<sup>131</sup> Vö.: „Son fils fréquente les cafés arabes des bas-fonds de la ville ; tout le monde le sait. C’est l’appel du sang. Le soleil d’Algérie a tapé sur la tête de ma sœur et la voilà devenue arabe, et son fils avec elle. Je ne veux pas que son fils entraîne le mien dans les bas-fonds, je ne veux pas que Mathieu fréquente les cafés arabes.” Bernard-Marie KOLTÈS, *Le retour au désert*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1988, 35.; „Un bon Français n’apprend pas les langues étrangères. Il se contente de la sienne, qui est largement suffisante, complète, équilibrée, jolie à écouter ; le monde entier envie notre langue.” *Uo.*, 25.

<sup>132</sup> Vö. a függelékben található Koltès-pályakép vonatkozó szakaszával.

<sup>133</sup> „Pour n’être pas « le » sujet d’une tragi-comédie qui en compte plusieurs, la rencontre des « événements »

egyetlen, hozzá kapcsolódó konkrét háborús történés az arab kávézó felrobbantása, de – amint azt a következőkben látni fogjuk – egy családi esemény ezt is háttérbe szorítja. Elemzésünkben különösen fontos szerepet tölt be a fent említett politikai szervezet, de ezáltal nem kívánunk a valódinál nagyobb jelentőséget tulajdonítani e cselekményszáznak, csupán a koralitás szempontjából emeljük ki.

A részletes dramaturgiai elemzés elmaradása annak tudható be, hogy a politikai szempontú megközelítés nagyon is kézre állt ebben az esetben. Ubersfeld kifejezetten politikai tragédiaként olvassa a darabot:

Politikai tragédia, és a politika eszközei ott vannak a színen, groteszk marionettfigurákként, a sötétség szolgálóiként.<sup>134</sup>

Ugyan Ubersfeld nem azonosítja a „sötétség szolgálóit” a titkos szervezet tagjaival, a „groteszk” jelző és az individualizáltság alacsony fokára utaló „marionettfigurák” kifejezés mégis egyértelművé teszi a kapcsolatot. A szervezet történelmi és politikai szerepére támaszkodó értelmezések azonban kizárólag csoportként tekintenek a társaságra, és megfélemezni látszanak arról, hogy többé-kevésbé egyénített alakok alkotják a csoportot.

A szereplőlistán a szervezet tagjai, a kizárólag vezetéknevvvel jelölt Plantières, Borny és Sablon neve mellett a foglalkozás, illetve a beosztás (sorrendben: rendőrfőnök, ügyvéd és megyei prefektus) jelenik meg viszonyítási pontként. Elsődlegesen a társadalomban betöltött pozíciójuk határozza meg tehát ezeket az alakokat, szemben a család tagjaival és a háztartási alkalmazottakkal. Érdekes figyelmet fordítanunk arra is, hogy a szereplőlista tetején elhelyezkedő Mathilde Serpenoise név után Adrien neve mellett ott áll a *fivér* és a *gyártulajdonos* megjegyzés egyaránt. E kettős meghatározottság egyszerre kapcsolja alakját a titkos társaság tagjaihoz és a Serpenoise-családhoz. A darab nagy részében Adrien mint a nővérével csatározó testvér jelenik meg, a *gyártulajdonos* kitétel azonban mintegy beilleszti alakját a fent leírt csoportba – mint később kiderül, Adrien a szervezet egyik vezetője.

A társaság tagjai pozíciójuknál fogva mint a város reprezentánsai jelennek meg<sup>135</sup>. A város minden alkalommal a Mounsef által a „társadalom pilléreinek” nevezett alakok<sup>136</sup>

---

algériens et de la province bourgeoise française semble davantage qu'un « contexte ».” Catherine BRUN, *Le Retour au désert : un drame algérien ? = Voix de Koltès*, éd. Christophe BIDENT, Régis SALADO, Christophe TRIAU, Párizs, Atlantica-Segquier, 2004, 86.

<sup>134</sup> „Tragédie politique, et les outils de la politique sont là sur la scène, marionnettes grotesques, servants de l'ombre.” UBERSFELD, *Bernard-Marie Koltès...*, i. m., 106.

<sup>135</sup> Ironikus gesztusként értékelhetjük, hogy a szereplőlistán Plantières, Borny és Sablon nevét megelőzi Saïfi neve, aki szintén foglalkozása (kávézótulajdonos) által definiálódik. E gesztus magában hordozza azt, hogy

véd- és dacszövetségére utal. A látszólag tiszteletreméltó pozíciók mögött felsejlik a korrupció, mely évtizedek óta egymásra utaltságban tartja a város előkelő családait. Ennek értelmében a városról mint érdekkapcsolatok hálózatáról beszél Adrien, mikor a 12. jelenetben beszámol a fiatalon meghalt feleségek hagyományáról:

Ezekből az ügyekből aztán sosem lett semmi, a hatóságok elnézőek errefelé, túlságosan régi hagyománya ez a városnak, mindannyiunknak vannak megértő barátai. Legalább is feltételezem. Azt hiszem, hogy engem elhagynak a barátaim. Ez a te hibád, megkeverted a szart, mióta visszajöttél. Nem élhetünk barátok nélkül egy ilyen városban.<sup>137</sup>

A politikai szervezetet tehát egy olyan társaság tagjai alkotják, akiket egyrészt a korábban elkövetett bűnök, másrészt az újabb tervek titka köt össze.

A város és a titkos társaság közötti szoros kapcsolatot tovább erősíti az a tény, hogy valamennyien Metz városának egy-egy helyszínéről kapták nevüket, azaz metaforikusan magukon hordozzák a várost<sup>138</sup>. Ezt a felismerést egészíti ki a drámaszöveg megjelenését követően publikált *Cent ans de l'histoire de la famille Serpenoise (A Serpenoise-család történetének száz éve)* című elbeszélés<sup>139</sup>, mely ugyan nem tartozik a drámaszöveghez, de elemzésünk szempontjából érdekes adalékokkal szolgál. E szöveg szerint Adrien és Mathilde apja a város polgármestere volt, és róla nevezték el a város főutcáját. A helynevek személynévként történő használata nem csupán kapcsolatot létesít a város és az alakok között, hanem analógiásan egyfajta hierarchiát is tételez: ahogy a város főutcája a Serpenoise nevet viseli, úgy Adrien is a szervezet vezetője. Ezen analógia kapcsán azonban érdemes visszatérnünk a bevezetőnkben említett megállapításhoz, mely szerint a koltèsi tér megelőzi az alakokat. Metz város helynevei és a drámai alakok személynevei közötti kapcsolat éppen e kronológia bizonytalanságára mutat rá: az elbeszélés explicit módon

---

Saïfi látens módon szintén a várost és benne az arab negyedet reprezentálja. Ugyanakkor e mellérendelés azt is sugallja, hogy a négy alak kapcsolatban áll egymással: mint később megtudjuk, a három „összeesküvő” éppen Saïfi kávézójának felrobbantását tervezi.

<sup>136</sup> „[...] pour se venger de son frère qui l'a dénoncée et ses juges d'autrefois qui sont aujourd'hui les piliers de la société provinciale...” MOUNSEF, *A corp(us) perdu(s)...*, i. m., 138.

<sup>137</sup> „Toutes ces affaires n'ont jamais fait d'histoires ; les autorités sont complaisantes, ici ; c'est une trop vieille tradition de la ville ; on a tous des amis compréhensifs. Enfin, je le suppose. Moi, je crois bien que mes amis me lâchent. C'est de ta faute ; tu as foutu la merde depuis ton retour. On ne peut pas vivre dans une ville comme cela sans amis.” KOLTÈS, *Le retour...*, i. m., 62. Vö.: 111. számú lábjegyzet.

<sup>138</sup> Erre az összefüggésre a metzi városi könyvtár által szervezett *Premières Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès* c. konferencia résztvevői bukkantak rá 1999. október 30-án, tíz évvel a szerző halála után.

<sup>139</sup> Előbb a *Républicain Lorrain* c. napilap kulturális mellékletében, az *Ampliban* 1988. október 27-én, majd a *Voix de Koltès* c. tanulmánykötet függelékéként jelent meg.

számol be egy olyan névadási aktusról, melyben az alakról nevezik el a helyet, miközben a drámaszöveg mintegy rejtve hagyja a helynevek és személynevek kronológiai viszonyát.

Bár a szakirodalom egy része csupán játékos gesztusnak véli e névadási jellegzetességet, elemzésünk szempontjából ez a kapcsolat mégis jelentőséggel bír. Különösen egy olyan szöveg esetében, melyben a névadás aktusa tematizálódik is<sup>140</sup>: az Algériában született Fatima neve kapcsán anyja kifejti az újszülött és a születési hely közötti kapcsolat fontosságát.<sup>141</sup> Amennyiben ezt a belátást kiterjesztjük a drámai alakokra, kétségkívül jelentőséget kap a bibliai nevek jelenléte (Marie, Marthe, Mathieu) csakúgy, mint a metzi városrészek nevének vezetéknevvé válása. A kritika számos alkalommal kitért arra a tényre, hogy a didaszkáliák szerint a darab nem Metzben, hanem egy ismeretlen kelet-franciaországi városban játszódik. A metzi helynevek használatba vétele akár jelenthetné azt is, hogy feszültség alakul ki a szereplőnevek és a helyszín-meghatározás között, vagyis a nevek destabilizáló hatásúak. Ezúttal azonban inkább arra hívjuk fel a figyelmet, hogy a metzi helynevek metaforikusan kötik az alakot a helyszínhez, jelen esetben egy tipikusnak mondható kelet-franciaországi városhoz.<sup>142</sup> Bouchard-ral egyetértve úgy véljük, hogy a polisz metaforikus megjelenéséről van szó a Serpenoise-házon belül.

Ahogy *A néger és a kutyák harca* kapcsán már kifejtettük, a Koltès-kritika gyakorta a tér kétosztatú elemzéséből indul ki, és ehhez kapcsolódóan az alakok bináris rendszerét állítja fel. Csakúgy, mint a fent elemzett szöveg esetén, ezúttal is arról van szó, hogy a kétosztatúság csupán a felszínen látszik egyértelműnek. A *Le retour au désert* drámai terét két részre: a családi házra és a városra osztó értelmezések figyelmen kívül hagyják a kettő állandó egymásba játszását. A fallal körülvett Serpenoise-birtok mint egy önálló világ létezik a város terén belül, a birtok pedig tovább osztható a házra és az azt körülvevő kertre. Elgondolásunk szerint a koncentrikus körökként leírható terek sokkal inkább a drámai tér összetettségére hívják fel a figyelmet. A cselekmény kezdetét megelőzően Adrien azért

---

<sup>140</sup> A név mint identifikációs jegy kétszeresen is jelentős a koltési életműben. Egyrészt a tulajdonnevek nagyrésze beszélő névnek tekinthető (elég csupán a felszarvazott Horn és a szexualitást előtérbe helyező Fak esetét felidézniük), másrészt a névadás és névváltás aktusa is végigvonul az életművön: Charles elnevezi Abadot, de ő maga nem hallgat eredeti, a bevándorlást megelőzően viselt nevére (Carlos); Adrien Fatima névváltoztatását sürgeti, Roberto Zucco pedig leginkább saját nevének elfelejtésétől retteg.

<sup>141</sup> „Un prénom, ça ne s’invente pas, ça se ramasse autour du berceau, ça se prend dans l’air que l’enfant respire. Si elle était née à Hong-Kong, je l’aurais appelée Tsouei Tai, je l’aurais appelée Shamédia si elle était née à Bamako, et, si j’en avais accouché à Amecameca, son nom serait Iztaccihuatl. Qui m’en aurait empêchée ? On ne peut quand même pas, un enfant qui naît, le timbrer pour l’exportation dès le début.” KOLTÈS, *Le retour...*, i. m., 16.

<sup>142</sup> Dolgozatunk a koralitás jelenségéhez köthető alakokra koncentrál, ezért nem térünk ki részletesen a darab valamennyi alakjának nevére, de érdemes megjegyezni, hogy a házvezetőnő, Queuleu-né és Adrien feleségének lánykori neve is kapcsolódik Metz helyneveihez.

vette körül fallal a birtokot, hogy fiát megóvja a dzsungelként elgondolt világ veszedelmeitől. A fal azonban nem zárja el hermetikusan a ház népét a külvilágtól: ezt bizonyítja az egy pillanatra nyitva felejtett ajtón megérkező Mathilde (1. jelenet), a falon átmászó Édouard, Mathieu és Aziz (10. jelenet), vagy a verandán földet érő Nagy Fekete Ejtőernyős példája (11. jelenet). A város és a ház közötti átjárhatóságot hangsúlyozza, hogy a fent leírt társaság – mely értelmezésünkben metonimikusan a várost képviseli – a Serpenoise-házban tartja gyűléseit. A cselekmény során, ahogyan Mathilde fokozatosan egyre inkább hatalma alá hajtja a házat, a társaság – melynek titkos gyűléseit a ház új asszonya nyíltan nehezményezi<sup>143</sup> – lassan kiszorul a házból, majd a kertből, végül megszakítja kapcsolatát a Serpenoise-családdal. Ebben az értelemben a ház funkciója sokban hasonlít Adrien fent leírt kettős kötődéséhez: egyrészt a család tulajdona, a családi kapcsolatok elsődleges helyszíne, másrészt a város központja, egyben a városi konfliktusok terepe.

Elgondolásunk szerint a várost reprezentáló titkos társaság tagjai a 16. jelenetben kórusként funkcionálnak. Hipotézisünk kiindulópontja azonban éppen a szervezet és a kórus közti különbség: a szervezet egyik tagja, Sablon nem válik a kórus résztvevőjévé. A következőkben látni fogjuk, hogy éppen e különállás révén azonosíthatók az „összeesküvők” az antik minta szerint kórusként, karvezetőként és hírnökként.

### ***III. 4. 2. A összeesküvők előkészületei***

Érdeemes megvizsgálunk a csoport különböző szinten egyénített alakjait és azok interakcióit, melyek elvezetnek a koralitás jelenségéhez kapcsolt 16. jelenethez. A társaság vezetője a darab egyik főszereplője, Adrien Serpenoise, akinek a karaktere jól kirajzolódik már az első megjelenésekor (2. jelenet), a nővérével, Mathilde-dal folytatott vitában. Az egyénítés következő szintjén Plantières rendőrfőnök áll, akit az 5. jelenetben a bosszúszomjas Mathilde perspektívájából látunk. A nő beszámol tizenöt évvel korábbi sérelméről, mikor a német megszállás után a férfi – barátja, Adrien felbujtására – hamisan kollaboránsként vádolta meg őt. Hazatértekor Mathilde bosszúból ugyanúgy leborotválja a

---

<sup>143</sup> „...leurs petites réunions secrètes où les femmes ne sont pas admises. On ne ferme la porte d'une pièce pendant des heures dans ma propre maison ? On complotte à côté de moi ? Je ferai ôter les portes de cette maison, je veux tout voir, quand je le veux ; je veux pouvoir entrer partout à l'heure que je veux.” KOLTÈS, *Le retour...*, i. m., 34.

rendőrfőnök fejét, ahogy egykor büntetésből az övét is lecsupasztották. A hatalmával visszaélő Plantières karaktere csupán ezzel az egyetlen történnel kapcsolatban bontakozik ki: előbb áldozatként pozicionálja magát, és tagadja azonosságát az egykori vádlóval, majd sértetten kizárással fenyegeti egykori felbujtóját.<sup>144</sup> A bosszú-jelenet kezdetén a didaszkália szerint Adrien és néhány férfi egyenként távozik, míg Plantières magára marad a folyosón. Ekkor támadja meg őt az egykor hamisan megvádolt Mathilde, és szó szerint a „fejére olvassa” az ellene elkövetett bűnöket. Bár a test és emlékezet összefüggéseit vizsgáló Mounsef a kortárs dráma egyik legdinamikusabb jelenetének nevezi a borotválási jelenetet<sup>145</sup>, melyben a test mint a kollektív emlékezet helye jelenik meg.

Dolgozatunk témája szempontjából azonban érdekesebb mindaz, ami a borotválás végeztével, Mathilde távozása után történik. A megalázott rendőrfőnök segítségül hívja Adrient, és előbb a kettejük barátságának megcsúfolásával vádolja régi barátját, később pedig az „úri társaság” nevében a *mi* vagyis a város és nem utolsósorban a titkos szervezet elárulását kéri számon rajta:

Azt hittem, egy barátnál vagyok, azt hittem, egy olyan embernél vagyok, aki ugyanoda tartozik, ahova én, azt hittem, egymás között vagyunk. Jól becsapott minket. [...] hogy is hihettem, hogy is gondolhattuk, mi, ennek a városnak az úri társasága, hogy maga megúszhatta a családja beütéseit?<sup>146</sup>

A vérig sértett rendőrfőnök végül árulónak nevezi, és a titkos szervezetből való kizárással fenyegeti Adrient. Ez utóbbi természetesen tagadja az árulás vádját, és bosszúra bujtogatja a sértettet. A dialógus végén Adrien azt ajánlja barátjának, hogy hívja össze Bornyt és Sablont, hogy közösen meglessék Mathilde bolond lányát. A jelenet végén a vizsgálódásunk szempontjából központi jelentőségű felszólítás hangzik el: „Legyünk szemtanúi az örületének!”<sup>147</sup> E szöveghely tekinthető a bosszúállási terv kezdőpontjának, mely a

---

<sup>144</sup> Erre a dialógusra utal vissza Adrien a 12. jelenetben, az alvást tettető Mathilde-hoz intézett soliloquiumában. A család fiatalon meghalt nőtagjai kapcsán a következőket mondja: „Toutes ces affaires n’ont jamais fait d’histoires ; les autorités sont complaisantes, ici ; c’est une trop vieille tradition de la ville ; on a tous des amis compréhensifs. Enfin, je le suppose. Moi, je crois bien que mes amis me lâchent. C’est de ta faute ; tu as foutu la merde depuis ton retour. On ne peut vivre dans une ville comme cela sans amis.” KOLTÈS, *Le retour...*, i. m., 62. A szöveget saját fordításunkban közöljük. Vö.: 105. számú lábjegyzet.

<sup>145</sup> MOUNSEF, *A corp(u)s perdus...*, i. m., 145.

<sup>146</sup> „J’avais cru être chez un ami ; j’avais cru être chez un homme du même monde que moi ; je croyais qu’on était entre nous. Vous nous avez bien trompés. [...] comment ai-je pu croire, comment avons-nous pu, nous, la bonne société de cette ville, penser que vous auriez pu échapper aux tares de votre famille ?” KOLTÈS, *Le retour...*, i. m., 30.

<sup>147</sup> „Soyons les témoins de sa folie.” *Uo.*, 32.



későbbiekben összekapcsolódik a Saïfi kávéház felrobbantásával. A társaság párhuzamosan két akciót tervez: egyrészt az arabok elleni merényletet, másrészt a Mathilde elleni bosszút. A 16. jelenetben e két akció párhuzamosan teljesedik be.

A korrupt Plantières-hez képest még kevesebbet tudunk meg a társaság további két tagjáról, Bornyról és Sablonról, akik a 16. jelenetet megelőzően csupán egyszer, a 9. jelenetben lépnek színre. A 9. jelenet két, didaszkáliával elválasztott szakaszra bontható. Az első részben a titkos szervezet gyűléséről kiosonó Bornyt Plantières számon kéri. A komikus elemekben bővelkedő párbeszédben Plantières nézőpontjából látjuk Bornyt mint a társaság olyan tagját, aki cserben hagyja társait, mielőtt a cselekvésre kerül a sor. A dialógus első részében Borny visszalépése van a középpontban:

BORNY – Nem hisz nekem, Plantières, és ez nekem fáj. Épp most mondtam, és meg is ismételtam, hogy a maguk ötlete kiváló, és hogy támogatom.

PLANTIÈRES – Azt mondja: a maguk ötlete. Mit jelentsen ez a „maguk”? Elég rossz csengése van. Maga kivonja magát ebből a „magukból”?<sup>148</sup>

A személyes névmások reflektálatlan használatából adódik a konfliktus forrása, hiszen a *mi* helyét átvette az *én* és a *maguk*. A dialógus e pontján ugyan még nem válik explicitté az aktív részvétel és az elvi támogatás közötti különbség, a szóhasználat azonban már megelőlegezi ezt a distinkciót. Borny szólamában kiemelt szerepet kap a verbális megerősítés, illetve az *ötlet* (*idée*) kifejezés is utal arra, hogy a beszélő elsősorban a terv elméleti aspektusát tartja szem előtt. Plantières válasz nélkül hagyja a gondolati síkra tett utalást, és csupán a kívülálláson ütközik meg. A párbeszéd Borny sértett fenyegetőzésével zárul, mely visszaköszön majd a 16. jelenet bevezető soraiban.

A 9. jelenet második szakaszában a titkos társaság gyűléséről kilépő Adrien és Sablon igyekszik lecsendesíteni a dühösen vitatkozó Bornyt és Plantières-t. Sablon első megszólalásában a társaság egységének megőrzését hangsúlyozza:

SABLON – Gyerünk, uraim, gyerünk! Nem akarok széthúzásról hallani a szervezetünkben.

PLANTIÈRES – A döntés pillanatában, prefektus úr, Borny hirtelen az autójában felejtette a szemüvegét.

---

<sup>148</sup> „BORNY – Vous doutez de moi, Plantières, et j'en suis blessé. Je viens de dire et de répéter que votre idée est excellente et que je l'approuvais.

PLANTIÈRES – Votre idée, dites-vous. Que signifie ce « vous » ? Il a bien sale allure. Vous excluez-vous de ce « vous » ?” *Uo.*, 49.

ADRIEN – A szemüvegét? Maga szemüveget hord, Borny?

BORNY (*Sablonhoz*) – Prefektus úr, értsen meg! Tudja jól, hogy sosem hátráltam meg a tett pillanatában. De ez alkalommal, az én helyzetemben, és a maguk érdekében, nem keveredhetem bele, úgy értem, közvetlenül. Lélekben, a gondolat szintjén, tudják jól, uraim, hogy magukkal vagyok.

PLANTIÈRES – Mi köze ehhez a léleknek? Mi szükségünk van nekünk a lélekre? A Saïfi kávéház felrobbantásáról van szó.

ADRIEN – Hagyják abba az ordítózást, vagy mindannyiukat kiteszem a házból.

BORNY – Rendben, igen, hogyne. A szándék helyénvaló, kétségtelenül. De jól megnézték azt a csirkefogót, akire a feladatot bízzák? Fel fogja robbantani a kávézót még akkor is, ha tele van. Nem akarom, hogy vér száradjon a lelkemen. Oh, drága Adrienem, hol van már az az idő, mikor az anarchisták inkább felrobbantak a bombájukkal együtt, mint hogy azt kockáztassák, hogy megsebesül egy gyermek?<sup>149</sup>

A párbeszéd első szakaszától eltérően Borny már reflektáltan használja a személyes névmásokat, és nyelviileg különbséget tesz az „én helyzetem” és a „maguk érdeke” között. Bár a két kifejezés egymás erősítésére is szolgálhatna, ezúttal sokkal inkább a különválást hangsúlyozza, semmint egyazon szituáció különböző aspektusait. Mind Plantières, mind Borny szólamában kitüntetett helyet kap a passzív és az aktív részvétel közötti distinkció; erre utal az elvi meggyőződéshez kapcsolódó szókinccs is: *döntés, szándék, lélek, gondolat*. Az aktív részvétellel kapcsolatos vita ironikus fordulatot vesz, mikor az ügyvéd aggályaiból kiderül, hogy a titkos szervezet tagjai ténylegesen nem akarnak részt venni az arab kávézó felrobbantásában, hanem megbíznak valakit a terrorista akció végrehajtásával. Ebből a perspektívából a tagok aktivitása a döntés meghozatalára korlátozódik. A jelenetet lezáró didaszkáliából (*Belépnek a szobába. Adrien bezárja az ajtót.*) arra következtethetünk, hogy Borny végül a szóváltás és elvi aggályai ellenére mégis a többiekkel tart. Különösen

---

<sup>149</sup> „SABLON – Allons, messieurs, allons. Je ne veux pas entendre parler de discorde dans notre organisation. PLANTIÈRES – A l’heure de la décision, Monsieur le préfet, Borny a soudain oublié ses lunettes dans sa voiture.

ADRIEN – Ses lunettes ? Vous portez des lunettes, Borny ?

BORNY (*à Sablon*) – Monsieur le préfet, comprenez-moi. Vous savez bien que je n’ai jamais reculé au moment de l’action. Mais, cette fois, dans ma position, et dans votre propre intérêt, je ne veux pas y être mêlé, directement, veux-je dire. Dans l’esprit, pour l’idée, vous savez très bien, messieurs, que je suis avec vous.

PLANTIÈRES – Qu’est que l’esprit vient faire là-dedans ? Qu’avons-nous besoin de vous pour l’esprit ? Il s’agit de faire sauter le café Saïfi.

ADRIEN – Cessez ces hurlements, ou je vous mets tous à la porte.

BORNY – Eh bien, oui, justement. Les intentions sont justes, sans doute. Mais avez-vous bien regardé ce voyou que vous chargez de cette tâche ? Il fera sauter le café même s’il y a du monde dedans. Je ne veux pas avoir la conscience éclaboussée de sang. Ah, mon cher Adrien, où est le temps où les anarchistes préféraient sauter avec leur bombe que de risquer de blesser un enfant ?” *Uo.*, 50–51.

fontosnak véljük, hogy a később kórusként (együtt)működő alakok dialógusa a homogenitás és a cselekvés szerepét tematizálja. Az antik kórus két alapvető jellemvonása a homogenitás és a passzivitás volt – ennek tükrében Borny húzódozása kettős jelentőséget nyer: vagy a csoport részeként az aktív részvétel mellett dönt, vagy a csoporton kívül biztosítja a maga számára a passzív megfigyelés lehetőségét. Jól látható, hogy a szervezet működési elvei alapvetően eltérnek az antik kórustól: míg az elsöben a homogenitás és a passzivitás jártak együtt, addig a *Le retour au désert* esetében a kettő kizárja egymást.

### **III. 4. 3. A megfigyelők kórusa**

A 16. jelenet kezdetén Borny és Plantières ott folytatják a veszekedést, ahol korábban abbahagyták. Ezúttal azonban Sablon – a 9. jelenetben még épp az összetartásra szólította fel társait – elszökött tőlük, így csupán hárman bújnak el a kerti bozótban, hogy meglessék Adrien unokahúgát, Fatimát. A tervük az, hogy bizonyítsák Fatima örültségét, így Plantières bosszút állhat Mathilde-on, és Adrien is megszabadul nővére örökösétől. A 9. jelenetben eltérő fokon individualizált alakok a 16. jelenet első részében még szintén heterogén csoportként vannak jelen, melynek tagjai egymással szemben is ellenségesek. Adrien az első részt lezáró replikájában („Hallgassanak, itt van a lány!”<sup>150</sup>) nem csupán kórusra „avatja” az addig heterogén csoportot, hanem egyben önmagát mint karvezetőt is kijelöli. E mondatával egyben definiálja is a kórus funkcióját, amely nem más, mint a csöndes megfigyelés.

A második részt bevezető didaszkália szerint a kórus elrejtőzik a bozótban, hogy onnan lesse meg a kertbe belépő Fatimát és Mathilde-ot, akik mit sem tudnak az eseményeket aparté kommentáló megfigyelőkről. A megjegyzések egy része a kórus által látottakra és hallottakra vonatkozik, másik része viszont a kórus önreflexív megjegyzése. A megfigyelést a szervezet tervének tetőpontja, az arab kávéház felrobbanása szakítja meg. Az esemény hatására a kórus ismét elveszíti homogenitását:

PLANTIÈRES – Ez a Saïfi kávéház volt.

BORNY – Most benne vagyunk.

PLANTIÈRES – Kuss, Borny!<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> „Taisez-vous, voilà la fille.” *Uo.*, 74.

<sup>151</sup> „PLANTIÈRES – C’est le café Saïfi.  
BORNY – Nous voilà compromis.

A jelenet harmadik részében Fatima végre megpillantja Adrien elhunyt feleségének, Marie-nak a szellemét – eljött tehát a pillanat, melyre a kórustagok mindezidáig vártak, és ez összetartásra készíti őket. A karvezető szerepében ismét Adrien szólítja fel a kórust funkciója betöltésére, vagyis a megfigyelésre: „Nézzék a bolondot, nézzék a bolondot!”<sup>152</sup>.

A kórus tagjai nem részesülhetnek az antik minta egyik kiváltságában, a transzcendens erővel való kapcsolattartásban: nem érzékelik a kertben megjelenő szellemet, Marie nem hajlandó megmutatni magát a kórus tagjainak. A kísértet azonban látja a leskelődőket – lesújtó véleménnyel van róluk, és gyűjtőnevek sorozatával szidalmazza őket:

Túl jól ismerem őket, Bornyt, Plantières-t, ezeket a fél-előkelőket, ezeket a szemeket, a polgároknak öltözött csúszómászók e bandáját. Nem gondolod, hogy én már megkaptam a részem ezekből a felkapaszkodottakból?<sup>153</sup>

Marie óva inti Fatimát a bokrok között bujkáló nagybátyjától, de a lány nem reagál a figyelmeztetésre. Plantières metaszínházi aspektusból fontos kijelentésével („Rendben, semmi sem történik.”<sup>154</sup>) implicit módon a kórus működésének feladását sürgeti. A karvezető szerepét betöltő Adrien azonban ismét a folytatásra buzdítja társait: „A lány, nézzék a lányt, milyen zaklatott!”<sup>155</sup>.

A kórus ezúttal hétköznapi értelemben vett szemtanúként van jelen<sup>156</sup>, erre utal Plantières, aki megállapítja a tényállást („A lány bolond, semmi kétség felőle.”<sup>157</sup>), de mindez nem elég, ha a hiányzó Sablon nem készíti el a jegyzőkönyvet. A kórus működésének azonban éppen Sablon megérkezésével szakad vége, aki az antik hírnök funkciójában jelenik meg a virtuális színen.

### **III. 4. 4. „Hírnök jó...”**

---

PLANTIÈRES – Ta gueule, Borny.” *Uo.*, 75.

<sup>152</sup> „Regardez donc la folle, regardez donc la folle.” *Ua.*

<sup>153</sup> „Je les connais trop bien ; Borny, Plantières, ces demi-notables, ces fils de pécores, cette bande de larbins déguisés en bourgeois. Ne crois-tu pas que j'en ai eu ma dose, de ces parvenus ?” *Ua.*

<sup>154</sup> „Eh bien, il ne se passe rien.” *Uo.*, 76.

<sup>155</sup> „La fille, regardez la fille, comme elle s'agite.” *Ua.*

<sup>156</sup> Ahogy *A néger és a kutyák harca* örei esetében tettük, a *tanú (témoin)* szót ezúttal is hétköznapi értelmében használjuk, de egyben a kórus egyik alapvető funkciójára is utalunk.

<sup>157</sup> „La fille est folle, cela ne fait aucun doute.” *Ua.*

A *Le retour au désert* elemzésekor rendszerint felmerül e dramaturgiai megoldás értelmezésének kérdése. Ubersfeld (ismét) a klasszikus tragédia felől közelít a szöveghez, és a térkezelés szempontjából a Saïfi kávézóban játszódó jelenet ragadja meg a figyelmét. Számunkra azonban nem annyira a tér egységét megbontó „provokatív gesztus” a figyelemre méltó, hanem a hírnökként érkező Sablon alakja. Az antik tragédia hírnöke a műfaj egyik legkonvencionálisabb alakja, akinek megjelenése erősen formalizált. Általában a kórus dala után érkezik, és a karvezetőhöz vagy valamely főszereplőhöz intézi beszámolóját. Sokáig csupán funkcionális okoknak tulajdonították az antik hírnök gyakori jelenlétét: egy távoli helyszínről hoz hírt, melyhez gyakran társul tömegjelenetek, csodás vagy erőszakos események elbeszélése. A hírnöki beszámolók értékelésekor gyakori szempont volt azok epikus jellege, és a hírnök névtelen, nem egyénített, a drámai konfliktuson kívüli alakként tételeződött. James Barrett<sup>158</sup> jogosan hívja fel a figyelmet a hírnök mint elbeszélő sajátos nézőpontjára, szubjektív elemekben gazdag beszámolójára<sup>159</sup>. Koltèsnél a hírnök dramaturgiai funkcióját tekintve főleges elem: az előző jelenet éppen a „távoli” helyszínen, a kávéházban játszódott, így a koltèsi térkezelés lehetővé tenné a kávézó felrobbantásának (virtuális) színre vitelét. Sablon beszámolója szerint útközben találkozott a felrobbantott kávézóból hazafelé tartó két sebesülttel, ez esetben azonban maguk az érintettek is elmondhatnák a történeteket. Első megszólalása, mellyel a karvezetőként és főszereplőként egyaránt értelmezhető Adrienhez fordul, éppen a véres sebekkel teli fiatalok megpillantására szólít fel. Explicit módon látvánnyá válik mindaz, amit az illendőség elve korábban elzárt a néző szeme elől<sup>160</sup>. Sablon ezúttal nem a többi drámai alak számára hozzáférhetetlen információk birtokosa, hiszen nem tud beszámolni sem a robbanás, sem a sebesülések részleteiről. A koltèsi hírnök tehát egy olyan esemény hírért hozza, melyen személyesen nem vett részt, a véres támadás szemtanúi viszont egy szót sem szólnak. A robbantás semmilyen szempontból nem tekinthető hírnek, hiszen egyrészt Adrien és társai tervezték meg, másrészt a 16. jelenetben didaszkália „ad hírt” a robbanás hangjáról, melyet az összeesküvők referencializálnak. Sablon hírnöki feladatköréből csupán annyi maradt, hogy a Serpenoise-ház arab cselédjének halálhírért hozza, ami azonban nincs

---

<sup>158</sup> James BARRETT, *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Los Angeles, University of California Press, 2002, 1–22.

<sup>159</sup> Gondoljunk csak az *Antigoné* hírnökére, aki előbb félelemmel telve meséli el Kreónnak a holttest betakarását, később pedig a jutalom reményében, büszkén vezeti a király elé Antigonét.

<sup>160</sup> Paradox módon a sebesülések vizualizálásával a drámaszöveg olvasója kevésbé közvetlen kapcsolatba kerül a látvánnyal, mintha a hírnök részletes beszámolót adna a sebesülések jellegéről.

sem érzelmi hatással a jelenlévőkre, sem dramaturgiailag nem jelent fordulatot<sup>161</sup>. Különösen akkor válik ironikussá a hírnök alakja, mikor ő tesz fel kérdést az általa elmondott eseménnyel kapcsolatban („De mit csinált a fiad a Saïfi kávézóban?”<sup>162</sup>). A hírnök koltèsi funkcióvesztése jól megfigyelhető, ha összehasonlítjuk a molière-i vígjáték klasszikus elemével: a *Scapin furfangjai* 2. felvonásának VII. jelenetében Scapin a hírnök szerepét ölti magára, és egy kitalált hírrel próbál pénzt kicsalni Géronte-ból. A ravasz Scapin úgy tesz, mintha Géronte fiát elrabolták volna a törökök, és váltságdíjat követelnének érte. A ál-hírnök – az antik mintát követve – azáltal legitimálja szerepét, hogy teljes részletességgel elmeséli a távolban történt tragikus eseményt. A rendkívül színes elbeszélésnek köszönhetően Géronte hírnökként tekint Scapin-re, és ezáltal a kitalált hír is valószínűnek tűnik fel. A hírnök beszámolóját hallgató Géronte kérdésekkel szakítja meg a beszámolót, ezek közül kiemelt szerepet kap a jelenet során hétszer megismételt kérdés, mely arra vonatkozik, hogy a fia mit keresett a török gályán. Az apa kérdése („Mi az ördögöt keresett azon a gályán?”<sup>163</sup>) bizonyos értelemben Sablon fent idézett kérdésével azonos, de ezúttal a hírnök hagyományos funkciójának megfelelően ő az információ vélt birtokosa. Az összehasonlítás révén jól látszik, hogy a klasszicista dramaturgiában a hírnök funkciója mintegy hitelesíti az elmondott hírt, míg Sablon esetében ez a funkció teljesen a visszajára fordul, hiszen a hírnök ezúttal nem is próbál hiteles szemtanúként fellépni.

A *Le retour au désert* megfigyelési jelenetében a hírnök megjelenésekor a kórus figyelme Fatimáról Sablon felé fordul, a Marie szellemével beszélgető lány azonban nem reagál, tovább faggatja nagynénjét halála körülményeiről. Adrien azonban látszólag nem törődik fia sebesüléseivel, felpofozza, majd Sablont kéri fel Fatima örültségének megállapítására („Rendben, Sablon, láttad a bolond lányt?”<sup>164</sup>). A felbukkanó Marthe is látja a kísértetet és magyarázatot is ad a többiek vakságára: „Nem, ez egy jelenés. Biztos vagyok benne. De csak egy ártatlan szemei láthatják.”<sup>165</sup> Katuszewski szerint a kísértet a drámai alakok közül kizárólag Fatima számára látható, de Marthe a kertbe lépés pillanatában felismeri a jelenést, így e helyütt nem értünk egyet az elemzővel. E felismerés pedig ha nem

---

<sup>161</sup> Arisztotelész a *Poétika* XI. részében a fordulat fogalmához kapcsolja a hírnök dramaturgiai szerepét. ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János, Bp., Magyar Helikon, 1974, 25.

<sup>162</sup> „Mais que faisait ton fils au café Saïfi ?” KOLTÈS, *Le retour...*, i. m., 78.

<sup>163</sup> „Que diable allait-il faire dans cette galère ?” (Magyar fordításban: MOLIÈRE, *Scapin furfangjai*, ford. KARINTHY Ferenc = *Molière összes drámái II.*, szerk. és Süpek Ottó jegyzetei alapján a jegyzeteket készítette LACKFI János, Bp., Osiris, 2002, 658.)

<sup>164</sup> „Eh bien, Sablon, la folle, tu l’as vue ?” *Uo.*, 77.

<sup>165</sup> „Non, c’est une apparition, j’en suis sûre. Mais seule l’innocence a des yeux pour la voir.” KOLTÈS, *Le retour...*, i. m., 78.

is mond ellent, de mindenesetre árnyalja azt az értelmezést, mely Fatima „látó”, azaz kitüntetett pozícióját helyezi a középpontba.<sup>166</sup>

A jelenet befejezésében az összeesküvők azt bizonygatják, hogy nem tudtak (nem tudhattak) arról, hogy Adrien saját fia is abban a kávézóban lesz, melyet fel akarnak robbantani:

PLANTIÈRES. – Oh, ha tudtuk volna, szegény Adrienem! A saját fiad! A mi kezüinktől! De mit csinált ő ott?

BORNY. – Ha tudtuk volna...

ADRIEN. – De én tudtam, szegény barátaim, én tudtam.<sup>167</sup>

A fent idézett jelenetben a „mi kezüinktől” kifejezés visszautal a kórussal kapcsolatban korábban felvetett homogenitás és aktivitás kérdéskörére. A többes szám első személyű személyes névmás az összeesküvőket mint közösséget hangsúlyozza. A kifejezés egészében a kórusként értett alakok aktív részvételére utal, mely azonban ironikus távlatot kap azáltal, hogy az összeesküvők felbéreltek valakit a robbantás végrehajtására. A valódi robbantó személyére nem derül fény, így *A néger és a kutyák harcában* és a *Quai ouest*ben megismert „gyilkos aktivitásról” ezúttal csupán átvitt értelemben beszélhetünk. Érdekes röviden visszatérnünk a drámai térrel kapcsolatos meglátásainkhoz, hiszen a cselekmény ezen pontján a családi ház kertje az összeesküvők jelenlétében a családi konfliktus helyszíne lesz, míg a politikai összeesküvés csúcspontjára a háztól távol, a kávézóban kerül sor, az összeesküvők jelenléte nélkül.

Az idézett szöveghely kiemelt fontosságú, mivel ezen a ponton válik szét Adrien kettős kötődése. Mint elemzésünk kezdetén megállapítottuk, a szereplőlista Adrient mint a Serpenoise-család tagját és a városi tekintélyek egyikét határozza meg. A cselekmény ezen pontjáig Adrien párhuzamosan folytatta a családon belüli bosszúhadjáratot és a politikai összeesküvést, ám a kertbeli jelenet végén, Plantières szavai révén elkülönül egymástól a családi és a politikai érdek. A „saját fiad” egyes szám második személye és a „mi kezüinktől” többes szám első személye egyszerre utal Adrienne mint apára és a szervezet vezetőjére, de a két érdek ellentétes egymással. Adrien nem ad magyarázatot fia jelenlétére,

---

<sup>166</sup> Pierre KATUSZEWSKI, *Le jeu du fantôme = Voix de Koltès*, éd. Christophe BIDENT, Régis SALADO, Christophe TRIAU, Párizs, Atlantica-Seguiet, 2004, 133–147.

<sup>167</sup> „PLANTIÈRES. – Ah, si nous avions su, mon pauvre Adrien ! Ton propre fils ! De nos mains ! Mais que faisait-il donc là-bas ?

BORNY. – Si nous avions su...

ADRIEN. – Mais moi je le savais, mes pauvres amis, je le savais...” KOLTÈS, *Le retour...*, i. m., 78.

csupán azt vallja be a jelenet zárómondatában, hogy ő tudott fia otlétéről. Ez a kijelentés elbizonytalanítja az olvasót Adrien szándékait illetően: mindeddig Mathieu megóvását tartotta szem előtt, e ponton azonban – hasonlóan nővére egykori megvádolásához – politikai szándékai fontosabbnak bizonyulnak a családi köteléknél.

A darab zárójelenetében Adrien ismét a befolyásos barátok elvesztésével vádolja nővérét, és e veszteséget nevezi meg útrakelése elsődleges okának:

Mindenkivel összevesztettél, nincsenek többé barátaim, a fiam halott vagy majdnem az, nincs több dolgom ebben a városban.<sup>168</sup>

Mathieu halála csupán ráadás a barátok és szövetségesek elvesztéséhez képest, ami lehetetlenné teszi a városban maradást<sup>169</sup>.

A 16. jelenetben megformálódó kórus nem a város egészének képviselőjében van jelen, csupán a város előkelőnek mondott tagjai reprezentálják a poliszt, így egy „félrecsúszott”, rosszindulattal átitatott kórusról beszélhetünk. Ez az idegengyűlölő, bosszúálló csoport szélsőséges fogalmakat alkot a társadalmi rendről, mintegy az antik kórus kifordított másáról beszélhetünk. Az előjárók kara a kórus hagyományos funkciókészletéből elsősorban a megfigyelő és kommentáló funkciót tölti be, a fentiek alapján azonban jól látszik, hogy ezúttal is metaszínházi funkciót társíthatunk a kórushoz. Kommentárjainak egy része ugyan az előtte zajló eseményekre utal, de nagyobb részt önreflexív megállapításokat tartalmaz.

### **III. 4. 5. Az összhangzó város – Dürrenmatt: Az öreg hölgy látogatása**

Az egykor hamis bizonyítékok alapján számkivetett, majd a város közösségébe visszatérő nő alakja a *Le retour au désert* szövegét kapcsolatba hozza Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása* (1956) című művével<sup>170</sup>. Ezúttal azonban nem a – címeiben is jól tettenérhető – szülővárosba való visszatérés, illetve az ezzel szorosan összefüggő bosszúállás motívuma felől közelítünk a két dramatikus szöveg kapcsolatához, hanem a bennük megjelenő koralitás jelenségén, illetve a korális megszólalások által reprezentált

<sup>168</sup> „Tu m’as brouillé avec tout le monde, je n’ai plus d’amis, mon fils est mort ou presque; je n’ai plus rien à faire dans cette ville.” KOLTÈS, *Le retour...*, i. m., 80.

<sup>169</sup> Adrient mint a drámai cselekmény legnagyobb vesztesét mutatja be Andréa Grewe. Andréa GREWE, *Réalité, mythe et utopie dans Le Retour au désert de Bernard-Marie Koltès*, Cahiers d’AIEF, 1994/1, 196–197.

<sup>170</sup> Ezen intertextuális kapcsolatra többek között Andréa Grewe is felhívja a figyelmet tanulmánya lábjegyzetében. *Uo.*, 194.



város közösségén keresztül. Csakúgy, mint a fent elemzett Koltès-szöveg esetében, a város ezúttal is annak prominens személyiségein keresztül van elsősorban jelen: míg a *Le retour au désert*-ben a szereplőlistán a személynevek mellett fontos szerepet kap a foglalkozás, addig a Dürrenmatt-drámában ezen alakok kizárólag az általuk betöltött funkcióval szerepelnek a felsorolásban. Érdeemes külön figyelmet szentelnünk annak a ténynek, hogy Güllen városát olyan hagyományosan reprezentatív alakok képviselik, mint a polgármester, a tanár, a pap, az orvos és a rendőr. Az anonim kelet-franciaországi város előkelőségei (a rendőrfőnök, az ügyvéd, a megyei prefektus és a gyártulajdonos) nem feltétlenül tehetségük és alkalmasságuk, sokkal inkább családjuk társadalmi helyzete révén töltik be funkciójukat. Ezzel szemben Güllen városát a közösség demokratikus berendezkedését hangsúlyozó polgármester alakja mellett a vidéki társadalom tradicionális „pillérei” képviselik, akiket köztisztelet övez, a közösség vezetőként fogad el, és véleményében követ. A bölcsészet- és természettudomány képviselői (tanár és orvos) mellett megjelenik az egyház (pap) és az állam (rendőr) reprezentánsa is.<sup>171</sup> A koltèsi „jelentős személyiségekkel” szemben ez az alakkonstelláció többretegű képviseletet mutat fel. A gülleni közösség reprezentánsainak első, korális szerkesztésű megszólalása elsősorban az összhangzás tekintetében érdemel figyelmet:

POLGÁRMESTER A magas vendég az egyóra-tizenhármás kalberstadti személlyel érkezik.

TANÁR A vegyes kar énekel, az ifjúsági együttes.

PAP Megszólaltatjuk a tűzjelző harangot. Azt még nem csaptuk zálogba.

POLGÁRMESTER A piactéren a városi fúvószenekar játszik, a tornaegyesület bemutatja a gúlát a milliárdosnő tiszteletére. Utána étkezés az Arany Apostolban. Arra, sajnos, már nem futja, hogy kivilágítsuk este a városházát és a székesegyházat.<sup>172</sup>

A megszólalások közül az első kettő a külső környezetre vonatkozik, sokkal inkább narratív jellegű, semmint dialogikus szerkesztésű. A Claire Zachanassian érkezését tervező prominens személyek anélkül, hogy egymással dialógusba lépnének, mintegy egyetlen alakként, a város nevében fűzik egymáshoz mondandójukat. Elgondolásunk szerint a hang közösségi voltát erősíti meg a többes szám első személyű igék használata is

---

<sup>171</sup> Ezúttal nem célunk részletesen elemezni a Dürrenmatt-szöveget, de érdemes megemlítenünk, hogy a cselekmény fordulópontján felfedi magát a város egykori bíróját, aki az igazságszolgáltatás képviselőjeként egykor hamis bizonyítékok alapján hozta meg ítéletét.

<sup>172</sup> Friedrich DÜRRENMATT, *Az öreg hölgy látogatása* (ford. FÁY Árpád) = F. D., *Drámák*, Bp., Európa, 1967, 191.

(megszólaltatjuk, csaptuk, kivilágítsuk). A város közösségének képviselőiben vannak jelen az egytől négyig sorszámozott polgárok is, akik éppen azáltal reprezentálják a közösséget, hogy átlagemberként nem töltenek be vezető funkciót. Első felvonásbeli megjelenésükkor szintén tetten érhető a kollektív hang:

ELSŐ POLGÁR Élünk?

MÁSODIK POLGÁR Tengődünk.

HARMADIK POLGÁR Döglődünk.

NEGYEDIK POLGÁR Az egész város.<sup>173</sup>

Az egymás mellé helyezett többes szám első személyű igék, melyekkel a romos, szegény, reménytelen Güllen lakóinak életét írják le végül a kollektívum megnevezéséhez vezetnek el: az egész város közössége jelenik meg a polgárok megszólalásaiban.

A *Le retour au désert* Adrienéhez hasonlóan, Ill alakján keresztül tanúi lehetünk annak a pozícióvesztésnek, melyben a közösség megbecsült tagjából kívülálló válik. A fentiekben elemeztük a kapcsolatrendszer azon átalakulását, melynek következtében a titkos szervezet vezetőjéből a barátai által elhagyott és lenézett alak lesz. Adrient barátai, a titkos szervezet tagjai közösjük ki maguk közül, Illtől (akiről a darab kezdetén mint utódjáról beszél a polgármester) azonban a város minden rétege elzárkózik, mikor látszólag a barátság megnyilvánulásaként kísérik ki az állomásra:

TANÁR Hiszen láthatja, milyen közkedveltségnek örvend.

POLGÁRMESTER Az egész város kikíséri.

MIND Az egész város. Az egész város.

ILL Nem kértem rá senkit.

MÁSODIK POLGÁR Talán csak nem akarsz megtiltani, hogy búcsút vegyünk tőled?

POLGÁRMESTER Mint régi barátaid.

MIND Mint régi barátaid. Mint régi barátaid.<sup>174</sup>

Míg a tanár és a polgármester a városvezetést, a polgár pedig az átlagembert képviseli, a város összetartását még inkább hangsúlyozza a teljes közösség („mind”) kétszeresen

---

<sup>173</sup> *Uo.*, 190.

<sup>174</sup> *Uo.*, 239.

megismétli a polgármester szavait. Ugyanez a szerkesztés érhető tetten az ítélet kihirdetésekor is, mikor a polgármester szavait a város teljes közössége megismétli.<sup>175</sup>

Anélkül, hogy részletesen elemeznénk a két drámaszöveg hasonló motívumait, illetve az alapvetően eltérő hangoltságú végkifejleteket, ezúttal csupán a közösség megjelenéséről szólunk néhány szót. A dürrenmatti szöveg a korális megszólalások többségében az összhangzásra, az egymást erősíti szólamokra helyezi hangsúlyt, ezáltal is a város közösségének homogenitását helyezve előtérbe. Bár a tanár – a humanista értékek jegyében – egy adott ponton szembeszállni látszik a közösséggel, végül a város egy olyan narratívába (melyben a büntetés nem anyagi, hanem lelkiismereti okokkal támasztható alá) ágyazza az Illre vonatkozó ítéletet, melybe mindenki azonosulni képes. Ezzel ellentétben a fent elemzett Koltès-szövegben a korális megszólalások rendre a széthangzás jegyében hangzanak fel, mintegy a széthúzásra, az egymással összeegyeztethetetlen egyéni érdekekre irányítva a figyelmet. Güllen városában az individuális – de épp ennek köszönhetően emberi – szempontokat és az egyéni felelősségvállalást felülírják a város közös érdekei (működő ipar, munkahelyteremtés, virágzó kereskedelem stb.), ezáltal a korális szerkesztettségben megnyilvánuló összhangzás – mely Ill halálos ítéletéhez vezet – sokkal tragikusabb hangoltságú, mint a koltèsi groteszk széthúzás.

### **III. 5. Roberto Zucco**

Bernard-Marie Koltès utolsó drámaszövegében a sorozatgyilkos Roberto Zucco ámokfutását a stációdrama szerkezetére fűzi fel, melyben a címszereplő a börtönből való szökéstől egy újabb, immáron végső szökésig keresztül-kasul bejárja a várost. A mű alapjául valós eset, az olasz származású Roberto Succo gyilkosságsorozata szolgált – a témaválasztás rendkívüli vitákat váltott ki Franciaországban, melyeket azonban a szerző már nem élt meg. A *Roberto Zucco* (1990) poszthumusz jelent meg, világpremierjére Peter Stein rendezésében került sor, Berlinben.

Anne Ubersfeld a drámai formák szintéziseként tekint Koltès utolsó művére, melyben a klasszicista tragédia vonásai ötvöződnek a romantikus dráma jegyeivel. A klasszicista tragédiát idézi a darab idejét megelőző bűn (jelen esetben az apa meggyilkolása), illetve a szerkezeti felépítés, míg a romantikus dráma modelljét követi a

---

<sup>175</sup> Vö.: *Uo.*, 273–274.

nagy számú szereplő, akik egyetlen alak köré csoportosulnak. A következőkben azt a kérdést járjuk körül, hogy milyen szempontrendszer mentén beszélhetünk a címszereplőről mint tragikus hősről, hogy a későbbiekben a vele dialógust folytató kórus funkcióira térjünk át.

### **III. 5. 1. A naphős**

Pavis definíciója szerint „szűken értelmezett hős csak királyok és hercegek tragikus cselekedeteit bemutató dramaturgiában van”<sup>176</sup>, ahol a hős mitikus vagy elérhetetlen lény. Ugyanakkor azt is olvashatjuk a *Színházi szótár* „hős” szócikkében, hogy a hős tetteinek példaértékűnek kell tűnniük. E meghatározáshoz képest vizsgáljuk a koltèsi szövegben a börtönből megszökött címszereplőt, aki megöli az apját, az anyját, a rendőrfelügyelőt és végül a túsul ejtett gyereket. Ubersfeld egyenesen Zucco heroizációjáról ír a Koltès-életmű mitikusságával kapcsolatban, és naphősnek (héros solaire) nevezi a címszereplőt. A mitikus jelleget erősíti a Sámson és Delila mítosz beemelése, mely nem csupán motívumaiban (a szeretett nő árulása) van jelen, hanem a nevek szintjén is, hiszen a IX., vagyis az árulás jelenetének címe Delila. E ponton explicit módon azonosítható a Lányka nevű alak a mítoszból ismert Delilával, és ezzel párhuzamosan az elárult férfi, vagyis Zucco mint Sámson jelenik meg. Az árulás módja is jelentőséggel bír, hiszen a Lányka nem a férfi testi jellegzetességéről ad információt a rendőrségnek, hanem a nevével. A III. jelenetben a címszereplő a Lányka hosszas unszolásának engedve árulja el a nevét. Zuccót rendszerint a „kedves”, „édes”, „szelíd” kifejezések valamelyikével jellemzi a környezete, melyek mint állandó jelzők szövik át a szöveget. A kihallgatás alkalmával sem maga a név jut a Lányka eszébe, hanem annak jelentése.

A mitikus társítást hangsúlyozza az utolsó, börtönben játszódó jelenet, melyben az egyik rab kijelenti, hogy Zucco egy hős. Társai előbb Góliáttal, később Sámsonnal azonosítják. A kérdésre, hogy ki is az a Sámson, az egyik rab azt a választ adja, hogy marseille-i bűnöző, akinek hihetetlen testi ereje van, és akit egy nő árult el – végül csak annyi derül ki, hogy az ismert történet valahogyan a hajjal van kapcsolatban.

A Zucco névvel és a Sámson-párhuzammal kapcsolatos vizsgálódásaink ahhoz a megállapításhoz vezetnek, hogy a címszereplő érthető mitikus lényként, illetve hogy a hozzá

---

<sup>176</sup> PAVIS, *Színházi szótár*, i. m., hős szócikk.

kapcsolható két legfontosabb, ugyanakkor antagonisztikus jegy a szelídség és a gyilkos ösztön. Az egymásnak ellentmondó karakterjegyek mintegy kioltják egymást, és nem az identitás megkonstruálódását segítik elő, hanem sokkal inkább annak hiányára irányítják a figyelmet. Hasonlóan elbizonytalanító hatásúak Zucco utalásai a saját múltjára: a Lánykának titkosügynökként tett afrikai utazásairól beszél, az Öregúrnak viszont azt mondja, hogy a Sorbonne-on éltanulóként nyelvészeti előadást hallgat. Az egymásnak ellentmondó utalások alapján nem konstruálható meg egy élettörténet, így egy megrögzött hazudozó és/vagy egy skizofrén beteg képe jelenik meg előttünk, melyhez nem kapcsolhatók egyértelmű karakterjegyek. A metróbeli (VI. számú) jelenetben, az Öregúrral folytatott beszélgetésben Zucco kifejti az átlátszóságról szóló elméletét:

Mindig is úgy gondoltam, hogy az a nyugodt élet titka, ha az ember olyan átlátszó, mint az üveg, észrevétlen, mint a kaméleon a kövön; ha átjár a falakon, színtelen és szagtalan; ha az emberek tekintete átsiklik rajta, mintha ott se volna. Nehéz feladat átlátszónak lenni, ez egy szakma; réges-régi álom a láthatatlanság. Én nem vagyok hős. A hősök bűnözők. Nincs hős, akinek ne volna vérrel átitatva a ruhája, és a vér az egyetlen dolog a világon, amely sosem marad észrevétlen.<sup>177</sup>

Zucco megszólalásában az átlátszóság az átlagos ember ideális tulajdonsága, ami természeténél fogva szemben áll a hős figyelemfelkeltő létmódjával. Ennek értelmében Zucco átlagos ember, aki nem értelmezhető hősként. A gondolatmenet vége, mely szerint a hősök bűnözők, retrospektív módon átértelmezi az addigiakat. Ebből a szempontból nézve a sorozatgyilkos Zucco mint bűnöző hősként tételeződik, akinek átlátszósága nem az átlagosság jeleként, hanem az identitás hiányaként érthető. Joseph Danan szerint éppen az identitás és a pszichológiai motivációk hiánya teszi Zucco történetét kortárs mítosszá:

Márpedig szükségünk van annak reprezentációjára, amit nem értünk, és ami talán éppen ezért lenyűgöz bennünket. A mítosznak éppen az a feladata, hogy olyan reprezentációkat nyújtson, melyek hozzásegítenek a valóság olvasásához. A mítosznak önmagában nincs

---

<sup>177</sup> „J’ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre tranquille était d’être aussi transparent qu’une vitre, comme un caméléon sur la pierre, passer à travers les murs, n’avoir ni couleur ni odeur ; que le regard des gens vous traverse et voit les gens derrière vous, comme si vous n’étiez pas là. C’est une rude tâche d’être transparent ; c’est un métier ; c’est un ancien, très ancien rêve d’être invisible. Je ne suis pas un héros. Les héros sont les criminels. Il n’y a pas de héros dont les habits ne soient trempés de sang, et le sang est la seule chose au monde qui ne puisse pas passer inaperçue.” Bernard-Marie KOLTÈS, *Roberto Zucco*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1990, 36–37. (Magyar fordításban: KOLTÈS, *Roberto Zucco*, ford. BOGNÁR Róbert, *i. m.*, 300.)

szüksége magyarázatra. Ez az átlátszósága és a homályossága. De felkínálja magát az értelmezésre – és az újraírásra. A gazdagsága az utóéletében, és még inkább az örökkévalóságában van.<sup>178</sup>

A tragikus hős motivációi a klasszicista dramaturgia szerint az isteni törvényeknek és/vagy a végzetnek tulajdoníthatók, viszont Zucco esetében természetesen nincs szó pszichológiailag megokolható indítatásról. A fátum helyett a véletlen irányítja a címszereplőt ahhoz a parkban üldögélő nőhöz, akinek végül meggyilkolja a fiát. Megítélésünk szerint Roberto Zucco egy olyan tragikus hős, akit nem kivételes jellemvonásai, hanem éppen a jellemvonások hiánya (akár hazudozó sorozatgyilkosként, akár skizofrén betegként értjük) és az identitás üres helye tesz különlegessé. Azáltal tűnik ki a tömegeből, hogy identitása megfoghatatlan, személyisége kiismerhetetlen, csupán a név biztosítja számára az (ön)azonosítást. Ahogy korábban már utaltunk rá<sup>179</sup>, Zucco leginkább saját nevének elfelejtésétől retteg, hiszen a név egy üres helyet jelöl. Ebben a tekintetben Zucco alakja Abaddal rokonítható, hiszen a név mindkét esetben az identitás hiányára mutat rá.

### **III. 5. 2. A hős kontra közösség**

A kórus szerepkörének elemzéséhez elengedhetetlennek látszott a tragikus hős meghatározása, ugyanis a korábbi szövegektől eltérően ezúttal a koltèsi kórusnak rendkívül szerteágazó a funkcióhálója. A *Roberto Zucco* esetében a kórus nincs végig jelen a virtuális színen, szerepe csupán három jelenetre korlátozódik. A VIII., a X. és a XV. jelenet közös vonása, hogy a szereplők között megjelennek a megfigyelők, akik hamarosan már kórusként funkcionálnak. Mindhárom esetben érvényes D'Aubignac abbé megállapítása, mely szerint a valóság követelménye azt kívánja, hogy a drámai térben legvalószínűbben előforduló közösség alkossa a kórust. Az első jelenet egy éjszakai bárban játszódik, ahol a bár vendégei és prostituáltak veszik körbe a címszereplőt, a második, parkbeli jelenetben a járókelők állják körül a túszejtő Zuccót, míg a harmadik alkalommal a börtön „valóságos” lakói, a

---

<sup>178</sup> „Or, nous avons besoin de représentations de ce que nous ne comprenons pas et qui peut-être pour cela même nous fascine. C'est la fonction du mythe que de fournir ces représentations – qui peuvent aider à lire le réel. Le mythe en lui-même n'a pas besoin d'explication. C'est sa transparence et son opacité. Mais il est livré à l'interprétation – et à la réécriture. C'est sa richesse ; elle est dans sa postérité, voire sa pérennité.” Joseph DANAN, *Transparence de Zucco*, Europe, 1997. nov-dec., 103.

<sup>179</sup> Vö. 107. számú lábjegyzettel.

rabok és az örök alkotják a kommentáló fórumot. Tér és közösség összekapcsolódásáról szól esik Ubersfeld monográfiájában is. Ahogy bevezetőnkben említettük, a koltèsi szereplők vizsgálata során arra a megállapításra jut, hogy a főszereplő(k) mellett megjelenő ún. sziluettek szemiotikai szempontból egy-egy teret jeleznek. Ubersfeld értelmezésében a *Roberto Zucco* esetében a rendőrök az utca, az örök a börtön, a járókelők pedig a park részét képezik.

### **III. 5. 3. A bárban**

A *Halál előtti pillanatban (Juste avant de mourir)* címet viselő VIII. rész bevezető didaszkáliái szerint a címszereplő az ablakon keresztül kizuhan egy éjszakai bárból. A jelenetet idézőjelek közé tett vendégszövegek keretezik, melyek Zucco szólamához kapcsolhatók. A jelenet kezdetén a címszereplő Victor Hugo *A rodoszi kolosszus* című versét idézi. Úgy véljük, a Héliosz istent ábrázoló szoboróriás megidézése alátámasztja Ubersfeld párhuzamát, mellyel Zuccót naphősként azonosítja. Az intertextus *A századok legendája* része, *A világ hét csodája* című ciklus darabja, mely az antik világ hét csodája közül a hatodiknak állít emléket. A VIII. rész zárósoraiban Zucco Dante *Az új élet* című művét idézi olasz nyelven; a szonett Beatrice társnőjének halála kapcsán a Halált szólítja meg. Megítélésünk szerint ezen idézet a jelenet címéhez társul, mely ezáltal kulcsfontosságú lehet a halálra készülő Zucco alakjának értelmezésekor.

A jelenet elején önmagát az antik istenség mintájára bajnokként aposztrofáló Zucco szavalását az Egy kurva és az Egy fickó nevű alakok szakítják meg kommentárjaikkal. A nem egyénített alakok megjegyzéseikben egyes szám harmadik személyben Zucco magatartását értékelik, annak motivációit kutatják. A jelenet második felében A nehézfiú megnevezésű bárvendég és Zucco összezapására kerül sor, melyről a didaszkáliákból értesülünk. Az Egy kurva – aki a határozatlan névelő miatt azonosíthatatlanná válik – igyekszik lebeszélni Zuccót a verekedésről. A szereplőlista alján található felsorolás férfiakat, nőket, kurvákat és striciket említ, mely gesztus ellehetetleníti bármilyen identitás hozzárendelését a névhez – csupán karakter nélküli hangok ezek, melyek egy adott ponton kórossá olvadnak össze, majd újra szétválhatnak. A címszereplő és a Nehézfiú közti harc megfigyelői kórusként tevékenykednek, hiszen egyrészt a bár ajtajából passzívan figyelik a

kint zajló eseményeket, másrészt kommentálják a látottakat: „Hát ez jól beseggelt.”<sup>180</sup>, „Flúgos a gyerek.”<sup>181</sup>, illetve „Csak nem kezdik újra!”<sup>182</sup>. A replikák egy része dialógust képez, hiszen a megszólalók bizonyos helyeken reflektálnak az elhangzottakra, de mégsem rajzolódnak ki markáns álláspontok. Zucco csak egyszer szólal meg, akkor is ellenfeléhez intézi fenyegetését, nem lép dialógusba a kórusal. Miután a Nehézfű leüti a címszereplőt, a kórus feloszlik, a kommentárok átadják helyüket a két ellenfél békés dialógusának. A fent leírt jelenet kórusa funkcionálisan homogén közösség, melynek elsődleges feladata a megfigyelés és a kommentár. Érdekes azonban megjegyezni, hogy e helyütt a kórus nem kapcsolható össze az önreflexivitással.

### III. 5. 4. A parkban

A X., *A tús* (*L'otage*) című rész kezdetén a szülőgyilkos Zucco békésen leül egy parkbeli padra a Hölggy mellé. Dialógusukban szó esik az asszony tizennégy éves gyermekéről, aki szintén a parkban van, a zsupori férjéről, illetve a Mercedes típusú autójáról. Zucco egy adott pillanatban kéri, illetve követeli az autó kulcsait, majd miután a Hölggy nem adja át a meneküléshez szükséges kulcsokat, Zucco túsul ejti őt és a fiát. A park látogatói körbeállják a túszejtés helyszínét, de nem pusztán csöndes megfigyelőkként vannak jelen: hangot adnak a jelenettel kapcsolatos véleményüknek, azaz kommentálják azt. És ez az a pont, melytől fogva kórusként kezdenek funkcionálni.

A szakirodalom számos alkalommal felveti a parkbeli közönség kórus-voltának lehetőségét, mely meglátást elsősorban a passzív, kommentárokon nyugvó jelenlétre és a főszereplők és a kórus közti nyelvhasználatbeli különbségre alapozzák. Ugyanakkor Marika Thomadaki szemiotikai szempontrendszerű elemzésében az *anti-kórus* terminus is megjelenik, mely szerint az antik tragédia kórusának paródiájáról, vagyis egy szellemileg és fizikailag egyaránt alkalmatlan kórusról van szó<sup>183</sup>. Nézetünk szerint a parodisztikus vonás ugyan felfedezhető, de a kórus elsősorban az önreflexivitas helyeként érthető. A VIII. jelenethez hasonlóan ezúttal sem gyűjtőnév szerepel a kórus megnevezésénél. Egy férfi, Egy

<sup>180</sup> „Il est saouil, ce type.” KOLTÈS, *Roberto...*, i. m., 45. (Magyar fordításban: KOLTÈS, *Roberto Zucco*, ford. BOGNÁR Róbert, i. m., 305.)

<sup>181</sup> „Il est cinglé, c'est tout” *Ua*.

<sup>182</sup> „Ils ne vont pas recommencer.” *Uo.*, 46. (Magyar fordításban: KOLTÈS, *Roberto Zucco*, ford. BOGNÁR Róbert, i. m., 306.)

<sup>183</sup> „On dirait que Koltès a voulu créer à travers le personnage collectif du parc une espèce d'anti-chœur réduit à la débilité physique et mentale.” THOMADAKI, i. m., 65.



nő, A férfi, A nő nevű, replikáik alapján beazonosíthatatlan alakokról van szó, akik éppen ezért individualitásukban nehezen érzékelhetők, azaz csoportként funkcionálnak. A kollektivitást az is alátámasztja, hogy a jelenet didaskáliái az *emberek, csoportosulás és közönség* kifejezésekkel utalnak rá. A jelenet kezdetén, mikor megtörténik a túszejtés, a Hölggy figyelmezteti Zuccót, hogy a park látogatói („ezek az idióták”) mindjárt közelebb jönnek, és kommentálni kezdik a jelenetet. Az általunk kórusnak tekintett alakok első replikája így hangzik: „Nézzék, hogy remeg.”<sup>184</sup> A nézésre való felhívás a dráma virtuális színpadán egyértelműen a parkbeli járókelőknek szól, és éppen ez a felszólítás az, amely létrehozza a kórust azáltal, hogy egyrészt nézőközönséget teremt, másrészt a mondat második része tartalmazza az első kommentárt is.

Hamarosan beigazolódik a Hölggy félelme, ugyanis a kórus tagjai passzív nézőként kommentárokkal illetik a túszejtést:

EGY FÉRFI. – Nem jönnek közelebb a zsaruk.

EGY NŐ. – Majréznak.

EGY FÉRFI. – Á, dehog. Ez stratégia. Tudják, mit csinálnak. Vannak eszközeik, amiket mi nem ismerünk. Tudják, mit csinálnak, ezt én mondom maguknak. Löttek a pasinak.

EGY FÉRFI. – Szerintem a nőnek is.

EGY FÉRFI. – Hiába, ahol fát vágna, ott hullik forgács.

EGY NŐ. – Csak a gyereket ne bántsa, Jézus Mária, csak a gyereket ne.<sup>185</sup>

Az egymást követő replikák alapján, melyek mindegyike Egy férfi nevű alakhoz kötődik, belátható, hogy nem egyetlen alakról van szó, hiszen a „Löttek a pasinak.” és „Szerintem a nőnek is.” legalább két alakot valószínűsítene. A kórus kommentárjainak vizsgálata nem ad választ a kórus tagjainak létszámára, csupán azt támasztja alá, hogy a megszólalásokat nem lehet egyértelműen különböző drámai alakokhoz kötni. Mindez számunkra azért jelentős, mert ha az alak–megszólalás kapcsolat elbizonytalanodásával párhuzamosan a kommentárok mintegy önálló életre kelnek.

---

<sup>184</sup> „UN HOMME. – Regardez comme il tremble” Bernard-Marie KOLTÈS, *Roberto...*, i. m., 60.

<sup>185</sup> „UN HOMME. – Les flics n’approchent pas.

UNE FEMME. – Ils ont de la trouille.

UN HOMME. – Mais non. C’est de la stratégie. Ils savent ce qu’ils font. Ils ont des moyens qu’on ne connaît pas. Mais ils savent ce qu’ils font, croyez-moi. Le type est fichu.

UN HOMME. – La femme aussi, sans doute.

UN HOMME. – On ne fait pas d’omelette sans casser les œufs.

UNE FEMME. – Mais qu’il ne touche pas au gosse, surtout pas le gosse, grand Dieu.” *Uo.*, 62. (Magyar fordításban: KOLTÈS, *Roberto Zucco*, ford. BOGNÁR Róbert, i. m., 316.)

Úgy véljük, hogy a kórus részletesebb vizsgálata azért került el mindezidáig az értelmezői figyelmet, mert *A tús* című részt mint egységet kezelte, s nem dinamikájában vizsgálta a kórus jelenlétét. Ha közelebbről megvizsgáljuk a kórus funkcióbeli mozgását, akkor azt tapasztaljuk, hogy a kezdeti morális tartalmú, vagyis az antik kórus szerepköréhez jól illeszkedő kommentárokat (melyek harmadik személyben a túszejtés szereplőiről szólnak) hamarosan felváltja a kórus tagjainak egyes szám első személyű megszólalásokban tetten érhető vitája. A kórus tehát elveszíti homogenitását, ezáltal definíciójának egyik sarokköve inog meg, hiszen a kórus egy funkcionálisan homogén csoport, mely közös nézőpontból kommentálja az akciót. Fordulóponthoz érkezik azonban a kórus szerepe, mikor az Egy férfi elnevezésű tagja figyelmezteti társait, hogy ez a pillanat nem alkalmas a vitára, egy kis méltóságra int, és felhívja a figyelmet arra, hogy „[e]gy dráma szemtanúi vagyunk”<sup>186</sup>. A francia *drame* kifejezés egyszerre használatos a köznapi „jelenetet csinál” értelemben, illetve a dráma műfajai közül elsősorban a színműre vonatkozik, de tágabb értelemben használható a drámai műnemre is.<sup>187</sup> Ez a kettősség jelenik meg a kórus replikájában, vagyis a második értelmét figyelembe véve egyértelművé válik az önreflexivitás, hiszen a kórus tagja arra a hagyományra figyelmeztet, miszerint a dráma „szemtanúiként”, vagyis a kommentáló kóruson belül nincs helye a vitának, csak az egységnek és a méltóságnak. A figyelmeztetést követően a kórus tagjai felhagynak a szóváltással, és figyelmüket a szemük előtt játszódó jelenetre fordítják. Hamarosan azonban újra megbomlik a kórus tudatosan (önreflexív módon) magára erőltetett homogenitása, és felvillan az egyet nem értés. Egy adott pillanatban A férfi kiválik, és Zucco felszólításának engedelmességgel kihúzza a Hölgy zsebéből az autó kulcsait. Ezt követően azonban újra beleolvad a kórusba. A jelenet végén Zucco, mielőtt agyonlőné a gyermeket, megfenyegeti a kórust, majd a nőt túszként magával viszi.

Thomadakihoz hasonlóan Sébastien Bouchard is az antik kórus kifordításaként tekint a koltèsi kórusra, melyben szerinte nyoma sincs a józan megfontolásnak. Értelmezésében a parkbeli járókelők a polisz képviselőitében vannak jelen, annak vérszomjasságát és szenzációéhségét testesítik meg. Bouchard meglátása szerint Koltès az Erinniszek vér- és bosszúszomjas kórusát írja újra e helyütt. E nézőpontból tekint Zuccóra mint karvezetőre, akit az erőszakra vágyó polisz *par excellence* tagjaként értelmez. A tragikus hősré

---

<sup>186</sup> „Nous sommes témoins d'un drame.” *Uo.*, 64. (Magyar fordításban: KOLTÈS, *Roberto Zucco*, ford. BOGNÁR Róbert, *i. m.*, 317.)

<sup>187</sup> Vö.: Lehmann részletesen foglalkozik a „dráma” és „drámai” szavak hétköznapi nyelvhasználatban betöltött szerepével, vö.: LEHMANN, *i. m.*, 32–33.

vonatkozó meglátásaink azonban jól mutatják, hogy e dolgozatban Zuccót nem karvezetőként, hanem a kóruossal alkalmanként dialógusba lépő hősként definiáljuk.

### III. 5. 5. A börtöntetőn

A túszejtés jelenetében szereplő kórus más formában, de hasonló funkciókkal köszön vissza a XV. részben. A darab zárójelenetében, mely a *Zucco a Nap felé (Zucco au soleil)* címet viseli, a címszereplő ismét megszökik a börtönből. A jelenetet bevezető didaszkália szerint a virtuális színpadon csak Zucco látható, viszont a színen kívülről örök és rabok hangja szűrődik be. A jelenet első része huszonhárom Egy hang megnevezésű szereplő kommentárját tartalmazza. A kommentálók ezúttal sem individualizált szereplőkként vannak jelen, hanem a becsapott örök és az elhagyott rabtársak közösségeként. Megnevezésük lehetetlenné teszi az azonosításukat, csupán kommentárjaikból lehet következtetni, hogy az örök vagy a rabok csoportjához tartoznak:

EGY HANG. – Roberto Zucco megszökött.

EGY HANG. – Már megint.

EGY HANG. – De hát ki őrizte?

EGY HANG. – Ki volt megbízva vele?

EGY HANG. – Hülyét csináltunk magunkból.

EGY HANG. – Az: hülyék vagytok. (*Röhögés*)<sup>188</sup>

A két csoport kommentárjai a sikertelen őrzés kapcsán válnak szét: míg az örök saját kudarcukként élük meg a szökést, a rabok gúnyosan kinevetik a lóvá tett őrzőket. A „Már megint.” megszólalás – melyhez nem kapcsolódik a hangnemet pontosító didaszkália – tartozhat egy elkeseredett őrhöz csakúgy, mint egy gúnyos rabhoz. A kérdések hovatarozása ugyancsak eldönthetetlen, mivel semmilyen hangszínre, hanglejtésre, mozdulatra vagy arckifejezésre utaló megjegyzés nem követi. A következőkben a két,

---

<sup>188</sup> „UNE VOIX. – Roberto Zucco s'est échappé.

UNE VOIX. – Encore une fois.

UNE VOIX. – Mais qui le gardait ?

UNE VOIX. – Qui en avait le charge ?

UNE VOIX. – On a l'air de cons.

UNE VOIX. – Vous avez l'air de cons, oui. (*Rires*)” KOLTÈS, *Roberto...*, i. m., 90. (Magyar fordításban: KOLTÈS, *Roberto Zucco*, ford. BOGNÁR Róbert, i. m., 333.)

hagyományosan egymással szemben álló csoport közösséget alkot: a börtön kollektívumát képviselik. A közösség homogenitását a lehetetlent végrehajtó Zucco iránti csodálat biztosítja. Megszólalásaikban nyugtázzák a szökés tényét, illetve hipotéziseket állítanak fel arra vonatkozóan, hogy Zucco hogyan hajtotta végre a szökést. A jelenet második részében a replikák címzettje már egyértelműen Roberto Zucco, akihez kérdéseket és utasításokat intéznek a kórus passzív tagjai. Zucco válaszol is a szökés mikéntjét illető kérdésekre, azaz dialógusba lép a kórossal.

A jelenet harmadik részében a címszereplő felszólítja a kórust, hogy nézzenek a Nap felé (pontosabban a Nap hímvesszeje felé), de a kórus tagadja, hogy az erős fényben bármit is látna. Bevezetőnkben a kórust többek között a transzcendens nézőpont letéteményeseként is értelmeztük, és ebből kiindulva a dráma zárójelenetét szintén érdemes megvizsgálni metaszínházi aspektusból. A kórus egyik tagja azt vallja, hogy semmi nem mozoghat az égen, mert minden öröktől fogva rögzített. Ez a megállapítás vonatkozhat a transzcendensre, főleg a következő megszólalás fényében: a kórus valamelyik (akár az előző, akár egy másik) tagja azt mondja, hogy már nem láthatnak fent semmit, mert túl sok a fény. Zucco válaszában azt javasolja, hogy fordítsák az arcukat Kelet felé, és a Nap mozog velük együtt, majd forduljanak Nyugat felé, akkor is követi őket. A kórus azonban nem fogadja meg a tragikus hős tanácsát, és a jelenet zárásaként csupán annyit jegyez meg, hogy Zucco bolond, és hogy leesik a börtön tetejéről. Értelmezésünkben a Zucco és a kórus között lezajló dialógus arra (is) utal, hogy a tragikus hősként értett Zucco megpróbálja visszavezetni a kórust az antik funkciók egyikéhez. Kísérletet tesz arra, hogy a transzcendens nézőpontot felelevenítse, de kudarcot vall, mivel a kórus számára már kiüresedett az ég. A kórus utolsó megszólalása (mely egyben a darab záróreplikája is) előtt a didaszkáliában azt olvashatjuk, hogy a Nap olyan vakítóvá válik, mint egy atombomba robbanása. Ez a hasonlat eltávolít a fent említett drámahagyományi utalásoktól, és kortárs kontextusba helyezi a cselekményt. A kórusként értett börtön-közösség hagyományos, transzcendentális funkciójának tükrében válik láthatóvá Zucco természetfeletti alakja.

Fenti vizsgálataink során annak jártunk utána, hogy a *Roberto Zucco*-ban milyen funkciókat tölt be a kórus, azonban arról mindezidáig nem szóltunk, hogy hogyan kapcsolódik egymáshoz a fent elemzett három jelenet. A darab három ponton jelenít meg közösséget. Az éjszakai bár vendégei lekezelően viszonyulnak a kicsi és vékony Zuccóhoz, a férfiak részéről a düh, míg a nők részéről a szánalom a legjellemzőbb érzés. A tragikus hősként értett Zucco ez alkalommal szánt és mellőzött idegen, aki az idézett versrészletek

által mitizálja önmagát. Ezzel szemben a parkban sétáló emberek és a börtön közössége nagyon is hasonló érzésekkel reagálnak Zucco tetteire: a félelemmel vegyes csodálat hatja át kommentárjaikat.

Ahogy többek között Marie-Paule Sébastien is kimutatta, a darab térszerkezetét elsősorban a vertikálitás határozza meg, így a „kint” és a „bent” közösségei nem állnak szemben egymással. A kinti és a benti közösség egyaránt hősként csodálja, azaz önmaga fölé helyezi Zuccót. A parkbeli jelenetben ez metaforikusan jelenik meg, a börtön tetején egyensúlyozó Zuccóra pedig már szó szerint is letről tekint a kórus. Ugyanakkor a bárban játszódó jelenetben nincs helye a vertikálitásnak, a tér kintre és bentre tagolódik, a kórus pedig épp a határvonalon, az ajtóban foglal helyet. Értelmezésünk szerint a *Halál előtti pillanatban* című jelenet egyfajta negatív *mise en abyme*-ként funkcionál, melyben a tragikus hős szánalmassá, a vertikális tér pedig horizontálissá válik. Ennek megfelelően a kórus – mely a másik két jelenetben előtérbe helyezi metaszínházi funkcióját – első megjelenése nagyon is konvencionális, a megfigyelésen és a tanácsokból, javaslatokból álló kommentáron nyugszik.

### **III. 5. 6. A lehetetlen mint látványosság – Ionesco: A légbenjáró**

A *Roberto Zucco*-receptió gyakorta foglalkozik a földtől való elemelkedés motívumával, mely a Koltès-darab végkifejletében nyer jelentőséget. Érdekes röviden kitekintenünk Ionesco *A légbenjáró* című művére (1962)<sup>189</sup>, melynek központi jelenete a fent leírt börtön-jelenettel számos ponton párhuzamba állítható. A ionescói dramatikus szöveg középpontjában Bérenger „mutatványa” áll, mely során a címszereplő apró szökelléseket követően a levegőbe emelkedik, és repülni kezd. A mutatvány a Koltès-életmű egy másik alakját is megidézi, gondoljunk csak a *Le retour au désert* Édouard-jára, aki aprólékosan kidolgozott fizikai számításokat követően előbb csak elemelkedik a talajtól, majd kiugrik az űrbe. Az, hogy ezúttal mégis Zucco felemelkedését állítjuk párhuzamba Bérenger repülésével, elsősorban annak köszönhető, hogy e helyütt nem maga az elemelkedés motívuma vonja magára figyelmünket, hanem az ahhoz asszisztáló közönség reakciói.

Amint fent bemutattuk, Zucco felemelkedését a börtön közösségét alkotó rabok és őrk kísérik figyelemmel, de identitásukra csupán a megszólalásukból következtethetünk,

---

<sup>189</sup> A szövegre az alábbi kiadás alapján hivatkozunk: IONESCO, *A légbenjáró* = E. I., *Drámák*, szerk. SZÁNTÓ Judit, ford. RÉZ Ádám, Bp., Európa, 1990.

mivel valamennyien Egy hang néven szerepelnek. Bérenger elemelkedésének tanúi között jelen vannak családtagjai (felesége és lánya) és egy angol csoport, mely az I. angol nő, I. angol, Kisfiú, II. angol nő, II. angol, Kislány, Újságíró és John Bull nevű alakokból áll. A szereplőlista egyértelművé teszi, hogy a kisfiú és a kislány az angol házaspárok gyermekei, illetve hogy az Újságíró is angol nemzetiségű. Jól látható, hogy bár ezúttal az identifikáció egy fokkal erősebb, hiszen a nemek között (és egy alkalommal a foglalkozás tekintetében is) különbséget tesz az elnevezés, mégsem beszélhetünk azonosítható, leírható alakokról. Különösen igaz ez John Bull esetében, hiszen a személynév Anglia szimbolikus alakját jelöli<sup>190</sup>. Témánk szempontjából különösen fontos, hogy a szereplőlistán John Bull neve mellett szerepel a karvezető (coryphée) kitétel<sup>191</sup>, mely mintegy előrevetíti a korálitás jelenségét, illetve azt, hogy a korális struktúrában részt vevő alakok mintegy az angol nemzetet testesítik meg.

Az angolok jelenlétét attól a ponttól értelmezzük megfigyelésként, ahol ez szövegszerűen is megjelenik:

JOSEPHINE (*előveszi lornyonját, hogy méltóságteljesebb legyen a magatartása*) Vigyázz!  
Vigyázz! Néznek.

*Csakugyan, az angolok szembefordulnak a közönséggel, és némileg rosszallóan figyelik Bérenger-t.*<sup>192</sup>

Ezúttal eltekintünk attól a jelentős különbségtől, hogy a koltèsi didaszkáliák egyetlen alkalommal sem utalnak egy virtuális közönség jelenlétére, míg Ionescónál egyértelműen egy virtuális színház színpadán zajlanak az események egy virtuális közönség jelenlétében. Joséphine figyelmeztetése mintegy a negatív ellenpontja annak a megfigyelésre való felszólításnak, melyet a *Le retour au désert* Adriene intéz társaihoz. Az angolok rosszalló

---

<sup>190</sup> A tipikus angol embert szimbolizáló John Bull alakja először John Arbuthnot skót író *History of John Bull* című politikai satírasorozatában szerepelt 1712-ben. Ezt követően karikatúráként is megjelent a Punch magazin egyik 1762-es számában. Általában testes férfiként, frakkban, bricsesz nadrágban, cylinderben és a brit zászlóból készült mellényben ábrázolják. Gyakran szerepel mellette egy másik nemzeti jelkép, az angol bulldog. John Bull makacs, hirtelenharagú, de becsületes és gyakorlatias férfi, aki kitüntető figyelemben részesíti a lovakat, a kutyákat, a vidéki sportokat és nem utolsósorban az angol sört.

<sup>191</sup> Réz Ádám fordításában a szereplőlista nem tartalmazza ezt az információt. Vö.: Eugène IONESCO, *Le Piéton de l'air* = E. I., *Théâtre complet*, éd. Emmanuel Jacquart, Párizs, Gallimard, 1991, 666. (A következőkben a francia eredeti idézésekor mindig erre a kiadásra utalunk, és zárójelben közöljük az oldalszámot.)

<sup>192</sup> IONESCO, *A légbenjáró...*, i. m., 539. „Joséphine sortant son face-à-main pour se donner une contenance : Attention ! Attention ! On te regarde. (*En effet, les Anglais se sont retournés face au public et contemplant Bérenger, vaguement désapprobateurs.*)” (702)

megfigyelése elkezdődik tehát ezen a ponton. Miután Bérenger lába elemelkedik néhány centiméterre a talajtól, az őt mozdulatlanul körülálló nézők kommentálni kezdik a látványt:

1. ANGOL Boldognak látszik.

1. ANGOL NŐ Mit csinál?

ÚJSÁGÍRÓ Nagyon sebesen járkal.

2. ANGOL NŐ Mintha siklana. Igen, siklik.

2. ANGOL Azt hiszem, a sízőket vagy a korcsolyázókat utánozza.

1. ID. ANG. HÖLGY Szórakozik, mert vasárnap van.

2. ID. ANG. HÖLGY Vasárnap szórakozni kell. De azért nem kellene ilyen bolondos mozdulatokat tennie.<sup>193</sup>

Ezen a ponton Joséphine figyelmeztetése és a didaszkáliában megjelenő rosszallás csupán a „bolondos” kifejezésben igazolódik be, a különös látványra utaló többi megjegyzés elsősorban leíró jellegű. Az angol megfigyelők innentől kezdve hol az eléjük táruló látványt kommentálják, hol egymáshoz, illetve Bérenger családjához intézik szavaikat. Mindez azt is jelenti, hogy a kórusszerű működés és a dialógusos megszólalások folyamatosan váltakoznak a jelenet során. Az angolok egymás után – de akaratukon kívül, mintegy varázslat hatása alatt – kezdik utánozni Bérenger-t, de ugrándozás közben megszólalásaik egyre több elítélő elemet tartalmaznak. Míg Zucco esetében a lehetetlen teljesítése (megszökés a börtönből) csodálatot és hitetlenkedést váltott ki, addig a szintén az emberi határait átlépő Bérenger tette (a repülés) elsősorban helytelenítést és megvetést vált ki a körülötte lévőkben. Ez a különbség többek között abból is adódhat, hogy míg Zuccóra a börtön közössége társként tekint, aki emberfelettit hajt végre, addig Bérenger alapvetően idegenként van jelen az angol kispolgári környezetben – nem csupán nemzetisége, hanem foglalkozása (író) révén is. A koralitás e megjelenési formáját a didaszkáliák is explicit módon megnevezik:

---

<sup>193</sup> *Uo.*, 540. „Premier Anglais : Il a l'air heureux.

Première Anglaise : Que fait-il ?

Journaliste : Il marche très vite.

Deuxième Anglaise : Il a l'air de glisser. Oui, il glisse.

Deuxième Anglais : Je crois qu'il imite les skieurs ou les patineurs.

Première Vieille Anglaise : Il s'amuse parce que c'est dimanche.

Deuxième Vieille Anglaise : On doit s'amuser le dimanche. Mais il ne devrait pas faire des gestes aussi fous.” (702–703)

*A többi angol kórusban visszhangozza: Úgy bizony, nagy nevetlenség. Az ugrálás abbamarad.*<sup>194</sup>

A csoport kórusként történő azonosítását erősíti meg a zeneiség alkalmazása is, miközben a kórusban és kánonban éneklő angolok jelenete még inkább a csoport passzivitására és a kívülállóságára helyezi a hangsúlyt:

JOHN BULL Mit mond?

A KÉT ID. ANG. HÖLGY Mit mond?

A KÉT ANGOL és az ÚJSÁGÍRÓ Mit mond?<sup>195</sup>

Amikor Bérenger kísérletet tesz az őt figyelők bevonására, vagyis aktív szerepvállalásra hívja fel őket, „[a]z angolok tiltakozva elhúzódnak tőle, kivéve a gyerekeket, kiket a szülei kézen fogva húznak el”<sup>196</sup>. A passzivitas mint döntés a cselekmény szintjén azokból a negatív érzésekből fakad, melyekkel az angolok Bérenger iránt viseltetnek; ezt erősíti meg, hogy a gyermekek nem ódzkodnak tőle, csupán szülei akaratának engedelmeskedve maradnak kívül a tevékenységen. Míg tehát a korábbi jelenetben az angolok nem tudtak aktív szerepet vállalni, hiszen az ugrádozás náluk nem vezetett repüléshez, addig ezúttal a passzivitas mellett döntenek.

A későbbiekben a látványosság végrehajtója és a nézőközönség nem csupán a vertikális síkon távolodnak el egymástól, hanem a cirkuszi díszletek (lépcsőzetes padsorok) megjelenésével egyértelműen aktív és passzív csoportra oszlanak az alakok. Ezen a ponton csatlakozik apjához Marthe, aki szintén elkezd körbe-körbe biciklizni egy cirkuszi kerékpáron a levegőben. Joséphine azonban az angolokkal együtt helyet foglal a nézőknek fenntartott ülőhelyeken, és onnan kíséri figyelemmel férje és lánya produkcióját. A cirkuszi jelenet végén, miután a két kerékpár eltűnt, az angolok tapsal köszöntik Bérenger-t, aki „megköszöni a tapsot, karját felemelve üdvözli őket, mint egy bajnok”<sup>197</sup>. Ezen a ponton a korábbi helytelenítés és a megértés hiánya csodálattá és elismeréssé válik, amelyre válaszul a „különc művészember” bajnokként kezd viselkedni. Jól látható, hogy a *Roberto Zucco*

---

<sup>194</sup> Uo., 542. „*Les autres Anglais reprennent en chœur: « Non, non, ce n'est pas bien élevé du tout. » Arrêt du mouvement.*” (705)

<sup>195</sup> Uo., 543. „John Bull : Que dit-il ?

Les Deux Vieilles Anglaises : Que dit-il ?

Les Deux Anglais et le Journaliste : Que dit-il ?” (705)

<sup>196</sup> Uo., 553. „*Les Anglais s'écartent en protestant, sauf les petits Anglais que les parents tirent par la main.*” (715)

<sup>197</sup> Uo., 550. „*Bérenger les salue en les remerciant et lève le bras tel un champion.*” (713)



kórus-jeleneteiben elemzett nézői reakciók jelennek meg itt is: a rosszállás, az idegenkedés és a csodálat váltakoznak, mely érzések mindig egy közösség reakciójaként jelennek meg az egyén különös tevékenysége láttán.

Anélkül, hogy ionescói szöveg részletes elemzésébe bocsátkoznánk, belátható, hogy a börtön-jelenet kapcsán leírtak számos ponton visszhangra találtak *A légbenjáró* elemzésekor. A párhuzam elsősorban a főszereplő különleges tevékenységének a nézőközönségre gyakorolt hatása miatt érdekes a számunkra, bár kétségkívül egy részletesebb komparatiztikai elemzés hasznos adalékokkal szolgálna mind a *Roberto Zucco*, mind a *Le retour au désert* felemelkedési jelenetének értelmezéséhez.

### **III. 7. A koltèsi koralitás arcai**

A fentiekben elsősorban azt igyekeztünk bizonyítani, hogy a koltèsi koralitás – bár mindezidáig nem képezte átfogó vizsgálat tárgyát – létezik. Elemzéseink azt mutatják, hogy a szakirodalom által korábban azonosított „kóruszerű” elemek nem egymástól elszigetelt dramaturgiai megoldások, hiszen a jelenség az életmű számos pontján fellelhető. Martin Mégevand a koralitás fogalmával kapcsolatban arra int, hogy talán érdekesebb a novarinai, a vinaveri stb. koralitásról külön-külön beszélni, hiszen nagyon eltérő aspektusait mutatják egyazon jelenségnek<sup>198</sup>. Nincs könnyű dolgunk azonban, ha a koltèsi koralitás jellemző jegyeit szeretnénk meghatározni, hiszen minden egyes fent vizsgált műben más-más arcát mutatja. A következőkben előbb a koltèsi koralitás szerkesztési elveit, majd értelmezési lehetőségeit tekintjük át.

A változatos megjelenési formák közös pontját jelenti, hogy a Koltès-életműben egyetlen utalás sincs *expressis verbis* kórusra. A drámai alakok között egyetlen alkalommal sem találunk kórus elnevezésűt, ami nem csupán az azonnali felismerést teszi lehetetlenné, hanem egyben azt is, hogy az antik kórus megidézését mint provokatív gesztust értelmezzük. Azáltal, hogy a koltèsi koralitás nem a szöveg felszínén, hanem a szerkezet szintjén van jelen, a szöveg újabb jelentésrétegei tárulnak fel.

---

<sup>198</sup> „La question se pose néanmoins de savoir si, à l’heure où les paradigmes formels s’abolissent aisément, plutôt que d’évoquer “la” choralité, il n’est pas préférable de singulariser une choralité de Novarina, distincte de celle de Vinaver, et sans grand rapport avec celle de Gabily, tant le paysage du drame contemporain est parsemé d’irréductibles formes chorales.” MÉGEVAND, *Choralité...*, i. m., 40.

A *néger és a kutyák harca* és a *Magányéjszaka* csoportként (gyűjtőnévvel) jelöli a kórust, hiszen – mint láttuk – előbbiben a zárójelenet kivételével minden helyen *őrség* szerepel, utóbbiban pedig az elbeszélés *seggfejekként* utal a mosdóban összegyűltekre. A *Magányéjszaka* különlegessége, hogy bár szintén egy gyűjtőnévvel jelölt csoport szólal meg a korális struktúrán keresztül, a jelenet a beszélő soliloquiumán belül, a múlt idejű elbeszélés részeként kap helyet. A *Le retour au désert* és a *Roberto Zucco* egy, a fentiekől teljesen különböző stratégiával hozza létre a koralitás jelenségét. Ahogy korábbi vizsgálatunk megmutatta, a *Le retour au désert* című szövegben az eltérő szinten individualizált alakok a cselekmény egy adott pontján, egyetlen jelenetben funkcionálnak kórusként. A koralitás jelenségének negyedik megjelenési formája található meg a *Roberto Zucco*-ban: az általunk elemzett három jelenetben névtelen és teljesen individualizálatlan alakok működnek kórusként együtt.

A koltèsi koralitás *A néger és a kutyák harcában* tapasztalható megjelenési formája abból a szempontból is különleges, hogy az *őrség* folyamatosan jelen van a virtuális színen. Az életmű többi vizsgált darabjában ezzel szemben csak a cselekmény (vagy a múlt idejű elbeszélés) egy adott pontján jelenik meg a korális alakkonstelláció.

A kórus és a város (polisz) kapcsolata elemzéseinkben kiemelkedő szerepet kapott. *A néger és a kutyák harcában* az *őrség* mintegy élő falat alkot a francia telep és az őslakos afrikai település határvonalán, mely pozíciónak megfelelően identitása is kettős. A *Quai ouest*-ben a hangár mikroközösségének képviselője Abad, aki a múlt idejű bevezető didaszália értelmében egyszer csak a hangár fala mellett terem, a hely és az ott élő közösség élő „szellemeként”. A *Le retour au désert* kapcsán részletesen elemeztük a kórus tagjainak a városhoz fűződő kapcsolatát: nem csupán a társadalomban betöltött funkciójuk, hanem nevük révén is a város képviselőjében vannak jelen a Serpenoise-ház falain belül. A *Magányéjszaka* és a *Roberto Zucco* esetében a kórus – a D’Aubignac abbé által megszabott – a helyszínen előforduló legvalószínűbb közösség.

A kórus aktivitása kérdésében egyértelműen két részre osztható a Koltès-életmű: az *őrség* és Abad gyilkossá lesz, míg a többi esetben elsősorban a megfigyelő és kommentáló funkció áll előtérben. Az *őrség* feladata mind morális szempontból, mind a társadalmi rend fenntartása érdekében a gyilkos megbüntetése, Abad azonban a kórus által képviselt értékektől idegen motivációból öli meg Kochot és Charles-t. Az életmű második részében előforduló kórusok azonban teljesen passzívak, semmilyen cselekvés nem köthető hozzájuk.

Mint bevezetőnkben említettük, tradicionálisan a kórus biztosítja a transzcendens szférával való kapcsolatot. A Koltès-életműben ugyan jelentős szerepet kap a természetfeletti<sup>199</sup>, a vele való kommunikáció sosem a kórushoz kötődik. A *Le retour au désert* esetében már szó volt arról, hogy a kertben megjelenő kísértetet épp a kórus tagjai nem láthatják. A kertben leelkedőkhöz hasonlóan a *Roberto Zucco* börtönőrei és rabjai számára sem hozzáférhető a transzcendenssel való kapcsolat.

Ahogy fent megállapítottuk, a koltèsi koralitás a drámai életműben számos arcát megmutatja, a rá leginkább jellemző arcát mégis akkor láthatjuk meg, mikor a tükörbe néz. Elemzéseink azt mutatják, hogy a koltèsi koralitáshoz metafizikai helyett metadramatikus aspektus kapcsolódik, melynek feltárásához a következőkben két, egymással szorosan összefüggő belátásra támaszkodunk. Előbb Manfred Schmeling definícióját hívjuk segítségül az önreflexivitás helyeként értett kórus felismeréséhez:

A kórus a játékot kommentálja, amit nem szabad összetéveszteni a színház mint olyan öntudatra ébredésével. A klasszikus tragédiában a kórus a jelöltet és nem a jelölőt kommentálta. Ez azt jelenti, hogy a cselekmény morális és metafizikai vonatkozásait emelte ki. Nem így a modern színházban, ahol a kórus gyakran a színházi elemeket illető reflexiót indít el...<sup>200</sup>

A schmelingi megállapítás nyomán elfogadjuk, hogy a modern drámában a kórus gyakorta visszautal a drámai és színházi hagyományra. Ezt a kapcsolatot emeli ki Mégevand például a dekolonizációs drámairodalom kapcsán; meglátása szerint a Kateb Yacine és Aimé Césaire által alkalmazott koralitás a kórusra mint a nyugati dráma és színház egyik alapelemére irányítja a befogadói figyelmet.<sup>201</sup>

---

<sup>199</sup> Gondoljunk csak az *axis mundi*ként érthető diófa mellett megjelenő Marie szellemére, vagy Roberto Zuccóra, aki a következőre inti a kórust: „Il ne faut pas chercher à traverser par les murs, parce que, au-delà des murs, il y a d'autres murs, il y a toujours la prison. Il faut s'échapper par les toits, vers le soleil. On ne mettra jamais un mur entre le soleil et la terre.” KOLTÈS, *Roberto...*, i. m., 92.

<sup>200</sup> „Le chœur commente le jeu, ce qui ne doit pas être confondu avec une prise de conscience du théâtre en tant que tel. Dans la tragédie classique, le chœur commentait le signifié, et non le signifiant. C'est-à-dire qu'il dégageait la portée morale et métaphysique de l'action. Il en va autrement dans le théâtre moderne, où le chœur provoque aussi souvent une réflexion sur les constituants théâtraux...” Manfred SCHMELING, *Métathéâtre et intertexte*, Párizs, Lettres Modernes, 1982, 12.

<sup>201</sup> „Le chœur installe l'action dramatique dans une structure tragique héritée de la Grèce antique. Le chœur est une citation structurale, il permet de situer la pièce dans l'horizon d'un tragique millénaire, d'une expression grecque du destin. C'est, d'emblée, situer la dramaturgie de la décolonisation dans la tradition la plus admise, la plus « noble » du théâtre occidental.” Martin MÉGEVAND, *Chœur et choralité dans le théâtre de la décolonisation : les exemples de Kateb Yacine et d'Aimé Césaire*, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 46. sz., 1994, 232. Természetesen Koltèsnél a kórus hagyományának megidézése teljesen

A második belátás annak a szoros, ám sok tekintetben ambivalens kapcsolatnak a felismerése, mely a koralitást az antik kórushoz köti, és melyet bevezetőnkben részletesen elemeztünk. Ennek értelmében a koralitás jelensége már önmagában is utal előzményére, a kórusra mint dramaturgikus elemre. E két belátás együttes szem előtt tartásával arra a következtetésre juthatunk, hogy a koralitás mind a megszólalás szerkesztési módja, mind a drámai hagyományra irányuló reflexió révén összekapcsolható az önreflexivitás fogalmával.

A koltèsi koralitásban e kettős utalásrendszer egyidejűleg lép működésbe: míg a szerkesztési elv megidézi az antik kórus megszólalásait, a kórus dramaturgiai funkciója oly módon tematizálódik, hogy destabilizálja az antik kórushoz kapcsolódó jelentéstartalmakat. Ahogy elemzéseink is kimutatták, a koltèsi kórus tagjai gyakorta utalnak a drámai hagyományra: a kórus homogenitását, a kórus és a karvezető közötti kapcsolatot, a kórus feladatkörét teszik megszólalásuk tárgyává. A koralitáshoz köthető és a kórusra utaló megszólalások visszatérő eleme, hogy a kórustagok nem képesek betölteni a hagyomány által diktált funkciójukat: gyakran tartalmaznak olyan tematikus elemeket, melyek a kórus funkciókészletével (passzív megfigyelés, kommentárok) hozhatók kapcsolatba.

Gondoljunk csak vissza *A néger és a kutyák harca* azon jeleneteire, melyekben Horn és Cal, illetve Horn és Alboury dialógusai éppen a kórusként értett őrség mindentudására, az állandó megfigyelésre utalnak, és elsősorban tetteik (szem)tanújaként azonosítják az őrséget. A virtuális színt körülhatároló tornyokban helyet foglaló kórus nem csupán a játék terét jelöli ki, hanem döntési joga van azzal kapcsolatban is, hogy kit enged be a fikció terébe. A kórusként értett őrségnek – Horn szerint a figyelmetlenségének, Cal szerint a rosszindulatának<sup>202</sup> – tulajdonítható, hogy Alboury titokzatos módon bejuthatott a francia telepre. A *Quai ouest*-ben Charles Abadhoz intézett soliloquiumaiban a „hős” és a kórus hagyományos együttműködését kérdőjelezi meg. Értelmezésünkben a végkifejletben a kórusként azonosított Abad azért fordul szembe az addig támogatott Charles-lal, mert annak tragikus vétké éppen a tradícióval való szakításban mutatkozik meg. A *Le retour au désert* összeesküvői a merénylet és a bosszú tervezésekor, majd a kertbeli jelenet kezdetén egyrészt a csoport homogenitására, másrészt az aktív cselekvés és a passzív megfigyelés közötti különbségtételt teszik megszólalásaik tárgyává. Ugyanezek a kérdések merülnek fel a *Roberto Zucco* túszejtési jelenetében, melyben a járókelők egymásnak ellentmondó

---

eltérő motivációjú, mint a fent említett szerzőknél, e példával csupán a koralitás és az önreflexivitás szoros kapcsolatát kívántuk hangsúlyozni.

<sup>202</sup> Vö. a 72. hivatkozással.

kommentárjaikkal ellehetetlenítik a homogén fellépést, és a beavatkozás, vagyis az aktív szerepvállalás lehetőségeit fontolgatják.

A kórusra vonatkozó reflexió egyrészt a nyugati drámai-színházi hagyományhoz kapcsolja a Koltès-életművet, másrészt a tradícióval való dialógus meg is kérdőjelezi a kórus működési elveit. A korális szerkesztési elv és a kórus sikertelenségének tematizálása együttesen irányítják az értelmezői figyelmet a kórus által reprezentált közösségre.

A Koltès-drámákban a korális szerkesztési elv tehát gyakorta együtt jár az önreflexivitással. Ez utóbbi jelenléte nem meglepő egy posztmodern dramatikusan szöveg esetében, a koralitás és önreflexivitás kapcsolata a Koltès-életműben azonban mindeddig nem hívta fel magára az értelmezők figyelmét.

A fent bemutatott különleges kapcsolat mellett azonban a koralitás hagyományos értelmezéséről sem szabad megfeledkeznünk. Mégevand szerint a koralitás jelensége – csakúgy, mint az antikvitásban a kórusé – a modern és posztmodern drámában a közösség sorsához kapcsolódik. Yacine és Césaire példáján keresztül<sup>203</sup> azt mutatja be, hogy a koralitás révén a reprezentált közösségek egységének és cselekvőképességének kérdése válik központi jelentőségűvé. Míg azonban az antik kórus a város egységesnek elgondolt közösségét képviselte, addig a koralitás előtérbe helyezi a közösségen belüli széthangzást. Anélkül, hogy részletesen kitérnénk a folyamat eszmetörténeti hátterére, ehelyütt elég csupán azt megjegyeznünk, hogy napjainkban már nem beszélhetünk egyetlen, osztatlan közösségről, csupán közösségek összjátékáról<sup>204</sup>. Dolgozatunk következő fejezetében arra a kérdésre keressük a választ, hogy a koltèsi koralitás milyen közösségek képét rajzolja elé.

---

<sup>203</sup> MÉGEVAND, *Chœur et choralité...*, i. m., 233–234.

<sup>204</sup> Vö.: 24. számú lábjegyzet, „la dissolution de la communauté en des communautés” (kiemelés az eredetiben)

## IV. A koltèsi közösség

### IV. 1. A nem kívánatos vendég magánya

Ubersfeld monográfiájában a tér mellett a koltèsi drámaszövegek egyik legjelentősebb témájaként a magányt nevezi meg. A kapcsolat, a kommunikáció, a társas lét mindig csupán hiányként jelenik meg, valójában egy magányos kívülálló áll a szövegek középpontjában. A szeretetehség, a Másik iránti testi-lelki vágy szervezi a magára maradt beszélő megszólalásait. Az esetek többségében a magány azonban nem objektív egyedüllét, Koltèsnél a Másik mindig jelen van, de soha el nem érhető. Ubersfeld a „néma telefon”<sup>205</sup> metaforájával írja le, és a koltèsi dráma alapvető strukturális-tematikus jegyeként határozza meg azt a szituációt, melyben a beszélő kétségbeesett vágya a társ iránt „süket fülekre” talál. Az egyén magányosságát azonban nem az egzisztencializmus tükrében értelmezzük, hanem Bataille és Blanchot nyomán abból az alaptételből indulunk ki, hogy minden egyén mélyén megtalálható az elégtelenség elve (*principe d'insuffisance*):

Ez egy *elv*, jegyezzük meg jól, mely irányítja és vezérli az egyén létét. Ebből következik, hogy ez a hiány természetéből adódóan nem jár együtt a teljesség igényével. Az elégtelen egyén nem törekszik kapcsolatot létesíteni egy másikkal azért, hogy egy teljes létezőt alkossanak. Az elégtelenség tudata a saját megkérdőjelezéséből származik, melynek végrehajtásához szüksége van a másakra vagy egy másokra.<sup>206</sup>

Elgondolásunk szerint a koltèsi társkeresés célja nem a teljessé válás, hanem a másik általi önmegértés. Ubersfeld hasonlóan értelmezi a magányt<sup>207</sup>, de rögtön összekapcsolja a Másik iránti vágyat a Fekete iránti vággyal, ezáltal a koltèsi keresést globalizációs és posztkolonialista keretbe illeszti. A Másik ubersfeldi meghatározásával ellentétben azonban

---

<sup>205</sup> „Un téléphone muet. L'Autre ne répond pas. Et c'est l'une des structures fondamentales du théâtre de K. Quelqu'un parle, supplie, mais personne ne répond. Peut-être est-ce l'invention de cette structure qui fait passer le théâtre de K. de l'in-signifiance au génie.” UBERSFELD, *Bernard-Marie Koltès...*, i. m., 155.

<sup>206</sup> „C'est un *principe*, notons-le bien, cela qui commande et ordonne la possibilité d'un être. D'où il résulte que ce manque par principe ne va pas de pair avec une nécessité de complétude. L'être, insuffisant, ne cherche pas à s'associer à un autre pour former une substance d'intégrité. La conscience de l'insuffisance vient de sa propre mise en question, laquelle a besoin de l'autre ou d'un autre pour être effectuée.” Maurice BLANCHOT, *La communauté inavouable*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1983, 16–17.

<sup>207</sup> „Nécessité de la présence de l'autre, du regard de l'Autre sur soi et de soi sur l'Autre. Appréhender l'Autre comme une connaissance nouvelle, appréhender l'Autre comme un objet d'amour.” UBERSFELD, *Bernard-Marie Koltès...*, i. m., 144.

jelen dolgozat nem kívánja korlátozni bűrszín és kultúra alapján a Másik alakjának értelmezési lehetőségeit.

A magány szituációjához kapcsolódik a költési hős, vagyis a „nem kívánatos vendég” alakja: az afrikai Albouy a francia telepre, az öngyilkos-jelölt Koch az illegalitásban élő bevándorlók által lakott rakpartra, a száműzött Mathilde a francia vidéki társadalomba, a gyilkos Zucco az „ártatlan” polgárok közé érkezik a cselekmény kezdetén. A kritika kiemelt figyelmet fordít e költési alaknak és marginális helyzetének értelmezésére, mely dramatikus pozíciót gyakorta a költési biográfia felől tárgyalja.<sup>208</sup> E nézőpontból a magányos alakok mintegy a szerző alteregói jelennek meg, és a központi alak reakciói előtérbe kerülnek, míg a környezet értelmezése kimerül abban, hogy a központi alak ellenpontjaként tételeződik. E szempontrendszer megelégszik a „nem kívánatos vendég” alakjának részletes elemzésével, és az egyén társtalanságának vizsgálata közben megfélekezni látszik arról, hogy a marginális pozíció feltételez egy centrumot, melyhez képest kívülállóként értelmezzük az alakot.

Annak ellenére azonban, hogy a fent vázolt értelmezésen belül is jogosnak tűnik az értelmezői érdeklődés a centrumként definiált tér, illetve alakok iránt, a következőkben alapvetően más szempontból közelítünk a költési dramatikus világhoz. A tér perifériára és centrumra történő felosztása ismét visszavezetne minket ahhoz a kétosztatú rendszerhez, mely kintre és bentre, idegenre és sajátira tagolódik, és melyről a drámaszövegek elemzése kapcsán már megállapítottuk, hogy a látszólag egymással szemben álló részei gyakorta egymásba játszanak, illetve dialektikusan változnak. A költési világ kétosztatúsága ellen érvel Mounsef is, amikor a *Le retour au désert* Mathilde-jának számkivetettsége kapcsán az alábbiakat fogalmazza meg:

---

<sup>208</sup> E megközelítésre jó példa Julie Summers tanulmánya, melyben a szerző életrajzi adataiból kiindulva von le egyértelmű következtetéseket a drámai alakok pozíciójára vonatkozóan: „As a homosexual living in Paris and New York during the 1970s and 1980s, he became interested in social interactions on the fringes of society. He was fascinated by the underground, marginal side of life in the late twentieth century and sought company within minoritised sub-cultures such as those of Arabs, Blacks, Gays, Prostitutes, and Pimps who, like himself, did not merge comfortably with society’s mainstream culture. [...] He denied that being gay had any influence on his work, and yet this fact undoubtedly inspired his overriding themes of solitude and alienation – feelings he is likely to have experienced first hand during this period of relative prejudice against homosexuality.” Julie SUMMERS, *The Economics of Love: The Deal in the Drama of Bernard-Marie Koltès = Life and Sexuality: New Approaches in French Studies*, ed. Sarah F. DONACHIE, Kim HARRISON, Peter Lang, Bern, 2005, 34–35. E meglátással már csak azért sem érthetünk egyet, mert a költési drámaszövegek egyáltalán nem azonos mértékben és módon jelenítik meg a fent említett csoportokat: míg a fekete bűrszínű és az arab származású alakok valóban jelen vannak az életmű szinte valamennyi darabjában, egyértelműen homoszexuális alakot nem találunk semelyik szövegben (A *gyapotmezők magányában* Eladója és Vevője közötti dialógust gyakran értelmezik a homoszexuális prostitúció felől, azonban – ahogy azt a következőkben kifejthetjük – nem fogadjuk el ezt az értelmezést.)

[...] ez a világlátás kifejezi a koltèsi vándor-esztétika alapvető aspektusainak egyikét, mely szerint az alak nem egy meghatározott középponthez képesti periférián helyezkedik el, hanem egy köztes térben, ahol a bent nincs többé ellentétben a kinttel, és ahol az az ideológiai modell, mely ezt a felosztást lehetővé tette, többé már nem működőképes. A kulturális és térbeli meghatározatlanság ezen állapota az identitás teljes és mély válságába veti az alakot, mely hatással van útja során minden olyan kapcsolatára, mely az emlékezethez köti.<sup>209</sup>

Bár a főhős marginális helyzetének azonosítását a fent említett okokból problematikusnak tartjuk, az bizonyos, hogy a koltèsi szövegek a magány színrevitelével egyidejűleg a közösségről is szólnak. A kollektívum azonban sosem töltheti be az oly nagyon vágyott Másik szerepét, mert a marginális pozícióban lévő alak célja nem az integráció. A Másik és a közösség közötti különbséget jól mutatják a *Magányéjszakában* használt személyes névmások: a megszólított *te* nem tartozik a többes szám harmadik személyben leírt „seggfejek” közé ahogy azt a III.1. fejezetben már bemutattuk.

A koltèsi közösség kérdéskörével mindezidáig kizárólag Christophe Bident foglalkozott<sup>210</sup>, aki azonban elsősorban nem a dramatikus szövegekben megjelenő kollektívumokat elemzi, hanem filozófiai szempontból közelít a témához:

„A koltèsi tapasztalat olyan mértékben olvasható, mint a nyolcvanas évek elejének filozófiáját átjáró vita a közösségről, elsősorban Maurice Blanchot és Jean-Luc Nancy között. Utóbbitól kölcsönzöm a *megszakítás* fogalmát annak leírásához, ami a koltèsi színházban lehetővé teszi, hogy minden egyedi olyan tárgyat kapjon, amely sem a fenséges, sem a katartikus rendjéből való, de amely cserébe megengedi a végtelen kommunikációt, megszakítás és befejezés nélkül.”

---

<sup>209</sup> „[...] cette vision affirme un des aspects fondamentaux de l'esthétique migratoire de Koltès, selon laquelle le personnage n'est pas situé à la périphérie par rapport à un centre défini, mais dans un espace intersticiel où l'intérieur ne s'oppose plus à l'extérieur et où le modèle idéologique qui rendait possible cette polarisation ne peut plus être opératoire. Un tel état d'indéfinition culturelle et spatiale plonge le personnage dans une crise totale et profonde de l'identité affectant dans son parcours toute la relation qu'il entretient avec la mémoire.” MOUNSEF, *A corp(u)s perdus...*, i. m., 136.

<sup>210</sup> „L'expérience koltésienne est lisible à la mesure du débat sur la communauté qui traverse la philosophie du début des années quatre-vingt, notamment entre Maurice Blanchot et Jean-Luc Nancy. J'emprunterai à ce dernier la notion d'*interruption* pour désigner ce qui dans le théâtre de Koltès permet à chaque singularité d'offrir un objet qui ne soit pas de l'ordre du sublime, ni donc de l'ordre du cathartique, mais qui autorise en retour une communication sans fin possible : ininterrompue, incessante.” Christophe BIDENT, *Le change du dehors : la communauté comme question = Koltès : la question du lieu. Actes des Premières Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès*, éd. André PETITJEAN, Metz, CRESEF, 2001, 67.



Anélkül, hogy tagadnánk a főként nancy-i terminusokkal operáló Bident meglátásainak jogosságát, ezúttal inkább a dramatikus szövegek közösségképét vetjük vizsgálat alá. A Bident által kiemelt „végtelen kommunikáció” jelentőségét elfogadva a továbbiakban előbb arra a kérdésre keressük a választ, hogy a koltèsi magányos alak milyen kommunikációs stratégiával közelít környezetéhez, majd azt vizsgáljuk meg, hogy ebben a kapcsolatteremtési kísérletben hogyan vesz részt a közösség. Ahogy fent megállapítottuk, a központi alak sosem fordul kapcsolatteremtési szándékával egy közösséghez, de a megszólítás háttérében mindig felismerhető egy vagy több közösség.

A koltèsi kommunikáció központi elemeként az *üzletkötés (deal)* – Ubersfeldnél<sup>211</sup> és Pavisnál<sup>212</sup> egyaránt fontos – motívumát emeljük ki, mely nem csupán tematikus, hanem strukturális értelemben is a Koltès-œuvre visszatérő eleme. Értelmezésünkben az üzletkötés mindig egy alá-fölérendeltségi viszonyt tételez, melyben az a fél, amely birtokol, előnyösebb helyzetben van, mint az, amelyik meg akarja szerezni az árut. A hierarchikus viszony azonban – amint azt a későbbiekben látni fogjuk – nem stabil, a szerepek felcserélődhetnek, az árut leválthatják egy másikra, az ellenérték pedig „a kereskedelmi tranzakciók világában” mindig alku tárgya. A következőkben sorra bemutatjuk a *deal* világának szereplőit – eladókat és vevőket, árut és árat –, vizsgálatunkat arra a hipotézisre alapozva, hogy a koltèsi kommunikáció elsődleges formájával van dolgunk.

#### **IV. 2. A deal világa**

A koltèsi drámaszövegek mindegyikében fellelhető az üzletkötés motívuma, melyben minimálisan szerepel egy eladó, egy vevő és egy áru. A *deal* definícióját A *gyapotmezők magányában (Dans la solitude des champs de coton, 1986)* bevezető didaszkáliája tartalmazza:

*A deal egy olyan kereskedelmi tranzakció, mely tiltott vagy szigorúan ellenőrzött értékekre irányul, és amely semleges, meghatározatlan és erre a célra ki nem jelölt tereken megy végbe beszerzők és megrendelők között, hallgatólagos egyezség, egyezményes jelek vagy*

---

<sup>211</sup> Bár Ubersfeld nem alkalmazza a *deal* terminusát, a cserét (*échange*) mint a Koltès-életmű egyik alaptémáját nevezi meg: „Que notre monde soit un univers de l'échange mercantile, c'est ce que nous dit K. à chaque instant.” *Uo.*, 138.

<sup>212</sup> Patrice PAVIS, *Bernard-Marie Koltès Dans la solitude des champs de coton ou le monde où l'on deale* = P. P., *Le théâtre contemporain*, Párizs, Armand Colin, 2007, 78–103.

*kétértelmű beszélgetés alapján – abból a célból, hogy elkerüljék az árulás és a család kockázatait, melyekkel egy ilyen művelet együtt jár –, a nappal vagy az éjszaka bármely órájában, függetlenül a legális kereskedelmi helyek szabályos nyitva tartási óráitól, de inkább ezek zárásakor.*<sup>213</sup>

A filozófiai dialógus – mely az Eladó és a Vevő nevű alakok között zajlik – egy alkudozási folyamat, melynek különlegességét az adja, hogy az árut egyik fél sem nevezi meg. A kritika több helyütt kísérletet tett az azonosítására, mi azonban Patrice Pavis-szal értünk egyet, mikor a *deal* tárgyaként magát a vágyat nevezi meg. E szöveg – melyet Pavis a koltèsi életmű csúcsának nevez – explicit módon megnevezi a két üzletfelet, csupán az áru természete marad homályban. Pavis részletesen elemzi az üzletkötés retorikájának etapjait: a vevői és eladói pozíciók kijelölése, az áru megnevezése, a másik fél megszelídítése/feldühítése, az ár felajánlása és visszautasítása, végül pedig áttérés az erőszak retorikájára. Ez a filozófiai dialógus az üzletkötés retorikájának modelljeként szolgál, az itt felismert és Pavis által megnevezett szakaszok kevésbé explicit formában, de megtalálhatók valamennyi koltèsi szövegben. A továbbiakban arra teszünk kísérletet, hogy bemutassuk a deal dialektikáját az általunk tárgyalt szövegekben.

Az üzletkötés motívuma először tagadó formában jelenik meg a Koltès-életműben. A *Magányéjszaka* című szövegben számos alkalommal felmerül az üzlet lehetősége, ám a beszélő sorra visszautasítja a deal szerepeit: nem azonosítja magát sem a vevő, sem az eladó, sem az áru státuszával. A beszélő a megszólítás pillanatában felajánl egy üzletkötési szituációt, melyben ő a vevő, de nem kerül sor az áru ellenértékének meghatározására, mert a beszélő rögtön tagadja is az üzletkötés szándékát, hangsúlyozza, hogy nem vár semmit a hallgatótól:

...azt akartam, hogy ez egyszer a sarkon túl rádtaláljak, és utánad merjek kiáltani: haver!, hogy meg merjem fogni a karodat: haver!, hogy meg merjelek szólítani: haver, adj tüzet, nem kerül semmibe, haver, rohadtul esik az eső, rondán fúj a szél, ocsmány egy útkereszteződés ez itt, nem kellemes erre mászkálni ma este, se neked, se nekem, és nekem

---

<sup>213</sup> „Un *deal* est une transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut, dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage, entre pourvoyeurs et quémandeurs, par entente tacite, signes conventionnels ou conversation à double sens – dans le but de contourner les risques de trahison et d’escroquerie qu’une telle opération implique –, à n’importe quelle heure du jour, et de la nuit, indépendamment des heures d’ouverture réglementaires des lieux de commerce homologués, mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci.” Bernard-Marie KOLTÈS, *Dans la solitude des champs de coton*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1986, 7. Az Ab Ovo Kiadó kötetében, a magyar fordításból sajnálatosan hiányzik a szöveg e része, ezért saját fordításunkban közöljük.

cigarettaim sincs, nem is annyira azért mondtam: adj tüzet, haver, mintha rá akartam volna gyújtani, inkább azért, haver, hogy elmondjam neked: ocsmány egy kerület ez, ocsmány egy szokás erre mászkálni (csak hogy megszólítsunk valakit!), és te is erre mászkálsz, egészen át van ázva a ruhád, még a végén meg találsz betegedni, nem is kérek tőled cigarettát, haver, nem is dohányzom, semmibe nem kerül neked, ha megállsz, nem kell tüzet sem adnod, se cigarettát, haver, még pénzt se (hogya, hogy aztán szépen továbbállj!, egyébként se az utolsó százasomat költöm ma este), van elég pénzem, hogy meghívjalak egy kávéra, meg is hívlak egy kávéra, haver...<sup>214</sup>

Ezúttal tehát a *deal* nem más, mint ürügy a kapcsolatteremtésre – mintha a kapcsolat iránti vágy már nem lenne elég ok a másik megszólítására, mintha az „üzlet” lenne az egyetlen bevett formája a Másik megszólításának. Mint fent említettük, a Koltès-szövegekben a *deal* a kommunikáció elsődleges formája, azonban értelmezésünk szerint a *Magányéjszakában* felrajzolt módon az üzletkötés mindig a kapcsolat iránti vágyból táplálkozik, és csupán ürügyül szolgál.

Mivel e szövegben a beszélő kizárólag az ismeretlen Másikhoz intézi szavait, valójában nem kerül kommunikációs kapcsolatba semmilyen közösséggel. Ahogy elemzésünk kimutatta, a mosdóbeli elbeszélte jelenet is elsősorban a dialógus hiányát viszi színre. A kórusként értett csoportosulás megelégszik a látvány kommentálásával, a kórustagok nem a (későbbi el)beszélőhöz intézik megszólalásaikat.

A *néger és a kutyák harcában* Alboury azért lopózik be az építési telekre, hogy megszerezze társa holttestét, és ezáltal biztosítsa a halott lelke számára a békességet. A darab kezdetén kijelölődik a két üzletfél: Horn birtokolja azt, amit Alboury meg akar kapni, de az ellenszolgáltatás nélküli csere lehetetlenné válik (Cal eltünteti a holttestet). A Horn által már jól ismert és megszokott elintézési mód működésképtelenné válásával egyidejűleg a szerepek felcserélődnek: Horn megnyitja az üzletkötés retorikáját, és önmagát vevőként definiálja, mikor anyagi kárpótlást ígér a halott családjának, azaz meg akarja vásárolni a másik hallgatását:

---

<sup>214</sup> „pour que cette fois je te retrouve toi, de l'autre côté du coin, et que j'ose crier : camarade !, que j'ose prendre ton bras : camarade !, que j'ose t'aborder : camarade, donne-moi du feu, ce qui ne te coûtera rien, camarade, sale pluie, sale vent, saloperie de carrefour, il ne fait pas bon tourner ce soir par ici, pour toi comme pour moi, mais je n'ai pas de cigarette, ce n'est pas tant pour fumer que je disais : du feu, camarade, c'était, camarade, pour te dire : saloperie de quartier, saloperie d'habitude de tourner par ici (manière d'aborder les gens !), et toi aussi tu tournes, les fringues toutes trempées, au risque d'attraper n'importe quelle maladie, je ne te demande pas de cigarette non plus, camarade, je ne fume même pas, cela ne te coûtera rien de t'être arrêté, ni feu, ni cigarette, camarade, ni argent (pour que tu partes après !, je ne suis pas à cent francs près, ce soir), et d'ailleurs, j'ai moi-même de quoi nous payer un café, je te le paie, camarade...” *Uo.*, 13–14.

HORN. – Mondja meg nekik ezt, uram: adok százötven dollárt a családnak. Magának, magának adok kétszázat; holnap odaadom. Ez sok. De feltehetőleg ez az utolsó halál ezen a telepen; na és aztán! Tessék. Tűnjön el.

ALBOURY. – Ezt fogom nekik mondani: százötven dollár; és magammal fogom vinni a testet.

HORN. – Mondja meg nekik, igen, ezt mondja meg nekik; ez érdekli őket. Százötven dollár elhallgattatja őket. A többi, higgyen nekem, egyáltalán nem érdekli őket. A test, a test, hah!

ALBOURY. – Engem érdekel.<sup>215</sup>

A *deal* azonban meghiúsul, mikor Albourey visszautasítja az eladó szerepét: nem tekinti árunak a hallgatást, és nem hajlandó elfogadni az érte felajánlott pénzt. Horn – aki egy repülőjeggyel és egy tűzijáték ígéretével feleséget is *vásárolt* magának – nem tudja elfogadni a visszautasítást, az ő világában minden eladó, és minden megvásárolható<sup>216</sup>. Ha az üzlet nem jön létre, akkor nem marad más hátra, mint az erőszak, vagyis Albourey meggyilkolásának terve.

Nem szabad azonban megfélemedkeznünk az alku háttérében álló közösségekről: Horn és Albourey nem csupán individuumokként, hanem két közösség képviselőjében is szemben állnak egymással. Bár Albourey nem válaszol arra a kérdésre, hogy kinek a képviselőjében van jelen, de érvelése egyértelművé teszi, hogy az afrikai közösség érdekeit testesíti meg. Vele szemben Horn mindvégig munkaadója, a francia cég jóhírért tartja szem előtt. Míg az archaikus társadalmakban a két törzsfőnök találkozásakor szimbolikus csere megy végbe, ezúttal az alku kapitalista színezetet kap.

A *Quai ouest* szintén egy üzletkötési jelenettel kezdődik: az öngyilkosságra készülő Koch mindenét felajánlja Charles-nak azért, hogy a fiú elvezesse őt a folyóhoz, és két nehéz követ tegyen a zsebébe. Ezúttal azonban az anyagi ellenszolgáltatás nem pénz formájában jelenik meg:

---

<sup>215</sup> „HORN. – Dites-leur cela, monsieur : je donnerai cent cinquante dollars à la famille. A vous, je vous en donnerai deux cents, pour vous ; je vous les donnerai demain. C'est beaucoup. Mais c'est probablement le dernier mort que nous aurons sur ce chantier ; et puis quoi ! Voilà. Filez.

ALBOURY. – C'est ce que je leur dirai : cent cinquante dollars ; et je ramènerai le corps avec moi.

HORN. – Dites-leur, oui, dites-le-leur ; c'est ce qui les intéresse. Cent cinquante dollars leur cloueront le bec. Quant au reste, croyez-moi, cela ne les intéresse pas du tout. Le corps, le corps, ha !

ALBOURY. – Il m'intéresse, moi.” KOLTÈS, *Combat de nègre...*, i. m., 28.

<sup>216</sup> Moquillon megállapítása szerint Horn nyelvhasználatában is „tárgyaló” („négociateur”), mivel beszélgetőtársa reakciójától függően folyamatosan alakítja az általa használt nyelvezetet. MOQUILLON, i. m., 45.

A probléma csak az, hogy pénzt, vagyis készpénzt, érméket, bankjegyeket már régen nem fogtam a kezemben, biztos tudja, hogy a pénz már régen nem érmékben és bankjegyekben cserél gazdát, mint gondolom a középkorban, egyáltalán nem értek a történelemhez; csak annyi van nálam, amennyi elég ahhoz, hogy igyak egy pohárral egy bárban, vagy hogy cigarettát vegyek; de mivel abbahagytam a dohányzást, és nagyon ritkán iszom alkoholt, csak hitelkártyák vannak nálam, ha tudja, hogyan kell ezeket használni, tudom, nem könnyű; de ha tudja, annál jobb; nekem mindegy.<sup>217</sup>

Koch tehát nem készpénzt, hanem vagyontárgyakat ajánl fel üzletfelének: egy Dupont típusú öngyújtót, arany mandzsettagombokat, egy gyűrűt és végül a számára érzelmi értékkel bíró Rolex típusú karórát. Charles, aki rendőrnek hiszi a férfit, elvezeti őt a stégre, ahol Koch felfedi valódi szándékát. Charles – az üzletet rosszálló Abaddal a háttérben – pénzt kér a segítségért. A vita tárgya ezúttal nem az ár, hanem a fizetőeszköz formája:

CHARLES. – ... Mit adsz cserébe?

KOCH. – Már mindent odaadtam magának. És még csak fel sem vette a földről a karórát.

CHARLES. – Én nem szedem fel.

KOCH. – Vigye az autót.

CHARLES. – Pénzt nem adtál.

KOCH. – Odaadtam magának a hitelkártyáimat.

CHARLES. – De pénzt nem.

KOCH. – De hát az pénz; nem ismerem más formáját a pénznek.<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> „Le problème est que l’argent, je veux dire l’argent liquide, les pièces, les billets, cela fait longtemps que je n’en ai pas eu en main, cela fait longtemps, vous devez savoir, que l’argent ne se transporte plus en pièces, en billets, comme au Moyen Age je suppose, je ne connais rien à l’Histoire ; à la rigueur de quoi boire un verre dans un bar ou acheter des cigarettes ; mais comme j’ai arrêté de fumer et que l’alcool, je n’en bois que très rarement, je n’ai sur moi que des cartes de crédit ; je veux bien vous laisser mes cartes de crédit, si vous savez comment vous en servir, je sais que ce n’est pas facile ; mais si vous savez, alors tant mieux pour vous ; moi, je m’en fous.” KOLTÈS, *Combat de nègre...*, i. m., 15.

<sup>218</sup> „CHARLES. – ... Qu’est-ce que tu me donnes, en échange ?

KOCH. – Je vous ai déjà tout donné. Et vous n’avez même pas ramassé la montre.

CHARLES. – Je ne ramasse pas, moi.

KOCH. – Prenez la voiture.

CHARLES. – Tu ne m’as pas donné d’argent.

KOCH. – Je vous ai donné mes cartes de crédit.

CHARLES. – Pas d’argent.

KOCH. – Mais c’est de l’argent, ça ; je ne connais pas d’autre forme d’argent.” KOLTÈS, *Quai ouest...*, i. m., 23.

A pénz ugyan a tárgyi értékekhez képest absztrakt fizetőeszköz, Charles mégis a hitelkártyákhoz képesti konkrétságát hangsúlyozza. A jelenet mintegy magába sűríti a kereskedelem és a pénz történetét: az árucseré helyét átvette a pénz mint fizetőeszköz, majd napjainkban ezt is felváltja a fizikai forma nélküli pénz, a teljes absztrakción alapuló hitelkártya.

Ezúttal az üzletkötésben nem vesz részt a közösség, de az illegális üzletelésből élő bevándorlók csoportja mintegy bekeríti az alku résztvevőit. Abad alakját a hely és a közösség megtestesítőjeként értelmezve az üzlet visszautasítását a közösség fennmaradásának zálogaként érthetjük. Ebből a perspektívából Charles megölése kettős motivációval bír: mind Koch meggyilkolása, mind Charles távozási szándéka a közösség létét fenyegetett.

A *Le retour au désert* második jelenetében Mathilde azt vallja, hogy az örökség neki járó részéért jött haza Franciaországba, melyet fivére, Adrien jogtalanul bitorol. Az üzletkötés ezúttal a javak újraelosztását célozza: Mathilde vissza akarja kapni a házat, miközben Adrien megtarthatja a gyárat. A korábban elemzett jelenetből – melyben megjelenik Marie kísértete – kiderül, hogy egykor Mathilde maga választotta a házat a látszólag sokkal jövedelmezőbb gyár helyett. A száműzetés ideje alatt azonban Adrien egy személyben volt birtokosa mindkét értéknek. Hazatértekor Mathilde feleleveníti az egykori alkut, a két fél azonban nem tud megegyezni az üzlet tárgyában: Adrien csupán az épületet tekinti nővére tulajdonának, annak minden gazdagságát sajátjának tartja. A darab során több alkalommal említésre kerül, hogy az üzlet valódi tárgya nem az örökség, hanem sokkal inkább az, ami az örökséggel együtt jár: a vidéki Franciaország polgári nyugalma – a kifosztott, száműzött Mathilde ezt az örökséget kéri számon testvérén.

Mint elemzésünk kimutatta, Adrien egyértelműen a szervezet és a város vezető beosztású tagja, így Mathilde nem csupán fivérével, hanem magával a várossal „alkudozik”. Visszatértekor Plantières-en nem egy személyi felelősként áll bosszút, hanem a város ellene elkövetett bűneit torolja meg. Ennek mintájára Plantières és Adrien viszontbosszújára is a város képviselőjében eljáró szervezet segítségével kerül sor.

A *Roberto Zucco* azon darabja a Koltès-életműnek, melyet átszőnek az alkudozási jelenetek, így ezúttal csak néhány példát emelünk ki. A II. jelenetben az apagyilkosságért elítélt Zucco a börtönből szabadulván felkeresi a szülői házat, és meg akarja szerezni anyjától a gyakorlóruháját:

ZUCCO. – A szerelésemért jöttem.

AZ ANYA. – A midért?

ZUCCO. – A szerelésemért: a khaki ingért meg a gyakorlógatyáért.

AZ ANYA. – Á, azért a rohadt katonacuccért. Mi a túrónak kell neked az a rohadt katonaruha? Őrült vagy, Roberto. Rá kellett volna jönnünk pólyáskorodban, és kihajítani a szemétkébe.

ZUCCO. – Na, nyomás, hozd a szerkómat.

AZ ANYA. – Adok pénzt. Úgyis pénzt akarsz. Olyan ruhát veszel, amelyet akarsz.

ZUCCO. – Nem kell pénz. Nekem a szerkóm kell.<sup>219</sup>

Roberto – Alboury-hez hasonlóan – jogosnak vélt tulajdonáért jön, melyet a másik fél (az anyja) különböző ürügyekkel nem hajlandó átadni neki. Ezt követően az addigi birtokló nyit az üzletkötés felé, és immáron vevőként definiálja magát. A vevő és az eladó azonban ezúttal sem tudnak megegyezni az áruban, így az üzlet nem valósul meg. A deal logikája fellelhető a korábban már elemzett túszejtés jelenetében is. A parkbeli padon egymás mellett ül a gépkocsi tulajdonosa és az, akinek szüksége van az autóra a meneküléshez. A címszereplő elkéri a kocsikulcsot, de az Elegáns hölgy ellenáll, és ezzel megghiúsítja a nem üzleti alapon nyugvó cserét. Zucco előveszi a fegyverét, túszul ejti a Hölgy fiát, és a gesztusokkal önmagát eladóvá avatja, a gyermek élete pedig áruvá lesz, melyet el akar cserélni az autó kulcsáért. A Hölgy azonban továbbra is ellenáll, nem tekinti magát vevőnek, és nem hajlandó átadni a slusszkulcsot. Végül a túszejtést körülvevő csoportosulás (melyet a fentiekben már a koralitás jelenségéhez soroltunk) egyik tagja avatkozik közbe: kiveszi a Hölgy zsebéből a kulcsot, és átadja a rendőröknek, hogy hozzák a helyszínre a kocsit. Amikor a kocsit és a rendőrök megérkeznek, Zucco megkapja a kulcsot, de a túszul ejtett gyereket mégis agyonlövi. Ebben az esetben az üzletkötés a felszínen létrejöhett volna, de valójában a résztvevők nem tudtak megegyezni a szerepekben és az áruban. Az üzletkötésben valójában csupán három alak (Zucco, a Hölgy és a Gyermek) érintett, de az alku különböző stádiumait a közösség folyamatosan véleményezi. A parkbeli látogatók az alku létrejöttét sürgetik, miközben szenzációéhségük a kudarcot várja.

---

<sup>219</sup> „ZUCCO. – Je sui venu chercher mon treillis.

LA MÈRE. – Ton quoi ?

ZUCCO. – Mon treillis : ma chemise kaki et mon pantalon de combat.

LA MÈRE. – Cette saloperie d’habit militaire. Qu’est-ce que tu as besoin de cette saloperie d’habit militaire ? Tu es fou, Roberto. On aurait dû comprendre cela quand tu étais au berceau et te foutre à la poubelle.

ZUCCO. – Bouge-toi, dépêche-toi, ramène-le-moi tout de suite.

LA MÈRE. – Je te donne de l’argent. C’est de l’argent que tu veux. Tu t’achèteras tous les habits que tu veux.

ZUCCO. – Je ne veux pas d’argent. C’est mon treillis que je veux.” KOLTÈS, *Roberto...*, i. m., 15.

A XI. jelenet, mely közvetlenül a túszejtés jelenetét követi, *Az alku (Le deal)* címet viseli, és a Lányka bátyja készül eladni hűgát a Stricinek:

A STRICI. – (*türelmetlenül*) Az sok.

A BÁTÝ. – Ez minden pénzt megér, mert nincsen ára.

A STRICI. – Mindennek van ára, és ilyen drágán nem kell.

A BÁTÝ. – Ha valamire árcédulát lehet akasztani, az azt jelenti, hogy nem sokat ér. Az azt jelenti, hogy lehet alkudozni, engedni az árból, emelni az árat. Én egy absztrakt árat állapítottam meg, mert ennek nincsen ára. Olyan, mint egy Picasso-kép: hallottad valaha is, hogy valaki drágállt volna egy Picassót? Hallottál már olyat, hogy valaki az eredeti árnál olcsóbban adta volna? Ilyen esetekben merő absztrakció az ár.

A STRICI. – Jó, akkor merő absztrakció az is, ami az én zsebemből a tiédbe kerül, csak épp azt az űrt nem tartom olyan nagyon absztraktnak, ami utána a zsebemben marad.

A BÁTÝ. – Az efféle űrt nem nehéz betölteni. Nagyon gyorsan be fogod tölteni, én mondom neked, és kevesebb idő alatt elfelejted, hogy mennyit fizettél érte, mint amennyit most az alkudozásra fecsérepsz. Én nem alkudozom. Kell, vagy nem kell? Az év legjobb üzletét csinálod, vagy benne maradsz a maccsban.<sup>220</sup>

Ezúttal a vevői és eladói szerepek, illetve az alku tárgya kezdettől fogva tisztázottak, a Bátý rendelkezik a hűga felett, tulajdonosként joga van eladni a lányt a Stricinek. Az alkudozás folyamatának itt csupán egyetlen etapja kerül színre: az ár megállapításának kérdése. Az üzlet megkötetik, a lány a Strici tulajdona lesz, és az üzletfelek megegyeznek az azonnali cserében. A vevői és eladói szerepek ugyan megkérdőjelezhetetlenek, de ezúttal az áru az, amely nem akar engedelmeskedni az üzlet logikájának: a Lányka mint az üzlet tárgya értetlenül veszi tudomásul a tulajdonjogi viszonyok megváltozását.

Anélkül, hogy jelen dolgozat keretei között vállalkozhatnánk a koltèsi drámák gender-szemponú elemzésére, érdeemes röviden kitérnünk az üzletkötés ezen aspektusára. Ahogy Summers – Cixous és Irigaray elméletére támaszkodva – megállapítja, az üzletkötés

---

<sup>220</sup> „LE MAC (*impatient*). – C'est trop cher.

LE FRÈRE. – Ça n'a pas de prix.

LA MAC. – Tout a un prix, et le tien est beaucoup trop élevé.

LE FRÈRE. – Quand on peut mettre un prix sur quelque chose, ça veut dire que ça ne vaut pas grand-chose. Ça veut dire qu'on peut discuter, baisser, monter le prix. Moi, j'ai fixé le prix abstraitement parce que ça n'a pas de prix. C'est comme un tableau de Picasso : tu as déjà vu quelqu'un dire que c'est trop cher ? Tu as déjà vu un vendeur baisser le prix d'un Picasso ? Le prix que l'on fixe, dans ces cas-là, c'est une abstraction.

LE MAC. – En attendant, c'est une abstraction qui passera de ma poche à la tienne, et le vide qu'il y aura dans ma poche, je ne le trouve pas si abstrait que cela.

LE FRÈRE. – Un vide comme cela, ça se remplit. Tu le rempliras très vite, crois-moi, et tu oublieras le prix que tu as payé dans un temps plus court que celui que tu mets à le discuter. Mais moi, je ne discute pas. Tu prends ou tu laisses. Tu fais la meilleure affaire de l'année ou tu restes dans ta misère.” *Uo.*, 72–73.



férfias rendszerében a nő sokkal inkább tárgy, mint alanya az üzletkötés aktusának.<sup>221</sup> Nem a Lányka áruba bocsátása az egyetlen példa Koltès életművében, ahol a báty elsősorban üzleti lehetőségként tekint húga (női) testére. Gondoljunk csak a Claire-t áruként felajánló Charles-ra, aki húga szüzességéért cserébe a Jaguár kulcsait kéri Faktól.<sup>222</sup> Azt is mondhatjuk, hogy a vérfertőzés közvetett módon következik be, hiszen a fiútestvér ugyan nem rontja meg a lányt, de azáltal, hogy elsősorban női testként tekint rá, és az üzletkötés során anyagi javakra (élvezetre) cseréli e testet, indirekt módon szexuális viszonyba kerül húga testével.

Példáink felsorakoztatásával nem az volt a célunk, hogy átfogó képet nyújtsunk a *deal* motívumának megjelenéséről a Koltès-életműben, sokkal inkább a motívum előfordulásának sokszínűségére szeretnénk ráirányítani a figyelmet. A vizsgált jelenetek jól mutatják, hogy az üzletkötésnek ugyan más-más aspektusa kerül előtérbe, de maga az alku mint dramaturgiai szituáció rendszerint felbukkan a koltèsi szövegekben. A következőkben arra a kérdésre keressük a választ, hogy a *deal* milyen dramaturgiai helyzetben jelenik meg.

#### **IV. 3. Az üzletkötés hiábavalósága**

Ahogy fent említettük, Ubersfeld a *deal* világának nevezi a koltèsi szövegek világát, de az imént bemutatott szövegrészletek kapcsán felmerül a kérdés, hogy milyen körülmények között alakul ki Koltèsnél az üzletkötés. Gyakran arról van szó, hogy kezdetben a szituáció nem üzleti alapokon nyugszik. Alboury „fivére” holttestéért keresi fel Hornt, melyet ez utóbbi a család iránti tiszteletből és részvétből ellenszolgáltatás nélkül is kiadhatna; az öngyilkosságra készülő Koch csupán annyit kér, hogy ne akadályozzák meg tervét; Mathilde jogos örökségét akarja visszaszerezni; Zucco csak a gyakorlóruháját akarja elkérni az anyjától stb. Ezekben a szituációkban a társadalmi szokás azt diktálná, hogy a vallás, az empátia, a jog és a család nevében Horn adja ki a testet, Charles beszélje le tervéről Kochot, Adrien költözzön el a házból, Zucco anyja pedig adja át a ruhát. A koltèsi társadalomban azonban ezek az önkéntes gesztusok nem működnek: Cal eltünteti a holttestet, Charles ki akarja fosztani az öngyilkosjelöltet, Adrien nem hajlandó elköltözni, az

---

<sup>221</sup> „In Cixous’ and Irigaray’s theories of ‘the gift’ in our ‘masculine’ economy, women are always objects of exchange rather than donor or recipients.” SUMMERS, *i. m.*, 47.

<sup>222</sup> Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest...*, *i. m.*, 34–37. Az alkudozási jelenet végén Fak átadja a Jaguár kulcsait Charles-nak, majd néhány jelenettel később megerősokolja Claire-t.

anya pedig megtagadja apagyilkos fiát. A francia nyelvben a *gratuité* kifejezés egyszerre jelent konkrét, üzleti értelemben vett ingyenességet és tágabb értelemben érdek nélküli, önkéntes (és egyben öncélú) cselekvést. Elgondolásunk szerint a koltèsi szövegekben ez a két szint egyszerre jelenik meg: miután az érdek nélküli kapcsolatteremtés lehetetlennek mutatkozik, a *deal* retorikája lép életbe.

Ahogy a fenti példák jól mutatják, a koltèsi üzletkötés azért hiúsul meg, mert a *deal* szereplői (eladó, vevő, áru) dialektikusan változnak, és a szerepek állandó mozgása miatt nem alakulhat ki az üzletkötéshez szükséges konszenzusos állapot. Ahogy Pavis *A gyapotmezők magányában* kapcsán megjegyzi, az alku kudarcba fulladását mindig az erőszak retorikája követi. Ily módon tehát nem érthetünk egyet Ubersfelddel, aki a verbális alkuban épp az erőszak ellenszerét látja<sup>223</sup>. *A néger és a kutyák harcában* Horn és Cal Alboury életére tör, Abad lelövi Charles-t és Kochot, Mathilde és Adrien megelégszenek a verbális fenyegetéssel, de a legkézenfekvőbb példa a *Roberto Zucco*, melyben a címszereplő alkui végül sorozatgyilkosságba torkollanak.

A *dealt* a kommunikáció elsődleges formájaként értve a kívülálló alak nem csupán sikertelenül próbál kapcsolatba lépni a vágyott Másikkal, hanem ezzel párhuzamosan meg is erősíti kezdeti, marginális pozícióját. A megghiúsult üzletkötés háttérében azonban közösségek képe bontakozik ki, melyek nem titkolt ellenszenvvel, de legalább is közömbösen figyelik a kapcsolatteremtési kísérletet. A következőkben az előtérben játszódó üzletkötési jelenetről a háttér felé fordítjuk figyelmünket, és sorra szemügyre vesszük az ott feltűnő közösségeket.

#### **IV. 4. Koltèsi közösségek**

Ahogy fent megállapítottuk, a városba érkező „nem kívánatos vendég” és a közösség(ek) között kölcsönös ellenérzés uralkodik: a közösség nem nyílik meg, a kívülálló pedig nem közelít a kollektívumhoz, csupán az általa kiválasztott, egyetlen Másikkal szeretne kapcsolatba lépni<sup>224</sup>. Jelen dolgozat érdeklődési körén kívül esik a magányos alak

---

<sup>223</sup> „Et s’il existe un remède à la violence, c’est la parole peut-être, l’échange parlé.” UBERSFELD, *Bernard-Marie Koltès...*, i. m., 137–138.

<sup>224</sup> Vö.: „La solitude ne désigne plus dans ce cas un état psychologique du locuteur mais se réfère à une position discursive ouverte sur l’autre et les autres.” Bernadet állásfoglalásának első részével egyetértünk, de nézetünk szerint ezen diszkurzív pozíció csak egyetlen Másikra nyitott, a másokból álló közösségre nem.

kapcsolatteremtési kísérleteinek részletes vizsgálata, sokkal inkább a háttérben kirajzolódó közösségek felé fordítjuk figyelmünket, természetesen a koralitással kapcsolatos belátásaink tükrében.

A beható vizsgálat előtt azonban érdemes meghatározni, hogy mit értünk jelen dolgozatban *közösség* alatt. A következőkben az ún. nem-eredendő<sup>225</sup> közösségeket vizsgáljuk, azaz minden olyan csoportot, melynek az egyén egy döntés következtében válik a tagjává. Az eredendő közösségek, mint a család vagy a nemzet nem képezik dolgozatunk tárgyát, mivel ezek vizsgálata számos új, a koralitás jelenségétől idegen szempont beemelését vonná maga után.

#### ***IV. 4. 1. Közösségképek koralitáson innen és túl***

A koltèsi koralitás vizsgálata ugyan közelebb viszi az értelmezőt a magányos alakot körülvevő közösségek megértéséhez, de nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a korális struktúra révén csupán a közösségek megszólalásait tudjuk vizsgálni. A dialógusok azonban a koralitás által reprezentálttól eltérő közösségekről is beszámolnak. Ezek az elbeszélte közösségek a virtuális színen megjelenő kollektívumokkal ellentétben pozitív konnotációjúak. A következőkben arra teszünk kísérletet, hogy értelmezzük a Koltès-életműben egyrészt a virtuális színen megjelenő, másrészt a dialógusokban utalásként leírt közösségképeket.

A *Magányéjszakában* a mosdóbeli ellenséges és a beszélő által lenézett közösséggel szemben megjelenik egy elképzelt és vágyott közösség:

...ebben a nemzetközi szakszervezetben, amit kitaláltam a kissé labilis, anyuka szoknyája mellől szalajtott, éjszakánként egyedül, de kidüllesztett mellel mászkáló nehéz-kisfiúk

---

Arnaud BERNADET, *L'ininterrompu et l'indicible chez B.-M. Koltès (La nuit juste avant les forêts)*, Semen, 2006/13. online változat: <http://semen.revues.org/document2679.html> (letöltve: 2010. március 12.)

<sup>225</sup> Maurice Blanchot ugyancsak a döntési lehetőség alapján különbözteti meg a hagyományos közösséget (communauté traditionnelle) a választáson alapuló közösségtől (communauté électorale). (BLANCHOT, *i. m.*, 78.) Dolgozatunkban azonban inkább a szociológiában bevett terminusokat (eredendő és nem-eredendő közösségek) használjuk, mivel a *hagyományossal* szemben az *eredendő* jelző jobban megragadja a közösség jellegzetességét.

védelmében, akik bármiféle betegséget összeszedhetnek, én leszek, aki mindent végrehajt...<sup>226</sup>

Ez az idealizált közösség, melyben egyrészt a képviselőiség (szakszervezet), másrészt pedig a nemzetköziség elve érvényesül, tökéletes ellenpontja a korábban bemutatott „francia seggfejekből” álló csoportnak. A beszélő nem lép interakcióba a létező közösséggel, nem törekszik az integrációra, de ezúttal nem is feszül egymásnak a magányos alak és a közösség. A szöveg sajátossága, hogy a magányos beszéd jelen idejét folyamatosan átszövik a múlt idejű, anekdota-jellegű elbeszélések. Mint a szövegben megvizsgált korallitás-jelenet kapcsán megállapítottuk, a korálisan szerkesztett megszólalások ezúttal egyenes beszéd formájában egy múlt idejű elbeszélésbe ágyazódnak. A *Magányéjszakában* tehát semmilyen közösség nem jelenik meg a virtuális színen, hiszen azt egyetlen személy, a beszélő foglalja el.

A két közösség elbeszéltsége azonban jelentősen különbözik: míg a beszélő a mosdóbeli jelenetet múlt időben idézi fel, a szakszervezetről jövő időben beszél. A magányos beszéd a korallitásként értett jelenetet a beszélő emlékeként, átélt tapasztalataként, míg az idealizált közösség képét jövőbeni tervként vagy még inkább vágyként tárja elénk. A megszólaló beszámol a múltban megtapasztalt negatív konnotációkkal terhelt közösségről, és a jelenben kettős stratégiát alkalmaz: egyrészt a közösség helyett az ismeretlen Másikat szólítja meg, másrészt elgondol egy ideális(nak vélt) közösséget, melynek nem csupán tagjaként, hanem vezetőjeként is elképzei magát. A mosdóban megjelenő csoport ezáltal a többségi társadalom (a kortárs francia társadalom) reprezentánsaként tételeződik, mellyel szemben – a vágy szintjén – megjelenik egy, a kisebbséget képviselő közösség. Mint korábban említettük, David Bradby arab bevándorlóként azonosítja a beszélőt anélkül, hogy a drámaszöveg bármilyen explicit utalást tartalmazna a megszólaló nemzetiségére. Ezt a megalapozatlan azonosítást ugyan nem tudjuk elfogadni<sup>227</sup>, de annyit kétségtelenül megállapíthatunk, hogy a beszélő nem tekinti magát a többségi társadalom tagjának – a kisebbségi státusz oka azonban homályban marad. Ahogy fent megvizsgáltuk, a költői

---

<sup>226</sup> „je serai celui qui exécute, dans mon syndicat international pour la défense des loulous pas bien forts, fils directs de leur mère, aux allures de jules pleins de nerfs, qui les roulent et qui tournent, tout seuls, en pleine nuit, au risque d’attraper les maladies possibles...” KOLTÈS, *La nuit...*, i. m., 17–18.

<sup>227</sup> Az egyetlen anekdota, mely utal egy arab férfira, a metróban játszódó jelenet: „juste à côté de moi, il y a un Arabe qui se met assis et qui se chante tout bas des trucs en arabe” (60). Erre a jelenetre utal vissza később a beszélő: „l’Arabe qui se chante son truc pour lui tout seul, j’ai envie de le cogner...” (61), illetve „je rêve du chant secret des Arabes entre eux” (62). Meglátásunk szerint a fent idézett szöveghelyek nem támasztják alá Bradby megállapítását, hiszen sem az arab nyelv azonosítása, sem a dalra való visszaemlékezés nem következik feltétlenül a beszélő nemzetiségéből.

életműben kivételt képezve, a beszélő hangsúlyosan tagadja az üzletkötési szándékot, és a két, egymással ellentétes konnotációjú közösségben sem jelenik meg a deal motívuma.

A *néger és a kutyák harcában* Alboury szintén beszámol egy ideálisnak tetsző közösségről, mely azonban távol áll a *Magányéjszaka* beszélőjének nemzetközi szakszervezetétől. Alboury egy mitikus történet formájában számol be a közösség kialakulásáról<sup>228</sup>:

Tehát a fivérem és én ez alatt a kis felhő alatt, ami megfosztott minket a melegtől, hozzászoktunk egymáshoz, addig-addig melegítettük egymást. Ha viszketett a hátam, ott volt a fivérem, hogy megvakarja; és én megvakartam az övét, ha az övé viszketett; nyugtalanságomban az ő körmeit rágtam, ő álmában az én hüvelykujjamat szopta. A nők, akik ránk akaszkodtak volt, ők is fagyoskodának; de mindannyian melegítettük egymást, annyira szorosan voltunk a kis felhő alatt, hozzászoktunk egymáshoz, és ha elfogta a reszketés egyikünket, az az egész csoportot átjárta.<sup>229</sup>

Az eredettörténetként is olvasható elbeszélés azonban nem csupán arról tanúskodik, ahogyan Alboury és a később Cal által meggyilkolt fivére egymás után fogadták be a jövőbeli közösség újabb és újabb tagjait, hanem arra is magyarázatul szolgál, hogy a közösség miért ragaszkodik annyira a Horn által értéktelennek ítélt holttesthez. E történettel Alboury nem csupán egy ideálisként ható közösségképet rajzol elénk, hanem egyben cáfolja is Horn deal-retorikáját, mely szerint az afrikai közösség valójában nem a holttestet akarja, hanem anyagi kártérítést követel. Az Alboury által lefestett pozitív konnotációjú afrikai közösséggel szemben azonban – a befektető francia cég képében – kirajzolódik Horn közössége is. A függelékben található ima-formájú – *Mon entreprise, par Horn (A vállalatom, Horntól)* címet viselő – soliloquiumban<sup>230</sup> Horn a családjának nevezi a céget, melynek az egész világon emberek ezrei dolgoznak, és mely jótevőként gondoskodik minden alkalmazottról. A magányos beszéd kezdetén az építésvezető csodálattal számol be a vállalat nagyságáról és gazdaságáról, végül azonban a befolyásától és hatalmától való félelem válik meghatározóvá.

---

<sup>228</sup> KOLTÈS, *Combat de nègre...*, i. m., 32–33.

<sup>229</sup> „Alors mon frère et moi, sous ce petit nuage qui nous privait de chaleur, nous nous sommes habitués l'un à l'autre, à force de nous réchauffer. Si le dos me démangeait, j'avais mon frère pour le gratter ; et je grattais le sien lorsqu'il le démangeait ; l'inquiétude me faisait ronger les ongles de ses mains et, dans son sommeil, il suçait le pouce de ma main. Les femmes que l'on eut s'accrochèrent à nous et se mirent à geler à leur tour ; mais on se réchauffait tant on était serrés sous le petit nuage, on s'habituaient les uns aux autres et le frisson qui saisissait un homme se répercutait d'un bord à l'autre du groupe.” KOLTÈS, *Le combat...*, i. m., 32.

<sup>230</sup> *Uo.*, 113–114.

Mint fent említettük, a posztkolonialista olvasatok két közösség – a gyarmatosító, kapitalista, nyugati cég és a gyarmatosított afrikai közösség – szembenállását helyezik értelmezésük középpontjába, miközben megfedkezni látszanak az általunk vizsgált őrség közösségéről. Az őrség nemzetiségét tekintve afrikai, mégis a francia cég alkalmazza, azaz mindkét fent említett közösséghez kötődik. Elgondolásunk szerint az őrség értelmezéséhez akkor kerülünk közelebb, ha a kórusként értett őrségre mint a társadalmi rend és igazságosság letéteményesére tekintünk, melynek mind morális, mind gyakorlati szempontból feladata a bűnös megbüntetése.

Bár a koralitást érintő vizsgálataink során a *Quai ouest*ben nem találtunk korális megszólalást, mégis érdemes kitérnünk a virtuális színen megjelenő, a társadalom (és ezzel párhuzamosan a város) perifériájára sodródott közösség értelmezésére. Az elhagyott hangár körül egy bevándorló család és annak barátai-üzletfelei élnek kisszerű üzletekből és ügyeskedésekből álló életüket. Ebbe a közösségbe érkezik meg az öngyilkosjelölt, gazdag Koch és titkárnője, Monique.

A *Le retour au désert* kórusa – mint fent megvizsgáltuk – egy átlagos kelet-franciaországi kisváros tekintéllyel és hatalommal bíró polgári rétegét képviseli. Ehhez a közösséghez elsősorban negatív konnotációk társulnak az arab bevándorlókkal szembeni intoleranciája és nacionalizmusa révén. Az eddig vizsgált drámaszövegekkel ellentétben ezúttal nem jelenik meg az ideális közösség képe: a kitaszítottaknak nincs alternatív közösségképük. Az algériai száműzetésből visszatérő Mathilde, a semmiből a Serpenoise-kertbe ereszkedő Nagy Fekete Ejtőernyős és a napszámos Aziz egyöntetűen fogalmazzák meg a közösséghez tartozás lehetetlenségének tapasztalatát, melyet Mounsef sajátos számkivetettségként azonosít<sup>231</sup>. Mathilde örök vándorként tekint önmagára, aki nem ereszt gyökeret semmilyen környezetben („Milyen gyökerek? Nem vagyok én saláta, és nem azért vannak lábaim, hogy gyökeret eresszenek a talajba.”<sup>232</sup>); Aziz arról vall, hogy franciaországi arab bevándorlóként több közösség számít az adójára és az odaadására, de egyik közösség sem tekinti teljes jogú tagjának („A Front<sup>233</sup> azt mondja, hogy arab vagyok, a főnököm azt mondja, hogy cseléd vagyok, a katonai szolgálat azt mondja, hogy francia vagyok, és én azt

---

<sup>231</sup> „Mais tout comme Aziz, elle se sent exilée chez elle...” Donia MOUNSEF, *Diasporisation et hybridité dans Le retour au désert de Bernard-Marie Koltès*, L'Esprit Créateur, 41/4, 45.

<sup>232</sup> „Quelles racines ? Je ne suis pas une salade ; j'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol.” KOLTÈS, *Le retour...*, i. m., 13.

<sup>233</sup> A Front de Libération Nationale, azaz az algériai Nemzeti Felszabadító Front, 1954-től gerillatámadásokkal küzdött Algéria függetlenségéért.

mondom, hogy egy senkiházi vagyok.”<sup>234</sup>); a Fekete Ejtőernyős pedig már végleg elveszítette a tájékozódási készségét a folyton változó történelmi-politikai körülmények között. Mathilde számára a *deal* csupán ürügyként szolgál arra, hogy kapcsolatot teremtsen fivérével, de a közösséget már nem tekinti olyan értéknek, melyért érdemes harcba szállni.

A fent elemzett szövegekkel ellentétben a *Le retour au désert* nem utal semmilyen pozitív konnotációjú, élhető közösségre sem a vágyak, sem egy másik kultúra szintjén. Az egyetlen színre vitt közösséget, a helyi tekintélyek dac- és védszövetségét a hatalomvágy és az idegengyűlölet tartja össze, azok pedig, akik nem tagjai ennek, csupán a valódi közösségi élmény hiányáról számolhatnak be.

A *Roberto Zuccó*ban megjelenő közösségek több szempontból is kivételes helyet foglalnak el: egyrészt a koralitás jelenségén keresztül három különböző közösség is kapcsolatba kerül a címszereplővel, másrészt a virtuális színen megjelenő közösségeken kívül nem esik szó más kollektívumokról. Ahogy a darabbeli koralitás vizsgálatok kimutattuk, a parkbeli járókelők csoportja és a börtön közösségét alkotó rabok és örök csodálattal vegyes rémülettel tekintenek Zuccóra, aki hősként tételeződik. Velük szemben a bár törzsközönségének reakciója elsősorban szánalomról tanúskodik, a sorozatgyilkos pedig gyöngének és sebezhetőnek mutatkozik. Bár a csodálat és a szánalom látszólag egymást kizáró fogalmak, ezúttal a kétféle reakciónak közös a kiindulópontja: mindkét érzelem csupán felszíni, egy átmeneti helyzetre adott hirtelen válasz, amely nincs hatással a közösség életére. A bárvendégek szánakozása csupán a verekedés idejére szól csakúgy, mint a börtön közösségének dühös és mégis csodálattal teli kiáltozása, mely a szökés pillanatára reagál. Zucco mindhárom közösségben kívülállóként jelenik meg, aki nem tesz semmilyen lépést a közösségbe való beilleszkedés érdekében.

A három közösség eltérő módon reagál Zucco erőszakos fellépésére, de közös jellemzőjük a tétlenség: egyik közösség sem tesz kísérletet az ámokfutás megállítására. A passzivitás elsősorban a kortárs társadalom közömbösségeként értelmezhető: a kivételes emberek, a közösségen kívül állók iránti kíváncsiság ugyan érdeklődést és reakciót vált ki a közösségből, de az a tény, hogy az érdeklődéssel szemlélt alak nem része a közösségnek, nem ad esélyt a részvételre.

Elgondolásunk szerint a fenti vizsgálatok jól mutatják, hogy a virtuális színen megjelenő koltési közösség sosem azonos az oly nagyon vágyott Másikkal. A *Magányéjszakában* és *A néger és a kutyák harcában* még megjelenik egy idealizált

---

<sup>234</sup> „Le Front dit que je suis un Arabe, mon patron dit que je suis un domestique, le service militaire dit que je suis français, et moi, je dis que je suis un couillon.” *Uo.*, 73.

közösség képe: az előbbiben egy, a dráma világán belül létezőtől eltérő politikai berendezkedés biztosíthatná a nemzetközi szakszervezetet, az utóbbiban pedig a feltételezett nyugati kultúrájú olvasó számára idegen kultúra révén jelenik meg. Mindkét példa azt sugallja, hogy a jelenlegi nyugati társadalom keretei között e közösségek elérhetetlenek. A *Le retour au désert* és a *Roberto Zucco* azonban még pesszimistább képet fest: a közösség mint pillanatnyi élethelyzetek és érdekek átmeneti állapota jelenik meg. E szövegek abban a tapasztalatban részesítik a befogadót, hogy a közösség társadalmi-környezeti adottság, mely azonban nem képvisel érzelmi vagy morális értéket, csupán gyakorlati szempontból jelenthet előnyt vagy akadályt. A koltèsi közösség nem eszmék és elvek mentén, hanem kizárólag területi meghatározottság és pillanatnyi érdekek révén szerveződik.

#### **IV. 4. 2. Állati közösségek**

Ez utóbbi két szöveg sajátossága, hogy olyan állati közösségeket mutatnak fel, melyek a virtuális színen megjelenő emberi közösségekkel ellentétben nem ösztönös érdekek mentén szerveződnek. A *Le retour au désert*-ben egy példázat keretében Adrien számol be a majmok közé látogató Buddháról:

Amikor Buddha ellátogatott a majmokhoz, leült közéjük egy este, és ezt mondta nekik: Majmok, viselkedjétek úgy, ahogy kell, viselkedjétek emberként és nem majomként, és akkor egy reggel emberként fogtok felébredni. Így hát a naiv majmok emberként viselkedtek: megpróbálták úgy viselkedni, ahogy azt hitték, egy embernek viselkednie kell. De a majmok túl jók és túl buták. Így minden este reménykednek, a remény édes és nyugodt mosolyával fekszenek le. És minden reggel sírnak.<sup>235</sup>

A magányos beszédbe ágyazott példázat – melynek elbeszélői nézőpontja Adriénéhez idomul – explicit módon szembeállítja egymással az emberi közösséget a majmokéval. Ahogy korábbi elemzésünk mutatta, Adrien számára a város korrump és belterjes közössége jelenti az emberi közösség ideálját, ehhez képest nem követendő példának, hanem

---

<sup>235</sup> „Quand Bouddha rendait visite aux singes, il s’asseyait au milieu d’eux, le soir, et il leur disait : Singes, conduisez-vous comme il faut, conduisez-vous en humains et non pas en singes, et alors, un matin, vous vous réveillerez humains. Alors les singes, naïfs, se conduisaient en humains : ils essayaient de se conduire comme ils croyaient qu’il faut qu’un humain se conduise. Mais les singes sont trop bons et trop bêtes. Alors, tous les soirs ils espèrent, ils se couchent avec le doux et tranquille sourire de l’espoir. Et tous les matins ils pleurent.” KOLTÈS, *Le retour...*, i. m., 42.



szánandóan naivnak és butának tekinti a majmokat.<sup>236</sup> Adriennel ellentétben a *Roberto Zucco* Nehézfiúja pozitív példaként állít a címszereplő elé egy állati közösséget:

ZUCCO. – Igaz, hogy még a kutyák is ferde szemmel fognak rám nézni?

A NEHÉZFIÚ. – A kutyák soha senkire nem néznek ferde szemmel. A kutyák az egyedüli lények, amelyekben megbízhatasz. Szeretnek, vagy nem szeretnek, de sosem ítélnék el. És ha mindenki pofára ejt, kishaver, akkor is odaórlázkodik hozzád egy kutya, és megnyalja a lábadat.<sup>237</sup>

Míg az előző példázatban a majmok éppen azáltal, hogy az emberektől elvárt viselkedést utánozzák, különülnek el az emberi közösségtől, ez utóbbi példa az állati közösség és az idegen (az ember) viszonyrendszerére mutat rá. Míg a Koltès-életmű virtuális színen megjelenő közösségeinek többsége elzárkózik az „idegen” elől, a kutyák közössége mint a végletekig el- és befogadó csoport jelenik meg. Elgondolásunk szerint a fenti két állati közösség elsősorban mint a virtuális színen jelen lévő emberi közösségek ellenpontja szerepel.

A fenti példákkal ellentétben *A gyapotmezők magányában* Eladója ismétlődően egymás mellé rendeli az emberi és állati minőséget, mintegy egyenlőségjelet téve közük:

...meglehet, hogy én kutya vagyok, maga pedig ember, vagy én vagyok ember, maga pedig valami más, mindegy, milyen fajból származom, mindegy, milyen fajból származik, én legalább a szeme elé tárom a fajtám is, hadd érintse meg, hadd tapogasson meg, hadd ismerjen meg, ahogyan a férfi hagyja magát megmotozni, hogy lássák, nem rejteget-e fegyvert.<sup>238</sup>

---

<sup>236</sup> Christophe Meurée Adrien magányos beszédének értelmezésekor annak első részére helyezi a hangsúlyt, és idézi azt a szöveghelyet, mely szerint az egymást folyton figyelő és utánozó emberek és majmok egyenrangúak: „Or, Koltès indique que l'on ne sait lequel de ces deux animaux *est en avance* sur l'autre, *tend vers l'autre*.” (kiemelés az eredetiben). Christophe MEURÉE, *Du singe qui pleure le matin : analyse de la matière grotesque dans Quai ouest et Le retour au désert de Bernard-Marie Koltès = Le grotesque : théorie, généalogie, figures*, éd. Isabelle OST, Pierre PIRET, Laurent VAN EYNDE, Brüsszel, Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, 206. Ezen értelmezés azonban nem számol a példázattal, mely egyértelműen állítja, hogy a majmok nem az embereket, csupán az ember „ideálját” utánozzák, így nem beszélhetünk a kétféle viselkedés közeledéséről.

<sup>237</sup> „ZUCCO. – Est-il vrai que même les chiens me regarderont de travers ?

LE BALÈZE. – Les chiens ne regardent personne de travers. Les chiens sont les seuls êtres en qui tu peux faire confiance. Ils t'aiment ou ils ne t'aiment pas, mais ils ne te jugent jamais. Et quand tout le monde t'aura laissé tomber, petit, il y aura toujours un chien qui traîne par là pour te lécher la plante des pieds.” KOLTÈS, *Roberto...*, i. m., 50. A kutyák közösségének többes számú kifejezéséhez szükségesnek tartottuk Bognár Róbert fordításának módosítását.

<sup>238</sup> „...si je suis chien et vous humain, ou si je suis humain et vous autre chose que cela, de quelque race que je sois, de quelque race que vous soyez, la mienne, du moins, je l'offre à vous regards, je vous laisse y toucher,

Az ellentétet ezúttal nem az emberi és az állati viselkedés között állítja fel, hanem az állati minőségen belül mutatja fel az egymással összeférhetetlen elemek találkozását. Az Eladó és a Vevő találkozását értelmező filozófiai fabula, mely a *Si un chien rencontre un chat (Ha egy kutya találkozik egy macskával)* címet viseli, először Patrice Chéreau (első rendezésének színlapján volt olvasható, mintegy az előadást kísérő és az értelmezést segítő szöveg<sup>239</sup>). A kísérőszöveg és a filozófiai dialógus együttes olvasása arra enged következtetni, hogy ezúttal nem az emberi és az állati magatartás áll szemben egymással, hanem az adott fajtán belüli kibékíthetetlen ellentétek állnak a középpontban. Az állati közösségek kapcsán érdemes visszautalnunk arra, hogy a *Quai ouest* Abadját szintén egy állathoz, egy halott vagy alvó vaddisznóhoz hasonlítja a bevezető didaskália, ahogy arról a III. 3. 2. fejezetben már szó volt.

Bár a *Tabataba* című szöveg részletes elemzésétől eltekintettünk a korábbi fejezetekben, röviden mégis kitérünk az ott megjelenő közösségre, elsősorban annak állati vonatkozásai miatt. Az alig tízoldalas, vázlatként fennmaradt fiatalkori szöveg az ifjú Petit Abou és nővére, Maïmouna párbeszéde. A közösségkép szempontjából elsősorban azért vonja magára a figyelmünket a dialógus, mert a címben szereplő település, Tabataba és a beszélők hozzá fűződő viszonya a párbeszéd elsődleges tárgya. A lány attól tart, hogy öccse örökre kívülálló marad a városban, mivel nem vesz részt a hasonló korú fiatalok szórakozásaiban, és ez a kirekesztettség mindkettejük megítélését rontja a város szemében. A kívülállóság leírásakor Maïmouna azt mondja, hogy öccse mindig az udvarban marad, ahol társai – a szereplőlistán is megjelenő Harley Davidson típusú motorroncs mellett – az öregek, a tyúkok és a kutyák<sup>240</sup>. Petit Abou a későbbiekben ezek közül csupán az öregek – kétségkívül a városi érvényesülés hatósugarán kívülálló – közösségével hajlandó osztozni, mivel Tabataba utcáit visszataszítónak, kutyapiszokkal telinek írja le, a szomszéd lányokat pedig tyúkokhoz hasonlítja. A nővére által leírt állati közösségeket tehát pejoratív értelemben használja, ennek ellenére ő is egy állati közösséget választ mintának: a kecskék közösségét, melyet az önazonosság közösségének tekint<sup>241</sup>. Petit Abou számára tehát a

---

me tâter et vous habituer à moi, comme un homme se laisse fouiller pour ne point cacher les armes.” KOLTÈS, *Dans la solitude...*, i. m., 48.

<sup>239</sup> A szöveg a későbbiekben a *Prologue*-gal azonos kötetben jelent meg a Les Éditions de Minuit gondozásában.

<sup>240</sup> „Il est là, dans la cour, avec les chiens et les vieilles et les poules, avec un vieux chiffon dégueulasse à la main.” Bernard-Marie KOLTÈS, *Tabataba* = B.-M. K., *Roberto Zucco suivi de Tabataba – Coco...*, i. m., 100.

<sup>241</sup> Vö.: „Je ne veux pas marcher dans les rues de Tabataba, elles sont pleines de merdes de chiens...” *Uo.* 101.; „Je n’aime pas les voisines, elles sentent la poule...” *Uo.*, 102. „...j’aime la vieille cour, les vieux et les

nővére által „egész Tabatabaként” leírt közösség nem vonzó, nem kíván részévé válni a város lakosságának, inkább egy olyan marginális helyszínt választ, mint az udvar, melyben a Tabataba lakói által lenézett öregek tartózkodnak.

#### **IV. 4. 3. Nyelvi közösségek**

Szociológiai szempontból a nyelv mint tanult kód a nem-eredendő közösségek közösségképző tényezője, de a koltèsi életműben nemzet és nyelv kérdésköre olyan szorosan összetartozik, hogy együttes vizsgálatuk lenne indokolt. A koltèsi nemzetiség- és nemzetkép azonban olyan sokrétű problémakört vet fel, mely rendkívül messzire vezetne dolgozatunk kijelölt témájától, ezért ezúttal a nyelvhasználat kérdéskörére szorítkozunk.

A koltèsi dramatikus világban rendre reflektált kérdésként jelenik meg a nyelv, az abszolút összehasonlítási és kiindulási pontként működő francia nyelvhez képest tudatosan tér el nyelvhasználatában az alakok egy része. A nem-eredendő közösségek vizsgálatakor különösen jelentős szempont, hogy míg az anyanyelv eleve adottként értelmezhető, a tudatos nyelvválasztás egy közösséghez tartozás, illetve az attól való elhatárolódás gesztusa. A kizárólag francia nyelven alkotó Koltès drámaszövegeiben gyakorta feltűnnek idegen nyelvű részek: hol a didaszkáliák részeként (a *Le retour au désert*-t a napszakokhoz kötődő iszlám imák elnevezései tagolják), hol a dialógusos megszólalásokban. Ezúttal csupán a drámai alakokhoz kötődő nyelvi kérdésekkel foglalkozunk, mivel a közösségképek vizsgálatához elsősorban ezáltal járulunk hozzá.

A francia nyelv mint domináns nyelv jelenik meg a koltèsi oeuvre jelentős részében, az ettől eltérő nyelvhasználat minden alkalommal jelentéssé válik. A francia nyelv mint közösségteremtő és –tartó tényező legeklatánsabban a *Le retour au désert*-ben mutatkozik meg, ahol a következő párbeszéd hangzik el Adrien és fia között:

MATHIEU – Párizsba akarok menni, nem akarok többé vidéken élni, itt mindig ugyanazokat az arcokat látni, és soha nem történik semmi.

ADRIEN – Semmi? Te ezt semminek nevezed? A nénéd és az unokatestvéreid idejönnek, és te ezt semminek hívod? Mathieu fiam, a francia vidék az egyetlen hely a világon, ahol jól megvagyunk. Az egész világ irigyli a vidékünket, a nyugalomát és a harangtornyait, a

---

chèvres ; une chèvre sent la chèvre, je ne veux pas sentir la poule, je veux sentir mon odeur à moi, je veux choisir ma saleté et rester dans la cour.” *Ua.*

szelídségét, a borát és a gazdagságát. Nem kívánhatunk semmit itt vidéken, mert mindenünk megvan, amit ember csak kívánhat. Meg kell zavarodni ahhoz, hogy valaki jobban szeresse a nyomort a bőségnél, az éhséget és a szomjúságot a jóllakottságnál, a veszélyt és a félelmet a biztonságnál. Meg vagy zavarodva, Mathieu fiam, és nekem kell elrendeznem a fejedben a dolgokat? Különben is, miért beszélsz utazásról? Nem beszélsz egyetlen idegen nyelvet sem, még a latint sem voltál képes megtanulni.

MATHIEU – Majd megtanulok idegen nyelveket.

ADRIEN – Egy jó francia nem tanul idegen nyelveket. Megelégszik a saját nyelvével, ami bőven kielégítő, hiánytalan, kiegyensúlyozott, szép hangzású, az egész világ irigyli a nyelvünket.

MATHIEU – Én pedig irigylem az egész világot.<sup>242</sup>

A fenti, apa és fia között játszódó dialógusban a nyelvismeret látszólag elengedhetetlen feltétele az utazásnak, vagyis egy, a már ismerttől eltérő közösségbe való bekapcsolódáshoz. Természetesen ezúttal a nyelvtudás szorosan összekapcsolódik a földrajzi elhelyezkedéssel, hiszen a darab kezdetén Mathilde éppen arabul szólítja meg Azizt, aki – nem ismervén a ház jogos úrnőjét – arabul válaszol az idegennek. Mindez ironikussá teszi Adrien nyelvismeretről vallott nézeteit, hiszen a világ közepeként aposztrofált francia vidéken legalább akkora szükség van a nyelvtudásra, illetve az általa biztosított, közösségek közötti kommunikációra, mint Párizsban. A korábban leírt, vidéki francia társadalom világlátására azonban nagyon is jellemző Adrien gondolkodása, mi szerint „egy jó francia nem tanul idegen nyelveket” – ez az egyetlen mondat kifejezi mindazt a szűklátókörűséget és a fensőbbrendűséget, mellyel az Adrien vezette csoport az idegenség bármely megnyilvánulási formájához viszonyul. Nem véletlen, hogy ebből a perspektívából Adrien a francia nyelv őseként számon tartott holt nyelvet, a latint tartja az egyetlen elfogadható alternatívának a francia mellett.

---

<sup>242</sup> „MATHIEU. – Je veux aller à Paris ; je ne veux plus vivre en province : on y voit toujours les mêmes têtes et il n'arrive jamais rien.

ADRIEN. – Rien ? Tu appelles cela rien ? Ta tante et tes cousins débarquent et tu trouves que c'est rien ? Mathieu, mon fils, la province française est le seul endroit du monde où l'on est bien. Le monde entier nous envie notre province, son calme et ses clochers, sa douceur, son vin, sa prospérité. On ne peut rien désirer, en province, car on a tout ce qu'un homme désire. Ou alors il faut avoir la tête dérangée, préférer la misère à l'opulence, la faim et la soif plutôt que le rassasiement, le danger et la peur plutôt que la sécurité. As-tu la tête dérangée, Mathieu mon fils, et dois-je te la remettre en place ? De toute façon, que parles-tu du voyage ? Tu ne parles aucune langue et tu n'as même pas été foutu d'apprendre le latin.

MATHIEU. – J'apprendrai les langues étrangères.

ADRIEN. – Un bon Français n'apprend pas les langues étrangères. Il se contente de la sienne, qui est largement suffisante, complète, équilibrée, jolie à écouter ; le monde entier envie notre langue.

MATHIEU. – Et moi, 'envie le monde entier.” KOLTÈS, *Le retour...*, i. m., 24–25.

A francia nyelv dominanciájának kérdésköre különösen szembeötlő *A néger és a kutya harc* esetében, ahol a korábban már említett posztkolonialista olvasatok gyakorta a gyarmatosító és a gyarmatosított hierarchikus viszonyát vizsgálták a nyelvhasználattal kapcsolatban. A tudatos nyelvválasztás két alak, Alboury és Léone esetében érvényes: előbbi anyanyelve mellett főként franciául beszél, utóbbi elzászinak vallja magát, és egy adott ponton németül szólal meg. Alboury esetében a francia nyelv használata látszólag annak elfogadása, hogy a Horn által képviselt francia cég diktálja a szabályokat, melyeknek az afrikai munkások kénytelenek engedelmessé válni, de egyben alkalmassá is teszi őt arra, hogy tárgyalásokba bocsátkozzon a francia telepvezetővel. Utóbbi kétségkívül a behódolás jeleként tekinti Alboury tökéletes nyelvtudását, mikor megdicséri az afrikai francia kiejtését:

HORN Mindenesetre csodálatosan fejezi ki magát franciául; és kétségtelenül angolul és más nyelveken is; maguknak itt csodálatos adottságuk van a nyelvekhez.<sup>243</sup>

Horn szemében (hasonlóan a *Le retour au désert* Adriénéhez) a francia nyelv tökéletesen elég a világban való boldoguláshoz egy hatalmi pozícióban lévő francia számára, és a nyelvek iránti „csodálatos adottságot” leginkább a szükség hozza az alárendelt helyzetben. Horn egyenesen a gyarmatosítás pozitív hozadékaként tekint Alboury francia beszédére, mintegy a civilizáltság jeleként értve azt.

A tudatos nyelvválasztás motívuma jelenik meg a IX. részben is, melyben Léone és Alboury dialógusa a francia mellett német és wolof nyelven zajlik. Mounsef a gender-szemlélet előtérbe helyezésével úgy értelmezi Léone és Alboury kapcsolatát, mint a kétféle elnyomás alatt szenvedők szövetségre lépését, mely által az etnikai és a nemi elnyomás összekapcsolódik. Ez az erotikus kapcsolat többek között a különböző nyelveket felülíró kommunikációban jelenik meg: Léone franciául beszél, és németül szaval (Goethe *Tündérmeséit* idézi szakaszosan), míg Alboury wolof nyelven válaszol, mégis tökéletes a megértés. A nyelvhasználatban ezáltal megsemmisül az alá- és fölérendelt közötti hatalmi viszony, hiszen Léone visszatér a szó szoros értelmében vett anyanyelvéhez (anyja ugyanis német, apja elzászi volt), és Alboury sem a gyarmatosító domináns nyelvén szólal meg: az alárendelt helyzetben lévők nyelve a franciával egyenrangúként jelenik meg. A jelenet többek között arra is rámutat, hogy míg a Horn–Alboury-kapcsolatban a francia nyelv a kommunikáció elsődleges eszköze, a Léone–Alboury-dialógusban a beszéd elsősorban nem

---

<sup>243</sup> „HORN. – En tous les cas, vous vous exprimez admirablement en français ; en plus de l’anglais et d’autres langues, sans doute ; vous avez tous un don admirable pour les langues, ici.” KOLTÈS, *Combat...*, i. m., 11.

információs tartalma, hanem zenei hangzása révén van jelen, mintha az egymáshoz vonzódó nő és férfi dallal csábítaná el egymást<sup>244</sup>. Az elsősorban az érzékekre ható beszéd odáig vezet, hogy Léone Albouryhoz hasonló törzsi jeleket karcol az arcára, ezáltal is kifejezve az afrikai közösséghez tartozását.

A *Quai ouest*-ből a halála előtt spanyol és kecsua nyelven átkozódó Cécile alakját idézhetjük példaként. A Dél-Amerikából származó asszony a halál közelében visszatér anyanyelvéhez: előbb szülőföldje hivatalos nyelvére, spanyolra vált, majd önkéntelenül még mélyebbre nyúl a nyelvi emlékezetében, és a kecsua nyelvet kezdi használni. Ezúttal nem beszélhetünk arról, hogy a tudatos nyelvváltás egy közösséghez való kapcsolódást jelenteni, hiszen Cécile önkéntelenül tér vissza anyanyelvéhez, de retrospektíve arról van szó, hogy a haldoklása előtt tudatosan a sajátjától eltérő, tanult nyelvet használt annak érdekében, hogy választott hazájában befogadják.

A fenti példákon keresztül jól látszik, hogy a tudatos nyelvváltás a koltèsi alakok esetében mindig összefüggésbe hozható a közösséghez tartozás, illetve az attól való eltávolodás döntésével. A nyelv mint a nem-eredendő közösségek közösségképző tényezője jelenik meg a Koltès-œuvre egyes darabjaiban, folyamatosan arra irányítva az értelmezői figyelmet, hogy a koltèsi (nyelv)közösségek elsősorban az érdekek mentén létesülnek.

A koltèsi koralitás és közösségkép párhuzamos vizsgálata arra enged következtetni, hogy a virtuális színen megjelenő és a koralitás jelenségén keresztül reprezentált közösség minden esetben negatív konnotációjú. Mint fent láthattuk, pozitív közösségképre csak olyan példákat találtunk, melyek a feltételezett nyugati kultúrájú olvasó számára elérhetetlen közösségi minták.

Érdemes megjegyeznünk, hogy a koltèsi pozitív és negatív közösségkép nem függ össze az adott közösség formális vagy nem formális voltával. A *Magányéjszakában* a beszélő vágya egy formális közösség, egy szervezet, melynek vezetői pozíciójába önmagát helyezi a megszólaló. E formális alapokon nyugvó nemzetközi (szak)szervezet a spontán módon összeverődő mosdóbeli csoport ellentétéként jelenik meg. Ezzel szemben a *Le retour au désert* formális közössége, az Adrien vezette paramilitarista szervezet semmiképp sem tekinthető pozitív mintának.

---

<sup>244</sup> A kommunikáció tájékoztató funkciójának háttérbe szorulását támasztja alá az a tény is, hogy a *Le retour au désert*-rel és a *Quai ouest*-tel ellentétben ezúttal a franciától eltérő nyelvű részek nincsenek lefordítva a kötetek függelékében.

Mint fent említettük, az értelmezői figyelem mindeddig a koltèsi magányos alakra irányult, míg az őt körülvevő közösség vizsgálata váratott magára. Az eddigiekben, a magányos és a közösség viszonyrendszerét vizsgálva, kísérletet tettünk arra, hogy értelmezzük a Koltès-életműben megjelenő közösségeket. Ez a közösségkép azonban visszahat a Koltèsnél központi szerepet játszó magányos alak értelmezésére is. A szakirodalom gyakorta tragikus véletlenként láttatja a kívülálló magányát, ezzel szemben mi egy tudatos döntés következményeként értelmezzük. Az alapvetően pesszimista hangoltságú életműben csupán egyetlen példát találunk arra, hogy a koralitás által megjelenített – vagyis a magányos alak számára a virtuális színen jelen lévő és elérhető – közösség az antik kórushoz hasonlóan segítőként van jelen a központi alak mellett: a gyilkos Calt lelövő őrség ugyan nem juttatja közelebb Alboury-t a céljához, de legalább megakadályozza a halálát. A koralitás által megjelenített közösségek nagy része, ha nem is lép fel ellenfélként, de legalább is közömbös megfigyelőként asszisztál a „hős” kapcsolatteremtési kísérleteihez.

## Összegzés

A koltèsi koralitás és közösségképek vizsgálata nyomán a Koltès-szakirodalom két alaptézisét vontuk kérdőre: ezek szerint a dialógus mellett a magányos beszéd a legjellemzőbb megszólalási mód, és a Másik iránti vágy színrevitele az életmű tematikus origója. A két megállapítás természetesen szoros kapcsolatban áll egymással, hiszen a magányos beszéd, különösen a soliloquium a Másik megszólításának és a magány színrevitelének leginkább kézre álló formája. Dolgozatunk nem cáfolni, csupán árnyalni kívánta a Koltès-œuvre recepciójának két alaptételét, melyek – az életmű kanonizációjával párhuzamosan – talán túlságosan is gyorsan szakirodalmi premisszákká váltak. Elemzéseink azt igyekeztek bizonyítani, hogy a magányos beszéd mellett az életmű visszatérő dramaturgiai megoldása a kórusból származtatott koralitás, melyhez szorosan kötődik a központi alakot körülvevő – negatív konnotációkkal erősen terhelt – közösségek megjelenítése. Természetesen e megállapítás nem zárja ki, sokkal inkább megerősíti a magányos alak középponti helyzetét, de mindenképpen ellenpontjául és háttéréül szolgál. Ilyen értelemben a magány szituációja nem tekinthető objektív élethelyzetnek, hiszen az életmű felmutat közösségeket. Ezek azonban nem jelentenek valódi alternatívát a vágyott Másikhoz képest, negatív konnotációik révén sokkal inkább alátámasztják a központi alak magányos helyzetét.

A dolgozat abból a sok tekintetben hálás, de rendkívül nehéz pozícióból született, melyben feladatául kellett vállalnia mind a koltèsi életmű, mind pedig a koralitás terminusának magyarországi bevezetését. A Koltès-drámák vizsgálata során azt tapasztaltuk, hogy a koralitás terminuson keresztül megközelíthetővé válik számos olyan megszólalási forma, melyet a szakirodalom mindeddig nem tudott közösen kezelni. E szöveghelyek összekapcsolása lehetővé tette, hogy a drámai életműhöz egy új szempontból közelítsünk, mellyel együtt járt természetesen, hogy eddig jelentéktelennek tűnő és a szakirodalom által figyelmen kívül hagyott részletek jelentőséget nyertek. Ez a megállapítás különösen igaz a didaszkáliákra, melyek gazdagságára gyakran utal a kritika: a virtuális színen elhangzó megszólalásokkal egyenrangúnak tekintett didaszkáliák révén mind *A néger és a kutyák harca*, mind a *Quai ouest* esetében az eddigiektől alapvetően eltérő módon olvastuk a drámai alakok rendszerét.



Koltès-olvasatunkat csakis a szöveg és annak rendkívül összetett, tudatos poétikus megszerkesztettsége vezeti. Ily módon nem provokatív elemekről, hanem játékról beszélünk, mely egymástól távol eső szöveghelyeket kapcsol össze, rendez alakzattá, mozgat párhuzamosan stb. Ezen mozgások figyelemmel kíséréséhez elsősorban arra van szükség, hogy ne hagyjuk magunkat befolyásolni a Koltès-drámák rendkívül izgalmas, központi alakjai által: ha egy pillanatra el tudjuk fordítani a szemünket Zucco és Alboury mozgásáról, akkor a háttérben felfedezzük azokat az alig-alakokat, akik a parkban, a börtönben vagy a szögesdrót mellett húzódnak meg, és hol veszedelmesen, hol szánakozóan figyelnek.<sup>245</sup>

---

<sup>245</sup> A *Roberto Zucco* mottóként is idézett részlete éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy a központi alak feltételezett láthatatlansága esetén az emberek tekintete a mögötte lévőkre irányul („que le regard des gens vous traverse et voit les gens derrière vous, comme si vous n’étiez pas là”). Ez az aspektus hiányzik a magyar fordításból, mely Zucco alakjára koncentrál, és figyelmen kívül hagyja az őt körülvevőkre tett utalást („ha az emberek tekintete átsiklik rajta, mintha ott se volna”).

## *Kitekintés*

A Koltès-életművet érintő további kutatásainkhoz három fő irány kínálkozik. Egyfelől az itt megkezdett munka folytatását jelentené az ún. eredendő közösségek (család, nemzet) vizsgálata. Ezt a területet két okból nem vontuk be eddigi elemzéseink körébe: egyrészt a nemzet kérdését a posztkolonialista olvasatok jórészt körüljárták, és jelen munka keretei között a korábbiaknál alaposabb vizsgálatára nem vállalkozhattunk, másrészt a koralitástól idegen szempontrendszer mentén válna csupán megközelíthetővé.

Bár jelen dolgozat kifejezetten dramatikus érdekeltségű, a későbbiekben izgalmas szempont lehet a korális struktúrák vizsgálata a fent elemzett drámaszövegek alapján készült színházi előadásokban. Ez annál is inkább érdekes lehet, mert a bevezetőnkben említett magyar nyelvű előadások kritikája természetesen a színpadon elhangzott szöveget érintette, és publikált műfordítás hiányában azon keresztül ítélte meg a Koltès-életművet. A színpadra szánt szövegfordítások azonban természetükből adódóan nem reflektálhatnak a koltési függelékekre: *A gyapotmezők magányában* színpadi változata nem tartalmazta a deal definícióját, a *Roberto Zucco* az idegen nyelvű szövegrészt számolta fel, *A néger és a kutyák harca* pedig érthető módon nem utalhatott azokra a kísérőszövegekre, melyek *Carnets (Füzetek)* címmel jelentek meg. Mindezeket nem a színházi előadások kritikájaként fogalmazzuk meg, hiszen egy színpadi előadással kapcsolatban a „szöveghűség” nem lehet elvárás. Ugyanakkor a produkciók tudományos szempontú elemzéséhez elengedhetetlennek látszik a kiinduló drámaszöveg beható ismerete, amely a fordítások hiánya miatt egyelőre csupán kevesek számára adott. Az irodalom- és színháztudományos szempontrendszer együttes alkalmazásával olyan interdiszciplináris alapon működő összehasonlító elemzések születhetnek, melyek képesek lehetnek számot adni a koralitás komplex létmódjáról.

Jelen munkánkban csupán részkérdések kapcsán fordultunk más életművek felé, elsősorban azokon a pontokon, ahol a koralitás egyes jellegzetességeit más példákon keresztül is be kívántuk mutatni. Egy jövőbeni dolgozatban kísérletet tehetünk más életművek részletesebb beemelésére, ami komparatistikai vizsgálódásokra nyújtana lehetőséget. Érdeemes megjegyeznünk, hogy a frankofón irodalmat érintő koralitás-kutatás az eddigiekben két irányba haladt: egyrészt a dekolonizációs irodalmat választotta vizsgálati területnek, másrészt az egészen kortárs szerzők életművére koncentrált. Mindez azt is

jelenti, hogy a koralitás-szemponútú megközelítés új perspektívát nyitna olyan életművek recepciójában, mint Ionescőé vagy Genet-é.

Bár szoros értelemben nem tartozik az irodalomtudomány körébe, de a Koltès-kutatás magyarországi helyzetét nagyban elősegítené, ha az „érett korszak” hat drámaszövege közös kötetben láthatna napvilágot. Ez a vállalkozás a *Magányéjszaka* című kötetben kiadott két szöveg és a *Roberto Zucco* esetében legfeljebb kisebb módosításokat (például a deal-definíció beemelését) jelentene, *A néger és a kutyák harca* esetében pedig a színpadra szánt fordítás sajtó alá rendezését igényelné. Az elmúlt években megjelent Novarina-kötetek<sup>246</sup> követendő például szolgálhatnak: mintájukra érdemes lenne a Koltès-életművet is elérhetővé tenni a magyarországi irodalomtudomány számára.

---

<sup>246</sup> A L'Harmattan Kiadó 2008-ban *A test fényei* c. esszégyűjteményt, 2009-ben Rideg Zsófia és Sörös Cecília (dalszövegek) fordításában a *Képzeltbeli operett* c. drámaszöveget jelentette meg. Ugyanebben az évben látott napvilágot *A cselekvő szó színháza* c. esszégyűjtemény (szerk. Sepsi Enikő) a Ráció Kiadó gondozásában.

## *Elemzett szépirodalmi művek jegyzéke*

### **Francia nyelven:**

KOLTÈS, Bernard-Marie, *La nuit juste avant les forêts*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1976.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Combat de nègre et de chiens*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1979.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Quai ouest*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1985.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Le retour au désert*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1988.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Roberto Zucco*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1988.

### **Magyar fordításban:**

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Magányéjszaka*, ford. FÁBER András, LAKOS Anna, Bp., Ab Ovo, 1995 (Abgang Könyvek).

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Roberto Zucco*, ford. BOGNÁR Róbert = „Művészet”. *Mai francia drámák*, Bp., Európa, 2010, 281–337.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *A néger és a kutyák harca*, ford. UNGÁR Júlia, kiadatlan fordítás.

## *Hivatkozott szépirodalmi művek jegyzéke*

- CLAUDEL, Paul, *L'Annonce faite à Marie, version définitive pour la scène* = C., P., *Théâtre II.*, éd. MADAULE, Jacques, PETIT, Jacques, Párizs, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1989, 131–214.
- CLAUDEL, Paul, *Le Livre de Christophe Colomb* = C., P., *Théâtre II.*, éd. MADAULE, Jacques, PETIT, Jacques, Párizs, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1989, 1139–1197.
- DÜRRENMATT, Friedrich, *Az öreg hölgy látogatása*, ford. FÁY Árpád = D., F., *Drámák*, Bp., Európa, 1967, 185–282.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Yerma*, ford. NÉMETH László = G. L., F., *Hat színháték*, Bp., Európa, 2006, 163–218.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Yerma. Doña Rosita la soltera*, Madrid, EDAF, 2002.
- GAUDÉ, Laurent, *Pluie de cendres*, Párizs, Actes Sud, 2001.
- GAUDÉ, Laurent, *Caillasses*, Positions, 2002/2.  
on-line: <http://www.positions.fr/2/inédits/gaude.htm>, letöltve: 2010. május 6.
- GAUDÉ, Laurent, *Médée Kali*, Párizs, Actes Sud, 2003.
- HUGO, Victor, *A király mulat*, ford. KÁLNOKY László, Bp., Magyar Helikon, 1973.
- IONESCO, Eugène, *A légbenjáró*, ford. RÉZ Ádám = I., E., *Drámák*, szerk. SZÁNTÓ Judit, Bp., Európa, 1990, 503–574.
- IONESCO, Eugène, *Le Piéton de l'air* = I., E., *Théâtre complet*, éd. JACQUART, Emmanuel, Párizs, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1991, 665–737.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *La fuite à cheval très loin dans la ville*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1984.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1986.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Le Prologue et d'autres textes*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1991.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Sallinger*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1995.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Les amertumes*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1998.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *L'Héritage*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1998.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Procès ivre*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 2001.

- KOLTÈS, Bernard-Marie, *La Marche*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 2003.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Le jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 2006.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Des voix sourdes*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 2008.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Récits morts*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 2008.
- MAETERLINCK, Maurice, *Vakok*, ford. LACKFI János = M., M., *Pelléas és Mélisande. Válogatott drámák*, Bp., Széphalom Könyvműhely, 1999, 25–52.
- MOLIÈRE, *Scapin furfangjai*, ford. KARINTHY Ferenc = *Molière összes drámái II.*, szerk. és Süpek Ottó jegyzetei alapján a jegyzeteket készítette LACKFI János, Bp., Osiris, 2002, 629–673.
- NOVARINA, Valère, *L'Opérette imaginaire*, Párizs, P.O.L., 1998.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Est-ce déjà le soir ? Esquisse pour un chœur européen*, L'avant scène théâtre, 874. sz., 1990. július.
- SHAKESPEARE, William, *Julius Caesar* = S., W., *Öt dráma*, Bp., Európa, 2003.
- SHAKESPEARE, William, *Téli rege*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, Bp., Európa, 1983.
- SZOPHOKLÉSZ, *Antigoné* = SZOPHOKLÉSZ, *Antigoné, Oedipus király*, szerk. és s.a.r. BOLONYAI Gábor, ford. MÉSZÖLY Dezső, Bp., Ikon, 1994.

## *Szakirodalmi művek jegyzéke*

- ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János, Bp., Magyar Helikon, 1974.
- BARRETT, James, *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Los Angeles, University of California Press, 2002.
- BÉJA, Alice, *Au-delà de l'engagement: la transfiguration du politique par la fiction*, Tracés 2006/11., on-line: <http://traces.revues.org/index240.html> (letöltve: 2010. április 6.)
- BENHAMOU, Anne-Françoise, *Le lieu de la scène. Quelques hypothèses sur l'œuvre de Koltès dans son rapport au plateau de théâtre = Koltès : La question du lieu, Actes des Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès*, éd. PETITJEAN, André, Párizs, CRESEF, 2001, 45–61.
- BENHAMOU, Anne-Françoise, *Faire voir le monde, habiter la scène : l'écriture de l'espace dans l'œuvre de Koltès = Théâtre, espace sonore, espace visuel*, éd. HAMON-SIREJOLS, Christine, SURGERS, Anne, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, 23–37.
- BERNADET, Arnaud, *L'ininterrompu et l'indicible chez B.-M. Koltès (La nuit juste avant les forêts)*, Semen, 2006/13. elektronikus dokumentum: <http://semen.revues.org/document2679.html> (letöltve: 2010. március 12.)
- BIDENT, Christophe, *Le change du dehors : la communauté comme question = Koltès : la question du lieu. Actes des Premières Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès*, éd. PETITJEAN, André, Metz, CRESEF, 2001, 63–72.
- BLANCHOT, Maurice, *La communauté inavouable*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1983
- BOUCHARD, Sébastien, *Koltès : Zones d'ombre dans la cité contemporaine*, 2006, kiadatlan szakdolgozat.
- BRADBY, David, *Modern French Drama, 1940–1990*, Cambridge University Press, 1991.
- BRUN, Catherine, *Le Retour au désert : un drame algérien ? = Voix de Koltès*, éd. BIDENT, Christophe, SALADO, Régis, TRIAU, Christophe, Párizs, Atlantica-Seguiet, 2004, 85–105.
- D'AUBIGNAC, François Hédelin, *La pratique du théâtre*, éd. BABY, Hélène, Párizs, Champion, 2001.
- DANAN, Joseph, *Transparence de Zucco*, Europe, 1997. nov-dec., 101–105.

- DARIDA Veronika, *Szövegterek (Koltès és Lagarce színháza) = D. V., Művészetpszichológusok, Bp., L'Harmattan, 2009, 133–141.*
- ELOURI, Romdhane, *De la subversion didascalique = Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, éd. CALAS, Frédéric, ELOURI, Romdhane, HAMZAOU, Saïd, SALAAOUI, Tijani, Pessac, Sud Éditions / Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, 69–80.
- EMELINA, Jean, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, P.U.G., 1975.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, New York, Routledge, 2005.
- FIX, Florence – TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (éd.), *Le monologue au théâtre (1950-2000). La parole solitaire*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006 (Écritures).
- GREWE, Andréa, *Réalité, mythe et utopie dans Le Retour au désert de Bernard-Marie Koltès*, Cahiers d'AIEF, 1994/1, 196–197.
- GROS DE GASQUET, Julia, *Publier/Résister : le rôle des paratextes d'auteurs dans le théâtre de la seconde moitié du XX<sup>ième</sup> siècle*, Revue d'histoire du théâtre, 2010/1-2., 140–146.
- HUFFMAN, Shawn, *La texture lumineuse de Quai ouest de Bernard-Marie Koltès : le cas de l'ombre*, L'Annuaire théâtrale, 1999/26, 69–83.
- JÁKFAI Magdolna, *Whose space is it? About Spatial and Political Occupation*, Symbolon 8/12., 25-32.
- JOB, André, *La rhétorique vive*, Párizs, Hermann, 2008.
- KATUSZEWSKI, Pierre, *Le jeu du fantôme = Voix de Koltès*, éd. BIDENT, Christophe, SALADO, Régis, TRIAU, Christophe, Párizs, Atlantica-Seguiet, 2004, 133–147.
- KÉKESI KUN Árpád, *Tükörképek lázadása*, Bp., Kijárat, 1998.
- KÉKESI KUN Árpád, *Az új teatralitás és határtörténeti helyzete = A magyar irodalom története III.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 804–815.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Une part de ma vie*, Párizs, Les Éditions de Minuit, 1999.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Posztdramatikus színház*, szerk. MAYERNÉ Szilágyi Mária, ford. BEREZ Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix, SCHEIN Gábor, Bp., Balassi, 2009.



- MÉGEVAND, Martin, *La communauté absente : enquête sur le chœur dans le théâtre contemporain*, 1994, kiadatlan doktori disszertáció.
- MÉGEVAND, Martin, *Chœur et choralité dans le théâtre de la décolonisation : les exemples de Kateb Yacine et d’Aimé Césaire*, Cahiers de l’Association internationale des études françaises, 46. sz., 1994.
- MÉGEVAND, Martin, *Éternel retour du chœur*, Littérature, 131. sz., 2003. szeptember, 105–122.
- MÉGEVAND, Martin, *Choralité = Nouveaux territoires du dialogue*, éd. Jean-Pierre RYNGAERT, Párizs, Actes-Sud-Papiers, 2005
- MÉGEVAND, Martin *Esthétiques chorales de la disparition*, Littérature, 138. sz., 2005. június, 81–96.
- MEURÉE, Christophe, *Du singe qui pleure le matin : analyse de la matière grotesque dans Quai ouest et Le retour au désert de Bernard-Marie Koltès = Le grotesque : théorie, généalogie, figures*, éd. OST, Isabelle, PIRET, Pierre, VAN EYNDE, Laurent, Brüsszel, Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, 197–216.
- MEURÉE, Christophe, *La didascalie-écran : Bernard-Marie Koltès = La didascalie dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle*, éd. Florence FIX, Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007 (Écritures), 209–222.
- MEURÉE, Christophe, *Baratin et bouche cousue : Mensonge, vérité, silence dans les théâtres de Marie NDiaye et Bernard-Marie Koltès*, Interférences littéraires (Écritures de la mémoire : entre témoignage et mensonge), éd. MARTENS, David, RENARD, Virginie, 2008. november, 111–132.
- MIKLÓS Eszter Gerda, *Vissza-tér-idő. A visszatérés motívuma Koltès Visszatérés a sivatagba című művében = Juvenilia I. (Debreceni bölcsész diákkörösök antológiája)*, szerk. KOVÁCS Zoltán, SZIRÁK Péter, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2006, 119–131.
- MIKLÓS Eszter Gerda, *A (be)tolakodó idegen (Bernard-Marie Koltès: Visszatérés a sivatagba)*, Symbolon, 2008/1, 14–20.
- MIKLÓS Eszter Gerda, *Színre vitt emlékezés (Jean Anouilh: Antigone) = Jelenlét ’07*, szerk. MASZÁROVICS Ágnes, MÉSZÁROS Márton, Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem, 2009, 29–43.
- MIKLÓS Eszter Gerda, *La parole solitaire « conventionnelle » de Bernard-Marie Koltès*, Verbum, XI/1, 203–214.

- MILLER, Judith, *La choralité du monologue chez Koltès et Kwahulé*, *Africultures*, 77. szám, 2009. július.  
 On-line változat: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8805>
- MOQUILLON, Estelle, *De la construction à la réception des personnages et des œuvres de Koltès et de Bon*, kiadatlan DEA-dolgozat, 2003.
- MOUNSEF, Donia, *A corp(u)s perdus : corporiété et spatialité dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès et d'Hélène Cixous*, kiadatlan doktori disszertáció, 2000.
- MOUNSEF, Donia, *Diasporisation et hybridité dans Le retour au désert de Bernard-Marie Koltès*, *L'Esprit Créateur*, 41/4, 37–46.
- MOUNSEF, Donia, *The Desire for Language, the Language of Desire in the Theater of Bernard-Marie Koltès*, *Yale French Studies*, 2007/112, 84–98.
- NIETZSCHE, Friedrich, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. és a jegyzeteket írta KERTÉSZ Imre, Bp., Európa, 1986.
- PALM, Stina, *Bernard-Marie Koltès, vers une éthique de l'imagination*, Párizs, L'Harmattan, 2009.
- PATRICE, Stéphane, *Koltès subversif*, Párizs, Descartes & Cie, 2008.
- PAVIS, Patrice, *Bernard-Marie Koltès Dans la solitude des champs de coton ou le monde où l'on deale* = P. P., *Le théâtre contemporain*, Párizs, Armand Colin, 2007, 78–103.
- PETITJEAN, André, *La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre*, *Pratiques*, 1992/6, 74. szám, 105–125.
- PETITJEAN, André, *Spatialité et textualité dramatique = Koltès : La question du lieu*, *Actes des Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès*, éd. PETITJEAN, André, Párizs, CRESEF, 2001, 21–32.
- REGAIRAZ, Chantal, *La métaphore secrète du Retour au désert*, *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie Française – L'avant scène théâtre*, 2007. március, 30–33.
- RICHARDSON, Brian, *Voice and Narration in Postmodern Drama*, *New Literary History*, 2001/2, 681–694.
- RYKNER, Arnaud, *L'envers du théâtre : Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Párizs, Librairie José Corti, 1996.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Quelques fins de partie. Quatre notes sur le drame-de-la-vie = Théâtre et interdisciplinarité*, éd. NAUGRETTE, Catherine, *Registres*, 2008/13, 140.

- SÉBASTIEN, Marie-Paule, *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Párizs, L'Harmattan, 1991.
- SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Párizs, Nizet, 1950.
- SCHMELING, Manfred, *Métathéâtre et intertexte*, Párizs, Lettres Modernes, 1982.
- SOENEN, Dimitri, *Chœurs (de) solitaires. Spectres du chœur dans le théâtre monologal contemporain = Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, éd. FIX, Florence, TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009 (Écritures), 207–219.
- SUMMERS, Julie, *The Economics of Love: The Deal in the Drama of Bernard-Marie Koltès = Life and Sexuality: New Approaches in French Studies*, ed. F. DONACHIE, Sarah, HARRISON, Kim, Peter Lang, Bern, 2005, 33–57.
- SZONDI, Peter, *A modern dráma elmélete*, ford. ALMÁSI Miklós, Bp., Osiris, 2002.
- THOMADAKI, Marika, *La dramaturgie de Koltès, approche sémiologique*, Athén, Paulos, 1995.
- TRIAU, Christophe, *Choralités diffractées : la communauté en creux*, Alternatives théâtrales, 2003, 76-77. sz., 5–8.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Párizs, Éditions Sociales, 1982.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III. : Le dialogue de théâtre*, Párizs, Belin, 1996.
- UBERSFELD, Anne, *Bernard-Marie Koltès*, Arles-Párizs, Actes Sud, 1999.
- VACHER, Pascal, *La nuit juste avant les forêts, de Bernard-Marie Koltès Violence du genre, genre de violence ? = L'éclatement des genres au XXe siècle*, éd. DAMBRE, Marc, GOSSELIN-NOAT, Monique, Párizs, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, 295–303.
- WILSON, Peter, *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- WORTH-SLYLIANOU, Valérie, *Confidential Strategies : The Confident in French Tragic Drama*, Genf, Librairie Droz, 1999.

### ***Tematikus folyóiratszámok***

- Koltès*, Alternatives théâtrales, 35-36. szám, 1990. február.
- Koltès, combats avec la scène*, Théâtre d'aujourd'hui, 5. szám, 1996/1. negyedév.
- Bernard-Marie Koltès*, Europe, 823-824. szám, 1997. november-december.

*Bernard-Marie Koltès*, Magazine Littéraire, 395. szám, 2001. február.

*Poétique du drame moderne et contemporain*, Études théâtrales, 395. szám, 2001. november.

*Choralités*, Alternatives théâtrales, 76-77. szám, 2003. január.

*Koltès*, Les Nouveaux Cahiers de la Comédie Française – L'avant scène théâtre, 1. szám, 2007. március.

### ***Kézikönyvek***

PAVIS, Patrice, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn, MOLNÁR Zsófia, RIDEG Zsófia, SEPSI Enikő, Bp., L'Harmattan, 2006.

*Dictionnaire des symboles*, éd. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, Párizs, Robert Laffont / Jupiter, 1982.

*Le Grand Robert de la langue française*, éd. REY, Alain, Párizs, LeRobert, 2001.

## *Függelék*

### *Bernard-Marie Koltès – pályakép*

Bernard-Marie Koltès 1948. április 9-én születik a kelet-franciaországi Metzben, háromgyermekes középosztálybeli család legkisebb gyermekeként. Tízéves korától bentlakó diákként tanul szülővárosában, az arab negyedben található, jezsuita Collège Saint-Clément-ben, miközben katonatiszt édesapja előbb az Indokínai-félszigeten, majd Algériában harcol. Kiskamaszként közlőre nézi végig, ahogy az Algériából visszatérő Massu tábornok katonai vezetőként átveszi a hatalmat Metzben. A mindennapok részévé válik az erőszak tapasztalata: sorra robbannak fel az arab negyed házai, a Moselle folyóban holttestek úsznak, a gyerekek rendőri kísérettel mennek iskolába.

A zene iránti különös vonzalma már fiatalkorában megmutatkozik: zongora-, majd orgona-tanulmányokat folytat, elsősorban Bach, Bartók és Chopin művészete hatására. Iskolásévei alatt az apjától kapott könyvek révén kerül közel az irodalomhoz: Jack London, Jules Verne és Victor Hugo művei kedvenc olvasmányai közé tartoznak, de Rimbaud hatására kezd költészettel foglalkozni. A jezsuita iskola tanárai engedelmes, kedves, szorgalmas tanulóként ismerik meg, aki énekel az iskola a kórusában, és lelkiismeretesen követi az iskolai és egyházi előírásokat.

A középiskola elvégzése után, 1967-ben néhány hónapig újságírást tanul Strasbourgban, ez a rövid kitérő azonban csak arra jó, hogy rájöjjön nem ilyen módon szeretne megélni az írásból. Folytatja zenei tanulmányait is, egy ideig hivatásos zenésznek készülve. 1968 a fordulat éve Koltès életében: elsősorban nem a strasbourgi főiskolát is érintő májusi diáklázadások miatt, melyekben nem vállal aktív szerepet, hanem az első utazások révén: előbb Párizsba utazik, majd három napot tölt New Yorkban. A katolikus családban felnövő vidéki fiatalember számára lenyűgöző a multikulturális nagyváros felfedezése. Ugyanazon a nyáron Kanadába utazik, ahol katolikus gyermektábort vezet.

Hazatértekor színdarabokat kezd írni, és ezzel párhuzamosan abbahagyja klasszikus zenei stúdiumait. Akkor dönt végleg a drámaírás mellett, amikor – saját bevallása szerint élete első színházi élményeként, huszonegy évesen – a Comédie de l'Estben látja Maria Casarèst Seneca *Médeájának* címszerepében (rend.: Jorge Lavelli). Mindeközben alkalmi munkákból él, melyek közül a kedvence a jegyszedői munka a moziban, mivel

csillapíthatatlan filméhség hajtja. Visszaemlékezéseiben azt vallja, hogy a mozi mindig tartogatott számára valami izgalmasat (még a rossz filmek esetében is), ellentétben a színházzal, amely az esetek többségében kibírhatatlan volt számára.

1969-ben megalapítja saját társulatát, a Théâtre du Quai-t, melynek három darabot ír és rendez – ezek elsősorban átiratok: *Les amertumes* (1970), *La marche – Procès ivre* (1971), *Récits morts* (1973), mivel e szövegekre a drámaírói mesterség elsajátításának állomásaiként tekintett. A témaválasztás jól mutatja az orosz klasszikus irodalom, különösen Gorkij és Dosztojevszkij iránti rajongását. Ekkor figyel fel rá a Théâtre National de Strasbourg igazgatója, Hubert Gignoux, aki ettől kezdve legfőbb mentora lesz. Gignoux ajánlásával belép a Théâtre National de Strasbourg stúdiójának műszaki osztályába, ahol csupán néhány hónapot tölt. Mentora rendezésében szerepel Paul Claudel *Kinyilatkoztatás* (*L'Annonce faite à Marie*) című színdarabjából készült előadásban színészként. Gignoux folyamatosan figyelemmel kíséri Koltès munkáit, aki gyakran elküldi neki vázlatait, kikéri véleményét, és a későbbiekben Gignoux lesz az, aki felhívja a kortárs francia színházi szakma figyelmét a fiatal drámaíróra.

Ugyanebben az időszakban írja meg *L'héritage* (1972) és *Des voix sourdes* (1973) című dramatikus szövegeit, melyeket a strasbourgi ORTF csatornán rádiójáték formájában mutatnak be (rend.: Jacques Taroni) a Théâtre du Quai színészeinek közreműködésével (a *L'héritage*-t Maria Casarès részvételével veszik fel). A felvételt Lucien Attoun *Nouveau répertoire dramatique* című műsorában a France Culture is sugározza. A *Récits morts* című darab filmadaptációját *La nuit perdue* címen forgatja saját társulatával Elzászban, de a film végül sosem készül el.

A hetvenes évek első felében nehéz időszakon megy keresztül: kábítószerfüggő lesz, öngyilkossági kísérletet hajt végre, végül bevonul egy elvonókúrára. 1973-ban egymás után hatszor megnézi Marivaux *A vita* című darabját Patrice Chéreau rendezésében, melynek hatására több szövegét elküldi a rendezőnek, aki azonban ekkor még nem figyel fel a fiatal drámaíróra. 1973 telén körutazást tesz előbb az NDK-ban, majd a Szovjetúnióban (Kijev, Moszkva, Leningrád). Hazatérésekor, 1974-ben megírja a *Le jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* című szövegét. 1975-ben hosszabb időre visszavonul Prapognanba, ahol belép a francia Kommunista Párt helyi szervezetébe, ahonnan 1978-ban lép majd ki.

1976-ban megírja a *La fuite à cheval très loin dans la ville* című regényét, melynek gépelt kézírata éveken keresztül kering a baráti körben. 1977-ben Párizsba költözik, ahol elkészül a *Magányéjszaka* című dramatikus szöveggel, melyet a strasbourgi időkből ismert

Yves Ferry azonnal előad a cannes-i fesztivál off-programjának keretében. Ez Koltès utolsó rendezése, és egyben első eredetinek tekintett drámaszövege. A kritika kedvező fogadtatása megerősíti Koltès elhatározását, miszerint a drámaírást választja hivatásul. Ez év őszén látogatni kezdi Bruno Boëglin társulatának próbáit, melyeken J. D. Salinger szövegei alapján improvizálnak a színészek. A találkozás hatására elkezdi írni a *Sallingert*, melyet 1978-ban Boëglin állít színpadra a lyoni El Doradóban. 1981-ben Pierre Audi rendezésében mutatkozik be a *Magányéjszaka* az Edinburgh-i Fesztiválon, majd Münchenben, Bécsben, Freiburgban, Frankfurtban, Monsban, Rennes-ben, Amszterdamban, Milánóban, Koppenhágában és Oslóban is műsorra tűzik. E darabnak köszönhetően ismerkedik meg Franciaország és Európa a fiatal író nevével, de a valódi áttörésre várni kell egészen 1983-ig, mikor a koltèsi dramatikusan világ végre valódi rendezőjére talál.

1978 februárjában Koltès Nigériába utazik, majd ugyanazon év nyarán és őszén utazásokat tesz Nicaraguába, Guatemalába és Mexikóba. A nigériai útról Gignoux-nak írt levele halála után *Lettre d'Afrique (Afrikai levél)* címmel jelenik meg a *Magazine Littéraire* Koltès-számában. Guatemalai tartózkodása alatt elkészül két novellával, és hozzákezd *A néger és a kutyák harcához*, amelyet később Párizsban fejez be. 1979-ben a belgiumi francia közösség párizsi művelődési intézetében Gabriel Monnet a színdarab alapján hangjátékot készít, melyet 1980 januárjában a France Culture sugároz. A szöveget a *Magányéjszakával* azonos kötetben a Stock adja ki 1980-ban. A darabot először New Yorkban mutatják be a La Mamma kísérleti színházban 1981-ben, Françoise Kourilsky rendezésében. Később Németország több városában, különböző rendezésekben is műsorra tűzik.

Csak 1983-ban kerül sor az első francia nyelvű bemutatóra: Patrice Chéreau, a frissen kinevezett igazgató, ezzel a darabbal nyitja meg a nanterre-i Théâtre des Amandiers-t. Később műsorra tűzik Bordeaux-ban, az NSZK-ban, Ausztriában, Svájcban, Jugoszláviában, Dániában, Hollandiában, Olaszországban, Spanyolországban, Finnországban, Dél-Afrikában stb. Ekkortájt találkozik Claude Stratz-cal, Chéreau asszisztensével, aki ettől kezdve rendszeresen olvassa majd Koltès kéziratait, és egyfajta közvetítőként van jelen a szerző és a rendező között. A Chéreau-val való együttműködés kezdetén Koltès megtagadja fiatalkori szövegeit, melyeket csupán halála után, a jogörökös engedélyével ad majd ki a Les Éditions de Minuit kiadó. 1980-ban afrikai utazást tesz Maliban és Elefántcsontparton. 1982-ben franciára fordítja Athol Fugard egy darabját, a *The Blood knot*ot, melyet Yukata Wada rendezésében mutatnak be a Cannes-i Fesztiválon. 1981 és 1985 között több alkalommal tesz néhány hetes utazást New Yorkba.

1984-ben Jérôme Lindon javaslatára a Les Éditions de Minuit kiadó megjelenteti a *La fuite à chevalt*, később Koltès valamennyi szövege e kiadónál lát majd napvilágot. 1983 és 1985 között írja meg a *Quai ouest*et, melynek premierjét Amszterdamban tartják 1986 elején, majd ugyanezen évben Patrice Chéreau rendezésében mutatják be a nanterre-i színházban. 1986 óta a darabot egész Európában, majd a világszerte műsorra tűzik. 1985-ben filmforgatókönyvet ír *Nickel Stuff* címmel, melynek megrendezésére is készül, John Travoltával a főszerepben. A forgatókönyv ugyan elkészül, de a forgatásra mégsem kerül sor. A *Tabatabát* egyetlen alkalommal mutatják be, 1986-ban a Cannes-i Fesztiválon, majd 1990 februárjában, az *Alternatives théâtrales* tematikus számában (ez az első Koltèsnek szentelt különszám) jelenik meg nyomtatásban közösen *Az utolsó sárkány* című szöveggel. Koltès egy új regénybe kezd, melynek csupán az első fejezete készül el *Prologue* címmel. A *gyapotmezők magányában* 1987-ben Chéreau állítja színpadra Nanterre-ben. A darab három különböző verzióban készül el Chéreau rendezésében, a két utóbbi változatban a rendező maga játssza a Dealer szerepét.

Ugyanebben az évben Luc Bondy megrendeli tőle Shakespeare *Téli regéjének* új francia fordítását, melyet 1988 márciusában be is mutatnak Nanterre-ben. A *Le retour au désert* főszerepét a bulvárszínház sztárjának, Jacqueline Maillan-nak írja, és az előadást Chéreau rendezi meg 1988-ban a párizsi Théâtre du Rond-Point-ben. Koltès utolsó darabját, az 1988-ban írt *Roberto Zuccót* egy párizsi metróállomáson látott körözőplakát inspirálja, melyen egy olasz sorozatgyilkos, Roberto Succo arca látható. A kép és a hozzá kapcsolódó médiatudósítások akkora hatással vannak az íróra, hogy a legkisebb részletig felhasználja a történetet a színdarab írásakor<sup>247</sup>. Ez a szöveg egyben cezúrát jelent a Chéreau-val folytatott együttműködésben, mivel Koltès nem neki, hanem Peter Stein német rendezőnek küldi el a kéziratot. A példány csak három hónappal Koltès halála után jut el Steinhez, aki a berlini Schaubühnében mutatja be a darabot 1990-ben. Franciaországban első alkalommal a villeurbanne-i Théâtre National Populaire-ben játsszák, majd a Théâtre de la Ville-ben, Bruno Boëglin rendezésében. (A darabot betiltják Chambéryben, ahol a darabot inspiráló sorozatgyilkos lelőtt egy rendőrt 1987 áprilisában.) Ez Koltès világszerte leggyakrabban játszott darabja.

Évek óta tartó AIDS-betegsége 1988-ban súlyosbodik. 1988-89 telén Lisszabonból Mexikóba, majd Guatemalába utazik, aztán visszatér Párizsba és újra Lisszabonba, ahol egy

---

<sup>247</sup> A VIII. jelenetbe szinte szó szerint beilleszt egy részletet a gyilkossal készített beszélgetés hangfelvételéből, melyet Pascale Froment, a Succo-esettel foglalkozó újságíró bocsát a rendelkezésére.



hónapot tölt. 1989. április 15-én Párizsban, a Laennec kórházban hal meg. A montmartre-i temetőben helyezik örök nyugalomra.

Szövegeit több mint harminc nyelvre fordították le (köztük olyan fordítók, mint Heiner Müller vagy Sergi Belbel), és az egyik leggyakrabban játszott francia drámaíró lett a világon. Ismertsége és elismertsége nagyban köszönhető a Chéreau-val együttműködésben töltött tíz éves időszaknak. Életművén kívül azonban az élet- és haláltörténete is hozzájárult az iránta tanúsított széleskörű érdeklődéshez. Meteorszerű berobbanása, majd fényének gyors kihűnyése miatt gyakran a Rimbaud-t övező kultuszhoz kapcsolják a nevét. Ugyanakkor nem szabad elfelejtkeznünk az AIDS-ben elhunyt fiatal művészek életét és művét körülölelő kultuszról sem.

1997-ben *Comme une étoile filante (Mint hullócsillag)* címen dokumentumfilm készült Koltès életéről, bátyja, François rendezésében. 1999-ben a Les Éditions de Minuit *Une part de ma vie*<sup>248</sup> címmel gyűjteményes kötetben adja ki a Koltès-szel készített interjúkat. A Comédie-Française repertoárjára a *Le retour au désert* került fel, Muriel Mayette rendezésében, de a szerző jogörököse (testvére, François) nem engedélyezte az előadás műsoron tartását. Az „L’Affaire Koltès” néven elhíresült ügy részletei 2007-ben hónapokig szerepeltek a francia sajtóban<sup>249</sup>. Az eset annál is nagyobb visszhangot váltott ki, mivel a jogörökös általában rendkívül nyitott, és valamennyi színházi projekt számára biztosítja a hozzáférést elhunyt testvére életművéhez. 2009-ben a Théâtre des Amandiers színpadán Bruno Boëglin rendezésében mutatták be a *Koltès voyage (Koltès utazik)* című előadást, amely az 1978-as dél-amerikai körutazás alatt írt leveleket vitte színre. Ugyancsak a tavalyi évben látott napvilágot a drámaíró összegyűjtött levelezése, természetesen a Les Éditions de Minuit kiadó gondozásában.

Koltès emlékének ápolásában és életművének népszerűsítésében nagy szerepet vállal Metz város önkormányzata, különös tekintettel a helyi könyvtárra. A drámaíró gyakorta nyilatkozott becsmérően szülővárosáról, annak provincialitásáról és szűklátókörűségéről,

---

<sup>248</sup> Az interjúkötet címe Koltès egyik megállapítására utal, mely egy Michael Merschmeillernek adott interjúban hangzott el: „Une part de ma vie c’est le voyage, l’autre l’écriture.” („Az életem egyik része az utazás, a másik az írás.”).

<sup>249</sup> Az ügy középpontjában a *Le retour au désert* Aziz nevű alakja áll, melynek megformálására a Comédie-Française (az előadás rendezőjével egyetértésben) egy fehér bőrszínű színészt, Michel Favory-t választotta. A jogörökös arra hivatkozva vonta vissza a korábban megadott engedélyt, hogy a szerző életében kikötötte, hogy Aziz szerepét kizárólag arab származású színész játszhatja. Az eseményeket a [www.affairekoltes.blogspot.com](http://www.affairekoltes.blogspot.com) honlapon lehet figyelemmel követni a botrány kirobbanásától kezdve. A francia és nemzetközi színházi szféra tizenegy kiemelkedő személyisége petíciót írt alá *Respectez Koltès* címmel, melyben támogatásukról biztosították a jogörököst.

halála után azonban Metz mintegy visszafogadta a „tékozló fiút”. A 2009-es évet Koltès-évként ünnepelte a város: tudományos tanácskozásokkal, filmvetítésekkel, felolvasó estekkel, beszélgetésekkel, kiállításokkal és mindenek előtt színházi előadásokkal<sup>250</sup> emlékeztek a húsz éve elhunyt szerzőre.

---

<sup>250</sup> Az eseménysorozatra meghívást kapott a Katona József Színház *A néger és a kutyák harca*-produkciója, Zsótér Sándor rendezővel pedig beszélgetés zajlott a fesztivál egyik központi helyszínén, a Koltès-házban (Maison Koltès).

## *Résumé*

La présente thèse porte sur les formes de manifestation des collectivités à travers du phénomène de la choralité dérivée du chœur antique, dans cinq pièces de théâtre de l'époque dite mûre (*La nuit juste avant les forêts*, *Combat de nègre et de chiens*, *Quai ouest*, *Le retour au désert*, *Roberto Zucco*) du dramaturge Bernard-Marie Koltès (1948-1989). Par l'observation de la choralité et des images de collectivité koltésiennes, nous avons mis en question les deux piliers de la critique sur Koltès selon lesquels le mode d'énonciation le plus caractéristique est – à côté du dialogue – la parole solitaire et le point de départ thématique de l'œuvre étant la présentation du désir de l'Autre. Les deux affirmations sont évidemment très étroitement liées l'une à l'autre, car la parole solitaire, notamment le soliloque est la forme la plus adéquate de s'adresser vers l'Autre. Notre thèse ne visait pas de nier, mais seulement nuancer ces deux principes de base de la réception de l'œuvre koltésienne qui – parallèlement avec la canonisation de l'œuvre – sont peut-être devenus trop vite des prémisses de la critique. Nos analyses ont essayé de prouver que la choralité en tant que dérivée du chœur antique est une des solutions dramaturgiques caractéristiques de l'œuvre (à côté de la parole solitaire), liée à la présentation – chargée de connotations négatives – des communautés qui sont autour du personnage central ou à l'arrière-plan des événements.

Dans la première partie théorique de notre thèse, notre objectif était d'introduire le terme de la choralité : d'abord nous avons observé d'une manière complexe la relation entre le chœur et la choralité – d'après les études spécifiques de Martin Mégevand, puis nous avons donné une définition du phénomène de la choralité. Dans la deuxième partie, nous nous sommes posés la question : pourquoi la critique n'avait pas encore observé l'œuvre koltésienne du point de vue de la choralité. Dans la troisième partie centrale de la thèse, nous avons présenté les diverses formes de manifestation de la choralité à travers l'analyse des pièces de théâtre koltésiennes issues de l'époque dite mûre de l'œuvre. Notre objectif n'était pas seulement de prouver la validité de notre point de vue jusque'ici négligé, mais d'enrichir la réception koltésienne par une nouvelle perspective. Dans notre dernière partie, nous avons interprété les images de collectivité de l'œuvre dramatique par les analyses du point de vue choral.

Lors de l'analyse des pièces de théâtre de Koltès, nous avons eu l'impression que par le terme de la choralité nous avons la possibilité de nous confronter de plusieurs formes

d'énonciation que la critique ne pouvait pas traiter ensemble. La lecture parallèle de ces lieux de texte permet de voir l'œuvre dramatique d'un nouveau point de vue par lequel il en va de soi-même que les détails jusqu'ici négligés par la critique et considérés comme insignifiants gagnent de l'importance. Cette affirmation est particulièrement vraie dans le cas des didascalies dont la richesse est souvent soulignée : par les didascalies que nous considérons d'être de même importance dramaturgique que les paroles dites sur scène, nous sommes aboutis à une lecture tout à fait nouvelle du système des personnages dans le cas du *Combat de nègre et les chiens* et du *Quai ouest*.

## *Summary*

My thesis investigates the forms of the representation of communities in five dramas of the maturity years (*La nuit juste avant les forêts / The Night Just Before the Forests*, *Combat de nègre et de chiens / Black Battles with Dogs*, *Quai ouest / Quay West*, *Le retour au désert / The Return to the Desert*, *Roberto Zucco*) of French dramatist Bernard-Marie Koltès (1948-1989) in terms of chorality derived from the ancient choir. In the interpretation of the chorality and communities in Koltès's works I questioned two essential elements of the Koltès criticism: these imply that the most characteristic elements of speech are monologues and dialogues; and that the main thematic occupation of Koltès's works is the representation of the desire for the Other. These two statements are indeed closely related, because monologue, and especially soliloquy seem to be the most convenient forms for addressing the Other and representing loneliness. In my paper I wish to reconsider and not to oppose these two basic aspects of Koltès's reception which, parallel with the canonization of his works, became premisses of the criticism, perhaps too quickly. In my analyses I try to show that besides monologues, chorality derived from the choir is also an iterative dramaturgical element in Koltès's works, and it is closely connected to the representation of communities (these communities, however, bear the burden of negative implications) that surround the central characters.

In the first, theoretical part of my paper I introduce the term of chorality, which is practically unknown for the Hungarian literary and drama criticism. First, I attempt to make a thorough analysis of the connections between choir and chorality, then, based on this analysis I try to give a definition for the phenomenon of chorality. In the second part I try to answer the question: why has literary criticism neglected the study of Koltès's works from the aspects of chorality so far? In the third, central chapter of the thesis I examine different forms of chorality in the dramas of the so-called years of maturity, in order to prove the relevance of the perspectives neglected until today and to contribute to the Koltès reception with new aspects. The interpretations of the final chapter are centered around chorality and will hopefully assist to the understanding of the ideas of communities in the dramatic oeuvre.

The study of Koltès's plays proved that the term "chorality" may help to access several forms of speech that the Koltès literature has not been able to handle in sync. The connecting of these texts enabled a new approach to the oeuvre and the consideration of

details that had been overlooked or neglected by the critics so far. This is especially important in case of the didascalias, which are often referred to in the interpretations as elaborate: by interpreting certain didascalias as equal to any utterances on the virtual stage I attempted a new and distinct reading of the system of dramatic characters in two dramas, *Black Battles with Dogs* and *Quay West*.

## Tartalomjegyzék

<b>Bevezetés</b>	<b>4</b>
<b>I. 1. A kórustól a koralitásig</b>	<b>9</b>
<b>I. 2. Koralitás – definíció hiányában</b>	<b>10</b>
<b>I. 3. A kórus nyoma</b>	<b>14</b>
<b>I. 4. Határhelyzetben</b>	<b>16</b>
<b>I. 5. A nyom alakja</b>	<b>19</b>
<b>I. 6. A „nyomozás” kezdete – García Lorca: Yerma</b>	<b>22</b>
<b>II. Koltès és a koralitás</b>	<b>27</b>
<b>II. 1. A klasszicista tragédia mint modell elégtelensége</b>	<b>27</b>
<b>II. 2. Alternatív modell-javaslat</b>	<b>29</b>
<b>II. 3. Koralitás és tér</b>	<b>31</b>
<b>II. 4. Koltès-életmű?</b>	<b>35</b>
<b>III. A tetten ért koralitás</b>	<b>39</b>
<b>III. 1. Magányéjszaka (La nuit juste avant les forêts)</b>	<b>39</b>
<b>III. 2. A néger és a kutyák harca (Combat de nègre et de chiens)</b>	<b>43</b>
<b>III. 2. 1. Egy drámai alak nyomában</b>	<b>44</b>
<b>III. 2. 2. A drámai alaktól a kórusig</b>	<b>47</b>
<b>III. 2. 3. Az őrség-kórus dramaturgiai szerepe</b>	<b>53</b>
<b>III. 3. Quai ouest (Nyugati rakpart)</b>	<b>56</b>
<b>III. 3. 1. A hallgatás</b>	<b>57</b>
<b>III. 3. 2. A névtelen jelenlét</b>	<b>60</b>
<b>III. 3. 3. Az elválás</b>	<b>64</b>
<b>III. 4. Le retour au désert (Visszatérés a sivatagba)</b>	<b>66</b>
<b>III. 4. 1. Egy titkos társaság</b>	<b>67</b>
<b>III. 4. 2. A összeesküvők előkészületei</b>	<b>71</b>
<b>III. 4. 3. A megfigyelők kórusa</b>	<b>75</b>
<b>III. 4. 4. „Hírnök jő...”</b>	<b>76</b>
<b>III. 4. 5. Az összhangzó város – Dürrenmatt: Az öreg hölgy látogatása</b>	<b>80</b>
<b>III. 5. Roberto Zucco</b>	<b>83</b>
<b>III. 5. 1. A naphős</b>	<b>84</b>
<b>III. 5. 2. A hős vs. közösség</b>	<b>86</b>
<b>III. 5. 3. A bárban</b>	<b>87</b>
<b>III. 5. 4. A parkban</b>	<b>88</b>
<b>III. 5. 5. A börtöntetőn</b>	<b>91</b>
<b>III. 5. 6. A lehetetlen mint látványosság – Ionesco: A légbenjáró</b>	<b>93</b>
<b>III. 7. A koltèsi koralitás arcai</b>	<b>97</b>
<b>IV. A koltèsi közösség</b>	<b>102</b>
<b>IV. 1. A nem kívánatos vendég magánya</b>	<b>102</b>
<b>IV. 2. A deal világa</b>	<b>105</b>
<b>IV. 3. Az üzletkötés hiábavalósága</b>	<b>113</b>

<i>IV. 4. Koltèsi közösségképek</i>	<b>114</b>
<i>IV. 4. 1. Közösségképek koralitáson innen és túl</i>	115
<i>IV. 4. 2. Állati közösségek</i>	120
<i>IV. 4. 3. Nyelvi közösségek</i>	123
<i>Összegzés</i>	<b>128</b>
<i>Kitekintés</i>	<b>130</b>
<i>Elemzett szépirodalmi művek jegyzéke</i>	<b>132</b>
<i>Hivatkozott szépirodalmi művek jegyzéke</i>	<b>133</b>
<i>Szakirodalmi művek jegyzéke</i>	<b>135</b>
<i>Függelék</i>	<b>141</b>
<i>Bernard-Marie Koltès – pályakép</i>	<b>141</b>
<i>Résumé</i>	<b>147</b>
<i>Summary</i>	<b>149</b>
<i>Tartalomjegyzék</i>	<b>151</b>