

Fikció, elhallgatás és traumakultúra Bródy Sándor *Tímár Liza* című drámájában

KOVÁCS DOMINIK

Bevezetés, hipotézisek

Bródy Sándor *Tímár Liza* című drámáját 1914. március 19-én mutatta be a Vígszínház Varsányi Irén főszereplésével.¹ A szerző korábbi női címszereplőjű darabjaihoz, *A dadához* és *A tanítónőhöz* képest ez a színmű többek között abban bizonyul rendhagyónak a drámaírói munkásságon belül, hogy a cselekmény tere nem távolodik el a korabeli célközönség miliőjétől. Amíg a szintén „erkölcsrajzként” meghatározott *A dada* egy a vidéki mélyszegénységből érkező cselédlány kiszolgáltatottságát, *A tanítónő* pedig a rendi függésnek és a polgárosodásnak az ellentétét ábrázolja egy bácskai falu közösségén belül, a *Tímár Liza* nem kalauzolja a nézőit távoli falvakba, ismeretlen kültelki „kvártélyokba”. A cselekményben ábrázolt konfliktusok a belvárosi nagypolgári család identifikációs traumáiból származnak. A szüzsé tulajdonképpen egy több generáción átívelő eredetmegtagadás története. Peremiczky Szilvia a *Tímár Lizáról* szóló tanulmányában például központi konfliktusként határozza meg a címszereplő belső önértelmezési problémáit, aki azáltal, hogy be akar házasodni egy nemesi múltta visszatekintő családba, szabályosan újra akarja definiálni magát, a társadalmi státuszát. Liza apja ugyanis egy saját erőből meggazdagodó, zsidó vallású nagykereskedő.²

¹ LACZKÓ András, *Bródy Sándor alkotásai és vallomásai tükrében* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982), 169.

² PEREMICZKY Szilvia, „Bródy Sándor: *Tímár Liza* házassága”, in PEREMICZKY Szilvia, *Zsidó*

A társadalomban betöltött átmeneti szerep, *Tímár*, az apa kivételes karrierje, ami ugyanakkor még kevés ahhoz, hogy a családot egy szintre emelje a múlttal rendelkező, nemesi pedigréjű famíliákkal, tulajdonképpen a dráma alapfeszültségének tekinthető. A lánya boldogulása érdekében ugyanis *Tímár* kikeresztelkedik, ez a döntés súlyos belső vívódást okoz a férfi számára, s további ellentéteket szül az amúgy is problémás szülő-gyerek viszonyban. Ebben a szituációban ugyanakkor nemcsak a szociálisan előrehaladó család traumái mutatkoznak be, hanem a dekadens státuszúé is: az arisztokratikus felmenőivel dicsekvő Capriera Kunó gróf abban a pillanatban hajlandó eltekinteni a gazdag polgárlánnyal kötendő házasságától, amint a Lizába szerelmes házi orvos kifizeti Kunó adósságait. *Tímár Liza* végül a nálánál évtizedekkel idősebb értelmiségi férfi felesége lesz.³

A különböző genealogikus eredeztetések, a társadalmi nyilvánosság terében, illetve a privát szférában képviselt önértelmezések egymásnak való ellentmondása a szövegteszten is leképeződik.⁴ A *Tímár Liza* párbeszédstruktúráiban meglehetősen sok elhallgatás-

dráma, színház és identitás, 85–89 (Budapest: Ráció Kiadó, 2019), 86.

³ PEREMICZKY, *Bródy Sándor...*, 89.

⁴ Az említett jelenségről való gondolkodást Terry Eagleton „incarnational fallacy”-nek nevezi. Eszerint az elmélet szerint az irodalmi szöveg a hangzás és a forma szintjén is megtestesíti a közvetített szemantikai tartalmakat. (Terry EAGLETON, *How To Read a Poem* [London: Blackwell, 2007], 59–60.)

alakzattal, töredékes mondatszerkezettel, megakadásjelenséggel találkozhatunk. Központi felvetésem szerint ezek a szövegelemek a leggyakrabban a trauma kifejezésére szolgálnak,⁵ és valamiféle múltbeli esemény, vagy egy mögöttes, elrejtett identitás elem kibontakozásakor lépnek fel gátló tényezőként. Ennek alapján azt is feltételezem, hogy Bródy a modern analitikus dráma szerkezeti struktúráit is felhasználta a mű megírása idején. Természetesen a *Tímár Liza* cselekményének a sebkultúrával való összefüggése nem bizonyítaná egyértelműen az analitikus dráma stílusának érvényesülését, hiszen a trauma mint történetmozgató elem már a korábbi esztétikai hagyománynak is része volt. Ami a feltételezésem szerint a művet egyértelműen összeköti az ibseni és strindbergi modern irányzatokkal, az a trauma darabon belüli pozíciója. Az elfojtás, a töredékesség, az értelmi szintnek a mondatstruktúrában való megbomlása mind-mind az elhallgatott sebkulturális tartalom közlési nehézségére utal. A három ponttal jelölt szöveghézagok a legtöbb esetben olyan eseményeket fednek el (vagy éppen hoznak a felszínre), amelyek a darabidő előzményszintjéhez tartoznak. Az említett szerzőkkel való rokonságot olyan színháztörténeti információk is erősíthetik, mint például az első *Nóra*-bemutató körülményei. A Nemzeti Színház először 1889-ben Reviczky Gyula fordításában mutatta be Ibsen *Nóráját*.⁶ A

címszerepet Márkus Emília játszotta,⁷ akinek az alakításáról a hírlapíró és kritikus Bródy Sándor rendszeresen fogalmazott meg elismerő kritikát.⁸

A tanulmányomban a *Tímár Liza* elhallgatás-alakzatainak példáit elemzem, a családtagok (a Tímár-szülők és Liza) párbeszédében megjelenő három ponttal jelölt szöveghézagokra, illetve a cselekménybe épített (éppen a valóság elkendőzésére szolgáló) történetkonstruálási folyamatra helyezem a hangsúlyt.

Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy a *Tímár Liza* színpadra szánt szöveggént igen sok partitúra-jelenséggel rendelkezik. A különböző megakadásjelenségek több alkalommal nem egy tudatos karakterbemutatósi eljárás részeként épülnek a cselekménybe, hanem annak a lehetősége is fennáll, hogy szerzői instrukciókat helyettesítsenek, a szünettartásra, a lassabb közlésre figyelmeztetnek, tehát a fentebbi csoportokba való besorolás nem minden esetben lehetséges. E sajátosság miatt szükségszerűnek érzem, hogy a későbbi kutatási szakaszban az egyes előadáspéldányokat is megvizsgáljam, összevegyem őket a nyomtatásban, kötetben megjelent dráma szövegstruktúrájával.

Elhallgatás-alakzatok a Tímár családban

A Tímár Liza első felvonásának a helyszíne „zeneszoba a Tímár palotában”. A darabot

⁵ A trauma terminusának alkalmazásakor elsősorban Mark Seltzer *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere* című tanulmányára hivatkozom. Seltzer a traumát egy pszicho-szociális találkozási pontként határozza meg, amely során behatárolhatatlanná és elmosódottá válnak az egyén és a társadalom határai. (Mark SELTZER, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*, *October Magazine* 80, 3 [1997]: 3–26, 4.)

⁶ A bemutató körülményeiről Asztalos Veronka-Örsike megjegyzi, hogy az előadással fog-

lalkozó kritikai visszajelzések elsősorban a főszereplő, P. Márkus Emília alakítását dicsérték, nem fordítottak figyelmet a többi szereplő alakítására, illetve az alapmű rendhagyó problémafelvetéseire. (ASZTALOS Veronka-Örsike, „Egy sokk megszéledítése – Ibsen korai magyar recepciója”, *Irodalomismeret* 2. sz. (2019): 74–95, 76.)

⁷ VAJDA György Mihály, szerk. *Színházi Kalauz* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1962), 662.

⁸ CENNER Mihály, *Márkus Emília* (Budapest: OSZMI, 1971), 43.

Tímár nagykereskedő és a felesége párbeszéde nyitja. Az első dialógus tartalma alapján ez amolyan *in medias res* kezdésnek tekinthető, hiszen Liza szülei néhány formális mondatot követően a lányuk aktuális élethelyzetéről és a jövőjéről kezdenek el beszélni. Lizának éppen a családnak a bevezetőben már említett átmeneti státusza miatt nem alakult ki egy szerves és homogén társalgási köre, a szülők képtelenek elhelyezni a lányukat a társadalmi nyilvánosság terében, és ez a probléma csakhamar egy a család származására vonatkozó vitát eredményez.

Tímárné először azt vágja a férje fejéhez, hogy nem tudja társaságba vinni a leányát, és ennél fogva arra is képtelen lesz, hogy a vagyoni helyzetükhöz rangban és tekintélyben méltó vőlegényt szerezzen Lizának. Erre az apa a következőképp válaszol: „Arról igazán nem tehetek, hogy nem Auersperg hercegnőnek született...”. Tímárné indulatos felvetését („Születhetett volna”), majd a férj visszakérdezését („Mi?”) egy kommunikációs visszalépés követi az asszony részéről: „Semmi...”. A három ponttal jelölt megakadási jelenség egyszerre segíti az expozíció kibontakozását, a feszültség bemutatását és szolgál a késleltetés eszközéül. Ez az első darabbeli megnyilatkozása annak a fikcionált eredettörténetnek, amivel aztán Tímárné az önmaga, illetve Liza számára is egy a társadalmi mobilitáshoz szükséges identitást jelöl ki. A megakadási jelenség okozta bizonytalanságot a szociális szféra említése követi egy anakoluthon-alakzaton⁹ keresztül („Mihozzánk nem jön senki, csak a pénzért. Nem mehetünk sehová, csak ahova befizetünk”).

⁹ Tímárné a társadalmi nyilvánosság terére vonatkozó megszólalása egyértelműen váratlan, nem a szintaxis által sugallt tartalmat közvetíti, ez megegyezik az anakoluthon Paul de Man-i értelmezésével. (Paul de MAN, „Az ironia fogalma”, in Paul de MAN, *Eszétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, 175–203 [Budapest: Osiris Kiadó, 2000], 195.)

Az asszony ezzel a gesztussal „egybenyitja” a privát szférát, illetve a társadalmi nyilvánosság terét, visszafogja az előretörő belső identitás problémáit.¹⁰ Ezt követően jelenik meg a sérelem teátrális, önsajnálatos tónusú megfogalmazása, az egyszavas őszinteség kompenzációja („Ó, hogy sajnálom azt a szegény leányt és sajnálom magamat. Nagyon sajnálom. De én a magam részéről védekezem”), a védekezés mechanizmusaként pedig pontosan a csendet, az elhallgatást nevezi meg („A zenének és a lelkenek élek. Magamba vonulok”).¹¹

A következő három pontos megakadási jelenség tematikailag szorosan kapcsolódik az előző gondolatmenethez. A cselekménytérbe belépő Tímár Liza számon kéri az anyját, amiért az felébresztette („Minek költötél föl, mama! Aludni jobb mindennél. Álmodni...”). Az álom említése, illetve az azt követő három ponttal jelölt ellipszis¹² az ide-

¹⁰ BRÓDY Sándor, *Tímár Liza*, in BRÓDY Sándor, *Színház*, 351–431 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó 1964), 354.

¹¹ BRÓDY, *Tímár Liza*, 354.

¹² „Az ellipszis, a hiány egyik fajtája a stílus adekvátságának eszköze a szépirodalmi szövegekben. [...] Kiegészülése a mondaton belülről vagy kívülről egyaránt bekövetkezhet...” (SZIKSZAINÉ Nagy Irma, *Magyar stilisztika* [Budapest: Osiris Kiadó, 2007], 164.) Az ellipszis jelenségével Gérard Genette *Az elbeszélő diszkurzus* című tanulmányában részletesen foglalkozik. A kivonatos elbeszéléshöz, a leíró szünethez és a jelenethez hasonlóan az ellipszis is a narratív temporalitás kifejezésére szolgál, az előbbtől tehát eltérő értelemben használja a szerző. Ráadásul a példái is elsősorban az epikus műnem határain belül maradnak. Emiatt a genette-i ellipszisfogalom nehezen alkalmazható a Tímár Liza alapvetően párbeszédre épülő struktúrájára. (Gérard GENETTE, „Az elbeszélő diszkurzus”, ford. SEPEGHY Boldizsár és LOVAS Edit, in *Az irodalom elméletei I.*, szerk.

alizált létnek, a menekvésnek a tereként határozza meg a képzelt szférát. A három pont ebben az esetben is a ki nem mondott tartalomra utal. Bár Liza közöl képeket az álmából („Falkavadászatot voltam Írlandban. Vörös frakkban.”), ez egyedül az elvágódás és az új formában való önértelmezés igényéről árulkodik, a közlés igazságtartama nyilvánvalóan nem támasztható alá. A drámai szituációból arra is következtethetünk, hogy a lány nem a legbelsőbb álombenyomásait osztja meg a szüleivel, hanem úgy teszi fikcióssá azt, úgy igazítja a szülei stílusához, hogy közben az elbeszélése során mégis explicitté válnak a lelki problémái. Ahogyan a korábbiakban már idéztem, Tímárné a saját érzelmi működését határozza meg a traumafeldolgozás tereként. Ezzel szemben Liza az álom tartományát nevezi ki annak az ideális szférának, ahova a sérelmei elől menekülhet.¹³

Ez a traumafeldolgozó eljárás arra a problémára hívja fel a figyelmet, ami a színmű karakterdramaturgiájának, illetve cselekményvezetésének leginkább központi összetartó eleme: az emlékezet tereinek különbözőségére, hiányára. Mark Seltzer a már idézett írásában Jürgen Habermas elméletére hivatkozva fogalomként határozza meg a traumák nyilvános terét, amelyben tulajdonképpen a sebkultúra közösségi feldolgozása zajlik.¹⁴ A *Tímár Liza* traumatizált tere nem megragadható, és ez éppen a címszereplő családjának identitás-tagadó attitűdjéből következik. A családi eredettörténet tabusítva van: a Tímár-palotát az újmódi nagyzoálás határozza meg, sehol egy tárgyi jegy, ami a família múltjára emlékeztetne. Nemhogy a traumának, a múltnak sincs tere, mivelhogy magát a múltat értelmezik sebkultúraként,

és tagadják annak jelenvalóságát. Mind Liza, mind Tímárné szemléletéből hiányoznak azok az emlékezhelyek, amelyek lehetővé tennék a trauma feldolgozását. Pierre Nora értelmezése szerint az emlékezhelyek olyan esszenciális kódokat hordoznak, amelyek idővel a konkrét emlékhagyó tényektől, helyszínektől, személyektől elkülönülve tartják meg jelenvalóként a múlt eseményeit, és idővel ezek az események átlényegülnek a kollektív tudat által pozicionált jelképekké. A Tímár család közösségében nincsenek egységesített emlékezhelyek, a hajdani zsidó identitás, az apa rabbi-tanulmányai szégyennek számítanak, Tímárné ebből a problémából fakadóan kitalált történeteket generál.

A három ponttal jelölt megakadásjelenségek természetesen nem minden esetben utalnak mögöttes tartalomra, sokszor egyszerűen csak szerzői instrukcióként szerepelnek, a szünettartást jelzik. Ilyen például a családfő, Tímár kereskedő megszólalása, amikor németül kezd számolni, demonstrálva ezzel a hivatásbeli elkötelezettségét: „Mit csinálok én minden reggel, amióta élek, amióta számolni tudok. [...] Viamal acht das macht... und sieben, sieben.” A következő három pontos szöveghiány már jóval erőteljesebben kapcsolódik a család traumakultúrájához. Az apa ugyanis határozott identifikációs kijelentést tesz: „Magyarok vagyunk, nemesek.” Liza haraggal felel vissza az apjának: „Tudom, mennyiért vetted.” Tímár erre intézett reakcióját („Sokkal többért.”) ismét egy töredékes traumareprezentáció követi. Tímárné az öreg nagypapát, a férje apját hozza szóba, ismét a zsidó származásra utalva, a mondat azonban befejezetlen marad: „Az ön apja miatt, aki...”¹⁵

Peremiczky Szilvia a már idézett tanulmányában tulajdonképpen egy körkörös többlettrauma kibontakozásáról ír, az elhagyott vallás mind az apa, mind pedig az anya

THOMKA Beáta, 61–77 [Pécs: Jelenkor Kiadó, 1996], 61–65.)

¹³ BRÓDY Sándor, *Tímár Liza*, 355.

¹⁴ SELTZER, *Trauma in the Pathological Public Sphere*, 4.

¹⁵ BRÓDY, *Tímár Liza*, 356.

és a lány életében sebkulturális jelentőségű. Azonban a mögöttes történet jelentősen különbözik a három szereplő esetében, ahogy Peremiczky tanulmánya fogalmaz, Tímár lebecsüli magát, amiért a családtagok kedvéért elhagyta az ősei hitét. Liza és az anyja pedig az érdeklődésük mögötti társadalmi megvetettség miatt képtelen értékelní Tímárt.¹⁶

A szövegbe ékelődő megakadásjelenségek természetesen abban a szakaszban is felülreprezentálódnak, amikor Tímár a kikerestelkedés tényét említi. Itt már magának a cselekedetnek a kimondása is akadályba ütközik: „Megtettem a kedvedért azt... Azt! Nem volt könnyű!” Mindhárom családtag traumafeldolgozó eljárásaira jellemző, hogy a mély érzelmi kiütkezéseket a társadalomra vonatkozó, a problémát szélesebbé tevő kijelentések követik. „A közönséges ember ma: a maga istene, és egyszersmind a hívője is... ez a mai vallás.” Az apa ezután az emlékezés nehézségét is megfogalmazza Lizának, a hezitáció, az izgalom, a zaklatottság jelölül a szövegtestben itt is gyakorivá válik a három pont. „Tudom, hogy nektek ez borzasztó, irtóztató, és nem akartok emlékezni... Te... Te... téged még értelek... Nincs magyar komtesz, aki nálad komteszebb. De nézd meg a mamát...”.¹⁷

A múltból való indulatos vélekedés, az egymásnak ellentmondó emlékezéskísérletek fokozzák Tímárné indulatát. Ennek következtében, amint kettesben maradnak Lizával, részletesebben is beszél arról a fiktív eredettörténetről, amire a korábbiakban csak egy-egy töredék, elhallgatás-alakzat utalt. Tímárnének a lányához intézett provokatív, kíváncsiskodó megszólalásai ismét gyakoribbá teszik a három ponttal jelölt megakadások jelenségét. „Mi volt veled,

anyus? Ifjú korodban apa, a fantáziádat, nem tudta... Neked valami regényed volt.”¹⁸

Miért is éppen a regény szót használja a lány a szerelmi kaland kifejezésére? Mert tudat alatt együttműködik az anyja fikciós struktúrájával. Itt a *regény* szó (ami a *román*c kifejezéshez hasonlóan egyaránt jelen van az irodalmi műfajterminológiában és szolgál szerelmi viszonyok jelölésére) hasonlóképpen funkcionál, mint a korábbiakban a Liza által alkalmazott *álom*-fogalom. Liza a vágyak szférájának nevezi ki ezt a *regény*tartományt, ahol átírható az átíratatlan, az egyéni történet, a származás, az eredet. Ez az eljárás ebben az átmeneti típusú egzisztenciában az asszony és Liza számára tulajdonképpen alapeleme a létezésnek. E helyütt kívánczik a gondolatmenetbe Claude Lévi-Strauss mítoszelmélete, amely szerint a mítoszokat nem a teljes szöveg, hanem a mondat szintjén kell keresni. A mítosz igazi alkotóegységei nem elszigetelt viszonylatok, hanem viszonylatnyalábok.¹⁹

Tímárné először hárít. Ez természetesen ugyanannak a teátrális konstrukciónak a része, ami a korábbiakban is meghatározta az asszony politikáját. Semmit sem akar expliciten maga kimondani, azt szeretné, ha a környezete pozícionálná úgy, ahogyan a saját képzelgésében értelmezi magát. „Ostoba pletykák” – mondja, hosszasan várakozik, erre utal a három ponttal jelölt megakadásjel, ami a késleltetés eszközül szolgál. Ahogyan a következő megszólalás is a késleltetés taktikai elemeként funkcionál: „Mit mondjak? Nincs mit mondanom!”²⁰

Ezt követően kerül sor a herceg alakjának felidőzésére, akivel Tímár mama állítólag viszonyt folytatott, s akit Liza az apjának hisz.

¹⁸ BRÓDY, *Tímár Liza*, 358.

¹⁹ Claude LÉVI-STRAUSS, „A mítoszok struktúrája”, in Claude LÉVI-STRAUSS, *Strukturális antropológia I*, ford. SALY Noémi, 164–183. (Budapest, Osiris Kiadó, 2001).

²⁰ BRÓDY, *Tímár Liza*, 358.

¹⁶ PEREMICZKY, *Bródy Sándor...*, 88.

¹⁷ BRÓDY, *Tímár Liza*, 357.

A románc pillanatainak elbeszélésekor ismét gyakorivá válnak a szöveghézagok. „Még aznap délben bemutatta magát. Másnap este... babérlombok, cipruslombok, narancsfák... már nyilatkozat történt.”²¹ Northop Frye a mítoszképzés szimbolikus szerkezetéről szóló írásában a romantikus képrendszer örökös gyermeki nosztalgiáját a „nyár műthoszához” rendeli. A románcos stílus alakjai apokaliptikus térként értelmezik a saját közegüket és egy eszményi aranykor után vágyakoznak.²² Liza anyjának egy szecessziós gyümölcsöskert elevenedik meg a szeme előtt: a babér, a ciprus és a narancs képe ugyancsak a reális körülményektől való elhatárolódás eszköze, az asszony egy távoli, egzotikus vidékre transzportálja ezt a talán sosemvolt szerelmet.

A Tímárné által létrehozott mítosz a kihagyások, a szünetek, a hézagok által meglehetősen mobilis, mozgatható, tehát alkalmas arra, hogy Liza is kiegészítse a saját traumakultúrája alapján létrehozott ideális képekkel. A mítosz mobilitását erősíti, hogy a történetben szereplő herceg meghalt, így Liza számára szabadon fikcionálható a figurája. Jan Assmann (Claude Lévi-Straussra hivatkozva) az emberi emlékezet struktúráiban megkülönbözteti a hideg és a forró emlékezetet, amelyeket a társadalmi tér, az idő, illetve a társadalom előtt viselt identitás egyaránt befolyásol.²³ Azáltal, hogy a Tímár

család a társadalmi nyilvánosság terében a jelentőségük ellenére egy nehezen besorolható, átmeneti identitást képvisel, a belső emlékezetstruktúrájuk sem kifejtett. Ebből a zavarból, a két struktúra összeolvadásából jön létre az anya fikciós elemekkel gazdagított múltkonceptiója, amely a hideg emlékezetpolitika metódusait követve valósul meg. A képzelet által kreált apa egy eszmény. Tímárnénak az a célja, hogy az idealizált múlt eszközével boldog jövőt teremtsen magának és a lányának egy olyan rendszerben, amely a hozzájuk rendelt eredeti identitásban nem fogadja el őket.

A sugalmazott tartalmak, majd az ezt kompenzáló megakadások folyamatosan fokozzák Lizában a megismerés vágyát. Arra szólítja fel az anyját, hogy ne hallgasson („Mama, mamám, beszélj!”). A dialógust Tímárné látszólagos erővel, de mögöttes határozatlansággal zárja le („Csitt! Majd... Később. Várni, várni kell”). A titoknak és a szöveghézagoknak az összefüggése sokszor tartalmi szinten is megmutatkozik a szövegben. Tímárné a későbbiekben a káplánnal folytatott párbeszédében például a titkoknak és a magányosságnak a terhére panaszkodik („Ha meggondolom, atyám, hogy lelki vigasztát hónapokig nélkülözni fogom. Hogy nem lesz senkim, akinek szívem titkát...”). Ezt újabb elhallgatás-alakzatokban realizálódó traumatörténetek követik. A jelenetben az asszony éppen egy maria-grüni szanatóriumba készül, búcsújelenete komikusan idézi a francia vígjátékok kivonulásait.²⁴ Ahogy korábban említettem, Tímárné számára a saját individuuma az emlékezhely. Az ismét növeli a sebkulturális tényezők sorát, hogy nincs kiegyezve azzal a biológiai testtel, ami a lelkének hordozója. Ezt az ellentétet Erika Fischer-Lichte idézett munkájában (Edmund Plowden elméletére hivatkozva) a király pél-

²¹ BRÓDY, *Tímár Liza*, 359.

²² Northrop FRYE, *Archetipikus kritika: A mítoszok elmélete*, in N. F., *A kritika anatómiája (négy esszé)*, ford. SZILI József, 113–203 (Budapest: Helikon Kiadó, 1998), 159.

²³ Lévi-Strauss elmélete szerint a „forró” emlékezés kultúrája bensővé teszi a maga történelmét, ezáltal hozza létre a társadalmi fejlődést. Ezzel szemben a hideg emlékezet éppen az elhárításban találja meg a folytonosság és közösség belső egyensúlyának lehetőségét. (Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet – írás, emlékezés és politikai identitás a*

korai magaskultúrában, ford. HIDAS Zoltán [Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004], 68–69.)

²⁴ BRÓDY, *Tímár Liza*, 361.

dáján szemléltetve úgy fogalmazza meg, hogy az individuumnak önmagában két teste van: a természet alkotta test (*body natural*) és az államtest (*body politics*).²⁵ Hasonló szerkezet érvényesül a *Tímár Liza*ban szereplő családanya esetében is, aki az egészséges test általa feltételezett jegyeit elveszítve lelkiileg is sérül. A lelki egészségét pedig a fizikai egyensúlyán keresztül szeretné visszaszerezni. „Én megszűntem külsőleg nő lenni. De bensőmben az vagyok. Nagyon is az. És ha levetettem magamról a külsőt, amely elföd... ha regenerálom magam, visszatérek Maria-Grünből, és helyrehozom, amit elmulasztottam.”²⁶

A test és a mentális egészség összefüggése a cselekmény előrehaladtával még intenzívebbé válik, ez utalásként értelmezhető a kor medikális kontextusára. Ahogyan Bodnár György *A mese lélekvándorlása* című tanulmányában fogalmaz, a *Tímár Liza* szerzője, Bródy Sándor „fiziológiai törvényeket hirdet, a szerelem fennkölt érzésében felismeri az anyagi erőket, a betegségben pedig a lelki folyamatok okát”.²⁷

Bródy több forrás²⁸ szerint is jó kapcsolatot ápol a századforduló neves pszichoanalí-

tikusával, Ferenczi Sándorral, aki az egyik legközelebbi munkatársa volt Sigmund Freudnak. A freudi nézetek a *Tímár Liza* keletkezésének idejére már-már popularizálódtak a társadalom polgári rétegeiben, elterjedtté vált a hisztéria női betegségként való definiálása.²⁹ A test formájának elvesztése, a testsúly-növekedés, a kényszeredett diétakövetés egy olyan karakterológiai elem Tímárné alakjában, ami szintén a kor medikális kontextusából következik.

Az étkezési zavarok fogalmát, az anorexiát kezdetben szintén a hisztéria fogalmával kapcsolták össze, s afféle *fin de siècle*-ként, azaz századfordulós bajként, tehát a dekadencia, az erkölcsi romlás szimptómájaként tartották számon.³⁰ Az utóbb idézett szövegben megjelenő hezitációs jelenség, az „elföd” szó után következő három pont ugyanúgy stratégiai eleme a mama kommunikációjának, mint a korábbiak voltak. Hangsúlyossá akarja tenni a problémáit, tulajdonképpen „divatot követ”, amikor a testképzavar, a szanatórium, a mentális betegség fogalmá-

„Ferenczi Sándor, a Jövendő munkatársa”, *Thalassa* 7., 2. sz. (1996): 137–140.

²⁹ Michel Foucault *A bolondság története* (ford. Sujtó László, Budapest: Atlantisz, 2004) című munkájában ismerteti azt az elterjedt, irreális nézetet a hisztériáról, miszerint a nedvvel telt, puhább testekben könnyebben szétterjedhet a hisztéria betegség, míg az izmokkal kötött, erősebb szervezet jobban tud védekezni ellene. Ez az elmélet az egyik releváns példája a nép körében terjedő, populáris hisztéria-értelmezéseknek, amelyek a legtöbbször csak annyiban egyeztek Freud téziseivel, hogy alapvetően női betegségként definiálták a hisztériát.

³⁰ Isabelle MEURET, „Writing Size Zero: Figuring Anorexia in Contemporary World Literatures”, in *Illness, Bodies and Contexts: Interdisciplinary Perspectives*, szerk. Isabelle LANGE, Zoe NORRIDGE, 77–90 (London: Interdisciplinary Press, 2010), 78.

²⁵ Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001), 115–116.

²⁶ BRÓDY, *Tímár Liza*, 362.

²⁷ BODNÁR György, *A drámai leírás: Bródy Sándor*, in BODNÁR György, *A mese lélekvándorlása*, 73–87 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1988), 75.

²⁸ ERŐS Ferenc, „Adalékok Ferenczi Sándor életéhez”, *Imágó* 6. 3. sz. (2017): 165–174; FRIEDRICH Melinda, „Pszichoanalitikusok a pódiumon: Ferenczi Sándor és Feldmann Sándor sajtószerelése”, *Kaleidoscope* 17. 9. sz. (2018): 286–309; HÁRS György Péter, „Családban marad – A pszichoanalízis Ferenczi »unokahúgánál«, Dénes Zsófiánál”, *Műhely* 40. 1. sz. (2017): 61–69; ZSOLDOS Sándor,

hoz rendeli magát. (Ebben a divatkövetésben természetesen a férjének való megfelelés is jelentős szerepet játszik, aki sosem mulasztja el, hogy megjegyzést tegyen az asszony alkatára.)

Ugyancsak felerősödnek a három ponttal jelölt megakadásjelenségek, amikor Liza anyja Páduai Szent Antalt említi, és adakozásra szólítja fel Tímárt („És adjon minden héten Páduai Szent Antalnak [...] Utalványozok Páduai Szent Antalnak...”).³¹ A szent, illetve a nyilvános térben való adakozásnak az említése a katolikus identitás demonstrálására szolgál. Ráadásul éppen a szegények védőszentjének a neve az, ami ezt a tartalmat a párbeszédbe közvetíti. Szent Antallal együtt arra is érkezik egy implicit utalás, hogy még mindig ugyanannál a problémánál, Tímárék társadalmi kirekesztettségénél járunk. Az asszony úgy gondolja, az adakozás révén központibbá válhat a társadalmi státuszuk, s ezt a motivációt a folyamatos sulykolással a férjében is fel akarja kelteni. Juhász Ferencné Bródy Sándor-életműről szóló kötetében (a marxista kritika meglehetősen radikális ideológiájával átítatva) a Tímár család viselkedését a polgári szecessziós normalitáshoz rendeli, amely alapvetően „egy letűnt korban”, a „feudális eszmények” korában keresi az igazi értékeket. Juhászné itt kimondottan a katolicizmust említi az egyik legnegatívabb tényezőként.³² Hiába azonosul Tímárné a magányában is az általa ideálisnak tartott szereppel, hiába akar neki megfelelni, a szövegében előforduló elfojtás-mechanismusok arról árulkodnak, hogy valójában kényelmetlenül érzi magát benne. Megnyilvánulásainak szoros értelmezése alapján nem támasztható alá az, hogy ösztönszerűen fedezne fel valós értékeket a rendi társadalom struktúráiban, sokkal inkább teszi ezt a társadalmi érvényesülés ér-

dekében. Hogy idővel maga is elhiszi az idealizált fantáziaelemeket, az tulajdonképpen egy belső védekezési mechanizmus eredménye, az asszony ilyenkor önmaga előtt is szerepet játszik.

A megakadásjelenségek szövegbeli gyakorisága mögött tehát sok esetben Tímárné tudatos elbeszélői szándéka, a figyelemfelhívó funkció áll. Ugyanakkor a traumatikus tartalom több alkalommal mégis ösztöni eredetűvé teszi az alkalmazásukat. Ilyen például, amikor a dialógus végéhez érve utalást tesz a férje hűtlenségére. „Éljen ön, éljen a... tudom én... éljen egészen bátran a kedveseinek.” Tímár egy komikusnak szánt utalással oldja fel a vádló helyzetet, a hasára és a fejére mutat, majd megkérdezi: „Úgy nézek én ki?”³³

A családi kommunikáció során nemcsak a szülők, de Liza megnyilvánulásai is bővelkednek a három ponttal jelölt szöveghézagokban. Az anyjától való elköszönéskor például a következőképp épül a szövegébe a megakadás: „Mért méggy éppen most el, amikor szükségem van rád, amikor...”. Tímárné erre a szerzői instrukció szerint a „szájára teszi az ujját”.³⁴ Ez a nonverbális jel, a hallgatásnak, illetve a titok asszociációjának a behozása egyértelművé teszi a korábban már elemzett fikciós játékot, ami az anya-lány kapcsolat egyik fontos bizalmi eleme.

Ehhez képest az apával való párbeszéd során éppen az elidegenítés, az eltávolodás verbális lenyomataként érvényesül a csend, a szöveghézag. Liza kezdetben egy fegyelmezettebb szerkezetű mondatban fogalmazza meg, hogy nem tud mit kezdeni az apja közelségével. „Szegény apa! Tudod-e, hogy a te nagy szereteted nekem sokszor fáj? Néha sért.” Tímár kérdésére („Miért?”) pedig a következőképp válaszol: „Mert... úgy

³¹ BRÓDY, *Tímár Liza*, 363.

³² JUHÁSZ Ferencné, *Bródy Sándor* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971), 249.

³³ BRÓDY, *Tímár Liza*, 363.

³⁴ BRÓDY, *Tímár Liza*, 363.

érzem, hogy nem vagyok rá érdemes”.³⁵ A mondat befejezése nyilvánvalóan udvariasabb a beszélő eredeti szándékánál, a három pont jelzése ezúttal egy tényleges hezitáció: megsértse-e az apját Liza az általa vélelmezett igazsággal, vagy hallgasson róla? A jelenlevő apától való tartózkodás, a képzelt apafigura mitizálása mind-mind származtathatók a kor pszichoanalitikus irodalmából. Darida Veronika a hisztériáról való értekezésében kiemeli, hogy a Freud által vizsgált, hisztériával kezelt páciensek esetében az apa alakja a meghatározó. „A női hisztéria oka Freudnál mindig valami elfojtott szexuális trauma, melynek előidézője gyakran maga az apa.”³⁶

A *Tímár Liza* cselekményében nincs szó arról, hogy az apa (szexuális értelemben) abuzívan közeledett volna a lányához, de a lány traumája kétségtelenül Tímár alakjához köthető. Erről árulkodik a Liza felvetésére adott reakciója is. A címszereplő utal az idegenség érzetére, arra, hogy egészen más értékeket vall, mint az apja. Ekkor Tímár a pénzhez való eltérő viszonya felemlítésével válaszol: „Én meggondolom, amíg egy forintot kiadok, te meg kiszórod az ezreseket...”³⁷

A harmadik felvonás egyik legtraumatikusabb jelenetsora, amikor Liza szembesül az-zal, hogy az anyja csak kitalálta a származásáról szóló történetet. Ekkor a kettejük dialógusa olyannyira akadozottá válik, hogy tulajdonképpen ép mondatkonstrukciók sem találhatók benne.

„LIZA: Megmondtam.

TÍMÁRNÉ: Mit?

LIZA: Azt.

TÍMÁRNÉ: Mit?

LIZA: Amit te nekem...

TÍMÁRNÉ: Hogy...

LIZA: Hogy nem...

TÍMÁRNÉ: Hogy nem?

LIZA: Nem az apám.

TÍMÁRNÉ: Nem az apád? Akkor ki?

LIZA: Ki?

TÍMÁRNÉ: Ő. Ki lenne más?

LIZA: Akkor amit te...

TÍMÁRNÉ (*egyszerre kijózanodva*): Amit én összevissza beszéltem, azt komolyan vetted? Megörültél? Lehetők hitted?! Hogy én... én...”³⁸

Az ebben a dialógusban megjelenő megakadásalakzatok nem a késleltetés eszközei, s nem is értelmezhetők implicit utalásként valami belső, mögöttes igazságra. Itt a döbbenet és az aktuális megrázkódtatás némítja már-már az abszurditásig a szituációt. „Csaknem világosan beszéltél... és világos volt, amit sejtetett velem és körülöttem mindenki” – reagál Liza a kellemetlen felismerésre. Tímárné ismét a hárítás technikáját alkalmazza, megkérdőjelezi a környezete beszámíthatóságát: „Megörültek? Megörültem? Megörültél? Amiről én fantáziáltam, arról te képzelődtél...”. Erre a tragikus felismerésre Liza sem tud kellő mértékletességgel reagálni, az eddigiekben csak az apja iránt érzett megvetés most már az anyja személyét sem kerüli el. „Tehát egy szó sem igaz az egész meséből? Tehát rendben van... tehát az apám lánya vagyok, és akkor hozzá méltó módon szárazon meg kell állapítani a tényt. Frivol játékot űztél velem.”³⁹ Nincs menekvés: Liza személyisége végleg bezárul abba az általa nemkívánatosnak ítélt környezetbe és identitásba, amelyet a családja képvisel. Az anya kezdetben a hatalmi szóval és az ígéreteivel próbálja újra közel hozni magához a lányt. „Eljövök érted, az atyáddal, mindenkivel, a törvénykatonákkal, egy hozzád való férjjel, egy herceggel, ha kell, az apád megengedheti magának, van módod...

³⁵ BRÓDY, *Tímár Liza*, 365.

³⁶ DARIDA Veronika, *Hisztériák* (Budapest: Kiárat Kiadó, 2012), 177.

³⁷ BRÓDY, *Tímár Liza*, 365.

³⁸ BRÓDY, *Tímár Liza*, 416.

³⁹ BRÓDY, *Tímár Liza*, 417.

semmi sem történt! Verd ki a fejedből... Jönni fogsz, parancsolom!”⁴⁰

A három pontos megakadásjelenséget egy önpozicionáló mondat követi: „semmi sem történt!” Ezt a kijelentést az anya tulajdonképpen egy beszédaktus értékű kijelentésnek⁴¹ szánja, meg akarja erősíteni a verbalitás szintjén gyakorolt teremtői státuszát. Ahogyan korábban a szavak eszközén keresztül jött létre a fikciós történet, úgy most éppen ennek a megsemmisítésére szolgál a kijelentés. Liza azonban az anyja korábbi befolyásolására hivatkozva utasítja el az aszszony által kínált lehetőségeket. „Nekem parancsolni... nem úgy neveltél.”⁴²

Ahogy a bevezetőben említettem, Tímár Liza végül az évtizedek óta a család kötelékébe tartozó házi orvos felesége lesz. Annak ellenére, hogy tulajdonképpen harmonikusnak tekinthető a befejezés, a szövegtest a bizonytalanságról árulkodik. Liza kérésére („Legyen szíves, vegyen el engem feleségül.”) a férfi a gesztusok szintjén „engedelmesen” reagál, de a szövegbe ékelődő megakadásjelenségek éppen azt sugallják, hogy a jövőtlenséggel néznek szembe. „Aludni kell erre az ötletre, kis Liza. Negyven esztendő vagyok. Lehet késő is... Talán... lehet.”⁴³ Hiszen két, a kor rendi berendezkedésű társadalmában perifériára szorult státusz találkozik össze: egy kikeresztelkedett zsidó családból származó polgárlány és egy orvos, aki első generációs értelmiségiként szintén kiszolgáltatott a hierarchikusan förendelt társadalmi rétegeknek. A nyelvi ellehetetlenüléssel a darab végső konklúziója is bizonytalanná, melodramatikussá válik. Egymásra találnak – de hol mégis? Milyen

közeg részévé tudnak válni majd? A válasz: a csend.

Összefoglalás

A tanulmányom célja volt, hogy a három pontos megakadásjelenségeken keresztül a dráma analitikus vonásait vizsgáljam, és rokonítsam a modern analitikus dráma struktúráival. A *Tímár Liza* szövegtestének három ponttal jelölt megakadásalakzatai elsősorban a családi és a társadalmi keretek között kimondhatatlan, tabusított információkra vonatkoznak, illetve időnként kohéziós szereppel is bírnak: a verbális közlés kibontakozása, majd a hiányalakzatokba való tömörülés egy sajátos gondolatritmikus ismétlődést eredményez a szöveg egészében, homogenizálja a színmű struktúráját. Ezen felül további gyakorlati funkciói is vannak: a késleltetés, illetve a hatáskeltés dramatikus eszközül szolgálnak.

A kutatás természetesen igényli a folytatást, hiszen a jelen tanulmányom többségében a megakadásjelenségek három pontos változatait vizsgálta. A szövegben azonban számtalanszor csak az alkotói megjegyzések jelzik a csendnek a szerkezetbe való beépülését. Továbblépési lehetőségként tartom számon ezeknek az alakzatoknak a szövegen, illetve az egyes színházi feldolgozásokon belüli értelmezését.

Bibliográfia

- ASSMANN, Jan. *A kulturális emlékezet. írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*. Fordította HIDAS Zoltán. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004.
- ASZTALOS Veronka-Örsike. „Egy sokk megszélesítése – Ibsen korai magyar recepciója”. *Irodalomismeret* 2. sz. (2019), 74–95
- AUSTIN, J. L. *Tetten ért szavak*. Fordította PLÉH Csaba. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.

⁴⁰ BRÓDY, *Tímár Liza*, 418.

⁴¹ A beszédaktus fogalmát J. L. Austin definíciója alapján használom. (J. L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba [Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990], 31.)

⁴² BRÓDY, *Tímár Liza*, 418.

⁴³ J. L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, 30.

- BODNÁR György. „A drámai leírás: Bródy Sándor”. In BODNÁR György, *A mese lélek-vándorlása*, 73–87. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1988.
- BRÓDY Sándor. *Tímár Liza*. In BRÓDY Sándor, *Színház*, 351–431. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1964.
- CENNER Mihály. *Márkus Emília*. Budapest: OSZMI, 1971.
- DARIDA Veronika. *Hisztériák*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2012.
- DE MAN, Paul. „Az ironia fogalma”. In Paul DE MAN, *Esztétikai ideológia*, fordította KATONA Gábor, 175–203. Budapest: Osiris Kiadó, 2000.
- EAGLETON, Terry. *How To Read a Poem*. London: Blackwell, 2007.
- ERŐS Ferenc. „Adalékok Ferenczi Sándor életéhez”. *Imágó* 6. 3. sz. (2017): 165–174.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A dráma története*. Fordította KISS Gabriella. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001.
- FRIEDRICH Melinda. „Pszichoanalitikusok a pódiumon: Ferenczi Sándor és Feldmann Sándor sajtószerelése”. *Kaleidoscope* 17. 9. sz. (2018): 286–309.
- FOUCAULT, Michel. *History of Madness*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2006.
- FRYE, Northrop. *Archetipikus kritika: A mítoszok elmélete*. In Northrop FRYE, *A kritika anatómiája (négy esszé)*, fordította SZILI József, 113–203. Budapest: Helikon Kiadó, 1998.
- GENETTE, Gérard. „Az elbeszélő diszkurzus”. Fordította Sepeghy Boldizsár és Lovas Edit. In *Az irodalom elméletei I.*, szerkesztette THOMKA Beáta, 61–77. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1996.
- HARS György Péter. „Családban marad – A pszichoanalízis Ferenczi »unokahúgánál«, Dénes Zsófiánál”. *Műhely* 40. 1. sz. (2017): 61–69.
- JUHÁSZ Ferencné. *Bródy Sándor*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971.
- LACZKÓ András. *Bródy Sándor alkotásai és vallomásai tükrében*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. „A mítoszok struktúrája”. In Claude LÉVI-STRAUSS, *Strukturális antropológia I*, fordította SALY Noémi, 164–183. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.
- MEURET, Isabelle. „Writing Size Zero: Figuring Anorexia in Contemporary World Literatures”. In *Illness, Bodies and Contexts: Interdisciplinary Perspectives*, szerkesztette LANGE, Isabelle, NORRIDGE, Zoe, 77–90. London: Inter-Disciplinary Press, 2010.
- PEREMICZKY Szilvia. „Bródy Sándor: Tímár Liza házassága”. In PEREMICZKY Szilvia, *Zsidó dráma, színház és identitás*, 85–89. Budapest: Ráció Kiadó, 2019.
- SELTZER, Mark. „Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere”. *October Magazine* 80, 3 (1997): 3–26.
- SZIKSZAINÉ Nagy Irma. *Magyar stilisztika*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.
- VAJDA György Mihály, szerk. *Színházi Kalauz*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1962.
- ZSOLDOS Sándor. „Ferenczi Sándor, a Jövendő munkatársa”. *Thalassa* 7., 2. sz. (1996): 137–140.