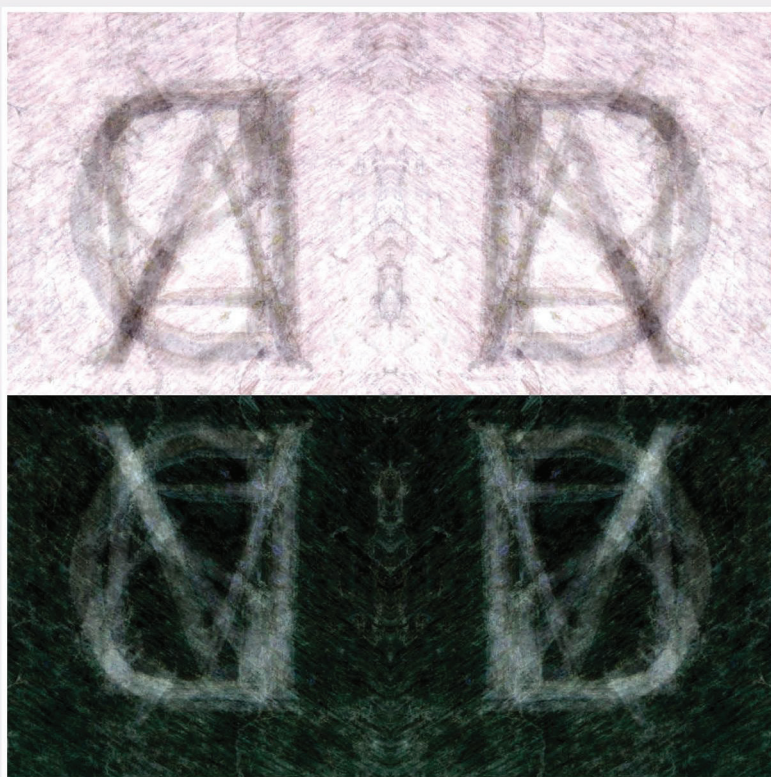


MŰFORDÍTÁS

===== ÉS MÁSA =====

EXTRÉM SPORTOK

Írások KAPPANYOS ANDRÁS 60. születésnapjára



MŰFORDÍTÁS

===== ÉS MÁS =====

EXTRÉM SPORTOK

Írások KAPPANYOS ANDRÁS 60. születésnapjára

Szerkesztette

FÖLDES GYÖRGYI

MAJOR ÁGNES

SZÉNÁSI ZOLTÁN

Reciti
Budapest
2022

FÖLDES GYÖRGYI



Emberiségdrámák feminizált kivitelben

Avantgárd nőírók Faust-drámái

Női tulajdonságokat rendelni egyes műtípusok jellemzőihez kockázatos feladat, hiszen elsőfokon esszencializmusra utalhat a nőiséget illetően, márpedig ilyesmiben nem nagyon érdemes gondolkodni. Amennyiben léteznek is ilyenek, azokat külső feltételek alakították: általánosabb politikai-társadalmi-szemléleti okokra, s egyéb sajátos körülményekre (mizogünia vagy csak érezhetően patriarchális jellegű intézményi szerveződés, korlátoltabb önreprezentációs lehetőségek) tudunk rámutatni velük kapcsolatban. Ráadásul e viszony nem is jelent egyszerű megfeleltetést – miszerint lennének inkább férfi és inkább női avantgárd műfajok –, hiszen bár ilyenek létezését is feltételezhetjük, gyakran éppen inkább férfiaknak tulajdonított műfajt fordítanak ki, forgatnak fel női alkotók, vagy akár maszkként használják: női pozícióból szólaltatják meg, és női hanggal töltik fel, vagy annyira ironikussá teszik, hogy ön maga paródiájába megy át.

Ez az avantgárd esetében sincsen másképp, már a körülmények tekintetében sem: gyakran például a szűk, patriarchális családi jellegű mozgalmi szerveződés az egyik alakító ok, például a párkapcsolatok hierarchikus viszonyainak beszűremkedése az alkotói folyamatba, vagy az is előfordul olykor, hogy az avantgárd szubverzivitása éppen olyan művészeknek játszik a kezére, akik alap-személyiségüket tekintve is „kilógnak a sorból”, többek között lázadásuk okozta marginális helyzetük (Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven) vagy éppen szexuális orientációjuk, esetleg nemi identitásuk folytán (például Hannah Höch, Gertrude Stein, Claude Cahun). Jelen tanulmányban egy sajátos, és valójában egészen meglepő szövegpárost nézünk meg, ahol éppen azzal kísérleteznek avantgárd nőírók, hogy a világirodalom egyik legmeghatározóbbnak tekintett mitológiáját (s ezen a hagyománytörténeten belül is az egyik legfontosabbnak tekintett klasszikus művét) fordítják ki, írják át a saját, meglehetősen speciális pozíciójuk felől: tudniillik Faustét.

Faust(us) históriája, az ördöggel szerződést kötő tudósé egy, az európai kultúrát megalapozó mítosz, hasonlóan Don Juan, de akár Hamlet történetéhez is. Számos változata létezett már korábban is: a történeti *Faust* (1480–1540), a (német) *Faust*-népkönyvek (1587–1725), az angol népkönyv (1592), Marlowe drámája (*Doktor Faustus tragikus históriája*, 1604), *Faust*-bábjátékok (1746-tól), Lessing *Faust*-tervei (1755–1775), s aztán magának Goethének saját verziói, az Ős-Faustot (1790) követő első (1808), illetve második (1832) rész.¹ Az ezt követő hatástörténet pedig végképp rendkívül szerteágazó, elég csak a jól ismert Mann-regényre gondolnunk (*Doktor Faustus*, 1947) vagy éppen Gounod és Berlioz zeneműveire, Bulgakov *Mester és Margaritájára*, továbbá Klaus Mann 1933-as *Mephistójára* (és természetesen Szabó István feldolgozására, 1981), de megemlíthetjük – többek között – Lenau, Heine, Ghelderode, Pessoa és Valéry munkáit is, Murnau monumentális némafilmjét, sőt Ibsen *Peer Gyntje* is tekinthető egy viszonylag távoli adaptációnak.

Ugyanakkor a Faust kifejezetten férfimítosz, egy patriarchális kor terméke: egyrészt mint a tudás, a tudomány képviselőjének története, márpedig az a saját korában javarészt el volt zárva a nőktől; s ehhez kapcsolódva – másrészt – a műfajt, az emberiségkölteményt tekintve is, amelynek a célja az emberiséget leginkább foglalkoztató gondolatok, kérdések színrevitele, csakhogy ezek jellemzően (főként a vonatkozó korokban, úgy Faustéban, mint Goethéében) alapvetően férfiproblémák, férfiperspektívából fogalmazódnak meg, ezáltal a nők mintha kiszorulnának az emberiség gyűjtőhalmazából is. Harmadrészt mint annak a férfinak a története, akinek vágyai közel sem csak az ismeretek, hanem nők felé is irányulnak, mindig a legszebbet választva, egyúttal tönkre is téve őket (Goethénél a drámavezetésből nem hiányzik a Margit iránti empátia sem, de azért alapvetően férfitörténetet látunk).

Most két viszonylag ismeretlen verziót tekintünk végig, Gertrude Stein *Doctor Faustus Lights the Light* [Doctor Faustus villanyt gyújt] és Else Lasker-Schüle *Ich und Ich* [Én és én] című darabjait, amelyeknek tehát két közös vonása a forráson kívül – voltaképpen egészen szokatlan és váratlan módon –, hogy női szerző hozta őket létre, illetve hogy az avantgárd drámák közé sorolhatók. (Bár Stein operalibrettónak írta meg művét Gerald Berners számára, a zeneszerző végül nem írta meg hozzá a zenét, magát a szöveget viszont szokás önálló darabként színpadra vinni.) Avantgárd darabok ezek tehát, bár magyar perspektívából, ahol a magyar történeti avantgárd ekkorra már véget ért (a harmincas, illetve a negyvenes években vagyunk), viszonylag későinek látszanak; ugyanakkor az amerikai avantgárd dráma születését általában éppen erre az időszakra datálják.

1 Tüskés Gábor, *A műelemzés lehetőségei: Lessing: Bölcs Náthán, Goethe Faust 1–2., Fontane: Effi Briest* (Pécs: Pro Pannonia, 2007), 34.

Gertude Stein: *Doctor Faustus Lights the Light* / *Doktor Faustus villanyt gyújt* (1938)

Gertrude Stein egyik legfontosabb műfaja a dráma: összesen hetvenhét darabbal büszkélkedhet. Bár számos színpadi művéről jelentek meg tanulmányok, kevés kísérlet született, amely az európai dadaista és szürrealista drámákkal vetné össze ezeket az úgynevezett modernista alkotásokat, holott ez a párhuzam mindképpen helyénvaló lenne közös sajátosságaik okán, tekintve, hogy kiiktatják a cselekményt, a linearitást és a kauzalitást, s helyettük inkább az egyes szavak és a nyelv ritmikus mozgását igyekeznek kidomborítani. Bert Cardullo és Robert Knopff avantgárd színházi antológiájukban a drámához írt előszóban rámutatnak, hogy bár a *Doctor Faustus* viszonylag könnyebben befogadható, mint Stein más darabjai, hiszen legalább konkrét karaktereket és hozzájuk rendelt konkrét dialógusokat találni benne, de azokhoz hasonlóan továbbra is jellemzi „az írásjelek hiánya, a főszereplők többféle identitása, a testetlen hangok, a szójátékok, a nem szekvenciák és az ismétlések”.²

A *Doctor Faustus*ban Stein a Goethe- és a Marlowe-féle változatból vesz át neveteket és alapmotívumokat, de egyfelől némileg szubvertálva azokat, másfelől a cselekménystruktúrát végképp átalakítva. Nem szerepel nála például a paktum mozzanata sem, azon már túl vagyunk a darab nyitányakor, maga az elérni vágyott tudás sem teljes körű, az elektromos áram feltalálására vonatkozik, innen a darab címe is. Faust tekinthető tehát Edison valamiféle alteregójának is, az általa képviselt tudás pedig a modernitás megfelelőjének. Ám végül elégedetlennek bizonyul az így elért életminőséggel: a fény már nem tagolódik napszakok szerint, örökkévalóvá válik, ezáltal az idő fogalma is eltűnik, nem biztosítva a hétköznapi értelemben vett boldogságot, a női szereplőt ráadásul megmarja egy kígyó. Faust ekkor meghalni vágyik, amit – érdekes módon – a pokolba való eljutással azonosít. Ehhez azonban bűnt kell elkövetnie, s Mephisto ügyesen manipulálja, hogy öljön meg egy kutyát és egy kisfiút: ezt végül megteszi, így elnyeri a jogot a poklobamenetelre. Itt érdemes arra is figyelni, hogy a Stein-darabban a kutya beszél, viszont – például a Goethe-drámával szemben – nem Mephisto egyik alakváltozata. A legszembetűnőbb, legjellemzőbb és legjelentéstelibb változtatás azonban a nevetek érinti. Nem csupán a címszereplő esetében (hol Faustnak hívják, hol doktor Faustusnak), hanem a női főszereplő esetében is, aki a groteszkül bonyolult „Marguerite Ida and Helena Annabel” nevet viseli, azaz egyfelől a különböző szövegelméletek női szereplőit sűríti egy alakba más nevekkel társítva azokat, azok megfelelő tulajdonságait, attribútumait is felidézve, magába olvasztva, másfelől éppenséggel nem csak a sze-

2 Bert CARDULLO and Robert KNOPFF, „American Dada and Surrealism”, in *Theater of the Avant-Garde 1890–1950: A Critical Anthology*, eds. Bert CARDULLO and Robert KNOPFF, 421–424 (New Haven–London: Yale University Press, 2001), 422.

mélyiség komplexitásának, hanem elcsúszásainak, hasadásának, szóródásának is helyet adva. *Margit és (Szép) Heléna* a Goethe-dráma első, illetve második részében Faust szerelmei, illetve az utóbbi Marlowe-nál is Faust szeretője, az *Ida* és *Annabel* viszont Stein hozzátoldásaiként megerősítik azok legfontosabb tulajdonságait: *Ida* a görög mitológiában Zeusz dajkája, ezért Margittal együtt a gondoskodói, anyai oldalt valósítja meg, míg *Heléna* az *Annabelle* kiegészítve (amely az *Anna* „kecses” és *Bella* „szép” nevekből tevődik össze) az erotikus, a *femme fatale* oldalt képviseli.

A 20. századi Faustus-drámák végső soron mind különleges kíváncsiságot tanúsítanak a hős kielégíthetetlen tudásszomja és önmegvalósítási vágya iránt, s ezért a politikai és gazdasági modernizáció mérlege és az ehhez rendelhető egyéni önaktualizáció lesz hangsúlyos bennük. Faust alakja így a modernitás kvintesszenciájává, a modern kultúra egyik hőségévé válik – ezért is lehet az avantgárd drámában is ilyen központi szerepe.³ Rebecca Kastleman a darab kulcsának a Gertrude Stein által nagyra tartott William James-i filozófiában (*Principles of Psychology*) megfogalmazott ellentétet tartja kétféle tudás között: az egyik, amelyet Faust képvisel, a „valamiről való”, racionális, logikus, átfogó tudás (*knowledge about*), míg a másikban, az „ismeret-” vagy „megismerés”-tudásban (*knowledge of acquaintance*) „olyasfajta közelség van, amely inkább érzelmeket, mint gondolatokat ébreszt [...]. Ez a tudás testies, érzékszerveken alapuló megértés, gyors, közvetlen felfogása, befogadása valaminek, s egyébként vannak spirituális-vallásos vonatkozásai is.” A James-i kategóriákat Stein a drámaírói, illetve drámai szövegekben megélhető tapasztalatokhoz is kapcsolja (nevezetesen ahhoz, amit ő tájkép-darabnak nevez), illetve a női, bensővé váló megismeréshez is társítja.⁴ A Faustus-darabban Stein mindezt tematizálja is: míg a férfi főszereplő folyamatos tudósi ismerethajszolásával kész aláásni ezt a fajta tudást, a női főszereplő (a négynevű „Marguerite *Ida* és *Helena Annabel*”, aki a „négy vallást” is képviseli) lesz az, aki egy tájképben állva, azt szemlélve és megértve képes lesz erre a fajta mélyebb tudásra, míg csak egy kígyó (utalás a tudás megszerzése miatt az Édenből való kiűzetést előidéző bibliai kígyóra) meg nem marja – Faust pedig nem segít rajta. A cselekmény tehát azt az episztemológiai elmozdulást mutatná be, amely onnan indul, amikor Faust „knowledge-about” típusú tudásra való törekvése elnyomja, megszünteti ezt a tájkép-színhátjátékot és a hozzá kapcsolódó megértést. Viszont mégsem győzedelmeskedik, mert a villanyfényben felszikkázó világban nem ő, hanem Marguerite-*Ida* és *Helena-Annabelle* érvényesül igazán,

3 Marshall BERMAN, *All that Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (New York: Penguin, 1988), 38. Idézi: Rebecca KASTLEMAN, „An Acquaintance with Religion: Pluralizing Knowledge in Gertrude Stein’s *Doctor Faustus Lights the Lights*”, *Modern Drama* 62, no. 3 (2019): 338–360, 341–342.

4 1934-es *Plays* című előadásában Stein valamely színjáték felvázolását egy tájkép szemléléséhez hasonlítja, így lehet képes a drámaíró fejben a dráma elemeit vizuálisan összeszedni, és egy adott színhelyhez, időhöz rendelni. Lásd: uo.

akinek hangján mégiscsak megszólal a kórus, ő lesz a valódi sztár az elektromos rivaldafényben – mint egy musicalben vagy egy modern operában (ne feledjük, Gertrude Stein eredetileg operának írta meg a darabot).

Stein *Faustusa* ugyanakkor az identitásra kérdez rá valójában, a „ki vagyok?” kérdése számára a leghangsúlyosabb, aminek egy fontos szegmense – éppen ezáltal, a Faustus-figura nőibe oltásán keresztül – a nemi identitás, s annak bizonytalan volta (tudjuk, Stein életében ez amúgy is kardinális kérdés volt), bár ezt kiegészíti a női főszereplő oldaláról a személyiséghasadás és/vagy a többes identitás is. De nem csupán onnan látszik ez világosan: a *the man from over the seas* ugyancsak értelmezhető Faust alteregójaként, s erre éppen Marguerite-Ida és Helena-Annabelle figyelmezteti őt: „No one is one when there are two, look behind you look behind you you are not one you are two” [„Senki nem egy mikor kettő van nézz hátra nézz hátra nem egy vagy kettő vagy.” Saját fordításom – F. Gy.]

Ennek a multiplikáló személetnek egy sajátos szerkezeti folyamánya lehet a darabot – párbeszédeit, cselekményét – működtető végtelen repetitivitás is, amely egyfelől csak szépen lassan, ismétléseken és döccenőkön keresztül viszi előre a cselekményt, másfelől – mint ahogy Stein számos más darabjában – eredménye az a fajta apró darabokra töredezettség, ami rokonná teszi a szöveget azzal a kollázs- vagy montázsszerkezettel is, amelyet Hannah Höch és mások működésével társíthatunk – különösen, hogy Höch maga is „elnőiesítette” tematikailag a kollázsformát, illetve Steinhez hasonlóan ő is előszeretettel szubvertálta benne a nemi szerepeket.

A *Village Voice* kritikusa így jellemezte e drámát és – általában véve is – Stein színházművészetét (egy Wilson–Gertrude Stein-összevetésben, amikor a rendező színre vitte a darabot):⁵

tűnődő, látomásos színház [...], amelyben képzetek és feltételek – nem pedig emberek – játsszák az aktív szerepet; egy olyan színház [...], amelyekben a szavak az eseményekhez hasonlóan ismétlődnek, sokszorozódnak és egymásba hatolnak, ahelyett hogy követnék egymást, egy olyan spirituális bankett [...], amelyen a történeteket inkább fölledzik, mint elmondják, és a drámákat inkább fölvezolják, mint eljátsszák.⁶

5 A Hebbel Theater’s produkciója csak egy volt Robert Wilson Faust-rendezései közül, összesen négyet hozott létre pályafutása során: 1. 1989-ben Giacomo Manzoni *Doctor Faustus* című, Thomas Mann regényéből írt operáját vitte színre a milánói Scalában; 2. 2008-ban Gounod operája a Varsói Nemzeti Operaházban; 3. 2015-ban az eredeti Goethe-darabot (*Faust I–II.*) a Berliner Ensemble-ben. Lásd Robert Wilson honlapját, hozzáférés: 2022.05.10, <https://robertwilson.com/doctor-faustus-lights-the-lights>.

6 Idézi: Kováts Albert, „Dr. Faustus villanyt gyűjt: A berlini Hebbel-Theater vendégjátéka”, *Beszélt* 6, 12. sz. (1994): 52, <http://beszelo.c3.hu/print/8779>.

Else Lasker-Schüler: *Ich und Ich / Én és én* (1939 és 1945 között)

Else Lasker-Schüler második férje Herwarth Walden volt, a *Der Sturm* fő teoretikusa, akitől maga az expresszionizmus elnevezés is származik – házasságuk idején a költő is igen gyakran szerepelt a lapban. Irodalmi munkásságát – amelybe befért elbeszélés, regény, dráma, esszé, monológ – talán ugyancsak az expresszionista jelzővel illelhetjük, igaz, ő egy nagyon egyedi, jellemző változatát hozta ennek létre (noha Németországban már azzal kapcsolatban is eltérő megítélések születtek, hogy az expresszionizmus előfutára volt-e, expresszionista költő avagy csupán expresszionista vonások fedezhetők fel a szövegeiben). Első kötetében, a *Styx*-ben a szecessziósan stilizált szóösszetételeket izzítja át a szenvedély intenzitását hordozó expresszivitással, s a *hetedik nap* című későbbi kötet rövid strófákból álló, rímes, erősen zenei hangzású költeményeit is expresszív telítettség jellemzi.⁷ Mindenesetre Hajnal Gábor, verseinek egyik magyar fordítója Gottfried Benn méltatását és jellemzését idézi, amely erre az általa képviselt sajátos irányra utal, vagyis hogy miként oltatta be a zsidó vallási-kulturális – tematikus és motivikus – tradícióval, örökséggel a német expresszionista, és általában az irodalmi nyelvet: „A legnagyobb költő volt, akit Németország valaha is magáénak mondhatott. Költői világa sokszorosán zsidó volt, képzelete keleti, de nyelve német a javából, buja, pompázó, hajlékony, német, érett és édes nyelv, amelynek minden fordulata az alkotóerő legmélyéről fakadt.”⁸ Friedrich Minckwitz hasonló következtetésre jut Lasker-Schüler költői jelentőségével és a német nyelvre tett hatásával kapcsolatban: „ez a gyakorta szidalmazott költő talán még fokozottabban járult hozzá a német nyelv megtermékenyítéséhez és megújításához, mint jóval ismertebb kortársai: Stefan George és Rainer Maria Rilke.”⁹

Else Lasker-Schüler 1980-ig kiadatlan Faust-adaptációja, az *Ich und Ich* palesztinai száműzetése alatt (1939–1945) született, s erősen reflektál az ekkor zajló második világháborús történelmi eseményekre és az ezekkel kapcsolatosan felvetődő sorskérdésekre, egzisztenciális dilemmákra: honnan nyeri eredetét a gonosz, s van-e remény az eltűnésére? Mindezt nem függetlenül a szerző zsidó származásából következő emigrációs hányattatásaitól, s a felvetődő identitáskérdésektől sem: miként lehet németországi zsidó íróként viszonyulni a német nemzeti irodalmi és kulturális tradícióhoz, illetve szert tenni egy nem eleve frusztrációra ítéltetett, mégis nyilvánvalóan komplex identitásra.

A darab szerkezetében és motívumaiban Lasker-Schüler a Goethe-féle változatot követi, olyannyira, hogy benne kimondják: voltaképpen egy Goethe-paró-

7 HAJNAL GÁBOR, „Utószó”, in ELSE LASKER-SCHÜLER, *Villogó kavicson: Válogatott versek*, ford. DÁVID HÁZI Péter et al., vál. HAJNAL GÁBOR, 185–193 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1972), 190.

8 Gottfried Benn idézi: HAJNAL, „Utószó”, 185–186.

9 Friedrich Minckwitz-et idézi: HAJNAL, „Utószó”, 186.

diát látunk. S valóban, az expresszív nyelvezetű, vibrálóan sokszereplős és dramaturgiai szempontból több szinten, több idősíkon és számos kulturális hagyományból építkező, a mintát ezáltal némiképp szubvertáló verziót értelmezhetjük akár paródiaként is, amely emellett avantgárd színdarabként, s afféle metaszínházként a politikai színház, az abszurd drámák, a brechti technika és a misztériumjátékok elemeit egyaránt ötvözi. Mindamellett a klasszikus német költőtől más idézetek is rendre előkerülnek a szövegben, de találunk benne Schiller- és Heine-intertextusokat is, allúziókat a germán mitológiára, továbbá német népdalrészletet. Nem véletlenül, hiszen a darab egyik fontos tétje a német irodalmi és kulturális tradíciókhoz való viszony tisztázása egy olyan időszakban, amikor a náci kultúrpropagandában való abuzív felhasználás megkérdőjelezte e művek értékeit, és bizonytalanná tette értelmezési lehetőségeik kereteit és határait (akár megerősítést kaptak a német fasiszta ideológiában, akár éppen pusztulásra ítélték őket) – s ez vonatkozik az emberiség alapvető értékeit lefektető Bibliára is, amelyet ugyancsak a tűzre vetettek a *Faust*tal együtt, mondják a darabban. Ugyanis a dráma nagy részében az 1940-es évek közepén vagyunk, a második világháború idején, amikor Mephisto és Faust Jeruzsálemben, a Dávid torony mellett található Pokolban új életre kel (de velük egy helyszínen mozog még Salamon és Dávid király, Baál megéledő szobra is, vagy például a *Faust* első részéből ismerős Marthe Schwerdtlein). Mephisto és Faust végig Isten és a Sátán felelősségét boncolgatják e történelmi kataklizma idején – miután az előbbi tagadja, hogy köze lenne a fasiszmus pusztításához, marad számukra a kérdés, a rosszat Isten teremtette vajon, vagy az ő eltűnése, jelen-nem-léte-e a kiváltó ok. S bár Mephisto látszólag hajlik az kollaborációra (paktumuk szerint olajat adna a pokolból Párizs elnyeréséért), a végén Hitlert is odavonzva belefojtja az egész náci vezérkart az izzó lávába.

Else Lasker-Schüler annyiban feminizálja a darabot, hogy – akárcsak Goethe a *Faust* első részében – egy drámaszerzőt is színpadra léptet, ő azonban egy nőt, saját magát, pontosabban egy Else Lasker-Schüler nevű szereplőt. Ráadásul „költőként”, „a vizionárius tragédia szerzőjeként” emlegeti, azaz olyan tulajdonságokat utal ki a számára, amelyek előfeltételezik a női művészi teremtőerőt, kreativitást – ezeket a 18–19. században erősen vitatták. Nála nem csupán az előjátékban szerepel e drámaíró, mint Goethénél, hanem több helyütt a drámában is, ekképpen sokkal hangsúlyosabb szerepet is kap, s mint látni fogjuk, a darab végére azonosítható is lesz két főhősével, magában egyesítheti őket.

Else Lasker-Schüler *Faust*-darabjában egy Max Reinhardt nevű rendező-figurával is találkozhatunk, aki a goethei színházigazgató pendant-ja, de itt végig ő diktálja az események menetét, ő dirigálja a szerepeket játszó színészeket. A megkettőzött, önmagára reflektáló színház témájának, amely tehát már a klasszikus mintában is megjelent, e darabban más jelentősége is van, a már a címben is megfogalmazott *Ich und Ich*-kérdéskörét is kiszélesíti. Ugyanis e drámának a személyiség egységének felbomlása, hasadása az egyik legfontosabb

témája – ebben tehát rokonnak mutatkozik Gertrude Stein darabjával, még ha a német szerzőnő más jelentéseket és hangsúlyokat is társít a jelenséghez, s eltérő dramaturgiát is alkalmaz. Már a színházszerűség tudatosításával, a „színház a színházban” gesztusával is szükségszerűen megkettőződnek a szereplők, hiszen a drámában is egyszerre egy szereppel és egy (bármikor másra cserélhető) színésszel is azonosak – a cselekmény egy pontján Max Reinhardt le is akarja váltani a Mephistót játszó (természetesen fiktív) színészt. Emellett, mivel a szereplő-szerzőnő Else Lasker-Schüler saját életproblémájának is vallja a mű egyik alappilléreül szolgáló, a Faust–Mephisto párosba is elhelyezett kettősséget, magában is hordozza e két alakot. Maga a kétfelé hasítottság ugyanis többféle (explicit) magyarázatot nyer a műben. Egyrészt a szereplő Else Lasker-Schüler mondja önmagáról, hogy lelke kétfelé szakadt a testében, s ezt az elmagányosodott, sebzett két részt csak a színpadon képes egyesíteni. Másrészt, Faust és Mephisto ugyancsak mint egyetlen lélekegész két megvalósulása léteznek: az utóbbi a részeg – azaz az önmagában a tudatosságot, vagy legalábbis a szuperegót kikapcsoló – Faustban megismerni véli saját gyermekkori, ártatlan önmagát. (Ha a lacani elméletet hívjuk elő magyarázatunkhoz, azt mondhatjuk, a preszimbolikus életkor, tudatállapot és nyelviség fázisához tartozó én-előtti – és nemfüggetlen – énjét ismeri fel Mephisto Faustban, bár ehhez még hozzáteszi: viszont – nyilván: józanon – Faust nem tudott választani örökkévalóság és a polgári morál között, s végül a kettő közötti sávban helyezte el magát.) A két szereplő azonoságát Max Reinhardt is felismeri, amikor a színészeknek való magyarázatként, utasításként mondja ki: „De most, mielőtt folytatnánk a próbát, feltételezem, hogy önöknek világos, hölgyeim és uraim: Mefisztó és Faust egy ikerpár! Lényegében ők egyetlen személy, mindig is azok voltak.” Mephistót, aki nem egyértelműen a gonosz helytartója, hiszen a náci bűnösöket a pokolba csábítja, s Baál segítségével a fortyogó lávába küldi, e tett saját újjászületéséhez, s ezáltal az „én és én” megvilágosodásához és megtisztulásához juttatja el. Ezáltal Fausttal együtt, a földi életet elhagyva, a mennyben végre egyesülhetnek egy testben, s a szereplő Else Lasker-Schüler is megkönnyebbülten, boldogan távozik: feltehetőleg mert – a gonosz elpusztítása és a német irodalmi múltnak a humanizmussal összeegyeztethető győzelme nyomán – Faust és Mephisto egyesítő magába vételével ő is lelki békére talál. A lezárás fordulata azt is sejtetni véli, hogy az epilógusban a költő személyisége megidézi az isteni autoritást, amely az apokaliptikus pillanatában nyilatkozik meg.¹⁰

Ez végül is a költő saját belső zűrzavarának metaforája, amikor megpróbálja megérteni és feldolgozni a leírhatatlant. Azáltal, hogy szembesül az

10 Inca Molina RUMOLD, „Editor’s Introduction”, in Else LASKER-SCHÜLER, *Three Plays*, ed. Inca Molina RUMOLD, trans. Jane CURTIS, VII–XXII (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1992), XVII.

életét befolyásoló történelmi eseményekkel és az őt formáló különböző kulturális közösségekkel, a darab előadja és elemzi identitásának különböző társadalmi összetevőit. Az identitás megkonstruálásának és dekonstruálásának többféle módja – a hagyományos ábrázolás helyett – a darabot nyitott perspektívájú példázattá teszi, amelyben a főszereplők nem választhatók el egyértelműen a mellékszereplőktől vagy a szerző személyiségének színre vitelétől.¹¹

Bár korántsem kizárt, hogy a széles világirodalomban találni még nőszerzős Faust-feldolgozást (én nem találkoztam ilyennel), s amennyiben létezik ilyen, ugyancsak valószínűsíthető, hogy azt valamikor a 20. vagy 21. században hozták létre, engem mégis igen meglepett, hogy avantgárd nőírók kutatásaim közben hirtelen, egy-két napos különbséggel rábukkantam erre a két, amúgy esztétikai szempontból is rendkívül figyelemfelkeltő darabra, amelyek ráadásul legfeljebb pár év időeltolódással születhettek, s bár különböző módokon, de az avantgárd drámapoétikát és színházi felfogást érvényesítik. E meglepő fordulatra első gondolatom volt, hogy az e felfedezésről szóló tanulmányomat az avantgárd mozgalom és alkotásmód kérdéseivel kitüntetetten foglalkozó Kappanyos András születésnapjára kötetemben publikáljam – ő ugyanis, ahogy ismerem, szintén „vevő” az efféle irodalomtörténeti csemegékre.

11 Uo.