

URÁNIA

INTERDISZCIPLINÁRIS FOLYÓIRAT

2021

I. ÉVFOLYAM

1. SZÁM

Fazekas István:

A nyelv drámai ereje

Közelítések a cselekvő értelemhez

Absztrakt

A legfontosabb dramaturgiai eszköz maga a nyelv, s a helyesen használt nyelv segítségével a drámai feszültséghez szervesen illeszkedő dramaturgia a történetbe bevonja a nézőt. A válságba került hőssel való együttérzés a cselekmény részesévé teszi a befogadót, s ha a befogadó eljut a drámai feszültség epicentrumába: megtörténik a beavatás. A beavatás – a distancia valamelyest megtartása mellett – a színpadi beszéd cselekvő elemzése, ami tagadhatatlanul azt jelenti, hogy általa megismerjük a szöveg mögötti gondolkodás folyamatát, az indulati erőtereket és a cselekvés irányát. A nyelv és a drámai cselekmény természetes kapcsolatából elementáris erővel tör elő: a drámai cselekmény a létezésnek épp olyan koncentrátuma, mint amilyen komprimált formája a színpadi cselekvés a valódi cselekvésnek. A tanulmány a nyelv drámai erejét, valamint annak a színpadon való esélyeit és lehetőségeit vizsgálja.

Kulcsszavak: nyelv, cselekvés, drámai eszköz, drámai cselekmény, valódi cselekvés.

Fazekas István

A nyelv drámai ereje

Közelítések a cselekvő értelemhez

A nyelv és a drámai cselekmény

A nyelv állandóan változik, a szavak jelentéstartama gyakorta módosul, az árnyalatok megjelenései a textus és kontextus viszonyát némely mértékig időről időre átformálják, melynek eredményeképpen a szöveget – ha nem is feltétlenül tartalmilag, de annak dinamikáját illetően mindenképpen – rendszeresen szükséges revideálni, újrainterpretálni, a beszélt nyelv szférájában átértelmezni, az idegen művet esetlegesen újrafordítani. Vitán felüli George Steiner megállapítása, amikor leszögezi: „A nyelv – bizonyos szemantikai iskolák egyik sarkalatos tétele szerint is – a hérakleitoszi változás tökéletes modellje” (Steiner 2009, 17). A szavak, a kifejezések jelentésváltozásai természetesen a színpadi nyelv alakulására is kihatással bírnak, hiszen ami korábban dicséret jelző volt, az akár gúnnyá is válhat, az effektusokból affektusok lehetnek, s ez természetesen fordítva is megtörténhet.

Hans-Georg Gadamer azt hangsúlyozza, hogy a tárgyilagos megértés a beszélt nyelvben mindig a „tudáshoz igazodik” (Gadamer 2001, 11), tehát a textus integritásának és tartalmi sajátosságainak a pontos feltárása minden esetben a kontextus összefüggéseinek filozófiai és grammatikai ihletésű megértésével lehetséges. Anélkül, hogy Gadamer kristálytiszta nyelvfilozófiai módszertanával és teljességre törekvő alaposságával versenyre keljünk, ki kell mondanunk, hogy a színpadi beszélt nyelv vonatkozásában ez a megállapítás nem teljesen fedi be a valóságot. Kétségtelen tény, hogy a nyelv értelem, amely a beszédben történik meg, ezért a nyelvi történés, mindig „értelem-történés” is, ám ha azt mondjuk, hogy a nyelv értelem, akkor viszont azt is ki kell mondanunk, hogy a dráma nyelve a cselekvő értelem, mely a színpadi játékban manifesztálódik egyértelműen, s amelynek eszméltető jelrendszerét voltaképp-

pen a színház-színpad-közönség-dráma alapvető kapcsolódási pontjai határozzák meg. Ily módon a színpadi nyelvi történés elsősorban érzelmeket kiváltó emberi cselekvés, ám a színtérnek csak egyik médiuma a nyelv, tehát a gondolati-kognitív mozzanat ez esetben a befogadásnak ugyan legmeghatározóbb, de nem elengedhetetlen feltétele (Heller 2020, 263–265). Ennek egyik eklatáns példája, amikor a nemzeti nyelven előadott középkori vallási játékoknak az ún. ördögűző jelenetei megtartják az exorcio rituális formáját, s az utcai közönség számára érthetetlen nyelven hangzanak el (Warning 1974, 74). Az ördögűzés aktusát ugyanis mindenki megérti a közben elmormolt latin szavak tartalmától függetlenül, ugyanakkor az egyház nyelvén – cum grano salis – elhangzó kompiláció olyan dramaturgiai töltetté válik, mely az addig már kiváltott érzelmek jellegét és intenzitását képes akként formálni, hogy azok a mű egészének megértését segítsék elő.¹ A drámai feszültséghez szervesen illeszkedő dramaturgia ugyanis a történetbe bevonja a nézőt, s a történetbe belépni annyi, mint „testi emberből lelki emberré válni” (Czakó 1987, 134). Ez a fordulat létfontosságú ahhoz, hogy a befogadóban felébredjen a szó eredeti jelentése szerinti empátia, a feloldást kereső azonosulás, a problémák megoldhatatlanságának felismerése közben a félelemnek és a részvétnek az a fajta ikerérzése, melynek geneziséről Arisztotelész a következőket írja: „Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἔλεινόν ἐκ τῆς ὀψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἔστι πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος.”² S mielőtt továbblépnénk, engedtessek itt meg egy aktualizáló észrevétel, melyet több szempontból is érdemes megvizsgálunk!

A ποιητοῦ ἀμείνονος kifejezés az igei szó szerkezetben genitivus proprietatis, s ezt az eddigi európai fordítások – álláspontom szerint – nem vették kellő nyomatékkal figyelembe. Példának okáért, a *Poétika* egyik legismertebb magyar fordítója, Sarkady János az idézett mondatot így ültetette magyarra: „A félelem és szájalom létrejöhet a dráma látványából, de magából a cselekményből is.

1 Ennek a jelenségnek a reflexiói a modern drámairodalomban is tetten érhetők. Szerepük itt is a dramaturgiai hatótér megnövelése, a felidézett múlt kontúrjainak erősebb megfestése. Balogh Elemér-Kerényi Imre: Csíksomlyói passió című színpadi játékában Pilátus így szólal meg: „Ez már éppen crimen laesae majestatis, / Ut quisquam tributum praetendat caesaris” (Balogh és Kerényi 1983, 857).

2 A *Poétika* görög szövegének egyes fejezeteit újrarendeltem, melyet indokoltá tett a drámáról és színházról való felfogások sokszínűsége, valamint az a tény is, hogy a hagyományos színházmodell bizonyos értelemben a szöveginterpretáció korlátjává is vált az utóbbi évszázadokban. Az eredeti görög szöveg itt olvasható: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=76&page=10

Ez utóbbi az előnyösebb, és ez illik a jó költőhöz.” Indokolt itt megjegyeznünk, hogy az ἐκ τῆς ὀψεως kifejezésben nemcsak a látványból való keletkezés van benne, hanem az is, hogy a félelem- és szánalomfakadásnak nemcsak a pusztán látvány a meghatározója, hanem annak a mikéntje is, ahogyan arra a konkrét látványra rátekintünk, magyarul: a jól megírt dráma nemcsak a látványt teremti meg, hanem a látásmódot is navigálja. Ugyanakkor fontos azt is észrevennünk, hogy a nagyvonalúan kezelt genitivus proprietatis mellett a πρότερον fordítása is az „előnyösebb” szó helyett inkább az „előrébb való” vagy a „magasabb rendű” kifejezéssel pontosabb. Arisztotelész tehát arra tanít bennünket, hogy a félelem és a szánalom létrejöhet a dráma látványából, de magából a cselekményből is, és ez utóbbi az, ami magasabb rendű, s ez a jobb költők jellemzője. De mit is kell értünk cselekmény alatt? S mit értett ez alatt Arisztotelész?

Drámai cselekmény és színpadi cselekvés

A drámai cselekmény a létezésnek épp olyan koncentrátuma, mint amilyen komprimált formája a színpadi cselekvés a valódi cselekvésnek (Ruszt 1960, 15). Ebből következik, hogy a mozgás önmagában nem cselekvés, csak a cselekvés része, amennyiben a drámai konfliktus kibomlásával vagy a feszültségek összeszikkasztásával koherens. A cselekmény tehát az, amiben, és ami által a drámai feszültség keletkezik, ami által a feszültségben megmutatkozó ellentétek erőterekké állnak össze, s ami által az erőterek előbb vagy utóbb végérvényesen összeütköznek. A színpadi cselekvés a drámai cselekmény művészi megjelenítése, amelynek conditio sine qua non-ja a színész átlényegülése és a dráma nyelvének élő faktummá tétele. Mindennek pedig elsődleges közege és eszköze maga a nyelv, tehát – a gadameri nyelvfilozófiai megjegyzésre tett kiegészítésünkkel szinkronban – azt mondhatjuk: esszenciálisan a drámai cselekmény és a színpadi cselekvés is a nyelvvel azonosítható leginkább. Ezért fogalmaz úgy Arisztotelész, hogy a félelem és a szánalom egyidejű érzésének magából a cselekményből való felébresztése a jobb költők sajátja.

A modernkori drámaelmélet liberális irányzatainak egyes képviselői a görög tragédiát illetően vitatják a nyelv és cselekmény relatív egységének tézisének. Thorwald Dethlefsen egyenesen azt állítja, hogy: „A tragédiának nincs cselekménye. Ebben különbözik a drámától és a modern tragédiáktól (Shakespeare, Schiller)... A tragédiából tehát hiányzik a szándék, hogy bármit is bemutasson. Ezért nem beszélhetünk színészekről a szó szűkebb értelmében, hiszen

egyáltalán nem játszanak el semmit. Csupán beszélnek. Ebben áll a tragédia idegensége is a mai ember számára. Hiszen a színháztól éppenséggel játékot és drámai történetet várunk” (Dethlefsen 1997, 35). Lássuk be, ez a kijelentés súlyosabb, mint amilyenek tűnik! Mert mit is mond? Történetesen például azt, hogy amikor az Antigoné végjelenetében Kreón a karján Haimón holttestével a színre lép, egyáltalán nem történik drámai cselekmény és még csak színpadi cselekvés sem, hiába is jajdul fel így közben: „Ó, jaj nekem! Belátom immár, hogy szerencsétlen fejem haragvó isten átka sújtja: az vetett oly útvesztőbe, honnét nincs kigázolás.” A posztmodern drámaelméleti felfogás szerint ez csak a színpadon meg nem jelenített történetet illusztráló beszéd. Azt hiszem, könnyen beláthatjuk, hogy szellemi mazochizmus kell ahhoz, hogy valaki ezzel a nézettel azonosulni tudjon. A vitatott megállapítás tudniillik nem konstitutív kritika, sokkal inkább magától a nyelvtől való elidegenedés mutatkozik meg benne, ami azért rizikós, mert aki a nyelvtől idegenedik el, végső soron az embertől idegenedik el, s az ilyen felfogás vezet oda, hogy a természetellenest is természetesnek tartsa. Ennek a nézetnek a képviselői szerint a színpadon bármi megtörténhet, noha semmi más nem történhet ott, csakis maga a konkrét dráma. A dráma, melynek legalapvetőbb közege és eszköze a nyelv. Hogyan is folytatja Arisztotelész az előbb idézett gondolatmenetét? Ez a következő mondata: *δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἄπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον.* Vagyis: kell, hogy a látás nélkül is (καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν) úgy álljon össze a történet, hogy aki hallja (ἀκούοντα) a megtörtént dolgokat, az reszkessen is és szánalmat is érezzen (καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν) az eseményektől, amit valaki átélhet, hallván (ἀκούων) Oidipusz történetét. S ez nem azzal a jelenséggel azonos, amiről John Austin úgy fogalmaz, hogy a beszéd aktusával performatívan valamit végrehajtunk (Austin 1990, 33) – ennél lényegesen többről van szó! Egészen pontosan arról, amiről Ruszt József így vélekedik: „... a szerep szövege, maga a beszéd a színpadi létezés leglényegesebb cselekvése, helyesebben: a cselekvés állandó folyamata” (Ruszt 1960, 16).

Míndezek alapján azt definiálhatjuk, hogy a legfontosabb dramaturgiai eszköz maga a nyelv, s – mint fentebb megjegyeztük – a drámai feszültséghez szervesen illeszkedő dramaturgia a történetbe bevonja a nézőt. A válságba került hőssel való együttérzés a cselekmény részesévé teszi a befogadót, s ha a befogadó eljut a drámai feszültség epicentrumába: megtörténik a beavatás.

A beavatás pedig nem egyéb, mint – a distancia valamelyest megtartása mellett – a színpadi beszéd cselekvő elemzése, ami tagadhatatlanul azt jelenti, hogy általa „megismerjük a szöveg mögötti gondolkodás folyamatát, a gondolatokat kiváltó, alakító értelmi, érzésbeli vagy indulati töltöttség erősségét, jellegét, s a megfogalmazott szavakból a beszélő ember pillanatnyi törekvését” (Ruszt 1960, 35). A beavatott néző egyrészt „benne van a drámában”, hiszen annak feszültsége mindenképpen kihat önmagához való viszonyára is, másrészt pedig a nézőtérnek a színpadi tértől legalább imitált elkülönülése által a nézőnek megmarad az a távolsága a drámai élettényektől, mely a drámaiság átéléséhez szükséges. Erre tekintettel fogalmazta meg Almási Miklós egyik alaptételét, miszerint: „A drámai műfaj és a színház megértésének punctum saliens, hogy a drámaiság a néző, és a nézők tömege számára létezik – s egy-egy esemény, fordulat hatással van az azt látó és megértő emberekre” (Almási 1966, 28).

A dráma szövege a dráma élő beszédének, tehát a cselekvő értelemnek írásban rögzített formája, mely a színész játéka által válik eleven valósággá. A beavatott néző a színpadi produkció révén tehát annak a drámának lesz a részesévé, amelyik éppen előtte születik s múlik is el örökre, visszavonhatatlanul, hiszen a következő előadás sohasem lehet az előzőnek tökéletes mása. Ez azért van így, mert a nyelvnek nincs megjelenései esetlegességétől független „magában-való léte”, mivel a szó és a dolog, a látszat és a lényeg, a hagyomány és a szubjektivitás, a múlt és a jelen lényegi egységében létezik (Ratiu 2001, 179). Részben erre tekintettel tiltakozik Manfred Pfister a *Das Drama* című könyvében az ellen, hogy a dráma mibenlétét arisztotelészi értelemben határozzuk meg, mondván: az arisztotelészi meghatározás túlságosan szűk. A kommunikációelméletből kiindulva arra a következtetésre jut, hogy „a drámai szöveg eredeti plurimedialis egységét megbontotta az irodalomtudományi és színháztudományi kutatáshagyomány intézményesített egymásmellettisége” (Pfister 2001, 24–25). Pfister „plurimedialis egységgé” növeszti a szöveget, amely lényegében magába foglalja az előadás elemeit is. Ezáltal korlátlan hatalommal ruházza fel azt, így létrejön a „drámai szöveg, mint szuperjel” (Pfister 2001, 41). Ám legyünk teljesen tárgyilagosak! Arisztotelésznél nem valamiféle „szuperjel” a szöveg?

Pfister a kommunikáció lényegét azonosítja a drámai cselekménnyel, s nála színpadi cselekvés lehet minden, ami kommunikációs jelet tud felmutatni a színpadon. A színészt és a színpadot (beleértve a fényeket, a hangokat, a zörejeket,

a zenét) olyan feladóként értelmezi, aki verbális és non-verbális kódokat juttat el a nézőhöz az optikai és akusztikai csatornákon át (Pfister 2001, 20–21). Meglátása szerint az egyes kódtípusok „hierarchikusan egymás fölé transzformálódnak, s a szöveg ikonizáló szuperjelként jelenik meg” (Pfister 2001, 41). Pfister ebből kiindulva a dráma fogalmába bevonta az addig többnyire kizárt formákat is: például a *commedia dell' arte* forgatókönyveit, az utcaszínház egyes formáit, az epikus és abszurd drámát, a happeninget és a rituális színházat (Pfister 2001, 41–45). Erika Fischer-Lichte határozottan elutasítja a pfisteri drámaelmélet azon alaptézisét, mely szerint a dramatikus szöveg két rétegét az irodalmi szövegsubsztátum és az aktivizált akusztikai és optikai kódokban és csatornában megjelenő plurimedialitás adná, mert színház és dráma viszonyát a művészi kommunikáció két különböző típusának tekinti, és e különbség eliminálása pont a kapcsolat összetett vizsgálatát akadályozná meg (Fischer-Lichte 1984, 137–173).

A nyelv és az idő dramaturgiai kapcsolata

Ami a nyelvi artikulációt lehetővé teszi – hangsúlyozza Gadamer –, az már eleve a nyelvben van, hiszen a szó maga ad értelmet a dolgoknak, s csakis a nyelv által lesznek azok értelmezhetőek. A modernkori hermeneutika jeles képviselője így módon akaratlanul is a heideggeri létértelmezés közelébe kerül, s nyelvfilozófiai megállapításait így összegzi: „A megérthető lét – nyelv” (Gadamer 2001, 13). A lét és idő kontaktusának kérdése mindig egzisztencialista kérdés, s talán nem okoz nehézséget belátnunk, hogy a gadameri logika alapján a nyelv és idő kötelékének témája is az.

Arisztotelész szerint az idő a mozgás materiális aspektusa, ám mint akció, nem csupán mozgás, hanem ahhoz kapcsolódóan létezik egy a tudatban rejlő – a lezajlott folyamatot megőrző, és annak folytatást váró – „számláló lélek” is: „Kétséges vajon, ha nem lenne tudat és nem lenne lélek, akkor idő lenne-e avagy sem. Mert, ha senki sem számolhatna, akkor az sem létezne, amit megszámlálnak, következésképpen a szám sem létezne” (Idézi Anzenbacher 1993, 100).

Az időnek mindenképpen előfeltétele az annak múlását érzékelő szubjektum. „Hogy az idő egyáltalán nincs, vagy csak alig és homályosan deríthető fel, azt a következők miatt vélik gondolni. Az idő egy része elmúlt, s most már nincs, a másik pedig ezután fog következni, s még nincs. E kettőből áll az idő. (...) Aminek azonban olyan részei vannak, amelyek nincsenek, az – úgy tűnik –

maga nem részesedhet a létezésből (...) Az idő esetében azonban az egyik része már elmúlt, a másik pedig csak ezután fog következni, de egyik sincs, miközben viszont az idő osztható.” (Idézi Anzenbacher 1993, 100). Ezt az ellentmondást Szent Ágoston oldja fel, az időt, az azt „létrehívó” szubjektum oldaláról vizsgálva: „Az azonban már tiszta világos dolog, hogy múlt és jövő nincsen. Nem sajátos értelemben mondjuk, hogy három idő van, múlt, jelen és jövő. Sajátosabban talán úgy mondhatnók, három idő van: jelen a múlttól, jelen a jelenről és jelen a jövőről. A lelkemben ugyanis ez a három valami ott van, de máshol nem található. Emlékezésünk: jelen a múlttól. Szemléletünk: jelen a jelenről. Várakozásunk: jelen a jövőről” (Augustinus 1987, 365).

Az idő filozófiai értelmezésének vizsgálata nem lehet jelen dolgozatnak a tárgya, ezért felesleges az idő mibenlétének további boncolgatása. Azt kell világosan látnunk, hogy a cselekményidő és a színpadi idő más aspektusú megközelítése az időfelfogásnak, mint ahogyan a játékidőt értelmezzük. A cselekményidőt és a színpadi időt csakis a „beavatás” atmoszférájában és csakis azok képesek érzékelni, akiknek a gyakorlati tapasztalataik alapján értelmi-lelki élményeik is vannak az objektív idő konkrétságáról, egészen pontosan: magáról az elmúlásról. A színpadi időt persze fény- és hangjelek is képesek megjeleníteni, de csakis abban az esetben, ha a dráma cselekményideje legalább a minimális nyelvi jelekkel érzékeltetve van. A görög tragédiaköltészetben jól nyomon követhető az a fajta törekvés, hogy a cselekményidő, a színpadi idő és a játékidő azonos, vagy legalábbis nagyjából azonos mértékű legyen. Arra, hogy ez a tendencia egy komoly műfaji fejlődésnek az eredménye, Arisztotelész világosan rámutatott: „A tragédia ugyanis leginkább egyetlen nap idejére terjed, vagy csak kevéssel haladja meg, az eposznak viszont nincs meghatározott időtartama, bár ezzel eleinte a tragédiákban is ugyanúgy bántak, mint az eposzokban” (Arisztotelész 1974, 14). A cselekményidő, a színpadi idő és a játékidő összehangolása nyilvánvalóan az egyik leghatásosabb dramaturgiai fogás, s minden kétséget kizáróan az egyik legnehezebben megvalósítható dramaturgiai eszköz. Ám ugyanilyen hatásos és ugyanilyen fajsúlyú lehet az idősíkok jól elkülöníthető ábrázolása is. Az idővel való bánásmódnak a helyessége és hatásossága kizárólag attól függ, hogy mit kíván meg a drámai konfliktus élethű, akkurátus és erőteljes kibontása.

A cselekményidő és a színpadi idő az ún. dramaturgiai idő. Elsősorban a nyelv, de a nyelv mellet bármelyik dramaturgiai eszköz alkalmas lehet az érzékeltetésére. Egy monológ vagy egy dialógus utáni elsötétülés jelenthet egy gondolat-

váltó másodpercet, egy éjszakát, vagy a jövőből egy hosszabb időszakot, de még visszakanyarodást a múltba is, annak függvényében, hogy a megkezdett monológ miként folytatódik, vagy az adott dialógust milyen tartalmú nyelvi szituáció követi. Ha egy jelenetben – különösen, ha csak mellékszereplők vannak a színen – sokan és pergőn beszélgetnek egy jelentéktelen dologról, s ez a cselekményt nem viszi előbbre, a jelenet játékidéjéhez képest annak cselekményideje hosszúnak, színpadi ideje még hosszabbnak fog tűnni. A cselekményidő és a színpadi idő a játékidővel való teljes egybeesése esetén is szubjektív idő marad, mivelhogy a néző az egyes színpadi cselekvéseket mindig aszerint éli át, hogy mennyire van éppen közel a drámai konfliktus gócpontjához.³ Ha valami kizökkenti (pl. értelmezési zavar), akkor a kizökkenés a jelenetet vagy lelassítja, vagy akár gyorsabbá is teheti, attól függően, hogy érzelmileg a néző éppen hová helyezi magát a darabban.

Nyelv, tér, dramaturgia

A tér illusztrálása a színpadon (vagy az olvasó képzeletében) ugyanolyan megjelenítési eszköz, mint a feszültség megjelenítése vagy annak felfüggesztése (Almási 1966, 42–49). A színtér tárgyai – még a leginkább realista ábrázolás esetében is – allegóriák és szimbólumok, melyek minden esetben manipulálják a nézőt, s a nyelv által bevonják nemcsak a színpadi térbe, hanem a drámai cselekmény területére is. Ha a díszlet nem jelöli ki erős kontúrokkal a cselekmény területének nagyságát, akkor elsősorban a színpadi beszéd határozza azt meg, melynek az egyéb dramaturgiai és színpadtechnikai eszközök csak hatáskeltő kiegészítői lehetnek. Jól prezentálja ezt például Ruszt József sajátos Othello-változata, s benne a főhóst alakító Kamarás Iván játéka. Ám alapvetően azt, hogy mekkora a drámai cselekmény területe, a dráma nyelve indukálja. A dramaturgiai tér ugyanis az az erőtér, melyben a feszültségek keletkeznek, gerjednek, telítődnek és összeszikkáznak. A dráma nyelve mindig kijelöli a dramaturgiai hatóteret. Ha a díszlet ezzel szinkronba állítható, a színpadi tér harmonikus, ha hiányzik az effajta szinkronicitás, akkor polémikus, vagy kifejezetten kontrasztos.

3 A cselekményidő és a színpadi idő jól megkülönböztethető, ha pl. a színpadon járművel való utazást mutatnak be, s a néző számára kiderül, hogy az A-ból B-be tartók útvonalának megtétele a valóságban több óra lenne. A színpadon az egy-két perces jelent a cselekmény szempontjából több órát jelent majd, színpadi ideje – attól függően, hogy közben mi történik – lehet a játékidőnél hosszabb vagy rövidebb.

Nyelv és identitás: a drámai hősök dikciója, mint nyelvi önképviselés

Azonosságtudat csakis a nyelv által lehetséges. Az egyéni identitás, mely az egyént mindenki mástól szignifikánsan megkülönbözteti, megkövetel egyfajta állandó belső monológot (Assman 2018, 43), mely az ego „saját nyelvén” szólal meg, s voltaképpen nem más, mint az anyanyelvnek egy hangtalan, vagy csak ritkán hallható „nyelvjárása”, mely az egyént az önmeghatározáson túl a közösséghez is szervesen hozzákapcsolja. Ha ez a belső monológ problémás, problémás lesz az embernek a közösséggel való identitása is. Jan Assmann német egyiptológus *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban* című könyvében kulturális képződményként tételezi az identitás minden típusát (Assman 2018, 129–141). Az Én-azonosság és Mi-azonosság dichotómiáját háromszattá vá szélesíti, megkülönböztetve az Én-azonosságon belül az egyéni és a személyes identitást. Ez azért nagyon fontos, mert végeredményben a dráma is ezt teszi: az igazi konfliktus mindig a drámai hősben játszódik le, az identitásválság benne alakul ki, a drámai cselekmény legfőbb mozgatórugója az egyéni és a személyes identitás megütközése lesz.

Természetesen a drámaelmélet tudománya sem hagyhatja figyelmen kívül, hogy az egyén és a közösség sorsa a nyelv által kapcsolódik egybe, s ilyenformán az anyanyelv szociolingvisztikai értelemben nem más, mint egy közösségnek a történelmi tapasztalata. Ami egy néppel megtörtént, mondhatni az a nyelve, hiszen minden egyes szaván, kifejezésén, nyelvi változásain sorskérdései visszhangzanak. Éppen ezért, ha veszélybe kerül a nyelv, veszélybe kerül a közösségi identitás is, és ahol a közösséget összetartó nyelv megszűnik, ott a közösség történelme is véget ér. A szcenikus szóbeli tradíciók sokkal inkább fontosak tehát az identitás, sem mint a nyelvápolás aspektusából, noha a kettő szorosan összefügg. Ezek a hagyományok ott, ahol egy adott közösség válságba kerül, s azt átvészeli, előbb-utóbb megjelennek annak válság utáni költészetében. Andreas Kotte világosan mutat rá erre, amikor így fogalmaz: „Az Odüsszeiával és az Iliásszal (i. e. 720–710) Homérosz megkísérel mitikusan felülkerekedni a sötét évszázadokon, költészetként jegyezve le, amit az aoidoszok és rhapszódoszok szcenikus szóbeliségként hagyományoztak” (Kotte 2020, 29).

Az identitásválsággal azonos konfliktushordozó a rosszul értelmezett identitás. Amikor a nyelvet a bátor önértelmezés helyett babonás félelem hatja

át, eltorzult lesz az önmeghatározás, s így a hősiességnek vélt tett is könnyen elborzasztó lehet. Ennek lehetünk tanúi Aiszkhülosz Oreszteiájának első darabjában, az Agamemnónban, ahol az Átreidákat sújtó átok a családi közösség negatív identitássá lesz, s a családtagoknak a családdal való azonosságát az a „cselekedet” támasztja alá és „biztosítja”, amellyel erőszakot követnek el nemzetségük másik tagján: Átreusz megöli és feltalálja fivére, Thüesztész gyermekeit (Agamemnón, 1095-1097, 1217-1222, 1590-1602). Agamemnón idősebbik lányát, Iphigéniát áldozza fel Artemisz oltárán, hogy jó szél kísérje a Trója felé vezető úton (Agamemnón, 205-247). Klütaimnésztra a fürdőben fejszével üti agyon a Trójából hazatérő Agamemnónt, hogy bosszút álljon lányáért, s végül Oresztész apja halálát bosszulja meg azzal, hogy megöli az anyját (Fischer-Lichte 2001, 28). Nyilvánvalóan nem igaz az, hogy az Átreidáknak az ősi átokból fakadóan nincs más választása, mint a rokongyilkosság. Az átok miatt való rossz identitás-értelmezés lesz az oka annak, hogy a döntési szituációban rendre az erőszakos megoldást választják. Erika Fischer-Lichte világosan rámutat, hogy a gyilkosságokat minden esetben az elkövető – Agamemnon, Klütaimnésztra, Oresztész – tudatos döntése előzi meg, s éppen ezért Aiszkhülosz különös hangsúlyt fektet ezekre a helyzetekre. Vessünk csak egy pillantást Agamemnón döntési szituációjára! Két lehetősége van: vagy felhagy a Trója elleni bosszúhadjárral, vagy feláldozza a lányát, Iphigéniát:

*A báty-vezér ott eként emelt szót:
 „Nehéz a sorsom, ha nem teszem meg,
 s nehéz megölnöm gyermekem,
 őt, a házam ékét,
 beszennyezvén a szűzi vérrel
 apjának ontó kezét
 az oltárnál: mi nem visz kínra itt?
 hagyhatom-é hajóim
 s társaim én a bajban?
 Áldozatot, mely a szelet
 szünteti meg s ily szűzi vért
 nagyhevesen vágyani: igaz
 jog – legyen így javunkra.”*

(Agamemnón, 205-217)

Mimészsiz és historikum – nyelv és drámaiság

Arisztotelész is tesz már a Poétikájában utalásokat arra vonatkozóan, hogy a drámaiság és annak dramaturgiai eszközei a historikumban is szükségszerűen megjelennek, ha a cselekmény alkalmas a már tárgyalt félelem és a szánsalom egyidejű felkeltésére. Egyik helyütt így fogalmaz: „Mint ahogy Homérosz a komoly tárgyaknak elsőrendű költője volt – mert nem egyszerűen jó, hanem drámai felépítésű utánszásokot alkotott –, ugyanúgy a komédia formáját is ő jelölte ki elsőként, nem a gáncsokodást, hanem a nevetségest alakítva drámailag. A *Margitész* olyan viszonyban van a komédiával, mint az *Iliász* és *Odüsszeia* a tragédiával (Arisztotelész 1974, 11). Nyilván nem véletlen az, hogy a görög dráma némely esetben nem más, mint a Homérosz által megénekelt historikum dramatizálása. Szophoklész, amikor megírja az *Aiaszt*, a drámai konfliktust elsőként is Homérosz leírása alapján látja meg a történetben, s az *Iliász* nyelve jelentős mértékben hozzásegíti a helyes dramaturgiai eszközök felismeréséhez is, hiszen a „nyelv élete” csak látszólagosan „külső” élet, ha a drámai erő abban megmutatkozik, akkor a dráma ott van benne – csak fel kell fedezni! A dráma elsőként is heurisztikus műfaj. (Ezzel függ össze az is, hogy bizonyos regények, elbeszélések, novellák, elbeszélő költemények viszonylag könnyen dramatizálhatók.) A következőkben – kifejezetten az eddig tárgyaltakra tekintettel – azt szeretném bemutatni, hogy a dramatizálás elősegítése érdekében miként is kell elemeznünk egy olyan textust, amelyikben nyilvánvaló módon fölismerhető a drámai konfliktus megléte. A drámaírónak/dramaturgnak ugyanis a historikumról – mind történetileg, mind pedig a nyelv aspektusából – mindent tudnia kell. A bemutató elemzés témájaként azt a közismert bibliai szövegtörzst választottam, mely Dávidnak a Betsabéval való házasságtörését, Úriás meggyilkolását és Nátán próféta leleplező beszédét taglalja.

Szemléltető elemzés a Dávid bűnéről szóló historikum dramatizálásához

Az ószövetségi teológia egyik nézőpontja szerint Sámuel két könyvének szerkezetét elsődlegesen az a fajta történelmi látásmód határozza meg, mely a pátriárkák és Izraelnek adott korábbi ígéretek részbeni beteljesedését látja Dávid uralkodásában. Dávid trónra lépése egyszerre jelentett fordulópontot Izrael tör-

ténetében és Isten megváltó tervének kibontakoztatásában (Dietrich 1997, 228–249). A zsoldoscsapatok vezéréből lett király regnálásának és trónutódlásának története tömör irodalmi egységet képez, s elgondolkodtató Rost véleménye, miszerint ebben az egyöntetű és a történetírás szempontjából modern jegyeket is felmutató szövegtömbben az ún. „trónöröklési narratíva” a domináns (Rost 1982, 121). Ennek a krónikafüzérnek a nyitánya a Betsabéval való házasságtörés történetének a leírása.

A történet általános kontextusa és plasztikus háttere az ammóniak elleni háború, amely szisztematikusan Sámuel 2. könyvének 10–12. részeit tartja össze és a 9. részhez is kapcsolódik. Aligha vitás, ha azt mondjuk, ezek az elbeszélés-komplexumok Dávidot elsősorban, mint *homo politicus*-t mutatják be, aki az izraeli-júdai perszonalunió megszilárdítása és hatalmas mozaik-állammá való növelése érdekében szövetségi hűséget képes ápolni belső ellenlábásával, Mefibósettel és külföldi ellenségeivel, Hanunnal, Náhás fiával és annak vazallusköreivel is. Ugyanakkor kirajzolódik, hogy Dávid hatalma teljében egyre inkább a keleti önkényúr modelljét testesíti meg, s gyakorlatilag feladta az eddig őt jellemző karizmatikus hadvezéri szerepet. A hadvezéri kötelezettségeiről való lemondással együtt mintegy levetkezi körültekintő óvatosságát és a korábban őt erősen jellemző stratégiai ravaszságát is. Mindezek miatt erős kontúrokkal meghúzottan ugyan, de láthatóvá válik magánéleti szférája. Feltárul előttünk egy olyan ember arcképe, akit elsősorban már nem bölcs belátásai, hanem érzékei és legbensőbb titkai irányítanak.

A cselekmény egy máig vitatott idő- és program-meghatározással kezdődik. Nyilvánvaló, hogy ez a felütés nem ad hoc módon, nem *l'art pour l'art* lesz a történet kezdőmondata, hanem maga az irodalmi stílus (illetve az azt meghatározó, végtelenségig felizzó feszültség) kívánja így, hiszen az tartalmilag az eseménysor értelmezése szempontjából is relevanciával bír. A $\text{וַיִּתְּנֶנּוּ לְדָוִד אֶת־הַמִּלְחָמָה}$ kifejezésből kiindulva Garsiel hosszasan érvel amellett, hogy a királyok hadba vonulásának nem volt sohasem meghatározott ideje. Szerinte ezek a szavak a korábban elküldött hírnökök visszatérésének az időpontjára vonatkoznak (Garsiel 2018, 231). Csakhogy Garsiel figyelmen kívül hagy két dolgot. Az egyik az az, hogy a וַיִּתְּנֶנּוּ qal infinitivus constructus alak, így Garsiel hophal értelmezésű fordítása kissé szabados, másrészt pedig – s ez a lényegesebb – valójában egy történelmi regény kezdőmondatáról van szó, melyben a $\text{וַיִּתְּנֶנּוּ לְדָוִד אֶת־הַמִּלְחָמָה}$ kifejezés nem más, mint egy *locus a fictione* speciális – közvetlenül a prepozícióhoz illeszkedő – változata, mely ebben a műfajban – éppen a hitelesség látszatának erősítése

érdekében – szinte elengedhetetlen kelléke a drámai konfliktusokat kibontó elbeszélésnek. Ez a mondat teszi nyilvánvalóbbá azt a szokásjogi faktumot, hogy Dávidnak ebben az időben a katonái között lett volna a helye. Írói bravúr ez: a főhős még a színen sincs, s máris a legsúlyosabb hibájával szembesülhet az olvasó. A szentíró – miként azt Schultz is megjegyzi – „nem leplezi a királyi család tagjainak jellembeli gyengeségeit (2014, 166)”, és nem teketóriázik sokat a realizisztikus ábrázolást illetően: nem hallgatja el, hogy az egykori pásztorfiúból királlyá lett Dávidot bizony megfertőzte a hatalom. Ennek a bemutatására hatékony eszköz az irónia, mely rendkívül fegyelmezett módon kíséri végig az elbeszélést.⁴

A bonyodalom felvezető kompozíciója kissé olyan, mint a kontingencia-élményt kereső abszurd drámaké, noha semmi abszurd nincs benne. Mindegyik jelenet főszereplője Dávid: Dávid és Betsabé (2-5. vers), Dávid és Úriás (6-13. vers), Dávid és Joáb (14-25. vers) Dávid és az Úr (27. vers), Dávid és Náthán (2Sam 12,1-12. vers). A leírás lényegre törő, minden sallangtól mentes, mintha a kimondott és kimondható gondolatok mellett nem lennének kimondhatatlanok is. Az igék sodró áramlásai nemcsak egy történelmi portrét mutatnak be, hanem Dávid epekedésének bűnös megáradását is jelzik: ücsörgött, felkelt, sétálgatott, látott egy fürdőző csinos asszonyt, tudakozódott felőle, elküldött érte, magához vitette, bement hozzá, vele hált. Az asszony megtermékenyült, elküldetett, majd megüzente: teherbe estem. Semmi párbeszéd, semmi mesterkéltetés, csak a pőre cselekmény. Mégis, mire Betsabé üzenetéhez jutunk, már ott is vagyunk az egyik legnagyobb bűn szív- és csontkamrákat felrobbantó gyújtópontjában: a házasságtörésnél, mely az izraelitáknál ekkoriban súlyosabban esik a latba az emberölésnél. (Talán ezért is van Úriás hettita mivolta *epitheton ornans*ként kiemelve.) A király nem pusztán a legmagasabb jogi fórum volt az izraeli társadalomban – sokkal inkább megvoltak a királynak a külön jogai, ám ezeknek a külön jogoknak határai is voltak. Nem követhetett el ő sem bűncselekményeket, különösen nem házasságtörést.

4 Garsiel az idézett művében az iróniát, mint a házasságtörés témáját bemutató elbeszélés irodalmi jellegzetességét sorjában kimutatja: a szertartásokat előíró törvény betartása (4C. vers) az erkölcsi törvények durva áthágásával van egybekapcsolva (4b.). Úriás nem enged a király parancsának (8-9 vers), ám engedtelenségét megmagyarázza rendkívüli (2Sa 11:1 WTT) hűsége (11 vers). Dávid kérdez és beszél a békességről (Shalom- békesség, jólét, egészség 7.v.) és közben mindent megtesz, hogy elragadja a békességet Úriástól és annak házasságából. Végül van egy megjegyzés, mely szerint David politikája az, hogy egyetlen ember életét se kockáztassa (20.v.), de örömmel fogadja a hírt néhány ember haláláról, amennyiben Úriás is az esetetek között van (25.v.).

A történet következő fejezetében Dávid bűnének következményei kerülnek bemutatásra. A színpadra írás szempontjából különös fontossága lesz a célját tévesztő, életerőt bemutató kezdőmondat első felének: אֶת־הַיְהוָה הִתְקַדְּשָׁה לִּי, hiszen ebből a folytatásból – nyilván a későbbiek ismeretében – világossá válik, hogy Dávidnak egyáltalán nincs bűnbánata a paráznaság miatt, sőt a házasságtörő férfi spekulál, az érzelmek és a történetek összezavarásán fáradozik. Lényegében identitásválságának kezdete ez. Dávid, az egyenes férfi, a házasságtörés bűnét leplezni akarja. Először azt hiszi, hogy egy bagatellnek tűnő kis *pia fraus* elegendő lesz annak elfedésére. Úriás hazarendelése és az asszonyhoz való hazaküldése igazából nem is kelepce, csak egy jóindulatúságnak látszó gesztus-trükk, ami – vagy azért, mert Úriás sejt valamit, vagy azért, mert valóban hűséges – sikertelen marad. A titokban tartott bűn tovább burjánzik: Dávid csapdát állít, lerészegíti a férjet, ám az részegen is hajthatatlan marad, s a hátszágban is tartja magát a frontszolgálat merev szabályaihoz. Dávidban ekkor felébred az istentelenség gondolata, amit az alexandriai kánonban föllelhető Bölcsességek könyve az ilyen esetekre később így fogalmazott meg: „ἐνεδρεύσωμεν τὸν δίκαιον ὅτι δύσχρηστος ἡμῖν ἐστιν”, azaz: „*Csaljuk tőrbe az igazat, mert kényelmetlen nekünk*” (Bölcs 2,12).

Az istentelenné váló Dávidról szóló rész indítása zseniális irodalmi eszközzel mutatja be az alantas csalárdságot és készíti elő a tragédia végkifejletét: „*Reggel azután levelet írt Dávid Joábnak, melyet Úriással küldött el. Ezt írta a levélben: Állítsátok Úriást az arcvonalba, ahol legerősebb a harc, azután húzódjatok vissza, hogy levágják, és meghaljon! Így történt, hogy Joáb Úriást a város ostrománál arra a helyre állította, amelyről tudta, hogy ott kemény harcok vannak. Amikor kitörték a városbeli férfiak, és megütköztek Joábbal, néhányan elestek a hadinép közül, Dávid szolgálói közül. Meghalt a hettita Úriás is*” (2Sám 14-17). Nos, több kommentárszerző is úgy vélekedik, hogy Dávidban reggelre kialakult a gyilkossági szándék, s elhatározta, hogy végleg megszabadul Úriástól, וַיִּקַּח אֶת־הַיָּדָאִים אֲשֶׁר־לְיוֹאָב, azaz: „*az ammón fiainak kardja által*” (2Sám 12,9). A direkt gyilkossági szándék, büntetőjogi értelemben az ún. *dolus directus* azonban kérdéses a következők miatt:

a) A levél konkrét tartalma szerint Úriásnak lehetősége van az életben maradásra, hiszen megölése az arcvonalba küldésével és az ott történő magára hagyásával nem garantált (hiszen diadalt arathat, elfoghatják, elmenekülhet stb.), csak valószínűsíthető.

b) Dávid Úriással küldi a levelet, aki bármennyire is hűséges hozzá, mégiscsak abba a helyzetbe kerül ezáltal, hogy a levél tartalmát megismerheti.

c) Tekintettel arra, hogy Úriás gyakorlatilag parancsmegtagadó, hiszen amikor nem ment haza, akkor a legfőbb hadvezérnek, magának a királynak a parancsát nem teljesítette, Dávidnak feltehetőleg egyszerűbb lehetősége is lenne Úriás likvidálására.

A *dolus eventualis*, tehát az emberölés eshetőleges szándéka inkább valószínűsíthető, s a szöveg párbeszédre dramatizált része is arról árulkodik, hogy Joáb is közvetlenül ilyesmire gyanakszik. A vesztes csata után ugyanis a ravasz hadvezér ezt parancsolta a küldöncnek: „*Ha elbeszéled az ütközet lefolyását a királynak, és ha a király haragra lobban, és ezt mondja neked: Miért mentetek harc közben olyan közel a városhoz, hát nem tudtátok, hogy a várfalról lelőhetnek benneteket? Ki ütötte agyon Abiméleket, Jerubbese fiát? Egy asszony dobott rá a várfalról egy malomkövet, és ezért halt meg Tébecben. Miért mentetek olyan közel a várfalhoz? Akkor így válaszolj: Szolgád, a hettita Úriás is meghalt.*” Joáb a vereség miatt előre látta Dávid felháborodását, s noha a motívumot nem is, de mert ismerte a célszót Úriás halálát illetően, ezért tudta, hogy annak halálhíre megnyugtatja majd a királyt. A jogtörténet örök nagy kérdése, hogy az a fajta célszóság, amikor a frontkatonát büntetésként az arcvonalba küldik, jelenthet-e büntetőjogi aspektusból is értelmezhető szándékot a parancskiadó oldaláról? (Dangelmaier 1893, 46) Mondhatjuk-e azt ebben az esetben, hogy egy olyan *dolus specialis* ez, ahol a célszót cáfolhatatlanul visszaigazolja a szándékot, noha egyébként az eredmény lehetőségének vonatkozásában inkább *dolus indirectus* a parancs lényege? Mondhatunk-e ilyet annak ellenére, hogy a jogtörténet számos esete cáfolta azt a feltételezést, hogy a célszót meglelte önmagában is bizonyítaná az eredményért való konkrét felelősséget? (Hacker 1924, 38–53) S miért is van jelentősége témánk szempontjából ezeknek a kérdéseknek? Ha jogi vétekről van szó, kétségtelen, hogy az egyéni felelősség valamilyen módon megmérettetik: a jog rendje szabja ki a bűnt, s állapítja meg a következményt. A szankció mindig – még az Istentől eredeztetett szabályok alkalmazása esetében is – a jogi normák logikájának megfelelően kerül az élet összefüggéseibe. Azonban a bűnnek az életet behálózó kötelékei olyan mértékben szerteágazóak (akár morális, akár lélektani vagy biológiai összefüggésekben), hogy a jog aligha kötheti őket egy csomóba. A vizsgált narratíva jogi értelemben két grandiózus és egymással szorosan összefüggő kérdést vet fel: 1. Dávid az emberölés közvetett tette-e? (A *dolus directus* és

a *dolus eventualis* vizsgálata.) 2. Emberölésben való közreműködésnek tartotta-e Dávid a levélben kiadott parancsot? (A *dolus indirectus* vizsgálata.) A vizsgált historikum következő fejezete sok mindenre választ ad.

Az ókori Izrael joga egyértelműen vallási jog, a jogrendszer főleg vallásos alapokon nyugszik, a jogi struktúrák és a kultusz kapcsolata pedig komplexen, melyeknek együttes legitimációja az isteni kijelentés (Horst 1956, 49–75). Ebben a relációban – figyelemmel Izrael társadalmának szociológiai sajátosságaira is (erről bővebben Kessler 2011, 66–76) – egy nőnek a megerőszakolása nem pusztán csak bűncselekmény, hanem egzisztenciális dekonstrukció is, mivel egy ilyen abúzus – miként például a házasság előtti nemi élet – lerontja a nőnek a társadalmi megítélését, éppen ezért ha ilyesmi történik, az elkövető köteles a nő apjának megfelelő kárpótlást fizetni, és a nőt feleségül kell vennie (5Móz 22,28–29). Ha egy eljegyzett nőről van szó, aki a maga védelmére kelt – mivel itt egy másik férfi joga érintett – az erőszaktevőnek halálbüntetéssel kellett számolnia (5Móz 22,25–26). Az izraeli társadalomban a házasságtörés volt az egyik legsúlyosabb bűncselekmény, hiszen éppen olyan jelentős mértékben veszélyeztette a társadalmat, mint amilyen jelentős mértékben sértette az isteni jogot, így az azért való felelősségre vonás nem maradhatott el. Az ezzel kapcsolatos apodiktikus és kauzisztikus törvények összhangja teljes (Alt 1953, 278–332). Evidens tehát, hogy Dávid ezt a vétkét el akarja titkolni, s mindent megtesz annak érdekében, hogy a bűnért való felelősség kérdését elhárítsa.⁵ Így lesz Dávidnál a házasságtörés bűne elrejtett, titokban tartott bűnné, ha úgy tesszük, egyfajta titkos bűnné.⁶ Ez a fajta titkosság azonban nem a tudatlanságból fakadó, hanem szándékoltan az: Dávid a *סתר* ige aktív alanya.

A zárójelenetben Nátán példázata törvénykezési példázat. Módszere az, hogy a lehető legvalósabbnak látható történeten keresztül mutassa be azt a szituációt, amelyben az illető önmaga mondja ki – még általa sem ismert érintettsége folytán saját magára – az ítéletet. Előadásmódja éppen ezért egy szándékolt

5 Már az 1Móz 3-ban – a paradicsomból való kiűzetésről szóló elbeszélésben – a bűnért való felelősségvállalás elutasítása egy mitológiai jellegű elbeszélés paradigmatis keretében kerül megvitatásra, amikor a téves viselkedésért járó felelősség áttevéődik: Ádám Évát gyanúsítja meg a tiltott gyümölcs élvezetével, amelyet neki adott; Éva a kígyót teszi felelőssé, hogy az a tilalom megszegésére csábította. A saját bűnösség oka általában másban kerestetik, s ha az áthárítás nem lehetséges, a vétkes leplezni próbálja a vétket.

6 Az elbeszélés paradigmatis karakterével arra utal, miként terjed a visszautasítás, illetve a felelősség továbbadásának gyakorlata, s egyértelműsíti, hogy az ilyesmi Istennél elfogadásra nem kerülhet.

per-imitáció (Karasszon 2002, 142).⁷ Dávid Nátán felszólalását perbeszédként éli meg, melynek eseménye (és a városban egymás mellett élő gazdag és szegény képe) teljesen hétköznapi lehetett – a király, mint „felső jogi fórum” (Karasszon 2002, 142), egyáltalán nem lepődik meg a jelenet felvázolásán. Ez olyan dramaturgiai eszköz, mely a prózai szöveget is tökéletesen drámaivá teszi. A jelenet minden változtatás nélkül megállná a helyét a színpadon is.

A példázat ugyanakkor retorikailag is egy klasszikus perbeszédnek felel meg. שְׁנֵי אַנְשֵׁים הָיוּ בְּעִיר – kezdi Nátán, s az *exordium* egyben már *propositio* is (Cicero 2012, 362–371). Arról, hogy ez mégiscsak valamiféle példázat egyedül a דָּ prepozíció árulkodhat (nincs határozott névelő, tehát egy „szabadon választott” városról beszél), de az sem kifejezetten. A próféta tényközlő beszéde lenyűgöző és fölzaklató, s kiérződik a nyugtalanító mondatokból, hogy igazából nem a tudás, nem a vádaskodás és nem is a leleplező szándék táplálja azt, hanem az isteni ihletettség izzítja költőivé mindegyik szavát. Tökéletes implicit allegória: a rejtett gondolatnak, hogy a gazdag ember Dáviddal lenne azonos, nincs a szövegben lexikális nyoma, s a legnagyobb drámaírók is megirigyelhetik a lezárást, ugyanis a אֲלֵיוּ אֵלֶּךָ kifejezés (bár a szöveg modernebb változatát már szilluk zárja) retorikai értelemben egy tapintatos *interruptio*. Ebből látható, hogy Nátán akkor is úgy folytatná a vádbeszédet, hogy וְאַתָּה הֲשִׁיבָה, ha Dávid nem szólna közbe. A historikum szerzője azonban úgy írta meg ezt a magas drámai feszültségektől szikrázó dialógust, hogy Dávid közbevág, és indulatból ítéletet hirdet. Ezáltal nemcsak a szembesítés és az istenítélet lesz megsemmisítő erejű, hanem az arra adott válaszként Dávid bűnvallása is: וְהִנֵּה לִי הוֹדָה. Dávid közbevágásával és őszinte felháborodásából fakadó ítéletével, valamint a vele szembeni istenítéletre adott válaszával a szerző azt sugallja, hogy Dávid eddig a pillanatig nem tartotta magát igazából Úriás gyilkosának. Nyilván azt, hogy אֵתְּנוּ הַרְגָתָהּ בְּדָרְבָרְךָ בְּגִי עַמּוֹן! nem véletlenül teszi hangsúlyossá a próféta. Dávid a házasságtörés bűnét elrejtette,

7 Karasszon István megjegyzi: „A 2Sám 14 szerint Jóáb úgy akarja elérni Dávidnál, hogy a testvérgyilkosság miatt száműzött Absolont hazahívják, hogy kitalál egy pert, s egy asszonyt küld be Dávidhoz, aki azt a bonyolult jogi esetet tárja a király elé, hogy egyik gyermeke megölte a másikat. A 14,7 szépen leírja, hogy a helyi bíraskodás a jognak megfelelően járt el, s a gyilkos halálbüntetését követelte. Az ügyben tehát döntésre jogosult a helyi bíróság volt, és ha egyéb bonyodalom nem lett volna, az ítéletet végre is hajtották volna. A bűnös azonban akkor a család utolsó sarja is. Ezért két, Izraelben nagy szegénynek számító következménnyel kellett az ítélőbíróknak szembenéznie: vagy kihal egy család, vagy megtorlatlan marad egy testvérgyilkosság. E bonyolult esetben a király volt illetékes, különben az ügy elé sem került volna. Az elbeszélésből azt a következtetést lehet levonni, hogy a király valóban „felső jogi fórum” volt (Karasszon 2002, 142).

az pedig (miként erre egyik munkájában Noll is utal⁸), hogy ténylegesen gyilkosságot követett volna el, rejtve volt előtte. A szöveg lélektanilag is bemutatja ezt, s azt is, hogy a szenvedélyeinek újra és újra kiszolgáltatott ember miként keveredhet a titkos bűnök zsákutcájába. Témánk szempontjából a példázat (*másál*) nagy tanulsága: a személyes bűn fel nem ismerése vagy titokban tartása a mások életében könnyen lehet sebző élménnyé, s észrevétlen is terebélyesedhet úgy, hogy akár remegésben tartsa a világot. Dávid összeomlása – hasonlóan Oidipusz összeroskadásához – elborzasztja a szemlélőt, ám a könyörület érzését is szétárasztja benne.

Befejezés

A felvázoltak alapján talán sikerült egyértelművé tennem, hogy a drámaelmélet tudománya nem az esztétikai filozófiák pendant-ja, ez azonban nem jelenti azt, hogy ne használna bizonyos esetekben filozófiai és esztétikai módszereket, kategóriákat. A drámai építkezés legalapvetőbb műfaji szabályai örök törvények, ám azt is kijelenthetjük – amiben még Brecht és Dürrenmatt is egyetértettek –, hogy egységes drámaépítési elv nincs. Van historikum, van drámaiság, van drámai konfliktus, s van a nyelv, mely a drámának ugyanúgy közege, mint ahogyan eszköze is. Bármennyit is tudunk ezekről, a dráma csakis műalkotás lehet. Mégpedig: heurisztikus. Éppen ezért drámairóvá vagy dramaturggá igazi tehetség nélkül senki sem válhat. Ám a tehetség önmagában a műalkotáshoz kevés, mert aki nem ismeri a nyelvet a tenyerénél is jobban, az annak drámai erejét a színpadra írt szövegben sohasem lesz képes megjeleníteni. Egy olyan szemléletű tényleges tehetséggondozással, amely mindezekre tekintettel van, drámairodalmunk és színházművészetünk minden bizonnyal megújulhat.

8 Három jól körülhatárolható ítélet hirdeti ki Nátán: 1. A fegyver soha nem távozik el Dávid házatól. 2. Az Úr szeme előtt fogja elvenni és szomszédjának adni feleségeit, aki fényes nappal fog velük hálni. 3. A fiú, aki Betsabének született Dávidtól bizonyosan meghal. Mindegyik ítélet egy-egy konkrét okhoz kötődik. 1. Mivel Dávid megvetette az Urat és elvette a hettita Úriás feleségét, hogy a saját felesége legyen. 2. Mivel mindezt titokban cselekedte. 3. Mivel megvetette az Urat ebben a dologban. Noll rámutat arra, hogy Dávid második bűne, Úriás meggyilkolása kétszer van említve a büntetés bejelentésének harmadik sorában, a 9. versben azonban nincs egyenesen nekiszégeve, amíg Dávid ki nem tör a 13. vers első felében. Nátán válaszából lesz teljesen kétségtelen, hogy Dávid a gyilkosságért is bűnhődni fog. Mert Nátán válasza, hogy „Az Úr is elengedte vétkeidet, nem halsz meg!”, azt jelenti, hogy az Úr nem fogja megölni Dávidot Betsabé megerőszakolásáért, a bűnért való lakolás a családját érő kihirdetett büntetés útján valósul meg, a születendő gyermek halála pedig elégtétel lesz Úriás haláláért.

Felhasznált szakirodalom:

- Almási Miklós. 1966. *Színházi dramaturgia*. Budapest: Színháztudományi Intézet.
- Alt, Albrecht. 1953. *Die Ursprünge des israelitischen Rechts*. München: CH Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Arisztotelész. 1974. *Poétika*. Budapest: Magyar Helikon Könyvkiadó.
- Assmann, Jan. 2018. *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó.
- Augustinus, Aurelius. 1987. *Vallomások*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Austin, L. John. 1990. *Tetten ért szavak*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Adamik Tamás, szerk. 2012. *Cicero összes retorikaelméleti művei*. Pozsony: Kalligram Kiadó.
- Balogh Elemér és Kerényi Imre. 1983. *Rivalda*. Szerkesztette Kardos György. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Czákó Gábor. 1987. „Belépés a történetbe.” *Vigilia* 2: 132–135.
- Dethlefsen, Thorwald. 1997. *Oidipusz, a talány megfejtője*. Budapest: Magyar Könyvklub.
- Dangelmaier, Emil. 1893. *Militär-Reichtliche und Militär-Ethische Abhandlungen*. Wien und Leipzig: Wilhelm Braumüller.
- Dietrich, Walter. 1997. *The Early Monarchy in Israel. The Tenth Century B.C.E.* Trans. Joachim Vette, Atlanta: Society of Biblical Literature.
- Fischer-Lichte, Erika. 1984. “The Dramatic Dialogue – Oral or Literary Communication, in Schmid.” In *Semiotics of Drama and Theatre*, szerkesztette Herta, Kesteren, van Aloysius. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. <https://doi.org/10.1075/llsee.10.10fis>
- Fischer-Lichte, Erika. 2001. *A dráma története*. Pécs: Jelenkor Kiadó.
- Gadamer, Hans-Georg. 2001. „A platóni dialektikához.” *Kellék* 1: 18–20.
- Garsiel, Moshe. 2018. “The Book of Samuel.” *The Journal of Hebrew Scriptures* 19: 1783–1791. Jerusalem: Rubin Mass Publishers.
- Hacker Ervin. 1924. *Bevezetés a büntetőjog bölcseletébe*. Pécs: Dunántúl Könyvkiadó és Nyomda Rt.
- Heller Ágnes. 2020. *Az akarat szabadsága. Az érzelmek szerepe a műalkotások befogadásában*. Budapest: Noran Libro Kiadó.
- Horst, Friedrich. 1956. „Recht und Religion im Bereich des Alten Testaments.” *Evangelische Theologie* 1: 49–65. <https://doi.org/10.14315/evth-1956-0105>
- Karasszon István. 2002. *Az Ószövetség fényei*. Budapest: Mundus Magyar Egyetemi Kiadó.
- Kessler, Rainer. 2011. *Az ókori Izráel társadalma*. Budapest: Kálvin Kiadó.

- Kotte, Andreas. 2020. *Színháztörténet. Jelenségek és diskurzósok*. Budapest: Balassi Kiadó.
- Pfister, Manfred. 2001. *Das Drama*. Wien: Böhlau Verlag.
- Ratiu, Dan-Eugen. 2001. „A hermeneutika ontológiai fordulata.” *Kellék 2*: 18–20.
- Rost, Leonhard. 1982. *The Succession to the Throne of David*. Sheffield: Almond.
- Ruszt József. 1960. *Színészdraturgia és színészmesterség*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
- Schultz, Samuel J. 2014. *Üzen az Ószövetség*. Budapest: Keresztyén Ismeretterjesztő Alapítvány.
- Steiner, George. 2009. *Bábel után 1*. Budapest: Corvina Kiadó.
- Warning, Rainer. 1974. *Funktion und Struktur*. München: Die Ambivalenz des geistlichen Spiels.