



E. BÁRTFAI LÁSZLÓ (1954) Budapest

E. BÁRTFAI LÁSZLÓ

Határeset

A színpadi csend és hallgatás lenyomata
a szövegekben

Tudunk

Nemcsak beszélni, elnémulni is.¹

Heltai Jenő: *A néma levente* (1936)

A leghíresebb címszereplő, aki sohasem lépett színpadra, Samuel Beckett sokat emlegetett alakja, Godot 1952-ből. Az országút mentén ténfergő két csavargó, Estragon és Vladimir rá várnak, bár nem is ismerik. Nem tudják, mivel foglalkozik, még azt sem tudják, hogyan néz ki. Az arles-i lányról, aki mintegy nyolcvan esztendővel előzte meg Godot-t, legalább annyit tudni, hogy bomlanak utána a férfiak. Alphonse Daudet *Az arles-i lány* című elbeszélése 1869-ben jelent meg a *Levelek a malomból* című kötetében. Az alig több mint háromoldalas írásból kiváratva háromfelvonásos színművet írt, amelyet Georges Bizet kísérőzenéjével (Op. 23.) 1872-ben mutatott be a párizsi Théâtre du Vaudeville, 1897-ben pedig a milánói Teatro Lirico ugyanezzel a címmel vitte színre Francesco Cilea operáját. Az arles-i lány azóta sem koptatta a világot jelentő deszkákat, csak azt tudni róla, hogy a majorgazda unokája, Frédéric/Federico bolondult érte. A parasztfiú nem vehette feleségül a közeli városban lakó hajadont, ezért szerelmi bánatában levetette magát a szénapadlásról. Mindkét sehonnai lényt tartalmazó cím szállóigévé vált. A *L'Arlesienne*-t 'az arles-i lány' vagy a *jouer l'Arlesienne*-t 'eljátssza az arles-i lányt' olyan képzelt vagy valós személyre használják, akit sohasem lehet megpillantani, átvitt értelemben arra a helyzetre értik, hogy nem jelenik meg, akit vártak. Marno János pontosan – bár a megértést egy enjambement-nal nehezítve – fogalmazott költeményében: „Kerül oda- / adni, másnak, a tekintetét” (*Az arles-i lány*, 1., 1999). A címül választott *En attendant Godot / Waiting for Godot* egyaránt azt fejezi ki, hogy teljesen hiábavaló a várakozás valakinek a megérkezétre.

Az arles-i lány és Godot olyasféle képzeteket kelt a színház- és operalátogatóban, mint amilyenről Sancho Panza számolt be Don Quijoténak Dulcineáról szólva: „az igazat megvallva, én is csak úgy hallomásból láttam a kisasszonyt”.² A hiányzás címzetes előkelőségei mellett alacsonyabb rangú távollévők is akadnak a színdarabokban. A címből ugyan rendre kimaradnak, de több jelenetben, felvonásban szó esik róluk. Ilyen alak például Protopopov hivatalfőnök, Natasa szeretője Anton Pavlovics Csehov *Három nővér* (1901) című drámájában. A szereplők között nem szerepel, a színlapokon néha mégis fel-feltűnik, mert egy csupán hangzó figurát – ha már egyszer neve is van – a rendezői szeszély játszva életre kelthet. Barabási Tivadar erdélyi színész két különböző rendezésben (Balogh Attila, Kányádi Szilárd) is alakította. Molière *Tartuffe* (1664) című vígjátékában Lőrinc, a szolgáló marad ki a szereplők felsorolásából, egy fokkal mégis közelebb áll a létbe bocsátatáshoz, mert róla nemcsak beszélnek, hanem szólnak is hozzá: „[Lőrinc] Már elrakhatod az ostort s a szőracsuhámat.”³ Mivel a szövegek szerint meg nem mukkan, legtöbbször a színpad mögött „marad”, de olykor kilép onnan. Az Örkény Színházban Bagossy László rendezésében 2015-ben bemutatott változatban Jéger Zsombor játszotta Tartuffe (Parti Nagy Lajos szabad fordításában) titkárát.

Eugène Ionesco *A kopasz énekeső* (1950) című ellenszínművének vélelmezhető főszereplője sem lép színre. A tar művésznőről egyetlen szó sem esik, a tűzoltóparancsnok mégis azt kérdezi távozása előtt: „És a Kopasz énekeső?”⁴ Mindössze a csereszabatos Smith és Martin házaspár hökkent hallgatása a válasz. A szerző alkotói módszere a nyíltan vállalt plagizálás, a szöveget egy francia–angol nyelvű könyv bárgyú példamondataiból illesztette össze: „A mennyezet fent van, a padló lent.”⁵ Eredetileg a cím is erre utalt. Az 1948 körül befejezett első, román nyelvű változat az *Englezește fără profesor* (Tanár nélkül angolul) címet kapta, franciául pedig egyebek közt a *L'Anglais sans peine* (Tanuljunk könnyen angolul), illetve a *l'Heure anglaise* (Angol idő szerint) munkacímek versengtek egymással.⁶ Míg nem az egyik próbán Henri-Jacques Huet, a tűzoltóparancsnokot alakító színész tévedésből *cantatrice*

chauve-ot ('kopasz énekesnő') mondott *institutrice blonde* ('szőke tanítónő') helyett.⁷ Nyelvbotlását azon nyomban a cím dicsősége illette meg. Nicolas Bataille 1950. május 11-én a Théâtre des Noctambules-ban ezzel a címmel vitte színre a darabot. A valóság abszurditásának a vonatkozási keretéből kifeszegedett nyelv, illetve az ürességtől tompán kongó hősök és hősnők tartanak kettős tükröt, egyaránt okozva fejtörést pszichoanalitikusnak és névkutatónak.

A vacsorára meghívott Martin házaspárt alaposan megvárakoztatják. A félszegen üldögélő Mr. Martin idővel ráébred, hogy valahonnan ismeri a feleségét. Zavarba ejtő véletlenek végeláthatatlan sorát gombolyítja fel: mindketten manchesteriek, a nyolc óra harmincas vonattal érkeztek, a nyolcas számú kocsni hatodik fülkéjében, az ablak mellett ültek, Londonban ugyanabban az utcában, ugyanabban a házban, ugyanabban a lakásban élnek, ugyanabban az ágyban alszanak zöld pehelydunna alatt, ugyanúgy hívják kétéves, szőke kislányukat, akinek az egyik szeme fehér, a másik meg piros. A magát Sherlock Holmeshoz hasonlító, gögös szobalány szerint mégsem lehetnek ugyanannak a gyermeknek a szülei – mi több, saját magukkal sem azonosak: „Elisabeth nem Elisabeth, és Donald nem Donald”⁸ –, mert a férj gyerekének a jobb szeme fehér, és a bal szeme piros, míg a feleség gyerekének a jobb szeme piros, és a bal szeme fehér. Az identitásvesztés és a névvesztés karöltve járnak. Az első jelenetben kereken hússzor hangzik el a *Bobby Watson* személynév, a *Bobby* önmagában pedig tízszer. Mivel a *Robert* és a *Roberta* név becézője, diminutív alakja egyaránt *Bobby* (vagy *Bob*), a név viselője férfi és nő egyaránt lehet. Bobby Watson feleségét is „ugyanúgy hívták, és ha együtt mentek valahova, nem lehetett megkülönböztetni őket. Csak az egyik halála után derült ki, melyik a másik.”⁹ A darabban legalább hét-nyolc személyt emlegetnek ugyanezen a néven: férjet és feleséget, fiukat és lányukat, unokaöcsöt, első és második nagybácsikat, nagynéniket. A nevek sűrűjében való eligazodást megkönnyítené a foglalkozásnév mint megkülönböztető név használata, ha nem volna mindegyik Bobby Watson kereskedelmi utazó.

A névsokszorozás vagy névfoglalás amúgy nem ritka jelenség. Magyar földön az elsőszülött fiú még ma is gyakran kapja apja, nagypapja, dédapja nevét. Az uralkodóházakban hagyomány ugyanúgy (Henriknek, Lajosnak, Ottónak stb.) nevezni a fiú utódokat. Egy hesseni parasztportán 1552-től 1977-ig minden fiút Johannesnek kereszteltek el, így eshetett meg, hogy a gazda több mint négyszáz esztendőn át a Johannes Hoos nevet viselte.¹⁰ A magas csecsemőhalandóság, a járványok, éhínségek, háborúk ellenére így biztosították, hogy a koronát vagy a portát ugyanazon a néven örökíthessék tovább. Az azonos nevű személyeket az egyértelműség kedvéért sorszámmal vagy ragadványnévvel látták el, csak hivatalos nevük volt azonos, ők maguk nem voltak egymással helyettesíthetők. Ám Ionesco antihőseinek egyike sem tesz eleget a nevezetes Leibniz-elvnek: „nem lehet az, hogy két szubsztancia tökéletesen hasonlít egymásra, és csak szám szerint – *solo numero* – különbözik egymástól.”¹¹ Ez esetben az azonos nevéket sincs miért sorszámmal ellátni, és a különböző nevék is felcserélhetők egymással. A főhősök neve, a *Smith* és *Martin* családnév nem ritka angolszász nyelvterületen. A színjáték egy tagolatlan hangok kiadásába torkolló, kiadós veszekedéssel végződik, amelyben elveszíti jelentőségét, hogy a dolgoknak neve van, a szavaknak pedig jelentése. Kialszanak, majd ismét felerősödnek a fények. Martinék ülnek békésen a kandalló mellett Smithék nappalijában, és szó szerint ugyanabba az idétlen beszélgetésbe kezdenek, mint amelyet Smithék folytattak a darab elején. A függöny lassan legördül.

Ionesco lanyhának tartotta a befejezést, ezért két másik változatot is kidolgozott. Az elsőben a felbőszített közönséget színházi lőfegyverekkel mészárolják le képzetesen, a másodikban a rivaldáig merészkedő szerző az öklét rázva ordítja a nézők arcába: „Kurafiak, élve foglak megnyúzni benneteket!”¹² A különböző rendezők különféle elképzeléseinek megfelelően más változatok is születtek. Az ellenszínművet 1957. február 16. óta megszakítás nélkül tartja műsorán a kilencven férőhelyes párizsi Théâtre de la Huchette (2019. december 30-án még foglalhattam volna jegyet a másnap esti 7 órás előadásra; a darabot több mint tizenkilencezerszer adták elő, és több mint kétmillián látták). Időközben nagyot változtak az idők, Szántó Judit írta a magyar kötet utószavában: „1950-ben *A kopasz énekesnő* maroknyi nézője felháborodva hiányolta a darabot a kopasz énekesnőt. Ma [1990-ben] a nézők azon csodálkoznak, ha megjelenne, valóban kopaszon, és valóban dalra fakadva.”¹³ A megbotránkozást nevetés váltotta fel. A tetszés vagy nemtetszés zajos kinyilvánítását általában meghökkenés vagy megütközés előzi meg. Az elképedés – akár ámulat váltotta ki, akár felháborodás – hosszabb-rövidebb ideig tartó elcsendesedéssel jár együtt, amelyet egyaránt követhet tapsvihar vagy szitokáradat. A nézők hirtelen elcsendesedése azonban nehezen figyelhető meg,

hiszen eleve csendben vannak, kellőképpen leplezi őket közös hallgatásuk. A színházlátogatók normának számító, kulturálisan jelöletlen viselkedése az előadás során a csendben maradás. Szándékosan nem csapnak zajt, indokolatlanul nem mocorognak, s ha tehetik, még köhécselni sem köhécselnek. A tetszés vagy nemtetszés kinyilvánításának ideje rendszerint csak akkor jön el, amikor legördül a függöny.

A színpadon is feltűnnek olykor néma személyek, mint Vespone, a szolga Giovanni Battista Pergolesi intermezzójában-vígoperájában (*Az úrhatnám szolgája*, 1733), vagy Fenella, a nápolyi halász húga Daniel Auber operájában (*A portici néma*, 1828), de a leghíresebb közülük kétségkívül Katrin, Bertolt Brecht drámájának (*Kurácsi mama és gyermekei*, 1941) félénk hőse. A némaság, a meg nem szólalás időleges is lehet, mint *A szirén* című operában, amelynek librettóját Szöcs Géza írta, zenéjét Selmeczi György szerezte. Az egyfelvonásos mű ősbemutatója Luxemburgban volt 1998-ban, Magyarországon 2005-ben Gothár Péter rendezésében vitték színre a Művészetek Palotájában. Az ünnepelt karmester a marseille-i kikötőben némi tétovázás után vásárolt egy szirént. A hajóra szálló maestro sokáig azt hitte, hogy új szerzeménye néma. A varázsos lény azonban hosszas kérlelés után énekelni kezdett, s idővel a nevét is elárulta. A karmesteren ugyanúgy beteljesedett a végzet, mint eposzbéli társain: „ott vár a víz alatti násznép, / ott vár téged az esküvő”.¹⁴

A színpadra lépők némaságának tipológiai értelemben a színpad mögött meghúzódók dörgő hangja, rikácsolása vagy sejtelmes suttogása az antonim párja. Dramaturgiailag mindkettő határeset. Az is, ha valaki színre lép, de nem szól(hat), és az is, ha nem lép színre, csak a hangját hallatja. Az utóbbira az Úr hangja találó példa: „arcomat nem láthatod, mert nem láthat engem ember úgy, hogy életben maradjon” (Kiv 33,19–20). A színről néha távol maradó léglények közül Hamlet apjának szelleme a legismertebb.¹⁵ Legutóbb Závada Pál a *Magyar ünnep* (2010) című zenés-verses drámájában nem lépett színre a főszereplő. A Nemzeti Színházban Alföldi Róbert rendezte a darabot, amelyben Gábor Dezső zsidó divatáruboltos a munkaszolgálatát tölti. A nézők nem láthatták, csak a hangját (Závada Pál) hallhatták. A láthatatlanság ez esetben szimmetrikus, mert sem a színészek, sem a nézők nem látják a hőst testi valójában. Ám aszimmetrikus esetek is vannak. William Shakespeare *A vihar* (1611) című komédiájában Prospero, a varázslat tudományát elsajátító milánói herceg ezt parancsolta Arielnek, a derűs szolgáló szellemnek: „ne légy / Látható másnak, mint nekem s magadnak: / Más vak legyen rád: menj, válts alakot”.¹⁶ A színésztársaknak úgy kell tenniük, mintha nem látnák Arielt, a nézők viszont a bűbájós Prospero bizalmasaivá válnak.

A hallgatás elemi erejéről feledhetetlen színészi alakítások sora tanúskodik. A kaposvári Csiky Gergely Színház 1984-ben mutatta be Ascher Tamás rendezésében Mihail Afanaszjevics Bulgakov *A Mester és Margarita* (1936) című regényének Babarczy László-féle színpadi változatát. Az előadás úgy kezdődött, hogy a Sátánt, polgári foglalkozása szerint a fekete mágia professzorát alakító Garas Dezső (Woland) a lassan elsötétülő nézőtérrel vonult fel a színpadra segítőivel, Lukáts Andorral (Korovjov) meg Bezerédi Zoltánnal (Behemót), és végtelennek tetsző percek át szúrós szemmel fürkésztek a közönséget. A várakozással teli zsvajgás egy csapásra dermedt csendre váltott. Bíró Lajos *Sárga liliom* (1910) című színművének átdolgozott változatát (Mohácsi István és Mohácsi János) 2004-ben tűzte műsorára a Nemzeti Színház. Lázár Katira egy időse asszony szerepét osztották. A vasúti szerencsétlenség után a kórházban játszódó második felvonást egy hosszú, fehér pad szélére húzódva, rezdülés nélkül, szótlanul ülte végig a háttérben, s mielőtt legördült volna a függöny, Gyuszika, az egyik műtőslegény foghegyről vetette oda neki: „Haza lehet menni, Kovács néni, meghalt a kislány.”¹⁷ Csákányi László egy részeges anarchista firkaszt alakított Eugene O'Neill *Eljő a jeges* (1939) című drámájában, amelyet 1971-ben Horvai István rendezett a Vígszínházban. A kocsmasztalra borulva aludta végig az előadást, néha felébredt, vastag szemüvegét tapogatva újabb whiskyt kunyerált, és kapitalista disznónak nevezte az illetőt, ha nem fizetett neki tüstént egy pohárral.

És akkor ott téblábol még a statiszták némaságra kárhoztatott színházi pórnépe, az alabárdosok, komornyikok, udvarhölgyek tarka sokasága. Gyakran csak gyűjtőnévvel (*katonaság, nép, vendégek* stb.) utalnak rájuk, de az sem ritka, hogy ha a szereplők felsorolása kurtán-furcsán így végződik: mellékalakok. Friedrich Schiller *Ármány és szerelem* (1783) című drámájában például a *verschiedene Nebenpersonen* ácsorgó emberek, a miniszter szolgálói és törvényszolgák. A példák alapján egyelőre kétféle csend, illetve hallgatás választható szét: valaki nem jelenik meg a színen, de beszélnek róla, netán szólnak is hozzá, vagy megjelenik a színen, de egy szót sem szól, s ha nagy

ritkán mégis szót kap, legfeljebb harsányan éljenez vagy pfujolva lehurrog. Witold Gombrowicz *Yvonne, burgundi hercegnő* (1935) című szatirikus darabjában a színen sürgő-forgó udvaroncok csak háromszor szólalnak meg, s mindháromszor ekképp kísérik álságos tetszésnyilvánítással a király és a királyné tetteit: *Ááá!* Nyilván más súllyal esik a latba, ha egy udvaronc szótlan, mint ha a főszereplő hallgat ádázul, hiába intéznek hozzá minduntalan kérdéseket. A címadó hősnő a gonosz tréfából burgundi hercegnőnek kiszemelt, csúnya és jelentéktelen Yvonne Copek. A közrendű kisasszony főméltóságok előtt hallgat, ha kérdezik, harmincegy alkalommal szegve meg ily módon az udvari etikettet; a szerzői instrukció huszonnyolcszor a *hallgat (milczy)*, háromszor pedig a *semmi (nic)*. Yvonne kilencszer szólal meg – igaz, egyszer üvöltve zavar el egy bárdolatlan udvaroncot¹⁸ –, hacsak nem számítjuk hozzá a fuldoklását kísérő, önkéntelen hangokat, amelyeket egy halszálka lenyelése váltott ki belőle.

A színművet elemző Rosner Krisztina szemfülesen kamatoztatta Dennis Kurzon haifai emeritus professzor csendtipológiai értelemben is hasznosítható megállapítását, amely szerint nem hagyható figyelmen kívül, hogy a társalgásban hány (egy vagy több) személy vesz részt, amikor egyikük a hallgatást választja, holott szólhatna is, mert képes rá.¹⁹ Az akusztikailag körülhatárolható hallgatás valakinek a hallgatása, amelynek ereje a hallgatóság számával arányosan növekszik. Rosner Krisztina ezt a tapasztalati általánosítást ültette át a színház scenikai terébe. Azokat a tényezőket vette sorra, amelyek tovább növelhetik a hallgatás erejét. A jelenetek zömében az egész udvar Yvonne megszólalására vár, és a közrendű hajadon szótlanul állja az előkelők perzselő tekintetét. A főszereplő hallgatásának nagyobb a súlya, mint a színlapon hátrább soroltaké, több szövege is van, mint színésztársainak, amelyet jellemzően a játéktér középső részén mond el, és e térbeli ki-tüntetettség – látható volta miatt – fokozottan igaz hallgatására.²⁰ A „csendforrás” kisugárzó ereje azonban nem minden esetben alakul párhuzamosan a hallgatóság számával. Sokszor kínosabb egyvalaki előtt hallgatni, mint sokak előtt. Jeges, néma rémület bénítja meg a nyelvet, még akkor is, ha a beálló csend csupán néhány végtelennek tetsző másodpercig tart, mint Ibsen drámájában. Nóra késő éjszaka, már kabátban mondja a férjének, három gyermeke apjának: „Nem tölthetem az éjszakát egy idegen ember lakásában.”²¹

A felidézett jelenetek nem a kimondott szavak, hanem a hallgatás miatt ivódtak az emlékezetbe, úgyhogy némiképpen ellentmondanak Roman Ingarden megállapításának, amely szerint „mindent, ami az illető dráma szempontjából lényeges, a beszélő személyek megadott szavaiból kell megtudnunk”.²² A lengyel esztéta az olvasott és az előadott dráma, a színjáték közti különbségekre hívta fel a figyelmet. A nyomtatott vagy kézzel írott drámában két szöveg halad egymással párhuzamosan, a főszöveg és a mellékszöveg. A mellékszöveg az elsőség, mert az ókori görög drámáktól kezdődően arról tudósít, hogy a történet hol játszódik, milyen legyen a színpadkép, kik vannak a színen stb. A didaszkália, avagy szerzői utasítás írásmódjában is elüt a főszövegtől, rendszerint dőlt betűkkel szedik, gyakran zárójelbe teszik, és a(z) utolsó) mondat végére többnyire nem tesznek pontot. A főszöveg viszont kizárólag „olyan mondatokból áll, amelyeket az ábrázolt személyek »valóban« kimondanak”.²³ S mivel e mondatok előtt-fölött ott szerepel annak a neve, aki kimondja őket, olyan, mintha idézőjelben állnának. Mivel a két szöveg kölcsönösen a másik tárgyi rétegét alkotja, Ingarden az intencionális tényállások „egymásba skatulyázásának” (*Einschachtelung*) hasonlatával jellemezte az irodalmi alkotás határesetének tekintett színjátékot. Az írott-olvasott drámából egyik szövegtípus sem hiányozhat. A főszöveg nyilván nem maradhat el, mert replika nélkül nincs dráma, még a monodrámában is van párbeszéd, egyvalaki felel önmagával. A mellékszöveg sem maradhat el, mert az olvasónak – amiként a színésznek is, a nézőnek is – tudnia kell, hogy ki kinek, hol és hogyan mondja, amit mond. A szereplőket és körülményeket nélkülöző szöveg mondatai értelmezhetetlenné kásásodnak, egyet-egyet kiragadva közülük ostoba példamondatokra, üres fecsegésre, szerencsésebb esetben szentenciákra emlékeztetnek. A mellékszöveg a párbeszédeket elhagyva olyan volna, mint egy ismeretlen készülékhez tartozó használati utasítás. Karinthy Frigyes *Az embrió tragédiája* címet viselő Madách-paródiájában a londoni szín éppen ezen a kategória hibán nyugszik, egyetlen rövid és kivitelezhetetlen szerzői instrukció: „Ádám mint gyorsvonat keresztülszáguld a színen.”²⁴

Roman Ingarden szerint a mellékszöveg önmagában nem alkothatja a mű vázát, mert ha valaki kitörölné a főszöveget, akkor „csak érthetetlen romhalmaz maradna a drámából”.²⁵ Franz Xaver Kroetz mégis olyan színdarabot írt, amelynek nincs főszövege. A *Kívánságkoncert* (1973) nem paródia, hanem egyfelvonásos iránydráma, szociográfia hitelesített kukkolás, némi osztályharcos

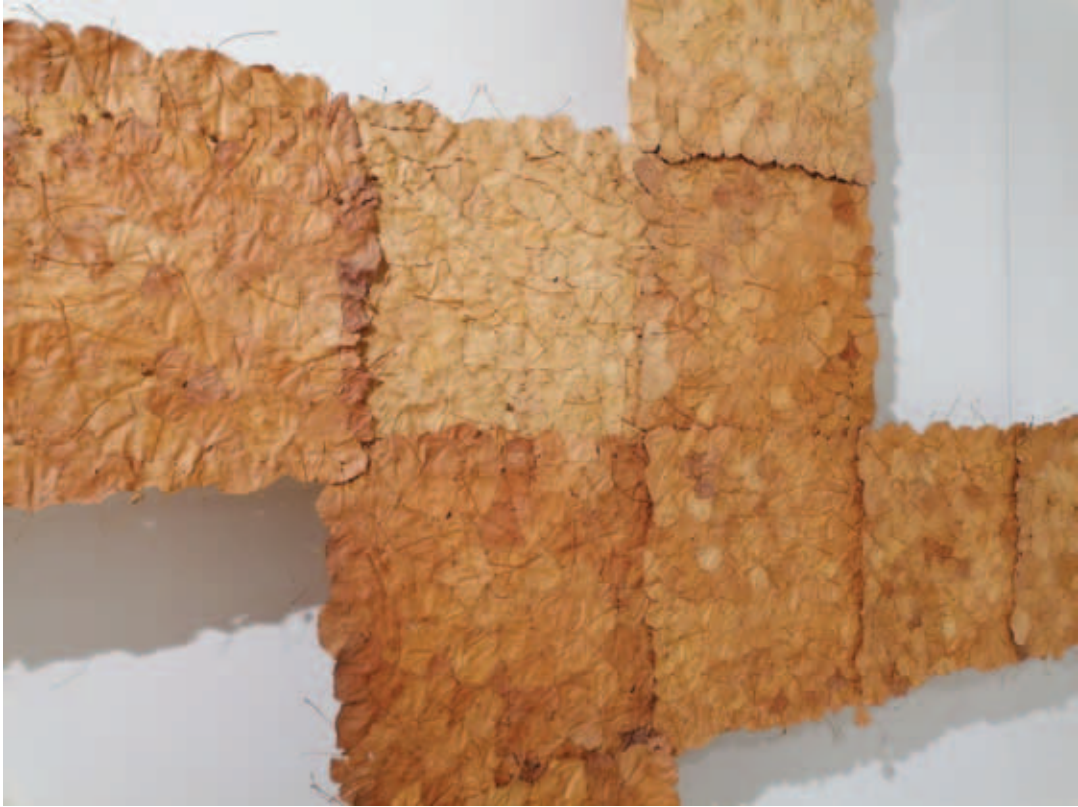
felhanggal. Rasch kisasszony papírgyári tisztviselő, munka és bevásárlás után hazatér takarosan berendezett albérletébe. Bekapcsolja a rádiót, s miközben megvacsorázik, a kívánságműsort hallgatja. A népszerű műsorvezető egyik-másik viccén még el is neveti magát. Elmosogat, szőnyeget sző, elszív egy-két cigarettát, megmosakszik, előkészíti másnapi ruháit. Egy pohár vízzel beveszi esti gyógyszerét, majd némi tétovázás után, pezsgővel, a maradék kilenc tablettát. Lefekszik az ágyába. A szín elsötétedik, véget ért az előadás. Mindvégig egyedül volt a színen, egyetlen szót sem szólt. Csendben volt, mégsem volt csend: szólt a rádió, elmosta az edényeket, lehúzta a vécét, megmosakodott, ezzel-azzal neszezett. Hozzávetőleg egy órán át hallgatott, de a tárgyatlan *hallgat* ige inkább illik azokra a helyzetekre, amikor valaki más személyek társaságában nem beszél.

A szerző, aki műve írásakor tevékeny tagja volt az 1968-ban alakult Német Kommunista Pártnak (*Deutsche Kommunistische Partei*), úgy vélekedett, hogy ha az elnyomottak indulata nem önmaguk ellen fordulna, akkor „forradalmi helyzet állna elő” végre. A darab elé illesztett szövegben azt is közölte, hogy azokhoz akart szólni, akik „képtelenek kiszabadulni a termelés rabszolgaságából”, akiknek „élete és tengődése az igavonó baroméhoz hasonló”.²⁶ A kisasszonyt így jellemezte: negyven-negyvenöt éves, 1 méter 55 centiméter magas, nem szép, a lába kissé vastag, választékosan, de öregesen öltözködik. Egy kisvárosban él egyedül, a helyi gyár levélpapírrészlegén dolgozik, havonta 615 márkát kap kézhez. Kroetz egy statisztikai fantomképbe próbált életet lehelni. Gilbert Ryle angol analitikus filozófus a következőképpen szemléltette a kategória-hiba egyik típusát: „Kis János lehet rokona, barátja, ellensége Nagy Józsefnek, vagy lehet Nagy József számára idegen, de ezek egyike sem lehet az átlagos adófizető viszonylatában.”²⁷ Az átlagos adófizető és társadalomstatisztikai cimborái logikai konstrukciók, nem futhatunk össze velük az utcán, a színpadon mégis fel-feltűnnek.

Eddig csupa szokatlan esetet tárgyaltam. Közös jellemzőjük, hogy valamiképpen kisiklatják a néző-olvasó kategóriális várakozásait. A szokványos drámákban a címszereplők színpadra lépnek, s ha már egyszer ott vannak, nem maradnak szótlanok. Láthatók is, hallhatók is. A hagyományos színművekben egyaránt vannak instrukciók és replikák. Az utasítások mindenekelőtt a cselekmény helyére és idejére vonatkoznak, meghatározva a színpadképet. A szerző figyelme kiterjedhet minden apró részletre, de beérheti egyetlen odavetett utalással is. Az is előfordul, hogy mindkét lehetőséggel él. Stanisław Wyspiański a *Menyegző* (1901) című drámájában a díszlet leírása (lengyelül) éppen másfél flekk, még a ház tisztaszobájában falra akasztott képeket is sorra vette, köztük egykori mestere, Jan Matejko két alkotásának fényképét, illetve sokszorosított nyomatát, míg *Odüsszeusz hazatérése* (1904) című darabját így bocsátotta útjára: *Történi Ithakában*.²⁸ Henrik Ibsen sem sokkal bőbeszédűbb, pedig a *Peer Gynt* (1867) színhelyei módfelett változatosak: „*Gudbrandsdal[en] és a környéki hegyvilág, a marokkói tengerpart, a Szahara sivatag, a kairói elmegyógyintézet, a tenger stb.*”²⁹ Van, aki nem érte be a szöveges leírással, ügyes tervrajzokat is mellékel, mint Móricz Zsigmond (*Falu*, 1911) vagy mint Bertolt Brecht, aki először a *Kurácsi mama és gyermekeinek* (1941) berlini előadásáról (Deutsches Theater, 1949) készítettett modellkönyvet fotósorozattal, kimerítő magyarázatokkal. A szerzői utasítás a szereplők életkorát, hajviseletét, öltözetét is előírja.

A színészek természetfölötti lényeket és állatokat is alakíthatnak, az állatok viszont – ha nagy ritkán színre lépnek – nem alakoskodnak. Gárdonyi Géza fokozott elővigyázatosságra intett *Fekete nap* (1906) című színművében: „*Ahol alkalmas tehén és borjú akad, lehet valósággal is végighajtani a színpadon. De ne próba nélkül.*”³⁰ Az instrukciók leggyakrabban a látás és a hallás érzéki területére terjednek ki. Madách Imre így készítette elő Ádám és Lucifer száguldását az űrben: „*Földünk egy szelete a távolban látszik, mindég kisebbedve, mígnem csillagul tűnik csak fel, a többiek közé vegyülten. A szín félhomállyal kezdődik, mely vaksötétté válik lassankint.*”³¹ A természeti erők tombolását, a mennydörgést és a vihart a színpadon is gyakran kísérik fény- és hanghatások, a király és a királyné be- és kivonulását pedig a valóságban is, a *Hamlet*ben is harsonák jelzik. A szagérzékelés, ha csak nem átvitt értelemben bűzlik valami, meglehetősen ritkán szerepel szerzői utasításban, de Friedrich Schiller polgári színművében a haját sündisznóformára besüttető, magát illatos vízzel locsolgató, piperkőc Kalb udvarnagya „*az egész nézőteret pézsmaillattal árasztja el.*”³² A tapintás érzéki körében szerzői utasításként a meghitt ölelés, a buja mozdulat vagy a durva taszigálás a leggyakoribb. Samuel Beckett *Némajáték* (1956) című pantomimjában a férfit bependerítik a játéktérre, el-esik, felkel, kimenne, újra meg újra próbálkozik, de mindannyiszor visszalökik.

A történetek és cselekvések leírásának is a mellékszöveg ad helyet. Innen értesülni arról is, hogy egy fácska, egy szabóolló, egy vizeskancsó, majd három különböző méretű kocka ereszkedik



KEREKES GYÖNGYI, TAT TVAM ASI (Fény) (részlet); TAT TVAM ASI (Sötétség), 1995

alá a zsinórpadlásról,³³ vagy arról, hogy Hamlet „*Kardot ránt... átszúr a kárpiton*”,³⁴ és megöli a hallgatódzó Poloniust. A beszédcselekvések értelemszerűen a főszövegben kapnak helyet, de az elmondandó szöveg módját és mikéntjét elsősorban a mellékszöveg szabályozza. Roman Ingarden manifesztáció-minőségeknek nevezte a saját hang (panaszos–vidám, élénk–fáradt, szenvedélyes–nyugodt) és a másoknak szánt hang (éles–kegyes, barátságos–mogorva, szeretettel teli–gyűlölködő) nehezen szétszalazható alakminőségeit. Azért választotta ezt az elnevezést, mert „a beszélő rejtett pszichikai állapotai »manifesztálódnak« bennük. Ha a megfelelő művekből kizárnánk őket, akkor sok művet annyira eltorzítanánk, hogy legfontosabb elemei talán nem is jöhetnének létre.”³⁵ Tétéle igazságát egyetlen példával szemléltetem. Németh László az érzelmek és lelkiállapotok szinte teljes skáláját felvonultatta *A két Bolyai* (1961) című drámájában. A színészeknek ügyelniük kell arra, hogy szövegmondásuk során a legkülönbélebb szerzői utasításoknak tegyenek eleget. A főszereplők szerinti skaláris rendezés valahogy így alakul: Bolyai Farkas: *őszintén, mosolyogva, félig mosolyogva, nevetve, melegen, keserű nevetéssel, zavartan, más hangon, kutatón, kissé bosszúsán, fölcattanva, elérzékenyülve*. Bolyai János: *nevetve, komolyan, ünnepélyesen, akaratlan pátosszal, meglepetten, hevesen, föllobbanva, gúnyos fölényel, hidegen, nyugodtabban, lassan, de szilárdan, csendesebben*. Róza kisasszony: *nevetve, kedveskedve, kacéran, csodálkozva, hirtelen hangulatváltozással, meghatottan, őszinte tiltakozással, orvul, büntudattal, könyörgőn, ijedten*. Nehéz volna kétségbe vonni a manifesztáció-minőségek és a beszédaktus-elmélet rokonságát.

Mivel az olvasott drámában a főszöveg tartalmazza a párbeszédet, a dráma hangzó felét, a hallgatás szükségképpen – bár nem teljes egészében – a mellékszövegbe szorul. A csend és hallgatás „tartalmát”, módját és mikéntjét sokszor a mellékszöveg szabályozza, mégpedig attól függően, hogy a *csend van, csendben van, hallgat, csendben marad* sorozat melyik tagjáról van szó. A sorozat egyes tagjainak jelentésudvarai részben átfedik egymást, részben szomszédosak. A *csend van* nem feltételez ágenst, akkor is csend van, ha nincs jelen senki, hogy észlelje vagy (részben) megvalósítsa a csendet. A színpadon azonban rendszerint van valaki. A színpadi csend többnyire nem a környezet csendjét jeleníti meg, hanem hallgatásból és a néző szeme előtt zajló csendes tevékenységekből összeálló, egynemű akusztikus közeg. A színházban 30 dB körül érzékelni csendet, ami halk suttogásnak felel meg. A megszólalások közé iktatott *csend, szünet, semmi* stb. azt jelzi, hogy hosszabb-rövidebb ideig a színen lévők egyike sem szólal meg, és nem is csap zajt valamivel. Az *X csendben van* mondatséma már ágenst feltételez, aki többnyire ember, de akár állat is lehet, ha éppen nem ugat, nyávog vagy bömböl stb. Aki csendben van, hallgat, hallgatása lehet tudatos (például lopakodás) vagy öntudatlan (például bambaság). Ám aki hallgat, nem feltétlenül van csendben, szavak nélkül is csaphat zajt. A prototipikus cselekvéshez viszonyított távolságot az ágentitás megléte (vagy hiánya) és mértéke, az intencionalitás megléte (vagy hiánya) és mértéke, az erő kifejtés megléte (vagy hiánya) és mértéke határozza meg.

A cselekvésszerűség különböző mértékét előíró szerzői utasításokat Füst Milán *Negyedik Henrik király* (1931) című drámájából vett példákkal szemléltetem. A darab elején a főszövegben emelte ki a környezet csendes voltát. Alkonyodik, kihalt a goslari utca. A trónjától megfosztott Henrik gúnyosan jegyzi meg a sváb lány mindenütt veszélyeket sejtő apjának: „De jó kis csend van itt. (*Szünet.*) És milyen remek sötét.” A darabban több emlékezetes jelenet is csendben zajlik. Az első felvonás végén a trónját harmadjára visszakapó Henrik megborzong a *király* szó büverejétől, és koronával a fején mindkét karját az ég felé tárja. Amikor a kölni érsek a grófok és hercegek gyűlésében szószegecsét és kicsapongó életmódját hányja a szemére, „*sápadtan áll és nem felel*”. A szöveggönyvben többször is előfordul efféle címkézett hallgatás, de az elhallgattatás is többször eredményez csendet: „Halljátok-e? Most csendet kérek ám Urak. [...] Méghozzá teljes csendet.” Amikor fiát, az ifjú Henriket üti-veri dühödten, „*Vele szemben katonásan áll a fiú, meg se moccan, csak épp hogy kissé ingatag.*” A szerzői utasítás olykor arra is kiterjed, hogy a beálló csend mit fejez ki. Két példát említek. Mielőtt visszakapná a koronáját, hirtelen térdre borul egy burgundi herceg előtt, a következmény: „*A rémület egy pillanatnyi csendje.*” Amikor pedig végleg megfosztják trónjától, magához veszi az uralkodói jelvényeket, és koronával a fején, jogarral a kezében telepedik a trónusra, a következmény: „*A megdöbbenés csendje.*”³⁶ Az Ingarden-féle manifesztáció-minőségek nemcsak a beszéd-cselekvéseket, hanem a hallgatáscselekvéseket is jellemzik. A hallgatásban annak a személynek a „rejtett pszichikai állapotai »manifesztálódnak«”, aki hallgat, és a műből az ő lelkiállapotának kivetülései sem hiányozhatnak.

Nemcsak a beszéd, a hallgatás is lehet kétértelmű, és a színi utasítások nem mindig egyértelműek. A magyar irodalomtörténészek több mint másfél évszázada vitatkoznak azon, hogyan értelmezendő Katona József *Bánk bánjának* (1819) egyik instrukciója: Bánk, „a' ki mindeddig oszlop módra állott, földre szegezett szemekkel; most hirtelen felkapja a' kardját”.³⁷ Az ötödik felvonásban a győzedelmes galíciai (halicsi) hadjáratból megtért II. Endrét az a hír fogadja, hogy meggyilkolták a feleségét, Gertrudist. A királynét Bánk döfte le, hogy megakadályozza a zendülést. A király bíróság elé idézné a bánt, de nem áll hatalmában, mert az ősi Bor nemzetség tagja fölött nem ítélkezhet. Ezért párbajra hívja, de Bánk leoldja és elébe teszi a kardját, mondván: királya ellen nem harcol. A királyné becsületéért Solom mester vívna meg vele, de még mielőtt kardra kapnának, Myska bán tudatja, hogy a királyné ártatlan. Ekkor Solom veti földre a kardját, mert egy alattomos gyilkossal nem viaskodhat; Bánk nem tartozik többé a magyar lovagok közé. Az elemzők abban egyetértenek, hogy hallgatása „tartalmas csend, drámai némaság, amely szervesen hozzátartozik a dramaturgiai építményhez”, ám arról másként vélekednek, hogy mit fejez ki ez a „drámai némaság”.³⁸ Sütő József egész tanulmányt szentelt e szerzői utasítás 1860 táján Arany Jánossal kezdődött értelmezéstörténetének, és a bajvívás, az istenítélet elemzésével alighanem a megoldást is megtalálta. Címadásával a két szekértáborra utalt: „*Rendületlenül*” vagy *megrendülve*. Azt firtatva, hogy mi megy végbe Bánk lelkében, egyes szerzők a *megrendülve* mellett kardoskodtak (Arany János, Gyulai Pál, Péterfy Jenő stb.), míg mások a *rendületlenül* mellett (Molnár Miklós, Pándi Pál, Sötér István stb.).³⁹

A kommunikációnak – éppúgy, mint bármi másnak – megvan a maga kockázata. A közlő szándékát illetően csak feltevésekre hagyatkozhatunk, kiváltképpen akkor, ha a közlemény nem ölt hangtestet. Néha mégis egyértelmű, mit fejez ki a hallgatás. Eldöntendő kérdésre adott válaszként a *Nem, nem tudok / nem akarok...* kezdetű mondatséma hangzó, kulturálisan jelöletlen, azaz normának számító változatát helyettesítheti.⁴⁰ Az anglikán egyház esküvői szertartásában a meg nem szóvalalással véghezvitt cselekvés annak kimondásával egyenértékű, hogy *Nem, nem tudok olyan okot, amely megghiúsítaná a házasságot*. A hazugság eredendően a beszédhez kapcsolódik, de hallgatással is lehet hazudni. Friedrich Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása* (1956) című tragikus komédiájában a beszélő nevű kisváros, Güllen ('trágya, trágyalé') polgármestere azt kérdezi a város polgáraitól, majd a tisztelendő úrtól, a tisztiorvostól, a rendőrségtől és az ellenzéki pártok képviselőitől, hogy van-e bármilyen észrevételük Claire Zachanassian alapítványával kapcsolatban. Mind az öt esetben hallgatás a válasz, ami mind az öt esetben hazugsággal ér fel.⁴¹ Nem kegyes hazugságról van szó, hanem ügyel-bajjal jogi keretbe terelt kollektív bérgyilkosságról, a városlakók mindegyike részeseül az emberélet kioltása fejében kialakított milliárdos összegből. A színdarab a megszemélyesített tőke ellen írott, dramatizált paszkvillus, gúnyirat, amelyben az öreg hölgy a tőke gazdaszociológiai karaktermaszkját öltötte magára. Karl Marx *A tőke* I. kötetében dolgozta ki a fogalmat: „a személyek gazdasági jellemálarcai csak megszemélyesítései azoknak a gazdasági viszonyoknak, amelyek hordozóiként egymással szembeállnak”.⁴² A *karaktermaszk* kifejezés a színház világából származik. Az írott forrásokban a 16. század első harmadától felbukkanó *commedia dell'arte* jellegzetes alakjai, a sorsúzott szerelmesek, a nőcsábász szájhős (Capitano), a zsupori kereskedő (Pantalone), a leleményes parasztleány (Arlecchino) stb. egyaránt maszkot viseltek, és a nemzeti maszkok (az ánglius, a talján, a török stb.) is elterjedtek voltak.

Egy ízben Füst Milán is hazugságként értelmezte a hallgatást színművében. A királyné Henrik szemére lobbantotta állandó bujálkodását, még azzal is megvádolta, hogy dévaj cimboráit arra bujtogatta, hogy őt is környékezzék meg:

HENRIK (*bizonytalanul*): No, nem, Királyné, ez már ráfogás.

BERTHA: Még azt mondod, hogy ráfogás? Hisz megverték a cselédeim téged magad egyszer éjszaka [...] hogy lesben álltál, lested, vajon sikerül-e piszkos ostromuk, hogy hat-e rám? (*Lihegőn.*) S még azt mondod, hogy ráfogás?

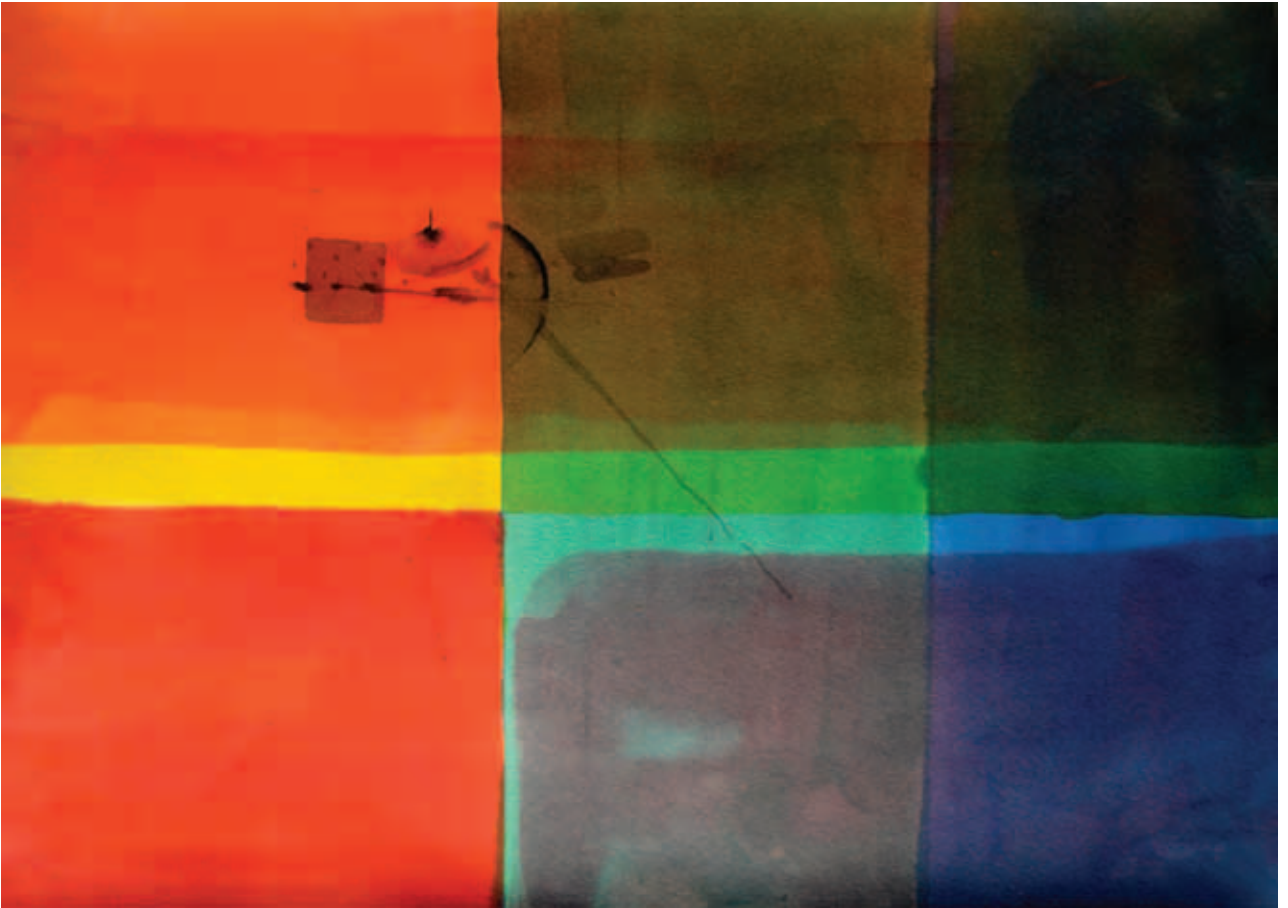
HENRIK (*hallgat*)

BERTHA: No látod, hogy hazudsz? Hisz hazudni sem tudsz, mert meglátszik az arcodon.⁴³

A párbeszéd értelmezése a paradoxon határán mozog. Ha a király hallgatása annak kimondásával egyenértékű, hogy *Igenis, ráfogás*, akkor hazudott, de a hazugságot nem akarta kimondani, ha viszont hallgatása koronás főtől szokatlan megjuhászodás, akkor azzal egyenértékű, hogy *Nem*,

KERÉKES GYÖNGYI, Változások könyve, 1997–1999; Írisz, 2002 / Jobb oldalon: Színes horizontok I–II., 2000





nem ráfogás, de az igazságot nem volt mersze bevallani. Bármit gondolt is, a hazugság vádját vonta magára.

Heltai Jenő *A néma levente* (1936) című verses színpadi játékában a gögös olasz özvegy, Zilia Duca csalafinta módon hallgatási fogadalomra bírta a derék magyar vitézt, Agárdi Pétert: „A csók után, most, hogy utadra mégy, / Kivánom, három évig néma légy!”⁴⁴ A vitéz szótlán meghajlással jelezte, hogy állni fogja a próbát, majd elhagyta a nemes hölgy moncalieri palotáját. Táborba szállt, ki-tüntette magát a cseh, német és török ellen vívott csatákban. A kardját forgatta, nem a nyelvét. Mindenki, még Mátyás király is Néma Péternek nevezte. Bólintott, ha köszönt vagy helyeselt, nemet intett, ha tiltakozott vagy elutasított valamit. Hallgatott dacosan, keserűen és gúnyosan. Számtalan hallgatáscselekvést hajtott végre, a tekintete, arckifejezése, homlokráncolása, kézmozdulata és testtartása segítette mondandója közlésében. Mindaddig, amíg Zilia nem adta vissza a szavát, hallgatással fejezte ki magát. Mindezt csupán azért tehette, mert: „Ahol a »Beszéd« a szabály, a nem beszélés kommunikatív”.⁴⁵ Már némasági fogadalmát is ígéretnek számító biccentéssel jelezte, majd szavak nélkül helyeselt és tiltakozott, szótlánul fenyegetett, bátorított és bókkolt. A király és a királyné azt remélte, hogy megszólal végre. Amikor tudatták vele, hogy újabb híres tudós érkezett messzi idegenből, arca eltorzult, vadul csapkodott: „Hiszen tudjátok, hogy hiába!” Beatrix így csillapította a vitézt: „Tudom, mit mondanál, ha szólni tudnál.”⁴⁶ Ha kimondta volna, amit gondolt, akkor – John R. Searle nyomán – az illokúciós aktus szerkezete $F(p)$ -ként lett volna leírható, ahol F az illokúciós erő (*illocutionary force*), p pedig a proposíciós tartalom (*propositional content*).⁴⁷ A szóban forgó esetben az illokúciós erő egy állítás (*tudjátok*) lett volna, míg a proposíciós tartalom az, hogy *nincs értelme*.

Agárdi Péter nem mondott semmit, de valami kimondásának a szándékával hallgatott. Hangtalan közleménye torzítás nélkül jutott el a címzetthez, a királyné pontosan megértette hallgatását. Az eldöntendő kérdésekre adott intézményesült hallgatáscselekvéseket leszámítva, többnyire a szemtől szemben való hallgatás⁴⁸ lehet sikeres, érhet célt beszédként értendő cselekvésként. Mivel a hallgatáscselekvések megkerülik a nyelvet, a szóbeli megnyilatkozást csupán a kontextus helyettesítheti. A beszédértékű hallgatásnak kétségkívül tulajdonítható egyfajta mentális állításszerűség, és a közlés feltett szándéka sem vitatható el tőle, mert egyedül ez avathatja beszédértékű hallgatássá. A szándék-gondolat tagolatlan, néma tömbjei azonban nem lépik át a nyelvet öltés határát. Nem hasonlíthatók a 14. században működött Guillelmus de Ockham skolasztikus filozófus ideális mentális nyelvéhez, amelynek van grammatikája, terminusai nem többértelműek, és szinonimák sem lehetnek.⁴⁹ Az efféle hallgatáscselekvések holofrázisra emlékeztetnek, a csecsemőkorból a kisdedkorba átlépő gyerekek egyszavas, ragokat nélkülöző, mondatként használt kijelentéseire. Otto Jespersen úgy vélekedett, hogy „a nyelv mondatokkal kezdődött, nem szavakkal”. Minél távolabbra merészkedünk vissza a nyelvek történetében, „a mondat annál inkább egy felbonthatatlan egész, még nem váltak szét azok az elemei, amelyekre különálló szavakként szoktunk gondolni”.⁵⁰ John L. Austin a forrás megadása nélkül hivatkozott a dán nyelvészre, és szintén amellet érvelt, hogy a mondatzavak a nyelvfejlődés korai szakaszára jellemzőek. Az oxfordi filozófus azért bocsátkozott nyelvtörténeti spekulációkba, hogy levonhassa a következtetést: dédelgetett kedvencei, a konstatívumokkal szembeállított explicit performatívumok kései fejlemények, ráadásul a legsikeresebb beszéd-eljárások.⁵¹ Arra is felhívta a figyelmet, hogy a szótlán rítusok és ceremóniák a performatív megnyilatkozásokra emlékeztetnek. A hallgatáscselekvések közvetett cselekvések, a cselekvő közvetve próbál célt érni, beszéd helyett hallgat, ahogy azt a néma levente is tette.

A közvetett beszédaktus fogalmának megalkotása John R. Searle nevéhez fűződik. E különös beszéd-cselekvésnek az a jellegzetessége, hogy szó szerinti jelentése eltér attól, mint amit kimondásával a beszélő elérni szándékozott. Igazán rejtélyes, hogy „a beszélő hogyan mondhat egy valamit, s azt úgy is érti, s hogyan érthet rajta egyúttal valami mást is”, illetve „hogyan lehetséges, hogy a hallgató megérti a közvetett beszédaktust, amikor a mondat, amit hall és megért, valami mást jelent”.⁵² Ha valaki azt mondja, hogy *Hideg van*, sokszor nem konstatál, nem tényt állapít meg, hiszen az, akihez szól, éppúgy tisztában van a körülmények állásával, mint ő maga. (A *Hideg van* kijelentés igazsága azonban előfeltétele annak, hogy valami mást érthessen rajta.) A *Hideg van* mondatpéldány jelentése az alkalomtól függően sokféle lehet. Néhány közülük a következő kijelentésekkel egyenértékű: *Fázom. / Csukd be az ablakot! / Bújj hozzám! / Add ide a pulcsimat! / Kérek még egy kupica pálinkát! / Tegyé! a tűzre! / Már megint melléfogtak a meteorológusok.* És így tovább, szinte a vég-

telenségig. A példák arról tanúskodnak, hogy egyazon mondat különböző példányai ténymegállapítást, felszólítást, kérést, kérdést, szemrehányást, bírálatot is kifejezhetnek. A hallgatáscelekvések azonban két okból sem tekinthetők közvetett beszédaktusnak. Először is azért nem, mert mégiscsak furcsa volna azt állítani, hogy a hallgatás – beszéd. Másodszor pedig azért nem – és ez a megjegyzés már nem a szóhasználatot illeti –, mert hallgatással senki sem képes valami ki nem mondása helyett valami mást nem mondani ki. A hallgatáscelekvések kétségkívül közvetettek – valaki a hallgatást választja a beszéd helyett –, de közvetett beszédaktusok nem lehetnek. Ezért kissé félrevezető Michal Ephratt haifai professzor állítása, amely szerint az ékesszóló hallgatás (*eloquent silence*) közvetett beszédaktus is lehet.⁵³ A beszédcelekvés, illetve a hallgatáscelekvés közvetettségének eltérő voltát pontosan fogalmazta meg Deborah Tannen amerikai nyelvész a hallgatással kivitelezhető udvariasság különböző válfajairól értekezve: „Ha a közvetettség annyit tesz, mint mondani valamit, és valami mást érteni rajta, akkor a hallgatás annyit tesz, mint nem mondani semmit, de érteni rajta valamit”⁵⁴ – valamit, s nem valami helyett valami mást.

A színművek szövegekönyve is gyakran tartalmaz közvetett beszédaktusokat. William Shakespeare *II. Richárd* (1597) című drámájának egyik jelenetét választottam példaként. Jan Kott lengyel színháztörténész a királydrámák hentesüzemre emlékeztető, véres körforgását elemezve jegyezte meg, hogy az uralkodók nem adnak megbízást az orgyilkosságra, legfeljebb szemet hunynak fölötte.⁵⁵ A helyszín Windsor vára, Sir Pierce of Exton érkezik a szolgájával:

EXTON: Észrevetted, hogy beszélt a király?
 „Nincs egy barátom, ki megszabadítson
 Élő félelmettől?” Így szólt, nem?
 SZOLGA: Így, uram.
 EXTON: „Nincs egy barátom?” – mondta kétszer is,
 És egyre sürgetőbbben, nem igaz?
 SZOLGA: Igaz, uram.
 EXTON: Így szólt, és közben kérőn rám tekintett,
 Mintha azt mondaná: bárcsak te lennél,
 Ki e rémtől föloldja lelkeket,
 Célozva Pomfretben a volt királyra.
 Hát én megszabadítom, mint barátja.

A hűséges Exton egyre csak azt leste, hogyan tehetne apró-cseprő szolgálatokat Bolingbroke-nak, a korona és jogar új bitorlójának. A későbbi IV. Henrik, akinek szavait többször is idézte, gyilkosságról egyetlen szót sem ejtett, mégsem rejtette véka alá, mit akar. Sir Exton a pomfreti várbörtönben leszúrta a trónjáról lemondott Richárdot, és a tetemet nyomban Windsorba vitette. Hálát várt, de csalódnia kellett:

*Jutalmad kínzó büntudat legyen,
 Ne hálaszóm, se királyi kegyem:
 Káinként bújj az éj leple alatt,
 S ne merj mutatkozni, ha süt a nap.*⁵⁶

Ha a királyi udvarban forgolódo burgundi hercegnőt és a néma leventét fecsegő alakok váltják fel, az üzenet akkor sem mindig ölt hangzó alakot. Stephen A. Tyler így összegezte a múlt század hetvenes éveinek vége felé megjelent könyvének legfontosabb tanulságát: „Minden egyes megszólalás a »kimondott« és a »kimondatlan« pillanatnyi metszete. [...] A »kimondatlan« végtelenségéből a beszélő és a hallgató együttes akarata hozza létre azt, ami »kimondatott«.”⁵⁷ Az amerikai kognitív antropológus elsősorban a kultúrák összehasonlító vizsgálatában hasznosította tételét, amely a színház világára is érvényes. Ezért túlságosan szigorú az a követelmény, amelyet Stawomir Mrozek támasztott a színészekkel és a rendezővel szemben zsendárügyi drámája elé írott megjegyzéseiben: „Ebben a darabban nincs semmi azon kívül, ami benne van, vagyis nem rejlik benne semmiféle célzás vagy metafora, és nem kell megfejteni vagy olvasni a sorai közt. Elsősorban a puszta szöveget kell eljátszani, a lehető legpontosabban, a mondatok és a jelenetek logikai jelentését kidomborítva.”⁵⁸



KEREKES GYÖNGYI, Csend képek, 2015; Nocturne, 2013



A kimondott és kimondatlan aránya aszerint változik, csökken vagy növekszik, hogy matematikai levezetésekről vagy költői képekről van-e szó, és ahhoz sem férhet kétség, hogy a színdarabok is sorba rendezhetők e klasszifikátor alapján. Anton Pavlovics Csehov színművei – Mrozek kivitelezhetetlen instrukciójával átellenben – alighanem a skála másik szélső pontját testesítik meg, vagy legalábbis nagyon közel esnek hozzá.

Örkény István egy színházi rendező gondolatait osztotta meg az olvasóval elbeszélésében: „A színpadon [...] a hallgatásnak is van mondanivalója; ha két szereplő némán összenéz, voltaképpen beszél. Csehovban az a nagyszerű, hogy miközben hősei társalognak, szavaik háta mögött tovább folyik ez a néma párbeszéd...”⁵⁹ A különböző esztétikai irányzatokhoz húzó szerzők ezúttal hasonlóképpen vélekedtek. Megállapították, hogy az igazi tartalom rejtve marad, hogy a cselekmény lapfang, hogy párhuzamos vágányokon fut a külvilág hallható és a lélek hallhatatlan drámája, hogy a szerző a szöveg alattiba-mögöttibe kódolta a lényegét, hogy a szubtextus felülkerekedik a textuson, és így tovább. Rosner Krisztina az oximoronba hajló „társalgási csendek” kifejezést választotta a kimondott és a kimondatlan váltakozó, minduntalan megbomló egyensúlyának érzékeltetésére: „mintha az lenne az egyik legfőbb motívum, hogy a szereplők megfelejtsék a másik hallgatásában rejlő belső beszédet, a sajátjukat pedig minél körültekintőbben rejtsek el”.⁶⁰ A sikeres desifrirozáson és az elővigyázatos sifrirozáson nyugvó kriptográfiai tétele azonban némi kiegészítésre szorul. A titok delejes lélektani erőterének másik pólusa a kitarulkozás utáni sóvárgás. Csehov alakjait a megértés iránti vágyakozásuk gyakran készteti arra, hogy megnyíljanak mások előtt, mintegy közszemlére bocsátva titkos belső beszédüket. Geoffrey Borny, a canberrai egyetem tanára ezt „álruhát öltött szolilokviumnak” (*disguised soliloquy*)⁶¹ nevezte, a *Három nővér* (1901) is Olga elméledő magánbeszédével kezdődik. Ám még a párbeszédnek álcázott belső beszéd sem mindig talál kedvező fogadtatásra.

Rosner Krisztina szerint Csehov hősei – más megoldás nem lévén – saját magukat próbálják helyettesíteni: „Az általuk kimondott mondatok – a pótcselekvés mintájára – pótszöveggént értelmezhetők, amely[ek] többnyire valamilyen közlés *helyett* kerülnek kimondásra, és ugyanez érvényes a hallgatásaikra is, hiszen ezek többnyire *el*-hallgatások, amelyeket valaminek a kimondása *helyett* választanak. Ez a *helyettesítő jelleg* hatja át a darabok egészét, amennyiben a szereplők számára a környezetük mindig valami *helyett* adott, az önmagukról alkotott ideális kép pedig sohasem felel meg aktuális önmaguknak: ők azok, amik, *ahelyett*, hogy lennének valakik.”⁶² Csehov színműveinek vázát önsorsrontó beszéd- és hallgatáscselekvések alkotják. A beszédaktusok hangzó világában működésmódjukat tekintve sokban hasonlít hozzájuk a halandzsa, a mismásolás, a mellébeszélés és bizonyos értelemben talán még a félrebeszélés is. Ám van egy roppant fontos különbség. Csehov hősei mindent megtesznek azért, hogy igazán meghatározó beszéd- és hallgatáscselekvéseik sikertelenek legyenek. A balsikerben felülmúlhatatlanok. Meg akarják szüntetni, illetve a lehető legkisebbre próbálják szorítani beszéd- és hallgatáscselekvéseik perlokúciós hatását. (A pragmatika műnyelvén azt nevezik perlokúciónak, amit valaki valaminek a mondása révén ér el.) Hallgatnak, amikor beszélniük kellene, ha viszont beszélnek, mást mondanak, mint amit valójában mondani akartak. Mégsem mondható, hogy nem csinálnak semmit. Szent Anzelm és Max Weber cselekvéstipológiájában a tétlen tettek, valaminek az elmulasztása vagy eltűrése is szerepel. A nővérek mindent halogatnak, majd elmulasztanak. Kosztolányi Dezső 1922-ben így kivonatolta a színmű tartalmát: „Három moszkvai lány, három tábornok-árva története, ki vidékre kerül, egy helyőrségi városba, ott csöndesen elszárad, kiábrándul, megöregszik.”⁶³

Több mint fél évszázad múlva, 1979-ben Richard Gilman nemlegesen foglalta össze a cselekményt – „A *Három nővér* arról szól, hogy mi történik, mialatt a nők *nem jutnak el Moszkvába*”⁶⁴ –, és amellettt érvelt, hogy a darab a *Godot-ra várva* előképe. Mindkét mű hőseit cselekvésképtelenség és tétlen várakozás jellemzi. A nővérek éppúgy az evilági megváltást hozó jövő eljövetelére várnak, mint az országút mellett ógyelgő csavargók. Múlatják az időt, a számukra kiméretett örök jelent. Estragon, az egyik naplopó hosszú hallgatás után így fakad ki: „Semmi sem történik, senki sem jön, senki sem megy el – borzalmas.”⁶⁵ A nővérek elhallgatnak valamit, de a csavargóknak már nincs mit elhallgatniuk. Prozorov tábornok halála óta éppen egy esztendő telt el, a három nővér Irina névnapját ünnepli. Amikor betoppan az új ütegparancsnok, Alekszandr Ignatyevics Versinyin alezredes, úgy érzik, mintha a régi idők tértek volna vissza. A házat újra katonatisztek népesítik be, a nappaliban és az ebédlőben ismét kedélyes beszélgetések zajlanak. Alekszej Petrovics Fedotyik hadnagy szí-

nes ceruzákat vásárolt Irinának, meg egy zsebkést, cserélhető hegyekkel. Vlagyimir Karlovics Rode hadnagy megkérdi Ivan Romanics Csebutikintól, hogy hány éves. Fedotyik egy újfajta pasziánszt mutat Irinának, s miközben Anfisza, az öreg dada a számovárral foglalatoskodik, Vasziliz Vasziljevics Szoljonij százados is megérkezik. Versinyin üteparancsnok megállapítja, hogy dühöng a szél, Mása pedig így sopánkodik: „Igen. Már unom a telet. Egészen elfelejtettem, milyen a nyár.”⁶⁶

Az abszurd drámákkal való rokonság alátámasztására legtöbbször a második felvonásból ragadnak ki hosszabb-rövidebb részleteket. A megelőlegezés fogalma azonban nem kellőképpen megalapozott, a hasonlóság sokszor csak esetleges. Kétségtelen, hogy ezek a replikákka összefércelt gondolatfoszlányok az értelem ítélőszéke előtt éppúgy nem állnák ki a szigorú próbát, mint az abszurd drámák néha teljesen értelmetlen párbeszédei, de a hasonlóság értékéből sokat levon, hogy számos régi és új darabból különösebb nehézség nélkül emelhetők ki hasonló szövegrészek. A Prozorov-házban zajló beszédes időtöltés nem mélyreható eszmecsere, csupán a társas együttlét szakadatlan megerősítésére szolgál. A merőben a kapcsolat fenntartására irányuló, tartalmi közlés nélküli beszédet Bronisław Malinowski lengyel származású antropológus nevezte el fatikus kommunikációnak. Ennek „a szabad, céltalan, társasági érintkezésnek” az a jellegzetessége, hogy „a szavak pusztá cseréje teremti meg a közösség kötelékeit”.⁶⁷ A csevegők meghitt semmitmondása sokszor a végtelen üresség benyomását kelti a kívülállókban, olykor a résztvevőkben is. Pilinszky János ezt a jelenséget nevezte „fecsegésre devalvált csöndnek”.⁶⁸

Érthetetlen szöveg is keltheti a csend képzetét. Az utazót tompa hangbúra veszi körül, ha olyan országba vetődik, amelynek nem ismeri a nyelvét. A helybéliek meg sokszor a vendéggjátékon részt vevő idegen színtársulatok előadását nem értik. A többnyelvű előadások is egyre gyakoribbak. Eugenio Barba társulata, az Odin Teatret 2016 szeptemberében egy ősbemutatóval (*The Tree*) érkezett Budapestre. A darabot angol, bali, bengáli, dán és olasz nyelven adták elő a Nemzeti Színházban. Ted Hughes angol költő 1971-ben egy képzeletbeli szakrális nyelvet alkotott, amelyet több mint tíz hónapig tartó, fáradságos munkával Peter Brookkal és színtársulatának tagjaival együtt dolgozott ki. Kétrészes műve címének is az új nyelv nevét adta: *Orghast*. A mesterséges nyelvbe holt nyelvek (avesztai, ógörög, latin) mondatait keverte, az Avesztából, a zoroasztrizmus szent iratainak gyűjteményéből, Aiszkhülosz (*Leláncolt Prométheusz; Perzsák*) és ifjabb Seneca (*Őrjöngő Hercules*) tragédiáiból emelt át szövegeket. Egy interjúban kifejtette, hogy nem a szemantikai atlétikát (*semantic athleticism*) próbálta meggyökereztetni, hanem a kollektív tonális tudattalant akarta megragadni.⁶⁹ Vállalkozása inkább emlékeztet a 16–17. század fordulóján az európai udvarokat járó angol mágus, John Dee angyali (vagy hénokhi) nyelvére, mintsem a korszak divatos irányzataira, a lettrizmusra vagy a hangköltészetre. Mivel a rendező, Peter Brook a megismételhetetlenséget tartotta a legfontosabbnak, az International Centre for Theatre Research perzsa színészekkel kiegészült társulata mindössze kétszer adta elő a darabot Iránban, az 5. Sirázi Művészeti Fesztiválon. A több mítoszt magába olvasztó mű a fény és a sötétség küzdelmét elevenítette meg, szó-zenével próbálta megidézni az ősi szertartások hangzását. Az első rész napnyugtakor kezdődött Perszeopolisz romvárosában, a második rész napkeltekor fejeződött be az onnan északnyugatra fekvő Naks-i Rusztem nekropolisz királysírjainál.⁷⁰

Az előző bekezdésekben néhány színpadi beszéd- és hallgatáscselekvést elemeztem. Az efféle cselekvések elméleti megítélése azonban nem egyértelmű. John L. Austin úgy vélekedett, hogy a balfogások (*infelicities*) egyik típusa, a visszaélések (*abuses*) kizárólag üres (*hollow*) vagy érvénytelen (*void*) performatív megnyilatkozásokat tartalmaz, s ezek mindegyike „élősködik a normális használaton”.⁷¹ A színpadi játékot, a költeményeket és a magunkban motyogást említette példaként. A beszédaktus-elmélet továbbfejlesztője, John R. Searle a fikciót, a figuratív nyelvhasználatot és a hazugságot elemezte.⁷² A hazug ember félre akarja vezetni beszélgetőtársát, míg a fikcióra ez nem jellemző. Mind a hazugság, mind a fikció kijelentésekben ölt testet, az őszinteségi feltétel megsértése miatt mégsem tekinthetők valódi állításoknak. A Herbert Paul Grice-féle társalgási maximáknak sem tesznek eleget, mert megsértik a minőség szupermaximáját („Törekedj arra, hogy hozzájáruláson igaz legyen!”) és egyik sajátos maximáját: „Ne mondj olyasmit, amit hamisnak tartasz!”⁷³ Ha a hazugság nem tekinthető állításnak, akkor minek tekinthető egy színdarabban?

A színdarab attól még elmeszülemény marad, ha a színészek olykor valós személyek – IV. Henrik vagy a két Bolyai, Farkas és János – nevén szólítják egymást, és hasonlókat mondanak, mint nevezetes alakmásaik. Egy jeles napon akár még az is megeshet, hogy a királyt alakító színész a tör-

ténelmi király eredeti koronáját, palástját, kardját ölti magára a díszelőadáson. Charles Sanders Peirce figyelt fel arra a különös jelenségre, hogy egy tárgy olykor saját magát helyettesíti: „Semmi sem gátolja meg [...] a történeti drámában játszó színészt abban, hogy színházi »kellékként« ugyanazt az ereklyét vigye maga előtt, amelyet az illető kellék pusztán helyettesíteni hivatott.”⁷⁴ A kellékként használt tárgyak azonban rendszerint nem önmaguk helyettesítői. A korona, a rendőregyenruha, a karikagyűrű néma beszédaktusok, *A király vagyok*, *Rendőrr vagyok*, *Házass vagyok* kijelentések tárgyi megfelelői, ezért a színházban éppúgy semmisnek minősülnek, mintha a színész ugyanezt szavakban közölte volna.

„Ha egy színész azt mondja: »Én vagyok Hamlet, a dán«, senki sem hisz neki, de senki sem gondolja, hogy hazudik. Ebből világosan következik, hogy az igazság és a hamisság csupán olyan mondatokhoz tartozik, amelyek hitet fejeznek ki.”⁷⁵ Minden színjáték fikció, de betétként újabb színjátékot is tartalmazhat (metafikció). William Shakespeare szívesen élt a színház a színházban szerkesztési megoldással (*Hamlet*, *Felsült szerelmesek*, *Makrancos hölgy*, *Szentivánéji álom*). Vajon megigazul-e egy színmű attól, hogy a betétdrámában valóságként hivatkoznak rá, mint a *Hamlet*ben kétszer is: először némajátékként, majd színlelőadásként? A színpad a fikció és a szimbolikus nyelvhasználat magasztos egybekelésének is teret adhat, mint például Maurice Maeterlinck színműveiben (*Pelléas és Mélisande*, 1892; *Kék madár*, 1909) vagy Balázs Béla misztériumjátékaiban (*A Kékszakállú herceg vára*, 1910; *A tündér*, 1910). Ha a színpadon elhangzó ígéretek, vallomások, átkok, hazugságok, gyilkosságra való felbujtások, talányos vagy el sem hangzott kijelentések érvénytelenek, ha minden pusztán kitaláció és áztatás csupán, akkor elemzésemnek ugyanez jut osztályrészül. Kiútnak egyedül az kínálkozik, ha – mások példáját követve – végrehajtom az angol romantikus költő, Samuel Taylor Coleridge szigorú esztétikai rendeletét, amelyben a képzelet árnyainak védelmében a hitetlenség akaratlagos és időleges felfüggesztését írta elő.⁷⁶ Az is megesik olykor, hogy a nézők nem a hitetlenségüket függesztik fel az előadás időtartamára, hanem gyerekek módjára összekeverik a színjátékot a valósággal. Közismert a megdühödött marhahajcsárok esete, akik a vadnyugati időkben a kijáratnál várták a hitszegőt alakító színészt, hogy alaposan eldöngessék. A fikcióért azonban nem kell feltétlenül színházba menni. Olyan ember is akad, akiknek egész élete fikció. Denis Diderot 1773-ban II. Katalin cárnő pétervári udvarában feledhetetlenül mintázta meg a zeneszerző Rameau züllöttségben eredeti unokaöccsét, a szellemes és könnyelmű elősdit, aki állandóan szerepet játszott, és percről percre váltakozva hitelesen alakított bármit vagy annak az ellenkezőjét.⁷⁷

Visszakanyarodva az olvasott dráma ingardeni kategoriális megkülönböztetéséhez, a fő- vagy mellékszövegbe sorolás alapvetően a hallható–nem hallható törésvonala mentén történik, de nem teljes egészében. A vokális jelenségek köre szélesebben vonható meg, mint a verbális jelenségeké. George L. Trager amerikai nyelvész két nagyobb csoportba osztotta a paranyelvi, azaz nyelven túli jelenségeket. Az első csoportba a hangminőségeket sorolta, a másodikba a vokalizációkat. Utóbbinak három alfaját különítette el. 1. A vokális jellemzők egy skála végpontjait jelölik, ilyen a nevetés–sírás, amelynek köztes fokozatai a vihogás, kuncogás, nyafogás, zokogás stb. Egy másik skála szélső pontjait az üvöltés és a suttogás testesíti meg. Az ásítás, böfögés, köhögés, csuklás, nyögés, nyafogás, tüsszentés és társaik is ide tartoznak. 2. A vokális minősítők közé a szintén skalárisan megragadható hangerő, hangmagasság és kiterjedés tartozik. 3. A vokális szegregátumok (vagy különállók), mint amilyen az *aha*, a *hm*, az *öö*, az *oh* vagy a *brr*.⁷⁸ Az állatok is adnak ki hangokat, és az emberi hangadás sem mindig nyelvi jelenség. Az önkéntelenül kiadott, tagolatlan hangok elsődlegesen nem közlésre szolgálnak. Ha elvágjuk az ujjunkat, megégetjük a kezünket, akkor is felszisszenünk, ha egyedül vagyunk. Az indulatszavak a nyelv határán mozognak, nem illeszkednek a hangrendszerbe, a fájdalom és a félelem, az öröm és a meglepetés hangjai sokszor nem léteznek a nyelvben fonémaként, az ábécé betűinek való megfeleltetésük is fejtörést okoz. Legutóbb Péter Mihály hívta fel a figyelmet arra, hogy a nyelvi és paranyelvi jelenségek között nem vonhatók merev határok. Alfons A. Nehring német nyelvész szemléletes példájára hivatkozott: a páciens feljajdul a fogorvosi székben (nem nyelvi jel, a fájdalom szimptomája); *Au!* kiáltással jelzi, ha fájdalmat érez (megállapodáson alapuló szignál); *Nagyon fáj!* (nyelvi kijelentés).⁷⁹ A szövegekben a vokális szegregátumok rendszerint a mellékszövegbe kerülnek, a határok elmosódó volta miatt azonban olykor a főszövegben is feltűnnek. Kétségtelen, hogy a Roman Ingarden-féle manifesztáció-minőségek a paranyelvel is közeli rokonságban vannak.

A társalgáselemzés a múlt század hetvenes éveinek elején indult meg. A kutatók a beszéd és a hallgatás arányát, illetve a beszélőváltás (*turn-taking*) szabályszerűségeit vizsgálták, és megkülönböztették egymástól a beszélő szövegén belül (*intra-turn*), illetve a beszélők válaszaik között (*inter-turn*) beálló csendeket. Megállapításaik nemcsak a hangzó, hanem a papírra vetett, képzetes társalgásra, a szöveggönyvekre is érvényesek. Füst Milán a *Negyedik Henrik királyban* a megszólalások közti szótlanságot a *csend* és *szünet* szavakkal érzékeltette, amelyek egyaránt állnak a beszélő szövegén belül, illetve a beszélők válaszaik között. E szavakon valamiféle átlagos hosszúságot értett, mert ha ennél rövidebb csendre vagy szünetre gondolt, azt rendre a *Kis szünet* vagy *Egy pillanatnyi csend/szünet* kifejezésekkel jelezte, ha pedig az átlagosnál hosszabbra, akkor egy ízben a *Hosszabb szünet*, négy alkalommal pedig a *Nagy csend* kifejezésekkel élt. Ám ez utóbbi – éppúgy, mint a többi állandósult szókapcsolat: a *mély, néma, síri, ünnepi csend* – nem (csak) a csend hosszúságára utal, hanem teljességére és milyenségére. A csend természetes kvantuma az idő. Lehet hosszú vagy rövid, de ugyanazt az időtartamot érezheti valaki hosszabbnak is, rövidebbnek is. Mindenkinek személyes tapasztalata, hogy micsoda különbség mutatkozhat aközött, hogy mennyi idő telt el az időmérő szerkezet szerint, és aközött, hogy miképpen vélekedik ő maga az eltelt idő hosszáról.

A drámaírók régebben beérték azzal, hogy instrukcióikba *csendet* vagy *szünetet* írtak, s ha szükségét érezték, megtoldották a *kis, hosszú, rövid* stb. jelzőkkel, de újabban az elrendelt hallgatás pontos időtartamát is többször megadják. Samuel Beckett *Az utolsó tekercs* (1958) című monodrá-májában a Krappot alakító színésznek minden alkalommal tíz másodperce van arra, hogy a színpad háttérbe menjen, és a félhomályban egy újabb üvegből húzza ki a dugót nagy pukkanással. Harold Pinter *A gondnok* (1960) című színdarabja úgy kezdődik, hogy Mick az ágy szélén ülve gondosan szemügyre veszi a szobában felhalmozott ócska tárgyakat, s miután ezzel végzett, harminc másodperc csend következik. Nádas Péter nem a csend hosszát szabta meg, hanem a kiváltandó hatást írta elő *Temetés* (1980) című komédiájában, amelyet ugyanaz a szerzői utasítás keretez: „*ennek a csendnek az időtartamát éppen úgy, miként az indításnál, a közönség tűrőképességéhez kell igazítanunk, de úgy, hogy a tűrés határon mindenképpen jóval túl legyünk, mondjuk, a botrány határán*”.⁸⁰ A nézőt leginkább az feszélyezi, hogy ezek a töredezett párbeszéd, hosszú csendek, végtelen szünetek nem változnak át észrevétlenül attributív hallgatássá,⁸¹ hanem csak a világ, az emberek, a nyelv siralmas állapotáról adnak komor képet. Nem utalnak sem előre, sem hátra, pragmatikai vagy szöveg-tani műszóval: sem nem kataforikusak, sem nem anaforikusak. Nem jelzik előre valaminek a be-következtét, és nem következményei valami másnak, csak úgy vannak. A jelenséget a házépítés hasonlatával megragadva, nem habarcsként fogják össze a replikákat, hanem maguk válnak építőkövé. Ahogy Nádas Péter fogalmazott: „Minden abból a csendből volt akkor.”⁸² Samuel Beckett *A játszma vége* (1957) című színművének hősei az idő múlását nem egyenes vonalú előrehaladásként, nem is körkörös, önmagába visszatérő mozgásként képzelik el, hanem egy mindennemű szerkezet nélküli halmaz felgyülemelésésként. A darab legelején Clov merev tekintettel, színtelen hangon mormolja maga elé: „Szem szemre hull, peregnék, egy a másíkra, aztán egy nap, hirtelen ott a halom, egy kicsi halom, egy kicsi halom, egy lehetetlen halom.” A színmű vége felé pedig Hamm mondja hosszú monológjában: „Perc a perce..., mint annak az öreg görögnek [eleai Zénonnak] a... (*keresi a szót*) a kölesszemei, és az ember egész életén át várja, hogy mindebből élet legyen.”⁸³

A helyzet összetettebb annál, semhogy a hallgatás egyedül a mellékszövegben, a beszéd pedig a főszövegben legyen fellelhető. Az, amit Csehov alakjai elhallgatnak, képes helyhatározószókkal kifejezve, a szöveg alatt, mögött, között rejlik, nem benne. A poliszém *elhallgat* ige egy másik, intranzitív jelentése: 'hirtelen befejezi a beszédet'. A félbehagyott vagy elharapott szavakat a nyomtatásban három pont jelzi; a színházban viszont a szavak kimondatlan fele a nézők fülében visszhangzik. Mrožek *A nyílt tengeren* (1960) című egyfelvonásos darabjában mindhárom hajótörött azt hiszi, hogy elfogyott az utolsó konzerv is. A kövér hajótörött rögtön átlátja, hogy ha enni akarnak, nem ehetnek valamit, csak valakit. A középső hajótörött jobbra-balra tekinget, majd megszólal: „Nem látok...” Végül a kis hajótörött hebegi: „Én se látok itt senkit, csak... (*hirtelen elharapja a szót; szünet*)”⁸⁴ A retorikában aposziopoezisnek, azaz elhallgatásnak, megnémulásnak nevezik a szavak, mondatok szándékos félbeszakítását. Ez az elhagyáson alapuló mondat- és gondolatalkzat is azt példázza, hogy miképpen nyílnak utak a főszövegből a mellékszövegbe. A legegyszerűbb persze annak kimondásával utat vágni, hogy: *Hallgass!* Henrik király így ripakodott rá az egyik főrendre: „Ne mukkanj, hal-lod-e?”, majd ordítva: „Befogd a szád!”⁸⁵

A *hallgat* ige kimondása is beszéd. Ha valaki azt mondja, hogy *Hallgatok*, ellentmondásba keveredik. John Passmore ausztrál filozófus a pragmatikus önellentmondás (*pragmatically self-refuting*) példajaként a *Nem tudok beszélni* mondatot választotta.⁸⁶ A *Hallgatok* és a *Nem tudok beszélni* kimondása egyaránt paradoxont eredményez. Néha mégis elhangzanak ezek a mondatok. A sziléziai Daniel Casper von Lohenstein *Sophonisbe* (1680) című szomorújátékában Masinissa [Masszinissza] numidiai király így kiáltott fel, amikor megtudta, hogy karthagói feleségét, Sophonisbét [Szophoniszba] ki kell adni a rómaiaknak: „Ah, képtelen vagyok beszélni!”⁸⁷ A retorikában a préteríció elhagyáson alapuló gondolatalakzata emlékeztet az ilyesfajta paradoxonokra. A beszélő bejelenti, hogy miről nem akar, nem tud beszélni, illetve hogy mit képtelen csinálni, miközben éppen azt teszi. A szerelmeseket gyakran hagyják cserben a szavak. William Shakespeare *Sok hűhó semmiért* (1599 k.) című vígjátékában a féltékenységtől csaknem megkukult Claudio a csípős nyelvű Beatrice fondorlatos kéréseire mondta: „A hallgatás az igazi öröm jele; ha el tudnám mondani, mily boldog vagyok, nem is lennék igazán boldog.”⁸⁸ Molière vígjátékában Tartuffe, miközben a komorna, Dorine formás mellén legeltette a szemét, képmutató módon így csattant fel: „Nézni sem bírom a keblét: fődje be.”⁸⁹

Horatius az érzékek hatékony együttműködésében látta az okot, ami miatt a színház felülkerekedik a szóbeli elbeszélésen. Krisztus előtt 16 táján keletkezett tankölteményében, az *Epistula ad Pisones de arte poeticá*ban fejtette ki: „Színpadon elmondják a mesét vagy megjelenítik. / Csak hallott dolgok nem rázzák úgy meg a lelkünk, / mint az, amit biztos szemmel meglátva a néző / ön maga érzel.”⁹⁰ A római költővel ellentétben csupa olyan esetet vizsgáltam, amikor e két érzék valamelyike a saját útját járja: a néző vagy nem hall, vagy nem lát valamit. Az érzékelés féloldalassága olykor erősítheti is a színházi élményt, a látás és a hallás huzamos különválása viszont műfajt teremthet. A két tiszta típus a hangjáték és a pantomim. Balázs Béla írta *A film szelleme* című könyvében: „Semmilyen hangjáték nem ábrázolhatja a csöndet. Amikor a hangjátékban minden hang elhallgat, egyszerűen megszűnt az előadás. Nem csöndet érzékelünk, hanem a semmit. A váratlan csönd csak akkor válik drámai fordulattá, hogy ha látjuk a dolgokat elnézni.”⁹¹ Képzeld el, hogy színházi előadást közvetít a rádió, Csehov *Ványa bácsiját* (1899) adják. Egy borzongató nő alt bújja a fülünkbe: „*Szonya igenlően bólint.*” Vagy: „*A dada leül, és harisnyát köt.*”⁹² A csendet a narrátor hangja menti meg a semmibe hullástól. A színházi előadás a vakok számára hangjáték, ezért egyre gyakoribb a színházi akadálymentesítés, a személyes vagy applikáción nyugvó audionarráció.⁹³

A másik tiszta típus a pantomim, ha nem kíséri zene. Antonin Artaud szerint a pantomim „térbeli költészet” (*poésie dans l'espace*), amelynek ideografikus értéke (*valeur idéographique*) van. Az igazi pantomimban „a gesztusok nem szavakat, mondatrészeket ábrázolnak..., hanem gondolatokat fejeznek ki, szellemi magatartásformákat, természeti tulajdonságokat, mégpedig valóságosan, konkrétan.”⁹⁴ Jan Kott *A nem-nyelvi jelek rendszere és funkciója a színházban* című esszéjében azt írta a pantomimesről, hogy egyszerre marionett és a marionett mozgatója.⁹⁵ A mimus a maga nesztelen, a legapróbb testmozdulatig egyértelmű jelentést hordozó módján nem csendet fejez ki, hanem csendben fejez ki valami mást, testi vágyat, undort vagy akár üvöltést. Még ha kétségkívül vannak is átfedések, élesen el kell választani egymástól azt, hogy mi fejezhető ki csenddel vagy hallgatással, és hogy mivel fejezhető ki a csend és hallgatás. Ezért meglehetősen, hogy a Marcel Marceau életéről és munkásságáról szóló francia dokumentumfilm *A pantomim a csend muzsikája* magyar címet kapta.⁹⁶ A szó szerinti fordítás így hangzik: *Marcel Marceau, avagy „a lélek súlya”*. A „*le poids de l'âme*” utalás Duncan MacDougall amerikai orvosra, aki 1907-ben tette közzé nagy visszhangot keltő eredményeit. Kísérleti úton próbálta megmérni a lélek súlyát, és azt állította, hogy a halál beálltakor a test háromnegyed unciát, azaz hozzávetőleg 21 grammot veszít a tömegéből.

JEGYZETEK

¹ HELTAI Jenő, *A néma levente*, Athenaeum, h. n. [Budapest], é. n. [1936], 46.

² CERVANTES, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, Révai, Budapest, é. n. [1942], II, 82. Az eredeti: *porque le hago saber que también fue de oídas la vista*

³ MOLIÈRE, *Tartuffe*, Szépirodalmi, Budapest, 1951, 62. Vas István fordítása. Az eredeti: *Laurent, serrez ma haine avec ma discipline.*

- ⁴ Eugène IONESCO, *A kopasz énekesnő = Drámák*, Európa, Budapest, 1990, 35. Kolozsvári Grandpierre Emil fordítása. – Az eredeti: *A propos, et la Cantatrice chauve?*
- ⁵ IONESCO, *i. m.*, 35. Az eredeti: *Le plafond est en haut, le plancher est en bas.*
- ⁶ A román változat először a Secolul 20 bukaresti világirodalmi folyóirat 1965. évi 1. számában jelent meg. Farkas Jenő szíves közlése.
- ⁷ Vö. Eugène IONESCO, *The Bald Soprano. The Tragedy of Language*, Grove Press, New York, 1964, 183.
- ⁸ IONESCO, *A kopasz énekesnő*, 17. Az eredeti: *Élisabeth n'est pas Élisabeth, Donald n'est pas Donald.*
- ⁹ IONESCO, *i. m.*, 10. – Az eredeti: *Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l'un de l'autre quand on les voyait ensemble. Ce n'est qu'après sa mort à lui, qu'on a pu vraiment savoir qui était l'un et qui était l'autre.*
- ¹⁰ Vö. Arthur E. IMHOF, *Elveszített világok*, Akadémiai, Budapest, 1991, 152.
- ¹¹ Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Metafizikai értekezés = Válogatott filozófiai írásai*, Európa, Budapest, 1986, 16. Az eredeti: *n'est pas vray que deux substances se ressemblent entièrement, et soient différentes solo numero*
- ¹² Vö. IONESCO, *The Bald Soprano*, 185.
- ¹³ SZÁNTÓ Judit, *Eugène Ionesco = Drámák*, Európa, Budapest, 1990, 593.
- ¹⁴ Szőcs Géza, *A szirén*, Tiszatáj, 2000/7, 56.
- ¹⁵ A szellem dramaturgiai szerepéről, kinézetéről, távolmaradásáról lásd Jan KOTT, *A rendezők és a szellem... = A lehetetlen színház vége*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 1997, 374.
- ¹⁶ William SHAKESPEARE, *A vihar = Összes művei 2*, Európa, Budapest, 1964, 1401. Babits Mihály fordítása. Az eredeti: *Be subject / To no sight but thine and mine, invisible / To every eyeball else. Go, take this shape*
- ¹⁷ BÍRÓ Lajos után MOHÁCSI István és MOHÁCSI János, *Sárga liliom*, Palatinus, Budapest, 2005, 98.
- ¹⁸ Vö. Witold GOMBROWICZ, *Yvonne, burgundi hercegnő = Drámák*, Európa, Budapest, 1984, 32.
- ¹⁹ Vö. Dennis KURZON, *Towards a Typology of Silence*, Journal of Pragmatics, 2007/10, 1675.
- ²⁰ Vö. ROSNER Krisztina, *A színészi jelenlét és a csend dramatikusan-teátrális játéka*, L'Harmattan, Budapest, 2012, 130. és 103.
- ²¹ Henrik IBSEN, *Nóra*, Európa, Budapest, 1976, 90. Németh László fordítása. Az eredeti: *Jeg kan ikke bli'e liggende natten over i en fremmed mands værelser.*
- ²² Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás*, Gondolat, Budapest, 1977, 217. Az eredeti: *Aus den angegebenen Worten der sprechenden Personen sollten wir eigentlich alles erfahren, was für das betreffende Drama wesentlich ist.*
- ²³ INGARDEN, *i. m.*, 216. Az eredeti: *[Der Haupttext] besteht ausschließlich aus Sätzen, die von den dargestellten Personen „wirklich“ ausgesprochen sind.*
- ²⁴ KARINTHY Frigyes, *Az embrió tragédiája = Így írtok ti*, I, Szépirodalmi, Budapest, 1963, 338. Karinty ügyet sem vetett arra, hogy Madáchnál a londoni szín a XI., s nem a VIII.
- ²⁵ INGARDEN, *i. m.*, 217. Az eredeti: *Denken wir uns den Haupttext fort, so bleibt uns ein unverständlicher Trümmerhaufen übrig.*
- ²⁶ Franz Xaver KROETZ, *Kívánsághangverseny = Felső-Ausztria*, Európa, Budapest, 1980, 236. Oravec Imre fordítása. Az eredeti: *das kann ihre Unfähigkeit dokumentieren, sich aus der Sklaverei der Produktion zu befreien, das kann zeigen, daß ihr Leben und Dahinleben dem von Arbeitstieren gleicht*
- ²⁷ Gilbert RYLE, *A szellem fogalma*, Gondolat, Budapest, 1974, 22. Az eredeti: *John Doe may be a relative, a friend, an enemy or a stranger to Richard Roe; but he cannot be any of these things to the Average Taxpayer.*
- ²⁸ Vö. Stanisław WYSPIAŃSKI, *Menyegző = Drámák*, Európa, Budapest, 1989, 7–8. és Uő, *Odüsszeusz hazatérése = Uo. 337*. Az eredeti: *Rzecz dzieje się na wyspie Ithace*
- ²⁹ Henrik IBSEN, *Peer Gynt*, Magvető, Budapest, 1961, 10. Hajdu Henrik fordítása. Az eredeti: *foregår dels i Gudbrandsdalen og på høfjeldene deromkring, dels på kysten af Marokko, dels i ørkenen Sahara, i dærekisten i Kairo, på havet o. s. v.*
- ³⁰ GÁRDONYI Géza, *Fekete nap = Munkái [13.] Dante*, Budapest, é. n. [1928], 52., csillagos jegyzetben.
- ³¹ MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája*, Athenaeum, Budapest, 1904, 203.
- ³² Friedrich SCHILLER, *Ármány és szerelem = Összes drámái*, I. Magyar Helikon, Budapest, 1970, 226. Vas István fordítása. Az eredeti: *breitet einen Bisamgeruch über das ganze Parterre.*
- ³³ Vö. Samuel BECKETT, *Némajáték = Drámák*, Európa, Budapest, 1970, 201.
- ³⁴ William SHAKESPEARE, *Hamlet, dán királyfi = Összes művei 2*, Európa, Budapest, 1964, 287. Arany János fordítása. Az eredeti: *[Makes a pass through the arras and] kills Polonius.*
- ³⁵ INGARDEN, *i. m.*, 62. Az eredeti: *in ihnen die verborgenen psychischen Zustände des Sprechenden „manifest“ werden. Wollten wir sie aus den entsprechenden Werken eliminieren, so würden wir manches Werk so stark verunstalten, daß vielleicht seine wichtigsten Elemente sich überhaupt nicht konstituieren könnten.*
- ³⁶ FÜST Milán, *Negyedik Henrik király*, Almanach, Budapest, 1931, az idézetek sorrendjében: 7., 11., 51., 52., 12. és 61–62.
- ³⁷ KATONA József, *Bánk bán*, Akadémiai, Budapest, 1983, 295.
- ³⁸ PÁNDI Pál, *Bánk bán-kommentárok*, 2. Akadémiai, Budapest, 1980, 88.
- ³⁹ Vö. SÜTŐ József, *„Rendületlenül” vagy megrendülve*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1993/1, 92.
- ⁴⁰ Vö. Włodimierz SOBKOVIK, *Silence and Markedness Theory = Adam Jaworski (ed.), Silence. Interdisciplinary Perspectives*. Walter [Mouton] de Gruyter, Berlin–New York, 1997, 51.
- ⁴¹ Vö. Friedrich DÜRRENMATT, *Az öreg hölgy látogatása*, Európa, Budapest, 1965, 99–100.
- ⁴² Karl MARX, *A töke*, I. = *Karl Marx és Friedrich Engels művei*, 23. Kossuth, Budapest, 1967, 87. Az eredeti: *die ökonomischen Charaktermasken der Personen nur die Personifikationen der ökonomischen Verhältnisse sind, als deren Träger sie sich gegenüber treten.* A *Charaktermaske* kifejezést Marx előtt is többen használták: Jean Paul (1804), Joseph von Eichendorff (1815), Heinrich Heine (1822).
- ⁴³ FÜST, *i. m.*, 17.

- ⁴⁴ HELTAI, *i. m.*, 52.
- ⁴⁵ Jack BILMES, *Constituting Silence*, Semiotica, 1994/1–2, 78. Az eredeti: *Where the rule is "Speak", not speaking is communicative.*
- ⁴⁶ HELTAI, *i. m.*, 109.
- ⁴⁷ Vö. John R. SEARLE, *Elme, nyelv és társadalom*, Vince, Budapest, 2000, 139.
- ⁴⁸ Vö. Ron SCOLLON: *The Machine Stops*, Ablex Publishing, Norwood (New Jersey), 1985. 21.
- ⁴⁹ Vö. BORBÉLY Gábor, *Civakodó angyalok*, Akadémiai, Budapest, 2008, 287.
- ⁵⁰ Otto JESPERSEN, *Language, its Nature, Development and Origin*, George Allen & Unwin Ltd.–Henry Holt and Company, London–New York, 1928, 439. Az eredeti: *the sentence was one indissoluble whole, in which those elements which we are accustomed to think of as single words were not yet separated. [...] that language began with sentences, not with words...*
- ⁵¹ Vö. John L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, Akadémiai, Budapest, 1990, 83–84.
- ⁵² John R. SEARLE, *Közvetett beszédaktusok* = Pléh Csaba–Síklaki István–Terestyéni Tamás (szerk.): *Nyelv – kommunikáció – cselekvés*, Osiris, Budapest, 2001, 63. Az eredeti: *how it is possible for the speaker to say one thing and mean that but also to mean something else [...] how it is possible for the hearer to understand the indirect speech act when the sentence he hears and understands means something else.*
- ⁵³ Vö. Michal EPHRATT, *The Functions of Silence*, Journal of Pragmatics, 2008/11, 1921. *Eloquent silence as an indirect speech act.*
- ⁵⁴ Deborah TANNEN, *Silence: Anything but* = Deborah Tannen–Muriel Saville-Troike (eds): *Perspectives on Silence*, Ablex Publishing, Norwood (New Jersey), 1985, 97. Az eredeti: *If indirectness is a matter of saying one thing and meaning another, silence can be a matter of saying nothing and meaning something.*
- ⁵⁵ Vö. Jan KOTT, *Királyok = Kortársunk*, Shakespeare, Gondolat, Budapest, 1970, 21–22.
- ⁵⁶ William SHAKESPEARE, *II. Richárd = Összes művei* 1, Európa, Budapest, 1964, 350. és 354. Somlyó György fordítása. Az eredeti: EXTON: *Didst thou not mark the king, what words he spake? / Have I no friend will rid me of this living fear? / Was it not so? SERVANT: These were his very words. / EXTON: Have I no friend?' quoth he: he spake it twice / And urg'd it twice together, did he not? / SERVANT: He did. / EXTON: And, speaking it, he wistly looked on me, / As who should say 'I would thou wert the man / That would divorce this terror from my heart'; / Meaning the king at Pomfret. Come, let's go. / I am the king's friend, and will rid his foe. Valamint: BOLINGBROKE: *The guilt of conscience take thou for thy labour, / But neither my good word nor princely favour: / With Cain go wander thorough shade of night, / And never show thy head by day nor light.**
- ⁵⁷ Stephen A. TYLER, *The Said and the Unsaid*, Academic Press, New York, 1978, 459. Az eredeti: *Every act of saying is a momentary intersection of the 'said' and the 'unsaid'. [...] From within the infinity of the 'unsaid', the speaker and the hearer, by a joint act of will, bring into being what was 'said'.*
- ⁵⁸ Sławomir MROZEK, *Rendőrség = Drámák*, Európa, Budapest, 1980, 9. Kerényi Grácia fordítása. Az eredeti: *Sztuka ta nie zawiera niczego poza tym, co zawiera, to znaczy nie jest żadną aluzją do niczego, nie jest też żadną metaforą i nie trzeba jej odczytywać. Grać powinien przede wszystkim nagi tekst, podany możliwie jak najdokładniej, z podkreślonym dobitnie sensem logicznym zdania is scen.*
- ⁵⁹ ÖRKÉNY István, *Jeruzsálem hercegnője = Időrendben*, Magvető, Budapest, 1971, 512.
- ⁶⁰ ROSNER, *i. m.*, 85.
- ⁶¹ Vö. Geoffrey BORN, *Interpreting Chekhov*, ANU E Press, Canberra, 2006, 83.
- ⁶² ROSNER, *i. m.*, 88.
- ⁶³ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Két bemutató*, Nyugat, 1922/21, 1304.
- ⁶⁴ Richard GILMAN, *A dekadencia, avagy egy jelző különös élete*, Európa, Budapest, 1990, 76. Az eredeti: *The Three Sisters is a play about what happens while the women do not get to Moscow.*
- ⁶⁵ Samuel BECKETT, *Godot-ra várva = Drámák*, Európa, Budapest, 1970, 44. Kolozsvári Grandpierre Emil fordítása. Az eredeti: *Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne se'n va, c'est terrible.*
- ⁶⁶ Anton CSEHOV, *Három nővér = Drámák és elbeszélések*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1992, 175. Kosztolányi Dezső fordítása. Az eredeti: *Да. Надоела зима. Я уже и забыла, какое лето.*
- ⁶⁷ B. MALINOWSKI, *The Problem of Meaning in Primitive Languages* = C. K. Ogden–I. A. Richards: *The Meaning of Meaning*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York, é. n. [1927]. 313. és 315. – Az eredeti: *free, aimless, social intercourse [...] ties of union are created by a mere exchange of words*
- ⁶⁸ PILINSZKY János, *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 46.
- ⁶⁹ Vö. Ted HUGHES, *Orghast. An Interview with Tom Stoppard*, Times Literary Supplement, 1971/3631, 1174.
- ⁷⁰ Lásd A. C. H. SMITH beszámolóját: *Orghast at Persepolis*, Eyre Methuen, London, 1972. Az angol drámaíró három hónapon át figyelhetette meg Iránban a társulat munkáját, a nyelv és a darab születését.
- ⁷¹ AUSTIN, *i. m.*, 45. Az eredeti: *parasitic upon its normal use*
- ⁷² Vö. John R. SEARLE, *The Logical Status of Fictional Discourse*, New Literary History, 1975/2, 319–332.
- ⁷³ Herbert Paul GRICE, *Társalgás és logika = Tanulmányok a szavak életéről*, Gondolat, Budapest, 2011, 31. Az eredeti: *Try to make your contribution one that is true, illetve Do not say what you believe to be false.*
- ⁷⁴ C. S. PEIRCE, *A jelek felosztása* = Horányi Özséb–Szépe György (szerk.): *A jel tudománya*, Gondolat, Budapest, 1975, 23. Az eredeti: *nothing prevents an actor who acts a character in a historical drama from carrying as a theatrical "property" the very relic that article is supposed merely to represent*
- ⁷⁵ Bertrand RUSSELL, *Filozófiai fejlődésem*, Gondolat, Budapest, 1968, 211. Az eredeti: *when an actor says, „This is I, Hamlet the Dane”, nobody believes him, but nobody thinks he is lying. This makes it clear that truth and falsehood belong only to sentences expressing belief.*
- ⁷⁶ Vö. Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia Literaria*, I. Rest Fenner, London, 1817, 95. Az eredeti: *for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment*
- ⁷⁷ Vö. DIDEROT, *Rameau unokaöccse*, Európa, Budapest, 1958.
- ⁷⁸ Vö. George L. TRAGER, *Paranyelv első megközelítésben* = Szépe György (szerk.): *Nyelvészeti ismeretek szociológusok számára*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1977, 55–56.

⁷⁹ Vö. Péter Mihály, *Az indulatszók a nyelvi rendszer dinamikájában*, Magyar Nyelv, 2019/2, 204.

⁸⁰ NÁDAS Péter, *Temetés = Drámák*, Jelenkor, Pécs, 1996, 271.

⁸¹ Vö. George YULE, *Pragmatics*, Oxford University Press, Oxford–New York, 1996, 73.

⁸² NÁDAS, *i. m.*, 250.

⁸³ Samuel BECKETT, *A játszma vége = Drámák*, Európa, Budapest, 1970, 153. és 189. Kolozsvári Grandpierre Emil fordítása. Az eredeti: *Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas*, illetve *Instants sur instants..., comme les grains de mil de... (il cherche)... ce vieux Grec, et toute la vie on attend que ça vous fasse une vie*. Beckett éleai Zénon egyik paradoxonjára utal, amelyet ARISZTOTELÉSZ *A természet* (L'Harmattan, Budapest, 2010) című műve őrzött meg: (250a 19) 140.

⁸⁴ Sławomir MROZEK *A nyílt tengeren = Drámák*, Európa, Budapest, 1980, 81. Kerényi Grácia fordítása. Az eredeti, GRUBY Musimy zjeść nie coś, ale kogoś... / ŚREDNI (rozglądając się w prawo, lewo i w tył) – Nie widzę... / MAŁY Ależ ja również nie widzę tu nikogo, poza... (urywa nagle. Pauza)

⁸⁵ FÜST *i. m.*, 52.

⁸⁶ Vö. John PASSMORE, *Philosophical Reasoning*, Charles Scribner's Sons, New York, é. n. [1961], 62. Az eredeti: *I cannot speak*.

⁸⁷ Daniel Casper von LOHENSTEIN, *Sophonisbe*, Jesaiæ Fellgibel, Breslau, 1680. 64. Az eredeti: *Ach! ich kan / Nicht sprechen!*

⁸⁸ William SHAKESPEARE, *Sok húhó semmiért = Összes művei 1*, Európa, Budapest, 1964, 1340. Fodor József fordítása. Az eredeti: *Silence is the perfectest herald of joy: I were but little happy, if I could say how much*.

⁸⁹ MOLIÈRE, *i. m.*, 63. Az eredeti: *Couvrez ce sein que je ne saurois voir*

⁹⁰ HORATIUS, *Episztolák*, II, 3. 179–182. Muraközy Gyula fordítása. Az eredeti: *Aut agitur res in scaenis, aut acta refertur. / Segnius irritant animos demissa per aurem, / quam que sunt oculis subiecta fidelibus, et quae / ipse sibi tradit spectator*.

⁹¹ BALÁZS Béla, *A film szelleme = A látható ember. A film szelleme*, Palatinus, Budapest, 2005. 182. Az eredeti: *Kein Hörspiel kann Stille darstellen. Denn, wenn im Hörspiel die Töne verstummen, so hört das Spiel überhaupt auf. Es ist nicht Stille da, sondern gar nichts. Wenn wir aber die Dinge schweigen sehen, dann wird die eintretende Stille zu einer dramatischen Wendung*.

⁹² Anton CSEHOV, *Ványa bácsi = Drámák és elbeszélések*, Európa, Budapest, 1992, 111. és 118. Makai Imre fordítása. Az eredeti: *Соня утвердительно кивает головой*, illetve: *Няня садится и вяжет чулок*.

⁹³ Vö. SPANNRAFT Marcellina, *Vizuális észleletek adekvát nyelvi közvetítése a színházi előadások narrált változatában* = Geccsó Tamás–Sárdi Csilla (szerk.): *Nyelv és kép*, Kodolányi János Főiskola–Tinta Könyvkiadó, Székesfehérvár–Budapest, 2015, 255.

⁹⁴ Antonin ARTAUD, *Rendezés és metafizika = A könnyörtelen színház*, Gondolat, Budapest, 1985, 98. Az eredeti: *les gestes au lieu de représenter des mots, des corps de phrases..., représentent des idées, des attitudes de l'esprit, des aspects de la nature, et cela d'une manière effective, concrète*

⁹⁵ Vö. Jan KOTT, *A nem-nyelvi jelek rendszere és funkciója a színházban = A lehetetlen színház vége*, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Budapest, 1997, 392.

⁹⁶ Alain DHENAUT, *Marcel Marceau ou "le poids de l'âme"*, Anabase Productions, Paris, 1992.

