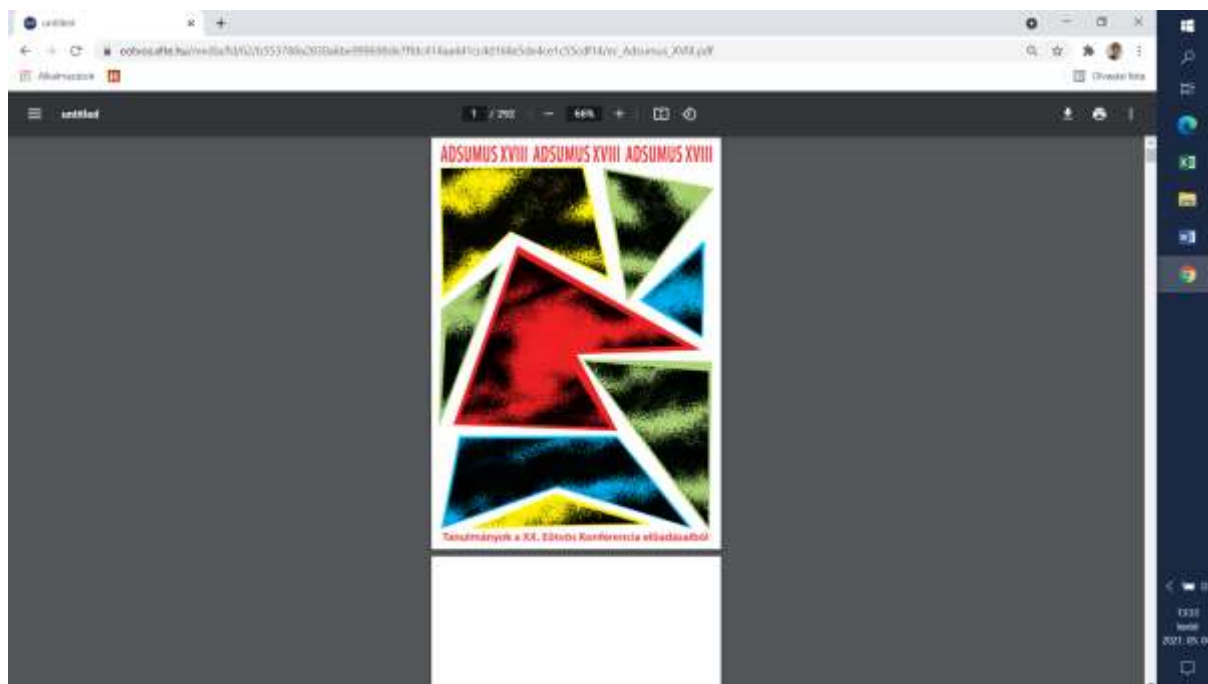
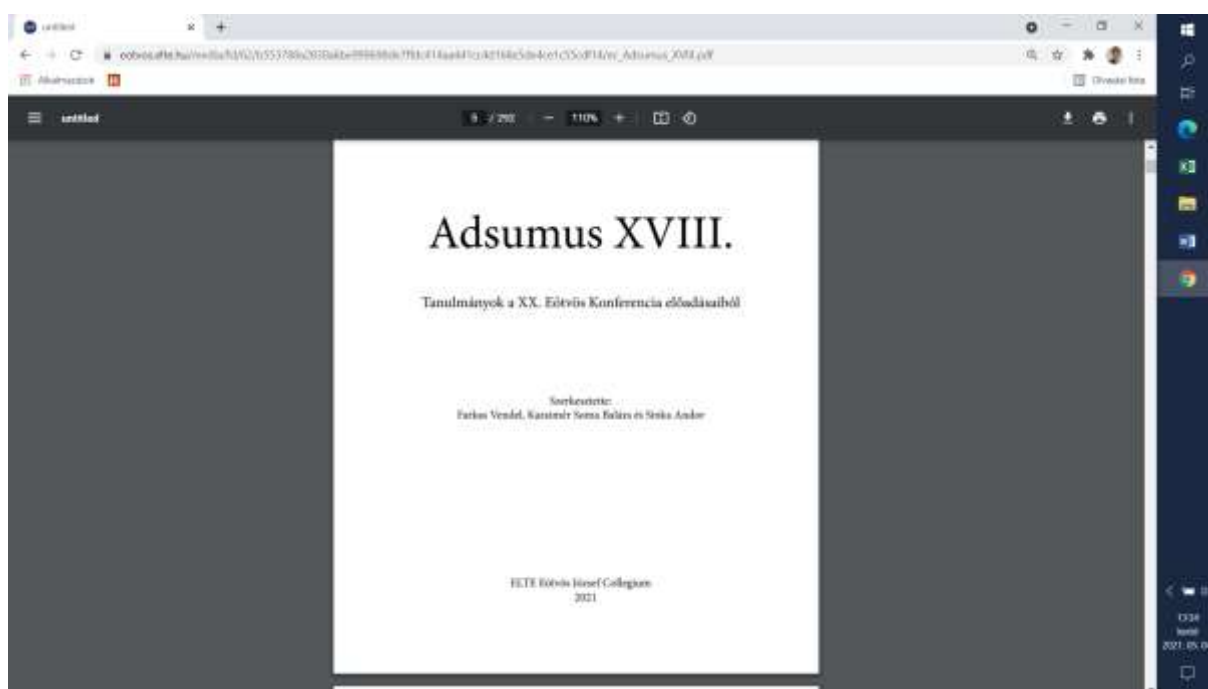




A XX. Eötvös Konferencia előadásai alapján készült kötet borítóoldala



Borítóoldal 2.



Tartalomjegyzék	
EGYÉN ÉS CSALÁD	
KOVÁCS VIKTOR A Csongor és Tünde intrikuszának alakja a világirodalmi analógiák tükrében	15
KOVÁCS DOMINIK A nemesi családközösségek traumafeldolgozó eljárásai Bródy Sándor A szerető című drámájában	27
JUNGBAUER LÖRETTA ANNNA A halál megjelenítése Christopher Marlowe Nagy Tamerlánjának első és második részében.....	41
KÖKÉNY MARTINA A politikai kommunikációban megjelenő családalapítási koncepciók megítélése a fiatalok körében, survey kísérlet alkalmazásával.....	59
NEMZET ÉS IDENTITÁS	
HAUBER KITTI Személynév - nyelvhasználat - etnikum korrelációja Pozsony vármegye boszorkánypereiben a 17-18. századból.....	77

Kovács Dominik publikációja: A nemesi családközösségek traumafeldolgozó eljárásai Bródy Sándor A szerető című drámájában (27-40 o., terjedelem: 13. o.)

A nemesi családközösségek traumafeldolgozó eljárásai Bródy Sándor *A szerető* című drámájában

Kovács Dominik

(XX. Eötvös Konferencia, ELTE Eötvös József Collegium, 2019. 04. 12-13.)

1. Elméleti háttér

A vizsgálat elméleti háttérét a Mark Seltzer által egy 1997-es tanulmányban (*Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*) összefoglalt szempontrendszer adja. Seltzer szerint a trauma egy olyan fogalom, amely által elmosódnak az egyén és a társadalom határai. Hivatkozik Steve Erickson töréspont-elméletére, mely szerint az egyén és a közösség közös találkozási pontja az elszenvedett traumákból származik, továbbá Niklas Luhmannra is, aki szerint a társadalom működésének (és ezáltal a traumák létrejöttének valamint feldolgozásának egyaránt) kulcsa a személyközi kapcsolatokban létrejövő kommunikáció (SELTZER 1997. 4).

Seltzer megállapítása szerint az elszenvedett trauma továbbadása tulajdonképpen egy alapvető reprodukciós igényként jelentkezik a traumákban sérülteknél. A trauma ebből következően mimetikus erőszak, míg az erőszak maga szintén identitásváltás: az erőszakos cselekedet végrehajtója a saját individuumának nevében követi el a tettet (SELTZER 1997. 6). Bródy Sándor *A szerető* című darabjának főszereplője, Eöz Anna a mű végén lelövi kitartóját, Ágost főherceget. A drámát lezáró erőszakos megnyilvánulás jól láttatja a seltzeri elmélet érvényesülését: a közösség által kirekesztett egyének az erőszakos tett elkövetésekor környezetükön, elnyomóikon is bosszút állnak, korábbi traumáikat tehát a végzetes cselekedetek által reprodukálják. Az *individuális traumakultúra* a vizsgált szereplő lelki sérüléseinek halmazát jelenti. A *traumák nyilvános terének* (*Public Pathological Sphere*) azt a helyet nevezzük, ahol az individuális sebkultúra közösségi feldolgozása zajlik (SELTZER 1997. 6).

Mark Seltzer mellett Jürgen Habermas neve is meghatározó a tanulmány elméleti háttérének felvázolásakor. Ugyan Habermas a társadalmi nyilvánosság kialakulásának idejét egy korábbi történelmi időszakba helyezi (18–19. század eleje), mindkét dráma miliőjét és társadalmi kontextusát a változás, az átalakulás jellemzi, a századforduló szociológiai folyamatai releváns elemzési szempontokká teszik Habermas az első ipari forradalom idejére és társadalmára vonatkozó megállapításait (HABERMAS 1993. 9).

Arnold van Gennep az *Átmeneti rítusok* című művében három alapvető fázist különít el a rítust végző személy identitásváltásának folyamatában. Az első, az ún. elválasztó fázis (*rites de séparation*), a korábbi személyiségből való kilépés szakasza. A második a *rites de marge*, a határhelyzeti (Fischer-Lichte szerint küszöb-) fázis. E csoportosítás szerint a harmadik halmazba tartoznak a befogadó rítusok (*rites d'agrégation*) (VAN GENNEP 2007. 13). Az említett identitásmódosító szakaszok tulajdonképpen dramaturgiai funkciót látnak el a vizsgált dráma cselekményében, késleltető és fokozó szerepet töltenek be, valamint a jellemváltozások

bemutatásának is fontos eszközei. Mire *A szerető* Annájából gyilkos lesz, már átesik ezeken a folyamatokon.

Arnold van Gennep rítusokról alkotott elméletei mellett a Victor Turner által megfogalmazott rituális folyamat fogalma az, ami *A szerető*ben megjelenő traumakultúra vizsgálatakor még relevánsnak bizonyul. Turner a fent ismertetett három fázisra osztható rituális folyamatot két szakaszban maximálja: bevezeti a *struktúra* és az *antistruktúra* fogalmát. Előbbi az elkülönítést megelőző folyamatok, utóbbi pedig az új identitás felvételének megnevezése. A rítus legfontosabb részének a mimetikus gesztusokat tartja, mivel általuk megy végbe a mindennapi normák konfrontációja a társadalmilag felforgató és rituálisan megfordító cselekedeteken keresztül (TURNER 2002. 13). A hősnő Anna megfeleltethető a Turner által a „keresztény világban idegen zarándok utazó”-nak, aki sehol sem talál helyet magának a világban, akinek az átmenet alapállapotává vált (TURNER 2002. 120). A szerző szintén a régebbi korokból származó alakokkal és tevékenységekkel példázza a megállapítását: a hajdani vándorpapokat, kolduló szerzeteseket említi. A vizsgált szövegek főszereplői a 19–20. század fordulóján, egy modernebb társadalom tagjaiként vívnak harcot az otthontalansággal, a nincstelenséggel, a közösségből való kivetettséggel – csakis a vélt transzcendens világgal való kapcsolattartás az, ami segíti őket a megélhetésért folytatott állandó küzdelemben. A cselekmény ezáltal is kilépteti őket a reális tér-idő perspektívából, ilyenkor jelentkeznek a korábban említett modern (szürreális, groteszk és abszurd) drámai jegyek. A traumák megjelenése és a realiztikus stílus elhagyása között összefüggés tapasztalható.

A továbbiakban a fent ismertetett háttér segítségével elemzem a dráma nemesi közösségeinek rítusrendszerét, traumafeldolgozó eljárásait. Hipotézisem, hogy a protokolláris szabályrendszeret sértő viszony nemcsak az alacsonyabb társadalmi státuszú Eőz Anna életében és környezetében jár traumatikus következményekkel, de a kollektív családtesten vétetett sebként értelmezi a főhercegi közösség is.

2. Eöz Anna az osztrák főhercegi udvar nyilvánosságában

Eöz Anna a harmadik felvonásban találkozik először Ágost herceg főrangú rokonaival. Az arisztokrata családot még a legbelsőbb viszonyaiban is a szertartások rendje szabályozza. A családi hatalomrendszer élén Ágost herceg nagyanyja, az anyahercegnő áll, őt követi a lánya, a hercegnő, Ágost anyja. A hercegnő férje, Ágost apja (mint afféle kívülről érkező) egyértelműen alárendelt pozíciójú a családban, ahogyan azt a harmadik felvonás első jelenetében meg is fogalmazza: „Én? Már harminc éve nem kaptam ki tőle [Az anyósától – *A szerző*]. Amióta ennem nem szabad, innom nem lehet, szórakozni nem tudok, azóta békén vagyok vele. Engedelmeskedem neki, és azért engem szeret. Én nem félek tőle” (BRÓDY 1964. 473). A főhercegi miliő reprezentatív és szertartásokkal teli mindennapjaira utal Ágost anyjának megjegyzése („A mi családunk órára pontos, a nagymama percre pontos. [...] Mikor atyád feleségül vett, nyolc oldal utasítást kaptam a nagymamádtól, hogy az első nyolc napon hogy viselkedjem, mi a kötelességem, mi a követelése”) (BRÓDY 1964. 472). Ellenérzését fejezi ki, amikor megtudja, hogy Ágost „garde”, azaz tanú nélkül beszél az egyik unokatestvérével. A családfővel való találkozás során pedig görcsösen ragaszkodik a gyóntatópap jelenlétéhez („A nagymama kifejezetten azt sürgönyözte, légy itt, várjad. Atyád várja. Én várjam. Gyóntatóatyánk legyen jelen”) (BRÓDY 1964. 472). Az anyahercegnő tehát a rendi hatalmi helyzete mellett a család értelmezésében vallási vezetői szereppel is bír, a lánya egy alkalommal megjegyzi például, hogy „...nagyanyát holta után öszentsége szentté fogja avatni”, ezt megelőzően pedig tréfálkozva említi, hogy az anyahercegnő visszatért a halálból, az elmúlás felett is képes uralkodni (BRÓDY 1964. 472).

A hatalomgyakorlásban a hercegnő és a főhercegnő a keresztény világ dichotomikus rendjéhez igazodik, eszerint a szimbolikus elrendeződés szerint reprezentálják magukat a családi élet eseményeiben. Míg a hercegnő az eleven világ színeit és emblémáit viseli magán (vadgalamszínű selyemruha, teknősbéka-legyező), s ilyenformán a döntései, szabályozásai is jobbára csak a belső protokoll előírásainak hétköznapi betartására vonatkoznak, addig az anyahercegnő az emlékezet, a múlt, a hagyományrendszer őre, ami a főhercegi közösség esetében jóval nagyobb befolyást jelent, mint a lányáé. Bródy a következőképp írja le az anyahercegnőt: „...egy kis öregasszony, csupa fekete, igaz csipke, az ősz haja is alig látszik a fekete csipkekendőben, kis fehér kezei csipkekesztyűben. Elefántcsont-fogantyús ébenfa-pálcájára támaszkodik” (BRÓDY 1964. 474). A hercegnő a társadalmi élet elvárásaihoz igazodva divatot követ, s öltözete csupán az esztétikai-társadalmi reprezentációt segíti. Ezzel szemben az anyahercegnő a gyász, az elmúlás színének folyamatos viselésével egyfajta átkötő

szerepet vesz fel az emlékezet és a jelen, az élet és a halál között. Nem véletlen, hogy a tragikus végkifejletet követően ő áll az unokája holtteste fölött, s ő oldozza fel Annát a tette alól.

Az anyahercegnő első megjelenésekor a rokonok szertartásos kézcsókkal üdvözlnek, majd mielőtt sor kerül a „mésaliance” [rangon aluli házasság] megvitatására, a család mátriárkája meghatározza, kik lehetnek jelen a beszélgetés alatt. Kegyet gyakorol, amikor rendhagyó módon megengedi, hogy a férjhezmenetel előtti lányrokonok is végighallgassák a beszélgetést. Ám e kegyelemgyakorlás alatt is érezteti, hogy az ítélethozás joga valamennyi rokonával szemben megilleti. A vénleány sorú unokahúgához, Izabellához gonosz megjegyzést intéz: „Te itt maradhatsz, kint vagy a korból. [...] Ha olyan ügyetlen voltál, hogy nem mentél férjhez, mér nem mégy zárdába? Még arra se lennél jó, nem hajlik a térded” (BRÓDY 1964. 475). Egy másik rokonával, Sophie-val az öltözködésének elemzésén keresztül érezteti hierarchikus fölényét. Ez a részlet is alátámasztja, hogy a rokoni közösségben – főrangú családról lévén szó – a fizikai megjelenés, az öltözködési stílus az egyik legközvetlenebb módja a személyes és a társadalmi identitás kifejezésének. „Úgy öltözködöl, mint egy grizett, mint egy cseléd, mint valami francia hercegnő” - mondja az anyahercegnő (BRÓDY 1964. 476). Az értékrendjében egy szerinte alacsonyrendű társadalmi pozíció vagy nemzeti hovatartozás éppolyan morális hátrány, mint egy a kor erkölce szerint kétesnek ítélt szakma gyakorlása. A komikus stílusjegyekkel megrajzolt öregasszony leminősítő gesztusai a jelenet végére abszurdá válnak: előbb a saját családját nevezi tisztességtelennek, majd magát az emberiséget is. Amikor a „bűnbeesett” unokája, Ágost a megbocsátásért és a házasság engedélyezéséért könyörög neki, meg akarja csókolni az öregasszony kezét, ő elhárítja magától. Ez, a kézcsók a rituális jellegéből adódóan az elutasításnak, a kitagadásnak a jele. A nagymama „nyomorult gyerek”-nek nevezi az unokáját, a családi nyilvánosság terében térdre kényszeríti, megpofozza, fojtogatni kezdi. Szándéka szerint Ágostot az unokatestvérével, Sophie-val akarná összeházasítani. Mint egy ceremóniamester szólítja fel a fiatal herceget, hogy csókolja meg az unokanővérét, ezután számíthat csak a megbocsátására. A kegyelem jeléül az öregasszony szintén „erősen megcsókolja Ágostot” (BRÓDY 1964. 476).

A családi jelenetek terét az udvarmester jelenléte szélesíti a társadalmi nyilvánosság terévé, aki (szintén a darab abszurdításának jeleként) folyamatosan moderálja a családi élet belsőseges helyzetait, Sophie és Ágost csókját például a következőképp kommentálja: „Ez az, így a helyes, isten áldása” (BRÓDY 1964. 476). Annak ellenére, hogy Ágost és Eőz Anna viszonyának tárgyalása szűk körben, zárt fizikai térben zajlik, a darabban több utalás esik arra, hogy a törvénytelennek ítélt viszony a hírlapoknak köszönhetően a nyilvánosság előtt is ismeretes. A családi közegnek a rangjából és a rá irányuló társadalmi érdeklődésből

következően még a legindulatosabb helyzetben is alkalmazkodnia kell a nyilvános tér normáihoz. A folyamat párhuzamba állítható *A dada* azon részleteivel, amikor Bolygó-Kiss Erzsébetet kiűzik a templomból, ezáltal pedig a teljes család kirekesztetté válik a faluközösségből. Ágost eltévelyedését a főhercegi família minden tagja a sajátjának érzi, a tárgyalás során tanúsított magatartásuk hasonlít a Bolygó-szülők kipapoltatást követő viselkedéséhez. Sem Anna, sem Ágost motivációjára nem kíváncsiak, a nyilvános botrány hatására a felháborodott és fürkésző külvilág képviselőivé válnak a saját hozzátartozójukkal szemben. A felhevült indulatok és az ezeket koordináló rituális eljárások egyaránt a már említett közösségi traumafeldolgozás tudatos és kevésbé tudatos elemei.

Ágost és Sophie csókját a szerzőileg tudatos operettséma egyik eleme követi: Anna, a senki által el nem fogadott, kiszolgáltatottságban élő szereplő belép a terembe. Monológot intéz a megdöbbszent családtagokhoz, bemutatkozásában ismét megjelenik a Lévi-Strauss által értelmezett mítoszteremtés mozzanata. Anna ezúttal a jövő körülírására alkalmazza a mesék, mondák nyelvi fordulatait, melyekből egy a Sophie–Ágost viszony degeneratív voltára vonatkozó utalás is kivehető („... gyermekeink lesznek. Épek, erős szívűek, és kezűek... Benne lesznek a gyűrűben, amikor minden kéz összefog”) (BRÓDY 1964. 483). Ezután egy vallási alapon történő identitás-kifejezés következik: Anna az Ágosthoz fűződő viszonyát az isteni predesztináció eredményének tartja, amiben ő protestáns lévén a legmélyebben hisz. A határozott kijelentést („Protestáns vagyok!”) a hercegnő leminősítő szólama követi („Még ez is, protestáns!”) (BRÓDY 1964. 483). A találkozás egyaránt traumatizálja a főhercegi család tagjait és Annát, a szembenállás során mindkét fél görcsösen kapaszkodik tudat- és identitáserősítő eszközébe: a vallási hagyományba. Az anyahercegnő ismét a kegyetlenég eszközével és a mindenhatóság imitációjával próbálja megtörni Ágostot és Annát („Inkább halva lássalak én téged, ivadék nélkül én tegyelek le a sírba, mintsem, hogy neked és családunknak egy méltatlanhoz köze legyen!”) (BRÓDY 1964. 483).

A család vallási hagyományának hangsúlyozásán túl még a két nemesi családközösség eltérő vagyoni helyzete az, amivel az anyahercegnő támadást intézhet a darab címszereplője felé. A konfliktust lezárandó hidegen közli Annával a vesztegetési szándékát („Mennyiért? [...] Mennyi pénzbe kerül ez a dolog?”) (BRÓDY 1964. 484). Az anyagi alapú konszenzus ötlete tovább mélyíti az ellentéteket, a traumatizált légkör hatására Anna egy teátrális gesztussal fejezi ki a kilépési szándékát a szeretői identitásból. A házassági ígéret dokumentumát kikapja a hercegasszony kezéből, összetépi, a levegőbe fújja, majd megtagadja Ágost szerelmét („Ez életben soha egy levegőt nem lélegzik velem”) (BRÓDY 1964. 484). A radikális kijelentését követően ismét a mítoszteremtés eszközei jelennek meg a szövegében. A darab kezdetén

megismert identitásának hangsúlyozásaként a felmenőire hivatkozik, akikre hősként tekint, mivel a protestáns hitük miatt máglyán lették a *halálukat*. A szakrális–felekezeti hovatartozás jegyeit ismét egy olyan emocionális helyzetben alkalmazza, amelynek tere egyértelműen személyes és intim.

Nem véletlenül nevezi Druzsín Ferenc Bródy Sándor drámáit a magyar naturalizmus legizgalmasabb kísérletének, amelyben három egymástól eltérő dramaturgiai elem van jelen: a ballada, a realista dráma és a francia polgári vígjáték (DRUZSIN 2013. 107). *A szerető* iménti jelenete is igazolja, hogy a drámák cselekményében a családi tér és a közösségi nyilvánosság tere nem különül el élesen a traumafeldolgozás folyamatában, a privát életben bekövetkező bukások egyszersmind a társadalmi deklasszációkat is jelentik a szereplők számára.

3. A szerető és Ágost herceg

Eöz Anna legelső megnyilvánulásaiból is kiderül, hogy mély kálvinizmusából fakadó morális tartása és szerény anyagi helyzete mellett egy másik tényező is szerepet játszik abban, hogy huszonnégy évesen – a kor nemesi-polgári normáit figyelembe véve – még egyedülálló. Ahogyan a szerzői instrukció is sugallja, „...egy kissé bizzarr külsejű, [...] nincs az a pénz, amiért meg lehetne szerezni” (BRÓDY 1964. 439). Anna számára a párkapcsolati helyzetben is egy uralkodó szerep lenne a megfelelő, szövegében gyakoriak a határozott női fellépésre utaló megjegyzések. Az első felvonásban Anna a pitypang-hasonlatot alkalmazza a férfiakra („Elfújom őket, mint odahaza a réten azt a pelyhes hogy is hívják... [...] pongyola, pitypang és azután fűty, fűty, fűty”) (BRÓDY 1964. 440). Ebből a képből is látszik, hogy a számára ideális férfi személyisége a lebíráható, alárendelődő típusé. Akár tudatos, akár csak ösztöni gondolatok alapján létrejövő ideálkeresésről legyen szó, Annának az apajogú társadalommal való folyamatos harca, illetve a korábban elemzett kifosztottság érzése, az új, főnemesi arisztokráciával és a mágnásréteggel való állandó szembekerülése mindenképpen alakítója a fiatal nő interperszonális (párkapcsolati) érzelmeinek.

Az apjával való párbeszéd során jövőképként jelenik meg Anna házassága. Az öreg Eöz csak a férjhezmenetelben látja esélyét annak, hogy a lánya előrébb léphessen a társadalomban („Mit érhet el egy fiatal lány? Férjhez mehet”) (BRÓDY 1964. 441). Anna nem utasítja el egyértelműen az apja ötletét, ám a saját normarendszere szerint értelmezi azt, egyből feltételeket szab („Azt is. Hogyne. Esetleg. Csakhogy az aztán férfi legyen, nem, aki engem akar, hanem akit én akarok”) (BRÓDY 1964. 441).

Ugyanezt a határozott fellépést tanúsítja Ágost herceggel szemben, amikor megtudja, hogy a „titokzatos úr” érdeklődést mutat felé. Első találkozásukkor Ágost kezét nyújt Annának,

a lány vonakodva, de a keze hegyét odanyújtja neki. Ahogy a szerzői instrukcióban szerepel: „Ágost elkapja, az egészet akarja, de nem kapja meg” (BRÓDY 1964. 444). A döntésképtelen, folyamatosan belső támogatást kereső Ágost herceg voltaképpen megfelelő partner lenne a számára, Anna azonban nem számol a családi közeggel, ami a fiatalember társadalmi jelenlétét meghatározza.

Ezután Ágost herceg egy, az Eőz család mindennapos szokásrendszerébe tartozó esemény részesévé válik. Együtt tölti a vacsorát a családdal, ahol a társadalmi kiszolgáltatottság és a nincstelenség egyértelmű jeleivel szembesül. A Kostitz udvarmesterrel – aki szintén jelen van az estén – folytatott párbeszéde során kiderül, hogy imponáló számára a határozott női fellépés. Ezt a herceg által megfogalmazott kép árulja el („KOSTITZ: Szép egy ilyen szegény lány, ha krumplit esz. ÁGOST: Még szebb, ha a fehér fogával a piros húsba vág”) (BRÓDY 1964. 446). Ágost képzeletében Anna tehát a kezdetektől fogva animális jegyeket visel, ragadozóként látja maga előtt a lányt, mintha csak majdani áldozati szerepére engedne következtetni. A herceg jogi korlátozottsága korán világossá válik Anna számára, hiszen az udvarmestere, Kostitz kommunikál helyette, a férfi a később megismert anyahercegnő értékrendjét képviseli Ágost döntéseinek befolyásolásával. A fiatalember folyamatosan indulati megnyilvánulásokkal próbál kiszabadulni a protokollrendszer szabályozásából, a traumák nyilvános teréből a traumák feldolgozási helyszínévé, az új identitás felvételének terévé próbálja átalakítani a közeget. Mikor Anna az udvarmester elidegenítő, ellenszenvet kiváltó viselkedésének hatására az urak távozását kezdeményezné („Maguk bolondok. És még mit szeretnének?”), Ágost nagy hevesességgel közli: „Én? Mindent!” (BRÓDY 1964. 447). Anna a nyílt megfogalmazás hatására még erőteljesebb fellépéssel akarja kiutasítani a házból az előkelőségeket. Az ajtó irányába mutat, viselkedése párhuzamba állítható A *dada* Bolygó-Kiss Erzsébetének kiséprűzési rítusával.¹ Amíg Erzsébet egyszer már traumatizálódott egy férfival folytatott viszonyának következményeképp (házasságon kívül született gyereke), addig Anna az ismeretlennel, a még meg nem tapasztalttal szemben tanúsít ellenállást.

Az elutasítás traumáját megélő Ágost fellépése párhuzamba állítható a vigasztalást a család dicső emlékezetében kereső Eőzék trauma-feldolgozó eljárásaival. Különösen siralmasnak találja a sorsát a családjában őt megelőző generációk életútjával összevetve („Én vagyok az első szerencsétlen a családomban. Sokan meghaltak, elestek, elégték, de úgy, mint én, egy se...” (BRÓDY 1964. 448). A rang és a hatalom ellenére Ágost herceg is

¹ Bródy Sándor *A dada* című színművének egyik jelenetében a főszereplő, Bolygó-Kiss Erzsébet elutasításának jeléül rituális jelleggel „kisöpri” a házából a házasságon kívül született gyermekének apját, Viktort.

traumahordozó, a nagyanyja akaratánál fogva az unokahúgával való házasságra van kötelezve. A kaland, a számára izgalmas szerelmi viszony a valójában minden önrendelkezési jogtól mentes arisztokrata életmód traumáinak feloldására szolgál. Ez a szigorú belső szabályrendszer az, ami felkelti Anna érdeklődését. Az elveit doktrínaként hirdető erős női alak, az anyahercegnő egyfajta konkurenciaként jelenik meg Anna tudatában, az Ágost főherceg irányába történő meglehetősen fölényes kezdeményezése („Sajátságos világ maguk, szeretném látni közelről, mielőtt eltűnnének”) háttérben a fiatal herceg fölötti uralkodás megszerzése, mint kihívás áll ((BRÓDY 1964. 448). Anna az elvont képzelgésében úgy gondolja, hogy az Ágosttal folytatott viszonya által az Eöz-szülők protestáns kisenemesi elvei társadalmi tekintetben meghatározóbbá válhatnak, amennyiben sikerül beilleszteni őket az Európa-szerte befolyásos hercegi család értékrendjébe, szokásrendszerébe.

Ágost kezdeti kézcsók-kísérletére Anna (ahogy fentebb már elemzésre került) csak vonakodva, az érzelmeit szabályozva reagál. Az egymáshoz való közeledés rituális eleme a kézcsók, amely az első esetben az Arnold van Gennep-i skálán az ún. elválasztó fázisként értelmezhető. Mindkét szereplő némiképp meginog az alapközege által ráhagyományozott identitásában, Ágost egy katolikus főherceghez nem méltó módon megalázkodik a protestáns dzsentrilány előtt, aki ahelyett, hogy szilárd maradna az elhatárolódásában, hiszen egy a felmenőit kivégeztető ős-ellenség család sarja térdel előtte, közelebb kezdi érezni magához a férfit. A küszöbfázis során (amely egy ismételt kézcsók-kísérlet, miután Ágost beszámolt családi háttéréről és felfedte a lány iránti vonzódását) Anna visszatér korábbi szilárd elhatárolódásához, mikor a herceg megfogná a kezét, ő elrántja. Az újabb elutasítás hatására Ágost még szenvedélyesebben követeli a nő közelségét. Az egzisztenciális biztonságot ajánlja Annának, és személyes szabadságot is garantál neki, igazi úrnőként élhet, ha a szeretője lesz. Anna erre kijavítja: „A szeretője, az nem. A felesége igen” (BRÓDY 1964. 449). Majd búcsút vesznek egymástól, az itt bekövetkező kézcsók a befogadás fázisa, az instrukció szerint „Anna engedi, de mint egy királynő” (BRÓDY 1964. 449). A lány azonban nem számol azzal, hogy a férfi, aki szerelmes alázattal közeledik felé, nem önálló entitás a traumák nyilvános terében. A folyamatos alkalmazkodás a családi szokásrendszerhez, az önálló döntéshozás jogának hiánya és az ezzel együtt jelentkező agresszív vágykiélési igény megnehezíti a harmonikus kapcsolat létrejöttét.

4. Az utolsó randevú

A fent elemzett gesztusok, cselekményelemek mind előkészítői az Anna általi végső tragikus tettnek. Ebben a tulajdonságában Bródy műve a balladai ismétlődés eszközét hozza be

a dráma stíluskészletébe. A *Magyar irodalom* Vaderna Gábor és Szilágyi Márton által írt fejezetében, amely az irodalom történelmi alakulását a rendi intézményeinek létrejöttétől a polgári intézményei létrejöttéig vizsgálja, a következőket olvashatjuk a *ballada* műfaji meghatározásával kapcsolatban: „az antik *fátum* az, amivel a ballada hősének szembe kell néznie, a végzet, melyet nem kerülhet el, s amely a szellemi világ, az ember által felmérhetetlen, feldolgozhatatlan és megérthetetlen predesztinációjával, eleve elrendeltségével sújt le a halandóra”. Eöz Anna történetében többféle predesztináció van jelen (GINTLI 2010. 472). A protestáns szakrális hagyományból következően az egyik alapvető elvi tétel a lány vallási életében. A kismanes család közeg mentalitása, a máglyán elégetett prédikátorok, kivégzett elődök emléke szintén a tragikus hős ideálját erősíti meg benne. A főnemesi arisztokrata közeg azáltal, hogy szeretőként tartja számon, tárgyi létezésre predesztinálja, egyfajta fogyasztási terméként jelenik meg a nyilvánosság terében – ez a tárgyként való reprezentáció szintén a tragikumba forduló, dekadens státuszt erősíti a nőben.

A negyedik felvonás Anna „nem pompás, de ízléses és szigorúan előkelő” lakosztályában játszódik. A cselekmény folyamán ez a lakosztály válik a gyilkosságot előidéző végső traumák és a tragikus tett fizikai terévé. Anna a felvonás elején találkozik a szüleivel, rég látott apját üdvözlí. Ágost és az öreg Eöz között egy többletjelentéssel bíró, a gesztusok szintjén történő kommunikációs folyamat zajlik le. Ágost kezdetben mellőzi a kézfogást „apósával”, egy nemzetközileg kiterjedt uralkodódinasztia sarjaként protokoll határozza meg, kit szabad kéznyújtással üdvözlínie. Anna apjának kezdeményezését azonban el kell fogadnia. Az interperszonális kommunikációs elem jelentősége Eöz egy szimbolikus, összetartozást sugalló mondata által is alátámasztást nyer („Mi magyarok vagyunk, de tudunk németül”) (BRÓDY 1964. 496). A kézfogás funkciója a korábbiakban elemzett kézcsókkal válik hasonló funkciójúvá a jelenet folyamán. Miután a szülők annak tudatában, hogy régi álmuk valóra vált, újra magukénak tudhatják a hajdani birtokot, távoznak, Anna kézfogással köszöni meg Ágostnak, hogy a támogatása segítségével visszaszerezhették a régi egzisztenciájukat, a nincstelenség traumája tehát megszűnik az életükben. Az Anna által kezdeményezett kézsorítással megtörténik a határhelyzeti fázis átlépése, immár odáig mélyült a viszonyuk, hogy egyenesen a nő kezdeményezi a fizikai közelséget. A jelenet szenteste előtt egy nappal játszódik, a vallásosság tudatának, a gondviselés jelenlétének intenzív emlegetése mellett a személyközi kapcsolatok is felerősödnek a szereplők értékrendjében. Ez az érzelmi kötődés azonban aszimmetrikusan jelenik meg Ágost és Anna világában. Ágost örömmel jelenti, hogy a nagymama megbocsátott neki, a kötődés tehát egyértelműen az ősi család irányába erősödik meg. Ekkor már Anna vonzódik inkább Ágost irányába, birtokolni akarja az éretlen,

gyereklelkű férfit, aki megijed a felvállalt kapcsolatból következő, rá háruló társadalmi kötelezettségektől. Olyannyira nem áll készen arra, hogy a családja akarata ellenében kötelezze el magát, hogy távolodni kezd a korábban eszményített, istenként magasztalt nő közeledésétől.

Eőz Anna már a második felvonás során utal arra, hogy a férfi nem mutatja ki kellőképp a vonzódását. Ahogy fogalmaz, „...ha férfi volnék, ha gazdag volnék, és nekem tetszene egy nő, aranyba fürdetném meg. [...] Elborítanám a legszebb gazdagsággal, és azt sem várnám, hogy megköszönje” (BRÓDY 1964. 460). Ez szintén egy mitikus utalás. Anna a görög mitológia Danaéjához hasonlítja magát, akit Zeusz aranyeső képében csábít el. Ezáltal a párhuzam által is disszonancia keletkezik Anna és Ágost viszonyában. Ágost ugyanis a földi hatalma és vagyona ellenére is alkalmatlan a zeuszi szerepre, aki a gorgókat leigázó Perszeusz apjaként kapcsolatba tud lépni a hősi princípiumokkal (PAULY-WISSOWA 1912. 2084–2087). A negyedik felvonásban már egyértelműen Anna lesz a találkozások igénylője és megszervezője. Miután a férfi halvány utalást tesz a távozási szándékára („...néha itt fogok aludni magánál. Ha ráérek. Most nem érek rá”), a nő Ágosthoz lép, „...nem engedi el, erősen, lázasan csókolja” (BRÓDY 1964. 499).

A *dada* tragikus befejezéséhez hasonlóan *A szerető* végkifejlete is egy rituális halál a traumák nyilvános terében. Amikor Anna pisztolyt ragad, kezdetben még öngyilkosságot emleget. Ágost katolikus hitéből adódóan elutasító a döbbenetes gondolattal szemben, amikor azonban az Annától való megszabadulás lehetősége merül fel benne, implicit módon ugyan, de támogatójává válik a fiatalasszony mentális elborultságából következő döntésének („Vannak helyzetek, mikor nem lehet mást tenni. Amikor a becsület kívánja. Az elől jár, akinek van”) (BRÓDY 1964. 502). Anna érzi, hogy teher a férfi számára, dühös kérdést intéz Ágosthoz: „Tehát öljem meg magam? És miért nem ön magát?” Ágost felháborodottan a vallási hagyományra hivatkozva hárítja el a bizarr elgondolást („Isten ments. Nekem tiltja a vallásom. Soha nem bocsátaná meg nekem az egyház”) (BRÓDY 1964. 502). A fiatalasszony ekkor a férfit kezdi halállal fenyegetni („És mit mond ahhoz, hogy én – magát?”) (BRÓDY 1964. 502). A fegyver ereje megfordítja a kettejük közötti hierarchikus viszonyt. Anna a traumák továbbadásának igényével szadisztikus örömet érez Ágost kiszolgáltatottságát szemlélve. Ezúttal a férfi válik „szerető”-vé, kitartottá, aki az életének megmentése érdekében csókokat ígér. Anna nem kegyelmez a hercegnek, utolsó hozzá intézett szavával a szakralitásban való elmélyülést, az imádkozást javasolja a trauma feldolgozása céljából. A herceg rituális meggyilkolása voltaképpen egy dominanciaharc eredménye, a tébolyult fiatal nő vágya beteljesedik: előtte fekszik kiterítve a neki alárendelődött, levadászott és leölt áldozat.

Első látásra *A szerető* dramaturgiája még a legtragikusabb jelenetek során is igazodik az operett sémáihoz. Ágost herceg halálát követően egyből a lakosztályba érkezik az anyahercegnő – a nagyasszony ünnepinek ható bevonulásával minden előkészül a darabzáró fináléhoz, a történetben megjelenő két ellentétes értékrendnek, társadalmi pozíciónak és a két, egymáshoz meglehetősen hasonló egyéniségű szereplőnek, Annának és Ágost nagymamájának a harcához. Ha azonban alapos vizsgálat alá vetjük *A szerető* utolsó felvonásának részleteit, rájöhettünk, hogy korántsem az operett mesés véletlenszerűségéből fakad az események egymáshoz való dinamikus illeszkedése. Ágost ugyanis a nagymamájára vonatkozó megszólalásában, amelyre már korábban hivatkoztam, azt is megjegyzi, hogy az öregasszony bejelentkezett hozzá, hamarosan a lakosztályba érkezik. A tragikus tettet tehát Anna már annak tudatában követi el, hogy találkozni fog az anyahercegnővel. A gyilkosság mintegy előkészítője annak a harcnak, amely az utolsó jelenetben a protestáns dzsentrilány és a katolikus arisztokrata máriárka között zajlik. Ágost halála annak a megaláztatásnak a traumareprodukciója, amelyet a nő szenved el részben a hercegi család kirekesztése miatt, részben pedig a saját felmenőinek hányattatott sorsával való szembesülésekor.

Az anyahercegnő megérkezésével voltaképpen egy újabb traumafeldolgozó rítus veszi kezdetét. Amikor értesül az unokája haláláról, az öregasszony a rémület hatása alatt keresztet vet, kétségbeesésének verbális reprezentációjában „szép unoká”-jának, „nevé”-nek, „háza ivadéka”-nak, „vér”-ének nevezi Ágostot. Tehát a legmélyebb trauma elszenvedése során is a teljes gondolatmenetét meghatározó hatalmi hierarchiarendszerben helyezi el a tragédia szereplőit. Öngyilkosságot feltételez, amiért Annát hibáztatja („Ezt te csináltad, te, te! Te adtad kezébe a fegyvert!”) (BRÓDY 1964. 503). Anna a traumák nyilvános terében büszkén vállalja a tettet. Ahogy fogalmaz, viseli a következményeit, akarja, kívánja a leszámolást. Anna traumafeldolgozó tevékenysége (a Bolygó-Kiss Erzsébetéhez hasonlóan)² a saját halálával válna teljessé. Úgy érzi, vérét kell adnia a gyűlölt ellenség leigázásához.

Az anyahercegnő – bár kezdetben fajtájának kiirtásával fenyegeti a lányt – ráérez Anna szándékára, megérti, hogy a lány csak a halálával szabadulna fel az arisztokrata család uralma alól, s egy különös módját választja a bosszúállásnak: kegyelmet gyakorol a lány fölött, ezáltal pedig örökké a család lekötelezettjévé, kiszolgáltatottjává teszi. Úgy tűnik, a protestáns kiállás és erkölcs elbukik a katolikus nagyhatalommal szemben. A kegyelemgyakorlás ebben a szituációban sokkal inkább egy szakrális cselekedet, mint a polgári törvénykezésen alapuló eljárás. Az anyahercegnő (ahogy korábban elemeztem) a birodalom szokásrendszerében

² *A dada* címszereplője, Bolygó-Kiss Erzsébet a darab végén öngyilkosságot követ el.

kivételes hatalommal bír, nemcsak jogi, de szakrális vezetője is családjának és birodalmának. A rituális hatalmi pozíciójával élve szabadítja fel Annát: „Világi törvény! Az nekem nem kell, vulgaire és utálatos előttem. Nincs törvény, csak egy, a házunké, az enyém! [...] Én Istentől adott jogomnál fogva, és mert nekem az érdekem... Madmazel, én megkegyelmezek önnek” (BRÓDY 1964. 504). Az unokája életét kioltó halálnemet megaláazónak, a családi tekintélyt beárnyékoló tényezőnek tartja („Egy herceg is, akit megöltek! Aki nem ölt, hanem megöletett! Ezt nem! Így nem lehet, nem szabad, hogy megtudják!”) (BRÓDY 1964. 504).

Anna célja a következőkben, hogy minél nagyobb társadalmi nyilvánosságban közölje az általa végrehajtott tettet. A belépő polgári biztos az anyahercegnő minden tiltakozása ellenére megtudja a végső igazságot: „Azt történt, hogy Ágost herceget megöltem. A családjával együtt hazudott nekem, hogy becsstelenné tegyen. Igazságot tettem magamnak” (BRÓDY 1964. 505). A darab zárómondatai Anna legvégső traumafeldolgozási igényét elégítik ki: a társadalmi nyilvánosság terében is publicitást nyernek a világhatalmi helyzetben levő hercegi család morális vétkei, saját és ősei nevében vesz retorziót Ágost családjának megszégyenítésével – mi több, méltón a dicső Eőz-felmenők emlékéhez, neki is sikerül vérét adnia a nemzetségéért.

5. Összefoglalás

Bízom benne, hogy az elemzett cselekményrészek meggyőzőnek bizonyulnak annak az előzetes feltevésnek az igazolására, miszerint a műben megjelenő traumafeldolgozások két igényből származnak: nemcsak az alárendelt pozíciójú Anna szándékában, hanem a kitartó személyű Ágost és a mögötte levő főhercegi család motivációjában is szerepelnek.

Hivatkozott irodalom

BRÓDY Sándor. 1964. *A szerető*. In *Színház*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó. 431–505.

DRUZSIN Ferenc 2013. *Bródy Sándor falusi színművei*. In *Születtem Egerben, amire büszke vagyok*” *In memoriam Bródy Sándor*, Budapest: Hungarovox Kiadó. 101–129.

HABERMAS, Jürgen. *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Budapest: Századvég Könyvtár.

GINTLI Tibor (szerk). 2010. *Magyar irodalom*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

PAULY, August–Friedrich, WISSOWA, Georg 1912. *Real-encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.

SELTZER, Mark 1997. „Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere”. *October Magazine*, 80/2: 3–26.

TURNER, Victor 2002. *A rituális folyamat – Struktúra és antistruktúra*. Budapest: Osiris Kiadó.

VAN GENNEP, Arnold 2007. *Átmeneti rítusok*. Budapest: L'Harmattan Kiadó.