

Triboulet, a groteszk reprezentánsa

A groteszk ontológiai lényege a diszkrepancia. Ez a műalkotásokban többféle formában manifesztálódhat. A komikumban a legszélsőségesebben ellentétes elemek (általában a rút és a bájos) összekapcsolása kelthet nevetséges hatást, de a fenséges és alantas motívumok keveredése (amennyiben a fenséges valamilyen mértékben tartalmazza a félelmetesség mozzanatát) és a naturalisztikus ábrázolásmód misztikus elemei is diszkrepanciaként írhatók le. (1)

A művészet történetében az összenem-illőség kezdetektől fogva jelen van, de a különböző művészeti korok „szellemétől” függően mindig más formában objektíválódott a műalkotásokban. Azokat a műalkotásokat, amelyek a fent említett formában magukon viselték a formai, tartalmi „egyenetlenséget”, a reneszánsztól kezdve groteszknek nevezik. (2) Római ásatások során ekkor találtak olyan barlangdíszítéseket (ezek az ornamentek indák, maszkok, karikatúraszerű emberalakok és állatfigurák összefonódásából álltak), melyek a görög stílusra épülő római és barbár elemeket ötvözték (3) (a groteszk terminus ennek megfelelően az olasz grotta, azaz barlang szóból ered).

A groteszk széleskörű elterjedése a reneszánszhoz kötődik. Első tudatos megvalósítójaként két itáliai művész, a rézmetező *Agostino Veneziano* és *Luca Signorelli* említhető. (4) Az általuk kialakított ábrázolásmód később szinte az európai reneszánsz művészet egészét meghódította. (5) Ennek oka abban rejlik, hogy a reneszánsz esztétikai tudata a növényi, állati és emberi világ tárgyaiból álló fantasztikus mintában a művészi géniuszt alkotó lehetőségeinek bizonyosságát látta, valamint egyetemességének és fantáziájának kifejeződését. A művész így fantáziája segítségével a tárgyak új formáját alkothatja meg, és mintegy újratermetheti a természetet. (6)

A klasszicista esztétika a reneszánszsal ellentétben élesen elutasította a groteszket. A racionális gondolkodással, a műfaji tisztaság elvével összeegyeztethetetlennek tartották a fantázia önkényét. Németor-

szágban *Gottsched* a „jó ízlés” szellemében támadta a művészet groteszk képeit (többek között *Hanswurst* figuráját), *Winckelmann* pedig különösen a barokk művészetben megjelenő diszkrepanciát bírálta. A franciáknál *Boileau* jelentkezett az alantas burleszk, a népi ábrázolások kritikájával. (7) Az ő áldozatait, a 17. században a klasszikus irodalom szabályos útjáról letért írókat nevezte *Théophile Gautier* „Groteszkek”-nek (*Les Grottesques*). (8)

A groteszk második virágkorát a *Sturm und Drang* írói készítették elő. A klasszicista kánon kritikusaként elsőként *Möser* lépett fel a groteszk-komikus védelmében. „*Harlequin*” című írásában a lenézett *commedia dell’arte*-t állítja szembe az akkor divatos vígoperával és *vaudville*-el. A groteszk-komikus műalkotás szerinte az élet nevetséges és komikus voltával függ össze. A groteszk ennek megfelelően a nevetséges legmagasabb rendű formája. Ahogy a klasszicista esztétika *Arisztotelész*t félreértelmezve megalkotta a fenséges ábrázolásának szabályait, úgy határozta meg *Möser* a *Sztagirítát* átértelmezve a nevetséges megjelenítésének módszerét. Mint írja: „Ha királyokat, filozófusokat, költőket és hősöket képzelek el groteszk figuráimban, akkor a szabályok szerint annyira nevetségesnek kell lenniök, amennyire csak lehetséges; butaságukról kövér arcuk, hibáikról kecskelábuk tanúskodik, s mindez azért, hogy nevetést keltsen”. (9)

Míg *Möser* főként szatirikus erőt látott a groteszkben, a német romantikusok a fantáziával kapcsolták össze. (10) *Friedrich*

Schlegel 'Levél a regényről' című írásában Richter (Jean Paul) regényeit a „beteges elmeél tarka egyvelegeinek” nevezi. (11) A romantikus művészetnek szerinte a tiecki szentimentális anyagot kell Jean Paul fantasztikus (groteszk) formájában ábrázolnia. (12) A groteszk megjelenítés központja, a fantasztikus ábrázolás igazi mestere elgondolása szerint Shakespeare volt. (13)

A groteszk kategóriát Victor Hugo esztétikája tette egyetemes fogalomká. 'Cromwell' című drámájához írt előszava a francia romantika kiáltványa, a groteszk

apológiája. Ez az esztétikai minőség szerinte a szép és a rút tudatos egyesítéséből született (az antik művészetben ennek ábrázolása még öntudatlan volt). A groteszk révén tárul ki a szépség megnyilvánulásának szférája, mert általa válik megragadhatóvá a lét formáinak sokfélesége. A szép mellett ugyanis megjelenik a rút, a fenséges mellett a nevetséges, „s a rossz keveredik a jóval, az árnyék a fényvel”. (14) A groteszk így az élet tel-

jességével áll kapcsolatban, ezért annak legmegfelelőbb művészi megjelenítését kínálja. Erre pedig a történeti valóságok által meghatározott világkép fejlődése alapján a romantikus kor reprezentatív műneme, a dráma a legalkalmasabb (a művészet ugyanis nyilvánvalóan mindig világhoz való viszonyt objektívál).

Mivel a groteszk ontológiai lényegeként a diszkrepanciát határoztam meg, a továbbiakban arra teszek kísérletet, hogy ezt az hugoi látásmód talán legjellemzőbb objektívációjában, 'A király mulat' című drámában, s reprezentáns alakként Triboulet jellemében kimutassam.

'A király mulat' műfaját Hugo tragédia-ként adta meg. Jóllehet a 'Cromwell'-előszóban leírtaknak megfelelően a groteszk arra is hivatott, hogy a fenségest kiemelje, ezáltal nagyszerűbbé, egyszerűsmind életközeli tegye a tragédiát, a komikus elemek beemelése miatt nem lehet a tragédiában megjelenő meghatározó esztétikai minőség, s a groteszk jellemű alak sem lehet tragikus hős. A tragédia ontológiai lényege ugyanis olyan életviszony-változás, mely a tragikus hőst jósorsból balsorsba taszítja (a tragikus hős

az a drámai alak, akinek életviszony-változása a tragédia viszonyrendszerének módosulásával jár együtt). (15) Arisztotelész megállapítása szerint pedig „sem derék embereket nem szabad úgy bemutatni, amint a jószerencséből balszerencsébe váltanak át, mert ez sem félelmet, sem részvétet nem kelt, hanem felháborító, sem az alávalókat, amint balszerencséből jószerencsébe, mert ez mindenek közt a legkevésbé tragikus, lévén, hogy semmi

sincs meg benne, aminek meg kell lennie, hiszen sem emberi szájalmat, sem részvétet, sem félelmet nem kelt, de másfelől a teljesen elvetemült embert sem, amint jószerencséből balszerencsébe hull, mert az ilyen szerkezet emberi szájalmat ugyan ébreszt, de sem részvétet, sem félelmet nem, mert az egyik azzal kapcsolatos, aki méltatlanul balsorsú, a másik, aki hozzánk hasonló – a részvét azzal, aki méltatlanul, a félelem azzal, aki hozzánk hasonló – úgy, hogy a kifejlet sem szájalmat, sem félelmet nem kelt”. (16) 'A király mulat' tragikus hőse tehát nem Triboulet, de nem is a király (akinek jelleme ugyancsak nem

A groteszk széleskörű elterjedése a reneszánszhoz kötődik. Első tudatos megvalósítójaként két itáliai művész, a rézmetsző Agostino Veneziano és Luca Signorelli említhető. Az általuk kialakított ábrázolásmód később szinte az európai reneszánsz művészet egészét meghódította. Ennek oka abban rejlik, hogy a reneszánsz esztétikai tudata a növényi, állati és emberi világ tárgyaiból álló fantasztikus mintában a művészi génusz alkotó lehetőségeinek bizonyosságát látta, valamint egyetemességének és fantáziájának kifejeződését. A művész így fantáziája segítségével a tárgyak új formáját alkothatja meg, és mintegy újraterezheti a természetet.

tragikus, ugyanis Arisztotelész szerint az éthosz az erkölcsiséget kifejező választástól függ); Blanka lehet az egyetlen, akinek sorsában az említett életviszony-változás megjelenik. Triboulet jellemének grotesksége ennek megfelelően a potenciális tragikus hős (Blanka) jellemének fenségességét emeli ki. Ez a groteszk vonás több szinten jelenik meg, így Triboulet éthosza megfelel a jellem komplexitására vonatkozó meghatározásoknak. (17)

Mindenekelőtt jellemző Triboulet társadalmi helyzete. A bolond egyik típusának – mely a reneszánszban terjedt el – jellegzetessége, hogy bármely társadalmi állású embernek büntetlenül mondhat bármit. Ez általában olyan dolog, amit más nem mer kimondani (ez lehet az igazság, sértés, vicc stb.). Ezzel kompenzálja szellemi vagy testi fogyatkozását, adott társadalmi rendben kívül állását. Ennek megfelelően a bolond igazi népi alak, s mint ilyen a nevetséges kategóriájához, a komikumhoz köthető.

A bolond típusa – mint minden társadalmi típus – nyilvánvalóan megfelel valamilyen külső formátípusnak. (18) Ezt rendszerint, mint fentebb utaltam rá, a testi rúttság határozza meg. A bolondot, mint alacsony állású, hátrányos társadalmi helyzetű embert a művészettörténetben ennek megfelelően ábrázolják (általában elfogadott a rút, vagy nevetséges jellemű alakot testileg is rútnek leírni, mint tette ezt például Shakespeare a „III. Richárd”-ban). Parzival esetében nyilvánvalóan fordított a helyzet, az ő testi szépsége kitűnt a bolondruha alól, amibe anyja, Herzeloide öltöztette. Triboulet esetében a rúttság púpjában manifesztálódik. Ez a fogyatkozás a Tribouletre vonatkozó szerzői instrukciókból nem derül ki egyértelműen (lásd az I. felvonás második jelenetében például: „Triboulet bohócmaskarában, ahogy Boniface megfestette”) úgy, mint akár Cossé úr bemutatásánál (lásd uo. „Cossé úr alacsony és nagy hasú, Brantôme szerint Franciaország négy legkövérebb főúranak egyike”). Triboulet púpjáról így csak az alakok szövegeiből tudunk (ő maga ironikusan említi). Testi hibája és alacsony tár-

sadalmi állása erkölcsi hitványsággal is párosul, mikor nevetségessé teszi Saint-Valliert és az udvaroncokat (lásd I. felvonás), sőt a felbőszült öreg bebocsátásával a királyi mulatságra magát Ferencet hozza kényelmetlen helyzetbe.

E jelenetekben a komikum egyik határjelenségére, az invektív komikumra látunk példát, mely akkor fordul elő, mikor a komikum sértésbe csap át (a „nevetés öl”), ha a tréfacsínáló túllő célján és a nevetségessé tett személy érzékeny pontjait veszi célba. Az ilyen tréfa mindig ugyanazon az etikai defektuson alapul: az óvatlanságon, a mások gyengéivel üzött könnyelmű játékon. (19) Ez váltja ki azt a védekező hatást, ami Saint-Vallier részéről átok, az udvaroncokéről pedig Blanka elrablásának formájában manifesztálódik. Triboulet esetében tehát annak lehetünk tanúi, mikor a groteszk komikum túlcsap a tréfacsínálón és ellene fordul, ez váltja ki a bohóc sorsfordulatát (mivel azonban Triboulet életviszonyainak módosulása, miként az egész drámai viszonyrendszer-változás Blankához kötődik, ő lesz a tragikus hős). Ahogy Triboulet a rút (groteszk) esztétikai minőség reprezentánsa, úgy reprezentálja Blanka a bájost (azaz az erkölcsi és testi szépet (20)), a király pedig a kettőt ötvözi (testileg szép, morálisan viszont rút). A hármas viszonyrendszer alakjai (Blanka – király – Triboulet) között ilyen módon erkölcsileg meghatározott és testi interakciók is létesülnek. Az első felvonásban az erkölcsileg rút Triboulet és Ferenc orgiát tart a kastélyban, melyen a testileg szép király a nemesek asszonyainak udvarol, a testileg is rút bohóc pedig az apákat, férjeiket és udvaroncokat sértegeti. A második felvonásban Triboulet Saint-Vallier átkának hatására megváltozik, Blankával szemben már ő a gyengéd atya. Meghatóan beszél halott feleségéről, aki épp oly szép volt, mint leánya most. A Triboulet és Blanka közti testi és erkölcsi diszkrépancia a bohóc feleségéhez való viszonyát is meghatározta.

„Ne bolygasd, amire fáj emlékezni nékem,
ne hozd eszembe, hogy találtam rég, de rég
– kit, ha te nem vagy itt, álomnak tartanék –,

egy nőt, a többinél jobbat, ki e világban, hol nincs, mi lelkeket összekötne, irántam, látva, mily elhagyott, beteges, nyomorult, útált és torz vagyok, szerelmi lángra gyúlt.”

Triboulet valójában a második felvonástól kezdve kezd emberként viselkedni. Megjelenése is megváltozik (lásd II. felvonás első jelenet egyik instrukciója: „Triboulet csuklyás köpenybe burkolódzva, bohóca semmiben sem emlékeztetve, befordul az utcába...”), innentől jellemének rútsága megszűnik. A diszkrépancia tehát a bohóc jellembeli változásában is megjelenik. Vele ellentétben a király és Blanka jelleme állandó (lásd II. felvonás negyedik jelenet). Kettejük szerelmi jelenete a dráma kontextusából kiragadva idillként hat, a király erkölcsi rútsága, a naív lánnyal szembeni hátsó szándéka (mely az olvasó elől az első felvonás orgia-jelenetét figyelembe véve nem maradhat rejtve) azonban megtöri az idillt. Ferenc morális hitványosságát tükrözi udvaroncainak cselekedete is, akik Triboulet-t lóvá téve – így megbosszulva az őket ért sértést – szöktetik meg Blankát.

Az elrabolt lány a palotában szembesül azzal, hogy kedvese (Gaucher Mahiet) maga I. Ferenc, aki udvarlásával megtévesztette őt – ez ugyancsak a király jellemének morális rútságát igazolja. A lányáért érkező apán az udvaroncok ismét bosszút állnak, ahogy az első felvonásban az öreg Saint-Valliert Triboulet tette nevetségessé, most rajta derülnek a király csatlósai. A meggyalázott Blanka és apja kettőse (lásd III. felvonás harmadik és negyedik jelenetei) a dráma legjobban sikerült része. Az öreg Saint-Vallier újbóli megjelenítése Hugo egyszerű dramaturgiai megoldása. Triboulet ekkor határozza el, hogy a saját fegyverével győzi le a királyt, ennek esz-közéül a bérgyilkos Saltabadilt szánja (a cigány jelleme testileg és erkölcsileg is megfelel a királynak).

Blanka szerelme Ferenc iránt – meggyalázása ellenére – megfelel a romantikus női szerelem-ideálnak, ennek értelmében kéri apját, hogy ne vegyen bosszút a királyon. Triboulet azonban hajthatatlan és megegyezik Saltabadillal, aki megígéri,

hogy hullaként, zsákban adja át neki a megölt Ferencet. A kocsmában Maguelonnénak udvarolva a király saját erkölcsét jellemezve kimondja:

„Több nő boldogtalan miattam csakugyan. Szörnyeteg vagyok.”

Blanka is látja a szeretett férfi és a cigánylány évődését (a ház fala ugyanis erősen hézagos), s most már helyesli apja tervét. Saltabadil a gyilkosságra készül, amiről húga sikeresen lebeszéli, mondván, hogy öljék meg inkább az első betérő vendéget, és azt dugják a zsákba. A gyilkos ennek megfelelően a királyért életét feláldozó Blankát szúrja le. Az utolsó jelenetekben Hugo a tragikus groteszket mutatja meg, az olvasó ugyanis tudja, hogy a zsákban, amit Triboulet ütöget, és a Szajnába akar dobni, Blanka van. A bohóc így módon maga is hozzájárult lánya halálához. A tragikus groteszk eleme továbbá, hogy a leszúrt, a zsákban összevert Blanka csak apja kezei között hal meg, mint a seb orvos megállapította.

„A király mulat’ cselekmény-elemeiben tehát a groteszket meghatározó diszkrépancia a tragikus és komikus elemek ötvözésében manifesztálódik. Triboulet jellemében ugyanezt a testi és lelki rútságnak az a fordulata jelenti, amelynek nyomán az a kategória jelenik meg, melyet Arisztotelész hozzánk hasonlóként határozott meg. A tragédia központi alakja – akinek életviszony-változása a drámai viszonyrendszer módosulását meghatározza – Blanka, Triboulet jellembeli grotesksége az ő éthosznak bájos, az életviszony-változásban fenséges minőségét emeli ki.

Jegyzet

- (1) Vö. Szerdahelyi István – Zoltai Dénes (1979, szerk.): *Esztétikai kislexikon*. Kossuth, Budapest. 261–262.
- (2) Vö. Loszev, A. F. – Sesztakov, V. P. (1982): *Az esztétikai kategóriák története*. Gondolat, Budapest. 363.
- (3) Vitruvius (1988): *Tíz könyv az építészetről*. Képzőművészeti, Budapest. 188–190.
- (4) Vö. Pór Péter (1965): A groteszk és története. *Filológiai Közlöny*, 1–2.
- (5) Ld. Victor Hugo példáit a *Cromwell-előszóban*.
- (6) Vö. Loszev – Sesztakov, i.m. 364.

(7) Uo. 364–365.

(8) Vö. Marafkó László (1968): A groteszk. In: *Éle-tünk*, . 3. 55.

(9) Möser, Justus (1843): Harlequin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen. In: Möser, J.: *Sämtliche Werke*. Band IX., Berlin. 88.

(10) Már a XVIII. században Wieland a groteszket a karikatúra felosztásának egyik csoportjaként úgy értelmezte, mint olyan ábrázolást, „ahol a festő, nem törődve igazsággal és hasonlósággal, – valamilyen vad képzelőerőnek engedi át magát és – agyrémeinek természetfölöttsége és ellentmondásossága által – rettenetes műveinek merészsége okán csupán nevetést, iszonyt, és meglepődést óhajt felkelteni”. Idézi: Pór, i.m. 259.

(11) Schlegel, Friedrich : Levél a regényről. In: Schlegel, A. W. – Schlegel, F. (1980): *Válogatott esztétikai írások*. Gondolat, Budapest. 371.

(12) Uo. 375.

(13) Uo. 378.

(14) Hugo, Victor: Előszó a Cromwell című drámához. In: Victor Hugo (1962): *Válogatott drámái*. Európa, Budapest. 640. (A Victor Hugo-tól származó szövegrészeket ebből a kiadásból vettem át).

(15) Vö. Szemes Péter (2003): A tragédia ontológiai lényege. In: *Pro Philosophia Füzetek*, 1. 105–111.

(16) Arisztotelész: *Poétika* 52b34–53a6

(17) Vö. Arisztotelész: *Poétika* 54a16-28, illetve Hegel, G. W. F. (1980): *Esztétikai előadások III*. Akadémiai, Budapest. 383.

(18) Vö. Hartmann, Nicolai (1977): *Esztétika*. Magyar Helikon, Budapest. 218.

(19) Uo. 674.

(20) Vö. Loszjev – Sesztakov, i.m. 195–207.

Szemes Péter
Irodalomtudományi Doktori Iskola,
BTK, PTE

Forgatókönyv vagy partitúra?

Hajnóczy Péter: ‚A szertartás’; Samuel Beckett: ‚Film’

‚A szertartás’, melynek szövegét most figyelmesen el szeretnénk olvasni, az ‚M’ című, 1977-es kötetben található. Dolgozatomban megkísérlem összevetni a Hajnóczy-szöveget Samuel Beckett ‚Film’ címet viselő filmforgatókönyvével.

A ‚szertartás’ az utána következő ‚A kék ólomkatona’ című írással együtt sajátos filmes-repetitív, vágásos montázstechnikával készült. E megoldás Hajnóczy korai formai kísérleteinek egyike. Repetitív darabjai, melyekben az automatikus írásra emlékeztető módon rögzíti a folyamatos jelent – az 1970-es évek első felében születhettek. (Az automatikus vagy önműködő írásnak egy olyan fajtájára gondolok itt, amely éppen nem a szabad asszociációk korlátlan áradására épít, hanem szinte monomániás aprólékos-sággal – „automatikusan” – akarja a látott/percipiált, de végső törvényszerűségében megragadhatatlan valóságot rögzíteni.) A gesztusok mechanikus ismétlését, szertartásos dramaturgiáját látjuk ezekben a kínzó és önkínzó írásokban: ahogy kimerednek a jelen, és ahogy összeolvad realitás és álom, vízió. Feszültség teremődik itt azáltal, hogy lehetetlen elkülöníteni a két szférát, s a kíméletlen, mániákus pon-

tosság ellenére kicsúszik kezünk közül a szöveg, nem válik történetté.

A hátrahagyott írások közt olvasható még hét darab, melyek ilyen technikával készültek (‚A kavics’; ‚Keringő’; ‚A kút’; ‚A sas’; ‚A tűz’; ‚Gyűrűk’; ‚A kéz’). Ezek valószínűleg korábbiak ‚A szertartás’-nál és ‚A kék ólomkatona’-nál. Közülük ‚A kéz’ és a ‚Gyűrűk’ hamarabb is megjelent már: 1980-ban a *Mozgó Világ* 11. számából kivették Hajnóczy ‚Ösztönző elem’ című írását, mely – állítólag – a nyomdában dolgozó kollektíva érzékenységgel sértette. Hajnóczy ekkoriban kapta meg a *Füst Milán*-díjat, így szokatlanul engedékeny volt. Elfogadta, hogy az eredeti novella helyébe ‚A kéz’ című írás kerüljön, feltűnően más betűkkel szedve, hogy mindenki láthassa: belenyúlt a ‚Kéz”. (1) A ‚Gyűrűk’-et az Új Írás publikálta 1981-ben. (Hajnóczy nem datálta pontosan szövegeit. Megjelent írásai közül a ‚Ki a macska?’ című novellát keltezte legkorábbra, 1962-re.