

Teoretizált viszonyok

Beszélgetés Arisztotelész Poétikájáról, fordításáról, aktualitásáról

Jákfalvi Magdolna:

Induljunk ki abból a tapasztalattól, hogy a kortárs színházról szóló francia értekező szövegek majdnem mind filozófusoktól származnak. Hélène Cixous, Alain Badiou, Philippe Lacoue-Labarthe vagy Jean-Luc Nancy a színházat a filozófia gyakorlati terepeként értik, és rendre visszafordulnak a legkorábbi írásokhoz mint forráshoz: Arisztotelészhez és Platónhoz. A kortárs színházkritikai elemzések is átveszik ezt a fókuszot, sőt, maguk a rendezők is, Romeo Castellucci, Ariane Mnouchkine, Patrice Chéreau is visszafordulnak az arisztotelészi *mimészis* és a *reprezentáció*¹ kérdéséhez. Innen szeretném feltenni a kérdést: a *Poétika* új fordításának² megjelenése előtt volt valamiféle előzetes elvárások a színházi alkotók és a kritika reakcióját illetően?

Karsai György:

Mielőtt Gábornak adnám a szót – aki a Ritoók Zsigmond fordította *Poétika* jegyzeteit készítette el, illetve szorosan összevetette a göröggel a magyar szöveget; feltétlenül magáénak tudhatja a kiadványt –, mondjuk ki akkori várakozásunkat: titkon arra számítottunk, hogy a friss fordítás óriási szenzáció lesz, nem csupán szakmai berkekben, hanem valódi kulturális esemény. A kötet a *Matúra bölcsélet*-sorozat hetedik darabjaként jelent meg, ambiciózus és lendületes kiadásban. Be kellett volna dőlnie a kulturális sajtónak a hírtől. És nem történt semmi. Hiába tartunk a kezünkben egy egészen kiváló, remekül használható, érthető, élő nyelven megszólaló fordítást, a recepciótörténet gyakor-

¹ A francia Arisztotelész-fordítási gyakorlatban a *mimésziszt* (a magyar változatban: utánczás) nem ritkán *représentation*nak (ábrázolás, képviselő, előadás...) fordítják, lásd: ARISTOTE, *La Poétique*, ford., bev., jegyz. Roselyne DUPONT-ROC és Jean LALLOT (Paris: Seuil, 1980). Vö. az e lapszámban szereplő fordítást: 639–642.

² ARISZTOTELÉSZ, *Poétika és más költészettani írások*, ford. RITOÓK Zsigmond, szerk. BOLONYAI Gábor és STEIGER Kornél, jegyz. BOLONYAI Gábor (Budapest: PannonKlett Kiadó, 1997).

latilag észrevehetetlen. Hajdu Péter írt egy komoly fordításkritikát,³ de sem a klasszika-filológusok, sem a színházi szakma nem reagált érdemben a heroikus munkára.

Ez az új fordítás is huszonöt éves, 1997-es, így ma már sajnos kimondható, hogy az új *Poétika* nem gyakorolt számottevő hatást a hazai színházra. Ezt a klasszika-filológiai és színházi szakma közös kritikájaként fogalmazom meg. Nem találkoztam az elmúlt huszonöt évben olyan rendezővel, színésszel vagy dramaturggal, aki felismert volna egy helyzetet, amelyre a *Poétikában* talált volna választ. Vagy fordítva: olyat sem láttam, hogy keresett volna valamit, s azt a *Poétikán* keresztül értette volna meg. Mindez annak ellenére van így, hogy a *Poétika* – a fordítás és a kommentár – minden színházi és színháztudományi képzésben kötelező olvasmány. Szívesen gondolkodnék veletek azon is, hogy ennek vajon mi lehet az oka. A szöveg tananyag gyanánt számonkérhető; ez meg is történik; de csak mint távoli, idegen tárgyi tudás marad meg. Érzésem szerint különösebb gyakorlati vagy praktikus következmény nélkül.

Bolonyai Gábor:

A klasszikus művek befogadása, hogy egy mű mennyire és miként kerül be a szakmai vagy színházi vérkeringésbe, nyilvánvalóan a kulturális közeg receptivitásának, fogékonyságának a függvénye. A *Poétika* Platónnal együtt igazi fokmérő. Hiszen itt Arisztotelész és Platon vitájáról van szó. Amennyire én látom, a francia színházelmélet is elsősorban kettejük viszonyával, kivált az eltérő *mimészis*-felfogásukkal foglalkozik. De a strukturalista és posztstrukturalista narratológia (nem csak a drámára, hanem az elbeszélésre vonatkozó modern irodalmi megközelítésnél is), tudjuk, ugyancsak a *Poétikából* indul ki. Hadd hivatkozzam most csak Irène de Jong elméletére.⁴

Nálunk a színházi élet, de talán a színházelmélet sem elsősorban filozófiai fogantatású. Így az esztétikai megközelítésnek is talán más, mondhatni: nem-filozófiai háttér kínálkozik. Nem mérvadó, mégis hadd osszam meg ve-

³ HAJDU Péter, „Arisztotelész, *Poétika* és más költészettani írások”, *BUKSZ* 11. 2. sz. (1999): 211–215. A közvetlen recepcióhoz hozzátartozik még ez a tematikus lapszám: *A Poétika újraolvasása*, *Helikon* 48. 1–2. sz. (2002). Lásd még kifejtve a kritikaíró Arisztotelész-olvasatát: HAJDU Péter, *Már a régi görögök is: Tanulmányok az antik hagyományról* (Budapest: Balassi Kiadó, 2004). A fordító Arisztotelész-olvasatához lásd főleg: RITÓÓK Zsigmond, *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok*, szerk. FERENCZI Attila, KOZÁK Dániel és TAMÁS Ábel (Budapest: Osiris Kiadó, 2009). A „hermeneutikai fordulat” utáni Arisztotelész-újraolvasás mérőföldköve: SIMON Attila, *Barátság és megértés Arisztotelész filozófiájában* (Budapest: Gondolat Kiadói Kör, 2021).

⁴ Irène DE JONG, *Studies in Ancient Greek Narrative, Vol. I–III*. (Leiden: Brill, 2004–2012).

letek egy meghatározó tapasztalatomat. Néhány színházközeli ismerősömtől hallottam annak idején azt az olvasói benyomást, miszerint a *Poétika* meglepően egyszerű, nem is kimondottan mélyenszántó mű. Mármost ennek a vélelmükben önmagában persze semmi jelentősége. Nekem azonban az a gyanúm, hogy a színházi szakma nagyjából ugyanígy könyvelte el a *Poétikát*. Ezért nem fordul hozzá, és ezért nincs a szövegnek látványos hatása. Akkor volna valóban hatásos, ha manifeszt volna a körötte zajló – az egykori vagy a modernségben megújult – filozófiai vita minden elágazása. Ha tehát közismert volna a *mimészis*- vagy reprezentáció-vita tétje. Ilyesmi bizonyára csak akkor lehetséges, ha a viták és a tétek elevenek az élő színházi hagyományban. Ahogy a franciáknál a klasszicizmus óta állandó létkérdés, milyen színházat csinálnak, mit kezdenek a szenvedélyekkel, mit *várnak* a szenvedélyektől, melyeket a színház fölkelt bennük. A francia kultúrának egyszerűen ez háromszáz éve szerves része. Talán mert az ő színházi életük és elméletük filozófiai fogantatású. Ez talán az egyik szempont, amelyből vizsgálható, miért nem volt különösebb felhajtóereje az 1997-es kiadványnak.

A másik szempont a klasszika-filológiai. A *Poétika* új kiadásának a szakmában némi hatása mégis csak észlelhető. Az idézettség alapján is kiderül, hogy számontartják. Meglátásom szerint még nagyobb a hatása a „rég Magyarországon” irodalmárok és a német, angol, francia modernséggel foglalkozó filológusok körében. Igazából azok számára érdekes az új fordítás, azok fogékonyak rá, akik tudják, hogy az irodalomról való gondolkodás alapját, Horatiussal kiegészítve, mégiscsak Arisztotelész és Platón adják. Hozzájuk képest pozicionálja magát Kazinczytól kezdve mindenki. Ezért fordultak és fordulnak hozzá mind a mai napig Shakespeare-kutatók is.

JM:

A *hamartia*-vitára, a tragikus vétség kapcsán zajlott vitára célzol? A Szigligeti *Diocletian*jára írt Gyulai-bírálat biztos Arisztotelész-olvasót feltételez.⁵

BG:

Nem feltétlenül, mert az az érzésem, hogy ezek a 19. századi viták valamilyen szinten ugyan súrolták a *Poétikát*, de igazából nem állították középpontba. A tragikum-vita elméleti vita. Kétségkívül bejött a képbe Arisztotelész, de nem ő volt Gyulai számára az érdekes, hanem a tragikum mibenléte. És az is

⁵ SZIGLIGETI Ede, *Diocletian* (1855). GYULAI Pál, „Szigligeti Ede: *Diocletian*”, in GYULAI Pál, *Dramaturgiai dolgozatok I.*, 90–107 (Budapest: Franklin Társulat, 1908).

a kortárs drámairodalom szempontjából volt érdekes. Én nem látom azt a magyar színházi hagyományt, mely közvetlenül a *Poétikához* kötődne.

KGY:

Nagyon fontos, amit mondasz. A *Poétikában* felvetett kérdéseknek a kifejtéséhez értő, befogadó közeg szükségeltetik, s ez Magyarországon a 19. században sem volt meg. Nézzük csak a *Poétika* fordítástörténetét. Geréb József előtt⁶ nyoma sincs magyar kiadásnak, pedig Kazinczynak és körének ismernie kellett a *Poétikát*. Különös, hogy még a fogalmak sem jelentek meg a nyelvújítás-kori magyar nyelvben; éppígy nem látom a vitákat a dráma felépítéséről, a dráma szerkezetében rejlő felismerések fajtáiról, vagy ami Magdi kutatási területe: a történetek valószínűségéről. Ezekből nem látszik semmi a 18. század végén. S a fordítástörténetben nemcsak a kezdet, az első megtalálása érdekes és kérdéses, hanem a hiány is. Amikor valaki „mindent” lefordít, mint például Csengery János, de a *Poétikát* kihagyja.⁷ Érthetetlen, miért hagyta hidegen Arisztotelész (vagy Platon!), ha egyszer lefordította – mindmáig egyedüliként – szinte az összes görög tragédiát a töredékekkel együtt.

JM:

Gábor kimondta, hogy a Kazinczy, Beöthy Zsolt, Péterfy Jenő, Gyulai Pál nevével fémjelezhető értelmezői hagyományban a tragikumviták rendre „súrolják” a *Poétikát*, de nem léptetik elemzésük fókuszába. Ez természetes is egy német orientációjú fordítói kultúrában, ahol nem Racine, hanem Goethe a tragédiamester. A mai színházi gyakorlatunkon is látszik (persze ez is összetett folyamat), hogy Gyulai tragikum-értelmezései mögött német színházi axiómák állnak.⁸ Nem látjuk azt a Goethét, így nem látjuk azt a Péterfy Jenőt sem, aki nekiáll Arisztotelész fordítani azzal a céllal, hogy az abból nyert terminológiával felvértezve igyekezzen megformálni a legjobb színpadi művet. A tökéletes tragédia titkát keresve Racine pedig pontosan így tett. Az egyik sokat használt könyvem a Bibliothèque Nationale de France-ban Racine saját *Poétika*-példánya – persze fakszimilében. Racine nekiállt kijegyzetelni Arisz-

⁶ ARISTOTELES, *Poétikája*, ford., bev., jegyz. GERÉB József (Budapest: Franklin Társulat, 1891).

⁷ Csengeri János (1856–1945) klasszika-filológus és műfordító görög és latin szépírók műveit ültette át magyarra (Aiszkhülosz és Euripidész összes drámáit, Szophoklész *Antigoné*-ját, Pindarost, Catullust, Tibullus elégiáit, Apuleius meséit...). Antik (vagy másmilyen) filozófiai munkákat egyáltalán nem fordított.

⁸ Lásd főként: GYULAI Pál, „A francia klasszikai drámáról” [!], in GYULAI Pál, *Válogatott művei*, 345–375 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989), kül. 355.

totelész *Poétikáját*. Nem fordította le – azért a fordítás megítélése még meglehetősen fluidnak mondható 1670 körül –, csak kijegyzetelte, de közben óhatatlanul fordította is, miközben mérlegelte, mit ért, mit nem ért. Vagyis, mintegy paradigmaticusnak tekintve a francia esetet, talán nem is Gyulai Pálnak, hanem egy tragikus szerzőnek, mondjuk Vörösmartynak kellett volna, ha nem is lefordítania, de legalább megfirkálnia a *Poétikát*? Azért végtelenül leegyszerűsített indoklásnak tűnne, hogy a német fordítási praxis tartotta távol Arisztotelészt a formálódó nemzeti színházi gyakorlattól... Tényleg, szerintetek milyen nyelven olvasták Arisztotelészt?

BG:

Péterfy Jenő nyilván görögül olvasta.

JM:

Felteszem, azért a német hagyomány felől.

BG:

De a német orientáció is elvezethetett volna a *Poétikához*. Nyilvánvalóan nem kielégítő magyarázat, hogy a német kultúra állta volna útját. Feltehetően a visszafogottabb, korlátozottabb nyilvánosságú magyarországi színházi gyakorlat sem serkentette az Arisztotelész iránti érdeklődést. Elképzelhetőnek tartom, miután a német klasszikában rendkívül fontos a színházművészet – úgy is, mint téma, úgy is, mint élmény, úgy is, mint gyakorlat (gondoljunk csak Goethe-re) –, hogy megtapasztalható, erős színházi élmény nélkül, valamint az ebből származó háttérismeretek nélkül, vagyis klasszikus irodalomismeret és markáns színházi tapasztalatok *nélkül* a *Poétika* egyszerűen megírt szövegnek tűnt a 19. századi magyar irodalmárok számára is.

KGY:

Érdekes, hogy ismét ehhez térsz vissza, Gábor. Ezen még biztos gondolkoznom kell. Lassan negyvenéves pedagógiai gyakorlatomban, folyamatosan tanítván a *Poétikát*, sosem hangzott el, hogy túlzottan egyszerű. De lehet abban valami, hogy elolvasni, csak a felszín vékony rétegére fókuszálva kilesni belőle a szakszavakat – ez még ilyen-olyan hatékonysággal megtörténik; azonban gondolkodni vagy következtetéseket levonni belőle a mi színházi gyakorlatunkra és a korábbi évszázadok színházi gyakorlatára vagy akár más kultúrák és más klasszikus szerzők gyakorlatára nézvést, az bizony komoly felkészülést

igényel. Az én oktatói pályámon, rendezőket, dramaturgokat és színészeket tanítva, ezt sosem kapcsolták össze a hallgatók.

JM:

Az egyszerűen megírt *Poétika* nektek, klasszika-filológusoknak lehet termékeny értelmezői hipotézis; számomra, aki csak fordításban ismerem, már a fordítás terminológiai döntéseitől kezdve sokkal összetettebb a kép. Biztos, hogy más egy színésznek, egy drámatörténésznek és egy klasszika-filológusnak beszélni a *Poétikáról*, úgyhogy egy nagyon egyszerűt szeretnék inkább kérdezni: ti a praxisotokban az 1891-es Geréb-féle fordítás után hány fordítást használtok még?

BG:

A Sarkady János-féle a következő.

KGY:

És Sarkadyból is kettő van.

BG:

Két verziót is csinált? Nem is tudtam.

JM:

1963-as a kanonikus Sarkady.

BG:

Én most belenéztem megint a Geréb-félébe, és leszámítva azt, hogy történik egy terminológiai váltás – már nem „cselekvényt” mondunk, hanem cselekményt –, meg található néhány különösen hangzó kifejezés is, mint a „szükségképiség”, tulajdonképpen nem is avult el annyira az a fordítás, mint évszázados távlatból várnánk.

KGY:

Geréb kiemelkedő példája a világos fordításnak. Én először a Sarkady-változatot ismertem meg. Néhány helyen nem értettem pontosan. Akkor vettem elő a Geréb-félét, és meglepően érthetőnek találtam. Ő még az generáció, az a képzési rendszer, amelyben olyan tisztességesen megtanulhatott valaki görögül meg latinul, hogy ha nekidurálta magát, és volt benne tehetség és akarat, akkor mindenfajta szakmai beágyazottság nélkül, tehát anélkül hogy

valamilyen akadémikus rendszerbe bekapcsolódott volna, képes volt Arisztotelészt fordítani.

BG:

Geréb után hatvan évvel jön Sarkady. Az ő fordítása szerintem olvasmányos. Vagyis megvan az előnye, hogy megszünteti azokat a többé-kevésbé a szószertiségből vagy az eredetihez való mondattani ragaszkodásból eredő nehézségeket és darabosságokat, melyek a klasszikusok fordításának sajátja.

JM:

Hogyan és mikor kezdtétek el az új fordítást Ritoók Zsigmonddal, Gábor? Használtatok valamit a meglévő fordításokból? Hagytátok a Geréb–Sarkady hagyományt szólni, vagy elnyomtatok a meglévő magyar hangokat?

BG:

Amikor megkezdődött a matúrás kiadás előkészítése, engem a kommentárok megírására kértek fel. Ritoók tanár úr fordítása tulajdonképpen már megvolt, azt pár évvel korábban elkészítette. Amikor pedig az Ikon Kiadó elindította a klasszikusok-sorozatát, a sorozatszerkesztő, Steiger Kornél és Rényi András szerkesztő tervbe vették a *Poétikát* is. Egyébként ez is azt támasztja alá, hogy az esztétikai és nem a színházi gyakorlat, s nem is a filozófia felől jelentkezik az igény. Rényi András esztéta, már akkor az ELTE Esztétika Tanszékén tanított. Ez szerintem szervesen kapcsolódik a felkészüléshez.

Amikor megkerestek, egyrészt nagyon örültem, másrészt tudtam, mennyire szívügye Ritoók tanár úrnak ez a fordítás. Ő már korábban – talán a szegediek kérésére? – elkészítette a munkát, de a kommentárokig nem jutott el. Ritoók tanár úr motivációja belülről fakadt: nem azért állt neki a *Poétiká*-nak, mintha nem lenne jó a Sarkady-féle fordítás. Igaz, az ő kommentárja roppant szűkszavú, a filológiai és értelmezésbeli problémákat kissé eltünteti. Ritoók tanár úr fordítása szó szerint átvett néhány kulcsterminust, és megörült az olyan színes fordulatoknak is, mint például a „fűszerezett beszéd”. Nyilván volt egy-két olyan szava, kifejezése, fordítása, amit szívesen látott volna a Sarkadynak a köznyelvhez igazodó fordítása mellett (vagy helyett). De még egyszer mondom: az elégedetlenség nem játszott szerepet Ritoók tanár úr döntésében, hogy újrafordítja a *Poétikát*. Feltűnő egyébként, hogy egy-két kifejezés Gerébhez nyúlik vissza. Meglepetés volt, hogy a *mythos*, amit Ritoók mesének fordított, már Gerébnél is az. Arisztotelész a *mythos* teljesen újsze-

rűen, irodalomkritikai fogalomként kezdi használni. Konkrétan a cselekményt jelenti; nem a mitológiai történetet, hanem a darab megszerkesztett történetét. A strukturalista narratológiában is létezik a *mese* terminus, ami főként Vlagyimir Propp közvetítésével, a szüzsé/fabula ellentét részeként került a nyelvünkbe. És érdekesnek találtam, hogy Geréb már jóval Propp előtt mesének fordítja a *mythost*. Nem tudom, mi a magyarázata – nem beszéltem Zsigmonddal, hogy magától jutott-e az eszébe, vagy tudatosan, esetleg öntudatlanul vette át Gerébtől, esetleg Propp és társai hatására úszott elé a fogalom. Mindazonáltal érdekes, mert biztos, hogy hasonló logika alapján fordították mindketten így a *mythost*.

KGy:

Miközben Sarkady dolgozott a fordításán, Zsigmond már mellette volt. Amikor Gábor azt mondja, Ritoók szívügye volt a *Poétika* fordítása, tartsuk szem előtt ezt a három évtizedes felkészülést is.

JM:

A kiadás idején az én szakmai, színháztudósi környezetemben magától értetődőnek véltük, hogy a Ritoók-fordítás rendszerváltás utáni fordítás, mely korábban nem készülhetett volna el. Nem mintha Arisztotelészre is kiterjedtek volna a tiltások, csak a szabadság annyi mindent iniciált, oly sok szövegnek az újraértését az újrafordítástól vártuk...

BG:

Olyan értelemben van jelentősége a rendszerváltásnak, hogy a Matúra bölcseltsorozata a rendszerváltás utáni pillanatok friss vállalkozása volt. A tudományok és a közbeszéd azonos halmazának a megteremtésének a kora, a fölfedezések kora. Rényi a *Mindentudás Egyeteme* felé ment tovább, pontosan azért, mert lehetőség volt létrehozni új kultúráközvetítési formákat. Ez nyilván összefüggött azzal, hogy a kulturális piac is felszabadult, a tudomány piaca, a pedagógiai segédletek piaca is. Ez egyébként roppant dinamikus közösség volt. Gyorsan kellett dolgozni, mindenki hatékonyak volt, vibrált a levegő a kiadónál is.

JM:

Hogyan dolgoztál a már kész szöveggel? Mennyi időbe telt megjegyzetelni a *Poétikát*? Volt valamilyen mintád?

BG:

Nagyon intenzíven dolgoztam. Szerintem beletelt egy évbe. De ilyen jellegű munkánál a megelőző huszonöt évet is tekinthetjük felkészülésnek. Zsigmonddal egyszer-kétszer beszélgettünk, s mivel ő a maga elvei szerint tökéletesen megcsinálta, amit akart, a szövegre nem volt ráhatásom (de nem is akartam, hogy legyen). Zsigmond nagyon szereti a megfeleléseket, mind a grammatika, mind a szemantika, mind a trópusok szintjén: fontos, hogy a szóképek is meglegyenek, s ha elviseli a magyar, akkor a mondatszerkezet is maradjon úgy, mint az eredeti görög. Emiatt egy kicsit valójában nehéz lehet olvasni. De ha az ember látja mellette a görögöt, akkor felfigyelhet, milyen rettenetesen pontos, megfelelő a mondat. Sarkady más fordítási elvet, a magyarosság elvét képviseli, mely a gondolat (a jelentés), nem pedig a megfogalmazás visszaadására törekszik. A jegyzeteket és kommentárokat készítve igazából mindig láttam, hogy – éppen a fordítási stratégiából adódóan – Zsigmond mikor és miért azt a döntést hozta, aminek a végeredménye elem került. Nem volt értelme bárhol is fölvetni, hogy ezen vagy amazon változtatni kéne, mert maximum egy fordítási alternatívát lehetett volna mellé állítani. Végül aztán a kommentárban mégsem kerülhettem el, hogy alternatívákat adjak. De magától értetődik, hogy Zsigmond mindig egy-egy érvényes lehetőséget választott. Nem a fordító feladata alternatív lehetőségeket írni a szövegbe. Döntést kell hoznia. Zsigmond is mindig határozottan döntött.

JM:

A jegyzeteidnek köszönhetően olyan *Poétikánk* van, mely a kilencvenes években, a digitális filológia elterjedése előtt az olvasónak azt a tudományos szabadságot kínálta, mely hordozza a sokféleséget, mégis jelzi a választás döntési folyamatát. Talán nem értelmezem túl azt a tudományos gyakorlatot, amely jelzi, hogy az újraértett szöveg mögött mindig változatok és lehetőségek sokasága húzódik; ez mindenesetre 1997-ben számunkra újdonság volt. Ebben a kiadásban olyan értelmezői jegyzetet készítettél a Ritoók-fordítás mellé, mely nem egyszerűen Arisztotelészhez és a korábbi magyar fordításokhoz képest pozicionálja a *Poétikát*, hanem a modern filológiai trendjeit is megidézi. Ezekben az években a kortárs (francia) színház – Mnouchkine, Chéreau – kezd úgy dolgozni a görög tragédiákkal, hogy a fordításaik elsősorban domesztikációk lesznek. S ezekben az években kezd el Alain Badiou Platón-fordítását⁹ (ebből olvashatók részletek a *Helikon*ban megjelenő beszélgetésünk ikerszámában, a

⁹ Alain BADIOU, *La République de Platon* (Paris: Fayard, 2012). A barlanghasonlat Badiou-s fordításának KARSAI György készítette fordítását lásd: PLATÓN, *Állam*. Hetedik könyv,

*Theatron*ban), mely a 18. századi adaptációs technikákhoz hasonlít leginkább. S annyiban azért fordulatosabb, hogy Badiou külön szemináriumot is szentelt Platónnak, ahol reflektálja a fordítói gyakorlatát.¹⁰

KGY:

Az ógörögöből való fordításnak ez kellene, hogy az alapja legyen. Oly sok mindent jelentenek a *tekhné*, a *phüszisz* és még a *praxisz* is, hogy akkor érthető Ritoók fordítása, akkor érthető meg igazán, ha Gábor ír mellé egy oldal kommentárt.

JM:

Vagy ha mi magunk tudunk ógörögül. De tényleg álljunk meg egy szónál, s nézzük meg például a kortárs színházgyakorlatot átható valóságfogalmat Ritoók fordításában.

Ezért a filozófiához közelebb álló és magasabb rendű a költészet, mint a történetírás, mert a költészet inkább az általánost, a történetírás meg az egyedit mondja. Az általános az, hogy milyen személyekhez értelem-szerűen milyen dolgok mondása vagy cselekvése illik a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint. Márpedig a költészet éppen erre törekszik. (51 b, 5–10.)

Mi a *valószínűség* és mi a *szükségszerűség*? A szakaszhoz nem fűződik kommentár. Talán mert olyan átláthatónak tűnik a jelentéstartomány. Ugyanakkor színháztörténeti tapasztalatom, hogy a Hevesi Sándortól Németh Antalón át a szocialista realizmus színház-teoretikusáig tartó hosszú folyamatban épp a valóság és a valószínűség reprezentációja tért el egymástól. A szocreál tudomány kerüli is a hivatkozást a *Poétika* valószínűségére.

BG:

Ha szovjet esztéta lennék, nem félnék ettől a *valószínűségtől*, főleg a *szükségszerűség* mellett elhelyezve. Ez nem kezdi ki a marxista elméletet, nem ez lenne a botránykő. Arisztotelész a tragédiaírást a történetírással hasonlítja össze.

514a–517b, *Theatron* 16, 3. sz. (2022): 50–52, hozzáférés: 2023.01.26, <https://doi.org/10.55502/the.2022.3.50>.

¹⁰ Alain BADIOU, *Pour aujourd'hui: Platon!* (2007–2010) (Paris: Fayard, 2019). A beszélgetésben hivatkozott fejezeteinek elemző összefoglalását lásd: SIPOS Balázs, „Az elnémított mimézis (visszhangja)”, *Theatron* 16, 3. sz. (2022): 53–132, hozzáférés: 2023.01.26, <https://doi.org/10.55502/the.2022.3.53>.

Nála a történetírónak az a feladata (nem feltétlenül a legkiválóbb képviselőiről, Hérodotoszról vagy Thuküdidészről szólva), hogy szinte minden esetleges történetet naplószerűen feljegyezzen. Ez a sok esetlegesség értelemszerűen nem ad ki logikusan szerkesztett cselekményt. És általában azért szokták kritizálni Arisztotelészt, mert a történetírók a tapasztalat szerint mégis rendre kihoznak valami általános szükségszerűséget az esetleges feljegyzésekből. Az, hogy a történetíró leírja, konkrétan mi történt, és egymás mellett azok valóban véletlenszerűen követik egymást, még nem zárja ki, hogy az események mögött időnként mégiscsak rámutassanak ők maguk valamilyen szabályszerűségeire. Thuküdidész pontosan azért fantasztikus, mert a hatalomra törekvést úgy mutatja be, mint az emberi jellem elfojthatatlan hajtóerejét, s annak spirálszerű működésére fűzi fel az eseményeket.

De Arisztotelészre visszatérve, valahogy így fogalmaznék: ha fotókat készítenek a valóságról, azokból nem lesz logikus eseménysor, cselekmény, *mythos*, mese. A költőnek az a feladata, hogy logikus egymásutániségot alkosson: minden eseménynek kapcsolódnia kell az előzményéhez; így alkothat kompakt, egységes egészt. És Arisztotelész játékeret is ad a költőnek, hisz (paradox módon!) a véletlen is kódolva van az eseményekben. A dolgok történhetnek véletlenül, és akkor a véletlen lehetősége vagy lehetségsége válik valószínűvé. Ebben az arisztotelészi értelemben nem biztos, hogy csak egy módon viselkedhetett volna adott hős; tehetett volna másként is. Arisztotelész jól tudta, hogyan működnek a mítoszok. Azt is tudta, ha valaki saját költői elképzelése szerint feldolgoz vagy elmond egy mítoszt, abban sok lesz a kitaláció; hisz a képzelet a költő lételeme. Ha Arisztotelész bármi egyebet felfedezett, mint elődei, akkor pontosan ezt: az igazi költői feladat mibenlétét. Nézzünk egy példát: van egy elképzelésem, hogy milyen az Élektra nevű hősnő; akkor aszerint változtatok meg mindent, a róla alkotott képemhez igazítom az összes többi szereplőt, hozzáteszek, eltüntetek...

JM:

Arisztotelész felől ne azt vegyük példának, hogy van egy elképzelésem arról, milyen valakinek meggyilkolnia a saját anyját? Vagyis nem indokoltabb Arisztotelész kapcsán elsődlegesen inkább a cselekményről, mintsem a karakterről beszélünk?

BG:

Vegyük számításba mindkettőt, s legyen így: ebben a történetben azt akarom bemutatni, hogy milyen a saját anyám ellen fordulni, és úgy élni le egy életet, hogy gyűlölöm. Erre köteles figyelni a költő. Hogy az ebből és így alkotott

történet legyen logikus, *valószínű*, de ettől még nem okvetlenül minden egyes elemében *szükségszerű*. Azt nem lehet mondani, hogy a hőssel minden csakis úgy történhetett, ahogy történt. Egy csomó esetlegesség is részét képezi a láncolatnak; különben nem lesz belőle tragédia.

KGY:

Euripidésznél maga ez az én is esetlegességgént jelenik meg.

BG:

Viszont ne legyen, nem lehet abszurd. Ezért szükséges a *valószínűség*. S visszatérek a szocreálhoz: egy szovjet típusú esztétikánál a valószínűség akkor lenne probléma, ha Arisztotelész nagyobb hangsúlyt és létjogosultságot adott volna a transzcendens, irracionális vonatkozásoknak. Nyugodtan elképzelhető az is, hogy a cselekményben a szereplő olykor elfojtott, tudattalan motivációk indítatására cselekszik. Ilyen például Pentheusz a *Bakkbánsnők*ben: váratlanul nővé akar válni, mert kíváncsi a nőkre. Ezt úgy is mondhatjuk, hogy a szereplőben csomó irracionális ösztöke hat, és vannak, hogyne volnának észszerűtlen, emberileg fölfoghatatlan pillanatai. Igaz, erről Arisztotelész csak szűkszavúan szól. A tragédiák lehetőséget adnak arra, hogy a racionális elemeken túl számos ösztönös, tudattalan is felbukkanjon. Sőt, ezek felvillantása ugyancsak költői feladat.

JM:

Jól emlékszem, hogy a *Poétikában* a *valószínűség* mindig a cselekvésre vonatkozik, de a jellemek *valószínűségéről* nem esik szó? Kell, hogy a hősök valószínűek legyenek?

BG:

Csak arról van szó, hogy adott hősnak mint elképzelt jellemnek következetesen kell cselekednie: tetteinek következniük kell elképzelt jelleméből. Azon belül a *valószínűség*, *valószínűség* és *szükségszerűség* is felmerül.

JM:

Ezért kell szószedet.

BG:

Bizony. Mondok egy példát, ami nem Arisztotelész-, hanem Arisztophanész-fordítás, de így még közelebb megyünk a színház gyakorlathoz. A fran-

ciáknál egészen a múlt század közepéig, az 1950-es, '60-as évekig valahányszor színpadra állítottak Arisztophanészt, az eredmény mindig katasztrofális volt. Mert 19. századi fordítással dolgoztak, és abban Arisztophanész otrombán beszél, furcsákat mond, érthetetlen napi aktualitásokra célozgat... Használhatatlan volt. És akkor – a múlt század közepe táján – egy klasszika-filológus az asztalra csapott és kijelentette: ha a színház nem tud mit kezdeni Arisztophanésszal, én majd újrafordítom. Tíz-tizenöt évet rászánt az életéből, teljesen megújította a francia Arisztophanész-fordítási nyelvet és elképesztő sikert aratott ő is és Arisztophanész is. (Mellesleg könyveket is írt Arisztophanészről.)¹¹ Tehát újrafordítás nélkül nem mehetett végbe a színpadi megújulás sem.

JM:

Ti elégedettek vagytok ezzel az Arisztotelész-fordítással?

KGY:

Ezzel igen.

JM:

Vajon ez az elégedettség annak köszönhető-e, hogy Gábor nemcsak szöszedeket írt, hanem hosszú magyarázó szövegeket is? Fontosnak vélem, hogy a kortárs realista diskurzust meghatározó fogalmak, mint például a *valószínűség* és a *valószínűség*, részletes magyarázattal kerülnek elénk. Felülmúlhatatlan segítség, hogy Arisztotelész többi művét bevonva mutatod meg, általában az életművén belül miként használja ezeket a fogalmakat. *Szükségszerű*, vagyis *többszörre valószínű* az, „ami nem lehetne másként”. Ezután utalsz Arisztotelész *Metafizikájára*: „azért kell *szükségszerű*nek lennie a cselekménynek, hogy kifejezhesse az általánost.” A fordításban egyre biztosabban értem a fogalom működését, de amikor megnézem bármely repertoáron lévő görög tragédiát, a színház felől nem érzem a *valószínű* fogalmát, mert nem látom benne azt, *ami nem lehetne másként*. Tehát az a kérdésem, miképp jelenik meg egy előadásban az, ami *szükségszerű*, ami többszörre *valószínű*, vagyis ami *nem lehetne másként* – és ami elvezet minket az általánoshoz.

BG:

Én így szoktam elképzelni: Oidipusz Thébában van; a várost pestis sújtja; a pestisnek föltétlenül van valami oka; tehát ki kell deríteni, mi az. Oidipusz

¹¹ A szóban forgó klasszika-filológus és műfordító: Victor-Henry Debidour (1911–1988).

olyan hős, aki nem ismer akadályokat. Bármivel szembenéz, nem retten meg, eszes is. Ebből a konstellációból már szükségszerűen következik, hogy Oidipusz feltárja a rejtélyt.

JM:

Tehát a karakter mintegy magában hordja a szükségszerűséget, amit a szituáció, amelybe beleállítják, kierősít. A teátrális gyakorlatban szükségszerű, hogy a végén kivájjja a szemét?

BG:

Ebben nem vagyok biztos.

JM:

Tehát Arisztotelésznél *szükségszerű*, hogy adott ponton nem marad semmi, *ami lehetne másként...*

KGY:

...ez pedig *szükségszerűen* oda vezet, hogy ki kell vájnia a szemét. Mert miután végigment ezen a maga kijelölte rettenetes úton, ahol az akadályok egyébként nemcsak tudásbéliek, hanem interperszonálisak is – hisz egy idő után mindenki vissza akarja tartani a nyomozás folytatásától; azok is, akik már tudják, mi történt –, tehát végigmegy az úton, ahol a végső állomás szükségképp a rejtély megfejtése, az események rekonstrukciója, amelynek a hiányában korábban képtelen volt megkülönböztetni a tudást és a nemtudást, a látszatot és a valóságot – nos, mindezek végére érve is tartja magát ahhoz, hogy a bűnösnek bűnhődnie kell.

JM:

És mi volna itt a bűnös?

KGY:

Hát a szeme.

JM:

A látás. A valóságlátás.

KGY:

Nem. Épp hogy nem.

BG:

Óvatosabban fogalmaznék. A jegyzetekben bizonyára meg kellett volna magyaráznom – bár talán benne van, csak nem elég nyomatékosan –, hogy a *szükségszerűség* nem azt jelenti, hogy a világ szükségszerű törvények szerint működik, amelyeket a szerzőnek a darab megalkotása során követnie kell. S még csak nem is azt jelenti, hogy a Fátum vagy a sors istennői elrendelték a darab valóságában, hogy ennek meg ennek így és így kell lennie. Nem; a szükségszerűség annyit tesz, hogy amint a költő mesébe fog, létrehoz egy alaphelyzetet, amit nem írhat tetszés szerint fölül, amihez a későbbiekben *tartania kell magát*. Amint markánsan kirajzolta az alaphelyzetet, onnantól tulajdonképpen minden döntő momentum ennek kibontása, levezethető a korábbiakból. Vagyis a további események főképp és *szükségszerűen* abból adódnak, hogy az alaphelyzet – egy-egy döntésből következően – ilyen-olyan irányt vett; de a cselekmény más (kisebb számú) részei nyugodtan lehetnek többé-kevésbé függetlenek a kiinduló helyzettől, lehetnek mintegy *kevésbé* szükségszerűek – ezek lehetnének máshogy is. Választhatott volna mást, a figura valamiért mégis így döntött. Esetlegesen és esetleg – különben nem volna döntés! –, mégis volt rá oka, amit meg kell tudni magyarázni – különben abszurd volna a döntése. Oidipusz esetében szerintem nem egyszerűen az a döntő mozzanat, hogy föltárja az események szükségszerű láncolatát – hiszen ez még önmagában nem feltétlenül indokolná az önmegvakítást –, hanem az, hogy miként interpretálja saját tevékenységét, a thébai állapotokat, majd végül mindazt, amit feltárt. A *szavaiban* rejlik a lényeg. A büntetés szükségességét/szükségszerűségét nem törli el azzal, vagyis nem bújik amögé, hogy nem tudta, kit gyilkol meg, sem azt, hogy kit vesz nőül. Jellemének szilárdsága abban áll – és így mutat példát –, hogy akkor is vállalja tettét, mikor nem vádolható semmiféle tudatos gonosztettel. Akkor is vállalja, amikor kiderül, hogy valami elmondhatatlanul szégyenteljes tettet követett el. Nem is egyet. Olyan gyalázatos dolgokat, amiket sosem feltételezett magáról. Rögtön az jut eszébe – és ezt (is) kimondja –, hogy így képtelen lesz szembenézni a szüleivel az alvilágban. Pontosabban az apjával. Ez a két mozzanat – egyfelől, az apjával szembeni szégyenérzet (hiszen a korabeli képzetek szerint még találkoznak), másfelől, hogy önmagához kell kötnie az egész szörnyűségalmazt, akár akarrattal tette, akár szándéktalanul –, tehát ez a kétlépcsős *értelmezés* adja a megoldást, hogy megvakítja magát. Kulcsfontosságú, hogy az értelmezés során átértékeli az önmagáról alkotott képét, hogy megrendül az önazonossága. (Ezért beszélhetünk Szophoklész kapcsán is arról, amit Gyuri teljes joggal említett Euripidészt illetően: az *én* Szophoklésznel is lehet esetleges: az *Oidi-*

pusz király esetében paradox módon pont azáltal, hogy helyreállít egy szükség szerűségi láncolatot, amelynek kifutása egy másfajta jellem, másféle alak, más karakter, mint aminek azelőtt hitte magát. Nem feltétlenül gonosz, de mindenképp óvatlan, nem körültekintő, *szerencsétlen*.) Az igazat megvallva úgy gondolom, mindez még Arisztotelész modelljével is konzekvens: ezért elsődlegesen a *cselekmény*, nem pedig a *jellem* szükség szerűsége hangsúlyos (mert látjuk, hogy előbbi felülírhatja utóbbit); és azt sem zárja ki a *Poétikában* semmi, sőt, hogy a karakter értelmezése teremtse meg, mintegy elvont módon, a szükség szerűségi láncolatát, amely végül kiadja az elkerülhetlenné vált „megoldást”.

KGy:

De ettől még lehetne öngyilkos. Szophoklész viszont megemeli Oidipusz hősiességét azzal, hogy megvonja tőle az öngyilkosságot.

BG:

Pontosan. Az öncsonkítás súlyosabb büntetés.

KGy:

Euripidész fejleszti majd tökélyre ezt a dramaturgiai kulcsot, ahol a tragikus zárlat nem szükségképp halál, pontosan abból a belátásból kiindulva, hogy létezik a halálnál is rosszabb. Persze még az is lehet, hogy már Szophoklész tökélyre fejlesztette, csak mint köztudott, az ő életművének csupán a töredéke maradt fenn. Felejtjük el, hogy a halál a legrosszabb. Van rosszabb: ha elpusztulnak az értékeink. Ennek héroikus belátását láthatjuk Oidipusz gesztusában. Az *Antigonében* pedig egy már-már tragikomikus, minden királyi fenséget felszámoló önpusztítást nézhetünk végig: Szophoklész itt megfosztja Kreónt a királyi, hősi státusztól, s ezt megtetézi azzal, hogy miután hagyta, hogy mindent elveszítsen, tőle is megvonja az öngyilkosság lehetőségét. Mert Kreón sem halhat meg. Vagy Thészeusz, akit Euripidész *Hippolitoszában* csak a címszereplő, tehát a fia utolsó lehetőségével fölment a gyilkosság vádjá alól, pedig – tévedése vagy gondatlansága miatt – okkal tartja *magát* gyilkosnak. Az lenne számára az egyetlen héroikus befejezés, ha meghalhatna; az öngyilkossággal héroszhoz méltó módon zárná le a bűnös életét. De ő sem halhat meg. A túlélés, az értékek nélküli továbbélés súlyosabb büntetés, mint a halál; ez a héroikus *szükség szerűség* – Euripidésznél és Szophoklésznél egyaránt.

BG:

Vitát lehetne nyitni arról, hogy ez voltaképp *szükségyszerűség* vagy *lehetőség*. Oidipusz végig büszke volt arra, hogy mindent kitalál, megfejt, átlát. Az, hogy éppen ő volt *vak*, lélektanilag erősen indokolt önbüntetési folyamatot indít be. Azt a képességét bünteti, amelyre mindennél büszkébb volt: a látását. S ne feledjük: mindezt Szophoklész találta ki. Az ő találmánya, hogy egy Oidipusz képtelen elviselni ekkora csalódást – önmagában. Homérosznál van olyan verzió, ahol Oidipusz nem emel magára kezét, egyszerűen tovább él, uralkodik, beletörődve a szegénybe. Homérosz nem látta *szükségyszerűnek* az önbüntetést.

JM:

Mindketten amellet érveltek, hogy a szükségyszerűség a karakterből (is) adódik, míg az arisztotelészi poétika a cselekvés utánzásáról beszél, tehát a cselekvéssor *szükségyszerű*. Oldjátok fel ezt a helyzetet.

BG:

Ahogy az előbb is mondtam, Oidipusz jelleme részint a cselekvésekben, részint az (ön)értelmezésben ölt formát. Nincs a prologusban, de később kiderül: a néző csak az események kellős közepén kapcsolódik be, és magáról a kiinduló helyzetről csak fokozatosan értesülünk. Ezalatt épül fel – cselekedetekből és szavakból vegyesen – a karakter, Oidipusz jelleme. Aztán a végső leleplezés ezt is felülírja.

KGY:

Szophoklész krimidramaturgiával dolgozik az *Oidipusz királyban*. (Különböen itt látunk először ilyen típusú történetépítést tragikus színpadon.) A színpadi jelenben előrehaladva mindig egyet hátrálépünk a múltba: az egymásra épülő öt *epeiszodion* mindinkább eltávolít a jelentől: egyre régebbi események tárulnak fel Oidipusz és Thébai múltjából. Az előadás jelenidejű, utolsó momentum, a tragédia zárójelenete, Oidipusz öncsonkítása a múlt legtávolabbi pillanatának, Oidipusz átoktól terhelt születésének pillanatát leplezi le, összefonódik azzal, visszacsatol hozzá. Ez a bezárult körkörösség, noha szükségyszerű és előre megrajzolt, esetlegességek, megannyi lehetett-volna-más-hogy-is jellegű döntés folytán valósul meg, és ahogy Gábor is mondta, drasztikusan megrendíti Oidipusz szilárdnak hitt önértelmezését.

JM:

A *Poétika* 19. fejezetének *A valószínű, valószínűtlen ábrázolása* című alfejezete így hangzik:

A váratlan fordulatokban és az egyszerű történetekben (*pragma*) csodálatosan eléri céljukat, ez ugyanis tragikus és emberi szánalmat keltő. Ez a helyzet akkor, amikor annak, aki okos ugyan, de egyszersmind hitvány is, túljárnak az eszén, mint Szisziüphoszén; amikor a bátor, de jogsértő embert legyőzik. Ez pedig valószínű is, annak megfelelően ahogy Agatón mondja, hogy tudniillik valószínű, hogy sok dolog a valószínűség ellenére történik.

Gábor, miért nem fűztél magyarázó jegyzetet ahhoz, hogy miként történhetnek dolgok *valószínűsíthetően* a valószínűség *ellenére*?

BG:

A paradoxon azt mondja ki, hogy bizonyos esetekben *valószínűleg* a *valószínűtlen*, akár a *legvalószínűtlenebb* történik. Ha megfordítjuk a paradoxont, talán világosabb, miért nem fordítja ki az arisztotelészi modellt a sarkaiból az idézett szakasz. Ugyanis mondhatni, hogy *valószínűtlenebb* lenne, hogy mindig csak a *legvalószínűbb* történjék meg. Nemcsak a drámához, hanem a valószínűséghez is szükségeltetik némi esetlegesség. Erről szól a paradoxon.

Az előbb is eszembe jutott, hogy a drámairodalomban bizonyára sokkal nagyobb szerepe van a valószínűtlenségnek, mint gondolnánk – bőven az abszurd dráma megjelenése előtt. Arisztotelész persze azzal korlátozza az abszurd lehetőségét, hogy a szabályt erősítő kivételes eseteknek tartja a valószínűtlen, akár a legvalószínűtlenebb bekövetkezését.

JM:

Julia Kristeva már úgy fogalmaz, a színházban a nem-valószerű dolgok történnek. A színház – Platón *Timaios*zából vett kifejezéssel – a *khôra*, a tér, ahol megtörténhet a nem-valószerű. A valóságban megismert dolgainkkal lépünk ebbe a térbe, és vissza is tudunk lépni: ebből áll a színház.¹²

¹² A *khôra* értelmezését 1974-ben Julia Kristeva emelt be a pszichoanalitikus, később a színházi diskurzusba (*La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1977.). A *La révolution*-ban használt *khôra* (*chora*) Hans-Thies Lehmann megvilágító olvasatában olyan tér, ahol Platón fogalmilag tudja megközelíteni azt a „logikus vagy prelogikus helyet, amely teret nyit a minden realitásban létező és az azt létrehozó játéknak”. Hans-Thies LEHMANN, „Logosztól a tájképig”, *Theatron* 5, 2–3. sz. (2004): 25–35, 26.

BG:

Ezt akartam mondani. Rengeteg színházi szerző a nem-valószerűt jeleníti meg, és ezt tulajdonképpen a sorsszerűség feltételezésével – ami olykor nem több, mint egy *bonmot* – fedi el.

JM:

Akkor ez egy *bonmot*, s nem kerülgethetjük tovább, hogy feltegyem a kérdést: miként jelenik meg a színházi gyakorlatban a reprezentáció és a *mimészis* fogalma? Arisztotelészhez vagy Platónhoz kapcsoljuk inkább, és miként? A klasszika-filológusok jelentős értelmezői-fordítói vitákat folytatnak róla, a színház viszonyait ez a két fogalom erősen, de egymást kizáróan ma is áthatja.

BG:

Kezdjük azzal, hogy a *mimészis*nek az utánzás a bevett fordítása. Ám az félrevezető, tudniillik amikor a *mimészist* a szűk és legmagasabbrendű értelemben használja Arisztotelész, akkor voltaképp a színészi játékra gondol. (Erről írok is az egyik jegyzetben.) Nehezen tudom elképzelni, hogy Arisztotelész úgy gondolta volna, a színész az életben a különböző emberekről szerzett tapasztalatokat akarja reprezentálni, tehát ábrázolni, mondjuk, a társadalmi osztályokat és típusokat. Inkább eljátszik valamilyen figurát, aki isten tudja, hol létezik – inkább csak a fejében. Én úgy érzem, a görög szó eredetileg inkább ezt implikálta. Arisztotelész tehát a színészi játékra vagy az előadóművészetre szűkíti le a *mimészist*: arra, hogy egy másik emberré, egy másik figurává képes változni az ember. S akkor az a másik figura óhatatlanul mitikus lesz (hiszen egy *mythos*, egy mesét adnak elő), aki nem könnyen megismerhető, hanem csak elképzelt, amit a színész akkor és ott, az előadás idejében *megjelenít*. A színész elképzeldheti így is, úgy is Oidipuszt. Mondani sem kell, ez a megtestesítés vagy megjelenítés elképesztően kreatív folyamat. A színész testet ad egy figurának, aki – ismétlem – nem a társadalmi rend vagy a létező típusfigurák realista leképezése, hanem egy belső vízió megnyilvánítása. (És ez még azzal is összecseng, hogy az epikus költő is *mimészist* művel, amikor előadja eposzát.)

KGY:

És ez kiszélesíthető és tovább vihető magára a történetre, a cselekményre, a mesére, hogy a *mimészis* (vagy ahogy átvéve mondjuk: a mimézis) nem egy velem, veled vagy a közönséggel történt esemény leutánzása vagy utánjátszása, hanem a ránk hagyományozódott történet olyan jellegű újragondolása

vagy újraértelmezése, amelyet a mindenkori összes alkotóművész végbevisz, és amely alkotás (szerencsés esetben) a történet újfajta jelentésrétegét tárja fel.

BG:

Ettől problémás a magyar kifejezés: hogy azt mondjuk, *után*. Ugyanis érdemes tartózkodni attól, hogy a színházat másolatnak, valami meglévő (jelentés, értelmezés, társadalomkép, karaktertípus...) reprezentációjának tekintsük. Az igazi mimetikus tevékenység szerintem az, amit a gyerek csinál, amikor játék közben azt képzei, hogy mondjuk operál. Nyilvánvalóan valós tapasztalatból dolgozik, de játéka nyitott, szabályait és kifutását ő teremti meg azáltal és aközben, hogy játssza. Ezt aligha ragadja meg az *utánzás*. De nincs jobb. Az *eljátszás* kevés. A *megjelenítés* is.

KGY:

Egy-egy *terminus technicus* értelmezésénél időről időre újabb és újabb gondolatokat kell a kommentárokba belevenni, javaslatot vagy ajánlatot tenni a szakszavakra. Szerintem ideje lenne elvetni az *utánzást*.

BG:

Csak lábjegyzettel lehet megtartani, akkor is csak úgy, hogy szem előtt tartjuk, mennyire képlékeny fogalom. Arisztotelész, mint említettem, Homéroszról is azt állítja, hogy mikor a szereplői bőrébe bújik és voltaképp maga is azt játssza, hogy az ő nevükben beszél, akkor átváltozik – vagyis ő is *mimészis*t művel, mint a gyermek. Szerintem ez az átváltozás a legizgalmasabb az egész műveletben; ezért gondolom, hogy ebben áll a *mimészis* lényege: a színész átváltozással teremti meg a figurát.

KGY:

Homérosz mint *rhapszódosz* előadja, hogy belebújik a szereplői bőrébe; és világos, hogy ez a homéroszi mimézis máris: színház.

JM:

Ezt a *valószerű* gondolkört, ha megengeditek, egy újabb idézettel zárnám le, amit Gábor a *Politikából* emelt át a kommentárjába. Azt állítod, a költői utánzás (a *mimészis*) tisztább képhez juttatja a nézőt az emberi viselkedésről, mintha egyszerűen az utánzás eredetijét, magát az emberi viselkedést figyel-nénk:

Éppen abban különböznek a művészettel megrajzolt képek a valóságtól, hogy bennük egységbe vannak foglalva az egyebütt szétszórt vonások, mert máskülönben mégiscsak szebb a rajznál önmagában valaki szeme vagy valaki más egy-egy testrésze.

Miképp lehet a költői utánczás „tisztább” a valóságnál?

BG:

Azt hiszem, nem másról van szó, mint amit végső soron minden alkotóművész csinál. Gondoljunk arra, amikor egy-egy író a saját életéből és másokéból is merít tapasztalatot, nyilván az olvasmányélményeiből és saját írásgyakorlatából nemkülönben, majd – ahogy mondani szokták – mindezt „összegyúrja”, „egybeszerkeszti” vagy „összesűríti” valami egészlegessé, amit aztán befogadók tömege érez megvilágítóbbnak vagy bizonyos szempontból *igazabbnak*, mintha csak az alapul szolgáló egyik-másik elemet hallotta volna.

KGY:

Igen, Gábor azt mondja, hogy az esetleges elemek nem biztos, hogy épp az *odaillo* esetleges elemek. Lehet, hogy más kontextusba kerülve éppenséggel szükségszerűvé válnak, vagy épp (ha ez nem máris ugyanaz) általános érvényűvé.

BG:

Én a saját életre gondoltam: a művészi gyakorlatban többnyire mintha a saját élet is másokéval ötvözve válna igazzá.

JM:

Keressünk olyan példát, ahol nem ismert a szerző saját tapasztalati világa. Szophoklész? Euripidész?

BG:

Legyen az *Antigoné*. Legyen a szembeszállás gesztusa. Nem tudom, kiből sűrítette össze Szophoklész Antigonét, de veszi a bátorságot, hogy szembeszálljon nagybátyja, az újdonsült király parancsával. Megvalósítja az akaratát, ami után nincs visszaút. A hűgával folytatott párbeszédből gyönyörűen értjük: nem egyszerűen nem kínál más lehetőséget Iszménének, de mivel egyikőjük számára sincs visszaút, húga később sem csatlakozhat hozzá...

KGy:

A *Hippolitosz* Thészeusza még ennél is plasztikusabb. Amikor Thészeusz elmondja azt a bizonyos „vádbeszédet” Hippolitosz ellen, immár mindenen túl, a fiú már rég halálra van ítélve. A vádbeszédnek semmi értelme. Éppen itt, ebben a „vádbeszédben” látszik kristálytisztán, hogy az egész mindössze Thészeusz teljhatalmának manifesztálásáról szól. Azt sulykolja, hogy vele szemben senki sem tehet semmit, az ő hatalma mindenre kiterjed, ráadásul mindent lát és minden bűnt hatalmában áll megtorolni. Ez biztos nem Euripidész személyes élettapasztalata, és nem következik a Thészeusz-mítoszokból sem. Euripidész millió forrásból gyúrta össze egyetlen alak drámai megnyilvánulásába a hatalom általános elfajzásának természetrajzát; ez egészen bizonyos.

BG:

Azért a görög irodalom alapvetően mégiscsak mitológiai indíttatású; nem a konkrét egyedi életeket emeli át az irodalomba. Belevetíti saját élettapasztalatait... De talán fordítva kell elgondolnunk: náluk a mitikusból, az általánosból bomlik ki a személyes. Az író feladata az adott mitológiai történet újraírása. Az a nehézség, hogy miként lehet a saját tapasztalatot általános érvényűvé emelni, igazság szerint modern probléma.

JM:

Zárhatjuk-e azzal a beszélgetést, hogy a Ritoók-fordítás Bolonyai-kommentekkel élményszerűen egyszerű, és annak ellenére, hogy a lehető leghívebben követi Arisztotelész mondatszerkezeteit és képiségét, kimondottan olvasható. Ti, a fordító és a kommentátor, vajon látjátok-e a fordításotoknak bármilyen hatástörténeti erejét? Látjátok-e a magyar kulturális életben Arisztotelészt? Nemcsak arra gondolok, hogy játszanak-e és miként ógörög szerzőket, hanem az is érdekel, hogyan szüremlik be a színházról folyó beszédbe Arisztotelész.

BG:

Bizonyára nem magának a *Poétikának* a helyéről kellene elmélkedni, mert annak kanonikus pozíciója alighanem megkérdőjelezhetetlen. Az már kérdéses-e tehető, hogy mi a helyzet Arisztotelész filozófiájával – a *Metafizikával*, a *Rétorikával*, satöbbi. De a voltaképpeni kérdés mégiscsak az, hogy az ókori irodalmat, filozófiát és kultúrát el tudjuk-e helyezni a mi kultúránkba, részét képezi-e önértelmezésünknek. Ameddig igen, addig Arisztotelész is velünk marad. Ez ugyanaddig tart, amíg fontosnak tartjuk Platónt, Thuküdidészt,

Szophoklész és a többiek. De az elmúlt egy-két évtizedben olyan drámai változások zajlottak a világban, hogy mintha most nem az lenne a legszorongatóbb kérdés, van-e a klasszikus kultúrának értelme, s van-e hely és idő a klasszikusok tanulmányozására. Most úgy tűnik, az emberiség életben maradása a tét. Sokan vélik úgy, hogy a klasszikus kultúra továbbélésének a kérdése eltörpül ehhez képest. Ami azért tűnik végzetesnek, mert minden kultúra egymásra épül, így az antikvitás kikopásával, amire utalnak bizonyos jelek, az egész hagyomány vészesen meginog.

KGY:

Nem megyek odáig el, bár persze teljesen igazad lehet, hogy néhány éven belül kizárólag a létezés vagy nemlétezés áll majd a gondolataink középpontjában, de odáig én is elmennék, hogy általában a klasszikus ókor ismerete könnyen eltűnhet a nem szakmai képzésekből és a közérdeklődésből.

BG:

Nyilvánvaló, hogy számos nyugat-európai nép identitásának része az antikvitás. A németek, a franciák is görögnek, latinnak érzik magukat, az olaszokról nem is szólva, és még az angol kultúra is erősen kötődik az antikvitáshoz – gondoljunk csak a „Birodalomra”, ami evidensen római elgondolás, gondoljunk a felsőoktatási rendszerükre, vagy gondoljunk arra, milyen szerepet játszott a kulturális felsőbbrendűséget megindokló klasszika-filológia a gyarmatosítás során. Más népek identitásában kevésbé játszik közre a görög-római hagyomány. Magyarországon a 20. század első felében erősen fölfutott a klasszika-filológia. Ez a lendület talán máig kitartott. De erősen érezhető, hogy középiskolai szinten a szülők egyöntetű vélekedése szerint a klasszikus kultúra a fölösleges dolgok közé tartozik.

Ha csak Magyarországot nézzük, szerintem is elképzelhető, amit Gyuri jósol. Lehet, hogy a mi hagyományunkból teljesen kikopik az antikvitás. A klasszikus ókor megőrzött nekünk egy sajátos világtapasztalatot: a hagyomány révén kétezer-ötszáz év távlatából is megismerhetünk egy, a miénktől eltérő gondolkodást, egy sajátos világot, mely eltér minden egyéb kultúrától. Ha ez semmisnek vagy fölöslegesnek bizonyul, bizonyára helyettesíthető lesz valami mással. De a megtörtént dolgok nem múlnak el; éppenséggel akkor lesznek igazán veszélyesek, ha teljességgel figyelmen kívül hagyjuk őket, vagy ha úgy teszünk, mintha nem történtek volna meg. Önismeretünk látja kárát.

JM:

Köszönöm, elhangzott a zárszó: értelmezői tapasztaltunk, hogy vannak nagy kultúrák, amelyeknek szerves része az ókori tudás; a magyar ebbe képes volt becsatlakozni – de hogy mit hoz a jövő, kérdéses. Képzelnék el, hogy holnap egy nagy kiadó kihoz egy Bolonyai–Karsai *Poétika*-értelmezést, s a diákok és a tanárok, hiszen éppen keresik 2022 végén a közös, a társadalmi megszólalás felelős és kimunkált útját, megértik azt a kétezer-ötszáz éves hús-vér emberi tapasztalatot, hogy van olyan cselekvési és döntési sor, mely *valószínű, valóságos, ami nem történhet máshogy*.

— HELIKON —