



Az álmodó ember tragédiája¹

A Műtől a Szöveg felé

„Az olvasható szövegeket klasszikusoknak hívjuk”,² írja Roland Barthes az *S/Z* elején, „olvasható” alatt olyan Műveket értve, melyek homogének, zártak, abban az értelemben, hogy egy (a szerző intenciójára visszavezethető) központi jelentés uralja őket, egyértelműek, érthetőek. Az „olvasható” Művel szemben az „írható” Szöveg heterogén, középpont nélküli, mentes „az atya kézjegyétől”, vagyis nyitott abban az értelemben, hogy jelentését szétszórja a jelölő játéka, amitől az lezáratlan, többértelmű marad az olvasás folyamatában. Ha ezt a szembeállítást nézzük, a magyar irodalom klasszikusaként számontartott Madách-mű, *Az ember tragédiája* az első csoportba sorolható. Ismerjük kanonikus értelmezéseit, a nemzeti-univerzális kettős rétegzettséget, mely szerint a drámai költemény ugyanúgy olvasható a szabadságharc elvesztése utáni „hogyan tovább?” dilemmák dramatizálásaként, ahogy a (tézis-antitézis dialektikáján nyugvó) haladáscentrikus romantikus történetfilozófia színreviteleként is. A reményteli zárlat a két jelentésszintet összekapcsolva az Arany János-i megbékélés, illetve a hegei szintézis – a szabad akarat és a determinizmus összehangolhatósága – melletti állásfoglalásként értelmezhető.³ Színházi vonatkozásait tekintve is zárt reprezentációról beszélhetünk *Az ember tragédiája* kapcsán: pszichológiailag motivált jellemek dialogizálnak és cselekszenek egy képzelt, ámde valószerű univerzumban, melynek ismeretelméleti határai megbízhatóan zárják körül a jövőbe tekintő első ember fikciós világát. A néző-olvasó elfeledkezve saját valóságáról beleéli magát a történetbe, az (érthetőséget biztosító) ismerősség élményével eltelten fogyasztja a mindig ugyanazt, passzív örömetelve a már előzetesen tudottak (újra)felismerésének élményében.

Az *S/Z* legizgalmasabb tanulsága – ahogy arra Barbara Johnson is felhívja a figyelmet – azonban éppen az, hogy „az olvasható nem más, mint az olvasható dekonstrukciója”.⁴ A zárt és a nyitott, az olvasható és az írható szembeállítása után Barthes a továbbiakban váratlan módon nem „Joyce vagy Mal-

¹ A tanulmány a „Művészet és pszichoanalízis” műhelysorozat 2023. február 17-i eseményén tartott előadásom alapján íródott. Köszönettel tartozom Takács Mónikának, a rendezvény szervezőjének a felkérésért.

² Roland Barthes: *S/Z*, ford. Mahler Zoltán, Osiris Kiadó, Budapest, 1997, 15.

³ Sőtér István: *Álom a történelemlről. Madách Imre és Az ember tragédiája*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969.

⁴ Barbara Johnson: *A kritikai különbözőség: Barthes/Balzac*, ford. Hegyi Pál, in *Helikon* 1994/1–2, 140–148, 147.

larmé valamelyik kódos, a pluralitás végtelenségére rájátszó írható szöveget”⁵ elemezve, hanem egy „klasszikus”, Balzac *Sarrasine* című novellája kapcsán mutatja be a jelentésszóródás folyamatát. A belső feszültségek, homályok és többértelműségek feltárásával „működésbe hozza”, „felnyitja” a szöveget, a reflektálatlan azonosulás megzavarásával aktivizálja, kritikai viszonyulásra készíti az olvasót. Nem is következhetne más a posztstrukturalizmus szemléletéből – a nagyrészt Barthes gondolkodásából születő irodalomelméleti irányzatból –, mely szerint a nyelv megbízhatatlansága, öntörvényűsége nem függ a beszélő szándékától, a jelölők játéka kéretlenül (szerzői szándéktól függetlenül) aknázza alá a szöveg stabilitását.

Innen nézve már nem is olyan meglepő, hogy a Madách-mű két legérdekesebb filmes adaptációja a barthes-i „írható” kategóriacsoportjából való. Jankovics Marcell animációs (*Az ember tragédiája*, 2011) és Jeles András gyerekszereplős filmfeldolgozásai (*Angyali üdvözlés*, 1984) – ahogy a két alkotó többi műve is általában – a megtörés esztétikája, az önreflexió poétikája tipikus példái, mondhatni „a pluralitás végtelenségére rájátszó szövegek”. A posztmodern esztétikához hasonlóan a pszichoanalitikus értelmezői horizont is – mellyel e tanulmányban Róheim Géza *Tragédia*-elemzése kapcsán foglalkozom⁶ – a szövegjáték lezárhatatlanságának felfogásával operál. Amikor az analízis a tudatos, jelentésközvetítő szövegképzés tudattalan általi dekonstrukcióját kutatja, ugyanúgy a retorika kohézióromboló természetével foglalkozik. Különösen látványos ez az álomelmélet esetében: „Az álom, ha megőrződik, folyamatos újraolvasási, értelmezési kényszert hoz létre. Nincs egyetlen szemantikai autoritás mögötte, fluid, nem lehet abbahagyni az értelmezését, nem lehet végső értelméhez eljutni.”⁷

Jankovics, Jeles adaptációikkal, Róheim pszichoanalitikus olvasatával olyan dekonstrukciós kritikáját nyújtja *Az ember tragédiájának*, mint Barthes (és Johnson) a Balzac-novellának, „a jelölés egymással hadban álló erőinek a szövegen belüli gondos előcsalogatását”⁸ végzik el. Az eszmei mondanivaló értelmezésétől, a Művé záró egységesítő olvasattól elkanyarodva olyan formai-dramaturgiai karakterjegyekre helyezik a hangsúlyt, mint (1) a dráma (pesszimista) egésze és a(z optimista) zárlat közti törés, mely úgy vág keresztül [traversée]⁹ a szövegen, hogy (a recepció zavarodottságát látva) komoly

⁵ Uo. 142.

⁶ Róheim Géza: *Ádám álma*, in Róheim Géza: *Ádám álma*, Múlt és Jövő Lap- és Könyvkiadó, Budapest, 2009, 7–12.

⁷ Bókay Antal: *Megjegyzések az álom pszichoanalitikus metapszichológiájához*, in *Imágó Budapest* 2013/2, 41–58, 46.

⁸ Barbara Johnson: *A kritikai különbözőség*, 142.

⁹ „A Szöveg alapvető mozgása a keresztülvágás [traversée]: keresztülvág egy, akár több művön.” Roland Barthes: *A múltól a szöveg felé*, ford. Kovács Sándor, in *Pompeji* 1991/3, 90–98, 92.

veszélybe sodorja az olvashatóságot,¹⁰ (2) az álomdramaturgia, mely – ha nem jövőlátásként, hanem a freudi álomelmélet felől közelítünk hozzá – szintén a koherencia szétesésével szembesít, vagy (3) a kerettörténetből (Lucifer feltárja Ádám előtt a jövőt) következő színház-a-színházban szituáció, mely teret nyit a folyamatos kiszólásoknak, a fikció sérülésének.

„Csak az a vég!”

„»Csak az a vég, csak azt tudnám feledni«, kiáltottak fel Madách kritikussai, mikor sehogy sem tudták összeegyeztetni a tragédia váratlan happy end-jét a történelmi színeken végigvonuló, következetes és semmi kiutat nem engedő dezilluzionizmusával¹¹ – idézi fel Szerb Antal a *Tragédia* recepciójának egyik visszatérő kifogását. Lukács György „kiegyenlíthetetlen ellentétekről”¹² beszél és „»észfeletti« happy endnek”¹³ nevezi az Úr záró monológjában megnyilvánuló optimizmust, a reményteli „bízva bízált.” De miért is nem illik a remény-monológ a mű végére? Egyrészt mert a jövő eseményeit megismerve egyértelmű választ kapunk a „Megy-e előbbre majdan fajzatom?” kérdésre: nemcsak hogy nem, de a lehető legmélyebbre bukik azzal, hogy a londoni haláltáncot és a falanszter kiüresedett világát követően végpontjához ér az eszkimó-jelenetben, melynek civilizálatlan, barbár világa a dráma értékrendi kontextusában az elképzelhető legsötétebb „ősvilági borzalom”.¹⁴ Másrészt mert az Úr zárómonológjának érvei a küzdve küzdés programja mellett igencsak bizonytalanok.

Az első isteni argumentum Ádám kvalitásaira vonatkozik: fizikai erejére és vallásos hitére.¹⁵ Mindkettő hiányára láttunk példát a korábbi színekben, tudjuk, hogy elkerülhetetlenül eljutunk oda, hogy Ádámot vagy öregsége vagy a hatalmi túlerő legyűri, és hogy eljut a luciferi istentagadásig.¹⁶ A meggyőzés következő eszköze a női társra való hivatkozás,¹⁷ ami a *Tragédia* hír-

¹⁰ Az egymásnak néhol kifejezetten ellentmondó megközelítések szemléltetésére álljon itt egy-egy részlet Sötér István és Szerb Antal elemzéséből a dráma befejezésére vonatkozóan: „Madách mégis a reménytelenség érveinek cáfolatára törekszik...” Sötér István: *Álom a történelemről*, 51. „A hegeli kiindulás csak arra való volt, hogy a hegeli eszme legnagyobb cáfolata legyen.” Szerb Antal: *Magyar irodalomtörténet*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1972, 380–387, 383.

¹¹ Szerb Antal: *Magyar irodalomtörténet*, 384.

¹² Uo.

¹³ Lukács György: *Madách tragédiája*, in Lukács György: *Madách tragédiája és Rónai Mihály András Madách–Lukács c. vitairata*, Glória Kiadó, Budapest, 1998, 5–27, 6.

¹⁴ Szerb Antal: *Magyar irodalomtörténet*, 383.

¹⁵ „Karod erős – szived emelkedett/ Végetlen a tér, mely munkára hív,/ S ha jól ügyelsz, egy szózat zeng feléd/ Szünetlenül, mely visszaít s emel,/ Csak azt kövesd.” (XV.)

¹⁶ „Dacolhatok még, Isten véled is./ Bár százszor mondja a sors: Eddig élj/ Kikacagom, s ha tetszik, hát nem élek.” (XV.)

¹⁷ „S ha tettetés életed/ Zajában elnémul az égi szó,/ E gyöngé nő tisztább lelkülete,/ Az érdekek mocskától távolabb,/ Meghallja azt, és szíverén keresztül/ Költészetté fog és dallá szűrődni./

hedtté vált negatív nőképe miatt tűnik váratlannak. Már-már közhelyszámba megy Éva variálódó karakterének Madách-életrajz felőli olvasata, a válással végződő Fráter Erzsébet-élmény szövegbe íródásának detektálása. Ádám mindenkori asszonya következetesen anyagiasság jellem¹⁸ (pénzt, ajándékot követel Prágában, Londonban), a hőst sárba húzó nép közé sorol, melynek fényében az „érdekek mocskától” távol álló „tisztá lelkületére” való hivatkozás igencsak meglepő. A „balsors s szerencse közt” megfogalmazás a házassági hűségeskü „jóban-rosszban” fordulatára alludál, ami a szokatlan nyersséggel ábrázolt prágai megcsalás-jelenet emlékével a fejünkben már-már direkt gúnyolódásnak hat.

Az Úr harmadik érve a remény mellett Lucifer szerepével kapcsolatos: még a tagadás szelleme is a haladást szolgálja, negativitásban is „élesztő” elem, „új csirája” szépnek és nemesnek.¹⁹ Ekképp lesz a sorra következő színekben egymásnak feszülő tézisek és antitézisek dialektikus harca a fejlődéshez vezető útként értelmezhető. Túl azon, hogy a determinizmus-szabad akarat összebékíthetőségének konklúzióját egy olyan pillanat után vonja le az Úr, amikor a választás lehetősége látványosan elbukott (Ádámot legyőzi a természet: nem választhatja a halált, mivel apává *kell* lennie), Lucifer sem feltétlen a haladás építőelemeként jelenik meg a korábbi színekben. Amikor például a romantika korának szellemét képviselve elemzi a tagadás szerepét – mint saját lételemét –, a széppel és jóval való ellentét olyan radikális képet ölt, hogy azt nehéz lenne beilleszteni bármilyen organikus szisztémába.

Én éppen a torzban gyönyörködöm.
Az emberarcra egy majomvonás;
A nagyszerű után egy sárdobás;
Ficamlott érzés, tisztos szőrruha;
Kéjhölgytül a szemérem szózata;
Tömjénezése hitványnak, kicsinynek;
Szerelmi élvre átka egy kiéltnek:
Feledtetik, hogy országom veszett,
Mert új alakban újraéledek. – (XI.)

Az utolsó sor mintha a záró monológ „megszüntette megőrző” logikáját („Szép és nemesnek új csirája lesz”) előlegezné meg. Nem tekinthetünk el

E két eszközzel állandóan oldalodnál,/ Balsors s szerencse közt mind-egyaránt,/ Vigasztaló, mosolygó géniusz.” (XV.)

¹⁸ „Fráter Erzsike meghökkentően szabad szellemű nő, és még meghökkentőbbben szabados viselkedésű.” (Hegedűs Géza: *A magyar irodalom arcképcsarnoka*, Móra Ferenc Könyvkiadó, Budapest, 1976, 178.)

¹⁹ „Te, Lucifer meg, egy gyűrű te is/ Mindenségemben – működjél tovább:/ Hideg tudásod, dőre tagadásod/ Lesz az élesztő, mely forrásba hoz,/ S eltántorítja bár – az mit se tesz –/ Egy percre az embert, majd visszatér./ De bűnhődésed végtelen leend/ Szünetlen látva, hogy mit rontni vágyol,/ Szép és nemesnek új csirája lesz.” (XV.)

azonban attól, hogy itt Lucifer – azaz a tagadás – éltetéséről, a destrukció végtelenségének ígéretéről van szó. Ez a sötétebb szövegvariáció árnyékot vet az Úr végső szavaira, melyek a korábbiak fényében parafrázisként értelmezhetők. Márpedig az Úr szava (az Úr hangja) idézetként (ráadásul nem más, mint Lucifer szavainak idézeteként), nem lehet többé a logosz, az isteni ige, a végső jelentés garanciája, csak annak felfüggesztett ironikus verziója. (Úgy hallgatjuk Ádámmal együtt az Úr „újrájátszott” hangját, ahogy a His Master’s Voice lemezjátszó reklámplakátján a kutya figyelő gazdája hangjának mechanikusan rögzített felvételét.)²⁰

Művészetszemléletüket ismerve nem meglepő, hogy sem Jankovics, sem Jeles nem kívánja feloldani a mű pesszimista egésze és a rövidke optimista vég közti ellentmondást. Sőt, kifejezetten „ráharapnak” e belső feszültség ironikus potenciáljára. Mindketten az Úr hangjának idézés általi kioltását variálják. Az *Angyali üdvözlés* végén az Úr szavait – „Mondottam ember: küzdj és bízza bízzál!” – Lucifer gúnyos mosollyal visszhangozza, majd a Jeles kreálta Halál figura szájából ismét elhangzik az isteni gondviselés nyilatkozata. Jankovics máshogy oldja meg az iterabilitás (a különbséggel teli ismétlés)²¹ e gesztusát, nála az Úr szakállas ábrázata a szavak kimondása közben azoknak a zsarnokoknak az arcává alakul, akik a korábbi színekben Ádám pusztulását okozták. (Jankovics verziója – akárcsak helyenként Jelesé – tovább megy az eredeti történeti kereten, és megjeleníti többek között a XX. századi diktátorokat is a londoni szín apokaliptikus víziójában.) A reményteljes szózatot tehát épp azok a (luciferi) alakok ismétlik meg, akik a tagadás szellemét, a remény hiábavalóságát képviselték az előzőekben. Jeles és Jankovics tehát utólagosan változtatja idézetté a mondatot és csúsztatja el úgy a kontextust, hogy a mondat az ellenkezőjét jelentse. A diktátorok és ördögi figurák, valamint az *Angyali üdvözlés* gúnyos mosolyú gyerekszereplői szájából a bízza bízzál így hangzik: „bízzál csak, ember, úgyszincs semmi értelme”. Az ironikus jelentésmódosulás visszahajlik az első, „eredeti”, komoly verzióra, és – ahogy azt a luciferi variáció előrevetett árnyéka tette a Madách-szövegben – „megfertőzi” a küzdésre és bizakodásra való felszólítás beszédaktusát, kisiklasztva az isteni ige performatív erejét.

A hagyományosan dramaturgiai hibaként számontartott törést be lehet tehát tudni az ironia szövegbeli munkálkodásának is, nem arról az ironiáról

²⁰ Mladen Dolar arra használja a lemezjátszóreklámot, hogy szemléltesse rajta látvány és hang mindenkori széttartását, ami arra emlékeztet, amit a derridai–de Man-i dekonstrukció mond a beszélő és a megnyilatkozás mindenkori elhajlásáról. Mindkét gondolatmenetnek a nyelv-működésbe implikált episztemológiai bizonytalanság feltételezése a tétje. Dolar elemzéséhez lásd: Mladen Dolar: *A Voice and Nothing More*, The Mit Press, Cambridge, MA, 2006, 74–81.

²¹ Jacques Derrida fogalma, lásd pl. Jacques Derrida: *Aláírás, esemény, kontextus*, ford. Kicsák Lóránt, in *Performatív fordulatok*, szerk. Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda, Linceum, Eger, 2015, 43–69.

beszélve, ami a rend felé navigálva feloldódik a történelemfilozófiában,²² hanem arról, ami a káosz fele tendál,²³ és azért a jelölők játékosságában, a jelentés többértelműségében kifejeződő episztemológiai krízisért felel, amiért a tudattalant beszédre hívó álomszituáció és a metasztínházi helyzet is hibázatható.

Ádám álma

Az ember tragédiája könnyen összefoglalható úgy, hogy egyáltalán nem adunk jelentőséget az alvás helyzetének, sőt, egyenesen ki is hagyható: Lucifer megmutatja Ádámnak a jövőt. Az alvás úgy jelenik meg benne, mint esetleges eszköz, ami a plusz tudás, a jövőbe látás képességét nyújtja, lehetne bármilyen egyéb varázsszer. „Bübájat szállítok reátok,/ És a jövőnek végeig belátok/ Tünelkeny álom képei alatt”, mondja Lucifer engedve a kíváncsiskodó kérdésnek: „Hadd lássam, mért küzdök, mit szenvedek.” (III.)

Egészen más a helyzet Hamlet esetében, aki azért akar aludni, hogy pihenjen, hogy visszavonuljon a valóság viharából. Öngyilkossága, mely kapcsán a halált alváshoz hasonlítja („Meghalni – elszunnyadni – és alunni!” III. 1.)²⁴ a döntéskényszertől való megszabadulást jelentené. (Vele szemben Ádám esetében még a tervbe vett öngyilkosság is egy átgondolt, tudatos koncepció része: megakadályozni az emberiség történelmének kibontakozását.) A „lenni vagy nem lenni” monológ álomfelfogása tökéletesen illusztrálja Freud elgondolását, mely szerint az anyaméhbeli nyugalmat idéző alvást az álom megzavarja. („Talán álmodni: ez a bökkenő”) Ez a zavar pedig abból fakad, hogy miközben a meggyengült cenzúra miatt a tudattalan tartalmak előtolakodnának, a psziché elfojtó tevékenysége tovább munkálkodik, és védekezésképp eltorzítja azokat. Az álom zavaros képei ennek a meggyengült, mégis tovább munkáló elhárító tevékenységnek köszönhetőek.²⁵ Hamlet ennek a pszichés viharának a veszélyét sejtí meg az alváshoz hasonlított halál víziójában.

Vele szemben Ádám kifejezetten az álmokra vágyik, azért akar aludni, hogy jöjjenek – itt, az ígéret szerint a jövő történéseit tartalmazó – képek. Ennek ellenére *Az ember tragédiájában* is található olyan utalások, melyek az

²² „Az irónia hatástalanításának harmadik útja [...] az ironikus mozzanatok vagy ironikus szerkezetek beleillesztése a történelem dialektikájába.” Paul de Man: *Az irónia fogalma*, in Paul de Man: *Esztétikai ideológia*, ford. Katona Gábor, Janus/Osiris, Budapest, 2000, 175–203. 184.

²³ „Kierkegaard és Szókratész (magasabb cél elérése érdekében) alkalmazott iróniája a modernre, míg a schlegeli teremtmény vállalt káosza inkább a posztmodernre alludál.” Antal Éva: *A kritika vámpírizmusa. Az „új” és a „legújabb” amerikai kritika iróniaelméletéről*, in Holmi 2002/6.

²⁴ Arany János fordítása.

²⁵ Sigmund Freud: *Az álomtan metapszichológiai kiegészítése*, ford. Májay Péter, in Sigmund Freud: *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*, Filum, Budapest, 1997, 115–128.

alvás helyzetét úgy ábrázolják, mint ami a tudattalannak nyit teret, vagyis mint ami nem erősíti, hanem épp gyengíti az álmodó tudatosságát. Így közelíti a szöveghez a Freud kortárs etnológus-pszichoanalitikus Róheim Géza 1934-es, *Nyugat*ban megjelent tanulmányában, rámutatva a szereplők színek közti átjárásának álomlogikát idéző szerkezetére. Gondoljunk csak arra, hogy emlékeztetik Ádámot a színek különböző nőalakjai visszatérően „valakire”, amiben arra az álommechanizmusra ismerhetünk, ahogy két ismerősünk egy alakban, az egyik a másik képében (álcájában) jelenik meg.

Jankovics Marcell adaptációja az animációs technikát kihasználva az átalakulás folyamatát megmutatva emeli ki ezt a színek közti álomszerű átívelést: az egyik jelenet végén látható szereplő egyszerűen átrajzolódik a következő szín figurájává. Ahogy maga a „dísztet” is szétesik és újként összeáll a következő jelenet helyszínének megfelelően. Miltiadész levágott festményfeje Sergiolus szoborfejeként gurul át a következő színbe, az elalvó Tankréd Kepler alakjában ébred, a napkorongon koponyafej sejlik át. (Freud érdekes módon épp az egymásra fényképezés technikáját használja a sűrítés metaforájaként egy helyen: „Az álom pedig ugyanolyan munkát végez, mint Francis Galton, mikor az ő családi fotográfiáit készíti. A különféle elemeket mintegy egymásra fekteti, egyiket a másikkal elfedi...”)²⁶

Róheim kísérletet téve a színeken át kibontakozó „epizód-sorozat” álomfejtésére Ádám álmának központi motívumaként az Éva utáni szexuális vágyat nevezi meg. A visszatérő toronymotívum (a londoni tower, a prágai csillagásztorony) fallikus szimbólum, ahogy az emelkedés-zuhanás (London, Úr) képe is a szexuális aktus eltorzított megfelelője. (A Jankovics-film erre játszik rá az erekált pénisz motívumának halmozásával: szobron, szereplőkön, csilláron minduntalan visszatérő elem.) Ádám vágya azonban kielégítetlen kell, hogy maradjon, mivel az Éva utáni vágy mögött az anya utáni vérferőtőző vágy húzódik. Mivel ez a társadalmi tabusítás miatt már elfojtódott, a vele való újratálalkozás szorongást kelt, az anya (Éva) megjelenését halálélelem kíséri: „mivel Madách vagy Ádám, Évát az anyját látja minden nőben, az incesztus komplexumból származó elfojtás, gátlás boszorkánnyá torzítja az anyát, halálos veszedelemmé az Évával megüledő nászéjszakát.”²⁷ Ha ehhez hozzávesszük az Atyaistennel szembeni lázadást („Dacolhatok még, Isten véled is”, XV.) –, adott az Ödipusz-komplexus képlete, ami Róheim szerint megoldódik a dráma végére. Évát terhessége az „Ádám anyja” szerepből az „Ádám felesége” szerepbe mozdítja el. A fiú feladja a harcot az Apával szemben („Uram, legyőztél. Ím porban vagyok;/ Nélküled, ellened hiába vívok”, XV.), és eltolja anya utáni vágyát más nők irányába.

²⁶ Sigmund Freud: *Az álomról*, ford. Ferenczi Sándor, Dick Manó Kiadása, Budapest, 1915, 22–23.

²⁷ Róheim Géza: *Ádám álma*, 10.

A lacani pszichoanalízist követő feminista kritika felől közelítve azonban ez a vég megint csak másképp is értelmezhető. Ha nem az Ödipusz-, hanem a kasztrációs komplexus modelljét követjük, Éva variálódó alakjaiban nem az elvesztett anya, hanem a patriarchális rend mindenkori nőképét láthatjuk tükröződni. A másik hiánya szerinti önmeghatározás logikájának szemléletes példája a paradicsombeli jelenet, melyben Éva úgy jelenik meg, mint Ádám puszta árnyéka, visszfénye:

ÉVA

Reszketek.

Az égi zengzet is elhallgatott.

ÁDÁM

Itt kebleden, úgy tetszik, hallom azt még.

ÉVA

Én meg, ha ott fenn a dics elborul,

Itt lenn találom azt szemedben, Ádám.

Hol is lelhetném másutt kívüled,

Kit létre is csak hó vágyad hozott,

Mint – fényárjában a fejedelmi nap –

A mindenségben árván hogy ne álljon –

A víz színére festi önmagát

S enygel vele, örül, hogy társa van,

Nagylelkűen felejtén, hogy csupán

Saját tüzének halvány mása az,

Mely véle együtt semmivé borulna.

ÁDÁM

Ne szólj így, Éva, meg ne szégyeníts.

Mi a hang, hogy ha nincs, ki értené?

Mi a sugár, ha szín nem fogja fel?

Mi volnék én, ha mint visszhang- s virágban,

Benned szebb létre nem feselne létem,

Melyben saját magam szerethetem? (II.)

A dialógus érdekessége, hogy a véleménykülönbség merő látszat, Ádám úgy tesz, mintha cáfolná Éva önkicsinylő helyzetleírását, miközben nem tesz mást, mint további metaforákkal variálja a férfiszexuális narcisztikus voltát.

Az önazonos identitás alapja egyfelől tehát a másik kizárása, másfelől viszont legalább ilyen fontos érdeke ennek a struktúrának az elleplezése. Hogy kitöltse a Másik üres helyét, a férfi megalkotja az egységes női identitás illúzióját, olyan nő-képzeteket kreál, melyek tükrében erősként, hatalmasként

tetszeleghet.²⁸ Ádám hasonló módon definiálja saját maskulin erejét, ahogy a fent említett Balzac-novellában a szobrász Sarrasine, aki az idealizált Zambinella (valójában kasztrált operaénekes) „gyengeségét” saját ereje bizonyítására használja.²⁹ „Óh, nő, mi szűk, mi gyarló látköröd./ S a büszke férfit épp ez vonzza hozzád –/ Csak gyöngeség, mit az erő szerethet.” (IV.)

Ez a nárcisztikus ökonómia, a férfi nő általi meghatározottsága Jankovics adaptációjában az első pillanattól fogva meghatározó. Már a Paradicsomban úgy látjuk Ádámot, mint akinek a sziluettjét a nő váltakozó képe (Éva majdani alakjai) töltik ki. Visszatérően megjelenik az igazság bekötött szemű nőalakja, ami a Másik nem fetisizáló elnémításának gondolatát idézi. Kalmár György szemléletes példája a filozófia feminizáló ikonográfiája: a patriarchális diskurzus (a filozófia) kizárja a női szereplőket (a női filozófusokat, a női szemszöveget), miközben annak illusztrációjává, eszményített allegóriájává teszi.³⁰ Jankovicsnál a londoni színben gázmaszkban, véres karddal és mérleggel a kezében ül az Igazság női szobra a sors kereke fölött, melyen különböző történelmi korok egyenruhájába öltözött katonák emelkednek és süllyednek. Később álló helyzetben látjuk, amint a lába közé vezető fényszalagon háton fekvő férfialakok tűnnek el, a születés visszavonásának asszociációját keltve. (A gyermekeit elnyelő archaikus anya képe vulkánként kitörő természeti képződményként is jelen van a Földszellem alakjában.) Ugyanez az igazság-szobor szétdarabolt formában is látható később, mintegy kitakarva a zambinellai heterogenitást az ideálissá totalizált nőképzet mögött. Ádám úrbeli halálakor maga Ádám töredezik darabokra, de még itt is egy női fej (mint Föld-allegória) felé nyújtóznak sóváran a törzsről levált férfiarok.

Látványos dekonstrukciója az egységes(ítő) nő-imaginációnak és a patriarchális tudattalan működésének a párizsi szín guillotine-jelenete, mely során Éva márkinő variációja elveszíti a fejét. A jelenet egymásba sűríti a hiánykitöltés két végletét, a fetisizáló és demonizáló reprezentációs stratégiákat. A párizsi Éva úgy jelenik meg, mint a femme fatale a film noirban Laura Mulvey elemzése szerint: egyszerre eszményi díva, a férfi vágyak felkeltője és bűnös, büntetést érdemlő figura, amiért a történet végén bilincsbe lehet verni, ki

²⁸ „A nőről, illetve a női test igazságáról szőtt fantázia lényegéhez tartozik, hogy *semmi* köze ne legyen a létező, húsvér nőkhöz.” Kalmár György: „A női test igazsága”. *Esettanulmányok a női test és az igazság figuratív kapcsolatának történetéből Chaucertől Derridáig*, Kalligram, Pozsony–Budapest, 2010, 33–34. Vö. „ÁDÁM: Sokszor álmodám így/ A hölgytökélynek legszebb ideálját./ HIPPIA: ...Mert a kéjnek csak egy-egy elszakadt/ Részét bírod egy-egy nőben találni,/ Míg a szépség s kéj eszményképe mindig/ Elérhetlen varázként leng előtted” [VI.]

²⁹ „Úgy tartom elébed az erős [puissance] karom, mint a pajszot.” Idézi Johnson, I. Barbara Johnson: *A kritikai különbözőség*, 146.

³⁰ „... (a nőiség kizárásán alapuló) igazság felderítésében érdekelt filozófia a nőiség metaforáihoz fordul.” Kalmár György: „A női test igazsága”, 33.

lehet végezni, azaz el lehet háritani a szimbolikus rendből.³¹ A Jankovics-jelenet különlegessége, hogy mielőtt az úrinőt lenyakaznák, megfosztják azoktól a hamis kellékektől, melyek szépségét alkotják: parókától, ruhától, szépségpöttytől. Végül nem marad más, csak egy kopasz teremtmény néhány hajszállal, egy torz alak, az az ideák mögötti Valós, akivel a Sarrasine-ok és Ádámok nem szembesülhetnek identitásuk tökéletes szétesése nélkül. Így végső soron a büntetés (a lenyakazás) már elkésve érkezik, nem töltheti be célját, a patriarchális szorongás oldását, mivel kitepergette annak szerkezetét.

Ezért nem jelenthet happy endet Éva történet végi diadala sem a férfi tragédiájának ebben az kontextusában. Nem hogy nem sikerült elháritani (száz halála ellenére sem), de nőiességében megerősödve, anyaként ígéri a kaszt-rációval való fenyegetés végtelenségét a (férfi)ember(iség) számára. Hasonlóan a dráma vég ironikus interpretációjához az „anyának érzem, oh Ádám magam”-at követő azonnali „legyőztél, Uram” itt sem felemelő fenséges sóhaj, a remény bujtatott üzenete, hanem konkrét bukás a dialektikus fejlődés lehetősége nélkül. Ezzel magyarázható a gyászmise visszatérő zenei motívuma (Mozart *Requiem*jének La crimosa tétele) Jankovics verziójában, *A férfi tragédiája*³² veszett ügy, az viszont kifejezetten reménykeltő, hogy mindezt kitarakva, reflexív módon mutatja be, ezzel kritikai olvasatát nyújtja a férfibárat pszichoanalitikus toposzának.

Gyermekjátékok

„Mert a film teste két minőségből kellett, hogy összeálljon. Az egyik, ugye, a történelmi ismereteink szerint kellett hogy alakuljon, a másik minőség ezeknek az álomszerű megjelenítéséből, aberrációjából, elrajzolásából.”³³ írja Jelles az *Angyali Üdvözlés* kapcsán, ami azt mutatja, hogy számára is fontos az álomszituáció a *Tragédiában*. A drámabeli álomszerűséget (a pszichoanalitikus irányultságtól nem is olyan messze állóan) a gyerekjáték motívumán keresztül közelíti meg (az eredeti címterv *Gyermekjátékok* volt), ami viszont a színházi *játék*, azaz a metaszínházi jelleg kiemeléséhez vezet.

Első hallásra meglepő lehet Jelles ötlete, hogy *Az ember tragédiája* komoly történetét gyerekszínészekkel játszassa el, pedig a drámában a gyermekjáték-motívumnak széles jelentéstartománya van. Túl a paradicsomi pár és az égi angyalok ártatlanságának hasonlatán az ember minden tevékenysége a sze-

³¹ Laura Mulvey: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*, ford. Juhász Veronika, in *Metropolis* 2000/4, 12–23.

³² Laczkó Géza *A XIX. századi férfi tragédiája* című, a *Nyugat* 1923/3. számában közölt *Tragédia*-elemzésében írja: „Az ember tehát egyedül áll. Az ember?... Nem! Csak a férfi. A realizáló, a csúcspont XIX. század férfije. A nő, Éva, ott kereng mindenütt a férfi körül a történelem csinálásban, gátul, eszményképül, hivatlan társul, hivatás tévesztetten, ott kereng, de nem fontos.” <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00331/10008.htm>

³³ Jelles András: *Teremtés, lidércnyomás*, Kijarat, Budapest, 2006, 89.

relmi enyelgéstől a természeti szépen és művészeteken át az eszmék iránti elköteleződésig gyermekjáték-színezetű.³⁴ Érdemes hosszabban idézni Lucifer leírását Isten alkotásáról, amikor az Úr számonkéri, miért nem dicsóítja a többi angyallal együtt a Teremtés tökéletességét:

S mi tessék rajta? Hogy néhány anyag
Más-más tulajdonokkal felruházva,
Miket előbb, hogysem nyilatkoznak,
Nem is sejtettél bennök, úgy lehet,
Vagy, ha igen, másítani nincs erőd,
Néhány golyóba összeviszsa gyúrva,
Most vonzza, úzi és taszítja egymást,
Néhány féregben öntudatra kél,
Míg minden megtelt, míg minden kihűlt,
És megmarad a semleges salak.
Az ember ezt, ha egykor ellesi,
Vegykonyhájában szintén megteszi. -
Te nagy konyhádba helyzéd embered,
S elnézed néki, hogy kontárkodik,
Kotyvaszt, s magát Istennek képzeli.
De hogyha elfecsérli s rontja majd
A főztet, akkor gyúlsz késő haragra.
Pedig mit vársz mást egy műkedvelőtől? -
Aztán mivégre az egész teremtés?
Dicsőségedre írtál költeményt,
Beléhelyezted egy rossz gépezetbe,
És meg nem únod véges végtelen,
Hogy az a nóta mindig úgy megyen.
Méltó-e ilyen aggastyánhoz e
Játék, melyen csak gyermekszív hevülhet?
Hol sárba gyúrt kis szikra mímeli
Urát, de torzalak csak, képe nem;
Végzet, szabadság egymást üldözi,
S hiányzik az összhangzó értelem. – (I.)

³⁴ „ÉVA: ...Hol napsugáros pálmafák alatt/ Ártatlan voltam, játszói, gyermekem” (VI.) „LUCIFER: ... Megúntam ott a második helyet,/ Az egyhangú, szabályos életet,/ Éretlen gyermekhangú égi kart” (II.) „LUCIFER: E lány enyelgést mért is hallgatom? –/ Elfordulok, másképp oly szégyen ér még,/ Hogy a hideg számító értelem/ Megirigylendi a gyermekkedélyt.” (II.) TUDÓS: „Hasztalan virág... Nagy gyermekek kedves játékszere” (XII.), „TUDÓS: E százszerű tárgy, milyen cifra mind,/ Mi gyermekek...” (XII.), „LUCIFER: Gyermekjáték volt, ami lelkesített” (XIII.)

A Teremtés mint játék kettős rétegzettségű. Először az Isten alkotói tevékenysége kap gyerekjáték-színezetet: az Úr úgy gyúrja össze a véletlenszerűen kezebe kerülő anyagokat, ahogy a gyerek nyúl a környezetében éppen adott tárgyakhoz, hogy játsszon velük, melyek egyszer csak – hangsúlyozottan nem a szerzői szándék, az isteni lehelet hatására – maguktól (mechanikusan) életre kelnek. Majd az ember ezt a tevékenységet még ügyetlenebbül, még kevesebb alkotói kontrollal utánozza le. Kontár műkedvelőként mímeli az első folyamatot, és amit létrehoz, az minduntalan elromlik, kicsúszik a kezei közül. Mint a gyerek, aki papás-mamást játszik („magát Istennek képzelem”) értelmetlenül ismétli (kisajátítva idézi) a szülőknél látott életrituálékot, anélkül hogy az imitált jelenet összeállna egy célorientált cselekvéssorrá.

Nem nehéz a teremtésnek mint játéknak ebbe a víziójába a művész (adott esetben az író vagy a színházi rendező) alkotói tevékenységét belelátni. Az imitáció, az utánzás reprezentációs, a (hiányzó) intenció a performatív síkját jelöli a műnek. A kontárkodás a valóságosságra való törekvés kudarcának, az elromlás a szerzői szándék kisiklásának, a véletlenszerű életre kelés a performatív erők elszabadulásának, a szöveg önálló életre kelésének gondolatát visszhangozza. Ennek az erősen dekonstruktív szövegműködést idéző leírásnak a kontextusában az utolsó két sorban szabad akarat és végzet dialektikusan fel nem oldódó viszonya reprezentáció és performativitás egyszerre egymástól elválaszthatatlan és kölcsönösen kizáró kapcsolatát idézi. A minden szöveget kéretlenül átjáró ironia működését Paul de Man így írja le: „Egy gép működik itt, egy szöveggép, kérlelhetetlen önmeghatározottság és totális öntevékenység, Schlegel szavaival, *unbedingter Willkür* [42. *Lyceum töredék*, K. A. 2.151], amely a szavakat a jelölő játékanak szintjén mozgatja, felbontva, megszakítva mindenféle konzisztens narratív fonalat, és érvénytelenítve a köztudottan mindenféle narráció alapját alkotó reflexív és dialektikus modellt.”³⁵ A Madách-drámában kockán forgó dialektikus fejlődés ennek fényében nem csak az eszmék kibékíthetősége és a történelmi haladás, de magának a szövegműködésnek a vonatkozásában is értelmezhető. A monológ úgy is olvasható, mint ami a szöveg belső feszültségeit, nyitottságát, írhatóságát tematizálja.

Tegyük a Lucifer-monológ mellé Jeles *Teremtés, lidércnyomás* című kötetének fülszövegét: „»Az embernek nem adatott meg, hogy teremtsen.« – Simone Weil (Mégis próbálkozunk vele – művészet –, csakhogy meghasonloltan, iszonyodva, félve, mert elrémülünk a beláthatatlan, kaotikus szabadságtól. Igen, minden teremtés számunkra lidércnyomás, s még az is, amelynek alávetettjei vagyunk – ha a szokás, nevelődés, hagyomány etc. az otthonosság illúziójával enyhíti is a műben megjelenő összemérhetetlenség nyomán tá-

³⁵ Paul de Man: *Az ironia fogalma*, in Paul de Man: *Estétikai ideológia*, ford. Katona Gábor, Janus/Osiris, Budapest, 2000, 175–203, 199–200.

madó horrort.)”³⁶ Az alkotás káosz és horror, lidércnyomás, csakúgy, mint az, amiben élünk (vagyis az első körös isteni teremtés), mindig lesz benne valamiféle idegenség (barthes-i különbözőség), aminek kiszolgáltatottjai vagyunk. Vagyis Jeles is a szubjektum nyelvi megelőzöttségét feltételezi, a jelölők játékának önállóságát, irányíthatatlanságát, a véletlenszerűség kiiktathatatlanságát, és ennek fényében teszi meg az iróniát („ez az, és mégsem”) fő esztétikai elvévé.

Amiről itt szó van, az dekonstrukciós fogalmakkal a performativitás működéseként írható le. Ez az, ami rombolja a szövegek érthetőségét, a reprezentációs zárttságot, ugyanakkor direkt megragadni nem lehet, mivel működése épp a mindig retrospektíve működő, már ismert felől közelítő megértés (vö. barthes-i „első olvasás”)³⁷ ellenében hat. Jelest mindig is ez a jelölésben („teremtésben”) működő kiiktathatatlanság foglalkoztatta. A fenti idézetet az *Angyali Üdvözlétről* szóló beszélgetésben is így folytatja: „Ha nem veszem is tekintetbe azt, hogy itt valami álmodja a dolgokat, akkor is kötelező egy váratlan elemet belevinni, tudniillik hogy érzékeltessem az élet légkörét, az ismételhetetlenség hangulatát, és így tovább. Egyszerre kell megmutatnom, hogy ezek az események valóságosak, másrészt ezt a valóságot oly módon kell elrajzolni, hogy mindenki számára világos legyen, hogy ez az, és mégsem.”³⁸ Tisztában van vele, hogy a váratlan létezés közvetlenül nem megragadható. Sem a valóság objektív közvetítését célzó dokumentum-, sem a valóság illúzióját keltő játékfilm nem alkalmas rá. Az előbbit ugyanúgy formai konvenciók korlátozzák, mint az utóbbit, mely „egy kitüntetett dramaturgia (lásd: Fikció) diktaturájával eliminálja a fotokinematográfiai leképezés révén megidézett élet követelményeit...”³⁹

Mivel a szövegbeli performativitás épp a szerzői szándék kisiklásában ölt testet, hozzáférni csak kerülőúton lehet. Jeles visszatérő eszköze, hogy úgy csalja elő a „valódi Dokumentumot”⁴⁰ a kinematografikus jelentőből, hogy megzavarja színész és szerep illuzórikus illeszkedését, vagyis kijátssza egymás ellen a fikciót és a dokumentumot. Dolgozott beszédhibás, amatőr színészekkel, hajléktalanokkal, akik figyelmüket önmagukról elterelve, a rájuk kiosztott szerep felé fordítva képesek öntudatlanul felfedni valami közvetlen, nyers valóságot saját (színészi) létükből. Jeles módszerére is igaz az, amit Žižek Kieślowski filmezési gyakorlata kapcsán megfigyel, amikor a lengyel rendező dokumentumfilmtől fikciós film felé fordulását vizsgálja. Žižek

³⁶ Jeles András: *Teremtés, lidércnyomás*, hátsó borító.

³⁷ „amikor egyszer olvasunk el egy szöveget, csak azt látjuk meg benne, amit már korábban megtanultunk látni”, Barbara Johnson: *Kritikai különbözőség*, 140.

³⁸ Jeles András: *Teremtés, lidércnyomás*, 89.

³⁹ Jeles András: *Teória és akció*, in Jeles András: *Töredékek (Jeles András naplójából)*, 8 és fél Bt, 1993, 42.

⁴⁰ Jeles különbséget tesz filmtörténeti és valódi dokumentum között, lásd Jeles András: *Teória és akció*.

szerint Kieślowski, aki szintén a legelemibb valóságot kívánja megragadni, rájön, hogy a dokumentumfilm erre nem alkalmas, mert az ember a való életben is már mindig szerepet játszik. „[M]ivel amikor a »való élet« jeleneteit dokumentarista módon filmezzük, az emberek önmagukat játsszák [...], az egyetlen módja annak, hogy az embereket a játék védőmaszkja mögé nézve ábrázoljuk, paradox módon az, hogy közvetlenül arra kérjük őket, játsszanak el egy szerepet, azaz hogy fikcióba léptessük őket.” „[P]ontosan a »csak játék« feltételei között, amikor a »valós életbeli« érintkezéseinket szabályozó törvények ideiglenesen felfüggesztődnek, engedhetjük meg magunknak, hogy megjelenítsük ezeket az elfojtott attitűdöket.”⁴¹

A gyereklét sajátlagossága sem tudna előhívódni a vásznon, ha azt direkt módon próbálnánk ábrázolni, a felnőtt világ komoly szavait a szájába adva, túl nagy kabátba és kalapba öltöztetve azonban szerep és színész között produktív feszültség keletkezik, és felsejlik a színészi performansz (szándék szerint színrevihetetlen) dokumentuma. A kifejetlen hangképzőszervek és a sajátos arányokkal bíró gyerekestem nem válik átlátszóvá a komoly történet életre keltésének áráként. A rendezői koncepció nem arra irányul, hogy a gyerek meggyőző pszichorealista játékával létrehozza a szereppel való azonosulást (olyan „jól” játsszon, hogy elfelejtsük, hogy nem felnőtt a felnőtt történetben), nem kell elfeledtetnie magáról, hogy gyerek. Ezzel az idegenszerűvé váló történet konstrukcióként lepleződik le, a színészi itt és most ellenben esemény-szerűségében mutatkozik meg, feltárul „az élet kinematográfiája”.⁴² Ilyen látványos gyerekgesztusok a játék során a visszatérő láblógászás (fáról, túl magas ülőalkalmatosságról), ami egyrészt az alacsony termet, másrészt a gyermeki önfeledtség megnyilvánulása. A gúnyolódó nyelvnyújtás, a cuppanós puszi az udvarlási jelenetekben, vagy a parancsot osztogató prágai császár csokis szája. Ádám filctollal festett szakállá egyrészt utal az épp játszott szerep korára, felskicceli annak illúzióját, másrészt ennek apparátusát mint a gyerekjáték tipikus eszközét hagyja lelepleződni. Hasonló hatással bír a meztelen műanyag csecsemő Éva ölében a londoni sírgödörben, mely véresen összekelve jelzi a sírba születés madáchi gondolatát („Bölcső s koporsó ugyanaz”, I.) (egyben piétaszerű fényképezésével Szűz Mária ikonokat is idéz), ugyanakkor látni engedi, hogy az adott színházi kellék gyerekszobából való.

⁴¹ „[S]ince, when film ‘real life’ scenes in a documentary way, we get people playing themselves [...], the only way to depict people *beneath* their protective mask of playing is, paradoxically, to make them directly play a role, i. e. to move into fiction.” „[I]t is precisely in the conditions of ‘just gaming’, when the rules regulating our ‘real life’ exchanges are temporarily suspended, that we can permit ourselves to display these repressed attitudes.” Slavoj Žižek: *The Fright of Real Tiers. Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory*, British Film Institute, London, 2001, 75.

⁴² Jeles András: *Teória és akció*, 43.

Így domborítja ki az *Angyali üdvözlés* Az ember tragédiája gyerekjáték-motívumát, mintegy szó szerint véve azt, mégsem távolodva messzire a Madách-szöveg világától, hiszen az a hatás, amit a színész-szerep feszültségével Jeles kivált, a *Tragédia* formai világában is működik. A gyerek stilizált absztrakt színháza – egy bot jelöli az egyik, egy kavics a másik szereplőt – úgy takarja ki a játék helyzetét, ahogy Ádám, Éva és Lucifer szerepjátékában tesszik át az adott színbeli karakter mögül a színész személye. Éva mint márkinő szerepel például a párizsi színen a nyitó szerzői instrukció szerint, majd amikor eljutunk annak haláláig, ezt olvashatjuk: „Évát leszúrja” egy sans-culotte. Ez a fikció-valóság összekeverés a színház-a-színházban bent és kintjét illetően a „belső” fikció hiteltelenedésével és a színészi performansz (itt Éva játéka) átlátszóságának megszűnésével jár. Ez a fajta (Bódy Gábor kifejezésével) „kettős vetítés” (mutatjuk a történetet, és mutatjuk, hogy éppen játsszuk a történetet), önreflexív posztmodern színházi helyzetet, ironikus, nyitott szövegszerűséget teremt.⁴³

Nem csak a színész-szerep kapcsolat, de a térkezelés is ilyen elidegenítő az *Angyali Üdvözlés*ben. Felskiccelt díszlet jelzi a színváltást, egy fellógatott ruhafoszlány a párizsi zászlókat, egy falra vetett szőnyeg a prágai császári udvart. Ez a Grotowski szegény színházát idéző eljárás egyben a gyerekek bunkerépítésére is emlékeztet, ahogy a környezet véletlenszerűen adódó tárgyaiból „kontárkodnak” össze valamilyen fikciós teret. Egy kivételes beállításban pedig egyszerre látunk három színt: a nyílt szabad terepen (ahol a film mindvégig játszódik) a kamera enged átlátni a ledőlt fáraófejjel jelzett egyiptomi, a hosszú pálcás lovagi zászlókkal színezett bizánci és a piros-fehér-kék rongydarabokkal teletűzdelt párizsi színen. Zárt reprezentációs (olvasható) színháznál elképzelhetetlen egy ilyen beállítás, mert ha követjük a történetet, akkor vagy itt vagyunk vagy ott, az egyszerre több helyen való létezés elképzelhetetlen. A terek összemosódásával felfüggesztődik az egyes színek fikciójának valóságossága.

A beállítások teatralitása, a stilizált pózok, élő tablók is a játék helyzetet hangsúlyozzák. A csoportképek, melyekben két láb tűnik fel valóságosként a fejek mellett, a kimerevített ásitás, a nem lát, nem hall, nem beszél allegória, vagy a káposzták között pislogó fej festményszerű beállításai a film sajátos nyelvének összegző sarokpontjai. A filmkamera előtt, mégis mintha állóképhez modellt álló csapat apró rezdüléseit kiemeli az imitált Mű-alkotással való kontraszt. Az anakronizmusok (az úttörők a londoni színen), az intertextusok (a Madách sorai mellé ékelődő Shakespeare-, Beckett-idézetek), a zenei betétek eklektikája (opera-részletektől az „Ádámnak Éva kell, Évának alma

⁴³ Freud az álom gondolatok „közös többséről”, „keverékszemélyekről” beszél a sűrítés kapcsán, ami alapján az álmat hasonlóságot maskarádnak kell elképzelnünk, mint az itt tárgyalt kitalált ironikus színházi modell. Lásd Sigmund Freud: *Az álomról*, 23–24.

kell" gyerekdalocskáig), a belső keretezés, a kamerába nézés mind-mind a reprezentáció felnyitásának eszközei.

Így kontárkodnak a gyerekek az isteni Teremtés komoly gépezetének műkedvelőiként, s egyben az álom álcázott alakjainak modorában. Nézzük meg, mit mond Freud az álommunkáról a fent taglalt Teremtés vonatkozásában: „az álom munkája nem alkotó munka, nem fejleszt egyetlen reá jellegzetes fantáziát sem, nem ítél, nem következtet, egyáltalán semmi egyebet nem tesz, mint hogy az anyagot sűríti, eltolja, érzékletessé alakítja... [...] Még a beszéd sincs ujonnan szerkesztve, ami az álomtartalomban előfordul; bebizonyul róla, hogy oly beszéd tartalomból van összetákolva, mely mint valamikor mondott, hallott vagy olvasott dolog az álomgondolatok között felelevenedett: az álom hűségesen lemásolja az ily beszéd szó szerinti szövegét, de teljesen elhanyagolja az alkalmat, melynél az keletkezett s a legerőszakosabban elferdíti az értelmét.”⁴⁴ Az álommunkában megnyilvánuló tudattalan nyelve puszta gépszerű figurativitás, a jelölők szerzői szándéktól eloldódó, önkényes játéka, a „lelki anyag [...] elkülönződése”.⁴⁵ Bármit is vár tehát Ádám az álomtól (jövőbe látást, extra tudatosságot), ahogy lehunyja szemét, egy „nem ismert tartomány” homálya, kétértelműségei, olvashatatlansága várja.

⁴⁴ Sigmund Freud: *Az álomról*, 41.

⁴⁵ Uo. 54.