

FEJETLENSÉG A SZÁZADFORDULÓN

Egy drámai motívum nyomában

„Nem mindenki születik anyának.”
(Ibsen)

Ki ne emlékezne gyerekkorából azokra a mesékre, melyekben a kegyetlen királykisasszony sorra lefejezteti kérőit, mert nem tudnak helyesen felelni talányos kérdéseire? Olvasóként a hősnek drukkolunk, hogy elérje célját, és sikerüljön megszélesítenie a keményszívű királylányt, ám a legtöbb esetben homályban marad, hogy ez a szív miért is zárult be. Ez az arányeltolódás a szerkezetből következik, hiszen a mesék a hős szemszögéből ismertetik a körülményeket, aki gyakran már úgy közelít céljához, hogy messziről látja a várbástyákon a kudarcot vallott királyfiak fejét, vagy éppen egy csontvázakkal és koponyákkal teli erdőn kell keresztülhatolnia, mint Andersen ÚTITÁRS-ában. A királylány kegyetlenségéhez és a hős bátorságához ezek után tehát kétség sem férhet. Ugyanakkor az is nyilvánvaló már e mesék kezdetén, hogy a hős nem akármilyen kihívás előtt áll, hisz olyan helyre igyekszik mindenre elszántan, ahol nem fogadják szívesen.

Az 1890-es évek drámairodalmának abban a három darabjában, amelyet a férfi-nő viszony szempontjából reprezentatívnak vélek – Oscar Wilde SALOME, Wedekind PANDORA SZELENCÉJE és Ibsen HEDDA GABLER című drámáira gondolok –, ugyanez a hangulati expozíció ismétlődik. A SALOMÉ-ban a hold sejtelmes és fenyegető jelenléte, a PANDORÁ-ban Schöning és Schwarz tanácstalan párbeszéde a női portrék előtt s a HEDDÁ-ban az első felvonás fullasztóan idegesítő hangulata mind ezt a nem bátorító léggört hivatott megteremteni.

Az említett meséknek csakúgy, mint a drámai műveknek, számos variációjuk van. Az egyik csoportba tartoznak a mindentudó vagy mindent látó királykisasszonyok, akik még náluk is okosabb – de legalábbis ugyanannyit tudó – férjet keresnek maguknak. Egy másik csoportba sorolhatnánk az úgynevezett kényeskedőket, akik kedvükre válogatnak a kérők között, kérdéseik rejtvénytérűek és szeszélyesek, s így leginkább a házasság elodázását célozzák, mint pl. A KIRÁLYKISASSZONY CIPŐJE című Benedek Elek-mesében. Mindkét csoportban közös azonban, hogy a királykisasszony valójában egyáltalán nem akar férjhez menni (ezt határozottan jelzi az is, hogy kifejezetten megharagszik, ha valaki mégis megfejtí a rejtvényt), és főleg nem akar hozzámenni ostobához, ügyetlenhez vagy gyávához. E finnyosságával azonban fennakadást okoz az uralkodói gépezetben. A társadalmi veszteség súlyát jelzi az is, hogy a királykisasszony szinte mindig szép, okos és öntörvényű, de legfőképpen kíméletlen, egészen addig, míg emberére nem talál. Ez a női archetípus a századvégen népszerű *femme fatale* elődjének is tekinthető, az olyan nők típusának legalábbis, akik – mint például Hedda Gabler – elutasítanak minden hagyományos női szerepet, és inkább lelövik, semmint közel engednék magukhoz azt a férfit, aki veszélyeztetheti integritásukat. Ez a nőalak megfejthetetlen rejtvényként fogalmazódik meg a férfi számára, gyakran így jelenik

meg a kor művészetében is, legmarkánsabban azokon a képeken, amelyek a nőt szfinxként, a férfit pedig a talány előtt álló Oidipuszként ábrázolják.¹ Az operairodalomban Puccini *TURANDOT*-jában találkozunk ezzel a mesei közegben megfogalmazott konstellációval, sőt mondhatjuk, hogy a *TURANDOT* pontosan modellálja. (Puccini az érintett drámaírókhoz hasonlóan egy évszázadokon keresztül érlelődött történetre támaszkodik, és azt fogalmazza újra. Szövegíróinak² kiindulási pontja Carlo Gozzi 1762-es darabja volt, aki viszont az *EZEREGYÉJSZAKA* meséinek egy francia fordítására támaszkodott. Puccini operája azonban jelentős pontokon tér el mind az eredeti mesétől, mind Gozzi változatától, s a legérdekesebbnek tűnik témánk szempontjából.)

Ellentétben az említett színdarabokkal, amelyek a századforduló gender problematikáját jobban leképezik – Puccini operájában még megjelenhet a kételyektől mentes, önbizalomtól és feltétlen szerelemtől vezérelt hős, aki megtöri a varázst, és legyőzi a fagyos királykisasszony ellenállását. A *TURANDOT* azonban e különbség ellenére is kifejezetten lényegre tapint e végzetes nőtípus megértése szempontjából. A hercegnő ugyanis elmeséli történetét, s így azt is, hogy miért zárja el szívét a férfiaktól. Történetéből kiderül, hogy ő amazon ősanja utódjának tekinti magát, aki férfikézzel irányította országát, ám ezt a rendszert a tatár sereg drasztikusan szétrombolta, asszonyait megerőszakolta. Turandot ezért fogadott bosszút, s mint egy amazonkirálynő – vágyait és érzelmeit feláldozva, életét e régi sérelem megbosszulásának szentelve –, történelmi küldetést vállalt magára. A *TURANDOT* meséje jól modellálja tehát azt is, hogy az a patriarchális társadalomban időnként felerősödő szorongás, hogy a nők kezébe kerülhet az erő és a társadalmi kontroll, egy régi történetre vezethető vissza. Ugyanakkor nagyon szépen kirajzolódik az opera szüzséjében egy korrekciós vágy is, amely arra irányul, hogy a korábbi szituációt megismételve, szerencsésebb megoldás jöheszen létre. Kalaf ugyanis tatár királyfi, aki ezúttal nem karddal és erőszakkal, mint ősei tették, hanem fejével és szívével nyeri meg magának a hatalommal bíró nőt. A századvég drámai termése, főként az Ibsen-darabok, szintén gyakran követik azt a logikai építkezést, hogy a nő férfigyűlölő természete régi sérelemre vezethető vissza,³ melyet egy férfi követett el ellene, és ezt a traumát a darab során az eredeti szituáció újradézésével próbálják a főszereplők korrigálni. Ez a dramaturgiai minta ismerhető fel Oscar Wilde *SALOMÉ*-jában is, ahol Salomé előbb kettős sérelem éri, s csak azután válik veszélyessé környezete számára. Mind Heródes incesztuózus csábítása, mind Jokhanán megbélyegző, elítélletes és igazságtalan rágalma megelőzi Salomé őrjöngő kitörését, szabályokat áthágó lázadását. Ibsen *HEDDA GABLER*-ében szintén az apa- és a potenciális partnerfigura felelős azokért a korábban elkövetett bűnökért, amelyek a későbbi események kiindulópontjának tekinthetők. Első helyen a tábornok apa említhető, aki vélhetően férfias nevelésben részesítette lányát, majd ennek egész hozadékával magára hagyta, konkrét és átvitt értelemben egyaránt. Hiszen amíg élt, újságja mögé menekült lánya életének legfontosabb periódusaiban, majd meghalt anélkül, hogy szellemi, értékrendbeli vagy anyagi örökséget hagyott volna hátra maga után. Hedda és Lövborg titkos beszélgetései fölött – amelyek a fiatal, tapasztalatlan lánynak kivételes élményt nyújthattak – az apa demonstratíván szemet hunyt, ahelyett, hogy az anya nélkül felnövő lánynak legalább ő adott volna valamilyen eligazítást az életben. A szakirodalom az utóbbi években több ízben foglalkozott az anyahiány jelentőségével Ibsen nőalakjainál,⁴ ám az apa és az apák jelentősége még további kutatásra szorul. A tábornok akkori gondoskodásának hiányát egy arckép jelzi Hedda férjesszony-életében, mintha ezzel az állandó jelenléttel az akkori hiányát lehetne pótol-

ni. A csalódáshoz, a magárahagyatottság érzéséhez azonban elég pusztán az apa halála is, gondoljunk Anna O. hírhedt esetére a Breuer esettanulmányban,⁵ ahol a lány hisztérikus megbetegedése apa és lánya bonyolult viszonyára vezethető vissza, és az apa halála után manifesztálódik. A veszteség annál nehezebben dolgozható fel, minél több tisztázatlanság és hiány terheli a két fél kapcsolatát. Ez az a pont, ahol Hedda és Anna O. története metszi egymást, hiszen mindkét lány állapotát – eltérő mértékben ugyan – a bizonytalanság jellemzi leginkább. Hedda múltjában tehát ez az egyik, az apa személye és annak elvesztése nyomán kialakult és dédelgetett sérelem. A másik Lövborg részéről érte, aki bizalmával és bensőséges viszonyukkal visszaélve akarta elcsábítani, otrombán megsértve ezzel személyiségének határait és felrúgva a közösen kialakított játékszabályokat. Lövborg Hedda énjének integritását sértette meg, akinek ekkor még voltak illúziói elsősorban apollói és nem dionüszoszi értékekről. Azt hitte, intim, de plátói kapcsolatuk elég erőt adhat a másíknak ahhoz, hogy a férfi koszorús költővé válhasson, s akkor már méltó legyen a szívére is. Durva közeledésére a piztoly lehetett volna adekvát válasz, ami van olyan jó phallikus szimbólum egy polgári-realista drámában, mint a mesében a testet a fejtől elválasztó kard.

A PANDORA SZELENCÉJÉ-ben (1894) nem képezi különösebb rejtély tárgyát, hogy mi a férfiak bűne Luluval szemben, hiszen az első felvonástól kezdve nyilvánvaló, hogy teste a férfiak közötti áruforgalom tárgya, ennek megfelelően adják-veszik egymás között, s használják fel saját egójuk megerősítésére. Nem csoda tehát, ha előbb-utóbb felázad a szerep ellen, amit a férfiak jelöltek ki neki. Első két áldozata mégis az ő közvetlen beavatkozása nélkül hal meg, világosan mutatva, hogy a folyamat kétoldalú, s a férfiak sem elég erősek már kiépített vagy megszerzett pozíciójuk fenntartásához. Goll gutaütést kap, Schwarz pedig önkezével vágja el saját nyakát egy borotvapengével. Wedekind frappánsan oldotta meg a lefejezés anakronisztikus gesztusát. Az említett mesék archetipikus világában és a századvég drámáiban kirajzolódó férfi-nő konfliktusban tehát az a közös, hogy a férfiak olyan szerepekbe akarják kényszeríteni a nőt, melyeket ők nem akarnak, s ha nem akarják, arra meglehetősen jó okuk van, derül ki a szövegekből.

De térjünk vissza a TURANDOT-hoz! Az operából nemcsak azt tudjuk meg, hogy volt egy ősbűn, amelyre a kegyetlen hercegnő keménysége visszavezethető, hanem azt is, hogy milyenek kell lennie annak a hősnek, aki őt megválthatja saját börtönétől. A drámákban ugyanis ilyen hős már nem található. Értesülünk ezenkívül arról is, hogy miféle kérdésekre kell tudnia a választ az ilyen kérőnek. Kalaf a kétely nélküli vak hős, aki ugyanakkor tiszta szívű, igaz, bátor és okos – amennyiben okosnak nevezhető valaki, aki egy nő miatt kockáztatja a fejét. Útja során szépen bomlik ki a fejvesztés-szimbólum is; a lefejezés nem egyszerűen egy a lehetséges halálnemek közül. Ping többször figyelmezteti, hogy „*ne vészítsd el a fejét*”, „*ne menjen fejjel a falnak*”, „*ne játsszon a fejével*”, vagy emlékezteti, hogy „*feje [nemsokára] porba hull*”. Kalaf akkor érkezik persze a császári udvarba, amikor az előző herceget kivégzésre viszik. Az ő feje azonban a helyén marad, hiszen szemben a századvég válságba került férfiúival, ő felelni tud a kérdésekre, sőt a válaszokból kiderül, hogy ismeri a kérdezőt magát is. Az első két kérdés – a *remény* és a *vér* – az életképesség legfőbb szimbólumai, s mint ilyenek elsősorban a pályázó elszántságát, erejét, kitartását hivatottak próbára tenni. A harmadik, a döntő kérdés azonban Turandotra vonatkozik, aki maga az ellentmondás, „*a jég, mely lángra gyújt*”. Óriási különbség ez ahhoz képest, hogy Wedekind darabjában Lulunak lényegében még saját neve sincs, minden férfi újra ad neki egyet, ahogy az ember a kutyáját nevezi el, profanizálva ezzel az elnevezés ádámi gesztusát. Ugyanez a névvel és iden-

titással való játék kap fontos szerepet a HEDDA GABLER-ben is, ahol Tesman kisasszony azzal próbálja véglegesíteni Hedda személyiségének beolvasztását a Tesman-klánba, hogy őt Hedda Tesmanként üdvözli.

Hasonló sérelem éri Wilde Saloméját, akit Jokhanán az anyjával, azaz anyja bűneivel azonosít. A próféta nem tesz különbséget anya és lánya között, és természetesen egyiket sem nevezi néven. Ismeri a nevet – ez a másik identitásának fel- és elismerését jelenti. Akinek neve van, az létezik a másik számára mint önálló individuum, mint ahogy nem létezik fordított esetben. A másik identitásának elismerése – amit azonban könnyebb kimondani, mint elfogadni – új és nem könnyen elfogadható feltétele a XIX. század második felében újonnan formálódó férfi-nő kapcsolatnak. A folyamat kölcsönösséget feltételez, amit jól mutat, hogy a legutolsó lépésben Turandotnak kell kitalálnia Kalaf nevét. Kalaf tehát nem csalafintasággal, elkábítással vagy csábítással nyeri meg magának az elérhetetlen nőt, hanem úgy, hogy őt magát fogadja el és ismeri fel. Párhuzamként ismét a mesék világából említenék egy példát, A KIRÁLYKISASSZONYRÓL ÉS A KÍGYÓRÓL szöveget, melyben a királylány egy mozdulattal vágja le a fejét annak a királyfinak, aki őt szolgálónak nézte, és meg akarta erőszakolni.⁶ A nő identitásának felismerése és tiszteletben tartása tehát kulcsfontosságú szerepet játszik abban, hogy a nő nőként tudjon viselkedni a férfival szemben. Ez a rejtőzködő játék az identitással része a párkereső rituálénak, és része a személyiségfejlődésnek is. Hogy felismeri-e a királyfi a királykisasszonyt, s hogy a másik megmutatja-e neki cserébe az igazi arcát: ezen fejek sorsa dőlhet el. A századforduló nemek közötti konfliktusai azt mutatják, hogy férfiak és nők épp ebben a játszmában veszítették el orientációjukat. A századvég drámáiban vagy olyan rejtélyként jelenik meg a nő, amely megoldhatatlan feladat elé állítja a férfiakat – s ide tartoznak az előbb említett példák, Salome, Hedda és Lulu is –, vagy a férfi számára indifferens a nő személyisége, mint például számos Schnitzler-darabban. A két eset persze kombinálódhat is, sőt nem ritka – éppen Schnitzlernél –, hogy a férfi azért tesz úgy, mintha nem érdekelné a nő arca, mert éppen ettől a kiismerhetetlenségétől tart. Ezek a férfiak természetesen egészen mást várnak el partnerüktől, mint amit ő szeretne vagy amire képes. Ilyen társ jut osztályrészül a legtöbb ibseni nőalaknak is – Nórától Alvingnén át Rita Almersig.

Az eredeti kérdésfelvetés azonban úgy hangzott, hogy mindezért miért kell a férfinak a fejével fizetnie? Mit reprezentál a levágott fej ebben a bonyolult viszonyrendszerben? A kérdés megválaszolására, mint eddig is, a meséket hívom segítségül, hiszen – mint például Marie-Louise von Franz,⁷ Bruno Bettelheim⁸ és Claude Lévi-Strauss⁹ kutatásai óta tudjuk – a mese a mítoszokhoz és az álomhoz hasonlóan kiapadhatatlan aranybányája az emberi lélek és a kollektív tudattalan megértésének.

Franz a NŐI MESEALAKOK című könyvében¹⁰ meséli el A PÓRKÁ VÁLT NŐ-RŐL szóló eszki-mó mesét, amelynek első felét idézem szó szerint.

„Élt egyszer egy férj és egy feleség, akiknek volt egy lányuk. Igazán boldogan éldegélhettek volna egymással, ha a lány nem vetett volna meg minden férfit. Sok fiatalember versengett a kezéért, mert szép lány volt. Ezenkívül apja is sok ifjút hozott haza magával estéknél, hogy ismerjék meg a lányát. De mindez nem használt. Ha csak egy szót szoltak előtte valami férfiről, a lány mérges lett, ha meg eljött hozzájuk valaki, ő már ment is el egyedül.

Egyszer aztán azt mondta neki az apja, hogy nem akar a lánya szomorúságára férfiakat hozni a házába, de gondoljon arra, hogy nincs fiuk, ő az egyetlen gyermekük. Szülei hamarosan megöregszenek, s akkor aztán évszámra nem fognak tudni élelemről meg ruháról gondoskodni: ki lesz a támaszuk, ha nincs vejük?

Ezek a szavak igen megszorították a lányt. El-elbolyongott a kissé dombos, széles síkságon, amikor is hirtelen egy fej ugrott elő a földből, egy test nélküli fej: hanem az arc egy nagyon szép férfi arca volt. A fiatalember rámosolygott a lányra, és azt mondta: »Te nem akarsz férjet, márpedig én azért jöttem ide, hogy elvigyelek, és jól tudod, hogy én nagy és hatalmas nemzetségből származom.« Elettében először volt boldog a lány egy fiatalember társaságában: fölemelte a fejét, gondosan bundájába burkolta, és a sötétben hazavitte. Fekvőhelye mellé rakta a szép férfi fejét, lefeküdt, és boldogan beszélgetett az idegennel, akit szeretett, mert nem olyan volt, mint a többi. Az apja felébredt a lánya fekvőhelye felől hallatszó sugdolózásra és vihogásra, és föl nem foghatta, hogy mi történhetett ott. Ez megisméltődött a további éjszakákon, és az apa boldog volt, hogy van vadász veje a házban.

Ettől fogva mindig boldog volt a lány. Azelőtt naphosszat ki se kukkantott a faluba, nehogy férfiakkal találkozzék, most azonban még több időt töltött otthon, szinte el se mozdult a fekhelyétől. Apja meg anyja viszont váltig csodálkoztak, hogy sosem látják a vejüket.

Történt pedig, hogy amikor egyszer elment a lány, fekvőhelyének szőrmetakaróját félrehúzta az apja, hogy meglássa, ki van a lánya társaságában éjszakánként. Amikor pedig egy jóképű fiatalember eleven fejét találta, szörnyű haragra gerjedt. Felkapott egy nyársat, keresztüldöfte az ifjú szemén, szemétdombra lökte a fejét, és azt kiabálta: »Mit kezdhettek én egy olyan övével, aki nem tud vadászni és eltartani minket, ha megöregsziünk?« A fej gurulni kezdett, egyre csak gurult, mind messzebb a ház előtti síkon, s végül eltűnt a tengerben. Útját vérnyomok jelezték. A lány ezután nem tudott otthon maradni, s követte a vérnyomok útját, amelyek a tengerbe vezettek.»

Ettől kezdve hosszú utat jár be a hősnő, meg is találja hitvesét, aki a történetek után nem akarja őt követni. Ezután két út közül kell választania, és ő az égbe menőt választja. Majd egy tóhoz ér, ahol egy varázserővel bíró hús-vér férfi karmaiba kerül, őt azonban bölcs asszonyok tanácsára elpusztítja. Végül vissza akar ereszkedni a földre, de mivel földet éréskor nem nyitja ki időben a szemét, pókká változik.

Ebben a mesében tehát a szokások ellen lázadó lány nem találja meg identitását. Számunkra azonban most inkább az az érdekes, hogy ez a mese a másik oldalról világítja meg a vonakodó, eladósorban lévő lány történetét. Egyrészt olyan nőalakot testesít meg, aki kezdettől ellenáll a prokreációs szerepkörnek, és nem akarja magát alávetni az apai, illetve társadalmi elvárásnak, mert természete, zsigerei másképp diktálják. Nem szab feltételeket, nem állítja kériit lehetetlen próbák elé, hanem ő maga sétál ki szabadon ebből a helyzetből. Ez már önmagában is izgalmas a századforduló diskurzusának tükrében, ahol a férfinak az jelenti az egyik legnagyobb veszélyt (amint Ibsen NÓRÁ-jában), hogy a nő kivonulhat társadalmi és családi kötelekeiből. Az általam vizsgált darabokban is többször előfordul – főleg a HEDDÁ-ban vagy például Hofmannsthal ELEKTRÁ-jában –, hogy a hősnő nem kér a társadalom által automatikusan felkínált szerepből. Az eszkimó mese vagy a korábban említett A KIRÁLYKISASSZONYRÓL ÉS A KÍGYÓRÓL szóló, amelyben a királylány gyerekkorában filozófiát tanul, arra hívja fel a figyelmet, hogy a nő feje zavaró tényező a patriarchális társadalom automatikus működtetésében, de azt is mutatja, hogy ez örök időktől létező probléma, nem a XIX. század végének találmánya.

A mese hősnője – csakúgy, mint e két darab címszereplője – nem leli helyét a világban: sem a konvenciókon belül, sem azokon kívül. Felvillant azonban egy olyan lehetőséget, hogy a lány mégis megtalálhassa a boldogságot. Itt ugyanis nem az történik, hogy a mesehősnő lefejez valakit, aki elégtelennek bizonyult arra, hogy őt birtokolhassa, hanem ellenkezőleg: rátalál egy fejre, amely szép, megértő és legfőképp test nélküli, majd ápolgatja, gondoskodik róla. Egy olyan királylányt, aki elutasítja a teste

által determinált társadalmi szerepkört, a férfifej mentesíti ettől a kötelességtől, mentesíti attól, hogy szembesülnie kelljen a fizikai vággyal, a dionüszoszi önfeladással addig, amíg annak nem jön el az ideje (gondoljunk a CSIPKERÓZSIKA meséjére). A szép férfifej apollói értékeket reprezentál: az intellektualitást, a természet erejének megzabolázására való képességet, a szellemi kreativitást, amelyek hagyományosan férfiattribútumok. Az a fordulat, hogy a lány hazaviszi és őrizgeti ezt a fejet, arról a vágyról is árulkodik, hogy maga akar olyan értékek birtokába kerülni, melyeket az képvisel. E mozzanatban tehát jól tükröződik a századvégi férfi szorongásának egyik fő oka, mely abban az ambivalenciában érhető tetten, hogy vágyra is arra, hogy a nő levegye róla a világmegváltói és irányítói terhet, amelyben éppen kutyául érzi magát, de tart is attól, hogy ha ezt a nő átveszi, akkor neki nem marad semmi,¹¹ nem beszélve arról, hogy akkor ki viszi tovább a női prokreációs feladatokat. Ez az ambivalens indulathalmaz prociálódik a századforduló démonikus nőalakjaira, akik egyszerre okozói és potenciális megváltói a zsákutcába jutott férfi szenvedéseinek.

A fejet gondosan bebugyoláló lányról szóló mesét olvasva óhatatlanul Salome és Hedda jutott eszembe. Hedda, aki Lövborg fején – tapasztalataim, gondolataim – és szemén keresztül kapcsolódhat egy olyan világhoz, amelyből ő maga ki van rekesztve. A férfi fején keresztül szívja magába azt az érzékiséget, amelytől saját fejét és érzeit kötelességszerűen elfordítja. Ezt a vágyát később kifejezésre is juttatja, amikor férje férfimulatságba készül Brack doktorhoz, s ő ekkor azt kívánja, bárcsak titokban kileskethetné őket. Hedda Lövborg fejével bizalmas viszonyban van, s reméli, pontosabban talán remélte, hogy az ő fején keresztül neki is része lehet a szellemi alkotómunkában, amelyben test és szellem együtt dolgozik. A koszorús költő ugyanis nem zárhatja el magát az élet poklaitól, ahogyan az egy úrilánynak kötelező. Hedda azonban megtisztíthatja őt ezektől a tapasztalatoktól azáltal, hogy meghallgatja – átvállalva a gyóntatópap és a pszichoanalitikus szerepkörét –, s így részesévé is válhat az előle elzárt alkotófolyamatnak. Lövborg teste azonban kettejük közé állt, s ezzel felborult az a kényes egyensúly, mely akkor és ott kivételesen létrejöhetett. Hedda ekkor apja fegyverét fogja rá, ha már ő maga nem kelt védelmére – a mesében vagy álmában nyilván egyszerű kardcsapással fejezhette volna le a boldogsága elé toladó férfitestet. A fegyver azonban – hogy gyávaságból-e, vagy mert Hedda mégis ambivalens volt – mégsem sült el, s így kerülhetett sor egy második próbára, a korrekciós kísérletre. Amikor újra találkoznak, már egyikük sem ugyanaz, aki volt. Hedda azonban a lehetőséget kihasználva megpróbálná visszazerezni befolyását a számára elvesztett fej felett. Elvstedné (a butácska, ám a hagyományos női gondoskodásra és alávetett szerepkörre hajlandó rivális) és Hedda között a harc nem Lövborgért, nem a testéért, hanem a fejéért folyik. Ki uralja ezt a tehetséges, fiatal, energiától és tervektől duzzadó fejet, amely a jövőbe tekint? S mint megtudjuk, egyikük sem: gazdátlan, elpazarolt érték, amit nem becsül meg senki, saját tulajdonosa sem. Elvstedné Hedda mellett nyomban eljelen-téktelenedik, Hedda azonban már nem elég erős. El is vesztette hitét és érdeklődését ebben a feladatban. Lövborg pedig soha nem is volt ura saját magának, sem a testének, sem a fejének. S ekkor kerül elő újra az apai pisztoly, hogy az önkéntes főbelövés esélyt adjon Lövborg és Hedda elvesztett méltóságának visszaszerzésére. Ha Lövborg emelt fővel kiszáll, képes kitépni magát dionüszoszi önmaga karmaiból, még megdicsőülhet, legalább Hedda szemében. Lövborg azonban mielőtt ezt megtehetné, már teljesen elvesztette a fejét. Elvesztette – hiszi ő – kéziratát, legfőbb szellemi munkáját, és elvesztette lélekjelenlétét: örülteként szaladgál és tombol a város különböző pontja-

in, hogy végül szándékosan vagy baleset révén ágyékon lője magát. Ő tehát az utolsó percig, halálában is testének rabja maradt. A feladat, a fej leválasztása a nem kívánt testről, arról a testről, amely nem engedelmeskedett neki, Heddára marad. S nem véletlen, hogy Hedda készségesen vállalja magára ezt a feladatot, hiszen az ő teste szintén önálló utakon járt, s akaratával ellentétben új életet hordoz magában. S mint annyian megírták róla,¹² öngyilkossága az egyetlen igazi tette. Képes kitépni magát a hús rabságából, a húséból, amely nem nyújtott örömet életében, s követte a gondolat szárnyalását, amely gyakran illúziókat kerget. Az antik hősök mintájára le tudott mondani a testéről egy idea érdekében. Helycsere történt tehát, mint annyiszor a századforduló drámáiban: a férfihoz méltó apollói tett a nőre marad. A fej leválasztása ezúttal a fej kimenekítését célozta egy olyan játszmából, amely méltatlannak bizonyult játékosai számára. Kísérlet történt egy érték, egy illúzió megőrzésére.

Ha más optikát alkalmazunk, az egész gondolatmenet megfordítható, és Hedda főbelövését a női fej kudarcaként is értelmezhetjük. Lemondásnak, a küzdelem feladásának, ama testrézsz fizikai megsemmisítésének, melyet nem becsül sem a kor, sem a közvetlen környezet.

Salome esete egy kicsit más. Ő nem megmenteni, hanem megszerezni akarja azt a fejet, amely korábban elfordult tőle, hasonlóan a pókasszony meséjének hősnőjéhez. A gesztus azonban, ahogyan harapdálja, tépkedi a testről levágott fejet, lényegében mégis hasonlít a HEDDA-ban megfogalmazott jelenséghez, ahhoz az állapothoz, amikor a fej nem képes uralkodni a test felett. Itt ugyanis ő az, aki elveszti fejét, azaz elveszti kontrollját akarata és ösztönei felett, test és fej teljes diszkrépanciája láttán. Salome eredetileg egy férfitekintet elől menekült, és felkorbácsolt érzékeivel Jokhanán mellett kötött ki, aki a feldúlt és érzékeiben megzavart lánytól viszont elfordítja fejét. Nem akármilyen fej az, amit elfordít. Egyrészt a prófétáé, Isten ígéjének közvetítőjéé, másrészt egy rabé, egy kalitkába zárt vegetáló és halálra ítélt testé.

E néhány kiragadott példa alapján úgy összegezhetnénk az eddigieket, hogy ezekben a darabokban a férfitekintet vagy úgy jelenik meg, mint túlságosan tolakodó (Lövborg, Brack, Heródes és Wedekind voyeurjei), vagy éppen ellenkezőleg: elfordul a nőtől akkor, amikor épp a fordítottjára volna szükség (mint az említett apafigurák és a SALOME prófétája).

Heródes testbe zárt hangja másfelől éppen Heródes lelkiismeretének szószólója, bűntudatának félig élő, félig eltemetett megtestesítője, az egyetlen és utolsó reménysugár a tetrarka számára, hogy megszabaduljon félelmeitől. Mint próféta azonban zavaros figura. A zsidók sem tudnak megegyezni személyét és szavait illetően, s nem képesek egyértelműen kiállni mellette. Ennél is többet árulnak el szavai – monomániásan ismétlődő átkai és jóslatai egy erejét veszített próféta erőfeszítései, akinek küldetése és szerepe szinte abban merül ki, hogy retteg és óv a bűnös női tekintettől, s hirdeti az eljövendő kataklizmát. Saloméval szemben teljesen elveszti erejét és biztonságát, s ahelyett, hogy prófétához méltón kisegítené a bajból, ő maga taszítja bele provokatív szavaival és viselkedésével. Nem lehet csodálkozni, hogy Salome legszívesebben kitépne a nyelvét, mint a lángot lehelő sárkányét. Ő azonban ennél is sokkal többet akar. Meg akarja szerezni magának ezt a fejet, és mint egy kannibál szívni ki belőle a bennrekedt erőt és szavakat, hogy immár ő maga legyen a birtokosuk. E lépésével egyrészt saját identifikációjában tesz hatalmas lépést, másrészt a szó szoros értelmében lefejezi a patriarchális társadalom ideológiájának megtestesítőjét, s így új fejezetet nyit meg a két nem közötti újrendeződés történetében. Mint minden forradalmár, próféta és megváltó, ezt természetesen Salome sem élheti túl.

Wilde korai terveiben szerepelt egy olyan változat, mely nem Jokhanán, hanem Salome lefejezésével zárult volna. Richard Ellmann¹³ monográfiája őrizte meg ezt a variációt, melyet Wilde állítólag Maeterlincknek mesélt el. Ebben a változatban anyja kérésére Salome kimenekül Heródes karmai közül a sivatagba, mint ahogy azt Jokhanán korábban tanácsolta neki, s ott hordozza magával Isten ígését. Vándorlásai során Jézussal is találkozik, ám elmenekül tőle, mert nem érzi magát méltónak követésére. Így ér el a befagyott Rajnához, ahol a jég beszakad alatta, s úgy esik bele, hogy az levágja a fejét. A jég összezáródik a nyaka körül, feje pedig mintha ezüsttálcán pihenne a jégen, aranykoronával, valahogy úgy, ahogy Gustave Moreau festette meg Jokhanán fejét Wilde kedvenc képén. Úgy halna meg ebben a változatban, hogy nem tudja már kiejteni a száján János és Jézus nevét. A darabnak az lett volna a címe, hogy SALOME LEFEJEZÉSE. Így vitte volna jégsírba a nő a férfitől megszerzett ígét. S így bosszulta volna meg a férfi a rajta esett sérelmet, miközben a legfőbb áldozat persze az ige maga lett volna. Ezt a konkrét szerepcserét később a befejezetlen A SZENT ÉS A KURTIZÁN-ban írta meg, ahol a szentben felébred a zabolázhatatlan testi vágy a kurtizán iránt, a kurtizánból viszont isten szolgája lesz. Wilde SALOMÉ-ja, mint tudjuk, nem így fejeződik be. Wedekind azonban végigjártja hősnőjével a teljes kálváriát, amiből a nő tényleges szét-darabolása sem marad ki.

A PANDORA SZELENCÉJÉ-nek 1894-es ötfelvonásos ősváltozata szimmetrikus szerkezetű, feszes darab. A gyakorlatilag fej és identitás nélküli Lulu a harmadik, középső felvonásra jut el saját énjének megszületéséig. Ehhez vezető útját három fej lehullása kíséri. A második felvonásbeli fej azé a festőé, aki Kalaffal ellentétben semmilyen módon sem állja ki a próbát, hogy Lulu férje lehessen. Gyáva, tehetségtelen, és nem ismeri, nem értékeli Lulut, csak önmaga narcisztikus megerősítésének esélyét látja benne. Egyetlen becsülendő tette, hogy önmagát ítéli fővesztésre. A harmadik felvonásban Lulu élete már veszélybe kerül, s identitásának megszületése egy hajszálon függ, azon, hogy van-e annyi lélekjelenléte, hogy megfordítsa a rászegeződő pisztoly csövét. A negyedikben viszont, amely a másodiknak tükörképe (ahol az említett Schwarz önkézével vágja le a fejét), már Lulu retteg attól, hogy tettéért a fejével kell fizetnie. Tehát alighogy megszületett, a feje – hiszen korábban ő csak becsomagolt, idomítható testként létezett – máris veszélyben forog. Mintha valami ki nem mondott törvénynek engedelmessé válva a kettő nem létezhetne együtt. Az ötödik felvonásban mégsem a fejét fogja elveszteni, hanem éppen nőiségének lényegét, az egyetlen, amivel az első felvonásban még rendelkezett. Feje azonban így megmenekül. Wedekindnál tehát a bosszú, a férfi bosszúja – amiért a nő kiszabadította magát egyrészt a férfi, másrészt teste rabságából – szélsőségesebben jelenik meg. Mintha Wedekind a maga torz tükre segítségével ugyanoda lyukadna ki, ahová Ibsen, akinél szintén a nőiség lényegével, az anyasággal kellett fizetni az önmegvalósító törekvésekért. Fej és test, dionüszosi és apollói kérlelhetetlen összeférhetlensége mutatkozik meg ebben a kaotikus vagdalkozásban. A fej (elsősorban persze a férfifej), amely emberi, sőt esztétikumra törekvő apollói mivoltunk legfőbb letéteményese, úgy látszik, nem képes megbirkózni a rábízott feladatokkal. Nem képes megzabolázni a testet, de megnyugtató eligazodást sem tud találni a világban. A századvég megingott férfija képtelen válaszolni a feltehető kérdésekre: nem tud beszélni sem életről, sem halálról, sem vágyról, sem bűnről. S ezzel az elbizonytalanodásával elveszti alapvető befolyását a nő felett. A férfinak pedig, úgy tűnik, nem kell a fejét megtaláló, öntudatára ébredő nő, vagy csak olyan áron, ha megbüntetheti, kirekesztheti a társadalomból.

Fej és test szétválasztása férfinál is, nőnél is az identitás egységének megbomlását jelenti. A nőiség egységének szétesése, amely a századfordulós krízis egyik sarkalatos pontja volt, hosszabb múltra tekint vissza, hiszen a keresztény morál már leválasztotta a nőről saját vágyait, a patriarchális berendezkedés pedig szellemi igényeit és önmegvalósító törekvéseit, ezek tehát a félpolgári-félfeudális keresztény berendezkedés bomlásfolyamatát kihasználva keresték helyüket önmagukban és a világban. Ez az átrendeződési folyamat a férfiidentitást sem hagyta érintetlenül, mert felbomlott az egységes férfiképet támogató rendszer, melynek a lényege az volt, hogy a férfifej közvetítője isten akaratának, irányítója saját és a nő testének, azaz vágyainak, meghatározója az emberek közötti viszonyoknak, és – szemben a nő biológiai alkotótevékenységével – ő a szellemi, művészi és filozófiai kreatőr. Amikor ez a látszólag működőképes rendszer meginogni látszik, akkor jön létre az az állapot, amelyben férfi- és női fejek és testek bolyonganak – keresik helyüket a modernitás világában.

A mesék birodalmában egyszerűbb a helyzet. A királykisasszony ilyenkor megtalálja az életet adó elixírt, és összeragasztja, ami együvé tartozik.

Jegyzetek

1. L. pl. Gustave Moreau: OIDIPUSZ ÉS A SZFINX (1864), Franz von Stuck: A SZFINX (1904) vagy Fernand Khnopff: MŰVÉSZET (1896) című képét.
2. Giuseppe Adami és Renato Simoni.
3. Többek között és legalaposabban Oliver Gerland elemzi az Ibsen-darabokat ebből a szempontból FREUDIAN POETICS FOR IBSEN'S THEATRE, REPETITION, RECOLLECTION AND PARADOX című könyvében. Scandinavian Studies Vol. 3. Edwin Mellen Pr., N. Y. 1998.
4. Önálló kutatási témaként az anyahiány a 2003 júniusában New Yorkban tartott nemzetközi Ibsen-konferencián jelent meg Ellen Hartmann: IBSEN'S MOTHERLESS WOMEN és Yan Liu: MANY MOTHERS IN IBSEN: TOWARD AN IRIGARAYAN READING című előadásában, melyek egyelőre csak az interneten olvashatók a <http://www.ibsensociety.liu.edu> honlapon.
5. In: Freud–Breuer: STUDIEN ÜBER HYSTERIE. Wien, 1895.
6. A mese egészének elemzésére nem tudok most kitérni, annyit azonban fontosnak tartok megemlíteni, hogy ezt a királykisasszonyt filozófiára taníttatta az apja, s az így létrejött anakronisztikus helyzetből a királylány úgy tudott kimenekülni, hogy elhagyta otthonát.
7. NŐI MESEALAKOK, Európa, 1992, ARCHETÍPUSOS MINTÁK A MESÉBEN, Édesvíz, 1998.
8. A MESE BŰVÖLETE ÉS A BONTAKOZÓ GYERMEKI LÉLEK. Gondolat, 1985.
9. STRUKTURÁLIS ANTROPOLÓGIA I–II. Osiris, 2001.
10. Franz, 1992. 136. o.
11. Ezt a gondolatmenetet már részletesen kifejtette a pszichoalitikus és a feminista kritika néhány képviselője, pl. Elaine Showalter, Gail Finney, Linda Hart, Ortrud Gutjar.
12. L. pl. Astrid Saether: BEAUTY-DISCONTENT-NOTHINGNESS: HEDDA GABLER AND THE NIETZSCHEAN CONCEPT OF CREATIVITY és Anne-Marie Stanton-Ife: IDENTITY SUICIDE AND TRAGEDY című tanulmányait a PROCEEDINGS 2001, BERGEN című kötetben.
13. OSCAR WILDE. London, Hamish Hamilton, 1987.