

GALGÓCZI KRISZTINA

Elektra, Salomé, Lulu

Tánc és a dráma a századfordulón*

„Esetem röviden a következő: teljességgel veszendőbe ment az a képességem, hogy összefüggően tudjak gondolkodni, vagy beszélni bármiről. (...) Megmagyarázhatatlanul kényelmetlen érzés környékezett, ha csak kimondtam olyan szavakat, mint: »szellem«, »lélek« vagy »test«. (...) az elvont szavak, amelyekkel a nyelvnek végtére is természetszerűleg élnie kell, ha valaminő ítéletet kíván kifejezni, korhadtt gombok gyanánt omlottak szét a számban.” – írja Hofmannsthal híres *Chandos-leveleiben*¹ 1902-ben. A szó kifejezőerejébe vetett hit megingása nem egyedi jelenség művészet, filozófia és tudomány porondján a századfordulón. Az alábbiakban három olyan darab² összehasonlításán keresztül vizsgálom meg tánc és nyelv, tánc és dráma kapcsolatát, melyeket ezen a motívumon kívül számos egyéb rokonság is összeköt egymással. Kérdéseim a következők: Segít-e a tánc, amikor elakad a szó? Mit mond a test, amit nem mer a nyelv? Mit tud a tánc, amit a szó nem?

Hét évvel a *Chandos-levél* előtt jelent meg Breuer és Freud hisztériatanulmányok kötete,³ benne Anna O. esettanulmányával, melyben az apát ápoló lány, a később feminista íróként ismertté vált Bertha Pappenheim, betegségének egyik fontos tünete, hogy először részlegesen, majd teljesen elveszti azt a nyelvet, amelyen környezetével kommunikálhatna. Voltaképpen ideiglenesen az anyanyelvét veszti el, hiszen más nyelveket, illetve egy önkényesen összetakolt keveréknyelvet használ, mégis egy apai

rekvizitumot, lacani értelemben az apa szimbolikus nyelvét veszti el. Szavai kommunikációs funkcióját átveszik az álmok, a hallucinációk és a testi tünetek. Nyelvének és testének így egyaránt tolmaásra van szüksége, amit a férfi terapeuta személyében vél megtalálni. A saját maga által felfedezett önhipnózison keresztül nyílik meg számára egy olyan terapikus lehetőség, mely teste és nyelve, ha tetszik kettészakadt egója közötti szakadékot próbálja áthidalni. Az értelmező, majd később az irányítást is átvevő szerepet a férfi terapeuta kapja, akinek asszisztenciája mellett a páciens aprólékosan és érzelmileg azonosulva újraéli a kritikus év eseményeit, s ezen a folyamaton keresztül derül fény arra, hogy az őt megbetegítő trauma az apa halála körüli ambivalenciában keresendő, valahol gyász, gyilkos indulatok és büntudat kibogozhatatlan keveredése (mint Elektra esetében), valamint egy esetleges apai csábítás⁴ és annak undor formájában való elutasítása (mint Salomé esetében) körül rajzolódik ki.

Még néhány évvel korábban egy francia színész, ének- és szavalattanár François Delsarte elveszti művészetének fő eszközét, a hangját, s a test, a mozdulat veszi át ennek szerepét. Ettől kezdve az emberi mozdulatok kifejezőerejének rendszerezésére törekszik, és ezzel megteremti a modern táncnyelv artikulációjának alapjait. Elméletének lényege, hogy minden „szellemi funkciónak megfelel egy testi funkció”, minden mozdulat mögött rejlik egy gon-

* Előadásként elhangzott a MTA Színháztudományi Bizottságának és a Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszékének 7. „Diskurzusok a drámáról” címmel megrendezett konferenciáján 2001. május 10-én.

¹ Hugo von Hofmannsthal: Levél. In: *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*. Bp., Európa, 1981. 439. ford. Györffy Miklós.

² Hugo von Hofmannsthal *Elektra*, Oscar Wilde *Salomé* és Frank Wedekind 1894-es *Pandora szelencéje* és ez utóbbi átiratai.

³ Joseph Breuer, Sigmund Freud: *Studien über Hysterie*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970.

⁴ Freud egy késői kommentárjában kritizálja volt mesterét a szexuális elem elhanyagolásáért és tudatos szőnyeg alá sepréséért.

dolat. Elméletét követői ültették át gyakorlatba, a modern szabad tánc megteremtői, többek között Isadora Duncan és Loie Fuller. Delsarte a mozdulatok kategorizálásán, értelmezésén és rendszerbe foglalásán dolgozott, mint ugyanebben az időben a híres ideg orvos Jean-Martin Charcot, aki Salpêtrière-i klinikáján a hisztérikus női test aprólékos feltérképezésén fáradozott.⁵ Charcot, akinek egyik legfőbb tudományos érdeme, hogy Mesmer után újra hipnózissal gyógyította a hisztériát (amit többek között a fiatal Freud is nála tanult a 80-as években), a mérnök és a művész munkáját próbálta ötvözni a fiatal hisztérikus nők rohamainak dokumentálásában és elemzésében, melynek során a női test legapróbb és addig tabunak számító működéseit jegyezte fel, és vetette vizsgálat alá. Rendszeres kedd délutáni matinéin pedig a nagyközönség előtt élő performansz keretében demonstrálta kutatási eredményeit, mely a kor legfelkavaróbb és legizgalmasabb színházi kísérletei közé tartozott.⁶ A század vég meghatározó gondolkodói és művészei csodálhatták szájátva, milyen titkokat fed fel az extázisban vonagló női test, s hogyan tartja teljes irányítása alatt ezt a folyamatot a mágus és a cirkusz-igazgató babérjaira pályázó professzor (lásd Wedekind *A föld szellemének* Prologusát).

Az író, az ideggyógyász és a táncos a XIX. század utolsó évtizedeiben egyaránt olyan metanyelv iránti igényét fejezik ki – vágy vagy tett formájában – amelyen Hofmannsthal szavaival élve a „néma dolgok szólalhatnak meg”.⁷ Úgy tűnik, az ember belső, rejtett tartalmainak megismerésére, birtokbavételére és verbalizálására irányuló törekvésben a szimbolikus nyelv elégtelennek, sőt korlátozóznak bizonyul, s ezért felerősödnek azok a tendenciák, amelyek a test-nyelv megfejtésére és kifejezőerejének felhasználására irányulnak. Ily módon az ér-

deklódés homlokterébe kerül a test minden olyan megnyilvánulási formája, amely a verbálisan megközelíthető világból egy másik, a ráció és a polgári erkölcs elől védett szférába vezet át, mint amilyen az álom vagy az őrjöngő, a vággyal teli és a szabadon táncoló test.

A viktoriánus társadalomban némaságra ítélt és elsősorban női test szólal meg Európa színpadain a század hetvenes éveitől kezdve, beleértve Charcot matinéit, majd Freud hírhedt diványát is. Charcot színházában kedvenc páciensei hasonló előadói tevékenységet folytatnak, mint néhány évvel később Isaroda Duncan vagy Loie Fuller Párizs szalonjaiban. Olyan mozdulatsort mutatnak be a nézőközönségnek, mely saját törvényszerűségeinek engedelmessé válik, és nem egy külső jelrendszert reprodukál.⁸ Néhány szerencsés hisztérika, akire tehetsége vagy szépsége miatt figyelnek fel, színésznőként vagy táncosnőként kerül ki Charcot klinikájáról.

A női test mindkét esetben médiummá válik a nagyrészt értelmiségi és művész társadalomhoz tartozó férfiközönség számára, bár nem elhanyagolható különbségekkel. Charcot hisztériás betegeinek rohamait ezeken a demonstrációs előadásokon az omnipotens férfi orvos hipnotikus ereje indukálta és tartotta kordában, majd a férfi megfigyelő rendszerre, kategorizálta és használta fel a lélek és a test megismerése érdekében. A női test ebben az esetben a férfi megismerési folyamat médiumává válik azáltal, hogy olyan tartományokba nyújt betekintést, mely az éber, racionális férfi számára elzárt világ, legalábbis a társadalmi konvenciók szerint.⁹ Charcot klinikáján azonban a női páciensei keveset profitál magából a megismerési folyamatból, hiszen az orvost sokkal kevésbé érdekli a terápia, mint a diagnózis és a tipizálás, amiben komoly érdemeket tulajdonít neki az orvostudomány. A ké-

⁵ A szó szoros értelmében, hiszen művészi ambíciói többek között abban nyilvánultak meg, hogy a klinikán fotóműhelyt rendezett be, s fényképeken dokumentálta eredményeit. Innen váltak kedvenc „modelljei” sztárokká, s kerültek a kor prominens képviselőinek íróasztala fölé. A dokumentációról lásd Georges Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie*. München, Fink, 1997.

⁶ Lásd többek között G. S. Rousseau: *Hysteria in the Early Modern World, 1500–1800*. In: Sander Gilman (et al): *Hysteria beyond Freud*. California, Univ. of California Press, 1993.; Elaine Showalter: *Histories, Hysterical Epidemic and Modern Culture*. New York, Columbia University Press, 1997.; Elisabeth Bronfen: *The Knotted Subject*. Princeton, New Jersey, Princeton Univ. Press, 1998.

⁷ Hugo von Hofmannsthal: *Levl.* i. m. 447.

⁸ Legalábbis kezdeti stádiumban. Éppen Charcot matinéin, illetve a klinika már későbbi gyakorlatában merül fel a gyanú, hogy a mozdulatok elvesztették spontaneitásukat, s a performerek egy külső elvárásnak, a Charcot által „kanonizált” formának igyekeznek megfelelni.

⁹ Például a hisztériát és a neurózist sokáig, még a második világháború után is feminin betegségeként tartották számon.

sőbbi nagy értelmezők, Breuer és elsősorban Freud beszédterápiájával kapcsolatban is felmerülhet az a kérdés, hogy vajon a női test nyelvének visszafordítása és interpretálása a férfi által valóban autentikus formája-e a nő megértésének.

Nem csak a nő (a korban olyannyira izgató) rejtélyének feltárulása érdekes ezekben a kísérletekben, az extázis, a transz, az önmagán kívüliség megfigyelésében. A test titkos beszédének megfejtése abból a bizonyos nem ismert tartományból hozhat üzenetet. Elisabeth Bronfen fejti ki a hisztéria nyelvről szóló tanulmányában,¹⁰ hogy a hisztérikus test kategóriákba kényszerítésében nemcsak a férfi változó nemi és társadalmi szerepekkel szembeni szorongása mutatkozik meg, hanem a halállal szembeni végzetes esendőség tragikus felismerése. A férfi ambivalenciája – amely ezekkel a testükben megnyilvánuló nőkkel szemben a kor számos e témával foglalkozó darabjában megmutatkozik (pl. Alwa és Lulu, Heródes és Salome viszonyán kívül Hellriegel és Pippa kapcsolatában Hauptmannnál, Annácska és a káplán harcában Max Halbe darabjában, Nóra és Helmer esetében Ibsennél) – nemcsak a polgári társadalom kettős moráljával, bünt körülölelő mérhetetlenül fülletes viszonyával magyarázható, hanem a mélyben gyilkos mételegyként meghúzódo halálfélelemmel. Ez a szorongás határozza meg a nővel szembeni pozícióvesztés főbiáját, mely a női test emancipációját úgy éli meg, mint akinek saját húsából vágtak ki egy darabot. (Erre megint csak a Lulu-darabok hozhatók fel kitűnő példának, ahol Lulu minden egyes fejlődési fázisát szó szerint egy férfi hullá jelöli, vagy Salome, akinek felkorbácsolt vágya egy prófétát marcangol szét.)

A táncoló nő produkciója bizonyos értelemben az ellenkezője a charcot-i hisztérikus performansznak,¹¹ bár a különbség ez esetben is abból ered,

hogy a tánc belülről fakad-e vagy a másik által indukált. Isadora Duncan és Loie Fuller szabad tánca a test önkifejező erejét akarta megszabadítani minden megkötéstől és előítéletől,¹² s a férfivágyat felkorbácsoló médiumból emancipálta önálló művészi erővé. Ily módon a hisztérikus roham és a szabad tánc egy emancipációs út két végpontjának tekinthető, melynek során a női test függetlenné válik a férfi tekintet irányító, koordináló és kordában tartó erejétől, illetve önálló életet kezd élni, ami éppen a patriarchális rend uralkodó kifejezési formájától, a nyelvtől való elfordulásban érhető tetten.

A hisztéria, illetve a tánc nyelve és grammatikája egyaránt beépül a modern dráma eszköztárába,¹³ gyakran egymásra vetül, szétválaszthatatlanul összegabalyodik, vagy egyikről a másik felé mozdul el. Erre Hofmannsthal *Elektrája* a legjobb példa, ahol határozottan megkülönböztethető a darab elején elővetített, vágyott tánc: az öröm, a beteljesülés és a szabadság tánca, illetve a darab végi hisztérikus rohammá váló haláltánc. Azokban a darabokban, ahol a tánc organikusan illeszkedik a darab szövetébe és dramaturgiai funkciót lát el, vagy a darab egyik központi metaforáját alkotja, gyakran éppen az a pillanat vetül ki, amikor a nő tánca révén kiszabadul a férfi kötelékeiből, öntörvényűvé, önkifejezővé válik, megszabadul a férfi erőtől, vagy erre tesz kísérletet. Mintaszerű ábrázolása ennek a jelenségnek Ibsen *Nórájában* található, ahol a tarantella¹⁴ próbáján éppen az a változás jut kifejezésre, ami szavakban, tettekben még nem tud megszűnt a konszenzus férj és feleség között. Az, hogy a férj nem alkalmas felesége sorsának, vágyainak, értékrendjének irányítására és élete kontúrjainak megrajzolására, ekkor még nem fogalmazódik meg verbálisan, csak a tánchoz való viszonyukban kifejezésre jutó diszkrepanciában mutatkozik meg.

¹⁰ Elisabeth Bronfen: *The Language of Hysteria: A Misappropriation of the Master Narratives. Women: a Cultural Review*, 2000/1–2. 9–10.

¹¹ Ebben az esetben el kell különíteni a férfi analízis és gyógykezelés által indukált hisztérikus rohamot és a spontán kialakuló, a nyelv kommunikációs funkcióját átvevő testnyelvet

¹² Duncan többnyire meztelb táncolt egy szál fehér lepelben, egyrészt a természetesség jegyében, másrészt az antik görög táncot akarta felidézni görög vázákön és freskókon maradt ábrázolásokat követve.

¹³ Újra a dráma – olvasás – színház problematikájába ütközünk, hiszen a tánc leggyakrabban az instrukciókban jelenik meg ezekben a darabokban. A dialógusokba csak a kommentár kerül, vagy mint metafora szerepel. Ez a probléma egy külön tanulmány témája lehetne.

¹⁴ Hogy mennyire magától értetődő még a halálosan fegyelmezt Ibsen esetében is a hisztéria és a tánc összekapcsolása, arra a tánc neve is utal. A hagyomány szerint egy nagy „hisztéria járvány” kötődik a tarantellához a XV-XVII. századi Itáliában. A tarantella pók csípésétől eredeztették, ami örvénygő táncrohamot idézett elő áldozatában, s csak akkor múlt el, ha az illető kitáncolta a mérget magából.

Nóra táncában felsajó lehetőség a darab végén realizálódik, amikor az asszony kilép a házból és besukja maga mögött az ajtót.

Bár változatonként eltérő módon, de hasonló folyamat tanúi lehetünk Wedekind Lulu-darabjaiban. A táncoló nő, egy táncosó bokája a legfőbb pozitív értéket képviseli a két dráma első felvonásaiban.¹⁵ Lulu legelőször Nellie-ként, az „öreg táncosmedve” idomított házi táncosnőjeként jelenik meg, akinek Goll tanítja be a táncát, találja ki jelmezét, és (ezúttal) csütörtökönként vendégnézőket is hív ezekre az előadásokra. Magát a jelenetet ez esetben csak elbeszélésből ismerjük. Lulu visszaemlékezései azonban, valamint az első felvonás elejének műtermi jelenete, amikor Goll modellként állítja be Lulut és teljes ellenőrzése alatt tartja a művészi folyamatot (csak saját beállításában és irányításában bízik) utóbb plasztikussá teszik a táncos jelenetet is. Ebben Goll (emlékeztetve a későbbi változatok Prologusának kirkuszi jelenetére) hipnotizorként jelenik meg előttünk,¹⁶ a szinte gyermeken önállóan Lulut pedig kielégíti és biztonsággal tölti el a teljes engedelmességet megkövetelő szerepkör, és a darab elején még látható szorongás lesz úrrá rajta, ha ettől megfosztatik. Nóra táncpróbáját és a *Pandora szelencéje* műtermi trióját a jelenetek felépítése is rokonítja, hiszen mindkét esetben két férfi szemléli és boncolgatja az előtte és számára műtárgyként megjelenő nőt és próbálja megformálni, keretek közé szorítani és hatalmában tartani, többek között azért, hogy nehogy elszabaduljanak olyan erők, amelyek felett nincs hatalmuk. Helmer szavakba is ölti aggodalmát, amikor kitör belőle: „Ne olyan féktelenül, Nóra!”¹⁷ Goll viszont attól fél, hogy ha magára hagyja Lulut, akkor az az „ördögbreughel” (mármint a festő) elfuserálja a képet. A nő tehát ezekben az esetekben lehet ugyan az esztétikum tárgya (sőt legfőképpen az), ám artikulált kifejezésére önmaga képtelen, arra csak a férfi kreátor jelenlétében kerülhet sor. Gondolja Helmer és véli Goll. A két darab azonban többek között éppen arról szól, hogy megkérdőjele-

ződik a pontos eligazodás lehetősége a művészetek terén, s kérdéssé válik a művészet valóságához való viszonya is. Másrészt viszont a pontos művészi leképezés igénye, sőt követelménye szintén egy birtoklási vágynak feleltethető meg (hiszen, ha valakit le tudok rajzolni, az már bizonyos értelemben a birtokomban is van), amelyben szintén azonos a két darab kiindulási pontja.

Lulu hosszú utat jár be Wedekind különböző átirásaiban. Az 1905-ös *A föld szellemének*¹⁸ harmadik felvonásában táncosó lesz, táncával tartja hatalmában és már ő hipnotizálja a férfiakat. Ahogy gróf Escerny mondja Lulu sorsfordító öltözőjében: „Egyetlen olyan művelt férfit sem talál, aki az ön láttára nem veszi el a fejét.” Lulu tehát idomított bábból idomárrá válik, aki azonban nem tud mit kezdeni felszabadult vágyával, mert nem talál partnerre, s így e feltörő erő óhatatlanul pusztítást von maga után. Függetlenségéért ugyanakkor életével kell fizetnie. Az 1894-es ósváltozatban azonban Lulu kényszerű emancipációja és kálváriája során éppen ennek az ellenkezője történik. A nő már a második felvonásban megfosztatik attól az önfelelt, gyermeki táncától, amelyben jól érezte magát identitás nélkül is, s ami már csak szublimáltan, rituálé-formában tér vissza az ötödik felvonásban. Ebben az archetipikus alakban leginkább Hauptmann Pippájára hasonlít, akinél a tánc szintén mitologikus mélységet kap, s e nagyon is földi tevékenység épp a földiek elől zárja el.

Bizonyos mértékig Hofmannsthal *Elektrája* is ebbe a sorba illeszthető, aki számára az eljövendő tánc a felszabadulás, a megtisztulás, az öröm és az öt megnyomorító Klütaimnésztra feletti győzelmi ünnep táncaként jelenik meg első víziószzerű monológjában: „... s mi, véreid, / fiad, Oresztész, s két lányod, mi hárman, / ha mindezt véghezvittük győztesen, / és bíbor sátrakat feszít ki / a vérgőz, amit magához szív a nap, / táncraperdülünk sírhalmod körül:...”¹⁹ Ugyanakkor már e szövegrész grammatikájából is érezhető az elégedetlenség e hamleti szereppel (amely abban keresi a megváltás lehető-

¹⁵ S nemcsak azon a szinten, ahogyan a férfiak Luluról beszélnek, hanem a darab egy másik, sokkal inkább a művészetre reflektáló szintjén, ahol Wedekind leginkább alteregó-gyanús alakja, Alwa, Zarathustráról írt zenés-táncos darabot, és amelyben az Übermenschet az éppen divatos balerina, Corticelli kisasszony alakítja.

¹⁶ De Charcot is eszébe juthatott a kor tájékozottabb nézőjének.

¹⁷ A *Nóra* szövegét az alábbi kiadásból idézzük: *Henrik Ibsen színművei II. Bp., Magyar Helikon, 1966. 427–498. ford. Hajdu Henrik.*

¹⁸ Ennek szövegét az alábbi kiadásból idézzük: *Wedekind drámái. Bp., Európa, 1980. 103–185. ford. Eörsi István.*

¹⁹ Az *Elektra* szövegét az alábbi kiadásból idézzük: *Az örök Elektra. Három évezred drámái. Bp., Magyar Helikon, 1966. 259–303. ford. Eörsi István.*

ségét,²⁰ ami már elveszett): „Feláldoztam atyánknak / e borzongás gyönyöreit. S ha olykor / örültem testemnek, tán nem hatolt el / az ágyamig sóhaja és / nyögései? Mind féltékenyek a holtak: és ő az üregezzeműt, / a gyűlöletet küldte vőlegényemnek.” – mint ez később az Oresztésszel való találkozásban fogalmazódik meg. Elektrának tehát az apa által rászabott szereptől és értékrendtől is meg kell szabadulnia ahhoz, hogy létrejöhessen saját individualizációja. Elektra anyja halálával a lacani szimbolikus rendbe lép be, ám ebben a folyamatban mégis éppen a nyelvet veszíti el, azt a nyelvet, ami prófétai énjének legfőbb tartozéka volt. Ezzel Elektra teljesen légüres térbe kerül, hiszen ez idáig identitását éppen anyjával szemben, az apjával való harcosszerűségben tudta megfogalmazni. Ez a – testiség és érzékiség, nőiség és férfiasság síkján megmutatkozó – feloldhatatlan konfliktus csapódik ki végzetes táncában. Nyelve tehát, ami lacani értelemben apai rekvizitum, csak akkor áll rendelkezésre, amikor az „apa törvénye” hiányként van jelen, s az anyával szembeni oppozícióban fogalmazódik meg. Dionüszoszi tánc, mellyel az univerzum szférájába lép át, az anya artikulálatlan nyelve (az antik változatokban Klütaimnésztra férje halála évfordulóján győzelmi bacchanáliákat tartott): az ösztönök, az indulatok, az ősi erő nyelve, mely elnyeli az egyént. Szó és tett egymást kizáró és felváltó fogalmak ebben a kompromisszumoktól mentes és darabokra esett világban.

Elektra az olyan táncolni vágyó drámai hősök sorába illeszkedik, mint Strindberg *Julie kisasszonyának* címszereplője, Max Halbe *Ifjúsgának* Annája, Schnitzler *Az élet szava* című darabjának Marija, akit ha másképp is, de szintén az apja tart rabságban, vagy Rilke *Mütterchenjének* [Anyácska] Marthája. A tánc a konvencióktól, a tiltásoktól, a kötelességtől való szabadulás lehetőségeként jelenik meg ezeknek a lányoknak az életében: a vágy szava, ami ugyanolyan halálos veszedelmet rejt magában, mint Pandora szelencéje. A tánc legtöbbször dramaturgiai fordulópontként szerepel, ami után feltartóztathatatlan lavinaként indul útjára a halál és a pusztulás, vagy – mint Elektra esetében – egy folyamat betetőzéseként haláltáncá válik. A századvég halálfélelme hallatszik ki ezekből a darabokból, az érvessztéstől, az eksztázistól, az univerzummal való egyesüléstől való páni félelem.

Istenfélelem, halálfélelem és extázis kapcsolódik össze Halbe említett *Ifjúsg* című darabjában, ahol a táncra csábítás, és főleg a bigott katolikus káplán ártatlannak tűnő tánc többszörösen tragikus következményeket von maga után. Számára csak az aszketikus szigorúság tarthatja egybe ezt a szétesőben lévő világot, mely irányítható keretek közé szorítja a vágyat. A nő, az anya bűnössége Elektra esetéhez hasonlóan itt is predesztinálja a lány sorsát, aki táncával, vágásával, lázadásával és halálával az ő nyomdokaiba lép. Az eredendő bűn itt anyáról lányára száll, s ezáltal végzetes és kivédhetetlen erőként működik.

Gerhardt Hauptmann *És Pippa táncol* című darabjában a táncoló lány alakja a mondák, mítoszok világból építkezik csakúgy, mint Wedekind Luluja. Pippa tánc a szó szoros értelmében az örökkévalóságot jelenti, magát a halált. Kezének érintése életet ad, de tánc a végzetes – elsősorban saját maga számára. Apró szikra, életet adó fény, ami lángra gyújt, s közben önmagát égeti el. A darab minden szereplője (emberi, mesebeli és félig isteni alakok) az ő birtoklásáért küzd. Tánc azonban feltűnően emlékeztet Charcot hisztérikus betegeinek rohamaira, vagy a kígyóbűvölő mutatványára. Pippa, ha meghallja az okarina hangját, belső kényszert érez a táncra, ami azonban számára gyakran kényszerűvé válik. Egy darabig azt hisszük, a darab kimenetele annak függvénye, hogy kinek a kezében van a bűvös szerszám. A darab végére kiderül, hogy mindegy. Senki sem tud már bánni vele.

Míg Elektra és Pippa tánc a menádok táncára emlékeztet, Salomé tánc alapvetően csábító. A csábítás a tánc lényegéhez tartozik, s veszélye éppen abban rejlik, hogy olyasmint jut benne óhatatlanul kifejeződésre, ami a nyelven keresztül könnyedén kordában tartható. Strindberg *Julie kisasszonya* esetében például két összeegyeztethetetlennek látszó világrend ütközik össze Julie és Jean táncában. Mintha a kérdés úgy vetődne fel, hogy valaki vagy emancipált személyiség vagy nő. A kettő összeegyeztethetetlen. Julie, aki akkor akar táncolni és azzal, aki neki tetszik, férfi módra, úgy, ahogy Jean tenné fordított helyzetben, óhatatlanul elbukik.

Lulu is (valamennyi változat harmadik felvonásában) és Salomé is a férfiatól tanult csábítani. Szavaikban, gesztusaikban, követeléseikben az tükrö-

²⁰ Vö.: Jean Wilson: *The Challenge of Belatedness: Goethe, Kleist, Hofmannstahl*. Boston, Univ. Press of Amerika, 1991.

zódik, amit a férfitől lestek el. Lulu ugyanúgy készít elő egy szerelmi légyottot, ugyanúgy ugráltat maga körül számtalan lehetséges szeretőt, ugyanúgy beszél Alwával, ahogy ezt Schön és Goll, a híres csábítók tettek és tennék vele.

A férfi csábítási minta, és ennek deformáló lelki hatása a legkidolgozottabban a Wilde darabban jelenik meg. Salomé úgy isteníti Jokanán száját, haját, bőrét, ahogy Heródes tehetette vele, akinek csábítása elől menekült. Ugyanúgy háromszor kísérti meg Jokanánt, mint Heródes őt, harapnivaló szőlőfürt-höz hasonlítja ajkát, ahogy Heródes kínálta fel korábban ezt a metaforát. Salomé Jokanánhoz való viszonyában három fázis különül el, melyben a táncnak perdöntő szerepe van. Az első két szakaszban kapott mintákat utánoz önkéntelenül, míg a harmadikban ösztönei szabadulnak el, azok az ösztönök, melyektől annyira retteg a kilencvenes évek darabjainak férfiája. Az első szakaszban Salomé Heródes módjára csábít. Az elutasítás csak fokozza vágyát, s azt kívánja Jokanántól, amit korábban Heródes tőle, hogy „nézzen rá”, amiről a darab eleje óta tudjuk, hogy végzetes lehet. Salomé Heródes tükröképeként viselkedik, ami abban is tetet ől, hogy mindkettejük vágyának tárgya tabu (egyiké a szent, másiké a gyermek). Célját azonban Salomé itt és ezzel nem éri el. A szent ekkor még nem veszíti el fejét.

A következő fázisban, a táncban, a hagyományos női csábítás eszközével él, s ezáltal inkább Heródiás viselkedésével azonosul, akitől azonban még határozottabban elhatárolódik, mint Heródestől. Ez egyrészt abban nyilvánul meg, hogy soha nem szól hozzá, s ha anyja megszólítja, nem méltatja válaszra, másrészt nyelve – Heródiással ellentétben – Jokanánhoz, Narraboth-hoz és Heródeshez hasonlóan metaforikus. Abban azonban hasonlít anyjára, hogy hatalmat nyer afelett a férfi felett, akinek eddig a hatalmában volt.

A harmadik fázisban, Jokanán fejével való monológjában hasonlatossá válik Kleist Pentheszileájához: ösztönei rabja lesz és elveszti uralmát teste felett. Lám a félelem, ami az összes többi darabban a Pandora mítosz analógiájára fogalmazódik meg, itt a szemünk láttára válik valóra. A kiszabadult női ösztön minden korlátot szét tépve pusztítja el az összes olyan értéket, amit a férfitársadalom alkotott. Ezzel egyidejűleg azonban Elektrával ellentétben ő a tett révén a nyelv birodalmába lépett be, s Jokanán fejének megszerzésével a próféta nyelvét sajátította el.

Salomé esetében nem azt a pillanatot látjuk, amikor a lány kiszabadul az apai minta fogságából, hanem amikor tőkélyre viszi a tőle kapott mintát. (S nemcsak a csábítás szintjén. Ő ugyanis megszerzi azt a fejet magának, amitől Heródes annyira félt.) Névértéken veszi az apa korábbi szavait: „Szeretném látni a gyümölcsökön a pici fogaidnak a nyomát. Harapj ebből a gyümölcsből, hogy megehessem mind, ami maradt”,²¹ és Salomé beleharap abba, ami a szőlőfürtre hasonlít „Úgy harapok az ajkadba, mintha érett gyümölcs volna” – mondja Jokanán fejének. Ezzel szintén Pentheszileához válik hasonlatossá, aki Kleist darabjában kijózanodása pillanatában meg is fogalmazza, hogy mi történt vele: „Úgy tévedés történt / ölelni, ölni? / összerímel, / s aki szívből szeret / össze is vétheti e kettőt.”, majd ezt mondja a halott Akhilleuszak: „Te / Legnyomorúbb ember, te megbocsátasz! / Dianára! nyelvbotlás volt csupán, / mert sebes ajkam ura nem lehettem. (...) Ha kedves nyakában csüng a nő, és / Azt mondja: úgy szereti, oly nagyon, hogy / Szerelmében ott mindjárt meg is enné; / De aztán – annyiban hagyja; / bolondja!”²²

Heródes csábítása, Jokanán visszautasítása és a tánc extázisa vezetett ahhoz az állapothoz Salomé esetében, melyben szó és tett egymásra talált. Aki csak nézi, azt mondaná: „bolondja!”

A tánc tehát az, amiben az ember elveszti a fejét.

²¹ A *Salomé* szövegét az alábbi kiadásból idézzük: *Salomé*. Szeged, Szukits Kiadó, 2000. ford. Szántai Zsolt.

²² A *Pentheszilea* szövegét az alábbi kiadásból idézzük: Heinrich von Kleist: *Dramák I.*, Pécs, Jelenkor, 401. ford. Tandori Dezső.