

ETO: 821.511.141-055.2  
821.511.141-21”19”  
DOI: 10.19090/hk.2022.2.24-34

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

FÖLDES Györgyi

Bölcsészettudományi Kutatóközpont  
Irodalomtudományi Intézet  
Budapest, Magyarország  
foldes.gyorgyi@abtk.hu

## EMBERISÉGDRÁMÁK FEMINIZÁLT KIVITELBEN

*Avantgárd nőírók Faust-drámái*

Feminised humanity dramas

*Faust's versions by avant-garde women writers*

Drama čovečanstva u feminiziranoj izvedbi

*Faustovske drame avangardnih spisateljica*

Női tulajdonságokat rendelni egyes műtípusok jellemzőihez kockázatos feladat, hiszen első fokon esszencializmusra utalhat a nőiséget illetően. Amennyiben léteznek is ilyenek, azokat külső feltételek alakították: általánosabb politikai-társadalmi-szemléleti okokra s egyéb sajátos körülményekre (mizogünia vagy csak érezhetően patriarchális jellegű intézményi szerveződés, korlátoltabb önreprezentációs lehetőségek) tudunk rámutatni velük kapcsolatban. Ráadásul e viszony nem is jelent egyszerű megfeleltetést – miszerint lennének inkább férfi és inkább női avantgárd műfajok –, gyakran éppen inkább férfiaknak tulajdonított műfajt fordítanak ki, forgatnak fel női alkotók, vagy akár maszkként használják – női pozícióból szólaltatják meg és női hanggal töltik fel vagy annyira ironikussá teszik, hogy önmaga paródiájába megy át. Jelen tanulmányban egy sajátos és valójában egészen meglepő szövegpárost nézünk meg, ahol éppen azzal kísérleteznek avantgárd nőírók, hogy a világirodalom egyik legmeghatározóbbnak tekintett mitológiáját (s ezen a hagyománytörténeten belül is az egyik legfontosabbnak tekintett klasszikus művét) fordítják ki, írják át a saját, meglehetősen speciális pozíciójuk felől: tudniillik Faustét.

*Kulcsszavak:* avantgárd, gender studies, Faustus, dráma, emberiségköltemény

Női tulajdonságokat rendelni egyes műtípusok jellemzőihez kockázatos feladat, hiszen elsőkön esszencializmusra utalhat a nőiséget illetően, márpedig ilyesmiben nem nagyon érdemes gondolkodni. Amennyiben léteznek is ilyenek, azokat külső feltételek alakították: általánosabb politikai-társadalmi-szemléleti okokra és egyéb sajátos körülményekre (mizogünia vagy csak érezhetően patriarchális jellegű intézményi szerveződés, korlátozott önreprezentációs lehetőségek) tudunk rámutatni velük kapcsolatban. Ráadásul e viszony nem is jelent egyszerű megfeleltetést – miszerint lennének inkább férfi és inkább női avantgárd műfajok –, hiszen bár ilyenek létezését is feltételezhetjük, gyakran éppen inkább férfiaknak tulajdonított műfajt fordítanak ki, forgatnak fel női alkotók, vagy akár maszkként használják – női pozícióból szólaltatják meg és női hanggal töltik fel vagy annyira ironikussá teszik, hogy önmaga paródiájába megy át.

Ez az avantgárd esetében sincsen másképp, már a körülmények tekintetében sem: gyakran például a szűk, patriarchális családi jellegű mozgalmi szerveződés az egyik alakító ok, például a párkapcsolatok hierarchikus viszonyainak beszűremkedése az alkotói folyamatba, vagy éppen az is előfordul olykor, hogy az avantgárd szubverzivitása éppen olyan művészeknek játszik a kezére, akik alapszemélyiségüket tekintve is „kilógnak a sorból”, többek között lázadásuk okozta marginális helyzetük (Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven) vagy éppen szexuális orientációjuk, esetleg nemi identitásuk folytán (például Hannah Höch, Gertrude Stein, Claude Cahun). Jelen tanulmányban egy sajátos és valójában egészen meglepő szövegpárost nézünk meg, ahol éppen azzal kísérleteznek avantgárd nőírók, hogy a világirodalom egyik legmeghatározóbbnak tekintett mitológiáját (s ezen a hagyománytörténeten belül is az egyik legfontosabbnak tekintett klasszikus művét) fordítják ki, írják át a saját, meglehetősen speciális pozíciójuk felől: tudniillik Faustét.

Faust(us) históriája, az ördöggel szerződést kötő tudósé egy, az európai kultúrát megalapozó mítosz, hasonlóan Don Juan, de akár Hamlet történetéhez is. Számos változata létezett már korábban is: a történeti *Faust* (1480–1540), a (német) *Faust-népkönyvek* (1587–1725), az angol népkönyv (1592), Marlowe drámája (*Doktor Faustus tragikus históriája*, 1604), *Faust-bábjátékok* (1746-tól), Lessing *Faust-tervei* (1755–1775), s aztán magának Goethének saját verziói, az *Ős-Faustot* (1790) követő első (1808), illetve második (1832) rész (Tüskés 2007, 34). Az ezt követő hatástörténet pedig végképp rendkívül szerteágazó, elég csak a jól ismert Mann-regényre gondolnunk (*Doktor Faustus*, 1947), vagy éppen Gounod és Berlioz zeneműveire, Bulgakov *A Mester és Margaritájára*, továbbá Klaus Mann 1933-as *Mephistójára* (és természetesen Szabó István feldolgozására, 1981), de megemlíthetjük – többek között – Lenau, Heine,

Ghelderode, Pessoa és Valéry munkáit is, Murnau monumentális némafilmjét, sőt Ibsen *Peer Gyntje* is tekinthető egy viszonylag távoli adaptációnak.

Ugyanakkor a Faust kifejezetten férfimítosz, egy patriarchális kor terméke: egyrészt mint a tudás, a tudomány képviselőjének története, márpedig az a saját korában javarészt el volt zárva a nőktől; s ehhez kapcsolódva – másrészt – a műfajt, az emberiségkölteményt tekintve is, amelynek a célja az emberiséget leginkább foglalkoztató gondolatok, kérdések színre vitele, csakhogy ezek jellemzően (főként a vonatkozó korokban, mind Faustéban, mind Goethéében) alapvetően férfiproblémák, férfiperspektívából fogalmazódnak meg, ezáltal a nők mintha kiszorulnának az emberiség gyűjtőhalmazából is. Harmadrészt mint annak a férfinak a története, akinek vágyai közel sem csak az ismeretek, hanem a nők felé is irányulnak, mindig a legszebbet választva, egyúttal tönkre is téve őt (Goethénél a drámavezetésből nem hiányzik a Margit iránti empátia sem, de azért alapvetően férfitörténetet látunk).

Most két viszonylag ismeretlen verziót tekintünk végig, Gertrude Stein *Doctor Faustus Lights the Light (Doktor Faustus villanyt gyűjt)* és Else Lasker-Schüle *Ich und Ich (Én és én)* című darbjait, amelyeknek tehát két közös vonása a forráson kívül – voltaképpen egészen szokatlan és váratlan módon –, hogy női szerző hozta őket létre, illetve hogy az avantgárd drámák közé sorolhatók. (Bár Stein operalibrettónak írta meg művét Gerald Berners számára, a zeneszerző végül nem írta meg hozzá a zenét, magát a szöveget viszont szokás önálló darabként színpadra vinni.) Avantgárd darabok ezek tehát, bár magyar perspektívából, ahol a magyar történeti avantgárd ekkorra már véget ért (a harmincas, illetve a negyvenes években vagyunk), viszonylag későinek látszanak; ugyanakkor az amerikai avantgárd dráma születését általában éppen erre az időszakra datálják.

### *Gertude Stein: Doctor Faustus Lights the Light / Doktor Faustus villanyt gyűjt (1938)*

Gertrude Stein egyik legfontosabb műfaja a dráma: összesen hetvenhét darabbal büszkélkedhet. Bár számos színpadi művéről jelentek meg tanulmányok, kevés kísérlet született, amely az európai dadaista és szürrealista drámákkal vetné össze ezeket az úgynevezett modernista alkotásokat, holott ez a párhuzam mindenképpen helyénvaló lenne közös sajátosságaik okán, tekintve hogy kiiktatják a cselekményt, a linearitást és a kauzalitást, s helyettük inkább az egyes szavak és a nyelv ritmikus mozgását igyekeznek kidomborítani. Bert Cardullo és Robert Knopff avantgárd színházi antológiájukban a drámához

írt előszóban rámutatnak, hogy bár a *Doctor Faustus* viszonylag könnyebben befogadható, mint Stein más darabjai, hiszen legalább konkrét karaktereket és hozzájuk rendelt konkrét dialógusokat találni benne, de azokhoz hasonlóan továbbra is jellemzi „az írásjelek hiánya, a főszereplők többféle identitása, a testetlen hangok, a szójátékok, a nem szekvenciák és az ismétlések” (Cardullo–Knopff 2001, 422).

A *Doctor Faustus*ban Stein a Goethe- és a Marlowe-féle változathoz vesz át neveket és alapmotívumokat, de egyfelől némileg szubvertálva azokat, másfelől a cselekménystruktúrát végképp átalakítva. Nem szerepel nála például a paktum mozzanata sem, azon már túl vagyunk a darab nyitányakor, maga az elérni vágyott tudás sem teljes körű, az elektromos áram feltalálására vonatkozik, innen a darab címe is. Faust tekinthető tehát Edison valamiféle alteregójának is, az általa képviselt tudás pedig a modernitás megfelelőjének. Ám végül elégedetlennek bizonyul az így elért életminőséggel: a fény már nem tagolódik napszakok szerint, örökkévalóvá válik, ezáltal az idő fogalma is eltűnik, nem biztosítva a hétköznapi értelemben vett boldogságot, a női szereplőt ráadásul megmarja egy kígyó. Faust ekkor meghalni vágyik, amit – érdekes módon – a pokolba való eljutással azonosít. Ehhez azonban bünt kell elkövetnie, s Mephisto ügyesen manipulálja, hogy öljön meg egy kutyát és egy kisfiút: ezt végül megteszi, s elnyeri a jogot a poklobamenetelre. Itt érdemes arra is felfigyelni, hogy a Stein-darabban a kutya beszél, viszont – például a Goethe-drámával szemben – nem Mephisto egy alakváltozata. A legszembetűnőbb, legjellemzőbb és legjelentéselibb változtatás azonban a neveket érinti. Nem csupán a címszereplő esetében (hol Faustnak hívják, hol doktor Faustusnak), hanem a női főszereplő esetében is, aki a groteszkül bonyolult „Marguerite Ida and Helena Annabel” nevet viseli, azaz egyfelől a különböző szövegelméletek női szereplőit sűríti egy alakba más nevekkel társítva azokat, azok megfelelő tulajdonságait, attribútumait is felidézve, magába olvasztva, másfelől éppenséggel nemcsak a személyiség komplexitásának, hanem elcsúszásainak, hasadásának, szóródásának is helyet adva. *Margit* és (*Szép*) *Heléna* a Goethe-dráma első, illetve második részében Faust szerelmei, illetve az utóbbi Marlowe-nál is Faust szeretője, az *Ida* és *Annabel* viszont Stein hozzátoldásaiként megerősítik azok legfontosabb tulajdonságait: *Ida* a görög mitológiában Zeusz dajkája, ezért *Margittal* együtt a gondoskodói, anyai oldalt valósítja meg, míg *Heléna* az *Annabellel* kiegészítve (amely az *Anna* „kecses” és *Bella* „szép” nevekből tevődik össze) az erotikus, a *femme fatale* oldalt képviseli.

A 20. századi *Faustus*-drámák végső soron mind különleges kíváncsiságot tanúsítanak a hős kielégíthetetlen tudásszomja és önmegvalósítási vágya iránt,

s ezért a politikai és gazdasági modernizáció mérlege és az ehhez rendelhető egyéni önaktualizáció lesz hangsúlyos bennük. Faust alakja így a modernitás kvintesszenciájává, a modern kultúra egyik hőségévé válik – ezért is lehet az avantgárd drámában is ilyen központi szerepe (Berman 1988, 38). Rebecca Kastleman a darab kulcsának a Gertrude Stein által nagyra tartott William James-i filozófiában (*Principles of Psychology*) megfogalmazott ellentétet tartja kétféle tudás között: az egyik, amelyet Faust képvisel, a „valamiről való”, racionális, logikus, átfogó tudás (*knowledge about*), míg a másikban, az „ismeret-” vagy „megismerés”-tudásban (*knowledge of acquaintance*) „egy olyasfajta közelség van, amely inkább érzelmeket, mint gondolatokat ébreszt [...]. Ez a tudás testies, érzékszerveken alapuló megértés, gyors, közvetlen felfogása, befogadása valaminek, s egyébként vannak spirituális-vallásos vonatkozásai is” (Kastleman 2019, 341–342). A jamesi kategóriákat Stein a drámaírói, illetve drámai szövegekben megélhető tapasztalatokhoz is kapcsolja (nevezetesen ahhoz, amit ő tájkép-darabnak nevez), illetve a női, bensővé váló megismeréshez is társítja.<sup>1</sup> A Faustus-darabban Stein mindezt tematizálja is: míg a férfi főszereplő folytonos tudósi ismerethajszolásával kész aláásni ezt a fajta tudást, a női főszereplő (a négynevű „Marguerite Ida és Helena Annabel”, aki a „négy vallást” is képviseli) lesz az, aki egy tájképben állva, azt szemlélve és megértve képes lesz erre a fajta mélyebb tudásra, míg csak egy kígyó (utalás az a tudás megszerzése miatt az Édenből való kiűzetést előidéző bibliai kígyóra) meg nem marja – Faust pedig nem segít rajta. A cselekmény tehát azt az episztomológiai elmozdulást mutatná be, amely onnan indul, amikor Faust „knowledge-about” típusú tudásra való törekvése elnyomja, megszünteti ezt a tájkép-színjátékot és a hozzá kapcsolódó megértést. Viszont mégsem győzedelmeskedik, mert a villanyfényben felszikkázó világban nem ő, hanem Marguerite-Ida és Helena-Annabelle érvényesül igazán, akinek hangján mégiscsak megszólal a kórus, ő lesz a valódi sztár az elektromos rivaldafényben – mint egy musicalben vagy egy modern operában (ne feledjük, Gertrude Stein eredetileg operának írta meg a darabot).

Stein Faustusa ugyanakkor az identitásra kérdez rá valójában, a „ki vagyok?” kérdése számára a leghangsúlyosabb, aminek egy fontos szegmense – éppen ezáltal, a Faustus-figura nőibe oltásán keresztül – a nemi identitás s annak bizonytalan volta (tudjuk, Stein életében ez amúgy is kardinális kérdés volt), bár ezt kiegészíti a női főszereplő oldaláról a személyiséghasadás és/vagy a többes

---

<sup>1</sup> 1934-es *Plays* című előadásában Stein valamely színjáték felvázolását egy tájkép szemléléséhez hasonlítja, így lehet képes a drámaíró fejben a dráma elemeit vizuálisan összeszedni, és egy adott színhelyhez, időhöz rendelni.

identitás is. De nem csupán onnan látszik ez világosan: a *the man from over the seas* ugyancsak értelmezhető Faust alteregójaként, s erre éppen Marguerite-Ida és Helena-Annabelle figyelmezteti őt: „No one is one when there are two, look behind you look behind you you are not one you are two” (Senki nem egy mikor kettő van, nézz hátra nézz hátra nem egy vagy kettő vagy. – Saját fordításom. F. Gy.).

Ennek a multiplikáló szemléletnek egy sajátos szerkezeti folyománya lehet a darabot – párbeszédeit, cselekményét – működtető végtelen repetitívitás is, amely egyfelől csak szépen lassan, ismétléseken és döccenőkön keresztül viszi előre a cselekményt, másfelől – mint ahogy Stein számos más darabjában – eredménye az a fajta apró darabokra töredezettség, ami rokonná teszi a szöveget ahhoz a kollázs- vagy montázs szerkezethez is, amelyet Hannah Höch és mások működésével társíthatunk – különösen, hogy Höch maga is „elnöiesítette” tematikailag a kollázsformát, illetve Steinhez hasonlóan ő is előszeretettel szubvertálta benne a nemi szerepeket.

A *Village Voice* kritikusa így jellemezte e drámát, s általában véve is, Stein színházművészetét (egy Wilson – Gertrude Stein-összevetésben, amikor a rendező színre vitte a darabot):<sup>2</sup>

tűnődő, látomásos színház [...], amelyben képzetek és feltételek – nem pedig emberek – játsszák az aktív szerepet; egy olyan színház [...], amelyekben a szavak az eseményekhez hasonlóan ismétlődnek, sokszorozódnak és egymásba hatolnak, ahelyett hogy követnék egymást, egy olyan spirituális bankett [...], amelyen a történeteket inkább föl idézik, mint elmondják, és a drámákat inkább föl vázolják, mint eljátsszák (idézi Kováts 1994).

### *Else Lasker-Schüler: Ich und Ich / Én és én (1939 és 1945 között)*

Else Lasker-Schüler második férje Herwarth Walden volt, a *Der Sturm* fő teoretikusa, akitől maga az expresszionizmus elnevezés is származik – házasságuk idején a költőnő is igen gyakran szerepelt a lapban. Irodalmi munkásságát

<sup>2</sup> A Hebbel Theater’s produkciója csak egy volt Robert Wilson Faust-rendezései közül, összesen négyet hozott létre pályafutása során: 1. 1989-ben Giacomo Manzoni *Doctor Faustus* című, Thomas Mann regényéből írt operáját vitte színre a milánói Scalában; 2. 2008-ban Gounod operája a Varsói Nemzeti Operaházban; 3. 2015-ben az eredeti Goethe-darabot (Faust I–II.) a Berliner Ensemble-ben. Lásd Robert Wilson honlapja: hozzáférés: 2022. máj. 10., <https://robertwilson.com/doctor-faustus-lights-the-lights>

– amelybe belefért elbeszélés, regény, dráma, esszé, monológ – talán ugyancsak az expresszionista jelzővel illelhetjük, igaz, ő egy nagyon egyedi, jellemző változatát hozta ennek létre (noha Németországban már azzal kapcsolatban is eltérő megítélések születtek, hogy az expresszionizmus előfutára volt-e, expresszionista költő, avagy csupán expresszionista vonások fedezhetők fel a szövegeiben). Első kötetében, a *Styxben* a szecessziós stilizált szóösszetételeket izzítja át a szenvedély intenzitását hordozó expresszivitással, s *A hetedik nap* című későbbi kötet rövid strófákból álló, rímes, erősen zenei hangzású költeményeit is expresszív telítettség jellemzi (Hajnal 1972, 190). Mindenesetre Hajnal Gábor, verseinek egyik magyar fordítója Gottfried Benn méltatását és jellemzését idézi, amely erre az általa képviselt sajátos irányra utal, vagyis hogy miként oltatta be a zsidó vallási-kulturális – tematikus és motivikus – tradícióval, örökséggel a német expresszionista és általában az irodalmi nyelvet: „A legnagyobb költő volt, akit Németország valaha is magáénak mondhatott. Költői világa sokszorosán zsidó volt, képzelete keleti, de nyelve német a javából, buja, pompázó, hajlékony, német, érett és édes nyelv, amelynek minden fordulata az alkotóerő legmélyéről fakadt”<sup>3</sup> (Hajnal 1972, 185–186). Friedrich Minckwitz hasonló következtetésre jut Lasker-Schüler költői jelentőségével és a német nyelvre tett hatásával kapcsolatban: „ez a gyakorta szidalmazott költő talán még fokozottabban járult hozzá a német nyelv megtermékenyítéséhez és megújításához, mint jóval ismertebb kortársai: Stefan George és Rainer Maria Rilke” (Hajnal 1972, 184).

Else Lasker-Schüler 1980-ig kiadatlan Faust-adaptációja, az *Ich und Ich* palesztinai száműzetése alatt (1939–1945) született, s erősen reflektál az ekkor zajló II. világháborús történelmi eseményekre és az ezekkel kapcsolatosan felvetődő sorskérdésekre, egzisztenciális dilemmákra: honnan nyeri eredetét a gonosz, s van-e remény az eltűnésére? Mindezt nem függetlenül a szerző zsidó származásából következő emigrációs hányattatásaitól s a felvetődő identitáskérdésektől sem: miként lehet németországi zsidó íróként viszonyulni a német nemzeti irodalmi és kulturális tradícióhoz, illetve szert tenni egy nem eleve frusztrációra ítéltetett, mégis nyilvánvalóan komplex identitásra.

A darab szerkezetében és motívumaiban Lasker-Schüler a Goethe-féle változatot követi, olyannyira, hogy benne kimondják: voltaképpen egy Goetheparódiát látunk. S valóban, az expresszív nyelvezetű, vibrálóan sokszereplős és dramaturgiai szempontból több szinten, több idősíkon és számos kulturális hagyományból építkező, a mintát ezáltal némiképp szubvertáló verziót értel-

---

<sup>3</sup> Gottfried Benn, idézi Hajnal 1972, 185–186.

mezhetjük akár paródiaként is, amely emellett avantgárd színdarabként s afféle metaszínházként a politikai színház, az abszurd drámák, a brechti technika és a misztériumjátékok elemeit egyaránt ötvözi. Mindamellett a klasszikus német költőtől más idézetek is rendre előkerülnek a szövegben, de találunk benne Schiller- és Heine-intertextusokat is, allúziókat a germán mitológiára, továbbá német népdalrészletet. Nem véletlenül, hiszen a darab egyik fontos tétje a német irodalmi és kulturális tradíciókhoz való viszony tisztázása egy olyan időszakban, amikor a náci kultúrpropagandában való abuzív felhasználás megkérdőjelezte e művek értékeit, és bizonytalanná tette értelmezési lehetőségeik kereteit és határait (akár megerősítést kaptak a német fasiszta ideológiában, akár éppen pusztulásra ítélték őket) – s ez vonatkozik az emberiség alapvető értékeit lefektető Bibliára is, amelyet ugyancsak a tűzre vetettek a Fausttal együtt, mondják a darabban. Ugyanis a dráma nagy részében az 1940-es évek közepén vagyunk, a II. világháború idején, amikor Mephisto és Faust Jeruzsálemben, a Dávid torony mellett található Pokolban új életre kel (de velük egy helyszínen mozog még Salamon és Dávid király, Baál megéledő szobra is, vagy például a Faust első részéből ismerős Marthe Schwerdtlein). Mephisto és Faust végig Isten és a Sátán felelősségét boncolgatják e történelmi kataklizma idején – miután az előbbi tagadja, hogy köze lenne a fasiszmus pusztításához, marad számukra a kérdés, a rosszat Isten teremtette vajon, vagy az ő eltűnése, jelen-nem-léte-e a kiváltó ok. S bár Mephisto látszólag hajlik a kollaborációra (paktumuk szerint olajat adna a pokolból Párizs elnyeréséért), a végén Hitlert is odavonzva belefojtja az egész náci vezérkart az izzó lávába.

Else Lasker-Schüler annyiban feminizálja a darabot, hogy – akárcsak Goethe a *Faust* első részében – egy drámaszerzőt is színpadra léptet, ő azonban egy nőt, saját magát, pontosabban egy Else Lasker-Schüler nevű szereplőt. Ráadásul „költőként”, „a vizionárius tragédia szerzőjeként” emlegeti, azaz olyan tulajdonságokat utal ki a számára, amelyek előfeltételezik a női művészi teremtőerőt, kreativitást – ezeket a 18–19. században erősen vitatták. Nála nem csupán az előjátékban szerepel e drámaíró, mint Goethénél, hanem több helyütt a drámában, ekképpen sokkal hangsúlyosabb szerepet is kap, s mint látni fogjuk, a darab végére azonosítható is lesz két főhősével, magában egyesítheti őket.

Else Lasker-Schüler Faust-darabjában egy Max Reinhardt nevű rendezőfigurával is találkozhatunk, aki a goethei színházigazgató pendant-ja, de itt végig ő diktálja az események menetét, ő dirigálja a szerepeket játszó színészeket. A megkettőzött, önmagára reflektáló színház témájának, amely tehát már a klasszikus mintában is megjelent, e darabban más jelentősége is van, a már a címben is megfogalmazott *Ich und Ich*-kérdéskörét is kiszélesíti. Ugyanis e



drámának a személyiség egységének felbomlása, hasadása az egyik legfontosabb témája – ebben tehát rokonnak mutatkozik Gertrude Stein darabjával, még ha a német szerzőnő más jelentéseket és hangsúlyokat is társít a jelenséghez, s eltérő dramaturgiát is alkalmaz. Már a színházszerűség tudatosításával, a „színház a színházban” gesztusával is szükségszerűen megkettőződnek a szereplők, hiszen a drámában is egyszerre egy szereppel és egy (bármikor másra cserélhető) színésszel is azonosak – a cselekmény egy pontján Max Reinhardt le is akarja váltani a Mephistót játszó (természetesen fiktív) színészt. Emellett, mivel a szereplő-szerzőnő Else-Lasker Schüller saját életproblémájának is vallja a mű egyik alappilléreül szolgáló, a Faust-Mephisto párosba is elhelyezett kettősséget, magában is hordozza e két alakot. Maga a kétfelé hasítottság ugyanis többféle (explicit) magyarázatot nyer a műben. Egyrészt a szereplő Else Lasker-Schüller mondja önmagáról, hogy lelke kétfelé szakadt a testében, s ezt az elmagányosodott, sebzett két részt csak a színpadon képes egyesíteni. Másrészt, Faust és Mephisto ugyancsak mint egyetlen lélekegész két megvalósulása léteznek: az utóbbi a részeg – azaz az önmagában a tudatosságot, vagy legalábbis a szuperegót kikapcsoló – Faustban megismerni véli saját gyermekkori, ártatlan önmagát. (Ha a lacani elméletet hívjuk elő magyarázatunkhoz, azt mondhatjuk, a preszimbolikus életkor, tudatállapot és nyelviség fázisához tartozó én-előtti – és nemfüggetlen – énjét ismeri fel Mephisto Faustban, bár ehhez még hozzáteszi: viszont – nyilván: józanon – Faust nem tudott választani örökkévalóság és a polgári morál között, s végül a kettő közötti sávban helyezte el magát.) A két szereplő azonosságát Max Reinhardt is felismeri, amikor a színészeknek való magyarázatként, utasításként mondja ki: „De most, mielőtt folytatnánk a próbát, feltételezem, hogy önöknek világos, hölgyeim és uraim: Mefisztó és Faust egy ikerpár! Lényegében ők egyetlen személy, mindig is azok voltak.” Mephistót – aki nem egyértelműen a gonosz helytartója, hiszen a náci bűnösöket a pokolba csábítja, s Baál segítségével a fortyogó lávába küldi – e tett saját újjászületéséhez s ezáltal az „én és én” megvilágosodásához és megtisztulásához juttatja el. Ezáltal Fausttal együtt, a földi életet elhagyva, a mennyben végre egyesülhetnek egy testben, s a szereplő Else Lasker-Schüller is megkönnyebbülten, boldogan távozik: feltehetőleg mert – a gonosz elpusztítása és a német irodalmi múltnak a humanizmussal összeegyeztethető győzelme nyomán – Faust és Mephisto egyesítő magába vételével ő is lelki békére talál. A lezárás fordulata azt is sejtetni véli, hogy az epilógusban a költő személyisége megidézi az isteni autoritást, amely az apokalipszis pillanatában nyilatkozik meg (Rumold 1992, XVII).

Ez végül is a költő saját belső zűrzavarának metaforája, amikor megpróbálja megérteni és feldolgozni a leírhatatlant. Azáltal, hogy szembesül az életét befolyásoló történelmi eseményekkel és az őt formáló különböző kulturális közösségekkel, a darab előadja és elemzi identitásának különböző társadalmi összetevőit. Az identitás megkonstruálásának és dekonstruálásának többféle módja – a hagyományos ábrázolás helyett – a darabot nyitott perspektívájú példázattá teszi, amelyben a főszereplők nem választhatók el egyértelműen a mellékszereplőktől vagy a szerző személyiségének színre vitelétől (Rumold 1992, XVII).

Bár korántsem kizárt, hogy a széles világirodalomban találni még nőszerzős *Faust*-feldolgozást, s amennyiben létezik ilyen, ugyancsak valószínűsíthető, hogy azt valamikor a 20. vagy 21. században hozták létre, mégis meglepő ez a párhuzamosság e két, amúgy esztétikai szempontból is rendkívül figyelemfelkeltő darab között, amelyek ráadásul legfeljebb pár év időeltolódással születtek, s bár különböző módokon, de az avantgárd drámapoétikát és színházi felfogást érvényesítik.

### Irodalom

- Berman, Marshall. 1988. *All that Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin.
- Cardullo, Bert – Knopff, Robert vál. és szerk. 2001. American Dada and Surrealism. In *Theater of the Avant-Garde 1890–1950: A Critical Anthology*. 421–424. New Haven – London: Yale University Press.
- Hajnal Gábor. 1972. Utószó. In Else Lasker-Schüler. *Villogó kavicsok: Válogatott versek*. Ford. Dávidházi Péter et al., vál. Hajnal Gábor. 185–193. Budapest: Európa.
- Kastleman, Rebecca. 2019. An Acquaintance with Religion: Pluralizing Knowledge in Gertrude Stein’s *Doctor Faustus Lights the Lights*. *Modern Drama* 62 (3): 338–360.
- Kováts Albert. 1994. Dr. Faustus villanyt gyűjt. A berlini Hebbel-Theater vendégjátéka. *Beszélő* 6 (12): 13. <http://beszelo.c3.hu/print/8779> (2022. máj. 10.)
- Rumold, Inca Molina. 1992. Editor’s Introduction. In Else Lasker-Schüler. *Three Plays*. Vál. Inca Molina Rumold. Ford. Jane Curtis. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Tüskés Gábor. 2007. *A műelemzés lehetőségei. Lessing: Bölcs Náthán, Goethe Faust 1–2., Fontane: Effi Briest*. Pécs: Pro Pannonia.

## FEMINISED HUMANITY DRAMAS

### *Faust's versions by avant-garde women writers*

Assigning feminine characteristics to the features of certain types of art is a risky exercise, as it may suggest feminine essentialism. If these characteristics do exist, they have been shaped by external conditions: we can point to general political-social-emotional reasons and several other specific circumstances (misogyny or only a patriarchal institutional organisation, more limited opportunities for self-representation). Moreover, this relationship is not a simple correspondence – meaning that there are more male and more female avant-garde genres –, often it is precisely male genres that women writers reverse, upturn or even use as masks – speak from a female position and imbue with female voices, or make them so ironic that they become parodies of themselves. In the present study, we examine a surprising pair of texts in which avant-garde women writers experiment with rewriting and subverting one of the most influential mythologies in world literature (and, within this history of tradition, one of the most important classical works): Faust.

*Keywords:* avant-garde, gender studies, Faustus, drama, humanity poem

## DRAMA ČOVEČANSTVA U FEMINIZIRANOJ IZVEDBI

### *Faustovske drame avangardnih spisateljica*

Pripisivanje ženskih svojstava pojedinim tipovima dela predstavlja rizičan zadatak, jer to prvenstveno može da ukaže na esencijalizam u vezi sa ženstvenošću. Ukoliko i postoje takva dela, njih su formirali spoljni uslovi. U vezi sa tim, možemo ukazati na neke opšte političko-društveno-pristupne razloge (na mizoginiju, ili samo na izraženu patrijarhalnu institucionalnu organizaciju, na ograničene mogućnosti samorepresentacije). Povrh toga, ovaj odnos ne predstavlja jednostavnu identifikaciju – po kojoj bi trebalo da postoje više muški i više ženski avangardni žanrovi. Često se dešava, naime, da baš žanr koji se smatra više muškim, problematizuju ženski autori ili ga koriste kao paravan – predstavljajući sve iz ženske perspektive, dajući svemu ženski ton ili čineći u tolikoj meri ironičnim, da prosto ono prerasta u parodiju. U radu se analiziraju dva vrlo specifična i neobična teksta, u kojima avangardne spisateljice eksperimentišu sa jednim od najvećih mitologija svetske književnosti (jednim od najznačajnijih klasičnih dela u okviru tradicionalne istorije), izvrćući je i sagledavajući iz svoje specifične perspektive. Radi se o Faustu.

*Ključne reči:* avangarda, ženske studije, Faust, drama