

## tartalom

### beköszöntő

Szász Zsolt: „Jégkrémbelett” • 3

### kultusz és kánon

Tíz éves a Shakespeare Fesztivál Gyulán  
(Gedeon Józsefet Szász Zsolt kérdezi) • 5

Fabiny Tibor: „Sámson haja előbb-utóbb mindig nőni kezd”  
(Shakespeare és a vallás) • 11

Szőnyi György Endre: Kortársaink-e a románcok? • 27

### fogalomtár

Végh Attila: Deinosz • 41

### újraolvasó

Pályi András: Gombrowicz: *Operett* • 46

„A színház az élet ünnepi aktusa”  
(Ungvári Judit interjúja Pályi Andrással) • 53

Balogh Géza: Az *Operett* magyarországi ősbemutatójáról • 61

### arcmás

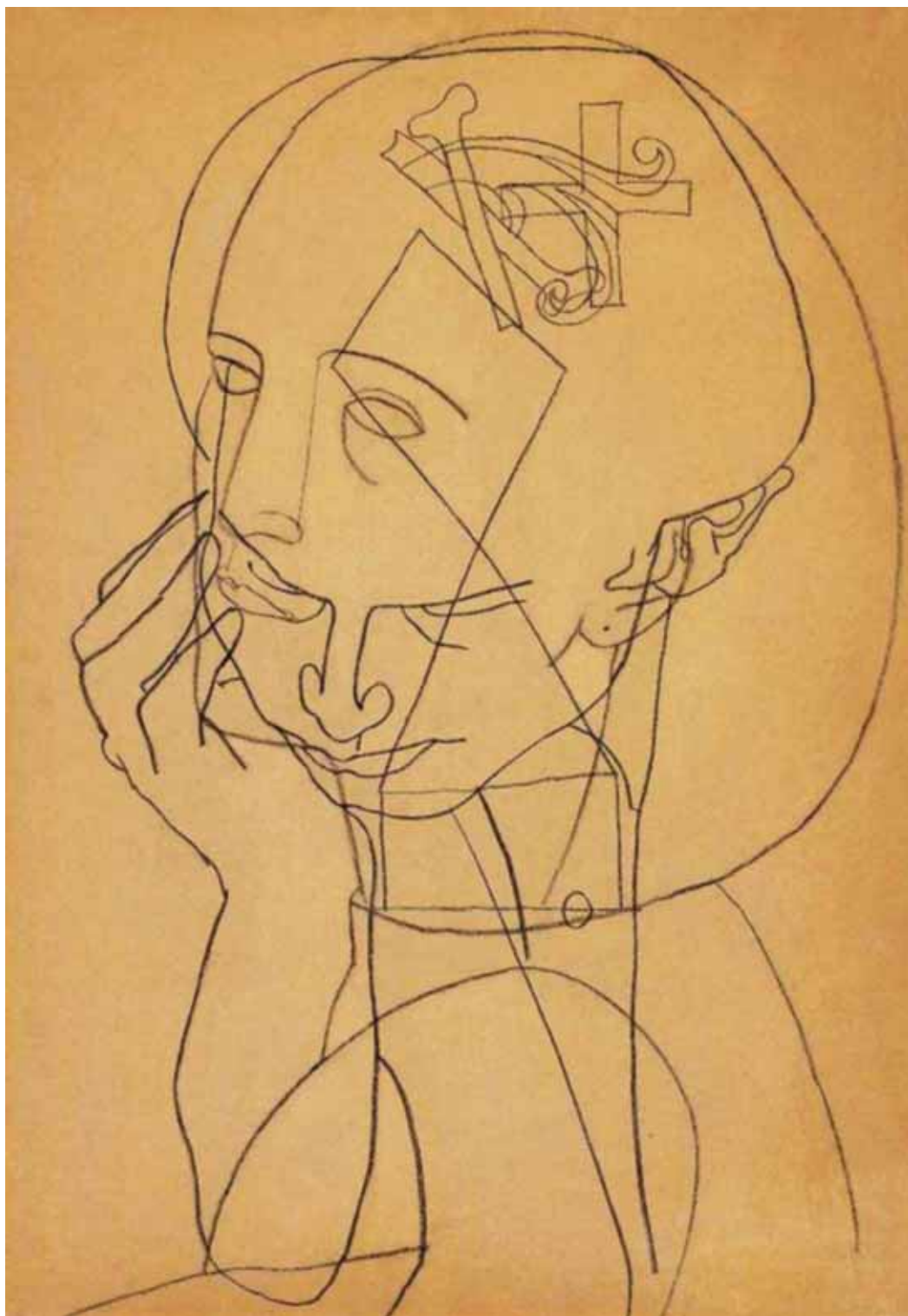
A. Szabó Magda: Kik-ki a maga nyelvén  
(Válasz Szász Zsolt kérdéseire) • 65

### kilátó

Matei Vişniec: Avignon 2014 – jegyzetek és impressziók • 80

Dede Franciska: „Nincsenek jobb ötleteim, mint Shakespeare-nek”  
(Thomas Jolly *VI. Henrik* rendezése Avignonban) • 93

Juhász Kristóf: A Jókai tér aurája • 101



Vajda Lajos: *Barátok*, 1937, papír, szén, 620×460 mm, Kieselbach Lajos gyűjteményében

# „Jégkrémbalett”

Miért jó dolog az iskola, és miért jó a színház?

Gyerekkorunkban tanultuk meg: mert van nyári szünet. A hatvanas–hetvenes években, az általános munkakényszer szocializmusában ezért is válhatott általánossá az az irigységből fakadó nézet, hogy a tanároknak könnyű, a színháziak pedig könnyelműek, a levegőből is meg tudnak élni.

Azóta nagyot fordult a világ. Szinte már csak a jövőreért felelős tanító, meg a művész képviseli az állandóságot pártostalan korunkban, legalábbis a tartósan alacsony jövedelműek között. Velünk maradt persze néhány jelszóvá egyszerűsödött, versekből kiragadott szállóige is, amilyen például „Az igazat mondd, ne csak a valódit”, vagy a „Jó kedvet adj...”.

De elég-e csupán a jókedv, s a többivel megbirkózhat-e az ember egyedül is – ahogyan azt az ötvenes–hatvanas évek ünnepelt költője írta? S immár a 21. század polgáraitól tudunk-e különbséget tenni az *igaz* és a *valódi* között, amint azt erkölcsi parancsként József Attila ránk hagyta? – Alig hiszem. De bízom benne, hogy a nemzet napszámosaiban nem lobbant még el a pártosz, hiszen ők továbbra sem tudnak másképpen élni, mint közösségi lényként.

Tán ezért is történt úgy, hogy idén a színházi szakma nem nyaralt. Tanácskozássra gyűltek össze a hivatásos előadóművészek Veszprémbe, hogy közös dolgaikat megbeszéljék. Legalább azt, hogy egzisztenciális értelemben mi kell a színház életben maradáshoz. És ezzel szinte egy időben Avignonban, a világ legnagyobb színházi fesztiválján tömegek demonstráltak a francia kormány ellen a kulturális ágazat anyagi leépítése miatt.

Balett ez, „jégkrémbalett” – mondanák erre a több mint fél évszázada Vajda Lajossal indult szentendrei avantgárd mozgalom folytatói, az A. E. Bizottság ma is alkotó összművészei.

Mi történt velünk az elmúlt hatvan év során?

Mi zajlik ma a világszínházban?

A Szcenárium 2014 ősztől megjelenő új lapszámaiban ezeknek a kérdéseknek kívánunk az eddiginél nagyobb teret szentelni.

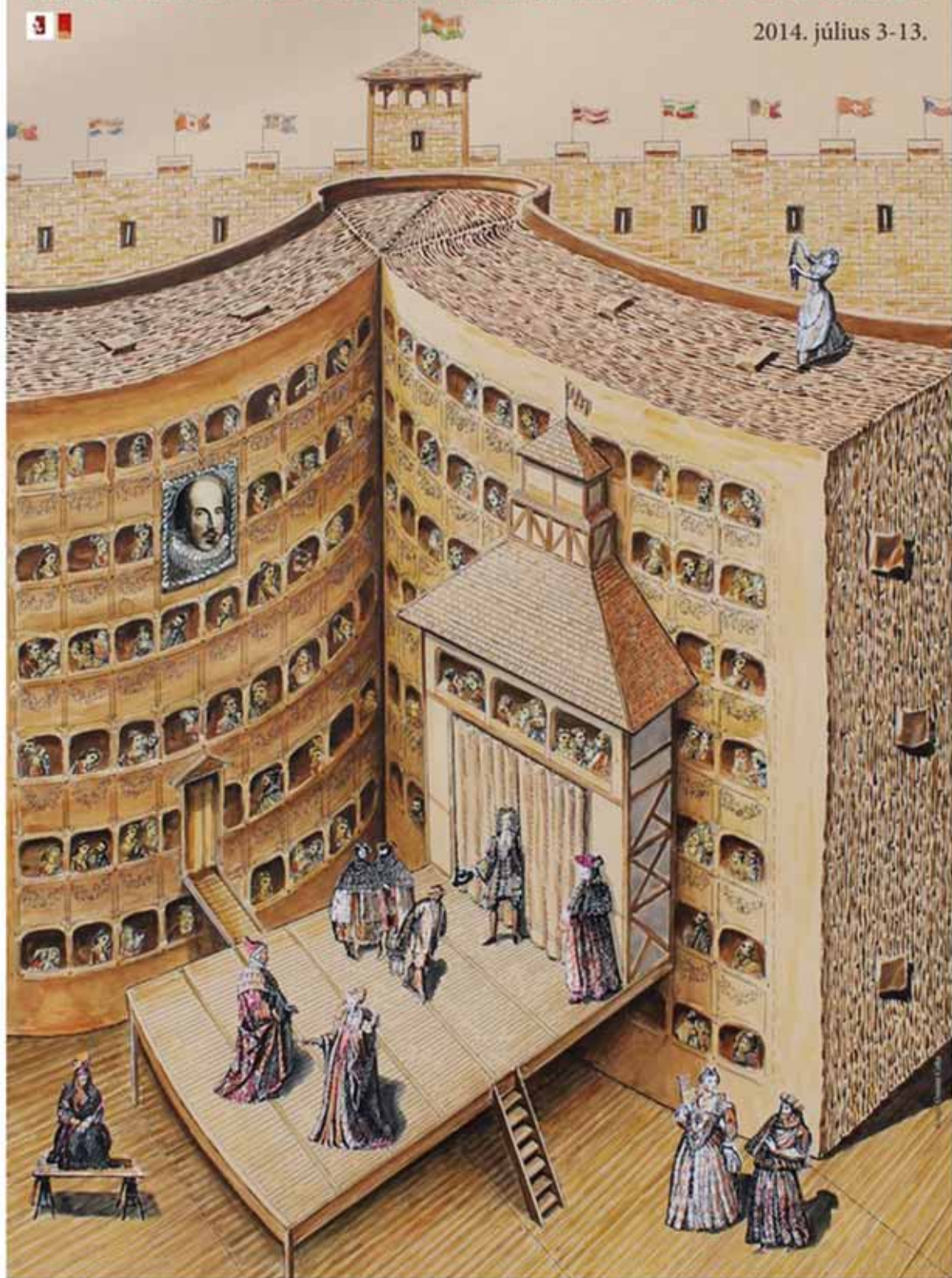
Szász Zsolt  
felelős szerkesztő



# X. SHAKESPEARE FESZTIVÁL GYULA



2014. július 3-13.



A jubileumi plakátot Onisim Colta tervezte



# Tíz éves a Shakespeare Fesztivál Gyulán

(Gedeon Józsefet Szász Zsolt kérdezi)

– Az idén ünnepeljük Shakespeare születésének 450. évfordulóját. És immár tíz esztendeje annak is, hogy Gyulán megrendezték az első Shakespeare-fesztivált. Ebben bizonyára szerepe volt annak is, hogy a várjátékoknak kezdettől, fél évszázadon át meghatározó műfaja volt a történelmi dráma. Gedeon Józsefnek, aki a hetvenes években mint fiatalember még statisztált is ezekben a darabokban, immár a várjátékok producer-igazgatójaként indulóban milyen víziója volt erről az új vállalkozásról?

– Gyulai születésű vagyok, ott nőttem fel, szüleim már kisgyermek koromban vittek hangversenyekre, kulturális eseményekre, és természetesen a Gyulai Várszínház nyári színházi előadásaira is. Aztán középiskolás koromban nyáron statisztálni kezdtem a Várszínházban, főleg zsebpénz kiegészítés céljából, lándzsatartó fáklyás katona voltam, sodronyingben, csizmában álltam esténként a várrámpáján, ahol az előadásra érkeztek a nézők. A következő évben már színpadra kerültem, szintén katonaként statisztáltam. Ekkor fogott meg a színház semmihez sem hasonlítható világa, éreztem meg az impregnált díszletek enyves illatát. Akkor még nem tudtam, hogy végleg elköteleződtem a színház mellett. Középiskolásként diákszínjász csoportban vettem részt, a Kishercegben a pilótát alakítottam, amivel első díjat nyertünk a Szentesi Országos Diákszínjátszó Szemlén. Főiskolás koromban három évig a Csokonai Színházban statisztáltam, a prózai daraboktól az operáig sok előadásban benne voltam. Az ott rendezett színházi fesztiválokon láttam először igazi nagyszínházi produkciókat, például a legendás kaposvári Ördögök előadást, Ljubimov Taganka Színházát, hallgathattam a színház előterében Viszockij dalait. Engem minden művészeti ág érdekelt: a zene, a film, a tánc, a képzőművészet. Máig táplálkozom azokból a kulturális élményekből, melyeket a hetvenes évek közepén Debrecenben megélhettem. Aztán egy időre távolabb

kerültem a színháztól, és csak nézőként követtem az eseményeket, mert tizenöt évig magyart és angolt tanítottam Gyulán. A rendszerváltozás után kulturális osztályvezető lettem, innen pályáztam meg a Gyulai Várszínház igazgatói székét 1995-ben, ahol azóta is dolgozom. A művészeti program kialakításában az összművészeti szemléletet tartom a legfontosabbnak. Közben az egyetemi bölcseész diploma mellé megszereztem a művészeti menedzser végzettséget is. Mivel angolt is tanítottam, és ösztöndíjjal kétszer is voltam több hónapig Londonban, úgy gondoltam, hogy a Várszínházban a magyar kultúra bemutatása mellett Shakespeare műveinek is helye van. A hatszáz éves veronai típusú gyulai téglavár udvara fantasztikus helyszín, ahol Shakespeare drámáit szinte díszlet nélkül is el lehet játszani. 1999 óta a három bemutatónk egyike minden évben egy-egy Shakespeare-darab volt. Olyan rendezőket kértem fel, akik nem „tizenkettő egy tucat” előadásokat rendeznek, hanem valami újat, különlegeset valósítanak meg a színpadon. Rendezett már itt Kiss Csaba, Beatrice Bleont, Alföldi Róbert, Sopsits Árpád, Bocsárdi László is. Amikor 2005-ben felújították a várat, határoztam el, hogy egy másfélhetes Shakespeare Fesztivált fogok létrehozni évről évre Gyulán. Öt neves színházi szakembert kértem fel a Shakespeare-grémium tagjának, hogy tanácsaikkal segítsék az éves fesztiválprogramok összeállítását. A grémium tagjai: Csiszár Imre, Darvay Nagy Adrienne, Koltai Tamás, Nagy András, Vidnyánszky Attila. Az elmúlt tíz év folyamán a legjelesebb magyar és külföldi rendezők Shakespeare-előadásait sikerült ide meghívunk. Fesztiválunk nevet szerzett itthon és külföldön is.

– Tíz év már eléggé nagy idő ahhoz, hogy a színpadi beszédmód változását világosan érzékeljük a Shakespeare-interpretációk tükrében. Annál is inkább, mert hisz ezeknek a daraboknak a meséje egy átlagos műveltségű néző számára is ismerős. Önnek különösen nagy rálátása lehet erre a változásra, hiszen válogatóként számtalan külföldi fesztiválon is megfordul évről évre.

– A Shakespeare Fesztivál ötlete többek között éppen azért merült fel, mert az ő darabjai a rendezők számára még ma is nagy kihívást jelentenek az egész világon, és mert Shakespeare-t játszani szinte kötelező. Éppen ezért az ő műveinek interpretálásán keresztül jól le lehet mérni, hogy egy-egy színház, színházkultúra színvonalát és koncepcióját tekintve milyen előadást tud kiállítani. Nekünk már csak a legjobbakat kell kiválogatnunk, amelyek által felmutathatjuk: íme, itt tart a színjátszás Magyarországon és a nagyvilágban. Most láthatóan az a tendencia, hogy minél inkább kortársi legyen a Shakespeare-előadás – nyelvezetében, színészi játékmódjában, díszleteiben, jelmezeiben, vagy alkalmasint eszköztelenségében. Az általa felvetett témák persze ugyanúgy aktuálisak, mint amikor ezek a drámák megszülettek, hiszen ma éppen úgy van szerelem, hatalomvágy, ármányság, kapzsiság, gyűlölet, magány, mint négyszáz évvel ezelőtt. A mai színház a mai kor jellegzetes műfajait, eszköztárát bevetve akarja közelebb hozni Shakespeare üzenetét a nézőhöz, a tempóval, az eszköztelen játékmóddal, a 21. század technikájának alkalmazásával próbál hatni, vagy éppen a rap-pel, slam-poetryvel. Mivel Gyulára – Peter Brooktól Nekrosiusig, Korsunovason, Sturuán, Purcăretén át Luc Percevalig – a világ legjelentősebb rendezőinek előadásait sikerült elhívni,



szinte minden jelenleg kultivált játékmódra láthattunk itt példát. És minden olyan irányzat képviseltette magát, mely a 20. század végére és a 21. század elejére jellemző. A színházak nagy többségében átlagos előadások születnek, ezeket mi nem akarjuk meghívni a fesztiválra. Vannak azonban kiemelkedő előadások, ezek már érdekelnék minket, és vannak úgynevezett fesztivál-előadások is, melyeket a rendezés újszerűsége, a látvány egyedisége, a nagyszerű színészi csapatmunka, a kiváló egyéni teljesítmények tesznek kivételessé. Ezeket a produkciókat mi is bemutatjuk, ha anyagi, technikai feltételeink ezt megengedik.

– Magyarországon nem tekinthető szokványosnak, hogy egy nemzetközi színházi fesztiválhoz évről évre egy ugyancsak nemzetközi szintű tudományos konferencia is kapcsolódjék. Vajon nem „luxus” ez? – ahogy ezt Jászay Tamás tíz évvel ezelőtt, az induláskor a Shakespeare-fesztivál egészével kapcsolatban megkérdezte, azt sugallván, hogy nem érdemes egy ilyen távoli vidéki magyar városba egy világsztárokat felvonultató rendezvényt telepíteni. Érezhető-e már valami pozitív elmozdulás ebben a főváros–vidék relációban?

– Kezdettől az volt a koncepcióm, hogy több művészeti ágat vonultassunk fel a fesztiválon. A Shakespeare Fesztiválon jelen van nálunk a táncművészet, a zene – a jazz, a komolyzene, a kortárszene –, megjelenik az utcaszínház, a bábszínház, a film, a képzőművészet, sőt a gasztronómia is. Shakespeare-korabeli menüsort lehet például végigkóstolni egy étteremben, ezzel is erősítve az összművészeti jelleget. Kezdetektől fontos volt számomra a tudományos konferencia is: Shakespeare és a film, a fordítások kérdése, a *Hamlet*-interpretációk – mind-mind olyan téma, amelyet évről évre hazai és külföldi tudósok segítségével járunk körbe. Sikerült hozzánk Gyulára a legjobb hazai kutatók mellett neves külföldi professzorokat is elhívni. Az idei *Kortársunk még Shakespeare?* című konferenciánk díszvendége Stanley Wells volt, a legnevesebb brit Shakespeare-kutató, aki már másodszor járt nálunk. De szinte hazajár ide Maria Shevtsova professzorasszony is Londonból, aki az egyik legnevesebb teatrológus a világon, több nemzetközi hírű szakkönyv szerzője. Annyira népszerűek ezek a konferenciák, hogy az ideit a városi könyvtár nagytermében kellett megrendeznünk a nagy érdeklődés miatt: a kétnapos eseményen naponta százötvenen voltak jelen. Szeretném bebizonyítani, hogy egy ilyen szintű nemzetközi színházi eseményt, mint ez az elméleti konferencia, nem csak a fővárosban lehet megrendezni. Nem mondom, hogy könnyű dolog egy harminckétezres lakosú kisvárosban az idegen nyelvű előadásokra mindig megtölteni a nézőteret. De elmondhatom, hogy a fesztiválunk egyre népszerűbb: az idén 4800-an voltak kíváncsiak a 33 eseményre.

– A konferencián a hallgatók sorában alig-alig láttunk színházi szakembert. Nekünk mint lapszerkesztőknek is komoly dilemmánk, hogy vajon sikerülhet-e közelebb hozni a Shakespeare életművét tudományos szempontból vizsgáló kutatókat azokhoz, akik rendezőként, dramaturgként, színészként újabb és újabb kísérletekkel állnak elő annak érdekében, hogy akár napi szinten is aktuálissá tegyék a drámáit.

– Igen, ez a tudósok és a gyakorlati szakemberek közötti szakadék szomorú tapasztalatom nekem is. Hihetetlenül gazdag a Shakespeare-kutatás Magyarországon, erről a két évente Szegeden megrendezett Jágónak Shakespeare Konferenciá-



W. Shakespeare: *Macbeth*, Jelenet A Balti Ház Fesztivál Színház előadásából,  
r: Luc Perceval, fsz: Leonid Alimov és Maria Suliga (fotó: Kiss Zoltán)



W. Shakespeare: *Macbeth*, Jelenet a Szabadkai Népszínház előadásából,  
r: Hernyák György (fotó: Kiss Zoltán)



kon győződhettem meg. Szomorúan láttam ott is, hogy szinte csak egyetemeken oktató kutatók voltak jelen, s hogy a rendezőket, színészeket, dramaturgokat mennyire nem érdeklik ezek a rendezvények. Éppen ezért a gyulai konferenciákra mindig hívok előadókat a kutatók mellett az alkotók köréből is, az idén például Orosz Istvánt. De ez az érdektelenség elmondható a színházi szakmáról is. Amikor világhírű rendezők világhírű produkciójáért csak Gyulára kellene elutazniuk a színészeknek, rendezőknek, bizony nagyon kevesen teszik ezt meg. Nagy kár! Mert nyitottnak kellene lennie minden művésznek arra, hogy mi történik máshol a nagyvilágban.

– „Kortársunk-e még Shakespeare?” – ezzel a megkérdőjelezett Jan Kott-idézettel hirdették meg az idei tudományos tanácskozást. Nagyon inspirálóak voltak számunkra azok az új kutatási irányok, melyek például a kora újkor világképéről, a felekezeti megosztottságáról vagy az ezotéria és az okkultizmus meghatározó szerepéről szóltak. Úgyszintén figyelemre méltónak találtuk a korabeli műfajokról – így például a pásztorjátékról – hallottakat. Abszolút új volt a film médiumáról, a szimbolikus és konkrét referencia (így pl. az alkotó műbeli és biográfiai énje) kettősségéről szóló előadás, amire Shakespeare színházi krédója alapul. Ön számára mi volt a legemlékezetesebb az idei konferencián, illetve magán a fesztiválon? Szívesen hallanánk például a három Macbeth-előadásról is.

– Én Maria Shevtsova professzorasszony előadásának voltam a moderátora. Lenyűgözött az az elméleti és gyakorlati szakmai tudás, amely az előadásában tükröződött. Ő nagyon sok világhírű rendező produkcióját látta az elmúlt évtizedekben, könyvet írt többek között Lev Dogyinról és Robert Wilsonról is. Kaptam tőle egy kötetet, amelyet nemrég jelentetett meg a Cambridge kiadó Nagy-Britanniában a színházi rendezés 20–21. századi irányzatairól. Szeretném, ha ez a tankönyvnek is alkalmas kötet magyarul megjelenhetne. Az idei fesztiválon három Macbeth-et is láthattunk. A legjobban Luc Perceval nagyszerű rendezése tetszett, amelyet látatlanban hívtam meg, hiszen csak május 30-án volt a bemutatója Szentpétervárott, a Balti Ház Fesztivál Színházban. A rendező német alkotótársainak teljesítménye: a koreográfus által alkalmazott technika, a lassított bhutó-táncszerű mozgás, a díszlettervező és a zeneszerző minimalista megoldásai, a Dogyin-iskola színészeinek nagyszerű játéka egy olyan egyedi produkciót eredményezett, mely sokáig emlékezetes marad annak, aki látta. Ugyancsak nagyon tetszett a Szabadkai Népszínház revüszerű, egyszerre kortárs és hagyományos nyelvezetű, a mindenkori politika természetrajzára kihegyezett előadása Hernyák György rendezésben. Érdekes előadás volt a Maladype Színház Macbethje is, amelyet Balázs Zoltán rendezett. Az egyedi díszletek, a gitárzene, a jó színészi játék összességében különleges előadást eredményezett.

– Tudható-e már, hogy mi lesz a témája a jövő évi Shakespeare-konferenciának?

– A jövő évi fesztivál előkészítése már elkezdődött. Mint ahogy az idei konferenciát, remélem ezt is közösen tudjuk majd megrendezni a Magyar Shakespeare Bizottsággal és az egyetemek anglicisztikai intézeteivel közösen. A témája mindképpen Shakespeare lesz...



*Macbeth/Anatómia*, jelenet a Maladype Színház előadásából, r: Balázs Zoltán (fotó: Czitrovsky Zoltán)

## The 10th Anniversary of Gyula Shakespeare Festival

An Interview with József Gedeon by Zsolt Szász

The Gyula Shakespeare Festival at the Castle Theatre celebrates its tenth anniversary this year. Its producer-director first speaks in the interview about the beginnings of his large-scale venture as well as his dedication to theatre art. With respect to manner of speech changes in Shakespeare interpretations he points out, on the one hand, the variety of the international field, which he supports by the illustrious list of invited directors (Peter Brook, Nekrosius, Korsunovas, Sturua, Purcărete, Luc Perceval), and, on the other hand, the current tendency, both abroad and in Hungary, that the performance be as contemporary as possible – in its language, method of acting, stage sets and costumes alike. The international festival in Gyula is accompanied, year after year, by an international-scale conference, too, organised jointly by the Hungarian Shakespeare Committee and the departments of English at the national universities. In the light of the results this is no longer to be regarded a luxury in such a small town: this year's conference, under the title of *Is Shakespeare Still Our Contemporary?*, had internationally renowned guests of honour like Stanley Wells and Maria Shevtsova. The producer-director says that it is not only the festival that is increasing in popularity (with 4800 visitors to 33 events this year), but also the conference, which was held in the banquet hall of the city library due to the high interest. The two-day event had an audience of 150 on both days, however, he was sad to see that directors, actors and dramaturges continued to show little interest. To the question which production he personally found most memorable at this year's festival he highlighted two *Macbeth* renderings, one directed by Luc Perceval (Baltic House Festival Theatre, Saint Petersburg) and the other by György Hernyák (Szabadkai Népszínház (National Theatre in Subotica)).



FABINY TIBOR



# „Sámson haja előbb-utóbb mindig nőni kezd”

Shakespeare és a vallás<sup>1</sup>

Néhány hónappal ezelőtt, 2014 elején David Scott Kastan, a Yale Egyetem irodalomprofesszora, az Arden Shakespeare főszerkesztője, a hazai shakespeareológusok, sokunk régi jó barátja egy kötetet jelentetett meg, amely a 2008-ban Oxfordban Stanley Wells professzor tiszteletére tartott előadásainak könyvvé alakított változata.<sup>2</sup> E publikáció sokak számára a meglepetés erejével hathatott, hiszen David Kastan, a nemzetközi Shakespeare-kutatásban több évtizeden át domináns teoretikus irányzatokat látványosan hátrahagyó<sup>3</sup> és a szövegkiadás materiális sajátosságait hangsúlyozó úgynevezett „könyvtörténeti fordulat” legjelentősebb képviselője. Érdekes egybeesés, hogy 2001-ben publikált könyvének<sup>4</sup> magyar fordítása Kiséry András jóvoltából Budapesten ugyanúgy 2014-ben jelent meg,<sup>5</sup> mint Oxfordban a vallás szerepéről szóló (*A Will to Believe...*).

Kastan könyve – amelyre még majd hosszabban visszatérek – azonban nem egy elszigetelt, de még csak nem is úttörő jelenség, hanem egy egészen érdekes és vá-

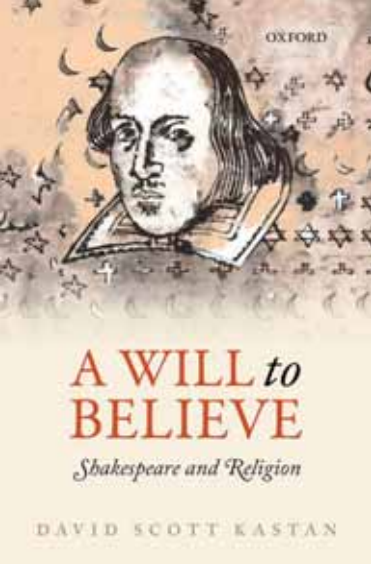
<sup>1</sup> A szerző előadása 2014. július 11-én hangzott el Gyulán, a *Kortársunk még Shakespeare?* címmel rendezett konferencián.

<sup>2</sup> David Scott Kastan, *A Will to Believe. Shakespeare and Religion*. Oxford, Oxford University Press, 2014.

<sup>3</sup> Uő, *Shakespeare After Theory*, New York and London, Routledge, 1999.

<sup>4</sup> Uő, *Shakespeare and the Book*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

<sup>5</sup> Uő, *Shakespeare és a könyv*. Fordította Kiséry András, Budapest, Gondolat – Infonia, 2014.



ratlan, immár 21. századi irodalomtudományi irányzat, az úgynevezett „vallási fordulat” jelentős állomása.

Nem a Shakespeare-drámák mindig is meglevő, változó színvonalú vallásos vagy éppen túlságosan erőltetett teológiai magyarázatairól fogok szólni, amelynek sora talán 1843-ban Sir Frederick Beilby Watson könyvével<sup>6</sup> vette kezdetét és a 20. században Roy W. Battenhouse sokat vitatott vitatott könyvével<sup>7</sup> ért véget.

Nem is csupán a manapság divatosá vált „katolikus Shakespeare” vagy „protestáns Shakespeare” iránti életrajz-orientált érdeklődésről kívánok majd szólni, hanem egy ennél sokkal összetettebb és mélyebb irodalomtudományi folyamatról, amelynek elméleti hátterét

előadásom végén vázolólok majd. Most csak annyit jelzek, hogy a „vallási fordulat” első zászlóbontása egyes vélemények szerint 1999-ben, a Shakespeare Association of America san franciscó-i konferenciáján történt; ekkora ugyanis nemcsak a „katolikus Shakespeare” témája volt a levegőben, de 1996-ra már megjelent James Shapiro-nak 'Shakespeare és a zsidóság' című korszakalkotó munkája<sup>8</sup>, s az *Othello* kapcsán az iszlám szerepéről is készült tanulmány<sup>9</sup>. Ezen a konferencián pedig Huston Diehl Shakespeare és a protestantizmus,<sup>10</sup> Arthur Marotti Shakespeare és a katolicizmus, Mary Fuller pedig a mohamedán szereplők és a kora-angol dráma kapcsolatáról szólt.<sup>11</sup>

Visszatekintve elmondhatjuk, hogy az európai, s ezen belül az angliai zászlóbontásra valószínűleg 2000-ben, a huszonkilencedik stratfordi nemzetközi Shakespeare-konferencián került sor, amely egy korábban szokatlan témát, Shakespeare és a vallások témáját tűzte napirendjére<sup>12</sup>. David Daniell némileg provokatív című előadása<sup>13</sup> adta meg az alaphangot; a plenáris előadók között volt Robert Miola,

<sup>6</sup> Sir Frederick Beilby Watson, *Religious and Moral Sentences Culled from the Works of Shakespeare, Compared with Sacred Passages Drawn from Holy Writ*, London, Calkin.

<sup>7</sup> Roy W. Battenhouse *Shakespearean Tragedy: Its Art and Its Christian Premises*. Bloomington and London, Indiana University Press, 1969. Battenhouse a legszigorúbb kritikát Harry Levintől kapta: „Evangelizing Shakespeare”, In, *Journal of the History of Ideas*; Vol. 32, No. 2 (Apr. – Jun., 1971), pp. 306–310

<sup>8</sup> James Shapiro, *Shakespeare and the Jews*. New York, Columbia University Press, 1996.

<sup>9</sup> Daniel Vitkus, 'Turning Turk in Othello: The Conversion and Damnation of the Moor', *Shakespeare Quarterly* 48 (1997), 145–176.

<sup>10</sup> Huston Diehl, *Staging Reform, Reforming the Stage: Protestantism and Popular Theatre in Early Modern England*. Ithaca, Cornell University Press, 1997.

<sup>11</sup> Kenneth J.E. Graham és Philip D. Collington (szerk.), *Shakespeare and Religious Change*. New York, Palgrave, Macmillan, 2009. 2.

<sup>12</sup> The University of Birmingham. *Shakespeare and Religions*. Report of the Twenty-Ninth International Conference 2000.

<sup>13</sup> David Daniell, „Shakespeare and the Protestant Mind”, *Shakespeare Survey*, LIV, Cambridge, 2001, 1–12.



David Kastan, Dávidházi Péter, Deborah Shuger. A kilenc meghirdetett szeminárium közül jómagam a „Reformation Shakespeare” munkájában vettem részt huszonnégy kutató társaságában. Szemináriumunkat a témában először éppen akkoriban publikált Claire McEachern<sup>14</sup> vezette.

Ez a paradigmaváltó folyamat a szakirodalomban az újhistorikus Stephen Greenblatt 2001-es könyvével<sup>15</sup> vette kezdetét, majd a részint szintén újhistorikusnak tartott Jeffrey Knapp 2003-as könyvével<sup>16</sup> folytatódott. Greenblattnak ezt a halottkultusz, a szellemek, a katolikus és a protestáns hitvilág ütközéséről írt könyvét aligha kell bemutatni. Közismert tézise – amelyet később maga Greenblatt és Kastan is megkérdőjelezett –, hogy „Hamlet, a Wittenbergből jött fiatalember egyértelműen protestáns lelkialkat, akit egy egyértelműen katolikus Szellem kísért és üldöz”.<sup>17</sup>

A vallás relevanciáját azonban nem csupán a drámán belüli hiedelemvilág vagy a hitvilágok konfliktusai képezik, hanem az, hogy az új paradigma jegyében át kell értékelnünk a színház fejlődéséről alkotott eddigi nézeteinket. Jeffrey Knapp könyvében (2003) cáfolja azt az E. K. Chambers<sup>18</sup> óta ismert klasszikus, hosszú időn át elfogadott nézetet, miszerint az Erzsébet-kori színház alapvetően világi, szekuláris jelenség a vallásos jellegű középkori drámához képest. Korábban úgy gondolták, hogy az Erzsébet-kori színház egy elveszett vallásosság kompenzációja, ám Knapp azt bizonyítja, hogy az Erzsébet-kori színház intézményrendszere is egy sajátosan vallásos igénnyel fellépő szolgálat („kind of ministry”) volt, amely nem Isten ígéjével, legfeljebb annak eltorzult képviselőjével konfrontálódott. Tehát nem „kompenzációról” van szó, hanem arról, hogy a színház a vallási és ezen túl a nemzeti közösség összetartozásának tudatát kívánta erősíteni.

## **Rehabilitált, ám revideált angol reformáció: a vallás szerepe az új történelemszemléletben**

A vallás kérdése először a történelemtudományban jelentkezett új hangsúlyokkal a 20. század utolsó évtizedeiben. Természetesen korábban is gyakran volt szó a vallásról, de az reduktív módon többnyire a politikátörténeti, illetve kultúrtört-

<sup>14</sup> Claire McEachern és Deborah Shuger (szerk.), *Religion and Culture in Renaissance England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

<sup>15</sup> Stephen Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2001.

<sup>16</sup> Jeffrey Knapp, *Shakespeare's Tribe. Church, State and Theatre in Renaissance England*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2003.

<sup>17</sup> “A young man from Wittenberg, with a distinctly Protestant temperament, is haunted by a distinctly Catholic ghost”. Greenblatt, 240; Kastan, *A Will to Believe*, 134.

<sup>18</sup> E. K. Chambers, *The Medieval Stage* 1–2. Oxford, Clarendon Press, 1903. Egykötetes új kiadása: E. K. Chambers, *The Medieval Stage* Mineola, New York, Dover Publications Inc, 1996.

téneti szempontoknak volt alárendelve. A marxista kritikusok, mint például Christopher Hill, a vallást alapvetően politikai jelenségnek tekintették.<sup>19</sup> E megközelítés hívei sokszor elfeledkeztek a korszak másságáról, s a kutatók a 17. századi vallási szektákat – egyfajta „prezentizmus” jegyében – a modern szociális mozgalmak előhírnökeinek, az egyéni hanggal jelentkező nőket pedig a mai feminizmus előfutárainak látták. Jelentős vallási kérdéseket érintettek a korszak íróinak szellemi hátterét vizsgáló esztörténeti kutatások, s az interdiszciplinaritás jegyében számos jelentős munka született, amelyek együtt tárgyalják a vallás, a kultúra és az irodalom kérdéseit.

A 16–17. századi angol kultúrát hosszú ideje – legalábbis a 19. század óta – a nemzetközi és a hazai szakirodalom egyaránt a „reneszánsz” korszakának tekintette; s csak újabban használjuk az értéksemlleges „koramodernitás” kifejezést. A „reneszánsz” megjelöléssel nemcsak az volt a probléma, hogy annak „színes” voltát diametrális ellentétbe állította az úgymond „sötét” középkorral, hanem az is, hogy e monolit reneszánsz-fogalom mellett másodrangúvá – mondhatnánk mellékszeplővé – fokozódott le a reformáció és általában a keresztény vallás kultúrteremtő, kulturális identitásképző szerepe. E felfogás igazán csak a klasszikus hagyomány újraélesztését, átalakítását tekintette releváns kulturális teljesítménynek.

Márpedig a 16. századi angol reformáció, illetve reformációk kutatása az elmúlt évtizedekben hatalmas lendületet kapott. Amíg a „whig” történelemszemlélet képviselő hagyományos protestáns történelemszemlélet (a 16. századi John Bale-től és John Foxe-től kezdve egészen a 20. századi A. G. Dickens-ig<sup>20</sup>) a reformációt egyértelműen „sikertörténként” mutatta be, a 20. század nyolcvanas és kilencvenes éveiben megjelentek a „revizionista” történelemszemlélet szószólói: Eamon Duffy (1992)<sup>21</sup> vagy Christopher Haigh (1993)<sup>22</sup> megkérdőjelezték e sikertörténet narratíváját, s a katolicizmus továbbéléséről, valamint nem egyszerűen „a” reformációról, hanem „reformációkról” beszéltek.<sup>23</sup> A hagyományos „whig” narratíva szerint a *Szentírás* mint az igazság napfénye egyre diadalmasabban ragyogta be Anglia egét, amely elűzte a babonás középkori katolicizmus fellegeit. A revizionista narratíva szerint viszont a katolikus vallásosság a nép lelkéből sohasem tűnt el teljesen, s a protestantizmust csak a politika hatalmi eszközeivel erőltették rá az angol emberekre. A régi és az új historiográfiai szemlélet ütközése megélénkítette a kutatást: a marginalitásba kényszerített katolicizmus hirtelenjében izgalmassá vált a történészek és az irodalomkutatók számára egyaránt.

<sup>19</sup> Pl. Christopher Hill, *Puritanism and Revolution*, Reprint. Harmondsworth, Penguin, 1986.

<sup>20</sup> A. G. Dickens, *The English Reformation*, 2nd ed. London, Batsford, 1989.

<sup>21</sup> Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England, 1400–1580*. New Haven, Yale University Press, 1992.

<sup>22</sup> Christopher Haighs, *English Reformations: Religion, Politics and Society under the Tudors*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

<sup>23</sup> Vö. David Loades, „The Interpretation of the English Reformation”, In, *Revolution in Religion: The English Reformation 1530–1570*. Cardiff, The University of Wales, 1992. 1–5.



Úrnapi könyvégetés a 17. században (David Kastan cenzúratörténeti gyűjteményéből)

Érdekesen illusztrálja ezt a változást egy összehasonlítás: 1982-ben a 16. századi anglistikában egyértelmű elismerés fogadta John N. King ma már klasszikusnak számító könyvét<sup>24</sup> az addig jórészt ismeretlen vallásos irodalmi korpusz feltárásáért, pedig mai szemmel nézve ez a mű is a hagyományos „whig-mesternarratíva” irodalmi illusztrációja: Bale, Foxe, Crowley, Frith, Latimer, Tyndale és mások a főszereplők; a bibliográfiában csillaggal megjelölt 16. századi katolikus szerzők igencsak kisebbségben vannak a protestáns szerzők mellett. Ám több mint két évtizeddel később John N. King – bár távolról sem ért mindenben egyet a revizionistákkal – 2004-es antológiájába már a „katolikus reformáció” jeles képviselőinek (a rheimsi Biblia, Thomas More, Miles Hogarde, Robert Parsons, William Allen, James Cancellar, William Roper, Robert Southwell) a szövegeit is beemeli.<sup>25</sup>

A reformáció új szemléletű irodalomtörténet-írásának ma már klasszikus példája Brian Cummings könyve<sup>26</sup>, mely Erasmustól kezdve, Lutheren, Moruson, Tyndale-n, Wyatt-en át Donne-ig és Miltonig tekinti át az angol költészetet, külön fejezetet szentelve az addig elhanyagolt jezsuita mártír, Robert Southwell költészetének. A korabeli forrásokat ugyanolyan alaposággal olvassa, mint a 20. századi nyelvfilozófusok és teológusok munkáit.

Az „antipápista előítélet” (Peter Lake) miatt évszázadok óta mellőzött angol katolicizmus kutatása iránti érdeklődés motiválta például a katolikus nőírók (Elizabeth Carey) műveinek feltárását és népszerűsítését, elsősorban feminista

<sup>24</sup> John N. King, *English Reformation Literature. The Tudor Origins of the Protestant Tradition*. Princeton, Princeton University Press, 1982.

<sup>25</sup> John N. King (szerk.) *Voices of the English Reformation. A Sourcebook*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004.

<sup>26</sup> Brian Cummings. *The Literary Culture of the Reformation. Grammar and Grace*, Oxford, Oxford University Press 2002. (Paperback: 2007).

kutatók körében. De a hagyományos protestáns mártírológiát is felváltotta a korajkori katolikus, protestáns és anabaptista mártírok iránt akár ökumenikusnak is nevezhető érdeklődés, elsősorban Brad Gregory munkásságában.<sup>27</sup> 1970-ben VI. Pál pápa negyven, a hitéért kivégzett Erzsébet-kori katolikus mártírt avatott boldoggá, közöttük Edmund Campion és Robert Southwell.<sup>28</sup>

## „A katolikus Shakespeare” némileg populáris szenzációja

Természetesen a drámai műfaj képes leginkább megjeleníteni a kor elsősorban vallási konfliktusait. A katolicizmus felé való angolszász kulturális nyitás keltette fel az irodalomtudósok érdeklődését a hitében marginalizált, ám drámáiban vélhetően vallási szubverivitást (’felforgató jelleget’) hordozó „katolikus Shakespeare” iránt. Ez a mozgalom Shakespeare-t mint angol protestáns nemzeti ikont próbálja ikonoklaszta módon darabokra törni, dekonstruálni, szubvertálni (’el-lehetetleníti’). Ebben a törekvésben olyan újhistorikusok fogtak össze egymással, mint Stephen Greenblatt és Richard Wilson<sup>29</sup>, valamint olyan katolikus szerzetes-szerzők, mint Peter Milward<sup>30</sup> és David Beurgerard.<sup>31</sup> A történészek fantáziáját először Ernst Honigmann<sup>32</sup> Shakespeare „elveszett évei”-ről írt könyvének az a hipotézis keltette fel, mely szerint Shakespeare azonos volna a Lancaster-beli katolikus Houghton-családnál házitanítóként alkalmazott Shakeshaft-tal, aki színész is volt, s akit Houghton a végrendeletében megemlít. 1999-ben rendezték a Lancasteri Egyetemen az első konferenciát a témáról, amely nagy nyilvánosságot kapott.<sup>33</sup>

„A katolikus Shakespeare” revizionista törekvését megerősítendő, ám nem kizárólag a katolikus szempontot érvényesítendő, hanem Shakespeare drámáinak a koramodern Anglia keresztény kultúrájával párbeszédet folytató kapcsolatát

<sup>27</sup> Brad Gregory, *Salvation at Stake. Christian Martyrdom in Early Modern Europe*. Cambridge, Harvard University Press, 1999,

<sup>28</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Catholic\\_martyrs\\_of\\_the\\_English\\_Reformation](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Catholic_martyrs_of_the_English_Reformation)

<sup>29</sup> Richard Wilson, *Secret Shakespeare: Studies in Theatre, Religion, and Resistance*. Manchester, Manchester University Press, 2004.

<sup>30</sup> Peter Milward, *The Catholicism of Shakespeare's Plays*. Tokyo, Sophia University, 1997. Peter Milward, *Biblical Influence in Shakespeare's Great Tragedies*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

<sup>31</sup> David N. Beauregard, *Catholic Theology in Shakespeare's Play*. Newark: University of Delaware Press, 2008. A könyvről ld. Hannibal Hamlin erősen kritikus recenzióját In, *Shakespeare Quarterly*, 59/4, (2009), 24–26.

<sup>32</sup> E. A. J. Honigmann, *Shakespeare's 'Lost Years'*. Manchester and New York, Manchester University Press, 1985 és 1998.

<sup>33</sup> Richard Dutton, Alison Findlay, and Richard Wilson, szerk. *Theatre and Religion: Lancastrian Shakespeare* Manchester: Manchester University Press, 2003, and *Region, Religion, and Patronage: Lancastrian Shakespeare* (Manchester: Manchester University Press, 2003



tizenhat tanulmányt boncolgatja a Fordham University Press 2003-ban megjelent tanulmánykötetében.<sup>34</sup>

Voltak ugyanakkor olyan (többnyire protestáns háttérű) törekvések, amelyek nem a „katolikus Shakespeare” felfogást hangoztatták sokszor militáns módon, hanem Shakespeare kereszténysége kapcsán „protestáns és katolikus poétikák” címen rendeztek konferenciát, majd adtak ki kötetet, melyben a katolikus Peter Milward vagy Robert Miola ugyanúgy szerepel a szerzők között, mint a protestáns Beatrice Batson, vagy a nemcsak Shakespeare-kutató, hanem Tyndale-szakértő David Daniell is.<sup>35</sup>

A youtube-on megtekinthető Michael Wood a kérdést izgalmasan prezentáló négyrészes előadássorozata.<sup>36</sup> Shakespeare-nek a titokban Rómából Angliába küldött személyiségekkel, mindenek előtt a mártírhálált halt angol jezsuitákkal – Edmund Campionnal (1540–1581), Robert Parsonnal (1546–1610), majd Robert Southwell jezsuita költővel (1561–1595)<sup>37</sup> és Henry Garnettel (1555–1606) – való kapcsolata sok spekulációra adott okot. Michael Wood szerint Southwell Shakespeare távoli unokatestvére volt, s a jezsuita mártír-költő *St. Peter's Complaint* ('Szent Péter panasza') című gyűjteményének a modern, világi költőket kritizáló előszavát „To my Worthy Cosin W. S.”-nek ('Nagyra becsült unokatestvéremnek, W. S-nek') dedikálta, aki Wood szerint Shakespeare lehetett.<sup>38</sup>

A „katolikus Shakespeare” folklórja szinte a „Ki írta Shakespeare drámáit?” folklórával vetekszik (hadd hívjam fel itt a figyelmet Takács Ferencnek a *Magyar Narancs*-ban megjelent szellemes cikkére<sup>39</sup>). A katolikus mendemondák szerint Shakespeare Lancaster környékén lett tagja egy katolikus titkos társaságnak, s talán Rómában többször is megfordult. Az is közzismert, hogy a 18. században egy padlásan megtalálták Shakespeare apjának, John Shakespeare-nek egyértelműen katolikus végrendeletét, amely Carlo Borromoro formuláját követte, utalva az utolsó kenetre, a Szűzanya közbenjárására és a purgatóriumra. Persze az eredeti végrendelet elveszett, s csak a 18. századi másolat van meg – ezért a végrendelet

<sup>34</sup> Dennis Taylor and David N. Beauregard, szerk., *Shakespeare and the Culture of Christianity in Early Modern England*. New York, Fordham University Press, 2003..

<sup>35</sup> Beatrice Batson (szerk.). *Shakespeare's Christianity. The Protestant and Catholic Poetics of Julius Caesar, Macbeth, and Hamlet*. Waco, Texas, Baylor University Press, 2006.; Beatrice Batson (szerk.) *Reconciliation in Selected Shakespearean Dramas*. Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2008.

<sup>36</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=4h96ThdV\\_BM](http://www.youtube.com/watch?v=4h96ThdV_BM)

<sup>37</sup> Southwell-ről: Brian Cummings, *The Literary Culture of the Reformation. Grammar and Grace*, Oxford, Oxford University Press, 2002, 330-339.

<sup>38</sup> „Worthy cosen, Poets, by abusing their talent, and making the follies, and faygnings of love the customary subject of their base endeavours, have so discredited this facultie, that a Poet, a Lover and a Liar, are by many reckoned but three words of one signification.” <http://theshakespeareblog.com/2012/07/robert-southwell/> V. ö. Theseus monológját a *Szent-ivánéji álomban*, V.1: „The lunatic, the lover and the poet / Are of imagination all compact” („Az őrült, a szerelmes, a poéta / Mind csupa képzelet...” – ford. Arany János)

<sup>39</sup> <http://magyarnarancs.hu/szinhasz2/amelia-francis-edward-shakespeare-89834>

hitelessége vitatott. Shakespeare lányáról, Susannáról pedig azt jegyezték fel, hogy „rekuzáns”, tehát nem jár anglikán istentiszteletre. Az életrajzi spekulációk akár még kuriózum-számba is mehetnek, ám amikor a drámákban katolikus személyekre való olyan utalásokra vadászunk, hogy például a *Lear király* Edgarjának menekülésében az álruhás jezsuita Edmund Campion szenvedéseit akarjuk felfedezni, már igen ingoványos talajon járunk.<sup>40</sup> De akkor is, amikor az 1951-es születésű Clare Asquith grófnő 2005-ben megjelent *Shadowplay* ('Árnyjáték') című könyvében a Shakespeare-drámák nyelvezetében egy anglikán-ellenes katolikus szerző titkos kódját véli felfedezni. Bármennyire is rezonálhatunk arra, hogy a tudós grófnő még diplomata férje oldalán, Moszkvában figyelt fel a rejtett antikomunista utalásokra, azzal a következtetéssel, hogy ebből adódóan a drámák és a Shakespeare-korabeli előadások is minden bizonnyal rejtett anglikánellenes, illetve anti-protestáns utalásokat tartalmaztak, aligha tudunk azonosulni.<sup>41</sup>

A „katolikus Shakespeare” iránt rajongók gyakran idézik a 73. szonettnek ezt a sorát: „Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang” („Fák ágai reszketnek a hidegben: Dúlt kórusukban nem zeng drága dal.” – Szabó Lőrinc ford.), amelyben szerintük a protestánsok által lerombolt kolostorokra történik utalás.

E folklorisztikus szenzációk ellenére kijelenthetjük, hogy nem az életrajzi kutatásoknak köszönhető a „vallási fordulat” Shakespeare életművének recepciójában.

## Hamlin: Shakespeare és a Biblia új megközelítésben

Shakespeare és a Biblia kapcsolatáról a 20. században is számos kézikönyv született: Richmond Noble 1935-os<sup>42</sup>, Naseeb Shaheen 1999-es munkái<sup>43</sup> alapvetően referencia-kötetek, amelyek az egyes Shakespeare-művekben felfedezhető bibliai utalásokat veszik sorra. Ezekhez képest kreatív újításnak tekinthető Steven Marx könyve, amely 2000-ben jelent meg<sup>44</sup>. Steven Marx a Foliót és a Bibliát állítja párhuzamba, a shakespeare-i életművet a bibliai üdvtörténettel párhuzamosan olvassa; a nyitó és a záró tanulmány témája *A vihar*, először Genezisként, utoljára meg Apokalipszisként olvasva. A keretező fejezeteken kívül komparatív esettanulmányokat olvashatunk az Ószövetség történeti könyveiről (Mózesről és Dávidról mint típusokról) az *V. Henrik*; a *Jób* könyvéről a *Lear király*; a *Szeget szeggel* és

<sup>40</sup> Peter Milward, *The Catholicism of Shakespeare's Plays*. Tokyo, Sophia University, 1997, 87.

<sup>41</sup> Vö. James Shaphio kritikája: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3646624/Kept-in-a-dark-house-visited-by-the-priest.html>

<sup>42</sup> Richmond Noble, *Shakespeare's Biblical Knowledge and the Use of the Common Prayer*, London, Society for Promoting Christian Knowledge; New York, Macmillan, 1935.

<sup>43</sup> Naseeb Shaheen, *Biblical Reference in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press; London, Associated University Presses, 1999.

<sup>44</sup> Steven Marx, *Shakespeare and the Bible*. Oxford and New York, Oxford University Press, 2000.

az evangéliumok, valamint *A velencei kalmár* és a *Rómaibeliekhez írt levél* kapcsán. Marx modern midrashnak nevezi saját Shakespeare értelmezését, olyan módszernek, ami sokszor a tipológiai megközelítésre emlékeztet. Amíg tipológia alatt a Bibliának Shakespeare-re gyakorolt hatását értjük, addig Shakespeare Biblia-kommentárját midrash-nak nevezhetjük.<sup>45</sup> A párhuzamok felfedezése és kimutatása néha érdekes, néha erőltetett. Marx, a californiai Cal Poly professzora évtizedek óta tartott kurzusokat a témában; könyve a tanári munkájának gyümölcse.

A kanadai származású Hannibal Hamlin az Ohio State University professzora, a kora-angol irodalom és a Biblia kapcsolatának kitűnő szakértője. Hírnevét a 2004-ben megjelent könyve<sup>46</sup> alapozta meg. Azóta kiadta többedmagával a Sidney-testvérek zsoltárfordításait<sup>47</sup>, könyvet szerkesztett Jakab király 1611-es Bibliájáról<sup>48</sup> és szerkeszti a *Reformation* című folyóiratot. Már a *Psalm Culture*-ben egy egyedülálló bibliai és shakespeare-i párhuzamot mutatott ki, amikor Claudius „imádságát” összehasonlította az 51. zsoltárral (*Miserere mei*), Dávid király bűnbánó zsoltárával, miután Náthán próféta rádöbbsentette kettős bűnére: a paráznságra és a férjgyilkosságra. Hamlet egérfogó-jelenete Náthán példázatához hasonló prófétai tükör kíván lenni; ám Claudius megkeményedett szívű „imádsága” legfeljebb büntudatról, de nem bűnbánatról tanúskodik.<sup>49</sup> (Lásd *Függelék*).

Mindezen előzmények után jogos várakozás előzte meg Hamlin 2013-ban megjelent könyvét.<sup>50</sup> Munkája kétségtelenül minden idők eddigi legtekintélyesebb szakmunkája e témában. Egyszerre jellemzi a filológiai alaposságra épülő széleskörű kutatás és a kifinomult irodalmi érzékenység. Az első részben nemcsak a reformáció korának biblikus kultúráját tekinti át szakavatott kalauzként, hanem kritikailag is értékeli az elmúlt évszázadok során a „Shakespeare és a Biblia” témakörében írt monográfiákat és kézikönyveket; továbbá egy eddig módszertanilag a témára nem alkalmazott allúzió-elméletet dolgoz ki, és elemzéseiben ezt alkalmazza. Hamlin az allúzió fogalmában észreveszi a latin „ludere” szót, ami ’játszani’-t jelent; s rámutat, hogy nemcsak Shakespeare és a Biblia kapcsolatára jellemző az allúzív (rámutató, ráhangoló) kreatív játék-technika, hanem maga a Biblia is intertextuális allúziók hatalmas gyűjteménye.

A könyv konkrét elemzéseket tartalmazó második részében a szerző a Gen. 1–3 (teremtés és bűnbeesés) Shakespeare-ekhoit vizsgálja (4. fejezet); majd a római

<sup>45</sup> “If ‘typology means’ names the Bible’s influence on Shakespeare, Shakespeare’s commentary on the Bible can be called midrash”. Marx, 15.

<sup>46</sup> Hannibal Hamlin, *Psalm Culture and Early Modern English Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

<sup>47</sup> Hannibal Hamlin et al. (szerk.) *The Sidney Psalter. The Psalms of Sir Philip and Mary Sidney*. Oxford, Oxford University Press, 2009.

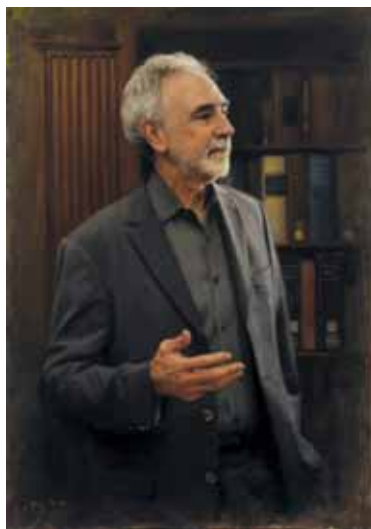
<sup>48</sup> Hannibal Hamlin és Norman W. Jones (szerk.), *The King James Bible. After 400 Years. Literary, Linguistic, and Cultural Influences*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

<sup>49</sup> Hamlin 2004, 215–217.

<sup>50</sup> Hannibal Hamlin, *The Bible in Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

darabok biblikus allúzióit kutatja (5. fejezet); Falstaff gyakran furcsa és furcsán gyakori biblikus allúzióit (6. fejezet); s az utolsó két fejezet *Macbeth* és az apokaliptiszis (7. fejezet); illetve a *Lear király* és Jób könyve intertextuális elemzésével (8. fejezet.) zárul.

## Kastan – a „Shakespeare és a vallás” agnosztikus megközelítése



David Kastan: *A Will to Believe*  
(2014) c. könyv szerzője

David Kastan mai könyve részint felelet arra a tegnapelőtti Shakespeare-kritikára, amely a drámaíró életművét a szekuláris kultúra győzelmeként ünnepelte, de arra a tegnapi „szektariánus” olvasatra is, amely a katolikus vagy a protestáns Shakespeare mellett kardoskodott. Kastan többször is leírja, hogy őt nem az foglalkoztatja, Shakespeare katolikus volt-e vagy protestáns; az sem érdekli, hogy személyesen miben hitt, illetve hívő volt-e egyáltalán (2), hanem azt állítja, hogy Shakespeare felismerte, hogy a vallás milyen sokféle módon határozza meg a világot, s a műveiben ez a felismerés kifejezésre is jut (3). A „Shakespeare és a vallás” téma iránti érdeklődésnek az is az oka, hogy az elmúlt évtizedekben megélénkült (igaz, egyelőre csak az akadémiai

világban) Spenser és Milton költészetének tanulmányozása, az a felismerés, hogy a reneszánsz költők munkássága elválaszthatatlan a vallási meggyőződésüktől (4); igaz, Shakespeare – velük ellentétben – nem nevezhető „konfesszionális költőnek”. Kastan szerint a vallás Shakespeare életművében a drámák számára egy érték-nyelvezetet és értékelismerést kínált (6), olyasvalamit, ami a korabeli Angliában számára megkerülhetetlen volt. Azért sem érdemes a drámákba kódolt felekezeti elkötelezettséget kutatni, mert Shakespeare-t láthatólag inkább a hittapasztalat természete, és nem a hit igazságértéke izgatja – véli Kastan (7). Shakespeare olyan világokat teremt, amelyek valódinak látszanak, ám mégsem azok. Kastan azt állítja, hogy furcsa módon az „elmélet utáni” új historizmus és kulturális materializmus a vallás kérdését legfeljebb instrumentalizálta, a legújabb fordulat azonban felismeri, hogy a vallás a koramodern identitás zavarba ejtően fontos eleme (8). Kétségtelen, hogy a 16. századi vallási viták nemcsak megragadták, hanem formálták is Shakespeare képzelőerejét (10), ugyanakkor a vallás teszi a drámákat szektariánussá vagy szakramentálissá (11). Szellemesen azzal zárja bevezetőjét Kastan, hogy a *Téli rege* zárójelenetében a bűnbánó Leontesnak Paulina és nem Pál akarja a hitét felélesztetni, amikor Hermione szobrára mutat. A műalkotás nem üdvöztető hitet generál, legfeljebb – Coleridge-vel szólva – a

„hitetlenség önkéntes felfüggesztését” igényli (11). Hozzátehetjük: Coleridge számára az esztétikai hitetlenség önkéntes felfüggesztése még nem szükségszerűen járt együtt a vallási hit felfüggesztésével. Az *A Will to Believe* ('A hit akarása') tehát arra invitál bennünket, hogy Shakespeare színházába lépve adjuk át magunkat drámai világa teremtményeinek, ne kételkedjünk, ne hitetlenkedjünk, hanem higgyünk a fikció valóságában. Ezzel is magyarázható, hogy a dráma egyik kritikus a Kastan könyvét nem spirituális, hanem szellemes olvasmánynak, egy „üdítően agnosztikus kötetnek” tartja.<sup>51</sup> A könyv érdeme, hogy Kastan a vallás alatt nemcsak a katolikus vagy/és protestáns kereszténységet érti, hanem a két velencei darab kapcsán a vallási „másságot”, azaz a zsidóságot (Shylock) és a iszlámot is (Othello, a mór). Az előbbi kérdéshez Kastan számára is „nélkülözhetetlen” James Shaphiro 1996-os könyve.<sup>52</sup>

Érdekes, hogy a katolikus *Tablet* kritikus a szerint Kastan úgy viszonyul a valláshoz, mint egy antropológus a hiedelmekhez, amikor a „hitetlenség önkéntes felfüggesztéséről” beszél.<sup>53</sup> Mindazonáltal egy agnosztikus szemlélet is érzékeltetheti a drámákban is megjelenített numinózumot és a ki nem mondható misztériumot. Kastan könyvének egyébként mind az öt fejezete egy Stanley Wells-idézettel kezdődik, s a *Hamletről* szóló utolsó (ötödik fejezet) elején Wells-től ezt olvassuk: „Bármilyen is lehetett Shakespeare személyes hite, a szó legfontosabb értelmében vallásos szerző volt; nem egy bizonyos vallás szószólója, hanem olyan író, aki felismer- te és nézőivel is felismerteti a dolgok misztériumát”.<sup>54</sup>

## A Shakespeare-kutatás vallási fordulatának elmélete: Jackson, Marotti, Lupton

Forduljunk végezetül az elmélethez, ami egyúttal előadásunk címét is magyarázza. „Amikor az újhistorista tudós, Stephen Greenblatt a közelmúltban könyvet írt a purgatóriumról, valamint egy esszét és két könyvfejezetet publikált az eucharisztia- ról, kétségtelenül valami új kezdődött a koramodern anglisztikában. A vallás is- mét a koramodern kultúra értelmezésének középpontjába került” – írja „A vallási fordulat a koramodern kutatásokban” című programadó 2004-es tanulmányában<sup>55</sup> Ken Jackson és Arthur Marotti, a Wyne University két professzora.

<sup>51</sup> <http://www.timeshighereducation.co.uk/books/a-will-to-believe-shakespeare-and-religion-by-david-scott-kastan/2011715.article>

<sup>52</sup> James Shaphiro, *Shakespeare and the Jews*. New York, Columbia University Press, 1996.

<sup>53</sup> <http://archive.thetablet.co.uk/article/8th-february-2014/20/a-will-to-believe-shakespeare-and-religion>

<sup>54</sup> “Whatever his personal beliefs, [Shakespeare] is in the most important sense of the word a religious writer: not a proponent of any particular religion, but a writer who is aware, and makes his spectators aware, of the mystery of things”. (118)

<sup>55</sup> Ken Jackson – Arthur Marotti, „The Turn to Religion in Early Modern Studies”. *Criticism* (Winter 2004) 46.1; 167–190. Idézet: 167.



Két évvel később Julia Reinhard Lupton 'A vallásos (elméleti) fordulat a Shakespeare-kutatásban' című írásában három maximát állít fel: 1. A vallás nem azonos a kultúrával – ugyanis a vallás történelmileg nem lokalizálható. 2. A vallás az egyetemes és a partikuláris közötti küzdelem kísérleti terepe ("testing ground"). A vallás által igényelt univerzalizmus és igazság ugyanis idegen a relativizmusra építő kultúrától. 3. A vallás gondolkodásforma, mely nem lokalizálható térben és időben, egy korban vagy kultúrában.<sup>56</sup>

Ha az univerzalizmus iránti igénye okán leválasztjuk a vallást a kultúrától, akkor a vallást újra – mindenkor érvényes – gondolkodással hozzuk kapcsolatba, vagyis ismét az elmélethez fordulunk. Nemcsak a teológia, a filozófia vagy a hermeneutika magas szintű hagyományához, hanem a „ruminációnak” ('töprengésnek') is nevezett gyakorlati gondolkodáshoz. Shakespeare drámái bibliai egzegetikai narratívákat és tipológiai ritmusokat mobilizálnak. A „vallási fordulat” a természet és a kultúra témakörétől tudatosan a megélt gondolkodás felé fordul. Lupton szerint például *A velencei kalmárban*, a *Szeget szeggelben*, az *Othellóban* olyan, egyértelműen bibliai, sőt kimondottan páli témák, mint „az igazság és a kegyelem”, „a régi és az új” nyerne drámai töltetet.

Míg a hagyományos/kulturális megközelítés a Shakespeare-korabeli hitvitákat mint a dráma „hátterét” tanulmányozná; az újhistorista megközelítés pedig a megtérítés kolonialista politikáját venné górcső alá, addig a „vallási fordulat” Lupton által képviselt irányzata azt vizsgálja, hogy például Shylock utolsó pillanatban történő erőszakos „megtérítése” miképpen mobilizálhatja a páli és a polgári törvényektől való emancipálódás fogalmait. Mindehhez Lupton szerint az egzegetikai és az ikonográfiai hagyományok feltárása, valamint a hagyományos történeti vizsgálódás is nélkülözhetetlen, de egészében mégis több azoknál. Lupton hozzáteszi, hogy a „vallási fordulat” kifejezés tulajdonképpen Derrida késői munkáira utal, amelyekben a francia filozófus vallási témák (ajándék, szellemek, hit, barátság) iránt is nyitottnak mutatkozott.<sup>57</sup>

2011-ben Jackson és Marotti az irányzatot reprezentáló könyvet ad ki<sup>58</sup>, amely tíz tanulmányt közöl többek között Robert Miola, Sarah Becwith, Hannibal Hamlin, Richard C. McCoy, Julia Reinhard Lupton, Lisa Mio-Bun Freinkel, Ken

<sup>56</sup> Julia Reinhard Lupton, „The Religious Turn (To Theory) in Shakespeare Studies, *English Language Notes* 44.1 Spring 2006. "Religion names one strand of those forms of human interaction that resist localization and identification with a specific time, place, nation, or language, installing elements of thought that stand out from the very rituals and practices designed to transmit but also to neutralize them." (146)

<sup>57</sup> Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge, 1994), Jacques Derrida, "Faith and Knowledge: The Two Sources of 'Religion' at the Limits of Reason Alone," in *Acts of Religion*, ed. Gil Anidjar (New York: Routledge, 2002). Vö. Ken Jackson, "'One Wish' or the Possibility of the Impossible. Derrida, the Gift, and God in Timon of Athens", In, *Shakespeare Quarterly* 52.1 (Spring 2002), 34–66.

<sup>58</sup> Jackson és Maretti *Shakespeare and Religion. Early Modern and Postmodern Perspectives*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2011.

Jackson és James A Knapp tollából. A szerkesztők 2011-ben a „vallási fordulatot” már kész ténynek veszik, s a jegyzetapparátusban felsorolják az e témában az utóbbi években – immár a 21. század első évtizedében – megjelent munkákat.<sup>59</sup> A szerkesztők rámutatnak, hogy napjainkban a posztmodern filozófia és teológia megélénkülésekor a koramodernitásban felmerült vallási kérdésekre sokkal érzékenyebben rezonálunk, mint korábban. S így azokat a kérdéseket – ezt már én teszem hozzá – nem lehet csupán a kultúra muzeális kellékeiként kezelni.<sup>60</sup>

A tanulmánykötet első része a Shakespeare-drámákban rejlő vallási kérdéseket vizsgálja a koramodern vallási nyelvezet segítségével; a második részben közölt írások pedig a posztmodern filozófia és teológia kérdéseivel szembesítik a shakespeare-i szövegeket, annak a felismerésnek a jegyében, hogy a drámákban artikulált filozófiai és teológiai kérdések érvényesek a posztmodern ember számára is.<sup>61</sup> A beharangozott tanulmányok a szerzők szerint kihívást jelentenek annak a felvilágosodás óta elterjedt, de még ma is érvényesülő elméletnek és gyakorlatnak a számára, amely elválasztja a szakrálisat a szekuláristól, a transzcendenst az immanenstől, a hitet az értelemről.<sup>62</sup>

Bár a szerzők tudatában vannak a „katolikus Shakespeare” körül az elmúlt években megélénkült diskurzusnak, ők mégis tartózkodóak e témától és óvato-

<sup>59</sup> Ken Jackson and Arthur F. Marotti, “The Turn to Religion in Early Modern English Studies,” *Criticism* 46 (Winter 2004): 167–90. Jean-Christophe Mayer, *Shakespeare’s Hybrid Faith: History, Religion and the Stage* (London: Palgrave, 2006); Ewan Fernie, ed., *Spiritual Shakespeares* (London: Routledge, 2005); Beatrice Groves, *Texts and Traditions: Religion in Shakespeare, 1592–1604* (Oxford: Oxford University Press, 2007); John D. Cox, *Seeming Knowledge: Shakespeare and Skeptical Faith* (Waco: Baylor University Press, 2007); Julia Reinhard Lupton, *Citizen-Saints: Shakespeare and Political Theology* (Chicago: University of Chicago Press, 2005). See also Donna Hamilton, *Shakespeare and the Politics of Protestant England* (Lexington: University Press of Kentucky, 1992); Stephen Greenblatt, *Hamlet and Purgatory* (Princeton: Princeton University Press, 2001); John E. Curran Jr., “Hamlet,” *Protestantism and the Mourning of Contingency: Not to Be* (Aldershot: Ashgate, 2006); Lisa Freinkel, *Reading Shakespeare’s Will: The Theology of Figure from Augustine to the Sonnets* (New York: Columbia University Press, 2002); and Debora Shuger, *Political Theologies in Shakespeare’s England: The Sacred and the State in “Measure for Measure”* (New York: Palgrave, 2001).

<sup>60</sup> “Now, in the wake of postmodern philosophy and theology, it is inevitable that scholar-critics consider, within a variety of historical frames, the deep religious and philosophical issues surfacing in early modern religious culture at a time of religiocultural conflict many find relevant to contemporary religious struggles and awareness.” (1)

<sup>61</sup> “Those who use modern philosophy and postmodern theology to interpret Shakespeare attempt to use Shakespearean texts to think through issues that have contemporary urgency, thus, in a sense, assuming that it is possible to see Shakespeare as addressing perennial theological and philosophical problems that unite his time with ours.” (2)

<sup>62</sup> “Both theory-centered interpretation and more distinctly historical scholarship are on the cusp, as it were, of developing a new and surprisingly compatible understanding of this simultaneous binding and unbinding of religion in the plays, an understanding that challenges the still standard Enlightenment divisions between the religious and the secular, faith and reason, the transcendent and the immanent.” (3)

sak vele, mert úgy vélik, a „katolikus Shakespeare” kutatás mögött inkább a mai kritikusoknak a marginalitás illetve a másság iránti elkötelezettsége húzódik meg, tehát motivációjuk végső soron inkább ideológiai jellegű, írásaik inkább önmaguk-ról, mintsem Shakespeare-ről szólnak.<sup>63</sup>

Az elméleti irányt követő kritikusok pedig Jacques Derrida negatív teológiára rezonáló későbbi írásaiból merítenek, Jackson és Marotti már 2004-ben az ontológiát dekonstruáló Derridára hivatkozva írták, hogy a Hamlet valójában nem a létezés ontológiai kérdéséről, a „lenni vagy nem lenni”-ről, hanem a hiány kutatásáról szól. Ontológia helyett „hauntology”-ról.<sup>64</sup>

2011-es programadó könyvük bevezetőjét Jackson és Marotti érdekes konklúzióval zárják. Mint írják, a 21. század első évtizedében a legtöbb európai és észak-amerikai irodalomtudós agnosztikus, ateista, közömbös, illetve egyenesen ellenséges a konfesszionális megközelítésekkel szemben. Nem csoda, hiszen az egyre erőteljesebben terjedő fundamenalizmus korában az értelmiség a vallásra szívesebben tekint olyan történeti jelenségeként, amely távol esik a mai értelmiségi problémáitól.

A történeti megközelítés azonban nem veszi komolyan azt a hitet, amely Shakespeare drámáinak energiát adott és mozgásba hozta őket. Holott e hitvilág érvényessége – ha más formában – még ma is fennáll. A posztmodern irodalomkritikusok körében – különösen a kései Derrida után – a vallás időhöz nem köthető s a shakespeare-i életművet is meghatározó kérdései ismét az irodalomtudósok érdeklődésének homlokterébe kerültek. Ha a jelek szerint ezek a kérdések Shakespeare számára fontosak voltak, akkor relevanciájukat a mai embernek ismét fel kell ismernie.

A vallás tehát nem a kultúrához, a középkorhoz vagy éppen a reneszánszhoz kötött. Örökérvényű jelenség, akárcsak a művészet, még ha kifejeződési formái egy idő után „kórosak” is lesznek és „elmúlnak a korral”. Tartalma azonban az újabb korokban újra és újra visszatér. Sámson haját – mint írta egykor szellemesen Northop Frye – lenyírhatják a filiszteusok, az előbb-utóbb újra nőni kezd.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> “All the essays are scrupulously cautious about embracing calls for ‘Catholic’ Shakespeare. In that, they are aligned with Groves when she suggests that some calls for a Catholic Shakespeare are infused by a now common desire to find some identifiable ‘exciting marginality’ in Shakespeare.” (4)

<sup>64</sup> “Derrida himself used Shakespeare’s spiritual dimensions to explicate his own positions. As we wrote in 2004, Derrida turned ‘to Hamlet and Hamlet’s ghost, and he relies on Shakespeare to create a word *hauntology*, that helps describe the irreducible space between religion as anthropological residue and as something absolutely other.” (5)

<sup>65</sup> Northrop Frye, *The Great Code. The Bible and Literature*. London, Melbourne, Routledge and Kegan Paul, 1982. 233.

## Függelék

### Claudius – id. Hamlet / Gertrude

Az én bűnöm szaga az égre bűzlik,  
átok van rajta, az ősi, az első –  
az, testvérgyilkosság. Én nem tudok  
imádkozni, hiába itt a szándék,  
erős a vágyam, de a bűn erősebb:  
mint akinek kétféle dolga van,  
habozva állok, hogy melyikkel kezdjem,  
s mindkettőt elmulasztom. Ha kezem  
duplára hízna a testvéri vértől,  
hát nincs elég eső a boldog égben,  
hogy hófehérre mossa? A bocsánat  
nem arra való, hogy a bűnt legyőzze?  
Nincs-e az imában kettős erő,  
mely megállít bűnbeesés előtt,  
és megbocsát utána? Föltekintek.  
Vétkeztem, megvolt – de milyen ima  
illik ide? „Bocsásd meg azt, hogy öltem”?...  
Lehetetlen, hisz most is az enyém  
mindaz, amiért gyilkos lett belőlem:  
a koronám, a becsvágyam, királyném.  
Kaphat az ember bűnbocsánatot,  
míg élvezi bűne gyümölcseit?  
A romlott földi világban a bűn  
arany kezével a jogot lesöpri,  
és bűnös hasznából fizeti le  
a törvényt is. De nem így odafönt:  
ott nincs ügyeskedés, ott tetteink  
valódi arca számít, s mi magunk  
tanúskodunk, keményen szembesülve  
hibáinkkal. Hát akkor? Mi marad?  
A bűnbánat talán mindenre képes.  
De mit ér, ha nem bánom bűnömet?  
Nyomorult helyzet! Szénfekete szív!  
Fogoly lelkem: szabadulni szeretnél,  
de vergődve behálózod magad.  
Ti angyalok, segítsetek! Próbálkozom.  
Hajolj, makacs térd; drótköteli szív,  
légy puha, mint az újszülötteké!  
Hátha még minden jóra fordul. *(Letérdel)*

### Dávid – Uriás / Batseba

Az éneklőmesternek; Dávid zsoltára;  
Mikor ő hozzá ment Nátán, a próféta, minekutá-  
na Bethsabéval vétkezett.

Könyörülj rajtam én Istenem a te kegyelmességed  
szerint; irgalmasságodnak sokasága szerint töröld  
el az én bűneimet!

Egészen moss ki engemet az én álnokságomból,  
és az én vétkeimből tisztíts ki engemet;

Mert ismerem az én bűneimet, és az én vétkem  
szüntelen előttem forog.

Egyedül te ellened vétkeztem, és cselekedtem  
azt, a mi gonosz a te szemeid előtt; hogy igaz légy  
beszédedben, és tiszta ítéletedben.

Ímé én vétekben fogantattam, és bűnben melen-  
getett engem az anyám.

Ímé te az igazságban gyönyörködöl, a mely a  
vesékben van, és bensőmben bölcseségre tanítasz  
engem.

Tisztíts meg engem izsóppal, és tiszta leszek; moss  
meg engemet, és fehérebb leszek a hónál.

Hallass örömet és vígasságot velem, hogy örven-  
dezzenek csontjaim, a melyeket összetörtél.

Rejtsd el orczádat az én vétkeimtől és töröld el  
minden álnokságomat.

Tiszta szívet teremts bennem, oh Isten, és az erős  
lelket újítsd meg bennem.

Ne vess el engem a te orczád előtt, és a te szent  
lelkedet ne vedd el tőlem.

Add vissza nekem a te szabadításodnak örömét,  
és engedelmesség lelkével támogass engem.

Hadd tanítsam a bűnösöket a te útaidra, hogy a  
vétkezők megtérjenek hozzád.

Szabadíts meg engemet a vérontástól, oh Isten,  
szabadításomnak Istene! hogy harsogja nyelvem  
a te igazságodat.

Jön Hamlet.

### KIRÁLY

Szavam fölszáll, szándékom lenn marad:  
szót szándék nélkül az ég nem fogad. (El)

(Ford. Nádasdy Ádám)

Uram, nyisd meg az én ajakimat, hogy hirdesse szájam a te dicséretedet.

Mert nem kívánsz te véresáldozatot, hogy adnék azt, égőáldozatban sem gyönyörködöl.

Isten előtt kedves áldozatok: a töredelmes lélek; a töredelmes és bűnbánó szívet oh Isten nem veted meg!

Tégy jól a te kegyelmedből a Sionnal; és építsd meg Jeruzsálem kőfalait.

Akkor kedvesek lesznek előtted az igazságnak áldozatai; az égő és egész áldozat: akkor a te oltárodon áldoznak néked tulkokkal.

(Revidált Károli Biblia, 1987)

## Tibor Fabiny: Samson's Hair Could Grow Again

### Shakespeare and Religion

In his essay Tibor Fabiny, professor at Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary, through the presentation of recent Shakespeare research, renders an account of the change in paradigm which commenced with Stephen Greenblatt's book *Hamlet in Purgatory* (2001), and continued with the turn indicated by Jeffrey Knapp's publication *Shakespeare's Tribe. Church, Nation, and The Theatre in Renaissance England* (2003). The latter author argues that Elizabethan theatre, contrary to former views, is far from being a basically worldly and secular phenomenon but it is an institution meant to reinforce a sense of religious and national community. After this introduction professor Fabiny first takes account of the outstanding achievements of modern literary history of the Reformation (works by A. G. Dickens, Christopher Haighs, David Loades, John N. King and Brian Cummings). Then he exposes the question of Shakespeare's Catholicism, which, beyond popular interpretations, has been voiced in scholarly circles as well during the past decades. Next he expresses appreciation for the book by Hannibal Hamlin *The Bible in Shakespeare* (2013), which offers a new approach to the Biblical allusions in Shakespeare's plays. He closes the part presenting David Kastan's work *A Will to Believe* (2014), by a quotation from Stanley Wells which Kastan chose for a motto to his book: "Whatever his personal beliefs, [Shakespeare] is in the most important sense of the word a religious writer: not a proponent of any particular religion, but a writer who is aware, and makes his spectators aware, of the mystery of things." After an outline of theoretical tendencies in most recent Shakespeare-research (Jackson, Marotti, Lupton) the author finally concludes his essay with the idea that religion, just like art, is an eternal phenomenon which has manifestations varying through the ages but "the content of which returns time and time again".





SZŐNYI GYÖRGY ENDRE



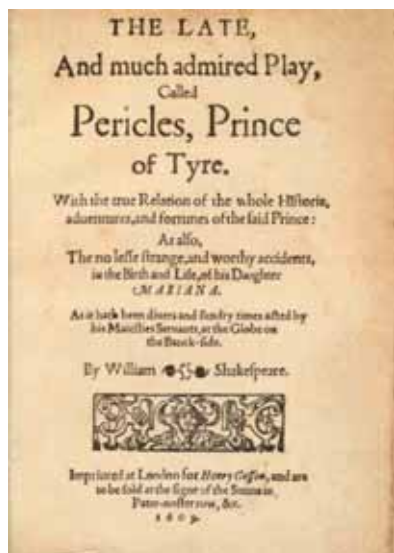
# Kortársaink-e a románcok?

## Shakespeare románcai

Shakespeare utolsó korszakában írt darabjait a szakirodalom és a hagyomány románcoknak (angolul romances), illetve magyarul még *regényes színművek*nek nevezi. Négy standard darab tartozik ide, a *Pericles*, a *Cymbeline*, a *Téli rege* és *A vihar*. A csoport bizonyos mértékig fluid, egyes kiadások a *VIII. Henriket*, mások a nálunk gyakorlatilag ismeretlen, a John Fletcherrel közösen írt *A két nemes rokont* is ide sorolják, de a magyar kiadásokban sokszor „színművek” alatt egy csoportba kerülnek a korábban írt „sötét”, „problémás” vígjátékokkal, *A velencei kalmárral*, a *Szeget szeggellel* és a *Troilus és Cressidával*.<sup>1</sup>

Bár a „regényes színművet” nem Shakespeare találta fel, hiszen kortársai között is igen népszerű volt, abban az időben mégsem tekintették külön műfajnak. Még a híres 1623-as Első Főlió (Shakespeare összes műveinek első posztumusz kiadása) 1664-es harmadik kiadása is csak három csoportba sorolta a költő drá-

<sup>1</sup> Shakespeare darabjainak kronológiájához és csoportosításához ld. Géher István, *Shakespeare olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban* (Szépirodalmi, Budapest, 1991). A románcok sajátosságairól Fabiny Tibor, „*Veritas filia temporis: The Iconography of Time and Truth in Shakespeare*” és „*Theatrum mundi and the Ages of Man*”, mindkettő in Fabiny szerk., *Shakespeare and the Emblem. Studies in Renaissance Iconography and Iconology* (Szeged, 1984); valamint Szőnyi György Endre, „*Aspects of Romance: the Transformations of Pericles*”, in Sabine Coelsch-Foisner szerk., *Elizabethan Literature and Transformation* (Staffenburg Verlag, Salzburg, 1999) és „*Pastoral, Romance, Ritual and Magic in Shakespeare's 'The Winter's Tale'*”, in Szőnyi György Endre és Maczelka Csaba szerk., *Centers and Peripheries in European Renaissance Culture. Essays by East-Central European Mellon Fellows* (JATEPress, Szeged, 2012).



Shakespeare *Pericles* című drámája első kiadásának címlapja 1609-ből

máit: komédiák, históriák (magyarul „király-drámák”), valamint tragédiák. Egyébként az említett *Pericles* ebben a kiadásban került először be a Shakespeare-kánonba.

Nos, mik is jellemezték ezeket a románcokat? Sok szempontból hasonlítottak a komédiákra, elsősorban abban, hogy happy endinggel és esküvői jelenetekkel végződtek, ám jelentős különbségek is adódnak. Ahogy Géher István emlékeztetett rá, a reneszánsz drámaelmélet – olasz kezdeményezésre – megkülönböztette a *poesia tragicomicát*, melyet Angliában 1600 után Beaumont és Fletcher honosítottak meg, és egyes vélemények szerint Shakespeare tulajdonképpen rivalizálásból, a kesztyűt felvéve fogott ilyen darabok írásához.<sup>2</sup> Ezek nagy tragédiái után következtek, s cselekményük fittyet

hány a tragédiákat jellemző, pszichológiai motivációra építő színpadi logikának. A románcok általában bonyolultak, és a történetek több szálon futnak; formailag mindannak ellentmondanak, amit Arisztotelész a jó dráma kritériumaiként felsorolt (hármasság, koherens szerkezet, dekórum). Cselekményükbe, bár a végén minden jóra fordul, igen sok tragikus elem vegyül s ahogy Harry Levin írta, a látszólagos visszafordulás a komédiák felé valami újszerű idegenséget (*strangeness*) eredményez, s visszahangzik bennük a kor felajzott érdeklődése a tengeri utazások, távoli egzotikus vidékek, a mesés kalandok és a fantasztikus fordulatok iránt. A mai, Freudtól eredő szakirodalom ezt az elegyet az *uncanny* ('rejtélyes, titokzatos, hátborzongató') kifejezéssel írja le. Bár ezt elsősorban a modern irodalom jelenségeire használják, megkockáztathatjuk, hogy egyik ősapja Shakespeare.

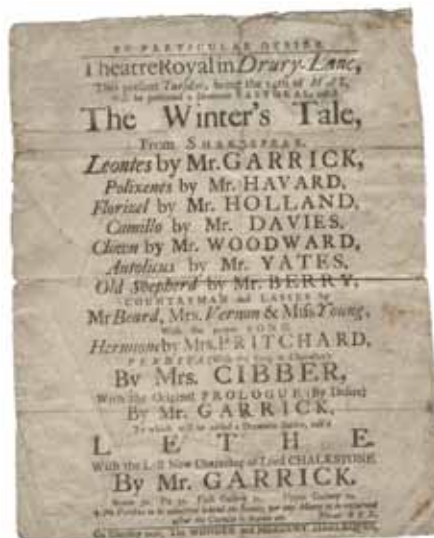
További problémát okoz a románcok erősen szimbolikus, emblematisztikus képvilága, nosztalgikus, resignált hangneme és ritualisztikus színháziassága. Hogyan lehet ezeket a darabokat közel hozni a mai közönséghez, ha lehet egyáltalán? Dolgozatom ezekre a kérdésekre keresi a választ két regényes színmű, a *Pericles* és a *Téli rege* elemzésével, pozitív példaként felidézve Szikora János debreceni *Pericles*-rendezését 1996-ból.

\* \* \*

A fentebb jelzett nehézségek miatt a románcok nem sűrűn játszott darabok Magyarországon. Természetesen *A vihar* a legnépszerűbb, huszonegyszer vitték színre 1874 és 2013 között. Második a *Téli rege*, ennek tizenhárom bemutatója volt 1865

<sup>2</sup> Az Erzsébet- és Jakab-kori angol drámaírásról és színházi világról ld. Székely György masszív monográfiáját: *Lángözn. Shakespeare kora és kortársai* (Európa, Budapest, 2003).

és 2003 között, a *Cymbeline*-t mindössze ötször adták elő 1876 és 2005 között, míg a *Pericles* csak az elmúlt évtizedekben vált népszerűvé. Az első bemutatót 1978-ban vitte színre a Kecskeméti Katona József Színház, majd 1995-ben az Ódry Színpad vette elő Budapesten (Valló Péter rendezésében), 1996-ban pedig Szikora János rendezte meg Debrecenben. 1999-ben ismét Pestre került, a Katona József Színház Kamrájába (Zsótér Sándor rendezésében), és 2004-ben is volt egy redukált változata a budapesti RS9 Színházban, rendezte Balkay Géza.



Plakát a *Téli rege* Royal Drury-Lane színházbeli előadásához, Leontes szerepében: David Garrick (1716–1779), Shakespeare újrafelfedezője

## Pericles és a Téli rege

Mint említettem, a *Pericles* csak egy idő után került be a Shakespeare-kánonba, és sokáig a Bárd legrosszabb darabjának, „fattyú” művének tekintették. Géher István is feltette a kérdést: jó vagy rossz darab-e. Szerinte a *Pericles* vagy menthetetlen, vagy nem szorul mentségre. „Olyan szégyentelenül bűnrössz, hogy gyanakszunk: nem éppen ettől jó-e? Széteső, összecsapott, mesterkél.” A klasszikus poétikák és a dekorum szabályai szerint e bűnlajstrom még szaporítható is:

1) A cselekmény egységének a darabban nyoma sincs. Több évtizeden keresztül hat fő helyszínen játszódik („különböző országok helyein”, mondja a színlap): *Antiochiában* (Pericles kalandja Antiochusszal és annak lányával), *Tyrusban* (itt jelenik meg Helicanus, Pericles főembere), *Tarsusban* (ahol Pericles segít Cleon és Dionyza éhínségtől sújtott államán), *Pentapolisban* (ahol Pericles megtalálja a boldogságot Simonides lánya, Thaisa személyében), *Mitylenben* (ahová a kalózok elhurcolják Pericles lányát, Marinát, majd sok év múltán itt talál egymásra Lysimachus és Marina, illetve Marina és apja), s végül *Ephesusban* (ahol a fehér mágus, Cerimon segítségével Thaisa megmenekül, Diana papnője lesz, s végül sok év után férjével is összetalálkozik). E változatos helyszínek kavalkádját tovább komplikálja a minden felvonás előtt megjelenő Gower és a cselekmény egyes fordulatait összefoglaló némajátékok.

2) Nemcsak hogy nem egységes a cselekmény, de egyenesen tobzódik az extrém epizódok egybehalmozásában. Van itt vérfertőzés, fejvesztést kockáztató rejtvényfejtés, lovagi torna és bajvívás, majd többszörös hajótörés, elemi csapások (földrengés és viharok), viharban hajónszülés, hajón meghalás és temetés, barát általi gyermekgyilkosság, kalózok, s mindennek nonpluszultságként egy tizennégy éves gyermeklány bordélyba kényszerítése egy olyan betegségektől vert helyen, ahol még egy szegény erdélyi fickó is elpusztult. Bármelyik motívumból kitelne egy

tragédia, a végén viszont mindez csodálatos módon örömbé és egymásra találásba fordul.

3) Az elemzőnek ahhoz sem kell sok idő, hogy regisztrálja a pszichológiai realizmus teljes hiányát, s azt, hogy látszólag érthetetlen, motiválatlan cselekedetek alkotják az egymást követő epizódokat. Miért rejti titkát Antiochus és lánya a megfektendő rejtélybe? Simonides és Pericles párbeszéde Thaisáról tele van váratlan, érthetetlen fordulatokkal. Dionyza gonoszsága is nehezen érthető: gyermekgyilkosságra vetemedik vélt sérelmek miatt, s közben férjét megvádolja, hogy nem szereti egyszerűlt magzatukat.

A *Téli rege* hasonló nehézségek elé állítja a mai nézőt, olvasót. Ennek a cselekménye is távol áll minden realizmustól és pszichológiai motiváltságtól: van két király, Leontes és Polixenes, akik Szicíliát és Csehországot uralják, mely földeket egy haragos tenger választja el egymástól. A két uralkodó gyermekkorát testvérként együtt töltötte, s most Polixenes sok év után meglátogatja barátját, a király és felesége, Hermione vendégszeretetét élvezve. Mikor úgy látja, hogy ideje hazamennie, Leontes megpróbálja még maradásra bírni, és Hermionét is biztatja, hogy ne engedje el a vendéget. Amikor Polixenes vonakodva beleegyeznek, hogy még marad egy ideig, Leontest érthetetlen féltékenységi roham fogja el és megvádolja feleségét, hogy megcsalta őt a vendéggel, olyannyira, hogy terhességének gyümölcse is attól való.

Őrületségében meg is öletné Polixenest, ám szerencsére a feladattal megbízott nemesúr, Camillo elszabotálja a parancsot, és Polixenessel együtt Csehországba menekül. Ezután Leontes száműzi feleségét, és megszületett leányát, Perdítát egy másik főúrnak, Antigonusnak adja azzal, hogy tegye ki a bébit Csehország egy elhagyott tengerpartján, hadd pusztuljon ott, ahonnan bűnös apja származik. Antigonus végrehajtja a parancsot, és azon nyomban meg is bűnhődik érte: egy arra kószáló vad medve felfalja, míg hajója teljes legénységével tengerbe süllyed egy viharban.

Hogy végső bizonyóságot nyerjen, Leontes a delphoi jósdától kér judíciumot, de amikor azt a választ kapja, hogy barátja és felesége ártatlanok, nem hisz az isteni szónak sem. Ezt hallván Hermione elájul, s Antigonus megölte felesége, Paulina, aki a király legszókimondóbb kritikusa lesz, úgy nyilatkozik, hogy meg is halt. Közben Leontes gyerekkia a fájdalomtól utána hal szegény anyjának. Ekkor a király egyik pillanatról a másikra összeomlik. Látása kitisztul, és felfogja, hogy mennyi rosszat is tett őrületségében. De ekkor már késő. Nem tudja, hogy felesége valójában él, sem azt, hogy leányát a cseh partokon pásztorok találták meg, és boldog, egyszerű életre nevelték.

A negyedik felvonás tizenhat évet átugorva folytatódik. Perdita gyönyörű hadjodná serdült, akinek szépsége a király fiát, Florizelt is elbűvöli. A gyanakvó apa kitagadja fiát, mert egy méltatlan szerelem miatt elhanyagolja hercegi kötelességeit. Florizel megszökik és Szicíliában kér menedéket, ahol Leontest mély apátiában találja. Shakespeare dramaturgiai leleménye, hogy a komplikált cselekményt nem viszi minden részletében a színpadra, hanem két udvari nemes beszélgeté-

séből értesülünk a fejleményekről. Ugyanakkor a drámaíró nagy teret szentel a falusi vásár bemutatásának, ahol Perdita és az álruhás Florizel szerelme kibomlik, s ugyanitt nyomon követhetjük a csaló Autolycus trükkjeit is, amint megkopasztja a hiszékeny falusiakat.

Az ötödik felvonás meghozza az arisztotelészi fordulatot és felismerést. Leontes ráismer Perditában elveszett lányára, s ezzel a társadalmi akadály is elhárul a fiatalok házassága elől. Most már a közben megérkező Polixenes is boldog és kibékül barátjával. Az általános kiengesztelődés csúcspontja az, amikor Hermione egy csodaszzerű feltámadás-jelenetben életre kel. Paulina úgy hozza be, mint a meghalt feleség szobrát, ezt látván Leontest ismét előnti a keserű megbánás, melynek jutalmaként Hermione megint élő és szerető hitvese lesz.

Mit lehet kezdeni mindeme furcsaságokkal és következetlenségekkel, amelyek folyamatosan meglepik a *Téli rege* közönségét, a *Pericles*-t pedig a Shakespeare-életmű rendhagyó és meglepő darabjává teszik, annyira, hogy a szerzőség kérdésében sokáig az apokrifákba száműzöttek tengődött? Hogy valamennyire is megértsük e darabokat, azokat a hagyományparadigmákat kell görcső alá vonnunk, melyekbe azok valamilyen módon beilleszkednek.

## A románc-hagyomány és a Jakab-kori irodalom

Mindenek előtt a Jakab-korban végbemenő angol színházi paradigmaváltást említhetjük: a 17. század elejétől a nagy, nyilvános színházak versenytársaiként megjelenő s elsősorban az arisztokrácia szórakozási igényét kielégítő magánszínházakban (*private theatres*) tucatjával mutatták be a Shakespeare románcaihoz hasonló szerkesztésű darabokat. Kultúrtörténeti elemzéssel megtalálhatjuk azt a motivációt, amely e műfajt különösen népszerűvé tette az említett korszakban; végigtekintve az irodalom- és színháztörténet évszázadain pedig azt is észrevehetjük, hogy a szélsőségesen fantáziaorientált, kalandos szüzsé más korokban sem volt ismeretlen. Két hagyományparadigmát kell tehát számbavennünk: egyrészt a kalandos irodalom hagyományát, másrészt e kalandos románc sajtóságos jelentőségét a 17. század első évtizedeiben.

Az ókortól kezdve szinte töretlenül végigkísérhetjük a románcra jellemző kifejezési mód fejlődését, átalakulásait. Az első románc-típusú kalandregények a 2–3. században, a római császárkor késő-hellenisztikus utóvirágzásában születtek, sok szempontból hasonló életérzésből, mint később a manierizmus válság-irodalma.<sup>3</sup> Míg a 16. század végén a reformáció és ellenreformáció lélekért folyó csatái között a kiábrándultság és bizonytalanság érzése hajtott az izgató, a kalandos történetek

<sup>3</sup> A románc mint műfaj és nagy irodalmi kifejezőmód részletes elemzését adta Northrop Frye *A kritika anatómiája* (1957, fordította Szili József, Helikon, Budapest, 1998) c. nagyhatású művében, a manierizmusról pedig Klaniczai Tibor műveit ajánlhatom, különösen a részletes bevezetővel ellátott szöveggyűjteményét (*A manierizmus*, Gondolat, Budapest, 1975).



élvezetére, a császárkorban a kereszténység elterjedése előtti szellemi szélcsendben burjánzott a sekélyes de pazar, túlfűtött és dekadens regényirodalom. Ilyenek Iamblikhosz *Babyloniakája* (2. század), Heliodórosz *Aithiopikája* (3. század), és a *Tyrusi Apollonius* története, mely a *Pericles* irodalmi archetipusa (3. század, majd a 10. századtól népszerű). Ez utóbbi a középkori *Gesta Romanorum* történetei közé is bekerült.<sup>4</sup>

A románcra jellemző kifejezési mód sokszorosan megfelelt a későreneszánsz-manierista világkép irodalmának, és a reneszánsz végére olyan gyűjtőedénnyé vált, mely konfliktus nélkül fogadta be a manierista eszmeiség számos médiumát: hermetikus misztikumot, morális-emblematikus jelentésrétegeket, s mindennek előtt az allegorikus megszemélyesítéseket. Ezek elburjánzása is jelzi: a románc-jellegű műveket nem szabad a realizmussal szembeni elvárásokkal olvasnunk, leképezési technikájuk gyökeresen más, mint a természetes hasonlóságon alapuló szemiotikai rendszereké.

Arnold Hauser megfigyelése szerint Shakespeare egyik fő témája az én elvesztésének, az elidegenedésnek manierista problémája.<sup>5</sup> Bár korai darabjaiban, elsősorban a komédiákban még egy viszonylag felhőtlen, idealista világban zajlanak a szerelmi kalandok, világképe hamarosan összetettebbé, s egyben szkeptikusabbá válik, hősei pedig egyre kétségbeesettebben keresik önmagukat. A drámák többségében a konfliktus elindítója éppen a szereplők azon gyanúja, hogy idegenné, hűtlenné váltak önmagukhoz. „Önmagad se vagy” – halljuk a *Szeget szeggelben*, „Nem az vagyok, ami” – mondja Jágó, „Uram már nem uram” – panaszkodik Desdemona, „Cressida volt ez? Ő az, s mégsem az” – töpreng Troilus, „semmi sincs úgy, ahogy van” – summázza a bolond az *Ahogy tetszikben*. „Ebből az eszmei magból hajt ki Shakespeare-nél, Calderónnál, Cervantesnél és a korszak legtöbb írójánál az a gondolat, miszerint az ember természetétől fogva, végzete szerint alakoskodó, szerepjátszó, hamis látszatok mögé bújó, rejtőzködő, ábrándkergető lény, élete pedig tragikomikus, mert a színjátéknak, amely számára vérre megy, nézői is akadnak, kandi, sőt kárörvendő nézői.”<sup>6</sup>

Nagy tragédiáiban és az úgynevezett problematikus darabjaiban Shakespeare kíméletlenül szembenézett az illúzióvesztés konzekvenciáival, utolsó korszakában azonban, úgy tűnik, írói stratégiát változtatott, s visszatért korai vígjátékainak mesei, romantikus világába, a mesék és kalandok tündérvilágába. Az 1608 után írt románcai mégsem a régi hang erőtlen ismétlései, nem is valamiféle alantas közönségigény szolgai kielégítése. Kétségtelenül a változó közízlés és az új színpadi konvenciók is kényszerítették Shakespeare-t a hangváltásra, ám románcaiban a gondolati szintézis is világos: egyfajta rezignált, átesztétizált kiútkeresésnek tekinthetőek a válságból.

<sup>4</sup> Ld. Szepessy Tibor, *Héliodóros és a görög szerelmi regény* (Akadémiai, Budapest, 1987).

<sup>5</sup> Hauser Arnold, *A modern művészet és irodalom eredete. A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta* (1964, Gondolat, Budapest, 1980), 423–445.

<sup>6</sup> Hauser, i.m., 146.

## A románcok emblematikus látásmódja

Lehet amellet érvelni, hogy a reneszánsz dráma, beleértve Shakespeare románcait is, a középkori és kora újkori emblematikus gondolkodást és látásmódot tükrözte, s ezáltal olyan másod- és harmadlagos jelentéseket közvetített (Umberto Eco kifejezésével: *túlkódolás* jellemezte), melyek az értelmező közösség által közösen birtokolt tudásra apelláltak. Nyilvánvaló példája ennek a beszélő nevek használata. A románcok fiatal hőlgyei nevükben (is) hordozzák sorsukat: Perdita az elveszett gyermek, Miranda a nevelés csodája, Marina pedig a tenger gyermeke, hiszen hajón született. Miként a középkori morálisokból is tudjuk, a beszélő nevek a jellemzés meglehetősen statikus eszközei, s hajlamosak a szereplőket emblematikus megsemmélyesítéssé szublimálni.

Ha valaki otthonos az emblematikus gondolkodásban és ábrázolásban, nem lepődik meg Leontes hirtelen féltékenységi rohamán vagy az Antigonust megölő medve váratlan megjelenésén, sem azon a mesterséges, pasztorál világon, ahol Perdita és Florizel könnyedén egymásra találhatnak, sem pedig Leontes oly mértékű tompaságán, hogy nem ismeri fel a tettetett szoborban a saját élő feleségét. Azok a kritikusok, akik a reneszánsz utáni fotografikus színház konvencióin szocializálódtak, gyakran megütököznek e fordulatokon. Ugyanakkor a huszadik század innovatív, vissza-ritualizálódott színháza, Antoine Artaud, Samuel Beckett, Peter Brook vagy Jerzy Grotowski segítségével újra megtanulta értékelni a szimbolikus prezentáció erejét.

Számos nagy emblematikus témát találunk mindkét darabban, mindenek előtt a „látszat és valóság” kérdését kell említenünk, mely a szerelem/szeretet igaz, illetve hamis voltával fonódik össze. A *Pericles*-ben Antiochus lánya szépnak és igaznak látszik, ám valójában romlott és lelkileg csúnya. Az ő ellentéte a mitylenei bordélyba zárt Marina, aki látszólag bűnös, valójában ő képviseli az igazi tisztaságot és szeretetet. Antiochus, Cleon és Dionyza látszólag jó és szerető szülők, valójában csak rosszat hoznak gyermekeikre. Ezzel szemben a szigorúnak látszó Simonides-ről kiderül, hogy gyermeke igazi érdekét nem hamis szeretettel képviseli.

Ugyanez a helyzet a *Téli regében*. A látszat rendre megcsalja a valóságot kereső hőőket: Polixenes és Hermione nem házasságtörő szerelmesek, Florizel nem az az egyszerű fiú, akinek képében udvarol, s Hermione nem halott, se nem szobor, bár a látszat annak mutatja.

Látszat és valóság legdrámaibb megjelenése maga az élet, mely váratlan fordulataival, látszólagos pusztító katasztrófáival próbára teszi az állhatatost, de ha annak van ereje a végsőig kitartani és nem kételkedni: „Tisztelnünk kell az égi rendelést / Tombolhatok és üvöltözhetek, mint a tenger: egy a vég” (3.3.9–10), a végén megmutatkozik a transzcendentális rend. Látszat és valóság, illetve az élet forgandóságának témáit sokszorosan egybefonódó képrendszer bontja ki mindkét darabban. Ennek fő paradigmái: a tenger – vihar – hajózás – hajótörés – révbeérés (révkalauz) – partraszállás; valamint az Idő különböző aspektusaihoz kapcsolódó képek. Az Idő megjelenik mint valóságos és metaforikus, pusztító és regeneráló momentum, találunk *veritas filia temporis* motívumot, és érzékeljük „az alkalom” idejét, amit a régiek úgy hívtak, hogy *occasio*, illetve *temporis opportunitas*.

## Ezoterikus Shakespeare?

Shakespeare egész életművén végighúzódik a misztikus és az okkult témák iránti érdeklődés. A nyugati ezoterizmus témái változatosak, a tudománnyal határos asztrológiától és alkímiától a szellemhit különféle formáiig és a természetfeletti erőknek parancsoló rituális mágiáig. Az asztrológiai determináció gyakran viszsza-köszön a drámákban. Például amikor Heléna azt mondja Parolles-nek az *Ahogy tetszikben*: „Azt mindig gondoltam, hogy Mars alatt születél” (1.1.213), vagy amikor a *Téli regében* Leontes a csillagok természetéhez hasonlítja az asszonyi hűtlenséget: „Egy kerítő planéta jár az égen: / Az ront meg minden asszonyt; oly hatalmas / ... / Ágyék előtt nincs barrikád” (1.2.201–4).

A legtöbb darabban éppúgy, mint a versekben rendre felbukkannak alkímiai képek, hasonlatok, toposzok, olyannyira, hogy arra kell gondolnunk, Shakespeare kapcsolatban lehetett egy adeptussal, vagy olvasott korabeli könyveket, hiszen mindkettőt bőven találhatott Londonban. Elég csak George Ripley 1471-ben írt, de 1591-ben kinyomtatott *The Compound of Alchemy* ('Alkímiai vegyület') című verses traktátusára gondolnunk, vagy a nagyhírű londoni mágusra, John Dee-re, aki talán Prospero mintája lehetett.<sup>7</sup> De ugyanebben a Londonban élt a sarlatán alkímista és nőgyógyász Simon Forman, aki egyes hipotézisek szerint Shakespeare „sötét hölgyét” kezelte és egyben nagy színházbajáró is volt. 1611 május 15-én látta a Globe-ban a *Téli regét*, és naplójában össze is foglalta a tartalmát.<sup>8</sup>

És természetesen emlékszünk Macbeth boszorkányaira, III. Richárd, Julius Caesar, Hamlet és Macbeth kísértő szellemeire, akik valamennyien beleillenek a premodern világképnek „a létezés nagy láncolata” metaforával leírható rendszerébe. Ennek legszebb demonstrációja Shakespeare-nél a *Szentivánéji álom*,



John Dee mutatóványa I. Erzsébet és udvara előtt,  
Henry Gillard Glindoni (1852–1913) olajfestménye, 1913

<sup>7</sup> Ld. Szőnyi György Endre, 'Exaltatio' és hatalom. Okkult szimbolizmus egy angol mágus műveiben (JATEPress, Szeged, 1998, Ikonográfia és műértelmezés 7).

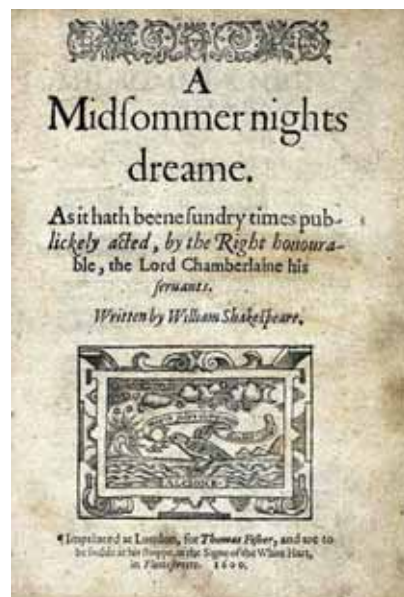
<sup>8</sup> Formanról: A. L. Rowse, *The Case Books of Simon Forman: Sex and Society in Shakespeare's Age* (Pan, London, 1976); Barbara H. Traister, *The Notorious Astrological Physician of London: Works and Days of Simon Forman* (The University of Chicago Press, Chicago, 2001).

ahol a tündérektől az állati létig az élőlények teljes skálája megjelenik.

Az utolsó darabokban is bőven találunk természetfeletti szereplőket és ezoterikus találkozásokat, cselekedeteket. Ariel és a szellemek *A viharban*, az ősök árnyai a *Cymbeline*-ben, s ezekhez csatlakoznak mitológiai istenségek és istennők, mint Iris, Ceres, Juno *A viharban*, Diana a *Pericles*-ben, Apollo és a szatírok a *Téli regében*. Ebben a darabban Apollo és orákuluma a központja a természetfeletti erőknek, de a feléledő szobor is számos mítoszt és csodás történetet idéz fel a nézőkben.

Egyrészt utal Pygmalion elefántcsont szobrának átalakulására a görög mitológiából, de asszociálhatunk Pandorára, az első asszonyra is, akit Héphaisztosz agyagból készített Zeus kérésére. De ott van még a Prométheusz által készített automata, vagy Talosz, az a mesterséges bronz ember, aki ugyancsak Héphaisztosz műve volt, hogy védelmezze a főisten kedvesét, Európát. És eszünkbe juthat a *Corpus hermeticum* is, amely szerint az ősi egyiptomi papok mágikus praktikáikkal képesek voltak életet lehelni isteneik szobrába.<sup>9</sup> Ezt a legendát sokat vitatták a reneszánsz idején, többek között Giordano Bruno is írt róla, éppen Londonban, néhány évvel Shakespeare odaköltözése előtt. Továbbá, ahogy Leonard Barkan rámutatott, az olyan műalkotás, mely szinte életre kelt, fontos metaforája volt a reneszánsz művész ambíciójának, miszerint alkotóképesége révén partnere kívánt lenni magának a teremtmőnek is.<sup>10</sup>

Hermione életrekelését mágikus zene kíséri, olyan zene, melynek gyógyító erejéről nemcsak Orpheusz mítosza tanúskodott, de értekeztek róla a reneszánsz filozófusai is, például Marsilio Ficino, Francesco Giorgi, Pierre de la Primaudaye.<sup>11</sup> A zene életet teremt és régi sebeket gyógyít, de ugyancsak reprezentálja a szerelem és a kiengesztelődés misztériumát. Paulina így éleszti királynőjét: „Zendülj zene, s ébreszd fel őt! / Ütött az óra: szállj le hát! Ne légy kő! / Jöjj közelébb! Igézd meg azt, ki rád néz!” (5.3.99–100), majd Leonteshez fordul: „Ne rettegj tőle! /



A Szentivánéji álom első kiadásának címlapja

<sup>9</sup> Ld. Frances Yates, *Shakespeare's Last Plays: A New Approach* (Routledge, London, 1974), 90–91.

<sup>10</sup> Leonard Barkan, „'Living Sculptures': Ovid, Michelangelo, and 'The Winter's Tale'” in *English Literary History* 48 (1981): 639–667.

<sup>11</sup> A zene és a mágia összefüggéseiről a reneszánsz kultúrtörténet kontextusában ld. D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella* (1958, Pennsylvania State University Press, 2000) 12–30; és Laurence Wuidar szerk., *Music and Esotericism* (Brill, Leiden, 2010, Aries Book Series 9) különösen a következő tanulmányokat: Amandine Mussou, „Le médecin et les sons: Musique et magie...” (23–45); Marjorie A. Roth, „Prophecy, Harmony, and the Alchemical Transformation of the Soul” (45–77).

Le passage de la Vie, de la Jeunesse, de la Vieillesse, de la Mort, de la Resurrection, de la Vie Eternelle.

Fig. 1.

Though Fortune prove me Vicious, I am  
 Innocent much for my Sins...

An allegorical engraving depicting Time as a winged skull standing on an hourglass. The skull is positioned centrally, with its wings spread. The hourglass is placed on a small patch of ground. The entire scene is enclosed within a circular border containing the Latin phrase 'HORA FLENT NOBIS' (Time weeps for us). Above the circle, there is a Latin inscription: 'Live, O'er mindful of thy dying, For Time is always thus flying.'

George Wither *Régi és új  
emlékmák* című rézmetsze-  
tes könyvéből (1635)



püthagoreus és orfikus misztériumokat éppúgy a kereszténység egyfajta előképének tartották, mint Hermész Trismegisztoz egyiptomi–hellén okkultizmusát.<sup>13</sup>

Margaret Bennel *Pericles*-értelmezése a hellenisztikus kor közel-keleti misztériumaihoz vezet bennünket.<sup>14</sup> Mint felkutatta: ősi érméken Tyrus emblémája a pálmafa volt, amely a mitológia szerint a főnixmadár fészkelőhelye. Tyrus mint Fönícia fővárosa központja volt a főnixszel kapcsolatos halál- és feltámadás-misztériumoknak, s ezen összefüggésben a pálmafa is szimbolizálja a halálból való föltámadást, amit már latin neve is mutat: *phoenix dactylifera*. A türoszi Héraklész-templomban gyakorolt főnix-misztériumokat később úgy értelmezték, mint Krisztus eljövételének típusát vagy prefigurációját. Vannak olyan legendák is, melyek szerint a smaragdból készült misztikus grál-edény is innen származott.

Az okkult legendák szerint a grál-edény elkerülésével Türosz elvesztette kultikus erejét, ezért kell *Pericles*-nek máshol keresnie a beavatást. Először Antiochiában próbálkozik, de ott csak vérfertőző atavizmust, a gonosz primitív formáját találja. Második állomása Tarsus, mely ismét csak terméketlen hely, amint azt a pusztító éhínség jelképezi, mintegy előrevetítve Dionyza és Cleon gonoszságát. Tisztító viharok után kerül *Pericles* Pentapolisba, ahol Venus – nem a szennyes, antiochiai, hanem az égi szerelem, Aphrodité-Urania – szférájába kerül. Átalakulása – mely a spirituális alkímia terminológiájával is leírható lenne – itt kezdődik meg. S itt használja azt az impréziót – a főnixre utaló pálmaágot – mely szülőhelyének nemes tradícióira, hitének forrására utal.

A darab további helyszíne Epheszosz, mely ugyancsak a közel-keleti misztériumok topográfiájába tartozik. Itt van a szűz istennő, Artemisz-Diána szentélye, ahol a még meg nem született Ige misztériumai zajlottak, s ahol a hagyomány szerint János apostol evangéliumát, vagyis a megtestesült ige történetét írta. A kapcsolatot az *Apostolok cselekedetei* is megerősíti, amikor Epheszoszt „a nagy Artemisz városának” mondja (ApCsel 19,35).

Epheszoszban azonban nemcsak Thaisa emblematisz sztereotípiája, hanem a darab talán legkeresztényibb figurája, a bölcs orvos, Cerimon is. Cerimon a charitast képviseli, de a természetfilozófus-mágust is, aki kibontja a természet titkait, akár csak a tetszhalott Thaisát koporsó-ládájából. Orvosi programja, mellyel a fiatalasszony kezeléséhez kezd, a Paracelziánus gyógyítás alapelveire emlékeztet – „az orvoslás titkát kutatom, / S lapozva sok nagy mester műveit, / Megismertem gyakorlatomban is / Sok gyógyító s áldott erőt, amely / Növényben, ércben s kőben rejtezik...” (3.2.31–8). Thaisát tűzzel éleszti fel, s így *Pericles* felesége is részesül a spirituális alkímia beavató transzmutációjában.

<sup>13</sup> Az antik misztériumokról és reneszánsz hatásokról ld. Brian P. Copenhaver, *Hermetica* (Cambridge University Press, Cambridge, 1992); Joscelyn Godwin, *Mystery Religion in the Ancient World* (Thames and Hudson, London, 1981); Hamvas Endre, *Corpus hermeticum* (Lectum Kiadó, Szeged, 2010); Szőnyi György Endre, *Titkos tudományok és babonák* (Gyorsuló Idő, Budapest, 1978); Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1968, Norton, London & New York, 1997).

<sup>14</sup> Margaret Bennell, *Shakespeare's Flowering of the Spirit*. Edited and completed by Isabel Wyatt (The Lanthorn Press, London, 1971).

Frances Yates mindehhez azt is hozzátette, hogy Cerimonnak a közösség javát célzó gyógyító programja nemcsak az individualista mágusok ambíciójával rokon, hanem az egész társadalom megjobbítását, közösségi spirituális alkímiát megvalósítani kívánó titkos társaság, a rózsakeresztesek céljaival is. Pericles beavatása is erre irányul: hogy népének legyen jó királya ott, hol végre letelepszik, Pentapolisban, a rózsakeresztesek által mágikusként tisztelt szimbólum, a pentagram jegyében.<sup>15</sup>

## Egy magyar Pericles

Hosszan lehetne elemezni e darabok emblematikus elemeit, a cselekménytől az allegorikus szereplőkön át a szimbólumokig és retorikai alakzatokig, de be kell látnunk, mindez a mai nézőnek nehéz, követhetetlen és emészthetetlen kultúr-történeti ballaszt. A modern Shakespeare-színpad vagy megvágja a szöveget és új szimbolikus elemekkel váltja fel a régieket, vagy úgy tálalja az eredeti képeket, hogy azok mai értelmet nyerne.

A fentebb említett magyar *Pericles*-produkciók közül én kettőt láttam. Az egyik nagy élmény volt, a másik csalódás. Utóbbival kezdve: Zsótér Sándor bicskája alaposan beletört a bonyolult darabba. Mindenek előtt ott követett el egy nagy hibát, hogy a szereplő színészek számát redukálta, de a szerepeket nem. Így minden színész két-három szerepet játszott. Az amúgy is bonyolult cselekményt ezzel teljesen követetlenné tette. Problematikus volt Ambrus Mária keresett díszlete is. A színpad közepén egy pódiumon egy üveg fürdőkád volt, ez jelképezte a darabban kulcsszerepet kapó tengert, és a szerencsétlen szereplőknek időről időre bele kellett csobbanniuk ebbe a tartályba, meghökkenést és derűtséget váltva ki a közönség soraiban.

Sokkal sikeresebb volt Szikora János három évvel korábbi rendezése Debrecenben, megkockáztatom, hogy a rendező egyik legjobb munkája, amely viszonylag gyér kritikai visszhangot kapott. Érdemes felidézni annak bizonyításául, hogy a ma nehezebben megközelíthető románcoknak is lehet friss olvasata.

A rendező mindenekelőtt megoldotta a dramaturgiai szerkesztés problémáit azzal, hogy a cselekmény kezdetét Mitylénébe helyezte, amikor a gyászba merült Pericles-t meglátogatja hajóján a kormányzó, Lysimachus. Pericles meg sem akar szólalni, s a kormányzó kérdésére Helicanus mondja el az előzményeket, vagyis a darab megelőző kétharmadát úgy, hogy az egyes epizódokat meg is jelenítik. Ezáltal mód nyílt tömörítésre, a széteső pikareszk cselekmény összefogására anélkül, hogy a *veritas filia temporis* (vagyis az az elv, hogy az idő felszínre hozza és felfedi az igazságot) ritualisztikus logikáját megtörték volna.

Az előadás másik nagy találmánya a díszlet volt. Egyetlen eleme egy hatalmas fehér lepel, melyet a legkülönbözőbb módokon rendeztek el: felvontak, leeresztettek, szétterítettek, így alakítva ki vitorlákat, sátrakat, tengerpartot és más tájelemeket. A dinamikusan változó lepel-díszlet segített az előadást feszes ritmusban

---

<sup>15</sup> Frances Yates, *Shakespeare's Last Plays*, 88–89.

tartani. Szikora ugyancsak hagyományőrző, de mégis innovatív módon nyúlt a ritualisztikus szférához. Nem alakította át Pericles lelki-szimbolikus, beavatásjellegű vándorlását, de kitágította, multikulturális keretbe helyezte azt. Ezt a jelmezek megválasztásával érte el. A darab, instrukciója szerint „különféle országokban” játszódik, mint láttuk a Mediterráneum és a Közel-Kelet tájain. A debreceni előadás jelmezei ennél tágabb, globális keretet sugalltak: az egyes városállamok szereplői észak-európai, arab-beduin, közép-ázsiai mongol stb. ruházatot viseltek, így jelezve, hogy modern felfogásunk szerint az emberi életbe való beavatás multikulturális tapasztalatok szerzését (és elviselését) jelenti, melynek eredményeként (*constantia* = állhatatosság) mind egyénileg, mind pedig társadalmi lény mivoltában megéri arra, hogy átvegye vezető szerepét közösségében.

A debreceni *Pericles* úgy volt frissítően modern, hogy közben nem adta fel a *románc* műfaji és filozófiai lényegét. Azt bizonyítva ezzel, hogy a látszólag avitt Pericles, Tyrus hercege még sok mondanivalót tartogat számunkra.

## Zárszó

Ha összehasonlítjuk a románcok alkotóelemeit, azt találjuk, hogy a *Téli regé* támaszkodik legerősebben a pasztorál hagyományra, a *Pericles* és a *Cymbeline* különösen erős a középkorias, romantikus kalandok bemutatásában, míg az eszoterizmus és a mágia *A viharban* a legdominánsabb, de okkult elemek megjelennek a többi regényes színjátékban is. A nézői befogadás nehézségei kapcsán megállapítottuk, hogy ezek a darabok csak akkor lesznek hatásosak, ha megfelelő kulccsal próbáljuk felnyitni őket, s felfügesztjük a cselekmény egységével és a pszichológiai realizmussal kapcsolatos elvárásainkat. Ezek a darabok nem úgy tartanak tükröt az emberi természetnek, ahogy azt Hamlet tanácsolja a színészeknek, sokkal inkább valamiféle ihletett víziót közvetítenek, ahogy Theseus látja a költészet működését:

Szent örületben a költő szeme  
Földről az égre, égből a földre villan,  
S míg ismeretlen dolgok vázait  
Megtettesíti képzeletje, tolla  
A légi semmit állandó alakkal,  
Lakhellyel és névvel ruházza fel.

(*Szentivánéji álom*, 5.1.12–17)

Bizonyos szempontból ez eszképzizmus<sup>16</sup>, és valóban, sok mai rendezés vonakodik az ihlet mágiját megjeleníteni ezekben a darabokban. Ehelyett inkább újabb

<sup>16</sup> Az eszképzizmus „az elidegenedés egy formája: törekvés a társadalmi valóságtól való elszakadásra”. Vö. Bakos Ferenc, *Idegen szavak és kifejezések szótára*, Akadémiai, 2001, 225. (a szerk.)

problémákra helyezik a hangsúlyt. Ennek jegyében lesz Prosperóból tragikus mágus helyett a Calibant és szigetét meghódító fehér gyarmatosító, s Pericles utazásai misztikus beavatás helyett multikulturális tanulmányúttá válnak. Valahol a kiábrándult realizmus és a valóság elől való álomba menekülés mégis találkozik. Bizonyos élethelyzetekben – amikor az öregedő poéta rezignáltan szembenéz élete értelmével, vagy amikor egy bizonyos politikai/társadalmi szituációban, mint például az Erzsébetet követő I. Jakab király uralmának lehangoló légkörében – a legjobb megoldásnak a fantázia kábítószere, a hibernáció tűnik: a képzelet mágijája segítségével regenerálódunk, amíg az értelmes cselekvésnek újra tere nem lesz.

Minden nagy művészet többértelmű, és bizonyos mértékig szubverzív<sup>17</sup>. A *Téli* regében például az eszképista fantáziát ellenpontozza a csaló Autolycus harsánysága; Pericles sok szenvedése azt mutatja, hogy a jóra törekvő idealizmust állandóan veszélybe sodorja a mindenütt jelenlévő emberi gonoszság, s Prospero maga vonja le a tanulságot mágijája hatásosságáról, amikor eltöri pálcáját, és sorsát a nézők kezébe teszi le. A románcok pontosan ezek miatt a többértelmű feszültségek miatt válnak tragikomédiákká. És végsősoron a rendezői/nézői választáson múlik, hogy az álomvilágot vagy a keserű valóságot akarjuk-e meglátni bennük.

<sup>17</sup> A *szubverzív* latin eredetű kifejezés, jelentése: 'felforgató'. Lásd uo, 758. (a szerk.)

### György Endre Szőnyi: Are Romances Our Contemporaries?

What characterises Shakespeare's romances? How can they be brought closer to today's audience? The essayist is trying to answer these questions through an analysis of two late romances, *Pericles* and *The Winter's Tale*. In sketching the pre-history of the genre he shows that the first romance-like adventure stories at the end of the age of Roman emperors were born of a similar awareness of life as the crisis literature of Mannerism at the beginning of the 17<sup>th</sup> century. These works are not to be read with expectations of realism since "their mapping technique is utterly different from that of semiotic systems based on natural similarity." Their major topics are the loss of self, the problem of alienation, the question of illusion and reality and the unpredictability of life. The analyst emphasises that interest in the mystic and occult accompanies Shakespeare's entire working life. The plays of his last period presuppose a new receptivity, a kind of "ritual empathy", which is similar to the way we again and again experience epiphany, the manifestation of transcendence in the course of sacred rituals. Several renderings today are reluctant to show "the magic of inspiration" in these plays. However, there are also positive examples of this: János Szikora's 1996 *Pericles* in Debrecen was freshly modern in a way the director did not in the meantime give up the essence of either the literary genre or the philosophy of the romance. As the author sums up, the manner in which a romance looks at the world has become modern again, since in certain situations "we regenerate ourselves with the help of the magic of imagination until sensible action is given a chance again". Whether we prefer to see bitter reality or a world of dreams in these Shakespeare plays eventually depends on our directorial/viewer choice.



VÉGH ATTILA



# Deinosz

*„Ha van arra lehetőség, hogy a művészet újjászületése révén megújíhódott élet számára színház támadjon, mely kultúrája legbensőbb rugójának akképp felel meg, mint a görög színház a görög vallásnak, akkor a képzőművészet s minden egyéb művészet megtalálta azt az éltető forrást, melyből a görögöknél táplálkozott; ha nincs rá lehetőség, akkor ez a művészet is kiélte magát. Senkinek nem jut eszébe, hogy ebben az elhanyagolt intézményben, a színházban rejlik a magja minden nemzeti-költészeti és nemzeti-erkölcsi szellemi művelődésnek, s hogy addig semmilyen művészeti ág nem éri el igazi virágzását és népművelő hatását, amíg a színház teljesen ki nem veszi a maga részét e munkából...” (Richard Wagner)*

Nietzsche föllépte óta a filozófia már nem az igazságot keresi. Ez a szophia már nem ismeretelméleti felcser, és nem is a logikailag sérült kijelentések orvosa. Amit az új gondolkodás keres, azt csak azért nevezzük továbbra is igazságnak, mert a retorikai hagyomány szent, és mert a bölcséleti nehézkedés még mindig őrzi önnön ellenmozgásának ideáltípusát: a napszekéren égig emelkedő és Alétheia istennőtől



F. Nietzsche (1844–1900)

végző beavatást nyerő szophosz képét. Nietzsche, a klaszika-filológus, a hagyományismeret szakmai vértetű katonája kiválik az alakzatból, és a hagyományértelem megújítója lesz. A tragédia születése a zene szelleméből szerzője egy olyan kísértés szellemlátója, egy olyan mély balsejtelem jósa és beteljesítője, amely megnevezettjét már nem képes fejben tartani. Az a szívig hatol.

Az önmagát szívig rágó igazság megérzése nem a tiszta ész dolga. Az appercepció kanti egységéből, amely a szemléleti sokféleség szűrlete, és amelynek fogalma a tárgyról alkotott képzetünk, az ítélet szükségszerűsége már nem



teljes fegyverzetben pattan elő, mint hajdan, boldogabb háborúk idején. Az okosság új istennője mélységesen szomorú.

Az ókori hagyomány megértése Nietzsche óta nem a filológusok hitbizománya. Az elszabadult szellem letépi maszkjait: a metafizikát és a vallást. Az igazság vakító ontológiai fénye a szemébe csap. Ahogy Szemelének megjelenik a Dionüszoszt nemző Zeus: fölperzselve a hübriszt, fölégetve mindent, ami egy logikus várakozás terében igyekezett otthonra lelni. Ebben az égrengésben a filozófia nem lehet pusztán láb-jegyzet Platónhoz; sokkal inkább Szilénoszhoz. A szilénoszi igazság, mely szerint mi, nyomorultak, egy napig élők, a legboldogabbak akkor vagyunk, ha meg se születünk, hirtelen filozófiai kérdéssé nemesedik. A görögöktől pedig immár azt kell eltanulnunk, hogy a borzalom és a szépség levegője között feszülő vitorlát hogyan kezeljük, hogy az utazásnak legyen valami értelme, vagy legalább tétje.

*Bevezetés a metafizikába* című írásában Heidegger hívta föl a figyelmet az *Antigoné* híres kardalának helyes értelmére. A görög szövegrészlet így szól hozzánk: „Polla ta deina, kuden anthrópu deinoteron pelei”. Emlékszem, általános iskolai osztálytermünk falán vörös betűkkel virított a szokásos fordítás: „Sok van, mi csodálatos, de az embernél nincs semmi csodálatosabb”. A *deinosz* jelentése azonban nem ilyen egysíkú. A szöveget így is fordíthatjuk: „Sok van, mi borzalmas, de az embernél nincs semmi borzalmasabb”. Hogy melyik megoldás a helyes? Egyik sem. A kardal szövegvörösléte illusztrálja az ember *deinosz*-jellegét: a természet vad, szilaj erőit megzabolázó lényként tekint rá. Az ember tehát olyan lény, amely egyszerre csodálatos és rettenetes, hiszen ő a borzalom és az otthonos közti átmenetben lakik. Megszületik, és megtörténik vele a borzalmak létvihara közt a csodálatos élet. Kiüzetett a boldog semmiből, és – akár Kosztolányi Esti Kornélja – mire az életbe (amely vele mint lehetőséggel élni akar) beleéli magát, közlik vele, hogy meg fog halni. Nincs ennél borzalmasabb. Minden életpillanat fölél ez a sötétség feszül.

A lehetőségként valóságos halált ebben a helyzetben nem megérteni kell, ahogy Heidegger tanácsolja, hanem elviselni. Az új, nietzschei igazsággal ugyanez a helyzet. (Peter Sloterdijk *A gondolkodó a színpadon* című megrázó esszéjében ír erről.) Innen nézve a vallással vagy a metafizikával semmi baj nincs, hiszen egyikük sem



Ögörög komédia, Phylax jelenet vázáképen, i. e. 400–325

az igazság megértését célozta, hanem az elviselését. Csakhogy mindez egy titkos, reflektálatlan akció keretében zajlott. A bálteremben kavargott a fény, fürödtek az együttlétben a mindentudástól ittasult testek, miközben magányos lelkeik a földszagú pincében kísértettek. Nietzsche összenyitja a fönti és lenti tereket: legyen test és lélek egy.

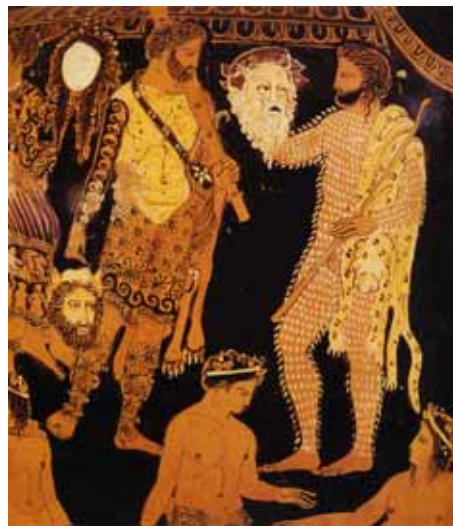
A hívők *memento mori*-ja, ez az évszázados zümmögőkórus nem a

lűktető fájdalom közelébe hívta a lelkeket, hogy ott majd kiderüljön valami, hogy napvilágra jusson a rejtett igazság. Csak a halálba mártott életutat akarta üdvörténeté stílizálni. Paradox módon ennek az volt a módja, hogy folyton a halálra emlékeztette híveit, kivívandó az emlékezés távolságát, megteremtendő a biztonságos életzónát, amelyen már nem sajog át a valóság. A cél az volt, hogy a papok a lét ősfájdalmán innen kitűzzenek egy védett területet, hogy kijelöljék a reményrezervátum határait, ahol nem kell szembenézni az elviselhetetlennel. A fölparcellázott csodálatosból a borzalmas kitiltatott. A halálra való emlékezés mantrájának monoton dobolása kisöpörte a szavak értelmét, és a kiürült hangalak varázsigévé vált: az elodázott valóság hívőinek imájává, akik elmennek a templomba, hogy az egek urából kiimádkozzanak egy kis távolságot. A „miképpen a mennyben, azonképpen itt, a földön” *képpenisége* titkon ezt a letagadott távolságot könyörgi. (Nem mond ellent ennek a ténynek az, hogy Nietzsche a kereszténységet élettágadónak, nekrofil érzületűnek látja; ez csak az érem másik oldala. Az élet- és halálérzéketlenség egy és ugyanaz.)

Ez a táv(lat) nemcsak a halál pillanatában, nemcsak a világgal együtt omlik be, hanem valójában minden létfontos pillanatban beomlik. Eltagadott, nem reflektált módon rendre összeszakad a két, egymástól távol tartott zóna. Megjelenik Zeus, a lét mozivászna átég. Test és lélek összeolvad, kollektív és egyéni egybeomlik, ég és föld eggyé lesz. Ha divatosan akarunk szólni az ügyről (manapság ugyanis divatos magánmitológiáról beszélni – ami egyébként teljesen értelmetlen), akkor mondhatjuk úgy, hogy az életnek ezek az őszinte pillanatai amolyan magándionüsziaiak.

A tragikus görög életérzés ezeket a pillanatokot emelte életté. A néző Prométheusz, Oidipusz vagy Élektra szenvedését a saját szenvedéseként élte át. Ám nem olvadt föl azok sorsában. Az átélttel tartott távolság tudata földézte benne az elszakíttóságot, az individuáció fájdalmát. A néző – titokzatos módon – a közös sors részvét keltette átérzése, valamint az attól való távolságérzet ambivalenciája révén a széttépett Dionüszosszá vált. És amikor mindez megtörtént, amikor tehát a néző ebben a játékban önmagát mint Dionüszoszt ismerte föl, akkor az ősegység – ha megzabolázottan, az önismeret távolában is, de – helyreállt.

A tragikus átélés ereje Dionüszoszból táplálkozott, de a mámor, az őrjöngés, az őrület mélységétől Apollón tartotta távol. Ez a védterület azonban nem a bekerített reményrezervátum védőzónája, mint a keresztények esetében, hanem érző távolság: az erdei isten időnként átüvöltött rajta. Apollón őrző-védő szolgálata féken tartotta az orgiát, megakadályozta, hogy az elöntse a színpadot. A szennyezetlen gyilkos, az Olümposz rendőre engedi megmutatkozni



Színházi jelenet Dionüszosz maszkja előtt. Vázakép, i. e. 400 körül, Nápolyi Archeológiai Múzeum



Apollón szárnyas tripuszon, vázakép,  
i. e. 500–590 körül, Vatikáni Etruszk Múzeum

Dionüszoszt, de megzabolázza. A közönségen át-átcsapó érzelmi hullámok egyéni daimónokat itatnak. Ők földézik magukban a mámor szent rítusát, de az összeolvadás nem történik meg, mert az én hűvös, magasabb pillantása féken tartja.

Csakhogy ez a magaslat is a mélyben gyökerезik. Apollón, a principium individuationis, az álmodás, a szép látszat és a forma istene csupán báb volna anélkül a kollektív ősfájdalom nélkül, amely tehetségét – akár a Hold az ár-apályt –

láthatatlan pórázon fogva tartja. És most érkezünk el ahhoz az egyetemes igazsághoz, amelyre Nietzsche előtt minden filozófus – még Schopenhauer is – érzéketlen maradt. Ennek az igazságnak a megértése a tragédia születése. Az a bonyolult viszonyrendszer, amelyet a kiugrott filológus (aki, miközben kiugrott a szaktudományosan hangicsáló filológuskórusból, valójában beugrott a szellem birodalmába) Apollón és Dionüszosz nevével jelzett, nagyságrendekkel bizonyult árnyaltabbnak, mint akár a hegei különös–általános kidekázott kapcsolata, akár az erre adott kierkegaard-i válaszban megjelenő különös, amely – mint Ábrahám és Izsák története igazolja – abszolút viszonyban van az abszolúttal. A „dór cenzúra” formájában előálló gát, amelynek maszkulin ereje megfékezte a dionüszikus orgia elharapódzását, mindvégig jelen van a tragikus színpadon is, a dór nyelven írt kardalok képében. A tragédiát minduntalan az attikainál férfiasabb, keményebb, dór nyelvű kardal téríti vissza a feminin, orgiasztikus elmerülésből. A tragédia színháza az ember eredendő életalapjait feszegeti. Megidézi a legmélyebb erőket. Ám óvó megidézés ez: a démonok csak a színpad széléig mehetnek. A földézett sötétség nem nyelheti el nézőit. Ők ott ülnek a sötétség partján, olykor átcsap fölöttük egy hullám, de ez nem cunami. Másképpen teljes: átfogja az idő hármasságát. Ami ugyanis a tragédia színpadán zajlik, az krónika, helyzetjelentés, jóslat.

Múlt, jelen, jövő. Emlékekbe fagyva bennünk halmozódik személyes múltunk. Vonz a múlt, a visszatérés édes fájdalma, de aki az emlékeit eléri, halott. A megtartani vágyott múlt nyújtózkodik, de nem érhet a jelenig. Az emlékeibe merült ember előtt ott tornyosul egy újabb elérhetetlen szféra: az ismeretlen jövő. Remény képében ez hívja a lelket a létben maradni. De a jövő szintén érinthetetlen. E két, védőzónával őrzött szféra között él a Szilénosz által lesajnált pillanatnyi lény. Jelenébe a lét legkomolyabb regisztereit a művészet, a színház, a tragédia zeneti bele. Csakhogy – amint láttuk – ez védett közeledés. Emlékezés és felejtés, remény és kiúttalanság, felszínes és elmélyülő jelenlétek köztes tereiben élünk. Elviselhetetlen erők játéktérében. Az a dolgunk, hogy az életet mégis, megismerőn, átélten elviseljük. Ehhez a mértéket Dionüszosz és Apollón összjátéka adja meg. Ezért járunk színházba. Gilles Deleuze Nietzsche-könyvében azt írja, hogy Dionüszosz és Apollón nem úgy áll szemben egymással, mint egy ellentmondás két pólusa, hanem mint a feloldás két antitetikus módja: „Apollón közvetve, a plasztikus kép kontemplációjában, Dionüszosz pedig közvetlenül, a reprodukcióban, az akarat zenei szimbolikájában”. A morajló mély és a

szép látszat szükségszerűen békül össze a tragédiában, hiszen kapcsolatuk körkörös szemantikai incesztus: Apollón művészetének közösségteremtő ereje a dionüszikus orgiákon fogant, s a tragédia nézőit kultúr-Dionüszosszá teszi.

Nietzsche Dionüszosz-képének legélesebb vonása annak affirmatív, életigenlő karaktere. Későbbi, reakciós korok majd ezt az életigenlést támadják. Szókratész, az első dekadens az idea nevében fokozza le az életet; az ő gondolkodásában mind az, amit a száraz ész nem igazolhat, nem létezik. Néhány évszázaddal később pedig a kereszténység lesz az élettagadás hírnöke, csakhogy itt már a morálnak szolgáltatják ki az életet, holott – mondja Nietzsche – az élet alapvetően nem-morális.

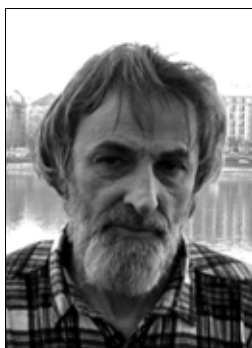
Szókratész a siralomházban állítólag írt egy Apollón-himnusz, de Nietzsche róla alkotott véleménye talán jobbra fordul, ha a görög bölcselő inkább tragédiát, vagy legalább szatírtjátékot ír, hiszen Dionüszosz az, aki előtt az életet nem kell igazolnia semminek. A nüszai isten ugyanis tudja, hogy az élet olyasvalami, amely képes rá, hogy a mérhetetlen szenvedést önmagában igazolja.

*„Az életnek magának igenlését még legidegenebb és legkeményebb kérdéseiben is, és az élet akarását, amely legmagasabb típusainak feláldozásában is örülni tud a maga kimeríthetetlenségének – ezt nevezem dionüszoszinak, ez a híd a tragikus költő pszichológiájához. Nem azért, hogy az ember megszabaduljon a rémülettől és az együjtészenvedéstől, és nem is azért, hogy heves kirobbanással tisztuljon meg egy veszedelmes affektustól – így értette félre Arisztotelész –, hanem hogy az ember, túl a réműleten és együjtészenvedésen, maga legyen a keletkezés örök öröme, az az öröm, amely még a megsemmisülés örömét is magába zárja...”*

Nietzsche színháza az élettől elragadtatott lelkeké; az akarat és képzet világa ez, csakhogy egészen más értelemben, mint ahogy Schopenhauer filozófiájában, hiszen Nietzsche rájött, hogy az akarat nem hunyhat ki a képzet jótékony leple alatt, mert az a művészet halála. A művészet az elviselhetetlenhez távolítón visz közel. Hogy is írta Rilke? „A szépség az iszonyú kezdete, mit még elviselünk.”

### Attila Végh: Deinos

The author of the essay discusses the turning point in the history of ideas which occurred in the understanding of ancient tradition after the appearance of Nietzsche and his pivotal work *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music*. Starting out from the choral song in *Antigone* and the two different interpretations of the famous passage (“Polla ta deina, kuden anthrópu deinoteron pelei”) he points at the innate duality of human nature which is thus rightly termed both “horrible” and “admirable”. Man is to tame the wild forces of nature, being indebted to his similarity to Dionysus for the strength of the tragic awareness of death but being distanced from the depths of frenzy, raving and madness by Apollo. Ancient Greek theatre, the author stresses in the wake of Nietzsche, probes into the inherent foundations of human life by evoking the deepest forces. “It is, however, a protecting kind of evocation: daemons may not go beyond the edge of the stage. Darkness evoked may not devour its audience”, he adds. The measure to endure life is provided by the unison between Dionysus and Apollo “in order to celebrate oneself the eternal joy of becoming, beyond all terror and pity – that tragic joy included even joy in destruction”, as Nietzsche says.



PÁLYI ANDRÁS

# Gombrowicz: Operett\*

„Mindig is bámulatba ejtett az operett, mely véleményem szerint az egyik legszerencsésebb forma, amit a színház létrehozott. Amennyire nehézkes, reménytelenül erőltetettnek tűnő képződmény az opera, annyira tökéletes színház számomra az operett a maga isteni idiotizmusával, mennyei szklerózisával, aminek az ének, a tánc, a gesztus, a maszk pompás szárnyakat ad” – írja Witold Gombrowicz az *Operett* előszavában. Tadeusz Kępiński viszont, aki az író fiatalkori baráti körébe tartozott és később könyvet is írt Gombrowicz ifjúkoráról, úgy emlékezik, hogy Witold „néha elment szülei társaságában egy-egy operettre, s ez inkább szórakoztatta, mint ingerelte. Ám nem tudni, miért, eleinte egyáltalán nem és később is csak igen ritkán ismerte be ezt az operettre járást. Mi nyíltan mentünk *A markotányosnőre*. Egyszerűen mert ragyogó volt. Ő az operettet valami szégyellni való, tisztátalan dolognak tartotta – mi nem.” Mikor változott hát meg az író véleménye az operetről? Nem tudjuk, de lehet, hogy sosem. Lehet, hogy az operett melletti hitvallása is afféle írói szerep, álarc, hisz mindig is szerette a maga kreálta írói maszkokat. Egyébként is tudjuk róla, hogy



W. Gombrowicz

amikor e darabján dolgozott, már szinte egyáltalán nem járt színházba, s ami az operett iránti rajongását illeti, már csak azért is kétségeink lehetnek, mert az *Operett* zenéjéről nincs is konkrét elképzelése. Mindössze annyit jelez, hogy „könynyed, ódivatú melódiákat” szeretne hallani „a régi bécsi operett klasszikus stílusában”.

Gombrowicz élete és munkássága amúgy is csupa paradoxon. Lengyel földbirtokos családból született, és világszerte az irodalmi avantgárd képviselőjeként vált ismertté; legjelentősebb műveit hazájától távol írta,

\* Pályi András esszéjét a Nemzeti Színház 2014. szeptember 5-i *Operett*-bemutatója alkalmából közöljük újra. Az írás eredeti megjelenési helye: *Száz híres dráma*, Népszava Kiadó, 1989.



Dél-Amerikában és Franciaországban, de életműve – jól kimutatható kölcsönhatásokkal – szervesen beleépül a legújabb lengyel irodalomba; a „forma” nagy teoretikusa volt, ahogy erről az alábbiakban még szó lesz, és szenvedélyesen érdekelte a Történelem (így, nagy T-vel): az ember a történelemben. Azt is mondhatnánk, Czesław Miłosz kissé elfogult fogalmazását idézve, hogy „az emberi fájdalom iránti érzékenysége megóvta attól a tébolytól, ami a strukturalizmus bűvöletében fogant irodalmat jellemzi.”



Vladimiro Elvieri grafikája Witold Gombrowicz *Ferdydurke* című regénye nyomán

1904-ben Małoszycében született, de már gyermekkorát Varsóban töltötte, néhány esztendeig ügyvédbojtár volt, majd teljesen az irodalomnak szentelte magát. 1933-ban jelent meg első novelláskötete, 1938-ban *Ferdydurke* című, magyarul is olvasható regénye, majd még két regényt közölt folytatásokban különböző lapokban. 1939-ben részt vett egy Argentínába szervezett hajóúton, a második világháború kitörésének híre Buenos Airesben érte, s nem tért vissza hazájába. Hosszú ideig banktisztviselőként dolgozott, majd ismét teljes mértékben az irodalmi tevékenység kötötte le. Huszonhárom esztendő argentinai tartózkodás után visszatért Európába, s a dél-franciaországi Vance-ban telepedett le, itt is halt meg 1969-ben. A magyarul megjelent *Transz-Atlantik* és *Pornográfia* című regényei mellett még a Prix Formentor-díjjal kitüntetett *Kozmosz* és háromkötetes *Naplója* érdemel figyelmet.

Regényeivel, amelyeket több nyelven kiadtak, hamarabb aratott elismerést, mint színpadi szerzőként. Összesen három darabja van, s egy sok szempontból érdekes, csak halála után előkerült drámatörzské, a *Történelem*. Az *Yvonne, burgundi hercegnőt* 1935-ben még odahaza, az *Esküvőt* 1946-ban Buenos Airesben, az *Operettet* 1966-ban Franciaországban írta, illetve fejezte be. S igaz ugyan, hogy az *Yvonne* még megírása évében folyóiratban napvilágot látott, különösebb érdeklődést azonban nem keltett, s csak 1957-ben került először színre Varsóban. Az *Esküvőt* 1964-ben Párizsban adták elő először, az *Operett* ősbemutatója pedig az olaszországi Aquilában volt, 1969-ben, nem sokkal az író halála után. Azóta hazájában és Európa, sőt Amerika különböző színpadain Gombrowicz gyakran játszott, népszerű szerző, s újabb regényeit is előszeretettel dramatizálják. Számára a színház sajátos jelentősége abban áll – s ez mindhárom színművének alapvető „dramaturgiája” –, hogy kettős lehetőséget kínál: egyrészt egy közkeletű kulturális sémát, egy „emberközi” sztereotípiát (s a hagyományos műfajok közül talán az operett a legerőteljesebben, az író azért is „vallja be” vonzalmát az operett iránt), másrészt viszont egy helyszínt, ahol az egybegyűlteket előtt, itt és most leleplezhető ez a kulturális séma, ennek belső szerkezete, működése a történelemben. Másképp szólva, mintegy keletkezésében tetten érhető az ember formateremtő és formaromboló énje.

Nyilatkozataiban, a darabokhoz írt bevezetőiben, *Naplójában* Gombrowicz gyakran beszél a formáról, mely számára elválaszthatatlan lengyel mivoltától. Dominique

de Roux jegyezte fel *Beszélgetések Witold Gombrowiczcsal* című munkájában az író szavait: „Mert tudja, engem honfitársaim közül sokan tősgyökeres lengyel írónak tartanak, kivételesen lengyelnek, de azt hiszem, én egyszerre vagyok nagyon antilengyel és nagyon lengyel, s talán épp azáltal annyira lengyel, hogy oly nagy antilengyel, hisz a lengyelség számomra nem megfontolás vagy akarati döntés kérdése, hanem szükségszerű sorsom.” Ebben a fogalmazásban ott van a gombrowicz világgép jellemző dialektikája: minél inkább antilengyel, annál inkább lengyel; minél inkább lengyel, annál inkább antilengyel. Ez az író formaelméletének alapvető módszertana, ami nem egyéb, mint a gondolkodását és munkásságát meghatározó ritmus.

De mit is jelent valójában? A *Napló* első kötetében beszámol egy fiatalkori „kísérletéről”, amelyet önmagán végzett. Elhatározta, hogy gyökeresen szakít lengyel mivoltával, úgy döntött, hogy csakis a saját maga életét fogja élni, és világnézetét a „szélsőséges individualizmus” alapján bontja ki. „De valójában kicsoda az az »én«, akire támaszkodni akartam? Nem a múlt és nem a jelen alakította-e azzá, aki voltam, nem a lengyel fejlődés következménye voltam-e?” – teszi fel később önmagának a kérdést. S a kísérlet nyomán mindjárt visszajára is fordította a helyzetet, s megpróbálta a lengyel determináltságból megteremteni a maga sajátos indeterminizmusát. Rájött, hogy a lengyel „éretlenség”, „elégedetlenség” új nézőpontot biztosít számára, s lehetővé teszi, hogy újszerűen közelítse meg a formát, „melyet az emberek állandóan teremtenek, és soha nem elégedettek vele.” Sőt, bizonyos kritikai többletet is felfedez magának ebben: „Meg kell mutatni, hogy mind olyanok, mint mi, vagyis felszínre kell hozni a civilizált ember elégtelenségét, melyet a rajta túlnövő kultúrával szemben érez.” Az „elégtelenség” ugyanis „nem olyasmi, ami a nagysághoz, a felsőbbrendűséghez társul, csak annak 'quid' szubsztanciája. A nagyság – mondjuk ki végül – elégtelenség... mert mi más az úgynevezett nagy ember, ha nem a szüntelen erőfeszítés, a mesterségesen felnagyított érettség produktuma, aki azon szorgoskodik, hogy eltussolja a meglevő fogyatékoságokat, és erőnek erejével is alkalmazkodik más kiválóságokhoz, akik ezt az egész hamisítást lehetővé tették számára – és a nagyság nem ugyanúgy 'emberközi' termék-e, mint az egész kultúra? Ez esetben pedig, aki a közösségi élet szférájában felmagasztaltatott, személyesen mindig alább került... és a nagyság, a felsőbbrendűség, a méltóság, a mesterségbéli tudás épp ettől lett mindig elégtelen, éretlen... A mesterség így maga az örök kontárkodás! Örök gyengeség és boszorkányság!” Gombrowicz ars poeticája szerint az „éretlen” lengyelnek más a viszonya a formához, a kultúrához, mint az „érett”, „felnőtt” európainak, ám hivatása épp „alsóbbrendűségében” rejlik: az író útja a lengyelség individualista tagadásától a nemzeti hagyomány parodisztikus-ironikus vállalásáig vezet.

Drámáinak magva az egyéni szabadság kérdése. „Hol van az a törvény, melynek lélektelen eszközként kell alávetni magam, s nem szabad emberként?” – kérdi az *Yvonne, burgundi hercegnő*ben Fülöp trónörökös, s eljegyzi Yvonne-t, a minden tekintetben csúnya, ellenszenves és gőgös lányt. De voltaképp ezt a kérdést válaszolja meg Henryk is, az egyszeri lengyel katona az *Esküvő*ben, amikor a világháborús harctéri lázalmában hazatér a szülői házba. És erre a kérdésre keresi a feleletet

az *Operett* is, miközben „az operett monumentális idiotizmusát” párosítja „a történelem monumentális pátoszával”, megmutatva, hogy az operettmaszk mögött „az emberiség nevetséges fájdalomtól eltorzult arca vérzik.” E különös színpadi alkotás műfaji problémáiról az író így beszél: „egyfelől operettnek kell maradnia az első perctől az utolsóig, a maga operett mivoltában érintetlen és szuverén operettnek, másfelől azonban az emberiség nagy patetikus drámájává kell lennie. Senki se hinné, mennyi erőfeszítést emésztett fel e badarság drámai felépítése. Elrejtteni bizonyos szenvedélyt, bizonyos drámát, bizonyos pátoszt az operettben, nem bolygatva meg annak szent ostobaságát – nem kis feladat ez!”

Az I. felvonás még a század első évtizedében, ama „békebeli” időkben játszódik. Charme gróf, Himaláj herceg fia, a blazírt és korhely világfi szeretné elcsábítani Albertinkát, a „csudalánykát”. De hogyan ismerkedjen meg vele, hisz „nincs bemutatva neki”! Sebaj, Charme ravasz cselt eszel ki, felbérel egy csirkefogót, s az zsebtolvajként odasettenkedik Albertinkához, aki a vasárnapi mise után elszenderedett a templom előtti padon, és elemeli tőle a medalionját; ekkor Charme „elkapja” a tolvajt, és a *savoir vivre* megsértése nélkül bemutatkozik a „csudalánykának”. Csakhogy Albertinka álmában túlságosan is élvezte a csirkefogó érintését, amelyet szerelmes simogatásnak vélt, s ettől kezdve feltűzelve és megbabonázva a meztelenségről álmodik. Igen ám, de Charme, a frakkos gróf egyenesen szégyelli a meztelenséget, és az elegáns öltözék a mindene. Így aztán eszébe sem jut, hogy meztelenségével csábítsa a lányt, hanem épp ellenkezőleg, választékos modorával és nem mindennapi öltözékével akar hódítani; s főként nem levetköztetni vágyik Albertinkát, hanem a legdrágább boltokból, luxusszalونokból felöltöztetni. Ekkor egy híres párizsi úr érkezik látogatóba a Himaláj-kastélyba: maga Fior mester, a férfi–női divat világhírű diktátora. A kastélyban ez alkalomból nagy bált rendeznek, hogy az ehhez kapcsolódó divatrevün a mester



bemutathassa új kreációját. S miközben minden készen áll, hogy „a Ruha, a Divat, az Elegancia átvegye a hatalmat”, természetesen Fior vezénylete alatt, addig a mestert elfogják a kétségek, fogalma sincs, milyen ruhát tervezzen, miféle divatot diktáljon, hisz „homályos, hanyatló, ellenséges idők járnak”, s ki tudja, merre fordul a történelem kereke. Hufnágel gróf, a nagy lóbarát siet Fior segítségére. Azt ajánlja, rendezzenek álarcosbált, s aki csak részt akar venni a divatversenyen, tervezze meg a holnapi divatot. Hufnágel terve szerint a vendégek egyforma zsákokban vonulnak majd fel, s ezt adott jelre levetik magukról. Ekkor a zsűri díjakat oszt a legjobb ruhaötletekre, Fior mester pedig kihirdetheti a jövő esztendő divatját. De hamarosan kiderül, hogy Hufnágel se nem gróf, se nem lóbarát, s álnéven került a kastélyba. Nem más ő, mint az a József, aki a herceg komornyikja volt, de elbocsátották, s most agitátorként és forradalmárként tér vissza, hogy fellátsa a cipőpucoló lakájokat. Egy marxista professzor segítségével jutott a kastélyba, ahol hatására a forradalom előszele söpör végig... Csak Albertinka álmodik továbbra is a meztelenségről...

Kezdetét veszi a káprázatos álarcosbált és divatrevü: a Himaláj-kastélyba sorra megérkeznek a zsákba bújt vendégek, köztük Albertinka is, Charme jobbján, fantasztikus ruhakölteménybe bújtatva... Noha a „csudalányka” nem mutat különösebb érdeklődést saját toalettje iránt, amivel természetesen a gróf ruházta fel, inkább újra s újra elszenderül, s álmában a meztelenséget szólítja, mint holmi megváltó istenséget. A helyzet kétségbeejtő Charme számára – és nem kevésbé az Charme vetélytársa, Firulet számára is. Charme pórázon vezeti a bálba is a maga csirkefogóját. Firulet, aki ugyancsak szeretné megnyerni magának Albertinkát, ugyanolyan csirkefogót hoz a bálba, s természetesen ugyanúgy pórázon. Minthogy egyikük sem tud megfelelni a „csudalányka” vágyainak, egymásra lődözik gyilkos nyilaikat, gúnyolódnak, csúfolódnak, párbajoznak. Majd az álarcosbált és divatrevü





tetőfokán az általános fejetlenségben mindketten elengedik a pórázról csirkefogókat: csináljanak, lopjanak, fosztogassanak! A csirkefogók a vendégek zsebeiben matatnak, azok meg általános feslettségükben „félreértik” a zsebtolvajok fogdosását, és visítoznak, őrjöngenek. Eljött Hufnágel, a lóbarát terrorista órája, aki a lakájok élén fergeteges galoppba vágja magát. Kitor a forradalom.

A III. felvonásban már csak a Himaláj-kastély romjait látjuk. Évek teltek el, túlvagyunk két világháborún, túl a forradalmon. A világ kifordult sarkaiból, semmi sem érvényes, ami tegnap még az volt. Az arisztokrácia álruhában bujkál, a herceg lámpának adja ki magát, a hercegné asztalnak, a plébános közönséges asszonynak... E furcsa maskarák közt a hitlerista egyenruha vagy a gázálarc sem tűnik különcségnak. Fior mester, a volt divatdiktátor most döböntően és rémülten szemléli az emberi öltözködés minden gátlás alól felszabadult, tébolyult revüjét. Eközben Hufnágel vágat keresztül a színen, a lakájsereg élén: a fasisztákat úzik. Akiket elkapnak, azok felett a forradalmi törvényszék mond ítéletet. Fior hiába követel szabályos bírói eljárást, csak nevetségessé teszi magát. „A történelem szele” söpör végig a színen, s iszonyú vihar támad. Ám a fürgeteget meglepő idill követi: Charme és Firulet lépnek be, lepkére vadásznak, a nyomukban két sírásó egy koporsót cipel. A két boldogtalan vetélytárs duettjéből kiderül, hogy még ott, a bálon elvesztették Alberinkát, akit úgymond a nagy zűrzavarban az azóta ugyan csak eltűnt csirkefogók nyilván levetkőztettek, megerőszakoltak és megöltek. Az üres koporsó, amellyel most a világot járják, jelképes tiszteletadás Albertinka „meztelen testének”; a jelenlévők hát sorba a koporsóba helyezik kudarcaikat és szenvedéseiket: a herceg a fényt és a becsületet, a hercegné a fejékét, a plébános a maga istenét, Hufnágel „a proletárok ezeréves harcát” stb. Végül Fior mester lép a koporsóhoz, hogy ott ünnepélyesen elátkozza „az emberi Ruhát, a Divatot





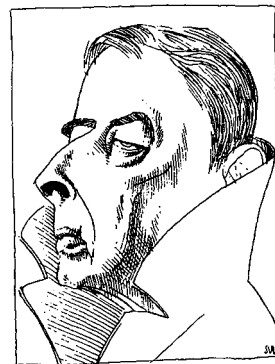
és a Maszkot” – ám ebben a pillanatban a koporsóból diadalmasan felemelkedik a meztelen Albertinka... A két csirkefogó rejtette oda, akik most levetik sírásó-maszkjukat. És az *Operett* a meztelenség apoteózisával ér véget...

A történelem „operettje” azt a színjátékot mutatja be, amelynek során az erőszak fölfalja önmagát, s az erőszaktól elfáradt emberi lélek mélyén megszületik az erőszakmentesség utáni vágy: a kultikus rangra emelt meztelenség ezt jelképezi (hisz a ruhátlan test mindig kiszolgáltatottságot jelent, azaz az emberi agresszivitás ellentétét). Találónak látszik Mrożek hasonlata, akinek Gombrowiczról az önmagát operáló sebész jut eszébe. Amikor ugyanis Gombrowicz érdeklődése a történelem felé fordul, nem azt vizsgálja, hogyan alakítják a nagy egyéniségek a történelmet, és hogyan alakítja a történelem az egyéniséget, hanem azt, hogyan alakítja az ember önmagát a történelem kínálta formákkal szemben. Dramaturgiájában a darab nyelve és szerkezete mindig az emberek által teremtett formát jelenti, hőseiben – azaz az emberekben – azonban mindannyiszor felfedez valamit, ami formátlan. Azon a feszültségen van itt a hangsúly, amelyet Konstanty A. Jeleński a Gombrowicz-művek alapvető konfliktusának érez „aközött, ami arra tör az emberben, hogy végül alakot, formát öltjön, és aközött, ami ellenszegül a formának, nem akar alakot felvenni.” Különösen érvényes ez az *Operette*, amelyben a 20. századi történelem és a 20. századi operett egymásra kopírozása egymást parodizálja; nemcsak a történelemnek paródiája az operett, hanem fordítva is. Gombrowicz fő célja, hogy a nézői tudatban létrehozza a forma paródiáját, s ehhez, mint formára, azokra a civilizációs sémákra hivatkozik, melyek bennünk élnek. S ez a lengyel nemes, miközben a maga helyét keresi az egyetemes létben és megfogalmazza „elég telenségét” a civilizációval szemben, gondolatvilágában közel kerül az amerikai Erich Frommhoz, aki szerint „az egyén megszűnik önmaga lenni”, ha „maradéktalesanul elfogadja a kulturális sémák által neki felajánlott személyiségformát.” Ez az igazi értelme a Gombrowicz-féle paródiának.

*A 49, 50, 51. oldalon található felvételek a Nemzeti Színház 2014. szeptember 5-én bemutatott Operett c. előadásáról készültek (fotó: Eöry Szabó Zsolt)*

### **András Pályi: Gombrowicz's Operetta**

The republishing of András Pályi's essay from 1989 is made topical by the premiere of Witold Gombrowicz's *Operetta* at the National Theatre on 5<sup>th</sup> September 2014, directed by Andrzej Bubień. After an outline of Gombrowicz's life and work as well as artistic credo, the author provides details of the plot then goes on to throw light upon the essence of Gombrowicz's parody. According to that the Polish playwright uses the genre of operetta to rate 20<sup>th</sup> century history. "...he presents the drama during which aggression devours itself and in the depth of the human soul, tired of aggression, a yearning for non-aggression is born, that is nudity elevated to a cultic rank." However, the author argues, ... "it is not only history parodied by operetta but vice versa. The main aim of Gombrowicz is to create in the viewer's consciousness the parody of form and to do this, as form, he makes references to the clichés of civilisation that live within us."



Siegfried Woldhek karikatúrája  
Witold Gombrowiczról (1983)

# „A színház az élet ünnepi aktusa”

Pályi Andrással, az *Operett* fordítójával Ungvári Judit beszélget

– Köztudomású Önről, hogy egy életre elkötelezte magát a lengyel kultúrának. Mikor és hogyan kezdődött ez a szerelem?

– Mondhatnám, a véletlenen múlt. Meg a történelmen. Ötvenhat őszén tizennégy éves voltam, a legérzékenyebb korban, nagyon romantikusan éltem meg a forradalmat. Ráadásul 1957 nyarán a gimnáziummal, ahova jártam, kijutottam Lengyelországban. A lengyelekben akkor nagyon erős együttérzés volt velünk, a magyar fiatalokkal, úgy érezték, náluk győzött a forradalom, amit Magyarországon eltiportak. Abban a kwidzinyi középiskolában is gyűjtést rendeztek, amellyel a mi iskolánk kapcsolatban állt, magyar diákokat akartak vendégül látni, ebbe a csoportba kerültem be, három hét alatt megmutatták nekünk szinte az egész országot az északi tengerparttól Zakopanéig. Fantasztikus volt. Egyébként jellemző, hogy ebből a társaságból több polonista is lett. De én akkor még nem kezdtem lengyelül tanulni, csak érettségi előtt, amikor rájöttem, hogy a magyar mellé még egy szakot kell választanom. Akkor már novellákat írtam, díjakat is nyertem velük az önképzőköri pályázaton, a magyartanárom beajánlotta Bóka László professzorhoz, aki az egyetemi fogadóóráin valóságos irodalmi szalont működtetett, gyűjtötte maga köré a fiatal írókat. Tőle kértem tanácsot, azt mondta, a legjobb, ha egy „kis szláv nyelvet” választok, mert arra nemigen jelentkeznék. Erre föl döntöttem én a lengyel mellett, ő épp nem erre gondolt, hisz a lengyel akkor már kezdett divatba jönni, de azért fölvettek. Lengyelország akkoriban a fiatal magyar értelmiségiek előtt afféle kis „ígéret földjének” tűnt, ahol sok minden volt, ami nálunk nem, a varsói jazzfesztiváltól vagy a képzőművészeti avantgárdtól a legendás színházi előadásokig, némi ízelítő a Nyugatból. És a hatvanas évek közepétől már a személyi igazolványhoz kiváltható betétlappal szabadon lehetett utazni.

– A színházzal hogyan kezdődött a kapcsolata?

– Akkoriban jelent meg Ibsen drámáinak kétkötetes gyűjteménye, elolvastam, beleszerettem, azt gondoltam, ilyet én is tudok írni. Hát mit mondjak, nem tudtam. De Tamás Attila, a későbbi debreceni professzor, aki akkor az önképzőkörünket vezette, biztatott, odaadta a darabomat Moldova Györgynek, aki színházi körökben otthonosan mozgott, ő meg bevitte a Vígszínházba, onnan került Pécsre, ahol 1963 őszén bemutatták, és mindjárt be is tiltották. Züllöttnek ábrázoltam az ifjúságot, nem mutattam kiutat, felmagasztaltam az ellenforradalmat: ilyesmi derültek ki róla. Írtam még darabokat, de azok nem kerültek színre, könyvkritikákat kezdtem publikálni, s amikor a hatvanas évek végén a Színház című folyóirat indult, ők találták ki rólam, hogy nyilván színikritikákat is tudnék írni. Közel két évtizeden át ez lett a főfoglalkozásom. A Grotowski-féle színházat, ami egyedülálló jelenség volt, és rendkívüli hatást tett rám, valójában Pilinszky Jánosnak köszönhetem. Ő akarta látni, én csak elkísértem őt 1965 őszén Wroclawba, aztán persze a hetvenes évek végéig rendszeresen visszajártam oda. De ha jól emlékszem, Gombrowicz nevét is Pilinszkytól hallottam először. Ő franciául olvasta, a hatvanas években Gombrowicz már igazi értelmiségi bestsellernek számított Párizsban. Elvégeztem a lengyel szakot, de ezzel a névvel a tanulmányaim során nem találkoztam, s az is jellemző, hogy a magyar sajtóban Mihályi Gábor a Nagyvilágban említette először, de francia íróként. Az emigráció ugyanis le volt tagadva, a magyar is, a lengyel is.

– Mi volt a különbség az akkori lengyel és magyar kulturális közélet között? Jól gondolom-e, hogy ez a különbség máig ható az irodalom és a színház társadalmi súlyát, szerepét illetően eltéréseket?

– Az egyszerűség kedvéért maradjunk egyelőre a színháznál. Nagy különbség a két drámairodalom között, hogy a lengyeleknél létezik bizonyos folyamatosság egészen Mickiewicz-től, Słowackitól napjainkig. Az újonnan fellépő drámaíró valamiképp mindig haragudott az elődjére, támadta, gúnyolta, és ezáltal természetesen folytatta is. Gondoljunk arra, ahogy Wyspiański gúnyt űz a romantikusokból, és



Stanisław Wyspiański (1869–1907)



Stanisław Witkiewicz (1851–1915)



Bruno Schulz (1892–1942)



Sławomir Mrożek (1930–2013)  
önkarikatúrája a 80-as évekből

ahogy Witkiewicz gúnyt űz Wyspiańskiból, nem is beszélve Mrożekről, aki az összes elődjét megfricskázza, ám eközben a „tudatalattija” romantikus, ahogy Jan Kott írja róla. Gombrowicz helye rendhagyó ebben a sorban, a harmincas években Witkiewiczsel és Bruno Schulzcal – saját szavaival élve – ők voltak a lengyel avantgárd „három muskétása”, később aztán nemcsak ő hatott Mrożekre, hanem Mrożek is őrre. Ő a nagy individualista, aki rájön, hogy az individuumnak szerves alkotórésze, mintegy bölcsője a nemzeti kultúra, aki lengyel és antilengyel egyszerre. A magyar drámában az elődöknek ez az organikus tagadása–elfogadása nincs meg, nálunk újra meg újra megszakad, és mintegy mindig újraindul a drámatörténet; érdekes viszont, hogy a költészetünkben igenis létezik hasonló szervesség,

amiből levonható a következtetés, hogy amíg nálunk elsősorban a líra a nemzeti önismeret kincsestára, addig lengyeleknél a dráma és a színház. Ez nagy különbség, ami persze itt és most állandóan változik, de azt hiszem, máig érvényes. Ha történetileg nézzük, az ’56-os olvadás korszaka – így nevezik ők ma ezt a periódust – nem tartott sokáig náluk sem, ’64-ben már neves írók nyílt levélben tiltakoznak az egyre véresebb cenzúra ellen, ’68-ra, amikor már Mickiewicz „szovjetellenes” Ősökjét is betiltják a varsói Nemzetiben, végképp elsötétül a lengyel politika ege, a hetvenes évekre pedig kialakul az egész országot behálózó szamizdatkultúra. Érdekes lenne erről külön is beszélni, a különböző megszállások alatt mindig is létezett ez a „földalatti Lengyelország”, ennek két évszázados története van. Ebben is eltérnek tőlünk, meg abban is, hogy az elnyomás idején valamiképp még mindig nyitottabb volt a hivatalos kultúra, legalábbis bizonyos aspektusaiban. Amikor például nálunk Ionesco még Beckett-nél is inkább vörös posztó volt a hatalom szemében, a lengyel színházak sorban játszották a darabjait. Ha odakinn jártam, mindig beültem egy-két ilyen előadásra, jó érzés volt, igazi felszabadultság-élmény.

– *A magyar színházak ritkán játszanak Gombrowicz-darabokat, az Operettet sem sürűn vitték színpadra. Ennek mi lehet az oka?*

– Maradjunk egy kicsit a lengyelországi Gombrowicz-kultusznál, ugyanis összefügg a kettő. Gombrowicz 1939-ben emigrált, Argentínában élt, csak a hatvanas években tudott visszatérni Európába, de 1969-ben bekövetkezett haláláig nem tért többé haza. 1945 után pedig odahaza gyakorlatilag letagadták a létét is, olyannyira, hogy az ötvenes években olyan irodalmi lexikon is megjelent, amely szerint Gombrowicz meghalt a háború alatt. 1953-ban jött ki az első emigráns kötet a párizsi Instytut Literacki kiadónál – ez volt a legkomolyabb nyugati lengyel szellemi műhely –, ’57-ben, az enyhülés idején Varsóban is megjelent a novellaskötete, bemutatták az *Yvonne, burgundi hercegnő* című darabját, amit még odahaza, a harmincas években írt, meg is jelent, de nem keltett vele feltűnést. Hamar gya-

nús lett neki azonban a hazai politika kettős játszója, tudniillik bizonyos műveit engedték volna, másokat nem. Erre ő kikötötte, hogy a regényeire csak akkor ad jogot, ha a *Naplóját*, ezt a végül háromkötetes, nagyon szókimondó opust csorbítatlanul kiadják. A halála után az özvegy is következetesen ezt képviselte, úgyhogy a nyolcvanas évek végéig több Gombrowicz-könyv nem jelent meg odahaza. Csakhogy eleinte a drámái iránt oly elenyésző volt az érdeklődés, hogy a színházi bemutatókat elfelejtette bevenni a tiltásba. Így egy idő után a lengyel színházak sorban tartották a Gombrowicz-bemutatókat, nemcsak a három darabot játszották, a regényeit is dramatizálták, paradox módon tehát az emigráns Gombrowicz, akit olvasni nem lehetett, a színházak révén mégis jelen volt a kengyel irodalmi életben, sőt valóságos kultusza alakult ki. Amikor az 1978/79-es évadban a magyar hatóságok meghirdették a „lengyel dráma évadját” – akkoriban ilyen kampányszerűen propagálták az ún. szocialista országok sokszor nem túlzottan kedvelt drámairodalmát –, jól emlékszem, az első hivatalos, minisztériumi ajánlólistán nem szerepelt a neve. De közben megjött a lengyel elvtársak listája Varsóból, azon meg első helyen ott állt. Mire a magyar minisztériumi emberek megvonták a vállukat: „ha a lengyel elvtársaknak jó, hát nekünk is jó” – legalábbis ezt tükrözte a viselkedésük, és az utolsó percben mind a három Gombrowicz-darab bekerült az ajánlott művek spektrumába. Csak éppen a színházak nem voltak erre felkészülve. Abban az időben a Színházi Intézet szép számmal készítettett nyersfordítást mindenféle bemutatható és bemutathatatlan darabból, gondolom, azért is, hogy a politikai okokból tiltott műveket legalább a szakma megismerhesse. Nemegyszer mániákus műfordítók irodalmi rangú, színpadkész munkákat adtak le itt bagóért, mások meg gyorsan lekent villámfordításokat. Két Gombrowicz-darab is megvolt ilyesformán a Színházi Intézetben Balogh Géza fordításában, az *Operett* és az *Yvonne*, a harmadikat, az *Esküvőt* az Angliában élő Gömöri György fordította le, az Jugoszláviában, az Új Symposionban jelent meg magyarul. Ez állt a színházak rendelkezésére. A Vígszínház az *Operett* mellett döntött, a veszprémiek az *Yvonne*, a kaposváriak az *Esküvő* mellett, de ez utóbbiaknak nem tetszett a Gömöri-féle változat, s végül újrafordították Spiró Györggyel az *Esküvőt*, mai napig ezt a fordítást ismerjük, a kötetben is ez szerepel. Az *Operett*-tel több probléma volt, zene is kellett hozzá, a szöveggel se voltak megelégedve, a darabot se értették, operett-paródiának nézték, beleírtak, balul sikerült előadás lett ez a Vígben. A veszprémi bemutatót elhalasztották a meghívott lengyel vendégrendező, Krystian Lupa miatt, aki csak évek múlva tudott jönni. Valahogy így indult Gombrowicz magyarországi karrierje. A veszprémi is, az Áts János rendezte kaposvári előadás is ígéretes kezdetnek tűnt, bár az *Esküvőt* többé senki nem vette elő. Szemben az *Yvonne*-nal, amely többször színre került, ráadásul sikeres előadásban, még az egyetemi rendezővizsgáknak is kedvelt műve lett, Erdélyben is legalább két bemutatója volt, sőt magyar rendezők többször megrendezték külföldön, Ascher Tamás Helsinkiben és Bécsben, Keresztes Attila Katowicében, ami azért is szót érdemel, mert az *Yvonne* egy ideje igazi európai–amerikai sikerdarabnak számít, Jorge Lavellitől Ingmar Bergmanig nagyon sokan színre vitték. Az *Operett* sorsa nálunk



mostohábban alakult, de azért voltak bemutatói, Debrecenben, Kaposváron, a Bárkában. Engem az Európa Könyvkiadó keresett meg, hogy fordítsam le az *Yvonne*-t és az *Operettet*, ami aztán a Spiró-féle *Esküvő*vel együtt jelent meg kötetben. Elsőnek Lábán Katalin az R. S. 9. Színházban vitte színre az új fordítást 1990-ben, vitatható, de emlékezetes előadásban. Megváltoztatta ugyanis a darab végét: ahol eredetileg a színpadra behozott koporsóból a meztelen Albertinka emelkedik ki az ifjúság gombrowiczi apoteózisaként, nála ehelyett a megérőszakolt, megcsúfolt Albertinka került elő, amivel nekem vitám volt, sőt az első radomi Gombrowicz-fesztiválon ott ülő Rita Gombrowicznak, az özvegynek is. Ennek ellenére azon a radomi fesztiválon elsőpró sikert aratott az előadás, a közönségnek, amely jól ismerte – és látványos, nagyszínházi darabnak ismerte – az *Operettet*, sokkoló, felrázó, katartikus élmény volt ezt a darabot stúdióban, alternatív színházként látni. Mindenesetre tény, hogy az *Operett* csábító alkotás, de nem könnyű színre vinni.

– *Mi jelenti a buktatót a színpadra vitel során?*

– A Gombrowicz-darabokkal, és főként az *Operett*-tel, amely az író legkésőbbi, legbonyolultabb, legérettebb színpadi alkotása, az a fő probléma, hogy igen rafinált belső mechanizmus működik bennük, és ha a rendező belenyúl ebbe a finom óraműszerkezetbe, észre se veszi, mi minden megsérül a darabban. Hozzáteszem, nemcsak nálunk, a lengyeleknél is láttam több ilyen „mellényúlást”. Jellemző, hogy az *Yvonne*-nal sokkal ritkábban fordul elő hasonló baleset, ebben a legegyszerűbb a finomszerkezet, mondhatnánk, pusztán egy szellemes Shakespeare-paródiáról van szó. Az *Esküvő* már komplikáltabb, ott a hős álmában hazatér a csatatérről, és az álomszínpad történelmi vízióvá táguul, ebbe most nem megyek bele, de az *Operett* még ennél is ravaszabb, játékosabb és ironikusabb konstrukció, amelyben igen gondosan és érzékenyen el van kötve minden szál, mégis képes nyers, pofonszerű effektusokkal élni.

– *A nyelvi megformálást tekintve is ilyen nehéz megvalósítani ezt a darabot?*

– Nyelvileg sem könnyű. Amikor a szöveg fölött ültem, egyszer csak rá kellett jönnöm, hogy ebben a darabban, amely hol versben, hol prózában íródott, a prózai rész néha kimondottan versszerű, vagy inkább úgy kellene mondanom, hogy ritmikus próza, mindenesetre igen lényeges a szöveg lejtése, „dallama”, időmértékes jellege; egy-egy ponton ez kifejezetten lényegesebb, mint a konkrét tartalom,



Wiesław Wałkuski: a III. Nemzetközi Gombrowicz Fesztivál plakátja, 1997, offset, 67,5 × 98 cm



A Teatr Jaracza (Łódź) Ywona előadásának plakátja, 2014

kellene fordítanom, ahogy mondjuk a *Bánk bánt* vagy *A kőszívű ember fiait* parodizálnám. Ami persze képtelenség. Ilyen szakadékot a fordító már nem tud áthidalni.

– Milyenfajta értelmezést, megközelítést kíván meg a rendezőtől ez a nehezen kimozdítható szerkezet?

– Az, amit Gombrowicz mond, önmagában aktuális, harminc éve is az volt, holnap is az lesz. Az *Operett* színpadán nagyon erőteljesen jelen van a politika, hisz „az operett monumentális idiotizmusát” a saját szavai szerint azért párosítja „a történelem monumentális pátoszával”, hogy ezzel leleplezze a kor kiüresedett politikai lózungjait. Éppen ezért elsősorban a mechanizmus érdekli, ahogy ez az egész gépezet működik, és nem jó úton jár az a rendező, aki enged a mű látszólagos csábításának, és egy adott konkrét politikai helyzetre akarja vonatkoztatni. Könnyen megsebzí vele azt a bizonyos finomszerkezetet, agyonüti a hatást. Ha viszont nem aktualizál, így vagy úgy biztosan aktuális lesz, erről az író gondoskodott, ez a titka.

– Korábban azt írta a tanulmányai valamelyikében, hogy a magyar színház és a lengyel színház között egyfajta „süketek párbeszéde” zajlik. Ezt hogyan kell érteni?

– Annak idején színikritikusként, figyelemmel kísérve a magyar–lengyel színházi kapcsolatokat, vendégjátékokat, a darabok adaptálásának nehézségeit, elég sokat törtem ezen a kérdésen a fejem. A magyar nemzeti színháztársulat a bécsi és a német színház égisze alatt önállósodott, átvette a bécsi operett sztárkultuszát,



Az XL Teatr (Varsó) *Esküvő* előadásának plakátja, 2013

bizonyos értelemben a földhözragadtságot is. Különösen, ha arra gondolunk, hogy a lengyel színház hagyományosan milyen szürreális. Csak megemlítem, hogy végső soron Apollinaire is lengyel volt, és vannak, akik a francia szürrealizmust eleve „lengyelnek” tartják, ez messzire vezetne, de tény, hogy a lengyel kultúra hagyományosan, régről, nemesi gyökereit tekintve is, felettébb „franciás”, és a lengyel nemzeti színjátszás a francia és az orosz teátrum égisze alatt nőtt fel. Vagyis két nagyon eltérő színházi nyelvről van szó, amihez érzékeny és értő tolmács kell, különben tényleg süketek párbeszéde lesz a jó szándékú közeledésből is. Hasonló okokból nem járt például sok sikerrel, amikor mindenáron meg akartuk teremteni a „magyar abszurdot”, míg a lengyeleknél ez magától megtörtént. De említhetnék ellenpéldát is. Amikor a Szolidaritás betiltása után a lengyelek elkezdtek játszani Schwajda György *Csoda* című darabját – Schwajda eleve afféle szürreális munkásdarabokat írt –, az lengyelül olyan volt, mintha egyenesen nekik írta volna: róluk szólt az ő nyelvükön. Vagy vegyük Mrożek *Emigránsok*ját, ez a lengyel groteszk nagymesterének „legmolnárferencesebb” darabja, nem véletlen, hogy ez szólalt meg a legtermészetesebben magyarul. Erről eszembe jut, hogy amikor fiatal fejjel először láttam egy-két erdélyi magyar előadást, az ő „europée” játéktílusuktól mindjárt provinciálisnak éreztem a hazai színjátszásunkat, mert ott is, talán a román rendezői iskola hatására, nem tudom, de sokkal erősebb a franciás szellem. A lényeg, hogy a színház mindig az élet ünnepi aktusa: maga az élet jelenik meg benne, sokkal inkább, mint a többi művészetben. A színház egy darab életet tesz ki a deszkára, és a néző ezzel az étellel teremt kapcsolatot, amelyet mélyen, sokszor láthatatlanul átszövik a nemzeti kulturális tradíció hajszálerei. Megesik, hogy olyankor a leginkább, amikor ez a legkevésbé látszik. A színház csak így, ezen a nyelven tud megszólalni, ezért is értjük sokkal bajosabban a más hagyományból táplálkozó színházat.

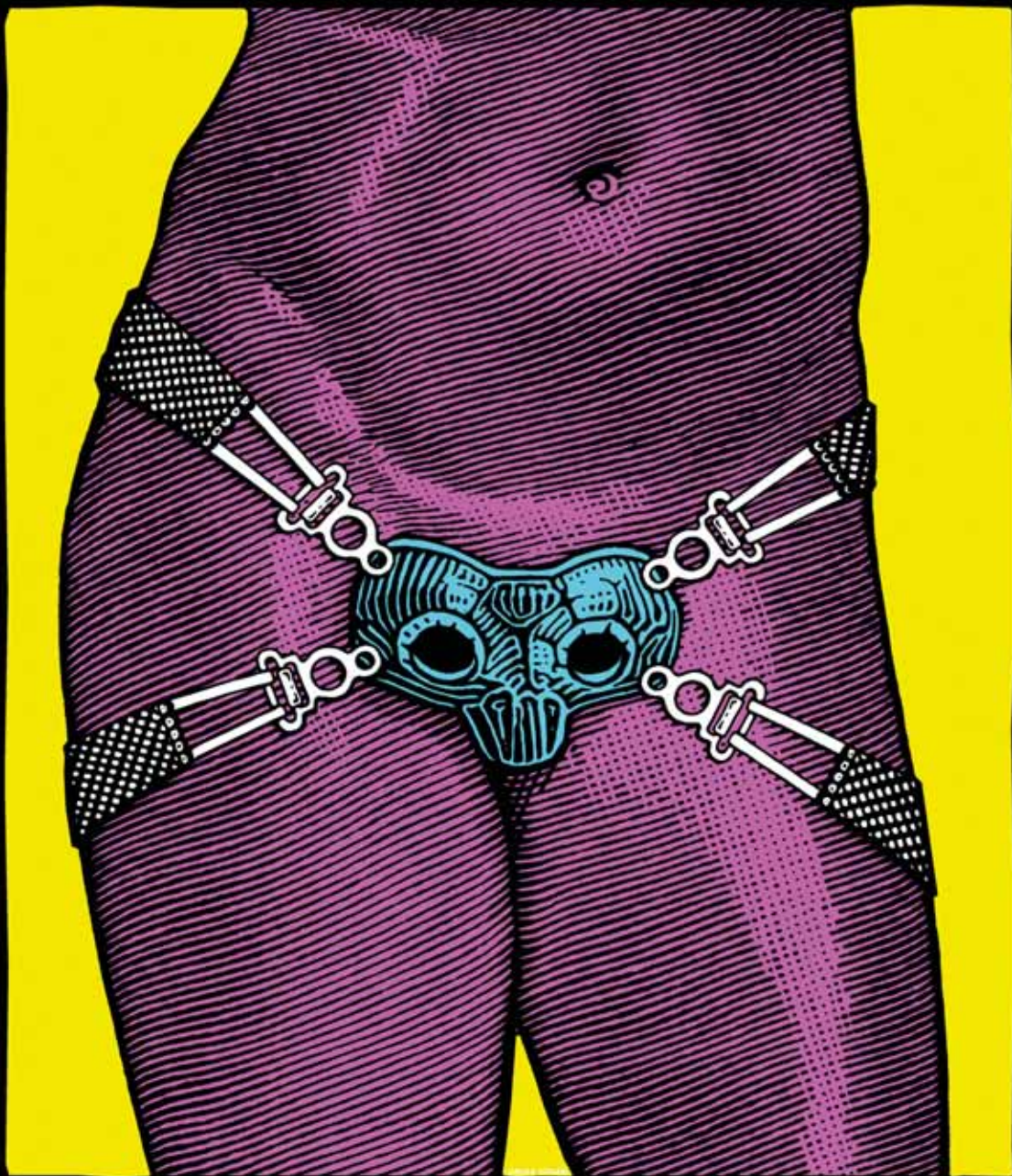
### **“Theatre is a Festive Act of Life”**

Judit Ungvári Talks to András Pályi, the Translator of *Operetta*

It is known about András Pályi, translator of Gombrowicz's *Operetta*, that he has committed himself to Polish culture for life. The interview reveals that he first visited Poland as a 17-year-old grammar school student in 1957, and, also, why that country represented free spirit and the West to generations of young Hungarians in the following decades. Pályi talks of his theatrical career, his past as a dramatist, book and theatre critic as well as about his joint discovery with János Pilinszky in the mid 60s of Grotowski's theatre, which had an impact on him lasting to this day. He mentions the century-long tradition of “underground Poland”, the unbroken continuity of Polish theatrical culture, in which savage struggle with the predecessors and a critical attitude not devoid even of sarcasm as a precondition of revival are important motifs. He gives many interesting details about the first Gombrowicz premieres in Hungary in the 1978/79 Polish season. Apropos of *Operetta* he allows a glance into his translator's workshop, shares relevant ideas with the reader about the difficulties in staging Gombrowicz dramas and explains why he once labelled the dialogue between Hungarian and Polish theatres the “dialogue of the deaf”.



WITOLD GOMBROWICZ



OPERETT

Orosz István plakátja a Nemzeti Színház 2014-es előadásához



BALOGH GÉZA



# Az *Operett* magyarországi ősbemutatójáról

A Gombrowicz vagy Mrożek tollára való groteszk történet azzal kezdődött, hogy a hetvenes évek közepén felhívott telefonon Seregi László<sup>1</sup>, aki akkor éppen nem a Fővárosi Operettszínház főrendezője volt, de előkészítő tárgyalások folytak a visszatéréséről. Elmondta, hogy olvasta valahol egy írást, amelyben említést tesznek Gombrowicz *Operett* című darabjáról<sup>2</sup>. Ez a különös című dráma ugyebár – idézte – „egyesíti az operett monumentális blódságát a történelem monumentális pátoszával”. Ő pedig arra gondolt, hogy visszatérése alkalmából színpadra vinné a darabot a Fővárosi Operettszínházban. Bár sokkal többet az említett idézetnél még én se tudtam akkor a darabról, azért meghökkenett az elképesztően merész terv. Anélkül, hogy bármelyikünk közelebbről ismerte volna, vitatkozni kezdtünk róla. Eleinte megpróbáltam győzködni, hogy Gombrowicz darabja alighanem bármelyik magyarországi színházba inkább való, mint az Operettszínházba. Seregi hajthatatlan volt. Pársoros ismertetésem alapján halálosan beleszeretett az *Operett*be. Elmagyarázta, hogy éppen az benne a pikantéria, hogy „a monumentális blódság” szentélyében fogják bemutatni.

A következő bökkenő az volt, miképpen szerezzük meg a darabot. Lengyelországban akkor még nem jelentek meg Gombrowicz művei<sup>3</sup>. Az egyetlen lehetőség az lett

<sup>1</sup> A színházi szakmában két Seregi László volt. Az egyik a kiváló koreográfus (1929–2012), a másik színházi rendező (1928–1991), több vidéki színház után az Operettszínház főrendezője, majd a József Attila Színház tagja, 1988-tól haláláig a debreceni Csokonai Színház igazgatója.

<sup>2</sup> Abban az időben színházi munkám mellett a Színháztudományi Intézetnél (illetve ekkor már Magyar Színházi Intézetnél) a lengyel, a csehszlovák, a bolgár és a jugoszláviai színházakkal foglalkoztam.

<sup>3</sup> Művei lengyelországi megjelenését az író csak azzal a feltétellel engedélyezte, ha *Napló*-ját is kiadják, erre azonban az akkori kulturális vezetés nem volt hajlandó.



volna, hogy a párizsi emigráns lengyel kiadóhoz fordulunk, amely a teljes életművét kiadta. Ezt azonban szintén csak hivatalos úton tehattuk volna. Seregi erőszakosságának köszönhetően az a mentőötletem támadt, hogy valamilyen módon megpróbálom az író özvegyét felkutatni. Ebben Jan Kott volt a segítségemre,<sup>4</sup> tőle kaptam meg Rita Gombrowicz milánói címét. A neki szóló első levelem másolatát nem őriztem meg, de megvan 1977. április 20-án kelt szívélyes hangú válasza, amelyet a küldeményéhez mellékelte. A küldemény pedig a Gombrowicz életműkiadás egyik kötete<sup>5</sup>, benne három színpadi műve volt, köztük a várva várt *Operett*. Május 19-én írt levelemben megköszöntem a szívességét, és lelkesen közöltem: Magyarországon, az operett hazájában a Fővárosi Operettszínház fogja bemutatni a darabot. Elorozva Seregi érveit, meggyőzően próbáltam hangsúlyozni a helyzet különlegességét.

A színház ezután természetesen felkért a darab fordítására; gyötrelmekkel terhes, gyönyörűséges hónapokat töltöttem Gombrowicz szövegének társaságában, és közben már én is elhittem, hogy egy rendkívüli esemény fontos mellékszereplője leszek. Seregi még a darab (többszöri?) elolvasása után is rendíthetetlen volt. Találkozásaink során igyekeztem tapintatos maradni. Nem mondtam el kétségeimet, hogy például mit kezdenek majd az egészen más műfajon nevelkedett színészek a „shakespeare-i” blankvers pátozával, amelybe a kezdeti frivol nyelvezet szinte észrevétlenül olvad bele. Kellemes és gyümölcsöző együttléteink, amelyeken a szöveget ízelegettük, elemeztük, egy idő után ritkulni kezdtek. Aztán elmaradtak. A lázas tervezgetéseinket követő hosszantartó csend nyomán egyre nyilvánvalóbbá vált számomra, hogy Gombrowicz mégsem kerül be a Fővárosi Operettszínház népszerű szerzői közé. A kétségtelen csalódás mellett némi megkönnyebbülést is éreztem.

A történet második felvonása úgy kezdődött, hogy a telefonom újra megszólalt. Ezúttal Seregiénél józanabb hang keresett, Radnóti Zsuzsáé, aki már nem egy kétso-ros híradás alapján kezdett foglalkozni az *Operett* vígszínházi bemutatásának gondolatával. Tegyük hozzá: a Vígszínház szándéka, bár távolról sem annyira hajmeresztő, mint Seregié, azért szintén nem sorolható a kézenfekvő hétköznapi ötletek közé. Ne felejtjük, még mindig a hetvenes évek végén járunk, a magyar színházak merészségéről sok dicsérő jelzőt lehet és illik néha felsorolni, de hogy Gombrowicz szokatlan dramaturgiájára fel lettek volna készülve, azt azért túlzás volna állítani.

A Gombrowicz-darabban rejelő bizarr kettősség a Vígszínházat is izgatta. Ott is felmerült, hogy legyen az előadásban valami „echt”, azaz igazán operettes. Elbert János mesélte, hogy a kezdet kezdetén felkérték Feleki Kamillt Fior szerepére. Látszólag nagyszerű ötlet: a klasszikus operett egyik elbűvölő veteránja Gombrowicz kísérteties parabolájában! De Feleki kétségbeesetten felhívta Elbertet, akiről tudta, hogy a lengyel színháznak is kiváló szakértője. Ugyanis egy árva szót sem értett a darabból, amit lelkiismeretesen és figyelmesen végigböngészett. Elbert pedig bölcsen lebeszélte, hogy a felkérésnek eleget tegyen.

<sup>4</sup> Néhány évvel korábban egy kötetét válogattam és fordítottam a Korszerű Színház számára, így kerültem kapcsolatba az akkor már szintén emigránsnak számító tudóssal.

<sup>5</sup> Instytut Literacki, Dzieła zebrane, tom V, TEATR. Párizs, 1971.

Nem azért említem az esetet, mintha megmosolyogni való volna. Inkább a Víg-színház merészségének bizonyítékát vélem felfedezni benne. Az 1978 őszén lezajlott magyarországi bemutató egyébként Feleki nélkül is korrekt szakmai sikert hozott. Mátrai-Betegh Béla kritikája pontosan tükrözi a darab *akkor* lehetséges értelmezésének karakterét: „Csak a meztelen emberen, az édenien vagy pokolian meztelenen tetszik át, hogy csakugyan ember van-e a bőrben. [...] Csak a meztelen az, akit nem a ruha tesz emberré – gondolja hozzá a jelszóhoz Gombrowicz, nem az operett monumentális blódlíje, hanem az emberiség patetikus drámája szerint.”<sup>6</sup>

1978-ban, a már-már puhulni látszó diktatúrában ennél többet nem volt szabad észrevenni a darabból. Hogy az egész kommunista vircsaft meg a lengyel



Bánsági Ildikó és Reviczky Gábor a vígszínházi ősbemutatójának szereplőiként, r: Valló Péter

és a magyar 1956 is benne van ebben a hátborzongató tinglitangliban, azt legfeljebb az idegszálaival érezhette a néző. Azt is, hogy – akárcsak a New Yorkban, San Diegóban vagy Salernóban élő Márai – Gombrowicz is közép-kelet-európai író maradt, hiába nézte Argentínából vagy Párizsból a történelmet. Az 1989 előtti „népi demokratikus” előadások természetesen adósok maradtak Gombrowicz történelmi leckéjének ránk vonatkozó fejezeteivel.

A magyarországi bemutató a pályakezdő Valló Péter egyik jelentős sikere volt. „Vallónak a nagyon nehéz sikerült – írja Mátrai-Betegh Béla –, pátoszból és blódliból, hegesztésnek ellenálló, különmemű fémekből összeforrasztani az előadást.”<sup>7</sup> Hidas Frigyes zenéje hol Kálmán Imrére emlékeztető, hol Bartók, Alban Berg és Webern érzésskáláján végigviharzó kvázi-idézetekkel mondta el azt, ami a színpadi játék számára tiltva volt. Fehér Miklós giccsnek látszó díszletében, Jánoskuty Márta puccos jelmezeiben a színház akkori fiataljai – Halász Judit (Himaláj hercegné), Peremartoni Krisztina (Albertina), Szombathy Gyula (Charme gróf), Balázs Péter (Firulet báró), Tahi Tóth László (Fior mester),

Hegedűs D. Géza (Hufnágel gróf) és a többiek – azt bizonygatták, hogy a „vígszínházi” stíluson túl képesek másféle, szokatlan és többjelentésű szerepek eljátszására.

Jan Kott írja *Mrożek családja* című tanulmányában: „Witkacy<sup>8</sup> korán érkezett, Gombrowicz a nyomában. Mrożek az első, aki a megfelelő időben jelent meg. Nem korán és nem későn. Mindkét időszámítás: a lengyel és az európai szerint egyaránt. Witkacyból a *Tangóban* ott a szalon, a revolver, s a szalonban a léhűtő meg

<sup>6</sup> Magyar Nemzet, 1978. november 19.

<sup>7</sup> Uo.

<sup>8</sup> Eredeti nevén Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) lengyel író, filozófus, esztéta, festő, Bruno Schulz (1892–1942) és Gombrowicz mellett a modern lengyel irodalom egyik legjelentősebb alkotója.

a hullák. Gombrowiczból a nyelv és a szereplők filozófiai, pszichológiai szembenállása. [...] Witkacytól ered az a meggyőződés, hogy a művész korának lakmusz-papírja: »A művészet – járvány. A művészek marják meg először a kort.« Stomil nézeteit az Egyesült Államok számos kiváló férfinak osztja, mint pl. Eisenhower és Truman. Gombrowiczról való a formák harca a jellegtelenséggel, a konvenciók csatája a ziláltsággal. Gombrowiczról való az eltárgyalt Eugénusz bácsi is, akit rövidnadrágjában kis híján visszakergetnek az iskolapadba.”<sup>9</sup>

Kott tanulmányát negyvenhat éve fordítottam. Azóta többször idéztem és hivatkoztam rá. Igazi, mélyebb értelmét azonban csak 2014. szeptember 5-én, az *Operett* nemzeti színházi premierjén értettem meg: mit jelent az, hogy Gombrowicz korán jött? Most már tudom, miért mondta, hogy nem érdekli a darabjai színpadra állítása. Nem fontos, hogy játsszák-e, vagy nem. Elég, ha olvassák. Sokáig azt hittem, pózol. Milyen színpadi szerző az, aki nem vágyik a közönség tapsaira? – gondoltam. Hát pontosan olyan, mint Witold Gombrowicz. Ő pontosan tudta, hogy alaposan megelőzte a korát. Nincs ebben semmi gőg. Egyszerű ténymegállapítás.

A mostani előadásban benne van az egész történelem. Benne van Mickiewicz<sup>10</sup>, Słowacki<sup>11</sup>, Wyspiański<sup>12</sup> és Leon Schiller<sup>13</sup> monumentális színháza.

Ha Gombrowicz lenéz ránk a nem ismert tartományból, melyből nem tér meg utazó, talán jóleső érzéssel veszi tudomásul, hogy az utókor mégiscsak behozott valamit a lemaradásból. A jelenkor monumentális színházában teljes pompájában ragyog fel könyörtelen víziója az előző évszázad véres háborúiról, diktatúráiról, forradalmairól és ellenforradalmairól.

<sup>9</sup> In: Jan Kott: *Színház az egész világ*. Bp., 1968. 86.

<sup>10</sup> Adam Mickiewicz (1799–1855). Ő a lengyel romantika kezdete és kiteljesedése. Hazájától távol, száműzetésben egyetlen drámájával, az *Ősökkel* megteremtette a lengyel dráma és a lengyel színház új alapjait.

<sup>11</sup> Juliusz Słowacki (1809–1849) műveinek egyetlen témája: az emberiség és a lengyelek. Távol hazájától töretlenül hitt elhivatottságában. Életében egyetlen drámája, a *Mazepa* került színpadra, mégpedig a pesti Nemzeti Színházban, Nagy Ignác fordításában, Egressy Gábor rendezésében, 1847. december 13-án.

<sup>12</sup> Stanisław Wyspiański (1869–1907) a lengyel színház egyik legnagyobb hatású és legeredetibb alkotója: író, rendező, tervező, költő, festő és szobrászművész. Mickiewicz örököse a monumentális színház megteremtésében.

<sup>13</sup> Leon Schiller (1887–1954) rendező. Az ő nevéhez fűződik a Wyspiański elveit továbbfejlesztő monumentális színház elméleti megfogalmazása és gyakorlati megvalósítása.

### Géza Balogh: On the Hungarian Premiere of *Operetta*

The theatre historian author, who was, back in time, the first to be asked to translate the Gombrowicz play, recalls in his short writing the preliminaries leading to the Hungarian premiere of *Operetta* (at Vígszínház, directed by Peter Valló, in 1978). Géza Balogh suggests that while this funny story bears the negative features of the soft dictatorship of the age, it also shows a good example of the audacious risk-taking of artists who were striving for autonomy.



A. SZABÓ MAGDA



# Ki-ki a maga nyelvén...

A. Szabó Magda válasza Szász Zsolt kérdéseire

A. Szabó Magda 1976-ban szerzett magyar–francia szakos tanári diplomát az ELTE Bölcsészettudományi Karán. 1976 és 1989 között a csepeli Jedlik Ányos Gimnáziumban tanít, ahol korábban középiskolai tanulmányait végezte. 1989-től 1993-ig a magyar nyelv és civilizáció oktatója a strasbourgi Bölcsészettudományi Egyetemen (USHS). Ugyanakkor magyar kulturális rendezvényeket szervez Strasbourg városában és az Európa Tanácsban. 1993 és 1999 (majd 2005 és 2009 között) a Magyar–Francia Ifjúsági Alapítvány igazgatója Budapesten. Az 1994–1995-ös tanévben francia nyelvet és civilizációt oktat a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen. 1999-től 2005-ig a Párizsi Magyar Intézet igazgatóhelyettese. 2005 és 2009 között francia–magyar tematikájú filmek forgatókönyvírója, szerkesztő-riportere, tematikus napok szervezője a Duna Televízióban, majd 2009-től 2011-ig ugyanitt kulturális alelnök, ügyvezető elnök, kulturális főtanácsadó. 2011 óta a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Nemzetközi tanulmányok mesterképzésén oktat kulturális diplomáciát. 2013-tól a Nemzeti Színház stratégiai igazgatója.

– A Dvorszky Hedvig által készített életút-interjúból<sup>1</sup> az olvasható ki, hogy első-generációs humán értelmiségiként A. Szabó Magdában feltűnően korán kialakult az az érdeklődési kör és értéktudat, amelyet máig töretlenül képvisel: a francia nyelv és kultúra szeretete – hiszen már tizenhárom évesen elhatározza, hogy franciatanár lesz; a színház iránti vonzalom – bizonyítja ezt, hogy diákként amatőr együttesekben lép fel; és az erdélyi kultúra iránti elkötelezettség, mely a Nemzeti Színház későbbi igazgatójával, Ablonczy Lászlóval közös életükben teljesedett ki. Erdély újrafelfedezése a múlt század 70-es éveiben mindenekelőtt annak a „nomád nemzedéknek” köszönhető, mely

<sup>1</sup> Hazám és Párizs. A. Szabó Magdával beszélget Dvorszky Hedvig, Kairosz Kadó, Budapest, 2011, 152 oldal.

a táncház-mozgalmat is elindította. Mennyiben volt akkor tudatos, programszerű ez a nemzedéki összetartozás?

– Nekem Erdélyt nem kellett újra felfedeznem, születésemtől szerves része volt életemnek. Apai nagyapám istensegítsi székely földműves gyermekeként látta meg a napvilágot, édesapám Arad mellett született, engem egyéves koromban vittek át először a családi történelmünket is kettészelő határon. Így szinte természetes volt bennem az igény, hogy Erdély múltját, szellemi értékeit is megismerjem, amely aztán férjemmel közös életünket a 70-es évek elejétől végképp meghatározta. Hiszen egyik nap az Egyetemi Színpadon az Universitasnak vagy Tompa László<sup>2</sup> estjének tap-soltunk, másnap az Eötvös Kollégiumban Kallós Zoltán előadását hallgattuk, vagy kísértük a sepsiszentgyörgyi színház magyarországi turnéján Tamási Áron *Csalóka szívárványának* előadásait. Akár fővárosi, akár vidéki eseményekre mentünk, észlel-tük, hogy nemcsak néhányunk ügye a határon túli magyarság sorsa, a fiatalságban is egyre erősödik az érdeklődés. *Alagutak a hóban*<sup>3</sup> – az összetartozás szinte összees-küvésszerű titkos alkalmai voltak ezek, s találoztak szüleink emlékezetével, hiszen ők is sok örömet és fájdalmat őriztek. Persze utaztunk is. Vittük a könyveket, a kért újságokat, csempésztük a kéziratokat. Kolozsváron Héjja Sándorral<sup>4</sup>, Sebők Klá-rával<sup>5</sup>, Marosvásárhelyen Ferenczy Istvánnal<sup>6</sup>, Mózes Erzsébettel<sup>7</sup>, Sepsiszentgyör-gyön Farkas Árpáddal<sup>8</sup>, Sylvester Lajossal<sup>9</sup> kötöttünk barátságot. A szatmáriakkal, akik háromévenként jöhettek Magyarországra, megtörtént, hogy annyian gyűltek



Tamási Áron közel 150 éves szülőháza Farkaslakán. 1972. szeptember 24. óta emlékház



Tamási 1965 októberében Budapestre látogató testvéreivel és majdani negyedik feleségével, Bokor Ágotával (PIM Kézirattár)

<sup>2</sup> Tompa László előadóművész, színész (Kovács, 1931 – Budapest, 1998)

<sup>3</sup> Farkas Árpád verse

<sup>4</sup> Héjja Sándor színész (Marosvásárhely, 1942 – Pécs, 1996)

<sup>5</sup> Sebők Klára színésznő (Szentegyházasfalva, 1941)

<sup>6</sup> Ferenczy István színész, tanár (Szászrégen, 1937 – Marosvásárhely, 2002)

<sup>7</sup> Mózes Erzsébet színésznő (Sáromberke, 1938)

<sup>8</sup> Farkas Árpád József Attila-díjas író, költő műfordító, az MMA tagja (Siménfalva, 1944)

<sup>9</sup> Sylvester Lajos író, drámaíró, színházigazgató (Alsócsernáton, 1934 – Kolozsvár, 2012)





Apáthi Imre és Szelezcky Zita Tamási Áron: *Vitéz lélek* című darabjának ősbemutatóján a Nemzeti Színházban 1941-ben (a fotó eredetije az OSZMI Fotóarchívumában található)

össze szüleim házában, hogy az udvaron sátrakat kellett verni éjszakai szállásra. De hogyan is idézhetném fel a beszélgetéseket: előadások után Tompa Miklós, a Székely Színház alapítója az egykori Nemzetiről és Németh Antal korszakáról beszélt; másnap Harag György személyisége és története bűvölték el a társaságot. Feledhetetlen esték Farkaslakán, amikor Ágnes néni házában összegyűltek Tamási Áron testvérei, és úgy beszéltek az íróról és a falu fél évszázados történetéről, hogy közben kitűnt az is: ki lehetett az öreglegények mintája az *Énekes madárban*, ki ihlette a bíró figuráját a *Vitéz lélekben*... Amikor Ruttkai Évát vittük – életében először – Erdélybe, Kolozsvárott Kányádi Sándor kalauzolt bennünket Bocskai fejedelem emlékhelyéhez és Mátyás szülőházához. Férjem gyakran utazott a Délvidékre és Kassára is, ő volt az első hazai hírlapíró, aki 1988 őszén eljuthatott Kárpátaljára, hogy tájékozódjon a művelődési és színházi életéről. Ahány ország, annyi változatot mutatott a kisebbségi sors. Ha lapjának, a *Film Színház Muzsikának* egy-egy példányát vitte, a romániai határátkelőkön elvették. De az ungvári hírlapboltban ott látta kitéve az előző heti számot. S amikor Csúrkát

Pesten betiltották, akkor a kondukátori Nagyváradon játszhatták darabjait. Egyetemistaként én már 1974-ben anya lettem, így ritkultak az útjaim, de a csepeli Jedlik Ányos Gimnázium tanáraként hagyományt indítottam azzal, hogy osztályaim, majd kollégáim számára is utazásokat szerveztem egy-egy elszakított országrész megismerésére. S meghívottként odaátról hozzánk is ellátogattak a rendezvényeinkre: Sütő András Herder-díját ötszáz diák körében Magyarországon egyedül a Jedlikben ünnepeltük meg a szerző jelenlétében. Remélem, hogy a vele való találkozás emlékét – ahol mások mellett olyan színészsórási szolgáltatta meg gondolatait, mint Sinkovits Imre – a gimnázium krónikája is fényes lapjain őrzi. A belügy akkor érdeklődött az esemény iránt, de férjem kutatásai nyomán tudom, hogy érdekes módon az állambiztonsági levéltárban szinte semmilyen irat nem található a határon túli magyar művészek itthoni szerepléseiről. Jelentések pedig bizonyára készültek, mert arra saját életünkből is vannak példák, hogy a „nacionalista” megnyilvánulásokat szimatoló magyar titkosszolgálat összedolgozott a Securitatével, és a „veszélyes elemek” nevét kiszolgáltatták egymásnak. De nem folytatom, mert regényfolyamba illő történetek merülnek fel a múltból. Egy bizonyos: Bartók Béla, Németh László szellemisége hatott át bennünket, a Duna-medence összetartozásának gondolata. Ha mentünk Erdélybe, a román előadásokat is néztük, és ha a Bulandra vagy a bukaresti Nemzeti jött Magyarországra, természetes volt, hogy megnézzük, milyen kiválóan játszóak például Caragiale darabjait; megismertük Liviu Ciulei<sup>10</sup> munkásságát, aki képszerű

<sup>10</sup> Liviu Ciulei színész, rendező, egyetemi tanár (Bukarest, 1923–2011)

gondolkodásával, groteszkbe hajló stílusával (*Leonce és Léna*) nagy hatással volt a romániai magyar rendezőkre. Férjem később emlékezetes átbeszélgetett éjszakákat töltött Bukarestben a bulandrásokkal, Ion Caramitruval<sup>11</sup>, a bukaresti Nemzeti mostani igazgatójával, akivel még Pesten a nyolcvanas évek elején ismerkedett meg.

– A mából visszatekintve ez a kor-szak minden ellentmondásával együtt is nagy felhajtó erővel bírt: összefogásra sarkallt, pozitív szellemi energiákat szabadított fel. Egyként ellenzékinek számított és nem egyszer közös platformon

lépett fel például a később balliberálisként számon tartott Konrád György és a népi-nemzeti irányzat vezéralakja, Csoóri Sándor. Mit olvasott, mire figyelt, hogyan tájékozódott a világban egy francia nyelvszakos egyetemista az ELTE-n a 70-es évek elején?

– Bennem mindig egymást erősítette a két szakom. „Magyaros” felem gondolkodására Czine Mihály határon túli magyarságról szóló szemináriumai és Király István módszeres tudományossága hatott legerősebben. A francia szakon pedig nagy műveket elemeztünk franciául, francia módra, azaz egyet-egyet hónapokon át: a középkor nagyjai, Rabelais korszaka, a Descartes-félév, Corneille, Racine, Molière drámáit elemző hosszú kurzusok követték egymást; filozófia, irodalom, nyelvtörténet, komoly nyelvtudományi stúdiumok, szemináriumok anyanyelvi lektorokkal. Szerencsésnek mondhatom magam, hogy még hallgathattam a háború előtti nagy generáció néhány olyan tagját, mint Gáldi László<sup>12</sup>, akinek stilisztika előadásaiba természetesen szövődtek a francia szellemi élet nagyjaival közös személyes emlékei; vagy a hihetetlen műveltségét voltaire-i gunyorossággal szikráztató Győry János<sup>13</sup>. Tanultam tudományosságot, rendszerező gondolkodást a francia nyelvészet tudósasszonyától, Kelemen Tibornétól, de azt is, hogyan lehet a szakmai igényességet emberséggel, nem bántó módon megkövetelni. Megtisztelő volt számomra, hogy amikor a Pázmányon az ő vezetésével megalakult a Francia Tanszék, meghívott tanítani (s amikor egy év múltán mennie kellett, többen álltunk fel, hogy akkor mi sem maradunk – de ez is egy messzire vivő másik történet). Természetesen nemcsak az egyetemen csiszolódtam. Gimnazista koromtól kezdve hetente jártam a Szegfű utcai Francia Intézetbe. A zegzugos folyosókkal szabdalt, hangulatos belső udvarú kis palota otthonosan rendetlen könyvtárával



Sütő András köszöntése 60. születésnapja alkalmából, amikor végre átjöhetett Budapestre 1987 novemberében. Középen Olasz Judit, Sütő András, A. Szabó Magda, Czine Mihály, Kő Pál

<sup>11</sup> Ion Caramitru színész, rendező (Bukarest, 1942)

<sup>12</sup> Gáldi László nyelvész, irodalomtörténész (Miskolc, 1910 – Budapest, 1974)

<sup>13</sup> Győry János irodalomtörténész (Budapest, 1908 – Letenye, 1973)

egy darabka Franciaország volt Budapest közepén. Akkor még az egyetlen hely, ahol a kapun belépve megsuhinthatott a kor francia levegője. (Tán éppen ezért még egy évtized múltán is voltak munkahelyek, ahol a dolgozókkal aláíratatták, hogy állásvesztés terhe mellett be nem teszik oda a lábukat.) Olvastam a francia lapokat, könyveket, vers- és szonlemezeket, színházi előadások hanganyagát kölcsönöztem. Vetítették a francia televízió híradóit, előadásokat hallgattam; idővel színházi előadások felvételeit is láthattuk, Peter Brook, Bernard Sobel és mások rendezéseit. S amikor 1978-ban tanári ösztöndíjjal eljuthattam a grenoble-i nyári egyetemre, egy percig nem volt kérdés, hogy bármi módon, de eljutok az avignoni fesztiválra is. Volt csoporttársammal, Gortvai Katalinnal<sup>14</sup> autóstoppal vágtunk neki az útnak. Mire odaértünk, éjszakai szállásul már csak egy kiürített óvoda aprócska ágyaival szolgálhattak nekünk, messze a várostól, de ki bánta! A pápai palota udvarán a nagyhírű cseh művész, Otomar Krejča<sup>15</sup> rendezésében a *Godot-t* néztük meg, a francia színház olyan óráit láthattam, mint Georges Wilson<sup>16</sup>, Michel Bouquet<sup>17</sup>. S az természetes volt, ha egy kicsi vagy nagy francia színház látogatott hozzánk, mindent végignéztünk. Kivéve egy alkalmat, amikor a Comédie Française a *Horatiusokkal* vendégszerepelt a Vígszínházban; s bár Corneille nekem éppen tananyag is volt, az előadás statikussága láttán úgy döntöttünk akkor még majdani férjemmel, hogy amit szünetig láttunk, éppen elég volt, és otthagytuk az előadást. De az élet-színház fordulatai titokzatosak: mert gondolhattuk-e, hogy egyszer, húsz év múlva milyen bensőséges órákat beszélgettünk majd egykori rendezőjével, akkorra már a Comédie igazgatójával, Jean-Pierre Miquellel<sup>18</sup> egy párizsi kávéházban?

De térjünk vissza Budapestre. Konrád György és Csoóri Sándor egykori társágába nem jártunk. Kávéházba – abba a kevésbe, ami akkor létezett – már anyagi szűkösség folytán se ülhattunk be. Ha pénzünk volt, de akár kölcsönből is, a kelet felé tartó Balt-Orient vonatjegyre költöttük. Barátainkkal legfeljebb egy-két fröccsre futotta a Híd vendéglőben, vagy más, hasonló szintű helyen, ott beszélgettünk. Konrád Györgyöt éppúgy olvastuk, mint Sánta Ferencet és más prózaírókat, de a *Kortárs*, az *Új Írás*, az *Alföld*, a *Forrás* a *Tiszatáj* számaint is havonta megvásároltuk, hogy a legfrissebb írásokat, verseket, darabokat megismerjük, így a magyar irodalom javáról könyvalakban való megjelenésénél hamarabb tájékozódhattunk. Ha egy-egy Illyés-esszé, -vers vagy -darab került elénk, sok megbeszél-nivalót jelentett baráti körünkben. Elutaztunk például Gyulára, hogy megnézzük Illyés *Dániel az övéi közt* című játékát; pénzünk nem volt szállodára, vonat vissza már nem indult. Egy jólelkű vasutasnak köszönhetően az állomás várótermében tölthettük az éjszakát, aki akkurátusan ránk is zárta az ajtót kívülről, nehogy más is betévedjen. Csoóri Sándor munkásságát versei és tanulmányai mellett azért is

<sup>14</sup> Gortvai Katalin egyetemi oktató (Budapest, 1953)

<sup>15</sup> Otomar Krejča rendező (Skrýšov, 1921 – Prága, 1908)

<sup>16</sup> Georges Wilson színész (Champigny-sur-Marne, 1921 – 2010 Rambouillet)

<sup>17</sup> Michel Bouquet színész (Párizs, 1925)

<sup>18</sup> Jean-Pierre Miquel színész, rendező (Neully-sur-Seine, 1937 – Vincennes 2003)

éreztek fontosnak, mert filmforgatókönyvei akkori sorsunkba vágó kérdéseket pendítettek.

Negyedéves hallgatóként, 1975 nyarán jutottam el először Franciaországba; férjemmel közösen először 1979-ben indulhattunk el, neki ez volt az első nyugati útja. „Túszként” itthon maradt öt éves Balázsunk garancia volt arra, hogy hazatérünk. Egy-egy adag pommes frites, az olcsó kis szálloda szobájában suttyomban megfőzött zacskós leves volt az ebédünk, azért is, hogy szűkös költőpénzünkből könyveket, színházi kiadványokat vásárolhassunk. Hatalmas segítség volt férjem nemzetközi újságíró igazolványa: akkor még a francia színházak nagyvonalúak voltak, s ahová telefonon előzetesen bejelentkeztem az ő nevében, két ingyenes sajtójegyet kaphattunk. Igaz, becsülettel meg is szolgáltuk: férjemnek az előadásokról született itthoni írásait francia nyelvű összefoglalómmal mindig elküldtük az érintett színházaknak. Később is, akár csak én mentem, akár az engedélyezett három évenkénti turistaútjainkon közösen, mindig volt benne színházi este. Többször meghatározó élményekben részesültünk: Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Jean-Louis Barrault, Patrice Chéreau<sup>19</sup> előadásait láthattuk, a nagy színházak mellett pincében, templomban, garázsban is néztünk, amit csak lehetett. Akkor tudatosult bennünk igazán, hogy a sokszínűség, a jó színházi élet légköre a működő demokrácia sajátja. Ízlésdiktátumok helyett ki-ki a maga műhelyében dolgozik, és például Brook vagy Barrault nem cikkezik arról, hogy miért nincs szükség a Comédie-re....

– A fénykorát élő Egyetemi Színpadon vagy például Bucz Hunor amatőr színházában – akár egyetlen produkción belül is – egyszerre volt jelen akkoriban a nemzeti tematika és az avantgárd formanyelv, melyet ma már visszatekintve elsősorban Grotowski neve fémjelez. Európa nyugati felére ez a dichotómia egyáltalán nem jellemző. Nálunk viszont a színházkulturáról való politikai közbeszédben máig is újra meg újra úgy vetődik fel a kérdés, hogy a hagyománykövetés és az innovatív szemlélet vajon összeegyeztet-

hető-e. Egy hivatásos kultúraközvetítő hogyan találkozik ezzel a problémával?

– A hagyomány és korszerűség effajta szembeállítását Bartók hazájában szégyen, s talán magyaráznom sem kell, miért. De hadd kölcsönözzek más művészeti területekről is példát. Hantai Simont, akinek első gyűjteményes magyarországi kiállítása néhány hete zárult a Ludwig Múzeumban, a II. világháború utáni festészet egyik legnagyobb megújítójaként tartják számon a világban.<sup>20</sup>

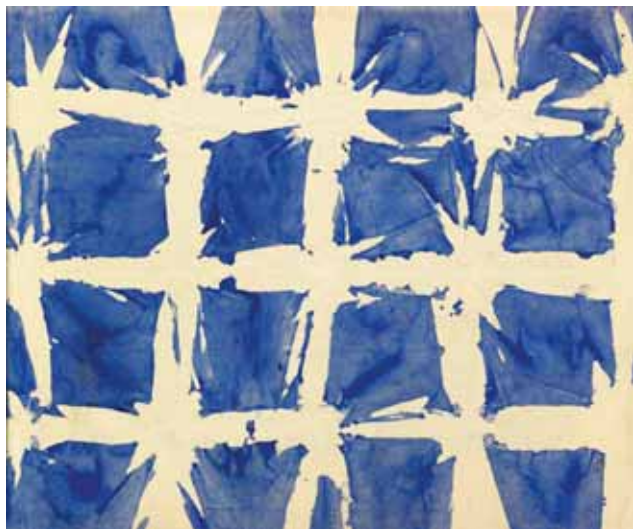


A két jó barát: Juhász Ferenc és a „pipacsnyakú festő”, Hantai Simon

<sup>19</sup> Patrice Chéreau színház- és filmrendező, forgatókönyvíró, színész, producer (Lézigné, 1944 – Párizs, 2013)

<sup>20</sup> Hantai Simon festőművész (Bia, 1922 – Párizs, 2008)





Hantai Simon: *Tabula c.*,  
1980, akril, vászon, 43 × 52 cm

Jelképesnek érzem, hogy végletekig vitt pliage-kísérletei során el- és visszajutott ahhoz a képhez, amely élete végéig a műterme falán függött: rajta az édesanyja fiatalon, a biai sváb parasztasszonyok hagyományos viseletében, ládából elővett kékfestő köténye kisimítva is őrzi a hajtogatás szabályos ráncait. Hantai gigantikus-sá növelt tabuláin<sup>21</sup> ezek a hajtogatások köszönnek vissza, összekapcsolva a művész személyes múltját a műalkotás időtlenségével.

Vagy gondoljunk a falujabeli költőbarát, Juhász Ferenc hosszúversére, *a Szarvassá változott fiúra*. Az archaikus tudat és a kortársi élmény

hányféle rétege íródik benne egymásra! S a Vidnyánszky Attila rendezte színpadi változatban ugyanez az összetettség villan meg minden pillanatban.

De ha Bucz Hunor színházára vagy az egykori Universitasra gondolok, őket nem tekinteném Grotowski követőinek. 1970–71-ben Bucz Hunor társulatának tagja voltam, s állíthatom: nem esett szó Grotowskiról. Sorolom akkori műsorunkat: Csokonai *Békaegérharc*; *Befed ez a kék ég* – régi magyar est; Juhász Ferenc: *József Attila sírja*; kollektív játék Angela Davis-ről, amely Amerika ürügyén sokkal inkább szólt hazai szabadságjogainkról, és az *Időmérleg*. A szerzői névsor és a művek is jelzik: Hunor a magyar színjátszás múltját kutatta – korszerű érvényességgel. Az *Időmérleg* egy textilmunkásnő egy napjának szociográfiai pontosságú története, amelyhez ismétlődő bibliai szövegek adtak időtlen távlatot. A hetvenes évek elején Csepelen, a munkásság központjában az egyik előadásunk úgymond „vallási indíttatása”, a másik a nyelve, a harmadik a társadalomkritikája folytán a „három T” *tűrt* kategóriájából is már-már kikerült. Hunoréknak Csepelről tovább kellett menniük, hol itt, hol ott jutottak átmeneti szálláshoz. Társulatában szellemi közösségi élet működött: táboroztunk, táboroztak együtt, zenéltek, művekről, színházról beszélgettek, ha éppen nem próbáltak. Az is színházi életünket jellemzi, hogy Hunor a hivatásosok közelébe

<sup>21</sup> Két festői korszaka: *Tabula I.* (1972–1976), amikor monokróm felületeken hajtogatást alkalmaz, több kis négyzetet alakítva ki; *Tabula II.* (1980–1982), amikor a táblázatos modulok kölcsönhatásba lépnek a fehér háttérrel.



Bucz Hunor



sohasem juthatott. Bár lehet, hogy ezért maradt életben, mert a vele egy időben Szegeden indult Paál István az egyetemisták köréből Pécsen, majd Szolnokon és Veszprémben dolgozott hivatásos társulatban, s élete már a kilencvenes években ellobbant. Felőrlődött a hiábavalóságban.

Az Universitást többször is vezette Ruszt József. Tudom, hogy leginkább őt említették Grotowskival kapcsolatban, de maga többször nyilatkozta: a wroclavi műhelyben sosem látott előadást. Az ő munkássága is igazolja, hogy a színház gyakorlata egy nemzet kultúrájában, az alkotói életutakban változatosabb annál, minthogy teoretikus keretbe szorítsuk. Hiszen Ruszt rendezett Shakespeare-t és Csendes Dont, Hubay-darabot és Németh László VII. Gergelyét, Brecht Galilei-jét, sokszínű és kiváló művész volt. „Hagyománykövetés és innovatív szemlélet” – hangzott a kérdésben. A fenti példák alapján tán sejthető: nem egymás ellentéteinek, hanem egymást erősítőnek látom e két gondolatot.

– Az idei Tokaji Írótáborban Szőcs Géza kormánybiztos, miniszterelnöki főtanácsadó expozéjában kifejtette: *a rendszerváltozás a kultúrában azzal a negatív fordulattal járt, hogy a belülről vezéreltséget – amely nélkül valódi alkotói tevékenység nem lehetséges – a kulturális élet szereplőinek külső vezéreltsége váltotta fel. Magyarán: a nyugati kulturális minták szolgái követése lett a „trendi”. Ennek a fordulatnak az idején Strasbourgban milyen kihívást jelentett egyetemista fiatalokat oktatni magyar nyelvre? Számukra mi volt vonzó ebben az akkor még „egzotikusnak” számító közép-európai kultúrában?*

– Az igazi alkotót mindig a maga ihlete, „bensője” vezérli, nem idegen mintákat és divatokat követ. Az a mű, amely másfelé kacsintgatásból születik, divat múltával kihull az idők rostáján. Vajon Bartók, Kodály és Lajtha nem a hazai gyűjtések nyomán emelte a világ érdeklődésébe a magyar zenét? Csontváry szent megszállottként követte a maga belső hangját, s festette a *Hortobágyot*, a *Tarpataki vízesést* vagy a *Síratófalat*. S amikor 1948-ben Szabó Zoltán megrendezte életmű-tárlatát Párizsban, Picasso magára záratta a kiállítótér ajtaját, s döbönt csodálattal szemlélte a képeket. A huszadik századi művészet nagy újtói szinte

mind az akkori Európa pereméről érkeztek: a katalán Picasso, az ír Beckett, az orosz Sztravinszkij, Chagall vagy Nizsinszkij, a román Ionesco és honfitársa, Eliade, s folytathatnám a lengyel és cseh alkotókkal. A zene, a festészet, a szobrászat és a fotó (André Kertész, Brassai, Lucien Hervé, Zaránd Gyula) nyelvén nemzeti sajátosságaink könnyebben kelthetik fel a világ figyelmét. Irodalmunk anyanyelvhez való kötöttsége miatt nehezebb helyzetben van. De például Illyés Gyula akár francia író is lehetett volna, hiszen Aragon, Éluard, Tzara barátjaként bizonyára otthonra lelhetett volna Párizsban, de ő hazatért. Csak így írhatta meg a *Puszták népét* vagy az *Egy mondat a zsarnokságról* című



Harag György (1925–1985)

híres versét. (Apró adat: *Kegyenc* című darabjának ősbemutatója nem itthon volt, hanem Párizsban, 1965 novemberében. Aragon megnézte, de nemhogy ő nem írt róla, különböző ürügyekkel még kollégáinak sem engedte, hogy lapjában, a *Les Lettres Françaises*-ben kritikát jelentessenek meg – nehogy konfliktusba keveredjen a „baráti” ország hatalmasaival.) Ma már a színház nyelve nemzetközi. 1983-ban Brook Cseresnyéskertje Bouffes de Nord-ban, számomra éppoly szuggesztív volt, mint a már halál szorításában dolgozó Harag György rendezése 1985-ben Marosvásárhelyen, a román társulat előadásában. Mindkettő „európai” volt, és mégis más. A színházban az a szép, hogy egy-egy alkotó a maga színházi nyelvén láttatja a világot. S ha a lengyel színházat hozzuk egy pillanatra ismét szóba: Grotowski dolgozott a maga laboratóriumában, más színházat csinált tragikus haláláig Swinarski Nowa Hután, megint más stílusban gondolkodott Kantor, és Wajdát is a maga látomása vezette például Wyspiańskiról Krakkóban. Dejmek pedig a varsói Nemzetiben mondta és művelte: keressük meg őseink színházát (Pesten is láthattuk *József élete* című passióját, de a szocialista hivatalnokság egyik kivételes abszurdját, Rożewicz *Kartotékját* is). Azaz belső igényből fakadóan élhettek egymás mellett különböző színházi világok.

Itthoni életünkben nem a rendszerváltozással kezdődött a „külső vezéreltség”, csak az igazodás iránya változott. Amikor Brook társulata 1964-ben itt járt a *Lear királlyal*, utána sikk lett a bőrruha, és Jan Kott lett Shakespeare-rendezőink legfőbb elméleti tájékozódási pontja. Ez nem volt „külső vezéreltség”? Hosszú példasor végén rövid az összegzés: színházi életünk a hagyomány, a folytonosság, a szuverén művészi gondolkodás megtörésével minden területen tudatzavaros állapotba jutott az elmúlt évtizedekben. Tán még nem lehetetlen, de sokak értéktudata, rendíthetetlen munkája kell ahhoz, hogy színházi életünk kikerüljön ebből a mély gödörből. Hogy Németh László többször idézett felismerése, mely szerint a magyar irodalom lassan magyar nyelvű irodalomká süllyed, visszafordíthatóvá váljék.

Kitérő volt, tudom, de Szócs Géza írótabori felvetése sok mindent eszembe juttatott.

A strasbourgi évekről szívesen beszélek, mert izgalmas történelmi pillanatban érkeztem a városba 1989 októberében, és tartalmas négy évet töltöttem ott. A magyarországi és a kelet-európai változások nyomán feltámadt az érdeklődés irántunk. A fiatalok rájöttek, szinte semmit nem tudnak a „blokk” országairól, és meg akarták érteni a folyamatokat. A négy év alatt több százan hallgatták francia



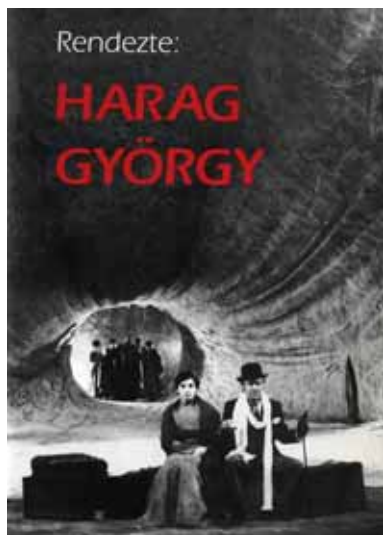
Író-olvasó találkozó Sütő Andrással a strasbourg-i Kléber könyvesboltban. A. Szabó Magda, Sütő András, háttal Alain Tímar, avignoni színházigazgató (1990. november 25.)

nyelvű előadásaimat a magyar kultúráról, civilizációról, s közülük mindig akad-  
tak pár tucatnyian, akik három éven keresztül jártak a nyelvórákra is. Van olyan  
tanítványom, aki később magyar tudásának köszönhetően kapott állást a francia  
kulturális minisztériumban, és vannak néhányan, akik Magyarországon találták  
meg a boldogulásukat. Ma is itt élnek, dolgoznak.

A művelődéstörténeti órák nehézségét az jelentette, hogy minden anyagot  
nekem kellett összeállítanom, hiszen ilyen céllal nem íródott előtte jegyzet vagy  
könyv. De izgalmas feladat volt úgy rakni össze az évezredes történelem- és kul-  
túramozzaikat, hogy a lényeg, a fő vonulatok világossá és élvezhetővé váljanak  
számukra. Bár szerettem ezt az „összerakósi” munkát, azóta is tűnődöm, a nagy  
világnyelveken miért nem íródott olyan tömör magyar művelődéstörténet, amelyet  
az egyetemek mellett akár a világ nagy lapjainak szerkesztőségeiben is haszonnal  
forgathatnának. Akkor talán a *Le Monde* vagy a bécsi, a német és a finn újságok se  
írnának ma annyi sületlenséget például Nemzeti Színházunkról. De ne csak mások  
konyháját szapuljuk, házi főztünk láttán is csóválhatjuk a fejünket: a francia nyelvű  
Bordas világszínházi lexikona (2008) honi szerzőt kért fel a magyar színházi szócikk  
megírására. A határon túli magyar színjátszást nem tartotta érdemesnek megemlí-  
teni; tán úgy gondolta, a romániai, szlovákiai, szerbiai szócikkekbe majd belekerül-  
nek? A budapesti Nemzeti Színház történetét a hatvanas évektől elfelejti. Sorolja  
az újabb rendezőnemzedék képviselőit (Schilling, Alföldi, Pintér), de Vidnyász-  
ky Attiláról például nem vesz tudomást, aki a lexikon szerkesztésének idején a  
debreceni Csokonai Színház igazgatója volt. A szócikk szerzője Mihályi Gábor, aki  
már évtizedekkel korábban is ugyanilyen „szakszerűen” és „hitelesen” tudósította a  
francia színházi lapokat a magyar színházi életről. S tudjuk, hogy nem ő az egyetlen,  
aki rendszeresen szolgáltat hasonlóan egy irányba orientáló információkat, hogy  
azokkal aztán már külföldi hivatkozásként lehessen ütni itthon.

– A. Szabó Magda *strasbourgi működése, a MAFIA (Magyar–Francia Ifjúsági  
Alapítvány) létrehozása, a Párizsi Magyar Intézetben végzett munkája, a MAGYart  
rendezvénysorozat sikere számomra egyaránt azt bizonyítja, hogy a magyar–francia  
kulturális csere másképpen is elképzelhető, mint ahogyan azt elődei ezeken posztokon  
korábban hitték. Tudniillik hogy nemcsak nekünk van tanulni valónk tőlük, hanem a  
művelt Nyugatnak is szüksége van (illetve volna) azokra a kulturális értékekre, melyek  
a mi speciális történelmi viszonyainkból fakadóan jöttek létre, illetve őrződtek meg.  
Politikusaink mennyire ismerték föl a kulturális cserének ebben az új modelljében rejlő  
lehetőségeket?*

– Az elmúlt negyedszázad során sajnos a kulturális kapcsolatokról alkotott  
elképzelés mintha a változó pártformációkkal együtt változott volna, pedig ezen a  
területen milyen jó lenne választásokon és kormányváltásokon átívelő, közmeg-  
egyezően alapuló állandóság! Mostanában a hungarikumok parttalanná válásá-  
nak korszakát éljük, percöröm este a híradóban bejelenteni, hogy nemzeti érték a  
makói hagyma vagy hamarosan a debreceni páros. De a szellemi kultúra művelése,  
és értékeinek átadása hosszabb folyamat, nem választási ciklusok és kormányok  
idejével mérhető.



Rendezte: Harag György (Balassi Kiadó, Budapest – Párizsi Magyar Intézet, 1999).  
A borítón Harag utolsó rendezésének,  
A. P. Csehov *Cseresznyés kertjének*  
a színpadképe látható



Paul Claudel *A selyemcipő* című darabjának próbája  
a Comédie Française-ben 1943-ban.  
Paul Claudel (balra), Jean-Louis Barrault, a rendező (jobbra)



A. P. Csehov *Cseresznyés kertje* Peter Brook rendezésében a Bouffes du Nord-ban 1983-ban.  
Balról jobbra: Niels Arestrup, Natacha Parry, Michel Piccoli (fotó: Nicolas Treatt)





*Il. Richard, Théâtre du Soleil, 1981, r.: Arianne Mnouchkine (fotó: Martine Franck)*



A Nemzeti Színházban rendezett tavaszi nemzetközi színházi találkozó válasz lehet kérdésére, modellje annak, hogyan működhet ez jól, természetesen: az előadók hitele, a találkozások és a művészi párbeszéd ereje és mélysége érvényteleníti a lapokban és a mindenféle csatornákon áradó valótlanságokat. Ez az igazi kulturális diplomácia, az értékek cseréje. A sokfelől érkező, lefelé húzó hatások ellenében össze kell gyűjtenünk azokat az értékeinket, amelyek által méltó módon mutathatjuk meg magunkat külföldön. S ahhoz a befogadó ország kultúrájának alapos ismerete szükségeltetik, hogy ráérezzünk, mire fogékony az a közeg, amelynek bemutatkozunk. De szükség van bizalmon alapuló, szerteágazó kapcsolatokra és jó helyzetfelismerő képességre is. Hiszek abban, hogy a kultúra erősebb összekötő kapocs lehet a népek között, mint a politikai érdekek. Politikusaink felismerték a lehetőséget? Reményként mondom inkább: bízzunk benne, hogy lesznek ilyenek közöttük, egyre többen.

– A fent említett interjú-kötetben az egyik legmegindítóbb fejezet az erdélyi magyar színjátszásról, ezen belül Harag György munkásságáról szól. Mint „kelet-európai szomorú abszurdot” idézi föl, hogy „a modern magyar színháznak talán legnagyobb rendezőjét román nyelvű előadás búcsúztatta”, és hogy temetésén a Magyar Színházművészeti Szövetséget senki sem képviselte. Jól érzékeljük-e, hogy az erdélyi magyar színjátszás a magas szintű román színházkultúra áttételén keresztül mára már jobban benne van az európai színházi vérkeringésben, s így a francia kulturális közegben is szervezettebben van jelen, mint a magyarországi magyar színház? De felhozhatnánk a Délvidékről indult Jel Színház esetét is. Köztudomású, hogy ezek mögött a sikerek mögött ott van támogatóként a román, illetve a szerb kultúrpolitika is.

– Arról, hogy ki milyen súllyal van jelen „az európai színház vérkeringésében”, nehéz érdemi véleményt mondani. Ma keringeni csak egy szűk ízléskör képviselőit látom a francia színházakban – és ugyanőket látom aláírókként a különböző petíciós listákon is. Az ötletelhalom és az „aktuálpolitikai odamondogatás” még nem alkotás. De úgy vélem, a kérdés világszínházi jelenlétünk erősítését célozza. Az előbb már említettem: a Bordas lexikon tudomást sem vesz az erdélyi magyar színjátszásról. Tompa Gábor egy-egy előadásán kívül nem tudok magyar társulat párizsi vendégszepléséről. Ha belepillantunk a *Pariscopes*-ba (a párizsi „Pesti Műsorba”), láthatjuk: esténként legalább száz színházi alkalom kínálkozik Párizsban. Nehéz ebben a hatalmas áradatban akárcsak egy-két napra is a párizsi „vérkeringés” áramába kerülnie egy magyar színháznak. Több feltételnek kell egymást erősítve összeadódnia ahhoz, hogy egy párizsi színház értünk kockázatot vállaljon. Amikor a változások széljárásában a Katona József Színház először járt a *Három nővérrel* Párizsban, még nagy volt a visszhangja, 1991 tavaszán már csendesebb fogadtatásban részesült, sőt bántó hangokat is olvastam, 2001-ben, a magyar évadban a *Tartuffe*-jüket már néma csend fogadta. Bár lehet, ha a *Libération* értesül arról, hogy miniszterelnökünkre formázták a címszerepet, még terjedelmes cikket is kanyarít...

A Jel Színház, illetve Nagy József esete teljesen más, és elismertetésében semmilyen szerepe nem volt az akkori Jugoszláviának. Csak annyi, hogy Nagy József onnan menekült. Franciaországba érkezése után hamar felfigyeltek egyedülálló világára. Párizs egyik legrangosabb befogadó színházában, a Théâtre de la Ville-ben

volt minden évben bérelt helye produkcióinak. Kivételes tehetségén túl kezdetben talán az is segítette őt, hogy a színház programigazgatója a magyar származású Erdős Tamás volt. És a mozgás nyelve nemzetközi...

– *Párizsban legutóbb, 2010-ben a Csokonai Színház ért el átütő sikert Valère Novarina Képzeltbeli operettjével. A Duna Televízió egy riportfilmet is szentelt ennek az eseménynek. Ma vajon mire volna igazán kíváncsi a francia közönség a magyar színházi kínálatból?*

– A *Képzeltbeli operett* esetében minden feltétel adva volt ahhoz, hogy az előadásnak Párizsban sikere legyen. Valère Novarina a kortárs francia irodalom egyik legnagyobb alakja, s az Odéon Színház akkori évadának kiemelt vendége volt. Debrecenben Rideg Zsófiával, a darab fordítójával, dramaturgjával kiválóan tudtak együtt dolgozni. Maga rendezte a darabját, s egy nagyszerű színészi alakításokban bővelkedő produkció született. A párizsi öt előadás valóban megérdemelt nagy sikert hozott, ott találta meg igazi értő közönségét. Sokaknak sok munkája volt abban, hogy a két színházi világ egymásra találásának ez a nehezen ismételhető, ritka pillanata megszülethessen. S örülök, hogy az alelnöki keretemből támogatott filmnek köszönhetően, amelyet Mispál Attila és Rideg Zsófia készített, ennek itthon is látható nyoma maradt.

Régebben a hazai lapok mindig a vendégszereplések „hatalmas sikeréről” számoltak be, amelyeknek valós mértékét nehéz volt megbecsülni. Magam emlékeiből hadd hozzak egy példát arra, hogyan nem szabad csinálni. 1983 márciusában ösztöndíjasként voltam Párizsban, Le Havre-ban magyar napokat tartottak, s úgy éreztem, az akkor még ritka alkalmon ott kell lennem, különösen azért, mert vasárnap délutánra és estére a Nemzeti Csíksomlyói *passióját* is hirdették. Azért mondom, hogy hirdették, mert az esti előadás el is maradt (Franciaországban hagyományosan nincs vasárnap este színház). A délutánin is tán ötvenen ültek a nézőtéren. Mi történt? A város kommunista polgármestere épp megbukott, az eseményeket még csaknem egy évvel korábban, magyar felesége szervezte...

Szerintem nincs olyan, hogy „francia közönség”, mint ahogy „magyar közönség” sincs. Ugyanazon az estén vannak, akik a Nemzeti *Vitéz lélek* előadásának örülnek, van, aki a Madách Színház musicaljének tapsol, és van, aki a Vígszínházra esküszik... Párizsban és a nagyvilágban sincs ez másképp. A meghívónak kell tudnia, milyen előadásra lenne nyitottság, fogadókészség abban a színházban és városban. Fontos szempont: ne mi tukmáljuk rá magunkat senkire! Például *A szarvassá változott fiúra*, ha jó fordításban sikerülne a szöveget a nézők kezébe adnunk, bizonyára felfigyelnének: saját sorsukon keresztül megértenék az elszakadás, a kitaszítottság, az elsüllyedt természeti világ és a civilizáció közötti világméretű drámát. És bizonyára Pilinszky KZ-oratóriuma is megtalálná a maga francia közönségét.

S amikor külföldi jelenlétünk módozatain gondolkodunk, talán az sem lenne hiábavaló, hogy azon magyar darabok francia fordítását antológiába gyűjtsük, amelyek francia témájuk révén érdekelhetnének esetleg ottani színházakat. Csak néhány művet említve: Páskándi Géza *Rejtekhely*, Székely János *Hugenották*, Illyés Gyula *Tiszták* – de könnyedén bővíthető a sor.

– A MITEM-en 2015-ben a tervek szerint Franciaország lesz a díszvendég. Milyen tendenciákra érdemes figyelniünk a kortárs francia színház világában? Mely rendezőket kellene meghívniunk erre a rendezvényre?

– Jelenleg sajnos számtalan szempont határolja be a lehetőségeinket: időpont-egyeztetések, az utaztatások költsége, hogy csak néhány alapvető dolgot említsék. Látókörünkbe a Comédie Française éppúgy beletartozik, mint más fontos párizsi és vidéki színházak előadásai. Nagyon jó lenne végre Mnouchkine-előadást látni Budapesten, de tudjuk, hogy 2015-ben nem lesz itt. Rideg Zsófiával azon dolgozunk, hogy sokszínű, izgalmas legyen ez a második MITEM is. S ne feledjük: a fesztivál légkörét kiállítások, szakmai beszélgetések, az előadások köré szerveződő változatos események is meghatározzák. Reméljük, hogy legalább igényként megfogalmazódik majd az is, hogy a kiváló huszadik századi francia színházi emberek írásai, Copeau, Barrault és mások munkái végre magyar nyelven is megjelenjenek. Egy másik gondolat: milyen jó volna, ha sikerülne egy olyan vetítés-sorozatot szerveznünk, amelyből megláthatnánk: a mai francia színházak modern felfogásban miként játsszák a francia klasszikusokat Racine-tól Molière-en, Victor Hugón, Feydeau-n át Giraudoux-ig és tovább. De ha már Giraudoux-t említem: *Trójában nem lesz háború* című drámája – amelyben a felszínen mindenki a békéről beszél, ám a háború mégis elkerülhetetlen – nálunk ma aktuálisabb, mint valaha: az elmúlt csöndesebb, már-már nyugalomba ringató negyedszázad után kárpátaljai honfitársaink és a magunk számára is élet-halál kérdéseket fogalmaz meg.

## **Magda A. Szabó: Everyone in Their Own Language**

### **Answering Zsolt Szász's Questions**

Magda A. Szabó, strategy director of Nemzeti Színház (National Theatre) since 2013, tried her hand at various areas in her earlier career. As a student, she used to be an amateur actor. Having graduated from ELTE (Eötvös Loránd University), she became a teacher of Hungarian and French. After 1989 she worked in cultural diplomacy besides holding teaching posts at universities in Hungary and France. Later she filled management positions with Duna Television. The questions of the senior editor of *Szcenárium* aimed above all at the current usability of the experience gained during a period so full of challenge. He was also interested in what a well-travelled person thought about the national acting scene. In her answers Magda A. Szabó talks in detail of her dedication to Hungarian culture in Transylvania, and to theatre within that, as well as the artistic autonomy which she considers of primary importance and which characterised the directorial approach of György Harag, Gábor Tompa, Hunor Bucz or József Ruszt in the 1960s and '70s. Through the example of Attila Vidnyánszky she points at the continuity of the Bartókian model in which the archaic layer of Hungarian cultural heritage and the experience of modern, globalised man share a simultaneous presence. Finally, in connection with the second MITEM, to be held at the National Theatre – with France as guest of honour – in 2015, she mentions some past success stories as well as future hopes of cultural exchange between the two countries.



MATEI VIȘNIEC

# Avignon 2014 – jegyzetek és impressziók

## Avignon: a világ sebeinek láttelepe

Az avignoni fesztiválnak mindig nemzetközi jellege volt, hiszen dolgoztak itt külföldi rendezők, különböző országokból érkeztek a fellépő társulatok és a világ minden tájáról sereglettek ide kortárs szerzők, hiszen ez az alkotói műhely népszerűsítette a műveiket. Ebben az évben az új igazgató, Olivier Py folytatta ezt a hagyományt, de a hangsúlyt a mediterrán régióra fektette.

Talán kicsit az is érződött összeállított műsorban, hogy Olivier Py Grasse-ban született, a francia riviérán (Costa de Azur), a parfümériáiról híres városban. Ennek köszönhetően a mediterrán partok színházi illatárja lengte be a 68. alkalommal megrendezett fesztivált.



Olivier Py a fesztivál megnyitóján

Olaszországot nagyszerűen képviselte Emma Dante rendező elbűvölő előadásával, mely igazi gyöngyszem volt egy óra tizenöt percben a családról. Az előadás, melynek címe a *Macaluso nővérek*, és egy szicíliai család világába vezet be minket. Az is növelte az előadás hitelességét, hogy palermói tájszólásban játszották. Emma Dante olyan színészekkel dolgozik, akik táncosok is, s a darab bizonyos pillanataiban a szereplők a tánc nyelvén nyilvánulnak meg, a narratív szál emocionális hatását erősítve. A darab hét nővér és egy család drámáját meséli el, akik mindannyian szembesülnek az álmaikat szisztematikusan szétzúzó realitásokkal. Az előadást egy intenzív jelenet zárja, amikor halála előtt az egyik nővér elmeséli, hogy tulajdonképpen egész életében balerina szeretett volna lenni. Csodálatos módon a szereplő balerinává változik át, az álom valósággá válik, és a felajzott nézők percekig úsznak a boldogság mámorában, Emma Dante társulatát ünnepeelve.

Napjaink Egyiptomáról szólt Hassan El-Geretly rendező előadása. Társulatának neve *El Warsha*, ami *műhelyt* jelent. Ő egy olyan színházi nyelvet keres, amelyet áthatnak az egyiptomi zenei és irodalmi tradíciók, de nem utal direkt módon a keleti stílusra. A társulat lírai hangsúlyokkal, de groteszk felhangokkal is bíró színészekből, zenészekből és mesélőkből áll.

Egy Izraelből érkezett táncos, Arkadi Zaides az *Archive* című előadással lépett fel. Az előadás az elfoglalt palesztin területeken önkéntesek által forgatott film alapján készült, politikai manifesztum kívánt lenni, az erőszak és a brutalitás láttelelete. Arkadi Zaides így nyilatkozott több interjújában is: „Az erőszakot mindenhol érezni lehet Izraelben, abban is, ahogyan járnak-kelnek az emberek. Fontosnak tartom, hogy mindezt színpadon megmutassam és megpróbáljam felkutatni a dolgok forrását.” Az előadást egy apátságban lévő színházban játszották, Villeneuve-lez-Avignon-ban, egy apátságban, mely három évtizede nemzeti drámaírói és alkotói központként működik.

A világ más tájairól, más tengerek és óceánok mellől néhány brazil művész volt jelen ebben az évben Avignonban, közöttük egy szerző, Bernardo Carvalho, aki talán a legszebb című előadással jött a fesztiválra: „Mondani, amit nem gondolunk, nyelveken, amelyeket nem ismerünk.”

## Avignon: pedagógiai laboratórium

Az avignoni fesztivál alkotóműhely, a művészi konfrontáció, a kulturális és politikai viták terepe, de egyben pedagógiai laboratórium is. Ez utóbbit azért érdemes jelezni, mert egyes avignoni kezdeményezések eredetiek, érdekesek, és így inspirálóak lehetnek.

Ezen kezdeményezések egyikének éppen a *Culturelab 2014* nevet adták, tehát ez kimondottan egy kulturális laboratórium volt. Július 18-adika és 26-odika között meghívtak Avignonba harmincöt fiatal kulturális szakembert harmincöt különböző országból, hogy felfedezzék a fesztivált és hogy megismerjék egymást,



vitatkozzanak, osszák meg egymással a tapasztalataikat és fejlesszék kritikai gondolkodásukat. A fesztivál ideje alatt láttak természetesen előadásokat, találkoztak művészekkel és alkotókkal, technikai részletekbe is betekintést nyertek, s így tanulságokkal szolgálhattak számukra más kulturális szakemberek tapasztalatai és a fesztivál kulturális eseményei.

Olivier Py elindított egy programot azzal a céllal, hogy „vonzóvá” tegye a fesztivált az Avignon hátrányos helyzetű negyedeiből származó fiatalok számára. Abból indult ki, hogy Avignonba ellátogatnak Franciaország minden régiójából és a világ minden tájáról, ám e fiatalok ezrei, akik pedig alig három kilométerre laknak a régi városközponttól, tehát a fesztivál szívéből, soha nem jönnek el egyetlen előadásra sem. Innen jött az ötlet, hogy meghívjon olyan rendezőket, akik egy jól előkészített színházi kalandba vonják be őket, s hogy azután ezeket a fiatalok által készített előadásokat az egész régióban bemutassák. Didier Ruiz rendező például tizenöt kamaszsal hozta létre a „2014, a lehetőségek éve” című előadást.

2004 óta Avignonban egy másik országos esemény is zajlik: egész Franciaországból hétszáz középiskolás kilencven tanár kíséretében Avignonba költözik, hogy bevezessék őket a művészetek világába és megbeszéljék egymás között mindazt, ami foglalkoztatja őket.

Egy másik program a WEB TV – *Fiatalkritikusok iskolája*. Tizenkét fős csoportokban, egy hetes periódusokban környékbeli kamaszok vettek részt egy színházi kritikába és újságírásba bevezető kurzuson. Ezután interjúkat készíthettek és cikkeket írhattak egy ugyancsak általuk szerkesztett lapszámba.

## Avignonban színre lép a válságos helyzetű Görögország

Olivier Py figyelembe véve az Európai Unió vergődését és a gazdasági válság eseményeit úgy gondolta, hogy egy olyan, számtalan problémával küzdő országnak, mint Görögország, az életüket tükröző színház által szüksége van az Avignonban való megmutatkozásra.

Három görög drámaíró volt tehát jelen Avignonban, tulajdonképpen három különböző generációt képviselve: Dimitris Dimitriadis hetven, Yannis Mavritsakis ötven, Yannis Mavritsakis pedig harmincöt éves. Ez a trió beszélt árnyaltan és vehemensen arról a sokkról, mely az országukat a globalizáció folytán és az európai gazdasági krízis idején, az ultraliberalizmus és a szocio-kulturális modellek konfliktusainak köszönhetően érte. Dimitris Dimitriadis, akinek a *Körtánc a négyzetben* (*La Ronde du carré*) című szövegét az avignoni Operaházban mutatták be, negyven darabot írt, és sokat fordított a francia irodalomból. Az egyik interjújában mondta a következőket: „Senki sem volt felkészülve arra, hogy szembenézzon a válsággal, és a művészet eszközeivel leírja ezt a hurrikánt, ami elpusztította az egész országot. Ez egy döntő pillanat. Egy teljes színházi tradíció pusztult el, és egy új generáció próbálkozik valamivel, aminek még nincs arculata. Egy másik görög színház felbukkanására várunk.”

Yannis Mavritsakis a *Vitriol* című darab szerzője, melyet éppen Olivier Py, az Avignoni Fesztivál igazgatója vitt színre. Ő is nagyon pesszimista, és fesztiválra érkezését a következőkkel vezeti be: „Olyan színházat csinállok, amely az élet ellenében lép föl. Senkit sem tanítok semmire az alkotással, senkinek sem adok reményt, annak a világnak a sötét oldalát próbálom megvilágítani, amelyben élünk.”

A legfiatalabb a három drámaíró közül Manolis Tsipos, aki ugyan a krízis miatt kivándorolt Hollandiába, ám továbbra is a hazájában történekekről ír. Az ő szövegének címe „*Halott természet. A város dicsőségére*”, és saját bevallása szerint azt tükrözi, hogy ha a városra úgy tekintünk, mint egy lázadó testre, az változássért kiált. Manolis Tsipos folyamatosan azt nyilatkozza, hogy nem kíván visszatérni Görögországba, mert az ország szerinte „megfulladt”. Íme. mit mond még a 2008-ban kirobbant gazdasági krízis következményeiről: „A kulturális minisztériumot áthelyezték a turizmus minisztériumába. A színházi társulatok ösztöndíját megszüntették. Sok színházat bezártak. Ilyen körülmények között döntöttem el, hogy külföldre távozom, és nem vagyok egyedül. Ma Amsterdamban vagy Berlinben görög diaszpórát találunk. Mi, görög művészek, külföldön dolgozunk.”

Ismerve ezeket a vallomásokat nem csoda tehát, hogy az Avignonban bemutatott görög szövegek pesszimisták, sötétek voltak, tele csalódottsággal, de józansággal is.

## Shakespeare – születésének 450 éves évfordulóján

Ebben az évben van William Shakespeare születésének 450 éves évfordulója, alkalmat adva ünneplésre az egész világon, többek között az Avignoni Fesztiválon is. Shakespeare a legtöbbet játszott szerző a világon, életműve mind a mai napig népszerű maradt, pedig jónéhány titkát nem sikerült megfejteni.

Ünneplésének fénypontja Avignonban egy tizennyolc órás előadás, a *VI. Henrik* volt, melyről Thomas Jolly így nyilatkozott: „Ez a szöveg egy önműködő monsterrum, mely a színészek testéből táplálkozik. Senki, sem én sem ők (a huszonegy színész) nem tudjuk átvenni tőle az irányítást.” De a fiatal rendezőnek, aki négy éve dolgozik ezen a projekten, sikerült „megszelidíteni” Shakespeare-nek ezt a nehezen kezelhető történelmi darabját, hiszen ennek a hömpölygő előadásnak egy részét már bemutatták néhány franciaországi városban, és fényes sikert aratott.

A teljes *VI. Henriket* egy új, 600 férőhelyes színházban mutatták be, amit tavaly nyitottak meg Avignonban, az óváros falaitól alig egy kilométerre fekvő negyedben. A közönség pihentetésére a rendező több szünetet, számszerint hetet iktatott be, összesen öt órányit. Ha most egy gyors fejszámolást végzünk, volt tizenhárom óra folyamatos előadásunk és öt óra szünetünk, amikor a közönség ehetett, sétálgathatott, volt idejük beszélgetni, megtárgyalni a látottakat vagy éppen aludni egy kicsit... Mert az alvás is elfogadott ezen a maratoni színházi eseményen. Thomas Jolly rendező azt nyilatkozta egy interjúban, hogy nem zavarja,

ha egyes nézők elaludnak az előadásán. A színházban aludni nem azt jelenti, hogy teljesen elszakadunk mindattól, ami a színpadon történik – mondja ő –, az agy bizonyos mértékben kapcsolatban marad az előadással. Másrészt egy ilyen színházi maraton egy különleges szocializációs kísérlet. Tizennyolc órán át van együtt hat-száz ember egy színtársulattal, ami egyfajta cinkosságot teremt közöttük, mintha ezek az emberek együtt élnék át életük jónéhány érzelmekkel és elmélkedéssel töltött epizódját.

Shakespeare-t ünnepelték a fesztiválon egy másik szokatlan előadással is, mely egy másfél órás adaptáció volt az *Othello* alapján, és tizenöt Avignon környéki faluban és városban mutatták be. A darab tíz szerepét három színész alakította Olivier Saccomano rendezésében, aki az idegen figuráját hangsúlyozta, hiszen Shakespeare darabjában valóban az a helyzet, hogy Othello egy Velence által elfogadott idegen.

Az avignoni Tudományegyetemen a közönség számára a fesztivál egész ideje alatt szerveztek egy sor vitaestet „Les ateliers de la pensée” ('Az elmélkedés műhelyei') címmel. Az egyik ilyen szeminárium témája július 14-én Shakespeare volt, akinek a darabjait kezdettől, már 1947-től játszották Avignonban. Ahogy ezeknek a műhelybeszélgetéseknek a szervezői megfogalmazták, az angol drámaírónak a fesztivál születésében és fennállásában „alapító szerepe” van.

## Rejtélyek Shakespeare körül

Ha már Shakespeare-ről beszélünk, érdemes megemlítenünk néhány vele kapcsolatos „rejtélyes területet”. Ezek újra aktuálissá váltak a nagy Will megünneplése alkalmából, születésének 450 éves évfordulóján. Mindenesetre Franciaországban sok kiadvány emlegeti ezt a rejtélyes időszakot. Kritikusok, irodalomtörténészek, kutatók teszik fel a kérdést, hogyan eshetett meg, hogy a világ legtöbbet játszott drámaírójának egy kézírata sem maradt fenn. Egyik portréja sem volt még száz százalékosan hitelesítve. De a legizgalmasabb kérdés, hogy egyedül írta-e a darabokat vagy segítséget kapott más „tollforgatótól” is?

A szakértők megszámozták a Shakespeare által használt szavakat, és egészen pontos számot kaptak: 28 829. A nagy angol drámaíró tehát gazdag életművét 28 829 szó felhasználásával írta meg, ami azt jelenti, mondják ezek a szakértők, hogy több mint százezer szót ismerhetett, és abban a korban neki volt a legnagyobb szókincse.

A Shakespeare körüli számtalan spekuláció közül az egyik annak az embernek a valódi személyazonosságáról szól, aki a nevével fémjelzett darabokat és verseket írta. Írók, mint Mark Twain, Charles Dickens vagy Borges, hogy a pszichoanalízis atyjáról, Freudról ne is beszéljünk, úgy gondolják, hogy ez a hatalmas életmű nem tulajdonítható egyazon személynek. Időről időre megjelennek ilyen témájú cikkek és tanulmányok, hogy újra felszítsák a kedélyeket; ebben „köreműködik” egy nemrég Kanadában, Montrealban kiadott könyv Lamberto Tassinari, olasz rendező és professzor tollából. A könyv címe: *John Florio, az ember, aki Shakespeare volt*, és azt

próbálja bebizonyítani, hogy a nagy angol drámaíró neve alatt tulajdonképpen egy olasz származású nyelvész rejtőzik. Ennek az ankétnak a szerzője állítja: az ember, aki a *Hamletet*, a *Romeó és Júliát*, az *Othellót* és az összes többi híres Shakespeare-nek tulajdonított darabot írta, nem egy egyszerű polgár lehetett, hanem egy állhatatos utazó,

egy hatalmas műveltségű, több nyelvet (köztük az olaszt is) beszélő ember, aki jól ismert számos európai országot és várost, köztük Velencét, Veronát és Milánót.

Az olasz Lamberto Tassinari, mint egy bűvész, előkap a kabátujjából egy elfeledett szereplőt, John Floriót, egy Londonban letelepedett olasz zsidót, aki áttért a protestáns hitre, korának nagy tudósa, több nyelvet beszél, szótárak szerzője, fordít franciából és olaszból, tanár a királyi udvarban és a nemesi világ jó ismerője. Lamberto Tassinari könyvének 400 oldala inkább kuriózum marad, hiszen senki sem akad Shakespeare születése után 450 évvel, aki elfogadná, hogy Shakespeare nem Shakespeare. Tulajdonképpen az emberiség birtokában van egy elképesztő színházi örökség, ami nem avul el, ami elbűvöli és gazdagítja a lelket és az elmét is, és aminek a neve: William Shakespeare.



W. Shakespeare nyomán: *Othello*, variációk három színészre. A Compagnie du Zieu előadása

## Avignon: a társadalmi elégedetlenség színpada

Franciaországban a fesztiválok időszaka kicsit zaklatottabb körülmények között indult, mint máskor. Párizsban kényes tárgyalások kezdődtek el a kormány és a szociális partnerek között, egy olyan pillanatban, amikor François Hollande és a szocialista vezetés két tűz közé szorult: egyrészt annak teljes lehetetlenségével szembesült, hogy megtakarítások által kikerülhet a költségvetési deficit alagútjából, másrészt a lázadó kulturális élet szereplői azt vetették a szocialista elnök szemére, hogy elárulja eszméit és ultraliberális játékot folytat. Ezeket a szemrehányásokat sokszor megfogalmazzák Avignonban is: a színházi fesztivál a viták és lázongások helyszínévé vált, jobban, mint bármikor. A pápák városában, Dél-Franciaországban, Provance szívében ez a fesztivál gyakorlatilag harcos jelleget öltött.

Sok néző meglepődött ebben az évben, amikor több előadás előtt azt magyarázták el nekik, hogy a művészek és technikusok miért elégedetlenek a szabadúszó művészeti dolgozók státusának megváltoztatásával. Például a pápai palota udvarán a három gongütés előtt a színészek és a technikusok, mint valami kísértetek, megjelentek a közönség soraiban, és arra kérték a kormányt, hogy antikulturális reformokkal ne akadályozza Franciaországban a művészi kreativitást.

„Patrónus urak, ha önök nem szeretnek minket, tudják meg, mi sem szeretjük önöket” – nyilatkozta az egyik színész. Giorgio Barberio Corsetti rendező pedig, aki a pápai palota udvarában játszott *Homburg hercege* előadást rendezte, hozzátette: „Mi művészek vagyunk. A mi mesterségünk a megfoghatatlan. Mindannyian, éjt nappallá téve, a versnek szenteljük magunkat.” A közönség mindezeket a nyilatkozatokat viharos nagy tapssal nyugtázta és láthatóan támogatta a művészek követeléseit.

Egy másik fontos avignoni játék-helyen, egy FabricA-nak nevezett új színházban Olivier Py *Orlando vagy a türelmetlenség* című darabja minden alkalommal Victor Hugo beszédével kezdődött, melyet 1848-ban a francia parlamentben mondott el. A mai közönség elképedve vette tudomásul, hogy a 19. század közepén a Francia Köztársaság kormányának problémája ugyanaz a költségvetési hiány volt, melyet akkor a kultúrára költött pénz csökkentésével akartak megoldani. Victor Hugo pedig csodálatos tehetséggel azt kérte a politikusoktól, értsék meg, hogy nem lehet csökkenteni az emberek szellemi kiművelésére és Franciaország nemzeti vagyonának gyarapítására szánt támogatást. Victor Hugo egyik érve 166 évvel ezelőtt a következő volt: hogyan engedhetitek meg magatoknak ti, politikusok, hogy nyomorba taszítsátok azt éjt-nappalá téve dolgozó művészeket, akik Franciaországra hagyják majd örökségként műveiket és remekműveiket?

Olivier Py előadásán én magam láttam, hogy a közönség mennyire izgatottan hallgatja ezeket az üzeneteket, és hogy főként az érinteti meg őket, hogy úgy tűnik, semmi sem változott 1848 óta a politika, gazdaság és kultúra viszonyában. Válsághelyzetekben, amikor gazdasági nehézségek támadnak, a politikusok és általában a támogatók világa azt hiszi, hogy a kultúrába befektetett összegek egy része ablakon kidobott pénz és hogy ezen a téren lehet elsősorban takarékoskodni.

## Olivier Py: új igazgató, új koncepció

Olivier Py, a Fesztivál új igazgatója erőteljesen érvényesítette személyiségét a rendezvény idei koncepciójában. Py az utóbbi húsz évben híres rendező lett, s közben mint színházi ember élharcosként küzd a homoszexuálisok jogaiért, akiről sokat beszélnek Franciaországban.

Negyvennyolc évesen Olivier Py már nem éppen a francia színház dühöngő ifjúságához tartozik, mégis, miután a színpad fenegyereke volt, energikus kulturális



Hatalmas tüntetés Avignonban a művészeti képzés és a színházi dolgozók támogatásának megszüntetése miatt (foto: Amit Mendelsohn)



szakemberré vált. Dél-Franciaországban, Grasse-ban született, Párizsban a színészet mellett tanult filozófiát és teológiát is. Színdarabjait átítatja a elmélkedés és filozofálás élvezete. Egyesek szövegeinek túlfűtöttségét kifogásolják, mintha minden percben új felfedezésekkel állna elő. A kritikák nem akadályozták Olivier Py-t egy szenvedélyes karrier felépítésében. Pályáját 1988-ban kezdte, de a nagyközönség csak 1995-ben fedezte fel Avignonban, ahol egy huszonnégy órás előadást rendezett. Ebben azóta is verhetetlen. Mielőtt kinevezték az Avignoni Fesztivál igazgatójának, már vezetett néhány fontos színházat vidéken, majd legutóbb az Odéon Színház (Odéon-Európa Színháza) igazgatója volt Párizsban.



*Orlando és a türelmetlenség*, írta és rendezte: Olivier Py  
(fotó: Christophe Raynaud de Lage)

Kinevezésének Avignonban nagy jelentősége van, hiszen utoljára akkor állt rendező a fesztivál élén – épp a kezdeti időkben, vagyis 68 évvel ezelőtt –, amikor Jean Vilar kitalálta ezt az eseményt.

Olivier Py egy pillanatig sem hezitált azon, hogy három saját előadást is felvegyen a fesztivál programjába, többek között egy új darabját *Orlando és a türelmetlenség* címmel; ebben a darabban sokat beszélnek a színház értelméről (egy újságíró a Libérationban azt írta róla, hogy a tirádái néha már prédikációkává válnak).

Az Avignoni Fesztiválról azt tartják, legalábbis külföldön, hogy avantgárd, új művészeti irányok támogatója, érdekes kísérletezések, sőt a kulturális provokáció terepe. Az elmúlt tíz évben egyes előadások sokszor robbantottak ki vitákat, és sok kritikus feltette a kérdést, hogy ezeknek van-e közük ahhoz, amit általában művészetnek és szépségnek nevezünk. Mit ajánl az új igazgató, Olivier Py?

Olivier Py azután vette át a fesztivál vezetését, miután Vincent Baudriller és Hortence Archambault tíz éves működésük idején az új formák és művészi nyelvezet népszerűsítésére fektették a hangsúlyt. Annak ellenére, hogy a közönséget sokszor felingerelte ez a program, a fesztiválra özönlött a közönség: 2006 óta a hivatalos programot befogadó termek és játszóhelyek nézettsége 92 százalékos volt.

Olivier Py szeretné megőrizni a közönség ragaszkodását és szeretné növelni a fesztivál népszerűségét. Azt állapította meg, hogy a fesztivál közönsége öregedni kezdett, pontosabban a nézők átlagéletkora valahol a 40 és 50 év között van. Ezért indította el a programot a nézők új generációinak megnyerésére.

Másképp viszont Olivier Py nagyobb teret ad a szövegalapú színháznak, így idén a programban több modern és klasszikus színmű szerepelt.

## Fontos előadások – történelmi emlékhelyeken

Avignonban a pápai palota belső udvara továbbra is különleges alkotások és előadások helyszíne. Ez a történelmi hely emlékekkel van tele, ami egyes rendezőket néha félelemmel tölt el. Fennáll a veszélye, hogy az ebben a térben játszott előadások kevésbé fognak hatni ránk, mint magának a műemlék falainak a kisugárzása. A kritikusok ezért kíváncsian várták, hogyan fog „megküzdeni” ezzel a monumentális a pápai palota belső udvarában létrehozott első előadás.

A pápai palota belső udvarában a „bált” megnyitó előadás egy klasszikus mű volt. Az ötvenes években rendezte meg ugyanitt Jean Vilar. A darab címe *Homburg hercege*, Heinrich von Kleist német romantikus költő, drámaíró és esszéíró műve, aki olyan dilemmáktól és filozófiai szorongásoktól megkínzott személyiség volt, amelyet csak a romantika százada produkálhatott. Amúgy Kleist harmincnégy éves korában öngyilkos lett, két évvel azután, hogy megírta a *Homburg herceget*. A darabot egy olasz rendező állította színre, Giorgio Barberio Corsetti,

akit a vegytiszta filozófiai tanmese érdekelt ebben a műben. A főszereplő tulajdonképpen a porosz hadsereg tisztje, aki egy lovassági hadosztályt vezet a harmincéves háború kellős közepén. Homburg hercege egyedül dönt az ellenség elleni támadás megindításáról, nem várja meg felettesei parancsát, csupán katonai ösztönére és éleslátására támaszkodik. Hiába győz a támadás során, felettesei halálra fogják ítélni, mert nem tisztelte a katonai fegyelmet és



Heinrich von Kleist: *Homburg hercege*,  
r.: Giorgio B. Corsetti (fotó: Christophe Raynaud de Lage)

működési rendet. Ez a darab tehát az alárendeltségről és az engedelmességről nyit vitát. Meddig lehet tiszteletben tartani a hierarchiát és a parancsokat, mikor és milyen áron lehet azokat megszegni? Kleist darabja a maga korában kellemetlen kérdéseket tett fel, és ezek a dilemmák ma is felkavaróak tudnak lenni.

Ugyancsak nagy érdeklődéssel vártak Avignonban egy japán előadást, mely az indiai eposz, a *Mahabharata* adaptációja volt. A darabot egy mágikus helyen játszották, Boulbon régi kőbányájában, Avignontól tíz kilométerre, melyet szabadtéri színházzá alakítottak. Ezen a helyen már 1985 óta játszanak előadásokat, amióta éppen ezen a helyen rendezte meg az angol rendező, Peter Brook a *Mahabharatát*. Az az emlékezetes kilenc órás előadás mindenkire nagy hatással volt, és azóta is mérföldkőnek számít. Satoshi Miyagi, a japán rendező egy rövid előadást hozott létre a *Mahabharatából*, csupán két órásat, amit japánul játszottak, mert a saját társulatával dolgozott Avignonban.

## Avignon: a világ legnagyobb színháza

Ha átböngésszük a francia sajtót az Avignoni Fesztivál ideje alatt, csodálatos dolgot tapasztalhatunk: az országos sajtó minden képviselője a fesztivállal foglalkozik. A napilapok gyakran az első lapokon foglalkoznak egy avignoni eseménnyel, legyenek azok előadások vagy viták kulturális, politikai vagy társadalmi témákról.

A legfontosabb sajtóorgánumok külön stábot küldenek Avignonba, egyes előadások pedig a televízióban is láthatók. Az összes napilap – *Le Figaro*, *Libération*, *Le Monde*, *La Croix*, *Le Parisien*, *L'Humanité* –, de a *Les Echos* gazdasági napilap is rendszeresen közöl tudósításokat a fesztivál hivatalos programjának előadásairól. Ugyanezek a napilapok júliusban egy mellékletben is foglalkoznak az Avignoni Fesztivállal. Ugyanígy járnak el a hetilapok is, a *Le Nouvel Observateur*, *Le Point*, *L'express*.

Ez az esemény tehát a teljes nemzeti sajtó érdeklődésének középpontjában áll, ami nagyon sokat elmond arról, milyen fontosnak tartják Franciaországban a kultúrát. Szívesen látnám Romániában is, hogy az országos napilapok egy szép napon például a szebeni színházi fesztiválnak annyi figyelmet szentelnének, mint francia kollégáik az avignoninak...

Ez a fesztivál egyfajta kirakata a francia színházi alkotásoknak, ugyanakkor az előadások vására, vitafórum, de kötelező zarándokhely is a kulturális szakemberek és a politikai döntéshozók számára. 1947 óta, amióta ez a fesztivál létezik, mindig ihletforrásként szolgált számtalan hasonló, a világ minden táján szervezett rendezvény számára. Mindaz, ami júliusban Avignonban történik, kulturális és humán laboratóriumnak is nevezhető, szerencsés összeházasítása a kultúrának, gazdaságnak és turizmusnak.

Az egész környék valóságos gazdasági motorja ez a fesztivál: a statisztikák szerint minden ebbe az eseménybe fektetett Euro valamilyen módon tíz Euro nyereséget hoz. Szállodák, vendéglők és boltok egész hálózatának a fesztivál ideje alatt termeli meg egész évi bevétele ötven százalékát.

Más oldalról a fesztivál érdekes elegye a modernitásnak és kulturális hagyományoknak, hiszen a lehető legprovokatívabb kísérletek zajlanak a régi apátságban kialakított játszóhelyeken vagy Európa legnagyobb gótikus palotájának belső udvarán, a hajdani pápai palotában. Öröm látni, ahogyan ezek a régi épületek megfelelnek új rendeltetésüknek. Legalább tíz kápolnát alakítottak át Avignonban színházzá, ideiglenesen vagy állandó jelleggel.

Ez a fesztivál az ötvenes évek kulturális decentralizáló politikájának köszönhetően jött létre, ami annak idején újszerű törekvésnek számított, de a mindmáig nagyon érdekes és fontos példa az értékes kultúrának és kreativitásnak a központból a vidék felé való áramoltatására. Fokozatosan vált rendkívül vonzóvá a világ nagy rendezői számára; s ha egy rendező elmondhatja magáról, hogy rendezett egy előadást a pápai palota belső udvarán vagy az Avignon melletti Boulbon kőbányájában, biztosak lehetünk benne, hogy nagyra értékelt művésről van szó.

Íme néhány ok, amiért ennyire fontos és nagy nyilvánosságot kap ez a fesztivál. Ugyanakkor egyfajta kulturális-humán utópiának is nevezhetjük, mert három héten át a művészek köztársaságaként működik, olyan közösségként, mely közös kulturális értékek mentén szerveződik.

Érdemes megemlítenünk azt is, hogy nem lenne olyan pezsgő élet a fesztiválon az OFF-program nélkül, melyre évről évre egyre több magántársulat érkezik.

Ebben az évben az OFF-program keretében 1307 előadást játszottak, 1112 színházban és játszóhelyen. 26 ország képviseltette magát, közöttük Románia is, és az összes társulattól 139 jött külföldről. Az off program 125 előadása a gyermek- és kamasz közönségnek szólt.



Az off programfüzet, melyet ingyenesen osztogatnak a színházakban és a turisztikai hivatalban, 400 oldalas volt, címlapján a következőt lehetett olvasni: *OFF d'Avignon – a világ legnagyobb színháza*. Az off program a műfajok és stílusok valódi Babilonja, az esztétikai formák és kulturális provokációk, szórakoztató és zenés előadások, cirkusz és tánc, mozgás- és bábszínházak, utcaszínházak kavalkádja.

Bevallom, én magam nagy csodálója vagyok ennek a lázas kirobbanó OFF-nak... Az én darabjaimat nagyon gyakran játsszák az OFF-ban, 1992 óta minden évben legalább egy vagy több darabomat bemutatták ebben a nem hivatalos programban. Idén az OFF-programban négy darabomat játszották, ezek közül az egyik Romániából érkezett, de francia nyelven adták elő.

## Románia Avignonban: figyelemre méltó női jelenlét

Ebben az évben több nő is dicsőséggel képviselte Romániát és a román színházat Avignonban. Elsősorban Gianina Cărbunariu, akinek *Solitaritate*\* című darabja a hivatalos programban szerepelt, július 19–27-e között. Az előadást román nyelven játszották, francia és angol felirattal, és a „Cities on stage” (‘Városok a színpadon’) projekt része volt, koprodukcióban jött létre a szebeni Radu Stanca Nemzeti Színházzal.

Mihaela Michailovnak július 19-én volt egy felolvasószínháza *Rossz gyermekek* címmel. A felolvasást a „Les rencontres d’été à la Chartreuse” (‘Nyári találkozók

\* A *Solitaritate* cím egyaránt utal a szolidaritásra és a *solitar* szó jelentésére, ami a román nyelvben magányosságot jelent.

sok Chartreuse-ban') című rendezvény keretében tartották, ami alapítványként, drámaírói és alkotói központként is működik, amint már említettem, egy régi apátságban.

Ugyancsak Avignonban volt közönségtalálkozója Alexandra Badea-nak, aki egy nagyon fontos franciaországi drámaírói díjat kapott meg *Pulvérisés* ('Porlasztók') című darbjáért.

Az OFF-programban volt olvasható egy plakáton Alina Nelega darabjának címe: *Amália nagy sóhajtsa* Codrina Pricopoaia előadásában és Bobi Pricop rendezésében, a Bourg Neuf színházban.

Gianina Cărbunariu *Solitaritate* című előadását úgy üdvözölte a sajtó, mint ami „Románia portréja, de tükör Európának is” (*Libération*). Mind a francia hírügynökség (*Agence France Presse*), mind a napilapok, a *Libération* és a *Le Monde* kiemelték ennek az előadásnak a civil kurázsiját és drámai erejét, amelyben a rendező és szerző, Gianina Cărbunariu kíméletlenül fürkészi a mai Romániát, beszél a romák kirekesztődéséről, a tomboló individualizmusról és a korrupcióról.

A darab kilenc képből áll, kilenc valós események által ihletett történetből, mint például a nagybányai polgármester javaslata, hogy elválasztó falat építsenek a roma lakosság és a többi lakos közé. „Gianina Cărbunariu politikai színháza nem állítja, hogy megmenti a világot, de minden este felhívást intéz a nézők közösségéhez, hogy éljék át együtt ezeket az eseményeket és gondolkozzanak el” – jegyezte meg a *France Presse*, a harminchat éves szerzőt és rendezőt idézve.

A *Libération* napilapban René Solis hozzáteszi: „A hajdani kommunista államok Kelet-Európában képesek voltak arra, hogy miután elvárták tőlük az erőltetett menetet egy ultraliberális kapitalizmus felé, másoknál jobban felismerjék mindannak erőszakosságát és abszurditását, ami rájuk zúdult.” Ugyanez a francia újságíró azt is megemlíti, hogy Gianina Cărbunariu előadásának egyik legfőbb előnye a humor, s hogy úgy tűnik, a kapitalizmusról szóló viccek nem sokat változtak a régi kommunista idők óta. René Solis újságíró nem sajnálja a dicsérő szavakat Gianine Cărbunariu „politikai éleslátását” illetően sem, kiemelve következetességét abban, hogy nem kímél semmit, a szimbólumokat sem. Ugyanúgy nagyra értékeli a kilenc román színészt, akik több különböző szerepet játszanak, különös tekintettel Ofelia Popii színésznő teljesítményére.



*Solitaritate*, írta és rendezte: Gianina Cărbunariu, Radu Stanca Színház, Szeben (fotó: TNRS Paul Băilă)



A fesztivált 1990 óta követem, akkor léptem be először a provence-i pápai palotába. Ez az évenkénti avignoni zarándoklatom szenvedélyemmé vált, de újságírói gyakorlatommá is, hiszen jószerint minden évben „kiküldetésben” is voltam Avignonban, a Radio France Internationale számára tudósítottam a fesztiválról. A fesztivál idején két ember él együtt bennem: a drámaíró Matei Vişniec és az újságíró Matei Vişniec. Ők ketten nem mindig értenek egyet az előadások tekintetében. Az újságíró a nagyközönség számára választja ki a témáit, kerülve a bonyolult elemzéseket. A drámaíró élményeket gyűjt a lelke épülésére és színházi munkái számára.

Ám a fenti sorokat mindketten aláírják.<sup>2</sup>

Fordította: Kulcsár Edit

---

<sup>2</sup> A fenti szövegek többsége elhangzott románul 2014. július 7–13. között a Radio France International rádióadón, és fellelhető a [www.rfi.ro](http://www.rfi.ro) internetes portálon.

### **Matei Vişniec: Avignon 2014 – Notes and Impressions**

Matei Vişniec, a writer of Romanian origin living in France, is a regular participant, also as author, and correspondent at the Festival d'Avignon, which had the Mediterranean region in the spotlight this year. First the report tells of the stagings of Emma Dante from Italy, then Hassan El-Gerety from Egypt as well as the production of Israeli dancer Arkadi Zaides. Next, the events of the “pedagogical laboratory”, the international project “Culturelab”, are informed about. Mention is made of the pronounced presence of dramatists representing the Greek theatre (Dimitris Dimitriadis, Yannis Mavritsakis, Yannis Mavritsakis ). After that Thomas Jolly's 18-hour rendering of *Henry VI* on the occasion of Shakespeare's birth anniversary is discussed together with an hour-and-a-half *Othello* adaptation. As it transpires, a series of debates was devoted to mysteries and speculations surrounding Shakespeare's life and work. Vişniec reports with special attention about Festival-related campaigns and political messages referring to Avignon as nowadays becoming a “stage for social dissatisfaction”, too. The programme of the new director, Olivier Py, leaves no doubt that his main ambition is to attract more young theatre-goers. There is a short summary of the performances at the historically atmospheric location of Cour d'Honneur of the Palais des Papes (*The Prince of Homburg*, *Mahabharata*), then of the reactions to the festival, the formation of its image and the increasing popularity of its OFF programmes. Finally, the appearance this year of the Romanian theatre and the prominence of female playwrights (Gianina Cărbunariu, Mihaela Michailov, Alexandra Badea, Alina Nelega) are considered.



DEDE FRANCISKA



# „Nincsenek jobb ötleteim, mint Shakespeare-nek”

Thomas Jolly *VI. Henrik* rendezése Avignonban

Az idei avignoni színházi fesztivál egyik – ha nem a – legnagyobb hatású alkotása az alig harminckét éves Thomas Jolly *VI. Henrik*-rendezése volt. Ha egyetlen szóval kellene jellemeznem, akkor talán a „merész” jelző illene rá a legjobban. Nemcsak azért, mert önmagában bátor vállalkozás szinte húzás nélkül színre vinni Shakespeare királydráma-trilógiáját, hanem azért is, mert egyetlen (szétszedhető, forgatható, átalakítható) díszlettel és számtalan modern és váratlan megoldással, más műfajoktól kölcsönzött vizuális technikákkal, a kortárs és a korabeli világot egyszerre megidéző jelmezekkel hozott létre egy mindvégig lendületes és lebilincselő tizennyolc órás előadást.

A rendkívül pontosan felépített és megtervezett forgatókönyv nagyszerűen tagolja a szöveg- és eseményfolyamot: négy – egyenként további két részre



Thomas Jolly

osztott – egységre bontja a trilógiát. A nagyobb ciklusok általában két, egyenként 60–120 perc hosszúságú felvonásokból állnak és összesen három, három és fél órásak. A közöttük lévő egyórás és a kisebb részek közötti 30 perces szünetek nagyszerűen ritmizálják a napot (és persze a darabot), pont annyi pihenést engedve, hogy a nézők felfrissüljenek, de ne essenek ki az előadásból. (Azt nehéz elképzelni, hogy a színészek hogy bírták végigjátszani a reggel tíz órától másnap hajnali négyig tartó trilógiát, mert ugyanaz a

Forrás: <http://www.festival-avignon.com>

maroknyi csapat játszott, futotta, „harcolta”, beszélte és kiabálta végig a teljes előadást: amint valaki a szerepe szerint meghalt, azonnal visszatért egy másik szereplő bőrébe bújva.)

A rendezés Line Cottegnies új fordítását használja, amelyet Thomas Jolly és Julie Lerat-Gersant a fordító közreműködésével alkalmazott színpadra, minimális szöveghúzással. Rendkívüli merészséggel egy új szereplő is „bekerült” Shakespeare drámájába: a nevével az ókori görög vándorénekeseket megidéző Rhapsode az eredeti darabban nem szerepel, a mostani előadás során azonban időről időre kijön a függöny elé, hogy a színpadredezés alatt szóval tartsa a közönséget.

A göndör fürtű, teltkarcsú Manon Thorel színésznő maga írta a szöveget, amelyet fekete, hosszúsoknyás jelmezben, szándékosan túlhangsúlyozott színházi deklamálással adott elő. Már első megjelenésekor belopta magát a közönség szívébe, és minden alkalommal nyílt színi tapsot kapott, amint huncutul, egyszerűen visszafogott és túlhajtott gesztusokkal és mimikával kacérkodott a közön-



Manon Thorel mint Rhapsode  
Forrás: [pic.twitter.com/rShfHMi5sT](https://pic.twitter.com/rShfHMi5sT)

séggel: folyamatosan tájékoztatott, hogy éppen hány órája nézzük az előadást (és mennyi van még hátra), pár szóval összefoglalta, amit a következő jelenetekben látni fogunk, és nagyrészt neki köszönhető, hogy mindvégig az előadás aktív részeseinek érezhettük magunkat. „Bekukucsáltunk” a kulisszák mögé, amikor cinkosan megosztotta velünk (amit úgyis tudtunk): épp takarítják a színpadot, de rögtön hozzátette: örüljünk, hogy végül mégsem kértek meg minket arra, hogy segítsünk. A közönséget annyira magával ragadta kedvessége,

huncutsága, és az a közvetlenség, amellyel bevont minket a játékba, hogy amikor a darab végén mintegy ezt a szálát is elvarrva – III. Richárd orvul „meggyilkolta”, az egész nézőtér egy emberként, hangosan tiltakozott...

A rendezés hihetetlenül modern, mégsem anakronisztikus. Az egyik fiatal rendezőgyakornok nézőtársam meglátása szerint a vizuális megoldások egy része a különböző videójátékokra emlékeztet. Ezután persze már én is felfedeztem a fantasztikus filmekre emlékeztető jelmezeket (mellényeket, surranókat, Jeanne d’Arc női szuperhősöket megidéző élénk-kék parókáját és bőrpántos jelmezét), bár a csatajelenetekben, a magas szintű fénytechnika által nyújtott (és tökéletesen kihasználta) vizuális megoldásokban továbbra sem az amerikai szuperprodukciók előképeit ismertem fel, hanem az élőképszerű beállítások rendkívüli színpadi erejét és szépségét csodáltam. Mert Thomas Jolly mindvégig töretlen lendületű rendezése nagyszerűen ötvözi a pergő csatajeleneteket a kimerevített élőképekkel, a burleszk határát súroló komikus megoldásokat a megrendítő emberi drámákat bemutató jelenetekkel, a végtelenül egyszerű ötleteket a rendkívül modern és

kifinomult technikai megoldásokkal. A rendező nem fél a kontrasztoktól, az erős hatásoktól, a váratlan megoldásoktól.

De visszatérve az előadás egészére, joggal tehető fel a kérdés: hogyan lehet egy több évtizedet felölelő, több országban párhuzamosan játszódó, számtalan szereplőt felvonultató történetet könnyen követhetően színre vinni?

Bevallom, nem olvastam végig a trilógiát, mielőtt beültem az előadásra, és nem készítettem történelmi jegyzeteket sem, ezért nagyon örültem a programlap lakonikus és lényegre törő szinopszisának. De még a könnyen követhető – és értelem-szerűen rendkívül tömény – rezümé ellenére is némi félelemmel néztem az előadás elé. Mint kiderült: feleslegesen. Thomas Jolly rendkívüli érzékkel és végtelenül egyszerű és szemléletes eszközökkel találta meg a módját, hogy átláthatóvá és követhetővé tegye a szereplők egymáshoz fűződő viszonyát, a családi kötelékeket, földrajzi helyszíneket. Tulajdonképpen – ha szabad ezt a szót használnom – pofonegyszerű megoldásokat alkalmaz: például többször is megmutatja, felrajzolja, „megtanítja” a szereplőknek (és a közönségnek) a királyi családfát. Először a Tower-jelenetben használja, amikor a bebörtönzött Mortimer az őt meglátogató Plantagenet-nek egy hatalmas nyersvászon lepedőre rajzolt családfán levezeti, hogy ő a trón jogos örököse. Látványos jelenet közvetlenül ezután a halála ábrázolása: palástként magára öltve és uszályként maga után húzva a családfáját, lassú léptekkel felmegy egy lépcsősoron. Másodszor akkor fordul elő ez a



Forrás: <http://www.festival-avignon.com>  
(fotó: Christophe Raynaud de Lage)

motívum, amikor Plantagenet – bizonyítandó leendő támogatóinak, hogy jogos a trónkövetelése – a szó szoros értelmében felállítja a családfáját: élőképszerűen valódi szereplőkkel népesíti be az előbb említett lépcsősort, ahol a különböző lépcsőfokokon állók a különböző rokonsági fokot is jelzik, miközben a legfelső lépcsőfokon állók kezéből indítva a „leszármazottak” kezébe adott különböző színű szalagokkal ábrázolja a rokonsági kötelékeket. Hasonlóan egyszerű megoldás, ahogy a rendezés a helyszíneket jelöli: a színészek a várfokként szolgáló díszlet tetején különböző betűkből kirakják az adott város nevét, így a közönség folyamatosan tudja, hogy éppen hol játszódik a cselekmény. További példaként említhetném azt a több évet magába sűrítő pillanatot is, amikor az ifjú VI. Henriket megszemélyesítő gyermekszínész leveszi fejéről a koronát és átadja az immár felnőtt Henriket alakító színésznek, aki a fejére helyezi, miközben a gyermek távozik a színről.

Már-már nem is merész, hanem vakmerő (és egyben rendkívül praktikus) megoldás, hogy egyetlen díszlettel játsszák végig az egész előadást. A szétszedhető, mozgatható, forgatható, minden oldalán bejátszható alkotmány három részből



Forrás: <http://www.76actu.fr/>

a tetején pedig, mint egy várfokon, végig lehet sétálni. Mivel a másik oldala is berendezhető és átalakítható, ezen egyetlen díszletelem forgatásával azonnal két különböző helyszínt lehet a színpadra varázsolni (a franciaországi leánykérés és az ezzel párhuzamosan történő angliai események egyidejűségének érzékel-  
tetése például tökéletesen sikerült). Minden színpadelem gurítható, könnyen mozgatható. És ahogy a díszletek, úgy a kellékek tekintetében is visszafogott (és nagyon ötletes) a rendezés (például a palota díszítését adó, leereszthető és felhúzható textiloszlopok alkalmazása). Nem hiányoznak a humoros megoldások sem: például amikor a támadó csapatok „ügetve” érkeznek a színpadra: a galop-  
pot utánzó mozdulatot a lófejet jelző, kezükben tartott felfordított székek jelzik (s természetesen nem hagyják kiaknázatlanul a „levez le siège” kifejezés kettős  
jelentéséből: „oldják fel az ostromot”/ „emeljék magasra a széket” adódó játék-  
lehetőséget sem). Jellemző az előadásra a rendkívül modern technikai megoldá-  
sok és a végtelenül egyszerű elemek keverése is. Egyszerű és látványos például a  
Suffolk hercegét megtámadó kalózhajó és tengeri csata színre vitele. A felvonás  
elején a még leeresztett függönyt mozgatják a színészek a viharosan hullámzó  
tengert imitálva, miközben előtte lassan áthúznak két (a színészeknek a dere-



Forrás: <http://www.meetinggame.fr>

áll. A kétoldalt magasodó, hol vártoronyként, hol épületek homlokzataként, az utolsó csa-  
tajelenetben pedig ostromgép-  
ként szolgáló, megmászható két  
fémrács egy hosszúkás, téglalap  
alakú díszletelemet fog közre.  
Ennek az alsó része számos  
ajtóval van felszerelve, amelyek  
közül a középső kettő helyére a  
már említett lépcsősor tolható  
és illeszthető, vagy lakás- és  
szobabelsőkké rendezhető be,

káig sem érő) fehér papírhajót  
(legalábbis a nézőtérről fehér  
papírmásának látszik). Az egész  
előadásra jellemző, hogy egy-egy  
apró utalással időről időre visz-  
zatérnek korábban felhasznált  
megoldások vagy éppen több  
variációban kerül elő ugyanaz;  
mindez egyfelől a folyamatossá-  
got, másfelől a visszatekintést  
és a változatosságot is biztosítja.  
Szemléletes példa a visszatérő  
apró gegek mellett a különbö-



ző csatajelenetek mindig másféle ábrázolása. Míg az első jelenetben a ritmikus sportgimnasztika talajgyakorlatából ismert szalagok jelzik a fegyvereket, később ostromgépek és különböző „ágyúcsövekből” kilőtt fehér és piros papírtekercsek repkednek, máskor pedig a szereplők villódzó fényben darabossá váló mozdulatokkal harcolnak a színpadon.

A jelmezek a korszakot idéző és egyben a mai korhoz is illeszkedő összeállítások, a kiegészítők ötletesek, sokszor nagyon egyszerűek. VI. Henrik például általában sima fekete ruhában lép színre, fején szinte festett gyermekrajznak tűnik a korona, Gloucester (Lőrinczy Zsigmond magyar fordításában Gloster herceg) nyakán körgallér utal a korszakra, a püspök (majd bíboros) egyszerű fehér papi ruháján csak egy fekete kereszt látható, kegyetlen és hataloméhes természetének kissé nőies, finomkodó gesztusait egy kiskutya (egy pórázttal idéző madzagon maga után húzott szőrpamacs) jelzi. Margit királyné kiskosztümje és napszemüvege, a grófok sci-fi jelmezeket is idéző mellénye, a hírnökök fehér bukósisakja és görkorcsolyája (fejükön, csuklójukon, bokájukon a görög Hermészre utaló szárnyacskákkal) anakronisztikus lehetne, mégsem zavaró. Látványos és kifejező a III. Richárdot alakító Thomas Jolly jelmeze: púpja, a sántaságát kihangsúlyozó fém lábmerevítője, az „elszáradt” kezét jelző fekete tollak az ujjain. Az egész alak hol a *Szentivánéji álom* Puck-ját, hol Lucifert idézi gesztusaiban, mozdulataiban, kifejezőmódjában.

Nagyszerű hatást ér el a rendező néhány gyönyörű beállítással: ilyen a két koronázási jelenet, amint a király, majd később a királyné térdelő alakját körbeöleli szétterített palástjuk, miközben a templombelsők színes üveglakait idézi a díszlet és a megvilágítás, vagy a már említett, valódi szereplőkkel felállított családfa. Máskor a szembenálló csapatok helyezkednek el úgy a színpadon, mint sakkfigurák a táblán, vagy Jeanne d’Arc felfordított székekből felépített máglyája kelt egyszerre borzongást és nyújt esztétikai élményt. Az előző felvonások egységéhez képest a teljes káoszt viszi színre (széles és kifejező eszköztárral) a lázadó Cade és a csöcselék tombolásának ábrázolásakor. Bár először idegenkedtem ettől a résztől, teljesen betölti a feladatát: tökéletesen ábrázolja a fékevesztett tömeget, a gondolkodás nélküli rombolást és vérengzést, a mértéktelen erőszakot, kegyetlenséget, a végén pedig – az amnesztia ígéretének köszönhetően – a pálfordulást. Szép pillanat, amikor a hosszú ideje zajló, fékevesztett „örjögés” után hirtelen csend és sötét lesz, a színpad közepén pedig egy kivilágított ablakban, szinte a sötétség közepén lebegve a királyi vár egyik termét látjuk, amint épp világra jön a trónörökös.

VI. Henrik gyengeségét, elveszettségét legtökéletesebben az egyik utolsó csatajelenet adja vissza, amelyet az uralkodó egy dombról néz végig. A csatát egyáltalán nem látjuk, csak a király van a színen, amint figyeli az eseményeket. A színpad közepén, fent a magasban, egy hosszú „deszka” közepén, lábát lógatva ül. Bár a háttérbe odavetítik a domb árnyékát is, igazából csak a kicsi, gyermekes, elveszett koronás figura ül a hatalmas színpad közepén, fenn a magasban. Más szempontból hatásos Gloucester felesége megszégyenítésének színre vitele. A boszorkánysággal vádolt előkelő asszony a halálbüntetést elkerüli ugyan, de a nyilvános megszégye-



Forrás: <http://www.festival-avignon.com>  
(fotó: Christophe Raynaud de Lage)

nítést nem. Amint bejön a színpadra, hátulról megvilágítva leveti előkelő öltözetét és felölti a vezeklők durva darócruháját, majd lassan végighalad az előre felrajzolt úton, miközben a kétoldalt felállított székeken ülő, egyszerű fekete ruhába öltözött „arctalan tömeget” alakító színészek az ölükben tartott edényből folyamatosan töppedt paradicsommal dobálják. Végül még egy megoldást emelnék ki: a darab legvégén minden korábbi, már meghalt szereplő egy-egy pillanatra feltűnik, majd amikor az egyik díszletre kiírják a „vége” (FIN) szót, a III. Richárdot játszó rendező odamegy, és átrendezi a betűket, amelyek így az ő darabbeli monogramját (III. R.) adják ki. Az egész, tizennyolc órás „pokolra szállás”, amint az egyik kritikus nevezte, az ő hatalomra jutását (a homályt, sötétséget) készítette elő...

A különböző technikai lehetőségek közül a rendezés tökéletesen kihasználja a magas színvonalú fénytechnikát. Az előadás első részében a győztes angol Talbot és az öt vendégül látó (és törbe csalo) francia grófnő kettősére üres színpadon kerül sor. A jelenet elején az grófnő a színpad jobb oldalán elől áll, miközben Talbot balra hátul helyezkedik el: míg az asszony háttérre vetülő árnyéka óriási, Talboté alig látszik. A jelenet során aztán fokozatosan az angol veszi át az irányítást, miközben lassan előre jön, a partnere pedig fokozatosan hátrál, eközben árnyékuk mérete arányosan nő, illetve csökken (azért is leleményes ez a megoldás, mert a szövegben is árnyékokról van szó). Látványos a londoni lázadó jelenet egyik pillanata is, amikor az elfogott írástudót vallatja a csöcselék. Egy kifeszített fehér lepel elé ültetik, felülről megvilágítva, miközben a lepel hasítékain öt-hat színész kidugja a fejét és egy-egy zseblámpával alulról megvilágítja az arcát. A fény és árnyék nyújtotta lehetőségek kihasználására még számtalan példát lehetne hozni az előadásból, egyet azonban mindenképpen meg kell említeni: a rendezés talán leghatásosabb, mindenesetre egyik legváratlanabb, legkülönlegesebb és leglátványosabb megoldását. A Saint-Albans-i csatát úgy rendezte meg Thomas Jolly, hogy három nagy teljesítményű vörös fényű reflektor világított szembe a nézőtérrel (teljesen szembe, illetve negyvenöt fokos szögbe fordítva), amely a közben folyamatosan gyártott füsttel együtt három mélyvörös fénylagutat vágott a sötét színpadra. Fölöttük három digitális kijelzőn vörös betűkkel írták ki az éppen ott lévő, hátulról megvilágított és emiatt csak fekete árnyak látszó szereplők nevét, akik egyik fénysávból a másikba léptek, bújtak, ugrottak, szerepük szerint keresve társaikat, illetve az ellenséget.

A különböző technikai megoldások, látványelemek nem gyengítették, hanem épphogy erősítették a színészek teljesítményét, amelynek színvonalát nem lehet eléggé hangsúlyozni. Nemcsak végig futottak, ugráltak, harcoltak, hanem tizen-nyolc órán keresztül folyamatosan tolmácsolták a shakespeare-i szöveget: méghozzá csodálatosan. Végtelen könnyedséggel váltottak szerepet, és magával ragadó természetességgel „meg is élték” a szerepüket. Érdekes volt, ahogy néha angol szavakat kevertek a beszédükbe, ahogy „kikacsintottak” a nézőkre, és az is, hogy milyen hatásosan (és eredményesen) éltek a csend nyújtotta lehetőséggel. Persze ez utóbbiban a közönség szerepe és közreműködése is fontos: nem szólalt meg mobiltelefon, nem érezte úgy senki, hogy most kell köhögni, krákogni, orrot fújni, nem volt ideges zsiszegés, sem zavart nevetgélés. Hosszú, kitartott, mindenki által átvett és megélt csend volt: igazi, mély, fontos, „beszédese” csend. A nézők is rákészültek a maratoni előadásra, és nemcsak testileg (hoztak termoszban kávé, szendvicset), hanem lelkileg és szellemileg is. Hajnali fél négykor is érezni lehetett a feszült figyelmet. A közönség hálás volt a közös élményért, a közös felfedezésért, a bizalomért, azért az alázatért és merészségért, amellyel a darab készítői a trilógiához nyúltak, a hihetetlen teljesítményért és azért, mert mindvégig partnerként tekintettek rájuk, ránk. Rhapsode alakja és szövegei, a függöny mögé „kukucsálások” vagy akár az, ahogy a figyelmünkkel, a csönddel, a reakciókkal mi is hozzájárulhattunk ahhoz, hogy megszülessen a csoda. Tizennyolc óra közös színházi élmény egészen különleges alkotó-befogadó kapcsolatot teremt, amelyre mindenképpen rákészül a néző. Itt mindehhez hozzájárult, hogy a darab tökéletesen megszólítja a közönséget. A nézők pedig végtelenül hálásak voltak az élményért: hajnali négy órakor hosszú percekig felállva tapsoltak, dobogtak és skandálták lelkesen: köszönjük!

Thomas Jolly 2010-ben kezdte el a munkát, és hosszú ideig nem volt biztos, hogy a teljes trilógiát sikerül színpadra állítania. Amint egy interjúban hangsúlyozta a rendező, nagymértékben támaszkodott a technikusok segítségére, hogy a színészek számára megteremtse és biztosítsa a játék keretét. A trupp összeállításánál korosztályi szempontból heterogén csoportot hozott létre, hiszen a darab nagyon sok generációs kérdést vet fel, miközben a lehető legkevesebb színésszel akarta eljátszatni és a nézők számára követhetővé és átláthatóvá tenni a több mint kétszáz szereplős darabot: a végül kiválasztott alig húsz színészétől teljes elköteleződést várt el. Ragaszkodott hozzá, hogy mindenki egyforma figyelmet kapjon, önállóan és felelősségteljesen álljon a munkájához: például önálló kutatásra, javaslatok készítésére kérte őket. Ugyanígy járt el a kosztümök, a hangok, a fények esetében: közösen vázol-



Forrás: <http://www.t-n-b.fr/>

tak fel egy fő irányvonalat, aztán mindenki külön dolgozott. Az első próbáktól kezdve mindenkit a színpadra hívott, hogy mindenki az alkotás részesévé válhasson és magáénak érezze. A színészek számára nagyszerű játéklehetőséget látott a trilógiában, mert, amint elmondta, a darab folyamatos kihívást jelent, és minden benne van, ami színház: komédia, tragédia, krimi, románc, költészet, vers, próza, monológ, ötvenfős jelenetek. Elmondta, hogy azért ragadta magával Shakespeare trilógiája, mert egy 16. századi ember szemével mutatja be a 15. századot: két, az emberiség szempontjából nagyon fontos korszakot, amikor számos felfedezés születik, a könyvnyomtatás megváltoztatja a vallásról kialakult képet, megjelennek a világkereskedelem alapjai; máig ható folyamatok kezdődnek el abban a korban. Majd hozzátette, hogy talán most is hasonló fordulópontonál vagyunk. Nagyon érdekelt Shakespeare-nek egy virágzó, de lassan szétporladó társadalomról alkotott és megfogalmazott gondolata: a lassú elfajulás, amely egy szörnyeteg, III. Richárd trónra ültetésébe torkollott, és amelyre a rendező talán visszhangot talált a mai kor eseményeiben is. A technikai és színházi elemeket alkalmazását éppoly tudatosan tervezte és építette fel, mint a darab értelmezését. A kezdeti meleg fények helyét lassan hidegebb fények veszik át, és a zene is az instrumentálistól halad az elektronikus felé. A kezdetben uniformizált, de a szereplők társadalomban elfoglalt helyét mégis jól jelző jelmezek lassan megváltoznak, egyre jobban elütnek egymástól, a közönséggel szembe fordított rendezési tér pedig fokozatosan egyre inkább a színészek közötti frontálisabb viszonyok felé fejlődik.

A rendezés minden tekintetben különleges teljesítmény, amelyről egy másik írásban Thomas Jolly szerényen azt mondta, hogy a szöveg hű olvasására támaszkodott, hiszen „minden benne van a szövegben. Semmit nem találtam ki”, majd hozzátette: „Nincsenek jobb ötleteim, mint Shakespeare-nek.”

## Irodalom

Olivier Celik: *Une longue descente aux enfers. L'avant-scène théâtre*. 2014. júl. 1. 3.

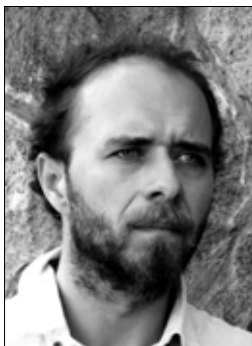
Olivier Celik: *Un monde en changement. Entretien avec Thomas Jolly. L'avant-scène théâtre*. 2014. júl. 1. 265–268.

Hugues Le Tanneur: *Thomas Jolly, mesure pour démesure. Les inRockuptibles*. 2014. júl. 2.

### Franciska Dede: "I Have No Better Ideas Than Shakespeare"

#### Thomas Jolly's Staging of *Henry VI* in Avignon

One of the most effective productions, if not the most effective one, at the Festival d'Avignon this year was 32-year-old Thomas Jolly's adaptation of *Henry VI* – says the author. She considers the boldness of the young artist impressive in staging an 18-hour version of Shakespeare's entire trilogy. Her report on the event reflects the personal experience of an unbiased spectator. At the same time, several professional aspects emerge from the vivid and detailed description of the performance therefore the observations add up to a valuable literary analysis.



JUHÁSZ KRISTÓF



# A Jókai tér aurája

Agora kúttal, bábokkal, komédiával a POSZT-on

2014, Pécs, POSZT, forró június. A szabadon bejárható terek iránti vonzalmam okán az OFF-programok mellett döntök. Mentálisan sátrat verek a Jókai téren.

Agorának lenni nem könnyű kenyér. Egy épületektől, szikláktól, fáktól határolt térség még nem agora. Akkor sem agora, ha fél napokat körbe-körbe megyünk rajta.

Agora: találkozások szent tere. A templomban Istennel találkozunk. Az agorán a többi emberrel találkozunk. Mindkét hely bárhol lehet, hisz a teremtett világ egésze templom és az épített világ egésze agora. Igaz az állítás ellenkezője is. Templom és agora csak meghatározott terekben lehet, hisz a valódi találkozás rendkívüli állapotának eléréséhez szükségünk van a ceremóniális és természeti mágia bizonyos kellékeire. Ilyenek például az elemi minőségek. A pécsi Jókai tér fundamentálisan kőből van. A POSZT-on a helyi mediterrán hagyományoknak megfelelően rekkenő a hőség, azaz a kőelementálok meghívják a tüzelementálokat is vegyülni egy projekt erejéig.

Tehát szükségünk van a víz elemi minőségére is, különben beszélgetés közben nem tudjuk a másikat befogadni, mert azon gondolkodunk, hány gramm körömvirág-krémet kell majd sebeinkre kennünk, ha hajnalra visszakeveredtünk szállásunkra. És van is a téren egy úgynevezett Millenniumi Emlékkút-szobor, ami egy kőbe sülyesztett műforrás. Ebből egy erecskén át a víz pancsolómedencébe ömlik gyermekek, felnőttek örömeire.

Az agorának amúgy is fontos testrésze a kút. Boldogabb időkben, mikor még szerényebbek voltunk annál, hogy fenekünket ivóvízzel mossuk, agorára jártunk vízért a kúthoz. S miközben megtöltöttük vedreink, beszélgettünk. Ez volt a régi korok facebook-ja. Azzal léptél be a közösségi oldalra, hogy odamentél a kúthoz.

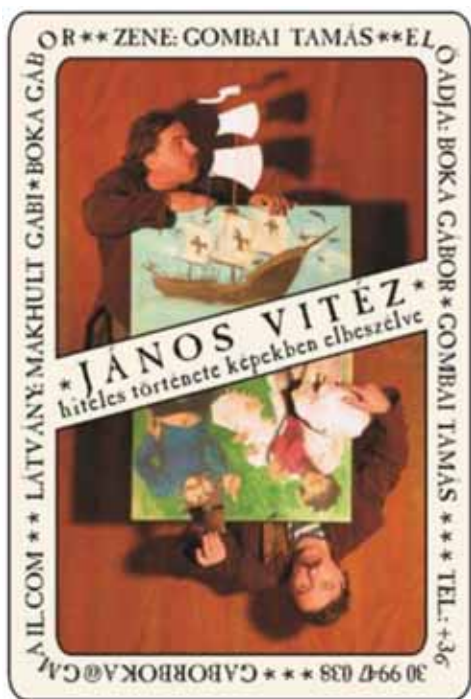


És – más lehetőség nem lévén – mindennap beléptél. A kút bölcsen kör alakú, körbe lehet állni, tehát egy kis, intim tér jön létre a nagy, nyílt téren belül.

Persze, hogy a Jókai tér nem ilyen szabványos agora. Abszolút szabálytalan az egész: amorf, lejt is, és a vízi csuda is csupa derékszög. Sebj. A szakrális kört azért nem nélkülözzük. A Pilári Gábor és Vajda Zsuzsanna vezette Márkusszínház jurát állít a téren, benne kézi hajtású kukoricamorzsoló, fateknő, fakard, megannyi ideális jószág a játékos gyermekmunkához. A szülők a kis ajtón görnyedve léphetnek be és kukoricázhatnak, kardozhatnak ők is, vagy kintről figyelhetik, ahogy csemetéjük újdonsült barátaival önfeladten munkálkodik, verekedik. Ugyanez a felállás a medencénél is: a műanyag vödörrel, lapátokkal, hálókkaal játszó, vagy dézsában tömegesen kalózkodó gyermekek a vízben, köröttük az aggódó, beszélgető, vagy mélán figyelő szülők. Mintha tűzbe bámulnánk. A vizet is lehet úgy nézni, mint a tüzet, csak ilyen kis mennyiség esetén hozzá kell gondolni a tengermorajlást, hogy megszülessen az a csodálattal vegyes tisztelet, ami a tűznézésnél a lángok hője miatt eleve megvan.

Másik kör is áll a téren. A Tintaló Társulás Circus Mechanicusa egy körüljárható pavilon, melynek ablakán át a vándorcirkusz-család hétköznapijaiba nyerünk bepillantást. A szerkezetet fölkurblizva gyönyörű, békebeli időket idéző, rusztikusan megfestett artisták, bohócok, erőművészek, balerinák egyensúlyoznak, integetnek, forognak. Egy-két mozdulatsorból álló heppet csinálnak. Produkció! Az egyes szereplőcsoportok, szituációk, gegek fölött feliratok, a karakterek apró történeteivel. A direktor például a fürdőkádban újságot olvasva szokott pihenni. Ez az agora újabb elengedhetetlen testrésze: a történet. Sok kell belőle. Sok pici. Történeteket mesélni az tud, akinek történeteket mesélnek. Mesélni az tud, aki figyelni tud. Azért jövünk el egy színházi fesztiválra, hogy történeteket lássunk – halljunk. Mi magunk is történetekből vagyunk. Emlékezetes pillanatainkból. Szomorú, boldog, röhögtető eseteinkből. Ezeket tudjuk egymásnak mesélni ajándékba, mikor egymással találkozunk az agorán.

Egy színházi fesztiválon, ahol sok okos, értő, látó ember gyűlik össze, csak úgy röpködnek a terminus technikusok. Dramaturgiai metanarratívák, kritikai álláspontok, szcenikai hatásmechanizmusok, nemlineáris jellemfejlődések szálldosnak a könnyű nyári széllel s pottyannak aztán a büféasztalon a sörbe. Fontos emlékeztetnünk magunkat arra, hogy mindez csak díszítmény, girland a legfőbb origó körül: valaki valakiknek el akar mondani egy történetet. A Márkusszínház vendégszeretetét élvező utcai, vásári, zsonglőrös, képmutogató produkciók ezt a legfőbb, őseredeti origót engedik látni. Ezt, amiből az egész bonyolult, színházi, gondolati, kultúrtörténeti struktúra (struktúrák) burjánzanak évezredek óta. A történet teret kér. Színteret. Hangot, kelléket, mesélőt. Hősöket. Vitéz László története nem azért köt le, mert a folyamatos meglepődés állapotába kerülök a hetedik ördög palacsintasütővel történő agyoncsapásától. Azért köt le, mert én vagyok. Egészen elrontom a mondatot: az én történetem vagyok a Vitéz László. Láthatom élő egyenesben, hogy agyoncsapom ördögeimet, kísértőimet, és démonaimat, hogy megőrölhessem a malomban a búzát. Ami szintén én vagyok.



Mindannyian be akarunk jutni a sötét és titokzatos malomba, hogy ottan örölhessünk. Mindannyiunknak meg kell küzdenünk ehhez a malmot őrző lényekkel. Vitéz László és társai tanítása, hogy milyen nélkülözhetetlen fegyver e küzdelemhez az önfeledt, zsigeri kacagás.

Vagy a beszélgetés. Ezek a produkciók a POSzT-OFF-on, a Jókai téren folyamatosan beszélgetnek. Beszélgetik a nézőt, miközben mesélnek neki. Kérdéseket tesznek föl, amikre válaszokat várnak. Nem szónokolnak, nem prédikálnak, hanem kérdeznek. Hová bújít az ördög? Mit mondott a sarkkutató a hóviharban? Miért nem szabad kinyitni a nyuszi ketrecét? Így tanítanak bennünket arra, hogy mi az igazán lényeges. Megtalálni a választ

az ördög hollétére mérföldekkel fontosabb, mint hogy a gazdasági növekedés együttathatói miképp determinálják a bruttó bérnövekedést a versenyszférában. Ez utóbbi nem is valódi kérdés, csak afféle fából vaskarika, amit azért találtak ki, hogy ne találjuk meg az ördögöt. Meg az anyagot. Meg a palacsintasütőt. A reakciókból ítélve ezt az értelmezést mindenki megélte a nézőtérén.

Azt is tanulságos látni, hogyan robban szét egyes történetek zárvány-, vagy kánon-burka. Amit Boka Gábor művel a *János vitézzel*, az maga a szabadságra nevelés. A mesélő élő egyenesben javítja, helyesbíti, lábjegyzeteli, írja át az ismert költő ismert történetét. Vitatkozik a szerzővel: ezzel meghívja őt közénk. A mesélő, ha „kottából focizik”, csak nekromanta. Halottidéző fekete-mágus. De ha a mindenkori mesélő a mindenkori szerző vitapartneréül, alkotótársául ajánlkozik egy produkcióban, nem egy hullát segít föl a sírból, hanem újra föltámasztja az eleven embert. Boka Gábor fehérmágus tündértavából Petőfi Sándor nem zombiként mászik elő, hanem eleven, kicsattanó egészségű



Boka Gábor előadás közben

emberként, ahogyan Iluska is teszi a mesében. Egy kis kitérő: ahogy Boka munkásságára kerestem rá az interneten, szembe jött egy kritika. Szerzője szerint az előadás baja: nem derül ki belőle, hogy Boka Gábor miért meséli a saját szavaival újra János vitéz történetét. Pedig végtelenül egyszerű a válasz. A mesélő nem hullákkal szeretne beszélgetni. És szeretne minket és óvodás gyermekeinket is megtanítani arra, hogyan beszélgessünk elevenként olyan mesélőkkel, akik véletlenül száz évek óta halottak.

Hasonló történik a Kajárpéci Vízevű *Kajárpéci Otelló* című vásári tragédiájában. A zseniális parasztkodás a magyar nyelv elképesztő, légies hajlékonyságából kiindulva ültet egy tökéletesen anti-Shakespeare-drámát a kajárpéci ÁFÉSZ italbolt ölébe. Otelló Kajárpécen Héteott Heló alkalmi munkás, Desdemona pedig Szesz Démona kocsmatündér. Az előadást nézve arról álmodozom: ilyen a magyar-nyelvtan szakos tanárok képzése. Így tanítják meg nekik, hogyan hajlíthatják a tananyagra az unatkozó gyerek figyelmét. A *Kajárpéci Otellón* nincs unatkozó gyerek, se felnőtt. Shakespeare pedig velünk röhög, mert bár a két főszereplő kitekert-kifigurázott nevén kívül semmi köze nincs ehhez a darabhoz, valószínűleg unja már, hogy ha valahol meghallja a saját nevét, mindig a saját darabjaival hozakodnak elő. Attól, hogy valaki halott író, még járnak neki új élmények. Hogy magunkról már ne is beszéljünk.

Lám: a Jókai téri agora olyan sikeresen működött, hogy nem csak kortársainkkal tudtunk beszélgetni vizezés és kukoricamorzsolás közben, hanem pár föltámadottal is. Márkusszínház és barátai ismét megmutatták nekünk, hogy a színház nem (csak) kőből van. Hanem mindenből van. Tehát meséből van.



## Kristóf Juhász: The Aura of Jókai Square

Agora with Well, Puppets and Comedy at POSzT

This personal essay gives an account of theatrical events at a magic location of the OFF programmes at the 2014 Pécsi Színházi Találkozó (Pécs Theatre Festival) as well as of the peculiar atmosphere of informal meetings. It evokes the street theatre and puppet productions of Márkus Színház, Tintaló Társulás, managed by Gábor Pilári and Zsuzsanna Vajda: *Vitéz László, János vitéz* by Gábor Boka, *Otello* by Kajárpéci Vízevű, all of which captivated children and adult audiences equally this year.