

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
IX. évfolyam 3. szám, 2021. március



***A bolondok hajója* – Tringli István esszéje • Tömöry Márta írása a karneváli univerzumból • *A farsang és a böjt harca* – Pieter Bruegel festményének üzenete • *A Szerelmes Shakespeare* – Hódosy Annamária tanulmánya • Az élő színész és a báb – Sarkadi Bence elemzése a *Rómeó és Júlia* két átiratáról • Szakmai kérdések és baráti kapcsolatok – Szalisznyó Lilla tanulmánya Egressy Gáborról (2. rész) • „Bárki jön is ide, a nemzet színházának ügyét kell szolgálnia” – Kovács Bálint műszaki igazgató vallomása**

SZERZŐINK

Claude Gaignebet (1938–2012) kulturális antropológus, mítoszkutató

Hódosy Annamária (1969) tudományos kutató, az SZTE BTK Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszékének oktatója

Kovács Bálint (1961) a Nemzeti Színház műszaki igazgatója

Odile Ricoux óorkutató, etnológus, egyetemi tanár

Sarkadi Bence (1979) marionett-művész

Szalisznyó Lilla (1982) színháztörténész, az SZTE BTK Magyar Irodalmi Tanszék oktatója

Szász Zsolt (1959) bábművész, a Nemzeti Színház dramaturgja, a Szcenárium felelős szerkesztője

Tömöry Márta (1944) drámaíró, bábos szakíró

Tringli István (1960) történész, az MTA Történettudományi Intézetének főmunkatársa

Ungvári Judit (1968) újságíró, rádiós szerkesztő



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelő-szerkesztő: Szondi Bence • Lapterv és illusztráció: Békés Rozi • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: Verebes Ernő (vezető dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi referens) • Kozma András (dramaturg, oktatási referens) • Kulcsár Edit (dramaturg, külkapcsolati referens) • Kornya István (a Nemzeti Magazin főszerkesztője) • Eöri Szabó Zsolt (honlap-főszerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Balogh Géza színháztörténész, az UNIMA vezetőségi tagja • Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Ungvári Judit (újságíró) • Durkóné Varga Nóra (nyelvtanár, angol fordító) • Szerkesztőség: Nemzeti Színház, Budapest, 1095, Bajor Gizi park 1. 3. em. 3221 • Szerkesztőségi fogadóórák: minden héten kedden, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: szcenarium@nemzetiszinhas.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház •

Nyomdai munkák: Crew Print • ISSN 2064-2695

TARTALOM

beköszöntő

SZÁSZ ZSOLT: Gyulai Líviusz (1937–2021) • 3

kultusz és kánon

TRINGLI ISTVÁN: *A bolondok hajója*
Kultúrkritika a középkor végén • 5

műhely

TÖMÖRY MÁRTA: A magyar dráma forrásvidékei
3. rész: A karneváli univerzum • 19

CLAUDE GAIGNEBET – ODILE RICOUX: Bruegel: *Karnevál és Böjt harca*
Fordította: Tömöry Márta • 31

teatrum mundi

HÓDOSY ANNAMÁRIA: *A Szerelmes Shakespeare*
A Rómeó és Júlia fiktív keletkezéstörténete • 46

SARKADI BENCE: *A Rómeó és Júlia* egy bábos és egy előszínházi átírata • 69

nemzeti játékszín

SZALISZNYÓ LILLA: Egressy Gábor és a Nemzeti Színház
Szakmai kérdések és baráti kapcsolatok (2. rész) • 78

arcmás

„Bárki jön is ide, a nemzet színházának ügyét kell szolgálnia”
Kovács Bálint műszaki igazgatót Ungvári Judit kérdezte • 93



Illusztrációk a *Szamártestamentum* című kötethez,
Gyulai Líviusz linómetszetei, 1983 (forrás: mek.oszk.hu)

(1937–2021)

„Századunk szépséges és irtózatoss, ezért hát gyűlölöm és szeretem. Olyan mocskos és fenséges, amilyen Villon, Boccaccio és Chaucer ideje lehetett (ezért is látom oly bűvöletesnek például a románkori szobrászatot). Komolyan veszem, de meg is mosolygom – bevallom, egy kis kandisággal – a mi ezredvégünket is. Milyen a ma embere, s vajon e kor fiaként én magam milyen vagyok?”¹

Az olvasás és a képzés géniusza, Gyulai Líviusz több mint három évtizede tette fel magának ezt a kérdést. S immár az új évezred harmadik évtizedébe lépve joggal kérdezhettünk vissza: hol vannak már azok a hetvenes-nyolcvanas évek, amikor még élő valóság volt a művészgenerációk, művészeti ágak közötti aktív párbeszéd – például ahogyan a költő Weöres és az illusztrátor Gyulai egymásra talált a Psyché-kötet megtervezésekor? Közhely, hogy korunk embere individualizálódik, miközben az emlékezetét és vele együtt a kedélyét is elveszíti. Tíz évvel később ismét Ő beszél arról, hogy nemzedékének illúziói fogytán miként állt ellen mégis korunk pestisének:



„Sosem foglalkoztam elemző módon a saját munkáimmal, de egy olyan században élünk, amikor el akartuk hitetni magunkkal, hogy ilyen világ még soha nem volt. Aztán rá kell jönnünk, hogy a középkor embere szinte ugyanazokkal a tragédiákkal, bajokkal, morális problémákkal volt kénytelen szembenézni, mint a mai. A költészetünk, a képzőművészetünk árada velünk rokon műveltség, közben mi tele vagyunk kétségekkel, undorítóknak, rohadtnak, cinikusnak találjuk egész világunkat. Középkori kórok és háborúk pusztítanak manapság, s ebben a légkörben kell nap mint nap újból és újból a rajzlap fölé, a kő, a dúc fölé hajolni, a festőállvány elé állni, és meg kell teremteni azt a miliőt, melyben még pislákol annyi hit, hogy érdemes csinálni, egy információs viharban, mely megtépz bennünket, s melyben persze rengeteg izgalom és csodálatra méltó gazdagság is van, egyre magányosabban kóválygunk. És én közben leteszem a fenekemet, és rakom a pöttyöket, mint a légy. Véres háborúk dúlnak, és én úgy csinálok, mintha semmi sem történe.”²

Amikor a mostani pandémia idején a Szcenárium szerkesztőiként a közepkori nevetéskultúra és a paródia szakra kimeríthetetlen témakörét választottuk az általános depresszióból való „menekülési útvonalként”, hasonló indítástól tettük, mint amelyet Gyulai Líviusz egész életművével képviselt – abban a reményben, hogy talán az olvasónak is erre van most a legnagyobb szüksége.

Szász Zsolt

¹ Nádor Tamás: 10 kérdés Gyulai Líviuszhoz. Magyar Ifjúság, 1985. január 25. (részlet)

² Antall István: Az ironia trónja. Magyar Napló, 1995. április (részlet)

Strasbourg 1497

Autographa Lutheri T. 2. p. 67

Stultifera Navis

I

Jo. Keyserbergi Strassburgensis jurisconsulti 1498

Marragonice pfectiōis nunq̃ satis
laudata Navis. per Sebastianum.

Brāt: vernaculo vulgarique sermōe & rythmo pro cūctorū mortaliū
fatuitatis semitas effugere cupiētū directōe / speculo / cōmodoq;
& salute: proq; inertis ignaveq; stulticie ppetua infamia / execratōe
& cōfutatōe / nup fabricata: Atq; iā pridem Per Iacobū Locher
cognomēto Philomusum: Sueuū: in latinū traducta eloquiū: &
per Sebastinū Brant: denuo seduloq; reuīsa: felici exordiū p̃cipio

Sebastiā von Brant: Der Johannes Sankti S. Francisci Ordinis. Strasbourg 1520. fol.

Navis stultorū



gloria

S.

Invenitur in Invenial: et Urbe Libera de A
gentina per Almagro: de: Gruningen est la
tuitis nūtra 1497 kal: Jul: inde Basl. 1498.

Paris. 1507. 4. apud Oadim Affensio

Basl. 1572. 8. apud Henr. Petri.



TRINGLI ISTVÁN

A bolondok hajója

Kultúrkritika a középkor végén¹

A kultúrkritika nem az újkori gondolkodás talál-
mánya, nem az ancien régime után megszülető
új társadalom és politika fölötti kételkedés hoz-
ta létre. A kultúrkritika a kultúra természetes
önreflexiója. A középkori világkép mindkét ős-
forrásában: a kereszténységben és az ókori filo-
zófiában bőséges anyagot találhatott ahhoz, hogy
saját korát pellengérre állítsa. Nem annyira a fi-
lozófusok művei, hanem a mindig is népszerűbb
filozófus-életrajzok tették ismertté a fennálló vi-
lágrendet és annak kultúráját megkérdőjelező tu-
dósokat. A környezetét rendszeresen provokáló,
hordóban lakó, koldusként élő sinopei Diogenész
mintapéldája lett a kultúrkritikát tudománnyá
tevő bölcsnek. A róla fennmaradt leghíresebb
történet Cicero jóvoltából bekerült a késő kö-
zépkor egyik legolvasottabb művébe, a 14. század
elején összeállított *Gesta Romanorum*-ba; mikor
Nagy Sándor a filozófus lakhelye elé állván azt
mondta neki, hogy azt kér tőle, amit csak akar,
Diogenész így felelt: ne állj közém és a nap közé.
A középkori szimbolikus magyarázat szerint Dio-



Nagy Sándor és Diogenész
találkozása egy 1420-ban készült
miniatúrán (forrás: wikimedia.org)

¹ A tanulmány az MTA Filozófiai és Történettudományok, valamint a Gazdaság- és Jogtudományok Osztályának „Harmónia és diszharmónia a társadalomban” című tudományos ülésén 2011. november 10-én elhangzott előadás jegyzetekkel kibővített változata. Vö: Történelmi Szemle, 2012/2, 175–185.

genész hordója az evilági létet, Nagy Sándor magát az ördögöt jelenti, aki a világ hiúságát láttatja velünk.²

A középkori kultúrkritika

A kereszténység megszületése pillanatától bőséges lehetőséget kínált arra, hogy magához vonzza ama gondolkodókat, akik nem voltak megbékélve koruk viszonyaival. A kereszténység bűnfelfogása kötelezővé tette az evilági lét javai felé történő túlhajszolt vágyakozás kritikáját. Az évszázadok alatt csak lassan változó, folyamatosan csiszolódó kultúrkritikus attitűd a 12–13. századi nagy változások után tömegesen, szinte áttekinthetetlen mennyiségben termelte ki műveit.

A 12. század végén Lotario di Segni bíboros – a későbbi III. Ince pápa – összeállított egy gyűjteményes könyvet, melyben a szentírási idézeteket pár mondatral összefűzte, illetve röviden megmagyarázta. Az emberi lét nyomorúságáról szóló munkát egyszerűsége tette népszerűvé. A párizsi egyetemet megjáró főpap a tudományt éppúgy szélkergetésnek, a hiúság atyjának tekintette, mint minden más emberi tevékenységet. „Minél többet ért meg valaki, annál jobban kételkedik, és úgy látszik, hogy az tud többet, aki többet oktalankodik.” A társadalomban elfoglalt hely – akár szegény valaki, akár gazdag – már e világon is szenvedést okoz.³

Kultúrkritika-e ez vagy csupán egy a több ezer skolasztikus traktátusból, még ha az egyik legismertebb is? Az emberi lét nyomorúságáról írt mű önmagában nem kultúrkritika, de azzá válhatott – és azzá is vált – olvasói, a szószé-



Mihail M. Bahtyin (1895–1975)

keken és az írópultok mögött álló hirdetői ajkán és tollán. A módszer egyszerű volt, változatos-sága azonban már a művészi tehetségen múlt: egyszerre kellett megmutatni a dolgok színét és visszaját. Minden, ami irigylendőnek és tökéletesnek látszik, ki van téve a halandóságnak és a pusztulásnak. A tartalom egyszerre volt leíró – sokszor szórakoztató – és épületes. Mihail Bahtyin a második világháború után (1965-ben – a szerk.) megjelent művében más aspektusból szemlélve épp e kettősségben látta a középkori és a 16. század eleji groteszk elemeket tartalma-

² Gesta Romanorum. Hrsg. Hermann Osterley. Weidmannsche Buchhadlung, Berlin, 1872. No. 183. 589.

³ *Lotharius Cardinalis (Innocentius III): De miseria humanae conditionis.* Ed. Michele Maccarone. Lugano, 1955. (Thesaurus Mundi) 12. cap. 18. Magyarul: *Lotario dei Segni (III. Ince pápa): Az emberi lét nyomorúságáról.* Eötvös József Könyvkiadó, Bp., 2005. 17.

zó irodalom eredetiségét. Ő valójában nem tett mást, mint Nietzsche drámafelfogását alkalmazta. Nietzsche az apollóni és a dionüszoszi szellem kettősségében vélte felfedezni az eredeti görög dráma lényegét, melyet az újabb attikai komédia silányított el. Hasonlóképpen Bahtyin az öncélú grobianizmust tette meg a groteszk realizmus sírásójává.⁴ A kettősség valójában egyetlen műben sem volt tökéletes egységben, legfeljebb csak az évszázadok alatt felhalmozódott anyag utólagos statisztikai áttekintése teremt abban harmóniát. A kettősséget, a dolgok színét és visszaját láthatjuk az egyházak kapuzatában álló világ fejedelme szobrokon, ahol a szemből nézve elégedett uralkodó hátulról a férgek martaléka. Ugyanezt fejezik ki az újszövetségi példázat alapján megformált okos és balga szüzek vagy éppen a lefedett szemmel a megváltást nem látó *synagoga* és a *revelatio* útján megvilágosodott *ecclesia* kettősségének ábrázolásai. A földi lét mulandósága mindenkinek kijut, senki sem mentesül tőle. Teljes rendi tablók – azaz az egész európai társadalom a pápától kezdve a legutolsó koldusig – jelennek meg a létrán vagy keréken – csupa bizonytalan alkotmányon – felfelé törekvő, végül kárhozatra jutó személyek ábrázolásában, akárcsak a haláltánc-jeleneteken vagy az ördög hálójában vergődő lelkek képében. A 12. század végén készült, gazdagon illusztrált *Hortus deliciarum* egyik képen túlnyomórészt egyháziak hullanak le a létráról, mely az élet koronája felé vezet. A laikusok nem hágnak túl magasra, a lovagnak és kedvesének fontosabb a városok, a lovak és a pajzsok megszerzése, mint üdvösségük, a klerikust a gazdagon terített asztal és a szerető, a szerzetest a kincsek utáni sóvárgás, a klostromban élő társát az ágya rántja vissza, még a legmagasabbra



Synagoga és ecclesia épületszobrai a strasbourgi Notre-Dame katedrális múzeumában (forrás: wikimedia.org)



Az 1180 körül készült *Hortus Deliciarum* képtáblája a kódex 1818-as fakszimile kiadásában (forrás: wikimedia.org)

⁴ Mihail Bahtyin: François Rabelais művészete. A középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Európa, Bp., 1982. 81. skk.

jutó remete sem kerüli el a sorsát, ha másért nem, hát azért, mert túlságosan ragaszkodik remetelakának kertecskéjéhez. Az uralkodók is csak látszólag jutnak magasra a szerencse kerekén, hogy aztán annál nagyobbat bukjanak.⁵

A kultúrkritika gyakran ábrázolta az állatokat. Ezeknek, akárcsak a rendi tablók embereinek, szabott helyük volt a rendszerben. Valamikor a 15. század közepén festette ki a zólyomi plébános a parókiát. Egyszerre több tanmese elevenedik meg a képeken, melyek mind a kifordult világot ábrázolják: a libáknak prédikáló farkast, aki prédikáció közben ejti el áldozatait, a vadászt foglyul ejtő nyulakat, az e fölötti örömeikben együtt zenélő nyulakat és medvéket, a megköttözött vadász kürtjébe belerondító állatot.⁶ E művek előszeretettel emlegették az ürüléket, mellyel a lehető legmesszebb tudtak menni a kettősség megteremtésében: a kincsek és az undort keltő ocsmányság egymás mellé kerültek.

A francia nyelvű regényirodalomból kinövő középkori német regények nagy része a kultúrkritikának köszönhette népszerűségét. A 13. század másod-

dik felében bajor környezetben keletkezett, *Meier Helmbrecht* címen számon tartott költemény művészi tökélyre emelte a dolgok színének és visszájának bemutatását. A mű egy nagyravágó parasztfiú történetét meséli el, aki miután egy pompás sapkára tett szert, melyre egy apáca a Trója-regény jeleneteit hímezte, nemcsak egész külsejét változtatta meg, hanem életmódját is. Lovagnak állt, valójában azonban rablók közé keveredett, életét pedig kötélén fejezte be.⁷ Látszólag csak tanító célzata van a 15. század elején Csehországban írt *A paraszt és a halál* című dialógusnak. A halál szájába adott mondatok azonban ugyanazt a módszert követik, mint a már emlegetett képzőművészeti alkotások, valóságos enciklopédiáját nyújtják a világnak. Itt mindenki a halálé lesz, hiába loval a varázsló háromlábú széken, az orvos



A paraszt és a halál 1463-as bambergi ősnymtatványának fametszetes illusztrációja (forrás: polano.eu)

⁵ *Herrad of Hohenbourg: Hortus deliciarum. I–II.* Dir. Rosalie Green. Warburg Institute, London–Leyden, 1979. (Studies of the Warburg Institute 36.) I. 200., 201., II. 351., 352.

⁶ A falképek a Szlovák Nemzeti Galériának a zólyomi várban levő állandó kiállításán láthatók. *Vlasta Dvořáková – Josef Krása – Karel Stejskal: Stredoveká nástenná malba na Slovensku.* Odeon–Tatran, Praha–Bratislava, 1978. 173.

⁷ *Wernher der Gärtner: Meier Helmbrecht. Versnovelle aus der Zeit des niedergehenden Ritters. Übertragen von Johannes Ninck.* Reclam, Stuttgart, 2005.

is hiába keveri gyógyszereit, a pápának sem segít a háromágú korona.⁸ Szintén a 15. század elején írta Heinrich Wittenwiler a Konstanz környékén paraszti környezetben játszódó művét, a *Viadalt*. Talán nincs még hasonló tartalmú mű, melynek annyi olvasata lenne, mint ennek. A főszereplő ezúttal is egy nagyravágó parasztfiú, Bertschi Triefnas – magyarul Taknyos Bertschi –, aki junkernek neveztetni magát, szíve választotta pedig Mätzli Rürenzumf. A Minnesangokat, a parasztokat, a lovagokat, a Fehdet egyaránt kifigurázó történetben a parasztok tornát rendeznek a szántóföldön, Bertschi feleségül veszi a szüzességet szimuláló Mätzlit, végül a két szomszédos falu közt háború tör ki, melyben Mätzli meghal, Bertschi pedig remetének áll.⁹

Minden dolog kettősségének bemutatásához, a tanító célzathoz és az íróniához, valamint az enciklopedizáló hajlamhoz sajátos társadalomkép társult. A társadalom bemutatásával – bármennyi energiát is fordítanak rá a hitszónokok, a festők és a költők – csak az elbeszélést díszítik. A modern társadalomkritikával ellentétben, ahol a kritikusok megkeresik a számukra elképzelt jó világ társadalmi letéteményesét, akár a munkásosztályban, akár a spirituális új nemességben, a középkori társadalomkritika számára nincs kivétel. Nincs egyetlen olyan rend – azaz állandó politikai, jogi csoport –, amelyik egy kicsit is közelebb kerülne a mennyek kapujához, mint a másik, ellenben mindegyik nagyon közel van a kárhozathoz. A rendek tagjai nem rendi állásuk miatt kerülnek a kiválasztottak közé. Itt csak az egyénnek van lehetősége arra, hogy üdvözüljön. A rendhez való tartozás csak akkor segítene, ha a rend minden tagja teljes mértékben azon magasztos elvárások szerint élne, amelyeket a renddel szemben támasztanak. A nemesek éppúgy elbuknak, mint a parasztok, az előbbieket azért, mert védelem helyett az öncélú erőszak érdekében forgatják a fegyverüket, az utóbbiak azért, mert munka helyett a henyélés és a talmi külsőségek felé törnek. Az egyházi rendhez való tartozás a középkor embere szemében csak az egyházi szentségekkel járó hatalom elnyerését jelentette. A klerikus azonban nem lett kiválóbb másoknál, éppoly esendő volt, mint a laikusok, gyakran még náluk is esendőbb.

A középkor végi kultúrkritika

Mi újat tudott ehhez képest a középkor vége hozni, hozott-e újat egyáltalán? A középkor végi kultúrkritikusok nem adták fel az ideális rend mítoszáét, de már nem hittek benne. Elég régóta látták és hallották, hogy egyetlen rend tagjai sem teljesítik a rájuk rótt kötelességeket ahhoz, hogy eljussanak ahhoz a következte-

⁸ *Johannes von Tepl*: Der Ackermann und der Tod. Übertragung, Anmerkungen, Nachwort: Felix Genzmer. Reclam, Stuttgart, 1984.

⁹ *Heinrich Wittenwiler*: Der Ring. Nach dem Text von Edmund Wießner ins Neuhochdeutsche übersetzt und herausgegeben von Horst Brunner. Reclam, Stuttgart, 1991.

téshez, miszerint nemcsak az egyének, hanem maguk a rendek is bukásra vannak ítélve. Mégsem a rendek szemlélete újította meg a kultúrkritikát, nem is a kifordult világ képe – hiábavaló fáradozás ebben a középkor és az újkor fordulóján valamiféle válságba jutott társadalom önképét keresni –, hanem két egymástól távol eső történet: az oszmán előrenyomulás és a vele együtt járó veszélyérzet kialakulása, valamint a könyvnyomtatás, modern szavakkal egy új politikai helyzet és egy új médium megszületése.

Konstantinápoly elfoglalása fordulópontra az európai politikai gondolkodás történetében, sőt a szűkebb értelemben vett európai politikai gondolkodásról csak ettől kezdve beszélhetünk. Európa politikai fogalmát Aeneas Silvius Piccolomini fogalmazta meg először 1454 őszén a frankfurti birodalmi gyűlésen tartott beszédében.¹⁰ Az új Európa-fogalom

veszélyhelyzetben született meg: Mehmed szultán hódításaitól, az iszlám előrenyomulásától, a kereszténység pusztulásától való félelem hozta létre. Az új gondolat összekapcsolódott az évszázados kultúrkritikával.

Ennek legjobb példája a címben idézett mű, Sebastian Brant alkotása, a *Bolondok hajója*, mely 1494-ben jelent meg nyomtatásban Baselben, és egy csapásra a német irodalom első világsikere lett. A már ismert toposzokat követve bolondokkal megrakott hajó hanykolódik a tengeren, egy olyan hajó, melynek utasai nem tudják, merre tartsanak. Honnan is tudnák, mikor egy olyan világban élnek, amely tele van ugyan Bibliákkal és más szent művekkel, melyekből azonban senki sem akar ta-



Albrecht Dürer fametszete a német nyelvű *Bolondok hajójához* a szerencsekerék ábrázolásával, az 1494-es első, bázeli kiadásban (forrás: wikimedia.org)

nulni, és az egész világ sötét éjszakában él. Ezen a hajón bohócsipkát visel mindenki: a tudósok és tanítványaik, azok, akik az új divatnak hódolnak, akik nem nevelik elég keményen gyermekeiket, sőt rosszra tanítják őket, a gazdagok, a hatalmasok, akik felfedezőútra indulnak, a csillagjósok, a prédikátorok és hallgatóságuk – csak néhány példa a sok közül. Legfőképpen bolondok azok, akik nem törődnek a hit hanyatlásával: a pápa, a császár, a bíborosok és a fejedel-

¹⁰ Aeneas Silvius Piccolomini: Opera quae extant omnia. Basiliae, 1571. epist. CXXXI. 678. A beszéd – kezdő szavai után – *Constantinopolitana clades* címen vált ismertté. Winfried Schulze: Europa in der frühen Neuzeit – begriffsgeschichtliche Befunde. In: Europäische Geschichte als historiographisches Problem. Hrsg. Heinz Duchhardt – Andreas Kunz. Zabern, Mainz, 1997. (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz. Abteilung Universalgeschichte 42.) 44.

mek. A szerző a régi enciklopedizáló módszerrel követve akkurátusan felsorolja azokat a vidékeket, melyeket az oszmánok elfoglaltak: Achaiától Moesiáig, Euboiától Kaffáig. Nem maradnak ki a magyar- és a stájerországi betörések sem. „Most Apuliára tör, aztán majd Szicíliára” – szól az egyik mondat, amely egyértelmű utalás Hódító Mehmed otrantói expedíciójára. „A farkas valóban az istállóban van, megrabolja a szentegyház bárányait, mert a pásztor alszik.” Ettől kezdve a keresztények közti széthúzás lesz a törökkel foglalkozó irodalom egyik fő motívuma, egyben sóhajtás egy mindent összefogó hatalom reményében. Brant nem titkolta, hogy kinek a kezében szeretne volna látni a gyeplőt: a császári hatalmat kell helyreállítani, hogy a „polgár ne háborúzzék a polgárral”. A mű – megannyi más dolog mellett – Miksa birodalmi reformjainak apológiáját is nyújtja.¹¹ Az 1520-as években egy schaffhauseni polgár saját használatú évkönyvet – némi túlzással naplót – vezetett, melybe feljegyezte a mohácsi csatáról és a Magyarországot pusztító 1526-os oszmán hadjáratról szóló híreket is, majd rögtön hozzátette, hogy eközben a keresztények Milánóért harcolva egymás vérének ontásával vannak elfoglalva.¹²



Albrecht Dürer: Sebastian Brant portréja 1520-ból (forrás: wikimedia.org)

Mit érzett ebből Magyarország? Röviden: mindent. Lássunk néhány példát! A formális vallásgyakorlás a középkor végi kultúrkritika egyik kedvenc célpontja. Janus Pannonius ferrarai epigrammái közt egy egész ciklusnyit találunk, melyek az 1450-es római szentévre elzarándokló *vulgust* és *plebst* – azaz a köznépet és a csöcseléket – figurázzák ki.¹³ A múlt század kilencvenes éveiben nagy lendületet kapott udvarkutatás külön irodalmi témaként tárgyalja az udvarkritikát.¹⁴ A középkorban a királyokat személy szerint ritkán bírálták, az udvari

¹¹ Sebastian Brant: Das Narrenschiff. Text und Holzschnitte der Erstausgabe 1494. Zusätze der Ausgaben 1495 und 1499. Reclam, Leipzig, 1986.

¹² Hans Stockar: Heimfahrt von Jerusalem. Aus einem Tagebuch 1519–1529. Hrsg. Gloria von Stokar. Karolinger, Wien–Leipzig, [2009.] 108.

¹³ Janus Pannonius összes munkái. Közrebocsátja V. Kovács Sándor. Tankönyvkiadó, Bp., 1987. 96. skk.; Gerédy Rabán: Janus Pannonius 1434–1472. In: *Uő*: Janus Pannoniustól Balassi Bálintig. Tanulmányok. Akadémiai, Bp., 1968. 21.

¹⁴ Rüdiger Schnell: Hofliteratur und Hofkritik in Deutschland. Zur funktionalen Differenz von Latein und Volkssprache. In: *Deutscher Königshof und Reichstag im späteren Mittelalter*. Hrsg. Peter Moraw. Thorbecke, Stuttgart, 2002. (Vorträge und Forschungen 48.) 323–355.; Werner Rösener: *Leben am Hof. Königs- und Fürstenhöfe im Mittelalter*. Thorbecke, Ostfildern, 2008. 244. skk.



Piccolomini válogatott leveleinek magyar kiadása, Helikon, 1980
(forrás: foantikvarium.hu)

életet azonban annál gyakrabban. A középkor végén valóságos divat lett az udvarokról csupa rosszat írni, ráadásul ezt a legmagasabb szinten azok művelték, akik maguk is éveken keresztül fejedelmek környezetében udvaroltak. Az udvarkritika egyik legpompásabb műve a szomszédban, a stájer udvarban született Aeneas Silvius tollából.¹⁵ Janus sem kímélte az udvaroncokat, egyik magyarországi epigrammája a képeken már láttott szerencsekerék-motívumot öntötte szavakba: „Az, kit imént felemelt, most mélybe taszítja az udvar / És aki tegnap alul volt, ma felülre kerül.”¹⁶ E motívum nem csak az irodalomban jelent meg. Az udvarkritika szellemisége vezette a diplomata és a politikusok tollát is. Helyesebb, ha így olvassuk a II. Lajos udva-

rának megreformálásáról szóló tervezetet és Andrea Burgio követ jelentéseit a Mohácsnál elhunyt király udvaráról.¹⁷

Az 1520-as években írta meg Apáti Ferenc ironikus hangú énekét, mely a nagyurakat, a diákokat, a világi papokat, a csélcsep lányokat, a parasztokat, a szerzeteseket és régi királyokat vette sorra. A parasztok Sámsonnak képzeltek magukat, céloz az 1514-es parasztfelkelésre. Szerinte a lázadó parasztok éppolyan bűnösök, mint a kard helyett cicomával foglalkozó nemesek, és meg is érdemlik büntetésüket.¹⁸

¹⁵ Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini. I. Abt. Briefe aus der Laienzeit (1431–1445). I. B. Privatbriefe. Hrsg. Rudolf Wolkan. Wien, 1909. (Fontes rerum Austriacarum. Diplomataria et acta 61.) 453–487. A könyvnyomtatás korában a művet *De miseris curialium* címmel adták ki.

¹⁶ Janus Pannonius i. m. (12. jz.) 225. (Fodor András fordítása.)

¹⁷ Kubinyi András: A királyi udvar kormányzati szerepe Mohács előtt. MTA, Bp., 2001. (Székfoglalók a Magyar Tudományos Akadémián) 26.; Monumenta Vaticana historiam regni Hungariae illustrantia – Vatikáni magyar okirattár. II/1. Relationes oratorum pontificorum – Magyarországi pápai követek jelentései 1524–1526. Bp., 1884. 1–100. Részlegesen magyarul: Mohács Magyarországa. Báró Burgio pápai követ jelentései. Magyar Irodalmi Társaság, Bp., 1926. (A Napkelet könyvtára 12.); Krzysztof Sztydlowiecki kancellár naplója 1523-ból. S. a. r. Zombori István. METEM, Bp., 2004. 201.

¹⁸ Középkori magyar verseink. Szerk. Horváth Cyrill. MTA, Bp., 1921. 491.; Gerézy di Rabán: A magyar világi líra kezdetei. Akadémiai, Bp., 1962. (Irodalomtörténeti Könyvtár 7.) 213. skk.

Az egyháziak a társadalomkritikák legjobb célpontjai voltak. Egyrészt a kettősség, a megszentelt hatalom és a valóság közti szakadék túl nagy volt ahhoz, hogy el lehetett volna mellette menni, másrészt ez különösen érzékenyen érintette azokat a kultúrkritikusokat, akik közönségüket a tökéletes keresztényi élet felé próbálták hajlítani. A Jagelló-kori Magyarország történetírója, Ludovicus Tubero bencés szerzetes élete végén raguzai érseki helynök volt, műveiben mégis élesen bírálta az egyháziakat. VI. Sándor pápáról megjegyezte, hogy gyilkosságairól volt ismert, majd egy emberölésben vétkes pap történetének elbeszélése után így folytatta: „a mostani igen romlott korban csupán a hamisítokat szokta az apostoli szék a legfőbb büntetéssel sújtani. Mert a hamisítás bűnét főbenjárónak tartják, egyéb esetekben szemet szoktak hunyni azért, mert csökkenti a főpapok hasznát, kiknek minden gondjuk csupán a pénzszerzésben áll.”¹⁹ Apáti Ferenc a világiakat óvja a papoktól, kik addig hízelkednek, míg a fehérség fejét el nem csavarják.

Az oszmán probléma természetesen megjelent a magyar szerzőknél is. Nem sokkal Nándorfehérvár eleste után írta Nagyszombati Márton *A török elleni harcok elhanyagoló Magyarország főuraihoz* című költeményét. A hadjáratok elmaradásáról elsősorban az előkelők tehetnek, de a parasztháború ugyanúgy a török háborút gátolta meg, mint a főurak széthúzása.²⁰ Apáti Ferenc hasonlóképpen a nagyurak kényelemszeretetét okolja a törökellenes sikerek elmaradásáért.

A régi, szép napok

Aki elégedetlen a jelennel, két dolgot tehet: sóvárogva tekint a múltra vagy bizakodva a jövőbe. A középkori kultúrkritika mindkettővel élt. Az erkölcsstanító célzat a jövőre vonatkozott.

A múlthoz való viszony egyik alapköve a reform volt. A reform a középkorban nem megváltoztatást, újítást jelentett, hanem a régi, jó dolgokhoz való visszatérést, vissza-, azaz re-formálást; ahhoz, amit épp az újítás (*novitas*) – a középkori gondolkodás, különösképpen a politikai gondolkodás számára kevés ennél elítélendőbb jelenség volt – tett tönkre. A történészek, akik például középkori pénzverési vagy bírósági reformokról értekeznek, gyakran felejtik ezt el, és vetítenek vissza evolucionista fogalmakat egy egészen másképp gondolkodó világba.

¹⁹ *Ludovicus Tubero*: *Commentarii de temporibus suis*. Ed. Vlado Rezar et alii. Hrvatski institut za povijest, Zagreb, 2001. 25. Magyarul: *Ludovicus Tubero*: Kortörténeti feljegyzések (Magyarország). Közreadja Blazovich László – Sz. Galántai Erzsébet. Szegedi Középkorász Műhely, Szeged, 1994. (Szegedi Középkortörténeti Könyvtár 4.) 95.

²⁰ *Martinus Thyrnavinus*: *Opusculum ad regni Hungariae proceres*. In: *Analecta nova ad historiam renaissance in Hungaria litterarum spectantia*. Ed. Eugenio Abel – Stephanus Hegedűs. Hornyánszky, Bp., 1903. 217–270. Részleges fordítása: Janus Pannonius – Magyarországi humanisták. Vál. Klaniczay Tibor. Szépirodalmi, Bp., 1982. 293. skk.

Hogy ezek a visszaállítást hirdető reformok a mi felfogásunk szerint újjátást hoztak, az természetes, a középkor emberének célja azonban nem ez volt.

A reform áthatotta az egész középkor gondolkodását, nem csak bizonyos korszakára volt jellemző. A szerzetesrendek történelmének nagy fordulói mindig egy-egy reform állott, ami nem jelentett mást, mint az eredeti regula visszaállítását. Apáti Ferenc szerint „Azkort az papoknak vala tisztességek, / mikoron egészen áll vala szerzetek / távol vala tőlök galléros köntösök, / veres beretrájok.” Az evangélikus Hans Sachs, aki 1568-ban írta meg rendi tablóját, szinte ugyanezt mondja a szerzetesekről, akik egykoron remeték voltak, most azonban egészen



Hans Sachs portréja Michael Ostendorfer színezett fametszetén 1545-ből
(forrás: fineartamerica.com)

másként, számos rendben és szektában élnek, melyekbe csekély szellem szorult.²¹ A 15. században már nemcsak a rendek, de az egész egyház reformjáról beszéltek a zsinatok és a pápai udvar szószólói. A királyság megreformálása a régi rendhez való visszatérést jelentette. IV. Béla írnokai a tatárjárás után jó egy évtizeddel rendszeresen használták e fogalmat, amikor a mongol pusztítás előtti állapotok visszaállításáról beszéltek. Ekkortájt azt írta egy királyi oklevél fogalmazója, hogy a politika célja „országunk deformált állapotát jobbá reformálni és kinek-kinek a magáét visszaadni”; néhány év múlva már azt is megállapították, hogy „az or-

szág jobbra reformált helyzetbe és nyugalomba jutott”.²² A 15. század a reformáció gondolatától volt hangos: a Német-római Birodalomban Zsigmondtól kezdve minden császár megpróbálkozott a birodalom reformjával, a szokásjogot kodifikáló gyűjtemények tucatjai viselték a „reformáció” címet.²³ Magyarországról elégedjünk meg egy példával: a rákosi végzés azért dicsérte II. Ulászló királyt, mert nem-

²¹ Középkori magyar verseink i. m. (17. jz.) 493.; Hans Sachs: Das Ständebuch. Insel, h. n., é. n. 5. A mű eredeti címe: *Eygentliche beschreibung aller stände auff erden*.

²² 1255: „statum regni nostri deformatum in melius reformare volentes et unicuique quod suum est, restituere” – Monumenta ecclesiae Strigoniensis. I. Ed. Ferdinandus Knauz. Strigonii, 1874. 423.; 1257: „postmodum autem per divinam pietatem regno ad statum meliorem reformato et in tranquillitatem posito” – Árpádkori új okmánytár. VII. Közzéteszi Wenzel Gusztáv. MTA, Pest, 1869. (Magyar Történelmi Emlékek I.: Okmánytárak) 465. Mindkettőt idézi: Szűcs Jenő: Az utolsó Árpádok. História-MTA TTI, Bp., 1993. (História Könyvtár. Monográfiák 1.) 62.

²³ Eike Wolgast: Reform, Reformation. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. V. Hrsg. Otto Brunner – Werner Conze – Reinhart Koselleck. Klett-Cotta, Stuttgart, 1984. 324.

csak megvédelmezte az országlakosokat, hanem sok szabadságukat vissza is állította, azaz reformálta.²⁴ Ha a külfölddel hasonlítjuk össze, mégis feltűnő, hogy a késő középkori magyar politikai nyelv alig használta e kifejezést. A politikai gondolkodás azonban itt is reformról, azaz a régi, jó dolgok visszatéréséről elmélkedett.

Kiket várt vissza, kiket tekintett követendő példának a késő középkori magyar gondolkodás? Először is, régi szokás szerint a szent királyokat, a megboldogult uralkodókat, szent királyok alatt ugyanis korántsem csak a két királyszentet értették, hanem utódaikat is.²⁵ Apáti Ferenc így írta

vissza őket: „Az régi kerályok miglen országlának, / igazak valának az szegén ország-nak”.²⁶ Ha a pillanatnyi politikai érdek úgy hozta – mint például 1505-ben –, akkor a szittyá nemzetségből való, azaz a magyar királyokat állították szembe az idegenekkel, mint akik nem elveszejtették az ország határait, hanem kiterjesztették azokat.²⁷

A középkori magyar történelem látszólagos „bezzeguralkodója” a két eszten-deig sem uralkodott Albert király volt. Két évtizeden keresztül törvényszövegek és az oklevelek százai emlegették korszakhatárként az Albert király halála előtti időket. Albert uralkodásának megörökítése azonban nem a király személyének szólt, hanem a halála után kettészakadt országban kialakult zavaros időknek. Az első Habsburg-házi uralkodó nem a történelmi emlékezetben megőrzött jelentősége miatt, hanem kronológiai határként szerepel oly gyakran forrásainkban.

A késő középkorban két király uralkodására tekintettek vissza úgy, mint a régi szép időkre: Luxemburgi Zsigmond és Hunyadi Mátyás királyságára. Zsigmondot a birodalomban is az utolsó nagy császárnak tartották, a sematikus császárábrázolások még egy jó évszázaddal később is Zsigmond portréját utánozták.²⁸ V. László trónra lépése után a Zsigmond kori mintákat követve akarták



II. Ulászló és a gyermek II. Lajos ábrázolása Gersei Pető János címereslevelén 1507-ből (forrás: ujkor.hu)

²⁴ „qui nos in omni gratia et libertate non modo gratiose rexit et conservavit, sed etiam plures libertates nostras reformavit” – Enchiridion fontium historiae Hungarorum. A magyar történet kútfőinek kézikönyve. Szerk. Marczali Henrik. Athenaeum, Bp., 1901. 318.

²⁵ Tringli István: A szent királyok szabadsága. Századok 137. (2003) 826. skk.

²⁶ Középkori magyar verseink i. m. (17. jz.) 493.

²⁷ Kubinyi András: Az 1505. évi rákosi országgyűlés és a szittyá ideológia. Századok 140. (2006) 361–374.

²⁸ Végh János: Zsigmond király képzőművészeti ábrázolásairól. In: Művészet Zsigmond király udvarában 1387–1437. I. Tanulmányok. MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Bp., 1987. 93–113.



Vittore Pisanello: Zsigmond király és császár portréja 1433-ból, Kunsthistorisches Museum, Bécs (forrás: wikimedia.org)

megreformálni, azaz régi állapotába visszahelyezni az országot. A király tanácsosai például a több mint másfél évtizeddel korábbi kincstári bevételeket tekintették elérendő célnak.²⁹ A zsigmondi politika folytatója volt Mátyás király is, aki törvényeiben két uralkodóra hivatkozott név szerint, Nagy Lajosra és Zsigmondra, Zsigmond említései azonban messze felülmúlták az Anjou uralkodóét.³⁰

Hunyadi Mátyás uralkodásának boldog emlékké tétele egészen új dimenziókat teremtett. Mátyást halálakor a királyi politikán gondolkodó egy-kétszáz ember többsége zsarnoknak tartotta, e hír járta róla külföldön is. Antonio Bonfini 1492-ben – tehát a király halála után két esztendővel – már arról számolt be, hogy rögtön halála után elkezdtek visszasírni országlását.³¹

Harminc esztendőn keresztül azonban csak csendesen változott Mátyás uralkodásának megítélése. Az ekkortájt keletkezett, *Néhai való jó Mátyás királyról* címen emlegetett vers az epitáfium szokásos műfajához tartozik, mely a boldogult királyok közbenjárásáért esdeklített – ez még nem mutatta a nagy változást.³² Nándorfehérvár eleste azonban egy pillanat alatt új helyzetet teremtett. Egy német nyelvű, valószínűleg a birodalomban írt röplap 1522-ben Magyarország siralmas pénzügyi és katonai helyzetét a Mátyás korival hasonlította össze, amikor az ország lakói még eltartották a katonákat és engedelmesek voltak királyuknak.³³ Szem-

²⁹ János M. Bak: Monarchie im Wellental. Materielle Grundlagen des ungarischen Königtums. In: Das spätmittelalterliche Königtum im europäischen Vergleich. Hrsg. Reinhard Schneider. Thorbecke, Sigmaringen, 1987. (Vorträge und Forschungen 32.) 347–384.; Engel Pál: A magyar királyság jövedelmei Zsigmond korában. In: A tudomány szolgálatában. Emlékkönyv Benda Kálmán 80. születésnapjára. Szerk. Glatz Ferenc. MTA TTI, Bp., 1993. 27–31.

³⁰ Csukovits Enikő: Zsigmond öröksége. In: Hunyadi Mátyás a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban 1458–1490. BTM, Bp., 2008. 166.

³¹ Csernus Sándor: A középkori francia nyelvű történetírás és Magyarország (13–15. század). Osiris, Bp., 1999. 262.; Antonius de Bonfinis: Rerum Ungaricarum decades. IV/1. Ed. I. Fögel – B. Iványi – L. Juhász. Bp., 1941. (Bibliotheca scriptorum medii recentisque aevorum. Saeculum XV.) 169.

³² Középkori magyar verseink i. m. (17. jz.) 480.; Solt Andor: Mátyás király a magyar szépirodalomban. In: Mátyás király. Emlékkönyv születésének ötszázéves évfordulójára. III. Franklin, Bp., 1940. 456.

³³ Turcken puechlein. Ein nutzlich gesprech [...]. [Basel, 1522.]

betűnő a párhuzam Konstantinápoly veszte és ezen helyzet között: akkor is egy sokkoló politikai esemény változtatta meg a gondolkodást, akárcsak most. Nagyszombati Márton 1522–1523 körül írott művének második részében már készen áll az új Mátyás-kép, a győzelmes hadvezér és a vaskezű rendteremtő, aki egyedül lenne képes arra, hogy visszaállítsa az ország régi dicsőségét.³⁴ Geszti Lászlónak a hatvani országgyűlésre készült magyar nyelvű paszkvillusa Nagyszombatinál tömörebben foglalja össze, hogyan látták Mátyást 1525-ben: nem volt széthúzás, megbecsülte a katonákat, a bárók nem politikai vitákat folytattak, ez volt a záloga az ország békességének.³⁵ A török veszély árnyékában létrejött középkor végi kultúrkritika összeurópai széthúzás-toposza így vált a Mátyás-kultusz alapelemévé.



Antonio Bonfini arcképe a Philostratus-kódex miniatúráján, 1487 körül
(forrás: wikimedia.org)

A történetírói művekben csak egy újabb politikai fordulópont, Buda elfoglalása és az ország három részre szakadása után jelent meg Mátyás átértékelése. E megállapításhoz hozzá kell tenni, hogy a Jagelló- és a Szapolyai-kor nagy részében nem folyt Magyarországon történetírói tevékenység, így alig születhetett olyan munka, ahol Mátyásról írhattak volna. A királyi udvartól távol élő, a magyar korona formális fennhatósága alatt álló Raguzában alkotó Tubero 1520-as években írt művének Mátyása még mentes az idealizálástól. Az 1541 utáni történetírói művek azonban átvették a mindennapi történeti tudat már jó ideje meglevő képét, sőt ki is egészítették.³⁶

A pozitív Mátyás-képet csak úgy lehetett megalkotni, ha a kultúrkritika segítségével hívásával az ellenpontját is megteremtették, azt a kort, melyet felelőssé tettek a mátyási dicsőség elmúlásáért és egyáltalán az ország pusztulásáért: ez lett a Jagelló-kor. Az 1490 és 1526 közti időszak széthúzása, gyenge királyi és hedonista társadalma, valamint a pozitív Mátyás-kép egyszerre jelent meg 1541 után. A Jagellók könnyű préda voltak. A cseh-magyar Jagellók kihaltak, a lengyel-litván ág királyai pedig újfent a Habsburgok vetélytársai lettek. III. Fri-

³⁴ „Is posset regnum modo maiestate potenti / Viribus in priscum nunc reparare decus.” *Thymavinus*, M.: i. m. (19. jz.) 248.; *Gerézdi Rabán: A lator-ének*. In: *Uő: Janus Pannoniustól* i. m. (12. jz.) 275. skk.

³⁵ *Középkori magyar verseink* i. m. (17. jz.) 490.; *Gerézdi R.: A magyar világi líra* i. m. (17. jz.) 193. skk.

³⁶ *Bessenyei, József: Il culto di Mattia Corvino nella storiografia magiara del XVI secolo*. *Studia Historica Adriatica ac Danubiana* 1. (2008) 23.



Mátyás király arcképe a Marlianus Mediolanensis-corvinában, 1488 körül
(forrás: wikimedia.org)

gyesnek olyan rossz volt a híre a birodalomban, hogy Ferdinánd udvarában már inkább ellenfelét, Mátyást tekintették a királyok követendő mintaképének; elegendő idő telt el Frigyes halála óta ahhoz, hogy ezt a család tekintélyvesztése nélkül is megtehették. A Habsburg-párti magyar történetírók egyszerre alkották meg Mátyás mitizált és a Jagellók negatív képét. Brenner Márton 1543-ban már a Jagelló-kor egyik legnagyobb teljesítményét, a szokásjog kodifikálását és az új típusú törvényalkotást is a lusta Ulászló ténykedésének tartotta, mely a hadakozástól vette el az időt.³⁷

Mátyás ártértekeléséhez nem kellett tehát hosszú idő: a mindennapi történeti tudatban szinte halála után elkezdődött. Nem egészen egy generáció – 31 esztendő – múlva bekövetkezett az egyértelmű fordulat, minden negatívum eltűnt, csak a pozitívumok maradtak, halála után jó ötven évvel ez a kép a történetírás kánonjává is lett. Az eddigiekből azonban kiderült, hogy nem az évek száma, nem a kollektív emlékezet ciklusai vezettek a korszak új képének kialakulásához, hanem az oszmán hódítás eseményei és a középkor végi kultúrkritika eszméi.

³⁷ *Antonius Bonfini: Rerum Ungaricarum decades tres, nunc demum industria Martini Brenneri Bistriciensis Transsylvani in lucem editae.* Winter, Basiliae, 1543. a.3. Magyarul: *Humanista történetírók. Válog., ford. Kulcsár Péter.* Szépirodalmi, Bp., 1977. 11.

István Tringli: The Ship of Fools

Cultural Criticism at the End of the Middle Ages

Cultural criticism is not an invention of modern thought and it is not the result of doubt over the new social and political order which had succeeded to the ancien regime. Cultural criticism is, in fact, a natural self-reflexion of culture itself, says the author. Medieval literary works contain regular remarks which are critical of both society and culture. The Ottoman menace and the invention of the press gave additional impetus to late medieval cultural criticism, which frequently depicted the prevailing system in ironic terms. The criticism of the present necessarily brought about the idealisation of the past. Thus, after the fall of Belgrade (1521), the reign of King Matthias I of Hungary (1458–1490) assumed an idealised nature in popular thinking, which infiltrated historical works as well after the fall of Buda (1541).



TÖMÖRY MÁRTA

A magyar dráma forrásvidékei

3. rész: A karneváli univerzum¹

Hazánkban, a külföldiek által „Beata Ungheriának” (boldog Magyarországnak) nevezett földön, Mátyástól Mohácsig évi 124 (!) ünnepnap volt. Karnevál hercege dél felől érkezett hozzánk a taljánokkal – igazi „hegyen-völgyön lakodalom” kísérte, a középkori népi nevetéskultúra magyarországi jelenlétének számos bizonyítékát hagyva hátra. Meghonosodását elősegítette, hogy az óév búcsúztatása, az újév fogadása „regélő hét” néven régen is dívott nálunk.

A karnevál nagy divat lett az udvar és a magyar arisztokrátiák köreiben. Hans Seybolt, Boroszló város jegyzője leírja Mátyás király 1476-ban tartott menyegzőjének maskarádéit és ünnepségsorát, melyet két hónapra prolongáltak a palotában: „tizennégy tarka, csörgő ruhába öltözött apród pajzs nélkül, piszkafával, lóháton csatázott a havas budai utcákon”. Az egri püspök udvarának 1518. évi lovagi párviadal-persziflázsa, valamint Krabát királyi kamarás és Brandenburgi György 1525. évi *tréfás bajvivása* ugyancsak a reneszánsz udvar öniróniája! – mondja Voigt Vilmos². Fennmaradt egy levél 1489-ből, melyben a ferrarai³ Eleonóra hercegné felsorol 56 maszkot, melyet a fiának, Hippolyt d’Este esztergomi (gyermek) érseknek küldött⁴ – vörös, fekete szakállal, szaracén maszkokat stb. Megjelennek hát a déli karneváli *maszkák, maskurák, álarcosok* is!

A „farsang”, e német nyelvterületekről származó kifejezés – a karneválra⁵ alkalmazva – 1495-ben tűnik fel egy oklevélben, mely szerint az ünnepi előkészület és az utcai ünnep mintegy húszegynéhány napig tartott. A Budai Regestrum

¹ Vö. Tömöry Márta: A karneváli univerzum, in: uő: *Mikor a bábok még istenek voltak*, Kráter, 2012, 235–247 (a megjelölt szöveget rövidítve és szerkesztve közöljük)

² Endrei Walter–Zolnay László: *Társasjáték és szórakozás a régi Európában*, Corvina, Bp., 1986, 151.

³ Ferrara az újkori színjátszás egyik bölcsője.

⁴ Hippolyt d’Este Mátyás gyerekerseke, Beatrix unokaöccse.

⁵ A *karnevál* szó korábban, a 15. század elején kerül be a magyarba.



Magyar főurak maszkban, Hans Burgkmair fametszetén, 1517 körül (forrás: metmuseum.org)

1500 és 1505 közötti kiadásokat soroló fejezetének hosszas tételé a karneváli ünnepeké és maszkoké. I. Miksának (1459–1519), a szent Német-római Birodalom császáranak, és rövid ideig magyar királynak *Weiskunig* című allegorikus műve közli egy udvari ünnep képét, hol Miksa császár épp a magyar maszkákat fogadja. Magyar főúri kosztümben, turbánt, madárcsőrű maszkokat viselnek.

A karnevál alkalmával az udvar és az arisztokraták kastélyai drága és hosszú színházi ünnepek színhelyei voltak.

Minden arra utal, hogy a váro-

sokban a diákok, intellektuelek és a céhek társulatai is részt vettek a farsang idején a maskarádékban és felvonulásokon. Az utcákon feketék és óriások maszkái, spanyolok és mókák áradtak mindenfelé... A karneváli univerzum nem csak a farsangon túl megjelent más formákban is. Így a budai királyi udvar padlókockáin, melyek egy sor buffó-jelenetet ábrázolnak, színházi vagy maszkos ünnepi jeleneteket idézve. – A kor magyar színháza erősen a karneváli univerzum hatása alatt állt – összegzi Voigt Vilmos⁶.

Magyar kocsiszínpad, bábokkal

Teljesen magyar tárgyú, ezért a magyar udvari színjátszás, de a magyar misztériumjátékok egyik legbecsesebb emléke is egy nyíltszíni budai játék – II. Ulászló alatt (1501), Úr napján. Ezen óriási tömeg s maga a király is részt vett. „Egy téren – alkalmasint a Szent György téren – állították fel az emelvényt (pegma⁷). A darab tartalma az a jelkép, hogy a török hatalma megtörik, ha Mohamed próféta koporsója – mely a legenda szerint a levegőben lebeg Mekkában – elpusztul. A budai uccai színpad mecsetet ábrázolt, melyben a koporsó függött (körülötte a pasák és más törökök bábui), óriási tűzsugár (*«uno gran raggio de fuocho»*: alkalmasint gyanta- és salétromkeverék) csapott le és felgyújtotta a mecsetet és a bábukat, a koporsóval együtt. »A magyarok óriási tömege botokkal, kövekkel izzé-porrá zúzta, ami megmaradt, sőt

⁶ In: *Carneval et mascarades*, 122–123. (Voigt Vilmos francia nyelvű cikke)

⁷ Pegma a középkori (mozgó) kocsiszínpad neve.

fogaival is szaggatta.»⁸ A követ megjegyzi, soha életében ilyen szép ünnepélyt nem látott. A tömeg leitta magát a szőlőutakból folyó borból, a tolongásban sült ludakat és galambokat hajgáltak.

A fenti adat jelzi: a királyi udvar szervezte közösségi ünnep volt ez – a bábuk felrobbantásában benne van a pozitív mágia eleme – a kép az indiai, szétrobbanó-cukorkaszóró Ravana óriásbábokat juttathatja eszünkbe.

Húshagyó

Temesvári Pelbárt, a ferences rendi prédikátor 1502-ben publikált prédikációgyűjteménye, benne a *Pomerium Fermo* szigorodó szemléletet mutat:

„Ma van annak az első napja, melyet carniprivumnak /húshagyónak/ neveznek. Sajnos, százszor sajnós, milyen számosan vannak ezekben a szomorú napokban keresztények, akik elfordulnak Krisztus világosságától, hogy a sötétség művének átadják magukat, a zabálásnak, ivásnak, paráznaságnak, röviden az Isten, kit választanak maguknak e napokra, maga az ördög, kit frenetikusán dicsőítenek buja énekekkel, teljesen megvetve Krisztust...”

S a derék barát – elrettentésül – előad egy igaz történetet, mely megesett 1480 körül, egy dunántúli faluban. „Egy nő, több női személlyel, férfinak öltözve, vagy bizarrul kiöltözve, részegségbe merült. Hadd járjon! Mert mikor örültségük tüze a legmagasabbra csapott, mikor mind bolond módra tombolva táncoltak egy házban, ez a nő, aki köztük volt, elragadtatott a démon által.”⁹



Temesvári Pelbárt ábrázolása a négyrészes prédikáció-gyűjtemény, a *Pomerium* címoldalán, fametszet, 1499 (forrás: oszk.hu)

Véres farsang – Dózsa tüzes trónja, 1514

A Dózsa-féle parasztfelkelés harcosai eredetileg a török ellen, a Bakócz Tamás által meghirdetett kereszties hadjáratba indultak, templomi zászlókkal, körmenettel. Jobbágysorból való kiemelkedést vártak a részvételtől. De a tóduló parasztoktól megrettent urak kapkodva betiltották a hadba vonulást. A csalódott nép mindent felfordító karneváli áradattá dagadva, elsöpörve a gátakat égette, dúlta az urak birtokait, ölte őket.

⁸ Színészeti Lexikon (szerk. Németh Antal), Budapest, 1930, II., 1038.

⁹ Uo., 122.

Taurinus István latin nyelvű eposzából¹⁰ akár egy színpadi előadás is létrehozható volna, a szereplők szövegeinek ütköztetése révén teremtve meg a drámai kollíziót:

A Bornemisza nevű szereplő így buzdítja a megzavarodott nemeseket:

„Régi nemes bárók, híres törzsök maradéka ...
Vesd bele minden erőd, mert most a paraszthadak ellen
fegyveresen keljen fel mind, aki bírja a karját. ...
Régi dicsőséget megtartani, szerzeni újat,
egyformán jeles ám. Mire jutsz, meglátszik a végén!”

A parasztok képviselője e szavakkal könyörög kegyelemért:

„Hadd jussunk békén haza, és késő unokánkat
háborúság, csunya had mindéig messze kerülje.
Vesszen a jobbágyharc, soha míg a világ a világunk
és maradékunkból él bárki: paraszt ne akarjon
országolni...”

Dózsa ceglédi beszédében így indokolja mégis a parasztlázadás jogosságát:

„Csakhogy az ős címer nem tesz senkit se nemessé:
virtus kell hozzá, nem gőg a valódi nemesség. ...
Úri barom nép most csak szórja, fecsérli a pénzét,
más ember kárán nem rösteli lesni a hasznát
és a saját kárát nem bánja: fizetteti mással...”



Dózsa kivégzését ábrázoló
fametszet Taurinus *Paraszi
háború* című eposzának
1519-es kiadásában
(forrás: nektar.oszk.hu)

Dózsa diadalmasan nyomul előre, karóba húztatja Csáki püspököt, s már Temesvárnál vadászat, csak rémálma vetíti előre a gyászos jövőt. Mulatásba próbál menekülni: „míg a tilinkó szól, lejt rá, de paraszti a tánca / Mindkét lábával dobbantgat a földön /... Költséges lakomát készít és úgy üli torját.”

A temesvári csatában a pórok már nyerőnek hiszik magukat, ám a mulatók közé betörnek Zápolya lovasai, megfut a nép, s Dózsa emelt fővel fogadja a vereséget:

„Tűröm, amit hoz a sors. Úgyis nagyokat cselekedtem
ím, Magyarországnak főrendeit én megaláztam.
A haza zsarnokait pusztítottam gyökerestül.
Ésszel, erővel ugyan ki haladt meg e pór viadalban?”

¹⁰ Taurinus István, *Paraszi háború*, 1514–1519 (ford. Geréb László), Magyar Helikon, 1972.

A bosszú példás. Dózsa György izzó vaskoronája, tüzes trónja – húsának kiéheztetett híveivel való szaggattatása – végletes, középkori, karneváli ördög-tombolás:

„Nádpálcával vert szolgálai körötte csapatban vad táncot jártak...

Zápolya int, mire most vont pallossal fenyegették

őket, ezért rágiák, megtépik a puszta fogukkal...”

A parasztok röghöz kötésével állítják vissza a régi rendet. „A törökök sem kegyetlenebbek a mi urainknál” – mondás járja a letiport nép közt. A parasztok és urak világa közt teljes a szakadás.

Karneváli királyáldozat – 1526, Mohács

1518-ban meghal II. Ulászló király, és megkoronázzák fiát, a tízéves II. Lajost a középkori Magyarország utolsó királyává. A gyermekkirály kedveli a farsangi multságokat, és 1525-ben, a Mohács előtti utolsó udvari karneváli ünnepség során ördögszarvas maszkot viselve, gólyacsőrrel és kígyófarokkal – Karnevál királyaként vezeti a menetet. Csak Mohács előtt, a tolnai táborban – mikor a kijelölt napra senki sem száll táborba a főurak közül – döbben rá helyzetére:

„Látom mire ügyekeszték mindnyájan. A tü fejeteket meg akarjátok mindnyájan menteni az én fejemnek elvesztésével. Ám legyen! Nem akartok tiük odamenni, Istennek segítségéből ő magam odaviszem fejemet. Ám Uram Isten, Te tudod, miként kell a dolognak lönni.”¹¹

A mohácsi csata 10 000 gyalog, 4000 lovas magyar halottja közt fekszik 28 főúr, 2 érsek, 7 püspök, 500 nagyúr¹² – s a legtragikusabb, hogy a menekülő ifjú király a Csele-patakba fúl! – Lefejezve hát az országot.

„...Szapolyai János, az erdélyi vajda az ő nagy népivel Szegednél fütezék, mert csak azt várja vala ő, hogy odaveszne Lajos király, hogy ő magát annakutána előretolhatná. Onnét éjjel elorozkodék a néptől, és úgy lön szömbbe a Szolimán császárral, és úgy köté meg az ebláncot véle.”¹³ – A mohácsi síkon! – tudósít Heltai a korabeli köz-



A mohácsi csata török miniatúrájának Szolnokon készült másolata 1575-ből (forrás: wikimedia.org)

¹¹ Heltai Gáspár: *Krónika az magyaroknak dolgairól*. Magyar Helikon, 1981, 451.

¹² *Magyar kódex*. A magyar művelődéstörténet évszázadai. Kossuth Kiadó, 1999. 2. k., 78.

¹³ Heltai Gáspár és Bornemisza Péter művei. Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1980, 511.

véleményről. A Habsburgok is igényt tartanak a trónra, így az előbb két, majd 1541-ben Buda cseles elfoglalásával három részre darabolt országban megszakad a nemzeti kultúra egységes fejlődése.

Hitviták kora

150 évig tartó „nagybőjt” következett, az országos penitencia ideje, a nemzeti sorscsapás okainak, miértjének keresése. Hitében is meghasonlik az ország – a visszatérni a „magyarok erős istenéhez, őseink hitéhez!” jelszóval a reformáció, annak is a kálvinista szárnya az eleve elrendelés (keleti ízű) tanával viharosan hódít az országban. Két régi műfajt újítanak fel: a hitvitázó drámát és az iskolai színjátékot. Vad indulatú tézisdrámák (*Comoedia Balassa Menyhárt árultatásáról*, 1569), hitviták (*Debreceni disputa*, 1571) harsognak a szabadtéri szószékeken – *farce* jelenetekkel.¹⁴

Ilyen volt példának okáért – a híres váradi foghúzás: Matkó István prédikátor szabadtéri szószékről folytatott halálos párbajt Sámbar Mátyás jezsuita atyával. A vesztes pápista ellenfél két zápfoga kegyelemből – a váltság. A nézők nagy gaudiumára háromszor húzta körül a téren az atyát, míg a megnyert két fogat ki tudta tépni annak hatalmas állkapcsából.¹⁵

De érdemes idézni Sztárai Mihály *Az igaz papságnak tüköre* (1559) című protestáns hitvitázó drámájából is:

PÁPA: Mi ördög pap vagy te?

TAMÁS, a prédikátor: Isten papja vagyok és az igaz kereszténységnek tanítója.

PÁPA: Micsoda isten papja? Hiszen én vagyok az Isten papja!

TAMÁS: A' volnál, ha istened volna!

PÁPA: Nincsen é hát minékiünk istenünk?

TAMÁS: Ha istentek volna, tehát lopók, latrok, tolvajok, farkasok és szentség-árulók nem volnátok...¹⁶

Énekmondó éhenkórászok

A három részre szakadt országban reménytelennek tűnő, de újra és újra macacsul, „váltott lovakkal” ismételt egyesítési tervek, hol a török, hol a Habsburg királyiak indította meg-megújuló támadások, a végvárak állóháborúi közepette az énekmondó rend, a *kobzos diákok* lesznek a hű krónikások. A elesett hősök hűséges felsorolásával zengik tetteiket, s intő példaként sorolják a törökök cseleit, uraink lépre menését, sürgetik az ország összefogását, az „átkos

¹⁴ Boldog Várad, szerk. Bálint István János, Héttorony Kiadó, 1990, 263.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Benedek Marcell: *A magyar irodalom története*, 22.

viSSzavonás” ellenében. Saját nevüket elrejtve a versfőkb, záró strófákban. Moldvai Mihály deák,¹⁷ Farkas András, Tinódi Lantos Sebestyén s társaik – végváról végvárra járva – kitartásra edzik a magyar lelkeket. A török fogollyá lett Wathay Ferenc egyenest a Márvány-tenger partján szerzi honvágyó énekeit.

A Mohácsnál húszévesen odaveszett királyt egy az Ormánságban fennmaradt ének siratja:

„Lajos király leesett a lováról
beléesett Csele patak árkába
Csele patak
Csele patak
sűrű szederindája
||: ott veszett el
a magyarok
királya.: ||

Szállj le madár a Duna fenekére
két szárnyaddal vágd kétfelé a vizet
két szárnyaddal,
két szárnyaddal
vágd kétfelé a vizet,
hozd fel onnan
Lajos királyt,
ha lehet!”¹⁸



Hans Krell: II. Lajos portréja, 1522 körül,
Kunsthistorisches Museum, Bécs
(forrás: wikipedia.org)

Ezt az ormánsági népdalt Kobzos Kis Tamás¹⁹ énekli tekerőlant kísérettel. Kései sámánének ez, a sasmadár alakú nemzeti génuszhoz.

Műfaji kérdés is ez – az irodalom fő vonalának kérdése. Ha eddig megkíséreltünk drámai olvasatot adni, most meg kell állapítsuk: újra virágzik a hősepike. Visszaléptünk? Igen, halálos kényszerből.

„Az ifjúság fölgnyújtására az ősök dicséretét hegedűszó mellett éneklük költeményekben, hogy versengve a virtusban, hadi dicsőségre törekedjenek. Ez énekekben időrendben, mintegy évkönyvbe gyűjtik azoknak dicső tetteit. És ezek az énekek gyermekkoruktól fogva az emlékezetbe megőrizve, oly szilárdul megmaradnak, hogy a magyarokról most, amidőn az ország legnagyobb része királyi székhelyével együtt elpusztult, nincs biztosabb emléke-

¹⁷ Híres keserű éneke az Állapotomat jelentem.

¹⁸ Kákicsi Kiss Géza gyűjtése.

¹⁹ Énekmondó hagyományunk újraélesztői – többek között Kobzos Kiss Tamás, Kátai Zoltán, Róka Szabolcs, Buda Ádám, Bálint Károly tekerős – sorra-rendre kapcsolódtak az ünnepi alkalmakhoz, pl. a nyírbátori Szárnyas Sárkány Hete Fesztivál bábos és utcaszínházi akcióihoz.

zete a múltnak, mint ami ezekben az énekekben följegyezve megtalálható” – írja Báthory István lengyel király (1533–1586) történetírója, az olasz Gianmichele Bruto.²⁰

Az énekmondó Tinódi Lantos Sebestyén

Talán ő a legközismertebb. A monoton sok vala-vala sorvég a kortárs hallgatókat nem zavarta, őket lekötötte a szemtanú láttató ereje, tetteik hűségese számba vevőjét tisztelték benne. Zenési fantáziája, a dallamvariációk megragadják a korabeli s a mai hallgatót is. A büntetést jogosnak érzi, meggyőződése, hogy bűneikért ostromozza az Őrsten a magyarokat, hoz rájuk dőghalált és pogányságot:

„Aszt tudgyátok régtől fogva, magyarok
Egymásra kegyötlön agyarkodátok,
Ki miá vesztétök nagyobb részre országtok.
Nagy siketség, vakság szállott reátok,

Fárahó királhoz hasonló vattok,
Hiszem, Isten keménította johotok, (...)
Ti magyarok jobb, ha mind egygő léstök...”²¹

1541. augusztus 29-én, a mohácsi csata 15 éves évfordulóján újabb csapás éri az országot. Ferdinánd és Szapolyai küzdelmét kihasználva a török magához kéreti Zápolya csecsemő fiát, János Zsigmond herceget, s a magyar főurak Török Bálinttal az élen kimennek a budai várból a török táborba, csekély őrséget hagyva. Hiába inti Prini/Perényi Péter, Török Bálint az özvegy királyné kérésére s vitézségében bízva kimegy. A török janicsárok felszivárognak, s csellel, harc nélkül beveszik Budát.

Buda vesztéséről és Prini Péternek, Majlát Istvánnak és Terek Bálintnak fogságukról, a törökök álnokságáról tudósít Tinódi 1542. április 24-én Baranyában, Török Bálint birtokán, Szent György ünnepén:

„Sírva vesziköl mast szegin Magyarország
Mert tőle távozik hangosság, vigasság
Belőle kikele sok fénős gazdagság
És fokságban esék egynehány uraság...



A Hoffgreff György által
1554-ben Kolozsváron kiadott
Cronica. Tinodi Sebestien
szörzése című kötet címlapja
(forrás: csemadok.sk)

²⁰ Balassa Iván–Ortutay Gyula: *Magyar néprajz*, 491.
'<http://mek.niif.hu/02700/02789/html/138.html>'

²¹ Tinódi Lantos Sebestyén: *Szűnya, Léva, Csábrág és Murán váraknak megvevése*, Tinódi emlékkönyv, 1956, Szigetvár.

*Álnok hálójában egyszer el béejté
Az jó Prini Pétert mikor elviteté
Hitit, fogadását császár elfelejté,
az nemes urfiat nagy fokságba veté.”²²*

A törökök maguk „mondták bolond-
ságnak / Hogy oly igen elhitt török szép sza-
vának.” A szultán – mint az Egri csillagok-
ból közismert – Török Bálintot táborában
visszatartja, fogságba veti, a Jedikulába
viteti, ott is hal meg: „Jól értitek immár hi-
tit az tereknek / Urak úgy higgyetek hitetlen-
ségöknek” – inti az urakat az énekmondó. De hiába, a magyarok újra és újra lépre
mennek. Legjobb erősségeiket így veszítik el. Ritka öröm az egri várvédők győzel-
me. Tinódi leghíresebb éneke, *Az Egri História*nak *summája* e nagy diadalt ünnepli:



Az isztambuli Héttorony erőd mai látképe
(fotó: Barna Béla, forrás: csamborgo.hu)

*„Summáját írom Egör várának
Megszállásának viadaljának
Szégyönvállását császár hadának
Nagy vigasságát Ferdinánd királynak...”²³*

Hogy az énekmondók kultúraközvetítők is, bizonyítja Tinódi. Ő írja az első
széphistóriát Magyarországon, *Jázonrul és Médeáarul*; a versfők latin nyelvű tanú-
sága szerint Dombóváron szerzé, miközben kezét súlyos seb gyötörte. A verselés,
s néhol egész sorok, megdöbbenően hasonlóak Gyergyai széphistóriájának sorai-
hoz. Tinódi méltán volt népszerű országszerte. Megénekelte bibliai históriákat is,
példa erre *Judit asszony históriája*.

Tinódi örökíti meg színesen Zsigmond császár emlékét is.²⁴ Megéneklei, ho-
gyan küzdött a törökkel, hogy ölték meg Ikácsot, a boszniai királyt, s végül be-
számol Zsigmond váradi temetéséről:

(291) „ültötték egy koporsóban széken
Koronájában, szép öltözetiben
Mondják hamar irták szentek között
Várják a két kezét hogy érjen egyben.”

Azaz imára kulcsolni kezeit nem sikerül, talán Zsigmond szabados erkölcsi
miatt:

(293) „Énekben hallottam, vagy volt, vagy nem volt
Tar Lőrinc, hogy pokolba bément volt

²² Uo.,

²³ Uo., 163–177.

²⁴ Zsigmond király és császárnak krónikája. Uo., 95–98.

Egy tüzes nyoszolyát ő látott volt
Négy szeginél négy tüzes ember áll ott...”

(296) „Nagy sok csodát Tar Lőrinc látott volt
Egy tüzes kádferdőt ott látott volt
Zsigmond császár hogy benne feredett volt...”

(297) „Sok párta nélkül való leányokat
Szép menyecskéket és szép ruhásokat
Kiknek Zsigmond megmérte köldököket
Hosszasságokat és szép tőgyeket.”²⁵



Vittore Pisanello Zsigmond király és császárról készített tanulmányrajza 1533-ból, Louvre, Párizs (forrás: wikibooks.org)

A reneszánsz műveltségű énekmondó, nemzeti irodalmunk egyik első klaszikusa 1556 januárjában, Sárovaron hunyt el. Nádasdy Tamás, a „fekete bég” tisztartója így búcsúzik tőle: „Tinódi Sebestyén, megvetve immár ezt a halandó muzsikát, elment a mennyébiekhez, hogy ott az angyalok között sokkal jobbat tanuljon... Haldokolva rám parancsolt, hogy én se maradjak itt soká, hanem gyorsan kövessem őt, hogy én is megtanulhassam az égi muzsikát.”²⁶

Koncz vitéz menedéke

Megszűnvn az egységes, a „fentet” és a „lentet”, a különböző társadalmi rétegeket összefogó, évmegújító nagy udvari mulatságok európai gyakorlata, ezt az ünnepi hagyományt – középpontjában a farsanggal – a maga keretei közt folytatja a falusi nép.

Az első híradás a népi farsangi bábokról 1582-ből való: Boldog Lukács és Szent Lőrinc vallják: „Láttuk az bábót, hogy egy keresztmódra csinált karóra öltöztették vala, egy fosztán (török: köntös) vala rajta, de immár hogy oda jutánk, ő az darabontok kezében vala... Bíró uram úgy eresztet el, hogy ha farsangoló asszonyokat, vagy egyéb embereket találánk... úgy hittuk oda Rengő Annát, Bíró uram házához.” Katalin, S. Pálné vallja: „... az Rengő Annánál pedig semmi egyéb nem vala egy bábnál, alaknál.” Katalin, Sz. M.-né vallja: „...húshagyó vasárnap előtt való vasárnap vala... jövének négy asszonynépek azonközben. Ez Rengő Anna is ott vala és még a palástja alatt egy báb vala. Ő magán férfiú ruha nem vala, hanem amely báb nála vala, azon egy fosztán és férfiú mente vala...”²⁷

Az idézetből kiderül, hogy itt farsangi bábu (Maskenfigur) tiltott alkalmazásáról van szó. A tiltás feltehetően protestáns türelmetlenség a pápista, sőt pogány

²⁵ Zsigmond híres nőfaló volt, számos természetes gyermekének egyike a legenda szerint a nagy Hunyadi János is.

²⁶ Uo., 11.

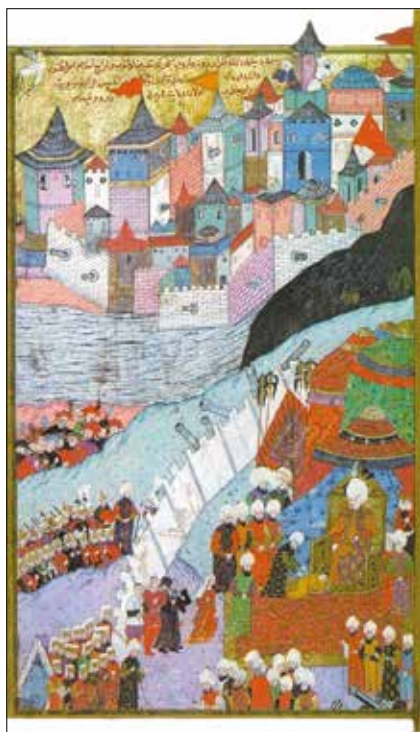
²⁷ Az esetet az 1975-től megjelentetett Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár idézi (gyűjt. és szerk. Szabó T. Attila).

„bálványozással” szemben. A leírás igen plasztikus, utal a báb szerkezetére és méreteire is. Kiszebáb-forma ez, de abból, hogy férfiruha van rajta, Koncz vajdát sejtjük benne. Nyilván nem véletlen, hogy nők e reneszánsz „bacchanália” résztvevői. A hősnő, Rengő Anna – milyen beszédes e név! – úgy tűnik, „visszaeső bűnös”, nőtársai védeni igyekeznek vallomásaikkal. Ez a jelenet a farsangi bábuval a máig élő *nőfarsang*²⁸ első írott emléke. Rengő Anna és névtelen társnőinek törbecsalása Bíró uram házánál s a darabontok közbelépése a népi nevetéskultúra további alakulásának is előképe.

Megtudjuk, hogy a *bábu* szó szinonimája e korban az *alak*. S ez az adat azt is elárulja, merre keressük az úgynevezett magas kultúrából leszállt, országos, össznépi karneváli ünnepek folytatását: a népi *alakoskodás* forrásvidékére, *fonókba* (nővilág), *lakodalmakba*, *disznótorba* (családi ünnepek) menekítik Koncz vitéz és Cibere vagy Kisze, azaz a Tél és Tavasz, a Halál és a Győzelmes Élet dramatizált összecsapását.

Láttuk, Mátyás idejében még egy-nyelvű volt az ünnep, egységes volt a magyar kultúra – a népi és az udvari kultúrát ezért tárgyaltuk együtt mi is e tanulmány korábbi két fejezetében²⁹. A mohácsi tragédia után, majd az 1541-től három részre szakadó országban épp ez a nyelvi fejlettség válik a magyar kultúra továbbélésének fő biztosítékává. A Magyar Királyság nyugati, felvidéki, török által meg nem szállt felén a Bécsben, majd Prágában székelő, idegen ajkú udvar kulturális befolyása alig érvényesülhetett. A hódoltsági területen a nyelv és vallás iránt közömbös török nem gátolta a szellemi életet. A keleti végeken kialakuló Erdélyi Fejedelemségben pedig, ha korlátozottan is, de *udvari keretek közt* élhetett tovább a nemzeti kultúra.

A helyi közösségek által fenntartott protestáns iskolák szélesebb rétegeknek teszik lehetővé a művelődést. 1553-ban a bártfai diákok előadják az *Eumachust* és



Buda 1541-es megszállásának török ábrázolása a Topkapı Szerájban őrzött 16. századi miniatúrán (forrás: wikipedia.org)

²⁸ A *nők farsangja* – egyike a hagyományos szokásoknak és fonák rítusaival tisztán a farsangi rítus része. Ezt kivételesen *csak nők* celebrálják. Ezer módon tréfát űznek a férfiakból. (Voigt, i. m.)

²⁹ Lásd a *Szcenárums* 2021. januári és februári számában.

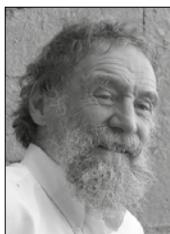


Magyarországi Mária 1549-ben Binche-i kastélyában fogadja V. Károly császárt és II. Fülöpöt.
A képrészlet közepén növényi jelmezbe öltözött kard- vagy moreszka-táncosok, talán a budai farsangok emlékét is megidézve (forrás: wikipedia.org)

a *Káin és Ábelt*. Virágzik a német és latin iskoladráma Eperjes, Pozsony, Sopron líceumaiban. Magyar nyelven játszani a protestánsok kezdenek először – legalábbis forrásokkal bizonyíthatóan. Az egyetemi diákszínhátékból nő ki, születik majd meg az első magyar dráma, a *Magyar Electra*, fordító-alkotója Bornemisza Péter deák.

Márta Tömöry: The Source Regions of Hungarian Drama (3) The Carnival Universe

The author, a theatre historian, now continues to outline the festive practice of the Hungarian Middle Ages. She explored the organic combination of the magical world vision of mythical prehistoric times and the eschatological view of the Christian religion in the January issue; then in the February one, through a textual analysis of minstrels' songs ("regösénekek") as well as medieval legends, she highlighted the survival of the legacy of the ancient cult brought from the East. This time the negative consequences of the tragic events subsequent to the legendary reign of Matthias Hunyadi (1458–1490) – the defeat at Mohács (1526) and the division of the country into three parts in 1541 – are taken into account. The greatest loss of Hungarian culture is regarded to be the disappearance of the interconnectivity of festive laughter between the realms of "high" and "low". While in the heyday of medieval Hungary, the palaces of the court and aristocrats hosted expensive and long theatrical festivities, and, at the same time, troupes of students, intellectuals and guilds also took part in masquerades and parades, these customary traditions continued to survive – in defiance of the church ban – mostly only among village people in the middle of the 16th century.



CLAUDE GAIGNEBET – ODILE RICOUX

Bruegel: *Karnevál és Böjt harca*¹

Ez a liturgikus kalendárium a születéstől a halálig – Karácsonytól Húsvétig – a Karnevál mint tengely által kijelölt időben haladva lehetővé teszi a keresztényeknek, hogy évente megéljenek egy Karácsonytól Húshagyó Keddig, Hamvazó Szerdától Húsvétig tartó, körülbelül nyolcvan napos periódust Krisztus 33 éves földi életének megidézésén keresztül. E ciklus a hívőt, de valójában minden embert egy olyan világtükörbe állítja, amelyben saját élete – a meghalás és az újjászületés drámája, a Karácsonytól Húshagyó Keddig, Hamvazó Szerdától Húsvétig tartó időszak lényege – jelenik meg. A középkor kedvelt allegóriája a Karnevál és a Böjt ami az ikonográfiában, a ceremóniák során és az irodalomban egyaránt a húsvéti Alleluja jegyében zajlik.

Egy kalendáriumi ciklus

Az idősebb Pieter Bruegel műve, a *Karnevál és Böjt harca*² (1559), mely Bécsben, a Kunsthistorische Múzeumban található, ezt az allegorikus küzdelmet jeleníti meg premier plánban – mely azonban, a többi hasonló témájú művel szemben, kevésbé hevesnek tűnik. Ám az alapos elemzés rávilágít, hogy itt Bruegel nem egyetlen pillanatot, hanem egy Karácsonytól Húsvétig zajló, epizódok sorozatából álló időszakot ábrázol. Lényegében egy kalendáriumi ciklust jelenít meg, melynek e csata csak egyik epizódja – ezt jelzik a háttérben a csupasz téli ágak és a húsvéti megújulást idéző képrészletek. Ugyanakkor ezek a részletek a kalendáriumi ünnepek ciklikus rendje, ritmusa révén állnak össze egységes egészzé, nem kronologikusan, sem nem úgy, ahogy azt a folklór leírások mutatják.

Ebben az unikális képi keretben a szimultán megjelenő részletek mégis az egész időszak sokrétűségét és sokszínűségét képesek megragadni, anélkül, hogy

¹ Claude Gaignebet és Odile Ricoux: *Le combat de Carnaval et de Cêreme*, in: *Carnavals et Mascarades*. (szerk. Pier Giovanni d' Ayala et Martine Boiteux, Paris, Bordas, 1988. A szöveg magyar fordítását szerkesztve közöljük.

² A kép címének leginkább használatos magyar fordítása: *A farsang és a böjt a harca*.

bármi módon el lennének választva egymástól. S ezáltal a kép jellé válik, arra rendeltetve, hogy kifejezze a láthatatlant. Azt, amit a festő bemutat, a valóságban senki se láthatta így, hiszen senki sem láthatja egy időben a Karácsonyt és a Húsvétot, a telet és a tavaszt. Abraham Ortelius, a geográfus nem tévedett, amikor „több gondolatot, mint festészetet” fedezett fel barátja képén. „A mi Bruegelünk olyan dolgokat fest meg jól, melyek lefesthetetlenek” – ami megengedi, hogy művét inkább szemantikai mint esztétikai perspektívában vizsgáljuk.

Centrumban az elkerült viadal

A festő szisztémája egyszerű: a kép a centrumába helyezett Karnevál és Böjt opozíciójára épül – a láthatatlan vonal egyfajta határként szolgál, elkerülve a direkt ütköztetést a kövér és a sovány napok közt, elválasztva a telet a tavasztól, a népi mulatság kavalkádját a devóciós egyházi ünnepektől.

Ezen a határon négy kiemelt személyt látunk: ketten-ketten húzzák a két kocsit – nem agresszív támadó, hanem a direkt ütközést elkerülő módon – Karnevál és Böjt a hagyományos ikonográfiában egymásra támadnak, míg itt az agresszivitás hiánya azt jelzi, hogy harcra nem kerül sor. Karnevál az égre néz, s bal karjával búcsút int, a Böjt vénasszonya is mozdulatlan, passzív. Ezen a Bécsben őrzött képen a Böjt van előrébb s a Karnevál hátrébb – a két ellenséget így mint-ha szintén egy láthatatlan vonal választaná el egymástól.



Pieter Bruegel: *Karnevál és Böjt harca*, olaj, fatábla, 118×164 cm, 1559, Kunsthistorisches Museum, Bécs (forrás: wikipedia.org)

Kibékíteni a kibékíthetetlen

A képi ábrázolás nem felel meg mindenben a ciklus ünnepeinek; szigorúan véve a december 25-étől Húsvétig tartó időszak egyházi rituáléit és népszokásait mutatja be – a középkori kalendáriumok forgó kerekére emlékeztetve. A ciklus fix és mozgó ünnepeinek eseményei egy képzeletbeli városban zajlanak. A két egymásnak ellentmondó struktúra egyidejű láttatása egyúttal a jelenetek elhelyezésének rendező elve a kép terében.

A Karnevál ideje Karácsonytól Húshagyó Keddig egy nagyon világos időszakasz, mely a bal felső képmezőben kiemelten van megjelenítve, hogy egyszerre érzékeltesse a ciklus egészét. Ahogy a *Gyermekjátékokban*, a kép egy falusias teret idéz, s a festő itt is a teret övező szélső ház első emeleti ablakára irányítja rá a tekintetünket.

Milyen időszakot jelez az elmaradt harc? A Karnevál utolsó napján vagy a Böjt első napján zajlik-e mindez? – A hamuval rajzolt kereszt a Böjt homlokán a Hamvazó Szerda keresztje, mely szimbolikus jelentéssel bír: nem egyetlen napra, hanem egy egész periódusra utal. S elképzelhető, hogy a templomból kilépő nők kezében lévő zöld ág, mely szimbóluma a böjtnek, a penitenciának – ugyanakkor már a virágvasárnap képjele is.

A karneváli népszokások korábban Nagycsütörtökön végződtek – a két szisztéma szinkretizmusa érvényesült, aztán Hamvazó Szerda szerepe köztessé vált: a népi liturgia prolongálja a Mardi Gras máglyáit, a hivatalos liturgia viszont már a böjthöz sorolja ezt a napot a tridenti zsinat óta.

A hivatalos egyházi ünnep fixálása a tridenti zsinat által 1545-ben Hamvazó Szerdára döntött ugyan a máglyagyújtás és az ivás tilalmával, ám Belgiumban hamvazó szerdán a kocsmákban még javában zajlik az ivászat – amit a „kis kereszt vízbe fojtásának” neveznek.

Bruegel képe vizuálisan ábrázolja a népi vallásosság és a fixált egyházi ünnepek közti eltérést – a karneváli ciklust mint a pogány bacchanáliák maradványát kiszorítják, jön a polgári és egyházi absztinencia ideje; de ez nem a Böjt győzelme mégsem – a képen látható alamizsnaosztó polgár tekintetének meghosszabbítása a Karnevál nép által ünnepelt temetésére irányul. S a Böjt vénasszonya mögött a kalapácsos/kereplős gyerekcsapat pedig már Nagyszombatra utal, amikor a Böjtöt elkergetik.



A Böjt figurája, homlokán hamukereszttel, fején méhkassal

Egy és ugyanaz a fény

E három kalendáriumi ciklus – a Karácsonytól a Karneválig tartó időszak, majd a Nagyböjt és a Húsvét – ugyanazon fényben fürdik, mely megállítja az órák, napok, árnyak körforgását. A fény balról világítja meg a bíró házának homlokzatát, áthaladva a jobb oldal szélén, a templom portikusza alatt, súrolva a gyóntató papot, aki fogadja a híveket. Bruegel respektálja a templom liturgikus orientációját, s ez megengedi, hogy pontosítsuk, amit látunk: ahogy a balról (keletről? – *a szerk.*) érkező fény megvilágítja a nyugati homlokzatot és a templom déli alsó részét, az estébe hajló naplementének ez a visszaverődő fénye lángoló színbe borítja a központi házat.

A tekintetek játéka

Egy ilyen kompozíciónál a festő csak emelt pozíciót használhat, hogy egy pillanattal egészében átfoghassa a ciklust, amint a *Gyermekjátékok* esetében is, ahol kijelölt egy falusi teret. Itt is szükségszerűen talál rá a szélső ház első emeleti ablakára, hogy rávegye a nézőt: tekintsen be a vendégházba, a templomba, s vegyen részt egyik vagy másik menetben. Valójában minden csoport izolálva van a többitől, zárt világot alkot, nem lép ki a maga téridejéből, vak a környezetére; ön-

maguk körül keringő mikrokozmoszok ezek, a tekintetek sem irányulnak saját világuk határain túlra (lásd a Böjt lebocsátott és fixált szemhéját, a vakok üres tekintetét s a kockajátékosok körbefutó pillantását). Saját életet élnek, közömbösen más csoportok iránt – ez az attitűd általános Bruegel alkotásaiban.

Csupán egyvalaki kivétel e „közöny-szabály” alól. Karnevál az, aki búcsút intő gesztusával egyszerre keresztezi a festő és a néző tekintetét. Csak a festő és a néző képes ugyanis az egészet átlátni. És csupán a kép egyetlen figurája lesz képes hasonlóan befogni ezt a festőével és a nézőével tükörszimmetrikus látványt. Övé, a Húsvét Bolondjájé a bírászkodás joga, ő ítélheti meg az ellenfelek harcának kimenetelét – mert fent, közepén ül, az isteni tekintet háromszögének közepén, előtte balra a Karnevál, jobbra a Böjt, s lábai előtt a Húsvét képei. E köré szerveződik az egész perspektíva.



Húsvét Bolondja a kép hátsó traktusában fent, közepén

A karneváli ciklus



A/ *Karácsony*: Bruegel december 25-ére teszi a karneváli szakasz kezdetét (a szigorúan vett liturgia szerint február másodika, a Szűz tisztulása, a Gyertyaszentelő a Farsang lehetséges kezdete). Így a Mardi Gras, a Húshagyó Kedd ideálisan 40 napra van a Karácsonytól és a Húsvéttól. E fordulóponthoz a képen tűz szimbolizálja, a máglya, melynek fényénél néhány felnőtt és gyerek gyülekezik. A fénygyújtás szokása általános volt a Mélyföld [Németalföld] népeinél. Az egyházatya ezt a tradíciót még a pogány időkből vették át, s a legyőzhetetlen fény, a Sol Invictus ünnepét a reneszánsz idején nem haboztak Krisztus születésével azonosítani (január 1-je Bruegelnél nem jön számításba). A máglya vörös tűzénél látható gyerekek egyértelműen jelzik: az újjászülető fény, a Sol Invictus ünnepe ez.

B/ *Epifánia*: A tűztől balra egy menet hagyja el a fogadót, hogy a Babkirály bankettjét megünnepelje. Hármuk koronászerű fejdíszre királyságuk jele. Ők a Háromkirályok, a mágusok, vonulásukat két zenész hirdeti, követi, egyik üstöt ver, a sarivárik „macskazenéjét” idézve, a másik flótát fúj. Baltazár feketére festve, ez Bab, a bolondkirály emblémája a flamand festészetben. Arcának sötétsége fényhiányra, az újhoid luniszoláris fázisára utal.

C/ *Leprások menete*. A páriák, a társadalomból élő halottként kirekesztettek különös, enigmatikus menete egy dudás vezetésével. Csoportjuk, élesen elkülönülve a közösségtől, csörömpöl, széllel szemben óbégat, hosszú botjaik révén hívja fel rájuk a festő a nézők figyelmét. Ezek az érinthetetlenek a legalantasabb munkákat, például az állatok nyúzását végzik. Azok a lazarénusok ők, akik bűnbánó Magdolna oltalma alatt a pogányság szellemét éltetik tovább. Menetük minden év január második hétfőjén vonul fel.

D/ *A gyerekek királya*. E király ünneplése a különböző iskolák szerint eltérő időben zajlik. Szent Miklós (dec. 6.), Szent Tamás (dec. 21.), illetve az Aprószentek napja (dec. 28.) között számos királyválasztás dívik, de a legfrekvenciáltabb a „zsíros csütörtök”, ami a régi időszámítás szerint a Gyertyaszentelőt (február másodikát) megelőző csütörtök, [az egyházi ünneprendben] a Karnevál legkorábbi kezdetének ideje, a „csütörtök csütörtöke”. „Az a király, aki iszik” felkiáltással ültetik trónra a kakasütés győztesét, a kis karneváli királyt, akit kakastollakkal ékesítenek.

E/ *Valentin és a Medvefi* (Bruegel a jelenetet több verzióban is megfestette): Ez a népi farsangi játék egy Nagy Károly-kori lovagregényt, a *Valentin és a Névtelent* eleveníti föl. (A történet szerint a konstantinápolyi császár jegyese az erdőben ikerpárt szül, s otthagyja őket. Az egyiket, Valentint, Pipin, a nagybátyja magához veszi, adoptálja. A másik, Medvefi, kit egy medve táplál, az erdőben nő fel – szörmeruhája és husángja a vadember attribútumai. Ő az erdő réme, ezért Valentin elhatározza, hogy elfogja – ezt a pillanatot ábrázolja a festő. A vadember kezére egy lány, Rozamund gyűrűt hűz, mely láthatatlanná teszi őt. Medvefi és Valentin vitájának/perének napját, február 2-át, amikor a medve felébred hibernációjából (téli álmából – a szerk.), Katalóniában máig ünneplik. A képen a medvejelmezes figura, Valentin a számszeríjjal s egy gyertyás alak látható. (Medvefi rejtő nevei: Szörös, Barna, Névtelen.) Ő is társadalmon kívüli, mint a leprások. A Szent Valentin nap pandantja a Gyertyaszentelőnek – mint a Karácsonynak az Epifánia – tizenkét napos időintervallummal.

Bruegel kiegészíti a témát még egy motívummal, a madárkalitkával: ha Gyertyaszentelőkor énekelnek a madarak, még negyven téli nap következik. A medve, Rozamund s a madarak hármasa révén e szcena jelentése a tavasz győzelme a tél felett. A keltáknál, mozaraboknál is ekkor tartották a tavaszünnepet.

F/ *Rondó – körtánc*: néhányan összekapaszkodnak – a tánc a Karnevál idején általános, de a Böjt idején tilos – a karneváli ciklus mozgó és fix elemei közötti átmenetet érzékelteti ez is.

G/ *A „Kék csónak” vendégfogadó*: ez is kalendáriumi jelzés. Flandriában a Húshagyó Kedd megelőzi a Kővér Hétfő, Kék Hétfő – a „kék hétfőt csinálni” annyit

jelent, mint kirúgni a hámból (lásd a *Bolondok hajóját* Boschnál!), nederlandi nyelven ez a helyszín a bolondok hajóját is jelenti. A hajón szerelmek ölelkeznek, egy zenész öklendezik – az ábrázolás nyilvánvalóan szexuális célzatú.

H/ A *feslett jegyesek egybekelése* a középkori népi karneváli sottie-k, illetve farce-ok tipikus szcénáinak öröksége. A Karnevál utolsó vasárnapján a játszó a vendégfogadó előtt az agglegények, aggszüzek nevetséges, burleszt nászát mímelik. E népi játékról Bruegelnek grafikája is van a *Mopszus és Nina násza* témára – amit viszont Vergilius *Nyolcadik eclogája* inspirált. Egy sor képtelenség, mely jellemző a kifordított világra, antinaturális színezetet kölcsönöz a képnek, a grafika pedig egy eleve elvont formanyelv a zsíros napok megjelenítésére.

I/ A *kis karneváli király*. Ez a gyerekkirály az éj beálltával süteményben keresi és leli meg a gyűrűt (a *Gyerekjátékok* című képen is van egy hasonló szereplő. A *Sötét napok* című képen ugyancsak feltűnik a karneváli gofri-kereső gyerek a seprűvel, melybe beültettek egy gyertyát.) A figura tipikus groteszk farsangi viseletben látható.

J/ A *karneváli időszakban általános tevékenységek* nem egy fix időponthoz kötve, de a karneváli periódus jellemzőiként helyet kapnak Bruegel képén. Két kis jelenet ábrázolja, hogy az ó- és az újév közötti átjáróban – ahogyan így volt ez már az ókorban is – mindenfelé hazárdjátékok folynak. Has-



berlant szerint ezek is a tél és nyár harcához tartoznak – általánosan elterjedt például a „minden vagy semmi” típusú játék, amint ezen a képen is megjelennek a bal sarokban a kockavetőők; az egyiknél ott a kenyeres kosár, a fején ott a gofríkból készült korona (mint a *Zsíros konyha* című Heyden képen). A gofrinak, e speciálisan erre az időszakra jellemző nederlandi süteménynek a készítése éppen a kép központi terében kapott helyet!

E kulináris epizód mögöttesében a koldusok és a kéregető nyomorékok csoportja látható (ahogyan Bruegel 1589-ből való *Kéregetők* című képén



is a Louvre-ban). Ugyanazok a papírkoronák, a csonkabonkák lábára kötve ugyanazok a csörgők, mint a 16. században a táncosokon és zenészeken! És néhány róka farkok a sapkájukon, ruhájukon. Bruegelnél ez a korra jellemző politikai allúzió³: a nemesek is viselik a koldusoknak és kéregetőknek ezt a jelét, már jóval a „*koldusok lázadása*” [1566] előtt. (Simon Renard és hívei, a politikai összecsapások vezetői is hasonló róka farkakat viseltek.)

A mögöttük feltűnő figurák bort visznek – egy részeg hordón alszik, s ennek inverze a kút körüli akció. Egy felemás kosztümet viselő bolond, fején füles kámzsa, s ahogy a Bolondok ünnepén is, ke-

zében égő üszög, mellyel megvilágítja a teret maga körül, jelezve, hogy „Karnevál idején mindenki bolond lesz egy kicsit” – ahogy ezt Rabelais állította.



K./ Az *eltört korsó játék*. A bolond szeme előtt két összekapaszkodó pár alkot egy kört, mellettük korsókat vernek a földhöz a jövőt kutatva. A kis kölykök, akik felszedik a cukrot, pedig kétségtelenül a „zsíros napokhoz” tartoznak. E kalendáriumi szituáció ambivalens, átköt a Karneválból a Húsvétba. A fiúcskák is hasonló kettősséget mutatnak, ami a keresztre feszítés, a Passió Krisztusának sajátja is – „kinek a torka száraz, mint az üvegcserep”.

L/ A *Karnevál és követői*. A kiemelt központi jelenet a Karnevál menete, aki fenn ül hordóján – a temetése előtti utolsó perc ez (a Bosch-követők képei ugyanebbe a típusba tartoznak, és van Bruegelnek egy rajza: A *gazdag konyha*, mely előképnek tekinthető). A menetnek ebben a végső epizódjában összegződve láthatóak a Húshagyó Kedd utolsó órái. A menetet záró figura fonott szalmaruhában,

³ Utalás a spanyolok elleni németalföldi szabadságharcra.



nyakában a tojásfüzérrel Karnevál szalmabábjának az elégetésére utal. A gofrit hordozó nőalak előtt egy zenész halad, fején rézüst, kezében gitár, úgy felfúvódott, mint egy terhes nő – a babfogyasztás ideje ez. A bab szelének cirkulációja mozgásba hozza a lelket, a szufla segít fölemelkedni akár a Tejútig. E felfúvódottság közelíti a figurát a nőkhöz, a terhességet, az anális és spirituális szülést idézve. Mellette egy női transzvesztita, előtte egy apró, hajlott figura, nagyorrú fél-maszkban, szemüvegben, mögöttük egy másik maszkos, aki késsel zenél egy grillrácscon.

A három karakteres figura élén egy köpenyes alak köcsögdudán játszik; a Karnevált tolok közül az egyik egy zsonglőr, viselete az íjászoké (illetve később ilyen lesz a zenészeké is); hátul egy feketébe öltözött nőalak egy fejét eltakaró nagy asztalt visz, rajta sütemények, egyik kezében égő gyertya, a másikban lámpaüveg – e tárgyak a Gyertyaszentelőre utalnak.

Karnevál mint mészáros a hordóján lovagol, fején egy tál húsleves. Húshagyó Kedden a céh tagjai tyúklevest esznek, kövér ökröt ajándékoznak a közösségnek, és Nürnbergben a Húshagyó Kedd előtti hétfőn felvonulást tartanak. Karnevál a húsfogyasztással kapcsolatos, nem csoda hát, hogy körülötte minden a Húshagyó Keddre emlékeztet: az elszórt kártyalapok, a disznó a nyárson, s még élve egy másik a kútnál – a disznó ugyanis az ő jelzőállata –, elől a csontok, kagylók a karneváli időszak utolsó perceire utalnak.

A nagyböjti ciklus

A középvonalon a kagylók jelzik, hogy a határ átjárható, hogy a sovány böjti időszak elérkezett. Ám ez a negyvennapos nagyböjti ciklus nem az eddigi logika szerint működik. Az akciók kevésbé különülnek el és kevésbé specifikusak, mint a karneváliak, és – kivéve a nők zöld ágas menetét – két egymásba fonódó körös mozgást leképezve ismétlődnek.

A menet irányától jobbra, hátul az egyik nő tekintete a halászkra, halárusokra fordul, aztán a különféle kéregetőkre; de a zöld ágas menet útvonala visszafelé is követhető, a kitett relikviákig és a nagypénteki liturgia helyszínéig, a templom belsejéig. És ugyanakkor visszavezet minket a fénylő asztal előtti, felszabadult mozgású nagyszombati gyerekcsoporthoz. Ezek a körök a Böjt Vénaszszonya felé vezetnek, a kúthoz, és legvégül a Húsvét Házához. Ez utóbbi mozgás tulajdonképpen egy harmadik ciklus kezdetét jelzi: annak az érzékeny egzisztenciának az idejét, akire az van rábízva, hogy megítélje a kép címadó eseményének kimenetelét. Íme, ez a valóságos idő, a maga alternatív inga-mozgásában.



M/ Az ájtatosak kivonulása a templomból, ami körül az egész böjti ciklus szerveződik. A hívek a nyugati kapun távoznak, hordozva székeiket vagy imásmolyukat (ezek ahhoz hasonlóak, melyet *A szűz halála* című képen is látunk).

Az ájtatosak nem részesülnek abban a kiváltságban, hogy mint a gazdagoknak, saját padjuk legyen a templomban, így magukkal viszik ülőhelyüket, hogy segédkezzenek a véget nem érő böjti szolgálatban. Sötét ruhájuk jelzi, hogy a bűnvallás idejét élik, kivonulva a miséről a temetőbe mennek, ahol a menedéket adó oltárok előtt gyülekeznek.



N/ *A halaskofák.* A kút mögött, a centrumban a halászok céhe emblematikusan jelzi a negyven napos böjtöt. Ez a női csoport valóságos ellenpontja a joviális és pirosposzgás mészárosnak, a Karneválnak. A kút túloldalán a két ellentétes pólust képviselő minőségek jelennek meg: a disznó, a zsíros kövérség szimbóluma és a halak, a soványság jelzőállata, valamint a fátylas, méltóságteljes, komoly és láthatólag sanyarú sorsú nők. A heringes kofák [és a halottas kocsit húzó páros] együtt jelképezik mindezt, s tudvalevő, hogy Nagyszombat este szokás volt őket is üldözni, akár a Böjt Vénasszonyát, ezt kiáltozva: „Heringes kofák, halas kofák, le veletek! Ki a hordótokkal, ez már szombat, holnap Húsvét, halál a Vénasszonyra!”

O/ *Kéregetők.* A böjt egész ideje alatt az egyház hangsúlyosan hívja fel híveit a „testvéri kharitás” gyakorlására – ezért jelennek meg a képen a kolduló betegek, a vakok, nyavalyatörősek, bénák. A kalapácsos kereplővel vonuló gyerekek és a zöldágas nők menete közötti böjti térség nagy részét ők foglalják el. Egy csonka, lábatlan alak alamizsnát kap a hozzá lehajló nőtől a vele szembeni másik asszony könyörgő gesztusára, kinek a háti kosarában egy kis majom van (ami a festő kedves állata, lásd az 1562-ből való *Két majom* című képét.) Ám a kéregetők semmivel sem soványabbak, mint az adakozók, az irgalomért való szenteskedő esedezés így akár megtévesztőnek is tűnhet.



Két polgár baráti egyetértésben adakozik. A sarokban rozoga tákolmányra dőlő beteg, mellette fehér lepel, melyről a röntgenfelvétel elárulta, hogy alatt-

ta egy dagadó hasú apáca rejtezik. Két másik retusálás betegeket tüntetett el, egyet a bűgőcsigával játszó gyerekek elől, a másikat a templom előcsarnokából. Breuegel így kívánta csökkenteni a betegség és halál túlsúlyát a Nagyböjt terében. Hátrább egy gazdag polgár bűnbánattal telve alamizsnát oszt a vakoknak. E kéregetők jelenete konkrétan köthető a böjt negyedik hetéhez: Flandriában e napon olvassák fel a *Csütörtök a vakon születettnél* című evangéliumi történetet, s ezért Flandria-szerte gyűjtéseket rendeznek a vakok számára.



P/ A zöld ágak processiója. A vakok csapata mögött a gazdag polgárok processiója, akik nem cipelik a székküket, mint hátul a szegények. A misén beszentelt ágakat hordozva vonulnak ki a templomból. Sapka, breviárium, a nagy fekete kappa egyike szárnyas, a szánakozás és a nagyvonalúság gesztusai, homlokukon a kereszt jele – mindez az alázat és a penitencia szimbóluma. A két háttal álló alamizsna-gyűjtő személy fejfedője a leprásokéra emlékeztet. Mellettük egy füles csuklyás kis bolond, aki talán térdre ereszkedni készül, gúnyolva, denun-ciálva a polgárok képmutatását.

Q/ Az ereklyék kiállítása. A templom küszöbén egy szenteskedő kirakja a relikviákat, bizonyára charitás céljából, felajánlásra – eme adománygyűjtési mód a 16. században volt gyakorlat, főleg a nagyhét idején, amikor a hívők bűnbocsánatot vásárolhattak. Rabelais maliciózan tesz bizonyosságot erről a *Gargantua és Pantagruel* 17. fejezetében: Panurge a nagylelkűségtől áthatva a másoktól kapott

oferát fölajánlja egy klerikusnak, mondván: „én bűnbocsánatot nyertem a húsvéti áldozásnál”.

R/ Nagypéntek. Belépve a templomba a keresztet földre fektetik, emlékeztetve a Passió keresztútjára. Nagypénteken a szobrok le vannak takarva lepellel, ez a Passió jele, a pap fehérben ad feloldozást, a liturgia lényege e napon az elsötétülés megélése. A penitencia és a gyónás hagyománya a hívek megtisztítását szolgálja, eljuttatva őket a húsvéti áldozati asztalhoz. (Érdemes felfigyelní rá, hogy a képen egy vízszintes vonallal összeköthetjük a nagypénteki gyónást a Gyertyaszentelővel, a Szűz tisztulásának ünnepével. Lehetséges, hogy együttes szerepeltetésük a két rituálé lényegi hasonlóságára utal?

S/ Az *Alleluja kergetése, üldözése*. A kör közepén különféle bőjti népszokások elevenednek meg: a hat gyerek játékát a forgó facsigával „szerzetesnek” is nevezik, lásd az 1560-ból való *Gyermekjátékok* című képen. Az ujjongó öröm antitézise az egész bűnvalló, önsanyargató bőjti periódusnak, amikor az öröm minden formája száműzve van. A húsvéti Alleluját egy valószínűs temetési ceremónia előzi meg, a halál, a sír miséje. Az Alleluja mint népszokás a hivatalos liturgia margóján jelenik meg, „mesterei”, a kántor és a gyermekkórus egyfajta para-eklézsiai rendbe tagolódtak. Az „Alleluja elbocsátása” dupla ok volt a bánatra, eltemette az örömet. Az Alleluja-játék – a csiga ostromozása és eltemetése – a liturgia tárgyiasítását jelenti. A forgó csiga a ciklikus idő jelképe, mely – mint az Alleluja – meghal, eltemetik, majd feltámad. Így teremt kapcsolatot a kép e jelenete a három ciklus között.



T/ A *kis kéregetők Nagyszombaton*. Az öröm száműzésének utolsó óráit megidézve egy másik gyerekcsapat is előtérbe kerül. A kéregetők csoportjához tartoznak, kik a ciklus első napjától az utolsóig alkalmat adnak a testvéri charitás gyakorlására, mely lényegi tevékenység a bőjt idején. A gyerekek is kéregetnek, a bőjt utolsó három napjára jellemző instrumentumokkal. Csütörtöktől szombatig a harangok Rómába mentek, ezalatt ők hirdetik az idő múlását kereplőikkel. (A XV. században, Durand püspök leírja a tárgyat, és amit allegorizál – a kereplés funkciója, hogy zörgessen, hogy általa „meghalljuk Krisztust”. A kis kéregetők házról házra járnak az iskolamestertől kísérve, aki egy edényt, illetve átalvető zsákot cipel, hogy összegyűjtsék az adományokat és elűzzék a Bőjt Vénasszonyát, kereplőikkel elfoglalva az egész teret Nagyszombaton, a húsvéti diadal előtt.



U/ A *Bőjt Vénasszonya*. Krisztus küszöbön álló győzelmének jele a Bőjt számára, ha mindent elfogyasztottak. A carcassoni vénasszony csontig lesóványodva meghalt, s vele temetik attribútumait is. (Rabelais-nál hímnemű perszifikációja: Quaresme, akinek a IV. levélben megrajzolja képét, nevei ezek: „halas-



hordó cipelő”, „halevők oktatója”). A Bőjt Vénasszonyának imázsamolya mögött kagylós tál, ő a „kis gyerekek ostromozója”, balkezében virgács, hogy használja az őt körülvevő gyerekek ellen, akiknek szintén hamukereszt van a homlokán. Széke imázsamoly, rajta hagymakoszorú, a böjt jele. A temetésen a szomorúság álszent formalitását a gyerekek mosolya jelzi majd. A Vénség fején egy méhkas a fejfedő – ha ez meglepő, ne feledjük, a méz a böjti időszakban a fő táplálék (lásd Keleten a Bárány és a Méz harcát). A méz égi eredetű

tiszta eledel, illik a purifikációhoz. A méhkas a születő lelkek rezervátuma, teliholdkor az egész Hold feldagad a kavargó lelkektől. A félhold, mint ahogy a méh is, lélekvezető. – Minden visszaváltozik, mint a Teremtés napján, és a méhkas emlékezik erre a pillanatra, amikor a lelkek elhagyni készülnek a dagadt Holdat.



V/ A vödör, kihúzva a kútból. A tavasz feltűnik a centrumba helyezett kútnál ábrázolt jelenet révén is: a fiatal lány odatesz egy salátás kosarat a kút mellé, amelyből éppen felhúzza a vödröt. A Húsvét Hétfő reggelén felhúzott első vödör víz, mint mondják, jótekonny hatású, és a vödörbe belenézve a Hold és Nap harca látható egy poitevini legenda szerint, vagy (a skót és német hiedelem szerint) a felkelő Nap táncát lehet meglátni benne. A képen a fiatal lány feltűnően keres valamit: a vödröt Dél-Kelet felé fordítja, hogy meglássa a pontot, ahol felkel a húsvéti Nap.

W/ Húsvét Háza. A ciklus határán a tavasz végérvényesen megérkezik. A csupasz ágak első levelei tanúsítják ezt. A központi ház kínálja a húsvéti tevékenységeket, kitör a nagytakarítási láz, hogy Húsvét Hétfőre meglegyen a szokásos tavaszi nagytakarítás: egy nő létrán állva ablakokat tisztít, egy másik súrolja a grillt és az üstöt, hogy kész álljanak a sütés-főzésre. A sütemény az ablakban ugyancsak a böjti napok végét jelzi.

X/ A Húsvét Bolondja. Bruegel bolondja a karneváli ciklus Húsvéti Bolondja, a Dicsőség Királya, az Utolsó Ítélet Krisztusa: jobbán a Karnevál, balján a Bőjt, s ő hoz ítéletet az elmúlt időről. Elforgulva a bigottaktól és a polgároktól, akik a Bőjthöz tartoznak, a Karnevál bolondja felé fordul, az ő emblémáját ölti magára.

Felszarvazva, mint a Karnevál szarvas lényei, a Hold jele alatt, mely maga is szarv – ez a figura holdbeli, lisztes képű, hátán fel-fújt hólyag(ot hordozó) Pierrot. A Szél, a világot mozgató lélegzet Ura, a tűzben éledő pneuma, maga is a bolondság/szentség szelletével (szentlélekkel) teljes...

A Húsvét a bolondság, a kereszt bolondságának ideje. Bruegel bolond Krisztusa Pál Korinthusi levelének képi interpretációja: „A kereszt eleve bolondság azoknak, akik elvesznek... Hol a bölcs? Nemde bolondsággá tette-é az Isten e világnak bölcsességét?”⁴ Ezek a megtért, „pálfordulós” apostol szavai, aki maga a *fonák-ság revelációja*, a *fordulat világának privilegizált tanúja*. A kifordult világ a bolondoké, a Karneválé – Bruegel bolondja pontosan a Karnevál felé fordítja a fejét, ezt a Szellemmel való töltekezésre kellően üres fejet. Előírja a világ rendjét, hogy *fonákjáról kerül-jön végre a színiére az Idő igazsága*. Az Igazság Atyja ebben az átmeneti időszakban a *láthatatlanban van*, s csak a ciklusokat egy *képbe záró univerzumban* válik láthatóvá, ahol a téridő az ellentétek vagy alternatívák körkörös mozgásaként szerveződik. A kereszt mozdulatlan centrumában áll ott a Húsvét, a Carneval–Carême (Farsang–Nagyböjt) ingamozgását mintegy felfüggesztve.

Kiszökni az idő abszurdításából, *felvenni* a festő s egyúttal a *Bolond pozícióját*, nézőpontját, elhagyni a talajt az ablakpárkányért, *magasból nézni* az egymást váltó ünnepeket. A Hamlet-malom szédítő körforgásából kilépve – mely úgy tűnik, Bábel tornyának inverze – a fényes homlokzati háromszög isteni *pupilláján keresztül* életünket és halálunkat.

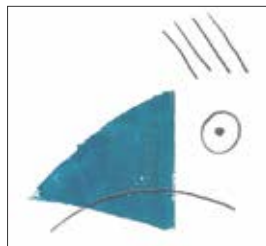
Fordította: Tömöry Márta



⁴ I. Kor. 1. 18–29.

Claude Gaignebet – Odile Ricoux: Bruegel's "The Fight Between Carnival and Lent"

The author duo interprets Bruegel's work as a kind of "liturgical calendar" which allows believers through the evocation of Christ's 33-year earthly life to live the period of about eighty days from Christmas to Shrove Tuesday and Ash Wednesday to Easter, the drama of death and rebirth each year. Analyzing the details and composition of the painting, they point out the master's peculiar view of space-time, with which he approaches in a novel manner the popular medieval allegory, the struggle of Carnival and Lent in the spirit of Easter Alleluia. Bruegel is recognized to emphasize the unresolved nature of this transition period by simultaneously depicting the profaned scenes of penitence and confession, "brotherly charitas," and sanctifying the judicial role of the Easter Fool, drawing a parallel between this central figure in the painting and Christ of the Last Judgment through his superior perspective.



HÓDOSY ANNAMÁRIA

A Szerelmes Shakespeare

A Rómeó és Júlia fiktív keletkezéstörténete¹

„Úgy vélem, csakis egy szerelmes férfi lehetett képes olyan művet írni, mint a *Rómeó és Júlia*”, írta Henry David Gray amúgy komoly filológiai felkészültségről tanúskodó 1914-es tragédiaelemzésében.² A *Szerelmes Shakespeare*



című 1998-as film pontosan erre az elképzelésre épül, bár az már korántsem biztos, hogy halálosan komolyan is gondolja azt. A következőkben a filmet invenciózus Erzsébet-kori életrajzi fikcióként, spekulatív keletkezéstörténetként és egyszersmind posztmodern farce-ként fogom értelmezni, amely egyszerre rekonstruálja a mű megírása mögött álló élményt és hangsúlyozza a szóban forgó konstrukció utólagosságát. A filmet John Madden rendezte Marc Norman és Tom Stoppard forgatókönyvéből. Az utóbbi név Shakespeare kapcsán már ismerős lehet: Stoppard írta a *Hamlet* dekonstrukciójaként is értelmezhető

Rosencrantz és Guildenstern halott című tragikomédiát, amelyet máig világszerete nagy sikerrel adnak elő, és Stoppard egy Arany Oroszlán díjat nyert filmet is rendezett ennek a műnek az alapján 1990-ben. Már ez is garancia rá, hogy ebbe az alkotásába is komoly tudás lett Shakespeare-ről beleygőmőszölve, és hogy a

¹ Hódosy Annamária *Szerelmes Shakespeare* címmel 2021. március 10-én online köz-zétett előadásának tanulmányra bővített változata. (Az előadást lásd a Magyar Shakespeare Bizottság honlapján: https://uszeged-my.sharepoint.com/:v/g/personal/hodosy_annamaria_o365_uszeged_hu/EWi2m1fPS25JhpJDyUsjyo4BrsGS_2PSftw2ZpnocxZnmw)

² Gray, 1914, 210.

filmnek több rétege van, mint a felületes szórakoztatás. A történet 1593-ban játszódik (amely annak a pár évnek az egyike, amikor is az irodalomtörténet nem tud sokat mondani Shakespeare életéről). A narratíva alapja pedig az arra vonatkozó spekuláció, hogy vajon Shakespeare hogyan talál inspirációt a *Rómeó és Júlia* megírásához és hogyan történik a darab legelső színpadra állítása.

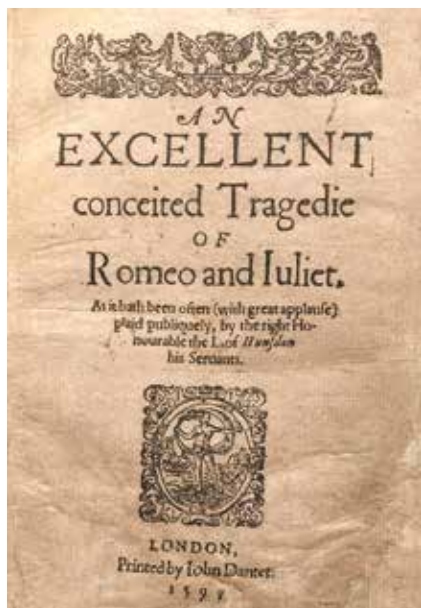
A cselekmény röviden a következő: megismerjük Shakespeare-t, aki éppen írói válságban szenved, de muszáj írnia, mert pénzre van szüksége. A Rose színház tulajdonosa felbérel, hogy írjon egy vígjátékot. Ezzel párhuzamosan megismerünk egy gazdag és előkelő ifjú hölgyet, Viola de Lesseps-et, akinek a legkedvesebb időtöltése a színházba járás és a költészet, és aki arról álmodozik, milyen volna színházban szerepelni. Shakespeare darabjából még szinte semmi nincs meg, de máris meghallgatások vannak a szerepekre, Viola pedig fiúnak öltözve és Thomas Kent néven elmegy a meghallgatásra. Itt lenyűgözi Shakespeare-t színészi tehetségével, aki kikutatja, hol lakik, és utána megy, hogy meggyőzze, vállalja Rómeó szerepét. Itt éppen egy bálba csöppen, ahol Viola női valójában is lenyűgözi a férfit, akinek fogalma sincs, hogy a színész és a szép kisasszony egy és ugyanaz. A próbák elkezdődnek, és Shakespeare Viola iránti szerelmétől inspirálva írja a darabot, amely párhuzamosan készül a próbákkal. Nem kell sok idő hozzá, hogy rájöjjön, Thomas Kent valójában Viola, és szenvedélyes szerelmi viszony kezdődik közöttük, amelynek boldogságát beárnyékolja, hogy Violát férjhez akarják adni egy nemes úrhoz, Lord Wessexhez. John Webster, egy fiatal fiú, aki csalódott, mert nem kapta meg Júlia szerepét, elárulja Wessexnek, hogy a szerepet játszó színész az ő menyasszonya, így Wessexnek lehetősége nyílik, hogy véget vessen a viszonynak azáltal, hogy bezáratja a színházat azon az alapon, hogy törvény szerint színpadra csak férfiak léphetnek. Ekkor azonban megjelenik a rivális színházi társulat, és a szolidaritásra hivatkozva átengedik a saját színházukat Shakespeare társulatának. Az új szereposztás szerint Rómeót most maga Shakespeare játssza, az előadás estéjén azonban a Júliát játszó színész bereked, Viola pedig – aki a Wessex-szel való esküvőjét követően beül az előadásra – beugrik Júlia szerepére. Az előadás óriási sikert arat, és bár a végén A Multságok Rendezője – akit megint értesítettek, hogy igazi nő játszik a színpadon – majdnem letartóztat mindenkit, Erzsébet királynő (aki szintén megtekintette a darabot), rendet tesz, és felmenti a színtársulatot. Ugyanakkor Violát is kötelezi, hogy tegyen eleget házastársi esküjének és menjen a férjével Amerikába. A mese tehát a kultúra és Shakespeare karrierjét tekintve szerencsésen, a magánélet boldogságát tekintve viszont tragikusan végződik.

Történelem vagy történet?

A film 1999-ben hét Oscar díjat kapott: a legjobb film, a legjobb női főszereplő, a legjobb női mellékszereplő, a legjobb eredeti forgatókönyv, a legjobb jelmeztervező, a legjobb musical filmzene és a legjobb látványtervező díját is bezsebel-

te. Adam Hooks, az iowai egyetem angol tanszékének docense, aki egyébként írt egy könyvet Shakespeare műveinek piaci sikereiről, ezzel kapcsolatban azt állítja, hogy „az ok, ami miatt a filmet a nagyközönség mellett még az irodalommal foglalkozó kutatók és kritikusok is élvezetesnek találják, nem más, mint hogy a narratíva nagyon öntudatosan játszik el azokkal az életrajzi fantáziákkal, amelyek az idők során Shakespeare köré épültek.”³

Hangsúlyosan nem az életrajzi tényekről van szó. Az említett recenzió a rendezőtől idézi, hogy „az a legcsodálatosabb, hogy erről a történeti periódusról



A Rómeó és Júlia első kiadásának előzéklapja, 1597, British Library (forrás: genius.com)

olyan kevés tudható, hogy szinte semmiféle történeti körülmény nem áll a fantázia útjába.” Lássuk tehát, mi is az, ami ilyen szabad teret hagy a képzeletnek. Shakespeare bizonyosan Londonban volt 1593-ban, egyes források azonban úgy vélik, hogy a Rómeó és Júlia ennél későbbi, hiszen nem adták ki 1597-ig, és Shakespeare valószínűleg csak egy kicsivel írta korábban.⁴ Mások viszont úgy vélik, hogy a darab mégiscsak 1596 előtt, mert a Quarto-ban a társulat, amelyet az előadás kapcsán említenek (Lord Hunsdon's Servants), ezután már a Lordkamarás Emberei néven szerepel.⁵ Sok kritikus a színmű keletkezését még korábbra tette. Amikor a darabban arról van szó, férjhez adható-e már Júlia, a dajka így határozza meg a lány korát:

³ Bertram, Colin. „Does ‘Shakespeare in Love’ Portray William Shakespeare’s Life Accurately?” *Biography.com*, 06.19., 2020. <<https://www.biography.com/news/shakespeare-in-love-movie-accuracy>>

⁴ A Rómeó és Júliát valószínűleg a Lordkamarás Emberei játszották először a The Theaterben, majd a The Curtainben. Egyesek szerint Richard Burbage játszotta Rómeót, és egy Robert Goffe nevű fiú színész volt Júlia. A film láthatólag ehhez az elgondoláshoz alkalmazkodik, hiszen a történet szerint Tilney tilalma miatt a darabot „hivatalosan” a Lordkamarás Emberei veszik át és a Curtainben játsszák. Viszont Rómeó szerepét a film nem adja át Burbage-nek, és Robert Goffe figurájával sem játszik a cselekmény (Júlia szerepét Viola előtt egy „Sam” nevű fiú játssza a filmben). <https://www.bl.uk/treasures/shakespeare/romeo.html>

⁵ Ami azért nem különösebben meggyőző érv, mert az 1594-ben alakult társulat csak 1596–97-ben, tehát a Quarto kiadásának évében nem viselte a „Lordkamarás Emberei” nevet (még hozzá azért, mert ebben az évben nem Hunsden grófjái volt a lordkamarási tisztség, ahogyan előtte és utána), tehát a társulat neve nem ad semmilyen plusz információt a mű keletkezéséről. (Bevington, 2007, 170.)

DAJKA

Vasas Szent Péter éjén lesz tizenégy,
Akkor bizony, emlékezem reá.
A földrengésnek már tizenegy éve
S én éppen aznap választottam el.”

(ford. Kosztolányi Dezső)



Mivel Angliában volt egy komoly földrengés 1580-ban, feltételezhető, hogy a darab 1591-ben keletkezett (már ha valóban erre a földrengésre történik utalás, és a cselekmény ideje egybeesik a megírásáéval, ami korántsem magától értetődő).⁶ Ez a korábbi eredet más megfontolások alapján azért is valószínűsíthető, mert a történelmi drámák után Shakespeare az 1590-es években a komédiák felé fordult. Feltehetően ekkor született a *Szentivánéji álom*, a *velencei kalmár*, a *Sok hűhó semmiért*, az *Ahogy tetszik* és a *Vízkereszt*. Lehetséges tehát, hogy a *Rómeó és Júlia* is ennek az évtizednek az elején keletkezett, mintegy átmenetként a két műfaj között. Ráadásul ekkor Shakespeare még valószínűleg valóban az Admirális Embereivel működött együtt, míg 1594 után darabjait már elsősorban a Lordkamarás Emberei színtársulat játszotta. Már csak az ismeretlen tényezők miatt is tagadhatatlan, amit Thomas Barnes, a Berkeley történelem professzora hangsúlyozott, miszerint a film „nagyszerű történet, de nem történelem”.⁷ És valóban, ami a történeti pontosságot illeti, Hooks szerint még az *ismert* történeti háttért illetően is számos csúsztatást találhatunk.

Viola vőlegénye, Lord Wessex az amerikai ültetvényeire készül utazni az esküvő után, csak hogy egy évtizeddel azelőtt vagyunk, hogy az első település létrejött volna Jamestownban, Virginiában (és mellelleg Wessex nevű grófi cím nem létezett Angliában). A film eleje úgy ismerteti meg a nézővel a szereplőket és a korabeli színházi életet, hogy *A két veronai nemes* előadására kalauzol bennünket, amelyet a színházak zárva tartása miatt a Királyi Palotában tartottak Greenwichben. És bár a feljegyzések szerint Burbage társulata valóban előadott két (amúgy meg nem nevezett) Shakespeare-darabot a királynő előtt ebben a palotában, de csak 1994-ben, amikor elvileg a történetnek már vége van.⁸ A filmben megjelölt időintervallumban, 93 és 94 között továbbá a színházak folyamatosan zárva voltak a lázongások és a pestiskitörések miatt.⁹ A film cselekménye nagyban épít ezekre a bezárásokra, de úgy mutatja be őket, mintha ezek csak rövid kis intervallumok lettek volna.



Essex szerepében Colin Firth (forrás: indiatoday.in)

⁶ Thomas, 1949, 417.

⁷ Bertram, i. h.

⁸ Morris, Sylvia. Shakespeare and Greenwich. 09. 01, 2017. <http://theshakespeareblog.com/2017/09/shakespeare-and-greenwich/>

⁹ <https://www.sparknotes.com/shakespeare/life-and-times/the-closure-of-the-theatres/>; vö. még Dutton, 1991, 127–129.

Kortörténeti utalások



A Henslowe-t megsemmélyesítő
Geoffrey Rush (forrás: pinterest.com)



A Curtain Theatre épülete
(középen hátul) egy 1600-ban készült
metszeten (forrás: pinterest.com)

Ha a kortörténeti utalásokra és a kortárs környezet felvázolására vagyunk kíváncsiak, akkor a következők mondhatók el. Aki-től a filmben Shakespeare a *Rómeó és Júliá*-ra, pontosabban a *Rómeó és Etelkára* megrendelést kap, az Philip Henslowe (1550–1616), a The Rose színház tulajdonosa. A történet szerint Shakespeare ebben a színházban kezdi a próbákat. A The Rose valóban létezett, és 1587-ban valóban Philip Henslowe és egy John Cholmley nevű zöldséges építtette. A filmben csak egy rivális színházról hallunk, a Curtain nevezetűről, holott a The Rose már a negyedik Londonban épült színház volt.¹⁰ Az épület 1593-tól az Admirális Embereinek a székhelye lett, akik főleg Robert Greene- és Christopher Marlowe-darabokat adtak elő. Ahogyan azt a film kezdő képsorai is nyomatékosítják, nagy riválisuk a Burbage vezette Lordkamarás társulata volt, és amennyire tudható, jól odafigyelve pedig a filmből is kiderül, Shakespeare elsősorban nem a Rose-ban és az Admirális embereivel, hanem főként ebben a másik társulatban játszott, majd nekik írt darabokat. Ez a társulat London keleti részén, a The Theatre nevű színházban, majd a Curtainben tevékenykedett (ahogyan ez a filmből is kiderül),¹¹ míg-

¹⁰ A város északi részén már több mint egy évtizede működtek színházak, Henslowe viszont arra jött rá, hogy a közönség könnyedén át tud kelni a Temzén hídon vagy csónakkal (a filmben is több csónakos jelenet van), és így a másik partra telepítette a színházát (amely part amúgy is az alsóbb néposztályok legfőbb mulatságainak a hagyományos helyszíne volt – gondoljunk itt kocsmákra, bordélyokra, medvetáncoltatásra, kutyaviadalokra és efféle dolgokra). Miután a Globe megépült, méghozzá a Temze ugyanazon partján, a Rose népszerűsége visszaesett. Henslowe végül is 1605-ben adta fel a színházát üzleti problémák miatt.

¹¹ A társulatokról és színházakról lásd Gurr, 2009, 28–29, 49–55. Lásd még Bennie, Lawrence. „The Rose Theatre: A Brief History.” <https://lbennie.medium.com/the-rose-theatre-a-brief-history-d39615ac5b33>; <https://www.playshakespeare.com/study/elizabethan-theatres/the-rose-theatre>

nem 1598-ban, a The Theatre lebontásával megkezdődött a Globe színház megépítése. A film legelején elhangzik egy mondat, amely magyarázatot ad rá, hogy Shakespeare-nek azért kell sürgősen pénz, mert Burbage részesedést kínált neki a színházában. És tény, hogy 1599-ben Shakespeare tőkerészes lett a Globe-nál (bár nyilván nem azért, mert az amúgy nem létező Wessexről fogadáson megnyerte az ehhez szükséges összeget).

Az Admirális embereit vezető színész, Ned Alleyn (1566–1626) népszerűségét az 1590-es években igen jól érzékelteti, hogy a szerelmes Shakespeare-ben a figurát a 1990-es évek kor egyik legnépszerűbb színésze, Ben Affleck játssza, aki a film készítése idején egyébként pontosan annyi idős volt, mint a film cselekménye idején Alleyn. Az Admirális Társulatának sztárja fénykorában Christopher Marlowe drámáinak volt gyakori főszereplője¹² – a filmben is elsősorban ezeken a neveken mutatkozik be az előadást pénzelő Fennymannek: „Én vagyok Tamerlán, én vagyok Faustus, én vagyok Barabás, a máltai zsidó.”¹³ Való igaz, hogy Alleynt ezek a szerepek tették híressé. Ami pedig nagy vetélytársát, Burbage-et (1568–1619) illeti, ő volt az első igazán nagy Shakespeare színész,¹⁴ bár ezúttal csak mellékszereplő a filmben. Jelentőségére mindazonáltal vannak kifinomult utalások. A színházi verekedés során,



Richard Burbage (1568–1619)
ismeretlen festő által 1600 körül
készült olajképen (forrás: bl.uk)

¹² Mabillard, Amanda. „The Life of Shakespearean Actor Edward Alleyn.” Shakespeare Online. 20 Aug. 2001. < <http://www.shakespeare-online.com/biography/edwardalleyn.html> >.

¹³ Bár nem Marlowe-szereppel kezdi a bemutatkozást: az első név, amit említ, Hyeronimo, aki Thomas Kyd annak idején nagy sikerű *Spanyol Tragédiájának* a főszereplője.

¹⁴ Burbage kitűnő színész volt, és ezért hosszú ideig főszerepeket kapott, ugyanakkor állítólag nem jól öregedett. A *Hamlet*ben, amelyet 1600 körül adtak elő először, Gertud királynőnek van egy megjegyzése, miszerint a királyfi „tikkad, mert kövér”, amit a közönség manapság nemigen tud hová tenni, hiszen nem illik a melankolikus királyfi karakteréhez. Egyesek szerint olyan kiszólásról van szó, amely azáltal volt hivatott megnevetetni a közönséget, hogy a Hamletet játszó Burbage-et figurázta ki, akinek a fizikuma ekkor már hagyott némi kívánnivalót maga után. Eszerint az elképzelés szerint Shakespeare azért iktatott be a darabba egy hajóutat Angliába (ami alatt Hamlet értelemszerűen nem volt színpadon), hogy Burbage pihenhessen a színpad falak mögött és készülhessen az 5. felvonás párbaj-jelenete általi megpróbáltatásra. Hopkins, Lisa. „Richard Burbage: Shakespeare’s leading man and the reason Hamlet was fat.” *The Conversation*, 03.11, 2019. <https://theconversation.com/richard-burbage-shakespeares-leading-man-and-the-reason-hamlet-was-fat-113227>



Edward „Ned” Alleyn (1566–1626)
portréja halálának évéből
(forrás: alchetron.com)



William Kempe fametszetes ábrázolása az általa 1600-ban kiadott beszámoló címlapján, melyben az 1599-es, kilenc napig tartó, 160 kilométernyi morris-táncát reklámozza
(forrás: wikimedia.org)

amely azért tör ki, mert Burbage rájön, hogy a szeretője megcsalta őt Shakespeare-rel, a társulat egyik tagja egy koponyával üti le Burbage-et, akinek a Hamlet lett az egyik leghíresebb szerepe a későbbiekben.¹⁵

Amikor a filmben a Lordkamarás Emberei a greenwichi királyi palotában a királynő előtt játsszák *A két veronai nemes*, a társulatban Burbage mellett rövid időre William Kempe (1560–1603) is felbukkan. Kempe a leghíresebb komikus színész volt a korban, és amennyire tudni lehet, a Lordkamarás emberei között volt akkor is, amikor Shakespeare úgyszintén a társulat tagja volt. Nem lehetetlen, hogy Falstaff figuráját Shakespeare egyenesen az ő karakterére írta.¹⁶ Itt Dárdás szerepét játssza *A két veronai nemes*-ből, és a színpadon az általa leírt kutya, Morcos is megjelenik. Henslowe ennek kapcsán ad hangot először annak a komikus vándormotívumként szolgáló elképzelésének, hogy mi a siker titka: „Szerelem és kutya, ez kell a népnek!”, ami a filmgyártás történetét legalább annyira meghatározza, mint a reneszánsz színházét – és a mindennapokban ritkán meggondolt rokonságra hívja fel a figyelmet a szépirodalom óriásaként elismert Shakespeare és a hollywoodi „giccs” között.

A film által befogott periódus a pestis miatt különösen nehéz időszak volt a színházi társulatok számára. A filmben az Ad-

mirális emberei is vidékre mennek hagnizni, csak hogy a visszatérésük után újra be is zárják a színházat amiatt, hogy kiderül, a darab főszereplője nő. Ez persze tiszta fikció, ugyanakkor az Admirális Embereire ténylegesen is rájárt a rúd, amikor – minden bizonnyal a politikailag nem méltányolható darabválasztás miatt – 1589-ben ideiglenesen eltiltották őket a játéktól. Ez pedig feltehetően Edmund Tilney-nek (1536–1610) volt köszönhető, aki ekkoriban a királyi mu-

¹⁵ A kor színházi életéről és színészeiről Greenblatt, 2005, 138–140. Ld. még Gurr, 2009, 110–111.

¹⁶ Vö. Gurr, 2009, 108–109. Vö. még Hely, Steve. „Will Kempe, Will Shakespeare, and Falstaff.” Helytimes. 06. 07., 2018. <https://stevehely.com/2018/06/07/will-kempe-will-shakespeare-and-falstaff/>

latságok rendezője volt, és aki a filmben is felölő a színházbezárásokért.¹⁷ Ebben az időben az Admirális Emberei áthurcolkodtak James Burbage akkori székhelyére, a The Theatre-be egy időre (1590–91-ben), és ekkor Edward Alley egy darabban kivételesen együtt játszott későbbi nagy riválisával, Richard Burbage-dzsel. A színészek közti rivalizálás mellett a szolidaritásra és az együttműködésre utaló mozzanatok tehát nem teljesen légből kapottak a *Szerelmes Shakespeare*-ben.

Egy másik fontos mellékszereplő a filmben Christopher Marlowe (1564–1593), a kor egyik legnépszerűbb drámaírója, költője és fordítója, akit a film úgy ábrázol, mint riválist és egyszersmind atyai barátot, aki segíti Shakespeare-t az új darabja elkezdésében. Hogy mennyire nagyra becsült szerző volt Marlowe, azt a film többek közt azzal is próbálja érzékeltetni, hogy a *Rómeó és Etelka* szerepeiért meghallgatásra érkező emberek nagy része ugyanazt a részletet szavalja *A nagy Tamerlánból*, amelyről az előbbieken kiderült, hogy Shakespeare is kívülről tudja. Később, Marlowe halála után (ami valóban 1593-ban következett be), Will meghatottan beszél drámaíró kollégája hatásáról: „Marlowe nélkül nincs *Titus Andronicus*. A VI. Henrikemet az ő eszméire építettem”. Mára egyre inkább elfogadott, hogy a szóban forgó darabokra olyan nagy hatással volt Marlowe, hogy az megkérdőjelezi Shakespeare kizárólagos szerzőségét is.¹⁸ Sőt, mindez finom utalásként működhet arra a gyakran előkerülő elgondolásra is, miszerint valójában



Edmund Tilney filmbeli megformálója, Simon Callow
(forrás: streathamsociety.org.uk)



A huszonegy éves Christopher Marlowe arcképe ismeretlen festő képen 1585-ből (forrás: wikipedia.org)

¹⁷ Lásd a cenzúra politikai jellegéről Dutton, 1991, 46–47; Galland, Nicole. „The Master of the Revels: Edmund Tilney.” *Shakespeare & Beyond*. 03. 12, 2021. <https://shakespeareandbeyond.folger.edu/2021/03/12/edmund-tilney-master-of-the-revels-nicole-galland/>; Ld még Clare, 1987, 169–183.

¹⁸ Marlowe Shakespeare-re tett hatásáról ld. Greenblatt, 2005, 140–141. Lásd erről még Gurr, 2009, 30; Dugdale, John. „How close were Marlowe and Shakespeare?” *The Guardian*. 10. 28, 2016. <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2016/oct/28/brush-up-marlowe>; Rác András. „Shakespeare és Marlowe.” *Könyvkultúra Magazin*. 10. 27., 2016. <http://konyvkultura.kello.hu/egypercesek/2016/10/shakmarl>; Lásd még <https://cultura.hu/aktualis/shakespeare-es-tarsa-marlowe/>

egyáltalán nem is Shakespeare írta a műveit, hanem valaki más, aki nem csupán alapképzettséggel bírt, hanem megfelelő műveltséggel is, mint például Bacon vagy Oxford grófja.¹⁹ Vagy adott esetben éppen Marlowe, aki a Cambridge-i Egyetemen szerzett bölcsészdiplomát. És bár a film a *Doktor Faustus* szerzőjét idősebbnek ábrázolja Shakespeare-nél, a két szerző valójában pontosan egyidős volt (ami már önmagában is gyanús lehet az összeesküvés-elméletek híveinek).

A filmben az a jelenet is az identitásoknak ezzel a bizonytalanságával játszik, amikor Shakespeare Marlowe-nak hazudja magát (a cselekmény szerint azért, hogy Wessex féltékenységét valaki másra irányítsa át). Marlowe halálhírét hallva Shakespeare emiatt először azt hiszi, hogy Marlowe-t Wessex ölette meg, mely elképzelés megint csak felfogható a kortárs viszonyokra és a Marlowe halálát körülvevő mendemondákra való utalásként: a drámaírót tíz nappal a halála előtt behívták a Királyi Tanácsba kihallgatásra, talán valamiféle eretnek röplap miatt, de vannak olyan elképzelések, miszerint Marlowe Sir Francis Walsinghamnek, Erzsébet főtanácsosának a titkos ügynöke volt. Ennélfogva nem teljesen alaptalan az az elképzelés, hogy a kocsmai verekedés megrendezett volt, és a késelés egy politikai leszámolás része lehetett.²⁰

Egy kicsit rejtettebben bemutatott történeti figura John Webster (1580–1632) drámaíró, William Shakespeare késői kortársa, aki ebben az időben még csak ti-



John Webster szerepében: Joe Roberts
(forrás: pelispunto.net)

nédzser volt, és a film is így ábrázolja: Webster Londonban született, apja kádár volt, tehát a filmbeli ábrázolása illik a helyzetéhez. A Websterrel kapcsolatos vicc, vagyis hogy egy ifjú pszichopátával van dolgunk, akinek a kedvenc tevékenysége a besúgás (hisz ő árulja be Violát Wessexnél és Tilney-nél), bizonyos szempontból indokolt. Webster ugyanis arról híres, hogy ő a legsötétebb világgéppel rendelkező Jakab-kori drámaíró. Darabjaiban (valóban) a lehető legborzalmasabb véget tartogatja a karaktereinek, ugyanakkor nem pusztán a sok borzalom által kiváltott sokkhatás érdekli. A drámák kellemetlen

¹⁹ Hechinger, Paul. „Did Shakespeare Really Write His Plays? A Few Theories Examined.” *BBC America*, 10. 24. 2011. <https://www.bbcamerica.com/anglophenia/2011/10/24/did-shakespeare-really-write-his-plays-a-few-theories-examined/4/#photo>

²⁰ Derek Flynn. „Christopher Marlowe: the Elizabethan James Bond.” In *The Irish Times*. 06.06., 2016. <https://www.irishtimes.com/culture/books/christopher-marlowe-the-elizabethan-james-bond-1.2674323>; Hill, Amelia. „New twist to Marlowe’s murder riddle.” *The Guardian*. 07. 01., 2001. <https://www.theguardian.com/uk/2001/jul/01/books.humanities>

igazságokat vágnak a nézők szemébe a világról: az osztálykülönbség bírálatától kezdve az igazságszolgáltatás visszasságainak feltárásáig, a szerelem és a vágy, a vallás, a politikai hűség és a testvérek közti viszony árnyoldalainak a bemutatásáig. Webster karakterei egyszerre szimpatikusak és riasztóak – komplexitásuk egy addig nem jellemző valószerűséget kölcsönöz nekik.²¹

A Szerelmes Shakespeare mint keletkezéstörténet

„Az egyik legügyesebb húzása a narratívának az, hogy nem csak egyszerűen egy elképzelt eredettörténetet alkot a *Rómeó és Júliához*, hanem dramaturgiailag is Shakespeare *Rómeó és Júliáját* követi”, írja Hooks.²² Vígjátékként kezdődik, majd tragikus véget ér, amit a szerencsétlen véletleneken túl a korszerűtlen hagyományok (a nagycsaládok rivalizálása, a vérbosszú vagy az elrendezett házasság szokása) is előidéznek. Shakespeare (állítólagos) élete és a *Rómeó és Júlia* közti párhuzamok egy jó része nagyon is indokolt hasonlóságként jelenik meg a filmben, hiszen az élmény és a mű közötti hagyományosan elvárt viszonyt mutatják. A *Rómeó és Júlia* a tiltott szerelem története, amelyet a fikció szerint Shakespeare és Viola tiltott szerelme inspirált. Egészen pontosan Shakespeare szerelmi élete általában, hiszen a film egyik komikus vezérmotívuma nem más, mint hogy a dráma címe annak megfelelően változik, hogy Shakespeare épp kibe szerelmes és kit akar befolyásolni. Etelkából először Rosaline lesz Burbage szeretője után, akibe Will a történet elején azt hiszi, hogy szerelmes, de aki megcsalja, és ezért nem akarja róla írni a darabot: „halhatatlanná tettek volna”, mondja a nőnek. Azt gondolhatnánk, ez a fordulat azért fontos a filmben, mert indokolja a komikus címváltoztatásokat, illetve azt, hogy Shakespeare miért nem adja a készülő tragédiát Burbage társulatának. Ennél azonban sokkal fontosabb, hogy a Rosaline név a *Rómeó és Júliában* is előfordul, mint Rómeó Júliát megelőző szerelme (Kosztolányi fordításában „Róza”).

A darab elején még olyannyira „imádott” nő nevét mindazonáltal Rómeó maga csak egyetlen egyszer (!) mondja ki – és abból még ki sem derül, hogy az

²¹ O'Connor, Kate. „John Webster: A Darker Playwright for Renaissance England.” *Great Writers Inspire*. <http://writersinspire.org/content/john-webster-darker-playwright-renaissance-england>; Culpeper – Archer – Findlay – Thelwall, 2018, 201–210.

²² Sarah Werner szerint mindez a leegyszerűsítő világlátást propagáló hollywoodi agymosás része: „Azáltal, hogy a film Shakespeare életrajzát egy ilyen szerelmi történeté alakította át, lezárta a darabjai vizsgálatának más útjait és leszűkítette azok potenciális értelmezését. (...) A filmet úgy leírni, mint amely a női érzékenységre apellál, voltaképpen a film apolitikus eszképpista fantáziaként való szexista leírásának rövidített változata” (Werner, 2001, 11). Mindezzel messzemenőleg nem értek egyet, amit a későbbiekben indokolni is fogok.

a szerelmének a neve. Ha csak a szöveget nézzük, mindez azt sugallja, hogy Rómeó ekkor még inkább „a szerelem gondolatába szerelmes”.²³ Érzelmei jellegzetesen az „elérhetetlen” hölgy iránti „beteljesületlen” szerelem toposzaival fejeződnek ki:

Szép és nagyon jó, állja a delejt,
Ő égbe jut s engem pokolba ejt.
Szeretni nem akar e szűzi lélek
S az esküje halálom: holtan élek.

Nem nehéz ezt a részt úgy értelmezni, mint amely arra való, hogy kontrasztot teremtsen a viszonzatlan szerelem költői pózként való megélése és a valódi szenvedély között.²⁴ A film kontextusában ez a problematika nem tűnik el, hanem csak önreflexívebbé (és némileg profánabbá) válik. Ha ugyanis komolyan vesszük, hogy Róza mintaképe nem más, mint Burbage (és Tilney) szeretője, akkor a lány „szűzi lelkéről” való ömlengés meglehetősen ironikusan hat, és a „valósággal” szembeállítva leginkább a divatos korabeli (Shakespeare által is gyakran használt) klisék bombasztikus paródiájaként értelmezhető. Rómeó Júlia iránti (illetve Will Viola iránti) szerelme pedig pontosan úgy mutat túl ezeken a kliséken, ahogyan a *Rómeó és Júlia* a cselekmény szerint felülmúlja az addigi színdarabokban „megszokott” szerelemábrázolást.

A film Rómeó és Júlia megismerkedést is úgy mutatja be, mint ami Viola és Will megismerkedését reprezentálja fikciós eszközökkel, de nem pusztán torzít-

tásokkal, ahogyan ez kvázi szükség-szerű, hanem anakronisztikus poszt-modern utalásokkal is kiegészítve. A megismerkedés háttérét szolgáló báli jelenetben például a film Zeffirelli 1968-as filmje megfelelő báli jeleneteinek koreográfiáját és színvilágát követi úgy, hogy megfordítja a színeket: míg Zeffirellinél Júlia hord egyedül pirosat, Madden filmjében a Júlia mintájaként értelmezett Viola nem hord egyedül pirosat.

A történet eredettörténetként való funkcionálását leghatásosabban a tragédia ikonikus erkély-jelenetének az imitációja jelzi, amely a fik-



²³ Bate – Rasmussen, 2007. 1676.

²⁴ Evans, 1966, 26–27, 71.

ció értelmében éppen a jelenet „eredetét” mutatja meg. Rómeó és Júlia nászéjszakájának reggele hasonlóan Viola és Will első együtt töltött éjszakájának reggelét másolja. Ugyanakkor ezen a reggelen nem füllemüléről és pacsirtáról, hanem kakasról és bagolyról van szó, amelyek, láruk be, jóval prózaibb teremtmények, mint amelyek a tragédiában szerepelnek. Arról nem is beszélve, hogy Viola nem azért dobja ki az ágyából Willt, mert fél, hogy az meghal, hanem azért, mert fél, hogy nem készül el a darabbal, amelyben ő a női főszereplő.

Vannak ugyanakkor ennél rejtettebb, a dráma ismeretét jobban megkívánó párhuzamok Shakespeare elképzelt élete és a *Rómeó és Júlia* között; mint amikor például Viola azt hiszi, hogy Shakespeare halt meg, holott valójában Marlowe haláláról van szó. Ez a filmjelenet a tragédia azon jelenetét parafrázálja, amikor Júlia félreérti a Tybalt haláláról szóló hírt, és a dajka szóáradatát értelmezve először azt gondolja, Rómeó lett öngyilkos, majd azt, hogy Tybalt megölte őt. Ezt a jelenetet eddig egyik *Rómeó és Júlia* filmfeldolgozás sem tartotta méltónak bevenni a forgatókönyvbe (amelyben nyilván mindig sokat húznak a dráma túl hosszú szövegéből). Pedig a félreértés retorikai szempontból fontos, hiszen előrejelzi azt a tragikus félreértést is, ami majd a hősök halálához vezet – és szintén a hírvivő megbízhatatlanságának tudható be (a posztmodern kontextusában pedig általában is a szöveg mint „üzenethordozó” szükségszerű és elkerülhetetlen megbízhatatlanságával kapcsolható össze, de erről majd később).

Máskor az élmény és a reprezentáció, azaz az ok és az okozat viszonyát paradox módon kiforgatja egy-egy jelenet, amikor az élet követi a művet, mint például a rivális színésztársulat megjelenésekor, akik az Admirális embereivel akaratlanul eljártsszák a Capuletek és Montaguek csatáját, amelyet egyébként épp próbálnak. Valószínűleg a perpatvar kialakulásának koreografálása ezúttal is szándékoltan játszik rá az ismert filmek ezen híres jeleneteire – például Burbage társasága hasonlóképp jelenik meg, mint ahogyan Zefirelli filmjében a Capuletek.

Ha az az elképzelés érvényesül, hogy az élet határozza meg a művet, akkor az is logikus, hogy a Shakespeare-t ért hatások nem korlátozódnak a *Rómeó és Júliára*. Vegyük például azt a jelenetet, amikor Wessex, aki azt hiszi, hogy Shakes-



Gwyneth Paltrow (Viola) és Joseph Fiennes (Will) a filmbeli ágyjelenetben (forrás: geekyapar.com)



A színházi „csatajelenet” (forrás: icollector.com)

peare (akit összekever Marlowe-val) meghalt, meglátja Shakespeare-t a templomban, aki vádlón rászegezi a kezét (mert azt hiszi, hogy Marlowe-t Wessex ölette meg). A jelenet valószínűleg mindenki számára a *Macbeth* azon jeleneteit idézi fel, amikor a királyt a meggyilkolt Banquo szelleme kísérti.

A befejezés ezzel a rejtett utalással ellentétben teljesen nyíltan utal a *Vízkeresztre* – amelynek a fikció szerint tehát azért lett épp „Viola” a főszereplőnője, mert így hívták Shakespeare szerelmét, s az is magyarázatot kap, hogy ez a főszereplőnő miért öltözik fiúnak a *Vízkereszt* cselekménye során. Ugyanakkor, mint a következőkben látni fogjuk, a fiúruhás leányzó toposza a Shakespeare-életmű egészére rezonál a vígjátékoktól a szonettekig, amire a film sokkal nagyobb mértékben épít, mint első pillantásra tűnhet. A narratíva például látszólag nem ad magyarázatot arra a kérdésre, hogy miért épp *Rómeó és Júlia* lesz a fókuszban álló mű címe – amely a munkacím változásainak logikáját szem előtt tartva inkább *Rómeó és Viola* kellett volna legyen! Naivan azt gondolhatnánk továbbá, hogy *A két veronai nemes* csak azért bukkan fel a film elején, hogy érzékeltesse Violának a színház iránti vonzalmát. Pedig ez utóbbi jelenet megmagyarázza a cím kérdését is – méghozzá egy olyan utaláson keresztül, amit a film nem mond ki, hadd jöjjön rá a néző maga. *A két veronai nemes*ben jelenik meg ugyanis először az a „tipikus” Shakespeare-hősnő, aki fiúnak öltözik, hogy megoldjon valamit, amit nőként nem tud, és akit – hogy, hogy nem – Júliának hívnak...

Gender-bending

A filmben, amely a színházi életről szól, magától értetődően bemutatásra kerülnek a nőket játszó fiúszínészek. A narratívában még a kortárs indoklás is szerepel, nem csak azért, mert mindez éppen a mai szokásoktól való eltérése folytán kifejezett érdeklődésre tarthat számot, hanem azért is, mert mindez a darab cselekményét is meghatározza. Mint Tilney a filmben kifejti – véleménye pedig a kortárs röpiratok ismeretében

valóban jellemző a korra –, a színház bujaságra csábít, így különösen veszélyes volna, ha „valódi” nők csábereje ültetne el bűnös gondolatokat a közönség fejében.²⁵ A nőknek a színpadtól való eltiltása miatt zárják be a Rose-t és tartóztatják le majdnem a színészeket is később, de ami a legfontosabb, éppen emiatt kell Vio-



A nőimitátor Sam Gosse szerepében (balról) Daniel Brocklebank (forrás: famousflix.com)

²⁵ Ez a kérdés a filmet közvetlenül megelőző időkből különösen foglalkoztatta a kritikát: lásd Howard, 1988, 418–440; Orgel 1989, 7–29; Shapiro, 1994.

lának férfiruhát öltenie, hiszen a színésznői pálya nem opció a számára. Többek közt éppen ez az, ami miatt a narratíva a társadalmi nemek elgondolásának kritikájára is lehetőséget ad, sőt, a ruhacseréből adódó bonyodalmak hangsúlyozásával olyan szexuális ambivalenciát hoz létre, amelynek a cselekmény bonyolításában ugyan semmi szerepe, a Shakespeare-i életműben viszont nagyon is nagy szerepet játszik, és így igencsak helye van a narratíva elemzésében.

Az érv, amit Viola a fiúszínészek ellen felhoz, igencsak megfontolandó ellenérvnek tűnik Tilney mára hitelét veszített elgondolásaival szemben: „a színpad szerelem addig nem lesz meggyőző, amíg lányos képű kislíttal játszatják el a színdarabok hősnőit”. Ugyanakkor ezt már az Erzsébet-kori színpadon is jól tudták, sajátos módszerekkel próbálták is kivédeni a hatásait. Valószínűleg a hihetőség fenntartása és a groteszk hatás elkerülése végett volt ugyanis oly gyakori, hogy a karakter a történetben fiúnak öltözött, mely helyzetben persze rögvest „természetesebbnek” látszott a színész! Ez a helyzet számos Shakespeare darabban is előkerül: ilyen *A velencei kalmár*, az *Ahogy tetszik* vagy a *Vízkereszt*. A ruhacsere funkciója azonban a narratíva szintjén sem merül ki a hősnő álcázásában, hanem arra mutat rá, hogy az adott, általában okos és független szellemű nő mennyi mindenre volna képes, ha a társadalmi játékszabályok lehetővé tennék neki, hogy olyan szabadon mozoghasson és kövesse a vágyait, mint a férfiak, és nőként is betölthesse azokat a pozíciókat, amelyet a férfiak (például lehetne ügyvéd, mint Portia *A velencei kalmárban*).²⁶ Ezért is mondhatja a már sokat idézett Hooks, hogy a fikcionális Viola figurájára nyilvánvalóan Shakespeare vezető női karakterei is hatottak. Mint írja, „*A Rómeó és Júlia* nem csak szerelmi történet, hanem egyszersmind annak a története is, ahogyan egy nő megtalálja a hangját, hangot ad a vágyainak, és megpróbál csatornákat találni ahhoz, hogy ezeket a vágyakat kielégítse azok közt a társadalmi keretek és akadályok közt, amelyeknek az elhárításához önmagában kevés az ereje. Külön érdekes, ahogyan Viola karaktere ezeket a vágyakat leginkább a drámai performansia révén tudja artikulálni.” Erre a helyzetre éppen a ruha kapcsán, sajátos módon mutat rá az a jelenet a filmben, amikor a Juliát játszó fiúszínész a jelmezére panaszkodik.²⁷ Az, hogy a női ruha szorít, a társadalmi korlátok megjelenítésének egy keveset vizsgált, ám sokat használt metaforája a filmekben. A cselekmény e szálában erősen érzékelhető feminista problematikát még inkább kiemeli a királynő karaktere, aki éppen azért menti meg a társulatot a börtöntől, mert átérzi Viola helyzetét: „Én tudom, mi az, ha egy nő férfiszerepet vállal. Istenemre megtapasztaltam”.

A ruhacsere szituációja azonban nem csupán feminista, hanem kifejezetten queer problematikát is felvet: ha a színész és az eljátszott szerep neme különbö-

²⁶ Lenz – Green – Neely, 1984, 20–24; Petter, Olivia. „William Shakespeare’s five most feminist characters: From Cleopatra to Portia.” *Independent*. 05.29., 2019. <https://www.independent.co.uk/life-style/women/shakespeare-feminist-characters-cleopatra-portia-viola-a8882671.html>; Lásd még Rozmovits, 1995. 441–464.

²⁷ Lenz-Green-Neely, 1984, 19.



Zeusz és Ganümedész (Ganymedes)
terrakotta szobra i. e. 480 körül,
Régészeti Múzeum, Olümpia
(forrás: wikipedia.com)



A csók a csónakban jelenet
(forrás: frockfics.com)

zik, ez sajátos szexuális ambivalenciát eredményez, amely a nemi szerepek magától értetődőségét is aláássa, hangsúlyozva azok szerepszerúságát.²⁸ Miután például az *Ahogy tetszik*ben Rosalindát száműzik az udvarból, a lány fiatalembernek öltözik, akit „Ganymedes”-nek hívnak – aki viszont a görög mitológiában Zeusz fiúszereplője volt. Hogy miért épp így nevezi magát Rosalinda? Arden erdejében találkozik szerelmével, Orlandoval, aki nem ismeri őt fel és Rosalinda után epedezik, aki azonban ahelyett, hogy leleplezné magát, arra kéri Orlandót, hogy tegyen úgy, *mintha* Rosalinda volna, minek következtében Orlando hevesen udvarolni kezd egy olyan szereplőnek, akiről azt gondolja, hogy fiú. „Atyámnak volt egy lánya, s úgy imádott / Egy férfit, mint szívem imádná téged / Talán, ha nő lennék.” (Vízkereszt, II/4, 835.) – mondja az apródfiúnak öltözött Viola Orsino hercegnek a *Vízkereszt*ben. A darabok tehát az álöltözet révén egyszerre fejeznek ki egy heteroszexuális és egy homoerotikus vonzalmat, amely kettősség azért volt erősebb annál, mint ami a modern színházban megszokott, mert a férfiszíneszek hagyománya miatt a kortárs néző a színpadon egyértelműen két fiút látott, amikor a történet fiú-lány kapcsolatról beszélt. Madden filmje hangsúlyozza, hogy Viola és Shakespeare kapcsolata hasonló ambivalenciát hordoz. A csónakos jelenet, amikor Viola ráveszi Willt, hogy meséljen Vio-

la iránti szerelméről, Orlando és „Ganymedes” említett duóját idézi, Orlandoval szemben Will ráadásul meg is csókolja a „fiút”, akiről még nem tudja, hogy kicsoda. Amikor Viola a próbán csókolózik Shakespeare-rel (aki ekkor már tisztában van, kit rejt a fiúruha), a látvány homoerotikus aspektusai továbbra sem szűnnek meg, hisz a társulat tagjai úgy tudják, hogy a színész fiú.

Ez különösen akkor lesz érdekes a filmben, amikor Will Viola hatására hirtelen indíttatásból ír egy szonettet – amit az olvasók 18. szonettként ismernek.

²⁸ Lásd Chess, 2016; Shapiro 1994; Orgel, 1989; továbbá: Schleiner, 1988, 605–19.

A jelenet ekként a szonettek keletkezésének történetét is bevonja az életrajzi fikcióba, ami bár csak felvillanás-szerű a filmben, sokkal mélyebben érinti a Shakespeare-i életrajzi fikció már létező hagyományát. Első pillantásra úgy tűnhet, hogy a szonett egyszerűen az akkor még elérhetetlennek tűnő, előkelő kisasszonynak hitt Viola szépségén való ámuldozás tünete, s ekként megfelel a szonett szokásos konvencióinak. Csakhogy Shakespeare szonettjeinek nagy része valójában egy szőke és szépséges *férfi*hez szól, beleértve a 18. szonettet is (amelynek szövegéből ez amúgy nem derül ki).²⁹

A jelenleg elfogadott életrajzi kritika szerint a címzett neme nagy valószínűséggel annak tudható be, hogy Shakespeare-t (pontosabban az író költői tevékenységét) a kor valamely tehetős fiatal grófja, Lord Southampton vagy Lord Pembroke (illetve valamelyikük családja) támogatta, a szerelem kifejezése tehát a mecénás iránti kötelező hódolat kifejezése is egyszersmind.³⁰ A plátói szerelem ekkortájt igencsak divatos koncepciója kedvezett ennek a kétértelműségnek, és Shakespeare hangsúlyozza is a férfi-címzett iránt érzett vágyának beteljesületlenségét – amely ez esetben nem a címzett „kegyetlensége”, hanem az efféle viszonyt illető (társadalmi) tiltások (Shakespeare korlátról beszél) miatt marad mentes a szexualitástól. Legalábbis a 20. szonettből ez derül ki, amelynek pajzán megfogalmazása szerint a Természet előbb nőnek teremtette a címzettet, majd „valamit hozzád toldva tőlem elvett”, amiről ezek után úgy dönt, hogy „de ha már nők gyönyörére teremtett, / Használják ők, s legyen enyém szerelmed”.³¹ A „szerelem” így módon megkülönböztethetetlen lesz a barátságtól, a dicséret pedig a hízélgéstől. Erre a kétértelműségre a „szerelem” és a megélhetés összefüggésével egyetemben számos, az író és a címzett közt üzleti kapcsolatot sejtető rész célozgat a versekben.

A *Szerelmes Shakespeare* életrajzi fikciója viszont egészen más mögöttes okokat fontolgat. Azt veti fel egészen hihetően, hogy Shakespeare esetleg azért írta híres verseit egy férfinak, mert szerelme férfinak *adta ki* magát – és kétségtelen, hogy a 20. szonett, amelynek felütése így jellemzi a címzettet: „Lánynak festette maga a Teremtés Arcodat, vágyam úr-úrnője!”, nem tesz lehetetlenné egy ilyen megközelítést.³² A film fikciója mindazonáltal ezúttal is már létező elgon-

²⁹ A szonettek címzettjéről és keletkezéséről lásd Greenblatt, 2005, 169–175.

³⁰ Burrow, 2002, 10.

³¹ Hódosy, 2004, 26–40.

³² Mint Sarah Werner jelzi, ez a fordulat úgy is felfogható, mint ami „kiegyenesíteni” hivatott Shakespeare-t és „felmenteni” a drámaírók drámaíróját a homoszexualitás „gyanúja” alól: „A filmet elemző tudósok között számos akadt, aki csalódását fejezte ki amiatt, hogy a filmben ábrázolt Shakespeare olyan ’rettentő’ potens módon heteroszexuális’, mint Cowell írja. Katherine Duncan-Jones pedig Stephen Greenblatthez hasonlóan a filmnek a nem-heteroszexuális vonzalmakkal szemben mutatott vakága miatt panaszkodik, hangsúlyozva, hogy „amennyiben Shakespeare 1593-ban szerelembe esett, akkor a fennmaradt dokumentumok tanúsága szerint

dolásokkal játszik. Van ugyanis olyan elmélet, amely szerint az a szerelem, amely megfogalmazódik a szonettekben, Shakespeare-nek egy női szerepekben jeleskedő *színészfiú* iránti fellobbanását érzékelteti. Oscar Wilde – egyébként valószínűleg az ifjú Southamptonról készült, mai mércével meglehetősen lányos portrék által inspirált – *Mr. W. H. arcképe* című novellájában fogalmazta meg és bizonyította ezt az elképzelést olykor már-már esszéisztikus jelleggel és kutatói hevülettel. A novella főszereplője egy kritikus, aki számos kritikailag is meggyőző bizonyítékot sorakoztat fel arra nézvést, hogy milyen szövegrészekből vonható le ez a forradalmi következtetés.³³

A szonettírás bevonása ugyanakkor a filmben és ezen belül az adott jelenetben nem csak a fiúszerelem vagy a plátói férfibarátság lehetőségét veti fel. Mielőtt megtudná, hogy Thomas Kent Viola, az író és a lány hosszasan beszélgetnek a szonett-költészetben megnyilvánuló nő-képről, amely első pillantásra nagy megbecsülést sugall az imádott hölgy iránt, valójában azonban látványosan



A szonett-író Will
(forrás: londonist.com)

mesterkelt és hamis (ahogyan arról a Rómeó Róza iránti érzelmeinek kifejezése kapcsán már volt szó). Mint azt a 90-es évek reneszánsz-kritikája alaposan kivesézte, és mára többé-kevésbé közhellyé vált, az effajta költészet következetesen tárgyiasítja a címzettet: nárcisztikus módon csakis a szerető érzelmeivel foglalkozik, nem különösebben törődve vele, hogy vajon a nő, aki körül elvileg minden forog, mit gondol és mit szeretne.³⁴ Amikor tehát Viola Will költői kliséit kritizálja, voltaképpen a feminista kritikát *magát* képvi-

nem egy lányba, hanem egy ifjú grófba volt szerelmes” (Werner, 2001, 12–13). Mint megpróbálom bemutatni, a darab korántsem vak a nem-heteroszexuális vonzalmak lehetősége iránt, csak éppen egy olyan intellektuális játékot játszik, ahol nem ez áll a középpontban. Ennek a játéknak a része például az is, hogy Marlowe (feltételezett) szexualitását (aminek semmi szerepe a filmben) azáltal érzékeltetik, hogy szerepére egy híres és felvállaltan meleg színészt, Rupert Everettet kérték fel.

³³ A novella címét a szonettek első kiadása elé írt rejtélyes ajánlás adja, amely egy bizonyos Mr. W. H.-t a szonettek „nemzőatyjának” (begetter) nevez, s aki nem tudni, ki volt: vajon a kiadó, a kötet mecénása, vagy esetleg maga a „szép ifjú”? Lásd még Hódosy, 2004, 35; Alberge, Dalya. „Has the mystery of Shakespeare’s Sonnets finally been solved?”. *The Guardian* 01. 31, 2015. <<https://www.theguardian.com/culture/2015/jan/31/shakespeare-sonnets-mr-wh-dedication-mystery>>; Shakespeare, William. *Shakespeare’s Sonnets*. Ed. W. J. Rolfe New York: American Book Company, 1905. *Shakespeare Online*. 10 Aug. 2009. <<http://www.shakespeare-online.com/sonnets/whowaswh.html>>.

³⁴ Fasham, Cecily. „Reclaiming sonnets for the female gaze.” *Varsity*. 02. 22, 2020. <https://www.varsity.co.uk/arts/18694>

seli a férfi-költővel szemben. Tegyük hozzá, hogy ez nem támadás Shakespeare ellen, sőt, úgy is felfogható, mint annak a fordulatnak a fiktív motivációja, ami nem sokkal ezután már világosan érzékelhető Shakespeare szonett-költészetében, amikor – immár egy „fekete” hölgyet téve címzettjének – maga a költő is ironikusan és önreflexíven viszonyul a kritizált toposzokhoz, és a manierizmus szellemében egyre inkább kiforgatva és idézőjelben használja csak őket.³⁵

Az így felvetődő gender-kritikus szemléletet a legkevésbé sem szájbarágosan mutatják azok a jelenetek, amikor Shakespeare ismerteti, Viola pedig otthonában tanulja a szerepeket. Ezekben a jelenetekben ugyanis annak ellenére, hogy a nemi szerepek látszólag teljesen egyértelműek (tehát Viola a nőiesség csimborasszója és Will férfiaságához sem fér semmi kétség), szinte mindig fordított a szereposztás: Will mondja Júlia szövegét és Viola Rómeóét. Ami azt sugallja, hogy a kultúra „színpadán” a férfi és a nő hasonló teljesítményekre vágyik és képes. Rómeó szövege ezekben a jelenetekben gyakran Viola elfojtott vágyait artikulálja – persze ezúttal nem szexuális értelemben, hanem a társadalmi érvényesülést illetően.



A szerepét tanuló Viola
(forrás: elpoesya.wordpress.com)

Posztmodern

A posztmodern egyik legismertebb sajátossága az intertextuális utalásokban való tobzódás, ami gyakran azzal játszik, hogy a befogadó ki nem mondott, ki nem fejtett előzetes ismereteit is bevonja a szöveg „játékába”. Aki többet tud a témáról, több jelentéslehetőséget vesz észre – amivel jelentősen megnő az értelmezői kreativitás tere. A posztstrukturalizmus főbb képviselői mind-mind óriási hangsúlyt fektettek erre a kérdésre a 70-es, 80-as években, a 90-es évek pedig mindez a kulturális „elvárási horizont” részévé vált.³⁶ Az, hogy a királynő a *Rómeó és Júlia* előadása után vízkeresztre egy vidám darabot kér, maga is posztmodern jellemző. Arra utal, hogy a befogadó örömét leli abban, ha a narratíva mintegy összekacsint vele az olyan előzetes ismereteket illetően, mint amilyen az a tény, hogy Shakespeare *valóban* írt egy *Vízkereszt* című komédiát egy Viola nevű, fiúnak öltöző lánnyal a főszerepben. Természetesen a történet az ilyen

³⁵ Hehir, Antonio. „Presentation Script: Shakespeare’s ‘Dark Lady’: A Sexual Revolutionary?” *Between the Lines*. 06.06, 2017; Callaghan, Dymphna. *A Feminist Companion to Shakespeare*. Wiley-Blackwell, 2016, 16.

³⁶ Allen, 2000; Angyalosi, 1996; Dällenbach, 2007; Kulcsár-Szabó, 1995.



Erzsébet királynő szerepében Judy Dench
(forrás: nickflickpicks.com)

plusz információk nélkül is működne, de nem volna több egyszerű szerelmi történetnél – a „többletet” kizárólag a nézők mögöttes tudására való, többnyire kimondatlan hivatkozás biztosítja.

Míg a közönség számára az utalások nyújtanak lehetőséget a darabnak az alkotókkal való „együttírására”, a vizsgált korszak megismerhetőségének problémái az *alkotók* számára adtak lehetőséget kreativitásuk kibontakoztatásához. Az életrajzi tények egy olyan korszakban, amikor kevés és ellentmondásos feljegyzés született a mindennapokról, szükségképp a fikcionalitás lehetőségét hordozzák – ezt azonban az alkotók, mit láttuk, nem hiányossággént fogtak fel. Valóban: posztmodern nézőpontból mindez csak különösen hangsúlyossá és megkerülhetetlenné teszi annak felismerését, hogy a történelem „mindig már” fikció. A posztmodern művészet kapcsán jól ismert és talán itt is meggondolandó értelmezési keret az a filozófián és nyelvészeti megfontolásokon alapuló elképzelés, hogy „semmi sincs a szövegen kívül” (Derrida), tehát a befogadó számára a valóság szöveggként működik, a „megismerhető” tények pedig sosem mentesek az értelmezéstől – aminek a történelem koncepcióját illető következményeiről Hayden White több nagy hatású könyvet is írt.³⁷

Hogy ezt miképp gondoljuk el, arra meglehetősen provokatív módon mutat rá például a *Lincoln, a vámpírvadász* című film, ahol azt a történelmi tény, miszerint az amerikai polgárháború alatt északon beolvasztották az ezüstöt, hogy legyen elég pénz a háborúra, a filmben úgy értelmezték, hogy az ezüst azért volt szükséges, mert ez volt az egyedüli anyag, amellyel el lehetett pusztítani a déli hadsereget alkotó vámpírokat. Mindemelllett a film nem ferdíti el jobban a Lincoln életével kapcsolatos ismert történelmi tényeket, mint ahogyan azt a *Szerelmes Shakespeare* teszi – ehelyett arra mutat rá, hogy egy új kontextusban mennyire másmilyennek látszanak ugyanazok a dolgok. Vagyis a történelmi „tények” maguk is a kontextus és a nézőpont függvényei. A *Szerelmes Shakespeare* saját fikcionalitására többek között olyan mesés elemek használatával hívja fel a figyelmet, mint például a királynő révén beiktatott deus ex machina a film végén: „Hogy ér ez véget?” – kérdezi Wessex a királynőt. „Ahogyan minden történet”, válaszolja az uralkodó. Az olyan fordulatok, mint amilyen ez a befejezés, a közönség számára valóban a mesékből (a magyarok számára az álruhás Mátyás király történetekből) ismertek leginkább, de Shakespeare sötét vígjátékaiban is találkozunk velük, például a *Szeget szeggel*ben. Az sem lehet véletlen, hogy a film nem egyszerűen életrajzi történet, hanem *kifejezetten* a történetmesélés tör-

³⁷ Lásd Gyáni, 2007; Magyarsics, 1996; Kisantal – Szeberényi, 2001.

ténete. Ha a történetek nem szólhatnak a valóságról, akkor csakis történetekről szólhatnak, nemde? Shakespeare például a saját élete és az abból alkotott mű alakítása között következetesen összemossa a különbséget, de ugyanezt teszi Henslow is, hiszen a jó végre vonatkozó – többször megismételt – elképzelése éppúgy vonatkozik a valóságra, mint a szövegre.

A történelem fikcionalitásának és a valóság mindenkori értelmezettségének eszméje mellett Stoppard forgatókönyvében világosan felsorakozik egy másik 20. század végi elgondolás is, amely első pillantásra talán furcsának tűnhet egy olyan filmben, amely Shakespeare alkotó elméjének működése körül forog. Ez pedig a szerző halálának a koncepciója,³⁸ amely annak az elgondolásnak a provokatív megfogalmazása, miszerint a mű valójában sosem a szerző szándékainak vagy élményeinek a lenyomata, hiszen a szerző műveit mindig a saját értelmezésünknek és a mi világról való elképzelésünknek a kontextusában ismerjük meg. S ha ez így van, a jelentést a szerzőnek betudni nem lehet más, mint projekció! Mint a poszt-strukturalista kritikus, Roland Barthes mondja ezzel kapcsolatban, a szerző „a saját szövegével egy időben születik meg: nem tekinthetjük olyasvalakinek, aki megelőzi saját írását”³⁹ – hiszen mi építjük fel azt a fikciót, amely szerint ő ezért vagy azért írhatta meg az adott művet.

Ha a *Szerelmes Shakespeare*-t naivan a *Rómeó és Júlia* „mögött” álló élménynek tekintenénk, a szerzői „zenit” a transzformációban, a formátlan valóságnak valamilyen esztétikai struktúrává való átalakítási képességében kellene keresnünk. Ugyanakkor érdemes meggondolni, hogy *ha* a veronai szerelmesek „eredete” *valóban* Will és Viola szerelme volna, rögvest arra is választ kellene keresnünk, hogy vajon *miért* ilyen formát ölt a történet. Ha az élmény Shakespeare sajátja, miért tizenévesek szerepelnek a történetben és miért az magyarázza a szomorú véget, hogy egy családi viszály akadályozza a boldog egymásra találást? Ezek a kérdések meglehetősen nehezen megválaszolhatónak tűnnek. Ha viszont, Barthes kritikáját komolyan véve, az élmény/mű viszonyt *megfordítva*, a művet tekintjük „mintának”, és a filmben ábrázolt élményt a reprezentációnak, az előbb feltett kérdésekre rögvest logikus válaszok adhatók!

A tizenéves házasokból a *Szerelmes Shakespeare*-ben valószínűleg nem csak azért lesznek huszonéves szeretők, mert 1593-ban Shakespeare 29 éves és már házas, hanem talán azért is, mert *manapság* nehéz a tinédzserkort a házasság megfelelő idejeként elképzelni, a házasságot viszont már nem szokás a beteljesülés előfeltételévé tenni. Míg Júlia hangsúlyosan csak azután fogadja ágyába Rómeót, hogy a pap összeeskette őket, Violának egyáltalán nincsenek ilyen fenntartásai. Nem kézenfekvő, hogy azért, mert *manapság* a szüzesség nem a fokmérője a női kiválóságnak? A szerelmi házasság koncepciójával szemben, amely már Shakespeare korában is ideálként jelent meg, a klánok viszálya *ma* egy le-

³⁸ Lásd Gács, 2002.

³⁹ Barthes, 1996, 53.

tűnt kor szinte érthetetlen relikviájaként tűnik fel. Az osztály- és vagyoni különbségek lényegtelenisége viszont modern (romantikus) találmány. Nem lehetséges, hogy a *Szerelmes Shakespeare*-ben a „tiltott szerelem” átérezhetőségét éppen az biztosítja, hogy nem családi viszályról van szó, hanem arról, hogy a férfi a lányhoz képest „csak egy csóró”? Más szóval, ha a *Rómeó és Júlia*, illetve a *Szerelmes Shakespeare* között fellelt látványos hasonlóságok után (és miatt) a különbségekre is odafigyelünk, akkor magától értetődővé válik, hogy ezek közül sok a 16. század és a 20. század közötti különbségeknek köszönhető. Vagyis egészen pontosan a 16. és a 20. századi közönség elvárásai és előfeltevései közti különbségnek felel meg, ami viszont a színpadra állítás és az adaptáció esetén szokott csak fontossá, sőt olykor akár elsődleges szemponttá is válni.

Egy szó mint száz, a tragédia és a film viszonya innen nézve a mű és az élmény viszonya helyett a mű és az adaptáció viszonyára kezd emlékeztetni. És ami azt illeti, a 90-es években valóban egyre-másra születtek az „eredeti” és a „hitelesség” koncepcióját a megszokottnál lazábban értelmező, a „történeti hűség” fontosságát megkérdőjelező posztmodern Shakespeare-feldolgozások.⁴⁰ Csak jelzés-szerűen: 1991-ben Gus Van Sant teljesen új, modern kontextusba helyezve adott új értelmezést Shakespeare *Henrik*-drámáinak az *Othonom*, *Idahó*-ban. Három évvel a *Szerelmes Shakespeare* előtt Richard Loncraine rendezte meg úgy a *III. Richárd*-ot, hogy a színészeket 20. századi ruhákba öltöztette és a náci Németországot idéző díszletek közé helyezte. Érdeemes megjegyezni, hogy sokan az 1994-ben mozikba került *Oroszlánkirályt* is a *Hamlet* ifjúsági musical-változataként tartják számon.⁴¹ Visszatérve a *Szerelmes Shakespeare* elsődleges témájára, Baz Luhrmann 1996-os *Rómeó + Júlia* filmjében azáltal aktualizálódik a családok viszályának jelentése, hogy a történet Verona helyett valahol Dél-Amerikában játszódik, ahol a bandaháborúk (elvileg) mindennaposak; az amúgy modern leányzóként ábrázolt Juliának a házassághoz való ragaszkodását pedig a szereplők vallásossága indokolja – amit a film többek között a „díszlet” révén, a katolikus szimbólumok mindent átható jelenlétével is érzékeltet. A posztmodernnek az önreflexió iránti elfogultsá-

⁴⁰ „Míg az 1990-es évek előtt Shakespeare elsősorban a művészfilmekkel asszociálódott, az újabb adaptációk többnyire a tömegpiacot célozták meg és Shakespeare-t populáris szórakoztatásként tálták” (Lanier, 180).

⁴¹ A *Szerelmes Shakespeare*-t szinte azonnal tinivígjátékok (illetve a fiatalokat megszólító műfaji filmek) követték: az 1999-es *10 dolog, amit utálok benned* című komédiáról (rend. Gil Junger) valószínűleg sokan nem is tudják, hogy az *A makrancos hölgy* újragondolása. Tim Blake Nelson ugyanebben az évben az *Othellót* forgatta le ifjúsági musicként (O címen), és Kenneth Branagh is ebben a műfajban álmodta újra a *Lóvátett lovagokat*. 2001-ben készült a *Kihevered, haver!* (Get Over It. Tommy O’Haver) a *Szentivánéji álom* adaptációja, a *Rejtélyek háza* (Glass House. Daniel Sackheim), egy horrorfilm, amelyben a *Hamletre* ismerhetünk, illetve az árulkodó című *Rave Macbeth* (Klaus Knoesel, 2001). 2002-es a *King Rikki*, amely a *III. Richárd* mai átírata, és egy évvel későbbi a *Sógorok réme* (Deliver Us from Eva. Gary Hardwick, 2003), amely újragal *A makrancos hölgy* adaptációja.

gát meggondolva ettől már nem is olyan nagy lépés egy olyan adaptáció, amelyben a karakterek az őket eljátszó/megálmodó figurákká íródnak át!

A *Szerelmes Shakespeare* feltehetőleg azért lett kasszasiker, mert pontosan megragadja, hogy mit szeretne gondolni a romantikus beállítottságú és a szerző zsenialitásában szilárdan hívó átlagos színházba járó arról, hogy milyen élmények kellettek a *Rómeó és Júlia* létrejöttéhez. Ezt ugyanakkor a film nem tudja és nem is akarja igazán komolyan venni – ami azzal jár, hogy az így létrejövő életrajzi fantázia egyszersmind a tragédiának a mai közönség igényeihez alkalmazkodó interpretációjaként is működik. Életrajzként a konzervatív közönséghez szól, de a posztmodern iróniára vágyó és az ehhez szükséges utalásokon élvezkedő néző is megkapja, amit szeretne. Sarah Werner szerint a *Szerelmes Shakespeare*, miközben tagadhatatlanul (újra) „népszerűvé” teszi a drámaíró, leegyszerűsíti az életmű komplexitásait: a mesebeli Mátyás király mátkájához hasonlóan „hoz is valamit, meg nem is”. Pedig lehet, hogy ezúttal inkább arról van szó, hogy a kecske is jóllakik, és a káposzta is megmarad.

Bibliográfia

- Allen, Graham. *Intertextuality*. Routledge, New York, 2000.
- Angyalosi Gergely. „Az intertextualitás kalandja.” *Helikon* 1–2, 1996, 3–9.
- Barthes, Roland. „A szerző halála.” Ford. Babarczy Eszter. In *A szöveg öröme*. Budapest: Osiris Kiadó, 1996.
- Bate, Jonathan – Rasmussen, Eric. (eds.). *The RSC Shakespeare: The Complete Works*. Hampshire: Macmillan, 2007.
- Bevington, David. “Working with the Text: Editing in Practice.” In Murphy, Andrew (ed.). *A Concise Companion to Shakespeare and the Text*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- Burrow, Colin. “Introduction” to Shakespeare, William: *The Complete Poems*. Ed. Colin Burrow, Oxford, Oxford UP, 2002.
- Callaghan, Dymna. *A Feminist Companion to Shakespeare*. Wiley-Blackwell, 2016.
- Chess, Simone. *Male-to-Female Crossdressing in Early Modern English Literature: Gender, Performance, and Queer*. New York: Routledge, 2016.
- Culpeper, Jonathan – Archer, Dawn – Findlay, Alison – Thelwall, Mike. “John Webster, the dark and violent playwright?” In *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, 31:3, 2018.
- Dällenbach, Lucien. „Reflexivitás és olvasás.” In Bene Adrián és Jablonczay Tímea (szerk.). *Narratívák 6. Narratív bedgyazás és reflexivitás*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2007, 39–78.
- Dutton, Richard. *Mastering the Revels. The Regulation and Censorship of English Renaissance Drama*. Palgrave Macmillan, 1991.
- Evans, Robert O. *The Osier Cage: Rhetorical Devices in Romeo and Juliet*. Lexington: University of Kentucky Press, 1966.
- Gács Anna. *Miért nem elég nekünk a könyv? A szerző az értelmezésben, szerzőség-koncepciók a kortárs magyar irodalomban*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2002.
- Gray, Henry David. “Romeo, Rosaline, and Juliet.” *Modern Language Notes* 29:7, 1914.
- Greenblatt, Stephen. *Génius földi pályán. Shakespeare módszere*. Ford.: G. István László. Budapest: HVG könyvek, 2005.
- Gurr, Andrew. *The Shakespearean Stage 1574–642*. Cambridge: Cambridge UP, 2009.
- Gyáni Gábor. *Relatív történelem*. Budapest: Typotex, 2007.
- Hódosy Annamária. *Shakespeare metaszönetjei*, Gondolat–Pompeji, Szeged, 2004.

- Howard, Jean E. "Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England." *Shakespeare Quarterly*. 39: 4, 1988, 418–440.
- Kisantal Tamás – Szeberényi Gábor. „Hayden White ’hasznáról és káráról’. Narratológiai kihívás a történetírásban.” In *Aetas* 1, 2001, 116–133.
- Kulcsár-Szabó Zoltán. „Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?” *Irodalomtörténet* 4, 1995, 495–541.
- Lanier, Douglas. "Will of the People. Recent Shakespeare Film Parody and the Politics of Popularization." In Diana E. Henderson (ed.) *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*. Wiley-Blackwell, 2006, 176–196.
- Lenz, Carolyn Ruth Switt – Green, Gayle – Neely, Carol Thomas (eds.) *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare*. Champaign: University of Illinois Press, 1984.
- Magyarics Tamás. „Klió és/vagy Kalliopé? A posztmodern amerikai történetírás néhány kérdése.” In *Aetas* 1, 1996.
- Orgel, Stephen. "Nobody's Perfect: Or Why Did the English Stage Take Boys for Women?" in *South Atlantic Quarterly* 88:1, 1989, 7–29;
- Preed, Chloe K. "I Am No Woman, I: Gender, Sexuality, and Power in Elizabethan Erotic Verse." In *E-pisteme* 2:2, 2009, 46–57.
- Rozmovits, Linda. "New woman meets Shakespeare woman: the struggle over the figure of Portia in England in the late nineteenth and early twentieth centuries." *Women's History Review*, 4:4, 1995, 441–464.
- Schleiner, Winfried. "Male Cross-Dressing and Transvestism in Renaissance Romances." *The Sixteenth Century Journal*. 19: 4, 1988, 605–619.
- Shapiro, Michael. *Gender in Play on the Shakespearean Stage*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- Thomas, Sidney. "The Earthquake in Romeo and Juliet." In *Modern Language Notes* 64: 6, 1949.
- Werner, Sarah. *Shakespeare and Feminist Performance. Ideology on Stage*. New York: Routledge, 2001.

Annamária Hódosy: *Shakespeare in Love* To the Fictitious Genesis of *Romeo and Juliet*

In this study, Annamária Hódosy, a researcher of visual aesthetics, explores today's most relevant issues for both the expert researchers of Shakespeare's oeuvre as well as the lay audience of its theatrical and cinematic adaptations by analyzing the world-famous film, *Shakespeare in Love* (1998, d: John Madden). How do the real versus fictional life facts in the film relate to the stories depicted in the dramas, the tale of *Romeo and Juliet* in particular, the most popular adaptation of which is probably Zeffirelli's 1968 film? Can the parallels between the heroes of Shakespeare's dramas and the known or lesser-known and mysterious characters in the author's biography be proved? In search of answers to these questions, the author exposes the background of certain *Shakespeare in Love* scenes, deepening today's viewer's knowledge and understanding of contemporary theatrical life and outstanding artists in London. Annamária Hódosy approaches the gender theme, which plays a central role in postmodern aesthetics, from the point of view of the contemporary theatrical tradition, which is known to have banned women from the stage. Representing the drama of breaking taboo, *Shakespeare in Love* provides an exceptional opportunity to show that theatre arts offer as likely as not the widest horizon to articulate the fashionable gender issue in a subtle manner.



SARKADI BENCE

A Rómeó és Júlia egy bábos és egy élőszínházi átirata¹

A szimbolizmus és az absztrakció 20–21. századi térnyerésével párhuzamosan a színházigazgatók felismerték az újszerű megjelenítési eszközök beépítésének szükségességét a szokásos színpadi repertoárba. Az új elgondolások új megoldásokért kiáltanak, amelyek közül nem egyet a bábszínház világából kölcsönöztek régebben és kölcsönöznek ma is. A báb- és az élőszínház közös eszközeinek használatát jól példázza a *Rómeó és Júlia* két, nemzetközileg is elismert átdolgozása: a Divadlo Drak cseh színház és Noriyuky Sawa japán bábművész bábszínházi koprodukciója, illetve a magyar *És Rómeó és Júlia* Horgas Ádám rendezésében. Bár a két előadás több tekintetben is nagyon különbözik (míg az egyikben bábok a főszereplők, a másikkban színészek szerepelnek; az egyik a látványra, a másik inkább a szövegre helyezi a hangsúlyt; az egyik egy sor bábót, kelléket és díszletet használ, míg a másik egy szinte lemeztelenített színpadon játszódnak), ha közelebbről megnézzük, számos közös pontot találhatunk színreviteli módszereikben.

A *Rómeó és Júlia* cseh–japán változata, amelynek címe *A Plague O’Both Your Houses!!!* (*Jaj, dögvész mind a két családra!!!*), két védtelen, manipulált ember története. Kiletük és személyiségük másodlagos a predesztinált, történetben betöltött szerepükhöz képest. Minden és mindenki csupán a történetet a végkifejlet felé mozgató mechanizmus része.

Érdektelen, hogy ki kicsoda; csak az számít, hogy a dolgok úgy történjenek, ahogy történniük kell. Ezért aztán a szereplők arctalanok; nincs egyebük, mint az elkerülhetetlen végétük. És úgy tűnik, ezt olyannyira el is fogadják, hogy maguk

¹ Vö. Bence Sarkadi: *Shakespeare on the Puppet Stage. The Representational Perspectives and Limits of Adaptation in the Contemporary Puppet Theatre* (Shakespeare a bábszínpadon. Az adaptáció reprezentációs lehetőségei és korlátai a kortárs bábszínházban), 2014, doktori disszertáció, Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola, Szeged, 2014, 42–50. Jelen dolgozatot Durkóné Varga Nóra fordítását felhasználva a szerző aktualizálta és véglegesítette.



Shakespeare *Rómeó és Júliája* alapján:
Jaj, dögvész mind a két családra!!! Divadlo
Drak, Hradec Králové, 2001, r: Jozef Krofta
(forrás: totem.cz)

a fiatal szerelmesek hajtják előre az események láncolatát. Ez valami egészen újszerű a *Divadlo Drak Rómeó és Júliájában*. Olyan értelmezésekhez szoktunk hozzá, amelyekben a külvilág két ártatlan gyermeket sodor a pusztulásba, miközben ők a társadalmi nyomás ellen küzdenek.² Ez a vonatkozás jelen van a cseh produkcióban is, itt azonban ők maguk is részeseivé válnak azoknak a külső körülményeknek, amelyek a végkifejlet felé sodorják őket.

E végkifejletet előmozdító minden körülmény és minden szereplő egyúttal részese is válik Rómeó és Júlia személyiségének, és, amint látjuk majd, e felfogás fizikai valóságként jelenik meg a színpadon. Az előadásban a bábosok álarcot öltenek: egy barát, szerzetes, dajka, és egy anya maszkját. A játék azzal a jelenettel kezdődik, amikor Rómeó, Mercutio és társaik álarcot öltve Capuleték házába lépnek. A kezdősor Mercutiótól jön: „Adj hát hamar arcomra egy tokot: maszkot a maszkra!” A darab az arcok cseréjéről és a rejtőzésről szól. A rejtőzés a bábművészet szerves eleme, itt azonban nemcsak a mozgatókat rejtik el,³ hanem a bábokat is, amikor egy álarcban végrehajtott japán rítus hagyományai mögé bújik minden résztvevő. Ez a maszkkal való azonosulás jól ismert a japán irodalomban és mitológiában: vannak olyan történetek, amelyekben a maszk átalakul arccá, és amikor letépik, feltárul a csupasz hús. Maszk nélkül az ember az arcát is elveszíti. De mi a jelentősége az identitás hiányának a cseh előadásban? A darabban mindenki, lett légyen Capulet vagy Montague, mindig azt teszi, amit a legjobbnak tart. Harcol, amikor igazságosnak érzi a harcot; segít a barátain, amikor azok segítségre szorulnak; szereti szeretteit és gyűlöli ellenségeit. Soha senki nem tesz olyasmit, ami erkölcsileg megkérdőjelezhető lenne, és így senkinek sem kell felelősséget vállalnia tetteiért vagy azok hiányáért. Mindenki egy, a szerelmeket végzetük felé taszító homogén tömegnek a része. Érdektelen, hogy ki Ca-

² Vö. Zeffirelli 1968-as filmváltozatát vagy Susan Snyder darabértelmezését itt: Shakespeare – *A Wayward Journey*. University of Delaware Press, 2002 (19–28).

³ A rejtőzés akkor is fontos kérdés a bábjátékban, ha a bábos a bábbal együtt jól látható. Ilyenkor nem díszlet vagy csuklya rejtje el őt, hanem saját előadásmódja. A rejtőzés tehát nem feltétlenül azt jelenti, hogy a bábos láthatatlan, hanem inkább azt, hogy a háttérben marad, és csak akkor válik észrevehetővé, amikor szeretne. Ez az előadásmód lehetővé teszi, hogy a bábos játsszon a közönség figyelmével: önmagára irányítsa vagy elterelje magáról, miközben a bábbal vagy a közönséggel kommunikál. Eképpen rejtve maradni, miközben szem előtt van az ember: ez a bábművészet egyik legegyszerűbb eszköze, amivel az emberszínház színpada nem rendelkezik. Ez az eszköz előtérbe hozza a kora-újkori dráma néhány lényeges kérdését is: ki az *elsődleges mozgató*, és meg tudjuk-e valaha érteni módszereit?

pulek és ki Montague; a nevek felcserélhetők. Vajon Sampson és Gregory nem gyűlölné-e Tybaltot, ha történetesen Montague szolgálói lennének? Vajon Ábrahám és Balthasar nem szeretnék-e Tybaltot, ha nem Montague szolgálói lennének? Mindnyájan tisztességes, becsületes emberek; némelyikük talán kissé hirtelen, de mindegyikük hűséges, és jóhiszeműen cselekszik.

Az *És Rómeó és Júlia* Rudolf Péter és Nagy-Kálózy Eszter előadásában szintén él a szereplők felcserélhetőségével. Az a tény, hogy ketten visznek legalább tizenkét szerepet, szükségszerűvé teszi két, három, négy szerep ráosztását az egyes színészekre. Itt azonban nemcsak a színészek vállalnak több szerepet, hanem maguk a szerepek is megkettőződnek, mert bizonyos karaktereket – mint például Mercutio, Benvolio, Lőrinc barát és a többi – felváltva alakítanak. Az esetek többségében a szerepcsere olyan helyzetek következménye, amikor egyszerre három vagy több embernek kell a színpadon lennie. Vannak azonban olyan pillanatok, amikor a szerepek váltogatása nem merő technikai szükségszerűségből történik: ilyen például az a jelenet is, ahol Lőrinc barát a szerelmeseket esketi. Ha Lőrinc barát Rómeót szólítja meg, Nagy-Kálózy Eszter játssza a szerzetest, ha viszont Juliához fordul, akkor Rudolf Péter veszi át a szerepét, amikor pedig a szerzetes mindkét gyerekhez beszél, mindkét színész visszahangozza őt, kifejezve a fiú, a lány és a pap közös gondolatait. Azok a jelenetek, ahol két színész éppen három-négy szerepet játszik egyidejűleg, innovatív megoldásokat kívánnak. A bábos világban elfogadott, hogy kellék, tárgy is megjeleníthet valamely szereplőt. Talán a néző észre sem veszi, de amikor egy szemüveg Benvolióként kezd el működni, anélkül, hogy azt bárki is viselné, akkor a tárgyanimáció világába léptünk. A bábjáték eszközeinek tudatalatti elfogadása döntő pontja az előadásnak: ha egy rendező úgy határoz, hogy keveri a technikákat, akkor nem szerencsés, ha a közönség megbotlik a műfajok közötti „küszöbön”. Az *És Rómeó és Júlia*ban ez az átmenet zökkenőmentes: amint az egyik színész átvesz egy szerepet, a közönség máris kész az elvonatkoztatásra. A színész egy adott színpadi kellék használata során önálló karakterré válik, a következő lépés pedig az, hogy maguk a kellékek is elkezdjenek a szereplőkre utalni. Ahogy Keir Elam kifejti *Semiotics of Theatre and Drama* (A színház és a dráma szemiotikája) című művében, „nincsen olyan kőbe véssett törvény, amely előírná a színésznek a dramatis personae szokványos megjelenítését; ha az számítt, hogy egy *valós dolog* képes legyen e funkciót betölteni, akkor a szereplőnek nem feltétlenül kell embernek lennie; lehet báb vagy gép is”.⁴ Nem számítt, hogy ki viseli az adott jelmezt, ugyanis elfogadjuk, hogy a jelmez maga a szereplő. A jó bábszínházra jellemző, hogy a végtelenségig képes kitolni a konvenciók elfogadásának korlátait, és így a közönség – akár tudja, akár nem – a bábos hagyomány életre keltét láthatja az élőszínház színpadán. Így lesz a szemüveg-

⁴ „...if what matters is that something real is able to assume this function, the actor is not necessarily a man; it can be a puppet, or a machine.” in Keir Elam. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and NY: Taylor & Francis, 2002, 12.



És Rómeó és Júlia, a képen Nagy-Kálózy Eszter és Rudolf Péter játéka a szemüveggel (forrás: cybberpress.hu)

ből Benvolio; a monokliszerűen szem elé kerekített hüvelykujj és mutatóujj mindig Tybaltra utal; és a főköttő, függetlenül viselőjétől vagy attól, hogy egyáltalán viseli-e valaki, a dajkát jeleníti meg. De vajon ez a jelenség pusztán a szükségszerűség mellékterméke, amely abból fakad, hogy nem jut mindig minden szerepre színész? Nem, hiszen az előadás koncepciójának szerves része annak kifejezése, hogy nincs szükség harmadik, negyedik, ötödik

színészre. Mindenki pótolható, helyettesíthető, kivéve Rómeót és Juliát. A szerelmesek körül forog minden, s kizárólag az ő személyiségük nem felcserélhető.

A cseh előadás is felveti a személyiség elvesztésének és törékenységének alapvető kérdéseit, s ehhez még hozzáadja a bábszínházban mindig fellelhető elemet: a manipulációt (egyrészt abban az értelemben, hogy a bábokat a színészek mozgatják, „manipulálják”, másrészt abban, hogy a szereplők egymást manipulálják). Nem véletlen, hogy Jozef Krofta, a Divadlo Drak rendezőjének a hagyományos cseh bábjátékról a japán színházra terelődött a figyelme, amikor a *Rómeó és Júlia*n dolgozott. Az európai bábművészet tradíciója az egyéniség fontosságát hangsúlyozza. A hagyományos európai technikák esetében általában egyetlen színész animálja/mozgatja a kesztyűsbábokat, botos-pálcás bábokat vagy zsinóros marionetteket, ami azt jelenti, hogy minden báb a saját animátorától kapja személyiségét, aspirációit. Az egyéniség alapvetően sérthetetlen; a szereplők rendszerint nem cserélhetők fel. Ezzel szemben a keleti bábszínházi hagyományban nem az egyénített színészi játéknak vagy jellemformálásnak van központi jelentősége, hanem inkább a csoportmunkának, a mozgatás közben megvalósuló összhangnak.

A Divadlo Drak produkciójában Noriyuky Sawa bábmester a *Bunraku*, azaz a bábjátékot a némajátékkal, tánccal és zenével ötvöző japán színházi stílus legjobb hagyományai szerint koreografálta az animátorok mozdulatait. A Bunraku művészete a 17. századra nyúlik vissza, arra az időre, amikor virágzott és nagy népszerűségnek örvendett a japán színház. Alapját az egyetlen alakot animáló színészcsoport tökéletes együttműködése képezi. E harmónia elérése érdekében a bábjátékosoknak fel kell áldozniuk saját személyiségüket, és egységes personát kell létrehozniuk a báb számára. A hagyományos Bunraku színházban szigorú hierarchia uralkodott a bábosok között. A fejet és a jobb kezet a bábmester, a bal kezet legidősebb tanítványa (vagy fia), a lábat pedig egy fiatalabb növendék mozgatta. A legújabb trendek azonban szeretnek lazítani ezeken az ősi hagyományokon. Ezáltal az alak animálása érdekében együttműködő és összedolgozó egyének felcserélhetővé válnak. Éppen ez az, amivel az előadás játszik: az animátorok folyamatosan helyet és szerepet cserélnek, miáltal a bábok egységes

personája megfoghatatlanná válik.⁵ Ha a báb lelkét az azt mozgató színész adja, akkor ezeknek a báboknak többszörös és átültethető lelkük van, következésképpen maguk is átültethetővé válnak, és *szabadon* átalakulhatnak bárkivé, mindenki mássá. Ugyanakkor, ha a báb szándékát mozgatóinak szándéka biztosítja, többszörös és átültethető szándékot kényszerítenek e figurákra, következésképpen a bábok *kényszerűen* lesznek bárkivé, mindenkivé átalakulni.⁶ Szabadság és kényszer ellentéte és elválaszthatatlansága: ez hajtja az előadás dramaturgiáját.

Vitatható, hogy vajon melyik tragikusabb: ha az embernek önnön döntései következtében kell meghalnia, vagy ha az elkerülhetetlen körülmények sodorják őt a vég felé. E tekintetben a *Rómeó és Júlia* két feldolgozása eltérő álláspontra helyezkedett; a tragédia műfajának megközelítésében azonban jelentős hasonlóságokat mutatnak. Mindkét produkció alkotói tisztában vannak azzal, hogy manapság rendkívül nehéz tragédiát színre vinni, mert – amint George Steiner *A tragédia halála* című művében írja – a racionalizmus és a szekularizált világnézet diadala száműzte a tragédia metafizikai alapjait a modern világból.⁷ A tragédia létezésének elfogadása azt jelentené, hogy megengedjük egyfajta megmagyarázhatatlan, általunk uralhatatlan, felettünk álló hatalom létének lehetőségét a világban. Stei-

⁵ *A Theatre of Animation – Contemporary Adult Puppet Plays in Context* (Contemporary Theatre Review 9.4 (1999) [*Animációs Színház – A kortárs felnőtt bábjáték kontextusban*] című könyv szerkesztője, Marion Baraitser bevezetőjében kifejti, hogy a Bunraku minden eleme (mozgás, zene, dal és beszéd) egyforma jelentőséggel bír az összehatás szempontjából. Jan Kottot idézi, aki a Bunrakut úgy írja le, mint ami „az abszolút illúzióknak, és szintén abszolút destrukciónak is megidézője”. Id. mű, 8. Kott kiemeli a Bunraku önreflexív jellegét, amikor így fogalmaz: „A Bunraku egyszerre színház, amelyben a bábok emberi drámát játszanak, és metaszínház, amelynek főszereplői a bábokat mozgató játékosok, a narrátor és a zenész; metaszínház, amelynek drámai cselekménye a színházi illúzió felfedéséből áll.” Uo., 8. Roland Barthes a forma metateatralitását is hangsúlyozza a Bunrakuról szóló esszéjében, amikor ezt írja: „A nyugati színházban a színész úgy tesz, mintha cselekedne, cselekedetei azonban soha nem egyebek, mint gesztusok; a színpadon csak színház van, és ezen belül is szígyenkező színház. A Bunraku pedig (definíció szerint) elválasztja az aktust a gesztustól: megmutatja a gesztust, láttatja az aktust, egyszerre világítja meg a művészetet és a munkát, valamint mindkettő számára fenntartja saját forgatókönyvét” (Roland Barthes: 'On Bunraku', TDR 15, 2. szám (1971): 76–80.)

⁶ Ez Diderot színész-felfogására emlékeztet. Szerinte a színészek erkölcsileg semleges entitások, „alkalmasak arra, hogy minden karaktert eljátszsanak, mivel nekik semmilyen nincs”. Diderot azt is állítja, hogy emiatt „a nagy színész egyben a legzseniálisabb báb.” Ez arra utal, hogy a többszörös és átültethető lélek mindkét irányban működhet, s a bábok felcserélhető módon történő manipulálásával a produkció szereplői elérhetik Diderot ideálját, és maguk is „legzseniálisabb bábokká” válhatnak. Vö. Denis Diderot: *The paradox of acting*, London, 1883, 65.

⁷ „...the triumph of rationalism and a secular worldview has removed the metaphysical grounds for tragedy in the modern world” in George Steiner, *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber, 1990. 293.

ner úgy fogalmaz, hogy „tudományával és szkeptikus értelmével a modern ember legyőzte babonás hitét a láthatatlan tartományban”.⁸ A modern ember fogalmakészletébe nem férhet bele például az *elkerülhetetlen vég* vagy az *irányíthatatlan körülmények* kifejezés, vagy ha mégis, akkor olyan emészthető formában kell azokat tálalni a számára, mint például az irónia vagy a groteszk. Érdekes megjegyezni, hogy gyakran szívesebben elviseljük a fejük tetejére állított vagy az önmagukból kifordult dolgok látványát, mint azt, ami nyilvánvalóan, egyértelműen tragikus. Gyakori jelenség a mai színházban, hogy a tragikus színpadi hatás komikusba fordul át, a gyanútlan rendező legjobb szándéka ellenére. Ha túlzásba esik, a hatás nevetségessé válik, mint nem egyszer a *Titus Andronicus*, a *Lear király* vagy akár a *Hamlet* esetében. A közönségből ellenkező reakciót, azaz nevetést vált ki, hiszen ennyi nyers, valóságghű kegyetlenkedést, vért, kiömlött belet és fájdalmat lehetetlen komolyan venni.

Mindkét adaptáció alkotói felismerik tehát, hogy a drámát olyan szintre kellene transzponálni, ami a tragédia halálát követően még életképessé teheti; ám a két előadás *tragikus*hoz való viszonyában jelentős különbség mutatkozik. A cseh előadás a tragédiában rejlő értelmetlenséget hangsúlyozza azáltal, hogy önnön paródiájába fordítja azt. Számos jó Shakespeare-bábfeldolgozás jellegzetessége az (ön)irónia, a groteszk és a nonszensz, mert ezek a minőségek tudják olyan szintre emelni a drámai anyagot, ahol a tragédia és a komédia egyaránt képtelenségbe fordul, miközben éppen ezáltal képesek együttesen hatni. Olyan pillanatok válhatnak komikussá, amelyek évszázadokon át könnyekre fakasztották a közönséget. Elvégre nem tizenkilencedik századi melodramát nézünk, ráadásul túlságosan büszkék, cinikusak, ugyanakkor sokszor szégyenlősek is vagyunk ahhoz, hogy szánalmat érezzünk, vagy neadjisten véletlenül felfedjük valódi érzelmeinket. Ez a fajta elidegenedés, irtózás és tragikum iránti cinizmus lehet az egyik oka annak, hogy a cseh produkció a szabályos tragikus befejezéstől egyfajta szatíra felé mozdul el, és így szomorkodás helyett nevetésre ad lehetőséget. Ebben az előadásban nevethetünk a mókás játékosokon, akik olykor hihetetlen akrobatikus mutatványokkal rukkolnak elő. Nevethetünk a báb-Rómeón, akit szó szerint szétszednek és összeraknak a Rózához fűződő „örök” szerelme elmúltával. Nevetünk, holott tudjuk, hogy egy olyan fiú halálának és feltámadásának vagyunk tanúi, aki csak azért születik újjá férfiként, hogy újra meghaljon. Fel nő, de még ez a „felnövés” is komikus, amikor gólyalábakon ügyetlenkedik, hogy elérje Júliát az erkélyen. Ez az előadás leggroteszkebb pillanata: a világirodalom leghíresebb szerelmi jelenete zajlik odafönt, miközben alant négy ember kétségbeesetten próbálja összehangolni a mozgását a közel kétméteres rudakon egy bábbal egyensúlyozva. Végül minden a helyére kerül, Rómeó eléri az erkélyt, szembenéz Júliával – és akkor rá kell jönnie, hogy Júlia csupán szí-

⁸ „Modern man [...] with his sciences and skeptical reason has conquered his superstitious belief in the unseen realm” in Steiner, 293.

luett az árnyjáték vásznán. Rómeó báb, Júlia úgy-szintén, mivel azonban különböző dimenziókba tartoznak (Rómeó egy, a teljes színpadot bemozogni képes vajang figura, Júlia pedig csupán egy sziluett, egy árnykép) valójában soha nem kerülhetnek egymással fizikai kapcsolatba. A közönség választhat, hogy nevéssen-e az irónián vagy sírjon tragikus sorsukon. Mindkét lehetőség nyitva áll.

Miközben a Divadlo Drak a tragédiát groteszk, keserűen humoros paródiába fordítja át, mindig képes egyfajta nyugtalan szorongás érzését fenntartani a nézőkben. Nevetünk és jól érezzük magunkat, ám valahol legbelül mégis érezzük a történések súlyát. A produkció rendkívül erős színpadi feszültség megteremtésével éri el ezt a hatást. A *Rómeó és Júlia* hagyományos interpretációi során egész idő alatt abban bizakodunk, hogy Baltazar nem siet annyira az üzenetével; hogy Rómeó egy perccel később érkezik; s hogy Júlia egy perccel korábban ébred. Mindig azt tapasztaljuk, hogy a szereplők kétségbeesetten próbálnak szembeszállni az elkerülhetetlen véggel – ez az egyik fő feszültségforrás. A Divadlo Drak előadásában viszont egészen döbbenetes módon megcsap bennünket az a frusztráló hűvösség, amellyel az összes szereplő fogadja és elfogadja, hogy nincs más vég, mint amelytől mindannyian tartunk: gyilkosság, száműzetés, félreértés, rossz számítás, öngyilkosság, és végül a fájdalom. Az elkerülhetetlen végkifejlet cinikus elfogadása itt egy másfajta, kevésbé kényelmes, de ugyanolyan erős színpadi feszültségnek a forrása lesz.

Az előadás iróniája, szarkazmusa és nyugtalanító feszültsége nem enged szabad folyást a valódi fájdalomnak. Igaz, hogy éppen két végzetes sorsú gyermek halálának voltunk tanúi, mégis egyfolytában neveltünk. Egyébként ebben az előadásban még a halál végérvényessége is megkérdőjeleződik. Hiszen végignéztük Rómeó szó szerinti szétszedését és összerakását, továbbá láttuk, amint Júlia a szó legszorosabb értelmében árnyéka lett önmagának, majd visszanyerte eredeti fizikai formáját. Úgy tűnik azonban, hogy mihelyt a történet véget ér, nincs többé feltámadás. A bábok a színpadon maradnak anélkül, hogy bárki mozgatná őket, és noha eleve a mozgatás vezetett a veszükhöz, mozgóik nélkül nem élhetnek tovább. Az előadás végén nehéz eldönteni, hogy mit is érez az ember. Talán a keserűség és szegény furcsa elegyét.⁹ Hiszen hogyan is lehettünk annyira



A gólyalábas erkély-jelenet
a cseh előadásban
(forrás: inscenace.cz)

⁹ Az ilyen előadás láttán felmerülő vegyes érzelmek nagyrészt a bábszínháznak abból a tulajdonságából fakadnak, hogy a hagyományos műfaji határok átlépésével ér el esztétikai hatást. Ahogy Penny Francis fogalmaz, „a báb természetes határsértő, belép oda, ahová egyetlen ember sem mer”. Penny: *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*. New York: Palgrave Macmillan, 2012, 14.

érzéketlenek, hogy őszintén szórakoztunk, miközben mindaz, amit láttunk, egyértelműen tragikus volt?¹⁰

A magyar *És Rómeó és Júlia* egészen más módon birkózik meg a tragédiával: nem próbál meg kitérni előle, hanem farkasszemet néz vele. A színészek szóról szóra mondják a dráma sorait, az események a szövegkönyv szerint folynak, és bár a szöveg rövidített, az előadás az eredeti dramaturgiát követi. Ez az adaptáció nem a tragikus hatás parafrázálását, allegorizálását vagy parodizálását választja. Egyszerűen csak nem ad esélyt arra, hogy a tragikus effektusok átlépjék a határvonalat és melodramatikussá váljanak. Tulajdonképpen szinte arra is alig



Nagy-Kálózy Eszter és Rudolf Péter
erkély-jelenete (forrás: jegy.hu)

ad esélyt, hogy a tragikus hatás tragikus legyen. A történet olyan ütemben pereg, hogy nincs idő megállni és romantikusan elábrándozni. Még a legköltőibb jeleneteket is, mint például a valódi átéléssel, gyönyörűen eljátszott erkélyjelenetet, „meggyilkolják”, még mielőtt kifejteneék hatásukat, hiszen máris a következő helyszínen találjuk magunkat, ugyanazon két színész társaságában. Esélyünk sincsen arra, hogy őszintén megindítson bennünket a költészet, mert Júlia épphogy elrebegi sorát: „Lásd, válni is alig tudok” [„parting is such sweet sorrow” (2.3.200)], azon nyomban sarkon fordul és így szól: „Uram bocsá, Rózánál. Csak nem ottan?” [„God pardon sin! wast thou with Rosaline?” (2.3.47)]

Ezt természetesen már nem Júlia mondja, hanem Lőrinc barát, akit ugyanaz a személy játszik – minden látható átmenet nélkül. Ezeket az átmeneteket a bábjáték eszközeinek következetes használata teszi olajozottá, és e következetesség hoz létre a szerepek folyamatos váltogatása közepette egy olyan rendszerszerűséget, amely nélkül eluralkodna a káosz. Nagyon rafinált módja ez a tragédia palástolásának: az események gyors egymásutánisága mindvégig megkímél bennünket attól a kényelmetlenségtől, hogy túlságosan szívünkre vegyük a látottakat. A darab legvégén azonban már semmi sem óvhatja meg a közönséget a tragikum megélésétől.¹¹ Nincsen hirtelen elmozdulás, nem

¹⁰ Az előadás teljes összhangban van azzal, amit Steiner mond a tragédia szerepéről: „A tragikus drámának a katasztrófa tényéből kell kiindulnia. A tragédiák rosszul végződnek. A tragikus személyiséget olyan erők törik meg, amelyeket sem teljesen megérteni, sem pedig racionális megfontolásokkal legyőzni nem lehet. Ez kulcsfontosságú. Ahol a sorscsapás okai időlegesek, vagy a konfliktus technikai, társadalmi eszközökkel feloldható, ott komoly drámáról lehet beszélni, tragédiáról azonban nem.” Steiner, George. *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber, 1990.

¹¹ Steiner a *The Death of Tragedy* [A tragédia halála] c. munkájában a „tragikus”-ról kialakult modern, ellentmondásos állásponttal, valamint a fogalom elfogadásával kap-

történik utalás a költői pillanatok játékos kifordítására. Nem várt módon lekapcsolva marad a világitás, és az elmúlt kilencven perc minden költészete, érzelmi töltete lassan belénk költözik. Az előadás készítői tudták, hogy Rómeó búcsúszavai után nincs értelme megszólalni. Bár Shakespeare teljes 140 soros magyarázattal, lamentációval és morális konklúzióval szolgál a darab végén, a drámai csúcspontot kétségkívül Júlia halála jelenti. A magyar produkcióban Júlia szó nélkül megöli magát, a többi pedig a végérvényes és cáfolhatatlan néma csend. A taps előtt teljes sötétségben átélt hosszú másodpercek azt bizonyítják, hogy bár a tragédia talán valóban meghalt, a szelleme időnként mégis megidézhető. A siker azon múlik, vajon tudunk-e olyan formákat találni, amelyeket a huszonegyedik századi néző is hajlandó befogadni. Olyan formákat, mint amilyenekkel például a bábművészet szolgálhat.¹²

csolatos nehézségeinkkel foglalkozik, de azt nem állítja, hogy manapság lehetetlen volna tragédiát színre vinni. A „tragédia halála” számára nem a tragédia előadásának, hanem írásának lehetetlenségét jelenti a 17. század utáni időkből. Azt kérdezi, hogy leírhatja-e az ember egy üres oldalra a „tragédia „szót anélkül, hogy a háta mögött ne érezné az *Oreszteia*, az *Oidipusz király*, a *Hamlet* és a *Lear király* grandiózus jelenlétét- (33) A tragédia megírásával szemben annak bemutatása nem feltétlenül lehetetlen, amint azt Steiner összefoglalása is bizonyítja érvelésének három alaptételéről: „a tragédia valóban halott; a technikai formaváltozások ellenére folytatja a hagyományt; és végül: a tragikus dráma újra életre kelhet [...], elménk előtt ott kell hogy lebegjen az a lehetőség, hogy a tragédia színházának lesz új élete, lesz jövője – bármilyen távolinak is látom azt.” Uo.

- ¹² Következtetésem, miszerint a tragikum bemutatására szolgáló számtalan eszköz ma megtalálható a bábszínház világában, összhangban áll Steiner saját következtetésével, amely megengedően úgy hangzik, hogy a tragédia görbéje talán töretlen maradhat (245), amennyiben valaki rátalál arra a módra, ahogyan saját kora jóváhagyja a tragikum létezését. Steiner azzal zárja, hogy a tragédia feltehetően csak stílusában és konvenciójában változott meg. (245) Én pedig azt állítom, hogy e megváltozott stílusok és konvenciók által támasztott kihívásokra a bábművészet jól válaszol.

Bence Sarkadi: Respective Transcripts of *Romeo and Juliet* for Puppet and Human Theatres

The young author is a practicing puppeteer who defended his doctoral dissertation titled *Shakespeare on the Puppet Stage* at the University of Szeged in 2014. This paper comprises a chapter of the dissertation, in which two 2001 adaptations of *Romeo and Juliet* are analysed: the Czech DRAK theatre's production (d: Jozef Krofta), as well as the one directed by Ádám Horgas and played by the actor couple Péter Rudolf and Eszter Nagy-Kálózy, a successful enterprise to this day. Bence Sarkadi's comparative analysis is a vivid rethink of the basic issues of genre poetics which have been at the forefront of theatre theory discourse from Diderot to the present day to explore the different modes of action in puppet and human theatres.



SZALISZNYÓ LILLA

Egressy Gábor és a Nemzeti Színház

Szakmai kérdések és baráti kapcsolatok

2. rész

Egressy, Petőfi és a többiek

Egressy Gábornak a budai Várszínházhoz, majd a Pesti Magyar Színházhoz kerülése nemcsak országos ismertséget és elismertséget hozott, hanem életre szóló barátságokat is.

A színész korábbi vidéki környezetéről, az őt ott érő kulturális hatásokról és emberi kapcsolatairól nagyon keveset tudunk. Első levele 1834-ből maradt ránk, de a későbbi évekből származó források sem adnak sok támpontot arra nézve, hogy a vándorszínészi évek alatt kivel ápolt baráti viszonyt, a szakmai körön kívül kikkel ismerkedett meg és járt össze. A kevés megbízható adat értelmiségi körökből származó barátokat mutat, például Bothos Istvánt és Krizbay Miklóst. Bothos Kolozsváron az evangélikus egyház orgonistája és a református kollégium énektanára volt. Kettejük kapcsolata szoros, baráti lehetett, amikor ugyanis Egressy idősebb fia, Ákos az 1840-es évek első felében Kolozsvárott tanult, Bothosék fogadták be kosztos diákként.¹ Szintén bensőséges barátság köthette Krizbayhoz, aki ügyvéd és újságíró volt, 1838-ban az Erdélyi Fő-kormányshéknél tett szolgálati esküt, 1843-ban pedig ügyvédi oklevelet szerzett. Megismerkedésüket talán Egressy 1834-es kolozsvári tartózkodásához köthetjük, fennmaradt levelezésük első darabja 1838 októberéből való.² Ebben Egressy már „Kedves Miklósom” megszólítással él, s a levél hangvétele és témái alapján úgy tűnik, Krizbay jól ismeri a színész vendégszerepléseinek árnyoldalait és családi életét:

¹ „Irtjátok a mi tollatokra jön”: Egressy Gábor családi levelezése (1841–1865), kiad. Szalisznyó Lilla, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2017, II, 614.

² Uo., 614–615.

„Én hasonló érzelmek közt, milyenekben téged hagytalak, jöttem a' gyorskocsival vissza Debreczenbe, 's leróván 7 vendégjátékomat 's ezért jutalmul egy előadást, menni akartam haza Pestre [...] azonban Váradról meghívást kapván, elszántam még két hetemet a haszonért, által megyek tehát 's játszom, – Keant adom, a ház tömve 's jól fogadtatom, – de másnap be áll a' ferelmes őszi esőzés, – be állanak a szüretetek, – be áll valami svéd Marionett-es 's az én Gaston-omat alig jó nézni 100 ember, – ez annyira megsértett, hogy másnapra utolsó fellépést hirdettek, ezen megütődik a közönség művelt része s engem egyik követ által marasztal, én azonban nemcsak nem maradtam, hanem azal tréfáltam meg őket, hogy utolsó játékom bementi árát pengőre emeltem 's tegnap ott hagytam azon végzetlen szegény szellemű anyagiás népet. [...] 'S most indulandó vagyok a nyugtalanság és aggodalmas hányattatások legmagasabb fokára csigáztan, – kedves családomhoz. Pestről majd írok a történetendőkről, én édes Miklósom, még mind beteg vagyok, sőt még hideglelés is ijesztget, ettől féltemben bort ittam s most gyuladásba akar jönni a (torkom? tüdőm?), de már nem tehetek róla, hazáig akármi történik is vele, ott lefekszem s fel sem kelek, míg ép nem leszek.”³

Az 1840-es évek első felében Krizbay gondoskodott a kolozsvári református gimnáziumban tanuló Ákos megfelelő neveltetéséről és ruháztatásáról:

„Járt e a' gyermekhez nevelő diák, nem tudom, ha igen, tudósíts, hogy díjját hasonlóan elküldjem, azt is írd meg, miféle tartozásai vannak még fiamnak, például csizmadiának, szabónak stb. mert ha jól emlékezem, Sárosit megkértem, hogy ha a fiúnak ruhára leend szüksége, szíveskedjék hitelezni olyat neki; de én tudom, hogy ti nem is hagytátok őt rongyoskodni, vagy öltözetféltében szükség szenvedni. Mindenesetre úgy küldendém a pénzt, hogy téli ruhára is teljék neki belőle, mert a hidegek beállottak. Névszerint valami jó vastag olcsó posztó-



Egressy levelének kézirata
(forrás: kozpontantikvarium.hu)

³ Egressy Gábor Krizbay Miklósnak, Debrecen, 1838. október 16. = Szentimrei Jenő, Egressy Gábor ismeretlen levelei, Igaz Szó, 1956/12, 1874.

ből csináltass neki nadrágot, rövid kaputot és kis gallér köpenyeget, vagy zekét. Sapka és csizma szintén szükségesek lesznek.”⁴

Egressy pest-budai kapcsolatrendszeréről sokkal több forrás áll rendelkezésünkre, mivel a színész körül többségében olyanok jelennek meg, akik az irodalmi és kulturális élet neves alakjai. A különböző önelbeszélésekből az látszik, hogy a gyorsan fejlődő, akkoriban az ország egyetlen nagyvárosába települt értelmiségiek-művészek kapcsolattartása, az információk mozgása rendkívül intenzív. Eljárnak egymáshoz, rendszeresen rendeznek szűkebb körű, csak férfiakat invitáló pipás-boros estéket, de nagyobb szabású, családos összejöveteleket is. A szüretrek, a névnapok, a közös kirándulások feleséggel, gyerekekkel, rokonsággal együtt a város kedvelt pihenőhelyeire rendszeres alkalmi voltak a társas életnek.

Egressy alapító tagja volt annak az írókból, színészekből, irodalom- és kultúraptólókból álló társaskörnek, amely a Pesti Magyar Színház megnyitásától kezdve eleinte a Lamacs-féle vendéglőben, majd a Csiga vendéglőben tartotta összejöveteleit, s idővel egyesületi formában először *Kör, irodalom és művészet barátainak egyesülete*, majd *Nemzeti Kör* néven működött. Baróti Lajos szerint előadások után eleinte csak a színészek jártak össze: Egressy, Megyeri Károly,



Vörösmarty litografált arcképe 1840-ből, Osztrák Nemzeti Könyvtár, Bécs
(forrás: onb.ac.at)

Lendvay Márton, Szentpétery Zsigmond és Fánicsy Lajos. Törzshelyük, a Lamacs vendéglő, a színház közvetlen közelében volt, a Károlyi-palotát határoló Magyar utcában.⁵ Itt csatlakoztak hozzájuk az írók, élükön Vörösmartyval, aki akadémikusként és az Athenaeum szerkesztőjeként szabadjeggyel látogathatta a Nemzeti Színházat. Miután a társaság kinőtte a Magyar utcai kisvendéglőt, székhelyüket a Sebestyén téren lévő Csiga vendéglő első emeleti különtermébe tették át. 1841-ben egyletté alakultak. A választmányi tagok között volt például Bajza József, Egressy Gábor, Eötvös József, Erdélyi János, Fogarassy János, Garay János, Henszlmán Imre és Vörösmarty Mihály. A kör taglétszáma folyamatosan emelkedett, 1844-ben már kétszázötvennégy fő alkotta, túlnyomó többségük a pes-

⁴ Egressy Gábor Krizbay Miklósnak, Szeged, 1840. október 23. = Uo., 1879.

⁵ Baróti Lajos, A „Nemzeti Kör”: Egy lap a 40-es évek történetéből, Vasárnapi Ujság, 1884/22, 346.

ti ellenzéki nemesség és a honorácior foglalkozások képviselőiből került ki, köztük „69 író (ezek közt 35 tagja a m. tudós társaságnak) és 29 művész”.⁶ Degré Alajos így emlékszik vissza a társaságra: „Többször néhányan – leginkább írójelöltek s kezdők – társainktól titokban elszakadva, a Csigához mentünk estelizni, hol egy nagyobb kerek asztal közelében iparkodtunk helyt foglalni. Aztán a kerek asztal is megnépesült; ott láttuk Vörösmartyt, Bajzát, Gaál Józsit, Kuthy Lajost, Egressy Gábort, Vajda Pétert. Dobogó szívvel hallgattuk, mikor egyik-másik megszólalt. És mit hallottunk? Vörösmarty elmondta, miként gyártja szivarait, hogy készíti a pezsgőt, s milyen jó töltött káposztát evett tegnap Döbrentei Gábornál. Egész más társalgást vártunk, azt hittük, irodalmi vagy tudományos vitát fogunk hallani. Csak úgy ámulva néztünk össze, hogy ezek a nagy szellemek is beszélnek oly tárgyakról, mik a közönséges emberek körébe valók.”⁷

Egressyt szorosabb kapcsolat Vörösmarty Mihályhoz, Fáy Andrásához, Kazinczy Gáborhoz, Petőfi Sándorhoz és egy ideig Vahot Imréhez fűzte. A Vörösmartyval, Fáyval, Petőfivel és Vahottal való barátságának rekonstruálása meglehetősen nehéz feladat, ugyanis két, azonos városban élő ember találkozásairól nem sok írott anyag marad, ráadásul az érintettek időszakos távolléteik során sem igen leveleztek egymással. A mások által írt naplók és emlékiratok nyilvánvalóan nem adhatnak részletes leírást a barátságukról, azt változatos dokumentumok (versek, színikritikák, Egressy család levelei) segítségével lehet csak felfejteni.

Arról, hogy Egressy igaz barátnak őket tekintette, a törökországi emigrációból 1850. május 25-én Pesten lévő feleségéhez írt levele árulkodik talán a legjobban. A színészben az önkéntes száműzetés során felmerült, hogy az 1848–



Az egykori Csiga vendéglő épülete a Sebestyén tér sarkán 1896-ban (forrás: prusi.blog.hu)



Degré Alajos litografált arcképe, 1854 (forrás: wikipedia.com)

⁶ Dezsényi Béla, *A Nemzeti Kör a negyvenes évek irodalmi és hírlapi mozgalmában*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1953/1–4, 163–204.

⁷ Degré Alajos, *Visszaemlékezéseim*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 100.

1849-es szabadságharcban való részvétele miatt talán sohasem térhet haza Magyarországra, ezért arra szánta rá magát, hogy családját kiköltözteti Törökországba. Több levélben is megírta, hogy Szentpétery Zsuzsanna az ingóságai közül mit vigyen magával. Kért tőle többek között ruhákat, könyveket és a barátairól képeket: „Könyveim közül ezeket: Vörösmarty minden köteteit. Petöfi összes műveit egy kötetben. A' német Shakspeart. Moliert. 8 kötet Theater Lexicont [...]. A képeim közül Zsigát, Megyerit, Hubenaynét Vörösmartit, Petőfit Kazinczit [...] fáty Andrást”.⁸

Bártfay László naplója szerint Egressy az 1830-as évek végén és az 1840-es évek elején Vörösmarty szűkebb baráti köréhez tartozott. 1840. február 9-én például az író esti összejövetelt rendezett a lakásán, s Egressyn kívül meghívta Fáy Andrást, gróf Ráday Lászlót, Bugát Pált, Luczenbacher Jánost, Irinyi Józsefet, Erdélyi Jánost, Megyeri Károlyt, Garay Jánost, Tóth Lőrincet, Bártfay Lászlót, Gaál Józsefet, Bajza Józsefet és Schedel (később Toldy) Ferencet.⁹ 1841. április 11-én szintén Vörösmartynál Egressy együtt pipázott Vásárhelyi Pállal, Bajza Józseffel, Bártfayval és Toldyval.¹⁰

Barátságuknak szakmai vetülete is volt, mindkettejük részéről. Vörösmarty az Athenaeum egyik színikritikusaként sokszor látta Egressyt színpadon. Már a színház nyitó előadása után megjegyezte róla, hogy játéka „különös érthetősége által kitünő”.¹¹ Később ő írt *Bánk bán* alakításáról is, ami csak részben nyerte el tetszését, nem függetlenül attól, hogy magát a darabot is „Sok tekintetben hiányos 's némileg vad, de erővel teljes színmű’-nek¹² tekintette. Hamletjét „kifejezéssel teljes 's elejétől fogva érdekes’-nek¹³ minősítette, a legnagyobb elismerés pedig Eugène Scribe *Egy pohár víz* című darabjában (amelyet Egressy jutalomjátékaul választott) Bolingbroke alakjáért járt színészbarátjának: Egressy és Laborfalvi Róza „játékaikat tulzás nélkül mesterinek lehet mondani”.¹⁴ De megjegyezte azt is, csakúgy, mint a többi színészről, ha úgy látta, hogy Egressy indiszponált vagy éppen bizonytalan a szövegtudása.

Egressy nemcsak olvasni szerette Vörösmarty verseit, hanem szavalni is. Tulajdonában volt a költő által neki ajándékozott *A szent ember* című köl-

⁸ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Belgrád, 1850. május 25. = „*Irjátok a mi tollatokra jön*”, I, 126. Ezek újságból kivehető metszetek vagy önálló papírlapon lévő litográfiák lehettek. A képek a polgári lakáskultúra részét képezték, megszokott gyakorlat volt, hogy a sajtóban közölt képeket bekeretezték, majd falra akasztották vagy az asztalon őrizték.

⁹ Bártfay László naplói, kiad., tan. Kalla Zsuzsa, Bp., Ráció, 2010, 317.

¹⁰ Uo., 422.

¹¹ Vörösmarty Mihály *Dramaturgiai Lapok (Elméleti töredékek – színbírálatok)*, kiad. Solt Andor, Bp., Akadémiai, 1969, 64.

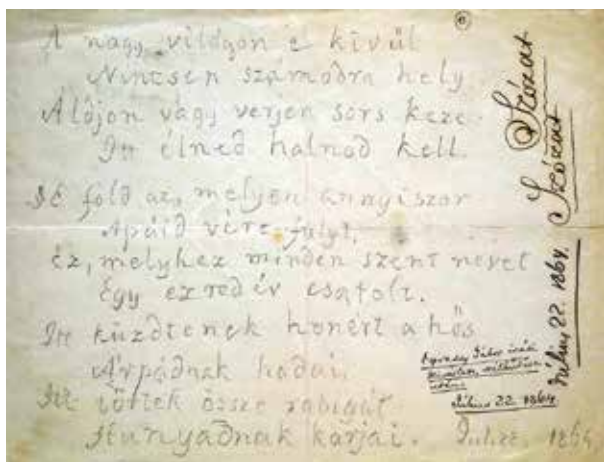
¹² Uo., 205.

¹³ Uo., 229.

¹⁴ Uo., 255.

temény kéziratának tisztázata. Ezt a verset, a *Szép Ilonkát*, és a későbbit, *A vén cigányt* számos helyen előadta. De Vörösmartyhoz és költészetéhez való ragaszkodását leginkább az az 1864-ből fennmaradt papírdarab jelzi, amelyre agyvérzését követően, nehezen mozduló jobb kezével a *Szózat* első négy versszakát írta.¹⁵ Egressy 1864. június 20-án egy színházi előadás közben agyvérzést kapott, s a jobb keze, az írókeze lebénult. Ha nem is teljesen, de felépült, 1865-ben már képes volt az írásra, és a Nemzeti Színházban is vállalt fellépéseket. A szomorú napokat felidéző papírdarab megőrzésével talán azt akarta sugallni, hogy értelmiségiként és művészként szellemi erejébe kapaszkodva igyekezett legyőzni a testi bajt. Ez a beteg ember írásgyakorlásáról árulkodó cédula a recepció egy rejtett, ritkán érzékelhető fajtáját fedi fel: az irodalomnak, a versnek a személyiség rétegeibe való beépülését és terápiás erejét.

Fáy András és Egressy barátságának kezdete a várszínházi évekre tehető. Az író több szállal kötődött az intézményhez, 1833–1834-ben társigazgatója volt, és tagja annak az Akadémia berkein belül 1833-ban létrejött nyolctagú állandó játékszíni bizottságnak, amely a folyamatos drámaíráson túl megkezdte a budai Várszínházban színre kerülő darabok stílusának és nyelvéllapotának korszerűsítését is.¹⁶ De Fáy színműíróként is ismert volt, *Régi pénzek, vagy: Az erdélyiek Magyarországon* című vígjátéka a budai együttes repertóriumának részét képezte. Egressyvel meglehetősen gyorsan összebarátkozhattak, ugyanis Fáy lett a keresztapja a színész második gyermekének, a Budán 1835. május 22-én született Etelkának. Fáy figyelemmel kísérte Egressy színészi pályáját, de a többi családtag, különösen keresztlánya életét is. Egressy Etelkát az 1840-es évek első felében ő



Egressy írásgyakorlata a *Szózat* soraival
1864-ből (forrás: OSZK Kézirattára)



Barabás Miklós: Fáy András arcképe (részlet)
1845, litográfia (forrás: wikipedia.org)

¹⁵ OSZK Kt. Analekta 1239, 13. sz.

¹⁶ Kerényi Ferenc, *Buda (1833–1837) = Magyar színháztörténet 1790–1873*, 177.



Fáy András fői szőlőskertje a présházzal, fotó után készült újsággépen (forrás: cultura.hu)

ideig, 1836 és 1838 között élt Pesten, utána Berettőn, majd a Miskolc környéki Bánfalván lakott. Évtizedekig tartó levelezésük első darabját 1838-ból ismerjük. Kazinczy azon fiatal radikális írók közé tartozott, akik úgy vélték, hogy a „színpad a »mozgalomliteratura« szószéke, a tömegekre hatás eszköze”, s ebből kifolyólag a Pesti Magyar Színháznak főként kortárs, a társadalmi osztálykonfliktusokat középpontba állító francia drámák fordítását, illetve politikai példázatképpen magyar történelmi tárgyú darabokat kellene játszania. Az Ifjú Magyarország tagjai hozzá is kezdtek a műsorterv megvalósításához, maga Kazinczy fordításokkal foglalkozott. Egressy a barátja vezetésével 1837 őszén csoporttá szerveződött ifjú radikálisokkal drámaíróként került kapcsolatba. Azt várták tőle, hogy korrigálja a fiatal szerzők darabjait színi hatás és színpadképesség tekintetében. Emellett megpróbálta a törekvéseiket a színházművészet gyakorlati megújításával is összekapcsolni: az 1830-as évek végén rendezőségre pályázott, ám rendezői megbízást először csak 1844-ben kapott.¹⁹ Kazinczy Gábor figyelt fel a Kisfaludy Társaságnak arra az 1838. február 6-án közzétett felhívására, amely a már pályán lévő színészek szakmai továbbképzése érdekében egy magyar nyelvű színészeti tankönyv elkészítésére ösztönzött. A pályázati kiírás szerint elvárás volt, hogy a pályamű tudományos igényű legyen, de alapvetően a gyakorlati felkészülést segítse: dramaturgiára, poétikára, nyelvre, szavalásra, jelmeztanra, szerepértelmezésekre, szerepalakításokra vonatkozó ismereteket egyaránt tartalmazzon. A szerzőknek szakirodalmi fogódzóként a következő munkákat ajánlották:

íratta be Tóth Terézia lánynevelő intézetébe.¹⁷ Fáy és a felesége, Sziráki Zsuzsanna gyakran megvendégelte az Egressy családot, életük végéig összejártak, a két család szinte rokonként bánt egymással. Egressyék állandó vendégei voltak a Fáy által rendezett fői szüreteknek és a november végi András-napi összejöveteleknek. Egressy a vidékről feleségének írt leveleiben gyakran megemlékezett róluk: „Fáy András urékat üdvözlöm”.¹⁸

Kazinczy Gáborral, aki Kazinczy Ferenc rokona volt, Egressy már a Pesti Magyar Színház megnyitása után ismerkedhetett meg. Kazinczy csak egy rövid

¹⁷ Egressy Etelka Egressy Ákosnak, [Budapest, 1907. május első napjai], OSZK Kt. Levelestár, Egressy Etelka Egressy Ákosnak, 9. sz. levél.

¹⁸ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Pozsony, 1843. szeptember 28. = „*Irjátok a mi tollatokra jön*”, I, 38.

¹⁹ Egressy Gábor *válogatott cikkei /1838–1848/,* 121–122.

„1. Lessings Hamburgische Dramaturgie, 2. A. W. Schlegel's Dramaturgische Vorlesungen, 3. Tiecks Dramaturgische Blaetter, 4. Fr. Schinks Dramaturgische Fragmente, 5. W. Cooke's Grundsätze d. dramaturgischen Kritik, 6. Wötzel, Theaterschule, 7. Thürnagel, Theorie der Schauspielkunst, 8. Engel's Ideen zur Mimik, 9. Lebruns Handwörterbuch des Seelenmalerey, 10. Dorat: La déclamation théâtrale, 11. Seckendorfs Vorlesungen über Declamation, 12. Spalart's Versuch über die Costume der vorzüglichsten Völker.”



Kazinczy Gábor országgyűlési képviselő Barabás Miklós litográfiáján (részlet), 1847 (forrás: wikipedia.org)

A pályamunkák elkészítésére kilenc hónapot adtak, a beküldési határidő 1838. november 20-a volt.²⁰ Kazinczy Gábor úgy vélte, képes lenne a színészképzés elméleti téziseit megfogalmazni, a módszertani fejezet megírásában viszont Egressy segítségét kérte: „Nem volna jó a Kisfaludy-Társaság kérdésére felelnünk? Én a teoriát, Te a praxist?”²¹ A közös vállalkozásból ugyan nem lett semmi, de figyelemreméltó, hogy Egressyről már néhány hónappal a Pesti Magyar Színház megnyitása után nyilvánvalóvá volt, hogy a színészi mesterséghez tudatosan közelít, és a továbbfejlődést fontosnak tartja.

Kazinczy Gáborral Petőfi Sándor is jó viszonyban volt. 1847 júliusában meg is látogatta Sátoraljaújhelyen, majd együtt keresték fel Széphalmot, Kazinczy Ferenc egykori lakóhelyét. *Kazinczy Gáborhoz* című versében hős pályatársnak, lelke rokonának nevezi. Egressy mindkettejüknek jó barátja lett, de Petőfivel nem Kazinczy Gáboron keresztül ismerkedett meg, hanem Vahot Imre mutatta be őket egymásnak 1843 nyarán Pozsonyban.²² Egressy vendégszerepelni volt Fekete Gábor társulatánál, Petőfi pedig színészi állás reményében utazott az országgyűlés helyszínére. (Petőfi ugyanakkor már jóval korábban tudhatta, hogy kicsoda Egressy Gábor, 1839 tavaszán ugyanis házi statisztaként két hónapot dolgozott a Pesti Magyar Színháznál.²³)

²⁰ *A Kisfaludy-Társaság Évkönyve*, I, Buda, A. M. Kir. Egyetem Betűivel, 1841, 25–26.

²¹ Kazinczy Gábor Egressy Gábornak, Berettő, 1838. december 16. = *Egressy Gábor és kortársai: Levelek Egressy Gáborhoz (1838–1865)*, kiad. és magyarázatokkal ellátta Molnár László, Bp., Országos Színész-Egyesület, 1908, 14.

²² Egressy Ákos Petőfiről írott emlékirata az első találkozást illetően nem megbízható. Ő megismerkedésüket a színész III. Richárd-beli fellépéséhez köti, amire 1847. február 13-án került sor. Vö. Egressy Ákos, *Petőfi Sándor életéből*, Bp., Kunossy, Szilágyi és Társa, 1909, 13–14.

²³ Rajnai Edit, „A napokban érkezett hozzánk egy pápai diák...”: *Petőfi, a színész = Ki vagyok én? Nem mondom meg...: Tanulmányok Petőfiről*, szerk. Szilágyi Márton, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2014, 19–22.

Noha azt nem tudjuk, hogy mennyi időt töltöttek együtt, feltételezhető, hogy gyorsan megkedvelték egymást, Petőfi 1844-es pesti felköltözésétől kezdve ugyanis rendszeresen összejártak. Egressy Ákos úgy emlékszik, hogy Petőfi a naganyjánál, id. Szentpétery Zsigmondnél étkezett kosztosként: „Petőfi igen kevés étkű volt. Levest, húst evett csupán; a többi ételt alig izelte. De a töpörtyüs pogácsa kedvencz eledele volt, amit a nagymama kiváló izléssel tudott készíteni. Ily alkalommal tovább is elidőzött az asztalnál. Az asztali szomszédjával: atyámmal, rendesen valamely tervbenlevő, vagy már kész műve felől referált, tanácskozott. Csaknem mindennap előhozakodott kedvencz témájával: *Shakspeare*-rel, vagy ennek egy-egy alkotásával, melyet atyám éppen tanulmányozott.”²⁴ Petőfi Egressy egész családját ismerte, 1845 júliusában például együtt kirándultak Visegrádra; 1847 januárjában pedig Egressy *Etelke* címmel verset írt a színész lányáról.

A költő a Pesti Divatlap segédszerkesztőjeként szabadjegyet kapott a Nemzeti Színházba, s bár állandó színikritikussá nem válhatott, mert ezt a rovatot a szerkesztő, Vahot Imre tartotta fenn magának, 1844 júliusában mégis megjelenhetett tőle néhány rövid színházi témájú tárca, amelyeket –ő– jeggyel szignózott.²⁵ Egressy barátságának köszönhetően életében egyszer felléphetett a Nemzeti Színházban. A színész 1844. október 12-én esedékes jutalomjátékában, Szigligeti Ede *Szökött katona* című népszínművében Gémesi nótárius intrikus szerepét alakíthatta.²⁶ A színész iránti elismerését, rajongását egy versben és később egy színikritikában örökítette meg. Feltehetően Egressy 1844. augusztus 7-i Macbeth-beli fellépése után írta az *Egressy Gáborhoz* című verset.²⁷



Egressy Petőfiről készült
dagerrotípiája, 1844 vagy '45
(forrás: wikipedia.org)

Megénekellek!... de te lész oka,
Ha énekem tán szabadon nem szárnyal:
Lerészegítéd szomjas lelkemet
Művészetednek édes italával.
[...]
S mindekkorig te el nem csüggedél,
A zsibbadásnak terhe nem lepett meg,
Hogy ily kevés, ily kétes bére van
Sok átvirrasztott, pusztá éjjelednek.
De nem, jutalmad nem fog elmaradni!
Megtisztuland az érzet és az ész,
És eljövend a méltánylás idője,
Midőn mindnyájunknak kedvence lész.

²⁴ Egressy Ákos, *Petőfi Sándor életéből*, 30–31.

²⁵ Kerényi Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete*, Bp., Osiris, 2008, 129.

²⁶ Uo., 130.

²⁷ Petőfi Sándor *Összes költeményei (1844. január–augusztus)*, kiad. Kiss József, Ratzky Rita, Szabó G. Zoltán, Bp., Akadémiai, 1983, 122.

Egressy játéka máskor is nagy hatással volt rá, III. Richárd-beli alakításáról írt színikritikája mestermű. A színész szerepfelfogásáról nagyon részletes, minden árnyalatra figyelő kritikát írt, amelynek érzékenységéhez bizonyosan hozzájárult saját korábbi színészi tapasztalata is. Ha összeolvassuk a szöveget azzal, amit Egressy később *A színészet könyvében* III. Richárdról ír, észrevehetjük azokat a sajátosságokat, amelyek színházspecifikus látásmódjáról tanúskodnak. Petőfi két momentumot emel ki Egressy játékából: III. Richárd kétarcúságát és az álommonológot. Egressy az 1866-ban megjelent *A színészet könyvében* éppen *Az álom*, *A képmutatás* és az *Egyénítés* című fejezetekben hozza példának III. Richárdot. Petőfi a darabot 1847-ben láthatta először a Nemzeti Színházban; Pesten ekkor játszották másodszor. (Először 1843-ban, Lendvay Márton főszereplésével adták).

Petőfi: „Rettenetes arc *apró mosolygó szemeivel s nagy éhes szájjával*. [...] Valóságos anakonda-nézés, mely odaédesgeti a madarat a kígyó torkába. [...] S ez csak az arc és a néma mosoly; hát mikor nevet, milyen nem-emberi hang ez! mintha rozsdás ajtó csikorogna vagy mintha tigris köszörülné gégéjét [...]. Beszéde töredezett, szaggatott, egyenként dobálja ki a szavakat [...]”²⁸

Egressy: „A képmutatás abban áll, hogy az ember valódi érzelmét, mely szavával ellenkezik, eltitkolja, s azt, a mit kívülről mutat, őszintének, valódinak adja ki. [...] *A vigyázatlan pillanatokban a szót meg fogják hazudtolni a szemek és az ajkak*. [...] III. Richárd hangjából és mozgásából a szenvedély egész erejének kell szólítani, hogy Annát rábeszélhesse és megnyerhesse; és ezen nyilatkozásnak a tiszta és mély valóságtól mégis különböznie kell.”²⁹

A párhuzam elsősorban nem azért érdekes, mert Petőfi felismeri, hogy a képmutatás megjelenítésében az arcjáték kulcsfontosságú, s megállapítja, hogy a tekintetnek már egymagában jeleznie kell a színlelést, amit a nevetés és a megszólalás csak fokozhat, hanem mert a metaforákkal pontosan érzékelteti, felidézhetővé teszi Egressy mimikáját. Egressy a tankönyvben éppen ezekre a mozzanatokra helyezi a hangsúlyt, vagyis a szemek, az ajkak, a testbeszéd és a megszólalás összjátékát tekinti fontosnak. Az álommonológ a darab egyik sarkpontja. Dramaturgiailag érthető Petőfi választása, hiszen a jelenet kitüntetett helyen van, látványos előadásmódot igényel.

Petőfi: „Kíváncsi voltam az utósó felvonásnak azon jelenésére, melyben Richárd a szellemek megjelenése után álmából fölriad; [...] Egressy [...] amint az ágyból fölugrott, elesett s néhány lépésnyire csúszott, s belekapaszkodott egy székbe, mintha az élőlény lett volna, mely őt ótalmazza. Itt félig fekvé mondta vagy inkább suttogetta el a magánybeszédet el- elfagyó lélekzettel.”³⁰

²⁸ Petőfi, III. Richárd király színbírálat = Petőfi Sándor összes prózai művei és levelezése, kiad. Martinkó András, Bp., Szépirodalmi, 1974, 264. (Kiemelés tőlem.)

²⁹ Egressy, *A színészet könyve*, Pest, Emich Gusztáv, 1866, 152–153. (Kiemelés tőlem.)

³⁰ Petőfi, III. Richárd király színbírálat, 264.

Egressy: „[A visio] lehet egy borzasztó lelki viharok utórezgése is. Ilyen a III. Richard jelenete, álma után. [...] Van [...] bizonyos álomszerű állapot, midőn a lélek, emlékeibe annyira elsüllyedt, hogy magát és környezetét elfeledi, s egyedül tárgyával foglalkozván, ébren látszik álmodni. [...] Ilyenkor a test helyzete azt fejezte ki, hogy az ember egészen magába merült, eszmélete befelé fordult. [...] Ilyenkor a beszédben bizonyos sötét alaphang vonul végig [...]”³¹

Petőfi a vizualitás érzékeltetésével írja le mindazt, amit Egressy az álommal, a vízióval kapcsolatban definiál. Lépésről lépésre felidéri a jelenetet, az általa tébolygással, botorkálással jelzett képsor Egressy megfogalmazásában az önuralom elvesztésével, az öntudatlan állapottal azonos, a félig fekvő mondott monológ *A színész könyvében* a magával meghasonlott lélek testhelyzete, a suttogás pedig az a sötét alaphang, amely az álomszerűséget sugallja. A két példából kiderül: Petőfi nem pusztán véleményt mond az előadásról, hanem a tudatosan átgondolt színészi játékot kommentálja az olvasóközönségnek. Egyetlen színikritika alapján természetesen nem lehet messzemenő következtetéseket levonni, de mivel Petőfi 1839-ben, majd későbbi pesti tartózkodásai alatt a legkülönbözőbb szerepekben látta Egressyt fellépni,³² valószínű, hogy kritikája korábbi benyomásainak nyomát is viseli, és nemcsak barátja színészi habitusát ismerte nagyon jól, hanem pontosan tudta azt is, hogy melyik színpadi gesztus mit jelent.

A színjátszás révén kötött barátságot Egressy Vahot Imrével is, aki a Nemzeti Színházzal drámaíróként és a drámabíráló bizottság tagjaként került közelebbi kapcsolatba. Noha a magyar irodalom- és drámatörténetben egyetlen szín-



Barabás Miklós: Vahot Imre, litográfia, 1851 (forrás: wikipedia.com)

műve sem kanonizálódott, saját korában az ismert(ebb) színpadi szerzők közé tartozott, több mint húsz éven át, 1838 és 1860 között írt drámákat.³³ Egressyvel valószínűleg az 1830-as évek vége felé ismerkedett meg, Vahot tagja volt annak a radikális ifjú írókból álló csoportosulásnak, amelyet Kazinczy Gábor fogott össze. 1843 őszén Pozsonyban látjuk őket együtt: Egressy az országgyűlés ideje alatt vendégszerepelt Fekete Gábor társulatánál, Vahot pedig a Pesti Hírlap levelezője volt. A színész feleségének írott leveléből kiderül, hogy meglehetősen jóban voltak, Egressy Vahot Országgyűlési szállás című vígjátékát jutalomjátékának válasz-

³¹ Egressy Gábor, *A színész könyve*, 134–135.

³² Kerényi, *Petőfi Sándor élete és költészete*, 56.

³³ Szalisznyó Lilla „...hatáskörödnél fogva emelj ki engem valahára mellőzött, lealázott helyzetemből”: Vahot Imre kapcsolata a Nemzeti Színházzal, *Irodalomismeret*, 2019/1, 50–76.

totta: „Vachot Imre barátomnál vagyunk Szentpétery Zsigával vacsorán; ma adtuk az Imre darabját, az Országgyűlési Szállást, igen nagy publicum előtt, és igen nagy tetszéssel; úgy egyeztem Feketével, hogy két ízben adom jutalomjátékomat, hogy neki is legyen haszna, mert igen nyomorultul vannak szegények. A’ mai előadás jövedelmének fele jutalom játékomból volt, az az felében, és 150 forint jutott reám, — ugyan ezen darabot vagy Zsiga, vagy én fogjuk jutalomjátékunknak adni.”³⁴ Vahot innentől kezdve folyamatosan szívességeket kért Egressytől, rendezői és színészi mivoltában egyaránt többször is megkeresi. Egyfelől valamiféle lektorként tekintett rá, véleményezésre küldte neki darabjait, másfelől műveinek főszerepeit ajánlgatta neki, azzal a hátsó szándékkal, hogy a színész segítségével majd kedvezőbb helyzetbe kerül a Nemzeti Színháznál, például darabjait bérletszünetben játsszák és hosszabb ideig repertoáron tartják. Egressynek egy 1853-ban írott leveléből úgy tűnik, barátságuk az 1850-es évek elejére már eléggé megromlott, mert a színész nem hajlott arra, hogy baráti alapon egyengesse Vahot darabjainak útját, mikor azokat színi hatás tekintetében nem látta megfelelőnek: „Vahottal tudod hogy nem a legjobb lábon állunk, az az hargszik rám, hogy már vagy két darabját nem fogadtam el”.³⁵ Nem tudjuk, hogy Egressy pontosan melyik Vahot-darabokról ír, de egy későbbi példa azt mutatja, hogy a visszautasítás nem egyszeri eset volt:

„Miután Zács nemzetség czimű drámámat az új kidolgozás szerint egy év lefolyása alatt sem akartad színre hozni, ha csakugyan nincs kedved a leghálásabb szerepek egyikéhez (Zács Bódog), — szíveskedjél a kéziratot emberem által visszaküldeni, hogy Molnárnak [Molnár Györgynek, a Budai Népszínház igazgatójának] adhassam át. [...] Hejh Gábor, rosztól, méltatlanul bántok ti velem s adja isten hogy meg ne bánjátok valamikor azt, a mit már sok idő óta cselekesztek velem.”³⁶

A vitás helyzetek ellenére Vahot történelmi tárgyú darabjainak előadásához igényt tartott a színész segítségére, és hiúságának hízelegve főszerepeket ajánlott neki: „*Kelemen László szerepe*, melyet neked szántam, és Moór Anna szerepe a legfényesebb bravour-szerepek”.³⁷ A *Mária királyné* című történelmi drámában a nápolyi király, Durazzói Károly szerepe a csalétek, mondván: „mindennapi tehetség nem bírja meg”.³⁸ A *Mária királyné* esetében Egressy volt a rendező is.

³⁴ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, [Pozsony, 1843. október 2.] = „*Irjátok a mi tollatokra jön*”, I, 38–39.

³⁵ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Pest, 1853. július 25. = „*Irjátok a mi tollatokra jön*”, I, 159.

³⁶ Vahot Imre Egressy Gábornak, Pest, 1861. október 26., OSZK Kt. Levelestár, Vahot Imre Egressy Gáborhoz, 10. sz. levél.

³⁷ Vahot Imre Egressy Gábornak, Prága, 1860. szeptember 16., OSZK Kt. Levelestár, Vahot Imre Egressy Gáborhoz, 9. sz. levél. (Kiemelés az eredetiben.)

³⁸ Vahot Imre Egressy Gábornak, Pest, 1856. április 19., OSZK Kt. Levelestár, Vahot Imre Egressy Gáborhoz, 3. sz. levél.

Vahot megpróbálta irányítani: a szereposztásra nemcsak javaslatot tett, hanem elvárta, hogy a rendező tájékoztassa, ha azt nem minden pontján fogadja el: „A szerepkiosztási ajánlatomat ide mellékelve küldöm, s ha egészben vagy részben nem helyeslenéd, szíveskedjél megtenni reá észrevételedet”.³⁹ A Nemzeti Színház törvénykönyve szerint a végleges szereposztás egyértelműen az igazgató döntésén múlt, a rendező neki, és nem a szerzőnek tartozott felelősséggel.⁴⁰ A dramaturgiai változtatások, rövidítések elvégzése szintén a rendező feladata volt, de Vahot abban is részt akart venni:

„A darab rövidítését a te jó tapintatodra bízom; a mi álló és vacsoráló színházi közönségünk nincs disponálva a hosszú darabok végighallgatására. – A bírálók kívánata szerint Mária szájában mind azon kifejezést, mely anyja irányában élesen sértő gyermeki tiszteletlenséget áruhá el, bizton ki lehet hagyni. Károly meggyilkoltatását a historiai tény daczára is oda lehet módosítani, hogy az a lovagias, bátor ifju Forgács részéről ne orgyilkos módjára történjék, hanem nyíltan, kihívólag, habár ehhez nincs sok idő, mert Károly kísérete csakhamar védelmére kél a királynak. Mind ez gyorsan történhetik s így a censurán is könnyebben átmegy. *E dolgok módosítása egy két tollvonásba kerül, – s mikor időd lesz reá, együtt eszközölhetjük.*”⁴¹

Vahot időnként nagyon tolaakodó és erőszakos viselkedése miatt a kettejük között lévő barátság idővel teherré vált Egressy számára, s bár valamelyest igyekezett az író segítségére lenni a későbbi években is, nem vállalkozott arra, hogy előnyöket szerezzen neki a Nemzeti Színháznál.

*

Egressy Gábor pályáján a Nemzeti Színházhoz kötődik színészi játékának megújítása, szerepköreinek bővülése, és hivatástudatának megerősödése is. Az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc eseményei és az utána következő „rendszeráltás” azonban megtörte a tárgyalat tíz év alatt felépített karrierjét. Nemzeti színházbeli állását és legjobb barátait is elvesztette. Az 1848–1849-es szabadságharcban folyamatosan, többféle feladatot is ellátva vett részt. 1848 nyarán az óbecsei táborban tartózkodott, október 15. és december 14. között pedig az Országos Honvédelmi Bizottmány megbízásából népfelkelési biztos volt. 1849. április elejétől május 1-ig a Felvidék védelme érdekében felállított irreguláris haderő borsodi osztályának vezérkapitánya lett. Július 1-jén Erdély felé indult, augusztus 23-án már az akkor török fennhatóság alatt lévő

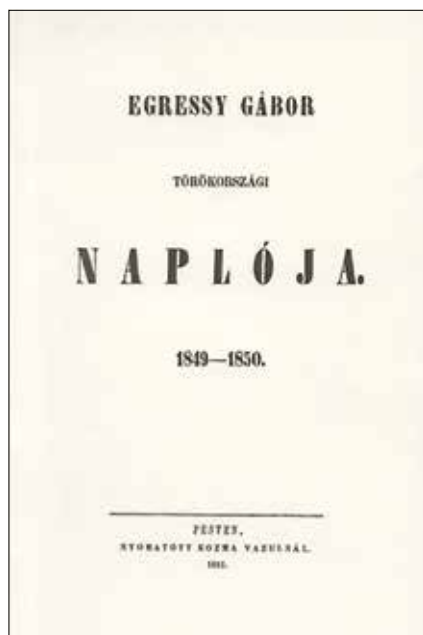
³⁹ Vahot Imre Egressy Gábornak, Pest, 1856. április 2., OSZK Kt. Levelestár, Vahot Imre Egressy Gáborhoz, 2. sz. levél.

⁴⁰ A Nemzeti Színház törvénykönyve 1848. ápril 1-től kezdve, Pest, Beimel József, 1847, 67. pont.

⁴¹ Vahot Imre Egressy Gábornak, Pest, 1856. április 19., OSZK Kt. Levelestár, Vahot Imre Egressy Gáborhoz, 3. sz. levél. (Kiemelés tőlem. Sz. L.)

Vecserován volt, ezzel elkezdődött egy évig tartó emigrációja. 1850 áprilisától június 10-ig Belgrádban, majd utána utazó családjával június 25-től augusztus közepéig Konstantinápolyban élt. A törökországi emigrációban kapcsolatba került az osztrák titkosrendőrség ügynökével, Zerffi Gusztávval és a bécsi titkosrendőrség délkelet-európai szervezetének vezetőjével, Gabriel Jasmagyval. A rendelkezésre álló forrásokból úgy tűnik, nem volt fizetett besúgó, és nem tudjuk, hogy pontosan milyen és mennyi információt adott. A két konfidensztől közreműködéséért cserébe életútjának egyengetését kérte: segítsék a Belgrádba utána utazó családjával való kapcsolatfelvételt, szerezzenek számukra útlevelet a hazautazáshoz, valamint biztosítsák osztrák feletteseiket a jószolgálatairól. A család 1850. szeptember 12-én érkezett vissza Pestre. Egressy 1851 augusztusában kegyelmet kapott, de eltiltották a színészi pályától, s ezzel azt a létalapot vesztette el, amelyre korábban családjá megélhetését alapozta. 1851-ben kiadta *Egressy Gábor törökországi naplója 1849–1850* című kötetét, elsősorban anyagi gondjai enyhítésének céljából. Közel ötéves kényszerszünet után, 1854 májusától léphetett újra színpadra, de rendszeresen még csak vidéken szerepelhetett, Pesten csak alkalmi fellépőként alkalmazhatták. 1855 áprilisától kapott újra szerződést a Nemzeti Színházban.⁴²

Szűkebb baráti köréből csak Fáy András és Kazinczy Gábor maradt meg. Vörösmarty a szőlősi (világosi) fegyverletétel után egy ideig bujdosott, s bár rá nem terjedt ki a bosszú folyamata, Pesten semmi esély nem mutatkozott korábbi életútjának folytatására. 1850 nyarán a családjával együtt előbb a Fejér megyei Szentivánpusztára, majd 1853-ban Nyékre költözött.⁴³ A gazdálkodásból megélni igyekvő költő Egressyvel a szabadságharc után talán már csak egyszer, 1854 júniusában találkozott. A színész Székesfehérváron vendégszerepelt, s vele volt lánya, Etelka is. A feleségének írt levele szerint a közelben lakó Vörösmarty „be üzent ide Nyékről, hogy hazamenőben őt látogassuk meg: tehát



Egressy Gábor *Törökországi naplójának* első kiadása 1851-ből (forrás: bookline.hu)

⁴² „Írjátok a mi tollatokra jön”, I, 13.

⁴³ Szilágyi Márton, A „nemzeti költő” szereplehetőségei és válságai (Vörösmarty társadalmi státuszáról) = Szilágyi Márton, *Hagyománytörések: Tanulmányok az 1840-es évek magyar irodalmáról*, Bp., Ráció, 2016, 30–31.

édes, Szombaton alkalmasint nála maradunk, és csak Vasárnap estvére fogunk haza érhetni.”⁴⁴

Petőfivel 1849 júliusában még találkozott Erdélyben. Amikor az Egressy család az 1850-es évek első felében a korban rendkívül divatos asztaltáncoltatással foglalatoskodott, Petőfi szellemét is megidézték. „Társalgásaik” közül az egyik alkalmat Egressy Ákos a költőről írott visszaemlékezésében is megörökítette:

„Birtokomban vannak atyám némely följegyzései, a Petőfi szellemével folytatott tárgyalásról. [...] A kérdések és feleletek folyama alatt, folyvást a nővérem ujjai voltak a kisasztalra föltéve.

Etel kérdezi: Ki az a szellem, amelyik nekem felelni akar?

Szellem feleli: Petőfi. [...]

Atyám kérdezi Petőfi szellemét: Találsz-e örömet abban a fölfedezésben, hogy veled beszélhetünk?

Petőfi szelleme feleli: Oh igen! Nagy örömet találok abban, ha veletek társaloghatom. [...]

Atyám: Ki volt utólszor veled pajtásaid közül?

Petőfi: Én mással nem voltam, mint veled utólszor, Gábor.”⁴⁵

⁴⁴ Egressy Etelka és Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Székesfehérvár, 1854. június 6. = „*Irtások a mi tollatokra jön*”, I, 186.

⁴⁵ Egressy Ákos, *Petőfi Sándor életéből*, 96–97.

Lilla Szalisznyó: Gábor Egressy and the National Theatre Professional Issues and Friendly Relations (Part 2)

Focusing on the figure of Gábor Egressy, one of the most renowned actors at the National Theatre, the first part of Lilla Szalisznyó's study in the previous issue showed how, under what conditions, and in what system the actors were working in the country's number one theatre between 1837 and 1848. Important documents were published about the challenges and difficulties Egressy had to face in order to ensure his professional development and self-education. The second part of the essay discusses Egressy's circle of acquaintances and personal connections, showing also the widespread and intensive system of contacts between radical intellectuals, writers and artists in the 1840s. The reader is informed that poet Mihály Vörösmarty (1800–1855) was Egressy's close friend, praising his acting in his theatre criticism several times; and so were András Fáy (1786–1864), known for his drama critiques and plays; Gábor Kazinczy (1818–1864), a radical young intellectual who considered the stage as the foremost pulpit of his time; as well as Imre Vahot (1820–1879), who expected Egressy to recognize him as a playwright. The intellectual kinship of the actor-director with the young genius, poet Sándor Petőfi (1823–1849), who also tried himself in acting, is illustrated by two articles on the same subject: Petőfi's praise for Egressy's portrayal of Richard III is collated with an extract from the *Színészeti Könyve* (*Book of Acting*) where Egressy, the author of this textbook, analyzes the same character. Finally, the most difficult years of Gábor Egressy's acting career after the fall of the War of Independence are briefly considered.



„Bárki jön is ide, a nemzet színházának ügyét kell szolgálnia”

Kovács Bálint műszaki igazgatót Ungvári Judit kérdezte

– *Mikor és hogyan került a színház vonzásába?*

1980-tól 85-ig voltam egyetemi hallgató a műszaki egyetem építőmérnöki karán, s amikor végeztem, az építőiparban helyezkedtem el. Akkoriban ez volt a kitaposott út, ha valaki nem akart esetleg az egyetemen maradni tanítani. Itt dolgoztam 1987-ig, irodaház, vonalas műtárgy, csatorna, ilyesmikkel kellett foglalkoznom munkahelyi mérnökként. Eközben visszahívtak a '86-os év őszén tartalékos tiszti szolgálatba (rendszer váltás előtt voltunk még), és ott kiképeztek kontinentális ballisztikus rakéta-bemérő tisztnek, ami az én esetemben majdnem jogos volt, hiszen mérnöki végzettséggel bírtam, de a behívottak között sokféle szakember volt, a testnevelő tanártól a filozófusig. Teljesíteni kellett a szocialista tervet... Aztán közben úgy alakult, hogy egy családi jó barátunk, aki a fővárosi tanács művelődési osztályán dolgozott, szüksége lett egy mérnökre, és elkezdett munkálkodni azon, hogy ne az építőiparba menjek vissza a leszerelés után, hanem az asztal mögé kerüljek, a tervezés és a papírmunkák világába, a fővárosi tanácshoz. El is szegődtem oda, és az Arany János Színház felújításának a koordinálásában vettem részt. Ennek kapcsán számtalanszor el kellett mennem a színházba, és, ahogy illik, megcsapott a „mozdony füstje”. Kívülállóként belekeveredtem ebbe a világba, aminek egyedülálló légköre volt, összetartó, barátságos, bensőséges atmoszférája, és ez olyan mértékben megtetszett, hogy nem tudtam többé szabadulni tőle. A rekonstrukció közben kiderült az is, hogy nincs a színházban olyan műszaki ismerettel bíró vezető, akire rá lehetett volna bízni az ilyen feladatokat. Eljött az ideje annak is, hogy a színházi igazgatóság kiírt egy pályázatot főmérnöki pozícióra. Akkor már Metzner János volt az igazgató (eleinte még Keleti Pista bácsi vett részt ebben a felújításban), és ezt a pályázatot sikerült megnyernem. Így kerültem '89-ben oda, s a korszerűsítés befejezésekor már az ő kötelékükben dolgoztam. Több dologgal kellett foglalkoznom, egyrészt az új épület üzemeltetésével és végső kialakításával, másrészt a produkciók

létrehozásának műszaki feladataival is. Ennek a területnek éppen az a szépsége szerintem, hogy így nem válik unalmassá a munka, nemcsak mindig a törött csappal, a csővel, a lehulló vakolattal, a födémrel, a rossz légtechnikával kell foglalkozni, hanem azzal is, ami miatt ez az épület más, mint a többi, hiszen mindig létrejön benne valami esténként vagy akár napközben, attól függően, hogy gyermek- vagy felnőtt színházról van szó. A létrehozott előadásokon keresztül mérettetik meg az intézmény, tehát ez adja a savát-borsát az üzemeltetésének. Ennek a kiszolgálása folyamatosan változó feladathalmazt generál, ami inspirálja az embert. A művészvilágban az előadás alkotóelemeit sem szeretik kétszer ugyanúgy felhasználni, még ha „takarékos” megoldásnak tűnik is, valami változtatás mindig lesz rajta az újrahazsínosítás alkalmával. Folyton változnak a kihívások, mindig más-más megoldások szükségesek. Ez annyira megtetszett nekem, hogy ott ragadtam. Jött a rendszerváltás, utána Székely Gábor lett az igazgató, s én ebben az időszakban is maradtam a műszaki vezetésben. Aztán neki is mennie kellett, szerintem méltatlan körülmények között, mert a szakmai hozzáértése okán ennél jobbat érdemelt volna. Ezután Mártha Istvánt nevezték ki igazgatónak, és az ő idején keveredtem abba a helyzetbe, hogy „felfedezett” a Nemzeti Színház megépítésére kinevezett kormánybiztos, Schwajda György.

– *Hogyan zajlott a Nemzeti felépítésével kapcsolatos munka?*

Schwajda elképzelése szerint segítenem kellett műszaki vonalon az induló Nemzeti megépítésében. Emlékszem, jártam nála Szolnokon is, akkortájt ott volt igazgató. Ebben az időben az Új Színházban lecsökkentek a feladataim, főleg a művészeti részben, mert akkor éppen más volt előtérben, és kicsit sértődött is voltam. A felszabadult időmben elmentem Penny Marketeket építeni, és egy exkluzív kerámiaburkolat forgalmazó vállalkozásnál mérnök tanácsadóként dolgoztam. Az egyik vidéki Penny Market átadás után, Debrecenből hazafelé, volt egy balesetem, amire ma úgy tekintek, mint egy új születésnapra. Ez '98 októberében történt, kétesélyes volt, de megmaradtam. Természetesen innentől a nyugati multi vonal kiesett az életemből, a kerámiaforgalmazással is felhagytam. A baleset után igyekeztem megerősödni fizikailag is, és akkor jött ez a lehetőség.

Azt rögtön megbeszéltem Schwajda Györggyel, hogy amolyan „próbaidős” verziót nem szeretnék. Tudni kell, hogy ő egy nagyon óvatos ember volt, és csak akkor tüntetett ki valakit a bizalmával, ha kiérdemelte, onnantól kezdve viszont nagyon jól lehetett vele dolgozni. Úgy vágtunk tehát bele 2000-ben a közös feladatba, hogy a „próbaidő” ki-maradt, és rohamléptekkel kellett dolgozni a projekten. Akkor még az Expo-telek teljesen üres volt. Ez a másfél

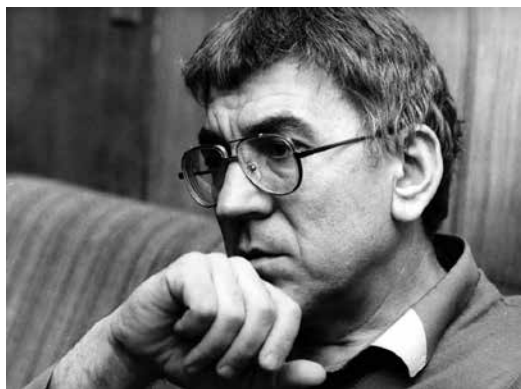


Az Új Színház belső tere a színpadról nézve
(fotó: Bagyinszki Zoltán, forrás: bagyinszki.eu)

hektár volt az első és legértékesebb telek, ami az akkori megállapodás következtében a Nemzeti Színházhoz került, ezen indult meg a tervezés. Az engedélyeztetési terv és a kivitelezési tervek készítése szinte egy időben, kis időeltolódással zajlott. Ahogy az atlétikában Usain Bolt világcsúcsidejét, a színházi világban a Nemzeti Színház megépítését is ugyanúgy nyilván kellene tartani, hiszen a 2000 augusztus elsejei első kapavágástól az első előadásig mindössze 20 hónap telt el (2002-ben, a januártól márciusig terjedő időszakban már próbált a két nyitó előadás). Mindenképpen világrekord, akár a beépített pénzmennyiséget nézem, ami 14 és fél milliárd forint + áfa volt abban az időben, s ami majdnem egymillióra rúg havi szinten. Az Arcadom, amely a lebonyolítója volt az építkezésnek, jól teljesítette a feladatot, szerencsés választás volt. Ugyanakkor nem követte el azt a hibát igazgató úr, ami számtalan színházépítésnél megtörténik, hogy a színházépítői tapasztalatot mellőzik. Sokszor megesik, hogy szerződnek egy fővállalkozóval, és a sok feladat mellett a végére maradnak a színházzal kapcsolatos technológiák, ami miatt tulajdonképpen az egész létrejön. A színpadtechnika, a világítás- és hangtechnika, tehát éppen az, amin megmérettetik, hogy mennyire jól felszerelt egy színház, mennyire tud „aládogolni” a művészetnek, mennyire otthonos az alkotók számára. Általában mire sor kerül erre, el szokott fogyni a pénz; az építkezéssel járó konfliktusok során „elszórják”, és a határidő miatt a maradékból gazdálkodják ki a technikai hátteret. Na, ez itt nem így történt. Schwajda György ugyanis úgy kötötte a szerződéseket, hogy a technikával kapcsolatos munkákat kivette a kivitelező fennhatósága alól, csak az ezekkel járó papírmunkát végeztette velük, és minden ilyen jellegű döntésért a színház vállalta a felelősséget.

– *Ez volt a konkrét feladata Önnek?*

Ez is, de az épülettel kapcsolatos tervekkel, kooperációkkal is foglalkoznom kellett. Nagyon feszített volt a tempó, és a színház érdekeit is szem előtt kellett tartani. Azt a világ legnagyobb hanyagságának tartom, amikor egy intézmény szakmai szempontjait nem veszik figyelembe. Mindig kell lennie valakinek, aki ebből a nézőpontból el tudja dönteni, melyik a jobb megoldás a majdani használat szempontjából. Nagyon sok példát tudnék hozni a saját praxisomból is arra, hogy hiába végzem én a dolgomat a legnagyobb oda-



Schwajda György (1943–2010)



A Nemzeti épülete a 2020-as homlokzat-felújítás idején (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

figyeléssel, ha az egyeztetések nem megfelelően történnek a művészekkel. Mert akkor előfordulhat, hogy nem sül ki jó a végén, hiába csináljuk pontosan azt, ami a tervben szerepel. Hiszen a műszak, a színháznak ez a „kiszolgáló” része azért van, hogy a művészek jól érezzék magukat. Egy épülő színház esetében is ez a helyzet: a legnagyobb melléfogás, ha nem delegál véleményezőket a döntéshozatalba az a fél, aki majdan használni fogja az épületet. Amikor ezt ráadásul lóhalálában kellett megvalósítani, rengeteg munka volt vele, nagyon megterhelte a napjaimat. Tervezőkkel egyeztetni, az épületet szemlézni, beszerző utakra elmenni, összegyűjteni a színpadtechnikára vonatkozó alternatívákat, csapatot építeni, és így tovább. A Nemzeti Színház ráadásul nemcsak állami támogatásból épült, hanem közadakozásból is; a téglajegyeket ugyan az állam kezelte, de ezt a jelentős pénzösszeget az emberek adták össze arra, hogy a Nemzeti Színház mintegy 170 éves problémája megoldódjon: legyen végre a nemzetnek színháza, és abban normális legyen a technikai felszereltség. Éppen ezt oldottuk meg azazal a huszárvágással, hogy kormánybiztos úr úgy döntött, ezt a pénzt *konkrétan* a színpadi technikára fordítjuk. Az állami pénzből fedeztük az épület külső-belső kialakítását, abból vettünk ablakot, szőnyegpadlót, kilincset, de az emberek által összeadott téglajegyekből kifejezetten a színházi technológiát finanszíroztuk. Ezzel az utolsó forintig el lehet számolni, és aki adta, az is tudhatja, hogy az ő pénze a színpadtechnikába került bele, a fény-, a hang-, a videó-technológiába. Ezt az összeget elkülönítve kezeltük, ami azt jelentette, hogy amikor éppen a nagyon feszített húsz hónapban sorra került a színpadtechnika, nem voltunk megszorulva, tudtunk miből gazdálkodni. Ezekre a feladatokra először én, egy műszaki és egy gazdasági igazgató voltunk felvéve állományba az akkori vezetés és a korábban kinevezett művészeti főtitkár mellé. Ezután kellett felépíteni az egész csapatot. Igaz, hogy létezett addig is a Nemzeti mint társulat, de a vadozatú épület új műszakkal indult; és az is az én feladatom volt, hogy megtaláljam mindazokat, akik majd üzemeltetik. A gazdasági igazgatónak kellett foglalkoznia a saját vonalának a kiépítésével, beleértve a szervezést, a jegyértékesítést is, nekem mint műszaki igazgatónak pedig az volt a dolgom, hogy ezt a háttérter megteremtsem. Javaslataim alapján elkezdtek felvenni a díszítőket, a színpadmestert, a világosítókat, a hangosítókat, s szép lassan, a megfelelő ponton beléptettük őket. Ez persze konfliktusforrást is jelentett, hiszen elég szűk ez a szakma, és amikor egy ilyen nagy létszámú új csapatot építünk, és több szakembert elhozunk valahonnan, annak azért nem örülnek. Ráadásul oda nyúl az ember, ahol megbízható, régi ismerőst talál, akiről tudja, hogyan dolgozik. Nyilván én is arra törekedtem, hogy a műszak krémjét hozzam ide. Óhatatlanul ellentéteket szült, hogy az Operaházból vagy a régi munkahelyemről, az Új Színházból, a Katonából, a Tháliából új perspektívákat megvillantva „szipkáztam” el a kollégákat. Majdnem száz dolgozóról beszélünk, ami azért jelentős szám. Mártha Istvánnál például az volt az utolsó csepp a pohárban, amikor a legjobb portás is ide került az Új Színházból. Amíg csak a hangmérnök, meg egy-két ember jött, nem volt

gond, de ezzel olyan mértékű sebet ejtettem, hogy azóta is, amikor találkozunk, mindig megjegyzi, hogy „utállak”. Mindannyian tudjuk, ez egy olyan furcsa szakma, hogy egy-egy előadás sikeressége a takarítón vagy a portáson is múlik, néha pont ugyanannyira, mint a Kossuth-díjas színészen, tehát nem mindegy, milyen emberekkel dolgozunk együtt. Természetesen az összes többi dolgozón is nagy a felelősség, a hangosítótól a fodrászon keresztül az öltöztetőig, mindenkin; hiszen ha aznap rosszul szól a portás bácsi a vezető színészhez, már belekerül a por-szem a gépezetbe, amelynek olajozottan kellene működnie. S ha csikorog a gépezet, az lejön a színpadról is, azt megérzi a néző.

– *Mi volt a legfontosabb szempont, ami alapján összeválogatta a munkatársait?*

A szakmai tudás volt nagyon fontos, és a becsületesség. Ahogy Schwajdánál is lényeges volt, hogy ne legyen ügyeskedés, idegen érdek a kolléga munkájában, nálam ez ugyanígy szempont volt. Hofi Géza fogalmazta ezt meg nagyon szemléletesen: van egy hatméteres vasdarab, amiről le kell vágni negyven centimétert, és ha nem megfelelően számolja el az illető, ki mondja meg, hogy a negyven centis darab a hulladék, vagy a másik, az öt méter hatvan centis? Mert lehet azt is mondani, hogy az öt méter hatvan a hulladék, amiből utána fusizok. Ha olyan embert találok, aki a negyven centit hasznosnak veszi, és az öt méteres részről meg azt mondja, hogy fel lehet használni színházi készletként, akkor az rendben van. Azokat az embereket kell kiválogatni, akik erre a darabra még értékként tekintenek. Ez vonatkozik például a jelmezgyártásra, amit – szerintem nagyon helyesen – igyekezett kormánybiztos úr kiszervezni. Mert akkor nem fordulhat elő, amivel ő például Szolnokon találkozott, hogy ugyanabból az anyagból készült ruhák jöttek vele szembe séta közben, mint amiből az egyik bemutató jelmezeit varrták. Külső gyártás esetén abban érdekelt a megbízott cégvezető, hogy a lehető leg-racionálisabban valósítsák meg a jelmezek elkészítését. Ugyanígy nem volt saját díszletgyártás sem; a mai napig minden egyes alkalommal megversenyeztetem a terveket a kivitelezőknél, pláne, ha olyan léptékű a terv, hogy nem is lehet meg-úszni a közbeszerzést. Ha tizenöt millió forint alatt van, akkor egyszerű versennyel intézem, de tisztán és nyomon követhetően, és mindig a legoptimálisabb ajánlatot választjuk ki. Ez a módszer minden területre érvényes, és igyekeztem úgy össze-válogatni a munkatársakat, hogy ez jól működjön. Mint egy hajón, ahol kiadom a parancsot, és a matrózok végrehajtják. Nyilván voltak változások a kezdetek-hez képest, és fel kellett venni egy-két embert menet közben is, de ha megnézem a mostani műszaki gárdát, hetven-nyolcvan százalékban ugyanazok vannak itt, akik az elején. Ez pedig azt jelenti, hogy stabil a gárda, annak idején szerencsén, jól választottunk. Egyébként egy idő után mindig kihullik, aki nem ide való.

– *A színpadtechnikát nagyon korszerűnek tartják a Nemzeti Színházban. Mire törekedtek ezzel kapcsolatban, amikor kiépült?*

Igyekeztük a lehető legkorszerűbb technológiát beépíteni. Az a történet is külön megérne egy misét, ahogy Schwajda igazgató úr egy buta vita miatt távozott, mert nem értett egyet azzal, hogy 2002. március 15-én élőben közvetít-

sék a nyitóelőadást, ami végül teljes sikerrel, hiba nélkül ment le, szerencsére. De igazgató úr nagyon tartott ettől a tévéadástól – jogosan. Mert bármikor történhetett volna hiba, hiszen annyira új volt minden, nem üzemeltük még be a rendszert. Két előadással nyitottunk, *Az ember tragédiája* volt az egyik, a másik Schwajda rendezése, *A vihar*, ami erre a beépített színpadtechnikára volt kitalálva. *Az ember tragédiája* sok díszlettel, sok szereplővel állt fel, nagyszabású volt. Szerencsére viszont kevésbé vette igénybe a színpadtechnikát, amiről igazából *A vihar*nál derült ki, hogyan működik, és akkor már (kb. egy hónappal a Szikora János rendezte *Tragédia* után) pontosan előjöttek az igazgató úr által korábban vázolt problémák. Nagyon nehéz előadás volt egyébként, amíg játszottuk, folyamatosan felügyelni kellett. Az a tapasztalatom különben, és ez más előadásoknál is így van: ha egyszer olyan probléma adódik, amire a résztvevőkben felvetődik, hogy meg kell állni, akkor nem szabad folytatni, akkor azt a problémát azonnal orvosolni kell, mert különben csak görgetjük magunk előtt, és az egymásra épülő színpadtechnikai változás-láncolatból egyszer csak jóval nagyobb baj keletkezik. *A vihar* esetében is ettől lehetett tartani, mert teljes mértékben a briliáns technikára épült, jóformán nem is volt benne díszletelem. Ilyen előadások azóta is születtek ebben a színházban. Voltak olyan rendezők, akik egyenesen beleszerettek a rendelkezésre álló technikánkba, és keresték a benne rejlő lehetőségeket. Ilyen nagyon technikás volt 2004-ben a *III. Richárd*, Valló Péter rendezése is. A mostani időszakból pedig a grúz David Doiashvilit említhetem. Amikor Vidnyánszky igazgató úr meghívta őt hozzánk vendégrendezni és megmutattuk neki a színpadtechnikát, azonnal beleszeretett, s azóta sem tudja elengedni a rendezéseiben, ami néha már-már túlzásnak is tetszhet. Szerintem az a jó, ha megfelelő arányban működik együtt a technikai és a művészeti oldal, ha összhangban vannak egymással, mint például a Forma 1-ben a technikai és az emberi tényező. Itt is rá kell éreznie az alkotó teamnek, miből mennyit érdemes beletenni. Ha valamelyik oldal kicsit előbbre tolakszik, felborul az egyensúly, és a néző is megérzi a disszonanciát. Nyilvánvaló, hogy amikor létrehoztuk ezt a technikát, arra törekedtünk, hogy – ha már megépült végre a Nemzeti – minden



Madách Imre: *Az ember tragédiája*,
Nemzeti Színház, 2002, r. Szikora János
(fotó: Kaiser Ottó, forrás: nemzetiszinhas.hu)

eddiginél magasabb színvonalú legyen a műszaki felszereltsége. A mai napig azt mondom, világszínvonalú a technológiánk, teljesen egyedülálló, szinte nincs még egy ilyen színház a világon, amelyben (most a nagyszínpadról beszélünk) az alsó gépészet tekintetében ennyire tagolt és strukturált lenne a színpad. A főszínpad hasznos területe 72 süllyedőből áll, a zenekari árok 12 részre van felosztva, az árok előtt 12 mellvéd van, a kettő között van

egy rész a vasfüggöny alatt, az is mozgatható, tehát gyakorlatilag az egész játéktér mobil a padlózatot illetően. Azért készült így, hogy scenikailag megfelelően alá tudjunk dolgozni a művészi munkának. Ennek előnyei és hátrányai is vannak.

– *Ami elromolhat, az el is romlik, mondja a népi bölcsesség...*

Az igaz, hogy – ha a német színházakhoz hasonlóan – mindent elgépesítünk, és a „kézi vezérlés” megszűnik, akkor nagyon felkészültnek kell lenni és naprakészen karban kell tartani az egész rendszert, hogy minden jól működjön. Nagyon büszke vagyok arra, hogy a Nemzeti főszínpadában beépített 370 technikai eszköz kifogástalanul működik a mai napig. Persze az is igaz, hogy ha már a rendelkezésünkre állnak, hajlamosak vagyunk használni is őket. Ha nem volnának, de lenne két remek színészünk és néhány szék, egy asztal, meg egy valóban átütő darab, annak is volna létjogosultsága. Nem biztos, hogy mindenhez kell a technika, de ha igen, akkor a produkció alá tudjuk tenni. El kell találni a megfelelő arányt, ami nem tolakodó módon segíti a művészi munkát. Arra is rá kell éreznünk az alkotóknak, melyik színészt lehet a süllyedőbe küldeni. Ilyen volt például Hollósi Frici bácsi, aki valósággal underground életet élt, fiatalokat megszégyenítő módon, de volt olyan is, aki teljesen leblokkolt ettől a helyzettől. Nagyon ügyesen kell használni a technikát, mert szétzilálhatja, de sikeressé is teheti az előadást. Azért az érdekes, hogy ez a sok minden, amit itt létrehoztunk, még így is kevesebb költséggel járt ezen a helyen, mint a megállított Erzsébet téri beruházásnál. Mindenesetre nem lett volna szabad senkinek elbogatellizálnia azt, ami itt beépült. Arra törekedtünk, hogy mindent becsületesen, sőt azon túlmenően is tegyünk bele műszaki felszereltségben és tudásban. Ez nemcsak a színpadtechnikára igaz, hanem a nézőtérre is, a mosdóktól a padlószőnyegig. Látszólag luxusanyagokat használtunk fel, de megérte, mert máig is jók, nem mentek tönkre, pedig már húsz év telt el. Visszatérve a színpadi technikára, arra is rájöttünk időközben, hogy az eredetileg pusztán scenikai céllal létrehozott rendszer a mindennapi életünkben is előnyös, hiszen például a díszítőknak minimálisan kell függőlegesen anyagot mozgatniuk, és szinte nem használnak létrát sem a díszletek beépítésénél. Ez kifelé nem egy látványos előny, de számunkra nagyon fontos, és erre például nem is gondoltunk annak idején a tervezésénél. Scenikailag is igyekeztük a legjobbat kihozni: a fénytechnikánk újdonságnak számított abban az időben, 2002-ben Magyarországon elsőként használtunk DMX- és Ethernet-hálózatot a vezérléshez 120 robotlámpával, ilyen



A színpadi emelőrendszer és a vezérlő
2004-ben (fotó: Eöri Szabó Zsolt,
forrás: nemzetiszinhas.hu)

akkoriban nem nagyon volt a színházakban, ma már azért ez elvárás. A videotechnikánk nem állt ilyen színvonalon, ami az első előadás kapcsán mindjárt ki is derült, hiszen Szikora János rendező úr az említett *Tragédiában* számtalan videó-vetítési feladatot talált ki, úgyhogy jócskán be kellett vásárolnunk, hogy ezt meg tudjuk oldani. Az elektroakusztikai rendszerünk is remek, a digitális pult használata sem volt még jellemző akkoriban. De ugyanez az igényesség igaz az épület egyéb felszereléseire is, például olyan korszerű kazántechnológiát sikerült beépíteni, ami a mai napig kiválóan működik, sőt, a mai rendszerek sem tudnak ilyen teljesítményt produkálni.

– Ez azt is jelenti, hogy nem volt szükség komolyabb beavatkozásokra azóta? Hogyan működnek ezek a rendszerek a gyakorlatban?

Csak minimálisan volt szükség átalakításra. Persze sohasem egyszerű kérdés ez, mert mindig jönnek az ellendrukkerek, hogy miért választottunk ilyen hagyományos, merev, keretes színpadtechnikát, hiszen a korszerű színházakat már inkább változtathatóan alakítják ki. Erre azt szoktam mondani, hogy a színre vitt darabok nyolcvan százaléka ilyen rendszerben született. Mindig meg kell azonban nézni, hogy mi az, ami leginkább megéri hosszú távon. Nagyon jó tud lenni egy olyan színház, ahol pillanatok alatt át lehet alakítani a nézőteret színpaddá és fordítva. Azért a mienk sem teljesen merev, hiszen a proscénium magassága változtatható, csak oldalirányban nem. Ez az építési adottságokból is következik, így lett kitalálva a ház. Ettől eltekintve minden mozog, az előszínpad, a mellvédek, az előszínpad és a főszínpad közötti födém is, és a főszínpad teljes egészében. A süllyedőkkel viszont a forgószínpadot sem vesztettük el, mert van fiókforgónk, ami egy-másfél perc alatt be tud gördülni a színpadra, ott besüllyed és használható. Volt olyan produkció, amelyben ezt nagyon találékonyan használtuk is, ha jól emlékszem, például Román Sándor valamelyik előadásában. Persze mindig fokozott odafigyelést igényel, ha nagyon „gépiesek” vagyunk: a számítógép is lefagyhat, de az ember is hibázhat, hiszen a programozásban



A forgószínpad közelről a 2020-as felújítás idején (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

könnyen melléüthetünk egy-egy számot. A kockázatokat a minimálisra kell csökkenteni, hogy minden zökkenőmentes legyen. Időnként még így is előfordul, hogy olyan hiba csúszik be, amit nem tudunk megoldani. A forgószínpaddal is volt például olyan, hogy még Jordán igazgató úr is tolt, mert nem sikerült vezérelni és beszorult. Aztán ebből nem kis kár is keletkezett, mert nem a helyén volt, amikor süllyesztettük. De volt ilyen Alföldi Róbert idejében is a neves román rendező, Șerban egyik pro-

dukciójában, amikor egy este kitalált valami új, szokatlan ötletet, és azt azonnal meg kellett írni programban. Reggel aztán kiderült, hogy nem működik a program, aminek következtében egy húsz tonnás acélszerkezetet borítottunk be a zenekari árokba. Ahhoz képest még olcsón megúsztuk, szerencsénk volt, csak anyagi kár keletkezett. Nehéz dolog ez, mert egy nem kellőképpen átgondolt gombnyomással milliós károkat okozhatunk. Ugyanakkor ha nincs semmi más, csak a két zseniális színész, ahogy mondtam, akkor ez nem fordulhat elő. Persze mindig az oroszlán bajszát huzigáljuk, mert szeretnénk minél ötletesebben, minél meghökkentőbben megvalósítani a dolgokat. Másik idevágó történet volt a *III. Richárd*ban Clarence meggyilkolása, akit Blaskó Péter játszott. A jelenet közben az összes süllyedő fel-le mozgott, és a drámai hatás kedvéért az egészet egy stroboszkópszerűen villogó fényhatás kíséretében kellett végrehajtani, ami borzasztóan zavaró effektus a szemnek. Ilyen körülmények között kellett egymással dulakodniuk a színészeknek, és hiába mondtuk el nekik és gyakoroltattuk el velük, mit csinálhatnak, hova helyezkedjenek, mert nagyon nehéz egy ilyen helyzetben pontosan felmérni, ki hova teheti például a kezét, hova nem. És bár minden becsípődés érzékelő működött, Blaskó Péter mégis olyan helyre nyúlt és felejtette ott a kezét, ahol az beszorult két süllyedő közé. Tiszta szerencse, hogy nem okozott neki maradandó sérülést, viszont az előadással le kellett állni. De a már emlegetett Román Sándort is le kellett beszélni egyszer arról, hogy a táncosok „beugorjanak a semmibe”, és menet közben képezzünk ki alattuk a süllyedőkből táncteret. Ezeket a kockázatokat nagyon nehéz kezelni, de minden a mi felelősségünk, és muszáj körültekintőnek lenni. Meg kell találni mindig a megfelelő megoldást, ami persze azzal is együtt jár, hogy több munkát kell belefektetni, és ha valaki olyat talál ki, ami nem megvalósítható, akkor rögtön alternatívákat kell tudnunk neki felkínálni, ezzel is segítve a művészi munkát.

– *Mire a legbüszkébb az elmúlt két évtizedből?*

A már említett előadás, *A vihar* nagyon emlékezetes számomra, talán azért is, mert ez volt az első, amiben ki kellett találni, hogyan működjön ez a technika. Ugyanilyen emlékezetes a *III. Richárd* vagy David Doiashvili rendezései, ezeket is említettem már. Aztán a hagyományos előadások között is van néha olyan, amit nagyon nehéz volt megcsinálni, például a *Györgyike, drága gyermek* (2003, r: Béres Attila), amelyben nagyon sok helyszínváltozást kellett flottul lebonyolítani. Volt olyan produkció (Osborne: *Hazafit nekiünk*, 2012, r: Alföldi Róbert), amelyben a rendező a közönséget az alsó színpadon helyezte el, az előadás pedig a süllyedők és a színpad között, illetve a színpad szintje felett játszódott. Ez is egészen extra nehézségeket támasztott a közönség leültetésének megoldásától a munkaszervezésig. A jelenlegi igazgató, Vidnyánszky Attila is fel szokta nekünk adni a leckét, például azzal, hogy *Az ember tragédiája* az ő rendezésében folyamatos színpadtechnikai változások sorozata, több százas nagyságrendben. Többször kell programot áttölteni a végrehajtó számítógépekre, nem is egy gépen kezeljük a produkciót, olyan sok a változás. Ebben az előadásban történt meg az



Az ember tragédiája díszlete a mozgó fémkerettel
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

is, amire az elején céloztam, hogy ha egy hibát nem javítunk ki azonnal, az lavinaszerűen okozza később bajt. Egy eltépett papírlap csípődött be a süllyedő gépezetébe, ami erre megállt. És mivel nincs szünet az előadásban, nem is tudtam orvosolni a dolgot. A rögtönzések láncolata így oda vezetett, hogy majdnem felborítottuk azt az alumíniumszerkezetet, amit – mint kulcsfontosságú díszlet-elemet – az előadásban előre-hátra mozgatunk. Csak a következő napon sikerült kiszedni a papírt a gépezet-

ből. De minden igazgató idejében előfordult hasonlóan extrém helyzet, hiszen a nemzet színházában mindenki igyekszik valami nagyszabásút produkálni, ez az ambíció hajtja a művészeket egytől egyig. Előfordult az is, hogy éppen nem volt művészeti igazgatónk, de olyan ez a színház, mint egy nagy tanker, egyszer irányba állt, és megy tovább, a részegységek viszik előre, így előbb-utóbb célt érünk. Itt mindenki a legjobbat akarja kihozni magából, ami egyfajta kényszer is. Én is úgy éltem meg, amikor megkaptam a lehetőséget a Nemzeti csúcstechnológiával való felszerelésére, hogy ha ezt elrontom, az nagy fiasco – hogyan néztek akkor a tükörbe?

– Ezek szerint nemcsak a művészeknek jelent kivételes lehetőséget, hogy a Nemzetiben dolgozhatnak?

Úgy gondolom, ez mindenkire vonatkozik, aki azért nem megy el innen, mert neki itt a maximumot kell nyújtania. Aki erről másként gondolkodik, az előbb-utóbb kihullik a csapatból. Egyaránt érvényes ez a technikusokra és a művészekre, ez az alapja a két terület összehangolt működésének. Vidnyánszky Attilára például az a jellemző, hogy rengeteg ötlete van, és mindig csodálkozva megköszöni, ha megoldunk valamit, pedig hát ezért vagyunk itt. Végigpróbáljuk, amit kitalál, aztán lehet, hogy visszatérünk az eredeti elképzeléshez. Székely Gábor mondta egyszer, hogy miután beépítettük az egész színpadot, lehet, hogy végül az üres térhez jutunk el, de ehhez arra volt szükség, hogy végigjárjuk a hozzá vezető stációkat. Vannak olyan alkotók, akik könnyebben elengedik az általuk rendezett előadásokat, és van, aki még az ötvenedik előadás után is csiszol rajta, hogy jobbá tegye. Vidnyánszky Attila tipikusan ilyen, nagyon ragaszkodik az előadásaihoz. Ebből persze adódnak nehézségek, mert néhány előadást egyszerűen már nem tudunk hova beilleszteni a havi programba, de abszolút megértem őt. Sajnos, mi nem a Comédie Française vagyunk, ahol századokig megőriznek, műsoron tartanak egy-egy nevezetes produkciót. Azt vallom, hogy minden előadás esetében meg kell találni az optimális megoldást. Hiszen a száz

mért se mindenki nyeri mindig világ-csúccsal, időnként lehet egy versenyen tíz másodperc feletti idővel is nyerni, ha olyanok a körülmények.

– *Képes arra, hogy pusztán nézőként tekintsen egy előadásra?*

Nem nagyon. Minden előadást megnézek, ami nálunk színpadra kerül, mert belülről, részleteiben ismerem, és fontos, hogy lássam egyben kívülről is, amit a néző kap. Nagyon nehéz viszont úgy tekintenem rá, mint egy nézőnek, mert tudom, hogy mi van mögötte. Nem tudom magam emocionálisan elengedni, azon szoktam izgulni, hogy meg tudjuk-e valósítani, amit kell. Nehéz elvonatkoztatni attól, hogy vajon minden csavar a helyén van-e, legalábbis a saját előadásainkon. Van persze, ami könnyebb, egyszerűbb. Például ilyen volt ebben az évadban a *Leánder és Lenszirom*, ami nem volt túl bonyolult előadás, azt tudtam úgy nézni, mint bárki más. De ha már ennél komplikáltabb valami, akkor nehéz. Egy másik színházban könnyebb, de azért olyankor is hajlamos vagyok a jó technikai megoldásokra figyelni elsősorban. Ez is fontos persze, hogy az ember naprakész legyen a scenikában, amihez holtig kell tanulni, befogadónak kell lenni.

– *Külföldi előadásokat is néz ilyen szemmel, például a MITEM-en?*

Hogyne, ez a fesztivál nagyon inspiráló. Itt volt például *A vágy villamosa* valamelyik évben, amely egy egészen embert próbáló díszletben játszódtott. Két napig építették, de nagyon jó volt ez a kockából kiharított ferde, folyosószerű vágat, ami a szereplő lecsúszását jelentette meg. Amikor egy távol-keleti előadás érkezik, az is izgalmas tud lenni. Vagy ott volt például Silviu Purcărete *Faust*-rendezése pár éve az Eiffel-csarnokban, ami akkor még nem volt felújítva és gyakorlatilag üres volt, nekünk kellett létrehozni a körülményeket, hogy meg lehessen valósítani ezt az előadást, amire az egész szakma kíváncsi volt. Áramra, vizesblokkra, tribünre, színpadra volt szükség, gyakorlatilag a semmiből kellett működőképes színházi teret létrehozni néhány alkalomra. Aggregátorokkal biztosítottuk az energiát a fényhez és a hanghoz, dupla padlózat kellett, mert tele volt szerelőaknával a terület. Még így is az egyik nap beesett az eső, mert nem volt jó a tető sem. De azért az előadásért nagyon megértte. Azt minden színházi embernek látnia kellett, és látták is sokan, érdekes módon még a lövészárkok is eltűntek, felülkerekedett a megosztott-



A Figaro díszleteinek beépítése, 2017 (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)



Az Eiffel-csarnok beépítése (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

ságon a szakmaiság. Egyébként én jóban vagyok mindenkivel, függetlenül attól, melyik oldalon fejt ki a véleményét. Úgy látszik, jó zsoldos vagyok, mert mindenkit ki tudok szolgálni. Ha megvan hozzá a tudásom, a főnökeim munkáját mindig segítem. Az elmúlt húsz évben ki tudtam szolgálni mindegyik igazgatómat; más-más munkarendet képviseltek, de mindegyikük a nemzet színházáért dolgozott, dolgozik. Sikerült megtalálnom velük a közös hangot, amire mindig törekszem is.

– Mit tart a legfontosabbnak a saját szakterületén? Mit tudna tanácsként mondani annak, aki ebben a szakmában meg akar maradni?

Nem tudom, mérnöki végzettség kell-e ahhoz, hogy ezen a poszton helytálljon valaki. Az jó, ha műszaki érzéke van, de ugyanakkor a beosztottakkal, beszállítókkal is jól kell kommunikálnia ahhoz, hogy sikeres legyen. Felmerült már, hogy munkába áll mellettem valaki, aki esetleg beletanul ebbe az összetett feladatkörbe, de ez nem könnyű. Mire nyugdíjba mehetek, huszonhat év tapasztalata lesz



Balról Székely László, Kovács Bálint és a társvezetők tervfogadáskor (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

mögöttem, amit nehéz egyik pillanatról a másikra átadni. De a helyemre bárki jön is ide, a nemzet színházának ügyét kell szolgálnia. Nekünk, akik a háttérből a művészi munkát segítjük, kötelességünk, hogy a maximumot hozzuk ki magunkból, és ez nagyon sok munkával, alázattal és lemondással jár. Már nem sok van nekem a nyugdíjig, de szerintem én akkor sem tudok majd nyugton maradni. Lehet, hogy olyan leszek, mint Székely Laci bácsi, aki nyolcvannyolc éves, de két napot sem tud ölbetett kézzel ülni. Tegnap már hívott,

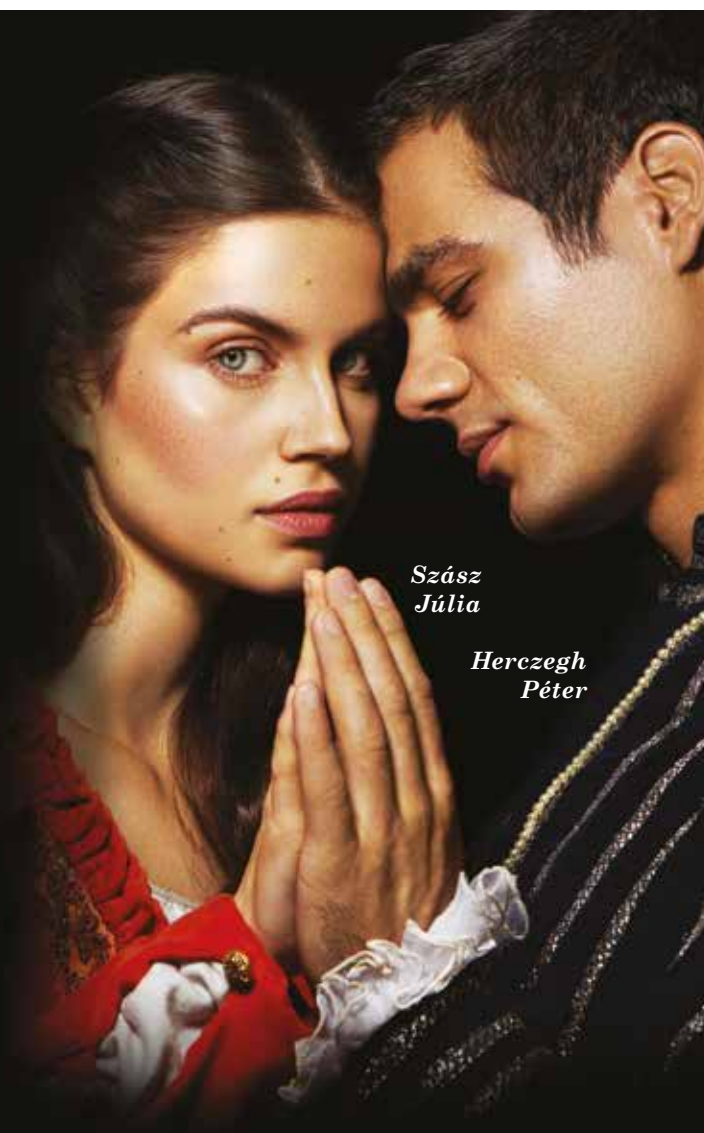
hogy hozza a tervet, amit még az idén meg kellene valósítanunk, pedig azt sem tudjuk, hogy a pandémia alakulásától függően mikor lesz az újraindítás, meglesznek-e az idei évadvégi bemutatók.

“Whoever Joins Us Must Serve the Cause of the Nation’s Theatre.”

Technical Director Bálint Kovács Is Interviewed by Judit Ungvári

Bálint Kovács, who was actively involved in the construction already of the new National Theatre, has turned 60 years old. On this occasion, he was asked about his professional commitment and leader’s creed, which, as his answers prove, have been unbroken for two decades now. What he in retrospect considers the most important achievement is that the high level of operation at the institution is ensured largely by the technical staff he himself recruited, and that he has always been able to find a common language with the artistic leadership. In his view, an effort should be made with each and every production to strike a balance between the ambitions of the artists as well as the technical solutions to be used in order to achieve them.

NEMZETI



*Szász
Júlia*

*Herczegh
Péter*

William Shakespeare

Rómeó és Júlia

Rendező: Vidnyánszky Attila

 KULTURÁLIS
MINISZTERISÉG

 NKA
NEMZETKÖZI
KÖZÖSSÉGI
ALAP

 ORIGO

 NEMZETI
SZÍNHÁZ

 SZCENÁRIUM
KÖZÖSSÉGI
ALAP

 MITEM

nemzetiszhaz.hu







/nemzetiszhaz

„A középkor végi kultúrkritikusok nem adták fel az ideális rend mítoszát, de már nem hittek benne. Elég régóta látták és hallották, hogy egyetlen rend tagjai sem teljesítik a rájuk rótt kötelességeket (...). Mégsem a rendek kritikus szemlélete újította meg a kultúrkritikát, nem is a kifordult világ képe – hiábavaló fáradozás a középkor és az újkor fordulóján valamiféle válságba jutott társadalom önképét keresni –, hanem két egymástól távol eső történés: az oszmán előrenyomulás és a vele együtt járó veszélyérzet kialakulása, valamint a könyvnyomtatás...” (Tringli István)

„1541-ben Buda cseles elfoglalásával három részre darabolt országban megszakad a nemzeti kultúra egységes fejlődése. (...) 150 évig tartó »nagybőjt« következett, az országos penitencia ideje, a nemzeti sorscsapás okainak, miértjének keresése. Hitében is meghasonlik az ország – a »visszatérni a magyarok erős istenéhez, őseink hitéhez!« jelszóval a reformáció, annak is a kálvinista szárnya az eleve elrendelés (keleti ízű) tanával viharosan hódít az országban. Két régi műfajt újítanak fel: a hitvitázó drámát és az iskolai színjátékot.” (Tömöry Márta)

„Az életrajzi tények egy olyan korszakban, amikor kevés és ellentmondásos feljegyzés született a mindennapokról, szükségképp a fikcionalitás lehetőségét hordozzák – ezt azonban az alkotók nem hiányosságként fogták fel. Valóban: posztmodern nézőpontból mindez csak különösen hangsúlyossá és megkerülhetetlenné teszi annak felismerését, hogy a történelem »mindig már« fikció. A posztmodern művészet kapcsán jól ismert és talán [a Szerelmes Shakespeare és a Rómeó és Júlia esetében is] meggondolandó értelmezési keret az a filozófián és nyelvészeti megfontolásokon alapuló elképzelés, hogy »semmi sincs a szövegen kívül« (Derrida), tehát a befogadó számára a valóság szöveggént működik, a »megismerhető« tények pedig sosem mentesek az értelmezéstől.” (Hódosy Annamária)

„Egressy Gábor pályáján a Nemzeti Színházhoz kötődik színészi játékaának megújítása, szerepköreinek bővülése és hivatástudatának megerősödése is. Az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc eseményei és az utána következő »rendszerváltás« azonban megtörte a tárgyalt tíz év alatt felépített karrierjét. (...) 1851 augusztusában kegyelmet kapott, de eltiltották a színészi pályától (...). Közel öt-éves kényszerszünet után, 1854 májusától léphetett újra színpadra, de rendszeresen még csak vidéken szerepelhetett (...). 1855 áprilisától kapott újra szerződést a Nemzeti Színházban.” (Szalisznyó Lilla)

„Ahogy az atlétikában Usain Bolt világcsúcsidejét, a színházi világban a Nemzeti Színház megépítését is ugyanúgy nyilván kellene tartani, hiszen a 2000 augusztus elsejei első kapavágástól az első előadásig mindössze 20 hónap telt el. (...) Mindenképpen világrekord, ha a beépített pénzmennyiséget nézem, akkor is. (...) Ráadásul nemcsak állami támogatásból épült, hanem közadakozásból is; a téglajegyeket ugyan az állam kezelte, de ezt a jelentős pénzüsszeget az emberek adták össze arra, hogy (...) legyen végre a nemzetnek színháza. (...) S a kormánybiztos úr úgy döntött, ezt a pénzt konkrétan a színpadi technikára fordítjuk.” (Kovács Bálint)

