

Tartalom

TANULMÁNYOK

- 4 **Gellérfi Gergő**
„Lusta népség az, csak az árnyékot és a heverőjét szereti!”
Az értelmiség helyzete Iuvenalis Rómájában
- 10 **Havas-Kovács Dominika**
Szerelem házasságon kívül
Andreas Capellanus traktátusának hatása Piccolomini szerelmi novellájára
- 18 **Balázs Géza**
Színházzsémiotikai korszakok és törekvések
- 30 **Ungvári Judit**
Honnan hová?
Globalitás vs. lokalitás, avagy: identitásreprezentációk a MITEM-en
- 39 **Elek Tibor**
Dél(kelet)-alföldi színházi sikertörténet
A Gyulai Várszínház hatvan éve
- 45 **Miklós Péter**
Az önreflexió alakzatai
Múltvezredévi hagyományok és XXI. századi tendenciák a Vásárhelyi Őszi Tárlatok világában
- 51 **Sebestény Ferenc**
A forma evolúciója és revolúciója
- 55 **Csanádi-Bognár Szilvia**
A Schroth-gyűjtemény és a modernség mint érték
- 59 **Windhager Ákos**
A komolyzene Petőfi-képe I.
- 69 **Dukkon Ágnes**
Szabadság a hó alatt?
Újabb szempontok Jókai Mór regényének filológiai és történelmi hátteréhez II.

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

- 80 **Végh Attila**
Dionüszosz-infúzió
- SZEMLE
- 87 **Kovács István**
„Nyolcszáz év köt össze bennünket”
Lőkös István: Zbogom, Zagrebie.
Isten veled, Zágráb. Horvátországi emlékeim
- 88 **Sturm László**
Van remény
N. Pál József: „Ha reménytelen a Lehetetlen...”
- 92 **Havas Gyöngyvér**
A Városerdőtől a mai Városligetig
A Liget egykor
- 95 **Józsa György Zoltán**
Shakespeare az orosz koncepciószférában.
Irodalom és tudományos gondolkodás
Ljudmila Mnich: Shakespeare a XX. század első felének orosz elméletében
- 102 **Fülöp József**
A filmhang és a néző
Martine Huvenne: The Audiovisual Chord.
Embodied Listening in Film
- FÜGGELÉK
- 109 *Rezümék*
- 112 *Névjegyek*

magyar művészet

Felelős kiadó:

Richly Gábor, a Magyar Művészeti Akadémia főtítkára

Az MMA Kiadó gondozásában kiadja
a Magyar Művészeti Akadémia Titkársága.

A szerkesztőbizottság elnöke: Vashegyi György,
a Magyar Művészeti Akadémia elnöke

A szerkesztőbizottság tagjai: Fabényi Julia,
Farkas Ádám, Hörcher Ferenc, Lezsák Sándor,
Richly Gábor, Tóth László, Turi Attila, Vadász Bence

Főszerkesztő: Falusi Márton

Főszerkesztő-helyettes: Sturm László

Olvasószerkesztő: Balogh Csaba

Korrektor: Aranyossyné Bondi Judit, Szilágyi Ágnes

Képszerkesztő: Bánki Ákos

Tervezőgrafikus: Alajbeg Afrodite

Tördelőszerkesztő: Heckmann Tamás

A szerkesztőség címe:

1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. IV. emelet
szerkesztoseg@magyar-muveszet.hu

Szerkesztőségi órák: hétfőn 14-től 17 óráig

Megjelenik kéthavonta
Ára számonként: 1500 Ft

Előfizetés:

Mojzes Ildikó szerkesztőségi titkár
mojzes.ildiko@mmakiado.hu
06-30/936-0984
www.magyar-muveszet.hu

Nyomás: Pauker Nyomda

ISSN 2064-3799

TANULMÁNYOK

Színházi törekvések

GELLÉRFI GERGŐ | HAVAS-KOVÁCS DOMINIKA

BALÁZS GÉZA | UNGVÁRI JUDIT

ELEK TIBOR | MIKLÓS PÉTER

SEBESTÉNY FERENC | CSANÁDI-BOGNÁR SZILVIA

WINDHAGER ÁKOS | DUKKON ÁGNES

ma
mű

„Lusta népség az, csak az árnyéket és a heverőjét szereti!”

Az értelmiség helyzete Iuvenalis Rómájában

A Iuvenalis Rómáját benépesítő alakok túlnyomó részét nehezen illethetnénk a „szellem embere” megnevezéssel. A házasságtörők, méregkeverők, gyilkosok, úgazdagok, csalók, hamisítók, a kegyetlen, falánk, pazarló, gyűlölködő, a tradicionális római vallást és az igaz rómaiságot eláruló férfiak és nők tengerében azonban felbukkan a római irodalom- és szellemtörténet néhány óriása, felbukkannak alkotók, tudósok, tanárok, különösképp a 7., az értelmiség helyzetével foglalkozó szatírában. Bár az életmű jó néhány szöveghelye alapján egyértelmű, hogy a iuvenalisi narrátor a valódi szellemi teljesítményben értéket lát,¹ miközben a fércműveket kritizálja, s nevetségessé teszi az értéktelen alkotásokat,² a háttérben újra és újra feltűnik a kérdés: érdemes-e egyáltalán a szatírák Rómájában bármilyen értelmiségi pályát választani?

A szellem embereinek helyzetét bemutató 7. szatíra öt csoporttal foglalkozik: a költőkkel, a történetírókkal, az ügyvédekkel, a szónokokkal és retorikatanárokkal együtt, valamint a grammatikusokkal. A kapcsolódási pont, így a szatíra központi témája a kilátástalan anyagi helyzet, amely mindannyiuk közös osztályrésze. Az értelmiségi előtt, legyen akár művész, akár tanár, akár más terület művelője, nincs sok választás: vagy eladja magát, a tudását, a tehetségét, vagy éhen hal – kivéve néhány kiváltságos személyt, így például Quintilianust. A legfontosabb ránk maradt római szónoklattani összefoglaló munka szerzőjének szövegeire Iuvenalis más szatíráiban is reflektál,³ s név szerint sem egyedül itt említi a Kr. u. I. század végének jeles rétorát. A 6., úgynevezett „asszonyszatírában” a narrátor előbb a kicsapongó római feleségek potenciális szeretőit kutatva állítja őt kontrasztba az ekkor még roppant alacsony társadalmi megbecsültségnek örvendő színészekkel – szatíráról lévén szó, mondhatni „természetesen” a nők nem a művelt szónokot preferálják –,⁴ majd később már retorikai szaktekintélyként jelenik meg: a félrelépő asszonynak még ő sem tud megfelelő mentséget találni.⁵ E két helyen Quintilianus egyaránt pozitív figuraként jelenik meg a csábító színészekkel és a hűtlen asszonnyal kontrasztban, 7. szatírabeli említését viszont aligha értékelhetjük így:

Ilyen költségek közepette kétezer sestertius elég Quintilianusnak, sőt még ő jár jól vele: egy apa semmire

sem költ kevesebbet a saját fiánál. „De hát akkor honnan van ennyi birtoka Quintilianusnak?” Hagyjuk most a szerencsés kivételeket!⁶

Az interlocutor kérdését, valamint hogy miért szerencsés kivétel a nagy hírű retorikaoktató, a narrátornak nem szükséges megválaszolnia.⁷ A korabeli olvasó számára

Tomás López
Enguídanos
elképzelt
portréja
Marcus Fabius
Quintilianusról
© Wikimedia
Commons



éppúgy nem volt titok, ahogy a mai befogadónak sem: Quintilianus az I. század egyik legkegyetlenebb és legrosszabb emlékeztető uralkodója, Domitianus kegyeltje és több családtagjának nevelője volt – így nem az említett szerény, kétezer sestertiusnyi (feltehetőleg éves) bérenek köszönheti jómódúságát. Ezzel cseng egybe a szatíra első sora: „A tanult ember minden reménye és bizodalma a Császársban van!”⁸ Az első olvasatra az uralkodó művészetpártoló tevékenységét méltató mondat már a szatíra keserű valóságát vetíti előre, amelyet a 20–21. sor tesz egyértelművé: „A vezér jósága letekint rátkok, biztat titeket, témát keres magának.”⁹ Ha irodalomból, tudományból, tanításból akarsz megélni, az egyetlen lehetőséged, ha a hatalom igényeit szolgálod ki,¹⁰ amire a kor másik nagysága, Statius példája is inti az olvasót, aki központi szerepet kap az első szatírákönyv negyedik költeményében.

Bár nem nevezi nevén, az elsősorban a *Silvae* és a *Thebais* költőjeként ismert szerző az említett szatíra legfontosabb alakja Domitianus mellett. A szöveg második nagy szerkezeti egysége egy a római irodalomban egyedülálló eposzparódia, az epikus művek számos kötelező elemével: invokációval, ténamegjelöléssel, in medias res kezdéssel, epitheton ornansokkal, epikus körülírásokkal. Természetesen a szatíra műfajához híven és a szöveg paródia mivoltának megfelelően a múzsa invokációja a legkevésbé sem szokványos: „Kezdd el, Calliope. Le is ülhetsz, nem kell énekelned, ez egy igaz történet.”¹¹ Mivel az ezt követő szöveg egy Domitianus-kori (meglehetősen banális) történetet mutat be, a történet „igaz” jellege egyszerűen arra is utalhatna, hogy mitológiai téma helyett kortárs eseményt mutat be a szerző az epikus múzsa segítségével, ám egyetlen szkolion a szöveg kulcsmondatává teszi az invokációt, és alapjaiban változtatja meg a szatíra értelmezését. A Probusnak nevezett scholiasta alapján Statius elveszett, *De bello Germanico* címen ismert kortárs témájú eposzát jelölhetjük meg a 4. szatíra paródiájának célpontjaként, s bár e műből mindössze a szkolionban idézett négy sort ismerjük, minden jel arra mutat, hogy a Domitianus nevéhez fűződő, germánok felett aratott hadisikereket mutatta be Statius, míg Iuvenalis arra vállalkozik, hogy megírja a császár hőstetteinek „igaz történetét”.

E történet a lehető legtávolabb áll a hősi harcoktól: egy halász kifog egy különleges méretű halat, amelyet az esetleges retorzióktól tartva nem mer megtartani, ezért elviszi a császárhoz, ám nem találunk elég nagy edényt az elkészítéséhez, így tanácsulést hívnak össze. Ez a jelenet kapcsolja a *De bello Germanico*-hoz a 4. szatíra eposzparódiáját: mint a történet utolsó soraiból kiderül, a bűnök és jellemhibák széles tárházát megjelenítő tanácsadók voltaképpen haditanácsra érkeznek, amelyet úgy hívott össze Domitianus, mintha a germániai harcokkal kapcsolatos fejleményeket kellene megvitatni.¹² A „halált hozó

Catullus” (113.), a „lomha Montanus” (107.) és társaik azonban nem a germánok legyőzéséről tárgyalnak, hanem arról, hogy miként kellene egy szokatlanul nagy halat elkészíteni – s végül arra a megoldásra jutnak, hogy nagyobb tálat kell készíteni. Amikor Iuvenalis a rendhagyó múzsaainvokációban leszögezi, hogy e költeményben igaz történet hangzik el, annak bemutatására vállalkozik, hogy mivel foglalkozott valójában Domitianus, miközben a Birodalom katonái megvívták a háborút, amelyért Statius róla írt hősi eposzt. Így a császárral és tanácsadóival együtt Statius és általánosságban a hízelgő udvari költészet is a szatíra célpontjává válik: már az eposzsköltészet műzsája is a császárt szolgálja, így az 1. szatírában a valós témát ábrázoló költészettel szembeállított mitológiai epikához hasonlóan az úgynevezett történeti eposz tárgya sem lehet már igaz történet.¹³

Mindez azért lehet különösen fájdalmas a szatirikus narrátor számára, mert magát az epikus költészetet annak ellenére is értékesnek látja, hogy programversében elzárkózik attól, hogy maga is ebben a műfajban kezdjen alkotni.¹⁴ Ennek legékezebb bizonyítékát a 11. szatíra szolgáltatja, ahol a narrátor a vers címzettjét egy szerény, idealizáltan ábrázolt vacsorára hívja meg, amelynek kontrasztjaként a római elit pazarló lakomáit mutatja be. A két esemény minden létező tekintetben különbözik egymástól, nem csupán a menüsört tekintve: az ellentétpárok közül az utolsó a fényűző lakoma táncosnőinek már-már pornográf előadását állítja szembe egy jóval decensebb szórakozási móddal, Homérosz és Vergilius műveinek felolvasásával.¹⁵

Az eposzsköltészet élvezete ráadásul nem csupán egy szexuálisan túlfűtött előadással szemben jelent alternatívát az idealizált lakomán, hanem az 5. szatíra zárata alapján a más emberek nyomorúságán való szórakozással szemben is, hiszen itt a narrátor arra hívja fel a szatírában megszólított Trebius figyelmét, hogy az ő maga és a hozzá hasonló szegény kliensek megalázása a lakoma résztvevőinek szórakoztatását szolgálja.¹⁶ Azonban szó sincs arról, hogy minden lakomán helye lenne az eposzsköltészetnek. A 6. szatíra egy szöveghelye szintén a műfaj két óriását említi, ám itt nem a lakomáról való „távollétük”, hanem épp a „jelenlétük” a szatirikus indignatio forrása: a római asszonyok végtelen bűnlajstroma közepette a narrátor annak a meggyőződésének ad hangot, hogy bár a nők lerészegedése önmagában is elég visszataszító, ennél is súlyosabb, ha eközben a nagy eposzokról értekeznek, sőt a minőségüket is megpróbálják megítélni.¹⁷ Ez is megerősíti, hogy a szatirikus narrátor a klasszikus irodalmat, az eposzsköltészetet értékesnek tekinti, ám kora nemhogy eposzírásra nem alkalmas, de környezete legnagyobbbrészt a műfaj remekeinek élvezetére sem méltó – ez már az inkvált, a szatíra kora.

Így aztán a császárkori Rómában, Iuvenalis Rómájában már nem szülehetnek újabb Homéroszok és újabb Vergiliusok. E közig tipikus eposzköltője Statius, aki előtt két lehetőség áll: beállni a hatalomhoz dörgölőző szerzők sorába, ahogy arra a 4. szatírában reflektált Iuvenalis, vagy aprópénzre váltani a tehetségét, ahogy a 7. szatírában olvashatjuk.

Amikor Statius boldoggá tette a várost egy randevú ígéretével, a nép összefutott szerelme, a *Thebais* kellemes hangjára és dalára: mily édes, rabul ejti a lelkeket, vággyal telve hallgatják. Ám versei egész padsorokat zúznak szét, éhen marad, ha nem adja el szűz Agavéját Parisonak, aki katonai tisztséget osztogat sokaknak, költők ujjára is felhúzza a féléves aranygyűrűt.¹⁸

Már egy XVII. század eleji kiadás rámutat, hogy e sorok kifejezésmódját az erotikus költészet hatja át: az amica („szerelme”), a laetam fecit („boldoggá tette”), a promisit diem („randevút ígért”), a dulcedine captos („az édes mivoltától elragadottakat”) és a libidine („vággyal”) szavak a *Thebais* című eposzt prostituáltként jelenítik meg.¹⁹ A szexuális töltet a fregit subsellia kifejezés esetén a legszembevetőbb. A primer jelentés Statius sikeréről és népszerűségéről tanúskodik, hiszen a közönség tetszésnyilvánítása

még a nekik helyt adó padsorokat sem kíméli, de a szövegkörnyezet miatt a háttérben felsejlik egy másodlagos jelentés: az ágy összetörése e prostituálttal folytatott aktus közben.²⁰ Ám hiába vonzó nő a *Thebais*, hiába elégíti ki a hallgatóságot, az eposzt prostituáltként áruba bocsátó kerítő, Statius tiszta költészete is bemocskolódik, hiszen arra kényszerül, hogy érintetlen, szűz, azaz még elő nem adott Agavéját is eladja Domitianus császár kegyencének, Parisonak, hogy ne haljon éhen. Mindez természetesen nem menti fel Statiust, alakja tipikus iuvenalisi figura: ebben a világban – egyetlen alakot kivéve – nincsenek tisztán áldozatok, csak bűnösök, akik egy része egyúttal áldozattá is válik.

Az egyetlen kivétel a 7. szatírában szintén említett M. Tullius Cicero, aki e szövegben a jó törvényszéki szónok példaként jelenik meg – azt a roppant igazságtalan jelenséget illusztrálendő, hogy a potenciális megbízók a tehetségnél többre tartják a szónokok kinézetét: „Még Cicero se kapna manapság kétszáz érmét senkitől, ha nem ragyog hatalmas gyűrű az ujján!”²¹ Az államférfiként, filozófusként és szónokként is kiemelkedő késő köztársaságkori alakot Iuvenalis a 2. szatírában szintén megidézi. A szöveg központi motívuma a képmutatás, aminek kapcsán Iuvenalis egy helyen a tolvaj Verrest, a gyilkos Milót, a kicsapongó Clodiust, Catilinát és Cethegust,

Thomas Couture:
Rómaiak
a hanyatlás
korában,
1847, Orsay
Múzeum, Párizs
© Wikimedia
Commons





Marcus Tullius
Cicero
mellszobra,
1638,
rézmetszet
© Wikimedia
Commons

valamint Sulla három tanítványát, azaz a második triumvirátus proskripciók listát összeállító tagjait említi.²² E személyeket Cicero köti össze egymással, karrierjének különböző állomásaihoz kapcsolódnak, így ha neve nem is hangzik el, mégis értékhardozó szereppel bír az egytől egyig beszédei célpontjával szolgáló közismert bűnösökkel szemben.²³

És ez nem egyedi jelenség a szatírákban: Cicero két másik szövegben is a felsoroltak egyikének vagy másikának ellenpontjaként jelenik meg, immár név szerint említve, de ez utóbbi két esetben Iuvenalis a vitathatatlanul pozitív morális ítélet mellett Cicero már az antikvitásban is kritizált költői „tehetségén” is élcelődik – hiába a legpozitívabban értékelt alak az életműben, még ő sem kerülheti el, hogy a szatirikus gúny céltáblája legyen.²⁴ A 8. szatírban, amelynek központi kérdése az igazi, nem a származásból, hanem az erényből fakadó nemesség mibenléte, a költői beszéd egy pontján Iuvenalis a fentebb említett

Catilinát és Cethegust megszólítva nem csupán színre lépteti Cicero, de meg is idézi a Catilina elleni első beszédet, méghozzá Cicero vádló pozíciójába helyezkedve. Figyelemre méltó és a pozitív Cicero-képet erősíti, hogy a Iuvenalistól megszokottaktól eltérő módon sem ironikus, sem parodisztikus mozzanat nem fedezhető fel az allúzióban.²⁵ A saját erejéből és tehetségéből magasra jutó szónok – ezt hangsúlyozza megnevezése is: novus Arpinas, azaz „az arpinumi új ember”, 8,237²⁶ – tökéletes ellenpontja az előkelő származású, ám virtus hiányában mélyre süllyedt Catilinának és Cethegusnak, s erkölcsi megítélése a 10. szatírban sem változik. Ebben a szövegben Iuvenalis a következőképp szól Cicero és Démoszthenész haláláról:

Ám mindkét szónok az ékesszólás miatt veszett oda, mindkettőt szelleme hatalmas, bő vízű forrása sodorta halálba. A tehetsége miatt vágták le (Cicero) kezét és fejét – gyenge szónokok sosem áztatták vérükkel a *rostrát*. *O fortunatam natam me consule Romam* – ha mindig így beszélt volna, nem kellett volna törődnie Antonius kardjaival. Inkább vágyom nevetséges költeményekre, mint rád, nagyhírű isteni *Philippica*, ki az első után következőként tekeredsz le.²⁷

Cicero halálát kiemelkedő tehetsége okozta: gyenge szónokokat sosem ölték meg – mondja a narrátor –, és Cicero sem lett volna veszélyben, ha az ékesszólásban is csak annyira jeleskedik, mint a költészetben. Ennek illusztrálására *De consulato suo* című művének hírhedten kakofón sorát idézi: *O fortunatam natam me consule Romam*.²⁸ A következő mondat („ha mindig így beszélt volna, nem kellett volna törődnie Antonius kardjaival”) közvetlen szövegszerű utalás Cicero Antonius elleni második beszédére, amelynek zárlatában a szónok így száll szembe a triumvirrel: „Már ifjúként is megvédtem a köztársaságot, öregen sem fogom magára hagyni: nem törődtem Catilina kardjaival, nem fogok félni a tiedtől sem.”²⁹ A kontraszt roppant erős: Cicero egyik emblematisz szövegével, amely egy másik nagy teljesítményére, a Catilina elleni beszédre utal, együtt láthatjuk azt a már az ókorban is erősen kritizált verssorát, amely alkotói pályája talán legtöbbet bíralt mozzanata – vesztét viszont nem utóbbi, hanem előbbi okozta.

Térjünk vissza a bevezetőben feltett kérdésre: érdemes-e egyáltalán a szatírák Rómájában bármilyen értelmiségi pályát választani? Nem, és nem csupán az anyagi nehézségek miatt, ami a többször idézett 7. szatíra központi, visszatérő motívuma.³⁰ A szerzőket ugyanis ez kiszolgáltatja a hatalomnak vagy a hatalomhoz közel álló személyeknek, ahogy azt Statius példáján keresztül láthatjuk. Ha valaki igazán tehetséges, autonóm személyi-

ség, mint Cicero, az akár az életébe is kerülhet. Hiába hosszú emberöltőkkel korábbi történet az övé, Iuvenalis a kortárs jelenségeket gyakran az őt megelőző egy-másfél évszázadból vett példákkal illusztrálja. A szellem emberei a társadalmi megbecsültségnek is híján vannak, a nők szívesebben választanak maguknak színészeket és gladiátorokat, a tanárokkal szemben a szülők teljesíthetetlen elvárásokat támasztanak – sőt, örülhetnek, ha nem verik

meg őket –,³¹ egyesek közülük öngyilkosságba menekülnek,³² a potenciális megbízók inkább választják az elegáns és gazdag, mint a tehetséges szónokot,³³ a tudós ember munkáját a legkisebb presztízsű foglalkozásoknál is kevesebbre becsülik. Aligha tükrözi bármi is jobban a szatírák társadalmának értelmiségről alkotott általános képét, mint a 7. szatíra interlocutori közbevetése: „Lusta népség az, csak az árnyékot és a heverőjét szereti!”³⁴

¹ Így például az epikus remekművek elismeréséhez lásd lentebb a 6. és 11. szatíra hivatkozott helyeit.

² Az utóbbihoz lásd lentebb Statius *De bello Germanicó*jának paródiáját, míg előbbire kiváló példa az 1. szatíra bevezetője: „semper ego auditor tantum? numquamne reponam / vexatus totiens rauci Theseide Cordi? / inpune ergo mihi recitaverit ille togatas, / hic elegos? inpune diem consumpserit ingens / Telephus aut summi plena iam margine libri / scriptus et in tergo necdum finitus Orestes?” „Én mindig csak másokat hallgassak? Soha ne álljak bosszút a rekedt Corduson, aki oly sokszor gyötört Theseisével? Hát büntetlenül szavaljon nekem az egyik togatát, a másik meg elégiákat? És büntetlenül eméssze el az egész napom a hatalmas Telephus vagy a margókat is elfoglaló, sőt még a tekercs túloldalán sem véget érő Orestes?” (Juv. 1., 1–6.) Iuvenalist saját fordításban idézem, a fordítást a Magyar Művészeti Akadémia MMKI-Ö-21 Művészeti Ösztöndíjának MPJ2021-1614510192-561 azonosítójú, *Rómaiakról nem csak rómaiaknak – Iuvenalis-szatírák és Martialis-epigrammák fordítása* című pályázata támogatta.

³ GELLÉRFI Gergő: *The Institutes of Oratory as Inspiration and Source for Juvenal = Graeco-Latina Brunensia*, 2013, 85–93.

⁴ Juv. 6., 73–75.: „solvitur his magno comoedi fibula, sunt quae / Chrysogonum cantare vetent, Hispulla tragoedo / gaudet: an expectas ut Quintilianus ametur?” „Emezek meg nagy pénzért oldják ki a komikus színész ruhakapocsát, vannak, akik Chrysogonus hangját teszik tönkre, Hispulla egy tragédiaszínészben leli kedvét – talán azt várod, hogy Quintilianust szeressék?” Chrysogonust illetően a narrátor arra a hiedelemre utal, miszerint a szexuális tevékenység árthat a hangnak, lásd például COURTNEY, Edward: *A Commentary on the Satires of Juvenal*. London, Athlone, 1980, 272.

⁵ Juv. 6., 279–281.: „dic, / dic aliquem sodes hic, Quintiliane, colorem. / haeremus. Dic ipsa.” „Most épp egy szolga vagy egy lovag ölében hempereg, s így szól: Mondj, tessék, most mondj valami mentséget, Quintilianus! Erre ő: Nem tudok. Mondj magad!”

⁶ Juv. 7., 186–190.: „hos inter sumptus sestertia Quintiliano, / ut multum, duo sufficient: res nulla minoris / constabit patri quam filius. 'unde igitur tot / Quintilianus habet saltus?' exempla novorum / fatorem transi.”

⁷ Vö. BARTSCH, Shadi: *Actors in the Audience. Theatricality and Double-speak from Nero to Hadrian*. Cambridge MA, London, Harvard University Press, 1994, 133.

⁸ Juv. 7., 1.: „et spes et ratio studiorum in Caesare tantum.”

⁹ Juv. 7., 20–21.: „circumspicit et stimulat vos / materiamque sibi ducis indulgentia quaerit.”

¹⁰ Lásd HELMBOLD, William C. – O'NEIL, Edward N.: *The Form and Purpose of Juvenal's Seventh Satire = Classical Philology*, 1959, 2. sz., 100–101.

¹¹ Juv. 4., 34–35.: „incipi, Calliope, licet et considerare: non est / cantandum, res vera agitur.”

¹² Juv. 4., 145–149.: „quos Albanam dux magnus in arcem / traxerat attonitos et festinare coactus / tamquam de Chattis aliquid torvisque Sygambris / dicturus, tamquam ex diversis partibus orbis / anxia praecipiti venisset epistula pinna.” „... akiket a nagy vezér úgy rángatott albai várába, mintha csak a chatatok népéről vagy a vad sygambe-



rekről akart volna szólni valamit, mintha aggasztó levél érkezett volna sebes szárnyon a világ távoli tájairól.”

¹³ A 4. szatíráról részletesebben lásd GELLÉRFI Gergő: *Allúziós technika és műfaji hatások Iuvenalis szatíráiban*. Bp., ELTE Eötvös József Collegium, 2018, 188–204., valamint az ott hivatkozott szakirodalmakat, különösen: HELMBOLD, William C. – N. O'NEIL, Edward: *The Structure of Juvenal IV = American Journal of Philology*, 1956, 68–73.; SWEET, David: *Juvenal's Satire 4: Poetic Uses of Indirection = California Studies in Classical Antiquity*, 1981, 283–303.

¹⁴ A iuvenalisi narrátor viszonyulásáról az eposz műfajához sok más mellett lásd WINKLER, Martin M.: *The Function of Epic in Juvenal's Satires = Studies in Latin Literature and Roman History V*. Ed. DEROUX, Carl, Brussels, Latomus, 1989.

¹⁵ Juv. 11., 162–164., 179–181.: „Forsitan expectes ut Gaditana canoro / incipiant prurire choro plausuque probatae / ad terram tremulo descendant clune puellae [...] nostra dabunt alios hodie convivias ludos, / conditor Iliados cantabitur atque Maronis / altisoni dubiam facientia carmina palmam.” „Talán arra számíthat, hogy buja nők kara lejt itt kéjes gadesi táncot, s feneküket taps ütemére riszálva súrolják fel a padlót. [...] Mással szórakozunk majd mai lakománkon: az Ilias-költő s az ő elsőségét ostromló fenséges Maro verseit olvassuk fel.”

Iuvenalis
a Nürnbergi
Krónikában,
1400-as évek
vége, fametszet
© Wikimedia
Commons

- 16 Juv. 5., 156–158.: „forsitan impensae Virronem parcere credas, / hoc agit ut doleas; nam quae comoedia, mimus / quis melior plorante gula?” „Talán azt hiszed, Virro a költségeket kíméli. Pedig azért teszi, hogy szenvedj! Hiszen mely komédia, mely mimus lehetne jobb egy jajgató toroknál?”
- 17 Juv. 6., 434–437.: „Illa tamen gravior, quae cum discumbere coepit / laudat Vergilium, periturae ignoscit Elissae, / committit vates et comparat, inde Maronem / atque alia parte in trutina suspendit Homerum.” „Még ennél is súlyosabb eset az a nő, aki a lakomához leheveredve Vergiliust dicséri, megbocsát a halni készülő Elissának, egymásnak ereszt, s összemér költőket, a mérleg egyik serpenyőjébe Marót, a másikba meg Homéroszt teszi.”
- 18 Juv. 7., 82–87.: „curritur ad vocem iucundam et carmen amicae / Thebaidos, laetam cum fecit Statius urbem / promisitque diem: tanta dulcedine captos / adficit ille animos tantaque libidine volgii / auditur; sed cum fregit subsellia versu / esurit, intactam Paridi nisi vendit Agaven.”
- 19 Számos más hivatkozával együtt idézi JONES, Frederick: *A Note on Juvenal Sat. 7. 86 = Classical Quarterly*, 1982, 478.
- 20 Uo.
- 21 Juv. 7., 139–140.: „Ciceroni nemo ducentos / nunc dederit nummos, nisi fulserit anulus ingens.”
- 22 Juv. 2., 25–28.: „quis caelum terris non misceat et mare caelo, / si fur displiceat Verri, homicida Miloni, / Clodius accuset moechos, Catilina Cethegum, / in tabulam Syllae si dicant discipuli tres?” „Ki ne keverné össze az eget a földdel, a földet meg a tengerrel, ha Verres kárhoztatná a tolvajt, Milo meg a gyilkost, ha Clodius vádolná a házasságtörőket, Catilina pedig Cethegust, vagy ha Sulla névsora ellen emelne szót három tanítványa?”
- 23 A szakaszt a kutatás régóta Ciceróval köti össze, például WINKLER, Martin M.: *Juvenal's Attitude toward Ciceronian Poetry and Rhetoric = Rheinisches Museum für Philologie*, 1988, 88.
- 24 Cicero költői tevékenységének parodizálásához, illetve Cicero itt említett juvenalisi megjelenéseihöz részletesebben lásd GELLÉRFI: *i. m.* (2018), 77–79.
- 25 Juv. 8., 231–236.: „Quid, Catilina, tuis natalibus atque Cethegi / inveniet quisquam sublimius? arma tamen vos / nocturna et flammas domibus templisque paratis, / ut braccatorum pueri Senonumque minores, / ausi quod liceat tunica punire molesta. / sed vigilat consul vexillaque vestra coercent.” „Catilina, hát kinek a származása lehetne előkelőbb, mint a tiéd vagy Cethegusé? És ti mégis titkos fegyvereket készítetek elő az éjjel, tüzzel készültök házak és templomok ellen, akár csak a nadrágos gallok fiai és a senon ifjak, kik olyasmire vete-medtek, ami tüzes tunikával büntethető. Ám virraszt a konzul, s megfékezi zászlóitokat.” Vö. Cic. *Cat.* 1., 8–9.: „recognosce mecum tandem noctem illum superiorem; iam intelleges multo me vigilare acrius ad salutem quam te ad perniciem rei publicae. [...] discipulisti urbis partis ad incendia...” „Emlékezz vissza velem a megelőző éjszákára; mindjárt rájössz, hogy én sokkal éberebben virrasztok a köztársaság üdvéért, mint te az elpusztításáért. [...] Kijelölted a város felgyújtandó részeit.”
- 26 Cicero homo novusként, „új emberként” lett konzul, azaz a családjában elsőként viselte a hivatalt.
- 27 Juv. 10., 118–126.: „eloquio sed uterque perit orator, utrumque / largus et exundans leto dedit ingenii fons. / ingenio manus est et cervix caesa, nec umquam / sanguine caudicis maduerunt rostra pusilli. / o fortunatam natam me consule Romam: / Antoni gladios potuit continere, si sic / omnia dixisset, ridenda poemata malo / quam te, conspicuae divina Philippica famae, / volvens a prima quae proxima.”
- 28 „Ó, szerencsés Róma, hogy konzulságom alatt született.” A cicerói sorral Iuvenalist is említve részletesen foglalkozik ALLEN, Walter Jr.: „*O Fortunatam Natam...*” = *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 1956, 130–146.
- 29 Cic. *Phil.* 2., 118.: „Defendi rem publicam adulescens, non deseram senex: contempsi Catilinae gladios, non pertimescam tuos.”
- 30 A korábbiak mellett lásd még a történetírókat illetően: „Vester porro labor fecundior, historiarum / scriptores? perit hic plus temporis atque olei plus. / nullo quippe modo millensima pagina surgit / omnibus et crescit multa damnosa papyro; / sic ingens rerum numerus iubet atque operum lex. / quae tamen inde seges? terrae quis fructus apertae? / quis dabit historico quantum daret acta legenti?” „Hát a ti munkátok jövedelmezőbb, történetírók? Még több időt és több lámpalajat emészt fel! Hiszen nincs mérték, az ezredik oldal is odakerül a többi tetejére, s a kárt gyarapítva tornyosul a sok papirusz: így parancsolják a téma irdatlan nagysága s a műfaj szabályai. Mégis, mit hoz az aratás, mit terem a megművelt föld? Ki fogja megadni a történetírónak, amennyit a hírolvasó kap?” (Juv. 7., 98–104.)
- 31 Juv. 7., 229–239.: sed vos saevas inponite leges, / ut praeceptorum verborum regula constet, / ut legat historias, auctores noverit omnes / tamquam ungues digitosque suos, ut forte rogatus / dum petit aut thermas aut Phoebi balnea, dicat / nutricem Anchisae, nomen patriamque novercae / Anchemoli, dicat quot Acestes vixerit annis, / quot Siculi Phrygibus vini donaverit urnas; / exigit ut mores teneros ceu pollice ducat, / ut si quis cera uoltum facit; exigit ut sit / et pater ipsius coetus...” „Ti, szülők viszont kegyetlen előírásokkal követeljétek meg a tanártól, hogy legyen tisztában a nyelv szabályaival, olvasson történetírókat, ismerjen minden szerzőt úgy, mint a saját körmeit és ujjait, s ha éppen a közfürdőbe vagy Phoebus medencéi felé tart, akkor is rávágja egy hirtelen kérdésre Anchises dajkája vagy Anchemolus mostohája nevét, s hogy honnan származott, megmondja, hány évet élt Acestes, s mennyi szicíliai bort adott a trójaiaknak? Várjátok el tőle, hogy az ifjak erkölcsét úgy formálja ujjával, ahogyan más arcot formál viaszból, hogy atyja is legyen e csaptnak...” A fizikai atrocitásokhoz: „sed Rufum atque alios caedit sua quemque iuventus...” „Rufust viszont, és persze másokat is, saját tanulóit verik meg...” (Juv. 7., 213.)
- 32 Juv. 7., 203–205.: „paenituit multos vanae sterilisque cathedrae, / sicut Tharsimachi probat exitus atque Secundi / Carrinatis...” „Sokan megkeseredtek a mit se termő, meddő tanári székekben, ahogy azt Tharsimachus és Carrinas Secundus végzete igazolja...” Thraszümakhosz (Iuvenalis metri causa használja a fenti névváltozatot) athéni szofista, Platón Államának szereplője, aki egy szkolion szerint felakasztotta magát – de valószínűbb, hogy itt egy ismeretlen császárkori rétorról van szó. Secundus Carrinasról Cassius Diótól (59., 20., 6.) tudjuk, hogy Nero száműzte, s a nevéhez tartozó szkolion szintén öngyilkosságról számol be.
- 33 Juv. 7., 135–143.: „purpura vendit / caudicem, vendunt amethystina; convenit illi / et strepitu et facie maioris vivere census, / sed finem impensae non servat prodiga Roma. / Fidimus eloquio? Ciceroni nemo ducentos / nunc dederit nummos, nisi fulserit anulus ingens. / respicit haec primum qui litigat, an tibi servi / octo, decem comites, an post te sella, togati / ante pedes.” „A bíbor és az ametiszt színe adja el a zugügyvédet, érdemes hát vagyonánál nagyobb zajjal és külö ségekkel élnie. Ám a pazarló Róma nem vet gátat a költekezésnek! Bizzunk az ékesszólásban? Még Cicero se kapna manapság kétszáz érmét senkitől, ha nem ragyog hatalmas gyűrű az ujján! Akinek peres ügye van, azt nézi meg először, van-e nyolc kíséred és tíz szolgád, hordszék követ-e téged, s tógás férfiak mennek-e előtted.”
- 34 Juv. 7., 105.: „Sed genus ignavum, quod lecto gaudet et umbra.”

Szerelem házasságon kívül

Andreas Capellanus traktátusának hatása Piccolomini szerelmi novellájára

Bevezetés

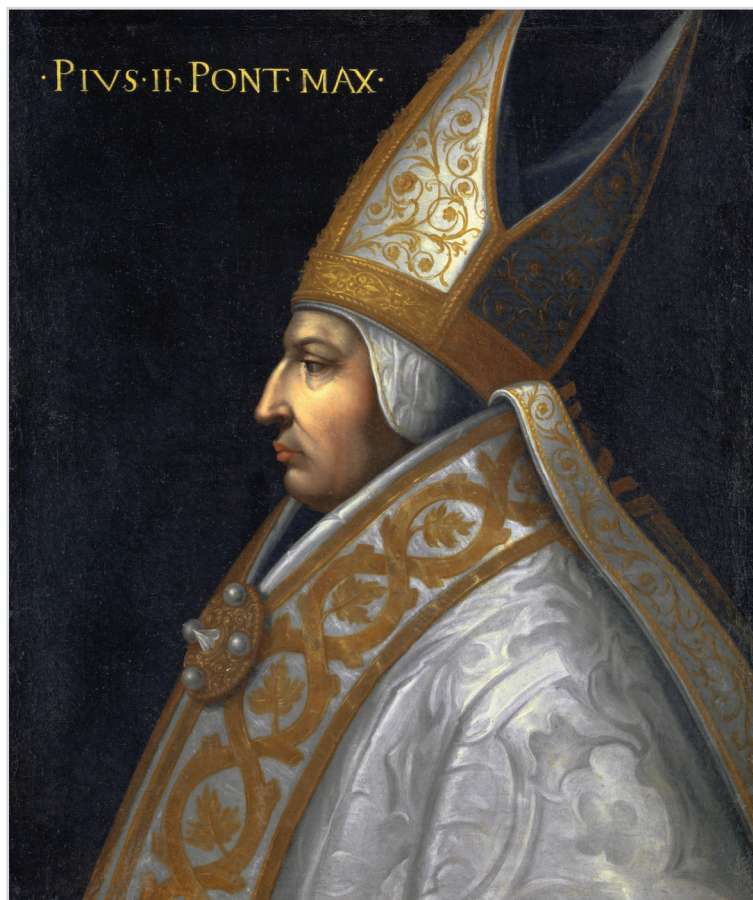
Enea Silvio Piccolomini, későbbi nevén II. Piusz pápa, 1444-ben írta meg a humanista novellairódalom egyik legkiemelkedőbb művét, a *Historia de duobus amantibus*¹. A szerelmi história az 1432–33-as években, Sienában játszódik, ahol a magyar király, Luxemburgi Zsigmond német-római császári koronázására vár. A történet középontjában egy fiatal, nőtlen férfi, Eurialus, és a szintén fiatal, sienai, férjezett polgárásszony, Lucretia áll. A szakirodalom jelen állása szerint a két fiatal karaktere valós személyeken alapszik, az ifjú Kaspar Schlick, Zsigmond császár kancellárja, míg Lucretia Mariano Sozzini, egy sienai jogprofesszor idősebbik lánya. A novella megírásának ötlete is ez utóbbihoz köthető, hiszen Sozzini levelében biztatja Piccolomit, hogy írja meg ezt a szerelmes históriát, hangsúlyozva, hogy nem az ő képzeletének szüleménye, hanem teljes mértékben egy megtörtént eseményen alapszik. A novella végén szintén egy levelet olvashatunk, amelyet a szerző Kaspar Schlicknek címez, és kéri, hogy erősítse meg az általa leírtakat, hiszen jómagam éppen akkor külföldön tartózkodott.

A novellát a következőképpen foglalhatnánk össze: Lucretia és Eurialus már a mű elején egymásba szeretnek, ugyanakkor szerelmük beteljesedéséig csupán leveleket váltanak egymással, amely kezdetben nem tűnik egyszerű feladatnak, hiszen Lucretia nem beszél sziléziai németül, ám a szerelemtől megrészesült Eurialus igen hamar elsajátítja a toszkán nyelvet. Az egyre hevesebb hangvétellű levélváltásokat a személyes együttlétre szeretnék felcserélni, így a különböző cselek és segítők folytán három évszaka adatik a két szerelmesnek. A történet végén ugyanakkor Eurialusnak követnie kell Zsigmondot Rómába, a koronázási ünnepségre, így a kedvestől való elválás okozta bánatba belebetegszik, amire gyógyírt egyedül Lucretia levelei nyújtanak. Ereje visszatértével még egyszer ellátogat Sienába, hogy utoljára láthassa kedvesét, majd a császár kíséretében örökre elhagyja a várost. Lucretia szelleme mindvégig álmában kísérti.² A kényszerű elválást követően az ifjú asszony leveti az összes ékszerét, sötét ruhákban jár, és többé nem mosolyog. A tragikus szerelmi történet végén Eurialus vigasztalan marad Lucretia halála miatt mindaddig, amíg a császár egy rangban hozzá illő, ifjú hölggyel össze nem házасítja.

Ahogy arra Máté Ágnes is kitér monográfiájában, ez a történet nem csupán egy tragikus szerelmi históriát mesél el, hanem sokkal inkább a férfi és a nő közötti szerelemfelfogásban megragadható különbséget tárja elénk. Míg Lucretia – ahogy neve is jelzi – kész szerelméért félredobni addigi életét, dacolva a leleplezés lehetőségével, már az asszonyszöktetés gondolata is felmerül benne, majd a történet végén belehal szívfájdalmába, addig Eurialus számára e szerelmi affér időleges, a kedves elvesztése miatt érzett bánata addig tart, amíg össze nem házасítják egy másik, fiatal lánnyal. Így nézve Eurialusnak Lucretiával való kapcsolata csupán a házasság előtti kötetlen szabadság megélését jelentette.

A szerelmi história egyrészt a neolatin novella, másrészt a cento műfajába is beleilleszthető.³ Ez utóbbi azért is mérvadó, hiszen ez a „fércmű” korábbi szerzők művei-

Cristofano dell'Altissimo:
II. Piusz pápa
(Enea Silvio Piccolomini),
1560 körül,
Kunstmuseum,
Basel
© Wikimedia
Commons



ből megalkotott történetet ír le. Piccolomini számos helyen adja szereplői szájába Ovidius, Vergilius, Seneca vagy akár Terentius szavait. Máté Ágnes közli a teljes latin nyelvű szöveget, annak jegyzetében pedig azokat a helyeket, ahol Piccolomini valamely ókori, latin nyelvű klasszikus szerző szövegeire alludál.

Andreas Capellanus XII. századi szerző *De amore* című szerelmi értekezését egyértelműen francia közegben, Marie de Champagne udvarában, francia közönség számára készítette, ám latin nyelven. Andreas műve három könyvből áll: az első nagyjából a mű kétharmadát öleli fel, amelyben a szerző a szerelmet mint fogalmat definiálja, megvizsgálja eredetét és azt, hogy kik között jöhet létre, hogyan és hányféleképpen. A második könyvben a megszerzett szerelem megőrzéséről beszél, illetve elmúlásáról vagy épp ellenkezőleg, fokozódásáról. Mindezzel szemben, mintegy palinódiaként, az utolsó könyvben teljességgel visszavonja addigi vélekedéseit, s már-már valószínű nőgyűlölőként a szerelem káros hatásait taglalja.

Tanulmányomban szeretném bemutatni, vajon Piccolomini egyáltalán ismerhette-e Andreas Capellanus szövegét, és ha igen, akkor mely szövegrészleteket, tartalmi elemeket vehette át a korban igen népszerű és sokat másolt középkori szerelmi útmutatóból, ugyanis ez eddig elkerülte a kutatók figyelmét.

A *De amore* recepciójának hipotézise

Piccolomini novellájának és Andreas Capellanus traktátusának szellemisége korántsem áll távol egymástól. Tekintettel arra, hogy a XII. századi mű az itáliai humanista idejében éli virágkorát, nem lenne meglepő, ha a későbbi II. Piusz pápa behatóan ismerte volna a káplán művét. A tartalmi összevetés előtt azonban fontosnak tartom, hogy kitérjek arra, vajon Piccolomini valóban találkozhatott-e a szerelmi értekezés szövegével, hathatott-e rá oly mértékben, hogy azt érdemesnek találja felhasználni szerelmi novellájának megírásához.

Alfred Karnein monográfiájában részletesen kifejti Andreas traktátusának recepciótörténetét a XIV–XV. században, egész Európa viszonylatában.⁴ Az általa ismert kéziratok listáját a könyv utolsó fejezetében találhatjuk.⁵ A lista egy része képezi az általam vizsgált korpuszt is, ugyanakkor a releváns kéziratok összegyűjtése során találtam olyan dokumentumokat is, amelyek elkerülték Karnein figyelmét.

A kéziratok vizsgálata során egyértelműen kimutatható, hogy a *De amore* sem a XIII., sem a XIV. században nem tűnik fel német nyelvű területeken, ám a XV. században teret hódít magának. Az elméleti értekezés jelenléte nemcsak nyomokban igazolható, épp ellenkezőleg, az évszázad elejétől a végéig jelen van.

A kéziratok vizsgálata során kiindulópontként Emil Trojel latin nyelvű kritikai kiadását vettem alapul.⁶ Az előszóban tizenkét kódexet nevez meg, majd azokban részletesen bemutatja a *De amore* szövegét. Igyekszik megadni ezek provenienciáját, és leíró katalógust készítenek róluk.

Az általa vizsgált kéziratok közül négy az én korpuszomnak is része, ezért fontos kiindulópontja a kutatásomnak. A *De amore* jelenleg ismert kéziratai közül a legelső a XIII. század utolsó harmadából ismert, ma a Vatikáni Könyvtár őrzi.⁷ A legutolsó ismert kézirat 1503-ból való, német nyelvű, és jelenleg magántulajdonban van. Utóbbit Wolfgang Beeh mutatta be, és a következő megállapításokat tette: a kézirat egy frankfurti patrícius családból származó férfi és egy alacsonyabb rangú nő házassága alkalmából készült, Heilmann Stralenberg és Elisabeth Kuhle számára.⁸ A kézirat igen gazdagon illusztrált, tizenkilenc miniatúrát tartalmaz.⁹ A megkötött frigy kellemetlenül érintette a Stralenberg családot, ez gyermekeikre is kihatott – nem vették fel őket az Alten Limpurg házba.¹⁰ Ha rangon aluli házasság köttetett, akkor általában szerelmi házasságnak szokták tartani. Éppen ezért jól látszik, hogy a XVI. század elejére egyrészt a laikusok számára készült a traktátus másolása, másrészt ezen frigyek ajándékaul szolgált, amelyek valódi szerelmen alapultak.

A recepciótörténet hipotéziseinek felállításakor ez a két dokumentum kulcsfontosságú. Míg a XIII. században még moráleteológiai szövegekkel együtt másolják a *De amore* szövegét, és a klerikusok kezei között forog, addig a XIV–XV. századra paradigmaváltást figyelhetünk meg: először egyházi szövegek mellett találjuk, majd később humanista művekkel együtt kezdik másolni, és egyre inkább a laikusok körében terjed, míg a XV. század végére csupán a szerelem mintakönyve lesz. Véleményem szerint ennek a paradigmaváltásnak az eredménye, hogy a *De amore* igenis hatással lehetett nemcsak a népnyelvi lovagididaktikus irodalomra, hanem a költészetre is – bár ezt Karnein elveti, arra hivatkozva, hogy éppen a népnyelvű fordítások miatt nem lehetett forrása a költőknek.¹¹ A továbbiakban azt mutatom be, milyen népszerűségnek örvendett a szerelmi traktátus, amelynek eredménye, hogy Piccolomini forrásként használta.

Történeti áttekintés

Piccolomini életéről a saját maga által írt *Commentarii* című művében olvashatunk. 1405-ben, a Siena melletti kisvárosban, Corsignanóban (ma Pienza) született. Tanulmányait Sienában, majd Firenzében végezte, ez utóbbi esetében két évig Francesco Filelfo tanítványa volt.¹² Filelfo a kor híres humanistái közé tartozott, aki igen jó kapcsolatot ápolt tanítványával, noha Piccolomini halálát követően rossz véleménnyel volt egykori diákjáról, mivel

az nem emlékezett meg róla mint szellemi nevelőjéről, és nem kínált fel neki semmilyen posztot sem a kúriában. Piccolomini 1431-ben ment először a páduai egyetemre, onnan Ferrarába, majd Bolognában folytatta tanulmányait, végül visszatért Sienába.¹³ Karrierje az 1432-es bázei zsinaton kezdődött. 1442-ben III. Frigyes költővé koronázta, majd állást ajánlott neki Bécsben. Piccolomini kezdetben nem szerette a várost, az emberek kicsapongó életvitele miatt kifejezett ellenszenvet érzett az ott élők iránt, amit a *De miseria curialium*ban bővebben ki is fejtett. Ugyanakkor később, ahogy az „Alpokon túli humanizmus apostolává”¹⁴ vált, és a humanizmus egyik megkezdhetetlen alakjává formálódott, megszerette környezetét: ezt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy leveleiben az ott szerzett barátokat később a noster megnevezéssel illette. 1443-ban Kaspar Schlick szárnyai alá vette: 1444-ben, immár új patrónusának ajánlva, Bécsben megírta a *Historia de duobus amantibus* című széphistóriáját.¹⁵

Andreas Capellanus művének hatása elsőként Albertano da Bresciánál mutatható ki. Albertano kitűnő ügyvéd és politikus volt. 1238-ban összekülönbözött II. Frigyes német-római császárral, és ennek következményeként a cremonai börtönbe került. Itt volt rá ideje, hogy megírja első (?) könyvét: *De Amore dei et proximi et aliarum rerum*, amelyben többször is idézi a káplán művét. Szabadulását követően 1245-ben születik a következő műve: *De arte loquendi et tacendi*, amelynek szintén egyik forrása volt Andreas műve, majd egy évvel később a *Liber consolationis* is napvilágot lát. Ezekben az években számos prédikációt is ír, ebből mindössze öt maradt fenn.¹⁶

Alfred Karnein behatóan elemzi Brescia idézeteit, amelyekből kiderül, hogy elsődlegesen az amor-tanítás meghatározásához használta fel a traktátus szövegét. Különbséget tesz az amor mint caritas, és amor mint cupiditas között.¹⁷ Ezután Albertano a következő alfejezetekben idéz Andreas káplán harmincegy szerelmi szabályából tizenhatot, de nem ugyanabban a sorrendben, mint az eredeti műben, hanem témák szerint csoportosítja.

A további vizsgálatok azonban arra engednek következtetni, hogy az ifjú Gualteriusnak ajánlott művet és a szerelem szabályait két, egymástól különálló műként aposztrofálta Albertano, mivel Karnein filológiai vizsgálatokkal kimutatta, hogy ebben a században más a forrása a szerelem szabályainak és már a traktátus kezdősorának, az amor est passiónak. Utóbbit de quo Galterus tractavitként értelmezi, mivel a traktátus kézírata, amit Albertano használt, a *Liber Galteri de amore* címet viselte. Pio Rajna és Robert Bossuat munkájukban rámutatnak arra, hogy a XIV. és a XV. században a szerelem szabályai önálló műként jelentek meg, sőt Észak-Itáliában a *regole d'amore* néven válik ismertté a népnyelvű kéziratokban.¹⁸ Csupán a szerelmi szabályok önálló pályafutását mutatja

az is, hogy a késő XIII. századból származó vatikáni kézirat Cod. Reg. lat. 358-as kódexe megőrizte azt a florilegiumot, amely Geremia da Montagnone *Compendium moralium notabilium* című művében olvasható.¹⁹

Az idézetgyűjtemények önálló művé érték a XV. században, a törzsszöveg nélkül kerültek egyes kéziratokba: Róma, Biblioteca Vaticana, Cod. Ross. 1097, valamint az általam behatóan vizsgált wolffenbütteli kézirat: Herzog August Bibliothek, Cod. 71.20 Aug. fol. is tartalmaz florilegiumot. A két kézirat azért is érdekes, mivel mind a kettő tartalmazza a teljes *De amore* szövegét is a florilegium mellett, sőt egy teljesen más szerzőt neveznek meg a szerelmi értekezés auctorának: míg a korábbi Alanus²⁰ nevét tartalmazza, addig az utóbbiban a Pogiust²¹ olvashatjuk. A Rómában található kézirat 1446-ra,²² a wolffenbütteli pedig a XV. századra első felére datálható.

A florilegiumok vizsgálata azért is fontos, mert Nicolaus Sculteri révén láthatjuk, hogy Itáliából hogyan került német területre a traktátus szövege. Sculteri Frankfurtból származott, 1423-ban Padovában jogot tanult, és a kánonjogi feljegyzései közé írta florilegiumát, amely a *De amore* szövegét tartalmazta.²³ A berlini, Staatsbibliothek, Preuß. Kulturbesitz, ms. 840 jelzetű, az 1424. évre datálható kézirat 220v lapján a következőt olvashatjuk: *Auctoritates Andree ad Gualterium de arte amandi*. Sculteri a tanulmányai befejeztével rögtön visszatért hazájába, ugyanis 1424-től már a lipcsei egyetem rektori posztját töltötte be. A kézirat másik tulajdonosáról is vannak ismereteink: egy bizonyos Matheus Prenne volt, aki 1448-ban Stendhalban rectoraltaris s. Pauli,²⁴ majd 1474-ben Lebusban canonicus ecclesie²⁵ volt. Ez a gyűjtemény negyven idézetet tartalmaz, és feltárja a férfi és nő között lévő szerelem mibenlétét. Ebben a *De amore* szövegének újabb értelmezését láthatjuk: a XIII. században még az egyházi tanítás uralkodik, és a szerelmi értekezés harmadik könyvéből származnak az idézetek. Ezzel szemben a XV. században az itáliai és így a német területeken már újfajta szerelemfelfogás bontakozik ki: a bűnöktől mentes világi szerelmi kapcsolat.²⁶

Mindebből két dologra következtethetünk: az egyik, hogy Piccolomini még itáliai tanulmányai alatt találkozhatott a szerelmi traktátussal, míg a másik, hogy bécsi tartózkodásának idején került először kapcsolatba vele, hiszen a novella megírása előtt négy évvel fordította le Johannes Hartlieb népnyelvre Andreas Capellanus értekezését. Ennek megvizsgálása szorosan összefügg egymással, hiszen Bécsbe is itáliai közvetítéssel jutott el a szöveg. Az általam vizsgált több mint húsz kelet-közép-európai, latin nyelvű *De Amore*-kézirat eddig feldolgozott anyagairól elmondhatom, hogy a traktátus német recepciója észak-itáliai közvetítéssel történt. Egyrészt az Itáliában tanuló német humanisták megismerkedhettek az elméleti érte-

kezéssel, hiszen feljegyzések támasztják alá, hogy az értelmiség oktatásának részét képezte Észak-Itáliában.²⁷ Ott már a XIV. században jól ismert, sokat idézett és fordított műként tartották számon. Ezt az is jól bizonyítja, hogy a két, legkorábbi fennmaradt kézirat a XIII. századi Itáliában készült, jelenleg a Vatikáni Könyvtár őrzi. Az is biztos, hogy Padovában az egyetemen ismert volt a traktátus szövege, ahogy ezt Nikolaus Sculterinél is láthattuk. Számos XV. századi, Firenzében őrzött kézirrattal is találkozhatunk,²⁸ ami arra enged következtetni, hogy Piccolomini firenzei tanulmánya alatt kezébe vehette a káplán intelmeit, de mindenféleképpen akár latinul, akár már népnyelven kellett vele találkoznia.²⁹ Az is világossá válik, hogy a XIII. század erkölcsi rendszerében a férfi és nő közötti erotikus kapcsolat pozitív értékelése nem volt lehetséges, csupán speciális formákban: versekben, regényekben jelent meg.³⁰

Piccolomini és Hartlieb *De amore*-fordítása

Korábban említettem, hogy Piccolomini bécsi tartózkodása idején ismét kapcsolatba kerülhetett a káplán szerelmi értekezésével. Johannes Hartlieb 1440-ben lefordítja népnyelvre a teljes *De amorét*, Bécsben.³¹ Ajánlásában világossá válik a megrendelő személye is: VI. Albert, aki annak a III. Frigyesnek a testvére, akinek kancelláriáján később Piccolomini is dolgozni fog. Már az ajánlásból is következtethetünk arra, hogy ekkortájt a német területeken a nemesség olvasta az elméleti értekezést, sőt VI. Albrecht az ajánlás idején huszonkét éves, vagyis pont abban a korban van, amit Andreas a célközönségét illetően meghatároz. Hartlieb ugyanakkor nem ismeri a traktátus eredeti szerzőjének a nevét, így tévesen Albertanus nevű mestert nevezi meg helyette.³² Ez a név feltételezhetően Albertano da Brescia nevét rejti, amely újabb bizonyíték arra, hogy a traktátus Itáliából érkezett a német területekre. Fennmaradt viszont egy kézirat a XIV. századból, amelynek tulajdonosa Oliviero Forzetta (italiai polgár, kereskedő) volt, aki végrendeletében könyveinek egy részét a trevisói Szent Margit konventnek adományozta. Az 1374. november 29-re keltezett, az átadást bizonyító okirat a kéziratot *liber amoris et cortisie* címen jelöli, szerző nélkül.³³ 1378-ban a konvent könyvtárának jegyzékében a következőt olvashatjuk: „Item libellus quid dicitur amoris et cortiesi Albertani. Principium: »Cogitme«. Finis: »ediderem«. Item in eodem. De Reprobatione amoris Principium: »Sihec«. Finis: »nequehoram; cum tabulis et modico corio rubeo lacerato«.”³⁴ Ez a katalógusbejegyzés árulja el számunkra, hogy valószínűleg ez az, amely Hartlieb mintája volt a fordítás során. Ezt a feltételezést látszik alátámasztani az is, hogy Hartlieb szöveghűen fordított, a könyvet bevezető és befejező megjegyzésekkel

látta el, amelyek leginkább a traktátus nőellenes megnyilvánulásáért való bocsánatkéréseket tartalmazzák. Mivel Wolfram Schmitt tanulmányából tudjuk, hogy Hartlieb 1439-ben, Padovában végezte el a doktori képzést, majd tért vissza Bécsbe,³⁵ nyilvánvalóvá válik, hogy ott ismerkedett meg a traktátussal, és forrása a mára elveszett trevisói kézirat volt. Hartlieb fordításának egyébként nagy sikere van, hiszen a XV. században tizenegy kézirat őrzi munkáját, és 1482 és 1484 között három nyomtatott példány is született.

A befogadástörténeti háttérrel bizonyítható, hogy Piccolomini ismerhette a káplán szövegét, sőt a *Historia de duobus amantibus* megírását követően érdekes feljegyzéseket is találunk az egyik kéziratban.

Egy XV. századi *De amore*-kézirat Piccolomini nevével fémjelzi Andreas művét, jobban mondva annak eredetét a humanista költőtől származtatja. Ennek oka egyrészt magyarázható az előbbinek a *De remedio amoris* című munkájával is, másfelől viszont okot ad annak feltételezésére, hogy Piccolomini behatóan ismerte a művet, utalt rá, amit a scriptor másolása következtében meg is említenek. Az általam vizsgált kremsmünsteri kódex 246v lapján a következőt olvassuk: „Explicit tractatus de amoris arte et eius remedio editus út fertur ab Enea Silvio poeta Laureato”.³⁶ Ezt követően pedig rögtön Piccolomini novellája kezdődik. A kézirat provenienciáját eddig nem sikerült kikutatnom.

A két mű összehasonlítása

A tanulmány további részében szeretnék rátérni a két mű közötti hasonlóságra. Ennek alapjait José Manuel Ruiz Vilánál olvashatjuk, aki a traktátusban fellelhető „szerelem fázisait” vizsgálja meg Lucretia és Eurialus történetében, így az ő gondolatmenetét folytatva a további hasonlóságokra szeretném felhívni a figyelmet.³⁷

Az összehasonlítás során a traktátusban elszórtan szereplő „fázisok” (*visio, cogitatio immoderata, allocutio, tactus, suavium sive basium, coitus*) közül terjedelmi okból kifolyólag csupán a *visiót* és a *cogitatio immoderata*t tekintem át: miképpen érhetjük tetten ezeket a XV. századi szövegben. Az összehasonlítás módszertana egyrészt szókapcsolatokra, másrészt tartalmi elemekre épül. Piccolomini nem csak a káplán szövegét használta, csupán beépített az értekezésből egyes elemeket a novellájába. Az összehasonlítás lehetőségét nemcsak a traktátus recepciója adja, hanem az is, hogy véleményem szerint mind Andreas, mind Piccolomini szerelemről való vélekedése azonos: ahogy a szerelmi értekezés kizárja a szerelemből a szívet, úgy a novellában sem olvashatunk többet a testi vágyról, noha Lucretia belehal a szerelmi fájdalomába, de a mű záróakkordja azt sugallja, hogy Eurialus számára ez

a fajta szerelem nem létezik, vagyis Lucretia és Eurialus között az amor purus, majd az amor mixtus nyer teret.³⁸

Már a novella történetének kiindulópontja is beleillik a XII. századi, szerelemről szóló értekezésbe: Piccolomini egy házasságon kívüli szerelmi kalandozásba vezet be minket. A főhősnő nem szereti a férjét, Eurialus megpillantását követően undorodni kezd tőle. Andreas Capellanus hangsúlyozza, hogy a szerelem – azonkívül, hogy csupán férfi és nő között jöhet létre³⁹ – egyedül házasságon kívül lehetséges.⁴⁰ Ezenkívül kategorikusan kijelenti, hogy csak azonos társadalmi osztályba tartozó felek között valósulhat meg, vagyis elképzelhetetlen az osztályok keveredése. Elméleti értekezésében Capellanus csupán megoldásokat kínál, hogyan kell egy férfinak egy vele azonos vagy nála alacsonyabb, esetleg rangban feljebb álló nőnek udvarolnia, közelednie hozzá. Piccolomini novellájában Eurialus Zsigmond császár bizalmas embere, Lucretia pedig Menelaus felesége. Mivel mindketten nemes származásúak, így – capellanus értelemben – szerelmük megvalósulhat. A traktátus első fejezetében, ahol a szerelem definíciójáról olvashatunk, világossá válik, hogy a Lucretia és Eurialus között kialakult érzelmek, kettejük története megfelleltethető a káplán leírásának: mindketten szerelembe esnek, amint megpillantják a másikat. Ez az érzés az idő előrehaladtával csak fokozódik,⁴¹ míg nem egy harmadik személy segítségét kéri szerelmük beteljesüléséhez,⁴² miközben félnek attól, hogy kettejük viszonya kiderül.⁴³

Visio

A traktátus elején a szerző definiálja a szerelmet, és megjegyzi, hogy a szerelem passio innata,⁴⁴ amelyet egy velünk ellenkező nemű látványa gerjeszt, és fokozódását eme látvány felidézése okozza. Capellanus szerint a másik szépsége miatt vágyunk a további érintkezésre, amelynek legfőbb kritériuma, hogy betartsuk a szerelem szabályait. Tehát a szerelem voltaképpen a látással kezdődik: ex visione. Éppen ezért a vakok nem léphetnek be a Szerlem királyának udvarába.⁴⁵ A szerelmi história azzal kezdődik, hogy Lucretia és Eurialus megpillantja egymást, és szinte megrészgőznek egymás látványától: „nec linguae commercium intercessit; sed oculis tantum res acta est, cum alter alteri placuisset”.⁴⁶ Ezt követően Piccolomini Vergiliust idézi, miszerint egyikük sem tudja tagjait nyugton tartani, egymás ölelését, csókját kívánják. Lucretia monológjában olvashatjuk Eurialus látványától ébredt gondolatait, amelyben nemcsak a vágy jelenik meg, hanem az asszonyszöktetés gondolata is, sőt a hominum rumores⁴⁷ is. A látás központi szerepet tölt be kettejük egymás iránt táplált érzelmeiben. A legszembetűnőbb Lucretia szemének leírása: „Oculi tanto nitore splendent, ut in solis modum respicientium intuitus hebentarent.

His illa et occidere, quos voluit, poterat et mortuos, cum libuisset, in vitam resumere”.⁴⁸

Cogitatio immoderata

A látványból eredeztethető érzelem fokozódása már a második szerelmi fázisba vezet bennünket. A cogitatio immoderata szakaszát a másik iránti vágy, megszállottság jellemzi. José Manuel Ruiz Vila véleménye szerint a novellában a visio és a cogitatio egyidejűleg van jelen – ám csak Eurialusnál.⁴⁹ Érvelését a következő mondattal támasztja alá: „Nec erat potens Eurialus sui, ut Lucretiam vidit; ardere puellam coepit haerensque vultui, nihil satis vidisse putabat”.⁵⁰ Véleményem szerint nem csupán főhősnünk válik egyidejűleg a másik megszállottjává, hiszen pár sorral lejjebb Lucretia is hasonló érzéseket fogalmaz meg. Hirtelen rájön, mennyire gyűlöli a férjét, és csak annak az idegennek az arcát látja lelki szemei előtt, a férfi iránt érzett szenvedély uralja gondolatait.⁵¹ Az események ezen a ponton felgyorsulnak, Lucretia megkéri férje egyik bizalmasát, Sosiast, hogy segítsen neki újra találkozni a katonával. Még mielőtt azonban a segítségkérésre és annak capellanus értelemezésére rátérnék, szeretnék rámutatni arra, hogy a traktátus első könyvében szereplő szerelmesek vétkeinek büntetése miképpen jelenik meg a novellában.

Lucretia miközben saját maga előtt feltárja érzelmeit, egy hasonlattal élve azt mondja, hogy elhatározta magányában, hogy a szerelem semmiféle jelét nem mutatja, de amint meglátja Eurialust: mint a száraz mező, amely elég a sebes tüztől, ha fújja az északnyugati szél, magasabbra lángol (kiemelés tőlem) – így ég szerencsétlen Lucretia.⁵² Érdekes, hogy a traktátus első könyve hatodik fejezetében – *Egy nemesember beszél egy nemes hölgyhöz* – elmondja, kik nyerhetnek bebocsátást a Szerlem királyának udvarába: Eros palotájának négy homlokzata van, azokon pedig négy kapu. A keleti a Szerlem királyáé, a déli kapunál lévő hölgyek mérlegelik, kiket engedjenek át, a nyugati oldalon a közönséges nők találhatók, míg az északi kapu asszonyai mindig csukva tartják a bejáratot az oda érkező férfiaknak. Ők és a különböző szerelmi vétségeket elkövető nők számos büntetésben részesülnek. Már az is érdekes, hogy északnyugati szél az, amely a lángot szítja, vagyis ha úgy értelmezzük, Lucretia viaskodik magában, hogy kinyissa-e Eurialus előtt kapuját. Éppen ez az, ami Capellanusnál vétségnek számít. Ugyanebben a fejezetben olvashatunk arról, hogy a Szerlem királyának udvarába tévedt vándor nem térhet haza mindaddig, amíg meg nem ismerkedik az itt lévő büntetésekkel és örömekkel. Az asszony, aki körbevezeti és elmagyarázza neki a körülötte látottakat, a következőt mondja: Szerlem királyának udvara három körből áll. A legbelső körben egy forrást találhatunk, amelynek közepén egy magas fa áll, telis-tele finom gyümölcsökkel, ágai pedig egészen a kör széléig el-

nyúlnak. A fa mellett a Szerelem királynéjának aranytrónja található, fején koronával, kezében pedig aranypalcát tart. Ezt a kört Gyönyörűségnek (Amenitas) hívják. A belső övet az úgynevezett Nedvesség (Humiditas) veszi körbe, amelyet elárasztott a víz, és olyannyira lehűlt, hogy még a fentről érkező nap sugarai sem képesek felmelegíteni. A harmadik és egyben a legszélső övnek Szárazság (Siccitas) a neve. Ez az aszály sújtotta terület izzott a forróságtól, és szerte csipkebokorvesszők kötege terült el, amelyek közepét egy rúd keresztezte. Ez túlnyúlt a nyaláb mindkét végén, és két ember tartotta. Erre a területre azok a nők érkeznek, akik nem hajlandók a Szerelem királyának katonáit beengedni. Büntetésük a vízhiányon kívül, hogy a tövisen kell ülniük, amit folyamatosan mozgatnak, miközben a lábukat égeti a forró talaj.

Jól látható tehát, hogy az a hasonlat, amit Lucretia használ, pontosan illik az ő helyzetére, hiszen egyelőre még viaskodik magában, hogy mitévő legyen. Mivel eddig még nem engedte magához Eurialust, így büntetésének leírása (forróság, ami égeti) megegyezik a traktátusban olvashatóval.

Lucretia egyre hevesebb vágyat kezd érezni Eurialus iránt. Akárhányszor a férfira gondol, az iránta fellobbant szerelmét nem tudja csillapítani. Ez az a gondolat, amelyet Andreas a traktátus elején megfogalmaz, és amit a fentiekben részletesen is taglaltam. Érdekesség még, hogy a Szerelem királynéjának belső kertjében lévő flóra és fauna gazdagságának visszhangja megjelenik a novellában később, Eurialus Lucretiának írt levelében: akkor fogja csak a vágyott hölgyet elfelejteni, ha a szkítiai hegyről eltűnik a hó, a tengerekből a halak, az erdőkből a vadállatok.⁵³ Ezek megléte – véleményem szerint – a Sze-

relem királyának és királynőjének udvarában lévő tisztességes helyüket szimbolizálja.

Összegzés

Úgy gondolom, hogy Piccolomini elsődleges forrása nem a káplán műve volt, de hogy a szerelmi tanok kézikönyve forrásként szolgált számára, abban teljes mértékben biztos vagyok. A XV. században már a férfi–nő közötti szerelem, az értekezés első két könyve kerül a fókuszba, nem pedig az ezt elvető harmadik könyv. A traktátus erőteljes recepciója mind latinul, mind népnnyelven, valamint az, hogy Piccolomini Bécsben, az első német nyelvű fordítással – amely igen népszerűvé vált – közvetlenül találkozhatott, arra enged következtetni, hogy a *Historia de duobus amantibus* megírása során nem tudta kikerülni a káplán művét. Későbbi tanítványa, Johannes Tröster megírja a *De remedio amoris* című művét, amit Piccolomini levelezésében méltat. A cím alapján felmerülhet a kérdés: hatott-e Trösterre a káplán szövege? Mert ha igen, akkor nagy valószínűséggel Piccolomini ajánlhatta fiatal tanítványának, hogy a műfajban jártas Andreas szövegét megismerje, majd felhasználja. Az összehasonlítás lehetőségét az is mutatja, hogy a káplán és Tröster szövege is egyazon kéziratban, az uppsalai, Universitätsbibliothek, Cod. C 918-as jelzetűben megtalálható. Szilágyi Emőke Rita disszertációjában foglalkozik ezzel a kézirattal. Kutatása során kiderült, hogy ez a kézirat 1470 és 1474 között készült, amely eredetileg a strassburgi Thomas Vogler (Aucuparius) birtokában volt.⁵⁴ E két kézirat összehasonlításának eredményeit egy későbbi tanulmányomban fogom bemutatni.

1 MÁTÉ Ágnes: *Egy kora újkori sikerkönyv története. 15–16. századi szövegvariánsok és fordítások Eneas Silvius Piccolomini Historia de duobus amantibus című szerelmes regényéből*. Bp., Reciti, 2018, 11.

2 Uo., 14–15.

3 Uo., 16.

4 KARNEIN Alfred: *De Amore in volkssprachlicher Literatur*. Heidelberg, Carl Winter. Universitätsverlag, 1985, 108–273.

5 Uo., 273–287.

6 CAPELLANI REGII FRANCORUM Andreae: *De amore libri tres*. Szerk. TROJEL, Emil, Havniae, Libreria Gadiana, 1892, 1–56.

7 Rom, Biblioteca Vaticana, Cod. Ottob. lat. 1463A, A *De amore* mellett a következő szövegeket olvashatjuk benne: 1r–30v: *De rebus Alexandri magni*, 79v–80v: *Officium in missa (sic!) pro concordia Exaudi domine vocem meam qua clamavi* (Ps 26.7), 81r–105v: *De Gestis Frederici Imperatoris*. A 31r-n a következőt olvashatjuk: *Incipit liber amoris et curtesie ab andrea capelano regis francie compositus*. Fejezetcímeket nem jelöl, sőt az első könyv végét és a második könyv elejét a következőképpen olvashatjuk: *Explic(it) lib(er) I. incip(it) II*. Majd egyéb megjegyzés nélkül a 72v-n kezdődik a harmadik könyv.

8 BEEH Wolfgang: *Eine spätgotische mittelrheinische Handschrift, Über die Liebe zu erwerben und die Liebe zu verschmähen = Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, 1966, 6. sz., 53–82.

9 Fontos megjegyezni, hogy ez az egyedüli illusztrált *De amore*-kézirat.

10 LERNER, Franz: *Die Frankfurter Patriziergesellschaft Alten-Limpurg und ihre Stiftungen*. Frankfurt am Main, Kramer, 1952; KÖRNER, Hans: *Frankfurter Patrizier. Historisch-Genalogisches Handbuch der Adligen Ganerbschaft des Hauses Alten-Limpurg zu Frankfurt am Main*. München, Vögel, 1971

11 KARNEIN: i. m. (1985), 120–140.

12 REINHARDT, Volker: *Pius II. Piccolomini: Der Papst, mit dem die Renaissance begann*. München, C. H. Beck, 2013, 33.

13 Uo., 25–27.

14 HELMRATH, Johannes: *Vestigia Aeneae imitari. Enea Silvio Piccolomini als Apostel des Humanismus. Formen und Wege seiner Diffusion = Diffusion des Humanismus: Studien zur nationalen Geschichtsschreibung europäischer Humanisten*. Szerk. HELMRATH, Johannes, MUHLACK, Ulrich, WALTER, Gerrit, Göttingen, Wallstein Verlag, 2002, 99–141., 105.; SZILÁGYI Emőke Rita: *Vitéz János mecénatúrja: Johannes Tröster és az 1450-es évek. Doktori disszertáció*. Bp., ELTE BTK, 2013, 1–210.

15 MITROVICS Gyula: *Aeneas Sylvius Piccolomini »Historia de duobus amantibus«-a. = A Sárospataki Ev. Ref. Főiskola, Akadémia és Gymnasium Értesítője az 1898–99. iskolai évről, XLIII. Sárospatak, 1896, 1–17.*

- ¹⁶ Az életéről bővebben: *Albertani Brixienis Liber Consolationis et Consilii: Ex Quo Hausta Est Fabula Gallica*. Szerk. SUNDBY, Thor, Kopenhagenhága, Kessinger Publishing, 1873
- ¹⁷ KARNEIN: i. m. (1985), 110–114.
- ¹⁸ Uo., 112.; RAJNA, Pio: *Trestudi per la storia del libro di Andrea Cappellano* = Studi di filologia romanza, 1891, 5. sz., 193–272.; BOSSUAT, Robert: *Drouart la Vache, Traducteur d'André le Chapelain* (1290). Párizs, Champion, 1926
- ¹⁹ WEISS, Roberto: *Il primo secolo dell'Umanesimo* = Storia e letteratura. Raccolta di studi e testi, Roma, 1949, 27. sz., 15–20.
- ²⁰ *Alanus de Arte amandi Et remedio Amoris*. Róma, Biblioteca Vaticana, Cod. Ross. 1097, 1r, a florilegium 123 idézetet tartalmaz a *De amore* harmadik könyvéből, 122r–124r: *Erit fletus, et stridor dentium*tól *Salomonis demonstrat exemplum*ig.
- ²¹ *Pogius de amore et arte amandi et de remediis amoris*. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. 71.20 Aug. fol. 240r, de nem ugyanaz a kéz írta, mint aki a szöveget jegyezte le. 303v: *Pogius de arte amandi et ipsius artis reprobatione*. Florilegium: 304r–304v, az egész traktátusból.
- ²² *Finitus Rome Anno domini 1446 sancte die nativitate iohannis Baptiste*. Róma, Biblioteca Vaticana, Cod. Ross. 1097, 122r
- ²³ VALENTIN, Rose: *Verzeichniß der Lateinischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin*. Berlin, Asher, 1901, 2. kiad., 943–946.
- ²⁴ Szent Pál oltárának vezetője.
- ²⁵ Templomi kanonok.
- ²⁶ Ezt reprezentálja, hogy az ebből az időszakból származó florilegiumokban lévő idézetek az első könyvből (*Liberprimus*) származnak.
- ²⁷ Nicolaus Sculterin kívül Hartmann Schedelről tudunk, aki a szerelmi szabályokat itáliai útja során ismerte meg és Ovidius *Ars Amatoria* című művével hozta kapcsolatba. Ő szintén Padovában találkozott a traktátussal, hiszen ott vett részt doktori képzésben 1463-tól 1466-ig. Schedel életéről lásd FUCHS, Franz: *Hartmann Schedel (1440–1514). Leben und Werk*. Pirkheimer Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung, 30., Wiesbaden, Harrassowitz, 2016; POSSELT, Bernd: *Hartmann Schedel schreibt Geschichte. Die Entwürfe für die Schedelsche Weltchronik = Hartmann Schedel (1440–1514). Leben und Werk*. 2016, 87–124; SCHNELL, Bernhard: *Hartmann Schedel als praktischer Arzt. Zum medizinischen Alltag im Spätmittelalter oder: die Schwierigkeit, mittelalterliche medizinische Texte zu deuten und zu werten = Hartmann Schedel (1440–1514). Leben und Werk*. 2016, 75–86; WIENER, Claudia: *Arbeit am Text: Georg Alts und Hartmann Schedels lateinisch-deutsche Literaturprojekte = Hartmann Schedel (1440–1514). Leben und Werk*. 2016, 125–144.
- ²⁸ Latin nyelven: Firenze, Biblioteca Medica Laurenziana, Cod. Gadd. 178, Firenze, Biblioteca Nazionale, Cod. Magliabech. II, 1, 395. Népnyelven: Firenze, Biblioteca Riccardiana, Cod. 2317, Firenze, Biblioteca Riccardiana, Cod. 2318, Firenze, Biblioteca Nazionale, Cod. Pal. 613, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Cod. Plut. 41.36. Csúpan a regole d'amore involgarét tartalmazó firenzei kéziratok listája: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Cod. Laur. Plut. 40.49, Firenze, Biblioteca Riccardiana, Cod. Ricc. 1094, Firenze, Biblioteca Nazionale, Cod. CL, num 115, Firenze, Biblioteca Nazionale, Cod. Panciat. 24, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Cod. Laur. Plut. 90.98.
- ²⁹ A wolfenbütteli kézirat is Itáliában készült, erre egyébként a *De amore* mellett található petrarca szöveg is utal, sőt a római Cod. Ross. 1097 is valószínűleg itáliai eredetű. Utóbbi a harmadik könyvből veszi az idézeteket.
- ³⁰ Itt elsősorban a népnyelvű fordításokra, valamint a traktátus felhasználásával készült szintén népnyelvű művekre gondolok. A XIII. században két, francia nyelvű fordítás: az első egy prózai változat, amiből csak néhány részlet maradt fenn a *Doctrinae d'Enanchet*-be illesztve. Itt a szerelem bemutatása Szűz Mária iránt jelenik meg. A másik Drouart la VACHE: *Li livres d'Amours* című műve, 1290-ból.
- ³¹ GROSSMANN, Karl: *Die Frühzeit des Humanismus in Wien bis zu Celtis Berufung 1497. = Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich*, 1929, 22. sz., 150–325, 199.
- ³² HARTLIEB, Johannes: *Tractatus amoris*. München, XV. század második fele.
- ³³ A capellanus kézírathagyományban mindössze három kézirat viseli a *liber amoris et cortesie* címet – ezek közül az egyik a XIII. századi, a Vatikáni Könyvtárban őrzött kézirat, a másodikat Karnein tévesen a XIV. századra datálta, de vizsgálódásom szerint későbbi, XV. századi, bécsi kézirat, végül pedig a XV. századi uppsalai kézirat. Ezek közül csupán a bécsi kézirat az, amely nem tartalmazza incipitjében az Andreas nevet. Kézenfekvő lenne azt állítani, hogy ez lehetett Hartlieb forrása, de a szöveg a későbbiekben (első és második könyvben) megnevezi valódi szerzőjét: Andreas Capellanust. Az általam megvizsgált wolfenbütteli 71.20-as jelzetű kódex vizsgálata során felmerült a kérdés, hogy netalán az volt Hartlieb egyik forrása, hiszen Andreas nevének helyén lévő Ovidius névvel itt találkozunk – ahogy azt Hartlieb is fordításában közli. Azonban az összevetés során hiba lenne azt állítani, hogy ténylegesen ez lehetett a fordítandó szöveg: például a XIV. szerelmi szabály hiányzik a kéziratból, de Hartlieb fordításában megtaláljuk. A szabályok sorrendje sem azonos a két szövegben, előbbiben: I., II., V., VI., III., IV., VII. – utána sorrendben követi, a német nyelvű szövegben viszont elejétől végéig helytálló a felsorolás számozása.
- ³⁴ GARGAN, Luciano: *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca = Studi sul Petrarca*, 5., Padova, Antenore, 1978, 130.
- ³⁵ SCHNELL, Bernhard: *Neues zur Biographie Johannes Hartliebs = Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 2007, 4. sz., 444–448.
- ³⁶ A kremsmünsteri Stiftsbibliothekban őrzött 120-as jelzetű kódex a XV. századból való, anyagát tekintve papír. A kódex kötése fatáblás, barna és natúr színű, rajta számos lyuk található, középen csat fogja össze. Gerincén olvasható a sorszáma: 120. A papíron sok helyen található folt, a sarkok számos helyen sérültek. A kódex mérete 150×218 mm, 274 lap 4°. A kódex a XV. századból származik, ezt alátámasztják a különböző vízjelek is. A 114v-n egy bejegyzést olvasunk 1770. szeptember 26-i dátummal. A kódex eddigi szövegét javította és kiegészítette: Johann Paulus Wartha. Wartha a kremsmünsteri apátság keleti, 1755-től héber és 1756-tól görög nyelvtanára volt. Inicialekat elvétele találunk, Andreas Capellanus szövegénél az iniciálék helyei ki vannak hagyva, a szükséges betűt a scriptor nem írta le. A 111r–114r-ig üres oldalakat találunk, hasonlóan a 180r–181v, 247r–250v, valamint 271r–274v-ig. A kódexben szereplő szövegek a következők: 1r–110v, Augustinus: *In libros XXI de Civitate Dei* (notae) 115r–132v, Incipit Aurea Bulla, Caroli IV. 133r–141v, *Tractatus anepigraphicus: an iure aliquo ipsum excelsum dominium subsit imperatori maiestati* 142r–179v, *Excerpta ex libello Restitutionum fratris Francisci de platea bononiensis ordinis minorum* 182r–246v, *Tractatus de amoris arte et eius remedio, editus est opus Andreae Capellani, cui titulus: Ars amandi* 251r–270v, Eneo Silvii *Historia de duobus amantibus* Az egyik legrendezetlenebb írás az eddig megvizsgált kéziratok közül. A traktátus cím nélkül kezdődik, nincs felosztva három könyvre, a bennük lévő fejezetek nem különülnek el egymástól, akár sor közben találjuk a fejezetcímet, néhol aláhúzva. A szöveg egy hasámban, ömlesztve, áthúzásokkal, szövegen belüli javításokkal olvasható.
- ³⁷ RUIZ VILA, José Manuel: *Los preceptos del „De Amore” de Andreas Capellanus en la „Historia de duobus amantibus” de Eneas Silvio Piccolomini*. Szerk. GRAU CODINA, Ferran, Universitat de València i l'Humanisme, Studia Humanitatis i renovació cultural a Europa i al Nou Món, 2003, 589–599.
- ³⁸ A következőkben a *De amore* latin nyelvű idézeit Trojel kiadásából veszem, magyarul Rajnavölgyi Gézától idézem. TROJEL: i. m. (1892);

- CAPELLANUS, Andreas: *A szerelemlről*. Ford. RAJNAVÖLGYI Géza, Bp., Balassi, 2021; *A Historia de duobus amantibus* részletei Máté Ágnes szövegközléséből valók, magyarul pedig saját fordításomban olvasható. MÁTÉ: i. m. (2018)
- 39 „Hoc autem est praecipue in amore notandum, quod amor nisi inter diversorum sexuum personas esse non potest. Nam inter duos mares vel inter duas feminas amor sibi locum vindicare non valet; duae namque sexus eiusdem personae nullatenus aptae videntur ad mutuas sibi vices reddendas amoris vel eius naturales actus exercendos. Nam quidquid natura negat, amor erubescit amplecti.” „Itt most határozottan le kell szögeznünk, hogy szerelem csakis különböző nemű személyek között jöhet létre. Két férfi vagy két nő között ugyanis nincs létjogosultsága. Két, hasonló nemű személy egyáltalán nem arra van teremtve, hogy egymásnak kölcsönös szerelmi gyönyört nyújtson, illetve hogy végrehajtsa az erre szolgáló természetes aktusokat. Ha ugyanis valamit tilt a természet, Szerelem számára szégyenteljes az.” RAJNAVÖLGYI: i. m. (2021), 13–14.
- 40 „Quidam a praefata postulavit ut ei faceret manifestum ubi maior sit dilectionis affectus, inter amantes an inter coniugatos. Cui eadem domina philosophica consideratione respondit. Ait enim: »Maritalis affectus et coamantium vera dilectio penitus iudicantur esse diversa et ex motibus omnino differentibus suam sumunt originem. Et ideo inventio ipsius sermonis aequivoca actus comparationis excludit et sub diversis ea facit speciebus adiungi.«” „Valaki megkérte az említett úrnőt, hogy mondja ki egyértelműen, hol érezhető jobban a szeretet, a szerelmeselek vagy pedig a házaspárok között. Mire ez az úrnő filozófusi választ adott, mondván: A házastársi szeretet és a szerelmeselek közötti két teljesen különböző lelki mozzanatokból ered. Így hát ennek a kétértelmű kifejezésnek a használata önmagában is kizárja az összehasonlítás lehetőségét, mivel ugyanazt a kifejezést különböző fogalmakhoz kell rendelni.” Uo., 215.
- 41 „Quod autem illa passio sit innata, manifesta tibi ratione ostendo, quia passio illa ex nulla oritur actione subtiliter veritate inspecta; sed ex sola cogitatione quam concipit animus ex eo quod vidit passio illa procedit. Nam quum aliquis videt aliquam aptam amori et suo formatam arbitrio, statim eam incipit concupiscere corde; postea vero quotiens de ipsa cogitat, totiens eius magis ardescit amore, quousque ad cogitationem deveniret plenior. Postmodum mulieris incipit cogitare facturas, et eius distinguere membra suosque actus imaginari eiusque corporis secreta rimari ac cuiusque membri officio desiderat perpotiri.” „Az pedig, hogy ez a szenvedély velünk született, lelkünk-ből fakad, világosan eléd tárom, mivel ha alaposan megvizsgáljuk mi-benlétét, láthatjuk, hogy nem valamely cselekedetből származik, hanem csakis azokból a gondolatokból, amelyeket lelkünkben valamely látvány kelt. Ha ugyanis egy férfi azt látja, hogy egy nő szeretetre méltó és izlésének tetsző, szívében rögtön kívánni kezdi. Azután minél többet gondol rá, annál inkább fellángol iránta szerelme, míg végül e szerelem teljesen birtokába veszi gondolkodását. Hamarosan maga elé idézi, milyen formájú a termete, sorra veszi egyes tagjait, elképzeli foglalatosságait, fűrkészi teste rejtelmait, és rendeltetése szerint birtokolni minden porcikáját.” Uo., 12–13.
- 42 „Postquam vero ad hanc cogitationem plenariam devenerit, sua frena nescit continere amor, sed statim procedit ad actum; statim enim iuvamen habere laborat et internuntium invenire. Incipit enim cogitare qualiter eius gratiam valeat invenire, incipit etiam quaerere locum et tempus cum opportunitate loquendi, ac brevem horam longissimum reputat annum, quia cupienti animo nil satis posset festinanter impleri; et multa sibi in hunc modum evenire constat. Est igitur illa passio innata ex visione et cogitatione.” „Amikor ezek a gondolatok odáig jutnak, hogy teljes egészében hatalmukba kerítik őt, a szerelmet nem lehet tovább megfékezni, mert az azon nyomban átvált a tetterre. A szerelmes tüstént valamilyen segítség után néz, és tüstént hírvívőre lelne. Azon kezd ugyanis gondolkodni, miként nyerhetné el a szeretett nő kegyét, keresi a megfelelő helyet és pillanatot a vele való társalgásra, és a legrövidebb várakozás is végzetlenül hosszúságúnak tűnik fel számára, hiszen türelmetlen lelkének semmi sem történik elég gyorsan. S tudjuk, hogy számára a legtöbb dolog ilyen. Ez a velünk született szenvedély tehát a látványból és a gondolatból támad bennünk.” Uo., 13.
- 43 „Vulgi quoque timet rumores et omne quod aliquo posset modo nocere; res enim imperfectae modica turbatione deficiunt. [...] uterque namque timet amantium ne quod est multis laboribus acquisitum per alterius labores amittat...” „Retteg a szóbeszédtől és mindattól, ami ilyen vagy olyan módon árthat szerelmének, mert bizony gyakran előfordul, hogy egy parányi kis zavar akadályt gördít az elé, ami pedig már kedvező véggel kecsegtetett. [...] Ugyanis mindkét szerelmes retteg attól, hogy valamely harmadik személy igyekezetéből elveszti azt, amit oly sok fáradság árán ért el.” Uo., 11–12.
- 44 „velünk született”
- 45 „Caecitas impedit amorem, quia caecus videre non potest unde suus possit animus immoderatam suscipere cogitationem; ergo in eo amor non potest oriri...” „A vaktság azért akadály a szerelemnek, mert a vak ember nem lát, és éppen ezért semmi sem idézheti fel lelkében a felzaklató gondolatokat. Nála tehát nem léphet fel a szerelem...”
- 46 „...és nem járt közbe nyelvnek szabadsága, hanem szemük minden dolgot megtett, mivel egyik a másiknak tetszett.”
- 47 „az emberek szóbeszéde”
- 48 „Szemei oly csillogással ragyogtak, hogy elgyengítette azokat, akik ránéztek, mintha a napba néztek volna. Ezekkel, ölni tudott volna, és a halottakat, ha úgy akarta, feltámasztotta volna.”
- 49 RUIZ VILA: i. m. (2003), 592.
- 50 „Eurialus nem volt önmaga, amint megpillantotta Lucretiát: olthatatlan vágyat érzett a lány iránt, nézve arcát, és úgy gondolta, hogy nem látta még eléggé.”
- 51 „Peregrini semper ante oculos est imago [...] Quid in extraneo ureris?” MÁTÉ: i. m. (2018), 247.
- 52 „Quae licet, dum sola fuit, claudere viam destinasset amori: ut tamen illum aspexit, nec modum flammae nec sibi ponebat; sed, ut siccus ager, qui admissio igne, comburitur, si cori perflect altius flammescit: sic infelix Lucretia exardebat.” Uo., 249.
- 53 „Si possunt carere nivibus Scythiae montes, aut maria piscibus, et feris silvae: poterit et oblivisci Eurialus tui.” Uo., 263–264.
- 54 SZILÁGYI: i. m. (2013), 131.

Színházzemiotikai korszakok és törekvések

A színpadon minden jellé válik

Az utcán imbolyog egy részeg ember. Ennek láttán az emberekben gondolatok ébrednek, és cselekvési mechanizmusok indulnak el. Mind a gondolatok, mind a cselekvések széles skálán mozognak. Ha a színpadon bukkan fel egy részeg embert játszó színész, a befogadóban (nézőben) egy komplex retorikai gépezettel indul be a szemiotikai jelentésértelmezés. Ha egy részegét állítunk a színpadra, elveszíti a valóban létező emberek között képviselt valódi természetét, és szemiotikai értelemben jellé válik. A jel pedig mindig valakire/valamire utal. A színpadon lévő ember maga nem részeg (bár az sem kizárható), azonban egy részegre vagy a lehetséges világokban létező összes részegre, sőt a részegek osztályára is utal. Ezzel a jelalkotás (szemiózis) megmutatás vagy felmutatás (osztenzió) aktusa valósul meg, ami a színházi előadás (mise en scène, szcenárium, performansz¹) legsajátabb eszköze.

A színházzemiotika egyik teoretikusának, Umberto Eco-nak a példája jelentősen kiegészítve:

- a részeg behozza (konnotálja – hozzárendeli) a részegséggel kapcsolatos ismereteket: előzetes (társadalmi) tudás, személyes tudás/émlék,² sztereotípiák; a részegség mint művelődéstörténeti, irodalmi-nyelvi hagyomány, mint a társadalmi megítélés tárgya,
- indexikusság: dülöngélés, bukácsolás, elesés,
- testi jegyek: piros vagy lila orr, homályos vagy bamba szem, csapzott haj, bajusz,
- térhasználat: bizonytalan térhasználat,
- tárgyak, eszközhasználat: boros- vagy pálinkásüveg; izogatás,
- mimika: őszinte, bárgyú, erőszakos arcvonások,
- mozgás (testhelyzet, kinezika): asztalra támaszkodás, lámpaoszlopba kapaszkodás,

- beszédmód: (alkohol hatására) akadozó (alulartikulált), kinyilatkoztató, tréfás, nyelvi hibákkal teli, kihangsúlyozott belső beszéd,
- hanghatások (vokalizáció): sajátos vokális kompozíciók, hangerő,
- látvány (ikonikusság; ikonográfiai konvenció): rendezetlen, esetleg szakadozott (sáros) ruházat,
- metonimikus jelentés: a testi leépülés példája,
- antonomázia (tulajdonnév helyett köznév vagy körülírás): önmagában egy egész osztályt (a részegek osztálya) képvisel,
- implicit jelentés, ellentétesség: mértékletesség előnyei (ironia),
- további ironikus értelmezések (őszinteség, szókimondás),
- ideológiai absztrakció: a bűn (mértéktelenség) jelképe,
- hatás: katarzis, újabban tudatosan: (művészet)terápia.

Umberto Eco szerint a színházi szemiózisban nehezen megkülönböztethető a természetes és a mesterséges jel; sőt sok esetben az akaratlan és szándékos jel sem.³ Ám minden, színpadra kerülő (bekereteződő, kontextusba kerülő) jel jelentéssé válik; egyes jelek közvetlenül szolgálják a reprezentáció célját, míg mások másodlagos (kísérő) jelekké válnak.

Szemiotika és színház

Kezdjük a szemiotikával! A szemiotika (vagy szemiológia) a jelek tudománya. Tágabb értelemben a jelölő és a kommunikációs rendszerek elmélete, homogén (tehát egymással összevethető) jelekről folytatható metanyelvi diskurzus; interdiszciplináris, olykor a tudományokat összefogó törekvéssel. Szűkebb értelemben különböző

¹ A színházzemiotika alapfogalmai: mise en scène – színre hozatal, jelenetelés, színházi rendezés, szcenárium; szcenárium (a XVIII. századtól) a színjáték szöveggönyvének rendezői példánya színészi és színpadtechnikai utalásokkal; performansz – a happeninghez hasonló (rögtönzésekben gazdag) akcióművészeti előadás.

² Ha valaki véletlenül ismeri Ivan Viripajev *Részeg* című színművét, akkor az is beugrik. Például Katona József Színház: <https://katonajozsefszinhaz.hu/7-tarsulat/tarsulat/42258-ivan-viripajev-reszegek-sp-1356246463>

Nemzeti Színház: <https://nemzetiszhaz.hu/eloadas/reszegek>
Lásd még BALÁZS Géza: *Hangos, durva jelekből ért a világ?* (Részeg, *Nemzeti Színház, r. Ivan Viripajev*) = *nemzetiszhaz.hu*, 2017 <https://nemzetiszhaz.hu/magazin/2017/01/8-37>

³ ECO, Umberto: *A színházi előadás szemiotikája* = *Theatron*, 1999–2000, 1. sz., 25–29. <https://theatron.hu/wp-content/uploads/2021/01/04UmbertoEco.pdf>



Ivan Viripajev:
Részegek,
rendező:
Gothár Péter,
Katona József
Színház,
Budapest,
Fotó: Dömölky
Dániel

struktúrák (verbális nyelv, gesztus, testhelyzet, vizuális kép, zenei hang, divat) szerkezeti sajátosságainak, egyéni tulajdonságainak a leírása. Ebből a szempontból különösen alkalmas a színházi jelölőanyag (szemiózis) leírására. A szemiotika sok tekintetben hasonlít a matematikára, amely szintén jelent átfogó, tudományok feletti elméletet, valamint a legkülönbözőbb tudományokban módszert. A szemiotika története az átfogó tudománytól a módszer felé halad. Mint önálló színházzemiotika talán ma már kevésbé érvényes, de mint a színháztudomány módszere, relevánsan alkalmazható.

A szemiotika megjelenése és felfutása az 1960-as évek strukturalista – a „puhának” tekintett társadalomtudományokat számszerűsíteni, természettudományos alapon elmélyíteni kívánó – irányzat megjelenésekor született. Abban az időben szinte minden tudományt „szemiotalizálni” akartak, azaz jeltudományos alapon kívántak magyarázni. A szemiotika kiindulásában a nyelvészet játszott főszerepet, mert a nyelvészet volt az a társadalomtudomány,

amely még leginkább tudott objektív lenni: adatokra támaszkodni, azokat összevetve tendenciákat, törvényeket megállapítani, és mindezt más példákon ellenőrizni, kipróbálni. Ebben a korszakban született szinte minden tudomány szemiotikája, egyfajta közös nevezője: irodalomszemiotika, filmszemiotika, zeneszemiotika, etnoszemiotika, építészetsemiotika, bioszemiotika. A példák közül látható, hogy a szemiotika a természet- és a társadalomtudományok összekapcsolására törekedett. És ekkor jelenik meg – például Umberto Eco, Jurij Lotman és Erika Fischer-Lichte ösztönzésére, Magyarországon pedig Bécsy Tamás, Bókay Antal, Kiss Gabriella és mások jóvoltából – a színházzemiotika is. De ismertek további fontos – itt most nem idézhető –, kimondottan színházzemiotikai alapművek.⁴

Az 1980-as évek azután kiderült, hogy a szemiotika az igen hasznosnak bizonyult interdiszciplináris szemlélet mellett nem tud átfogó, úgynevezett szupertudomány lenni, s ezután a divatoknak behódolók már rögtön

⁴ HESS-LÜTTICH, Ernest: *Zeichen und Schichten in Drama und Theater. Gerhart Hauptmanns „Ratten”* (Philologische Studien und Quellen). Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1985; KEIR, Elam: *The Semiotics of*

Theatre and Drama. London, New York, Routledge, 1980/2002; PAVIS, Patrice: *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theater*. New York, Performing Arts Journal Publications, 1982

el is fordultak tőle, és megkezdődött a szemiotika visszaszorulása. Helyére újabb és újabb törekvések léptek, ugyancsak összefogó, átfogó tudományos igénnyel, például a (kulturális) antropológia, majd a kognitív és a hálózattudományos megközelítések; nyilván ezeknek is modellezhető mind a fel-, mind a kifutása.

A színházzemiotika klasszikus korszaka tehát az 1960-as években kezdődött, az 1970-es években ért el csúcspontjára, akkor úgy jelent meg, mint az irodalomtudománytól függetlenedni kívánó színháztudomány legitimációja, magyarázó tudománya, majd a későbbiek során tudománytörténeti megközelítéssé vált, és ritkábban emlegették. Én a színházzemiotikát továbbra is érvényes magyarázati keretnek tartom a történeti és módszertani meghatározás és pontosítás függvényében.

Miért az 1970-es évek a színházzemiotika hőskora? A színháztudomány szülőanyja az irodalomtudomány, belőle alakult ki fokozatosan. Ez érthető, hiszen a hagyományos színház alapja a szöveg, azon belül is egy önálló műfajcsoport: a drámai. A görögöktől napjainkig a színházdarab prototípusa: a tragédia és a komédia. A kezdeti kér-

dés a drámai szövegek elemzése és színre vitele volt. De – főleg a XX. századi színházi kísérletezések folytán – fölmerült a színház(művészet) mint autonóm művészeti tevékenység magyarázatának igénye, középpontba állítása, ezen belül is a színházelmélet, a színháztörténet és a színházi módszertan kérdése. Ehhez tudott kezdetben hozzájárulni – különösen vonzó és megtermékenyítő interdiszciplináris jellegével – a szemiotika, majd pedig visszaszorulását követően átadta helyét az antropológiai megközelítéseknek (színházantropológia), még később és máig hatóan a mai kultúratudományi magyarázatoknak, magába olvasztva az antropológiai, mediális (médiáelméleti), pszichológiai és szociológiai szempontokat. Elmondható, hogy a mai színházelmélet a strukturalista, szemiotikai színházelméletből és az ehhez kapcsolódó hermeneutikai (receptioesztétikai) alapokból származik, s azokat mintegy „megszüntette megőrizve” fejlődik.

A XX. század közepi színházzemiotika születése kapcsán Arisztotelész *Poétikájától* lehet elindulni. Erika Fischer-Lichte a XVIII. századi előzményekig megy vissza: amikor már Diderot, Lessing, Lichtenberg fölvetik

Ivan Viripajev:
Részegek,
rendező:
Gothár Péter,
Katona József
Színház,
Budapest,
Fotó: Dömölky
Dániel



a nyelvi jeleket kiegészítő mimikus-gesztikus jelek fontosságát, amelyek lehetnek univerzálisak (szenvedélyek, érzések), speciálisak (egy adott személy társadalmi helyzetére vonatkozók) és egyediek (individuálisak).⁵ Tehát a verbális kommunikáció sokszínűsége volt a minta a művészi kommunikáció számára. Szemiotikai szempontból is korszakhatárnak gondolom, amikor 1851-ben Richard Wagner *Opera és dráma* című könyvében megfogalmazza „összművészeti” elképzelését. Majd következik Sztanyiszlavszkij, Artaud és Brecht, később Grotowski színházi fordulata. A XX. század eleji prágai strukturalisták felhívják a figyelmet a színházi jel polifunkcionalitására.

A színházzemiotika sajátos művészettudomány, mert kutatásának tárgya, az előadás pillanatnyi és megismételhetetlen művészet, ami nagyban különbözik egy állandó (többször olvasható vagy megtekinthető) irodalmi vagy képzőművészeti alkotástól.

Az első színházzemiotikai megközelítések az 1958-ból származó, közismert jakobsoni kommunikációs modellt alkalmazták a színházra. Ebben a keretben a referenciális, fatikus, konatív, emocionális, esztétikai és metanyelvi funkciókat tárgyalták. A későbbiekben, az 1970-es évektől kezdve ezt a termékeny, de mégis „mechanikus” modellt meghaladják a pragmatikai megközelítések, amelyek már filozófiai, kognitív, az alkotót és befogadót is bevonó szociológiai, pszichológiai, sőt mediális szempontokat is figyelembe vesznek. Az antropológiai kiterjesztés pedig az Európán kívüli kultúrák (sokszor alapjaiban eltérő) színházi jelenségeinek az értelmezését segítette. A színházzemiotika sokban hozzájárult a művelődéstörténet és az irodalomtudomány mellett alakuló autonóm színházstudomány és annak speciális területeinek létrejöttéhez (színházelmélet, színháztörténet, összehasonlító színházkutatás, előadás-elemzés).

A színházstudomány központi kérdése a teatralitás („színháziság”) mibenléte. A művészi funkciók szintetikus egységét Hont Ferenc „színháztudomány” nevezi, ami jól mutatja a komplex megközelítés szükségességét.⁶ A színházművészet valójában testművészet. Maga az ember is esztétikai jelenség.⁷ Központi helyen szerepel a testiség, a testi-lelki folyamatok elemzése. A pragmatikai nézőpontok, a cselekvésközpontú kommunikációs felfogások beemelésével újabban kiemelt szempont a performativitás

(cselekvésség), amelynek során sajátos „energetikai” folyamatok zajlanak, másként affektív (érzelmi) és effektív (hatáscentrikus) modellálás, a „fantázia” edzése történik.⁸

Székely György, Erika Fischer-Lichte és Kiss Gabriella nyomán így ábrázolható a mai színházstudomány összetétele, és így helyezhető el ebben a térben a színházzemiotika:⁹

A színházstudomány (teatrológia) területei	Módszer
Színházesztétika (ágazati esztétika)	színházzemiotika
Színházelmélet	színházkritika
Színháztörténet (művészettörténet)	(művészetkritika)
Előadás-elemzés (műelemzés)	
Új területek: színházzociológia, színházantropológia, empirikus színházstudomány	a tudományágak saját módszerei

A mindennapi élet és a színház

Kiindulópontunk volt: részeg az utcán, részeg a színpadon. A legrégebbi színjátéktípus az egyszemélyes színjáték (hang és mozgás, ének, gesztus, tánc, maszk),¹⁰ amit egyébként ma is mindenki játszik, még akkor is, ha nem tud róla. A mindennapi élet a színház sajátos esete. Ennek mintájára írja le „dramaturgiai” keretben (metaforával) a mindennapi életben való viselkedést Erving Goffman.¹¹ Hasonló metaforát („emberi játszmák”) használ Eric Berne a mindennapi, kiszámítható kifejtett viselkedésformákra.¹² A mindennapi élet tele van drámai (akár előre kiszámítható, szinte forgatókönyv szerint zajló küzdelmes, konfliktusos) eseménnyel. A mindennapi társas élet egyes eseményei azután sűrítve, szerkesztve, esztétikailag megformálva színházi előadásban is megvalósulhatnak. A színház mintegy „megemeli” a mindennapi életeseményeket, és összeméri (az esztétikában járatos kifejezéssel: nembeli) jelentéssel ruházza fel őket. Egyes, a brechti epikus színháztól kezdődő modern színházi törekvések

⁵ FISCHER-LICHTE, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen, Basel. A. Francke Verlag, 2009

⁶ Idézi SZÉKELY György: *Színházesztétika*. Bp., Tankönyvkiadó, 1976, 8.

⁷ Uo., 55.

⁸ KISS Gabriella: *A fantázia edzése*. Erika FISCHER-LICHTE-vel beszélget KISS Gabriella = *Theatron*, 1999, 1. sz., 3–9.

⁹ SZÉKELY: i. m. (1976), 8–9; FISCHER-LICHTE, Erika: *Az „érzelmek egyetemes nyelvétől” a „színház egyetemes nyelvégig”. A színházzemiotika történetéről*. Ford. MOLNÁR Judit, TÖRŐ Mónika = *Theatron*, 1999,

1. sz., 10–13.; FISCHER-LICHTE: i. m. (2009); KISS Gabriella: *(Ön)kritikus állapot. Az előadás-elemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*. Veszprém, Orpheusz, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2001

¹⁰ SZÉKELY: i. m. (1976), 41.

¹¹ GOFFMAN, Erving: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája. Tanulmányok*. Szerk. LÁSZLÓ János, ford. HABERMANN M. Gusztáv, BERÉNYI Gábor, Bp., Gondolat, 1981

¹² BERNE, Eric: *Emberi játszmák*. Ford. HANKISS Ágnes, Bp., Gondolat, 1984

Típus	A jeladó szándéka: szándékos/ akaratlan	T címzett reakciója: tudatos/ tudattalan	A T által A-nak tulajdonított szándék	Példa (megértés, félreértés)
1.	+	+	+	A színész (A) bénának tetteteti magát, ezt a címzett (T) elfogadja (elhiszi). T érti, hogy szándékos a jeladás.
2.	+	+	–	(A) bicegést színlel, hogy (T) elhiggye, hogy akaratlan. Ha elhiszi, sikeres szimuláció. Ez a tökéletes manipuláció. („Megjátszok valamit, elhiszik”)
3.	+	–	(+)	Hogy megszabaduljon egy unalmas embertől, (A) ujjával szándékosan dobol az asztalon. (T) tudatalatti ingerként értékeli. Nem tudja eldönteni, hogy szándékos vagy szándéktalan a jelzés. Itt még inkább szándékosnak gondolja.
4.	+	–	–	Ugyanaz, de itt már szándéktalannak véli.
5.	–	+	+	Unalmas emberrel van együtt, (A) most akaratlanul dobol az ujjával. (T) megérti, és szándékot lát mögötte.
6.	–	+	–	Ugyanaz, de akaratlannak véli.
				Más példa: a pszichiáter megérti a páciens akaratlan nyelvbotlását, felismeri annak szándékolatlanságát.
7.	–	–	(+)	A 3. és az 5. eset variációja eltérő félreértési stratégiákkal, itt szándékosnak vesz egy jelet.
8.	–	–	(–)	Ugyanaz, itt szándéktalannak veszi a jelet.

visszatérnek a mindennapiságba: a színész beül a nézők közé, a színház kimegy az utcára, a színházi nyelv közelít az utca nyelvéhez...

A klasszikus színházzemiotikai megközelítés nagy hatású apostola, Umberto Eco elsőként modellezte mindennapi cselekvések és a színház szemiotikáját. Álláspontja szerint az akaratlan viselkedésnek mint jelnek a kibocsátása és befogadása az interakció nyolc lehetséges típusát alkotja.¹³ Több helyen is közölt táblázatában a példák magyarázatát kiegészítettem, pontosítottam.

A jeladó szándéka tehát lehet akaratlan (részeg az utcán) és szándékos (részeget játszik a színész). A címzett (a befogadó) reakciója lehet tudattalan (az utcán nem foglalkozik a részeggel, nem különösebben foglalkoztatja a részeget játszó színész) vagy tudatos (az utcán eszébe jut, hogy valamit kellene tennie a részeggel, a színházban elkezd gondolkodni a részeg magatartásán – vagyis mindkét esetben beindul a komplex retorikai gépezet, a szemiotikai jelentéskeresés). További szempont, hogy a címzett (befogadó) a jeladó szándékát szándékosnak tartja-e vagy nem. Egy negyedik szempont lehetne az értelmezés,

vagyis a jeladó azon kívánsága, hogy a címzett az általa elgondolt módon értelmezze a cselekvését, vagyis a címzett irányítása, befolyásolása.

A szándékoltság és a szándéktulajdonítás már korábban is megjelenik – a játék-színjáték elementáris kapcsolat nyomán – a modern szemiotika egyik klasszikusánál, Jurij Lotmannál:¹⁴

– „Az élő tigristől a kisgyermek fél, a kitömöttől nem fél, és csupán a játékban tigrisként szereplő, székre borított csíkos köpenytől fél is, meg nem is fél, egyszerre.” A színházban mindez az összetett játékban nyilvánul meg. A színész implicite (kifejtetlen) azt mondja (sugallja), hogy én most játszom, ezzel igazat mond, mert azt jelenti: inentől kezdve színlelni (hazudni) fog... És a néző ezt elhiszi. Az értelmezések és félrevezetések bonyolultságára utal egy alaptörténet, egy hazugságparadoxon. Azaz: nem az vagyok, aki, nem azt csinálom, amit, de akarom, hogy azt hidd... A jeladó azt akarja, hogy a címzett az ő logikája szerint értelmezzen.

– Eco szerint ez Lacan története a zsidó folklórból, holott ez Freud alapvicce. Én visszatérek a forráshoz:

¹³ ECO: i. m. (1999–2000)

¹⁴ LOTMAN, Jurij: *Szöveg – modell – típus*. Szerk. HOPPÁL Mihály, ford. BÁNLAKI Viktor et al., Bp., Gondolat, 1973, 243.

– Két zsidó találkozik egy vasúti kocsiban egy kis galíciai állomáson. – Hová utazol? – kérdezi az egyik a másiktól. – Krakkóba – hangzik a válasz. – Látnod, milyen hazug fráter vagy? – fortyan fel az első. – Nagyon jól tudom, hogy ha azt mondd, hogy Krakkóba utazol, csak azért mondd, mert azt akarod, hogy én azt higgyem, hogy Lembergbe utazol. Holott tudom, hogy tényleg Krakkóba utazol. Hát akkor most mondd, minek hazudozol nekem? Freud az abszurditás bemutatására hozta ezt a – később szkeptikusnak nevezett – viccet: „az abszurditás önmagában is nagy erejű eszköze egy másik technikával együtt hat a viccben, nevezetesen az ellenkezőjével való helyettesítéssel, ugyanis semmi sem cáfolja az első zsidónak az állítását, hogy a másik hazudik, amikor igazat mond és hazugsággal mondja ki az igazat.” És ez a paradoxon alkalmas a színházi közvetítés dilemmájára is: „Vajon az-e az igazság, ha úgy írjuk le a dolgokat, amint a valóságban vannak, tekintet nélkül arra, hogy hallgatóságunk miként fogja értelmezni a hallottakat? Vagy ez csak álgazság, és a valódi igazmondás éppenséggel abban áll, hogy tekintetbe vesszük a hallgatót is, és a valóságnak megfelelően, de az ő felfogása szerint mondjuk az igazat? Ezek a viccek nem személyt s nem is intézményt támadnak, hanem magát ismereteink bizonyosságát, szellemi javaink egyikét.”¹⁵ Freud tréfás története (vicce), Eco bonyolult táblázata a szándékutajdonításra (intencionalitásra) utal. Hasonló értelmezési jelenség hétköznapi nyelven az „összekacsintás”, titkos egyetértés, valamint az olyan kijelentések, mint: elhiszem, hogy elhiszed, hogy ő elhiszi..., tudom, hogy tudod, hogy tudom...

Hogy miként „játszik rá” erre az értelmezési problémára a színház, bizonyítja egy kritika.

– „Novák (Eszter) rendezésében az ébrenlét keretbe foglalja az álom és képzelet világát. A kérdés persze itt is ugyanaz, ami a *Diótörő*-vel kapcsolatban többnyire felmerül: tudják-e a gyerekek követni és értelmezni a mese a mesében szerkezetre épülő történetet? Ez fölveti a következő kérdést: szükség van-e egyáltalán ennek a megértésére gyerekként? Talán éppen azért bűvöli el ez a történet a gyerekeket, mert az ő világuk mágikus, imaginárius világ, nincs szükségük a valóság és a képzelet különválasztására. Ezúttal e kettő nagyon is összefolyik, Hoffmann alkotásával ellentétes módon itt csak a történet legvégén ébred fel Marie, pontosabban magyar nyelvű megfelelője,

Marika. Az előadás egyik legfontosabb jellemzője talán éppen ez, hogy szinte teljes egészében magyarosítja, magyarra ülteti Hoffmann eredetijét: teletömi népdalokkal és gyerekjátékokkal, mondókákkal, amelyek sehol más hol a világon nem tudnak olyan erővel hatni, mint nálunk. Mindvégig ott munkál a Hoffmann-történet közben egy olyan magyar klasszikus, amely kortól függetlenül, szintén bármikor élvezhető. Ez Petőfi János vitéze... [...] A *Diótörő* beavatás... Mesei rítus és beavatás-történet a képzelet azon világában, amelybe kell lennie átlépési lehetőségnek. Egyszerűbben: annak kimondása, hogy »tudom, hogy tudod, hogy tudom a titkot.«”¹⁶

Szemiotikai terminológiával találóan megfogalmazva a színészi játék nem más, mint „információs játék”;¹⁷ vagy másutt: „A valóság és valótlanság között finom egyensúly a színházi élmény forrása...”;¹⁸ avagy pszichológiai megközelítéssel: „színházi illúzió”.

A művészeti ágak közül a színházban van legnagyobb szerepe a néző jelentésteremtő képességének. Bár a mai ismert színházi közönség jobbra jól nevelt: szépen felöltözik, fegyelmezetten üli végig az előadást, az előadás végén tapsol, egyre inkább találkozni ettől eltérő nézői reakciókkal, amelyek figyelemre és elemzésre érdemesek: az előadás megzavarása beszélgetéssel, mobiltelefon nézegetésével, fényképezéssel...

A színházzemiotika fejlődése

A strukturalizmus, a strukturális nyelvészetben alapuló színházzemiotika tehát a színház jeltermészetét hangsúlyozza. Ha pedig valami jel, akkor annak hármas összetevője van: szintaktikája, szemantikája és pragmatikája. A szintaktikája a jel–jel viszonyt jelenti, esetünkben például a drámai szöveg konnexióját, jelentésének kohézióját és együttes működésének koherenciáját; illetve a szövegből kilépve az egymáshoz kapcsolódó heterogén jelrendszerek ugyanezen összetevők szerinti viszonyát; ezek kisebb részekre, elemekre tagolását (szegmentálását), valamint a jelhasználóra (nézőre) való hatását. A szöveg mikéntjét különösen narratológiai eszközökkel vizsgálhatjuk: például a drámai műfajok eltérő narratív szerkezetét, de kitágítva a teljes színházi előadást, mint „elbeszélést”, beleértve a produkció homofón-polifón jellegét, a nem nyelvi összetevők additív (hozzáadódó) hatását. A részekre bontás során úgynevezett izomorfikus kapcsolatok

¹⁵ FREUD, Sigmund: *A vicc és viszonya a tudattalanhoz*. Ford. BART István = Uő: *Esszék*. Ford. BART István et al., Bp., Gondolat, 1982, 23–252., 131.

¹⁶ ANTAL Nikolett: *Tudom, hogy tudod, hogy tudom a titkot... Diótörő, a javából* (Diótörő, Ódry Színpad, r.: Novák Eszter) = *Prae. Művészeti Portál*, 2012. december 13.

<https://www.prae.hu/index.php?route=article/article&aid=5716>
<https://szfe.hu/hirek/tudom-hogy-tudod-hogy-tudom-a-titkot/>

¹⁷ HERMANN István: *Vászon és függöny. Tanulmányok*. Bp., Magvető, 1967, 336.

¹⁸ ALMÁSI Miklós: *Maszk és tükör. Esszé a dramaturgiáról*. Bp., Magvető, 1966, 287.

fedezhetők fel a jelrendszerek, így a nyelvi struktúra, a mozgás (tánc) és zenei struktúrák között, amelyek a legmélyebben gyökereznek az emberben, ugyanis a művészet és nyelv keletkezéskori szinkretizmusának, egységének a maradványai.¹⁹

A szemiotika legnagyobb hozadéka, hogy tudatosította: a színpadon lévő minden személy, tárgy és mozzanat jelnek fogható fel. A színházi jel két alkotórésze: a denotáció (a jelölés) és a konnotáció (a szemantikai többértelműség). A jelek elemzésénél (csoportosításánál) szerepet kapott a peirce-i jeltipológia: index – ikon – szimbólum, amit színházi nyelvre úgy fordíthatunk le, hogy minden index, ami részt vesz az előadásban, ez egyébként a jelölés legprimitívebb módja (felmutatás, oszteni, de-realizáció²⁰); ikon, ami hasonlóságot, alaki megfelelést mutat valamivel (ahogy már utaltam rá, óriási szerepe van a színházi előadásban, mert a valóságot imitálni kell, csak korlátozottan lehet megjeleníteni, gondoljunk egy háború, egy tűzvész, vagy akár egy évtized gyors lefuttatására vagy akár egy kockára, ami lehet szék, asztal, gyalupad vagy akár rakétakilövő); a harmadik jeltípus pedig a szimbólum – tárgyaknak, színeknek, cselekedeteknek előismeret, tudás alapján tulajdonított (hagyományos) jelentése. Ez a jelenség hasonlít a gyermek gazdag, játékos-kreatív fantáziájára, amikor akár egyetlen játékkocka bármilyen funkciót elláthat. Ennek a gyermekkorban mindenkiben meglévő hallatlan kreativitásnak az ébresztésére is szolgál a művészet (esetünkben a színház).

A színházszemiotika hozadéka, hogy a színház multimediális kommunikáció, amiben az indexikus jeleknek (más megközelítésben a deixisnek) van központi szerepe. Azt is mondhatjuk, hogy a deixis a színház központi retorikai stratégiája. A multimedialitás számos színházaszerű cselekményben kap még szerepet: opera, musical, balett, cirkusz, happening, utcafesztivál, televíziós és egyéb showműsor. A társadalmi nyilvános látványosságok világa: felvonulás, parádé, tűzijáték („eljátszott, megjelenített történelem”), fényfestés, illetve a legmodernebb, digitális eszközökkel megvalósított augmentált (kiterjesztett) valóság. A színházi multimédia csatornái: látható és hallható, nyelvi és nem nyelvi kódokból állnak össze. A színházi interakció előadás és néző között zajlik, lehet megegyezéses vagy konfliktusos, kommersz vagy polemikus. A polémia vagy a konfliktus (szélső esetben: botrány) rendszert tiltakozó hatást vált ki. Például: kivonulás, bekiabálás

vagy a taps elmaradása. A szépség, a művészet elleni lázadást magyarázza az antiesztétika és a hiányesztétika.²¹

A korai színházi felfogások tehát a nyelvközpontú színházzal foglalkoztak. Ebben a verbális nyelvnek volt elsődlegessége, a drámai dialógust abszolutizálták. A szemiotika ezt a nyelvi megközelítést kiterjesztette. A szemiotikus Lotman a természetes nyelvre ráépülő struktúrákat (így a művészetet) másodlagos modelláló rendszernek nevezi.²² A színdarab szóbeli szövege – a színpadi előadáshoz képest – egy rendszer nyelvének tekinthető, a színházi előadás a színdarab eljátszott, véletlenszerű mozzanatokkal gazdagított, többértelművé tett szövege. A színházszemiotika fontos alapállása, hogy tárgya nem a szöveg (dráma, színjáték), hanem az előadás. A színház magában foglal minden emberi tapasztalatot és minden művészeti ágat (irodalom, zene, festészet, építészet). Ezért különféle konvenciókat, tárgyköröket, „nyelveket” kell komplex módon elemezni, amire éppen a szemiotika a legalkalmasabb.

Székelgy György színházesztétikai alapművében a következő öt alapvető színházi jelösszetevőt határozza meg:²³

- előadott mű: szöveg, librettó, irodalmi – nem irodalmi, költészeti – nem költészeti alkotás,
- előadó: színész (színészek csoportja),
- a játék művészileg megformált környezete (vizuális és akusztikus környezet),
- alkotói szintézis folyamata (rendezői koncepció és megvalósítás),
- közönség (látszólag passzív, ténylegesen azonban aktív).

Máig alapvetőnek számít Tadeusz Kowzan „13-as” jeltipológiája:²⁴

- | | |
|------------------|----------------|
| 1. szó | 8. kosztüm |
| 2. hangmoduláció | 9. színpadterv |
| 3. mimika | 10. kellék |
| 4. gesztus | 11. világítás |
| 5. testmozgás | 12. zene |
| 6. smink | 13. zaj |
| 7. frizura | |

Szemiotikainak számít a verbális-nem verbális színjátéki megjelenítés, amely a kezdetektől foglalkoztatja az elemzőket. Rendszeresen utalnak a cselekmény és a gesztikus folyamatok összkompozíciójára (ez a „teljes színjátszás”),

¹⁹ Vö. BALÁZS Géza: *A művészet és a nyelv születése. Szemiotika, művészetelmélet, antropológiai nyelvészet*. Bp., Magyar Nyelv és Kultúra Nemzetközi Társasága, Interkulturális Kutatások, 2021, 88–89.

²⁰ KISS: i. m. (2001), 64.

²¹ Például HORVÁTH Gizella: *A szép és a semmi*. Kolozsvár, Nagyvárad, Partium, Egyetemi Műhely Kiadó, 2016

²³ LOTMAN: i. m. (1973), 236., 245.

²³ SZÉKELY: i. m. (1976), 9.

²⁴ ECO, Umberto: *Mit ad a szemiotika a színháznak?* = *Korunk*, 1977, 5. sz., 364–368.; KISS: i. m. (2001), 19.

amelyet ugyancsak öt típusba sorolnak, ezek a különböző „nyelvek”, valójában „szemiotikai rendszerek”, amelyek részt vesznek az egységes színjátékművészet különböző típusainak kialakulásában:²⁵

nem verbalizált játék	pantomim
nem verbalizált játék	tánc (motorikus, cselekményes)
vizuális-verbalizált játék	a „teljes színjátszás”
verbalizált játék	előadó-művészet (vers, dal stb.)
nem vizuális-verbalizált játék	rádiószínészet

A színházzemiotika alapkönyvében, amely az 1960 és 1980 közötti időszak összefoglalása, Erika Fischer-Lichte ma is használható színházi kódrendszere a következő:²⁶

A színész jelszerű aktivitása	nyelven alapuló jelek, paralingvisztikai jelek, kinezikus jelek, mimikus jelek, gesztusjelek
A színész megjelenése mint jel	maszk, hajstílus, öltözk
Térbeli jelek	színpadi tér, dekoráció, világítás, kellékek
Nem verbális akusztikus jelek	hangok, zene

Színházzemiotika és színházi törekvések

A következőkben a színházzemiotika előzményeit, klaszikus korszakát és máig tartó utóéletét vázolom föl, megelégtetve a fő színházi törekvéseknek. Hangsúlyozni szeretném azonban azt, hogy a ma színháza sokszínű színház, benne egyszerre megtalálható minden, ami a színházművészetben valaha megvolt. A színházi törekvéseket nem

tartom „fejlődésnek”, csak változásnak, a korszak egy-egy lenyomatának, hiszen mindennek van előzménye, és van következménye is. És azt tartom helyesnek, ha a korábbi korszakok bevált módszerei szervesen tovább élnek.

Az 1970-es években létrejövő klasszikus színházzemiotikát megelőzte az úgynevezett preszemiotika, napjainkig pedig úgynevezett posztzemiotikai nézőpontról beszélhetünk. Ez körülbelül megfeleltethető az egyszerűség kedvéért dramatikus, epikus (brechti) és posztdramatikus (posztbrechti) színházi felfogásnak. Folyamatosan változik a színház küldetését megfogalmazni kívánó alapkérdés: kezdve a témán (mit?), folytatva a megvalósítási módokon (hogyan?), és napjainkra elérkezve a miért és kinek? alapkérdéséig. A korai időszakban az érdeklődés tárgya a szöveg, a nyelv volt, majd ez kiterjedt a kódokra, míg ma a performatív hatások állnak a középpontban. A dramatikus, színészközpontú színház elsősorban reprezentál (ábrázol, megjelenít), a posztdramatikus, inkább nézőközpontú színház egy akciót (eseményt) – erősen intertextuális keretbe ágyazva – prezentál (bemutat, létrehoz). Ez utóbbi jelenség az, amikor a színdarabban idegen, úgynevezett vendégszövegek jelennek meg. És ezek persze inkább átmeneteket, vegyületeket képeznek, mint szigorúan elhatárolható színházi törekvéseket (stílusokat).

A szemiotika előtti dramatikus színház a nyelvre és a dialógusra helyezte a hangsúlyt, a szövegek alapja pedig a mítosz, a történelem volt. A hagyományos rendezés a színpadra és jelenetekre összpontosított. Értelemszerűen ennek a színháztudománynak a szülőanyja a filológia, az irodalom- és részben a nyelvtudomány volt; folyamatos segítője a művelődéstörténet. A szemiotikai korszak már a dramatikus és a brechti epikus színház időszakára esik. A XX. századi szemiotika állította a figyelem központjába a nyelvi kód mellett az egyéb jelrendszereket, kommunikációs kódokat. Ebben a korszakban megszaporodnak a rendezői kísérletek, általában a kísérleti színházak. A színháztudomány sokat tanult a strukturalizmusból

Szemiotika	Színház	Alapkérdés	Anyag	Törekvés	Színész–néző
preszemiotika	dramatikus	mit?	szöveg, nyelv	reprezentál	színészközpontú
szemiotika	dramatikus + összművészeti + epikus (brechti)	hogyan?	kód, plurikód	átmenet	átmenet
posztzemiotika	posztdramatikus (posztbrechti)	miért? kinek?	performatív aktus, hatás	prezentál, intertextualitás	nézőközpontú, befogadói hatás

²⁵ SZÉKELY: i. m. (1976), 26., 68.

²⁶ FISCHER-LICHTE, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1983



Józsa Péter Pál:
Agón
 Rendező:
 Vidnyánszky
 Attila,
 Nemzeti Színház,
 Budapest,
 Fotó:
 Eöri Szabó Zsolt

és a kommunikációelméletből. Korunk posztszemiotikai korszakában uralkodónak (divatosnak) számít a posztdramatikus színház. Fő jellemzője a hagyományos szövegmondással és színpadi megoldásokkal való szakítás, a modern (napjainkban már digitális) technika minél több vívmányának beemelése. A drámai szöveget a mozaikszerűség jellemzi – amit még erőteljesebb intertextualitással, átírással oldanak meg. A szöveggel egyenrangú lesz a test és a tér művészete; a beállított jelenetek mellett a folyamatos alakulás, felújítás, átrendezés, alakítás (performansz). A hagyományos mitológiák mellett felbukkannak új mitológiák, valamint fölerősödnek a tudatalatti megjelenések (például – Freud nyomán – a gyermekkori „színtér” látenciája és az ahhoz való kötődés, vagy például a gyakori álmotematika). Ebben a posztszemiotikus (posztdramatikus) színházban fölszabadul, kitárul a színpad, nyitott, töredezett a produkció, sok a rébusz (rejtvény), párhuzamosan, egymás mellé (előtér-háttér) rendelve (parataxis formájában) szimultán folyhatnak a cselekmények, ami erősen próbára teszi a néző retorikai felkészültségét a szemiotikai jelentésértelmezéshez. A posztdramatikus színházra komoly hatást tett a pszichoanalízis, s figyelembe veszi a hermeneutika és a recepcióesztétika szempontjait.

A színpadi tárgyak kapcsán is érdemes végiggondolni a változásokat. Közismert szállóige Csehovtól: „Ha az első felvonásban a falon függ egy puska, akkor annak az utolsó felvonásban el kell sülnie.” Ez a régi, bevett szabály napjainkban nem mindig érvényes. Részben azért, mert sok esetben a tárgyak inkább csak asszociációs tartalmuk miatt vannak jelen, s az asszociáció elmulasztása ha üres helyet hagy is, a darab egésze szempontjából nem mindig érdekes. A posztdramatikus színházban gyakran nincs a tárgyaknak kötött jelentése. Például a Nemzeti Színház

Agón című darabjában megszámlálhatatlan tárgy, eszköz kerül elő (néhányik más darabokból átvéve). Érdekesesek, izgalmasak, lekötik a néző figyelmét, de nyitva hagyják az értelmezés lehetőségét. Ilyen például egy különféle tárgyakkal felszerelt elektronikus hajtású kerekesszék, amelynek az értelmezése önmagában megérne egy tanulmányt. Ráadásul – megtudjuk –, hogy ez a fura szerkezet már a Nemzeti korábbi darabjában (*Szent Johanna*) is felbukkant, akkor is komoly kérdéseket hagyva maga után.²⁷ Az értelmezés alapesete a rendező és a dramaturg munkája; de a néző felőli értelmezés is fontos, ami a kritikus attitűdjében, az értésben, meg nem értésben, az elfogadásban vagy elutasításban nyilvánul meg. A művészeti ágak között talán a színművészetben a legnagyobb a néző jelentésteremtő tevékenysége.²⁸ Az irodalom kapcsán gyakran emlegetjük, hogy az olvasó társalkotó, de a színház esetében még inkább hangsúlyozni kell, hogy közönsége tevékenyebb, aktívabb résztvevő, mint egy regény vagy vers olvasója. Mindazonáltal a nyitott színház kevésbé megközelíthető, nagyobb ellenállásba ütközik, kizökkent, és csak „edzett” befogadók számára elfogadható, míg a populáris és didaktikus színház kész válaszaival megjósolható módon hat a befogadóra. A happening pedig a tervezés, rendezés által hagyott üres helyek miatt nyitott kommunikációs rendszert eredményez, amelynek a hatásai nehezen kiszámíthatók. További sajátos helyzetet mutat például a pusztán vizualitásra építő siketek színháza vagy általában az Európán kívüli népek színjátékszerű szokásai, amelyeket a színházantropológia hivatott vizsgálni.

A posztdramatikus, azaz összetett jel- és hatásrendszerrel dolgozó színházra a Nemzeti Színház *Agón* című színjátékát hozom példaként.²⁹ Józsa Péter Pál egyetlen színpadi darabjának műfaja: opera-oratórium; talán leg-

Szemiotika	Színház	Szöveg	Mitológia	Rendezés	Társtudományok
preszemiotika	dramatikus	nyelv, dialógus	mitikus	mise en scène jelenet, szcenárium	nyelv- és irodalomtudomány, filológia, művelődéstörténet
szemiotika	dramatikus + epikus (brechti)	nyelv + egyéb kommunikatívum	átmenet	átmenet	strukturizmus, kommunikációelmélet
posztszemiotika	posztdramatikus (posztbrechti)	kilépés a szövegből: mozaikszerűség, performansz	neo- vagy posztmitikus, álomszerű, hibrid	színtér felbontása, autonóm jelek, ott-történet, parataxis, szimultaneitás	hermeneutika, recepcióesztétika, pszichoanalízis

²⁷ Vö. BALÁZS Géza: *Romokon állunk és romokban végezzük – Agón* (Agón, Nemzeti Színház, r. Vidnyánszky Attila) = *Helyőrség.ma*, 2022. március 10. <https://helyorseg.ma/rovat/ajanlo/dr-balazs-geza-romokon-allunk-es-romokban-vegezzuk-n-agon>

²⁸ P. MÜLLER Péter: *Színházelméleti kérdések a nyolcvanas években. Áttekintés* = *Színház*, 1986, 11. sz. http://www.epa.hu/03000/03040/00237/pdf/EPA03040_szinhaz_1986_11_043-048.pdf

²⁹ Vö. BALÁZS: i. m. (2022)

inkább a tragédia műfajához áll közel. (Írásom elején említettem Wagner korszakalkotó összművészeti felfogását, ami kétségkívül ennek a műfajnak a kiindulópontja.) Valójában összművészeti alkotás, amelyben egymásba folyik zene-ének-szöveg és sokkoló látvány. Két és fél órás, zenére komponált szöveg, kisebb-nagyobb összefüggő gondlatsorokkal, szabad (tehát nyitott) költői asszociációkkal. A cselekmény: vádbeszéd, ítélet, kivégzés. Az agón görög szó jelentése: verseny, átvitt értelemben szóbeli vita, per. A verseny az ember alapvető tulajdonsága. De belejátszik a szó jelentésébe (konnotációjába) a magyarban is használt agónia, ami haláltusát jelent. A darab a végső, értelmetlen versenyre is utal. Az emberiség haláltáncára. Mintha Arany János *Hídatavátásának* vagy Madách londoni színének öngyilkosai bukkannának fel. A zene összefüggő, de effektusokból áll, kevés visszatérő dallammal, uralodnak benne a mély tónusok (mély hangzású hangszerek: brácsa, nagybőgő, basszusklarinét, basszusokból álló férfikar). Alighanem egyedülállóan borús hangzás a zenei irodalomban. A karmester (Strausz Kálmán), aki a partitúrát összeállította, a partitúrába beleírt szövegekkel segítette a rendezés ritmusát és a színészek játékát, arra hívja fel a figyelmet, hogy ez az opera-oratórium valójában

maga a szerző ars poeticája: „Józsa Péter Pálnak nehéz sors jutott, és valamiféle részvét és meghatottság van bennem, mert rájöttem, hogy ez a mű az ő élete. Zenébe öntötte.” A szerző egy amfiteátrumba képzelte el a darabot, a rendező (Vidnyánszky Attila) pedig úgy is rendezte meg. A korok, helyszínek keverednek. Az amfiteátrum, az álarc, a koturnus, a kórus jelenléte azt jelzi, hogy az ókori, összművészeti, mindenkihez szóló színházhoz kívánnak visszatérni. Az amfiteátrum csak az alaphelyzet. Egyik részében eldőlt moai (Húsvét-szigeti kőszobor) a kultúra önfeladásának, összeomlásának, eltűnésének jelképe. Felbukkan a horogkereszt, Lenin-fej, tank és mindenféle értelmezhetetlen technikai eszköz; rémisztően széttrancsírozott emberek, kilógó belek. A rendező gyakran él ezzel az összművészeti (színes, zajos, beszédes, zenés, egyszerre több szintéren szimultán zajló) eszközzel. Olyan gyorsan változik előtér és háttér, annyi az apró részlet, hogy követni szinte lehetetlen.

A színházzsémotika mai érvényessége

Egy másik tanulmány témája lehetne, hogy az egykori (őskori) művészi szinkretizmusból hogyan lett az évez-

Józsa Péter Pál:
Agón
Rendező:
Vidnyánszky
Attila,
Nemzeti Színház,
Budapest,
Fotó:
Eöri Szabó Zsolt





Józsa Péter Pál:
Agón
Rendező:
Vidnyánszky
Attila,
Nemzeti Színház,
Budapest,
Fotó:
Eöri Szabó Zsolt

redék során a mai értelemben vett színház. Aminek továbbra is szoros kapcsolata van a gyermek gazdag kreatív világával, illetve a mindennapokkal. És ez a mai színház posztdramatikus felfogásával, az ösztönművészethez való fordulásával mennyire akar kapcsolódni a mindennapokhoz, és visszatérni az alapokhoz. Ezeknek a törekvéseknek, vagyis az egykori és mai jelrendszereknek a történetét, működését, egybejársását továbbra is érvényesen képes elemezni a szemiotika, esetünkben a színházzszemiotika. Ne feledkezzünk meg arról, hogy életünk, viselkedésünk tele van színjátékszerű szokásokkal. Mindennapi (közösségi) kapcsolatainkon túl ilyenek az emberi élet fordulói (a rite de passage, azaz az életkori átmenetek), az év „jeles” napjai, az oktatási, vallási, gazdasági, jogi, bírói ügyeket kísérő dramatikus jelenségek. És ezek közül nem egy továbbra is őrzi ösztönművészeti jellegét: az istentisztelet (mise), a ballagás, a diplomaátadás, a doktorrá avatás, avagy a bírósági tárgyalás; vagy egy felelés, vizsga, állásinterjú. A szemiotika ezekre is kiterjeszti érdeklődését. A szemiotika képes behozni a színházi folyamat elemzésébe a színházon, előadáson túli értelmezési tartományokat. Hogy csak a legnyilvánvalóbb jelenséget említsem: műsorlap, programfüzet, plakát, reklám, logó, kritika, színházi közvetítés a televízióban vagy az interneten; de akár csak az olyan új színházi terek értelmezése, mint például: pincészház, sufniszínház, pajtaszház, utcaszínház, lakásszínház.

Az ember kulturális, nyelvi, társadalmi beilleszkedése nagymértékben függ attól, hogy mennyire képes felvenni a környezetéből az információkat, mennyire tudja ezeket súlyozni, értelmezni, és tud-e ezekre kognitív, viselkedésszerű, szóbeli választ adni. Ez a jelenség a műalkotás befogadásában különösen kiélezett. Ezért a megtanulható,

megismerhető szemiotikai szempontok sokban a segítségünkre lehetnek. A befogadást befolyásolja a jelentésadás képessége, amely nagyban függ a környezeti (nonverbális) és (művelődés)történeti jelek ismeretétől, felfogásától. Különbséget kell tenni a releváns és nem releváns információk között, tudni kell elvonatkoztatni (absztrahálni), priorizálni, sorrendet felállítani. A hétköznapi életben is tapasztalhatjuk, hogy bizonyos jelekre nem figyelünk oda, vagy ha érzékelünk is egy jelet, nem vagyunk tisztában annak a jelentésével. Az elvonatkoztatás (absztrakció) sem megy könnyen. Vannak, akik nem kellő (az adott helyzetben nem adekvát) módon érzékelik a humort. Utóbbi esetében jól megfigyelhető a kisgyermek reakciója: „Robi, ne légy komolytalan” – mondja a négy-öt éves óvodás, amikor tréfálkoznak vele, mert ő még nem tudja értelmezni a tréfát, viszont tudja, hogy az egy furcsa viselkedésmód. A szemiotika, a színházzszemiotika a jelek értelmezésére tanít.

Összefoglalás

A szemiotikai fellendülés időszakában, az 1960-as években bukkan fel és lesz nagy hatása a színházzszemiotika, de beszélhetünk pre- és poszt szemiotikai időszakról is, ami nagyjából megfeleltethető a drámai, epikus és posztdramatikus színházi korszakoknak is. A szemiotikai folyamat: a szemiózis. A kutatás tárgya: teatralitás, mise en scène, szcenárium, performansz, azaz a színjátékegész, de kiterjed minden, a színházzal kapcsolatba hozható jelenségre (testművészet, terek, cselekvésformák, szándékok, más művészeti ágak). A színjáték alapja a minden korban és a hétköznapiakban is megjelenő játék mint alapvető emberi szükséglet. A nyelvközpontú drámaelemzéseket a szemiotika tágította előadás-központúvá. A művészi nyelv másodlagos modelláló rendszer, ami a konnotáció, a többértelműség alapja, ez pedig az előadásban teljeseedik ki.

A színjáték alapja a testművészet, kódja polifunkcionális, ez az ösztönművészeti (napjainkban: posztdramatikus) színházban teljeseedik ki, maga az előadás oszteni (jelentésfelmutatás) pedig mindig pillanatnyi és megismételhetetlen. A színház multimediális kommunikáció, benne fokozott szerepe van az indexikus jeleknek (más megközelítésben a deixisnek), nézői energiát (fantáziát) igényel az ikonikus és a szimbolikus jelek értelmezése. A néző a legaktívabb befogadó, a színház nyújtja a legerősebb jelentésteremtő lehetőséget. A színjáték információs játék, amelynek megértését retorikai eszköztár, szemiotikai jelentésértelmezés segíti. Ennek működése: affektív (érzelmi) és effektív (hatásközpontú) cselekvések, szándéktulajdonítás, fantáziaedzés. A színjáték hatása: katarzis és terápia.

Honnan hová?

Globalitás vs. lokalitás, avagy: identitásrepresentációk a MITEM-en

Korunk legerősebb társadalmi törésvonala a globális világ és a lokális közösségi értékszemplélet között húzódik. A XX. századi (sokáig felszabadító érzettel járó) globalizációs törekvésekkel szemben a XXI. századra újra felértékelődnek azok a közösségek, amelyek ezzel ellentett (lokális) irányban hatnak, és a korábban a társadalomtudományokban is „lenézett”, „túlhaladottnak” tartott nemzeti identitás kérdései is újra fontossá válnak. A színház, mint alapvetően szakrális, rituális és ősi gyakorlatokkal rendelkező közösségi műfaj, alkalmas lehet a valós és konstruált kisebb-nagyobb közösségi értékek, markerek megfogalmazására a lehető legkülönbözőbb formákban. Ez az identifikációs törekvés pedig a XXI. század következő évtizedeinek meghatározó folyamata lehet a technikai civilizációs fejlődés nyomán egyediségétől megfosztott, gyökértelenné váló ember kulturális identitásának keresésében és megtalálásában. Ebben az összefoglalóban a Madách Nemzetközi Színházi Találkozó eddigi eseményeit tekintem át az identitásrepresentáció szempontjából, hiszen nemzetközi színházi találkozóként alkalmas lehet erre a vizsgálatra. Teszem ezt azért is, mert mire e tanulmány megjelenik, már javában zajlik a 10. Színházi Olimpia, amely nem jöhetett volna létre, ha nincs a MITEM. Tehát eljött az ideje, hogy megkezdjük ennek a rendkívül értékes színházi eseménysornak az elemző feldolgozását.

A színház mint a kulturális identitás terepe

Az identitás megnyilvánulásának legfontosabb konkrét elemei: a nyelv (anyanyelv), a kultúra és a származás (az úgynevezett etnikai identitás) – állapítja meg Alabán Ferenc szlovákiai magyar irodalomtörténész. A nyelv és a kultúra megnyilvánulásai értékrendbe állíthatók, és az önzonosságra vonatkozó formai jellemző jegyei megállapíthatók, míg a származás vagy eredetudat vizsgálata során szubjektív elemek válnak fontossá, és ez befolyásolhatja az etnikai identitás értelmezését. Szerinte jellegénél fogva az etnikai identitáson belül a leginkább megfogalmazható és felismerhető a kulturális identitás. „Európai világunk jelenében két ellenáramlat érvényesülése figyelhető meg, amely befolyásolja az emberek és az országok közti

kapcsolat perspektívájának alakulását: egyrészt az európai integráció hatására a nemzeti választóvonalak, az országhatárok légiesülnek, melynek következtében az emberek és csoportok egymáshoz közelednek. Másrészt azonban, minél erősebb az országhatárokat és a nemzeti különbségeket összemossó együttműködés, Európában határozottabban jelentkeznek egy ellenkező irányú mozgás konkrét körvonalai is, amelyek az egyénit, a sajátosat és a nemzetit hangsúlyozzák. Ez utóbbi szinten, ha nem is minden esetben nemzetek, nemzeti kisebbségek és néptörödékek, de legalábbis vidékek és régiók kezdeményezik különállásuk elismerését, fennmaradásuk biztosítása érdekében. Jellemző rájuk, hogy általában nem a meglévő állami keretből szeretnének kitörni, és nem területek elcsatolásában keresik a megoldást (bár az aktuális politikában ilyen vélemények is elhangzanak), hanem a nyelv, a kultúra, a történelem és a hagyományok ápolásának szabadságában, a nemzeti szimbólumok tiszteletében, az emberi alapjogok és igények hivatalos elismerésében és támogatásában. E nemzeti kisebbségek és népcsoportok véleményeiben és érveléseiben visszatérő elem a nemzeti és kulturális identitás megőrzésére való hivatkozás, s minden olyan dologért való küzdelem, ami az önzonosság útjában álló akadályok lebontását segíti elő.”¹

Az utóbbi években ezek a folyamatok a kulturális élet egészében, ezen belül a színház világában is egyértelműen tetten érhetők. Az önmegfogalmazás igénye nem új dolog, de most a sajátosat, a nemzetit, de leginkább a regionális „genius locit” igyekeznek hangsúlyozni az európai kulturális produktumokban, ez határozottan észlelhető törekvés a színházban is. A globalizáció és nemzeti elkötelezettség problematikája, egymás mellett élése visszaköszön a később még említendő Stephen Elliot Wilmer dublini professzor kis európai színházakra vonatkozó kutatásaiban éppúgy, mint az utóbbi időszakban a nemzetközi fesztiválon látott antropológiai indíttatású színházi törekvésekben, amelyek a helyi érdekeltségű saját hagyományokra, a „couleur locale”-ra építve törekszenek globális megértésre.

„A kultúrák találkozása, az inter- és multikulturalitás terepe sajátságosan színházi közeg, hiszen az ilyen helyze-

¹ ALABÁN Ferenc: *A kulturális identitás metamorfózisai*. Komárom, Selye János Egyetem, Tanárképző Kar, 2016, 16–17.



A test
forradalma /
Várokózs
Performansz
(installáció
és tánc)
Rendező:
Mokhallad
Rasem,
Nemzeti Színház,
Budapest,
Fotó:
Eöri Szabó Zsolt

tek és az idegenséggel, a mássággal való találkozás problematizálják a legjobban a különböző kultúrához való tartozást, a kifejezőmódokat és gesztusokat, a szerepek felvételét, viselkedési szabályokat. Antropológiai és színházi elemzést kíván az, ahogy ezek a találkozások problematizálják az emberi minőséget, és témává teszik az ember excentrikusságát (Plessner): azt, hogy képes távolba kerülni önmagától, és hogy ezt hogyan, milyen (színházi) eszközökkel teszi meg – ezekben a helyzetekben ugyanis az eszközök óhatatlanul színháziként jelennek meg, a mindennapok színháza értelmében. Nem véletlen, hogy az inter- és multikulturalitás talaján fogannak a XX. század nagy színházi alkotóinak (Peter Brook, Jerzy Grotowski, Richard Schechner, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine) jelentős munkái, legtöbbször multikulturális társulatban, és gyakran ilyen témával is.”²

A kulturális antropológia mezsgyéjén járva megfigyelhető, hogy a „globális” ősi örökség identifikációs szerepe a „közös emberi” megértésében kiemelten fontossá vált a XX. században. Clifford Geertz ismert kulturális antropológus szerint „a kultúra: az ember által szőtt jelentések világa”. A színházi produktumok igen sok esetben képesek olyan gondolati konstrukciókat felmutatni, amelyek az ember számára fontos és igen ősi mintázatokat jelenítenek meg. Ebben a tekintetben kiemelhető a távol-keleti színházi kultúrák formakészlete: a japán nó színház, a tradicionális kínai opera, az indiai kathákali vagy akár a jávai wayang olyan letisztult formákat és jelentéseket őriz, amelyek képesek voltak megtermékenyíteni a XX. század európai színházi kultúráját is, amely már eltávolodott a hagyományos formáktól, például a görögség archaizmusától. A klasszikus avantgárd a XX. század-

ban nem véletlenül fordult vissza ezekhez, elég csak Brechtet említeni. A színház antropológiai megközelítése több jelentős alkotónál jelen volt a XX. században, de napjainkban is tapasztalható egyfajta fellendülése az antropológiai színháznak, bár ma már mintha éppen a lokális színek erősödnének e téren is. Mielőtt erre konkrét példát is hoznék, megemlítem a még élő, most nyolcvanhat éves Eugenio Barba nevét, aki 1964-ben alapította az Odin Teatret színházat, amely jelenleg Dániában működik. Ő dolgozta ki azt a módszert – szintén távol-keleti, főleg indiai forma nyomán –, amelyet antropológiai színházként emlegetnek, erre iskolát is alapított (International School of Theatre Anthropology – ISTA). Munkája azért is fontos, mert az ősi formákból kiindulva tudott modern értelemben is multikulturálisnak nevezhető közeget létrehozni (társulatában minden égtájról származó színészek és alkotók vannak). Színházi produkciói pedig azért érdekesesek, mert éppen soknyelvűsége és mindenki számára érthető szimbólumai révén teremt „globálisan értelmezhető” tartalmakat. Barba utóbbi években létrehozott színházi produkciói (*The Tree*, *Great Cities under the Moon*, *The Chronic Life*) is jelen voltak az általam vizsgált fesztiválon több alkalommal is, a trilógiaként szereplő három előadás 2019-ben együtt is látható volt.

Kis MITEM-történeti áttekintés

Mielőtt részletezném, milyen megnyilvánulásai voltak a MITEM-en az előbbieken felvetett problematikának, röviden áttekintem, hogyan valósult meg a találkozó. A Madách Nemzetközi Színházi Találkozó (Madách International Theatre Meeting – MITEM) 2014-ben indult azzal a szándékkal, hogy találkozóhelyet teremtsen az európai színházi áramlatoknak, párbeszédet kezdeményezzen az európai (és lehetőség szerint távolabbi kontinensek) alkotói, társulatai között. A nemzetközi találkozó létrehozásának gondolata Vidnyánszky Attila „nagy álma” volt, amelynek már debreceni színházigazgatói időszakában is többször adott hangot. A Nemzeti Színház igazgatói pályázataiban is fontos pillért jelentett a nemzetközi szemle.

Nem véletlen, hogy már a teátrum általa irányított első évadában, vagyis 2014 tavaszán létrehozták a rendezvényt. A 2019-ig töretlenül megvalósított programot egyedül a 2020-as pandémia akasztotta meg: a hetedik évadába lépő találkozót ebben az évben nem lehetett megrendezni a világjárvány miatt, ezért elhalasztották, végül 2021 őszen tartották meg a programot. Az eddig megvalósult fesztiválokon 2014 óta több mint kétszáz előadás szerepelt,

² UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó: *Bevezetés a színházantropológiába. Színháztudományi tankönyv*. Marosvásárhely, Mentor, 2011, 27.

csaknem negyven ország képviseletében. Földrajzi értelemben is folyamatosan táguló határokkal, hiszen a Kazanytól Lisszabonig, Athéntól Stockholmig húzott európai tengelyek mentén elhelyezkedő, számunkra még közelebb érezhető társulatokon kívül jelen volt itt iraki, török, dél-koreai, tunéziai színház vagy éppen tradicionális kínai opera is. Izgalmas kulturális találkozást jelentett a hivatalosan Oroszországból érkező, mégis egzotikusnak mondható kelet-szibériai szaha színház Jakutföldről, ugyanígy a tatárföldiek jelenléte több produkcióval a fesztivál éve alatt. Mindemellett a találkozó és a kialakult kapcsolatok jelentőségét talán az is jól mutatja, hogy a rendezvény 2020 januárjában megtartott sajtótájékoztatóján, a pandémiát és a lezárásokat megelőzően még bejelentették: Magyarország rendezheti meg a Színházi Olimpiát 2023-ban, és ez talán szimbolikusan is jelentős, hiszen éppen a névadó, Madách Imre születésének kétszázadik évfordulóján. A jubileumokhoz tartozik, hogy maga a Színházi Olimpia is ünnepel: a tizedik rendezvénysorozatot jegyzi a harminc évvel ezelőtt alapított programmal.³

Szakmai értelemben is rendkívüli teljesítményt nyújtott a MITEM az elmúlt nyolc eseményfolyamban. A Madách Nemzetközi Színházi Találkozón olyan, nemzetközileg a legkiválóbbak között jegyzett rendezők előadásai voltak láthatók, mint Eugenio Barba, Alvis Hermanis, Eimuntas Nekrošius, Valerij Fokin, Rimas Tuminas, Andrej Mogucsij, Silviu Purcărete, Luk Perceval, Thomas Ostermeier, Valerij Fokin, Michael Thalheimer, Robert Wilson, Theodorosz Terzopulosz, Valère Novarina, Tompa Gábor. Másrészt kiváló társulatok érkeztek Budapestre: a milánói Piccolo Teatro, a holstebrói Odin Teatret, a vilniusi Meno Fortas, Moszkvából a Vahtangov és a Művész Színház, a szentpétervári Alekszandrinszkij, a kijevi Ivan Franko Ukrán Nemzeti Színház, a Kolozsvári Állami Magyar Színház és a Berliner Ensemble.

A fesztiválon bemutatkozott színházak az identitáskérdések fényében

„A MITEM-en nem fesztiváligazgatói, kurátori ízlés diktál. Természetesen mi is hívunk konkrét előadásokat, de részben a vendégekre bizzuk a darabválasztási döntést. Nem is olyan egyszerű ez, mint ahogy első pillanatra tűnik, hiszen arról kell a meghívott színháznak – amelyek között számos nemzeti színház is van – döntenie, hogy mivel képviselje az intézményét, országát, nemzeti kultúráját. Olyan, nagy múltú színházakat hívunk meg, ame-

lyek a hagyományból merítve újító előadásokat hoznak létre, és előadásaik nem a fesztiválbiznisz kívánalmainak, a fesztiválzsúrik ízlésének akarnak megfelelni, hanem a román, a macedón, a német, a lengyel, a francia, a spanyol, az orosz, az olasz stb. közönséggel folytatnak párbeszédet”⁴ – fogalmazta meg az alapító, Vidnyánszky Attila.

Nem különösebben meglepő, hogy éppen a fenti gondolatok és a következőket szem előtt tartott fesztiválkon koncepció okán nagyon sokszor volt érezhető az elmúlt években, hogy az identitáskérdések fókuszba kerültek a találkozó programjában. A színház mint műfaj – más művészeti ágakhoz hasonlóan, bár a nyelvtől sokszor nem függetlenül – a világ számos pontján igyekszik választ kapni vagy csak reflektálni az identitásbeli kérdésekre. Az is érdekes, hogy ezt hogyan és milyen szinten teszi. Identitásreflexiókat tehet egy színház nemcsak a művészeti produktumok, a produkciók tartalma és formanyelve szerint, hanem társadalmi beágyazottságával, a használt nyelvvél vagy akár az intézményrendszeren keresztül is: például egy „nemzeti” jelzőt viselő intézmény óhatatlanul azt keresi, hogyan tudja megfogalmazni műsorpolitikájában, kapcsolatrendszerében, nemzetközi viszonylatban azt, amit e jelző ráruházhat. (Lényegében ezt teszi a Nemzeti Színház is a fesztiválszervezéssel és még több más programmal.) Leegyszerűsítve, két fontos vetülete lehet az identitáskérdéseknek: strukturális (a nemzeti színházak társadalmi szerepe) és esztétikai (egy-egy előadás formanyelvének kikísérletezése). A Nemzeti Színház tudatosan és folyamatosan törekedett a MITEM égisze alatt arra, hogy olyan kísérőprogramokat szervezzen, amelyek a „nemzeti” problematikát igyekeznek feltérképezni, ugyanakkor arra is, hogy olyan előadásokat hívjon meg, amelyek izgalmas esztétikai-formanyelvi kísérleteket valósítanak meg a nemzeti kulturális örökség újraértelmezésében.

Strukturális és műsorpolitikai szintű identitáskérdések a MITEM rendezvényein

A találkozón – mivel helyszíne a nemzeti teátrum – folyamatosan napirenden volt az évek alatt a nemzeti színházak „ügye”, szerepe napjainkban. Az első ilyen jellegű kísérőprogram már a második évben, 2015-ben megvalósult. „Szerencsés volt, hogy a macedónok előadását két nappal megelőzte az április 18-i, *Nemzeti színházak a XXI. században* címmel tartott kerekasztal-beszélgetés. A Macedón Nemzeti Színházat képviselő Dejan Projkovszki rendezőtől, a színház művészeti vezetőjétől, illetve Dejan

³ Theodorosz Terzopulosz mondta a budapesti rendezési jogot bejelentő sajtótájékoztatón, 2020. január 20-án, hogy a Színházi Olimpia gondolata már harmincéves. Az első olimpiát 1995-ben tartották Görögországban, Delphoiban.

⁴ 10. Színházi Olimpia, Magyarország 2023 = mitem.hu
<https://mitem.hu/aktualis/2019/04/a-megertes-kulturaja>

Lilić⁵ igazgatótól ugyanis megtudhattuk, hogy az alig húszéves Macedón Köztársaság legnagyobb kulturális vállalkozása a minden igényt kielégítő nemzeti színház felépítése volt, amelynek átadására tavaly került sor. Erre az alkalomra készült *Az örök ház* című megaprodukció, amely ékesen bizonyította, hogy a „teátrális nemzetkonceptió”, a „nemzet színpadra állítása” nem egy elavult XIX. századi idea, hanem ma is létező gyakorlat, ha „egy fiatal nemzet öntudatának megerősítése az aktuális, kikerülhetetlen történelmi feladat” – fogalmaznak a Nemzeti Színház művészeti lapjának, a *Szcenáriumnak* a szerkesztői az első eszmecsere kapcsán.⁶

Kirakat, tükör vagy védőbástya – e megfogalmazások születtek meg abban a diskurzusban, amelyet, folytatásképpen *Nemzeti színházak a XXI. században – A sokszínűség harmóniája* címmel, 2016. április 13-án tartottak a MITEM-en, a nemzeti színházak létjogosultságáról.⁷ A találkozón a görög, szerb, argentin és magyar teátrumok vezetői azt boncolgatták, mi lehet a szerepe napjainkban ezeknek az intézményeknek.

A fesztiválon ekkor szereplő görög *Iliasz*-előadás kapcsán például arról beszéltek, milyen paradigma mentén működhet ma egy nemzetinek nevezett színház, illetve mi lehet a funkciója. Sztatisz Livatinosz, az Athéni Nemzeti Színház művészeti igazgatója úgy fogalmazott, veszélyesek a hagyomány ilyen nagyságrendű távlatai, hiszen könnyen ezek erődítményévé, várává válhat egy színház, holott annak egyértelműen élőnek kell lennie. Szerinte a nemzeti teátrumoknak az egyik legfontosabb kérdése éppen ez, hogyan tudnak a hagyományokhoz kötődve kortárs kérdéseket felvetni anélkül, hogy konzervatívvá váljanak. A Belgrádi Nemzeti Színház művészeti igazgatója, Zejko Hubač ugyanitt arról beszélt, teátrumuk sajátos szerepet töltött be az identitásképzésben, mivel évtizedeken keresztül a különben nem létező jugoszláv nemzetiséget igyekezett megtestesíteni. A szerb nemzettudat kérdése a délszláv háború után erősödött fel, ezért is tekinthető különösen izgalmasnak az a vállalkozás, amivel a MITEM-en éppen abban az évben vendégszerepelt a szerb társulat. Az Urbán András rendezte *Hazafiak* az identitáskérdések mellett arra is rávilágít, hogy a színháznak nem szabad kiválnia abból a társadalmi közegekből, amelyben létezik. Zejko Hubač szerint a nemzeti színházak legfontosabb feladata a XXI. században egyfajta kirakatszerep, mivel ezeken az intézményeken keresztül ismerhető meg egy ország kultúrája.

Érdekes, európai szempontból szokatlan színházi struktúráról számolt be Jorge Telerman, a Buenos Aires-i Egyesült Színházak főigazgatója. A hárommillió lakosú dél-amerikai metropoliszban hozzávetőleg kétszáz színház működik, ezek többsége független, kereskedelmi alapon létező színházként. Argentínában nagy hagyománya van a színháznak, amely azonban nem az identitás erősítést szolgálja. „Nálunk nem kell azon gondolkodni, ki az argentinabb, hiszen mindenki idegen, nincs eredettörténetünk”⁸ – mondta Jorge Telerman, majd hozzátette: mivel igen erős színházi kultúrájú nemzetekből érkezők népesítették be az országot, azt lehet mondani, markáns hagyományú, ám a sokszínűségen és a párbeszédre alapuló az argentin színház. A hagyományok fontossága mellett a lokális feladatokat és a kortárs életérzés megfogalmazását emelte ki Jorge Telerman a nemzeti színházak kapcsán. A színháznak nagyon fontos szerepe van a társadalom átalakításában, ezért a közösségeknek a nemzeti teátrumok közvetíthetik mindazt, amit az egyetemes színház elkezdett.

Merőben más képletet vázolt fel az említett találkozón Vidnyánszky Attila, a budapesti Nemzeti Színház igazgatója. A magyar színház eleve az ellenállás jegyében indult a német színházakkal szemben, s ezt a „harcos” jellegét máig őrzi. Itt jellemzően a Nemzeti Színház az az intézmény, amelyen keresztül megfogalmazzuk és időről időre újragondoljuk a nemzeti identitást. Magyar viszonylatban az a nagy kérdés, hogy az igen erős „harcos” elvárás ellenére hogyan tud szabad és nyitott maradni a budapesti vezető teátrum – fogalmazott az igazgató. Vidnyánszky Attila, mint már számos alkalommal, itt is úgy látta, leginkább Bartók szellemiségét tekinti követendő példának, aki úgy tudott a nemzeti gyökerekből táplálkozni, hogy közben nagyon is univerzális és korszerű produktumot hozott létre.

Közösség, nemzet, kulturális identitás – mit jelentenek ezek a fogalmak a mai, globalizálódó világban? Mitől válhat nemzetivé egy régi vagy új nemzetállam színháza, egy autonómiával bíró, de önálló állammal nem rendelkező etnikum nemzeti színháza, és milyen színháza lehet annak a közös nyelvvel bíró népnek, amely több országban él, külföldön nincs autonómiája, van viszont saját archaikus kultúrája?

Folytatva a megkezdett gondolatcserét, a Nemzeti Színház folyóirata, a *Szcenárium* szervezésében is ehhez hasonló kérdésekre keresték a választ a MITEM szakmai

⁵ 2010 és 2015 között volt a Macedón Nemzeti Színház vezetője.

⁶ PÁLFI Ágnes – SZÁSZ Zsolt: *Békejobb? Baráti bal? Gyorsjelentés az idej MITEM előadásairól* = *nemzetiszhaz.hu*, 2015. június 4. <https://nemzetiszhaz.hu/hirek/2015/06/bekejobb-barati-bal-mitem-gyorsjelentés>

⁷ UNGVÁRI Judit – KORNIA István: *Nemzeti színházak a 21. században. Veszélyek, lehetőségek és a művészet szabadsága* = *mitem.hu*, 2016. április 22. <https://mitem.hu/aktualis/2016/04/nemzeti-szinhazak-a-21-szazadban>

⁸ Uo.

beszélgetésén, 2018-ban. Ez volt az az év, amelynek fesztiválprogramjában a migránsválság következtében Európába „szakadt” arab emigráns színházi társulatok is megjelentek, ezekről röviden szót ejtek még. Ezen a beszélgetésen részt vett Stephen Elliot Wilmer, a dublini Trinity College professor emeritusa is, aki több éve végez kutatásokat például a kisebb európai nemzetek nemzeti színházait illetően, és azzal is foglalkozik kutatási projektjeiben, miként férhet meg egymás mellett a globalizáció és a nemzeti elkötelezettség. Több más kutatóval együttműködésben Wilmer a STEP (Project on European Theatre Systems) projektben kezdett el foglalkozni 2006-ban olyan országok színházaival, mint Írország, Hollandia, Dánia, Észtország, Szlovénia és Magyarország. A vizsgálatokban nemcsak történeti, hanem szociológiai szempontból is elemezték az eltérő színházi rendszereket, a tíz-tizenkét éves munka eredményeként eddig két kötet jelent meg.⁹

A MITEM-en tartott beszélgetésben a professzor a következőket emelte ki: „A XIX. században egészen új típusú nemzeti színházak jöttek létre, sokszor olyan országokban, amelyek nem voltak nemzetállamok. Írországban ilyen például az Abbey Színház, amely a XIX. század végén indult, vagy a Cseh Nemzeti Színház, amely még Csehszlovákia megalakulása előtt jött létre, és benne már cseh nyelven mutattak be darabokat, nem pedig németül. Magyarországon is hasonló volt a helyzet mintegy száznyolcvan évvel ezelőtt. Ezek a színházak alapvetően a nyelv-művelésben játszottak fontos szerepet, de elősegítették a nemzetállamok létrejöttét is. A nemzeti nyelv e folyamat katalizátora volt, mivel a nemzeti színházakban anyanyelven lehetett színre vinni a nemzetet leginkább érdeklő kérdéseket. A XX. században ez a folyamat továbbra is megfigyelhető, különösen Európában, de Afrikában vagy a Közel-Kelet egyes területein is. [...] Ez a folyamat ma is tart, legújabbban például Skóciában, de Walesben is alakultak nemzeti színházak. [...] A nemzeti identitás megőrzésében betöltött fontos szerepük mellett azért is érdekelnék ezek a színházak, mert magukat a nemzeteket reprezentálják, a közönség önmagát látja ezeken a színpadokon. Persze vannak olyanok is, akik úgy vélik, ez csupán mítosz, mert szerintük a nemzet fogalmát az intellektüelek alkották meg, ők alakították ki egy homogén elképzelést arról, hogy mit jelent a nemzet. Az is érdekes lehet, hogy a nemzet közösségből kit zárunk ki és kit veszünk be, mint ahogy az is, hogy ezt milyen vallási, szociális, gazdasági, etnikai megfontolásból tesszük.”¹⁰

A magyar Nemzeti Színházzal kapcsolatban személyes tapasztalatai alapján, már 2002-ből kiemelte azt a kezdeményezést, hogy az ország minden pontjáról, vidékről is hoztak ide előadásokat. Wilmer szerint ez a folyamat napjainkban szerencsésen folytatódott, az új struktúra láthatóan új lendületet adott a színháznak. Fontosnak tartotta azt is, hogy a kisebbségi nyelvek is megszólalhatnak a nemzet színházában. Kontraszttnak a finn példát említette, ott ugyanis két hivatalos nyelv van, a svéd és a finn, de – mint mondta – a finn nemzeti színházban svéd előadást még nem hallott. Ehhez kapcsolódva Sirató Ildikó, az OSZK Színháztörténeti Tárának vezetője, a Pannon Egyetem docense az észt és a finn színház eltérő aspektusairól beszélt. Mint mondta, Észtországban, amelynek lakossága nyolcada a magyar lélekszámnak, azért olyan sikeres a színház, mert máig életben tartja az identitáskérdést, ám nemcsak egy színház, hanem az összes. „Finnországban ugyanez a kérdés nem úgy merül föl, mint Közép-Európában, más a társadalmi szerkezet, más a történelmi háttér is. Körülbelül száz éve jött létre intézményi háttérét és épületét tekintve is, állami támogatással a Nemzeti Színház. Előtte, amikor még az orosz birodalom részei voltak, Finn Színház néven, magánvállalkozásként működött. A XX. század elejétől formálisan is, előtte a XIX. század 60-as éveitől lélekben és saját intézményei révén is teljesen önálló és független a finn kultúra. Ily módon most ők nem ott tartanak, hogy a nemzeti identitás kérdése volna a legfontosabb, viszont nagyon érdekesek az új problémák, amelyek fölmerülnek, akár a bevándorlás, akár a többnyelvűség kapcsán.”¹¹

Fesztivál a fesztiválban

A strukturális identitáskérdések speciális szemléjét jelentette a 2018-as találkozót, amelyen az emigráns arab színházak, illetve alkotók is megjelentek. Ebben az esetben az a specialitás, hogy nem teljesen elválaszthatatlan az intézményi és az esztétikai reprezentáció. Mindenesetre nagyon izgalmas példákat láthatott a fesztivál közönsége. Azt is érzékeltette a találkozó, mennyire különböző helyzetben működnek a teátrumok és a teátristák az arab világban, illetve onnan elszármazva. Tunéziából például az ottani Nemzeti Színház hozta el azt a produkciót – *Violence(s)*, rendező: Fadhel Jaïbi – ami az arab társadalom és az erőszak problematikáját boncolgatta. A tunéziai Nemzeti Színház vezetőjét az előadásuk után arról kér-

⁹ *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Ed. MAANEN, Hans van, KOTTE, Andreas, SARO, Annelio, Amsterdam, New York, Rodopi, 2009; *City Study = Amfiteater. Journal of Performing Art Theory* 3. 1–2. Szerk. ŠORLI, Maja, Ljubljana, 2015

¹⁰ *Nemzeti színházokról – másként. A Szenáriumi folyóirat szakmai keletkezése* (Lejegyezte UNGVÁRI Judit) = *Szenáriumi*, 2017, 5. sz., 29.

¹¹ Uo., 33.

dezték, mit jelent a Nemzeti Színház Tunéziában. Fadhel Jaïbi válaszából idézünk: „Hogy mit jelent ma a nemzeti színház, a nemzeti színjátszás? Olyan hely, amely nekem csak bizonyos alapszavakkal írható le. Az első a sorban a szabadság, a második a találkozás, azután a kísérletezés, a teremtés és a befogadás. Ezek nélkül, úgy gondolom, hogy nem képzelhető el a színjátszás, de nemzeti színház sem. Mindennek nagyon szépek a hagyományai a Magreb országokban, szinergia figyelhető meg ezzel kapcsolatban, nemcsak nálunk, Algériában is van rá példa. Hogyha nem lennének ezek az alapértékei a mi nemzeti színházunknak, nem is fogadtam volna el ezt a megbízást.”¹²

Libanonból hazájában működő, a hagyományt teljesen formabontó és izgalmas módon megújító alkotóközösség érkezett (*Emelkedjen fel és érezze az illatot*, rendező: Ali Chahrour). Németországból egy oda menekült szír társulat előadása (*Szerelmed tűz*, rendező: Rafat Alzakout) volt látható, Belgiumból pedig egy ott élő iraki rendező műfaji határokat átlépő performansa (*A test forradalma / Várakozás*, rendező: Mokhallad Rasem). A fesztiválközönség külön beszélgetésen is találkozhatott a száműzetésbe kényszerült arab alkotókkal: Mokhallad Rasem iraki rendezővel, aki 2006-ban költözött Európába, és azóta az antwerpeni Toneelhuis munkatársa, a jelenleg Lyonban dolgozó Muhaned Alhadi, illetve Rafat Alzakut, aki a YouTube-on terjesztett, a politikai életet gúnyoló bábfilmjei miatt kényszerült elhagyni Szíriát. A MITEM több beszélgetésén is jelen volt Rolf C. Hemke német dramaturg, a Kunstfest Weimar művészeti vezetője, aki már jó ideje követi ezeket az alkotóknak a munkásságát.

A Németországban, emigráns szír alkotók közreműködésével létrehozott, *Szerelmed tűz* című produkciót a Theater an der Ruhrhoz kapcsolódó Collective Ma'louba társulata hozta el Budapestre. Rolf C. Hemke, aki 2006-tól 2018 nyaráig vezette a Theater an der Ruhr nemzetközi programját, az előadás után az alkotókkal beszélgetett. A közel-keleti és az afrikai színház szakértője először bemutatatta a színház történetét: a teátrumot 1981-ben alapították, egy nemzetközi projekt részeként. Az alapító olasz származású alkotó volt (Roberto Ciulli), akinek idegenségérzéséből született az ötlet, hogy nemzetközi művészeket hív meg a Theater an der Ruhrba, és társulatot hoz létre, amelybe a 80-as években, például az akkori Jugoszláviából hívott meg színészeket, akik félig az anyanyelvüket beszélték, félig németül játszottak. A Theater an der Ruhrban egy román társulatnak is otthont adtak a 90-es években, ők 2002-ig működtek ott. 2015-ben, amikor a migrációs válság elindult, Rolf C. Hemke kez-

deményezésére hívták meg az emigráns szír művészeket, így alakult újjá a Collective. A *Szerelmed tűz* volt a társulat első produkciója. Írója Mudar Alhaggi. A színészek közül van, aki Franciaország és Németország között ingázik (Amal Omran), más Kairóban (Luna Aboderhmen) vagy Párizsban (Mouayad Roumieh), és akad, aki Marseilleben él (Mohamed Alrashi). Mindannyian Szíriából vándoroltak ki.

Ez a „fesztivál a fesztiválban” a kulturális kuriozitáson túl azt is megmutatta, hogy a migráció képes új kontextusba helyezni a színház és identitás kérdését, hiszen nemcsak a lokalitást, a műsorpolitikai törekvéseket, hanem az esztétikai kérdéseket is felülírja: fontosabbá válhat a színház, mint dokumentum, és erre főképp a szír emigráció jó példa. Az ünnepelt színésznő, Amal Omran, aki 2012-ben jött el hazájából, arról beszélt, hogy saját elhatározásból távozott Szíriából, ami nem volt számára könnyű, hiszen sikeres színészi pályát hagyott maga mögött. „Libanonban hozzám hasonló menekültekkel dolgoztam, meghallgattam a történeteiket, és ezekből próbáltam építkezni. Nem szánalomból, mert ugyanabban a csónakban eveztünk, hanem magamat is megláttam az ő történeteiken keresztül. [...] úgy éreztem, hogy én vagyok a hangja azoknak az embereknek, akiknek nincs hangjuk. [...] a Theater an der Ruhrban pedig lehetőségünk volt újra társulatban dolgozni. Mindent megpróbáltunk, hogy ezt ne hagyjuk abba, és újra elmondjuk ezeket a személyes történeteket más módon is, nem akarunk mindig csak a háborúról beszélni. Az emberekről akartunk beszélni, akik léteztek, akkor is, ha már meghaltak, volt nevük, mint mindenki másnak, voltak vágyaik, akartak csinálni valamit.”¹³

Rolf C. Hemke a színésznő történetével kapcsolatban azt hangsúlyozta, mennyire fontos volt a menekültválság csúcán, amikor ezt az előadást Mülheimben bemutatták, hogy az arab nézők éppen őt, Amal Omrant láthatják a színpadon, vagyis elmondható, hogy maga a művész vált ebben az esetben a közönség identitásának jelképévé.

Esztétikai útkeresés-változatok az identitás reprezentálására

Mindezekre több izgalmas példa is van a találkozó elmúlt éveiből. Az identitáskérdések megjelenése előadásonként eltérő lehet, és több síkon is megvalósulhat. Identitás megfogalmazására alkalmas lehet a nemzeti klasszikus szerzők emblematikus darabjainak színpadra vitele. (Ilyen volt például a lengyel Stanisław Wyspiański *Akropolisza*, az észt August Kitzberg klasszikusa, a *Vérfarkas*, a román

¹² Saját hangfelvételem a beszélgetésről.

¹³ Saját hangfelvételem a beszélgetésről.

Két sorsjegy Caragiale művéből és az ukrán Panasz Mirnij-től a *Limerivna*, de ilyennek mondható a görög *Ilias*-előadás is. Azt is meg kell említeni, hogy a görög kivételével, ezek a művek XIX. századi vagy századfordulós alkotások, ami azt is jelzi, hogy a nemzettudat az európai népeknél döntően innen ered, különösen igaz ez a kis nemzetek esetében.) A másik lehetőség, hogy olyan aktuális problémákat vesznek elő, kortárs darabból vagy az alkotók által összeállított szövegből kiindulva, amelyek alkalmassak akut nemzeti problémák megfogalmazására: ilyen volt a török *Merre? Hová?*, a francia *Saigon*, a tunéziai *Violence(s)*, a lett *Fekete tej* vagy a legutóbbi, 2022-es találkozón a bosnyák *Emlékszel még Dolly Belle?* Ugyancsak alkalmas az identitás kifejezésére maga a színpadi forma, az a sajátos értelmezés, amellyel a genius locihoz kötik a többségében klasszikus művek adaptációját (lásd jakut *TIIT* – Shakespeare *Titus Andronicus*-ából vagy az olasz-szárd *Macbett* – szintén Shakespeare-adaptáció).

Érdekeség, hogy némelyik előadás regionális vagy az európai identitás szempontjából is értelmezhető, erre példa a Macedón Nemzeti Színház *Az élet szép* című produkciója Erdman *Az öngyilkos* című műve alapján, amelyben a balkáni-közép-kelet-európai vagy a szlovén *Ilias*, amelyben az ókori görög civilizáció alapelemeiből kiindulva, általában a közös európai kulturális identitás megfogalmazásának lehettünk tanúi. Szintén sajátos összeurópai nézőpontot képviselt a szatmárnémeti *Rasputyin*. Ez az előadás magyar kortárs mű alapján (Szöcs Géza), a XX. századi Európa máig fájoan aktuális, háborúhoz vezető kiindulópontjait vette célba, kivételes esztétikai-formanyelvi értékű megfogalmazásban. És ha az európai identitásról beszélünk, érdemes megemlíteni még két, nagyszerű Silviu Purcărete-rendezést is, amelyek a modern európai társadalom vagy az európai modernség létrejöttének fordulópontjához kötődnek, mindkettő idevágó klasszikus szerzők adaptációja. A 2016-ban látott *Gulliver* és a 2017-es monumentális *Faust* (a helyszín az Eiffel-csarnok volt) is a modern (európai) civilizáció, társadalom és kultúra válságjelenségeinek értelmezését adja.

A találkozón az elmúlt években látott előadások közül az első csoportba tartozókra, vagyis a klasszikus szerzőkön keresztüli identifikációra számos példát találni, és nemcsak a kisebb lélekszámú nemzetek esetében. Ilyennek mondható az orosz Vahtangov Állami Színház Puskin *Anyeginjéből* készült, nagy hatású előadása Rimas Tuminas rendezésében, amely – noha litván származású a rendező – az orosz kultúra alapkérdéseit öntötte színpadi formába. „Az előadás egészét áthatja egyfajta kettősség: a rendező úgy vonultatja fel az orosz nemzeti karakterológia topo-

szait, hogy eközben kialakít és fenntart egy önreflektív attitűdöt is, mely a Puskin-műhöz híven hol eltávolít ettől a világtól, hol ráközelít egy-egy olyan jelenségre, mely nemcsak a XIX. századi orosz valóságra utal, hanem a XXI. századi orosz ember mentalitására is.”¹⁴ Az elemzés szerzői utalnak arra, hogy Puskin művét ez esetben is „az orosz élet enciklopédiájaként” lehet értelmezni, Tatjana „medvetáncoltatása”, ezzel kapcsolatos félelmének leküzdése az „orosz-színházhoz” való viszony szimbólumaként is értelmezhető.

A nemzeti klasszikusnak tekintett román szerző, Ion Luca Caragiale művének 2014-ben látott feldolgozása (*Két sorsjegy*) kapcsán is megfogalmazható volt a nemzeti identitás kérdése. Ugyancsak a *Szcenárium* szerzői, Pálfi Ágnes és Szász Zsolt írnak arról, hogy mintha új formában vetődne fel a reflexió Eugenio Barba azon megállapítására, miszerint „sem a színházban, sem a kultúrában nem létezik genius loci”. „Talán legélesebben ezt Alexandru Dabija, Caragiale *Két sorsjegy* című darabjának rendezője exponálta a szakmai beszélgetés során, amikor a szovjet befolyás alól felszabadult kis közép-európai nemzetek történelmi sértettségéről és kisebbségi komplexusáról beszélt, ami ahhoz vezet, hogy nem saját magukra figyelnek, hanem ehelyett a világtrendhez igazodva próbálnak kultúrát teremteni. Darabválasztásával, és azzal az elemi indulattal, ahogyan ezt az önkritikus, abszurd komédiát megrendezte, láthatóan szembe megy ezzel a tendenciával.”¹⁵ Ez már a találkozók első évében előrevetítette, hogy érdemes ilyen szemmel is nézni az előadásokat.

Az említetteken kívül is szép számmal akadt olyan produkció, amely rendkívül izgalmasan feszegette az identitáskérdéseket. Csak néhány kiragadott példát hoznánk ezek közül, hiszen mindegyik elemzésére nincs lehetőség.

Rögtön az első (2014-es) programban ilyen volt egy kortárs török szerző darabjával a török Ankarai Állami Színház előadása. Huseyin Alp Tahmaz *Hová? Merre? (Where to?)* című előadása Volkan Özgömeç rendezésében olyan „humanitárius dráma”, amely az illegális kivándorlás indokait, mozgatórugóit, körülményeit, hatását igyekszik feltárni. A problémafelvetés ebben a vonatkozásban általánosabb, globális természetű, ám az előadás azt a keresztmetszetet is feltárja, ahogyan a török társadalom rétegződik. A mikrorealista darab felvonultatja a kortárs török társadalom jellegzetes karaktereit, a kulturális identitást tekintve pedig a leginkább az volt megfigyelhető az előadásban, hogy a törökök nehezen tudnak mit kezdeni a „kétarcúsággal”, vagyis az ázsiai és az európai értékrend egyeztetésével.

¹⁴ PÁLFI Ágnes – SZÁSZ Zsolt: *Figyeliünk a titkos erővonalakra! Gyorsjelentés az idei MITEM-ről* = *Szcenárium*, 2017, 5. sz., 36.

¹⁵ PÁLFI Ágnes – SZÁSZ Zsolt: *Önazonosság és művész-lét. Gyorsjelentés a MITEM előadásairól* = *Szcenárium*, 2014, 4. sz., 15.

A 2021-es *Limerivna* és az utóbbi években a MITEM-en látott ukrán darabok, amelyek erőteljesen támaszkodnak a népi kultúrára, jó példák lehetnek arra, miként tudja a nemzeti identitást is kifejezni egy előadás azzal, ahogyan következetesen merít a saját kultúrájából. A színházi formavilág eszközei sohasem muzeálisak, a szöveganyag, a zene, a gesztusok, a mozgás, a színpadkép együttese végül csakis kortárs módon tud megszólalni, de a „tisztá forrás” energiája nagyon erős hatásmechanizmust kelt életre. Az előadás érdekessége, hogy az ukrán irodalmi és színházi hagyomány újrafogalmazását egy alig harmincon túli rendező, Ivan Urivszkij valósította meg ebben a produkcióban. (Ivan Urivszkij Albert Camus *Caligula* című művével érkezik a 10. Színházi Olimpia programjába.)

Ugyancsak a nemzeti identitást járta körül a kortárs szöveg egy speciális fajtájából, úgynevezett verbatim technikával készült, lett *Fekete tej* című előadás, amit 2017-ben láthatott a MITEM közönsége. A Rigai Új Színház produkciója az Európa-szerte elismert alkotó, Alvis Hermanis rendezésében a lett identitás archetípusát próbálta tetten érni, a globalizációs és urbanizációs folyamatokban feloldódó hagyomány kitapintásával. Az előadás sajátos, szarkasztikus humorú, szórakoztató, ugyanakkor nagyon mélyen elemző „öko-színházként” mutatta meg a lassacskán eltűnő természetközeli vidéki világot, ugyanakkor a lokális, a posztszovjet elnyomásból szabadult nemzeti identitás szabadságvágyáról is tudósított.

Szintén kortárs szöveg az alapja az orosz és svéd mentalitást „ütköztető”, 2019-ben látott, *Egy nyári éj Svédországban* című produkciónak. A Stockholmi Királyi Színház előadása annak a forgatásnak az emlékéit idézte fel, amikor Andrej Tarkovszkij utolsó filmjét (*Az áldozat*) készítette 1985-ben, Gotlandon, svéd (főként Bergman filmjeiből ismert) színészekkel. A darab írója, Erland Josephson – aki az egyik legismertebb Bergman-színész volt – a valós forgatási eseményekből kiindulva, Tarkovszkij jellegzetesen orosz, érzékeny-érzelmes, spirituális, néhol egyenesen misztikus, művészi nézőpontját feszíti össze a rendkívül pragmatikus, majdnem földhözragadt svéd gondolkodással. Mindezt a közönség (az egyébként norvég) Eirik Stubø rendezésében láthatta, akit valószínűleg éppen az identitáskérdések izgattak ebben a témában, ugyanis erről beszélt az előadás utáni közönségtalálkozón és egy vele készült interjúban is. „Tarkovszkijről szól ez a darab, de a »svédsegről« is. Tarkovszkij személye olyan, mint egy prizma, amin keresztül a svédek kénytelenek önmagukat megvizsgálni, rákényszeríti ezeket a svéd szereplőket, hogy arra reflektáljanak, mi is ez a svéd, ki is ez a svéd.”¹⁶

Ezek az említett előadások kísérletet tettek, hogy megfogalmazzanak valamilyen specifikus, nemzeti-etnikai-regionális identitásgondolatot. Azt azonban elmondhatjuk, hogy nagyon kevés olyan produkció volt, amelyik esztétikai értelemben is unikális, új formanyelvet tudott teremteni a nemzeti hagyomány alapján, a jellegzetes saját identitás „készletéből” kiindulva.

Két kiemelkedő produkciót említék: a jakut *TIIT* 2016-os előadását és a 2022-es olasz-szárd *Macbett* – érdekesség, hogy mindkettő Shakespeare-adaptáció. Ezek színházesztétikai és -antropológiai szempontból is talán a legizgalmasabb produkciói voltak a MITEM-eknek.

A P. A. Ojunszkij Szaha Színház Jakutföldről, az Oroszországhoz tartozó Szaha Köztársaságból érkezett, és az angol szerző legvéresebb drámáját, a *Titus Andronicus* dolgozta fel, Szergej Potapov rendezésében. A távol-keletnek számító jakut kultúra prizmáján keresztül fogalmazza meg Shakespeare történetét, visszaidézve a nomád ősök kultúráját, észrevéve az ókori archaizmusban és a törzsi kultúrában rejlő hasonlóságot, amely a darab brutalitásában, abban a nyersességben is tetten érhető, amit a túlélésért folytatott harc könyörtelen etikája hordoz. „Megyünk a Nap felé, ölni! Élet vagy halál! Üüüü” – ezzel a kiáltással jelennek meg a darab szereplői a jakut előadás elején, a produkció látványát, formáját tekintve is szinte a törzsi rítusokat idézi, ami egyébként tökéletesen passzol a Shakespeare-mű tartalmához is. A színpad tere négy-szögletes és rézsútos alakú, majdnem, mint a hagyományos japán színházi tér, ez is erősíti a rituális jelleget. A jelmezek pedig részben szintén a nomád kultúrából merítenek inspirációt. „A reneszánsz – legalábbis részben – a »naiv« ókori elődökből meríti a mintát, azt a felhajtóerőt, formakultúrát, világszemléletet, melyből az újkori »modern« művészet megszületik. S ez az ókori előzmény, ami ebben az esetben nem más, mint egy áltörténelmi krónika, minden bizonnyal közeli rokonságot mutat a jakutoknak azzal az olonko hagyományával, mely az etnogenezisüket leíró hőseposzokban maradt fenn. S ahogyan a görög eposzok, ezek is törzsi típusú küzdelmeket beszélnek el.”¹⁷

A *TIIT* sikerének titka a találkozón minden bizonnyal éppen ebben a momentumban keresendő: a rendező, illetve az alkotógárda a Shakespeare-darabról antropológiai értelemben olyan belső összefüggésekben gondolkodott, amelyek szervesen egyeztethetők a saját lokális kultúra elemeivel, illetve megkönnyítik annak feldolgozását. Ha pedig ezt az egyeztetést sikerül formanyelvi értelemben is következetesen színpadra ültetni, akkor elementáris erejű előadás születik meg (ahogy láthattuk ezt a követ-

¹⁶ UNGVÁRI Judit: *Eirik Stubø-interjú*. Elhangzott a Magyar Katolikus Rádió *Akvarell* című műsorában 2019. május 27-én.

¹⁷ PÁLFI Ágnes – SZÁSZ Zsolt: *Etnikai és/vagy szakmai identitás? Gyorsjelentés a 2019-es MITEM-ről = Szcenárium*, 2019, 5. sz., 48–49.

kezőkben ismertetni kívánt *Macbett* esetében is). A belső összefüggések feltárása nélkül azonban a puszta forma nem működhet.

A 2022-es olasz *Macbett* talán szintén nem véletlenül született Shakespeare nyomán. A Sardegna Színház és a Teatropersona Társulat produkciója ugyancsak merőben helyspecifikus, archaikus hagyományokat házasított össze a klasszikus angol szerző *Macbeth* című drámájával. Az olasz színházi élet üstökösének számító Alessandro Serra, éppúgy, mint a jakut Potapov, rendkívül élesen meglátta erre a lehetőséget a szárd tradíciók és a skót történet között. Nem véletlen ez sem, hiszen Alessandro Serra a színházrendezés mellett korábban kultúranropológiával és etnográfival is foglalkozott. Családi kötődése is van ehhez a tradícióhoz, hiszen a nagyapja Szardínián élt, és egy etnográfusi körút ihletésére kezdte el a szárd hagyományok mentén átgondolni a *Macbeth* világát. Szardínia egésze igen gazdag a különböző ősi, maszkos, félig pogány gyökerű szokásokban, a rendező családi gyökereinek helyszínén, Barbagia tartományban a mai napig élnek azok a különleges rítusok, amelyek a farsangi időszakhoz kapcsolódnak. Nagyon sok hasonlóság van a shakespeare-i, macbethi világgal, például ott is előfordul, hogy a farsangi rítusokban a női szerepet is férfiak játsszák, maszkban, de a boszorkányok figurái is rokoníthatók a szárd nőalakokkal. Ezt a szikár, sok szempontból nyers, barbár világot illesztette össze a *Macbeth* szövegeivel a rendező, aki egyébként a színészeket is másfajta munkára „kényszerítette”, mint az az európai „modern” vagy „polgári” színház világában megszokott: kimondottan úgy próbálták az előadást, mint egy szertartást – ahogy erről részletesen beszámoltak az előadást követő közönségtalálkozón. Giovanni Carroni, a darabot szárd nyelvre fordító színész így mesélt erről a folyamatról: „Alessandro Serra, amikor visszament Szardíniába az atyái földjére, harmincnyolc évesen, akkor ő nem kötődött igazából már ehhez a kultúrához. Ő is ugyanúgy rácsodálkozott, mint bármelyikünk, hogy milyen fontos hagyományok vannak itt. És az egyik legfontosabb a karnevál hagyománya volt, amit nem teljesen úgy kell érteni, mint az olasz karnevált, a szárd szó, amit használnak erre a »carrasecare«, inkább rítusra utal, vagyis egy szent történetet jelent. A szóösszetétel a hús felvágását jelenti, és ez a rítus abszolút dionüszoszi eredetű, amely máig él Barbagia régióban. Január közepén itt meggyújtják a fényeket és ekkor kezdődik ez

a rituális időszak, amikor fából készült maszkokat öltenek magukra, bikafejet, különböző állatokat ábrázolnak ezek a maszkok. Ezek a rítusok mezőgazdasági eredetűek, a termékenységhez, a bő terméshez kapcsolódnak, és azon túl, hogy szépek, kegyetlenek is, van ennek a szokásnak egy valóban barbár, erőszakos oldala. Másfél évet dolgoztunk ezen a projekten, és nagyon fontos volt, hogy ennek az egész előadásnak az alapja a rítus. [...] ...egy csapatként, egy rítusként próbáltuk megélni Szardíniának ezt a több ezer éves történetét, ami, ahogy láttuk, nagyon-nagyon sok ponton kapcsolódik a tradíciókhoz. Közösséget kellett teremteni, ez nagyon-nagyon fontos volt. A közönség is része ennek, aki belép a színházba, belép a térbe, ahol játszanak a színészek, az ugyanúgy a rítus részévé válik, és onnantól kezdve egy közösséggé alakul át az egész.”¹⁸

Az archaikus töltetű produkcióban komor képek, fém díszletelemek, kövek, sötétség, por és hangok domináltak. Alessandro Serra külön figyelmet szentelt a hangzásnak, az előadás akusztikus miliője, a zaj-zeneiség sajátos ritmust adott mindannak, ami a színpadon történt. Az emberi halandzsza vagy hangfestés és a fémtranszparenszek kongása, a dübögések, a kiáltások összefonódó hangjai mellett a szövegnek viszonylag kevés szerep jutott. Az inkább csak a történetmesélés szempontjából leglényegesebb motívumokat tartalmazta, és azt is szárd nyelven, ami eleve különleges, archaikus ízt kölcsönzött a jól ismert történetnek. Ez persze nem is áll túl távol a *Macbeth* ködös, nyomasztó, misztikus, vértől terhes világától. Az előadás ritualitását hangsúlyozta a tárgyak, a puritán díszlet elemeinek sokrétű használata. A színpadon megjelenő kövek zenei értelemben is megszólaltak, a San Speratében, Szardínián élő Pinuccio Sciola szobrászművész által használt „pietresonore” („hangzó kövek”) mintájára, de a speciális szárd torokhangok és éneklési technika is fontos szerephez jutottak a produkcióban. Mindez azt is jól modellezi, hogyan lehetséges ma érvényes színházi nyelvet alkotni, amely zsigerileg, vagy mondjuk így: gyökereivel mélyebb rétegek felé nyúlóan táplálkozik a lokális kultúrából. Ugyanakkor a népek között sok hasonlatosság is van, ami az archaikus kultúrát illeti, és bizonytal ez is hozzájárult ahhoz, hogy ez az előadás, amit már mintegy háromszáz alkalommal játszottak szerte a világban, mindenütt hatalmas sikert aratott. A 2023-as Színházi Olimpia részeként zajló MITEM-en is találkozhatunk Alessandro Serra-rendezéssel: *A vihart* láthatjuk majd tőle.

¹⁸ Saját hangfelvételem a 2022. május 4-én, a *Macbett* előadása után tartott közönségtalálkozóról. Tartalmi összegzését lásd UNGVÁRI Judit: *MITEM-kronika 12. rész. Színház és identitás. Sardegna Színház, Teatropersona Társulat: Macbett* = *mitem.hu*, 2022. május 5.

<https://mitem.hu/aktualis/2022/05/mitem-kronika-12-resz-szinhaz-es-identitas-sardegna-szinhaz-teatropersona-tarsulat-macbettu>

Dél(kelet)-alföldi színházi sikertörténet

A Gyulai Várszínház hatvan éve

Kevés olyan közismert, értékkeremtő kulturális, művészeti produktum létezik a vidéki Magyarországon, amely úgy ért meg hat évtizedet, hogy története során, a folytonos megújulásoknak, hangsúlymódosulásoknak is köszönhetően, a magyar és egyetemes érvényű korszerű tendenciákkal mindig szinkronban, sőt azok egyik alakító tényezőjeként, a szakmai elvárásokat éppúgy magas színvonalon elégítette ki, mint a széles közönségrétegeket. A Gyulai Várszínház ilyen.

Miszlay István 1963-ban – amikor a dubrovniki és krakkói fesztiválok példája nyomán megfogalmazódott benne a gondolat: „legyen nálunk is hasonló fesztivál” a gyulai várban, „amely egyszerre lehel életet az ősi falakba, és ugyanakkor a színházat is új létformára kelti” – bizonyára nem gondolta, hogy húsz év múlva Hubay Miklós, az Írószövetség akkori elnöke „a nemzeti színjátszás végvárának” tartja majd a Gyulai Várszínházat. Vagy, hogy e sorok írója a negyvenéves évfordulón, 2003-ban tartott konferencián „a minőségi színházi és összművészeti szórakoztatás fellegvárának” nevezi majd, s hogy az ötvenedik évfordulón, 2013-ban már kilencedik alkalommal volt a világot behálózó, nemzetközi jelentőségű Shakespeare Fesztiválok egyik fontos helyszíne a Gyulai Várszínház. Most, a hatvanadik évfordulón pedig immár hatodik éve rendezzük meg az Erdélyi Hét elnevezésű színházi fesztivált, illetve egy nemzeti klasszikus írónk napjait (Székely János, Weöres Sándor, Márai Sándor, Szabó Magda, Tamási Áron után), ezúttal a Molnár Ferenc Napokat.

Miszlay István ötlete a korabeli helyi (városi, megyei) pártállami vezetők és a helyi lakosság körében is tetszést aratott, ugyanis éppen a 60-as évek elejére fejeződött be a gyulai vár rekonstrukciója, és éppen akkoriban keresték a múzeumi hasznosításán túli lehetőségeket. A párt- és tanácsi szervek éppen akkoriban fogalmazták meg a célkitűzést, hogy a közművelődés egész évet átfogó, folyamatos tevékenységgé váljon (azaz a hosszúra nyúló nyári vakációt is töltsék meg a szocialista hazafiságot erősítő kulturális programokkal). Ráadásul éppen akkoriban kezdett kifejlődni a település fürdővárosi, idegenforgalmi karaktere, így az egyre növekvő számú fürdővendég szórakoztatásának igényét is kiszolgálhatta. S nem utolsósorban a gyulai lakosságban is élénken élt még az Erkel Színkör, az egykori faszínház nyári tevékenységének hagyománya, s annak révén a színházi előadások iránti igény.

A Gyulai Várszínház első évtizedeinek karakterét a helyszín, Közép-Európa egyetlen épen maradt téglavára (annak belső udvara és külső környezete) határozta meg: az első, 1964-es előadás még Victor Hugo *Hernani*-ja volt, de rövidesen, néhány év alatt a magyar történelmi drámák bemutatásának otthonává vált a vár. Kezdetben nagyobb hangsúly helyeződött az elfeledett vagy még be sem mutatott történelmi drámák színre vitelére, így került sor az első években például Sárközi György (*Dózsa*, 1965), Szigligeti Ede (*Béldi Pál*, 1966; *A trónkereső*, 1970), Jékely Zoltán (*A fejedelmi vendég*, 1969), Kós Károly (*István király – Az országépítő*, 1971) darabjainak bemutatására. Később viszont előtérbe kerültek a kortárs magyar szerzők történelmi darabjainak az ősbemutatói, és ezzel vált igazán a korabeli magyar színházi élet alakító tényezőjévé a Gyulai Várszínház, ezzel vívott ki országos elismerést és rangot magának a 70-es, 80-as években (a kép teljességéhez tartozik, hogy a harmadik évadtól kezdve minden nyáron előadtak egy-egy klasszikus vígjátékot is). Elősegítették ezt a város és a színház által közösen meghirdetett meghívásos drámapályázatok is, például mindjárt 1972-ben és 1975-ben. Olyan emlékezetes előadások alapművei születtek meg ezekre, mint Áprily Lajos: *A bíboros* (1972), Darvas József: *Hunyadi* (1973), Száraz György: *A nagyszerrű halál* (1974), Görgey Gábor: *Törököt fogtunk* (1975), Veress Dániel: *Véres farsang* (1975).

A színház vezetői pályázat nélkül is kértek fel kortárs magyar írókat arra, hogy írjanak Gyulán bemutatható darabot, és valószínűleg árgus szemekkel figyelték a korabeli drámairodalmat. Így kerülhetett színpadra Gyulán a kor számos jelentős drámaírójának (a fentiek mellett és teljesség igénye nélkül: Illyés Gyulának, Keresztury Dezsőnek, Hernádi Gyulának, Páskándi Gézának, Székely Jánosnak, Tamási Áronnak, Hubay Miklósnak, Szabó Magdának, Gyurkó Lászlónak, Gyurkovits Tibornak, Háy Gyulának, Sütő Andrásnak, Csurka Istvánnak és másoknak) egy-egy vagy akár több, Illyés Gyula (*Dániel az övéi között*,

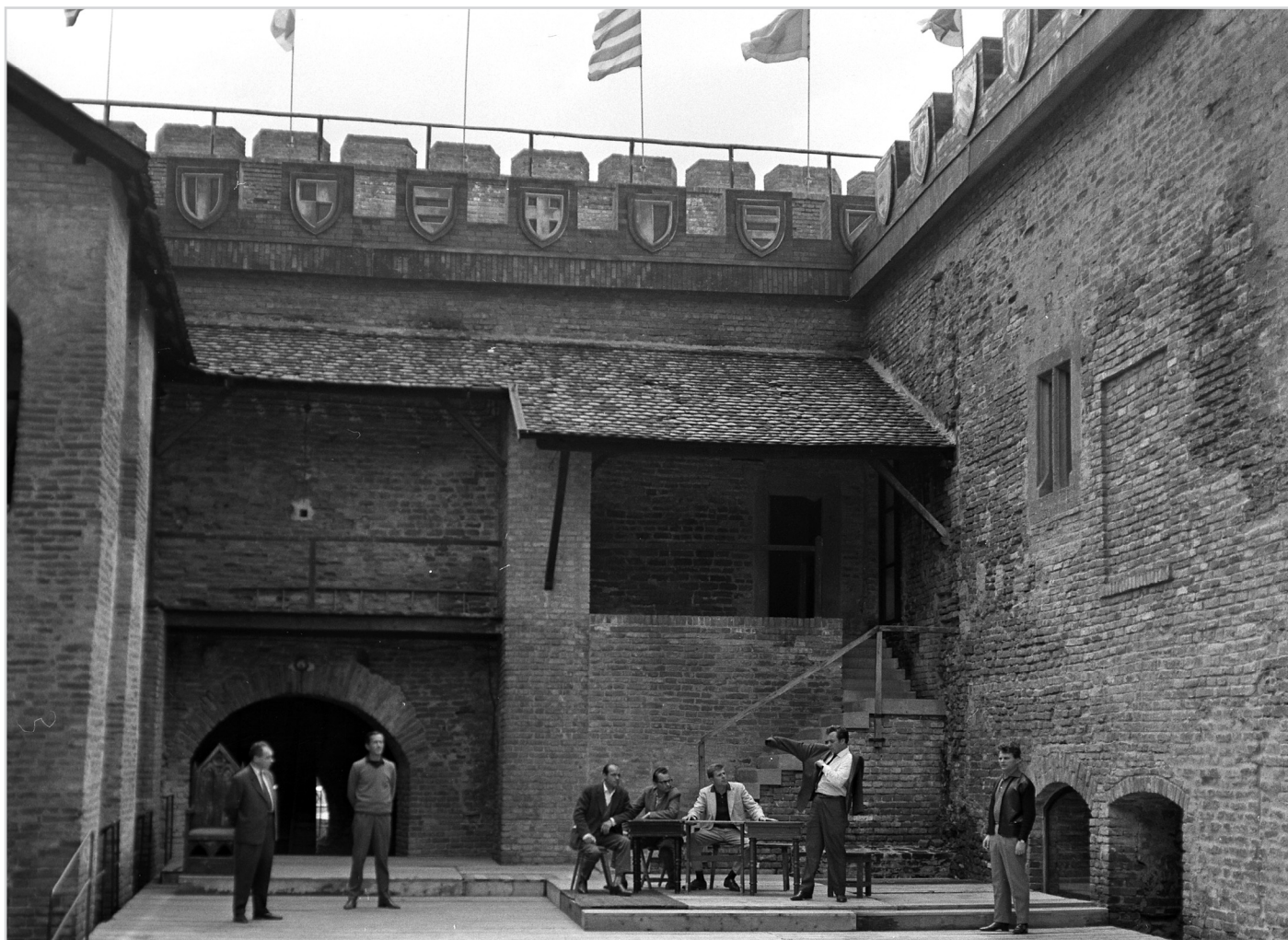
1976; *Homokzsák*, 1979; *Szélkötő Kalamona*, 1983; *Bolhabál* és *Sorsválasztók*, 1981) és Székely János esetében (*Dózsa*, 1977; *Caligula helytartója*, 1978; *Hugenották*, 1980; *Vak Béla király*, 1982; *Mórok*, 1991) öt-öt műve. Abban, hogy a magyar történelmi dráma a 70-es években kiemelkedő szerepet foglalt el drámairodalmunkban és színházkultúránkban, bizonyára szerepe volt a gyulai nyári játékok létének, az ottani lehetőségeknek és az onnan érkező várakozásoknak. Mint ahogy abban is, hogy a történelmi dráma fogalma a választott kor, téma és ábrázolásmód tekintetében is kitágulhatott ezekben az években. De még abban is, hogy határon túli szerzők s velük együtt a kisebbségben élő magyarság sorskérdései, ha áttételesen is, de megjelenhettek a 70-es, 80-as évek magyar színházi világában s így a kor szellemi, kulturális életében.

S mindebben már meghatározó szerepe volt Sík Ferencnek, aki 1973-ban vette át a gyulai nyári játékok vagy gyulai színházi nyár (ahogy akkoriban nevezték még a Várszínházat) művészeti vezetését (és sikerrel el is látta feladatát haláláig, 1994-ig), aki amellet, hogy magáévá tette a magyar történelmi drámák bemutatásának Miszlay által el-

indított programját, a hangsúlyt már a kortárs szerzők műveire helyezte, és a történelem mitológiai, valamint folklórdimenziókkal való gazdagításának lehetőségeit kereste. Emellett a magyar és a szomszédos népek, a kelet-közép-európai nemzetek sorközösségének gondolatával, a határon túli magyarok létélményének megfogalmazásával is igyekezett gazdagítani a színházi karaktert.

Ezek a törekvések már nem annyira a szocialista és internacionalista hazafiságra nevelés eszközei voltak, ahogy a hatalom birtokosai eredetileg elképzelték, sokkal inkább a kor népi-nemzeti ellenzéki ideológiájának elemei (Sík Ferenc és Illyés Gyula barátsága ezt csak erősíthette), mint ahogy a hatalom és az egyén konfliktusait elemző, többnyire parabolikus érvényű történelmi darabok is inkább jelentették a szocialista rendszer valamiféle kritikáját, mint apológiáját. Olyan politikai üzenetek, kérdések kimondását, amelyeket akkoriban szinte csak az irodalmi és színház nyelvén lehetett megfogalmazni. Sík Ferenc ugyanakkor megkezdte olyan, nem elsősorban drámai elemeknek a beépítését is a nyári programsorozatba, mint a gyermekműsorok, bábjátékok, hangversenyek, nép-

Sárközi György:
Dózsa című
drámájának
próbája,
1965, Gyulai
Várszínház,
Fortepan,
adományozó:
Kotnyek Antal



zenei és néptáncrendezvények, az Universitas Együttes utcaszínházi produkciói, amelyek később, főként a 90-es évek közepétől, a fesztiválkarakter fontos elemeivé válnak majd. És ez utóbbiak miatt a nyári játékok a 70-es évek második felében már ki is léptek időnként a vár falai közül, és fokozatosan kezdték belakni, bejátszani a város más jellegzetes helyszíneit, sőt az utcáit is, ami szintén a 90-es évek második felétől lesz igazán megszokott.

A 70-es évek végére a Gyulai Várszínház a kor színházi világának olyan elismert, rangos intézményévé vált, ahová a jeles kortárs írók mellett a kor ismert rendezői (például Miszlay és Sík mellett Sándor János, Marton Endre, Sziinetár Miklós, Ruszt József, Valló Péter, Harag György, Nagy András László, Taub János, Giricz Mátyás, Rencz Antal és mások) és országosan ismert, élvonalbeli színészei (például Szirtes Ádám, Latinovits Zoltán, Szoboszlai Sándor, Stefanik Irén, Fülöp Zsigmond, Őze Lajos, Besenyei Ferenc, Bánffy György, Horváth Sándor, Tyll Attila, Szoboszlai Sándor, Tímár Éva, Iglódi István, Cserhalmi György, Szakácsi Sándor, Lukács Sándor, Sinkovits Imre, Kállai Ferenc) is szívesen jöttek. Megkerülhetetlen, a magyar dráma- és színháztörténetet is alakító erejű színházi műhellyé vált. A tizenöt éves évforduló mellett mindezek eredménye volt valószínűleg, hogy felettes szervei 1978-ban önálló színházi ranggal ruházták fel a várjátékokat, ekkortól lett a gyulai közművelődési szakember, Havasi István az igazgatója, egészen haláláig, 1993-ig. A Gyulai Várszínház színháztörténeti szerepéhez az is hozzájárult, hogy 1982-ben Sík Ferenc került a Nemzeti Színház élére, így az együttműködés még szorosabb lett, gyakorlatilag a Nemzeti nyári játszóhelyévé vált Gyula.

A 80-as években az addigra kialakult színházi karakter kisebb-nagyobb módosulásokkal élt tovább (például bevált gyakorlattá vált a más közsínházakkal közös előbemutatók rendszere), újabb és újabb remek évadokat vagy legalább egy-két emlékezetesebb új bemutatót eredményezve. Közben láthatóan a háttérbe szorult a kortárs magyar dráma (ez nem gyulai specialitás, hanem kortendencia, fogynak a történelmi darabok, kevés nagyszínpadra alkalmas mű születik), és a helyükre klasszikus drámák, operák, zenés rendezvények, gálaestek és lírafesztiválok kerültek. (1981-ben volt az első magyar líra fesztivál.) A 90-es évek elején évente már csak egy-egy ősbemutató, illetve kortárs darab került színre. Viszont Sík Ferenc Shakespeare-sorozat rendezésébe fogott (*Antonius és Kleopátra*, 1991; *Macbeth*, 1992; *Hamlet*, 1993) és a kolozsvári operával elindult egy olyan, gyümölcsöző együttműködés, amelynek keretében az elkövetkező években közös bemutatók révén Erkel összes (nyolc) operája színpadra került Gyulán. 1992-től kezdődött a dzsessz- és a népzenei fesztiválok sorozata, Gedeon József, a gyulai polgármesteri hivatal kulturális osztálya vezetőjének kezdeménye-

zésére, de 1994-ben, Sík Ferenc utolsó színházi évadában két kolozsvári Erkel-opera bemutatására, a kolozsváriak és egy spanyol együttes táncjátékára, egy rockoperára (*Mária evangéliuma*) és egy romantikus daljátékra (*Gül baba*), a színiakadémisták bemutatkozására is sor került a drámai bemutatók mellett.

Egyáltalán nem volt előzmények nélküli tehát az a sokak számára mégis merész fordulatnak tűnő összművészeti fesztiválprogram, amely a 90-es évek második felében kialakult a Gyulai Várszínházban. Az első határozott lépést ebbe az irányba a Sík Ferenc halála után kinevezett művészeti vezető, Csiszár Imre és az új megbízott igazgató, Cs. Tóth János tette meg az 1995-ös évadban, de az 1996-tól kinevezett új igazgató, Gedeon József, aki gyakorlatilag művészeti vezetőként is működött haláláig (Csiszár Imre szerepe csak tanácsadói) volt az, aki számos múltbeli kezdeményezést megőrizve (például a kolozsváriakkal való együttműködést, a Shakespeare-sorozatot), néhány új programelemmel társítva, az immár másfél hónapos rendezvénysorozatot egységes keretbe foglalta, új összművészeti fesztiválarculattá formálta. Az ezredfordulóra már meg is teremtdtek a színház új hagyományai: népzenei fesztivál, néptáncfesztivál, rendre világsztárokat is felvonultató dzsesszfesztivál, dixieland-, később bluesfesztivál, diákszínjátszó előadások, bábelőadások, mesejáték, operett-előadás, színházzal kapcsolatos képzőművészeti kiállítás, Erkel-opera-bemutató, irodalmi fesztiválok (2003-tól kétfévente irodalmi humorfesztivál), amelyek többsége mindmáig az egymást követő évadok állandó programelemei.

Ezekhez a panelekhez rendre társult néhány vendég-színházi előadás, általában másutt már bizonyított, kiugró minőségű produkció. A színház korábban kivívott rangjának megőrzéséhez és új elismerések elnyeréséhez mindez azonban kevés lett volna, ha nem fordít Gedeon nagy figyelmet kezdettől arra, hogy a maga nemében, műfajában minden egyes várszínházi produkció minőséget képviseljen, s minden évadban legyen három-négy (2002-ben öt volt) saját (vagy másokkal közös) bemutatója a színháznak, köztük rendre olyanok is, amelyek művészi kvalitásukkal, útkereső jellegükkel (például *Az ember tragédiája*, 1997; *Baál*, 1998; *Marat/Sade*, 1999; *Rómeó és Júlia*, 2000; *Himnusz*, 2000; *Bánk bán*, 2001; *Makrancos Kata*, 2001; *Ibusár*, 2002; *A szarvassá változott fiú kiáltozása*, 2003; *Titus Andronicus*, 2004) képesek a szakmai figyelmet is a színházra irányítani. Ehhez, természetesen olyan művészeket kellett megnyerni a várszínházi rendezésre Csiszár Imre mellett, mint Szász János, Beatrice Bleont, Taub János, Alföldi Róbert, Novák Eszter, Vidnyánszky Attila, Bocsárdi László, Sopsits Árpád. Mindezek eredményeképpen a Gyulai Várszínház a 2000-es évek közepére közönségbarát, a legkülönbözőbb érdeklődést és ízlést ki-

elégítő, az emlékezetes saját bemutatóival, de a zenei és egyéb fesztiváljainak, vendéglőadásainak, kamaraszínházi programsorozatának (amely 1996-tól ősztől tavaszig kiterjeszti a színházi évadot Gyulán, a magyar nyelvterület legérdekesebb kamaraszínházi produkcióit elérhetővé téve) minőségével, szakmai színvonalával is széles körű elismerést kivívó intézmény lett.

Csak ezután, 2005-től – amikor a gyulai vár felújítása befejeződött – indult el a Shakespeare Fesztiválok sorozata, amely immár a nemzetközi színházi vérkeringésbe is bekapcsolta a Gyulai Várszínházat. A korábbi gyulai Shakespeare-játaszások kezdeményezéseit folytatva, Gedeon József 1999-től már minden évben igyekezett egy-egy Shakespeare-bemutatót tartani. 2005-től pedig a vár remek, a Shakespeare-darabokhoz igazán jól illő atmoszférájára, a világviszonylatban kiugróan nagy számú hazai Shakespeare-bemutatóra, de a nemzetközi összevetés hiányára hivatkozva létrehozott egy kéthetes összművészeti fesztivált. A felkért öttagú grémiummal (Csiszár Imre, Darvai Nagy Adrienne, Koltai Tamás, Nagy András, Vidnyánszky Attila) konzultálva általában minden évben meghívott a legjobbak közül két-három magyar és két-három világhírű előadást, és a színházi produkciókat kiegészítette más rendezvényekkel, zenével, tánccal, balettel, utcaszínházzal, filmvetítésekkel, konferenciákkal, workshopokkal, kortárs írókkal való beszélgetésekkel és Shakespeare-korabeli gasztronómiával.

Magyarországon, ha elvétele voltak is egyes fesztiválok külföldi szereplők, rangos nemzetközi fesztivál mind- eddig nem létezett. Olyan, világszerte ismert rendezők előadásainak rendszeres megjelenése egy hazai játszóhelyen, mint Oskaras Koršunovas: *Szentivánéji álmom* (2005), *Romeo és Júlia* (2009), *A vihar* (2011); Silviu Purcărete: *Vízkereszt* (2005), *Szeget szeggel* (2008); Eimuntas Nekrošius: *Hamlet* (2006), *Othello* (2007), *Macbeth* (2008); Robert Sturua: *Hamlet* (2005), *Vízkereszt* (2011); Victor Ioan Frunză: *Rosencrantz és Guildenstern halott* (2010); Andrei Șerban: *Lear* (2010) előadásai rendkívüli jelentőségűek voltak, és nagy szakmai figyelmet biztosítottak Gyula számára idehaza és külföldön. Ráadásul sikerült a magyar bemutatókhoz is a legjobb rendezők közül jó néhányat megnyerni, Vidnyánszky Attila: *Shakespeare-koszorú* (2005), *Ahogy tetszik* (2009); Bocsárdi László: *Othello* (2005), *A velencei kalmár* (2011); Szász János: *Lear* (2007); Schilling Árpád: *hamlet. w. s.* (2008); Zsótér Sándor: *A velencei kalmár* (2009), *Hamlet* (2010); Telihay Péter: *Vízkereszt* (2008); Tompa Gábor: *III. Richárd* (2008); Horváth Csaba: *Troilus és Cressida* (2011) izgalmas munkái esetenként méltó párjai voltak a nagynevű külföldi társakénak. Időnként azonban a gondos válogatás ellenére is be-becsúsztak olyan előadások, amelyekkel nem elsősorban az idegen nyelvisége miatt nem tudott mit

kezdeni az egyébként is gyakran foghíjas közönség. Az újdonság varázsa az évek múltával megkopott, felhajtóereje csökkent, és a 2010-es évek közepére már egyre inkább érzékelhetők lettek a kifáradás jelei, fölerősödtek a kezdettől meglévő hiányosságok, belső problémák, miközben megváltoztak a külső körülmények is. Gedeon József 2016-os halálával pedig a fesztivál elvesztette első számú és legfontosabb mozgóterejét.

Innentől kezdve kénytelen vagyok kilépni az objektív krónikás szerepéből, és a személyességet vállalva folytatni, ugyanis (egy átmeneti év után, amikor Varga Marianna, az addigi színházi általános titkár vette át a kft. vezetését) 2017-től én lettem a Gyulai Várszínház Nonprofit Kft. ügyvezetője. Irodalomtörténészként, kritikusként, a *Bárka* folyóirat főszerkesztőjeként jól ismertem a gyulai színház múltját, aktuális helyzetét, korábban számos kritikát, évadösszegző tanulmányt írtam róla, hosszú évek óta együttműködtem Gedeon Józseffel (irodalmi fesztiválok, kortárs írókkal való beszélgetések, tanácsadás), 2009-ben még Sík Ferenc-díjat is kaptam a Várszínházról. Ismere- teim, tapasztalataim alapján a színház legnemesebb hagyományainak a folytatására (köztük a legkorábbiakhoz való visszatérésre) és korszerű megújítására vállalkoztam, s az elmúlt öt év ennek jegyében telt.

Hangsúlyosabban visszatértünk a történelmi darabok játéssához és a kortárs magyar szerzők (ös)bemutatóihoz (Venczel Péter – Orbán János Dénes: *Búbockska*, 2018; Darvasi László: *Karáczy zárkaja*, 2019; Acsai Roland: *Farkasok*; Visky András: *Pornó – Feleségem története*, 2020; Győrei Zsolt – Schlachtovszky Csaba: *Hamleear*; Szilágyi Enikő: *Mi lennék nélküled?*, 2021; Dér András: *Mindenkinek mindene – Apor Vilmos*; Vecsei H. Miklós: *Ifjú barbakok*, 2022), egyáltalán igyekeztünk nagyobb hangsúlyt helyezni a saját bemutatókra, a számukat is növeltük, és folytattuk a kortárs szerzők felolvasószínházi bemutatóinak hagyományát is (Maros András – Szálinger Balázs: *Phil Collins*, 2018; Székely Csaba: *Semmit se bánok*, 2019; Garaczi László: *Vesztég*, 2020; Gulyás Gábor: *Az ördög bibliája*, 2022). Folytattuk az elmúlt évtizedekben meghatározóvá vált összművészeti fesztivál hagyományt, de új színházi programsorozatokat építettünk bele. A korábban is létező határon túli kapcsolatokat magasabb szintre helyeztük, s ennek részeként létrehoztuk az Erdélyi Hetet, amelynek keretében mindennap más-más erdélyi magyar szintársulat mutatkozik be, olykor egy nap kettő is. Az elmúlt években ez a fesztiválunk nagy sikert aratott mind a közönség körében, mind szakmai körökben. Az erdélyi magyar színjátszás rendkívül gazdag és rendkívül sokszínű, s mi igyekszünk ezt meg is mutatni a színházak legjobb előadásait felvonultató, egyhetes programsorozattal. A színházak örömmel érkeznek Gyulára azért is, mert itt végre, esetenként hosszú hónapok vagy évek után, egy-

Székely János:
Caligula
helytartója,
próba a Gyulai
Várszínházban,
a színpadon
Lukács Sándor
és Öze Lajos,
1978
© Wikimedia
Commons



mással is találkozhatnak, megnézhetik egymás előadásait, és szakmai megbeszéléseket is folytathatnak. A magyarországi színházi szakma és az érdeklődő közönség is örül, hogy egy hét alatt, sűrítve, láthatja a legjobb erdélyi magyar produkciókat. Ahogy az egész nyári évad programsorozatának összeállításakor, itt is igazi fesztiválprogram kínálatára törekszünk, hogy a legkülönbözőbb korosztályú és érdeklődésű nézői csoportok is megtalálják a kedvükre való előadásokat.

Másik új színházi fesztiváljaink lettek a valamely nemzeti klasszikusunk (Székely János, Weöres Sándor, Márai Sándor, Szabó Magda, Tamási Áron) napjai, amikor is két-három napos programsorozattal az elmúlt évtizedek egy-egy klasszikus magyar írójának az életművére igyekeztünk ráirányítani a figyelmet, és amelyeknek mindig része egy, a Nemzeti Színházzal koprodukcióban megvalósított új bemutató is. 2023-ban Molnár Ferenc Napokat tartunk, a legnépszerűbb, legtöbbet játszott magyar színpadi szerző öt darabját láthatja majd a közönség négy nap alatt, így új bemutatóként az *Ibolya* és az *Egy, kettő, három* című egyfelvonásosokat.

A Shakespeare Fesztivált is igyekeztünk megújítani, valamiféle tematikák jegyében megszervezni (*Hamlet és társai*, *Vidám Shakespeare*, *Magyar Shakespeare*, *Shakespeare kicsit másképp – átiratok, parafrázisok* címekkel), ugyanakkor egy hétre csökkentettük az időtartamát. Az elmúlt évek világjárványokkal és energiaválsággal terhelt környezete a fesztivál nemzetköziségét azonban szinte ellehetetlenítette, megszűntek a korábbi uniós pályázati források is. Régen is gond volt, de az elmúlt években egyre gyakrabban szembesülnünk kellett azzal, hogy a meghívásra tervezett előadások jó részének színházi tér- és színpadigénye, műszaki-technikai feltételei Gyulán teljesíthetetlenek. Az elmúlt tíz évben felnőtt nemzetközi színházi fesztiválok helyszíneinek, nagyvárosainak (Budapest, Kolozsvár, Temesvár, Szeged) adottságai, lehetőségei ebben a tekintetben is aránytalanul jobbak. A fesztivál tizenhét-tizenkilenc évvel ezelőtti elindításakor szinte ez volt az egyetlen térségi nemzetközi színházi fesztivál, mára viszont csupán egy a sok között, így a szakmai érdeklődés is nagymértékben csökkent iránta. Ráadásul helyben kezdettől hiányzik a megfelelő társadalmi támogatottsága a fesztiválnak, egy szűk értelmiségi csoporton kívül csak kevesek tetszését nyeri el, sőt, a helyi lakosság többsége tüntető elutasítással fogadja, de az itt tartózkodó üdülővendégek sem érdeklődnek megfelelő számban iránta. Mindezek következtében be kellett látnunk, hogy a nemzetközi Shakespeare Fesztivál méltó folytatásának feltételei ma már nincsenek meg Gyulán, és fájó szívvel le kellett mondanunk a Shakespeare Fesztivál további megrendezéséről. De nem Shakespeare-ről, aki természetesen, ettől függetlenül, továbbra is a világirodalom legnagyobb

dramáiírója marad. Épp ezért egy-egy izgalmas, különösen érdekes Shakespeare-előadásnak a következő évadokban is mindig helye lesz.

És ez a Shakespeare-előadás mindig része lesz a tervezett új színházi fesztiválnak, a Világirodalmi Klasszikusok Fesztiváljának. Shakespeare mellett Brecht, Csehov, Molière, Ibsen, Gogol, Goldoni, Dosztojevszkij, Tolsztoj és még számos más világirodalmi kiválóság művéből, „kötelező olvasmányából” készül a legjobb magyar színházakban évről évre új bemutató. Egy ezek legjavából, tehát a klasszikusok műveinek újragondolt, korszerű előadásaiból összeállított, egyhetes programsorozat minden évben különleges színházi csemegéket kínálhat a helyieknek és az üdülővendégeknek, sőt újabb vonzó programsorozata lehet a gyulai nyárnak, amiért az ország más pontjairól is érdemes lesz ismét ideutazni.

Mint ahogy a 2023-ban induló, a korábbi évek népzenei és világzenei, dzsessz-, bluesfesztiváljait megújító, klasszikus zenei fesztivállal kibővítő háromnapos programsorozat, a Free Zenei Fesztivál miatt is. Ennek célja, hogy Erkel Ferenc és Halmos Béla városában a zenét kivigyük a vár falai közül a város frekvenciált utcáira, tereire, és mindenki számára hozzáférhetővé tegyük, azaz a város polgárai és üdülővendégei szabad tereken, szabadon élvezhessék, sőt, akár gyakorolhassák is. Mindhárom napon lehetőséget biztosítunk ugyanis a professzionális zenészek, zenekarok mellett, amatőrök, félprofik fellépésére, bemutatkozására is alkalmi színpadokkal, kihelyezett hangszerekkel stb. Ugyanakkor mindhárom nap egy-egy népszerű, a szélesebb közönségértékek körében ismert és kedvelt zenekar tószínpadi fellépésével zárul majd, s ezt is bárki szabadon, ingyenesen tekintheti meg.

Az elmúlt öt év legnagyobb eredményének azt tartom, hogy a nehezedő körülmények, a pandémiás helyzet, a folyamatosan növekvő verseny ellenére (az elmúlt tíz évben csak a közvetlen környezetünkben is felnőtt két nyári színházi programsorozat, a Szarvasi Vízi Színházé és a Békéscsabai Városházi Estéké, de országszerte is megerősödtek a szabadtéri színházak: Kisvárdá, Kőszeg, Esztergom, Szentendre, Városmajor, Kultikötő stb.) nemcsak sikerült megtartani a Gyulai Várszínház korábbi évtizedekben kivívott országos rangját, elismertségét, de főként a helyi társadalomban és az évről évre változó közönség körében még a népszerűségét is növeltük. A 2021-es évadértékelő ülésen a Gyulai Várszínház Művészeti és Társadalmi Tanácsadó Testülete tagjainak egyöntetűen az volt a véleménye, hogy a Gyulai Várszínház történetének talán leggazdagabb, legsokszínűbb, legtartalmasabb és egyúttal – a nézőszámot, a jegyárbevételt, a szakmai visszajelzéseket és közönségvéleményeket tekintve – a legsikeresebb évadát tartotta meg. És a 2022-es év eredményei sem nagyon maradtak el az előző évitől.

Az önreflexió alakzatai

Ezeréves hagyományok és XXI. századi tendenciák
a Vásárhelyi Őszi Tárlatok világában

Írásomban a hódmezővásárhelyi Alföldi Galériában 1954 óta megrendezésre kerülő Vásárhelyi Őszi Tárlatok művészettörténeti hagyományait és aktuális képzőművészeti trendjeit tekintem át. Röviden bemutatom az elmúlt öt évben a kiállítássorozat fődíjával, a Tornyai-plakettel kitüntetett képzőművészek – Ilona Keserü Ilona, Ámmer Gergő, Szabó Klára Petra, Kotormán Norbert, Király Gábor – alkotói világát, és a tavalyi tárlat anyagának főbb jellegzetességeit is ismertetem.

Újragondolt tradíció

„Hagyomány egy van; mint ahogy egy emberiség, egy szellem és egy Isten. Ez az egy azonban, bár mindenütt ugyanaz, időkre, népekre, nyelvekre alkalmazva jelentkezik” – írja Hamvas Béla a tradícióról a *Scientia sacra* című kötetében. A hagyományt az egész emberi kultúra s benne a társadalom, a történelem, a vallás és a művészet jelenti, amelyek soha nem veszítenek aktualitásukból. A tradíció fogalmának lényegi eleme a dichotómia: mindig jelen van, ugyanakkor állandó újragondolásra szorul. Hamvas szerint a hagyomány „teljes egység, s így kivétel nélkül minden esetben nemcsak gondolható, hanem alkalmaz-

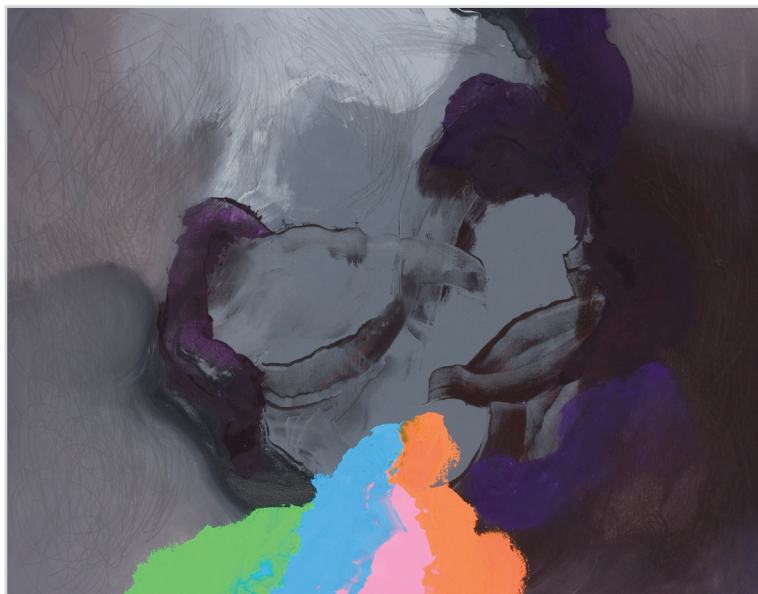
ható is. Az alkalmazhatóság néhány esetben olyan könnyűnek látszik, hogy több újabb áramlat a csábításnak nem tudott ellenállni.”

A fentiek alapján adódik a kérdés: a hódmezővásárhelyi képzőművészeti hagyomány egységet alkot-e, s valóban nagy-e a csábítás azt alkalmazni és arra reflektálni – napjainkban? Mielőtt azonban belesétálnánk a Kökénydombi Vénusz hatezer éves helyi alkotói tradíciójának utcájába, a modernitásra kell csökkentenünk az időbeli kereteket. A XX. század elején a városban jelentkező modern képzőművészek – Tornyai János, Endre Béla, Rudnay Gyula, Pásztor János – által teremtetett hagyomány ugyanis az a kiindulópont, ahonnan a mindenkori kortárs törekvések fontos színterévé vált Hódmezővásárhely. Nemcsak alföldi művészváros lett, de megjelenési fórumokat adott a művészeknek: alkotótelepekben, képzőművészeti szimpóziumokban és ezek eredményeit bemutató tárlatokban is megnyilvánultak. Ezek körébe tartozik a Vásárhelyi Őszi Tárlat is.

A hódmezővásárhelyi Alföldi Galériában tavaly hatvan-nyolcadik alkalommal megrendezett őszi képzőművészeti seregszemle – a több évtizedes és (szinte) megszakítás nélküli múltjára tekintettel is – már önmagában tradíció. Olyan hagyomány, amely érték. Értéke nemcsak Hódmezővásárhely városának és közgyűjteményének, a Tornyai János Múzeumnak, de az egész kortárs képzőművészeti szcénának. S ezt nem pusztán a kiállításra évről évre beadott művek nagy száma, de azok tematikai, technikai és szemléletbeli sokszínűsége is bizonyítja.

A díjazott, a kiállított és a katalógusban látható művek alkotói fölismerték a Vásárhelyi Őszi Tárlatok hagyományvilágának sokszínűségét, változatosságát és nyitottságát, amelyekre alapozva bátran nyújthatták be esztétikai kíváncságaik és folyamatosan alakuló formanyelvük diktálta műveiket. A Vásárhelyi Őszi Tárlatok anyaga tehát autonóm művészi intenciókkal létrehozott és az eltérően értelmezett vásárhelyi tradíciók által nem kötött alkotásokból áll, amelyek – ezen tárlat erejéig – egy térbe kerülnek: közös fizikai és szellemi közegbe. S ha nem is alkotnak egységet, szükségszerűen diskurzusba lépnek egymással: ha másként nem, a kurátori szemlélet és a látogatói befogadás révén.

Ilona Keserü Ilona:
Szívultrahang,
2016
Fotó: Dömötör
Mihály
© 64. Vásárhelyi
Őszi Tárlat



A szervező intézmény, a Tornyai János Múzeum számára külön öröm, hogy az utóbbi években szép számmal adják be munkáikat a frissen végzett fiatal képzőművészek vagy még tanulmányaikat folytató művészhallgatók. Ez talán azoknak az újabb nemzedékekhez tartozó – akár a Vásárhelyi Őszi Tárlatokon már díjat vagy munkajutalmat nyert – alkotóknak is köszönhető, akik hallgató koruk óta szerepelnek a kiállítók között, s megosztják a tárlattal kapcsolatos pozitív élményeiket. Említést érdemel még, hogy tendenciaszerűen évről évre gyarapodik és erősödik a szobrászati mezőny a Vásárhelyi Őszi Tárlaton. Az elmúlt néhány esztendőben a kiállítás kurátorai arra törekedtek, hogy tematikus egységekbe rendezzék a válogatott műveket, és az Alföldi Galéria adottságaihoz alkalmazkodva használják a kiállítóteret, hogy a látogató figyelmét és érdeklődését a tíz termen keresztül fönntartsák.

Provincia és monumentalitás

A provincia kifejezés az ókori Római Birodalom tartományainak a megnevezésére szolgált. De művelődés- és eszmetörténeti értelemben évszázadok óta a politikai, gazdasági, művészeti központtól – a centrumtól – távoli régiót jelöli. Egyben jól érzékelhető, meghatározható és körülírható, tudatosan vállalt vagy akaratlanul követett művészeti irányzatot is. A provincializmus mint művészettörténeti fogalom lényege, hogy partikuláris problé-

mák állnak központjában, s valamilyen „részletet” emel ki a – szó „teljességében” értelmezett – „egésszel” szemben. Elsősorban az eltúlzott „népieskedést” nevezték így a korábbi időszakok hazai esztétikai megközelítései. A provincializmus ellentéte az univerzalizmus, a kozmopolitizmus és a monumentalitás is. A monumentalitás egyrészt óriási méreteivel és jelentős térbeli kiterjedésével igyekszik hangsúlyozni a művészeti alkotások tartalmát, ugyanakkor a partikularitással és a provincializmussal szemben a „teljesség” kérdése a fő problémaköre. Ráadásul nem föltétlenül a méretbeli nagyság a monumentális kompozíció legfőbb jellemzője, hiszen lehet egy kicsiny, minuszkarításában kidolgozott, strukturált és program-szerű alkotás is monumentális.

Ezek alapján ellentétesnek tűnik a két fogalom. Ez az oppozíció azonban csupán látszólagos. Hódmezővásárhely – amely önmagát büszkén nevezi alföldi művészvárosnak – kétségtelenül provincia, hiszen kulturális életünk hagyományos centrumától, Budapesttől nagy távolságra fekszik. Azonban magyarországi viszonylatban a modern vásárhelyi képzőművészeti hagyományt nem tekinthetjük provinciálisnak. Erre eklatáns példa a tavaly hatvannyolcadik alkalommal megrendezett Vásárhelyi Őszi Tárlat. A kiállítás ugyanis önmagában – túlzás nélkül állíthatjuk – monumentális jelenség volt, mert a kortárs képzőművészeti szcena szereplőinek jelentős részét fölvonultatta alkotói között. A kiállító művészek sora pedig az idősebb

Szabó Klára Petra:
Felszabadulási
emlékmű
(lván szobor),
2019
Fotó: Dömötör
Mihály
© 66. Vásárhelyi
Őszi Tárlat





Király Gábor:
Makrelák
reggelire,
2021

Fotó: Dömötör
Mihály
© 68. Vásárhelyi
Őszi Tárlat

és jegyzett mesterektől a pályakezdő képzőművészekig terjedt.

Az alcímben jelzett monumentalitásnak szerepe van a dél-alföldi művészváros legnagyobb képzőművészeti eseményét vizsgálva is. Ugyanis évek óta tartó tendencia, ami főként a táblaképekre igaz, hogy az alkotók egyre nagyobb méretű művekkel jelentkeznek a tárlatra. Ez a trend korunkban a nemzetközi szintén is megfigyelhető. Mégis a beérkezett művek válogatása és zsűrizése, valamint a kiállítás koncepciójának és a hódmezővásárhelyi Alföldi Galéria felfülfelületei kihasználásának szempontjából fontos kérdéseket vet föl. Ennek kapcsán érdemes megjegyezni, hogy a legtöbb művészet iránt érdeklődő és a kiállítás anyagát megtekintő látogató úgy véli, hogy a Vásárhelyi Őszi Tárlat festészeti orientációjú és arculatú.

A legtöbb beérkezett mű – és ez a kiállítás anyagába bekevert alkotásokra is igaz – festmény, de nagyszámú grafika, plasztika és egyéb, vegyes technikával készült műalkotás is látható a tárlaton.

A Vásárhelyi Őszi Tárlat szervezői a kiállító művészek számát és a bemutatott anyag mennyiségét tekintve a „teljességre” és „egészségre” – s ilyen értelemben is „monumentalitásra” – törekednek. Nem a vidéki város kulturális sznobsága vagy nagyozolása ez. Hanem szerencsés módon és dokumentáltan valós és kvalitásos kortárs kulturális és képzőművészeti teljesítmény, amit az első Vásárhelyi Őszi Tárlat megrendezésétől eltelt csaknem hét évtized, főleg az elmúlt harminc év tendenciái is bizonyítanak.

A tavalyi anyagot mintegy hatszázötven beérkezett műből állították össze. Alig több mint kétszáz alkotás volt látható a 68. Vásárhelyi Őszi Tárlaton, amelyek fotóit katalógusban is közzétették. A művek a koronavírus-járvány idején születtek, és erőteljesen reagáltak erre az időszakra. A pandémia fölhívta a figyelmet az izoláltság és a társadalmi lét dichotómiájára, de az önmegfigyelésre, az önreflexióra és személyiségünk tudatosabb megismerésére is alkalmat adott. Mindez tükröződött a tárlat anyagában: számos mű az emberi arcot és testet eltérő esztétikai igénytel, közelítésmóddal és formanyelvvel fejezi ki és interpretálja.

Az önreflexió alakzatai

Ilona Keserü Ilona (1933) a kortárs magyar festészet egyik legjelentősebb alakja, aki a hazai és a nemzetközi képzőművészeti szcénán is ismert és elismert alkotó. A képzőművészeti főiskolán mások mellett Szőnyi István volt a mestere, és már az 1950-es években, Szabó Iván vezetésével többször járt Hódmezővásárhelyen, és a város környékén, vázlatokat, rajzokat, grafikákat készített a vásárhelyi és mártélyi tájról. Évtizedes kihagyás után tért vissza a dél-alföldi művészvárosba, a Vásárhelyi Őszi Tárlatok világába, és előbb az őszi képzőművészeti seregszemle fődját, a Tornyai-plakettet (2017), két évvel később az akkor alapított Tornyai-életműdíjat nyerte el. Már Kassák Lajos is elismerően szólt Ilona Keserü Ilona pályakezdő alkotói univerzumáról, amelyet merész, egyedi és összetéveszthetetlenül sajátos színvilág és a geometriai formák – elsősorban a gömbölyded alakzatok és a kör – iránti elkötelezettség jellemez. Kritikusai és méltatói gyakran a „női alkotók” (ha van ilyen művészettörténeti és művészetelméleti kategória) közé sorolják, hiszen stílusa, formanyelve, színhasználata egyaránt a művészi megnyilvánulás „női oldalának” megféleltetve értelmezhető. Legalábbis első körben. Tovább nézve műveit a lét egyetemes kérdéseire, a színek és a formák alkotta önkifejezésre, érzelmi állapotokra és hangulatokra is következtethetünk.

Kijelenthetjük, hogy expresszív, a befogadóból számos érzelmi reakciót kiváltó – harmonikus, lenyűgöző és egyszerűségükben is összetett – műalkotások.

A 2018-ban Tornyai-plakettel kitüntetett Ámmer Gergő (1988) kísérletező kedvű szobrász, akinek eddigi tematikáját az anatómiai érdeklődés (kedvelt témája az emberi fej), anyagválasztását és technikáját pedig a kemény kő megmunkálása jellemzi. Sajátos márvány – önarckép igényű – szoborportréja (*Victim*) mellett a finoman kimunkált *Madonna*, valamint a *Judit és Holoferné* című gipszmunkái nemcsak alakuló kifejezőmódját mutatják, de a tradíció újragondolásának is remek példájául szolgálnak. A kereszténység és judaizmus nagy történeteit evokáló alkotások, a női princípium művészi megfogalmazása (*Madonna*), illetve a legnagyobb művészek által is sokféleképpen interpretált Judit és Holoferné-szűzsé újraértelmezése (ahol a torzó mellett tűzcsap szolgál „tálcaul” a fejnek) a XXI. század posztmodern miliőbe vezeti a nézőt.

A hódmezővásárhelyi Szabó Klára Petra (1981) művészetét erős önreflexivitás jellemzi. Kedvelt témája az arc(kép). Számos önarcképe készült az elmúlt időszakban, amelyek az önértelmezés és önismeret útját, és az egyes állomásaira érkező alkotót mutatják be. Nem feltétlenül az egyéni személyiségszerveződés vonulatát, inkább az alkotói attitűd „fejlődéstörténetét” követhetjük nyomon utóbbi alkotásain. Az akvarell a „természetes közege”, de olajfestményei és vegyes technikával készült (kísérleti jellegű) munkái is érdekes világba vezetnek. A Tornyai-plakett elnyerésének évében (2019) is kísérletező és innovatív szellemiségű művet adott be a Vásárhelyi Őszi Tárlatra, amelynek a feszültségét és dinamikáját az egykori hódmezővásárhelyi – Kamotsay István készítette – *Szovjet katona* című emlékművének feltűnése és (a hőingás jelenség és az egyedi festékhasználat révén kiváltott) eltűnése adja. A múltértelmezés és a kollektív emlékezet kérdéskörét is fölveti ezzel az alkotással Szabó Klára Petra, aki a nemzetközi – elsősorban kelet-ázsiai – képzőművészeti körökben is számon tartott és értékelt alkotó.

Kotormán Norbert (1967) ugyancsak vásárhelyi gyökerű. Lóábrázolásával az alföldi képzőművészeti tradícióban évszázadok óta jelen lévő – s szinte klisészámba menő – témát választott. A *Bögöly* című alkotása, amellyel a 2020-ban a Vásárhelyi Őszi Tárlaton fődíjat és Tornyai-plakettet nyert, az ábrázoló látásmódra alapozott interpretációja a „hagyományos” alföldi realista törekvéseknek. Néhány munkájában a humanitás és bestialitás évezredes kapcsolatát értelmezi újra, és faszobrának arc nélküli – ezáltal az egyediségtől és az egyéni jellegétől megfosztott, végső soron dehumanizált – alakja az áldozati állatot vagy az „elveszett bárányt” tartja, ami a pásztornépek archaikus kultúráját idézi (*Anonymus*).

A tavaly Hódmezővásárhely Megyei Jogú Város fődíjával és a Tornyai-plakettel elismert Király Gábor (1979) festőművész jó ideje rendszeresen szerepel a Vásárhelyi Őszi Tárlaton. A legutóbbi kiállításon látható művei (*Az első fagy*, *Makrélák reggelire*, *A konyha*) az emberi test és arc nagyon sajátos, komor és groteszk ábrázolásával, ugyanakkor a transzhumán tartalmak felé mutató közelítésével munkásságának jelentős részei. Hangulatukat és technikájukat tekintve is különös, katartikus művek ezek: az arc és a test „kifordítottságával” és „aránytalanságával” teremtenek torz világot, amely egyedi jellegzetességeivel és összetéveszthetetlen attribútumaival mégis összefüggő és belső törvényszerűségei miatt harmonikus alkotói univerzumot teremt.

A Hódmezővásárhely Megyei Jogú Város Életműdíjával 2022-ben kitüntetett Kéri László évtizedek óta jelen van a hazai művészetben és a hódmezővásárhelyi képzőművészet világában. A 68. Vásárhelyi Őszi Tárlaton bemutatott két festményén (*Gubanc*, *Hárman*) az emberiség és az embertelenség, az otthonosság és az elidegenedés tematikája látható: változatos kolorittal, laza kontúrokkal és határozott arc nélküli alakokkal kifejezve.

A Hódmezővásárhely Megyei Jogú Város és a Magyar Művészeti Akadémia Rudnay Gyula Művészeti Ösztöndíját elnyert Vető Orsolya Lia *Biophilia* (20PDL) című munkája az alkotó markáns színválasztásairól és egyedi formahasználatáról tanúskodik, és jól mutatja az organikus tematika és a művészi absztrakció együttesének érvényességét.

Az elmúlt esztendőben a Galyasi Miklós-nívódíjat Szokos Iván kapta, akinek műve (*Az utolsó közös kép*) az elmúlás és az emberi lét esendőségének megrendítő megörökítése. Az Endre Béla-mesterdíjas Papageorgiu Andrea önreflektív festményei (*Leszel az nekem, akinek szeretnél-elek?*, *Itt vagy velem?*) mellett figyelmet érdemel a koncepciójában és technikai kivitelezésében különlegesen igényes tűzzománc alkotása (*Késői álmok*). A Csongrád-Csanád Vármegyei Önkormányzat díjával jutalmazott Sejben Lajos munkái (*Szellemi táplálék*, *Kódex*) régi könyvlapok, valamint fa és fémek fölhasználásával készültek, és találóan szimbolizálják a Gutenberg-galaxis végét, illetve a művészeti hagyományok rétegzettségét: a régit fölhasználva, azt olykor a fölismerhetetlenségig átalakítva jön létre az újítás.

Az emberi élet mindennapjainak banalitása, monotonitása és szimplicitása, valamint a fogyasztói társadalom egyszerre nyomasztó és negédes miliője feltűnt a tavalyi tárlat anyagában: Szakáll Ágnes (*Vasárnap ebéd után, avagy homeoffice*) és Tayler Patrick Nicholas (*Wibbly-Wobbly World*) teljesen eltérő közelítéssel és művészi megoldásokkal fordult ehhez a kérdéskörhöz.

A szakralitástradíció keresztény rétegeinek napjainkban is érvényes megjelenítése látható Lóránt János De-

Szabó Klára
Petra:
Lenin,
2019
Fotó: Dömötör
Mihály
© 66. Vásárhelyi
Őszi Tárlat



meter *Csillagok* című képében vagy Baráth Fábián *Kenyér* című plasztikai művében. Ez utóbbi magyar népnyelvi és néphagyománybéli reminiscenciát is hordoz.

A táblaképek esetében a növekvő méretek tendenciája figyelhető meg, a plasztikák arányaikat és méretüket tekintve is egyre kisebb teret foglalnak el a Vásárhelyi Őszi Tárlatokon. Az elmúlt év plasztikai anyagában meghatározó helye volt – számos már remek alkotás mellett – BOLDI (*Anya gyermekével*) és Gálhidy Péter (*Kollekció*) műveinek.

Öt esztendeje Fehér László nyerte el elsőként a Tornyai-életműdíjat: Ő a hazai hiperrealizmus nemzetközileg elismert mestere, és munkássága sok szálon kötődik Hódmezővásárhelyhez. Első benyomásait még évtizedekkel ezelőtt, képzőművészeti főiskolás korában, egy alkotótábor során szerezte a Vásárhelyi Őszi Tárlatról, majd már beérkezett és nemzetközi hírű művészként visszatért, és immár huszonhárom esztendeje folyamatosan rendkívül jelentős alkotásokkal – s több vásárhelyi díjjal is elismerve – jelenik meg tárlatainkon. Utóbbi, a sötét és a világos színek tónusainak finomhangolásával született munkáiban a természetben és a környezetében kissé esetlenül mozgó ember útkeresései tárulnak elénk.

A tavalyi tárlaton kiállított képek közül is megemlíthető néhány kiemelkedően izgalmas mű: Horváth-Gázsó Adrienn *Önarckép I.* című festményén például az egyik orca sminkelésének ábrázolásával kvázi maszk kerül az emberi arcra, ami a külvilágnak mutatott kép és a belső önkép közötti különbségre utal, továbbá a képzőművészeti alkotás megkonstruálásának szemiotikai megjelenítéseként is értelmezhető. Sibitka Anna művén (*I think I could live here 2.*) a kádban ülő nőalak, arcán ironikus mosollyal és a képből kissé kikacsintva, kezében az *Új Művészet* folyóirat egyik képzelt számával az elitkultúra és a kommersz (már az 1970–1980-as években föloldott, mára fiktív) ellentétét érzékelteti. Az emberi testre mint természetes és harmonikus egésze mutat rá Megyeri-Horváth Gábor (*Metangere I.*) képe.

Az alföldi művészváros víziója

A folyamatosan változó és újraértelmezendő tradíciók jegyében a hódmezővásárhelyi Tornyai János Múzeumnak határozott víziója van a Vásárhelyi Őszi Tárlatok kortárs képzőművészeti eseményéről. E jövőképben fontos része, hogy a főntartó biztosítja a magas összegű és presztízsú díjakat és a kiállítás megrendezésének forrásait, illetve az intézmény minden ősszel olyan kiállításnak ad otthont, amelyek magukra vonják a szűkebb szakma és a szélesebb művészetbarát közvélemény figyelmét. Mindezt azzal a céllal, hogy a Vásárhelyi Őszi Tárlat megnyitóján az Alföldi Galériára figyeljen a hazai képzőművészeti

élet, és Hódmezővásárhely továbbra is büszkén hirdesse magáról: művészváros.

A Vásárhelyi Őszi Tárlatok elmúlt években kiállított anyagát és azok katalógusait áttekintve megállapítható, hogy Hódmezővásárhelyen, a kulturális és képzőművészeti élet budapesti centrumától távol sikerült tematikájában és arányaiban impozáns kiállítássorozatot létrehozni.

Király Gábor:
Az első fagy,
2022
Fotó: Dömötör
Mihály
© 68. Vásárhelyi
Őszi Tárlat



A forma evolúciója és revolúciója

A Magyar Design Kulturális Alapítvány kiállítása a Kortárs Alkotók Stúdiója Galériában 2022. november 10. és 18. között volt látható. A kiállítást az MDKA elnöke mutatja be.

A *forma evolúciója és revolúciója* című tárlat a forma ünneplését, a formaképzés művészetét helyezte a középpontba. Nagy Alexandra és Sebestény Ferenc kurátor olyan alkotókat kért fel munkáik bemutatására, akik saját területükön múlhatatlan kíváncsisággal és érzékenységgel keresik és hozzák létre az újabb és újabb formavariációkat,

segítve az alkalmazott anyag kibomló szépségének érvényesülését. Szándékos volt a sokszínűség a kiállított alkotásokban, az anyagokban és technológiákban, de a léptékekben, méretekben való jelentős eltérés is. A kurátorok éppen arra kívánták ráirányítani a figyelmet, hogy az azonos formai-gondolati megközelítések miként valósulnak meg egy ékszer, egy kerámia, egy lámpa vagy éppen egy építészeti léptékű installáció esetén, milyen felismeréseket, új gondolatokat és technikai megoldásokat generál a folyamat, amelyben egy anyag „találkozik” egy új formával. Ez a találkozás, pontosabban a találkoztatás igénye

A Magyar
Design Kulturális
Alapítvány
kiállítása,
2022. november
10–18.,
K.A.S. Galéria,
Budapest,
Fotó: Sebestény
Ferenc



az alkotó emberben születik meg, majd elmélyült tudás, sok kísérletezés, munka és innováció eredményeként válsul meg.

A mérték és arány matematikai leírásának kidolgozása, az „elmélkedés” útján felfedezett geometria és geometriai transzformáció klasszikus tudománya a formák rendszerének és összefüggéseinek megismeréséhez, a „leírható” összetett formák evolúciójához vezetett.

A formák szépségéről szólva Szókratész ezt mondja Platón *Philébosz* című dialógusában: „Mikor a formák szépségéről szólok, nem azt értem rajta, amit a nagy tömeg képzel: az élő testek, vagy némely festmények szépségét, hanem beszélek az egyenesről és a körrel és a belőlük keletkező síkokról és tömör testekről, melyeket vagy körzővel, vagy vonalzó és szögmérő segítségével állítanak elő [...] ezekről nem azt állítom, mint más tárgyakról, hogy csak bizonyos szempontból, bizonyos célra szépek, hanem azt, hogy már magukban véve, természetüknél fogva szépek. [...] A testek formáját, így az építészeti formát is mindekelőtt geometriájuk határozta meg. [...] Mert a mérték s arány adja mindennek szépségét s erényét.”¹

A természet mintázatainak elmélyült vizsgálata, megértésének és reprodukálásának vágya érzékeli a rejtett geometriákat, bonyolultabb harmóniákat, szabályok és szabálytalanságok finoman tapadó szövetét. De mintha aranyló lepel feszülne a természet változatos világának idomain, amely ugyan sejteti a változatos formák mélyén működő összefüggéseket, teljes valójában mégsem engedi azt megfejtetni.

A generatív formaképzés új lehetőségeket nyújt ezen mintázatok közelítéséhez, és soha nem látott formavariációk létrehozásához. A forma már nem transzformációk sorozatán át, tervezetten jön létre, hanem mintegy belső növekedés eredményeként szabadon definiált paraméterek és alkotói intuíciók szerint. Ez a formateremtés revolúciója.

A kiállítás a kortárs dizájn és építészet területéről válogatott művekkel a formaképzés hagyományos elveiről, az elemi geometria és transzformáció adta megannyi formai lehetőségről, valamint az elemi úton már nem értelmezhető, parametrikusan generált formák kortárs alkalmazásáról kívánt karakteres példákat felmutatni. A bemutatkozó alkotók – a hagyományokhoz való kötődés és az újítást generáló tényezők erőterében – létrehozott művei e két formaalkotási megközelítés mentén születtek.

Albert Virág építés és Pongrácz Farkas formatervező különleges, rétegelt nyír-gyapjú-filc-lemez lámpái a finoman hajlított sík egyszerűsége és az anyag által kívánt-en-



gedett feszültség pillanatnyi egyensúlyában „rajtakapott” formák. Egyetlen feszítési gesztussal létrehozott, funkcióra találó, térben görbített síkok a rejtett geometria felfedezésének és a véletlenszerűség érzetének egyidejű élményével.

Haber Szilvia kerámia- és porcelántervező iparművész kispasztikái, mesterséges fossziliái algoritmusokkal leírható geometriákon, változtatható paraméterek révén létrehozott, egyedi tulajdonságokkal bíró formavariációkon keresztül kristályosodtak ki. Digitális modellek, 3D nyomtatott, illetve többretegű gipsz és porcelán zsárendszer képezik a csigákhoz és kagylókhoz hasonlatos formahéjakat, amelyek kerámia- és kőzet szemcsézetű betonkiöntést kaptak. A felületek végső megmunkálása, csiszolása eredményezte a „digitális kővületek” különleges, természetit idéző mesterséges világát.

Lassu Péter –
Pálóczi Tibor:
Églék, Hello Wood,
2018, Szerencs,
Árpád-hegy
Fotó: Bujnovszky
Tamás

PyxisNautica:
Arany Paloták,
2022,
Budapest V.,
Ferenczy
István u. 20.
Fotó:
Jaksa Bálint

¹ PLATÓN: *Philébosz*. Ford. PÉTERFY Jenő = Uő: *Összes művei I–III*. Szerk. FALUS Róbert, ford. DEVECSERI Gábor et al., Bp., Európa, 1984, III., 263., 299.



A sík térré válásának pillanatát ragadják meg Jermakov Katalin ötvösművész anamorfikus ékszerei, amelyek egyedi vizuális hatásaikkal, váratlan nézeteikkel hívják fel magukra a figyelmet. Az ezüst és ébenfa együttes alkalmazása különleges optikai illúziók megvalósítására ad lehetőséget. A nemes anyagokkal megalkotott és a mozgás következtében újabb és újabb variációkban mutatkozó térillúzió-ékszerek a pillanatnyi, hamis érzékelésen alapuló látvány és a valóság ellentmondásait teszik átélhetővé és tapinthatóvá. Az absztrakt geometriába öntött élő anyag a matematikai képletek mentén transzformált, de természetes tulajdonságai mentén lágyuló vagy szilárduló formák végtelen változatát és egyediségét hozza létre.

Speciális formaalkotói világot képviselnek Juhász Ádám formatervező digitális szerkesztésen alapuló, azonos formaelemekből kézzel összeépített, finom geometriai transzformációkat életre keltő lámpái. Az ismétlődő alapelemekből történő építkezés nem előzmények nélküli, a leleményes elemkapcsolati megoldások, a formavariációk gazdagsága és a kézi összeépítés érzékenysége mégis egyedivé teszi a műveket.

Kovács D. Barna építész Moholy-Nagy László fény- és térmodulációs munkái nyomán kezdett formakísérletekbe. A külső és belső tér határát képező hártvány, héjak

mozgatása, vizsgálata és absztrakt architektonikus kompozíciókban való szerepeltetése építészeti munkásságához is jelentős szellemi és gyakorlati-kísérleti háttérrel biztosít.

Lassu Péter és Pálóczi Tibor építészek fainstallációi a mérnöki szerkesztés hagyományait és a parametrikusan formált kompozíciók szabadságát ötvözik. Forma, anyag és funkció harmonikus egységei ezek az opusok. A letisztult gondolatiság és az architektonikus nyelvezet tömörsége együttesen eredményezik e meditatív térformák jellé sűrűsödését.

Vágó Szilvia kerámia- és porcelántervező iparművész TactiLane-kollekciója a tapintáson, az érintő, markoló kéz idomain és arányain alapuló egyedi formavilágot terem. A tenyérbe illeszkedés, a bőr és a taktilis kódokkal ellátott kerámia felületének optimális érintkezése határozza meg e kavicszerű képződmények végső formáját.

A Pyxis Nautica alkotóinak – Monori László, Tóth Dávid és Tótszabó Tamás építészeknek – *Arany Paloták* című építészetiinstalláció-sorozata, amelynek készítése során több budapesti palotát is arany fóliába csomagoltak, a kiállításon kiemelt, átvitt értelmű jelentést kapott a rejtett, felfedezésre és kibontásra váró forma szimbólumaként. Ezért került a plakátra és a meghívóra is ennek az installációnak a fotója.

Lassu Péter –
Pálóczi Tibor:
Ammoni terasz,
Hello Wood,
2016, Csopak,
Balaton-felvidéki
Nemzeti Park
Igazgatóság parkja
Fotó:
Turós Balázs



A Schroth-gyűjtemény és a modernség mint érték

Az Európa kulturális fővárosa program keretében számos kulturális eseményt rendeznek meg idén Veszprémben. Ha a nyitóesemények kínálatát nézzük, eltűnődhetünk azon, hogy vajon mi is a célja egy ilyen rendezvénysorozatnak. Az európai kulturális értékek felmutatása? A kultúra népszerűsítése? A cím viselője által képviselt jellegzetes kulturális karakter bemutatása? Valószínűleg mind. Ám ezek a célkitűzések így, együtt hatalmas feladatot rónak a programok kitalálói. Be tud-e mutatni egy kisváros egy olyan, sajátosan jellemző arculatot, amely vonzza a látogatókat, és ugyanakkor fajsúlyos értéket képvisel? A zenei programok szervezői, úgy tűnik, nagy figyelmet fordítottak arra, hogy sokféle irányzatot vonultassanak fel és ennek megfelelően széles közönséget mozgassanak. A képzőművészet felől ez a törekvés – talán nem meglepő, ha ezt mondom – a többi művészeti ághoz képest még nagyobb kihívás. Olyan kevesen járnak rendszeresen ki-

állításokra, olyan sok vád éri a kortárs művészetet, hogy nehezen fogadható be, és oly kevésbé támogatja az oktatás a képzőművészet értő megközelítését. Meglehetősen merész próbálkozás a rendezők részéről, hogy a programsorozat elején egy németországi gyűjtő konkrét, minimál és kinetikus kollekciójából hoztak válogatást Veszprémbe, hiszen a nonfiguratív tendenciák iránti lelkesedés talán éppen a kortárs elfogadottságának egyik jellemző gátja. Tehát a tárlatnak elsősorban missziójellegűnek kell lennie.

Nem indokolatlan mégsem a szervezők választása, ha figyelembe vesszük a veszprémi művészeti élet egyik fontos szereplőjét. Jó ideje meghatározó jelentőségű Veszprém kulturális szereplői között a Vass László Gyűjtemény és annak időszakai kiállításai, ahol szintén főként a konstruktív, konkrét, minimál művészet területeiről láthatnak műalkotásokat a látogatók. Vass László tevékenysége miatt ki lehet jelenteni, hogy ennek a művészeti irányult-

Kultur. Kontakt.
Konkret,
a Schroth-
gyűjtemény
kiállítása, 2023,
Művészetek
Háza, Veszprém
előtérben
Anton Quiring:
Projektion, 2020,
hátterben
Hartmut Böhm:
Randstand,
2000–2002
Fotó: Simon
Zsuzsanna



ságnak a városban hagyománya van, és ebből kiindulva a Schroth-gyűjtemény magyarországi szereplése nevezhető profilhangsúlyos kiállításnak. Bemutat egy nemzetközi szcénában is jelentős gyűjteményt, amelyik tulajdonosának iparos tevékenységét és érdeklődését tekintve is hasonló, mint Vass László veszprémi gyűjteménye. A Carl Jürgen Schrothtal együttműködésben álló Wilhelm Morgner Haus hasonló szerepet tölt be Soest városában, mint a várhegyen a Vass Gyűjtemény kiállítóháza. A párhuzamos érdeklődésen túl tehát érdemes rákérdeznünk arra is, milyen jelentősége lehet egy minimál és konkrét válogatásnak a rendezvénysorozatban. A válasz egyértelmű: a két gyűjtemény által preferált művészeti irány a modern európai hagyomány jelentős vonulatát képviseli: ha az előzményeit is figyelembe vesszük, azt a vonulatot, amelyet modernitásnak neveztünk a XX. század elején, és az avantgárd mozgalmak nonfiguratív tendenciáiban olyan határozott formát öltött. A kiállítás kísérő rendezvénye, a Century Idee Bauhaus, szintén ezt a hagyományt hangsúlyozza. A Schroth által életre hívott Stiftung Konzeptuelle Kunst rendezésében száz nemzetközi művész Bauhaus-örökségre reflektáló munkáját láthatjuk a Művészetek Háza kevésbé reprezentatív terében.

Mit ad, mit képvisel ez a képzőművészeti tradíció, és lehet-e egyáltalán üzenetértéke a rendezvénysorozatban?

A konkrét és minimál művek úgy kínálják magukat a látás számára, hogy nem volt korábban alapjuk a világban, nincs referencialitásuk, vagy ha van, az elvont. Elénk tesznek valamit, amely olyannyira önmaga, hogy szinte jelentés nélküli. Ez persze megszorításokkal igaz, mert a geometriai formának önmagában mint geometriai formának is van jelentése. A formai azonosításon túl pedig még ott van a letisztultság, a harmónia elvont értelme, ami a tapasztalati világ felett áll. Vagyis ennek a művészetnek az ideális-hoz, a rendezetthez van köze, szemben a világ kuszaságával, bonyolultságával és végtelen jelentésgazdagságával. Az igény, amely mozgatja, alapvetően modern, vagyis szemben áll a posztmodern formát szétrobbantó, a dolgok rétegzett kuszaságát, ideológiai meghatározottságát felmutató törekvéseivel. A minimál, a konkrét és a monokróm alkotások rendet akarnak felmutatni a kaosz felett. Ez a törekvés egyértelműen erőteljes ragaszkodást jelent egy régi művészetfogalomhoz, amelyet autonóm művészetnek neveztünk, és amelyik nem tágitott a műtárgy tradicionális tárgyi adottságaitól. Ugyanakkor a bemutatott irányzatok közül több szorosan kapcsolódik a modernség egy másik jellemző hitéhez, amelyet korunk technika iránti elkötelezettségeként azonosíthatunk. A minimál művészetben a technikai tervezésnek, sőt a technikai kivitelezésnek nagyon nagy szerepe van. Kapcsolódik ahhoz

Kultur. Kontakt.
Konkret,
a Schroth-
gyűjtemény
kiállítása, 2023,
Művészetek
Háza, Veszprém
balra Ignacio
Uriarte: Arena,
2019
jobbra Joan
Witek: Untitled,
2011
Fotó: Simon
Zsuzsanna





Kultur. Kontakt.
Konkret,
a Schroth-
gyűjtemény
kiállítása, 2023,
Művészetek
Háza, Veszprém
Christoph
Dahlhausen:
*Stabilizing Light
in Veszprém
(The Chapel)*,
2023
Fotó: Simon
Zsuzsanna

a közkeletű elképzeléshez, hogy a világ kuszasága a technika hűvös és rendszerezett szerkezetisége révén felülírható, elrendezhető és átláthatóvá tehető. A posztmodern művekkel ellentétben a konstruktív hagyományból kinövő irányzatok erőteljes optimizmust ápolnak a világ áttekinthetlenségével szemben, ami bizonyosan kritizálható, sőt vádolható a valóságtól való eltekintéssel. De mondhatjuk azt is, hogy a válságok korának közepette a nyugati gondolkodás abbéli bizalmát fejezi ki, miszerint a művészet felemel. Ha üzenetet keresünk a veszprémi program-sorozat eseménye mögött, ez talán az lehet. A nemzetközi üvegkiállítás (*Glass Focus*), a balatoni nyaralást népszerűsítő plakátok tárlata (*Balaton + Retro*) és a nyílt pályázattal szervezett, utcagalériában bemutatott *Fake Landscape* mellett a *KULTUR. KONTAKT. KONKRET.* nem nevezhető tömegeket vonzó programnak, de éppen ezek között, akár mint üzenet, jól pozicionálnak tűnik.

A kiállítás rendezőinek nem volt egyszerű dolga. A Dubniczay-palota barokk belső terei nem kifejezetten mini-

mál és konkrét alkotások bemutatásának kedveznek, ám mégis remek érzékkel oldották meg a stílusok markáns különbségéből adódó nehézséget. A konstruktív és minimál munkákat leginkább üres és neutrális közegben szokás kiállítani, ahol a színek és a redukált eszköztár hatása könnyen érvényesül. A veszprémi Művészetek Háza termében a falakon barokk festménytöredékek vannak, egy részük erőteljesebben rekonstruált, más részük kevésbé helyreállított állapotban, ráadásul néhol a különböző dekorációs fázisok egymás mellett szerepelnek. A barokk enteriőr eleve dús háttéréhez járul tehát a restaurált faldíszek rétegeinek összetettsége, amitől a minimál és konstruktív művek a maguk egyszerű megjelenésével tüntetően elütnek. A rendezés ezen a téren magabiztosan bizonyított, kifejezetten szép párbeszédet teremtett a történeti dekoráció és a letisztult formanyelv között. A művek elhelyezésével az épület szerkezeti adottságait hangsúlyozták, az épületelemekhez, az ajtószemöldökfához, a sarkokhoz igazítva installálták az alkotásokat. Anton Quiring *Projektion* című, egyébként is erőteljes munkája például ebben a környezetben egészen új értelmet nyert, hiszen a hatalmas, fekete, kör alakú acélszerpenyő étolajjal töltve fekete tükörként viselkedik a kiállítótérben, így tompítva veri vissza a barokk terem sokféleségét, mintegy demonstrálva ezzel a minimál törekvést. A hazai környezetben is ismerős Günther Uecker munkái a maguk tárgyi világot egyszerűsítő eszközeivel a falak azon korszakát juttatják eszünkbe, amikor a díszítéseket egyszínű festéssel takarták el. A monokróm művek, mint az amerikai James Howell munkája, ugyancsak egyfajta egyensúlyi állapotot teremtenek a levakolt felületek és a korábbi díszítés gazdagsága között.

A kiállítótér és a művek hangoltsága érvényesül a kifejezetten a veszprémi bemutatóra készült munkákban. Ilyen Christoph Dahlhausen *Stabilizing Light in Veszprém* című alkotása, amely két darabból áll, mindkettő állványzat és fénycsövekkel van kiegészítve. Az egyik a Dubniczay-palota kápolnaterében van felállítva, egy valóban szűk helyiségben, ahol, úgy tűnik, kitágítja a falak szabta határokat, vagyis kifejezetten a tér eredeti funkciójára utal. A másik a Vass Gyűjtemény erkélyén épült, ahonnan a múzeum és a város között egyfajta kapcsolatot hoz létre, kinyúl a város fölé, a látogatókat egyenesen a kiállításba invitálja.

A kiállítás jó pozicionáltsága és igényes rendezése mellett némiképp ront az összképen, hogy kevésbé reklámozott. Az épületben még a munkatársak sem tudják a cím alapján, hogy van ilyen kiállításuk, és amikor ott jártam, a bejárat kapunál sem hirdette semmi, hogy egy németországi gyűjtő kincsei tekinthetők meg odabent. A tárlat nem kifejezetten oktató vagy informatív jellegű, ami önmagában nem baj, mert a didaxis sokszor akadály a mű-

vekkal való felszabadult találkozásnak. Nagyobb problémát jelent a legegyszerűbb kiállítástechnikai eszköz elhagyása, ugyanis nem feliratozták a műveket. A bejáratnál kezükbe vehetnek a látogatók egy brossúrát, amelyen a palota alaprajzába illesztették be az alkotások adatait. Ebből kiderül, hol, mi látható, de ez meglehetősen körülmenyes, és azt a benyomást kelti, mintha mindegy volna, kik készítették a műveket, mikor és miből. Pedig nem mindegy. Éppen a fő cél, a konstruktív, a konkrét, a minimál népszerűsítése követelné meg, hogy a látogató akkor is világosan tudjon tájékozódni, ha a minimál művek elnevezése sokszor egyszerű: cím nélküliek vagy csak számot kapnak. Ez a művészeti irány a műkereskedelem fontos részét jelenti. Nem véletlen, hogy két műgyűjtő együttműködése révén láthatjuk az anyagot a programban, az alkotók számára pedig minden szereplés számít ebben az egyébként is erőteljes önmenedzsmentet igénylő közegben. A művészek ismertsége, a gyűjtők presztízse és a közönség biztonságérzetének szempontja miatt is alapvető lett volna tehát a feliratozás.

A Vass László Gyűjtemény és a Schroth-gyűjtemény közös programjai között találjuk a kiállítást, sőt tavasszal és a nyár folyamán a Vass Gyűjtemény darabjaiból visznek válogatást a németországi Soestbe. A csereakció kiindólatlan intenciója a két gyűjtemény együttes bemutatása: a konstruktív, a minimál, a konkrét terén teljesebb képet kap a látogató, sőt a magyar művészeti hagyományra is nagyobb rálátást nyer. A Schroth-gyűjtemény

válogatásában most Victor Vasarely és Gál András, egy már klasszikusnak számító és egy konzekvensen a modernség útján járó kortárs művész művei képviselik az ilyen irányú magyar törekvéseket. Rövid sétányra a Művészetek Házától a Vass László Gyűjtemény aktuális bemutatója Barcsay Jenő műveit állítja a középpontba, és más művészek rá emlékező hommage-ait, de széles repertoárját találja az ide látogató közönség a 60-as, 70-es években induló magyar konstruktív törekvéseknek is. Az európai érték, a jellegzetes karakter felmutatása megvalósul – de népszerűsíthető-e mindez?

Aki már parkolt a Néprajzi Múzeum mélygarázsában, tapasztalhatta, hogy a termeket a konstruktív magyar hagyomány művészeinek nevével és műveik egy-egy replikájával jelölték, így tizenkét művész, köztük Kassák, Moholy-Nagy, Konok, Bak, Fajó, Keserü, Maurer alkotásai töltik be azt a funkciót, amelyet a bevásárlóközpontokban az állatos piktogramok. Nincs recept arra, mitől válik a modern tradíció ismert nyelvvé, ez a kurátorok, a marketingesek számára sem világos. Csupán annyit állíthatunk: tovább tölti vizuális memóriánk végtelennek gondolt tárhelyeit, de rögvest rakódnak rá újabb rétegek is. A veszprémi *KULTUR. KONTAKT. KONKRET* elegáns és a modernség művészeteszményével egyező próbálkozás. Az ötlet és a kivitelezés remek. Azonban még fejlesztésre szorulnak azok az eszközök (médiakampány, plakát, bejáratí hirdető, felirat), amelyek ahhoz kellene, hogy a kiállítás valóban eljusson a közönséghez.

Kultur. Kontakt. Konkret,
a Schroth-gyűjtemény kiállítása, 2023,
Művészetek Háza, Veszprém
François Morellet:
π-Rococo,
n° 18, I=40°,
2001
Fotó: Simon Zsuzsanna



A komolyzene Petőfi-képe I.

A Petőfi-kép változatai

A tanulmányban Kacsóh Pongrác (1873–1923) *János vitéz* című daljátékát (1904) és Radó Aladár (1882–1914) *Petőfi* című zenekölteményét elemzem a „népköltő kép” értelmezés alapján. A két alkotás esetében a választott kép alkalmazását Petőfi és a szabadságharc recepciója, valamint a zenetörténeti előképek határozták meg. A művek Petőfi-képét két korabeli eszmei horizont határozta meg: a századelőn élő közművelődési hagyományok a szabadságharcról és Petőfiről. Bár mindkét hagyomány a korabeli tudományos kutatások recepcióját is magába foglalta, jócskán merített a korszak szóbeliségéből, többek között a még eleven családi és közösségi emlékezetekből. A terjedelmi korlátok miatt a zeneművek érdemi elemzése érdekében a szabadságharc recepcióját Hermann Róbert, Petőfi hatástörténetét Kerényi Ferenc tanulmánya alapján mutatom be.¹ A művek apoteózis-dramaturgiájáról szóló zenetudományi szakirodalomról nincs tudomásom.²

A tanulmány egyik felvetése, hogy mind Petőfi, mind a *János vitéz* főhősnőjének halálát a két zeneműben elemelve apoteózissal ábrázolják. Mivel a korabeli magyar történelmi emlékezetben erőteljesen jelen volt az apokalipsziskép, így minden történeti jellegű apoteózisábrázolás mögött megbújt a végítélet fenyegetése. Petőfi kapcsán az I. világháború utáni ábrázolásokban meg is jelenik majd az apokalipsziskép (lásd Hubay: *Petőfi-szimfónia*, 1923). A századforduló apokalipszisképe ugyanis az 1848–49-es szabadságharc katonai-politikai vereségére utal. Arad és Világos – az időbeli közelség következtében – a költő halálának is a metonímiája. Az 1849-es összeomlást már a kortársak is apokalipszisként értelmezték mind a *Szózat* aktuálisnak tűnő „nagyszerű halál” képe, mind Kossuth vidini levele alapján.³ „Szegény, szerencsétlen hazánk elesett. Elesett nem ellenségeink ereje, hanem árulás s alá-

valóság által... Ó, hogy ezt megértem, s mégsem szabad meghalnom.”⁴ Ugyanazt az apokalipszisképet használta Kossuth a Cassandra-levéiben, igaz, az abban jelölt végítélet idejét – biblikus hagyományokat követve – az ismeretlen jövőbe helyezte. Az apoteózisképre Kossuth vidini levele is utal, ahol arról ír, hogy az ország a vereség ellenére miként állhatna talpra új uralkodók meghívásával és nemzetközi szerződések révén. Az apoteózis eljöttét ugyanakkor az élő kortársak több, különböző időpontra helyezték. Jókai Mór, aki az 1848–49-es események tevételes szereplője volt, később pedig a közvéleményt erőteljesen befolyásoló (újság)író, a kiegyezésben megérkezni látta a jobb jövőt.⁵ „Ami [az 1849-es események: trónfosztás, Világos, Arad] ezután következik, azt takarja a »múltakra vetett fátyol«, melyet a magyar országgyűlés az 1867-iki kiegyezéssel két évtized elfeledésre méltó eseményeire borított.”⁶ Jókai az apokalipszist megismerve a politikai apoteózis előkészítésén dolgozott, amelynek egyik legismertebb példája *A kőszívű ember fiai* című regény (1869) lezárása. A Baradlay fivérek forradalmi párbajának helyszínén, a budai vár domboldalán két királyi gyermek játszik. Jókai olvasata meghatározó volt, többek között az egyik említett zeneszerző, Radó Aladár is osztotta azt.

A történetírásban a kettős olvasat (apokalipszis és apoteózis, Kossuth vagy Görgey stb.) 1918-ig meghatározta mind a közgondolkodást, mind a történetírást. Szekfű Gyula 1924-ben mutatott rá először korszerű módszertannal, hogy az egykori kettős államban nem folyt érdemi kutatás a „Jó és Rossz, Angyal és Mefisztó” jellegű narratívákon kívül.⁷ Két nemzedékkel később Kosáry Domonkos ugyanazt a végletesen szembefordított kétosztatú elbeszélést találta a Szekfű nyomdokain járók írásaiban.⁸ A kettős látásmód hosszú időszakra rombolta a történeti hűséget – és az az iránti érzékenységet –, továbbá a klasszikus tör-

¹ HERMANN Róbert: *Az 1848–49-es forradalom és szabadságharc a magyar történetírásban* = *Aetas*, 1999, 1–2. sz., 62–85.; HERMANN Róbert – KOVÁCS László: *Petőfi halála*. Bp., Kossuth, 2016; KERÉNYI Ferenc: *Petőfi Sándor élete és költészete. Kritikai életrajz*. Bp., Osiris, Bp., 2008

² Bakó Judit zenetörténész lektorálta a tanulmányt. Itt köszönöm meg gondos munkáját, építő visszajelzéseit.

³ HERMANN: *i. m.* (1999), 64.

⁴ KOSSUTH Lajos: *Levél az angliai és franciaországi magyar követekhez és diplomáciai ügynökökhez* (Vidin, 1849. szeptember 12.) = Uő: *Írások és beszédek 1848–1849-ből*. Szerk. KATONA Tamás, PUSZTA-SZERI László, Bp., Európa, 1987, 508–512., 508.

⁵ Jókai szabadságharc-olvasatairól lásd WINDHAGER Ákos: *Jókai személyes, csodás történelme. Az 1848/49-es mitológéma változatai = Mítosz és történelem II. Tanulmányok Hoppál Mihály 80. születésnapjára I–II*. Szerk. HOPPÁL Bulcsú, SZABADOS György, Bp., Európai Folklor Intézet, Magyar Vallástudományi Társaság, 2022, I., 427–460.

⁶ JÓKAI Mór: *A magyar nemzet története regényes rajzokban I–II*. = Uő: *Összes Művei* 67–68. Regények. Szerk. TÉGLÁS Tivadar, VÉGH Ferenc, Bp., Akadémiai, 1969, II., 486.

⁷ SZEKFŰ Gyula: *Negyvennyolcas történetünk mai állása = Napkelet*, 1924, 243–253., 243.

⁸ KOSÁRY Domonkos: *A Görgey-kérdés a két háború között = Történelmi Szemle XXXV*. 1993, 3–4. sz., 205–241., 206.

ténetírás célját: a múltról a jelennek való példaállítást is. Szekfű és Hóman Bálint az 1928-ban megjelentetett *Magyar Történet*ben amellet tesz hitet a Kossuth–Görgey vita kapcsán, hogy mivel a történetírás már sikeresen meghaladta a hős–áruló, apoteózis–apokalipszis kettős elbeszélésmódját, ezért azt majd a közvélemény is követi.⁹ Ma már tudjuk, hogy nem így történt.

Viszont, ahogy Szekfű írta, ha a szabadságharc történetileg hű emléket nem lehetett megírni, akkor maradt a kétosztatú, ellenségesítő és hősteremtő elbeszélésmód, amelyben leginkább Kossuth volt kiemelhető – de éppen csak annyira, amennyire a Monarchia aktuális szellemi horizontja engedte.¹⁰ A Petőfi-recepciót ugyanaz a politikai jellegű, szűk keresztmetszet jellemezte, mint a szabadságharcét. Ahogy fentebb olvastuk, a költő annak az évnek a hősi halottja, amelyet legjobb barátja legszívesebben kitörölne a nemzeti történelemből. Petőfi azonban akkor és ott esett el, így a szabadságharcot esetében nem lehetett megkerülni. „A szabadságharc költőjéből lett a szabadságharc katonája és a szabadságharc katonájából lett Petőfi a szabadságharc halottja. A halotti áldozat pedig, mit Petőfi hozott, önként és rajongva, az ezek helyett dalolt versek igazsága volt és maradt.”¹¹

Petőfi irodalmi megközelítését hasonló módon befolyásolta mind közéleti költészete és tevékenysége, mind a honvéd halála. Gyulai Pál (1826–1909) az irodalmi örökség megmentése érdekében – és talán belső meggyőződésből is – a népköltő képét, amelyet Petőfi 1845-ben tudatosan letett, kanonizálta 1854-ben.¹² Gyulai hatása a következő száz évre meghatározta a költői életmű értelmezését. Ha írtak is máshogy róla (például szerepjátszó lírikus, a nemzeti költő), a következő száz évben az sem tudta felülírni Gyulai olvasatát. Ferenczi Zoltán (1857–1927) hosszú kutatás után pontosította és árnyalta az előző képet, de lényegében csupán korszerűbbé tette.¹³ A későbbi tanulmányok számos költészettani-értelmezési újdonságot fedeztek fel, de a pályaképet és a személyt

egybekapcsoló olvasatot nem oldották fel. Így sem Horváth János (1878–1961) nemzeti klasszicizmust és romantikát újratárgyaló tanulmánya, sem Babits ironikus, zsenit és nyárspolgárt egymásra vetítő esszéje, sem Illyés szociologizáló, a *Puszták népe* felőli olvasatot adó életrajza nem hozott művelődéstörténeti fordulatot.¹⁴ Vizsgált korszakunk után Révai József (1898–1959) Petőfi-képe is Gyulai alapvetését követte, bár marxista vonatkozásokkal terhelve. A Gyulai-kánont első ízben Margócsy István (1949) törte meg, ám az irodalomtörténetileg hiteles, művelődéstörténetet is újraíró, valamint a kultuszokat feltáró (s leleplező) Petőfi-képet Kerényi Ferenc (1944–2008) alakította ki.¹⁵ A Petőfi-kép tehát erős függvénye volt mind a történetírás korabeli politikai aktualitásának, mind az irodalmi értelmezések korlátainak.

Nem véletlen tehát, hogy a Petőfi-kép politikai, történeti és irodalmi közös metszete a népköltő (bordalok, tájleíró költemények, szerelmi költészet) volt. Az e három tárgyhoz köthető költeményeket előszeretettel zenésítették meg a korban, így a számuk ezer fölött volt már a centenárium idején is, azok elemzését időről időre el is végzik a kutatók.¹⁶ A Petőfi életét bemutató legendák, regények és színművek kiüresedett jelképhasználatát azonban már az első centenárium idején bírálták. „Aminthogy arcáról sem maradt fönn valamirevaló megbízható kép, ábrázolás, úgy túlnyomó többségben azok a műalkotások is hamisak, tartalmatlanok, amelyek Petőfi életét, cselekedeteit óhajtják az utókor elé vetíteni. Külsőségekre, színpadias hazugságokra, frázisokkal bélelt szólamokra épült a legtöbbjük.”¹⁷ A kulturális emlékezet és a művészet külön kérdéskörét jelenti, amikor a költő portréja kizárólag ürügy az önmegmutatásra. „A szobor a valóságban nem Petőfit ábrázolja. De [a szerző] az ő nevének fogalmában érezte legjobban egyesítve azokat a tényezőket, amelyek saját világszemléletét, belső valóját kifejezik. Az övét. És ez nagyon érthető hiba.”¹⁸

⁹ SZEKFŰ Gyula: *Magyar történet VII. Bp.*, 1928, 433.

¹⁰ SZEKFŰ: *i. m.* (1924), 244.

¹¹ RADNAI Miklós: Petőfi-szimfónia. Hubay Jenő műve = *Nemzeti Újság*, 1923. február 27., 5.

¹² KERÉNYI: *i. m.* (2008), 200.; GYULAI Pál: *Petőfi Sándor és lírai költészetünk = Új Magyar Múzeum*, 4./1., 1854, 24–43.; 4./2., 1854, 97–124.

¹³ FERENCZI Zoltán: *Petőfi életrajza I–III. Bp.*, Franklin, 1896

¹⁴ HORVÁTH János: *Petőfi Sándor. Bp.*, Pallas, 1922; BABITS Mihály: *Petőfi és Arany = Nyugat*, 1910, 22. sz., 1577–1590.; ILLYÉS Gyula: *Petőfi. Bp.*, Nyugat, 1936

¹⁵ MARGÓCSY István: *Petőfi Sándor. Kísérlet. Bp.*, Korona, 1999; KERÉNYI: *i. m.* (2008)

¹⁶ WÁGNER József: *Petőfi és a zene = Zászlónk*, 1923. január 15., 70–71., 71. Tudományos igényű áttekintések: ISOZ Kálmán: *Petőfi műveinek zenei bibliográfiája = Muzsika*, 1930, 3. sz., 99–125.; SONKOLY István: *Petőfi-megzenésítések bibliográfiája. A Debreceni Kossuth Lajos*

Tudományegyetem Könyvtárának közleménye. Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1970; BREUER János: *Petőfi und die Musik. Bp.*, Nemzetközi Zenei Versenyek és Fesztiválok Irodája, 1973; ITT'ÉS Mihály: *Petőfi megzenésített versei = Uő: 22 zenei írás. Kodály és elődök, kortársak, utódok. Kecskemét, Kodály Intézet*, 1999, 201–207. Jelen-tős, időszaki összegzések: RADNAI Miklós: *Petőfi a magyar zenében = Nemzeti Újság*, 1922. december 31., 5.; DOBÓ Sándor: *A Petőfi-dalok jelentősége = A Zene*, 1938. július 15., 260–262; JUHÁSZ Előd: *Petőfi a zenében = Kritika*, 1973, 3. sz., 21–22.; TARI Lujza: *A Petőfi-versek és zenei kapcsolataik. „Más hazában híven őrzik / Mindazt, ami nemzeti” = Magyar Napló*, 1999, 7. sz., 22.; SZIKLAVÁRI Károly: *Petőfi-megzenésítésekről = Napút online*, 2022. december 24. <http://www.naputonline.hu/2022/12/24/sziklavari-karoly-petofi-megzenesitesekrol/>

¹⁷ (B-I.): *Hubay Jenő Petőfi-szimfóniája = Népszava*, 1923. február 27., 6.

¹⁸ SPUR Endre: *VI. Filharmóniai hangverseny = Szózat*, 1922. december 19., 1–2., 1.

A túlvilág színre vitele (Kacsóh Pongrác)

A legismertebb Petőfi-zene, a *János vitéz* (1904) kapcsán jó szívvel idézhetjük az öreg király szavait: „Előadása egyszerű, mégis nagyon hatásos.”¹⁹ Azt ugyan János vitéz szövege megelégedő tizenhat ütemére értette, amelyben a főszereplő végig G hangon recitált, ám az egész zeneműre is érvényes. Egészen a III. felvonásig kell lapoznunk, hogy ti-szeptimet találjunk. (Ott van jó helyen: az tiltja, hogy bárki is elhagyja Tündérországot.) Kacsóh Pongrácot még a közeli jó barátai is azzal ugratták, hogy a tonikán és a dominánszon kívül nem használ más funkciót.²⁰ Ha ez így nem is igaz, zenéjét mégis az önművelők született egyszerűsége, s nem a rafinéria jellemzi. „Zenéje mindig egyenes vonalú. Komplikálatlan, egyszerű. Nem törekszik csapongó magasságokba, nem tétovázó, hanem elsősorban érthető, szeretetreméltó, előkelő kedvességű teli természetes gondtalansággal.”²¹ Dallamkészlete a ko-

rabeli népies műdalokkal rokon, ám a II. felvonásbeli Offenbach-hatáson túl az alaptónust Erkel operáiból és Liszt rapszódiaiból meríti. Több kórusa, illetve áriája mögött a *Bánk bán*, illetve az *István király* hangvétele feltételezhető.

Petőfi 1844-ben befejezett elbeszélő költeménye az akkor még élő Horváth Nepomuk János (1774–1847) huszárőrnagy történetét öltöztette mesei környezetbe. Bár a darab párhuzamba állítható a népmesékkel, Orfeusz, Odüsszeusz és Argirus históriájával is, alapvetően az egyszerű legény boldogtalan szerelmi életét meséli el.²² A reális falu, a mesebeli Franciaország és a másvilági Tündérhon csak kitágítja a bejárt világot, de János vitéz élete – az élő Iluska nélkül – céltalan marad. Petőfi szövegében a kalandok olykor elfedik az érzelmi síkot, de mindvégig a kifosztottságérzet űzi a hőst tovább. Az Iluskával a patakparton átélt szerelmi beteljesüléshez képest még a tündérhoni egymásra találás is csupán halvány utánérzés.²³

Petőfi
költeményeit
felhasználó
dalművek

Szerző	Cím	Műfaj	Bemutató	Utóélet
Jánosházy Zsigmond	<i>János vitéz</i>	daljáték	(1888, nem adták elő)	két kottakiadás
Molnár György, Pósa Lajos, Dankó Pista	<i>János vitéz</i>	daljáték (töredék)	(1889, nem adták elő)	nem jelent meg
Kacsóh Pongrác	<i>János vitéz</i>	daljáték	1904. november 18., Király Színház	átütő siker
Sztojanovics Jenő	<i>János vitéz</i>	magánhangra és női karra írt, melodramás tündérvjáték	1907. május 9., Vígszínház (a Petőfi-ház javára)	szerény siker
Sárai Tibor	<i>János vitéz</i>	táncjáték	(1954, nem adták elő)	1954: lemezfelvétel a szvitből, 1961-től négy előadása, szerény siker
Victor Máté	<i>János, a vitéz</i>	rockopera Kacsóh műve alapján	1985. augusztus, Szeged	1985: lemez- és videókiadás, kritikai bukás
Szabados Béla	<i>Bolond Istók</i>	népies daljáték	1922	szerény siker
Zerkovitz Béla	<i>Falu végén kurta kocsmá</i>	daljáték (operett)	1923: Royal; 1931: Bethlen-téri Színház	mérsékelt siker

¹⁹ KACSÓH Pongrác: *János vitéz*. Zongorakivonat. Bp., Bárd Ferenc és Fia, 1930, 79.

²⁰ KOCH Lajos: Kacsóh Pongrác 70. születésnapjára. Befejezés = *A Zene*, 1944. január 3., 73–74., 74.

²¹ Uo., 73.

²² RADNÓTI Sándor: „Ha elfelejtkezik is rólam halálom”. Vázlat a János vitézről = *Alföld*, 2010, 2. sz., 82–89., 88.

²³ HERMANN Zoltán: *Álomterek. Petőfi Sándor: János vitéz* = Uő: *Varázsszer/tár. A varázsmese kánonjai a régiségben és a romantikában*. Bp., L'Harmattan, 2012, 180–193., 191. Az említett értelmezést bontja ki Jankovics Marcell *János vitéz* rajzfilmje (1973), amelynek kísérőzenéje, Gyulai Gaál János (1924–2009) művészi színvonalú kompozíciója. Lásd WINDHAGER Ákos: *Kísérlet a magyar könnyű szimfonikus stílus újrateljesítésére* = *Magyar Művészet*, 2019, 1. sz., 112–118.

Ebből a tragédiából Bakonyi Károlynak (1873–1926) kellett a korabeli operettekhez illeszkedő szűzsét írnia, a Király Színház igazgatója, Beöthy Zsolt (1873–1931) útmutatásával. A legfontosabb módosítása az volt, hogy a másvilági befejezést a földi valóságba helyezte vissza. (Egyértelműen boldog finálét kizárólag a gyerekelőadásokon látni.) A kalandok számát is csökkentette, de bemelt új szereplőket (például Bagót). A két szerelmes patakparti pásztoróját a szöveggönyvben Iluska mostohája rendezi meg, csapdába csalva a főszereplőket, és ő kergettetti szét a csósszel a nyáját. János vitéz, az egyszerű parasztfiú kiemelése érdekében kerül ő és ötven huszára a nőies – a két öregemberen: a királyon és Bartolón kívül a háború következtében kizárólag nők alkotta – francia udvarba. A főhős alakját hangsúlyozza az asszertív királylány is, aki nemcsak azt éneklí, hogy „Ha leány helyett legény lehetnék”, hanem a frissen „özveggyé” vált János vitéz szívében is gyorsan elfoglalná Iluska helyét („A kedvesed helyett kedvesed leszek!”). Ő – akit az eredeti szöveggönyvben ugyanaz az énekesnő alakított volna, mint Iluskát – János vitéz számára így elérhető társ lenne. Róla lemondva jut el János vitéz az öngyilkossági kísértés legmélyére a „tündérkirállyá” koronázása idejére, ahol a „felejtés bora” nem más, mint mérge.²⁴ Iluska halála következtében a két szerelmes tündérszágébéli párbeszéde Jancsi képzeletében zajlik. Ha Iluskát nem is, de János vitézt az életbe a részeges Bagó hívja vissza. Hermann Zoltán veti fel, hogy vajon nem álmodta-e János vitéz Tündérszágát.²⁵ Ha a Petőfi-szövegre nézve ez nehezen bizonyítható is, a daljátékra nézve igazolható értelmezés.²⁶

Amíg a szöveggönyv számos kérdésre nem ad választ, addig Kacsóh Pongrác kottája néhány pontot tisztáz, mivel a színházi előadáshoz valós térre és konkrét szereplőkre van szükség. A konkrét jelleget pedig, mivel ő a népköltő megközelítést fogadta el (mint a korában mindenki), a magyar nóták alapján alakította ki. Amíg Petőfi fiktív falu-mezőváros képét a szöveggönyv átvette, addig azt Kacsóh tartalommal töltötte meg.²⁷ A protestáns korálokra emlékeztető „Kék tó, tiszta tó” kezdetű ária (nyitány és XVI. jelenet) éppúgy hely- (vagy inkább: közösség-) megjelölő, mint a „Szép a huszár” (XII. jelenet) dallama – mindkettő leginkább az Alföld református községeit idézheti meg. Azokkal szemben az I. felvonás fugatós, Verdi-allúziót tartalmazó zárókórusa viszont bármelyik vidéki

dalárdát jelölheti. Jancsi indulós belépője (V. jelenet), Iluska szinkópás, lassú csárdás ritmusát követő dala (VI. jelenet), illetve Bagó meg-megtorpanó furulyatémája (VII. jelenet) találó magyaros jellemzés. Utóbbi témáját Kríza János *Vadrózsák* (1863) című kiadványában találta Kacsóh. Bakonyitól és Kacsóhtól is távol állt azonban, hogy akár Petőfit, akár a szabadságharcot nyíltan megidézzék a darabban. A huszárok két kórusa tartalmaz ugyan színpadias, hazafias gesztust, ám annak mindkét esetben Iluskához van köze. Az első a zászlószentelés csúcspontja, amikor Iluska felkötí piros pántlikáját, a II. felvonásban pedig szintén ugyanazon piros szalag miatt viszi magával János vitéz a zászlót. Szintén árnyalja a nemzeti lobogó melletti hősi halál képét („Lengj, te szent erekye, S győzelemre vidd, Fényes győzelemre, Magyar vitézid!”), hogy a huszárok a francia király megsegítésére indulnak a törökök elleni csatába.²⁸ Az, hogy e jelenetnek a világháború idején volt másodlagos jelentése, nem vitatható, ahogy a művet éppen ezen értelmezés miatt tiltotta be a kulturális népbiztos a Tanácsköztársaság második napján.²⁹ A szakirodalomban burjánzó politikai értelmezése azonban nem a darab belső jelképrendszeréből indul ki, hanem az előadások hatástörténetéből.³⁰

A francia királylány indulós dala (IX. jelenet) jelzi, hogy János vitéz méltó társa lenne, viszont azt is, hogy nem francia. Az induló témájában nincs francia elem, sőt a jelenet második felét kitöltő kitárulkozó rész is lassú, háromnegyedes bécsi keringő.³¹ Eredetileg azonban ő sem Bécsben „lakott”, hiszen a daljáték első változatában még ízes négyenegyedes csárdást énekelt.³² A király két dala (X. és XIII. jelenet) viszont Offenbach muzsikájára emlékeztet (helyenként Liszt-rapszódiaik reminiscenciái tűnnek elő a gunyoros zenei felület alól), ott hallhatunk francia zsánert.

János vitéz a II. felvonás hosszú fináléjában – bár Magyarországra utalhat – valójában azt éneklí: „Van egy vitéz, egy hetyke nép, S egy boldog ország a szülőhazám...” A hely beazonosítását tovább árnyalja, hogy a dallam egyértelművé teszi: szimbolikus helyet, és nem konkrét földrajzi területet jelöl. A vallomás ugyanis Iluska lassú csárdásdallamát idézi. A későbbi értelmezések kulcskérdése, a hazatérés tehát nem politikai utalás, mivel nem valahova, hanem valakihez, a szerelméhez kíván hazamenni. (Ahogy már a pántlika szimbólum is előreveti-

²⁴ Az elbeszélő költemény befejezését a kortárs irodalomtudomány is a halállal azonosítja. Például SZILÁGYI Márton: *A magyar romantika ikeresillagjai. Petőfi Sándor és Jókai Mór*. Bp., Osiris, 2021, 83.

²⁵ HERMANN: i. m. (2012), 193.

²⁶ SZILÁGYI: i. m. (2021), 83.

²⁷ Uo., 69.

²⁸ KACSÓH: i. m. (1930), 20.

²⁹ KOCH Lajos: *Kacsóh Pongrác »János vitéz«-e. Adalék a budapesti színháztörténetéhez*. Bp., Fővárosi Könyvtár, 1941, 27.

³⁰ Vö. HUBER BEÁTA: *János vitéz, az ideológia huszára. A századforduló operettjében rejlő lehetőségek = Irodalomtörténet*, 2005, 3. sz., 310.

³¹ KACSÓH: i. m. (1930), 54.

³² Itt köszönöm meg Rác Márton karmesternek, hogy a nekem írt, 2022. január 13. keltezésű magánlevelében a *János vitéz*szel kapcsolatos MMA-ösztöndíjas kutatásait megosztotta velem.



Kacsóh Pongrác:
János vitéz –
a királylány
belépője,
a szerző eredeti,
ceruzás vázlata,
magán-
gyűjteményben
(Radó Denise
tulajdona,
Rácz Márton
gyűjteményében)

tette.) Ám a fizikai hazatérés előtt még messzi útra indult: Bécsből a Rajna mellé. A Tündérországba érkezés átváltozászenéjéből nem nehéz kihallani *A Rajna kincse* leegyszerűsített motívumait. A „tündérek” előbb a „Kék tó” protestáns korálstílusában fogalmazott kórust énekelnek: „A nap leszáll, nyugodni tér”. Noha a mai hallgató ezt a szöveget német népdalhoz köti, Kacsóh nem arra utal. (Illetve, a jelenlegi kutatás még nem talált ilyen mintát.) A tündérek utána lassú keringőbe kezdtek („Este van, este van”), majd egy másik lassú keringővel ünneplik meg az új királyt (XVII. jelenet). A korábbi hangzástól elemelt (elidegenített) stílust csak János vitéz töri meg magyaros tematikájával, amellyel ismét Iluska dalát idézi. Ám tündérek arra felelő korálja már-már egészen elmosná a két főhős alapkarakterét, amikor Bagó felemás, botladozó dallama végérvényesen visszahozza a magyaros légkört. János vitéz pedig letesz az öngyilkosságról, és visszatér a fizikai térbe, akár abba a kis faluba, ahonnan elindult. Bakonyi és Kacsóh tudatosan döntött a melodramai finálé mellett. A lezárás idézőjelbe teszi a mesét, illetve megadja a választ János vitéz magatartására. Az apokaliptiszt a szerzők megkerülték, de az apoteózist is csak távolról mutatták meg. Iluska tündérkirálynőségéhez gavotte

és keringő társult: elemelt magasságba került a végig magyaros tematikájú, hol indulóban, hol csárdásban éneklő János vitéztől. A lezárás, ahol a nézők könnye hull, melodramatikus. A visszatérő témák: a furulyadal, Iluska dala és a két fiatal ábrándozó kettőse, „Megálmodtam réges-régen”, szomorú, a be nem teljesedéshez kötődik. Ahogy az illik egy apokaliptiszis után, a távoli apoteózis hiú reményében.

Az 1904. november 18-i ősbemutatót baljós előjelek előzték meg. Kacsóh ugyanis ismeretlen komponistának számított, ráadásul, pesti mércével, képzett muzsikusként sem volt, hiszen nem a Zeneakadémiát végezte el, hanem magánúton a kolozsvári Konzervatóriumot. Az 1904. augusztus 20-án, Keszthelyen lezart zongorakivonatot a színház zenei munkatársai és vezető színészei átdolgoztatták vele. Kihúzták az I. felvonásból a Toborzót (palotás), a francia királylány II. felvonásbeli, említett csárdását átirták keringőre, a női főszerepet pedig kettéosztották. Kacsóh komponálás közben már tudta, a II. felvonás idején egészen biztosan, hogy Fedák Sárinak ír nadragszerepet, így annak kialakításában figyelembe is vette a művész adottságait. Konti József (1858–1905) karmester a tempókat és a hangszerelést is átdolgoztatta Vincze

Zsigmonddal (1874–1935). A mű hatását jól mutatja, hogy a táblázatban jelölt egyetlen vetélytárs alkotás sem maradt színen.

A hatalmas siker Kacsóh életét boldogtalanná tette. Azt várta magától – és a környezete is –, hogy ontani fogja a népszerű darabokat, ám későbbi alkotásaiban már nem muzsikált önfeledten, ihlete megfakult, dallamai elvesztették frissességüket. A siker hatására újrakezdte zenei tanulmányait, ami azonban elapasztotta magyar nótás ihletét. A korábbi hivatását (fizikatanár volt) csak sokára tudta feladni, de akkor sem vált főállású zeneszerzővé. Igazgatóként, tanfelügyelőként idejét szétforgácsolták az aktuális napi feladatok, és nem maradt elég ideje komponálni. További terhet jelentett kései, rosszul sikerült házassága is. Az említett feszültségek kedélybeteggé tették, ami végül idejekorán végzett vele.³³ Portréját önmaga alkotta meg Bagóban, akinek búcsúja kísértetiesen jósolja meg a sajátját: „Leül a patak partján és fejét búsan kezébe hajtja.”³⁴

Az életmű apoteózisa (Radó Aladár)

Tragikus sors várt az első *Petőfi-szimfónia* alkotójára, Radó Aladárra is: egy évben született Kodállal, és a világháború legelső hónapjában esett el a szerb fronton. Rövid élete során három hivatása volt, egyet a családja jelölt ki (hivatalnok), egyet az állam (katona), és egyet saját maga (zeneszerző). Előbb a hivatali pályát unta meg: „Kisiklott ember volt huszonegy esztendő korbán és ez már egymagában is igen keserves.”³⁵ Menekülésként – úri önkéntesként – bevonult egy évre a 68. Szolnoki Gyalogezredhez, ahol otthon érezte magát. Ott jutott ideje, hogy megfogalmazza a zenei céljait is. „És ahogy a gyenge kis hivatalnoktestből, nyílt szemű, délceg, vidám és okos kis katona lett, úgy lett e katonából, az esztendő letelte után zenész.”³⁶ Magánúton kezdte el a Zeneakadémiát, ahol előbb az akadémiai Liszt Ferenc-ösztöndíjat kapta meg, később a bayreuthi díjat. 1909-ben pedig elnyerte a fővárostól a Ferenc József-díjat az „Ott essem el a harc mezején” jeligéjű pályaművével (a *Petőfi-szimfóniával*). Az ösztöndíj lehetővé tette számára, hogy hosszú időre Berlinbe utazzon, ahol többek között Max Reinhardt (1873–1943) dolgozott együtt. Öt évvel később, a szerb ultimátum hírére önként Budapestre utazott. Bár beteg volt, jelentkezett az ezredé-

Iluska (Lassan)

Van egy sze-gény kis ár-va lány. Nincs ap-ja, nin-csen any-ja, ki sze-res-se.

Van egy ba-rát-ja, a ma-gány - És a pa-tak-ban mos-mos reg-gel, es-te.

János (Lépve)

Meg-ál-mod-tam ré- ges ré- gen, Hogy te lész az üd- vös - sé- gem,

Te leszel az él- tem é-des pár-ja, Egy-má-sé le-szünk mi, te meg én!

Bagó furulyadallama (lassan)

nél, Szolnokon. 1914. szeptember 9-én esett el Boljevcénél. Egykori bajtársa így összegezte nekrológiáját: a bevonulás idején „nagyon jókedvű volt és örült annak, hogy katona, örült annak, hogy háborúba megy. Ezt nagyon elhiszem róla. Szegény Radó Aladár csak örülni tudhatott annak, ha egy kötelességet kellett teljesítenie. Biztos vagyok benne, hogy az utolsó hetekben katonának tudta magát, csak katonának...”³⁷

Az 1909 januárjában befejezett *Petőfi-szimfónia* a kor szokása szerint történelmi tárgyú (és részben irodalmi szövegre írt) programzene volt. Noha ma a korszakból Goldmark Károly *Zrínyi* című szimfonikus költeményét (első változat: 1903, második változat: 1907) és Bartók *Kossuth-szimfóniáját* (1904) ismerjük, a Zeneakadémián felnőtt fiatal zeneszerzők sora gyártott ilyen jellegű zenét. (Lásd Hentschl Károly *Hadak útja*, 1913.) Goldmark számára Zrínyi tragikus hős volt, akinek halálát személyes és közösségi apoteózis követi.³⁸ Bartók számára Kossuth szintén tragikus hős, ám ő a kormányzót a szabadságharc jelképévé emeli a mű közepén (az első csatajelenetben).³⁹ A lezárásban egyértelmű az apokalipszis, amely azonban kizárólag közösségi értelmet nyer – a történelmi tények

Kacsóh Pongrác:
János vitéz

³³ SZABADOS Béla: Kacsóh Pongrác = *Muzsika*, 1930, 1–2. sz., 60–65, 64.

³⁴ KACSÓH: i. m. (1930), 129.

³⁵ LAKATOS László: *Aladár* = *Pesti Napló*, 1914. szeptember 24., 3–4., 3.

³⁶ Uo.

³⁷ Uo., 4.

³⁸ Lásd WINDHAGER Ákos: *A jelképiségbe öltöztetett tragikus fenség.*

Zrínyi Miklós emlékezete a klasszikus magyar zeneirodalomban = *Emlékpajzs Szigetvárnak, 1566–2016*. Szerk. JÁNOSI Zoltán, Bp., Magyar Napló, 2016, 260–281.

³⁹ Lásd WINDHAGER Ákos: *Béla Bartók's Central-European Counter-history = Voices of Identities. Vocal Music and De/Con/Struction of Communities in the Former Habsburg Areas*. Ed. ENDER, Daniel, FLAMM, Christoph, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2018, 126–142.

miatt is. Goldmark is és Bartók is jellemezte saját hősét egy-egy motívummal, de bemutatta az ellenséget is (szintén jellemző témával). Az apoteózist Goldmark a bécsi klasszicizmustól örökölt és a romantika által elmélyített dramaturgiával, szinte teofániaként jelenítette meg. Bartók az apokalipszist szintén a zenetörténeti hagyományokat követve alakította ki, a magyarok motívumát előbb indulóvá dolgozta át, majd gyászindulóvá alakította, végül pedig az utóbbit dekonstruálta.

A partitúra alapján Radó valószínűleg mindkét művet ismerte, de a rendelkezésre álló életrajzi adatokkal ezt nem lehet bizonyítani. Bartókra utalhat a mű programja is. „[A mű] kezdetben a jövődőt prófétai ihlettel megérző költő hangulatát ecseteli. Az ezt követő rész már a családi otthon körében időző Petőfit festi, de a rövid boldogságot megzavarják a harci motívumok. A magyar Tyrteus karddal és lanttal a kezében indul a nemzeti küzdelembe. A harcos Petőfi témájában csúcsozódik ki a szimfónia, amely aztán komor hangzású akkordokkal jelzi a hős elesét; végül pedig magasztos himnusszal hirdeti a költő által megsejtett, de már meg nem ért szabadság kivívását.”⁴⁰

Radó tehát az utolsó mondat tanulsága szerint osztotta Jókai apoteózis értelmezését, a kiegyezés szerinte a „szabadság kivívását” jelentette. A program ugyanakkor illik Gyulai Petőfi-képéhez is: „A barátság és szerelem karjaiból szakította ki a bekövetkezett viharos év. Áldozata lőn.”⁴¹ Radó annyiban aktualizálja Gyulait, hogy ábrázolja a harcot, de nem nevezi meg, s főként ellenségre nem mutat rá. (Ha Ferenczit is tanulmányozta volna, ott olvashatott

volna arról tárgyyszerűen.⁴²) A szűzsé – így elemelve is – Liszt *Les Préludes* szimfonikus költeményének költői programjára utal vissza, amit hangnemi és tematikai hasonlóság is erősít. Radó *Petőfi-szimfóniájához* hasonlóan a költőre utaló más szimfonikus alkotás a korszakból jelenleg nem hozzáférhető. Az I. világháború utáni idők alkotásai viszont már más történetírói korszakhoz tartoznak, és mégsem mutatnak új elemet Radó horizontjához képest.

A *Petőfi*-ben három visszatérő témát hallunk, egy főtémának tekinthető, súlyos hősi motívumot, egy táncos és egy lírai karakterű melléktémát.⁴³ A főtéma (*Allegro con brio*) – sajnos – nem eredeti ötlet: egy moll hármashangzat-felbontás, amely csak a fináléban fényesedik ki dúrrá. A téma felidézi ugyan az *Eroica szimfónia* (Beethoven: *III. Esz-dúr szimfónia*) első tételéből a dúr-hármashangzat felbontására épülő főtémáját, de annak karaktere és dallamíve más. A motívum moll jellege előrevetíti a tragikus végkifejletet (anticipált apokalipszis), és egyben fenntartja a feszültséget, hogy vajon mikor változik át dúrrá (implikált apoteózis). A hősi motívum „iskolás jellegét” oldja a wagneri „végtelen dallam” szerkesztésmódja. A második téma (*Allegro agitato*) a reformkori verbunkos tánc-témák rokona, ám a hangsúlyeltolódások, illetve a helyenként beleszórt skálamenetek miatt annál modernebb. Duhaj jókedv árad belőle (hegedűk, trombiták előadásában), ugyanakkor a végzetet is előrejelzi a dallamfej egyik variációjába szőtt tritónusz. Végül a harmadik téma (*Andante*) jellegzetes zenekari motívum, amely hol oboán,

Petőfire utaló
zenekari művek

Szerző	Cím	Bemutató	Utóélet
Ábrányi Emil, ifj	Petőfi-szvit	1901. április 24., Zeneakadémia, az Akadémia együttese, Ábrányi	utolsó ismert előadása: 1948. december 7. (Budapest I.)
Radó Aladár	Petőfi zenei-költemény	1909. október 17., Országos Szimfóniai Zenekar, Kun László, Zeneakadémia	négy ismert előadás
Radó Aladár	Falu végén kurta kocsmá, szimfonikus zenekép	1909. december 6., BFTZ, Kerner, Vigadó	hat ismert előadás
Pécsi (Prichystal) József	Petőfi-nyitány	1924. október 5., Székesfőv. Zkar, Bor Dezső, Gellért-fürdő	hét ismert előadás
Geszler György	Petőfi-szvit – Öt Petőfi-költemény	1936. július 27., Székesfővárosi Zenekar, Bor Dezső, Városliget	öt ismert előadás
Gyulai Gaál János	János vitéz – szvit	1974. március 28., MRT Szimfonikus Zenekara, Gyulai Gaál János	hat előadás, lemezkiadás, rádiósugárzás

⁴⁰ NÉVTELEN [MERKLER Andor]: *Petőfi-szimfónia = Magyarország*, 1909. október 10., 12.

⁴¹ GYULAI: *i. m.* (1854), 109.

⁴² FERENCZI: *i. m.* (1896), III., 377.

⁴³ RADÓ Aladár: *Petőfi. Zene-költemény. Szerzői partitúrákézirat*. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtára Ms. mus., 634.

hol kürtön hangzik el, s lírai, bukolikus hangulatot kelt. Ezt hallotta a korabeli kritikus „szerelmi” témának. A szimfonikus költemény zenekara a korban szokásos együttes, háromszoros fafúvóssor mellett négy kürt, két trombita és három harsona foglal helyet. Az ütőszekció közepes méretű (kis-, nagy- és üstdob, cintányér, cseleszta), továbbá egy hárfát ír elő és nagy létszámú vonóskart (tizen-négy első és második hegedű stb.).

A szimfonikus költemény szerkezetében felismerhetjük a hagyományos szonátaforma elemeit, amelytől egyedül a visszatérésben találunk némi eltérést. A mű a mélyvonnásokon felhangzó asz-moll főtémával indul (introdukción). Annak ismétlésére halk kürtszóló felel (a legelésző nyáj kolompját imitálja). A következő szakasz (expozição) kezdetén immáron c-mollban hangzik el a főtéma hosszú változata a teljes vonóskar előadásában. A kibontásába a teljes zenekar bekapcsolódik, és a szakasz csúcspontján trombiták és harsonák is harsogják. Viszonylag hosszú (kissé talán hosszadalmas) átvezetés után érkezünk meg az expozição melléktéma-területére, a domináns hangnembe, g-mollba. A tánc témát (Allegro agitato) vidáman szólaltatják meg a fúvósok, amit később a vonósok is átvesznek. A megelőző hősies-epikus tabló után felüdülést hoz a derűs, majd szilaj csárdás. A táncot azonban az ismételt asz-mollba transzponált főtéma zárja le. Azt követően a lírai, második melléktéma (Andante lamentoso) szólal meg oboán, amely ezt a szakaszt dominálja. Az elcsendesülő zenekar lassú átvezetéssel újabb táncos szakaszhoz ér, amely már a kidolgozást készíti elő. Az addigi témák ismétlődnek meg, a főtéma h-mollban, a tánc téma A-dúrban, a lírai dallam pedig fisz-mollban. A visszatérést vidám, de sebes táncszakasz vezeti fel. A repríz „programja” a csata, így itt a programzenei elemek válnak hangsúlyossá. A „csata” a zenekar c-moll indulójával kezdődik, miközben a főtéma harsog. Az impozánsan felépített nagyjelenet (csata és halál) hirtelen pianissimo lép át a kóda (Tempo di marcia trionfante) területére. A főtémának csak az utolsó eleme zeng a teljes zenekaron, és fényes C-dúrral zárul a darab. A mély gyászból a fénybe lépést, a mollból a dúrrá váltást több előkép közül a *Sorsszimfónia* (Beethoven: *V. c-moll szimfónia*) harmadik és negyedik tételének váltása is inspirálhatta. (Zenedramaturgia és zenei tartalom terén egyértelmű a két mű közvetlen rokonsága.)

Radó tehát nem a valós személyiséget jelenítette meg, hanem a versek alapján feltételezett alakot, akinek halála nem gyász, hanem megdicsőülés. (Amíg a fiatal Bartók a *Kossuth*-ban a *Gotterhaltéval* rámutatott az ellenségre,

The image shows four staves of musical notation. The first staff is for the first horn (1. hegedű) in Allegro con brio, marked pp. The second staff is for the first oboe (1. oboa) in Allegro agitato, marked f. The third staff is for the second oboe (2. oboa) in Andante lamentoso, marked p. The fourth staff is for the first trumpet (1. kürt) in Andante sostenuto, marked p, and is in the key of F major.

Radó a kettős állam büszke önkéntes honvédjaként nem így tett. Ő a kettős birodalomért meg is halt, ha kellett.) A zenei előképek közül a Liszt-művek a feltűnőek (az említett *Les Préludes* különösen). A csúcspont hangszerezése és a témaválasztás azonban visszautal(hat) Bartók *Kossuth*-szimfóniájára és Richard Strauss több hangkölteményére. Mindhárom szerzőtől megkülönbözteti azonban, hogy „naivan” használja a különböző stílustartományhoz, helyenként zenetörténeti korszakhoz kötődő témákat. Szintén különbség, hogy a dallami invenciója időnként mechanikussá válik. Mindezek ellenére a hozzávetőleg tizenkét perces darab igen hatásos, élvezetes, és a csúcspontja katarzist vált ki.

1909. október 17-én mutatta be Kun László karmester az Országos Szimfóniai Zenekarral a Zeneakadémián. A kritikusok támogatón fogadták, de az invenciót hiányolták. A *Nyugat* kritikusa így látta: „A vállalkozás rokonszenves. Radó programmuzsikát akart írni és eleget akart tenni a zenei formásságnak. Az eredmény az, hogy a formája kissé erőltetett, széteső, mert a programja gyakran gátolja a szabad konstruálásban és a tematizálás mintegy leköti.”⁴⁴ A *Pesti Hírlap* munkatársa – néhány elméleti és önmagával megvitatott kérdést leszámítva – szintén dicsőően írt róla. „A fiatal, tehetséges zeneszerző túlságosan nagy, erejét meghaladó feladatot tűzött ki magának: [...] mert ilyen szellemi univerzumot nem lehet kimeríteni egy korlátozott, körülhatárolt mű keretében. De ezen fo-

Radó Aladár:
Petőfi-szimfónia –
jellegzetes témák

⁴⁴ JÁSZ Dezső: *Az Országos Szimfóniai Zenekar hangversenye = Nyugat*, 1909, 21. sz., 515–516., 515.

galmi lehetetlenséget leszámítva, eléggé érdekes művet produkált.”⁴⁵ Merkler Andor (1861–1920) kevésbé volt lelkes: „A szép igyekezete sehogy sem áll arányban a munka kivitelével. A fiatal ember kétségkívül igen sokat tanult. [...] Nem elégségesek azonban ezek az eszközök arra, hogy velük a nagy költőhöz méltó zenei emléket állítson a zeneszerző. [...] Ehhez invenció is kell.”⁴⁶

Radó halála után Rákosi Jenő (1842–1929), a *Budapesti Hírlap* főszerkesztője igen vehemensen szállt síkra érte, amelyre válaszul a Budapesti Filharmonikusok 1915. február 12-én műsorra is tűzték a szimfóniát.⁴⁷ A kegyelet – érthető módon – akkor erősebb volt, mint a kritikusok esztétikai hiányérzete. Ekkor már Merkler Andor is a lehető legmelegebb szavakkal méltatta a darabot: „Radó mindent elmondhatott művében, amit forrongó lelkében Petőfi géniusza iránt érzett.”⁴⁸ A *Pesti Napló* újságírója kicsit győzködi önmagát, de elismerése nyilvánvaló. „A Petőfi-szimfónia nem magyaroskodó, de magyar. [...] Tartalmas, gazdag, vérbő zene, belső értékei mellett a faktúra előkelősége, a hangszerelés eredetisége és a hangzás nagyszerűsége azok a tulajdonságai, amelyek a szerző emlékezetét nagy időre megőrzik.”⁴⁹

Radó Aladár:
Falu végén
kurta kocma –
jellegzetes
témák

A következő előadásra egy botrányt követően került sor. Idézem az *Egyenlőség* 1922. december 23-i számát: „Alighogy elhangzott Gömbös Gyula panasza a magyar kultúra elzsidósításáról, a Filharmoniai Társaság Petőfi szellemének egy zsidó zeneszerző nagyszerű művén ke-

resztül hódolt.”⁵⁰ Dohnányi méltó választ adott a kultúrát a politika felől ért támadásra. Mivel az említett koncerten (1922. december 18., Zeneakadémia, Dohnányi vezényletével) már nem a fiatalon elhunyt zeneszerzőnek, hanem a költőnek állítottak emléket, két kritikus a művet is górcső alá vette. Radnai Miklós (1892–1935) a Liszt-remniscenciákat érezte soknak, majd megállapította: „Zeneileg a bevezetés, az alföldi tájnak délibábos hangulatát festő rész a legjobb. Maga a főtéma, mely egyúttal Petőfi-nek jellemzése, már szokványosabb nyomokon jár.”⁵¹

Spur Endre (1886–1963) pedig azt mutatta meg, hogy az egyébként neki tetsző alkotás nem Petőfi portréja, hanem a zeneszerzőé.⁵² A darabot utoljára 1934. január 28-án Fleischer Antal (1889–1945) vezényelte a Székesfővárosi Zenekar élén a Vigadóban. Azóta, értékei ellenére, nem hangzott el.

1909 nyarán Radó komponált egy másik Petőfi-zenét is, a népköltőnek tekintett alkotó máig egyik legnépszerűbb versére, a *Falu végén kurta kocma* – saját meghatározása szerint – zeneképet.⁵³ A hozzávetőleg tízperces darab rapszódia, lassú d-moll elő- és utójátékkal és harsány, D-dúr főrésszel. A Gyulai-recepció egyik kései, de igen tiszta zenei leképeződését láthatjuk benne. Történeti jellege nincs, hacsak a szimfónia szatírájának nem tekintjük, merthogy az ott megidézett táncszereket dolgozta ki, három tömör téma révén. Az első két dallam a reformkori magyar verbunkos társastáncok világát idézi, míg a harmadik egy széles ívű, szabálytalan lüktetésű gesztus (leginkább a „csapásolás” gesztusára emlékeztet). A színesen hangszerelt mű a sok játék és tréfa miatt scherzóként is értelmezhető. Erejét és népszerűségét feltehetően annak köszönhetette, hogy kikerülte a szimfónia rejtett közéleti utalását és az apoteózist, viszont Petőfi duhaj rapszodosz-képét aktualizálta.

Radónak ezt a művét a szimfónia után két hónappal, 1909. december 6-án mutatta be a Filharmoniai Társulat a Vigadóban. Ellentétben az előző alkotással, csak dicséretet kapott. Karinthy Frigyes – enyhe ironizálás mellett – lelkesedett érte: „... meleg szívvel és erős indulattal megérezte a *Falu végén* hangulatának belső lényegét és varázsát: a magyar lélek ritmusát – és kongeniális kifejezést talált rá lelkében, a hangszeréken keresztül.”⁵⁴ A darabot még 1931-ben is sziporkázónak hallották: a „*Falu végén*

⁴⁵ [NÉVTELEN]: *Zenekari hangverseny = Pesti Hírlap*, 1909. október 19., 8.

⁴⁶ (m) [MERKLER Andor]: *Szimfoniai [sic!] hangverseny = Magyarország*, 1909. október 19., 16.

⁴⁷ Lásd bővebben HARASZTI Emil: *A Szekund-Hegedűs panasza = Budapesti Hírlap*, 1915. január 20., 3–4., 4.

⁴⁸ (m. a.) [MERKLER Andor]: *Filharmonia = Magyarország*, 1915. február 14., 20.

⁴⁹ [NÉVTELEN]: *Filharmonia = Pesti Napló*, 1915. február 13., 11.

⁵⁰ [NÉVTELEN]: *Ár ellen = Egyenlőség*, 1922. december 23., 7.

⁵¹ RADNAI Miklós: *Filharmoniai hangverseny. (Hatodik este) = Nemzeti Újság*, 1922. december 19., 2–3.

⁵² SPUR Endre: *VI. Filharmoniai hangverseny = Szózat*, 1922. december 19., 1–2.

⁵³ RADÓ Aladár: *Falu végén kurta kocma szimfonikus zenekép. Szerzői partitúrákézirat*. Bp., LFZE Könyvtár Ms. mus., 633.

⁵⁴ KARINTHY Frigyes: *Radó Aladár: „Falu végén kurta kocma” = Nyugat*, 1909, 24. sz. 710–711.



kurta kocsmá közvetlen, leegyszerűsített hangulatot ad vissza. [...] Különösen karakterisztikus a D-klarinétok ügyes alkalmazása és a cigányrögtönzések nagyszerű utánzása.”⁵⁵ A rapszodiát hatszor játszották, utoljára a MÁV Szimfonikusok 1949. május 21-én, a Zeneakadémián.⁵⁶ Molnár Antal (1890–1983) a bemutató után bő fél évszázaddal később is utalt rá. 1961-ben így írt: „Új hangvétel a szellemes-kellemes pesti típusú magyarosságban az ifjú Radó Aladáré (*Falu végén kurta kocsmá*).”⁵⁷ 1963-ban pedig egy interjúban hivatkozik rá, mert általa a széles közönség megszeretné a komolyzenét.⁵⁸ Jelenkori megítélése mégis szerény és kevésbé megértő.⁵⁹

Az I. világháború előtt a Gyulai-féle népköltő kép, illetve a korabeli történetírás apokalipszis-apoteózis dramaturgiája a két, bemutatott mű horizontját erősen befolyásolta. Mivel azonban a korabeli közönség is az alapján tájékozódott a siker esztétikai szempontból jól érthető. Kacsóh darabját azóta többféleképpen is megrendezték, akadt, aki parodizálta (Szinetár Miklós, 1959), volt, aki az érzelmek konszolidációját hangsúlyozta (Makkai Péter, 1968), más a vágy és a valóság kettősségét emelte ki (Ascher Tamás, 1983). A *János vitéz* azóta is velünk él. Szomorúan állapíthatjuk meg: egyik Radó-művet sem hallhatjuk sem felvételtől, sem koncerteken. Várhatjuk-e vajon apoteózisát az ünnepi esztendőben?⁶⁰

Fedák Sári mint Kukorica Jancsi és Medgyaszay Vilma mint Iluska Kacsóh Pongrác *János vitéz* című daljátékában, 1904, Országos Széchényi Könyvtár, fotó: Strelisky Lipót, Strelisky Sándor © Wikimedia Commons

⁵⁵ NAGY Endre, Ifj.: *A fekete lovak. Miért nem adja elő a M. Kir. Opera a hősi halált halt Radó Aladár már tíz éve elfogadott operáját?* = *Ujság*, 1931. április 19., 16.

⁵⁶ Az ismert előadások: 1909. december 6., BFTZ, Kerner, Vigadó; 1930. március 10. BFTZ, Dohnányi, Zeneakadémia; 1931. november 8., Székesfővárosi Zenekar, Bor Dezső Vigadó (és rádióközvetítés); 1934. július 31., Székesfővárosi Zenekar, Bor Dezső, Városliget; 1935. augusztus 26., Székesfővárosi Zenekar, Bor Dezső, Városmajor; 1949. május 21., MÁV Szimfonikusok, Szőke Tibor, Zeneakadémia.

⁵⁷ MOLNÁR Antal: *Az új magyar zene kibontakozása. (II. közlemény.)* = *Magyar Zene*, 1961, 5. sz., 489–497., 491.

⁵⁸ K. M.: *A dolgozó tömegek és a zene szorosabb kapcsolata* = *Muzsika*, 1963. október 1., 34.

⁵⁹ RETKES Attila: *Géniusok és mesteremberek. Zenetörténeti írások*. Bp., Gramofon, 2011, 90.

⁶⁰ A tanulmány második részét a *Magyar Művészet* következő számában közöljük.

Szabadság a hó alatt?

Újabb szempontok Jókai Mór regényének filológiai és történelmi háttéréhez II.¹

Az 1870-es években egyre szélesebb körben érzékelhető negatív Oroszország-kép kialakulásához hozzájárultak a század második felében fölerősödő pánszláv törekvések, az aggodalom amiatt, hogy az Orosz Birodalom a szláv népek egyesítésére törekszik saját pártfogása alatt (bár a kormány ezt nem fogadta el hivatalos politikájának, de mégis, széles körben élt ez a vélekedés), továbbá a narodnyik mozgalom terrorista szárnyának, a „nihilizmus” terjedésének veszélye. Az orosz–török háború a magyar közvélemény nagyobb részét a törökök mellé állította, így Jókait is. Ennek háttérében az említett politikai érdeklentések álltak: Oroszország térnyerése a Balkánon sem a Monarchiának, sem Angliának nem volt kívánatos, és az 1878. február 19-i, San Stefanóban (Konstantinápoly mellett, ma: Yeşilköy – eddig jutottak az orosz csapatok január 31-ig) megkötött orosz–török békét pár hónappal később, a Berliini Kongresszuson az európai hatalmak felülbírálták Oroszország kárára, és a területek újabb felosztásában az orosz igények korlátozottan érvényesülhettek. Ez a diplomáciai vereség Oroszországban hosszú időre a politikai publicisztika témája lett, és a kor nagy orosz vallásfilozófusa, Vlagyimir Szolovjov is több írásában foglalkozik a kérdéssel, elsősorban történetfilozófiai és erkölcsi összefüggésekben, és a fenti Jókai-idézet akár mottója is lehetne a tanulmányoknak. Az *Oroszország bűnei* (Grehy Rosszii, 1887) című esszéje a diplomáciai vereség belső okait elemzi – az „érted haragszom, nem ellened” alapján –, mert úgy gondolja, hogy egy birodalom sikeres működését, akár béke, akár háború esetében legalább annyira belső, kulturális, erkölcsi és gazdasági állapota határozza meg, mint a diplomáciai és hadászati fölkészültség.²

Ezért érdekes, hogy az 1879-ben megjelent *Szabadság a hó alatt* egy ilyen kényes nemzetközi konstellációban és ennek negatív magyar interpretációja közepette a szintén bonyolult előző korszak „szabadságküzdelmét”, ne-

vezetesen az 1825-ben kirobbant dekabrista felkelést választja tárgyául. A katonai puccsban végződő mozgalom vezetőiről, a céljaikról és eszközeikről igen ambivalens képet alkot, a megdöntendő autokrata uralkodót viszont lényegesen rokonszenvesebbnek ábrázolja, de nem hallgatja el a Szolovjov publicisztikájában is kárhoztatott bűnököt a birodalom belső viszonyait tekintve, amelyeket tanulmányom első részében említett forrásokból ismerhetett meg. (A regény függelékében maga a szerző fel is sorolja azokat az írásokat, amelyekre támaszkodott bizonyos események, személyek, valamint a környezet, az életmód s a tárgyi világ megjelenítésében.)

A továbbiakban néhány példával illusztrálom, milyen helyzetekben mutatja meg Jókai az orosz cár és Puskin kapcsolatát, és ennek az irodalmi fikciónak Karamzin leveleiben milyen valóság felel meg.

A *cár mosolygott!* című fejezetben a regény egyik kulcsjelenetének tekinthető I. Sándor és Puskin beszélgetése a Téli Palotában, a nagy pompával, hatalmas vendégsereg részvételével megtartott udvari hangversenyt követően. (A hangversenyen fellépő opera-énekesnő, a regény egyik legfontosabb szereplője, a finn Ilmerinen Zeneida, költött alak, de az ő „poétikai küldetése” az, hogy a cselekmény szálait mozgassa, az összeesküvéket összekapcsolja és az alkotmánytervet, valamint a szervezkedők névsorát tartalmazó „zöld könyvet” rejtgesse.) Az udvari ünnepséget megelőzően Puskin összetűzött a cenzorral a *Cigányok* című költeményének eltorzítása miatt, s rossz sejtelmekkel lép be az ünnepélyes terembe. A szentpétervári előkelőségek megváltozott, távolságtartó, sőt ellenséges viselkedése, a cár visszafogott, talányos gesztusai mind fokozzák az aggodalmat Puskin lelkében, és ehhez hozzájárul még egy rosszat sejtető beszélgetés emléke a kaukázusi száműzetést éppen maga mögött tudó Jakuskinnal,³ aki a hatalom részéről a szokásos megtorló intézkedést vetíti

¹ A tanulmány első részét a *Magyar Művészet* előző számában közöltük.

² Részletesebben DUKKON Ágnes: A „minden egység” filozófusai: érintkezési pontok Juraj Križanić (1618–1683) és Vlagyimir Szolovjov eszmerendszerében = *Történelmi és irodalmi arcképek. Hagyomány és megújulás a szláv népek történelmében és kultúrájában VIII.* Szerk. SZABÓ Tünde, SZILI Sándor, Szombathely, Szláv Történelmi és Filológiai Társaság, 2018, 138–151.

³ Jókai nem követi pontosan a valóságos Jakuskin életrajzát, és a regényben a száműzetés tényét korábbi időre teszi: valójában 1826-ban,

a dekabrista felkelés leverése után ítélték el és száműzték Szibériába. Az viszont valós tényeken alapul, hogy Jakuskin már kezdettől fogva az uralkodó megölését tartotta szükségesnek a radikális társadalmi átalakításhoz, és maga jelentkezett a tett végrehajtására. Az összeesküvők azonban ezt a megoldást elutasították. Jókai fanatikus örültnek ábrázolja, aki megszállottan ragaszkodik a cár megöléséhez, és követi a Krímbe igyekvő uralkodót, de I. Sándort a kaukázusi sárgaláz előbb megöli, mintsem Jakuskin utolérná.

előre a költő számára. Mivel ő is csak nemrég térhetett vissza Pétervárra besszarábiai száműzetéséből (itt Jókai valós életrajzi tényt használ fel, de az időrendet megváltoztatja), méltán tulajdonított vészjósló jelleget a hirtelen változásnak. Sándor cár azonban a várakozások ellenére úgy segít Puskinnak elkerülni a cenzúra akadékoskodását, hogy az intézmény és a cenzor tekintélye sem sérül, és a költemény is megjelenik csonkítás nélkül, az eredeti változatban.

A *Cigányok* ugyanis nagyon megnyerte az uralkodó tetszését, ezért följánlotta Puskinnak, hogy az udvari postával Lipcsébe küldi kinyomtatni, és ugyanezen úton a kinyomtatott mű példányai visszajutnak Oroszországba anélkül, hogy híre menne ennek a „mentőakciónak”. A beszélgetésben a költemény esztétikai és eszmei értékeiről is szó esik: a cár kiemeli a befejező sorokat az Öreg cigány monológjából, amelyben a szabadság kétféle felfogásával szembesül az olvasó: a korlátok, kötelmek nélkül, szabadon élő cigányok íratlan erkölcsének és a civilizációból közjük tévedt fiatal nemes, Aleko büszke, egocentrikus, de csak a maga szabadságával törődő individualizmusának ütközésével. Jókai saját fordításában⁴ idézi a költeményből ezt a részt egy korábbi jelenetben, és ebben a hívószó a szabadság,⁵ amely különös összeköttetést teremt az uralkodó és a fennálló hatalom elleni szervezkedésben titokban részt vevő Puskin között. A cár viselkedése és gondolkodása itt élő cáfolata annak az ideológiai tézisnek, amelyet a dekabristák radikális csoportjai vallottak, miszerint az autokrata uralkodó csak zsarnok lehet, ezért feltétlenül el kell távolítani (vagy megölni), ha alkotmányos rendet, köztársaságot akarnak teremteni az egyeduralom helyett.

Ehhez a regénybeli szituációhoz, amelyet Jókai fantáziája teremtett, találunk rendkívül érdekes megvilágítást Karamzin levelezésében, amikor arról ír Dmitrijevnek, hogyan igyekezett elhárítani a bajt Puskin feje fölül az úgynevezett szabadságdicshő versei miatt (például *Volnoszty, Óda a szabadsághoz*, 1817). 1820 áprilisában és

júniusában kelt leveleiből idézzük a következő sorokat: „Az itteni Puskin, a költő feje felett (köztünk szólva), viharfelhők gyülekeznek. A liberálisok zászlaja alatt szolgálva verset írt a szabadsághoz, epigrammákat az uralkodó osztály ellen etc. A rendőrség tudomást szerzett erről, várhatók a következmények. Én, bár rég kimerítettem minden módot, hogy ezt a fejet józanságra bírjam, a sorsra és a nemezisre bízom szerencsétlen embert; de a tehetsége iránti szánalomból elhallgattam, miután szavát vettem, hogy lecsillapodik. Nem tudom, hogy mi lesz. Nekem már késő, hogy az emberi szívet tanulmányozzam: máskülönben azzal az új tanúsítvánnyal dicsekedhetnék, hogy fiataljaink liberalizmusa egyáltalán nem hősiesség vagy nagylelkűség.”⁶

„Korábbi leveleimben elfelejtettem mondani, hogy véleményem szerint nem vagy igazságos az ifjú Puskin tehetségét illetően, amikor Oszipov *Aeneis*-ével hasonlítod össze: van benne élénkség, könnyedség, szellemesség, ízlés; de a műveknek nincs jó kompozíciója, a szűzség nem érdekese, minden sietősen készült és nem jó minőségben. Az epigrammáit és az *Óda a szabadsághoz* versét megbocsátották neki; engedélyezték, hogy elmenjen a Krímbe, az útra kapott ezer rubelt. A tehetségére és a fiatalságára való tekintettel én is közbenjártam érte: talán megfontoltabb lesz; legalábbis két évre, erre a szavát adta nekem.”⁷

E két idézet arról tanúskodik, hogy Karamzin igyekezett a cár előtt tisztázni a fiatal költőt merész hangú versei, a hatalom egyes képviselőit, köztük Arakcsjev minisztert kigúnyoló epigrammái miatt akkor, amikor I. Sándor korábbi, mérsékelt liberális politikája már megváltozott, és a társadalomban egyre érzékelhetőbbé váltak a feszültségek mind külpolitikai, mind belpolitikai téren. Puskit 1820 tavaszán utasították a déli hadtestekhez szolgálni, előbb Besszarábiába, majd a Kaukázusba, ahonnan 1824 nyarán térhetett vissza saját birtokára, de nem hagyhatta el Mihajlovskojét. Karamzin leveléből tehát az derül ki, hogy a „liberális” Puskinnak volt mitől tartania, de a köz-

⁴ Az író az egész költeményt lefordította, és a regény végén közölte az alábbi szavak kíséretében: „Úgy hiszem, hogy kedves szolgálatot teszek a »Szabadság a hó alatt« című regény olvasóinak, amidőn e költeményt, amiről a regényben annyit beszéltek, saját fordításom szerint közlöm. J. M.” JÓKAI Mór: *Szabadság a hó alatt I–II. Jókai összes művei. Regények* 36–37. köt. Szerk. D. ZÖLDHELYI Zsuzsa, Bp., Akadémiai, 1965, 37./II., 276. A költeménynek azonban a *cigánylány* címet adta, eltérően az eredeti *Cigányoktól*.

⁵ A magyarban csak egy szavunk van a szabadság fogalmára, amit az orosz nyelv két szóval bont ketté: a szvoboda társadalmi értelemben jelent szabadságot, a volja ennek származéka, a volnoszty pedig egy tágabb, elementárisabb, mondhatni, egzisztenciális szabadságfelfogást jelent. Puskin poémájában ez utóbbi a kulcsszó, nem a szvoboda, ami viszont Jókai regényének a kulcsszava. Az író nem orosz eredetiből, hanem a Bodenstedt-féle német kiadásból ismerte meg és for-

dította le a költeményt, és a nyelvi adottságok különbözőségéből ered, hogy Puskin versét ehhez a társadalmi szabadságköveteléshez, a liberalizmushoz kapcsolja. Igaz, nem jogtalanul, mert Puskin egész költesztében váltokozva rendkívül fontos szerepet játszik mind a szvoboda, mind a volja és volnoszty fogalma, és az is fontos, hogy Sándor cár az uralkodása első évtizedében még hajlott a liberális irányú reformok felé. Az 1824–25-ös évben, amikor a regény cselekménye játszódik, ez már nem így volt.

⁶ Ez a pár sor a magyar kiadásból hiányzik, ezért az orosz eredetire hivatkozunk: *Письма Н. М. КАРАМЗИНА к И. И. ДМИТРИЕВУ. Издание II-го Отделения Императорской Академии наук. Издали с примечаниями и указателем Я. ГРОТ и П. ПЕКАРСКИЙ, Санктпетербург, 1866, 287.*

⁷ *A levélíró KARAMZIN. Irodalmi magánlevelek történelmi háttérrel.* Ford. HORVÁTH Iván, Bp., Kairosz, 2022, 260.



Franz Krüger:
I. Sándor,
1837, a Téli
Palota Katonai
Galériája,
Szentpétervár
© Wikimedia
Commons

benjárás hatására a cár enyhébb büntetést rótt ki rá, s még pénzt is kapott az útra.

Jókai regényében a cár alakja eltolódik a népmesék „jó királya” felé, amint ez az említett, „cenzúráról megszabadító” jelenetben megfigyelhető. A levélrészletekből világossá válik, hogy Karamzin kritikusan szemléli a fiatalok, köztük Puskin „hősiesség és nagylelkűség” nélküli liberalizmusát, az elvont szabadságeszmékért lelkesedő és jakobinus indulatok által vezérelt magatartását, ám a költői tehetséget nagyra értékeli, és mindenképpen igyekszik segíteni az ifjú zsenit. Ellenben Jókai regényében Puskin alakját végig jellemzi a „hősiesség és nagylelkűség”, s bár

a rendelkezésére álló források nyomán a könnyelműség és vakmerőség vonásait is társítja hozzá, de mindvégig domináns marad a romantikus, lovagias beállítás. A romantika nélküli valósághoz tartozik azonban, hogy az 1810-es évek végén Puskin nemcsak a tehetségtelen, konzervatív irodalmárokat és cári kegyenceket gúnyolta ki, hanem néhány epigrammában magát Karamzint is, aki – véleménye szerint – történetíróként „az önkényuralom szükségszerűségét és a korbács kedvességét” bizonygatja.

Megvolt az oka annak, hogy miért lehetett így értelmezni Karamzin történetírói munkásságát: az író ugyanis 1811-ben elkészített egy memorandumot *A régi és az új Oroszország* címmel, amelyben ekkorra már egyértelműen az európaizálódás és az idegen minták utánzása ellen foglalt állást, a saját tradíciók megőrzésében és fejlesztésében látta az ország jövőjét, és az autokráciát tartotta megfelelő államformának Oroszország számára.⁸ Egyéb tényezők mellett ez is hatással volt I. Sándor politikájának megváltozására: eltávolította liberális tanácsadóit, köztük a nagy tehetségű Mihail Szerperanszkijt, akit egyébként pár évvel korábban még egy alkotmánytervezet kidolgozásával bízott meg, s helyette a „reakció megtestesítőjének” számító Arakcsjevet bízta meg a legfontosabb államügyek intézésével.⁹ Változott a politikai széljárás, 1812 után az orosz kormányzat „gallomán elemei” háttérbe szorultak. Puskinnak később a Karamzint támadó epigrammák miatt mentetgetőznie kellett barátai körében, s csak egynek a szerzőségét ismerte el.¹⁰ A kölcsönös elégedetlenség és csípős megjegyzések ellenére nem alakult ki ellenséges viszony Puskin és a két idősebb költőtárs, Karamzin és Dmitrijev között. Puskin Karamzin halála után is tartotta a kapcsolatot annak családjával, és az idős Dmitrijevvel az 1830-as évek elején barátságos levelezést folytatott irodalmi témákról.

Érdekes, hogy Karamzin és Puskin valóságos életrajzában is megtaláljuk a nagyvonalú cári gesztust, a cenzúráról megszabadítás tényét. Amikor az előbbi a történelem-könyve IX. kötetét rendezte sajtó alá, aggódott, hogy a cenzor visszatartja a megjelenést IV. (Rettenetes) Iván zsarnokságának részletes taglalása miatt. Ezért I. Sándor cárhoz fordult, aki „megszabadította” a cenzúráról – csak éppen nem olyan „színpadias” körülmények között, mint a regényben ábrázolt jelenetben.¹¹ Puskin életében viszont sokkal fonákabb módon történik meg a cenzúráról

⁸ Ebben a megosztottságban fölismerhető a későbbi nyugatos–szlavofil szembenállás kezdeti szakasza.

⁹ FONT Márta – KRAUSZ Tamás – NIEDERHAUSER Emil – SZVÁK Gyula: *Oroszország története*. Szerk. SZVÁK Gyula, Bp. Maecenas, 1997, *Reformok és elnyomás* című fejezet, 325–338.

¹⁰ 1826 júniusában volt vitája Pjotr Vjazemszkij herceggel, Karamzin feleségének öccsével, aki méltatlannak találta az epigrammák hangnemet, bár ő maga is liberális nézeteket vallott, Karamzinnal is vitázott

időnként. Lásd ТОМАШЕВСКИЙ, Борис: *Эпиграммы Пушкина на Карамзина* = ПУШКИН: *Исследования и материалы* АН СССР. Ин-т. рус. лит. (Пушкинский Дом). М–Л, изд-во АН СССР, 1956, т. 1. 208–215.

¹¹ *Письма Н. М. КАРАМЗИНА к И. И. ДМИТРИЕВУ*. i. m. (1866), 199. Jókainak magának is voltak rossz tapasztalatai a cenzúrával kapcsolatban az 1850-es évek elején, amint erről *Emlékek a szabadságharcról* című emlékiratában (1899) beszámol.

való megszabadítás: már a dekabrista felkelés leverése, a vezetők kivégzése és a további résztvevők száműzése után, 1826. szeptember 8-án I. Miklós cár személyes audienciára hívja a költőt Mihajlovszkojéból. Felszabadítja a házi őrizet alól, és felajánlja, hogy legyen szövetségese a birodalom politikájának alakításában. Az uralkodó programjának perspektívája, a fölvázolt átalakítások, reformtervek Puskin meggyőződésével egybecsengtek, ezért elfogadta az ajánlatot. Ebben a helyzetben hangzott el a cári ígéret: „Én leszek a te cenzorod.” (Ez a mozzanat is megvan Jókai regényének végén, *A megmentett költő* című fejezetben). Később keserűen tapasztalta a súlyos következményeket: sem az úgynevezett együttműködés a cárral, sem a cenzúráról, illetve a megfigyelésektől való mentesség nem úgy valósult meg, ahogy szeretne volna, vagyis szabadsága korlátozása nélkül, továbbá az udvari szolgálat a számára megalázó alacsonyabb beosztásban nyomasztó teher volt a költő számára.

Jókai regényében fölsimerhetők Puskin életrajzának és jellemrajzának más elemei is: a fiatal, tehetséges költő, aki tisztában van költészete értékével, szeret mulatni, a hölgyeknek udvarolni, hajlamos bizonyos könnyelműsége, a kártyaszenvedély, a veszély keresése és a sors kihívása sem idegen tőle, amint Karamzin leveleiből is megtudható. Jókainak a puskinai alak megformálásához Friedrich Bodenstedt (1819–1892) könyve, Puskin, Lermontov és Fet verseinek német kiadása, s benne a fordító által összeállított részletes biográfia szolgáltatott legtöbb anyagot.¹² A regényalakot az író rendkívül rokonszenves figurának ábrázolja, érződik rajta, hogy nemcsak a pusztá életrajzi tények, hanem a költemények megismerése (amint a *Cigányok* iránti lelkesedést már említettük) is hozzájárult e sajátos Puskin-kép megalkotásához. A regénybeli költő azonban több ponton különbözik a valóságos prototípustól: alakjában sok a „jókaiasan” romantikus mozzanat, a kitalált kalandok és szerelmi háromszögek, a cár törvénytelen lányával, Nariskin Zsófiával¹³ való eljegyzése, majd a menyasszony halála után közvetlenül – annak végakarata szerint – házasságkötése Zsófia barátnőjével, a Pétervárott nevelkedő grúz királylánnyal. Mindez mármár áthajlik valami melodramatikus, kissé fantasztikus történetbe, de a sok bonyolult manőver arra irányult, hogy a cselekmény szálait mozgató Zeneida eltávolítsa Puskit – akibe ő is szerelmes volt – a dekabristák összekülvésétől, nehogy a szabadság költője a sikertelen hatalomváltás esetén a megtorlás áldozata legyen. Neki magasabb hivatása van, mintsem az isteni szikrát kialudni



hagyni Szibéria hómezőin – mert Zeneida a lelke mélyén nem bízott a felkelés sikerében!

A dekabristákkal kapcsolatban a regény elejétől végéig megtartja az író a belső bizonytalanságot, kettősséget: egyrészt merész tervek az uralkodó likvidálására, a katonaság megnyerésére, másrészt éles viták és nézeteltérések a terv végrehajtásáról, módszereiről és eszközeiről, de arról kevés szó esett, hogy miként szervezik át a birodalom irányítását az uralkodó eltávolítása után. A valóságban is így volt: az 1810-es évek utolsó harmadától meg alakuló különböző társaságok (Déli és Északi Társaság, a Közös Szövetség, az Egyesült Szlávok Társasága stb.) igyekeztek kidolgozni alkotmányterveket, szabályzatokat a birodalom átalakítására, de sok kérdésben nem értettek egyet, éles volt a különbség a radikális déli szárny és a mérsékelt északi között. Puskit nem avatták be a dekabrista szervezkedésbe, bizonyos nézeteikkel nem is értett egyet, utópiának tartotta Rilejev és mások eszméit a köztársaságról, az alkotmányos monarchiát látta reálisnak

Jean-Urbain
Guerin:
Szofja Dmitrijevna
Nariskina,
Novgorodi
Állami Múzeum
© Wikimedia
Commons

¹² Erről lásd ZÖLDHELYI Zsuzsa: *A külföldi közvetítés szerepe az orosz irodalom magyar fogadtatásában. XIX. század.* Bp., Műmü, 2008

¹³ Szofja Nariskina (1805–1824) valóban I. Sándor házasságon kívüli lánya, tüdőbajban halt meg, közvetlenül az esküvője előtt. Ezt aényt

is fölhasználta Jókai, csak a nőlegény személyét változtatta meg, s összehozta Zsófiát Puskinnal – hogy regénybeli célkitűzéséhez és Sándor cár alakjához kellően drámai elemeket kapcsoljon.

Oroszország számára – az uralkodó köreibben, a konzervatív oldalon mégis gyanakodva tekintettek rá. Jókai a történelmi személyek esetében a részleteket saját fantáziája szerint alakítja, de fő vonásaikat megőrzi, így például Puskin személyiségének ellentmondásait: egyrészt zsenialitását, nemeslelkűségét, másrészt azt a bizonyos meggon-dolatlanságot, amit Karamzin is többször szóvá tesz, amint az alábbi levélrészletből is kitűnik. Ezt írja 1822. szeptember 25-én kelt levelében: „A liberális Puskin poémájának¹⁴ stílusa festői: csak a szerelmi kalanddal vagyok elégedetlen. A tehetsége valóban csodálatos: kár, hogy a lelkében nincs rend és béke, a fejében pedig észszerűség.”¹⁵

Az ambivalencia nemcsak a dekabristák gyülekezetére és Puskinra jellemző a regényben, hanem erőteljesen meghatározza I. Sándor alakját is. Uralkodóként tekintélyes, bár kissé zárkózott személyiségnek mutatja az író, a magánéletben, elsősorban a titokban tartott lányával, Nariskin Zsófiával való kapcsolatában pedig a gyöngéd, szerető és aggódó apát állítja előtérbe. A kettősségek közé tartozik a látszat és a valóság ütközése megromlott házassága miatt: betegeskedő feleségétől rég elhidegült, a törvényes házasságból származó lányai gyermekkorban meghaltak, a törvénytelen lányról viszont nem szabad tudnia a világnak. Jókai végig ezek közt a gyötörő ellentmondások közt mozgatja hősét: a fent említett családi meghasonlottságokhoz még hozzájárul a cár trónra lépésének súlyos háttere (itt Jókai követi a történelmi forrásokat): apja, I. Pál ellen az udvari főméltóságok összeesküvést szöttek, el akarták távolítani a despota és uralkodásra alkalmatlan cárt, s ebbe a tervbe legidősebb fiát, a trónörökös Sándort is beavatták. A cárevicsnek az volt a feltétele, hogy apja életét kíméljék meg, ám az események másként alakultak: az összeesküvők 1801. március 23-án éjszaka megfojtották I. Pált, s ezután lépett trónra I. Sándor.

A regényben Jókai lélektani hűséggel ábrázolja a cár belső vívódásait, büntudatát, a lelkére nehezedő végzet előérzetét. A sötét belső világba azonban behatol egy fénysugár, amikor Nariskin Zsófia Puskin iránti szerelmét megvallja apjának, s az látja a beteg lány átváltozását, valóságnak hiszi a gyógyulás illúzióját. Regényes körülmények közt hozza össze az író a szerelmi szálakat: az 1824. november 7-i névai árvíz idején Puskin is és a cár is hősie-sen igyekszik részt venni az embermentésben, s a költőnek jut az a szerep, hogy Zsófiát kimentí a már majdnem egészen víz alá került házból.¹⁶ (A valóságban Puskin nem volt ekkor Szentpéterváron, hanem Mihajlovszkojében,

házi őrizetben, viszont a cár valóban igyekezett segíteni, ahogy Karamzin írja 1824. november 23-án: „Jóságos cá-runk csak az árvíz által tönkretett, szerencsétlen emberek vigasztalására gondol.”¹⁷) A veszély elmúltával a történetbe boldog epizódként kapcsolódnak Zsófia és Puskin eskü-vőjének előkészületei (*A nászajándék* című fejezet), amely-nek betetőzése I. Sándor és Puskin párbeszéde a nász-ajándékról. A cár kérdésére, hogy mit kér menyasszonyi hozományul, a következőképpen válaszol: „Atyám! Adj ezen a napon népeidnek alkotmányt!” S mivel a cár hall-gatott, Puskin bátorságot vett a kérés folytatását is elő-adni: „Főlség! Az egész világ forrong, s kitörésre készül, mint a Vezúv. Ezt a vulkánkitörést egy papírlappal le lehet takarni, amire ez van írva »Charta«! Nem én szólok: egész országod beszél így. Minden becsületes ember, min-den hazafi, minden híve a trónnak így beszél, így gondol-kodik. Nem kívánjuk, hogy rögtön, rohamosan felszaba-díts mindent: nem kívánjuk, hogy idegen mintára építsd újra országodat. – Vezesd be népedet a szabadságba óva-tosan, lépésenkint, fejleszd ki alkotmányodat népünk szo-kásai, szükségai szerint.”¹⁸

A kérések ebben a patetikus stílusban folytatódnak, s lényegüket tekintve azokat a problémákat sorolja föl a vőlegény-költő, amelyek a dekabristák követelései között is szerepelnek: a kegyenc Arakcsjev eltávolítása a hatalom közeléből, a jobbágyok fölszabadítása, a cenzúra meg-szüntetése, a korrupt főhivatalnokok elűzése, a régi ezre-dek összehívása és a görögök megsegítése a török uralom elleni felszabadító harcokban. Szinte fohászként hangzik el az utolsó, megismételt kérés: „Adj szabadságot nekünk – s végy dicsőséget magadnak!”¹⁹

A cár haladéktalanul parancsot ad e kérések teljesíté-sére – az olvasó pedig hirtelen két világ határán érezheti magát, nevezetesen egy reális és egy mesei, avagy vágyott világ határán. Jókai fölillantja azt a lehetőséget, hogyan alakult volna Oroszország sorsa, ha a „mesei forgató-könyv” érvényesül, és megvalósulnak a dekabristák köve-telései erőszak nélkül, Puskin emelkedett, patrióta ideáljai szerint (amelyek Jókainak is eszményei voltak). De a bol-dog kifejelet délibábja alatt fölsejlenek az orosz történelem valós problémái, a lázadás szelleme a hadseregben és a főtisztek körében, az egymással szöges ellentétben álló érdekek sérelme, tehát az a pattanásig feszült elégedetlen-ség, amely a történelemben egyenesen vezetett a decem-ber 14-i eseményekhez. A boldogság elérhetetlennek bi-zonyult mind a magánszférában, mind társadalmi téren.

¹⁴ Puskin *A kaukázusi fogoly* című elbeszélő költeményéről van szó, amelyet még 1820-ban, a Kaukázusba érkezése után, Gurzufban kez-dett el írni, s 1822-ben látott napvilágot először. A kritika dicsérte a költeményt, csak a hős alakjához fűztek némi bírálatot, és ezt Puskin el is fogadta.

¹⁵ *A levélíró Karamzin. i. m. (2022), 297.*

¹⁶ Érdemes összehasonlítani a *Kárpáthy Zoltán* című regény árvízi szí-neivel.

¹⁷ *A levélíró Karamzin. i. m. (2022), 336.*

¹⁸ JÓKAI: *i. m. (1965), 37./II., 62.*

¹⁹ Uo., 63.

A regényben Zsófia halála az esküvő előtti napon romba döntötte a szép reményeket, a cár lelkiileg összetört e csapás alatt, kiengedte kezéből az ország dolgainak irányítását, ismét visszahívta a hatalomba a gyűlölt Arakcsjevet, a cár elleni merénylet és a hatalom megdöntésének perspektívája pedig egyre fenyegetőbb közelségbe került:

„Ott voltak az asztalán kiterítve nagy, nevezetes iratok; világrendítő, korszakmegfordító, népátalakító, nagy elhárítók. Csak aláírásra vártak.

A cár szomorúan végignézett rajtuk. Olvasott belőlük; de nem azt, ami a betűkbe volt írva, hanem azt a palimpszesztet, amit a fátum ír keresztül az emberek szépen kidolgozott tervein.”²⁰

Két szálon futtatja az író a cselekményt a végkifejlet felé: követi Sándor útját a Krímbe, ahová beteg feleségét kíséri, s akinek Jakuskin gyilkos szándékkal a nyomába szegődik, egészen a végzetes betegségig és haláláig, valamint az udvari intrikák, titkos szándékok és az összeesküvők készülődésének örvényszerű mozgását. A kettősségek továbbra is meghatározó jellemzői maradnak a regényvilágnak: a dekabristák vezetői mind a legfelső arisztokráciából és katonai vezetők közül kerülnek ki, akik „napvilágnál” részt vesznek az udvari bálokon és ünnepségeken, a cári fogadásokon eljátszák a tisztségükkel járó szerepet, éjszaka pedig Ilmerinen Zeneida, a finn szabadságért²¹ hozzájuk csatlakozó énekesnő palotájában szövik az összeesküvés szálait, bár a legfontosabb kérdésekben továbbra sincs egyetértés:

„– Minden készen van a szabadságharcra! – mondá a lelkesült költő, Rilejev.

– Csak egy hiányzik – viszonzá rá Ilmerinen Zeneida.

– Az, hogy a nép nem tudja, mi a szabadság.”²²

S valóban, a regényben többször felbukkannak azok a jelenetek, amelyek arról tanúskodnak, hogy a „nép” nem ért semmit, csak érzékeli a forrongás hangulatát, s a kocsmai csöcselék részeg „forradalmárok” uszítására ordítja a „kés dalát”,²³ s keveredik bele az eseményekbe (*Orgia egy vulkán fenekén, A pénzmaszagtól a kátránybűzig* című fejezetek). A forradalomnak ez a sötét Doppelgängere

más Jókai-regényekben is fölbukkan, például *A kőszívű ember fiaiban*, a bécsi diákfelkelés eseményeinek ábrázolásakor.²⁴

A cár Krímbe vezető útját leíró fejezetben (*A zöldszemű ember*) összefonódnak a mesés, egzotikus, festői látványt ábrázoló képek, Puskin *Bahcsiszeráji szökőkút* című poemája helyszínének felkeresése, amelyek alatt – Jókai palimpszeszt-metaforáját alkalmazva – vészjósoló fellegek körvonalazódnak. A végső lökést a felkeléshez – mind a regényben, mind a történelemben – az az interregnum adta, amely I. Sándor halála (1825. december 1.) után kialakult: a törvény szerint a következő uralkodó Konsztantin nagyherceg lett volna (az adott időszakban varsói alkirály), de ő nem akarta elfogadni a koronát, így hosszas egyeztetések után végül öccse, Miklós lépett a trónra. Ebben a zavaros helyzetben hangzott el a jelszó a fegyveres felkelésre, majd dördült el Kahovszkij pisztolylövése, amely megölte a lázadás csillapítására érkező Miloradovics tábornagyot, bántalmazták a megbékélésre intő Szerafim metropolitát, és egyre veszedelmesebb fordulatot vett a katonák és a körük gyülekező tömeg előretörése. A helyzetet végül a Varsóból épp megérkező Mihály nagyherceg csapata mentette meg, a felkelőket ágyútűzzel visszavonulásra, illetve szétszóródásra kényszerítve. Karamzin, a szemtanú, így írja le Dmitrijevnek az eseményeket: „Drága barátom!

A december 14-ei riadalom után mi egészségesek vagyunk. Voltam a lányaimmal a palotában, kimentünk az Izsák térre: szörnyű arcokat láttam, és borzalmas szavakat hallottam, kövek hullottak a lábaim elé. Az új Uralkodó rettenthetetlenséget és szilárdságot tanúsított. Az első lövés szétkergette az örülteket a *Sarkcsillaggal*,²⁵ Besztuzsevvvel, Rilejevvel és a hozzájuk hasonló bűntársaikkal együtt. Drága, beteg feleségem este hét körül jött el hozzánk, a palotába. Én, a békés történész, ágyúdörgésre áhítoztam, biztos lévén abban, hogy nincs más mód a lázadás elfojtására. Sem a kereszt, sem a metropolita nem segített. Amint az első ágyúlövés eldördült, Alekszandra Fjodorovna cárné térdre esett, és kezét az ég felé nyújtotta. Szív-

²⁰ Uo., 96.

²¹ Történelmi tényhez köti Jókai ezt a fiktív szereplőjét, ugyanis Finnország 1808-ban a svéd uralom alól orosz fennhatóság alá került, autonómiájának megtartásával, amelyet I. Sándor garantált. Rendi alkotmány alapján, parlamenttel, saját közigazgatással, hadsereggel és pénzzel rendelkezett. Az író azonban Zeneidát hazája függetlenségének kivívása érdekében szerepelteti az összeesküvők között, így a hősiesség és a nemes önfeláldozás színében ábrázolhatja, ami poétikailag szükségszerű volt a regény alapeszméjéhez, a szabadság felmagasztalásához. S ezen a szálon a magyar szabadságharc emlékével is összekapcsolható lesz hősnője.

²² JÓKAI: *i. m.* (1965), 37./II., 237.

²³ „Jakobinus” indulatú versezet, sorra veszi a „nép ellenségeit” – királyokat, főrangúakat, tudósokat, művészeket, akik egy kicsit is kiemel-

kednek a tömegből –, és a refrénben a „kést nekik” fölhívással ezek kiirtását hirdeti. Nehéz elhárítani az „akasszátok föl a királyokat!” aszociációt. Jókai itt Petőfi versének mintegy alantas változatát adja a kocsmai csöcselék szájába.

²⁴ Az 1950-as és 60-as években a Jókai-szakirodalom elitélően beszélt az író forradalomellenességéről az uralkodó ideológiához igazodva, nem elemzi, hanem minősíti a szerző viszonyát hőseihez s az ábrázolt világhoz. Valójában a „forradalomellenesség” anakronisztikus és sommás kifejezés Jókaival kapcsolatban. Az író szemléleti alapállása a szabadságharcra kapcsolatban a lényegre tekintve mindvégig ugyanaz maradt, ha kisebb módosulások az idő múlásával megfigyelhetők is.

²⁵ A *Sarkcsillag* (*Poljarnaja Zvezda*) irodalmi almanach (1823–1825), Alekszandr Besztusev és Kondratyij Rilejev szerkesztésében, kiadásában jelent meg.

ből jövőn többször is azt mondta: »Miért is vagyok én ebben a percben nő?«. A jólelkű Marija cárné azt ismételte: »Mit szól ehhez Európa?«. Mellettük voltam: élénken és erősen éreztem, de magam is csodálkoztam különös lelki nyugalmamon; amikor a veszély már az orunk előtt van, akkor az számomra már nem veszély, hanem sorsszerűség, nem kavarja fel a szívemet: egyfajta csendességgel nézek a szemébe. [...] Hét órákor csendes istentisztelet volt; nyolckor kezdtünk szétszéledni. A katonaság a palota körüli tüzek mellett éjszakázott. Éjfélkor már csendes utcákon mentünk a három lányommal, de 15-én délelőtt tizenegykor csőcselék népség tömegeit láttam a Nyevszkij sugárúton. Hamarosan minden elnyugodott, a katonákat visszaküldték a kaszárnyákba.”²⁶

Jókainál a *Gyerevjaski daloj!* (*dobd el a fakóvát* – vagyis tölts élesre!) fejezetben leírt történetek lényegében megegyeznek Karamzin rövid beszámolójával, bár a magyar író a tanulmányunk elején ismertetett források alapján részletesebben s dinamikusabban mutatja be az összeesést és Miklós cár, valamint Mihail nagyherceg részvételét a lázadás leverésében.

Amint az idézett levélrészletekből is látható, Karamzin következetesen kifejezte aggályait az ifjabb nemzedék radikális eszméit illetően, gyakran bírálta az „őrült liberálisokat”, köztük sógorát, az ifjú Pjotr Vjazemszkij herceget. A fenti levélben így összegzi Dmitrijevnek a lázadást: „Ilyen hát a mi esztelen liberálisaink tragédiája”. Ebben a mondatban a fájdalom is megszólal, hiszen az „esztelen liberálisok” mind a közeli ismerősök fiai, rokonai voltak, húsz-harminc éves fiatal emberek, köztük Szergej Trubecoj herceg, Nyikita Muravjov gárda kapitány Jevgenyij Obolenszkij herceg és mások.

Húsz évvel korábban még Karamzin is az alkotmányos monarchia és a mérsékelt liberális reformok híve volt, de a napóleoni háborúk utáni korszakban – amint erre már utaltunk – konzervatív irányban változott gondolkodásmódja, filozófiája. Külön tanulmányt igényelne ennek részletes értelmezése, mert az elmúlt évszázad folyamán a konzervatív megjelölés túlságosan telítődött negatív felhangokkal, amelyek nem segítik elő Karamzin nézeteinek árnyaltabb megítélését. Ifjúkori európai utazása során, 1790 tavaszán Párizsban belekóstolhatott a francia forradalom hétköznapijaiba, s megértette, hogy a lázadás és forradalom kétélű tör, könnyen vezet előbb anarchiához, majd önkényuralomhoz, de többnyire nem oldja meg az alapvető problémákat, vagy utána egy másik szinten újabb ellentmondások, feszültségek jelentkeznek. Karamzin le-

veleiben és egyéb korabeli dokumentumokban találunk is olyan részleteket, amelyek arra intenek, hogy a konzervatív-liberális minősítéseknek ne tulajdonítsunk erkölcsi színezetű értékítéleteket. Voltak olyan, magas beosztású kortársai, akik az író még 1810 körül is „veszedelmes liberálisnak”, ártalmas tévtanok terjesztőjének tartották. P. I. Golenyiscsev-Kutuzov, a Moszkvai Egyetem kurátora a kultuszminiszternek, A. K. Razumovszkij grófnak küldött levelében tiltakozott amiatt, hogy a már széles körben elismert író történetírói munkásságáért megkapta a Vlagyimir-rend harmadik fokozatát. Azt írta a miniszternek, hogy nem kitüntetni, hanem bezárni kellene Karamzint mint veszedelmes szabadgondolkodót, jakobinust.²⁷

A nyugati kritikák viszont ugyanezen okból, azaz Karamzin „liberalizmusáért” dicsérik történeti munkáját, amelynek nyolc kötete megjelent 1818-ig,²⁸ s hamarosan a fordítások is követték. Ezt írja Dmitrijevnek 1820. november 11-én: „Tudod, hogy miután közönyösen végigolvastam tíz vagy húsz francia, német, itáliai véleményt, meghatódtam attól, ahogy a *Moniteur* a történelemkönyvről írt? Az az akadémikus belelátott a lelkembe: meghallottam az utókor tompa hangját. De... figyeljünk! A liberális *Constitutionnel* dicséretekkal halmozott el október 13-i számában: K. úr a leghíresebb történészek első sorába lépett; történelme tetszik Európának, tetszeni fog az utókornak is etc. Ráadásul dicséri a *liberalizmusomat*, a mi liberálisainkkal szemben! Furcsa, hogy ők (a franciák) az *árnyékban* többet találnak, mint orosz testvéreink a valóságos *tárgyban* (árnyéknak a fordítást nevezem).”²⁹

Jókai szintén ifjúkorában szerezte meg ezeket a tapasztalatokat: az 1848–49-es forradalom és szabadságharc eseményeinek résztvevőjeként, a hősiessé törekvések és tettek mellett látva a széthúzás, az emberi gyarlóságok okozta károkat, szembesült a történelem mélységes ellentmondásaival, amelyek már az 1850-ben írt, és csak a XX. század közepén előkerült naplójában,³⁰ majd később a *Politikai divatok* című regényében is fölsejlenek. Mind az orosz, mind a magyar írónak megadatott a maga idejében, hogy szembesülhetett a forradalom jelenségével, Karamzin szemlélőként, Jókai résztvevőként, s érett korukban a radikális megoldások helyett a fokozatos reformokban látták országuk javának előmozdítását. Kettejük tapasztalatainak különbsége abban jelölhető meg, hogy Karamzin előbb egy idegen ország forradalmi eseményeinek, majd élete utolsó évében saját hazájában egy katonai lázadásnak a szemtanújaként e pólusok közt alakította ki konzervatív

²⁶ A levélíró Karamzin. i. m. (2022), 364–365.

²⁷ <https://karamzin.rusarchives.ru/personalii/golenishchev-kutuzov-pavel-ivanovich>

²⁸ Figyelemre méltó adat, hogy egy hónap alatt háromezer példány fogyott el belőle Oroszországban.

²⁹ A levélíró Karamzin. i. m. (2022), 267.

³⁰ JÓKAI Mór: *Emléksorok. Napló 1848–49-ből*. Szerk. NEMESKÉRI Erika. Bp., Magvető, 1980



Oreszt
Kiprenszkij:
Alekszandr
Szergejevics
Puskin
1827,
Tretjajkov
Képtár,
Moszkva
© Wikimedia
Commons

– de nem fundamentalista – társadalomfilozófiáját. Jókai a nemzeti függetlenségért vívott szabadságharc és ezzel összekapcsolva a szociális és kulturális reformok ügyével azonosulni tudott, idősebb korára azonban ő ugyanúgy eljut a radikális forradalmi megoldások helyett a reformok képviselőiéig (a balközép Tisza-párt elveinek támogatójaként!), a háború és erőszak helyett a békevágy megfogalmazásáig, mint Karamzin.

A hó alatt – de melyik szabadság? – avagy Eleutheria sokféle arca

Jókai regényét nehéz besorolni a hagyományos irodalomtörténeti kategóriákba. A szűzsé okán – az orosz dekabrista felkelés ábrázolása – történelmi regényként is értelmezhetnénk, ha az első kiadás címlapján szereplő *Történelmi regény* műfajmegjelölést megszorítás nélkül elfogadnánk, s ha a cselekmény bonyolítása és a karakterek nem lennének annyira telítődve fiktív elemekkel, szimbolikus jelentésekkel. Nehéz egyértelműen meghatározni a főhőst: I. Sándor, bár kulcsszereplő, nem lehet az, mivel kezdettől fogva tépelődő, a végzet árnyékában élő, magányos, bár rokonszenves jellem, nem alakítója, hanem elszenvedője az eseményeknek. (A Walter Scott-i felfogás szerint valós történelmi személyt nem célszerű főhősnek megtenni, mert az életrajzi tények megkötik az író kezét.)

A másik lehetőség Puskin: alakját sajátos módon alkotja meg Jókai. Egyes tulajdonságait a rendelkezésére álló életrajzi adatokból kölcsönzi, de a köréje szőtt romantikus szálak egészen más jellemet eredményeznek, sok szempontból egysíkúbbat a valóságoshoz képest, s nem az ő tettei válnak meghatározóvá a cselekmény kibontakozásában. Aktívnak látszik, hiszen mindenütt ott van, ahol veszélyt lát (árvízi mentés, az összeesküvők titkos tanácskozása és a kocsmai forradalmárok „orgiája”) vagy nagylelkű segítségre van szükség (Zsófia megmentője vőlegényszerepben is), de valójában az utolsó pillanatig nem veszi észre a két másik szerelmes nő (Zeneida és Bethsába, a grúz királylány) igyekezetét, hogy őt eltávolítsák az igazi veszélytől, a felkelésben való aktív részvételtől. A finn művésznő előrelátása téríti el Puskit Eleutheriától, a szabadság mámorító és teljes önfeláldozást követelő „isten-nőjétől”, hogy megőrizze – a Múzsának! Ügyes csellel ez sikerül is, és Puskinnak nem lesz lehetősége heroikus gesztussal részt vállalni egy olyan lázadásban, amelynek ideológiájával több ponton nem ért egyet – de azért az életét is odaadná érte, mert az égi Eleutheria hívó szavát véli benne hallani.

A nem történeti, hanem kitalált figura, „az istenáldott művésznő, aki az eltemetett ország szabadságát éneklí ki a lelkekből”,³¹ Ilmerinen Zeneida magában rejtí a hősnő tulajdonságait, a regényben – a saját szerepéről mondott sakk-hasonlattal élve, nem a lépegetők közé tartozik, hanem ő az egyik játész –, mégsem köréje rendeződik a bonyodalom. Bár hazája, Finnország orosz uralom alá kerülése s a függetlenség ügyének képviselője az összeesküvők társává teszi, ugyanakkor a cárhoz és feleségéhez személyes érzelmek, hála fűzi művészi tehetségének támogatásáért. S nem is pusztán az anyagi mecenatúra a fő motívum, hanem az uralkodópár zeneértése, a művészet iránti őszinte érdeklődése és személyes jóindulata (amint ezt Karamzin levelei is igazolják). Az ő alakjában is megjelenik az a kettősség, amely a történelmi szereplők – I. Sándor, Puskin – jellemrajzában uralkodó vonás. Sorsát az író a száműzetésre ítélt dekabrista vezető, a szintén meghasonlott lelkű Ghedimin herceg (Trubeckoj herceg³² regényesített alteregója) sorsához köti: a művésznő fölládozva Puskin iránti szerelmét hazája szabadságának kockázatos szolgálatáért, és az összeomlás után követi toboiszi száműzetésébe Ghedimint, akihez nem szenvedélyes érzelmek, hanem a szolidaritás kapcsolja. Itt sem kerülheti el figyelmünket a Petőfi-áthallás: „Szerelmemért fölládozom / Az életet, / Szabadságért fölládozom szerelmemet.”

A többi szereplő alakja is hasonló poétikai elvek alapján formálódik. Részben valóságos történelmi figurák, kissé hiperbolikusan ábrázolva (például Arakcsjev vagy a lengyel Seweryn Krzyzanowski), részben fikció és valóság ötvözetei, s mozgásuk, tetteik a sors gépezetének mozgása szerint alakul, amelyet a regényidőben nem érzékelnek, hiszen ők a nagy sakktabla egyes „lépegetői”, s csak a visszatekintő szem látja meg az összefüggéseket, ismeri föl a sorsszerűséget.

De megkockáztathatjuk: mintha mégis lenne egy titokzatos „főhőse” a regénynek – Eleutheria, vagyis a meg személyesített Szabadság. Az író Ilmerinen Zeneidának juttatja a fogalom költői értelmezését, amikor a Szabadságba és a Múzsába egyaránt „szerelmes” Puskin életét igyekszik megmenteni a költő igazi hivatása, a költészet számára. Így tanítja Bethsábát: „Van egy csodaszép asszony, bájosabb mindazoknál, akiket valaha láttál, csábító, mámorító és telhetetlen. A neve »Eleutheria«. [...] S mikor az »Eleutheria« felkiált: »férfifejekre van szükségem!« ezer nyiezeren, az ő szeretői kiáltanak vissza: »itt az enyím, vedd el!« Vigyázz, hogy Puskiné köztük ne legyen!”³³

A szabadságfogalom a mű elejétől a végéig kíséző motívum marad, megteremtve az eklektikus, különböző han-

³¹ BUDAY Dezső: *Jókai lelke. Az önálló nő = Nyugat*, 1925, 5–6. sz.

³² Szergej Petrovics Trubeckoj (1790–1860) ezredes, a dekabristák egyik vezéralakja, emlékiratíró, az 1812-es honvédő háború résztvevője.

³³ JÓKAI: i. m. (1965), 37./II., 105. Eleutheria: szabadság, görögül.

gulatú és stílusú jelenetekből, epizódokból összefűzött történet egységét, miközben arra derül fény, hogy maga ez a fogalom sem homogén, a kulcsszereplők szinte mindannyian mást értenek rajta. A mérsékelt Ghedimin előbb a nép felvilágosítását tartja szükségesnek a szabadság megteremtéséhez, a türelmetlen Pesztyel és Jakuskin felülről, a katonaság és a főnemesség vezetésével előbb erőszakos hatalomváltást akar, vagyis a szabadságot saját elképzelésük, értékrendjük szerint, s majd ezután következhetne a nép nevelése. Egyetlen jelszóra egyszerre kellene az egész országban végrehajtani a fordulatot, és a győzelem után, az új rendszerben egyszerre feloszlatni minden titkos társaságot, „és egyesülni minden jellemes embernek, minden hazafinak és szabad embernek, hogy a szabadság rendőrbiztosa legyen.” Utópia és abszurditás egyszerre. A harmadik szempontot, a nemzeti függetlenség ügyét, amely nem illeszkedik a dekabristák terveibe, a lengyel szabadságharcos Krzyżanowski fogalmazza meg: „...nem kívánom a szabadságot azért, hogy a nemzetem elveszen benne.”³⁴ Az összeesküvést s kiváltképpen a cár megölésének tervét „idétlennek, éretlennek és alaptalannak” tartja, amely ront, nem épít, ehhez nem köti hozzá a lengyel szabadságharcot. Ez a hazafias lelkesültség Zeneidával rokonítja, de a művésznő helyzetének tragikus ketőssége nem teszi lehetővé a tényleges együttműködést: a cárt mint embert és pártfogóját tiszteli és szereti, de lázad is ellene, mint hazája leigázója ellen, ezért a két, ellentétes lelki irányultság lebéklyózza elszántságát; Eleutheria beláthatatlan távolságra kerül tőle. A lázadás veresége után azonban megmarad számára a száműzöttek iránti részvét és szolidaritás szabadsága, ahogy Puskinnak is, a regényben és a valóságban egyaránt – amint az 1827-ben keletkezett verse, az *Üzenet Szibériába* tanúsítja.

A negyedik változatot a „Medvesonka” elnevezésű kocsmá közönsége képviseli, akik megalkották a saját „Marseillaise-üket”, a „kés dalát”: nekik az anarchia jelenti a szabadságot. Az író mind az árvíz, mind a decemberi felkelés idején ezt a réteget is szerephez juttatja: a teljes erkölcsi nihilizmus jellemző rájuk, ugyanolyan céltalan pusztítási, rombolási potenciál működik bennük, mint a vak természeti erőkben. Még egy ötödik aspektus is fölmerül a regényben: mind a főúri körökben s a dekabristák vezérkarában, mind a „Medvesonka” népében megjelenik egy sürgető követelés I. Sándor irányában, mégpedig a török elnyomás alatt szenvedő görögök, vallási testvéreik megsegítése: a szultán uralma ellen 1821-ben kitört felkelés támogatását várták az orosz cártól, aki a bonyolult helyzetbe vonakodott beavatkozni. A görögök felkelése ugyanis egyszerre volt forradalom (vagyis a legitim ural-

kodó ellen irányult) és egy idegen uralom alatt élő nemzet harca a szabadságért. Ezt a támogatást kérte Puskin „nászájándékba” a cártól, és ennek halogatása miatt támadt rá az egyik kocsmai hangadó az árvíz idején, mondván: „Engeded, hogy büntetlenül lemészárolják hitsorsosainkat! Az ő ártatlan vérük kiált ellened az égre. Te vagy az oka ennek a romlásnak.”³⁵ Jókai így állítja egymás mellé három nép – a görög, a lengyel és a finn – szabadságtörekvéseit az orosz liberális gondolkodású katonatisztek hatalomváltást, államforma-átalakítást és radikális társadalmi változásokat követelő felkelésével. Nem elhanyagolható az a történelmi disszonancia sem, hogy az Orosz Birodalom egyes népekkel szemben hódítóként, elnyomóként lép fel, miközben másokat az elnyomástól szabadít meg, vagy legalábbis támogatja szabadságharcukat – ahogy a birodalmi és nagyhatalmi érdekek és játszmák az adott korban megkívánják. Ez éppen így volt az 1860-as, 70-es években, közvetlenül a *Szabadság a hó alatt* keletkezését megelőzően: Oroszország a balkáni szláv népeknek segített a török uralomtól megszabadulni, de az 1863-as lengyel felkelést elfojtotta. Arany János *Plevna* című versében (1877. szeptember 21.) fogalmazza meg e felemás történelmi helyzetet az orosz csapatok 1877-es balkáni – nagy véráldozattal járó – győzelmei után:

„Ki zsarnok volt s Európa réme,
Most ezt nagy rémtől menti meg,
S a népszabadság szent nevébe’
Övé a zászló, mely lebeg.
Mert így jutnak, idő lejártán,
Magok a szerencsétlenek
Szabadsághoz, kik most a sárkány
Szemétől megszédültenek.”

Jókai regényében a dekabristák eszméit, a hatalom megdöntésére irányuló terveiket egyfajta hősies idealizmus, a reális esélyekkel nem számoló elszántság, indulatok és nem meggondolás vezérli: így a bukás tragikus előérzete kezdettől ott bujkál a szövegben. Egyes fejezetcímek – *A hómező rózsái*, *Ködfátyolkép*, *Égvereslés*, *Az üstökös alatt* – előrevetítik a véres áldozatot Eleutheria oltárán, s ha a Szabadság nevében szervezett lázadás leverésekor sokan meghaltak is, és a megtorlás sötét, „ólomnehéz” időszaka következik, a szabadságvágy és -eszmény nem halhat meg soha. Ez Jókai vallomása, amely a magyar szabadságharc emlékét is fölidézi, amikor a dekabristák történetét e szavakkal zárja:

„Hanem a mély hó alatt most is zöldül még valami, aminek a gyökere nem vész ki soha.”

³⁴ JÓKAI: i. m. (1965), 36./I., 78., 79.

³⁵ JÓKAI: i. m. (1965), 37./II., 39.

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

Száz világ elmúlt, mióta Dionüszosz megjelent Hellászban. Csak sejtéseink lehetnek arról, hogy amikor jóval később megnyílt előtte az Olümposz, és a földi isten elfoglalta méltó helyét égi társai közt, a hegyen, hogyan gondoltak rá a görögök, mit éreztek, ha valaki kimondta az öröm istenének nevét. Most arról akarok beszélni, hogy mit jelent nekünk ma. Hogy mit jelent nekem.

VÉGH ATTILA

ma
mű

Dionüszosz-infúzió

„Hányszor meghalok, ha minden helyett érzek!” – kiált föl a *Kétségek könyve* Pessoa-ja. Mi ez? Minden helyett érezni? Ki lehet képes rá? És egyáltalán: ki akarhat ilyet?

Megmondom: a költő. A költő akkor érzi meg, milyen volna önmagát kimeríteni (vagy, hogy patetikusabban szóljak: betölteni az űrt, amelyet születése a világban megnyitott), ha mindenki és minden helyett érez. Ha nyitottságát (amely, gyanítom, azonos az emberi lényeggel, ha van ilyen egyáltalán) örökké ébren tartva átengedi magán az élet élményfolyamát, olyan nagyfokú, esetenként őrjöngő érzékenységgel, ahogyan erre csak egy költő képes. Ekkor kerülhet olyan forró létközelségbe a világgal, a létel, azaz költészete tárgyával (és immáron alanyával), hogy már beleállhat annak létező kontúrjaiba, kabátként öltve magára (és immár a világra) individuális létezését, csakis azért, hogy az átértzett ki ne hűljön.

A mindent-átérzés őrjítő közelségében lapuló csönd csak arra vár, hogy a költészet szelleme énekelni kezdjen. Nem tudni, mikor és hogyan szól majd, és azt sem, milyen távolról. Csak annyi biztos, hogy a dallam egyre halkul. Mert az immár világgá ment léleknek el kell távolodnia egészen a peremvidékig, hogy onnan nézzen vissza költészete tárgyára. Az érzés tűzforró – a megírás jéghideg. Így születik az igazi költői mű.

De könyörgöm, ezt a hőképet ne dialektikusan nézzük! A tűz és a jég itt egymás otthonai. Semmiféle hegeli sémára, semmilyen aufheben-aktusra nincs tehát szükség, hogy a költői tett megessen. Sőt. Inkább – Martin Heidegger tanácsát követve – görög módon próbáljuk látni! A világot ne szaggassuk ellentétes mozzanatokra, amelyeket azután – ha elég okosak vagyunk – dialektikus módon egyesítünk valami „magasabb” egységben! Érezzük át, gondoljuk el úgy, ahogy van. A dichotómia, a dialektika, a logika, a morál igen-nem napvilága kiegészíti a világ színeit, éjszaka pedig elnyeli. Keressünk inkább egy kis félhomályt! Platón barlangja épp megfelel.

Hogy abban az üregben találtunk menedéket, ahonnan Platón szókratikus szelleme egyenként kiszóktette a számára bölcsek seregét, hogy azután a filozófiatörténet napvilágán nyomozzák hűlt helyét annak, amit a barlangi parázs még melegen tartott, az nem véletlen. Aki a nagy szétszóratásban össze akarja szedni magát, az nem teszi rosszul, ha őseimbek szobájában pihenget.

Ahogy belépek, megcsap a füstszag. A félhomályban kialudt tüzek hamudombjai. A barlang néptelen, már mindenki a fényre szökött. Egyedül vagyok. Jó hely ez a gon-

dolkodásra. Leülök, vizes mészkőfalnak támasztom a hátam. Mélyen beszívom a füstöt. Otthonos keserűség járja át a tudóm. Gyerekkori nyaralások, a régi Balaton, a pesti éjszaka a 90-es években, a világ, amely végleg eltűnt már, a két-három világ, amely életem során végleg eltűnt már, mert egy-egy világ nagyjából húszévenként semmi-sül meg manapság. A bódító füst.

Az utolsó kép, amelyet félálomban látok: egy liszaboni kertben népes társaság, Fernando Pessoa barátai ők, a születésnapjára gyűltek össze. A zajos forgatagból végül kiválik a költő, előhúzza egy revolvért, és a nézősereg szeme láttára szájba lövi magát. Elterül a fűben, tarkójából patakzik a vér.

A szétszaggatott Dionüszosz. Ez már az álom. A nüzsi isten belebámul a fekete vértükörbe. Az alvadó tavon Pessoa arcának darabjai állnak össze. A keletről jött isten, aki végül emberszíveken keresztül mégiscsak megmászta az Olümposzt. A tükörcarc megbőrösödik, Dionüszosz bólint. Tudja, hogy az istenek közül egyedül maradt. Ő, aki mindenki helyett érez. (Lehet, hogy éppen emiatt ő az egyetlen túlélő.) A tragédia maszkja az ő arca. Tudja, hogy egyetlen költő nem elég ahhoz, hogy a szellem tükörében ez az arc mindörökre összeálljon. Sokan kellenek még: Nietzsche, Rilke, Ady, Heidegger, Kosztolányi, Cseh Tamás és a többiek. Sokan lesznek még bakkhánások, narthéx-hordozók, mainászok. Ők azok, akik megélik, igenlik, elfogadják és hirdetik az élet teljességét, minden helyett érezve, ezerszer meghalva, túl minden morálon, amelyet újabb istenek kényszerítenek rá híveikre. Ők azok, akik végtelenül szabadok, ezért eksztázisuk nem önelvesztés, mint a hatalom, a birtoklás vagy a drogok rabszolgáinak életében, mert magukból kilépve nem a mámor egyéni magánytereibe jutnak, hanem az orgia szent tisztására: egymásra találhatnak. Dionüszosz ünnepi tere ez: itt mindenki mindenki helyett érez.

Száz világ elmúlt, mióta Dionüszosz megjelent Helászban. Csak sejtéseink lehetnek arról, hogy amikor jóval később megnyílt előtte az Olümposz, és a földi isten elfoglalta méltó helyét égi társai közt, a hegyen, hogyan gondoltak rá a görögök, mit éreztek, ha valaki kimondta az öröm istenének nevét. Most arról akarok beszélni, hogy mit jelent nekünk ma. Hogy mit jelent nekem.

Ebben persze Nietzsche a főbűnös. Elmúlt világokon átlátva ő talált rá Dionüszosz Apollónjára és Apollón Dionüszoszára, az istenpárra, akik a művészet, a tragédia szellemében együtt élnek. Nem úgy, ahogy Nietzschét



Hendrik
Goltzius:
Vénusz, Bacchus
és Ceres,
XVI. század,
Ermitázs,
Szentpétervár
© Wikimedia
Commons

félreértve sokan hitték. (És nem úgy, ahogy a két istennel kapcsolatban – későbbi beismerése szerint – Nietzsche korábban hitte, félreértve önmagát.) Nem két, ellentétes elv vezéralakjairól van szó, akik harcolnak egymás ellen a műalkotásban. Mert a világ nem ellentétes erők küzdelméből oldódik ki, hanem sokrétűen egységes mező, ahol Apollón és Dionüszosz nem a dichotomikus világ székrekedésesen erőlködő, azt dialektikus egységbe nyögő menedzserei, akiknek egymás ellen feszülő nem-jei végül egy mozaik-igenné állnak össze, hanem a létezés gyönyörének és borzalmának szédületes, szétválaszthatatlan igenjét több felől megközelítő alakjai. Ezt az isteni ősigent a ráció, a logika, a dialektika, a metafizika sohasem értette. Nietzsche szerint Hegel filozófiájából az ellentmondás absztrakt tétele rikácsol, az akció helyébe reakció lép, amely nem más, mint a rabszolga tette. A csőcselékre jellemző ressentiment, bosszúszomj, neheztelés soha nem érthet meg semmi eredendőt, mert velejéig reaktív.

A kereszténység, a metafizika, és minden olyan hit, amely kétpólusúnak látja a világot, mély nehezteléssel van az e világgal szemben, amelyben élni, tapasztalni, gondolkodni kényszerülünk. A tragédiát – és szülőatyját, Dionüszoszt – a rabszolga sosem fogja megérteni, mondja Nietzsche.

A dialektika persze felkínál egyfajta tragikumfelfogást: „a tragikumot a negatívhoz, a szembenálláshoz, az ellentmondáshoz köti” – írja Gilles Deleuze Nietzsche-könyvében. A görög tragédia dialektikus felfogása: Dionüszosz a tézis, Apollón az antitézis, ellentétükből pedig kifejlődik a megszüntetve fölemelt végeredmény: kettejük szövetsége. Ezt így értjük általában, mert talán nem is tudunk másképp látni, mint dialektikusan. Nietzsche akarata, hogy mögé kerüljünk, dichotomikus eredetű, Szókratész–Jézus–Hegel nevelte szemléletünknek talán illúzió. És még az is lehet, hogy maguk a görögök sem voltak képesek rá, hogy az ellentétes mozzanatok világát ilyen őseredeti egységben lássák.

Így gondolja ezt az ember egészen addig, amíg be nem ül egy Theodórosz Terzopulosz-előadásra. De ne szaladjunk ennyire előre.

*

Euripidész utolsó tragédiáját, a *Bakkhánsnőket* sok kutató öregkori gyónásként olvasta, mondván, hogy a racionális gondolkodású drámaköltő, aki annyit kritizálta az istenhitet, az emberélet útjának végén visszatér ősei vallásához, és ifjonti bűneit megbánva bocsánatot kér az Olümposztól. Eleve problematikus, ha egy két és fél évezrede élt tragédiaköltőre azt mondjuk: racionalista vagy ateista volt. Anakronisztikus hübrisz. De ha igaz is, hogy Euripidész már nem hitt az istenekben, és valóban kultúrhistóriai létbűnt követett el azzal, hogy – amint Nietzsche felrója neki – fölengedte a nézőt a színpadra, léket ütve a tragédia szellemén, amely léken azután az okhlosz, a tömeg világa szivárog be és önti el a rakteret, akkor sem biztos, hogy a *Bakkhánsnőkkel* egész életművét kérdőjelezi meg a szerző, korábbi önmagát megcsalva. Ám mert valóban érezni valamiféle fordulatot, fölmerül a kérdés: vajon nem arra döbrent-e rá élete végén a bölcs Euripidész, hogy az emberi létezés mezeje fölött örködő számtalan isten helyett csak egyetlen van, amelyet követnünk kell, és ez nem más, mint Dionüszosz? Hogy a rengeteg szakisten illetőségi területeire szabdalt világ mégis egy és oszthatatlan, és ezen oszthatatlanság őre maga a nüszei isten?

Ha így van, akkor Nietzsche Euripidészt sújtó ítélete legalábbis némi kiegészítésre szorul. Ám ahelyett, hogy bármit megelölegeznénk, merüljünk alá most Dionüszosz ködös erdejébe!

A Nagy-Dionüszia ideje ez. Mainászok vonulnak a hegyre, hogy az orgián összeolvadjanak. Nagy zenében állnak, messziről hallani őket. Pettyes özbört (talán a dāmivad pettyes bőrét), párdúcprémet öltöttek magukra. Ahogy megérkeznek a tisztásra, kezdetét veszi a rítus.

Az ösztön sötétjében a lelkek összeolvadnak, és a közösség olyan, a hétköznapiakat átvillámló erővel mutatkozik meg, ahogyan Szemelének Zeusz. Az individuális létezés peremei megolvadnak, az elragadtatott embertömeg pedig átadja magát a közös belső tűznek. Dionüszosz bakkhánsai megszabadulnak hétköznapi önmaguktól, hogy egybeforranak. Bárki beléphet ebbe a tűzbe, aki képes rá, hogy meglássa benne a csodát. Bárki, aki képes a csodálkozásra. Bárki, aki mer gyerek maradni annyira, hogy ne béklyózza reménytelenül a társadalom szabályrendszere. Akikben Dionüszosz megérzi az érzékenységet, azok meghívtak. Állatbőrökkel borítva mind, hiszen most a természet szólítja őket. A pöttyös, körvonalfeloldó mintázatú szörme alatt vonulva személyük egyedi körvonala feloldódik.

Tél van, napok óta havazik a Parnassoszon. (A behavazott thüiaszok után egyszer mentőexpedíciót kellett küldeni. Mire megtalálták őket, ruháik keményre fagytak.) A pöttyös állatbőrökben gyalogló mainászok körvonalait tovább oldja a szitáló fehérség. Egyre magasabbra a hegyen, egyre mélyebbre önmagukban.

A Bakkhánszókban nem a Parnassoszra, a Nagy-Dionüszia színhelyére vonulnak az ünneplők, hanem Kithairón hegyére, ahol a hó sosem olvad el. Ez a jeges, könyörtelen, vakító környezet a háttér a māmornak. A dionüszoszi forró erő, amely az örületben jut elementáris kifejeződésre, a tél háttérkontrasztja által túlradón van jelen, mondja Kerényi Károly, aki Dionüszosz-esszéjében Walter F. Ottót idézve a haláltól körülengett életméliségek felkavarásáról beszél. Ő ezt látja a dionüszoszi örjögés lényegének.

A Bakkhánszók halandó főszereplője, Pentheusz azonban annyira észlény, hogy nem képes a maniára, az elragadtatottságra. A csodálkozásnak nem tudja átadni magát. Csak kíváncsiságra képes. A kíváncsiság nem más, mint az ontológiai kiürült csodálkozás. Aki kíváncsi, az nem a lelkével akar látni, csak a szemét akarja megejtetni. Az érdekességet hajszolja, az efemer valóságot, amely azonban a kielégülés után nyomban elveszti érdekességét, hogy az ember újabb pillanatnyi érdekességekre legyen kíváncsi. (Korunk bulvármagazinjai és az internetes napilapok ennek a felszíni érdeklődésnek a szülöttei és táplálói.)

A hitetlen királyt Dionüszosz többszörösen bünteti: először is nevetségessé teszi. A kíváncsivá tett Pentheusz ki akarja lesni a mainászok ténykedését. A görögök számára megvetés tárgya volt az a férfi, aki női ruhát ölt magára. Pentheusz éppen ezt teszi, hogy a mainászoknak ne

tűnjön föl. A végső büntetés pedig a halál: Dionüszosz saját anyjával tépeti cafatokra a gögös uralkodót. Így az anya is megbűnhődik azért, amiért ilyen kreatúrát hozott világra.

De térjünk vissza a tragédia kezdetéhez! Dionüszosz monológja után a kar szólal meg: a bakkhánsok az istent dicsőítve beharangozzák az ünnepet. A menethez csatlakozik két barát: Teiresziasz és az öreg király, a hatalmáról unokája, Pentheusz javára lemondott Kadmosz. Utóbbi azt kérdi a vak jóstól (Csengeri János fordításában): „S Bakkhosznak a városból csak mi táncolunk?” Teiresziasz öntudatos válasza az eredeti szövegben így hangzik: „monon gar eu phronumen, hoi d' alloi kakosz”. Csengeri ezt így adja vissza: „eszünkön csak mi járunk a sok balga közt”. A szöveg szó szerinti fordításban körülbelül így hangzik: „csak mi gondolkodunk jól, a többiek mind rosszul”.

Hogy Teiresziasz a phroneó igét használja itt, annak jelentősége a későbbiekben egyre hangsúlyosabb lesz. Kadmoszsal folytatott párbeszéde során az észhasználat különböző módjai élesen elkülönülnek majd, ezzel is a nézők tudtára adva, miféle gondolkodás kell ahhoz, hogy Dionüszoszt megértsük, hogy ünnepét fontosnak érezzük. Néhány sorral odébb Teiresziasz így szól:

„...uden szophizomesztha toisz daimoszin.
Patriusz paradokhasz, hasz th' homélikasz khronó
kektémeth', udeisz auta katabalei logosz,
ud' ei di' akrón to szophon héurétai phrenón.”
(„S az istenekről nem bölcsekedünk sokat!
Atyáinktól öröklött, ősi korból származó
Hagyományainkat meg nem dönti emberi
Észnek, bár a legélesebbnek éle sem.”)

Csengeri fordításában már itt sem különül el egymástól élesen a két észhasználati mód, nevezetesen az ésnél levés, illetve a bölcsekedés. Sajnos a későbbiekben Csengeri továbbra sem tartja szem előtt a phrén és a nusz különbségét, amelyet pedig Euripidész eléggé következetesen visz végig. Amikor például a Dionüszosz-tagadó, racionális mentalitású Pentheusz előlép, hogy nagyapja cselekedete ellen érveljen, azt az értelmet hiányolja Kadmosz tettében, amit ő nusznak nevez. Teiresziasz pedig replikájában Pentheusz akadémikuskodásából azt az értelmet hiányolja, amelyet itt a phrén jelöl:

„...en toisz logoioi d' uk eneiszi szoi phrenesz.”
(„De szavaidban nincsen helyes értelem.”)

Csengeri az értelem jelentésű nusztól a phrént itt úgy különíti el, hogy utóbbit helyes értelemnek fordítja. Néhány sorral lejjebb azonban az ismét megjelenő phrént már

bölcsességnek magyaráítja. Így az észhasználat különböző, a darabban egymással versengő módjai a fordításban elmosódottan lebegnek. A Pentheusz gondolkodására jellemző nusz a racionális, szabálykövető, hétköznapi értelmet jelöli, míg a phrén a csodára fogékony, annak megértésére képes, szenvedélyes gondolkodás jelölője:

„...mé to kratosz aukhei dünamin anthrópoisz ekhein,
méd’ én dokész men, hé de doxa szu noszé,
phronein dokei ti.”
(„Nagy hatalomnak ne véld az erőszakot,
S ha valamit vélsz bölcs megfontolás nélkül,
Bölcsességnek ne hidd!”)

A korabeli görög gondolkodásban a bölcselők a tudás legalacsonyabb fokának a vélemény (doxa) tekintették. A megismerés piramisában e fölött állt az értelem (dianoia), végül az ész (nusz) a záróköve. Ám – amint láttuk – a nusz nem képes rá, hogy megközelítse Dionüszoszt. Erre csak a phrén, a szenvedélyteli gondolkodás, a szívhez szóló értelem képes. A vitát lezáró kar szövege ezt az értelmet phronészisnek nevezi. A phrén főnév, a phroneó ige és a phronészis főnév etimológiai kapcsolata nyilvánvaló.

*

Dionüszosz ellenségeivel könyörtelen, de akik szeretik, azokat a lehető leggazdagabban jutalmazza meg. Híve csak az lehet, aki képes hasonló féktelenségre, olyan eszeveszett tombolásra, amit a józan világ örületnek lát. E józanok királya Pentheusz.

Pentheusz főbb érvei a Dionüszosz-kultuszt követők ellen a következők: elhagyják otthonukat; újdonsült istennek hódolnak; részegen enyelegnek. Pentheusz a társadalmi rend, a hagyományok és a morál talaján áll. Egy királynak körülbelül ez a dolga. Csakhogy az új kultusz az okosan kigondolt társadalmi rendet, a nomoszt éppen azért tagadja, mert a phüszisz, azaz a lét legforróbb mélyében akarja elmeríteni híveit. Pentheusz okos, de nem elég bölcs ahhoz, hogy ezt az okosságot elküldje a fenébe, ha itt az idő. A logika derűje, a morál napvilága fátyol, amely elfedi a létezés édes rettenetét. A deinoszt, a borzalmast azért kell elfedni, mert a hanyatlás, az erőtlenedés korszaka már elvesztette a kapcsolatot a lét forrásaival, és az emlékezet vize a meggyöngyült szervezet számára a halált jelentené.

A mámor örömujjongásába a gyötrelmek hangjai keverednek. Eleuszisban, ahol Dionüszosz alakja a Démétér-misztériummal egybefonódott, és ahol úgy tartották, hogy ő Zeusz és Démétér fia, a mámor istenét iakkhosznak hívják. Ez a szó kiáltozást, jajveszékeltést jelent. Megjelenik

a jajveszékeltetés istene, hívei pedig, a bakkhoszok és bakkhiák elragadtatottságukban lármázni, zenélni, örjöngeni kezdenek, mert csak így tudják elviselni a keletkezés drámáját, a khthonikus erők megnyilvánulását, a lét túlcsoordulását. Apokalüpszis, megnyilvánulás ez, amikor az emberi élet fundamentuma, a létezés gyönyörűsége és borzalma teljes erejében és szerves egységében mutatkozik meg.

A dionüszoszi örület nem az a szimpla megőrülés, amely az embert rendeltetése legaljára száműzi. Pentheusz legfőbb tévedése ebben áll. Ő nem képes megérteni azt a létigazságot, amit Platón mond ki a *Phaidros*-ban, és ezért pusztulnia kell: „Legnagyobb javaink örjöngésből (mania) – de persze isteni adományként ránk szálló örjöngésből – származnak. [...] Ha a műzsáktól való megszálottság vagy örület megragad egy gyöngéd és tiszta lelket, felébreszti és mámorossá teszi, és dalban meg a költészet egyéb módján magasztatva a régiek számtalan tettét, neveli az utódokat. Aki azonban a műzsák szent örülete nélkül járul a költészet kapuihoz, abban a hitben, hogy mesterségbeli tudása folytán alkalmas lesz költőnek, tökéletlen maga is, költészete is, és józan készítményeit elhomályosítja a rajongók költészete. [...] Az ilyen örületet legnagyobb boldogságunkra adták az istenek. Bizonyításunk hihetetlen lesz a túl okosoknak, de hihető a bölcseknek.”

A görög aranykor metafizikai érzékenysége nem a morálban, hanem a művészetben, és nem az erkölcsi tettben, hanem a tragédiában fejeződik ki. A dráma hőseinek világába egy másik világnak, az emberen túlinak a levegője tör be. Onnan, túlról remeg, a morálon túli, isteni sötétből gomolyog át. A határtalan, az érthetetlen, a borzalmas formájában csap ki, az istenek rettenetes tetteiben, Dionüszosz iszonyú, örült akaratában manifesztálódik, hogy az isteni megszabaduljon „a fölöslegesség nyomorától” e túlcsoordulás által, amelynek levét az ember issza meg. Csakhogy Dionüszosz világában éppen olyan gyöttrő az élvezet, amilyen élvezetes a gyötrelmek. Az ő igézetében álló ember ráeszmél a lét csodájára, az egy és oszthatatlan világot az embertársaival való kultikus összeolvadás orgiáján afirmálva kilép önmagából, idiótész-álcáját levedli, és emberfölötti emberré változik át az erdő, a természet egységének izzó hangulatterében. „A dionüszoszi ember szeme a természet leplezetlen és fölérhetetlenül hatalmas működésének szemléletébe merült bele egyszerű elragadtatással; az ember ősi típusa elfújta a kultúra illúzióját, megjelent az igazi ember, a szakállas szatír, aki istenéhez ujjong. Mellette hazug karikatúrává zsugorodott a kultúr-ember” – mondja Nietzsche. Aki beül egy Terzopulosz-előadásra (igérem, erre már nem kell sokat várnunk), és elég érzékeny az átváltozáshoz, éppen azt tapasztalhatja meg, hogy a színházba még egy kultúrember lépett be, de a végén már egy ösztönlény tapsol.



Caravaggio:
Bacchus,
1598,
Uffizi képtár,
Firenze
© Wikimedia
Commons

*

Két és fél évezred alatt sokszor kiderült: sokféleképp meg lehet tagadni Dionüszoszt. Az ember elhitetheti magával, hogy ő már rendkívül civilizált lény, így lelke ösztön mélyi párái rég kigőzölögtek egy tudatosan irányított fordított inhaláció során, amely az univerzumba, tehát a végtelen kukájába pumpálta mindazt, amire önmagunkból nincs szükségünk ahhoz, hogy sikeresek legyünk. Hogy korunk Dionüszosz-tagadó, hiperkorrekt lakói egytől egyig sikerorientáltak, az nem véletlen, hiszen sikernek azt nevezzük, ha az ember a többiek szemébe nézve apró tükröket lát, és azokban addig illegeti magát, amíg mindannyian kölcsönösen ki nem elégülnek a steril, önelégült élet nagy közös látványában. (Megtévesztő lehet, hogy azt írom: közös. Mert az efféle individuális pislogásokból soha nem rajzolódik körénk az a mitikus, lepkék járta rét, amely millió csodát pislogva körénk úgy lát bennünket a világ közepének, mint annak a rendje.)

Az ember megtagadhatja a nüzai istent úgy is, hogy azt mondja: nemcsak hogy tudatos lény vagyok, de önálló is, úgyhogy nekem ne gyertek olyanokkal, hogy közösség, nép, nemzet. Ezek nem léteznek, mert valójában csak az egyén létezik. Minden más csak fogalmi fantáziálás. A társadalom egyénekből áll, ezért semmi mással nem kell törődnünk, csakis azzal, hogy az egyedek jól érezzék magukat. Ez a közösség létének végső és egyetlen értelme.

Végül az ember megtagadhatja őt úgy, hogy lebecsüli a mámort. Ez különösen akkor veszélyes, ha az ember amúgy művésznek képzei magát. Ha nincs mámor, megszállottság, megmagyarázhatatlan hevület, amely az álmokat alkotói hőfokra fűti, nincs mű. (Ne tévesszen meg bennünket, hogy ha művészeti életünk teljesítményeit vizsgáljuk, általában azt látjuk, hogy nincs mű. Az, hogy szociológiailag a művészek elsőpró többsége valójában nem művész, semmit nem csorbít ontológiai-esztétikai tételünk élén.)

A fenti megtagadásfelhőből most úgy lép elő Dionüszosz, mint akit már jól ismerünk. A természet, az ösztönvilág, a kollektív egybeolvadás, a mámor orgiasztikus, földi istene ő, akit végül olümposzi kollégái befogadtak, de akinek semmiféle rend nem parancsol. Lelkünk mélyén ő az úr.

Aki Dionüszoszt megtagadja, saját lelkét tagadja meg, és a büntetés is ehhez mérten szabatik ki: olyan mélyen villámlik át a megtorlás a bűnösön, amilyen mélységet ő fölsértett hübriszével. Aki mindent tagad, azt előbb-utóbb dühöngő mainászok tépik szét, ez a dolgok menete.

Így történik a *Bakchászsnők*ben is, sőt. Akit saját anyja tép szét látomásos örvényezésében, annak a megszületéshez való joga utólag érvénytelenítetik. Így pusztul el bennünk a kultúrlény, ha engedjük, hogy – legalább színházi nézőként – megtörténjen bennünk az átváltozás. Igen, végre teljesítem ígéretemet: most beülünk a Nemzeti Színházba, hogy megnézzük Theodórosz Terzopulosz *Bakchászsnők*-rendezését.

Ahogy fölmege a nem létező függöny, a trónján ülő Kadmoszt látjuk. Mögötte a falon százkilencvenhat transzfúziós vérzacskó, szimmetrikus rendben függesztve. Csövek indulnak belőlük a király teste felé. Kétoldalt két hatalmas, fehér palack áll, OXYGEN felirattal. A király óriási vérpókként, a világot éltető és annak vérét szívó vámpírkirályként trónol a sötétség közepén. A vérzsákok négyzet-hálójára olyan, mint az égből nézett sárkányfogvetemény, utalva a város alapításának ősmítoszára. Kadmosz uralmi helyzete azonban valamennyire elfekvő is, intenzív osztály, egy haldokló világ utolsó helytartójának kórterme. Mert az istenekben megrendült a hit, a hagyomány világrendje töredezik.

Dionüszosz azonban megjelent ezen a földön – ahogy számot ad arról, merre tartott útja, míg ideért, az vélhetően a Dionüszosz-kultusz terjedésének földrajzi-kultúrtörténeti bédekkere –, és bakchászait hadba szólítja. A hívek kimeredt szemmel, tátott szájjal játsszák végig az előadást: megannyi Dionüszosz-maszk. A szereplők hangja is erősen stilizált: mintha maszk mögül szólnának hozánk. A dionüszikus orgia vad. Ez itt, kérem, az ókori görög színház lelke. Itt nincsenek metaforák, nincsenek kifinomult intellektuális utalások, ez az előadás nem az értelmiségi, túlművelt agyakhoz szól, hanem a zsigerekhez. Iszonyú erő árad a színpadról, minden szereplő kiváló, senki nem lóg ki, nem is lóghat, hiszen a kollektív dionüszoszi mámorban, amit mindannyian elemi erővel élnek át és jelenítenek meg, az egyéni körvonalak már feloldódtak. A kultusz lényegénél vagyunk, a vér forrásvidékén.

A görög pentheó ige azt jelenti: megsirat, meggyászol. Pentheusz neve előre megjósolja sorsát. A hitetlen királyt Dionüszosz, volt szó róla, többszörösen bünteti. Végső büntetése pedig, hogy azzá legyen, amilyennek a világot látta: darabokra tépik. Ha tanultunk az előadásból, talán képesek leszünk rá, hogy belső maniázsainkkal naponta széttépezzük lelkünkben a lét csodájára érzéketlen, konformizmusát létharmóniának hazudó kispolgárt. Hogy ne haljunk meg hiába.

SZEMLE

„Nyolcszáz év köt össze bennünket”

Lőkös István: *Zbogom, Zagrebie. Isten veled, Zágráb. Horvátországi emlékeim*

KOVÁCS ISTVÁN

Van remény

N. Pál József: *„Ha reménytelen a Lehetetlen...”*

STURM LÁSZLÓ

A Városerdőtől a mai Városligetig

A Liget egykor

HAVAS GYÖNGYVÉR

Shakespeare az orosz konceptoszférában.
Irodalom és tudományos gondolkodás

Ludmila Mnich: *Shakespeare a XX. század első felének orosz elméletében*

JÓZSA GYÖRGY ZOLTÁN

A filmhang és a néző

Martine Huvenne: *The Audiovisual Chord. Embodied Listening in Film*

FÜLÖP JÓZSEF

„Nyolcszáz év köt össze bennünket”

Lőkös István: *Zbogom, Zagrebie. Isten veled, Zágráb. Horvátországi emlékeim*
Budapest, Nap Kiadó, 2022, 360 oldal

Az 1933-ban született Lőkös István, aki 1957-ben végzett a Kossuth Lajos Tudományegyetem magyar–orosz szakán, és oktatói pályáját a debreceni egyetem professzoraként fejezte be, tudósként ma is tevékeny. Évtizedeken át végzett napi „aprómunkájával” és széles körű kutatásaival a nemzetközi kroatisztika egyik legkiemelkedőbb képviselője lett. Azt, hogy az MMA Művészetelméleti Tagozata kitüntetésben részesítette, elégtételnek érezheti, miután a kulturális jellegű díjak tekintetében hazája mintha megfélekedezett volna róla... Ellentétben Horvátországgal.

Annak, aki elolvassa Lőkös István *Isten veled, Zágráb* című visszaemlékezés-füzérét, kedve támad az ELTE Bölcsészkarának horvát szakára beiratkozni. (Már ha meg nem szüntették, mint a szlovák és a cseh szakot a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen.)

Lőkös Istvánban 1962-ben, egy alig remélt ösztöndíj elnyerése után erősödött meg a korábbi elhatározás: foglalkozni a horvát kultúrával, feldolgozni a két nép irodalmi kapcsolatait, és ezzel párhuzamosan népszerűsíteni a horvát irodalmat. Első zágrábi útja során felkereste Miroslav Krležát, a horvát irodalom élő klasszikusát, akinek Magyarországon hozzáférhető – kiemelten magyar témájú – műveit már ismerte. Megilletődöttségét a bemutatkozás során vendéglátója azzal oszlatta el, hogy megkérte: csak magyarul beszéljenek, mert Zágrábban alig van alkalma e nyelven megszólalni. A pécsi katonaiskolán tanult, majd a budapesti Ludovikán tisztte avatott Krleža összesen öt évet töltött Magyarország legkülönbözőbb városaiban, s becsvágyó, tehetséges irodalmárként már költői indulásakor megismerte a magyar szellemi élet több jeles képviselőjét. Hatásukat, elsősorban Adyét, Lőkös István a későbbi személyes eszmecserék során kimutatta Krleža egyes verseiben, aki ezt eleinte nem akarta tudomásul venni, majd lehetségesnek tartotta, s végül igazat adott magyar vendégének. Ahogy kapcsolatuk e „munkalátogatások” során mind bensőségesebb lett, úgy változott Krležának a magyarokkal szembeni politikai jellegű kritikája. Végül már csak a megértés hangján szólt rólunk.

Lőkös István más idősebb horvát írókkal, hajdani politikusokkal kötött ismeretségei is hasonló meglepetéssel

szolgáltak. Ksaver Šandor Gjalski például szép szavakkal méltatta a mártírrá lett Tisza István miniszterelnököt: „Igen gyakran volt alkalmam magyar államférfiakkal és miniszterelnökökkel beszélgetni. A kirobant világháború különösen sok lehetőséget kínált erre. Azért említem ezt, mert így találkozhattam gróf Tisza miniszterelnökkel, kinek személyében az egyik legnagyobb és legzseniálisabb államférfit ismertem meg.”

Az 1968-as prágai tavasz és a varsói tavasz eseményei viszonylag köztudottak. Az 1967-es horvát tavasz azonban, ha hallottunk is róla annak idején valamit, teljesen feledésbe merült. Pedig tény, hogy horvát értelmiségiek voltak azok, akik 1945 után elsőként fordultak szembe Tito diktatórikus rezsimjével. 1967. március 15-én, éppen akkor, amikor Lőkös István ismét Zágrábban tartózkodott, a horvát írók, művészek, tudósok beadványban deklarálták: ahogy létezik külön horvát és szerb irodalom, úgy létezik külön szerb és horvát nyelv is. Vagyis nincs szerbhorvát–horvátszerb nyelv. A nyilatkozatot Krleža is aláírta. A titóista Belgrád ebben a szeparatizmus jelét, veszélyét látta, de az aláírókat, bár kegyvesztettek lettek, nem állította bíróság elé. A nyelvi különállás tisztázására szervezett mozgalmat azonban ezzel nem tudta leszerelni. Az erjedés tovább tartott. A horvát tavasz később már politikai reformokat követelő több vezetőjét, így Horvátország majdani első elnökét, Franjo Tuđmant a belgrádi hatalom 1972-ben bebörtönözte.

Ezek az események is hozzájárultak ahhoz, hogy Krleža átgondolja, újraértékelje az 1102-ben létrejött és Európában legtovább fennállt magyar–horvát uniót. A Lőkös István által tett utolsó látogatások során rendre így búcsúzott magyar vendégétől: „Ne feledje, már többször mondtam magának, közöttünk csak egy patak [sic!] folyik, a Dráva, és a Dráván hidakat kell építeni. Nyolcszáz éven át együtt éltünk!”

Az intellektus magja termékeny talajra talált. Az ennek nyomán megszülető nagy szellemi vállalkozásáról Lőkös István így vall: „E felismerések s a nyolc évszázados közös hagyománykincs egyaránt arra ösztönözött: meg kell írni egy magyar nyelvű horvát irodalomtörténetet, s az elmúlt évszázadok horvát remekműveit magyarra tolmácsolni.” Így látott napvilágot 1996-ban *A horvát irodalom története*.

Ennek megírása során nemcsak a régi horvát irodalomban kellett mélyfúrásokat végeznie, hanem – már a délszláv közösség okán is – ki kellett tekintenie a szerb és a szlovén irodalomra és ezen irodalmak magyar kapcsolataira is. A magyar–horvát irodalmi kapcsolatokról horvátul, Krleža egyik balladájának magyarországi recepciójáról németül látott napvilágot tanulmánykötete.

Lőkös István a horvát reneszánsz irodalom legkiemelkedőbb képviselőjének, az 1450 és 1524 között élő, latinul és anyanyelvén egyaránt verselő spalatói Marko Marulićnak az életművébe is beleásta magát. Ebben a régebbi magyar irodalom alapos ismerete is segítette. Hogy képviselői között mennyire otthonosan mozgott, azt Vitkovics Mihály, Virág Benedek, Ányos Pál, Toldy Ferenc az elmúlt évtizedekben általa szerkesztett kötetei bizonyítják. Az évek során Marulić kutatójaként olyan tekintélyre, elismertségre tett szert, hogy a Horvát Tudományos és Művészeti Akadémia levelező tagjaként 2021 áprilisában részt vehetett a Washingtoni Kongresszusi Könyvtár és Horvátország washingtoni nagykövetsége által szervezett Marulić-émlékkonferencián.

Marulić költői munkái Lőkös István fordítói képességét is próbára tették. Az első jelentősebb mű, a törökellenes *Judit* eposz lefordítása nem akármilyen feladat elé állította. Erről így vall: „Tudtam: az 1501-ben a spalatói *ča* nyelvjárásban – amely akkor itt irodalmi standard is – írott mű tolmácsolása nagy kihívás, nyelvi »kaland«, hisz szövegét a mai horvát olvasó is leginkább az irodalmi *što* dialektusban olvassa. Önbizalmamat immár több mint három évtizedes kroatistikai múltam tapasztalata is táplálta. [...] Már a mű néhányzori elolvasása után láttam: a fordítást elkezdeni a téma bibliai, művelődés- és irodalomtörténeti diszciplináris szakirodalmának alaposabb áttekintése nélkül nincs értelme.” Fordítói vállalkozása eredményesnek bizonyult: a *Judit* című eposz 1999-ben, a *Zsuzsánna* 2007-ben látott napvilágot magyarul.

A Horvátországi emlékek mellett, hogy megismertet a horvát szellemi élet legjelesebb képviselőivel, beavat a dalmát konyha ízeibe, azokat a városokat is bemutatja, amelyek szorosan kötődnek a régmúlt Magyarországhoz. A szerző ezzel is eleget tesz Miroslav Krleža baráti figyelemztetésének: „Nyolcszáz év köt össze bennünket.”

Sturm László

Van remény

N. Pál József: *„Ha reménytelen a Lehetetlen...”*

Budapest, MMA Kiadó, 2022, 352 oldal

A könyv szerzője fontos igazodási pont sokunknak. Pedig – ezzel együtt – mindössze három irodalmi témájú kötete jelent meg. És talán nem is fog több. Az utóbbi években ugyanis csak elvétve vehető rá ilyen jellegű írásokra (talán a 2018-as Király István-számvetés volt az utolsó?). Már, úgy tűnik, kizárólag másik nagy témája, a sport ihleti (ebből itt is kapunk ízelítőt, Varga Zoltán portréját). Ahogy sokaknál a kevesebb több lett volna, nála a – viszonylag – kevés is elég, épp ezért sajnáljuk, hogy nem több.

Kínálkozik a kifejezés, hogy „sajátos” irányból közelíti meg az irodalmat (amiből főleg a népiek érdeklik, de írt annak idején például megvilágosító Ottlik-tanulmányt is, amelynek tanulságait ebben a kötetben fejt tovább), de ez a szemlélet mégsem egy a lehetséges irányok közül, hanem pont az, amely felé az igazi irodalomszeretőnek végül el kell indulnia. A szerző a magyar történelem, eszme- és mentalitástörténet, valamint az irodalmi hagyomány, illetve közeg keretében helyezi el az alkotókat. Ahogy a hátsó borítón olvashatjuk: „Gondolatai centrumában az a felismerés áll, hogy a nemzet sorsa az irodalmából érthető meg igazán.” Az életpályát és az életművet közös ügyeink terében vizsgálja. Közös ügyeinkről pedig sokat tud, nagyon sokat, és határozottan ítéli meg a közállapotokat és a rájuk adott alkotói válaszokat.

Nem hiszi az évtizedek óta fennálló dogmát, hogy az esztétikát és az erkölcsöt hermetikusan el kell választani. Illetve annyiban igen, hogy maga is önálló értéket lát a művekben, értékítéletei szinte vitathatatlanok. Viszont amikor azt vizsgálja, és általában ez érdekli leginkább, miképpen hozhatott létre valaki ilyen-olyan jellegű munkát, hogy érthette el a remekmű szintjét, vagy éppen miért vetette el azt, akkor a beállítottság, az életstratégia, az erkölcsi oldal kerül előtérbe. A teljességet kereső írók érdeklik mindenekelőtt. Akik – visszatérő kifejezése – „magyar bázison” építették fel „az elementáris emberi törekvéstől a nemzeten át a létezés metafizikai szintjéig” életművet. Élükön Adyval, utolsó színvonalas képviselőként „talán” Nagy Gáspárral. Az ihlető és kétségbeejtő alapfeszültség: „az Egész ígérete és annak elérhetetlensége – ugyanakkor az igény földadatatlansága”.

N. Pál – átmeneti? – irodalmári elnémulása mögött talán ez áll, csak az egészért való küzdelmet érzi figyelemre méltónak, ugyanakkor érzékeli ennek XIX. századiságát: „a magabízó(nak látszó) XIX. századot a bizonytalanság kora váltotta fel”. A magabízás visszatértében azonban nem tud nem reménykedni a szerző (és talán legtöbbünk). Monostori Szekfű-monográfiájáról írja: „Ez a könyv a veszni látszó »nagy történet« megírásának lehetőségebe vetett hitet csempészi vissza valamiképp.” Hiszen világkép nincs „nagy történet” nélkül. Ugyan az átfogó világkép is anakronizmusnak tűnik. Szintén ebben az esszékritikában olvashatjuk: „Szekfű a világképformáló történetek közé tartozott, meglehet, ebben volt javíthatatlanul XIX. századi, ahogy a nála nemzedékkel ifjabb, hozzá hasonlóan világképformáló szándékú Németh László is XIX. századi volt valamiképp.” Megalapozott világkép nélkül viszont a nagy tehetség is elmulasztja az igazi mélységet: „Esterházy Péter meg a szépirodalomba való »bevezetésünkkel« bíbelődött – valóban! – bravúros nyelven hosszú évekig, de ily hozzáállással csak a hazug – nyelvben is hazug! – rendnek az ironikus kifigurázása, nevetségessé tétele lett a legtöbb, amit elérhetett.” A szerző által sokszor emlegetett „csapdahelyzetek” közül, íme, egy, amiben ő is benne van, mindnyájan benne vagyunk.

Az egyéni szimpátiákon túlemelkedő, minőségérzék által irányított méltányosságban találja meg a görcsoldás lehetőségét. Az Ottlikot és Nagy Gáspárt együtt tárgyaló esszében írja: „Pedig nincs két magyar irodalom... [...] Az, hogy van a honi literatúrának az a felfogása – a felvilágosodás kora óta mindenképpen –, ami a haza üdvét, a nyelv védelmét tartja fontosnak Bessenyeitől – mondjuk – Nagy Gáspárig, bizonyos, miként az is, hogy e reá testált feladatot irodalmunk »másik fele« nem e szereptudattal való azonosulással, hanem az irodalom autonómiájának megvédését követő esztétikai értékteremtéssel képzelte el. Kosztolányi, Márai, Weöres, Pilinszky vagy Esterházy (politikailag is értelmezhető kiállások ide vagy oda) semmivel sem voltak kisebb »hazafiak«, mint Petőfi, Ady, Németh László vagy Sütő András, csak az irodalom életünkben való és társadalmi szerepéről gondolkodtak más-képp némileg.”

A jelen könyv háromszáztíz oldalából száz Adyról szól. (Egy rövid jubileumi megemlékezés és egy hosszú tanulmány.) A költő tehát a tökesúly, amely egyenesben tartja az oly szerteágazónak tűnő tematikát. Persze kiegyenesedik az minden írásban, de itt kapja a legrészletesebben kidolgozott, gyökerekig világító távlatot. Az Ady-értelmezéseket követő esszék, tanulmányok, esszé-kritikák az adys teljességigény utókorát: kudarcait, sikereit (sikeres kudarcait) vizsgálják az irodalomban (Németh László, József Attila, Sütő, Nagy László, Csoóri, Szabó István, Váci Mihály, Nagy Gáspár), az 56-os forradalomban, Monos-

tori Imre Szekfű-monográfiájában és Borbándi Gyula életművében, Somogyi Győző példájában és az egykori zseniális focista, Varga Zoltán sorsában. A kötetet egy-egy vallomásos esszé vezeti be és zárja. Az első „az eltűnt faluval”, a végső egykori egyetemi tanárával, Király Istvánnal vet számot.

A vallomásos hang nemcsak ebben a két írásban uralkodik, hanem szinte mindenütt. Ahol nem – a tudtommal eredetileg doktori értekezésnek készített Ady-tanulmány esetében –, ott is jelen van mint a folyamatok határozott egybelátása és megítélése, amelyekhez, tudhatjuk, személyes elszántság szükségeltetik. A portrék nem kimerevített alakokat állítanak elénk. N. Pál egyéni ráismeréseinek sorozataként mutatja be az életet és a művet. Nagy Lászlóhoz például egyetemkezdő önmaga tudatlanságának zéró pontjáról kezd közeledni (hogy aztán Czine órái, Sütő búcsúbeszéde és néhányak Nagy László-kultusza után kialakuljon saját, érett ítélete – amit itt igen hamar összegez, valódi tárgya ugyanis a költőellenes egykori pamflet): „Nevét – s arcát a tévéből – igen, még két-három versének a címe is derengett talán, ám hogy ki ő a magyar irodalom s az önmagunkról való gondolkodás történetében, aligha foglalkoztatott.” Az idézetben szereplő „önmagunkról való gondolkodás”, láttuk fentebb, kulcsot ad az egész könyvhöz (és az egész N. Pál-i életműhöz). Az irodalom, a történelem, a sport ehhez a gondolkodáshoz kínál kiindulást. Élet és mű is így kapcsolódik nála szorosán össze. Pontosan érzékeli a minőséget, de azt nem akarja szétbogarászni (hogy stílszerűen Adyt citáljam: nem az érdekli, „hogy tempóz Arany”). A művet tehát az élethelyzetekre adott válaszként szemléli, az élethelyzetek pedig a korról, közös ügyeinkről árulnak el sokat. Az irodalomnak, történelmi tudatnak, sportnak nála valóban személyes tétje van. Ezért illik hozzá a személyes, vallomásos megszólalás. Ami, tudja jól, panaszkodásba, sentimentalizmusba vagy ködévésbe fulladna, ha nem a lehető legteljesebb tárgyi tudásra, forrásismeretre támaszkodna (kell-e mondani: ő támaszkodik, hála többek között sokak előtt közismert, bámulatos memóriájának).

Tévétnak tekinti az „időközben tudománnyá agresszivitálódott” „teoretizálást”: „A korábbi átideologizált szemléletet, együgyű tartalomelemzésekre szakosodott módot sikerrel váltotta le ugyan, ám a fürdővízzel a gyermekket is kiöntötte közben. Abban a folyamatban, melyben az ideologikus szemléletet joggal kárhoztatva a poétikai, poetológiai, nyelvi, elméleti látásmódot helyezte mindenek fölé, a magyar irodalom századokig meghatározó létmódját is kinyírta egyben – talán akaratlanul. Eme új szemléletben literatúránk nem a magyar történelemmel jegyes, azt egzisztenciális és művészi térként is értelmező folyamat többé, hanem a nyelvi (magyar nyelvi) alkotás változásainak története csupán. Hogyan írtak

ekkor, hogyan írtak akkor, mely nyelvi, poétikai történések jöttek sorra, az irodalomtörténetnek ezt kell leírnia elsősorban az új reglama szerint”. Az ilyen átfogó, levezethető, objektív teóriát kápráztatnak látja. Zárt rendszernek, amely a belemenekülönnek átmeneti biztonságot ígér, de épp a sorskérdések, az alapproblémák megkerülése árán.

A vallomások értekező ellenben sokszor bizonytalan, feltevéseket formázgat, illetve csak a józan belátásra, esetleg a közmegegyezésre tud alapozni. Innen ered N. Pál stílusának néhány jellegzetessége, például az oldott, köznap nyelv, azon belül többek között a „talán” („tán”) és a „persze” szavak gyakori alkalmazása.

Mire jut a szerző a teljesség körüljárásával? Elégikus szomorúság és fejcsováló helytelenítés mellett pezsdítő felismerésekhez. Hiába a legnagyobbak erőfeszítése, példájuk arra vezet rá, hogy a teljesség csak pillanatokra, időlegesen érhető el. Legalábbis ezen a világon. Viszont élhetnénk itt is meghittebben, szebben, a kiteljesedés biztatóbb keretei között. Ha nem mondanánk le a közösségről, a hagyományos tudásról, a nagyokkal és az őket is foglalkoztató sorskérdésekkel való folytonos szembesülésről. Ilyen emberibb keretet nyújtott az egykori falu, melynek nyomaival még találkozott zalai szülőföldjén a szerző. A népi írók révén kiterjesztett tudásával aztán elég hamar képes volt értelmezni a hagyományos, közös munkára alapozott értékeknek a szeme előtt zajló szétesését: „a jelenséggel, hogy mindaz, ami könnyebbé hivatott tenni a sorsot, fel is forgatja azt, senki sem tudott igazán kezdeni. Egyetlen cél maradt: napra nap jobban, kényelmesebben élni, de mindenáron. Azt hiszem, a magyar vidéki társadalomban – a faluban, ha tetszik – ekkor romlott meg visszavonhatatlanul »valami«”. A folyamatot azért tekinti visszafordíthatatlannak, mert a régi világ nemcsak a hatalmas és ármányos külső nyomás, hanem önmaga szűkössége miatt is bukott, „a magyar falu [...] a történelem csapdájába került”. (A novellista Szabó Istvánban ismeri föl azt az alkotót, aki bár manapság már alig kelt figyelmet, de „talán” a legmélyebben járta körül ezt a „kettős, egymásba ékelődő tragikumot”). A végkövetkeztetés némileg nyitva hagyja (elvégre azért mindig reménykedünk), de élesen veti föl a problémát: „Ami közel hetven esztendeje kezdődött, s jó félszázada meglódult, tökéletesen befejeződött. A falu, mint önálló, körülhatárolható, felismerhető, az élet hétköznapi formáitól a metafizikai igényességig mindent a maga sokszínűségében felölelő, a közösség tagjai számára még a nyomorúságos körülmények között is biztonságot, folytonosságot jelentő életegység és életforma megszűnt, szétesett, ellehetetlenedett.”

Az *eltűnt falu* utáni két Ady-értelmezés azt vizsgálja a költészet területén, miként terjeszthető ki a közösségi élmény társadalmi-nemzeti programmá, milyen esélyei

voltak ennek a századelő még talán szabadabban alakítható korszakában. És meglepődhet, aki modern irodalmárként azt hitte, ettől le-, de nem: épp fölértékelődnek Ady megidézett versei! Nem a „megcsináltságuk” mikéntje, persze, hanem az egész világosodik. (A szakmai részletek is fontosak, de csak ennek keretében.)

Ady útját N. Pál azért látja egyedülállónak – a tehetség mértéke mellett –, mert ő szembesült a kor összes feloldhatatlannak vélelmezhető ellentmondásával, és ezeket nem az egész lerombolásával és egy teoretikus új világ építésével kívánta orvosolni, mint a „progresszívek”. Ő sem a – megtisztított – hagyományról nem mondott le, sem a metafizikai távlatú teljességről. A tanulmány részletesen dokumentálja a pálya első felének ütközéseit az őt kisajátítani akaró progresszívekkel (például Hatvanyval) és az őt olykor csalogató, olykor támadó „maradiakkal” (ezek árnyalatait sem mosva el). N. Pál – mint sokan a korszakról írva – a nagy problémaköröket meg is nevezi, ötöt: a földkérdést (parasztkérdést), a zsidókérdést, a munkákérdést, a nemzetiségi kérdést és a dzsentrikérdést. A költő a duk-duk affér után visszahátrál ugyan a progresszív oldalra, de érzékeli, hogy azok csak életműve egy részét fogadják el. Mindenekelőtt ugar-verseit, az isteneseket például jóval kevésbé. Másrészt Ady „egy általa természetesnek vélt »munkamegosztásban« gondolkodott: elvárta volna, hogy ha ő maga keresztény urai ellen szót emel, akkor a zsidók is tegyék meg ugyanezt a maguk zsidó urai ellen.”

Ady – és irodalmi utódai – feltárták a csapdahelyzeteket, fel-felvillanó kiútlehetőségeket. A kiút 56-ban vált rövid időre valósággá. A forradalomról szóló írások ezt a képet őrzik és tisztítják meg a félremagyarázásoktól. Ständeisky Éva könyvét például így értékeli: „S a diagnózis felemásnak bizonyul. Nem a forradalom lesajnálásáról van szó, még a »nagyimrés« pártellenzék előtérbe tolásának tradícióját sem követi, ám az »örök baloldal« egyetemes haladásélvéhez való ragaszkodása mégis egyértelműen rendezi el számára a tényeket. E rendezettség arról szól, hogy a forradalom egyre inkább »jobbra tolódott« [...] megadja a tiszteletet, ám az egyrészt-másrészt egyensúlyozó ösztön valamifajta káosz-ként ragadja meg mégis az egészet”.

Németh László 56-os írásait követve fejti ki legtömörebben a „magyar bázis” jelentőségét: „Németh az emberiség történelmét kultúrák – nemzeti kultúrák – »váltógazdaságaként« értelmezte. [...] Nincs egyetemes értékkeremtés a nemzeti ellenében, annak mellőzésével, »átugrásával«, tehát értéket teremteni, gondozni, továbbadni csakis a nemzeti tapasztalatok bázisáról indulva ajánlatos. E világképben a sokat emlegetett »fözlárkőzés« hajszolása értékvesztő tévútként (utánzás-ként) értelmeződött törvényszerűen”.

A szerző Kapiller Ferenc Somogyi Győző Salföldet felvirágoztató festőművésszel készült beszélgetőkönyvében egy olyan életúttal szembesül, amely – bár néha vitakozna is vele – példás, már-már aranykori. Az üdvös magabiztosság visszanyerhető, ezt mutatja számára élet és mű: „Somogyi Győző életről, hazáról, erkölcsről, művészetről való hitvallását ez – nem a (sátán eszményét követő) kétely és rombolás (a »lebontás«), hanem a (Teremtővel »együttműködni«) képes bizonyosság pozíciójában fogant látásmód – határozza meg.” (A Teremtővel való együttműködés, a világ teremtettségének elfogadása más-hol is előkerül N. Pálnál, fényt vetve alapállásának vallásos távlatára, egyúttal gyökerére.) A jellem kiegyensúlyozottsága társul ehhez (vigyázat, ez épp ellentéte a Ständeisky szemére vetett „egyrészt-másrészt egyensúlyozó ösztönek”!): „Egyes pillanatokban a szelídségnek s a morális szigornak, az arányérzéknek s a szabadságnak, a magabízó fegyelmezettségnek s a csapongás derűjének olyan együttállásával találkozhatunk itt, ami teljességgel csak ama sokat emlegetett aranykor sajátja lehetett.” A teremtésbe visszailleszkedő ember közösséget is talál, sőt alapít. Hiszen a visszanyert öröm vonz. A kritika vége erre fókuszál: „a személyes méltóság, a rendezett erény s az öröme való képesség csak közös úton járhat, ráadásul közösségben is élünk visszavonhatatlanul.”

Ezt az örömet tagadta meg a Kádár-kor a zseniális tehetségű Varga Zoltántól. Így illeszkedik a sportolóról szóló írás a kötet gondolatmenetébe. Varga nem akart beletörni a játék boldogságát pusztá haszonra cserélő korszemlembé: „az 1956 utáni rend azért tett meg mindent, hogy a szemek csillogását (mert a forradalom az »azonosság, a világgal való cselekvő és misztikus unió« pillanata is volt bizony!) az öntudatlan önelégültség tekintetei váltsák fel.” A sportolónak, ha az örömet nem is, de a „személyes méltóságot” és a „rendezett erényt” sikerült megőriznie, és így szintén példaember lett N. Pál szemében, ha a közeg présében nem is aranykori.

Az emberileg sikeres életutak mellett eszméltetón ír N. Pál a félrecsúszókról is. Önmagáért beszél az egykor sikeres költőről már a cím: *Egy értelmiségi modell esélye és esendősége Kádár János korában (Váci Mihály életének tanúsága és tanulsága)*. Tudatosítja, ami ma elsikkadni látszik: Váci, ha nem is elsőrangú, de jó (második vonalbeli?) költő, továbbra is olvasásra érdemes. Sorsa azonban elsőrendűen tanulságos. Bár tisztán látta a forradalom nagyságát és a neki szánt szerep ellentmondásait, egy eszményi szocializmusba vetett hittel és a javítás reményével elvállalta azt. Bűne, ha volt, legfeljebb az, hogy magát és másokat önkéntelenül félrevezette, azt sugallva, „a szocializmus Magyarországon élni érdemes, sőt, hogy a minapi szegényeknek csak itt érdemes”, „hogy az út, amelyen járunk alapjaiban tökéletes, csak aztán dolgozni, dolgozni, dolgozni”. Sokan hittek benne, hiszen „olyan ember volt, amilyennek a hatalom önmagát láttatni szeretne volna”.

Király Istvánról, a marxista ideológia egyik vezető irodalmi képviselőjéről is megértéssel ír. Útját tévútnak látja, de méltányolja a kiváló tanárt, a hatalmas műveltségű embert. Az adys szintézisigényt marxizmussal átmenteni próbáló főmű, a többkötetes Ady-monográfia N. Pál szerint „tán a legdöbbenetesebb magyar irodalomtörténeti sorozat”. Az önbecsapó alkalmazkodás itt szinte teljesen félrevitte a munkásságot. Viszont érezzük a tragikumot: egy nagy formátum siklik ki, aki nem pusztá cinizmusból, karrierizmusból – bár azért ezekből is volt benne – hirdeti, amit hirdet, hanem őszintén próbál hinni.

Összegzés helyett pedig a szerzőről elmondhatjuk, ráidézhethetjük, amit ő mond Monostori Imréről: „dokumentumok ezreit szemlélve is – az embert, az embert vezérlő szándékokat akarja megérteni elsősorban”, illetve amit Borbándiról: műve által „nemcsak önnön jobb szándékainkra, de a köztünk ólálkodó históriánk megfellebbezhetetlen etikai parancsára is vethetünk egy pillantást”.

A Városerdőtől a mai Városligetig

A Liget egykor. Szerkesztette Brunner Attila, Perczel Olivér,
Budapest, Budapest Főváros Levéltára, 2021, 163 oldal

A Liget egykor című tanulmánykötet koncepciója már a szerkesztői előszóból nyilvánvalóvá válik. A főváros közpénzből megvalósított, nyilvános parkjának szerkezeti változásait, társadalomtörténeti jelentőségét, valamint a területén létrehozott építmények és emlékművek történetét mutatja be, a XVIII. századtól egészen 2010-ig. A könyv közvetlen előzménye Budapest Főváros Levéltárának aulájában és emeleti kiállítótermében megvalósított *A Liget egykor* elnevezésű kiállítás, amelyet az érdeklődők 2017 novembere és 2019 júniusa között nézhettek meg. A népszerű tárlat tabloit ezután a zuglói Lipták Vilában is kiállították 2019 novemberéig.

A kiállítás logikai rendjét követő tanulmánykötet két részre osztható. Az első egységben Fabó Beáta részletes elemzését olvashatjuk a Liget szerkezeti, területi változásairól. A második egységbe a közpark egy-egy meghatározó eseményére, részletére összpontosító, időrendi sorrendben lévő elemzések kerültek Hidvégi Violetta, Perczel Olivér, Mautner Zoltán és Harlov-Csortán Melinda tollából. A szerkesztői előszó hangsúlyozza: a kötet elsődleges célja, hogy „a Budapest Főváros Levéltára őrizetében lévő páratlan gazdag terv-, térkép-, fénykép- és iratanyagot kontextusba helyezve” mutassa be. A kiadvány maradéktalanul megfelel ennek a célnak, ugyanis negyvenöt térképet, harmincegy tervrajzot és helyszínrajzot, mintegy húsz korabeli képeslapot, tizenkét illusztrációt, valamint hetvenhét egykorú fényképet közöl kiváló minőségű, színes reprodukciókon. A több mint száznyolcvan képből száznyolc eredetijét Budapest Főváros Levéltárának gyűjteményében találjuk meg. A képanyag egy része a Fortepan oldaláról, másik része pedig a Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeumából származik. Szántó András magángyűjteményéből is láthatunk öt képeslapot. A képek eredetijét őrző intézmények nevének rövidítését talán szerencsés lett volna külön rövidítésjegyzékben is feltüntetni, de ez az apró észrevétel semmit sem von le a kötet igényes kiviteléből.

A kötet tanulmányai magyarul olvashatók, de a könyv végén kétoldali angol nyelvű kivonat is helyet kapott. Emellett névmutató is segíti a kötetben való keresést. A tanulmányok forrásait lábjegyzetek közlik, utánuk forrás- és irodalomjegyzék található, tehát nem kiállítási ka-

talógusról, hanem a Liget történetét vizsgáló és megalapozó jellegű tudományos munkáról van szó. A térképek alapján jól nyomon követhető a Liget folytonos változása és természeti tájból „szabályozott térré” való átalakításának minden lépcsőfoka, továbbá a Városliget és egyes területeinek egykori elnevezéseit is megismerhetjük.

Fabó Beáta *A Városliget szerkezeti változásai* című tanulmányában a Városliget napjainkra kialakult alapszerkezetének előzményeit írja le. Elsőként a Liget XVIII. századi megszületésével foglalkozik, amikor még területének jelentős részét mocsaras ingovány borította. Miután 1752-ben Pest város tulajdonába került, elkezdtek a közparkká alakítását, a mocsár lecsapolását és a fásítást. A szerző szerint a területet már az 1780-as évektől kikapcsolódásra használják, és a XVIII. század végére vendéglőt is felépítettek a területén. A park történetében Heinrich Christian Nebbien (1778–1841) kulcsfontosságú, XIX. század elejei rendezési tervéről is sok adalékot tudhatunk meg. A lübecki kertész díjnyertes pályaterve nem valósult meg teljes egészében, de elképzelései nyomán mindvégig meghatározó alapszerkezet jött létre. A tanulmányból sok érdekességet tudhatunk meg többek között az első omnibuszjáratról, a közpark Fuchs Emil (1830–1896) főkertész nevéhez köthető, a XIX. század második felében történt átalakításáról, az 1866-ban, magánkezdeményezésre létesült állatkertről, Zsigmondy Vilmos (1821–1888) termálvíz kutatásáról, a természetes és a mesterséges jégpályákról, a földalatti vasút Ligetben kialakított egykori felszíni végállomásáról.

Fabó Beáta külön tárgyalta a Sugár (a mai Andrássy) út kiépítésének Ligetre gyakorolt hatásait, az 1878-ra elkészült Stefánia út és kocsikorzó jelentőségét, a Pesti Korszolyázó Egylet tevékenységét. A szerző külön fejezetben részletezte a Városliget XIX. századi történetének két, meghatározó eseményét, amelyek minden téren változást hoztak a közpark életében, vagyis az 1885. évi Országos Kiállítást és az 1896. évi millenniumi ünnepségeket. Az 1885. évi Országos Általános Kiállítás munkálatai során három maradandó épületet állítottak fel, az Iparcsarnokot, az új Múcsarnokot és a Királypavilont. Ez utóbbi Ybl Miklós (1814–1891) tervei szerint készült. A végleges tervrajzokat szintén láthatjuk a kötetben, de a könyvtől

függetlenül lehetőségünk van a tervváltozatok megtekintésére is az online elérhető Ybl Miklós Virtuális Archívum segítségével, amelyet ugyancsak Budapest Főváros Levéltára hozott létre.

Külön alfejezet szól Schickedanz Albert (1846–1915) építész és Zala György (1858–1937) szobrászművész közös alkotásáról, vagyis a mai Hősök terén álló Millenniumi emlékműről, továbbá az egységes városkép kialakítását célzó, Schickedanz Albert és Herczog Fülöp (1860–1925) építészek tervei szerint felépült Szépművészeti Múzeumról és Műcsarnokról. Az Andrássy út lezárásaként kialakult tér reprezentatív kiépítésére több koncepció is létezett. Erre utal például a kötetben közölt, az 1890-es évek első felében készült Schickedanz-rajz is, amely az Andrássy-szobor kolonnádos tervezetét mutatja. Ugyanis logikus megoldásnak látszott, hogy Andrássy Gyula (1823–1890) emlékszobrát a róla még életében elnevezett út végén helyezték el. A millenniumi ünnepek megváltoztatták ezt az elképzelést, így az Andrássy-szobor építészeti háttér nélküli változatát az Országház déli homlokzata előtt állították fel.

Fabó Beáta szerint a közparkban álló XIX. századi épületek „nem tartották tiszteletben a Liget eredeti léptékét és rendeltetését”. Fontos hangsúlyozni, hogy a Liget a XX. század elejére már szinte minden típusú kulturális és szórakozási igénynek meg tudott felelni. Számos múzeum talált itt otthonra (Szépművészeti, Közlekedési, Mezőgazdasági, Fővárosi Múzeum és az Iparcsarnokban elhelyezett Néprajzi Múzeum), sőt még a színház világát kedvelő közönség is ki tudott kapcsolódni az 1909-ben kőszínházzá alakított, Vágó József és Vágó László által tervezett Városligeti Színházban. Ezzel szemben a Liget északkeleti része a „könnyedebb, olcsóbb szórakozás” lehetőségét kínálta. A szerző ezeket a lehetőségeket is megemlíti, többek között olvashatunk a mutatványostelep, az Állatkert, az 1896-tól 1907-ig működő Ős-Budavára vagy az 1910-től Angol Park néven üzemelt szórakoztatóközpont, valamint az 1889-től állandó épületben működő cirkusz történetéről is. Az illusztrációk közül kiemeljük az 1953 és 2013 között üzemelt Vidámpark közvetlen elődjéről, az Angol Parkról készített 1933. évi, több mint negyvenféle játékot felsoroló tájékoztató füzetet. Működött a Parkban például „szellemvona”, „Varázsszínház”, „Csodacsónakázás”, „Dühöngő konyha” vagy „Magas vasút”.

Fabó Beáta egy „megvalósulatlan fürdőváros” tervéről is említést tesz. A nagyszabású tervezetből egyedül a központi épület, vagyis a mai Széchenyi fürdő valósult meg. A Városliget történetét meghatározó XX. századi események tárgyalása során az olvasó pontos adatokat tudhat meg az 1908-tól megrendezett árumintavásárokról, az 1920-as évektől fellendülő Budapesti Nemzetközi Vásá-

rokról, az 1929-ben átadott és a Nemzeti Hősök Országos Emlékkövével kiegészített Millenniumi Emlékműről, valamint az 1938-as Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszusról. Megtudhatjuk például azt a fontos adalékot, hogy a Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszus előkészületei nyomán szűnt meg a Hősök terén keresztülhaladó közúti forgalom, és ekkor készült el a tér díszkőburkolata is. A 2021. évi budapesti Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszus ugyancsak a Hősök terét választotta az ünnepélyes megnyitó szentmise, továbbá az eseményeket lezáró „statio orbis” mise helyszínéül, amivel részben tudatosan utalt az 1938-as eseményekre, részben pedig igazolta, hogy a tér napjainkban is alkalmas erre a funkcióra is.

A II. világháború idején jelentős károkat szenvedett a Liget is, majd 1945 után egyre inkább a politikai reprezentáció helyszíne lett az 1951-ben felállított Sztálin-szoborral és a talapzatában kialakított felvonulási dísztribünnel. Az 1956-os forradalom idején ledöntött szobor helyén épült Ötvenhatosok terével ismét újabb „történeti réteg” alakult ki. A könyv erről a korszakról is minden fontos eseményt ismertet, ezek közé tartozik a Regnum Marianum templom elpusztítása, egy új Nemzeti Színház megvalósulatlan tervei vagy a Tanácsköztársaság szobrának 1969-es felállítása.

A szerkesztők a Liget történeti változásait leíró első fejezetben a főszövegtől elkülönített elemzéseket is közöltek, amelyek egy-egy kiemelt épület, terület vagy építmény történetét mutatják be terv- és képanyaggal illusztrálva (*Degen Jakab felvétele a Városligetről 1812-ből, Városligeti Nagyvendéglő, Az első pesti lánchíd, Az első pesti állatkert, A királypavilon, A Millennium, Ős-Budavára, Az alpesi falu, A vurstli, Az Angol Park, A Petőfi Csarnok*). A szövegbe szerkesztett elemzések – amelyeket Hidvégi Violetta és Perczel Olivér írt – nem akasztják meg Fabó Beáta átfogó tanulmányának folytonosságát.

Fabó Beáta írását követően olvashatjuk a Városliget történetének egy-egy kiválasztott szeletéről szóló, mélyreható tanulmányokat. Elsőként Hidvégi Violetta *Pavilonsors a Városligetben – A Gruber–Kolegerszky-kioszk és bérlői* című leírása következik. A Gruber Antal cukrászmester elgondolása nyomán megszületett kioszk terveit Feszl Frigyes (1821–1884) építész készítette. A tanulmány a tizenkétszögű alaprajzot mutató, szemet gyönyörködtető Feszl-féle pavilonterveket is közli. A bérlők megpróbáltatásai igen tanulságosak, jól mutatják, hogy nem volt könnyű nyereséges üzletet fenntartani a Ligetben, és számukra a nagy, országos jelentőségű kiállítások nem váltották be az azokhoz fűzött reményeket. A szerző Gruber Amália (Gruber Antal felesége) 1862 és 1897 közötti, valamint Kolegerszky Viktor kávé 1900 és 1908 közötti bérletének időszakát elemzi részletesen. Nagyon érdekes kép rajzolódik ki arról, miként befolyásolta a Ligetbe ki-

települt szolgáltató egységek életét a korszakban még költségesnek és ritkának számító közvilágítás. A tanulmányból kiderül, hogy még a Stefánia út sem volt megfelelően kivilágítva, ami lehetetlenné tette, hogy éjszaka is látogassák a vendéglátó helyiségeket.

Perczel Olivér tanulmánya az 1885-től 1908-ig fennálló „klasszikus vurstli világról”, a Városligetben létrehozott Népliget történetéről szól, amely egykoron a mai Széchenyi fürdő helyén működött. A helyszínrajzzal szabályozott területet harmincöt egységre osztották fel a mutatványosok és az egyéb szolgáltató egységek számára. A terület egyes bérlői és tevékenységük jól azonosíthatók a szerző levéltári források alapján készített táblázatai alapján. Tanulságos megfigyelni, hogy ebben az esetben is a korábbi „forgatókönyv” szerint zajlottak az események, ugyanis az 1885. évi Országos Kiállítás szintúgy konkurenciát jelentett, hiába érkezett nagy létszámú közönség az eseményre. A szerző a vurstli néhány híres személyisége közül kiemelte az olasz származású Barokaldi Józsefet (1824–1915), Helfgott Sámuel (1854–1925) fényképészt, valamint Hincz Adolf és Károly bábjátékost. A főváros lakosságának növekedésével párhuzamosan a Liget látogatóinak száma is emelkedett, ugyanakkor a szerző utal arra is, hogy a repertoárt mindig meg kellett újítani. Számos különleges játékformát sorol fel, és más érdekességeket is bemutat a vurstli világából. Az 1896. évi Millenniumi kiállítás nyomán is komoly konkurencia jött létre, mégpedig az Ős-Budavára szórakoztató komplexum, ahová végül a vurstli mutatványosai is áttelepültek, miután az 1900-as évek elején megkezdődött a Széchenyi fürdő építése.

Mautner Zoltán a Székesfővárosi Állat- és Növénykert 1912 és 1950 közötti, már fővárosi kezelésű korszakával foglalkozik rendhagyó módon, ugyanis csak az állatkert ismeretterjesztő tevékenységéről, valamint a területén kialakított különféle szórakozási lehetőségekről ír. Az olvasó megismerheti az állatkert saját folyóiratát, *A Természetet*, a csacsifogattal körbejáró mozgókönyvtárat, a természettudományos témákat bemutató Mozgóképszínházat vagy a kifejezetten gyermekeknek szóló mesedélutánokat. Emellett a szerző az állatkerti sportolási lehetőségeket (szánhúzás, szánkózás, korcsolyázás, teniszezés, lovarda) is elemzi. Megtudhatjuk, hogy az állatkert hajnali kettőig

tartott nyitva, és éjszakánként még koncerteket is adtak a zenepavilonban.

Az időrendi sorrendben lévő tanulmányokat Harlov-Csortán Melinda *Felvonulási térből Ötvenhatosok tere – Egy tér 60 éve (1951–2011)* című írása zárja. A tanulmány kezdő dátuma az 1951. július 4-én, a Liget déli sarkán felállított Sztálin-szoborra és a talapzatához tartozó tribünre, a záró dátum pedig az új múzeumépületek létrehozásáról szóló 1316/2011-es kormányhatározatra utal. A szerző elsőként a felvonulási tér kialakításához szükséges pusztítással foglalkozik: a II. világháború viszonyosságait még túlélő Regnum Marianum templom és a Városligeti Színház megsemmisítésével, valamint a 23-as villamos végállomásának megszüntetésével. Ezt követte a Sztálin hetvenedik születésnapjához kapcsolódó személyi kultusz gigantikus Sztálin-szobrának felállítása. Az események láncolatában az 1956-os forradalom és szabadságharc eseményei következnek, a Sztálin-szobor ledöntésével. A tér ekkor kapta meg a Csizma tér elnevezést a tribünön maradt csizmáról, amelyet később eltávolítottak. A szerző részletesen elemzi a tér politikatörténeti szerepváltozásait és a területén felállított szobrászati alkotások, építmények szimbolikáját. A rendszerváltozás időszakáról is hosszasan ír, főként a 2004-ben felállított *Időkerék* nevű műről, az 1956-os események ötvenedik évfordulójára készült emlékműről, továbbá a 2000 és 2018 között rendszeresen megrendezett ARC plakátkiállításról.

A Liget egykor című kötet maradéktalanul eleget tesz a szerkesztői előszóban kijelölt céloknak, hasznos olvasmány a téma iránt érdeklődő olvasók és a tudományos jellegű leírásokat kereső kutatók számára. A szerkesztők is utaltak rá: a terjedelmi korlátok és a téma sokszínűsége miatt a szerzők nem vállalkozhattak a Városliget teljes történetének részletes ismertetésére. Azonban a Városliget szerkezeti változásaira és a funkcióváltásokra építő – az egyetlen logikus megoldásként alkalmazható – rendezőelv jól átláthatónak bizonyult. A bevezető tanulmány minden történeti korszakból kiemelte a meghatározó eseményeket, és összességében átfogó képet ad a vizsgált időszakról. A kisebb terjedelmű írások pedig arra hívják fel a figyelmet, hogy még számos, feldolgozásra váró résztema található a Liget történetében.

Shakespeare az orosz konceptoszférában. Irodalom és tudományos gondolkodás

Ludmiła Mnich: *Shakespeare a XX. század első felének orosz elméletében*
Siedlce, Wydawnictwo Naukowe Instytut Kultury Regionalnej i Badań
Literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2019, 264 oldal¹

Az orosz nyelven írt monográfia az ukrainai származású, lengyelországi kutatónőnek, Ludmiła Mnichnek, a Siedlcei Egyetem professzorának munkája. Shakespeare-nek „az orosz elméletre” gyakorolt hatását vizsgálja. A kötet távolról sem a hagyományos értelemben vett orosz Shakespeare-recepció történetét dolgozza fel. Az utóbbinak a tényekre szorítkozó feltárását ugyanis – némileg a *Magyar Shakespeare-tükör*höz (1984) hasonlóan – elvégezték az 1965-ben kiadott *Shakespeare és az orosz kultúra* című, nyolcszáz oldalas kitévő kötetben,² amely bár eleget tesz a kronologikus bemutatás, fordítás- és kritikátörténet, kontaktológia és színháztörténet klasszikus szempontjainak, felülvizsgálata mára számos helyen indokoltnak tűnik. A politikailag ingatag „olvadás” korának termékeként, több szerző közreműködése folytán létrejött összegzés egyik hiányosságaként róható fel, hogy csupán 1917-ig merészkedett a téma feldolgozásában. Főleg tényeket és adatokat egybegyűjtő irodalomtörténeti megközelítésmódját egészítette ki Jurij Levin 1988-ban megjelent munkája *Shakespeare és a XIX. századi orosz irodalom* címmel.³ Eltérően a nagy szerzőknek szentelt orosz és szovjet korszakban díszkiadásokban megjelenő, monumentális munkáktól, a tizennégy tanulmányból álló *Shakespeare a világirodalomban* (1964) című kötet sem átfogó monográfia,⁴ különféle szerzők munkája, zömében

angol, francia, német, olasz és spanyol szovjet vonatkozású komparatistikai tanulmányokat tartalmaz.⁵ Shakespeare népszerűségét a mai Oroszországban két internetes oldal is jelzi, amelyek tematikusan rendezett bibliográfiákat, a *Shakespeare-tanulmányok* és *Shakespeare-konferenciák* című, évente akár többször is megjelenő periodikák elektronikus változatát, digitalizált és feltöltött szakmonográfiák, színházi előadásokról szóló kritikák és fényképek sorát tartalmazzák, online Shakespeare-lexikon (bár még kezdetleges) funkcióját szolgálják.⁶

A magyar olvasó figyelmébe ajánljuk, hogy Dosztojevszkij szerint Shakespeare az oroszok „testvé-vérévé vált”. Jelentőségét az orosz irodalomban már az is kiválóan mutatja, hogy Puskin „Atyánknak” nevezi az angol drámaíró, Dosztojevszkij pedig Isten küldöttének, prófétának. Shakespeare nyomán a Hamlet figurája ihlette irodalmi hősök hosszú láncolata az „orosz hamletizmus” hagyományát teremtette meg. Ennek a vonalnak egyik jelentékeny utórezgése Paszternak *Zsivago doktor* című regényének főhősében még érezhető. A Hamlet körüli XIX. századi vitába olyan írók és kritikusok kapcsolódtak be, mint Turgenyev, Lev Tolsztoj vagy Belinszkij (aki Hamlet alakja iránt szkeptikusan viseltetik, Goethe *Faustjával* veti egybe, a ráaggatott „álmodozó” jelző átkerül az orosz irodalmi köztudatba, a „haszontalan” irodalom hősben való

¹ MNICH Ludmiła: *Шекспир в русской теории первой половины XX века*. Siedlce, Wydawnictwo Naukowe Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2019

² *Шекспир и русская культура*. Szerk. АЛЕКСЕЕВ, М. П., Москва, Ленинград, Наука, 1965

³ ЛЕВИН, Ю.: *Шекспир и русская литература XIX века*. Ленинград, Наука, Ленинградское отделение, 1988

⁴ *Шекспир в мировой литературе*. Szerk. РЕИЗОВ, Б., Москва, Ленинград, Художественная литература, 1964

⁵ A Lewinter szerkesztésében napvilágot látott *Shakespeare in Europe* című, angol nyelvű gyűjteményes kötet sajnos nem tér el ettől, kitüntett szerzők Shakespeare-recepciójára összpontosít tanulmányaiban, csak Puskin, Turgenyev és Tolsztoj kerül be az orosz irodalmat bemutató szűkös keresztmetszetbe. *Shakespeare in Europe*. Ed. LEWINTER,

Oswald, Cleveland, New York, Meridian Books, The World Publishing Company, 1964

Különös, hogy M. Sokolyanski Shakespeare-nek a posztszovjet orosz térségben jósolható sorsa felett elmélkedő kurta dolgozata kivételével a *Shakespeare in the New Europe* (Eds. HATTAWAY M., SOKOLOVA B., ROPER D., Sheffield, Sheffield Academic Press, 1994) tanulmánykötet sem merít a roppant gazdag orosz recepcióból. Mnich figyelmét talán elkerülte Zdeňek Štříbný monográfiája, ebben kronologikusan és tematikai blokkokban, nemzeti irodalmakra bontva találjuk a kelet-európai Shakespeare-recepció feldolgozását. ŠTŘIBNÝ, Zdeňek: *Shakespeare and Eastern Europe*. Oxford, Oxford University Press, 2000, 57–76.

⁶ *Русский Шекспир* = <https://rus-shake.ru/>; Уильям Шекспир = <http://www.w-shakespeare.ru>

megtestesülésének szinonimája lesz).⁷ A figurák lélektana, örök pszichológiai alkata, az élethelyzetek hasonlósága motiválja Turgenyev *A csigrijai járás Hamletje* és *A pusztai Lear királya*, valamint Nyikolaj Leszkov *Kisvárosi Lady Macbeth* címűkben is explicit parafrázisait. Ezen elbeszélések mindegyike közelít Shakespeare tragédiáihoz, mégis sajátos színezetet és értelmezést képviselnek. Turgenyev kortársi, szikkadt tucatnemese passzív figura, ez a világ-megváltó vagy felforgató terveket cseppet sem dédelgető modern kori orosz Hamlet az eredetiség és a determináció dilemmájának foglya lesz, cselekvésképtelenségében fut el mellette az élet. 1860-ban tartott *Hamlet és Don Quijote* című beszédében Turgenyev teoretizál: két embertípusként állítja szembe az irodalomból ismert hősokeket, akiknek közéleti sorsa az orosz értelmiség előtt álló két utat jelképezi. A két alkat szerinte konkrét lélektani pólusoknak felel meg, amelyek a politikai filozófia kategóriáivá lépnek elő: a haladás, illetőleg a maradiság képviselői. Míg *A pusztai Lear királya* című elbeszélése „a Hamleteket, Othellokat, Falstaffokat, sőt III. Richárdokat és Macbetheket”⁸ úgy írja le, mint akikkel mindnyájunknak akadt már dolga, ehelyütt a romantikából ismert művészetfilozófiai elképzelést, az irodalomnak az életbe történő betörését gondolja újra: az irodalom ezáltal eleven valósággá, a tapasztalás és megismerés útjává válik. Más szemmel közelítve, Santayanához hasonlóan, tanulmányában Lev Tolsztoj is sarokpontként határozza meg a „vallási törekvés tagadását” (ez mindmáig nyitott kérdés, például Aldous Huxley az ellenkezőjéről volt meggyőződve)⁹ Shakespeare életművében, sőt drámáit lakonikusan „undort és unalmat” keltő fecsegésnek ítéli.

Tolsztoj tekintélyt és kánont kíván dönteni. Lear alakja elleni kifogásai hátterébe ugyanakkor némi belső félelem

is vegyülhetett: megpillanthatta saját aggastyánkori képét, mintegy a pusztába menekülő önmagát, amint részben a leendő örökösök nyomása folytán elhagyta Jasznaia Poljanát. Tolsztoj lenyűgöző filológusi aprólékosága valamennyi Shakespeare-dráma és a szakirodalom, a források alapos ismeretéről tesz tanúbizonyságot. Művészeleg a műfajszerveződés elméleti síkján az ordó elvét kéri számon,¹⁰ a jellemábrázolásban nehezményezi, hogy a szereplők nem státusukhoz és karakterükhöz illően, hanem Shakespeare cikornyás nyelvén szólnak.¹¹ Mindezek a tények világosan jelzik, hogy már a XIX. század elején, Polevoj fordításainak, Pavel Mocsalov legendás Hamlet-alakításának, Belinszkij lelkesült kritikájának köszönhetően a Shakespeare-hősök az irodalmi és közbeszédben is megjelennek, az angol szerző, Dantét túlszárnyalva, a legnagyobb hatású, rendkívüli népszerűségnek örvendő külföldi író az orosz kultúrában. A vizsgált korszakban az Oroszországban kiadott művek példányszáma tekintetében a tizenharmadik helyen állt.

Ludmila Mnich könyvének előszavában felhívja a figyelmet, hogy csak ekkor, a XX. század első felében Oroszországban, illetőleg a Szovjetunióban a teljes életművet három ízben adták ki. Hogy a Szovjetunióban a „retrográd” angol drámaíró hogyan maradhatott fenn, erre a klasszikusoknak a Nagy Terror előestéjén történt rehabilitációja szolgál magyarázatul: I. Sahtalov rekonstrukcióját idézi, amely szerint „a kultúrában éppen olyan megkérdőjelezhetetlen figurákra volt szükség, mint a politikában [...] A klasszikusoknak megbocsátották helytelen származásukat és azt, hogy nem nőttek fel az egy igaz marxizmus megértéséhez”,¹² ezt követően újrakanonizálták őket. Az irodalmi, színházi és közéleti recepció mellett Ludmila Mnich az „orosz elmélet” egy, a XXI. szá-

⁷ Belinszkij Shakespeare-tanulmányát elemzi DUKKON Ágnes: *Az orosz romantika Shakespeare-recepciója és Belinszkij Shakespeare-elemzése* = „Our Wonder and Astonishment Shakespeare” / „Varázslatos örök csodánk.” Szerk. KISS Zsuzsánna, Nyíregyháza, Nyíregyházi Egyetem, 2016, 29–41.

⁸ TURGENYEV, Ivan: *A pusztai Lear királya* = Uő: *Elbeszélések*. Ford. ÁPRILY Lajos, Bp., Magyar Helikon, 1963, 715.

⁹ Huxley érveit *Shakespeare és a vallás* című, post mortem közölt cikkében így összegzi: 1. Shakespeare folytonosan kommentálta a vallást, annak szinte valamennyi vonatkozásában. 2. Az V. Henrikben a fogadósné Falstaff halálát a túlvilág kontextusába helyezi. 3. Ahogyan Kramer és Sprenger dominikánus atyák *Maleus Maleficarum* című, mintegy kétszáz éven át „alapankönyvnek” számító, boszorkányságot és mágiát részletesen leíró értekezése (maga I. Jakab király is szerzője volt egy ilyen könyvnek) népszerűsége révén feltételezhető, az azzal szemben álló pólust jelentő istenhit, az angyalok és szentek tisztelete erősen tartotta magát. 4. Antiklerikális kortársaival szemben Shakespeare az egyház iránt is elfogulatlan. 5. A költő Izabellával mondatja el a megváltás hitét és annak etikai konzekvenciáit a *Szeget szeggel* című darab II. felvonás 2. színeiben: „Mi volna, / / Ha legfőbb bíránk ítéletre vonna / / Igaz valód szerint? Gondold meg ezt, / / S az irgalom megszólal ajkadon...” (MÉSZÖLY Dezső fordítása). A szövegrész

SHAKESPEARE, William: *Összes drámái I–IV. Bp., Európa, 1988, IV., 387. kiadás alapján idézzük.* 6. A Purgatórium létezését a *Hamletben* mondja ki, annak ellenére, hogy ugyanúgy, mint Tolsztoj, Shakespeare is a hit válságán ment keresztül. Mégis, drámáit az elfogadás, megbocsátás légköre hatja át, jelen van bennük az a meggyőződés, hogy Isten a mennyekben uralkodik, ennek az eszménynek és a földi létnek kollíziói talán *A viharban* tárulkoznak fel leginkább. A hősöknek mindig is egy lényegileg ellenséges világban kell küzdelmüket megvívniuk. Shakespeare-nek megvan a maga vallása, szögezi le a Shakespeare életművének utolsó korszakát vizsgáló Huxley. HUXLEY, Aldous: *Shakespeare and Religion* (1964) = https://erowid.org/culture/characters/huxley_alldous/huxley_alldous_article2.shtml

¹⁰ Kiss Zsuzsánna is a decorum kérdését jelzi a *Lear király* kapcsán. KISS Zsuzsánna: 6:6 in *King Lear. What Calls for the Stage? World Destroyed or Reestablished?* = „Our Wonder and Astonishment Shakespeare” i. m. (2016), 176.

¹¹ TOLSZTOJ, Lev: *Shakespeare és a dráma*. Ford. GELLÉRT György = Uő: *Tanulmányok, cikkek, vallomások 1859–1909. TOLSZTOJ Művei* 9. Ford. GELLÉRT György et al., Bp., Magyar Helikon, 1967, 681., 687., 703., 724.

¹² Idézi MNICH: i. m. (2019), 8.



Cobbe-portré
Shakespeare-ről,
1610 körül,
Cobbe
Gyűjtemény,
Guildford
© Wikimedia
Commons

zadban meghonosodott fogalmának szemszögéből tanulmányozza Shakespeare hatását, amely alatt elsősorban az orosz tudományosság diskurzusára jellemző gondolkodás filológia-centrikus volta, irodalmi-nyelvi irányultsága értendő.

A bevezetőből, öt fejezetből (1. *Shakespeare-diskurzus és a nyugati Shakespeare-kutatás a XX. században*, 2. *Shakespeare a XX. század első felének orosz irodalomtudományában*, 3. *Shakespeare az orosz Ezüstkor vallásfilozófiai gondolkodásában*, 4. *Shakespeare az orosz szimbolizmus esztétikájában és irodalomkritikájában*, 5. *Shakespeare az orosz formalizmus tudósainak értelmezésében*) álló munka végén a további kutatás perspektíváit elsoroló zárzó áll, amelyet gazdag irodalomjegyzék, névmutató, angol és lengyel nyelvű tartalmi összefoglaló kísér. A szerző igen alaposan tárja fel az „orosz elmélet” fogalmát, ennek felmutatása egyik erőssége, s bizonyítja, hogy a hagyományos recepciótörténet minden érdeme mellett sem képes megvilágítani bizonyos kulturális összefüggéseket, transzfereket, eszméket és mintákat. A monográfia teoretikus bá-

zisa és fogalomrendszere ennek megfelelően a nyugati Shakespeare-kutatók hátterén bontakozik ki. Ezek közül J. G. Harris Shakespeare és az irodalomelmélet kapcsolatát vizsgáló munkájában található az a lényegre tapintó utalás, miszerint a Shakespeare drámáit jellemző gondolkodás inkább „theorikus” jellegű, a mai elméleti gondolkodással mindössze annyiban egyezik meg, hogy éppúgy analitikus. Eszerint Jago Cassiót megvetően „betűrágónak” (Kardos László fordítása) – „bookish theoretic” – nevezi, vagyis élettől elrugaskodott, gyakorlattól idegen embernek, ezzel összhangban aztán a „henrikség” pozitív, a „jágóság” negatív vonalakként követhető nyomon a teljes Shakespeare-korpuszban. Harris másik fontos megjegyzése a Shakespeare által sugárzott impulzusokra vonatkozik: Freud, Lacan, a feminizmus, a (posztstrukturalista) marxizmus és a posztkoloniális irodalomkritika eszerint sokat köszönhet Shakespeare-nek, akiben már N. Berkovszkij a XVIII. század irodalmának tudósa is az analitikus elmét látta elsősorban. Másrészt az „elmélet” fogalom új jelentésmezeje a francia szakirodalomban „a társadalomtudományok megismerési modelljének gyakorlatát” tükrözi, az irodalomtörténet mellett a filozófia, szociológia és antropológia terén a Deleuze, Bourdieu, Cixous, Derrida és Foucault által alkalmazott módszerek összességét; Foucault egyébként Mihail Bahtyinnal mutat tipológiai párhuzamokat bizonyos közös kulcsfogalmak: sötétség, örület, tér, szenvedély, halál okán. Foucault Shakespeare-olvasata azért érdemel kitüntetett figyelmet, hiszen az „irracionalist” nem „a valóság tükörképeként”, hanem a „hiteles valóság” minőségében fogja fel, ez pedig Vjacseszlav Ivanovnak, az orosz szimbolista költőnek a távoli, „föld alatti bugyrok titokzatos csillagait fürkésző ember spirituális látásáról” szóló, Shakespeare-rel kapcsolatos megfogalmazását idézi. Ezt a párhuzamot támasztja alá, hogy Shakespeare-t mindketten Cervantes tükrében szemlélik.

A „józan ész felettibe” történő átlépés ivanovi fordulata pedig Bahtyinnál a „másik emberként más életbe” történő átmenetnek a kategóriájával lesz majd egyenlő. B. Maszlov definícióját kölcsönözve az „orosz elmélet” olyan irodalomcentrikus tudományos szemléletmódként írható le, amely az ember, kultúra és történelem vizsgálatára kialakított sajátos nemzeti (és szovjet) módszert jelent. (Leszögezzük, hogy a nemzeti kultúra erejét nem a nemzeti hagyomány dokumentálásában és regisztrálásában látja ez a szemlélet, hanem eleven intellektuális mechanizmusainak feltérképezésében.) Az orosz, tágabb értelemben valamennyi szláv kultúra „eltérő”, specifikus jellegét hangsúlyozza Rainer Gröbelnek a Harmadik Reneszánszról, az orosz modernizmus talaján kinőtt modelljéről írt tanulmánya, amely tudományos és kulturális szinten egyaránt zajlott és hatott. Az antikvitás orosz újjáéleszté-

sének eszményét jelentette, sorrendben a harmadikat a neolatin és német után, így a posztszovjet korszak feladata Maszlin szerint a XIX. és a XX. század fordulóján virágzott „orosz reneszánsz” újjáélesztése, a reneszánsz reneszánsza lenne, és Shakespeare ebben a reneszánsz világkép egyfajta hordozójaként kapna kitüntetett szerepet. (Mnich pontosítja, amennyiben az angol irodalomtörténet nem a „reneszánsz” szerzők közé, hanem az Erzsébet-kor irodalmához sorolja Shakespeare-t.)

Shakespeare jelentőségét a szovjet politikai gondolkodásra nézvést Marxnak az *Athéni Timon*-ról készült terjedelmes jegyzetei is megalapozták. Már a szovjet korszak két jelentős Shakespeare-jubileuma (1939, 1941) „az idealista értelmezésektől való felszabadítását”, „az igazi Shakespeare-ért folytatott harcot” indítja el, a „néphez való lojalitás, a realizmus, a humanizmus” esztétikai kategórián át szemlélik, az „antifasiszta retorika” részeként kezelik: az ember mint a „világ ékessége” (*Hamlet*, II. felvonás, 2. szín, Arany János fordítása) ideológiai töltete, Shylocknak a zsidók védelmében mondott monológja és az *Othello* antirasszista darabként történő újraértelmezése (a puskinsi hagyománytól eltérően, aki a féltékenységgé és a politika örök intrikáját látta benne) erre a korszakra datálható. A szovjet Shakespeare-kutatást korlátok közé szorította az ideológia, az elcsépeelt szólamokat szajkózó irodalomtudomány korifeusai: a realizmus, az örök értékek és örök irodalmi szimbólumok témaköreiben merült ki. Ugyanakkor a Shakespeare-tudomány előmozdítja a szovjet tudomány nemzetköziesítését, amely az I. Péter által elindított folyamatokat indította újra, és enyhe kompenzációt is jelent a tudományos párbeszédet meghiúsító vasfüggönyért, amely először 1921-ben gördült le.

A monográfia szerzője négy körből válogatja kutatása anyagát: az 1900-as évek elejének orosz irodalomtudománya, az orosz vallásfilozófia, az orosz szimbolizmus és a formalizmus szövegeiből. A címben is szereplő „orosz elmélet” fogalmát tovább fejtegetve az orosz intellektuális gondolkodás képviselői körében tapasztalható „racionális gondolkodás verbálisan artikulált formáiként” határozza meg, amely azt tükrözi, hogy az oroszok miképp gondolkodnak „Oroszországról, a világról, a vallásról és történelemről”. A fogalom nemzetspecifikus voltát igazolja ez a tény, s láttatja, hogy a megismerést hogyan katalizálja a külső impulzus, a Shakespeare-jelenség konceptualizációja. A szerző mindezt kiegészíti az irodalomelmélet tárgykörével is, jóllehet a pszichológiai vonatkozásokat csupán érintőlegesen tárgyalja, amennyiben Lev Vigotszkij *Hamlet*-ről írt munkája, a század első felének tekintélyes művészetpszichológiai írása szóba kerül. Módszertanilag fontos, hogy erre az időre Shakespeare „mindenütt jelen lévővé” válik, az orosz magas- és tömegkultúrában egyaránt, amelynek következménye számos fogalom és ter-

minus technicus keletkezése. Innen eredeztethető az a jelenség, hogy a szövegen kívüli (extratextuális) valóságban is helyet kap. Mihail Bahtyin Shakespeare-képét a formalizmussal szembeni jogos polémiaja árnyalja, megközelítési módja annak sokfélesége révén (vallásfilozófia, nevetéskultúra, Cervantesszel való párhuzam) jelentős.

Shakespeare kizárólag elméleti szemszögből történő vizsgálatát ezenfelül egy sor tény igazolja. Szövegei univerzálisan indukálják az elméletek kimunkálását a filozófia, a politika, a pszichoanalízis, a Karl Popper által kritizált historicizmus, a közgazdaság, misztika, spiritualizmus, sőt ökológia terén is. Életet és univerzumot átfogó rendszereinek tudatában Kullmann a teljes Shakespeare-szövegkorpuszt egységes szempontoknak rendelve alá, témáit hét csoportba rendezi: 1. szerelem és politikai rend (*Rómeó és Júlia*, *A vihar*), 2. szerelem, illúzió és a természet törvényei (*Téli rege*, *Szentivánéji álom*), 3. ideál és valóság kölcsönviszonya (*A velencei kalmár*, *Szeget szeggel*), 4. a szexualitás és házasság rítusai (*Ahogy tetszik*, *A vihar*), 5. háború és béke (*V. Henrik*), 6. legitimitás és uralkodás (*Ahogy tetszik*, *Hamlet*, *Macbeth*), 7. politikai elméletek (*Julius Caesar*, *Coriolanus*). Ugyanilyen módon az ember lelki alkatának konstrukciója is hasonló szinteken dől el: 1. lélektani extázis (*Rómeó és Júlia*), 2. lélektani labilitás (*Hamlet*), 3. egyén és partnerkapcsolat (*Othello*, *Téli rege*), 4. egyén és család (*Lear király*), 5. egyén és világrend, 6. bűn és megbocsátás (*Lear király*, *Téli rege*), 7. sztoikus keresztény ideál (*Pericles*, *Cymbeline*). Szembeötlő, hogy a szempontok jócskán túlhaladnak a posztmodern irodalomkritika gyakorlatán. A Shakespeare-szövegek mintegy provokálják az olvasót, megfajtást kívánnak. Elegendő felidéznünk azt a helyet, ahol Hamlet szóhalmaznak minősíti az általa olvasott könyvet, Polonius viszont szavait örültnek, ám koherensnek, vagyis rendszerszerűnek érzi: „Örült beszéd, örült beszéd, de van benne rendszer” (Arany János fordítása, az angol eredetiben „method”).

Maga a Shakespeare-kutatás, mint rendszer, önmagában is tanulságos, mivel a XIX. század közepétől már túlnő Shakespeare szövegeinek értelmezésén és kommentálásán, interdiszciplináris ággá terebélyesedik, ötvözi a reneszánsz filozófiájának, a történelemnek a kutatását a pszichológiával és a szociológiával. Tiecknél és Schlegelnél ennek kezdeményeit már látni. Campbell monográfiái, az 1966-os Shakespeare-kalauz (*The Reader's Guide to Shakespeare*) rendre ugyanezen elvet követik, ahogyan Boyce Shakespeare-enciklopédiája is. A Shakespeare-szöveg elméleteket generáló specifikumát erősíti a kutatásokból kivilágító terminológiai egységesítés mindmáig megvalósíthatatlan feladata. A kortárs orosz diskurzusban neologizmusként sokasodnak az orosz kultúrában tetten érhető Shakespeare-hatást regisztráló terminusok: a Shakespeare-szöveg (a Pétervár-szöveg mintájára olyan

szöveget jelöl, amely a Shakespeare-jelenség bármely orosz irodalmi szövegben való tükröződését, bekapcsolását jelenti), a Shakespeare-izáció (a Shakespeare módjára történő gondolkodás, a Shakespeare képét az egyes jelenségben felfedő gyakorlat, a shakespeare-i fordulatok alkalmazása élethelyzetekre). Végül pedig a Shakespeare-izmus, már a szó angol analóg változatát „Shakespeare-hez köthető frazeologizmusokként, szállóigékként” írják le az értelmező szótárak, megjegyzendő mindemellett, hogy Scherrer német drámatörténész is alkalmazta, hasonlóképpen Rudolf Steiner. Zaharov használatában azonban többletjelentést nyer: például Puskin vagy Dosztojevszkij „Shakespeare-izmusa”, azaz műveiknek „Shakespeare ideáival, formai megoldásaival áthatott volta, telítettsége”.

A Shakespeare-jelenség kultúraértelmezésre alkalmas voltát támasztja alá, hogy Harold Bloom a Shakespeare-kultuszt és magát a szerzőt az európai kánon központi magjának tartja. A Shakespeare-oszféra kifejezés a szemiotika gyakorlatában is jelenlévő terminusokra emlékeztet, amely Ny. Zaharov és V. Lukov szómagyarázata értelmében a bármely fogalomalkotó rendszer (konceptoszféra) elnevezésére megy vissza, jelen esetben pedig Shakespeare nevéhez kapcsolható, illetve örökségének elsajátításával kapcsolatos. Ebben az értelemben is a Mnich által felvett szempontok a Shakespeare-jelenség transzdiszciplináris tudástranszfert rejtő lehetőségeit tárják fel. Szerinte az orosz értelmiséget három fő kérdés foglalkoztatta Shakespeare kapcsán: 1. a keresztény ideál kérdése, 2. az egyén kardinális problémája a reneszánsz által felkínált prizmán keresztül, 3. lélektan és egyetemesség (különösen a Magyarországon is jól ismert A. Loszev interpretációjában).

A századfordulás irodalomtörténet és -kritika szerzeágazó tematikájú Shakespeare-értelmezései sorából kiemelkedik a szimbolista költő és klasszika-filológus, I. Annyenszkij axiológiai olvasata, aki Hamlet atyjának gyilkosát nemcsak „az igazság keresztény istenét bántó”, de a „szépség hellén isteneit is bemocskoló” elvetemültnek mondja. Az orosz emigránsok közt széles körben használt „kis életünk” fordulat (*A viharból*) jelzi Shakespeare súlyát a hétköznapi életben és a sors útvesztőiben való eligazodásban. Műveltséget tételez fel egyúttal, amennyiben Prospero beszéde jelen helyzetük felmérése: „Ünnepünknek vége”, amely az Oroszország (a tovatűnt ünnep) utáni szomorú sóvárgást takarja, miközben az új élet álomnak tűnik kulturális, történelmi és egzisztenciális szinten is. Befogadásesztétikai szempontokat elővételez A. Gornfeld irodalomtörténeti munkája, amikor éppen az elmélet és önmegismerés szintjén a Shakespeare-drámák azon tulajdonságát emeli ki, hogy az egyént önreflexióra készítetik. A. Potyebnya nyelvfilozófiai megközelítése a Shakespeare-szövegkorpusz átlagot meghaladó (tizenhárom-tizenöt-

ezer szót számláló) szókincsére figyel fel, amelynek tényéből következik, hogy az irodalom a nyelvi emlékezet öröjeként posztulálható, az egyén nyelvi fejlődésének, tehát fogalomkészletének, ha úgy tetszik, elméletalkotásának tere. Mejerhold színházelméleti sémáját szintén Shakespeare inspirálta. Lunacsarszkij Shakespeare-értelmezése a bevett marxista társadalomkritikai fogalmakkal (anarchista bölcsesség, osztálykorlát stb.) operál, felfigyel a nőkérdés intenzív tárgyalására. A történelmi ábrázolás „hitelességének” kérdése az irodalmi művekben általánosságban meghatározó esztétikai alapkategóriává lép elő a lenini puccs után. Ennek megfelelően Shakespeare-t a történelmi hitelességet figyelmen kívül hagyó írónak értékeli V. Peretz több nemzedéket kiszolgáló, korai szovjet korszakban írt iskolai tankönyve, azonban ez meglepő módon nem elmarasztalás, hanem az írói autonómia tudatosítása. A drámában teremtett alakokat Ja. Golosovker valószínűbbnek látja a valóságosoknál, példaként Brutus és Macbeth alakjait említi. Míg Gusztav Spet Shakespeare művészetének örökkévaló voltára összpontosít, Mihail Bahtyin a kozmikus és felséges megtestesülésére mutat rá bennük; a drámai szereplők és képek magyarázata értelmében mindig is a pokol és a menny szférái közötti köztes helyzetben lépnek elénk. A *Theatrum Mundi* elve pedig kiterjed a csillagok és bolygók körére is, idealista szemléletét a népi színjátszás által a szimbolikus rituáléről megőrzött emlékezetnek köszönheti, ez fontos értéke, amely a régmúlthoz köti. Bahtyin, aki az elsődleges olvasat helytálló voltát vitatja, elemzésében az apa- és fiúgyilkosság (*Macbeth*, *Hamlet*) váltakozására figyel fel, amelynek konkrét képeit visszavezeti az *Oidipusz királyra*, rámutat *A Karamazov testvérekben* mint a bibliai könyvekben adott előképek elméleti továbbgondolására. Az örökkévalóság és a „kizökkent idő” logikájából Bahtyin arra a következtetésre jut, hogy nem minden korszak képes ábrázolni az eseményekben rejlő örökkévaló mozzanatokat. O. Frejdenberg, aki klasszika-filológusként részben a történeti poétika módszereit folytatta, művének a shakespeare-i metaforáról írott szakaszában annak stilizáltságát rögzíti az antik tragédiában található mintákhoz képest.

A vallásfilozófusok sora reagál a XIX. és a XX. század fordulóján az egyre gyarapodó Shakespeare-diskurzusra. A tragikum mibenlétének kérdésére, amelyet Shakespeare vetett fel, eszerint Nietzsche és Dosztojevszkij adott választ – mutat rá Ludmila Mnich a Shakespeare és az orosz kultúra közötti dialógus egyik kulcskérdésére. Dosztojevszkij alig halványult emlékét roppant kultusz övezte a századfordulón, tájékozódási ponttá emelkedett az orosz szimbolisták első és második nemzedékének útkereséseiben (szövegeit némiképp szakrális szöveggént forgatták), műveinek filozofikus volta megkerülhetetlen

volt a Vlagyimir Szolovjovval elindult vallásbölcseleti reneszánsz képviselőinek szemében. A vallásfilozófusok közül F. Sztjepun Shakespeare világát így nemegyszer Dosztojevszkijjel mérte össze, a szerzőt „a reformáció első áldozataként” említi, tagadja hagyományos vallásosságát, misztikusként értékelve, miközben Szophoklész és Calderón művészetében a vallásosság vezérelv. Az orosz nemzeti gondolaton töprengő I. Iljin a nemzeti és a spirituális fogalmak alapján irányítja rá a figyelmet a Shakespeare-művek befogadásának lehetséges módozataira esztétikum, univerzalitás, a nemzeti kultúra által meghatározott világismeret szempontjai szerint. A „tipikusság” fogalmának száműzését sürgeti V. Zenykovszkij atya, mondván, az ember nem ebben merül ki, Lear király példája mutatja, hogy számára a vele történtek az önhittségtől való megszabadulást hozták.

Lev Szesztov a dán kritikus, Brandes könyvére épülő Shakespeare-portréjából kiemelkedik, hogy témáját kora szellemi-spirituális válsága közepette tárgyalja, és tisztában van a két korszak analóg helyzetével. Éppúgy a reneszánszra jellemző bizonytalanságok tűnnek fel számára. Szesztov a Shakespeare által is kritizált „könyves bölcsesség” veszélyeire figyelmeztet, a „vak véletlen” sorsfordító erejével együtt. A *Hamletet* Szesztov fordulópontnak érzi az angol drámaíró életében és alkotói pályájában, szellemesen kijelentve, hogy a hamleti kérdés a Paradicsomban nem lett volna helyénvaló (ezzel végső soron a keresztény Shakespeare apológiáját fogalmazza meg). Akárcsak Szesztov számára, Szemjon Frank elképzeléséhez is Nietzsche *Julius Caesar*-értelmezése jelentette a kiindulópontot. Ugyancsak az „arisztokratizmust” emeli ki, nem a származás szerintit, hanem a szellem arisztokráciájának diadalát és uralmát a téma schopenhaueri áthallásával együtt, amely az orosz nyelv rendszerében egy nomen-verbumot asszociál, azt a znaty (знать) szót, amely főnévként „arisztokrácia”, igeiként „tudni” értelemben használatos, magában egyesítve a két jelentést. Ezért tartja inkább Brutust a tragédia igazi hősenek. Pavel Florenszkij atya, vallásbölcselet, költő, ikonfestő és polihisztor *Hamlet* című tanulmánya a figura pravoszláv vallási értelmezését kínálja az istenkeresések kontextusában. Szerinte Shakespeare tragédiája a nemzeti társadalom katasztrófáját rögzíti, nem maga a pusztulás adja a tragikumát, sokkal inkább az, hogy ez a pusztulás szükségszerű. A hős tudathasadása az antik és keresztény tudat kettősségében, a kettős vallási tudatban áll. A harc így nem a földön, hanem az istenek között zajlik, „teomachiáról” beszélhetünk. Alekszej Loszev *A reneszánsz esztétikája* című munkájában az individualizmus fordulátát a kor meghatározó jelenségének tekinti. Ebbe a logikába illeszkedve Macbeth alakját már a reneszánsz ellen forduló kritikusként értelmezi, az individualizmus pusztulását prófétáló hősként.

Az orosz szimbolizmus – képviselőit jellemzően „vallásos szimbolistákként” emlegeti a szakirodalom – Shakespeare-képe a kortárs vallásfilozófiától nem független. Jellemzően etika és esztétika erőterében formálódik. Vlagyimir Szolovjov, a nagy vallásfilozófus etikai értéklésében döntően a Hamlet lelkéért küzdő tudat és akarat ellentmondására mutat rá. A hős tragédiája ugyanis abban áll, hogy a vallási parancs ellenére megőrizte lelkében a bosszú nemzeti társadalomra visszamenő törvényét. Szolovjov ezzel az orosz recepciótörténetben először a keresztény morál tanítása mellett foglal állást. Ha Szókratész és Hamlet teszi fel a „Lenni vagy nem lenni?” kérdést, az előző még az igazság univerzális létezését firtatja, Hamlet viszont már csupán egyénit.

A szimbolista poétikában a Shakespeare-hez kapcsolódó reminiscenciák, citátumok, utalások „kétértelműek” voltak. Blok esetében – akinél a hamleti világ életre szólóan önálló lírikusi álarccá válik (műkedvelőként fiatal korában alakította Hamletet, Ophéliát pedig leendő felesége és múzsája, aki a színésznői pályát választotta) – a téma több hangsúlyt érdemelne. A szakirodalomban nívum az a megjegyzés Mnich részéről, amellyel a Shakespeare képviselte irracionális szférát ahhoz a tudattalanhoz rendeli, amely a szimbolistákat igencsak foglalkoztatta, és olyannyira közel állt Blokhhoz.

Blok számos Shakespeare-művel foglalkozott kiterjedt esszéisztikájában is. Lényeges, hogy az *Anna Kareninát* és a *Macbethet* egyenrangú értékűként szemléli, az élő klasszikus és a kanonizált szerző művét, misztikus tragédiát mutat fel, „életet adó levegőnek” minősíti, tehát a szimbolista esztétika fő forrásának. Polemizál egyúttal Szolovjov nézeteivel, a „történelem megfellebbezhetetlen akaratát” látja Shakespeare-ben, míg a filozófus csupán véletlent. Az *Othellóról* írt cikke a fény és világosság, Apollón és Dionüszosz bináris oppozíciókat kódoló nietzschei filozófiájának korai verziójaként fogja fel a darabot.

N. Minszkij esszéjében a művészet és a természettudomány közötti elsőbbséget vitatja, jelezve, hogy Newton, Kepler vagy Darwin alkotása eltölpül Raffaello vagy Shakespeare életműve mellett: az utóbbiak új emberiséget teremtettek. Valerij Brjusov, a szimbolizmus atyamestere tanulmányában konstatálja, hogy Puskin mindenben Shakespeare költészettanát követte.

Shakespeare „az egység felismerését” képviseli Andrej Belij értékelésében, amely nyilvánvalóan a szolovjovi „minden-egység” és az ógörög szimpátián ötvözése nyomán kialakult szimbolista világlátásból fakad. Vjacseszlav Ivanov Shakespeare-ben „a földi világ titoklátóját és a szellemi világ éleslátóját” tiszteli. Művészete a szimbolista költőt, dramaturgot és teoretikust elsősorban a drámatörténet állomásaként vonzza, a „tragikus szimbolizmus megalapítójaként” tartja számon, legalább hét szövege-

ben mutatható ki a Shakespeare-izáció. Nem véletlen, hogy Dosztojevszkijt, akinek regényeit Ivanov tragédiákként értelmezte, „orosz Shakespeare”-nek nevezte. Ivanov kultúrakonceptióján is nyomot hagynak a Shakespeare-rel kapcsolatos töprengései, ezek négy aspektusát képviselik az individualizmus, reneszánsz problémája, Hamlet mint a Shakespeare-szöveg sajátos szimbóluma (hozzátehetjük: emblémája), Shakespeare mint misztikus szerző, végül az „új színház”, a szimbolisták által megálmodott színházmodell gondolata.

Dmitrij Merezkovszkij a reneszánsz iránti érdeklődése dacára Shakespeare-t nem szerepeltette *Örök útítársak* című, az európai irodalom klasszikusainak portréit felrajzoló korai kötetében, noha neve más írásaiban gyakran felbukkan. Calderón, a misztikus, akit „szerzetesnek és harcosnak” nevez, az eleven hagyományt jelenti. Ennek oka, hogy a katolikus spanyol drámát az ünnepek révén titkos szál fűzte Dionüszosz kultuszához, szemben Shakespeare műveivel, amelyekben teljes filozófiai szabadság uralkodik. „Északi” szerzőként Shakespeare-t „a világtitok előtti misztikus hódolat hatja át”.

A formalistáknál tapasztalható Shakespeare-életmű iránti érdeklődés az irodalomelméleti csoportosulás „nemzetközi” jellegéből és a klasszikusokat övező fokozott figyelméből adódik. B. Tomasevszkij *Irodalomelmélet – Poétika* (1925) című munkájában Shakespeare-nek a XVIII–XIX. századi európai drámára gyakorolt hatását, a „fabula láncszemeinek” szerepét, a „fabulán kívül eső motívumok” beépítését, a tematika rendkívüli skáláját emeli ki. A „népi színjátszás”, a vásártéri szórakoztatás és a commedia dell'arte hagyományainak hatása Tomasevszkij szerint a drámai dikció expresszivitásának – mondhatni, a közérthetőség, célzások, többértelműség verbális kifejezhetőségének útkeresései nyomán létrejövő, merőben új színpadi beszédnek – a kimunkálásában mutatkozik meg. Tinyanov a történetiség és a paródia elméleti témáit kutatta a shakespeare-i szövegkorpusz anyagán. Borisz Eichenbaum, némileg ízléstelenül, a fent említett Tolsztoj–Lear király párhuzamot Tolsztojnak mint nemesnek az ételsorsára vonatkoztatja (pedig a nagy

katakлизмát Tolsztoj nem is érte meg): „a történelem úgy bánt vele [Tolsztojjal], mint Shakespeare Lear királlyal”. Ugyanakkor felveti a kérdést, hogy Tolsztoj nevezetes tanulmányában Learben valamiféle „hasonmás” képét pillanthatta meg. Tolsztoj heroikus epikája szerint annak a „rég, patriarchális, nemesre-muzsikra épült Oroszhonnak” az ideológiájából táplálkozik, amelynek ő volt utolsó képviselője. Viktor Sklovszkij a szónak (az irodalmi, illetve költői nyelv szavának) mágikus erejét formalizálja, Shakespeare művében az elmélethez kínálgató anyagot fedezve fel. Ugyanis Macbethnél a „megindul az erdő” jósálatát az irodalmi mű fantázia teremtette valóságának értelmezi: ami a valóságban nem teljesül, teljesül az irodalomban. Terminológiai vonatkozásban a „hős felismerése” és a fabula „betét elemek” mint új formalista terminusok is Sklovszkij Shakespeare-kutatásainak elméleti hozadéka. A család lélektana és filozófiája mint az irodalmi mű konfliktusrendszerének része a *Lear királyról* írott cikkében kap helyet. Ezt a tragédiát a tudós szerint nem az öregkori apai sors megrendítő történetének szánta Shakespeare, hiszen a mű helyzetek, eszközök, szellemes fordulatok sorozata, amelyek új stilisztikát teremtenek. Ebben az 1921-ben keletkezett tanulmányban Sklovszkij már szembe fordul a vulgárszociológiai elvekkel: „Mint ahogy nem való teheneket rajzolt fűvön legeltetni, ugyanúgy helytelen szociológiai vagy pszichológiai mércével közelíteni az irodalmi műhöz.”

Ludmila Mnich sokrétű és elmélyült kutatásainak perspektíváit az orosz kultúra Shakespeare-jelenséggel folytatott dialógusának vizsgálatában, elsősorban az „európai” versus „nemzeti”¹³ konkretizált szemszögeinek továbbgondolásában, a XX. század első felének orosz Shakespeare-kódjának értelmezésében jelöli ki. A Shakespeare-t vizsgáló elméleti tudás elsajátításának módja mintegy tükröt tart, az önismeret forrása, és a befogadó közeg/csatorna működéséről nyújt információt. Az eleven képzelőerőt feltételező szerzői szándék, az orosz feminista kritika, illetőleg a misztikus versus „hivatalos” létszféra témája az oroszok Shakespeare iránti rajongásának további vetületeire világíthat rá.

¹³ A közép-európai Shakespeare-fogadtatás a nemzeti öntudat ébredésével, a nemzetállamok megszületésével olvad egybe. Lásd STRIBNÝ: i. m. (2000), 57–76.

A filmhang és a néző

Martine Huvenne: *The Audiovisual Chord. Embodied Listening in Film*

Singapore, Palgrave Macmillan, 2022, 322 oldal

Az összeférhetetlen Arthur Schopenhauer – akit ismeret-ségi körében nem tett népszerűbbé abbéli vélekedése, miszerint az emberiség a megismerő lények penészbevonata a Föld nevű bolygón – főművében, *A világ mint akarat és képzet*ben azt fejtette, hogy a *Laokoón-csoport* körüli nevezetes vitában miért tévedett mindenki, aki csak hozzászólt. Winckelmann, olvassuk érvelését, pszichológiai magyarázatot talált a sóhajtással haláltusáját vívó trójai főpap szoboralakja kapcsán, míg a szépség művészeti főelvére hivatkozó Lessing esztétikai indoklással állt elő, és közel került ugyan a megfejtéshez, mégsem tapintott rá a lényegre. Hirt fízológiai tézise vagy a pusztá összefoglalást kínáló Fernow szintén elvétí az igazságot, míg Goethe – jóformán az egyedüli, akit Schopenhauer egyenrangúnak érzett önmagával – más irányba terelte az értelmezést (remekbe szabott, rövid írásában a klasszikus műalkotás esztétikáját kifejtve). „Kénytelen vagyok elcsodálkozni, hogy ily töprengő elméjű s éles eszű emberek ügyel-bajjal vonszolnak elő keserves érveket nagy messziről, [...] hogy megmagyarázzanak valamely dolgot, ami pedig annyira egyszerű okon alapszik, s az elfogulatlan szemlélő számára oly nyilvánvaló.”¹ Ez a magától értetődő ok pedig az, világosít fel bennünket a filozófus, hogy az ordítás ábrázolása kívül esik a szobrászat terepén, mivel lényege szerint nem a száj tátásában, hanem a hangban lelhető meg. A hang kísérőjelenséggént motiválja és igazolja az ordítást, azaz nincs ordítás hang nélkül. Amíg a költészetben a szemléletességet a képzelőerő segíti, addig az ábrázolóművészet területén a hanghatás nélküli ordítás bemutatása szükségképpen felemás marad, mi több, nevetséges.

Schopenhauer ezzel a némafilm fölött mondott ítéletet. Bár a kamera feltalálásától közel három évtized telt el, mire a filmművészet kijavította a vélt csorbát előbb a hangzó, majd a hangos filmmel, már a némafilmes korszakban jócskán rácsófoltak a filozófus tudálékos esztétikai ítéletére a vizuális művészetek korlátairól. A némafilmek auditív hatásait vizsgáló szakirodalomban gyakran emlegetik

azokat az ismert jeleneteket, amelyekben vizualizált hangokat vagy effekteket tapasztalunk. Például Friedrich Wilhelm Murnau *Az utolsó emberét* (1924), ahol a deklaszálódott portáson élcelődő háziasszonyok karattyolása átröppen a lichthófon egyikük szájából a másik fülébe egy gyorsan ráközelítő kameramozgás révén (ha abban az időben létezett volna zoomtechnika, Murnau vélhetően inkább azt választotta volna). Vagy említsük meg Germaine Dulac filmjét, a *Mosolygós Madame Beudet-t* (1923), aki a hősnő kedvencének, Debussy zenéjének érzékítéséhez remegő fénypontokat (víztükröt?) vág be. De menjünk tovább, és hivatkozzunk – itt bemutatandó könyvünk szelvényében – a mindenkori néző percepciók képességére, amely kiegészíti a némafilm nyújtotta fizikai látványt a megfelelő (vagy annak tűnő) virtuális hangélménnyel. Hiszen belehalljuk Benjamin Christensen *Häxan*jába (1922) a boszorkányszombatot tartó, egyszerre förtelmes és komikus lények sátánimádó orgiájába annak minden zaját-zörejét! Kihalljuk a lélekharangot Mauritz Stiller *Arne úr kincse* (1919) című filmjének ünnepelt zárójelenetéből, amelyből sokat tanult Fritz Lang (*A Nibelungok*, 1924) vagy Szergej Eisenstein (*Rettegett Iván*, 1944). Halljuk mintegy a ziháló szamurájok fémesen csengő pengeváltásait Itó Daiszuke bármelyik, korában jóformán utolérhetetlenül magas szintű jelenetében. De majd megszólalnak Carl Theodor Dreyer remekművének szereplői is (ki-ki a maga orgánuma szerint) a *Jeanne d'Arc szenvedéseiben* (1928) csúfság, gyötrelme, káröröm vagy részvét barázdálta vonásaikkal – annál a Dreyernél, aki éppúgy az emberi arcra összpontosított tökéletesen komponált közeli beállításával, mint ahogy Lessing, Winckelmann vagy Schopenhauer Laokoón sóhajtó arcára a szoborcsoporton. Esztétikai vétséget követünk el, ha figyelmen kívül hagyjuk a némafilmek virtuális hangosságát.

Martine Huvenne a hang és hangzás fenomenológiai megközelítésének kutatója és a Ghent University oktatója. Itt szemlézett könyve a hangosfilm esztétikáját kutatja főként a hang, kisebb részben a mozgás felől, és egy fejezet

¹ SCHOPENHAUER, Arthur: *A világ mint akarat és képzet*. Ford. TANDORI Ágnes, TANDORI Dezső, TAR Ibolya, Bp., Osiris, 2002, 283.



LA2

350

erejéig még a némafilmek korszakába is visszakanyarodik. A film megkövetelte audiovizuális érzékelésből általában csak ennek második felét, a vizualitást hangsúlyozzák, és a filmelméletek döntő többsége is meglehetősen mostohán bánik az auditív összetevőkkel, előnyben részesítve a „filmnyelv” lexikáját és grammatikáját. Holott a hanghatások és a kísérőzene alapvetően befolyásolja a filmélményt, sőt a filmek értését, nem beszélve arról, hogy a közel százharminc éves mozgókép és a majd százéves hangosfilm története igen tágas hangmezőket járt be.

A három főreszre tagolt könyv első szakasza Edmund Husserl és Maurice Merleau-Ponty fenomenológiája segítségével alapozza meg az „audiovizuális akkord” fogalmát, és összefoglalja Michel Chion, Gilles Deleuze, valamint Véronique Campan filmhang-elméleteit. Huvenne kiindulópontja Robert Bresson fogalma, a „le cinématographe”, amely nem azonos az általánosan bevett cinématographie-val. A bressoni kifejezést annak a gyűjteményes kötetnek a címében találjuk (*Notes sur le cinématographe*), amelyet a rendező naplójegyzeteiből és feljegyzéseiből válogattak. Az *Egy halálraítélt megszökött* (1956) nyitójelenete a könyv origója: szerzőnk minden új gondolati egység után visszatér hozzá, hogy újra meg újra szemügyre vegye. A főszereplő Fontaine szökési kísérletének audiovizuális megoldásai elidegenítőek, részben a befogadó nyitottságát célozzák. Ellehetetleníti ugyanis a szökés kudarcának átélését, ahogyan Bresson – többek között – a hangokkal bánik: egyes hangokat felerősít, másokat teljesen elnémít. A néző nem is tud Fontaine-nel azonosulni, hanem tanúként, szemlélőként van jelen, és „nagyon éber állapotban” (13.) találja magát. A hangmérnöki munka ilyen tudatos használata arra int, hogy a néző érzékszerveire irányuló hatásokat önértékükön vizsgáljuk, és az auditív hatások nyomába eredjünk. Bresson szerkesztésmódjában, belső filmstílusában más arányban van kép és hang, mint amit megszokhattunk (pontosabban, ami a XX. század derekán megszokott volt). A hang nem pusztán hozzáadott érték, vélekedik a szerző, amely mindössze arra szolgál, hogy hitelesítse a képet, így a vágás Bressonnál „nem a cselekményen, hanem az autonóm vizuális és auditív elemek közötti kapcsolaton alapul”. (17.) Michel Chion *Un art sonore, le cinéma* című könyvében (2009) szintén érintette Bresson filmjét, és arra jutott, hogy a hangot a képhez viszonyítva kell elemezni, azaz elvetette az autonóm hangminőségeket. David Bordwell és Kristin Thompson viszont arra mutat rá 1997-es, máig tizenkét kiadást megért könyvében (*Film Art: an Introduction*), hogy az *Egy halálraítélt megszökött* irányított hangtechnikája formálja a filmélményt, ezért a néző helyesen teszi, ha a hangok tematikus tartalmán túl sajátos tulajdonságaikra is odafigyel. Huvenne úgy gondolja, szükség van egy új elméleti keretre a bressoni „belső stílus”

megértéséhez és a hang szerepének helyes megismeréséhez a le cinématographe-ban. A filmhang fenomenológiai megközelítése alkalmas eszköznek tűnik számára.

Egyik írásában Merleau-Ponty par excellence fenomenológiai művészeti formának nevezte a filmet. Ha franciául honfitársa, Bresson járt a fejében, akkor szerzőnkkel egyetemben indokoltan tarthatjuk ezt a közvetlen megfeleltetést. Az *Egy halálraítélt megszökött*ben a rendezői szándék szerint a mozgókép és a hangok kölcsönhatásai kerülnek előtérbe, és kevésbé számít az, ami benne látható és hallható. Mozgóképirás és hangírás egymást támogatják. Ezeket a kölcsönhatásokat a vágás segít ritmikusá, követhetővé tenni. Huvenne szerint a filmkészítés olyan új megközelítése ez, amely „közvetlenül a közönségre irányul. A közönség átéli a filmet.” (24.) Bresson filmjében a hangok többségét a szereplők gesztusaihoz kapcsolódóan halljuk (léptek zaja, ajtónyitás stb.), ugyanakkor a szökés gondos tervezése közbeni kiélezett helyzetekben olykor igen takarékosan használja azokat: a nagyobb átélhetőség kedvéért elhagyja a környezeti zajokat.

Chion, aki nem melleleg musique concrète zeneszerző is, alapművet írt a filmbeli hangokról (*L'audio-vision: Son et image au cinéma*). Felfogása szerint a néző soha nem csak nézi vagy csak hallgatja a filmet, hanem e két tevékenységet egyszerre végzi. Az „audiovizíó” olyan észlelési mód, amelyben „a figyelem a képre összpontosul, miközben a hang egy sor olyan hatást, tudatosságot és jelentést hoz létre, amelyek látszólag a képből erednek”. (32.) Példája Jacques Tati *Hulot úr nyaral* című filmje (1953), ahol a szabadban játszó gyerekek hangját halljuk, és olyan kép idéződik fel bennünk, amely nem jelenik meg a vásznon. Szinkrézisnek nevezi azt a jelenséget, amikor mintegy automatikusan és óhatatlanul összekapcsolunk egy hangot egy lehetséges hangforrással a vásznon. Chion szerint a filmnézés mint érzékelés középpontjában a látás van, megközelítésmódja képközpontú. Ennek megfelelően a filmhang három formáját határozza meg aszerint, ahogyan a hang elhelyezkedik a képhez képest: a vásznon vagy képernyőn belüli diegetikus („son-in”), a képernyőn kívüli diegetikus („sonhors-champ”), valamint a nem diegetikus („le sonoff”) hangot. Az első forrást látjuk a film diegetikus világán belül, a képen. A második forrást nem látjuk, mégis a cselekmény téridejéhez kapcsolódik. A harmadik pedig azon kívül helyezkedik el, láthatatlan, és nincs összefüggésben a vásznon megjelenő képpel. Majd mindezt alkalmazza az *Egy halálraítélt megszökött* hangtopográfiájára: a képernyőn kívüli hangok lehetővé teszik a cellán kívüli életvilág auditív, nem vizuális felidézését. Huvenne azonban továbbmegy. A Bresson-film egyes jeleneteihez mérten nem tartja kielégítőnek ezt a hármas felosztást – ugyanakkor Chion később kibővítette koncepcióját a környezeti hangokkal, a belső

hanggal és a mediálisan (például rádióval vagy telefonnal) közvetített hanggal. Szerinte ebből a hanganalízisből nem derül ki, hogy milyen a rab Fontaine viszonya a celláján kívüli hangokhoz, azaz nem teszi érthetővé a Fontaine-nel való együttállgatás befogadói izgalmát. Majd pontosít: a diegetikus hangokat „hol Fontaine-nel együtt hallgatjuk, hol pedig Fontaine cellán belüli cselekedeteinek hangjait halljuk, függetlenül attól, hogy ezeket maga Fontaine érzékeli-e vagy sem”. (34.)

Huvenne két másik filmhangelméletet is ismertet. Gilles Deleuze hang és kép autonómiájáról beszélt, míg Véronique Campan *L'écoute filmique* (1999) című könyvében Husserl belső időtudat fogalma szerint dolgozta ki a filmbeli hang és a filmhallás megközelítését. Utóbbi filozófiai megközelítése új szempontokat ad a filmhang tanulmányozásához. Chion és Deleuze hang és kép komplementer viszonyáról értekezett, Campan azonban a filmbeli hangok akusztikus nyomairól és térbeliségükről, miközben kifejezetten fontos gyártási munkafázisnak tartotta a filmhangon elvégzett utómunkákat. A szerző Edmund Husserl és Maurice Merleau-Ponty fenomenológiájának segítségével győződik meg Campan felismeréseinek helyességéről: „a filmbeli hang és hallgatás fenomenológiai megközelítése nem indulhat ki az »objektív« hangból, hanem azok megtapasztalásából kell kiindulnia”. (48.) A kérdés az, hol és milyen mértékig van szerepe ebben a hangnak. Érdekes tehát megvizsgálni az érzékelő vagy átélő szubjektumot, akinek a tapasztalatát kiszínezik a hangok. Huvenne a husserli kinesztetikus érzetekre hivatkozik mint a hangok észlelésének egyik lehetséges fenomenológiai összetevőjére. A filmbeli hang a megtestesült észlelő számára jelenik meg, aki testileg-fizikailag rezonál rá, és elevenebbé, intenzívebbé teszi vizuális figyelmét – anélkül, hogy reflektálna a kinesztetikus átélésre. Tehát a figyelmes hallgatás a filmhanggal való együttmozgás és a hangon keresztül történő mozgás.

Bresson nem akarta, hogy azonosuljunk az *Egy halálraítélt megszökött* című filmjének hőisével (többek között a színészi játék is ezért visszafogott). Hanem azt célozta, hogy a néző olyan kapcsolatba kerüljön vele, amit Husserl Paarungnak, párosításnak, társításnak nevez: a másik ember látott vagy megfigyelt teste nem pusztán egy (három- vagy a filmben kétdimenziós) tárgy, mivel megjelenése pszichikai helyzetének társmegjelenítésével jár együtt. Érzékeléskor társtulajdonságait is tapasztaljuk, összekapcsolódunk velük. Huvenne ezt toldja meg Merleau-Ponty testsémafelfogásával: „a film ismeretlen, megélt világokba vezethet el minket; a film képes új tapasztalatokat nyújtani számunkra. Az egyes szereplők virtuális testsémáját és megélt világát pedig a színésznek kell megteremtenie.” (65.) Kölcsönhatás van a testséma és az érzékelhető lét vagy valóság struktúrája között. Hozzátehetnénk, ennek

a kölcsönhatásnak a fiktív filmes közegbe való közvetlen beágyazását láthatjuk például a *Dr. Caligari* (1920) számos ünnepelt jelenetében, ahol a színészek, különösen a Cesarét játszó Conrad Veidt mozgása az expresszionista képzőművészek megalkotta díszlethez idomul. Nagyszerű példája annak, miként lehetett filmnyelvi erényt kovácsolni a német expresszionista film színpadszerűségének szükségéből.

Szerzőnk szerint a test reflexiót megelőző intencionalitása, ahogyan azt Merleau-Ponty érti, közel van Bressonnak a világban, a valóságban feltételezett automatizmusához, aki a színészeit arra ösztökelte, hogy a gondolkodás, az elme közrejátszása nélkül cselekedjenek. A kinesztetikus tapasztalásban ugyanis előbb a világra való érzékeny nyitottság jelenik meg, és csak másodlagosan a tárgy(ak)ra irányuló intencionalitás. Ha tehát fenomenológiailag közelítünk az *Egy halálraítélt megszökött* „belső stílusához”, akkor felismerhetjük, hogy „Bresson a *le cinématographe*-fal egy (filmes) életvilágot akar felidézni képekkel és hangokkal, nem pedig egy történetet akar elmesélni. [...] Ahelyett, hogy azonosulnánk Fontaine karakterével, inkább vele tartunk a menekülésben. Ily módon a film olyan élménnyé válik, amely Fontaine karakterének empatikus megértésén keresztül gazdagítja a világra vonatkozó perspektívánkat.” (71.) A filmhang fenomenológiai leírásában a közvetlen érzékszervi tapasztalaton van a hangsúly, hang és hallás reflektív vagy prereflektív tudatosságán.

Az elméleti eszmefuttatások után Huvenne értékes esettanulmányokat közöl. Megállapítja, hogy például Alan Clarke *Elefántjában* (1989) csak elsőre tűnik hagyományosnak a tényszerű közlésmódhoz, szinkronban lévő hanghoz és képhez, valamint a ritmikus cselekményvezetéshez rendelt diegetikus hang. A motivikusan felépített film akusztikus világa néhány hanghatás kombinációjából „aurális teret” (85.) képez, amely anélkül összpontosítja a néző figyelmét, hogy megkövetelné tőle a reflexiót. Márpedig ez éppen olyan aspektusa a filmhangnak, amiről többnyire megfeledkeznek. A film mint egységes hatású egész a hangot, a beszédet és a képet nem alá-, illetve fölérendeltségi viszonyban tartalmazza. Egyik sem előzi meg a másikat. A filmhangon belül pedig még az érthető-kivehető szavak sem előbbre valók az aláfestő zenénél vagy a hangeffektusoknál, hanem a filmkompozícióba integráltan mindezen elemek jelentéshordozó és -bővítő funkcióval bírnak. Huvenne nem tér ki rá, de a (hangos)film ilyen megközelítése, valamint kép, hang és cselekmény viszonyának taglalása éppenséggel Richard Wagnernek az operadramáról szóló elméleti írásainak közvetlen folytatásaként is felfogható. Amikor Wagner a színpadkép látatőrejeének kiaknázására törekedett, és bevezette forradalmi technikai újításait, mediális tekintetben már a film ösztömvésze lebegett a szeme előtt.

A szerző szerint felismerései „megkérdőjelezik a filmkészítés hagyományos munkafolyamatát, amely a képszerkesztést és a párbeszédet helyezi előtérbe, majd másodlagos lépésként hozzáadja a hangot és a zenét”. (107.) Felfogásában ugyanis a filmes szerkesztésmód alapja intuitív, ami a reflexiót megelőző testi intencionalitáson keresztül érthető meg. Jean Vigo *Magatartásból elégtelen* című filmjének (1933) csúcspontja, amikor a bentlakásos iskola fékezhetetlen és lázongó nebulói párnacsatába kezdenek a gyéren megvilágított alvóhelyiségben. Merleau-Ponty csodálattal nézte, ahogy a tetőfokára ért, rög-tönzött csata felvételét a rendező lelassítja, és Maurice Jaubert visszafelé lejátszott zenéjét illeszti hozzá. „Nem a szem és nem is az elme az, ami a mozgást érzékeli. Az egész test sémája az, ami megéli a mozgást” (108.) – idézi Huvenne a filozófus következtetését. Michel Chion tézise úgy szól, hogy nemcsak nézzük, hanem hallgatjuk is a filmet. Huvenne ezt továbbgondolva azt állítja, hogy nemcsak nézzük és hallgatjuk a filmet, hanem elsősorban kinesztetikusan együtt is mozgunk annak multiszenzoros médiumával. „Következésképpen a filmhang nemcsak a hallgatással, hanem a mozgás élményével és az audiovizuális érzékeléssel is összefügg. A hang a filmben nemcsak a képpel együtt létezik, hanem feltárja a láthatatlant, felidézve képeket, tereket, mozgásokat, érzéseket, érzelmeiket. Az úgynevezett passzív hallgatás, a hangokkal való testi rezonancia és az a tény, hogy a test áll a hallgatás középpontjában mind fontos elemei a film és a filmhangok megtapasztalásának és érzékelésének.” (113–114.) Huvenne ezt nevezi testet öltött hallgatásnak.

Thomas Elsaesser és Malte Hagener (*Film Theory: An Introduction through the Senses*, 2010) nyomán azzal folytatja, hogy a hallgatás olyan térérzékelés, amelyben a néző fizikai jelenléte akusztikusan, szenzomotorikusan, szomatikusan és affektíve összefonódik a film textúrájával. Ezért a filmpercepcióban a hangsúly a néző térérzékelésére és belső tapasztalatára helyeződik. (116.) A plánba szorított látómező a filmben tágasabb, mint ami a látóterünkben van: a néző a fülével is lát. A hangokból összeálló auditív tér kiterjeszti a virtuális tér tapasztalatát, mivel filmnézés közben „minden érzékszervünkkel filmes teret hozunk létre”. (118.) Ennek a kiterjesztő nézői tapasztalatnak a megalapozását látjuk Bresson Fontaine-je esetében, aki a menekülés szándékával hallgatózik és cselekszik a börtönben. A közeledő börtönőr visszhangzó lépései nemcsak a tér megképződését segítik elő, hanem a „motorikus képzeletet” is serkentik, amely „olyan dinamikus állapotként definiálható, amelynek során az egyén mentálisan szimulál egy fizikai cselekvést. Ez a fajta fenomenológiai tapasztalat azt jelenti, hogy az alany úgy érzi, végrehajtja a cselekvést.” (123.) A filmnéző, aki megfigyeli és hallja Fontaine cselekedeteit, peripersonális zajkelté-

sét (hallható lélegzetvétel, köhécseles, lépések zaja, fizikai érintkezés a tárgyakkal) és életvilágát, rezonál rá, interszubjektív-kinesztetikus módon társul vele (Paarung).

Huvenne ezután megvizsgálja, majd néhány példán bemutatja a filmelmélet különféle térfogalmait, hogy árnyalhasa a Merleau-Ponty-féle belülről megformált teret. A Laura Marks, valamint Pierre Boulez nyomán Deleuze és Félix Guattari kidolgozta „barázdált tér” (más fordításban bordázott) a pozíciót lehetővé tevő referenciális tér, míg a „sima tér” a referenciák nélkül megélt tapasztalati tér. A filmben látható életvilág terére a barázdaltság jellemző. Beszél továbbá az aurális architektúráról, az eseménytérrel és a hangtájokról vagy a Peter Sloterdijk javasolta szferológiaiáról, amely majdhogynem az embrionális állapotig nyúlik vissza az anyaméhben észlelt, a „megtestesült” testet körülvevő nem-hangokig (nobject). A kumulatív sorjázó példák közül Stanley Kubrick korszakalkotó sci-fije, a *2001: Űrodüsszeia* (1968) említendő, amely Ligeti György *Atmosphères* című zenekari művének felhasználásával készült (a rend kedvéért jegyezzük meg, hogy Kubrick nem kért engedélyt a darab felhasználására). Szerzőnk a zene kiváltotta zsigeri élményről beszél, sőt a filmképpel kombinálva egyenesen transzállapotról, amelyben „a hang az audio-nézőt [audio-viewer] közvetlenül az élmény középpontjába helyezi, és összehangolja a térbeli érzékeléseket a medializált környezetben”. (141.) A hasonló másállapotok nem is olyan ritkák a filmművészetben, mint elsőre hinnénk. Nézzük meg a mozi nagy vizionárusainak alkotásait: Alejandro Jodorowsky valamelyik észbontó, egyszerre blaszfémikus és szakrális jelenetét *A szent hegyből* (1973), Roman Polański magabiztos thrillerét, az *Iszonyatot*, amelyben Catherine Deneuve menthetetlenül megőrül, vagy vegyük elő Andrzej Żuławski bizarr erotikus filmjét, amelynek antropológus férfinőse dobpergés kíséretében válik ellenállhatatlan szeretője – nem túlzás – martalékká (*A sámán ereje*, 1996). De még a játékfilmes-televíziós alkotók is képesek eksztatikus állapothoz közelítő, multiszenzoros élményben részesíteni nézőjüket: elegendő David Lynch 2017-es *Twin Peaks*-ének illogikus cselekményszövetébe varrt, formabontó jelenetezésére utalnunk.

A néző tudatában vagy képzeletében megformálódó virtuális tér alapvető összetevője az auditív hatásegység, amely sosem tisztán statikus, hanem állandóan alakulásban lévő. A közönség együtt mozog a filmbeli, dinamikus mozgó hangokkal, és bejárja az auditív színtereket. Az *Apokalipszis most* (Francis Ford Coppola, 1979) saigoni hotelszobában sínylődő hőse a dzsungelbe kívánczik, ezért a diegetikus utcazaj dzsungelhanggokká változik át, így a néző virtuálisan egyszerre két térben jár-kel.

Huvenne ezen a ponton lezárja az elméleti szakirodalom esettanulmányokkal színesített áttekintését és ér-

tekelését, és visszatér az *Egy halálraítélt megszökött* című filmhez, hogy képről képre és hangról hangra kielemezze annak egyik kulcsjelenetét. A vizsgálat eredménye az audiovizuális akkord, amely „különböző idők, terek és életvilágok együttélését hangsúlyozza a filmben. Nevezhetnénk multiszenzoros polikinetikus csomónak is [Tim Ingold fenomenológiai antropológiájából kölcsönözve a kifejezést]: az életvilág különböző aspektusaira vagy különböző életvilágokra utaló, különféle dinamikus mozgások együttélése, amelyben érvényesülhetnek az érzékek egyediségei, hogy a hallgató vagy néző (testi) tapasztalatában egyesüljenek.” (155.) Az audiovizuális akkord idő- és térrétegeket, külső és belső világot kapcsol össze. Szerzőnk tisztában van azzal, hogy a film médiumára vonatkozóan ez a fogalom olyan általános érvényű, hogy „a film bármely pillanata audiovizuális akkordnak tekinthető”, ezért inkább arra szorítkozik, hogy a film egészének „horgonypontot képző”, „gondosan előkészített, sarkalatos pillanataként” definiálja. (159.) Lessing a *Laokoön-csoport* értelmezésében éppen ezt nevezte a vizuális művészetek termékenyen megválasztott pillanatának.

A szűken értett audiovizuális akkord tehát a különböző rétegek találkozására, egymásba olvadására reflektál. A hallgató-néző teste és tudata együtt rezonál az akkord nyomán létrejövő benyomások sokaságával. Ezek a rezonanciák vagy kinesztetikus élmények és belső idő-tudatok ugyanannak a komplexitásnak a különböző értelmezéseit eredményezik. Az audiovizuális akkord „mint fogalom tehát elemzőeszközként használható a film összetettségének megértéséhez, annak megértéséhez, hogy a filmkészítő hogyan vezeti végig a nézőt a filmen”. (160.)

A szerző Alfred Hitchcock *Hátsó ablak* című klasszikusán (1954) is bemutatja az audiovizuális akkord működését. A főszereplő által megfigyelt szemközti lakás érzékelhető hangjai hiányoznak. A néző virtuálisan társul a nyomozásba, a főhőssel együtt azonban ő is csak elképzelni tudja, mi történhet a gyanús lakásban, ami nemcsak a „suspense” kiválóan megválasztott eszköze, hanem – tegyük hozzá – a néző képzeletére hárított virtuális érzékletessé tételé is: a vizuális érzékelés itt szükségképpen más térre utal, mint az auditív. Hasonlóan irányított nézői figyelmet ír elő, mégis másfajta nézésre ösztönöz Chantal Akerman *Là-bas* című dokumentumfilmje (2006) vagy Jafar Panahi *Ez nem egy film* című alkotása (2011). Míg a Hitchcock-elemzés azt példázza, hogyan vonatkoztatható az audiovizuális akkord a képet és hangot egybeszerző filmkompozícióra, az Akerman-film a néző, azaz a testet öltött tapasztalás és érzékelés szempontjából hasznosítja a Huvenne által javasolt módszertani fogalmat. Az előbbi módozatnál maradván Bresson filmjének kísé-
rőzenéjéről olvashatunk részletes elemzést. Mozart *c-moll miséje* (K. 427) nyolc alkalommal csendül fel a halálraítélt

történetében. A *Kyrie* motivikus használata változatos megoldásokkal ágyazódik a szökés megtervezésébe és kivitelezésébe. Itt hadd tegyünk egy közbevetést. Elsősorban a filmművészet technikai meghatározottsága miatt az *Egy halálraítélt megszökött* ma már bizonyosan nem nyújtja azt az audio(vizuális) élményt, mint egykori közönségének. Ez nem Bresson hibája, hanem a technikai eszközök fejlődésének, a hangmérnöki lehetőségek finomodásának egyenes következménye. Fülünk hozzászólt a pontosabb hangzásokhoz. Szemmel látható és füllel hallható, hogy adott térbeli viszonyok között egy-egy effektus nem szólalhat meg úgy, miként a film mutatja nekünk. Így mindaz, amit Huvenne következtetésként elénk tár, csak korlátozott mértékben, fenntartásokkal igaz, néhány jelenet (különösen a nyitójelenet) tekintetében pedig kifejezetten félrevezető és hihetetlen.

A harmadik rész bevezetője röviden kitér a hangosfilm kezdeteire és kifejezetten olyan szovjet rendezőkre, mint Dziga Vertov, Vszevolod Pudovkin vagy Szergej Eisenstein. Felfedezi náluk az audiovizuális akkord korai megfogalmazásait. Vertov például arról értekezett, hogyan lehet többletjelentést előidézni a szinronizálással vagy a hang és kép közötti átjárással, míg Pudovkin a hangosfilm „megtestesült” megközelítésének egyik első teoretikusa. Említi Balázs Bélát, aki hallási térről és a hangok jelentésbővítő sajátosságairól beszélt egyik írásában. Andrej Tarkovszkij is idézi, mert szerinte ő gondolkodott a filmes ritmusról a legpontosabban. Ugyanakkor nem feltétlenül meggyőző, ahogyan saját találmányát, az audiovizuális akkordot Tarkovszkij-idézetekkel vegyíti. Egy helyütt például Tarkovszkij a filmanyag összeillesztésének és vágásának nehézségeiről beszél, azaz lényegében egy kompozíciós folyamatról az utómunkálatok során. Ezt a tevékenységet azonban Huvenne minden átmenet nélkül testi mozgásérzékelésként értelmezi. Az audiovizuális akkord filmelemzői alkalmazásához ezután bemutatja lehetséges módozatait, és bőséges példatárat rendel hozzájuk, több tucat alkotást felemlítve: szinronizálás (öt altípussal), életvilágokat kapcsolatba hozó szinkronizálás (két altípus, ahol az egyik példa Tarr Béla *Sátántangója*), valamint a testsémát, illetve változásait feltáró mód.

Huvenne filmfelfogásának alapját valóban a hallás élménye adja. De mivel magyarázható az a körülmény, hogy nem ejt szót olyan filmtípusokról, amelyek az érzékelésben nem lesüllyesztenek vagy feltűnésmentesen ötvözik a kísé-
rőzenét a képpel, hanem egyenesen kiemelik az audiovizuálból: a musicaltől a horroron át a dzsessz- vagy popzenét kiaknázó közönségfilmig? Vélhetően éppen azért foglalkoztatja a képbe ágyazott vagy oltott hang, mert azt szeretné jobban megérteni, hogy mi történik a filmélmény reflexiót megelőző szintjén. (257.) És bizonyosan abban a megjegyzésében is sok igazság van, hogy

dacára a feloldott filmhangnak „nem szabad alábecsülni azt a hatást, ahogyan a közönség az érzékelt hangokra rezonál”. (Uo.) Audiovizuális akkordja a szinesztézia fontosságára, első hallásra-látásra megfejthetetlen összetettségére irányítja a figyelmet, a „testet öltött audiovizuális élményre”, amely egyazon tapasztalatban egyesíti a különböző érzéki benyomásokat.

Az utolsó fejezetek egyikében azonban mégis kitér a filmhang egyik autonóm válfajára, a zenei kompozícióra. Gus Van Sant *Gerry* című filmjét (2003) hozza fel példaként, amelyet Arvo Pärt *Spiegel im Spiegel* és *Für Alina* című darabja kísér. Az amerikai rendező lemondott a mainstream moziról, és mások mellett Bressonra, Akermanra és Tarr Bélára hivatkozik önvallomásaiban. A zenei hangokat egyrészt arra használja, hogy beléptessen filmjének két hőse fizikai állapotába, és megértesse a tájhoz való viszonyukat, másrészt virtuális auditív tereket alkot, amelyek más fényben tüntetik fel a szemünk elé táruló tájképet, benne a két emberalakkal. Az aláfestő vagy kísérőzene gyakran hangolja a nézőt, aki a kompozíció hatására bizonyos kimondatlan elvárásokkal fordul a cselekmény vagy a szereplők felé. Tehát nemcsak a színészi játék, hanem a zene is lehetővé teszi számunkra, hogy „testet öltött kapcsolatot alakítsunk ki a filmmel”. (302.)

Végezetül erre hozunk egy másik példát, Ingmar Bergman *Őszi szonátáját* (1978). E kései, szonátaszerkezetű kamaradarab egyik nagyjelenetében a világhírű zongoraművész Charlotte-ot (Ingrid Bergman) látjuk a lánya (Liv Ullmann) társaságában, az utóbbi zongorájánál. Az anya az előadó-művészet oltárán feláldozta lányával való kapcsolatát, míg az anyai szeretet és gondoskodás nélkül felnövő Eva megörökölte a szeretetre való képtelenséget,

és tele van életre szóló sérelmekkel, panasszal és váddal. A zongorán, némi vonakodás után, Eva előadja Chopin Op. 28-as sorozatának második, *a-moll prelűdjét*. Rögtön a darab elején a bal kéz ritmikája széteső, a tempó végig egyenetlen. Játéka alatt szűk szekondra vált a plán, hol oldalnézetből az igyekvő, szájtátva játszó lányt, hol szemből az anyát mutatva. Bergman pontosan vág a zene ritmusára. Charlotte következik. Lehajtja a kottaállványt. A plán is megváltozik: enyhén felülnézetből, premier plánból látjuk. Vágás után a közelibe bekerül Eva fáradt, nyúzott arca. Őt szemből látjuk, anyját oldalnézetből. A két arc vonala érintkezik. Bergman a prelűd végéig megtartja ezt a plánt: Eva lassan leszegi a fejét, Charlotte rendíthetetlenül játszik tovább. Eva ismét felnéz, végül elfordítja és lehorgasztja a fejét, megbontva ezzel a képkompozíciót. Az utolsó ütemek alatt megint a billentyűkön játszó kezek plánja keretezi Charlotte teljes értékű játékát. Az arany színű Steinway felirat meg-megcsillan a zongora fekete testén. Huvenne audiovizuális akkordja anya és lánya kibeszéletlen konfliktusáról szól. A néző nemcsak a hol intim, hol kínzó közeli plánokon keresztül élheti át (és értheti meg) a két ember viszonyát, hanem a zene által is, amely nem válik hermészi közvetítővé kettejük között: Eva hiába igyekszik a Chopin-prelűdön keresztül szóvá tenni a szakadékokat rejtő kimondatlanságokat, és Charlotte sem tudja tökéletesre csiszolt technikájával pótolni emberismeretének hiányosságait. A jelenet előadóművész-esztétikai és élettechnikai kérdésfelvetés egyszerre, míg kettejük zongorajátéka auditív módon vetíti előre kapcsolatuk kudarcát. Bergman kompozíciós bravúrja, hogy a zenén keresztül interszubjektív átélést kínál az arra fogékony nézőnek.

Gellérfi Gergő

„Lusta népség az, csak az árnyékot és a heverőjét szereti!”
Az értelmiség helyzete Iuvenalis Rómájában

A Iuvenalis Rómáját benépesítő alakok többnyire nem a „kultúra emberei”, de közöttük is feltűnnek tanárok, tudósok, alkotók, a római irodalom- és művelődéstörténet néhány óriása. Iuvenalis narrátora bírálja a fércműveket, nevetségessé teszi az értéktelen alkotásokat, ugyanakkor számos szöveghely azt bizonyítja, hogy értékeli a valódi szellemi teljesítményt. A háttérben mégis kirajzolódik a kérdés: érdemes-e a szatírák Rómájában értelmiségi pályát választani?

Havas-Kovács Dominika

Szerelem házasságon kívül
Andreas Capellanus traktátusának hatása Piccolomini szerelmi novellájára

Eneas Silvio Piccolomini, a későbbi II. Piusz pápa, 1444-ben írta meg a humanista novellairodalom egyik kiemelkedő művét, a *Historia de duobus amantibus*. A XII. századi Andreas Capellanus francia közönség számára készítette *De amore* című, latin nyelvű értekezését. A tanulmányíró azt vizsgálja, hogy Piccolomini ismerte-e Capellanus művét, és ha igen, mely szövegrészeket, tartalmi elemeket vett át a korban népszerű és sokat másolt középkori szerelmi útmutatóból.

Balázs Géza

Színházzsémiotikai korszakok és törekvések

A színházzsémiotika sajátos művészettudomány: kutatásának tárgya nem a rögzített irodalmi szöveg, hanem az előadás megismételhetetlen pillanata. Vizsgálati köre kiterjed a játék egészére és a színházzal kapcsolatos minden jelenségre, például a terekre, testművészetre, cselekvésformákra, illetve a társművészetekre. A színházzsémiotika alaptézise szerint a színpadi kontextusba kerülő jelek művészi jelentést kapnak: egy részük közvetlenül szolgálja a reprezentáció célját, mások kísérő jelekké válnak.

Ungvári Judit

Honnan hová?
Globalitás vs. lokalitás, avagy: identitásreprezentációk a MITEM-en

A Madách Nemzetközi Színházi Találkozó (Madách International Theatre Meeting) 2014-ben indult azzal a szándékkal, hogy szakmai fórumot teremtsen az európai színházi áramlatoknak, és párbeszédet kezdeményezzen az európai, valamint távolabbi kontinensek alkotói, társulatai között. A szerző az identitásreprezentáció szempontjából tekinti át a MITEM eddigi eseményeit, és azt hangsúlyozza, hogy a nemzetközi színházi találkozók jó lehetőséget adnak az ilyen típusú vizsgálatokra.

Elek Tibor

Dél(kelet)-alföldi színházi sikertörténet
A Gyulai Várszínház hatvan éve

Kevés olyan közismert, értékteremtő kulturális, művészeti produktum létezik a Dél(kelet)-Alföldön, mint a Gyulai Várszínház. A teátrum hat évtizedes történetét a folyamatos megújulások, hangsúlymódosulások jellemzik, művészi munkája egyszerre közvetíti és alakítja a magyar és az egyetemes színházi irányzatokat. Mindezeknek köszönhetően a szakmai elvárásoknak éppolyan magas színvonalon tesz eleget, mint a széles közönségretek igényeinek.

Windhager Ákos

A komolyzene Petőfi-képe I.

A tanulmányíró két darabot választott ki az I. világháború előtt született Petőfi-megzenésítések sorából. Kacsóh Pongrác *János vitéz* című daljátéka (1904) és Radó Aladár *Petőfi-szimfóniája* (1909) műfajával és egyéni programjával kiemelkedik az ezernél is több Petőfi-dal- és -kórusfeldolgozás közül. Noha a két komponista ismeretlen volt a korabeli zenei körökben, a daljáték és a szimfónia is sikert aratott, s mára mindkét mű az emlékezés kategorikus imperatívuszává vált.

Dukkon Ágnes*Szabadság a hó alatt?**Újabb szempontok Jókai Mór regényének filológiai és történelmi hátteréhez II.*

A tanulmányíró Jókai Mór *Szabadság a hó alatt* vagy *A zöld könyv* című regényének eddig ismeretlen irodalmi kapcsolatát tárja fel, amely a mű létrejöttének folyamatában nem játszott szerepet, de ismeretében a regény olvasata és rétegei kibővülnek, gazdagodnak. Vajon hogyan egészíti ki Jókai regényének befogadását egy váratlanul felbukkanó „irodalmi tény”, amely erősíti és igazolja az író koncepcióját az egyes szereplők, valamint az ábrázolt események vonatkozásában?

ABSTRACTS**Gellérfi, Gergő***'...a lazy crew, that delight in lounging and the shade'**Intellectuals in Juvenal's Rome*

The characters who populate Juvenal's Rome are not, as a rule, 'men of culture', but they include teachers, scholars, artists, and some of the giants of Roman literary and cultural history. While Juvenal's narrator condemns and ridicules worthless writings, many passages demonstrate his appreciation for genuine intellectual achievement. Yet the question looms in the background: is it worth choosing an intellectual career in the Rome of satires?

Havas-Kovács, Dominika*Love out of Wedlock**The Influence of Andreas Capellanus's Treatise on Piccolomini's Love Story*

The Tale of Two Lovers (*Historia de duobus amantibus*), one of the most outstanding humanist novels, was written in 1444 by Aeneas Sylvius Piccolomini, the future Pope Pius II. The 12th century author Andreas Capellanus wrote his treatise *De amore* in Latin for a French audience. The author examines whether Piccolomini had knowledge of Capellanus' work, and if so, what passages and ideas he borrowed from the popular and much copied medieval love guide.

Balázs, Géza*Theatre Semiotics – Eras and Aspirations*

Theatre semiotics is an art discipline in its own right: what is explored is not the fixed literary text, but the unrepeatable moment of performance. Its scope covers acting as a whole and all phenomena related to theatre, such as spaces, body art, forms of action, and related art forms. According to the basic tenet of theatre semiotics, the signs that are placed in the context of the stage take on artistic significance: some of them serve the purpose of representation directly, while others become accompanying signs.

Ungvári, Judit*From Where to Where?**Global vs. Local – Identity Representations at MITEM*

The Madách International Theatre Meeting was launched in 2014 with the intention of creating a professional forum for European theatre trends and to initiate a dialogue between creators and companies from Europe and further afield. The author reviews the events of MITEM so far from the point of view of identity representation, and stresses that international theatre gatherings provide valuable opportunities for this type of study.

Elek, Tibor*A Theatre Success Story from the South (East) Plain**Sixty Years of the Gyula Castle Theatre*

The Gyula Castle Theatre is one of the most well-known, value-creating cultural and artistic products in the South (Eastern) Plain. The theatre's six-decade history is characterised by constant renewal and changes of emphasis, and its artistic work both mediates and shapes Hungarian and universal theatrical trends. As a result, it meets professional expectations as well as the needs of the general public.

Windhager, Ákos*Petőfi's Image in Classical Music, Part I*

The author discusses two pieces from a series of pre-WWI compositions set to poetry by Petőfi. Pongrác Kacsóh's *János vitéz* (1904) and Aladár Radó's *Petőfi Symphony* (1909) stand out with their genre and individual programme among over a thousand song and choral arrangements based on the work of Petőfi. Although the two composers were unknown in the musical circles of their day, both the singspiel and the symphony were a success, and both have since become categorical imperatives of remembrance.

Dukkon, Ágnes*Freedom under the Snow?**New Approaches to the Philological and Historical Background of Mór Jókai's Novel, Part II*

The author reveals a hitherto unknown literary connection between Mór Jókai's novel *Freedom under the Snow; or, The Green Book*, which did not play a role in the process of the work's creation, but the reading and layers of the novel are expanded and enriched by its knowledge. How is the reception of Jókai's novel complemented by an unexpected „literary fact” that reinforces and justifies the writer's concept of the characters and events depicted?

SZERZŐK – AUTHORS

Balázs Géza CSc (1959)

nyelvész, néprajzkutató, a Színház- és Filmművészeti Egyetem és a Partiumi Keresztény Egyetem tanára.

Csanádi-Bognár Szilvia PhD (1978)

esztéta, a Tomori Pál Főiskola oktatója.

Dukkon Ágnes DSc (1949)

irodalomtörténész, ruszista, az ELTE BTK professor emeritusa.

Elek Tibor PhD (1962)

irodalomtörténész, kritikus, a *Bárka* főszerkesztője, a Gyulai Várszínház igazgatója.

Fülöp József PhD (1979)

germanista, esztéta, műfordító, a KRE BTK oktatója.

Gellérfi Gergő PhD (1987)

az SZTE BTK Klasszika-Filológia és Neolatin Tanszékének adjunktusa.

Havas Gyöngyvér (1991)

művészettörténész, a Magyar Képzőművészeti Egyetem levéltárosa.

Havas-Kovács Dominika (1994)

doktorandusz-hallgató, magyar–latin szakos középiskolai tanár.

Józsa György Zoltán PhD (1966)

irodalomtörténész, műfordító.

Kovács István CSc (1945)

költő, műfordító, történész, polonista, az MMA elnökségi tagja.

Miklós Péter PhD, habil. (1980)

esztetorténész, címzetes egyetemi tanár.

Sebestény Ferenc DLA (1967)

építész, a BME tanszékvezető-helyettese, a Magyar Design Kulturális Alapítvány elnöke.

Sturm László CSc (1967)

irodalomtörténész, szerkesztő, az ELTE BDTK docense.

Ungvári Judit (1968)

újságíró, a Magyar Katolikus Rádió szerkesztője.

Végh Attila (1962)

költő, író, filozófus, természetfilmes.

Windhager Ákos PhD (1975)

az MMA MMKI munkatársa és a PPKE oktatója.

Balázs, Géza, CSc (1959)

linguist, ethnographer, professor at the University of Theatre and Film Arts and the Partium Christian University.

Csanádi-Bognár, Szilvia, PhD (1978)

aesthete, lecturer at the Tomori Pál College.

Dukkon, Ágnes, DSc (1949)

literary historian, Russologist, professor emeritus of Eötvös Loránd University.

Elek, Tibor, PhD (1962)

literary historian, critic, editor-in-chief of *Bárka*, director of the Gyula Castle Theatre.

Fülöp, József, PhD (1979)

Germanist, aesthete, literary translator, lecturer at the KRE BTK.

Gellérfi, Gergő, PhD (1987)

adjunct professor at the Department of Classical Philology and Neo-Latin Studies, University of Szeged.

Havas, Gyöngyvér (1991)

art historian, archivist of the Hungarian University of Fine Arts.

Havas-Kovács, Dominika (1994)

PhD student, Hungarian–Latin high school teacher.

Józsa, György Zoltán, PhD (1966)

literary historian, literary translator.

Kovács, István, CSc (1945)

poet, translator, historian, Polonist, member of the board of the Hungarian Academy of Arts.

Miklós, Péter, PhD, habil. (1980)

historian of ideas, university professor.

Sebestény, Ferenc, DLA (1967)

architect, deputy head of department at the Budapest University of Technology, president of the Hungarian Design Cultural Foundation.

Sturm, László, CSc (1967)

literary historian, editor, associate professor at BDTK, Eötvös Loránd University.

Ungvári, Judit (1968)

journalist, editor at Hungarian Catholic Radio.

Végh, Attila (1962)

poet, writer, philosopher, nature film maker.

Windhager, Ákos, PhD (1975)

staff member of the Research Institute of Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts and lecturer at Pázmány Péter University.