

EMLÉK- KONFERENCIA

Shakespeare 400

Szabadtéri Játékok 85

Konferenciakötet III.

A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP TÁMOGATÁSÁVAL
SZEGEDI SZABADTÉRI JÁTÉKOK, 2016.

Szegedi Szabadtéri Játékok, 2016.
© Szegedi Szabadtéri Játékok
Minden jog fenntartva

Lektorálás, szerkesztés:
Ferwagner Péter Ákos, Jóni Gábor



Ez a kötet ingyenesen jutott el a könyvtárba
a **Nemzeti Kulturális Alap** könyvtámogatási programja keretében.
2016

Felelős kiadó: A Szegedi Szabadtéri Játékok ügyvezető igazgatója
Tipográfia és nyomdai kivitelezés: Armadillo Kreatív Ügynökség
A kiadás éve: 2016.
ISBN 978-963-88394-7-3

EMLÉKKONFERENCIA

Shakespeare 400

Szabadtéri Játékok 85

Tudományos konferencia

Shakespeare emléke előtt tisztelegve halálának 400. évfordulóján,
egyben megemlékezve a Szegedi Szabadtéri Játékok születésének
85. évfordulójáról

Szerkesztette:
Herczeg Tamás

SZEGED, 2016.

TARTALOM

| | |
|---|------------|
| ELŐSZÓ | 7 |
| I. SZEKCIÓ: SHAKESPEARE | 11 |
| NÁDASDY Ádám: Ki hazudik nagyobbat? <i>A velencei kalmár</i> szereplőinek erkölcsi csoportképe | 13 |
| MATUSKA Ágnes: „ <i>Totus mundus...</i> ” A színház-metaphora középkori és reneszánsz elemei Shakespeare drámáiban..... | 21 |
| KISS Attila: Kettős anatómia Shakespeare drámáiban és az angol reneszánsz bosszútragédiában..... | 31 |
| BALÁSI András: Királydrámák..... | 43 |
| SPIRÓ György: <i>A III. Richárd</i> hálózata..... | 55 |
| KÁLLAY Géza: Élet és halál aktivitása és medialitása a <i>Macbethben</i> | 61 |
| II. SZEKCIÓ: A SZEGEDI SZABADTÉRI JÁTÉKOK | 71 |
| SÁNDOR János: Mitől szegedi, ha nem szegedi?..... | 73 |
| GAJDÓ Tamás: Sok ezrek színháza A Szabadtéri Játékok első korszaka..... | 81 |
| FÁBRI Péter: A sokféleség sokféle ünnepe..... | 93 |
| HERCZEG Tamás: A 85 éves Szegedi Szabadtéri Játékok..... | 101 |
| A KÖTET SZERZŐI | 115 |

ELŐSZÓ

A Szabadtéri Játékok legújabb korszakában harmadszor rendeztünk tudományos konferenciát. Az elsőt 2014-ben, a Színházi Világnapra időzítettük, a másodikon Kelemen Lászlóról emlékeztünk meg halálának 200. évfordulóján. A mostani szintén évfordulóhoz, pontosabban évfordulókhoz kapcsolódik: április 23-án halt meg William Shakespeare, és az idei szezon a 85. a Szabadtéri Játékok történetében. Úgy gondoljuk, hogy „A Bárd” évfordulóiról az euro-atlanti civilizáció minden színháznak illik megemlékezni, emellett a saját születésnap is fontos mindenkinek, a mi intézményünknek is, és reméljük, közönségünknek is. Ezért kézenfekvőnek tűnt, hogy a két évfordulót összekapcsoljuk.

A konferencia első felében Shakespeare életművének kiváló ismerői mutatnak rá egy-egy olyan momentumra, amit eddig nem, vagy alig tárgyalt a szakirodalom, vagy világítanak rá ugyanilyen összefüggésekre a költő műveiben, vagy egy-egy művében. Shakespeare halhatatlan: darabjai több mint 400 éve színen vannak, persze mindig az adott kor értelmezésében, de sikert aratnak, mert alakjai élnek, és amit velük mondat ki, az ma is érvényes. Idei szezonunkban a *Tévedések vígjátékával* tisztelgünk emléke előtt, és az Ajándék-koncert egyik darabja, Csajkovszkij *Romeó és Júlia nyitánya* is őt idézi. A most következő előadások nemcsak érdekesek, de az érdeklődő olvasó számára talán hasznosak is: feltételezzük, hogy sokat tanulhatunk általuk.

A második részben a Szabadtéri Játékok történetét ismerhetjük meg. Erről már az előző két konferencián is hangzottak el előadások, ez az alkalom felfogható úgy is, mint azok folytatása, vagy kiegészítése. De a történetünk tárgyalása ezzel még nem teljes. Lezárásaként szándékunkban áll a jubileumi évad tiszteletére kiadni még egy kötetet, reményeink szerint az évad nyitására, amelynek színháztörténeti fejezetébe a ma elhangzottakat is, az előadók hozzájárulásával, beépítjük.

Ezt, a konferencia előadásaiból szerkesztett kis kötetet az eddigi gyakorlatot követve ismét elküldjük azoknak az egyetemi-főiskolai könyvtáraknak, ahol színházi képzés működik, digitális változatban pedig feltesszük a Szabadtéri Játékok honlapjára, ahol az érdeklődők könnyen elérik. Mindezt azért tesszük, mert továbbra is szeretnénk hozzájárulni a hazai színházi kultúra fejlődéséhez, ezen a módon is.

A következőkben olvasható dolgozatokat abban a sorrendben adjuk közre, amelyben a konferencián elhangzottak. Sajnáljuk, hogy Szőnyi György Endre professzor úr előadása kimaradt a kötetből, mert az írásos változat, professzor úr külföldi tudományos elfoglaltságai miatt nem készülhetett el. A hivatkozásoknál igyekeztünk a szerzők eredeti jelöléseit követni.

A szerkesztők

SHAKESPEARE

Nádasdy Ádám

KI HAZUDIK NAGYOBBAT?

A velencei kalmár szereplőinek erkölcsi csoportképe

Nemrég készültem el *A velencei kalmár* új fordításával, és a szöveget két különböző színház is színre vitte a közelmúltban: Székesfehérváron Bagó Bertalan, a Pesti Színházban Valló Péter rendezésében mutatták be. Két igen különböző produkció született, s ez nekem, a fordítónak roppant stimuláló, mert szembesít azokkal a problémákkal, amiket fordítás közben elhesseget az ember, hiszen olyankor a sorokat, a mondatokat kell fordítanom, nem a szereplők erkölcsseit. Ám most már elmondhatom: furcsa darab *A velencei kalmár*, mert minden főszereplő valamilyen értelemben kétszínű, azaz nagyon mást mond, mint amit gondol, és mint ami a célja, vagyis egyszerűen fogalmazva: hazudik.

De vajon nem a hazugság-e az egyik komikumforrás, úgy általában? A hazugság és annak lelepleződése? Főleg az a hazugság, melyről a közönség tudja, hogy az? Kétségtelen; és mondjuk Feydeau vagy Molnár Ferenc (vagy akár Molière) vígjátékainak ez az egyik mozgató rugója, a többé-kevésbé megbocsátható, emberi hazugság, olykor csak füllentés, olykor súlyosabb, de akkor meg valamilyen szerelmi dolgot akar leplezni, amit bizony megbocsáthatóbbnak érzünk – például, hogy van-e a hálószoza-szekrényben valaki, és ha igen, akkor ki az.

Shakespeare vígjátékaiban azonban kevés ilyen találunk. *A Szentivánéji álomban* nem hazudik senki: mindenki a legőszintébb meggyőződése szerint beszél és jár el, csak sajnos folyton tévednek. Heléna ravaszkodással vádolja Lysandert, amikor váratlanul őneki kezd udvarolni („your cunning”, mondja; Arany János szép fordításában „az álkodás”), ám Lysander nem álkodik, csak téved. De hát az emberi dolog. *A Rómeó és Júliában* bezzeg hazudnak, főleg Júlia, hogy még nem ment férjhez – de lám, az nem vígjáték (bár annak indul), hanem sötét tragédia. Talán a hazugság, tehát az igazi, előre megfontolt, céltudatos hazugság nem való vígjátékba? Hiszen a *Tévedések vígjátékában* sem hazudik senki, a *Macbethben* viszont igen (hogy az őnök ölték meg a királyt). *A Hamlet* hazugságok szövevénye: Claudius azt hazudja, hogy bátyját őszintén gyászolja (holott ő tette el láb alól), Hamlet azt hazudja, hogy elmebeteg (holott normális), Rosencrantz és Guildenstern azt hazudják, hogy ők csak baráti látogatás céljából keresték fel Helsingöört (pedig, mint aztán bevallják, iderendelték őket).

A hazugság szigorúan véve: bűn. Aki hazudik, kisebb vagy nagyobb mértékben, de bűnös. Van-e helye bűnös embernek egy vígjátékban? Per-

sze, van, hiszen az emberi gyarlóságot mindenütt be lehet mutatni – de a vígjátékírónak óvatosan kell kezelnie a bűnösöket, hogy meg ne keserítsék a vígjáték könnyű poharát. Mert az már keserű, ahogy a *Sok hűhó semmiértben* a gonosz Don Juan és emberei hazugsággal mocskolják be a kislány becsületét – nincs is az eltüntetésükre recept, ha csak az nem, hogy Don Juan egyszerűen megszökik, a kisebb bűnösöket meg bilincsből elvezetik. Nem nagyon vicces jelenet.

A *velencei kalmárt* nem véletlenül szokták „probléma-darabnak” nevezni, hiszen nem tragédia (nem hal meg senki), de azt se mondanám, hogy igazán vígjáték, mert a vége valahogy nem *happy ending*. Ki jár itt jól? Én legszívesebben szatírának nevezném az ilyen darabot, ám ilyen irányú javaslatomat a színház riadtan elhárította, mondván, hogy „satíra” megjelölésű darabra nem jön be a közönség. Ez már az Erzsébet-korban is így lehetett, gondoljunk Theseus elutasító szavaira a Szentivánéji álomban: „*That is some satire, keen and critical, / Not sorting with a nuptial ceremony!*”! (Arany János fordításában: „*Afféle gúnyvers, csípős, kritikus lesz, / Nem a mi vidám nászunkhoz való.*”) – a többi felkínált darabot is elutasítja, de nem ilyesfajta kifogással.

Kéry László Shakespeare vígjátékairól írott nagy elemzésében (1964) egyértelműen a vígjátékok, még hozzá a „nagy vígjátékok” közé helyezte A *velencei kalmárt*, a *Szentivánéji*, a *Sok hűhó*, az *Ahogy tetszik* és a *Vízkereszt* mellé. Kéry ezáltal szembehelyezkedett az akkor már javában megszilárduló hazai kánonnal. A Franklin Társulat 1948-as össz-drámakiadása ugyanis, amely Halász Gábor koncepciója szerint készült, A *velencei kalmárt* egy külön létrehozott csoportba tette, melyet egyszerűen (bár szerencsétlenül) „Színműveknek” titulált. (Mintha a többi Shakespeare-darabok nem színművek volnának!) A darab új, Vas István által készített fordítása ekkor jelent meg először. Megtartotta ezt a beosztást az Új Magyar Könyvkiadó 1955-ös összkiadása, valamint az Európa Kiadó is, ahol ugyancsak egy „Színművek” című kötetben szerepel, és így címkézi Geher István is *Shakespeare-olvasókönyvében* (1991). Az Európa sorozatában a kérdéses kötet 1961-ben jelent meg, szerkesztője nem más volt, mint Kéry László. Kéry tehát szerkesztőként fegyelmezetten követte a Halász Gábor-féle beosztást, mely szerint A *velencei kalmár* nem vígjáték, ám három évvel későbbi monográfiájában a nagy vígjátékok közt tárgyalja.

Mindezzel csak illusztrálni akartam a darab bizonytalan megítélését, ami a színrevitel többféle lehetőségében is megmutatkozik: a komikumnak,

1 *Szentivánéji álom*. (V.1.) Shakespeare össze drámái II. Vígjátékok. A W.J. Craig és R.H. Case szerkesztésében megjelent THE ARDEN SHAKESPEARE-kiadás alapján. Európa Könyvkiadó, Bp. 1988. p. 455.

a keserűségnek, sőt a tragikusságnak különböző fokozatai szövik át az utóbbi évtizedek produkcióit. A jól megformált Shylock-alakítás a színészt a nagy tragikus alakítások panteonjába emeli. Hogy csak az utóbbi évtizedek magyar Shylockjai közül említsek néhány nagyszerűt: Garas Dezső, Rátóti Zoltán, Hausmann Péter, Gáspár Sándor Shylockjai mind megrendítő, súlyos férfiaként élnek emlékezetemben – viszont ilyenek a legjobb vígjátéki alakításokból nem maradnak meg, bármilyen jól játszottak valaki Petrucchiót, Zuboly-Tomport, Benedeket vagy Malvoliót.

A *velencei kalmárban* tehát szinte minden szereplő „álkodik”, azaz valamilyen értelemben kétszínű: mást mond, mint amit gondol, és mint ami a célja, vagyis egyszerűen fogalmazva: hazudik.

Itt van például a női főszereplő, Portia, a szép és gazdag grófkisasszony, aki beleszeretett a snájdig Bassanióba, akit egyszer-kétszer láthatott, és a fiú jelleméről, érzelmi és anyagi kötődéseiről nem tud semmit. Ám higgyük el neki: létezik ilyen beleszeretés, de inkább arról van szó – és ezt alaposan a szájunkba is rágják – hogy a többi kérők nem kívánatosak, és Portia retteg, hogy valami kellemetlen alakhoz kell hozzámennie, s ezért inkább hozzámegy az első megfelelőnek tűnő fiatalemberhez. Amikor aztán a vőlegény jóbarátja bajba kerül, Portia lassan ráeszmél, hogy milyen fontos ez a titokzatos barát (akiről eddig sosem hallott – de miért is hallott volna, hiszen gyakorlatilag nem ismeri Bassaniót, az meg udvarlás közben valahogy nem hozta szóba Antonio személyét). Portia megérzi, hogy addig nem lesz békesség, amíg ezt az Antoniót meg nem mentik, és azt is megérzi, hogy a hősködő macsó társaságnak csak a szája nagy, cselekvési tervük nincs, neki kell tehát lépnie.

Álruhát ölt, és jogásznak hazudja magát. Ez rendes vígjátéki elem, ilyen van Molière-től Molnárig mindenütt, ez nem erkölcsi kérdés és nem bűn. Ám miután sikerrel elvégezte jogászi dolgát, azt állítja Bassaniónak, hogy roppantul megkívánta a férfi újján lévő gyűrűt, ami nyilvánvalóan nem igaz, hiszen a gyűrűt éppen ő adta neki az eljegyzéskor. Miért akarja elvenni tőle? Dramaturgiailag nyilván azért, hogy módja legyen aztán visszakérni, illetve visszaadni, ezáltal Bassaniót tetten érni, leleplezni, lebuktatni. De min is akarja tetten érni? Hiszen Bassanio – erősen vonakodva – azért adja oda a gyűrűt, mert a jogász (az álruhás Portia-Baltazár!) megmentette a barátját. No de nem éppen ez volt Portia célja? Nem ezért vállalta ezt az egész fáradságot? El is érte, amit akart, hiszen Bassanio őszintén és jóhiszeműen így védekezik, amikor később Portia megvádolja a gyűrű hiánya miatt:

„A becsületszavamra, édesem,
nem nőnek, hanem a jogásznak adtam,
miután háromezer koronámat
nem kérte, csak a gyűrűt. Megtagadtam,
és néztem, ahogy csalódottan elmegy,
ő, aki megmentette a haláltól
a barátomat”.²

Az egész helyzetből, a viszonyokból látszólag nem következik, miért vádolja meg Portia a férjét még azzal is, hogy a gyűrűt biztosan valami nőnek adta. Mit akar ezzel elérni? Rádásul tanúk vannak rá, hogy a jogásznak adta: Antonio és Gratiano. Csakhogy Portia láthatólag nem fogadja el őket tanúul – talán mert azt akarja kifejezni, hogy a férfiak úgymint cinikusan összejátszanak. De miért jó neki, ha mindhármukat belekeveri egy nemlétező hűtlenségi összeesküvésbe?

Mintha Portia tudná, hogy Bassanio nem teljesen ártatlan a gyűrű-ügyben; csakhogy ezt Portia nem tudhatja. Nem tudhatja, mert nem volt ott, amikor Antonio azt mondta Bassaniónak:

„Bassanio, add neki azt a gyűrűt!
Ő megérdemli, s én is így szeretném:
ez nyomósabb érv, mint nejed parancsa.”

Erről Bassanio később egy szót se ejt, elhallgatja, hogy Antonio kifejezett kívánságára vált meg a gyűrűtől s arra hivatkozik, hogy micsoda hálátlanság lett volna nem odaadni:

„Muszáj voltam utána küldeni,
úgy elfogott a szégyen, nem akartam,
hogy besározza becsületesemet
a hálátlanság.”

Ez sajnos nem igaz, a néző rá a tanú. Portia tehát ösztönösen mégiscsak olyasmért bünteti Bassaniót, amit elkövetett – hiszen tény, hogy régi barátja kívánságát elébe helyezte új felesége parancsának – még ha Portia tényszerűen nem is tudhat erről. De úgy látszik, Portiának elég volt néhány intő jel, hogy vélelmezze:

2 Shakespeare: *A velencei kalmár*. Fordította Nádasdy Ádám. Kézirat. Bp. 2015. A művet a továbbiakban ebből a fordításból idézem.

ez fog történni. A bírósági jelenetben kénytelen volt végighallgatni, ahogy Bassanio így fogadkozik:

„De nekem élet, asszony, a világ
nem oly becses, mint a te életed.”

Az egész gyűrű-ügy tehát igenis a féltékenységről, a megcsalásról szól, de Portia nem akarja, nem meri kimondani, hogy Bassaniót nem hagyományos házasságtörésen kapta, hanem ennél rosszabb történt: a fiú az iránta való lojalitást nem tudta betartani. Ha Portia ezek után mégiscsak hozzámegy Bassanióhoz, azt már nehéz őszintének elfogadni. (Valló Péter rendezése a Pesti Színházban ezt egészen explicitté teszi, még néhány szót bele is írtak Portia szövegébe, ahol rezignáltan azt mondja: majd meglátja, hogy fog ez alakulni...)

Portia társalkodónője, Nerissa ugyanezt játssza el vőlegényével, Gratianóval és a gyűrűjükkal – de neki még annyi oka sincs erre, mint Portiának, aki baljós sejtelmeket akarja igazolva látni. Nerissa legföljebb tényleg azt hihetné, hogy a vőlegénye megcsalta valami nőcskével; de ő tudja a legjobban, hogy ez nem így történt. Gratiano meglehetősen primitív, durva lelkű fickó, de kétszínűséggel, hűtlenséggel nem vádolható. Érti is, hogy és igazságtalan (és ezért kegyetlen) játékot űznek vele. Rossz szájjunket a szerző azzal kívánja enyhíteni, hogy neki adja a darab záró sorait, benne egy zamatos, kétértelmű célzással:

„De ígérem: többé az ujjamat
ki nem húzom Nerissa gyűrűjéből!”

A tény azonban tény marad: Nerissa álnokul hazudott neki, csak azért, hogy úrnője játékát mintegy legitimálja.

Antonio és Bassanio viszonyát az utóbbi évtizedekben, amióta nyíltan lehet ilyesmiről beszélni, gyakran homoerotikusnak vagy homoszociálisnak vagy egyenesen homoszexuálisnak minősítik, s így is viszik színre. Valóban kézenfekvő a darabban némely helyzeteket, mondatokat, pillanatokat így értelmezni. Véleményem szerint Antonio tényleg homoszexuális, de Bassanio nem. Nincs és soha nem is volt köztük testi kapcsolat. Antonio egyedül él, és nemi életét nyilván más-hogy tartja karban, például fiú-prostituáltakkal. Ha Bassanio tud erről (szerintem tud), akkor is úgy tesz, mint nem tudna; hiszen őt Antonio sohasem molesztálta ilyesmivel, csak szeretetével, figyelmével és pénzével halmozta el, amit Bassanio (nem túl jellemes módon) elfogadott, pedig tudnia kellett, hogy ezt ő nem tudja viszonozni. Igazából lojalitással, hűséggel viszonzozhatná – de annak is vége, mert

a pénze végképp elfogyott, és bár pumpolhatná tovább Antoniót, mostanra már korban, élethelyzetben elért oda, hogy meg kell nősnie, önálló életet kezdenie, mert előbb-utóbb meg fogják szólani, Antonio „kitartottjának” vagy „pincsijének” fogják nevezni.

Bassanio szeretné jól lezárni Antonióval való viszonyát, és Portia pénzéből majd nyilván megadja a sok pénzt, amivel tartozik Antoniónak, de most is sokszor csak a levegőbe beszél, mint az a tárgyaláson mondott szavaiból kiderül:

*„kész vagyok tízszer annyit kifizetni,
és kezem, fejem, szívem lesz a zálog!”*

– hiszen ez üres handabanda, senki sem tart igényt az ő fejére vagy szívére, a pénz pedig, amit ígéret, egyelőre Portiáé. Mégis elfogja a lelkiismeret-furdalás (hiszen Bassanio nem nagyszabású gazember, nem tragikus hős!), átérzi, hogy barátja ómiatta jutott bajba, s ezért engedelmeskedik Antonio utasításának, hogy a gyűrűt adja a jogásznak. Antonio tehát, miután megmenekült, ott akarja folytatni Bassanióval, ahol abbahagyta: továbbra is befolyásolni, irányítani, „nevelni” akarja kis védencét – aki éppen ez alól akart (vagy akart volna?) felnőni.

Hogy Bassanio szereti-e Portiát, az nem egyértelmű. Valószínűleg nem túlzottan (lásd a fenti idézeteket); ez azonban nem azért van, mert Antonióba szerelmes (ezt, mint mondtam, nem tartom valószínűnek), hanem mert egy felszínes és csélcsap alak, afféle Noszty fiú. Udvarlása szóvirágokból áll, sokkal kevésbé meggyőző, mint Marokkó vagy Aragon koherens, logikus, férfias szónoklatai.

Shylock kevesebbet hazudik, mint a többiek – rajta is veszít. Ő nagyon hamar megmondja a közönségnek (egy „félre” megszólalásban), hogy gyűlöli Antoniót:

*„Bárcsak kerülne a kezem közé,
jóllakatnám a bosszúvágymat.”*

Amikor tehát arról beszél Antoniónak és Bassaniónak, hogy barátságot szeretne kapni a pénzéért, hogy ajánlata kedves, sajnos hazudik. Ennek fényében gonosz, átgondolt terv a húskivágás, amit *merry sport* címen vezet be (Vas Istvánál: „tréfából”, Jánosházyánál „tréfaképpen”, nálam „jópofa ötlet”), hiszen ha Antonio nem fizet – amire az üzleti életben mindig megvan az esély –, akkor Shylock kivitelezheti a bosszúját. Innentől kezdve már nincs mit hazudnia, őt logikusan viszik az események, és ő az eseményeket, a nagy bukásig. Hogy a keresztény hitet, amit föl kell vennie, mennyire őszintén fogja művelni, erről már nem szól a darab. Kéry

László ezt írja a kényszerű kikeresztelkedésről: „Ez, a kor fogalmai szerint is, durva megsértése a lelkiismereti szabadságnak. De egyúttal jelenti azt is, hogy Shylock kiemelkedik a megvetettségből, többé nem fogják leköpni Velencében”.³ Hát, ebben nem vagyok olyan biztos.

Előadásomban azt kívántam bemutatni, hogy *A velencei kalmárban* sokkal több szereplőt jellemez a kétszínűség, a tendenciózus hazugság – nevezzük összefoglalóan így: a hamisság –, mint más Shakespeare-vígjátékokban. Antonio hamis, mert nem akarja Bassaniót átengedni Portiának. Bassanio hamis, mert a dús homomány reményében szerelmet mímél, de Antonio iránti barátsága (vagy inkább Antonio barátsága, amit elfogad) ugyancsak csak póznak tűnik. Nerissa hamis, mert úrnője kedvéért értelmetlen vádakkal alázza Gratianót. A leghamisabb mégis Portia, aki a számára ellenszenves kérőktől menekül Bassanio karjaiba, bele is szeret, de nem bírja megállni, hogy csellel be ne bizonyítsa azt, amit sejtett, vagyis hogy Bassaniónak nem ő a legfontosabb. Az már Portia baja, hogy a bizonyítás túlszaladt az eredeti célon: Bassaniónak nemcsak a pénz fontosabb, hanem Antonio is. Mire volt jó ez a gyűrűs cselvetés?

Keserű vígjáték ez, mert leginkább mégiscsak Portia a győztes: az, aki a leghamisabban játszott.

3 Kéry László: *Shakespeare vígjátékai*. Gondolat Kiadó, Bp. 1964. p.161.

Matuska Ágnes

„TOTUS MUNDUS....”:

A színház-metaphora középkori és reneszánsz elemei Shakespeare drámáiban

A dolgozatomban szereplő idézet, amely szerint „Totus mundus agit histrionem” – azaz az elterjedt magyar változatban „Színház az egész világ” –, a mai közönség számára annyira szorosan kapcsolódik Shakespeare-hez, hogy szinte a shakespeare-i színjátszás mottójaként tartjuk számon, attól függetlenül, hogy éppen van-e tudomásunk arról, hogy az idézett mottó latin változata a hagyomány szerint Shakespeare színházának, a Globe-nak volt a jelmondata.

A mottó másik, széles körben ismert shakespeare-i forrása természetesen a melankólikus Jacques monológja az *Ahogy tetszik*ből. A színházat a világgal, azaz a világot a színházzal azonosító retorikai alakzat, a színház-metaphora elsődleges asszociációi során – különösen Shakespeare-rel kapcsolatban – leginkább a színház, a játék univerzális dicsőítésének képei merülnek fel. Ez az értelmezés manapság annyira elfogadott, hogy esetenként automatikus értelmezésként vetül rá az alakzat szövegszerű megjelenésére, annak ellenére, hogy a vonatkozó szöveghely esetleg nem egy ilyen értelmet, és semmiképpen sem ennyire pozitív jelentést sugall. Shakespeare drámáinak egyik legismertebb kritikai kiadása, az Arden harmadik sorozatában például az *Ahogy tetszik* vonatkozó monológját magyarázó lábjegyzet szerint Jacques „Színház az egész világ” kezdetű beszéde áttételesen a színházat ünnepli, és olvasható úgy is, mint a színház védelmében elhangzó érv a színházat támadó korabeli színházellenes vitában.⁴ Míg ez az elgondolás valóban összhangban van azzal a közkeletű nézettel, amely egy ilyen ünnepélyes évforduló alkalmával még inkább felerősödik, nevezetesen hogy Shakespeare-nél a színház-metaphora nyilvánvalóan az intézmény univerzális jelentőségét ünnepli, a szövegben nehéz olyan elemet találni, amely valóban ezt az értelmezést támasztaná alá. Jacques monológja, csak úgy, mint maga a szereplő, meglehetősen melankólikus, és az életet meghatározó szerepjátékot leginkább valamiféle sajnálatos börtönszerű kötöttségnek tartja, semmint felszabadítóan játékos lehetőségnek. Az ember végigjátssza az élet hét felvonását, a hét kor szerepeit a kisdedtől a nebulón, a szerelmes ifjún, a katonán, a tiszteletre méltó bírón keresztül az öregemberig, amikor má-

⁴ William Shakespeare, *As You Like It*. Juliet Dusinberre (szerk.) The Arden Shakespeare (third series), 2006, 227 (140-67. sorokra vonatkozó lábjegyzet).

sodik csecsemőkorát élve, fogatlanul, csak a „teljes feledés” marad számára. Nehéz feladata van az értelmezőnek, ha a szerepjátékról, a világról mint univerzális színházról alkotott efféle képben a színházat dicsőítő érveket keres. Az élet színház, és pontosan ez az elkésztető. Az ember legfeljebb azzal vigasztalhatja magát, hogy van, akinek nálánál még búsabb szerep jut – ezt teszi az idősebb herceg, közvetlenül Jacques idézett monológja előtt, amikor így szól (Szabó Lőrinc fordításában):

„Lásd, kívülünk is van boldogtalan:
A nagy és egyetlen színpadon
Búsabb darab is fut, mint amilyenben
Mi játszottunk”.⁵

A színház-metáforának a bús, evilági életet modelláló változata valójában azt a magyarázatát adja a képnek, amely Shakespeare korában a legelterjedtebb értelmezése volt, és az evilági élet tűnékenységére, az isteni örökkévalósággal szembeni hiúságára utalt.⁶ Az emberi élet illuzórikus, ezért olyan, mint egy színház: múltékony és valóság nélküli. Ha megnézzük a metaforára történő szövegszerű utalásokat Shakespeare más drámaiban, nem kevésbé negatív hangulatú kép rajzolódik ki előttünk az életről, mint a színpaddal, színházzal, szerepjátékkal azonosítható kontextusról.

A *velencei kalmár*ban például Antonio szól a következőképpen (Vas István fordításában):

„A világ nekem nem több mint világ,
Színpad, melyen eljátsszuk szerepünket
S én búsat játszom”.⁷

Ha éppenséggel vidám szerep jutott volna Antoniónak, szavai alapján azt gondolhatjuk, hogy a világ általános hiúságnak kontextusában azt sem venné komolyabban. A nagy tragédiák közül kettőben is rendkívül borús képet fest a világról

5 *Ahogy tetszik* (II.7.) *Shakespeare összes drámái. II. Vigjátékok*. Fordította: Szabó Lőrinc. Európa Könyvkiadó, Bp. 1988. p. 730.

6 Ezt a nézetet vallja az alakzatról írt monográfiájában Lynda Christian, aki a metafora történetét a nyugati gondolkodásban az ógörög kezdetektől a 16. század első feléig kíséri végig. Lynda Christian, *Theatrum Mundi: The History of an Idea*. New York, London, Garland Publishing, 1987.

7 *A velencei kalmár* (I.1.) *Shakespeare összes drámái. IV. Színművek*. Fordította: Vas István. Európa Könyvkiadó, Bp. 1988. p. 11.

a színpadiassága, színházzal való hasonlósága. A tébolyult Lear kiált fel így a negyedik felvonásban (Vörösmarty Mihály fordításában):

„Születésünkkor sírunk, hogy a bolondok
E roppant színpadra feljövünk”.⁸

Az élet mint színpad: egy siralomvölgy, s akik megszületnek és játszanak rajta, bolondok. Nem kevésbé tragikus a kép a *Macbeth*ben sem, ahol szintén a címszereplő hozza összefüggésbe az életet a színházi kontextussal, és ezúttal nem a színházzal, hanem a rossz színésszel azonosítja, a cselekménynek azok a pontján, ahol a legutóbbi hír a Lady halála volt, a következő pedig az lesz, hogy beteljesül a rettegett jóslat: útban van felé a birnami erdő (Szabó Lőrinc szavaival):

„Az élet csak egy tűnő árny, csak egy
Szegény ripacs (az angolban *poor player* – egy rossz színész), aki egy óra
hosszat
Dúl-fúl, és elnémul”.⁹

A metafora áttételesen megengedné a nem ripacskodó, és nem csupán tűnő árnyként létező, hanem éppenséggel akár nagyszerű teljesítményt nyújtó színész lehetőségét, hiszen hangsúlyozza, hogy rossz színészhez hasonlít az élet, ám az ítélet tartalmán ez nem sokat segít. Nézzhetnénk további példákat is,¹⁰ de a negatív tendencia az eddigiek alapján is kirajzolódik. Mindez ugyanakkor nem azt jelenti, hogy a *Theatrum Mundi* alakzat pozitív értelme idegen lett volna Shakespeare korában, csupán arról van szó, hogy mint retorikai formula, valóban a korban domináns *vanitas* értelemben volt használatos,¹¹ és a drámákban a szövegszerű megjelenés a metafora részben sztoikus hagyományra támaszkodó középkori, keresztény értelmezését követi. Másszóval: ha a „színház az egész világ” mottó alatt azt értjük, hogy a színház

8 *Lear király* (IV.6.) *Shakespeare összes drámái. III. Tragédiák*. Fordította: Vörösmarty Mihály. Európa Könyvkiadó, Bp. 1988. p. 715.

9 *Macbeth* (V.5.) *Shakespeare összes drámái. III. Tragédiák*. Fordította: Szabó Lőrinc. Európa Könyvkiadó, Bp. 1988. p. 827.

10 Ezekről részletesebben Fabiny Tibor vonatkozó tanulmányában olvashatunk: Fabiny Tibor, *Theatrum Mundi and the Ages of Man*, In: Fabiny Tibor (szerk.), *Shakespeare and the Emblem*. Szeged: JATE BTK, 1984. p. 273-336.

11 Ennek Szőnyi György Endre fordításában magyarul is olvasható, szép kortárs példája a színház-metáfora Sir Walter Raleigh által versben kifejtett változata. Szőnyi György Endre: *Mi életünk?* Helikon, 1982/1. p. 96-104.

az univerzum teljességének, az isteni világmindenség alapvető működésének eszenciája, akkor nem a retorikai alakzat korabeli értelmére támaszkodunk.

Honnan származik azonban az ezzel szembenálló, látszólag téves értelmezés, és mennyiben tartható félreértésnek?

A színház-metaphora pozitív interpretációinak hagyománya sokrétű. Shakespeare kapcsán megemlíthető, hogy a drámaíró, mint teremtő géniusz alakja elsősorban a romantikusoktól hagyományozódott ránk: Shakespeare, aki isteni ihlettségében hoz létre világokat. Victor Hugo például így fogalmaz: „Isten után legtöbbet Shakespeare teremtett”¹² – itt a drámai játék, a színház által létrehozott világ nyilvánvalóan nem az evilági hívságokhoz hasonlítandó illuzórikus voltában, hanem invenciójának nagyszerűségében a kozmikus világmindenség csodájához mérhető. Az sem tűnik életszerűnek, hogy Shakespeare Globe-jának feltételezett mottója, a „Totus mundus agit histrionem,” amely szerint mindenki, az egész világ színészkedik, az intézmény elítélendő jellegét hirdette volna, és ezzel a korabeli színházellenesek malmára hajtotta a vizet.¹³

Ezekhez a példákhoz képest azonban sokkal konkrétabban rajzolódik meg a csodálatos, ünneplendő, esetleg a hétköznapi valósághoz képest egy igazabb valóságot megteremtő játék képe magukban a drámákban, nem a szoros értelemben vett színház-metaphorában, de szintén a színpadi és a színpadon kívüli játék viszonyát modelláló eszközben, a metadramában, többek között a drámán belüli drámákban.¹⁴ Gondoljunk például a *Szentivánéji álomra*, ahol a tündérvilág-színház allegória révén az utóbbinak a hétköznapi valóságot irányítani képes teremtőerőt kell tulajdonítanunk.¹⁵ De maradhatunk akár az *Ahogy tetszik* példájánál, ahol Jacques kesergésével szemben Rozalinda a szerepjátékban nem bezártságot lát, inkább megvalósítja a benne rej-

lő teremtő lehetőséget, amellyel a környezetének életét képes saját invenciója szerint átformálni.

A színház képe tehát, mint a világokat teremtő játék csodálatos intézménye, megjelenik a shakespeare-i színpadon, de nem a hagyományos színház-metaphorában. A korabeli alakzat, azaz a nyelvi formula és a középkori értelméhez képest forradalmian új jelentés találkozik, és az izgalmasan alakuló jelentés-hálóhoz hozzáadódnak még egyéb olyan verziók, amelyekben a színház-világ párhuzam valamilyen formában felmerülhet. Felmerül például kétféle reneszánsz hagyományban is, egyik a firenzei neoplatonikusoké, amely szerint az ember, mint mikrokozmosz az isteni univerzum mása, és istenhez hasonlóan önmaga is teremteni és a kozmikus világ színpadát szemlélni képes. A másik reneszánsz hagyomány klasszikus gyökerű – eszerint a színház épülete magát a kozmoszt (tehát nem a profán, mulandó világot) modellálja a maga teljességében.¹⁶

Mielőtt azonban ezek alapján azt a következtetést vonnánk le, hogy a *Theatrum Mundi* negatív középkori értelmére vetül rá, mintegy utólag, a színház új, reneszánsz jelentése, érdemes árnyalni a középkori hagyományt is. Az alakzat tárgyalt, meglehetősen negatív értelmén túl középkori öröksége a színháznak az a potenciális *funkció*, amelyet a középkori, vallásos-rituális színjáték tölt be, amely színházi épületet ugyan nem feltételez, de szerepjátékot igen. Ebben a kontextusban nem csak azért nem működhet klasszikus értelemben a színház-metaphora, mert egyszerűen nem létezik a színház, mint intézmény,¹⁷ hanem azért sem, mert ennek a szerepjátéknak a logikája nem köthető semmiféle hiúsághoz vagy színpadi illúzióhoz: amit a játsszók előadnak, az maga a biblikus valóság. A játék ilyen értelmű, isteni valóságot megeleveníteni képes, potenciálisan mágikus hagyománya átörökítődik a reneszánsz színpadra, ahol viszont már kapcsolódhat a színház-metaphorához. A középkori játékmodell attól függetlenül beépül a reneszánsz színjátszásba, hogy közben a színpadi reprezentáció logikájában egy új

12 Idézi Howard Felperin, *Shakespearean Representation: Mimesis and Modernity in Elizabethan Tragedy*. Princeton University Press, 1977. p. 87.

13 Elgondolkodtató, hogy a mottó meglétére nincs hitelt érdemlő történelmi bizonyíték. Tény azonban, hogy ennek ellenére a hagyomány így tartja évszázadok óta, ami szintén azt az értelmezést tükrözi, amely szerint Shakespeare intézménye, illetve potenciálisan a színház általában, univerzális érvényű bölcsességek és igazságok letéteményese. Tiffany Stern, *Was Totus Mundus Agit Histrionem* ever the motto of the Globe Theatre? *Theatre Notebook*, 1997/ 3, p. 122-127, valamint Richard Dutton: *Hamlet, An Apology for Actors*, and the Sign of the Globe. *Shakespeare Survey*, 1989/41, p. 35-43.

14 A *Theatrum Mundi* metafora, a metadráma és a drámán belüli dráma viszonyáról lásd: William Egginton, *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*, New York, SUNY Press, p. 74-80.

15 Erről bővebben írok szerzőtársammal, Karen Kettlich-kel „*Robin pajtás seprűje és a játék ontológiája a Szentivánéji álomban*” című tanulmányunkban. Kiss Attila és Matuska Ágnes (szerk.), *Ki merre tart? - Shakespeare Szegeden 2007-2011*. Kiss Attila és Matuska Ágnes (szerk.), JATE Press, 2013. p. 125-138.

16 Lásd Yates, Frances A., *The Theater of the World*. London, Routledge, 1969.

17 Meglepő, hogy még Shakespeare korában is hogyan küzdenek szerzők és fordítók a színházat, de sok egyebet, például a világról való tudás gyűjteményét jelentő theatre kifejezés magyarázásával. Az előbbihez lásd: Pierre Boistuau francia humanista szerző *Theatrum Mundi* című értekezése angol fordításainak paratextusait, amelyekben fordító és kiadó megpróbálják bevezetni a *theatre* fogalmát az angol nyelvhasználatba, de a nézők okulásául szolgáló *látvány*, nem pedig a *színjáték* értelmében használják. Lásd főleg a kötet harmadik, 1581-es angol kiadását, ahol annak ellenére küzdenek a szerzők a *theatre* terminus magyarázatával, hogy ekkor már az első londoni kereskedelmi színházak már javában működtek. Pierre BOAISTUAU, *Theatrum Mundi: the Theater or Rule of the World*, London, Hackett, 1574, V v. A *theatre* másik korabeli jelentéséhez (amely szintén nem a színjáték helyszínül szolgáló intézményt jelölte, hanem az ismeretek rendszerezett tárházát) lásd: William West, *Theatres and Encyclopedias in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, 2003.

paradigma lesz uralkodó, a játéknak a középkori rituálétól idegen, mimetikus változata.

A mimetikus színház tehát potenciális illúzió a színházon kívüli valóság-hoz képest, pontosan úgy, ahogy azt a színház-metaphora is leírja, de az utóbbiban az illúzió valódi ellentéte nem a színházon kívüli világ, mint a reneszánsz színház esetében, hanem az isteni örökkévalóság. A reneszánsz, kereskedelmi színház, beleértve Shakespeare színházát is, nyilvánvalóan nem az elítélendő, illuzórikus színház képét kívánja magáról hirdetni, ugyanakkor nem is tehet úgy, mint ha erről a nézőpontról, a szigorúan vett színház-metaphora korabeli értelméről nem lenne tudomása. A reneszánsz színpadon a mimetikus játék reprezentációs logikája miatt – a világ, mint színház korabeli, egymással nem összeegyeztethető jelentéseinek túl – nem csak a *Theatrum Mundi* alakzat pozitív értelmezése ütközik nehézségekbe, de a színház bármiféle kozmikus jelentésének az ünneplése óhatatlanul önellentmondásos lesz.

Dolgozatom zárásaként *A vihar* néhány vonatkozó szakaszára támaszkodva arra szeretnék példát hozni, hogy a drámákban éppen ezeknek az ellentmondásos elemeknek az egymással szemben való kijátszása képes létrehozni nem csak rendkívül izgalmas jelentéseket, de olyan játékteret is, amely implikálja a közönség részvételét. Eddigi igyekezettel szemben tehát, amely arra irányult, hogy a vizsgált hagyományt megpróbáljam elemeire bontani, a példában azt mutatom be, hogy ezeknek a különböző elemek és hagyományoknak az összefonódása, egymásra vetülése, vagy éppen a közöttük levő feszültség ereje hogyan alakítja színház és világ viszonyát.

A vihar nyitójelenetében a közönség rögtön azzal szembesül, hogy amit a színpad világán belüli valóságnak gondoltunk, és amit a vihar elszenvedői is így élnek meg, az nem más, mint Prospero által rendezett varázslat. Prospero varázslata pedig önmagában kétarcú abból a szempontból, hogy hol csak a látványt, az illúziót teremti meg, és megtévesztő varázslást folytat, hol pedig a teremtő Isten, a gondviselő képében tetszeleg, például a Máté evangéliumára tett utalással.¹⁸

„... *bűbájammal úgy
Rendeztem én, hogy nincs egy árva lélek –
Nem, nincs egy árva hajszál vesztesége...*”¹⁹

18 „*Nektek pedig még a hajatok szálai is mind számon vannak tartva.*” Máté 10,30. A kontextust sajátos iróniával gazdagítják Gonzalo szavai, amelyekkel a játékot irányító istenségre utal: „*Legyen meg, amit odafönn akarnak.*” (*A vihar*, 1.2.)

19 *A vihar* (1.2.) *Shakespeare összes drámái. IV. Színművek.* Fordította: Babits Mihály. Európa Könyvkiadó, Bp. 1988. p. 805.

Ezáltal nem csak a szerepe kettős, hanem kétféle színházmodellt is megidéző. Egyrészt ceremóniamester, akinek szerepe a színházi illúziót teremtő rendezőhöz hasonlítható, másrészt pedig mágus és teremtő: nem illúziót hoz létre, hanem a valóságot irányítja. A mágikus, középkori színházmodellt úgy működteti a kereskedelmi színpadon, hogy a reneszánsz színház öntudatra ébredésével ötvözi. Ennek a kombinációnak természetesen mindkét eleme tökéletesen összeegyeztethetetlen lenne a *Theatrum Mundi* retorikájának korabeli értelmével, ha éppen nem maga Prospero idézné meg a színészek, mint tünékeny szellemek képét, akik a szertefoszló, anyagtalan világ modelljei:

„*E színészek
szellemek voltak, mondtam, szellemek,
s a légből tűntek, lenge légből tűntek:
és mint e látás páráváza, majdan
a felhősípkás tornyok, büszke várak,
szent templomok, s e nagy golyó maga,
s vele minden lakosa, szertefoszlik,
s mint e ködpompa tünt anyagtalan,
nyomot, romot se hágy. Olyan szövegből
vagyunk, mint álmaink, s kis életünk
álomba van kerítve.*”²⁰

A szakasz Prosperóhoz méltó trükk, jobban mondva varázslás. Ami a jelenetet megelőzi, az illúzió csimborasszója: a színészek a színdarabon belül egy maszkjátékot adnak elő, amelyben olyan szellemeket testesítenek meg, akik olyan színészeket játszanak, akik istennőket, nimfákat és aratókat alakítanak. A színház varázslata, bármilyen látványos is, a világmindenség mulékony illúziójába olvad bele: a színház metaphora *vanitas*-hagyományát plasztikusan idézi meg a párhuzam, melynek egyik eleme a színészek, mint légből tűnő szellemek, másik pedig a földgolyó (s vele együtt modellje, a Globe színház²¹) mint szertefoszló köd. A szakasz azonban pusztán a drámán belüli dráma epilógusa, nem a *Viharé*. Prospero trükkje az utóbbiban bomlik ki.

20 *A vihar* (IV.1.) *Shakespeare összes drámái. IV. Színművek.* Fordította: Babits Mihály. Európa Könyvkiadó, Bp. 1988. p. 862.

21 Nem tévedünk, ha a *Vihar*-ban a Globe-ot idéző sort közvetetten Shakespeare intézményére tett utalásnak olvassuk, nincs azonban bizonyítékunk arra, hogy a darabot valóban előadták volna a Globe-ban is, sőt úgy tűnik, kifejezetten a Blackfriars-ban való előadásra íródott. Andrew Gurr. „*The Tempest's Tempest at Blackfriars.*” *Shakespeare Survey.* (1989) 41: p. 91–102.

„Bübájam szétszállt, odalón,
s ha még maradt csekély erőm,
az már a magamé csak, és
Nápolyig vinni is kevés.
Országom visszanyertem én
s a csalót meg se büntetém:
ne hagyjatok hát tengenem
ezen a pusztán szigeten;
sőt jertek e varázst a ti
varázstokkal megoldani.
Lágy lehetek röpitse vásznom,
másképp nehéz célt nem hibáznom.
Célom a tetszés volt. S ma már
oda a szellem, oda a báj,
s kétségbe kéne esni ma,
ha nem könnyítne szent ima,
mely a kegyelem kényszere,
s minden hibának gyógyszere.
Ha vártok hát bocsánatot,
nekem is megbocsássatok”.²²

Prospero különös dolgot kér tőlünk: tapsunkkal szentesítsük a játékát, azaz Babits találó fordításának leleményével vessük be saját varázserőnket, amely-lyel egyszerre juttatjuk vissza a hatalmáról lemondott mágust a civil birodalomba, megbocsájtjuk a rendező Prosperónak, hogy mulandó illúziót teremtett, és feloldjuk a színészeket az illúzióteremtés terhe alól, hogy befejezhessék a darabot, és velünk együtt saját civil birodalmukba térhessenek. Ahogy Kállay Géza fogalmaz *A viharról* írt tanulmányában: „*Prospero – ahogy az Epilógusban láttuk – vállalja a kockázatot, hogy sorsát a közönség kezébe tegye le*”.²³ Ennél azonban többet is tesz, ugyanis ha nem pusztán illúzióba zártan kívánunk a világban élni, ha emberként a világ színpadán bocsánatot remélünk, akkor el kell fogadnunk, tovább kell görgetnünk, sőt nem csak tapsunkkal, hanem imánkkal kell szentesítenünk a játékot, belátva, hogy nem csak a döntésünkre, de a hitünkre is szükség van. Paradox módon ugyanis ez

22 *A vihar* (Epilógus) *Shakespeare összes drámái. IV. Színművek*. Fordította: Babits Mihály. Európa Könyvkiadó, Bp. 1988. p. 880.

23 Kállay Géza, A „leképezés logikája” és a „látás páraváza”: *Wittgenstein Tractatusa és Shakespeare: A vihar*. In: *A nyelv határai: Shakespeare-tanulmányok*. E-könyv. Liget Műhely Alapítvány, 2014. p. 431-499, 498.

vezethet közös szabadulásunkhoz: az illúziót csak a teremtő játék varázslata tudja feloldani, amely viszont csak úgy működik, ha hiszünk benne, ha úgy döntünk, hogy működtetjük.

Így, a közönség tevékeny részvételével valóban létrejöhet a „dús, csodás, tengeri átváltozás”: a *Theatrum Mundi* középkori *vanitas*-jelentését a színjátszás nem reflexív, de mágikus hagyományának mintájára az öntudatra ébredt reneszánsz színház közönsége képes átírni.

Kiss Attila

KETTŐS ANATÓMIA

Shakespeare drámáiban és az angol reneszánsz bosszútragédiáiban

Az egyik leggyakrabban idézett, bizonyos szempontból azonban mégis félreértett példa a koramodern angol tragédia anatómiai érdeklődésére az a jelenet, melyben Lear saját lányát kívánja felboncoltatni, annak érdekében, hogy belsejét átvizsgálva meggyőződhessen arról, milyen természetellenes keménység nőtte körbe a szívét, mitől lett ilyen kőszívű. „Azután boncoljátok fel Regant; nézzétek meg, mi forog a szíve körül. A természetben van-e az ok, mely szíveiket ily keménnyé teszi”.²⁴ Mindannyian emlékszünk erre a kifakadásra, mégis, meggyőződésem, hogy a darab olvasói általában szem elől tévesztik a jelenet igazi jelentőségét. Ha nem az élő előadás dinamikájában vagyunk elmerülve, hajlamosak vagyunk megfeledkezni arról, hogy Regan még nem halt meg, egyáltalán nem boncolásra való hulla, sőt, nagyon is él, és az örületbe hanyatló agg király éppen azt követeli, hogy élve boncolják fel tulajdon lányát. Lehetséges volna, hogy Lear az élveboncolást, az *anatomia vivorum* gyakorlatát sürgeti? Dolgozatomban azt tárgyalom, milyen interpretációs keretben találhatunk választ erre a kérdésre.

Az 1980-as évektől kezdve az angol reneszánsz tanulmányokban is lezajlott a posztsemiotikai és korporális fordulat, melynek eredményeként fokozatosan nőtt a test drámai és színpadi szerepére irányuló figyelem. A testi fordulattal szinte párhuzamosan fejtette ki hatását a performancia-fordulat. Az előadás-központú kritika arra törekedett, hogy feltárja azt a színházi reprezentációs logikát, amelyre a drámaszövegek szándékolva voltak, és amelynek alapján kitölthetjük a szöveg információhiányos részeit, hipotetikusan rekonstruálva a darabok színpadi megvalósulását, azaz a korabeli előadás-szöveget.

²⁴ *Shakespeare összes drámái III. Tragédiák*. Budapest: Európa, 1988, 687. Vörösmarty Mihály fordítása. Nádasdy Ádám új fordítása nagyobb hangsúlyt helyez az anatómiára azzal, hogy a „góc” növekedését is megjeleníti: „Tessék, boncoljátok fel Regant: nézzétek meg, mi nőtt a szíve köré. Van valami természetes oka, hogy egy szív így meg tud keményedni?” *Színház dráma-melléklet*, 2010. július, 15. Az angol eredetiben: „Then let them anatomize Regan; see what breeds about her heart. Is there any cause in nature that makes these hard hearts?” 3.6.74-76. A Folio kiadásban ez a rész prózában szerepel, az Anatomize és a Nature szavak nagybetűvel vannak szedve (G4r). Vö.: Robert Clare, „Quarto and Folio: A Case for Conflation”, in *Lear from Study to Stage: Essays in Criticism*, ed. James Ogden and Arthur H. Scouten (Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press; London and Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1997), p. 93.

A test és a jelentés keletkezésének viszonyrendszere az értelmezések gazdag terepévé vált, és olyan meglátásokat tett lehetővé, amelyek rejtve maradtak a korábbi, szövegközpontú értelmezések előtt. A nem egységes szubjektum poszt-szemiotikájának elméletei magyarázattal szolgáltak olyan megjelenítési eljárások hatásmechanizmusára, mint az erőszak, az abjekció, a kétértelműség, a jelentéslebegtetés. Az előadás-központú olvasatok a színház- és drámaszemiotika, valamint a performancia-kutatás jegyében kimutatták, hogyan válik teljesebbé a drámaszöveg olvasata, ha a történelmileg sajátos színpadi tér dimenzióiban, a korabeli színpadi utasítások és a befogadó közönségben működő dekódoló hagyományok alapján olvasunk. Ennek az értelmezői tevékenységnek ki kell természetesen terjednie arra a *kulturális szemantikára*, amely magába foglalta a testtel kapcsolatos koramodern társadalmi gyakorlatok különféle jelentésmezőit, a test jelentéseit irányító ideológiai, vallási, politikai, filozófiai diszkurzusokat, köztük a tizenhatodik – tizenhetedik század fordulójára általános társadalmi látványossággá vált anatómiai gyakorlatot és az anatomizáló ismeretelméleti látásmódot is.

Az anatomizáló igény Shakespeare drámáiban nem volt észrevétlen korábban sem. A mélyre hatoló, boncoló figyelemnek, a tudat behatoló feltérképezésének szerepére Shakespeare tragédiáiban már a poszt-szemiotikai fordulat előtt is felfigyeltek a kritikusok. John Bayley érvelése szerint Shakespeare úgynevezett nagytragédiái közül hármát tudatdrámaként értelmezhetünk, meglátását azonban bizonyos tekintetben kiterjeszthetjük a koramodern tragédiára általában. Ezekben a drámákban a cselekmény bonyolódása és a szereplők tevékenységei helyett fokozatosan a főszereplő tudati folyamataira, mentális cselekedeteire kerül a hangsúly.²⁵ A tragédia igazi terepe itt a főhős elméje, emlékezetmunkája, időbeli oszcillációja, és ezen belül is az identitásválság által kiváltott önvizsgálat válik a legfontosabb dramaturgiai elemmé. A *Hamlet*, az *Othello* és a *Macbeth* mint tudatdrámák a koramodern szubjektivitás kialakulásának történelmi korában a tudat anatómiájává, a tragikus hős önboncolásává válnak. Mindezt megelőlegezi már Thomas Kyd *Spanyol tragédiájában* Hieronimo poklot megidéző örülete (Reason abuseth me, and there's the torment, there's the hell. Add. 4. 160), és Christopher Marlowe *Doktor Faustusában* az archetipikus mágus egyéni felelősséget és lelki gyötrelmet részletező pszichológiája (Yet art thou still but Faustus, and a man. 1.1.23). Shakespeare a tudatba való behatolásnak még nagyobb szerepet kölcsönöz, mint kortársai, és különféle érzékleteket képviselő képrendszereket összekötve jeleníti meg a tragikus hős tudatának belső folyamatait. *Macbeth* fejében skorpiók

²⁵ John Bayley, *Shakespeare and Tragedy* (London: Routledge and Kegan Paul, 1981), p. 164.

nyüzsögnek (Oh, full of scorpions is my mind, dear wife! 3.2.38), Hamlet agyának kötetébe jegyzi fel a szellem parancsolatát (And thy commandment all alone shall live / Within the book and volume of my brain. 1.5.102), Othello elméjét a bizonytalanság és a féltékenység mérge bomlasztja folyamatosan (*Work on, / My medicine, work! Thus credulous fools are caught*; Iago, 4.1.35), Lear pedig azt panasolja, hogy a fejében dühöngő vihar megfosztja érzékeitől (*When the / mind's free, / The body's delicate: the tempest in my mind / Doth from my senses take all feeling else / Save what beats there. 3.4.11*).

Ha ehhez a mentális anatómiához hozzáolvassuk az angol reneszánsz színházi intézmény társadalmi beágyazottságának részét képező anatómiai gyakorlatokat, a testtel kapcsolatos hiedelmeket és babonákat, a korai orvostudományi felfedezéseket, és ha a testre irányuló fegyverkezési technikák foucault-i és újhistorista vizsgálata mellett feltérképezzük a test felszíne mögé hatoló figyelem materiális és szimbolikus vonatkozásait, akkor kirajzolódik előttünk egy olyan *kettős anatómiának*, egy egyszerre tudati és testi boncolásnak a működése, amely tetten érhető a legtöbb reneszánsz tragédiában. A test anatómiája és a korabeli anatómiai elképzelések szorosan összefüggenek a személyiségről és a tudat képességeiről alkotott koramodern elképzelésekkel.

Az anatómia gondolatának népszerűségét bizonyítja, hogy az Erzsébet- és Jakab-kori kiadványok címében egyre gyakrabban jelennek meg az *anatomy*, *anatomized*, *anatomization* szavak. *Murder after Death* című könyvének végén Richard Sugg száztizenhárom tételből álló listát közöl azokról az 1650 előtt megjelent könyvekről, melyek címében felbukkan a kifejezés.²⁶ Az anatómia természetesen általában véve is jelentett részletes traktátust, feltáró elemzést, bemutatást, de a boncolás Shakespeare idejében a kor ismeretelméleti bizonytalanságainak, episztemológiai válságának is általános kifejező metaforája lett. Ahogy a középkorból megörökölt organikus, szimbolikus világkép alapkövei kezdenek meginogni a földrajzi és természettudományos felfedezések, világkereskedelmi fejlemények, politikai és vallási átrendeződések hatására, a koramodern irodalom rendszeresen a felszín és a mélység, a látszat és a valóság ellentétpárjainak képvilágában fejezi ki a kor bizonytalanságait, a megismerés korábbi elveinek és garanciáinak megkérdőjeleződését. Ebben a képrendszerben a tizenhatodik század második felére egyre gyakrabban szerepel a dolgok felszínén áthatoló megismerés igénye, a valóság és az ember bőre mögé hatoló figyelem, a dolgok felboncolására tett kísérlet. Sir Francis Bacon, a kor egyik legnagyobb angol filozófusa már be-

²⁶ Richard Sugg, *Murder after Death: Literature and Anatomy in Early Modern England* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2007), p. 213–216.

vett és célravezető gyakorlatként mutatja be az anatómiát 1605-ben megjelent *A tudomány haladása (The Advancement of Learning)* című nagyszabású munkájában. Azt hiányolja csupán, hogy az orvosok nem végzik ezt a műveletet sokkal gyakrabban és még mélyebbre hatoló intenzitással, hiszen csak így lehet a test legkülönbébb részein és mélyeiben kialakuló elváltozásokat, a fekélyeket, kinövéseket, gennyes tályogokat, rothadásokat, bibircsókákat, kövesedéseket és egyéb elváltozásokat felderíteni.²⁷ Bacon azt is kifejti, hogy az igazi diagnosztikai munkát csak az élveboncolás tudná elvégezni. Az *anatomia vivorum* gyakorlatát Celsus, a római orvos elítélte ugyan *De re medica* című munkájában, de Bacon szerint talán érdemes lenne bevezetni élő állatokon, hogy azok mintájára következtéseket vonjunk le az emberi szervezetre. Érdekes módon ugyanebben a munkában a költészetnek hasonló diagnosztikai szerepet tulajdonít, a költészetet magát a színházzal azonosítva.²⁸ A *Lear királyban* megjelenő élveboncolás gondolata teljesebb értelmezési keretbe kerül, ha mindezt összevetjük azzal az anatómiai képvilággal, amellyel Sir Philip Sidney *A költészet védelme* című munkájában érzékelteti a tragédia feltáró képességét. Sidney szerint „a tragédia felnyitja a legnagyobb sebeket és megmutatja a hazugság hártójával befedett kelevényeket”.²⁹ Sidney és Bacon vélekedését együtt olvasva arra a következtetésre juthatunk, hogy az élveboncolás egyáltalán nem volt elrugaszkodott gondolat a koramodern korban, sőt, a legjobb tragédia ezek szerint olyan élveboncolást hajt végre, amely felmutatja a társadalom és az egyén testében keletkezett, a hétköznapi tekintet elől egyébként rejtve maradó fekélyeket, régóta súlyosbodó elváltozásokat.

Sidney poétikájának anatómiai retorikájával számos tanulmány foglalkozott a közelmúltban, főként azt taglalva, ahogy a boncolás a színház társadal-

27 „And as for the footsteps of diseases, and their devastations of the inward parts, impostumations, exulcerations, discontinuations, putrefactions, consumptions, contractions, extensions, convulsions, dislocations, obstructions, repletions, together with all preternatural substances, as stones, carnosities, excrescences, worms, and the like; they ought to have been exactly observed by multitude of anatomies.” Francis Bacon, *The Advancement of Learning*, ed. Michael Kiernan (Oxford: Clarendon Press, 2000), p. 105.

28 „In this third part of learning, which is poesy, I can report no deficiency [...] But to ascribe unto it that which is due, for the expressing of affections, passions, corruptions, and customs, we are beholding to poets more than to the philosophers' works; and for wit and eloquence, not much less than to orators' harangues. But it is not good to stay too long in the theatre.” Bacon, p. 80.

29 Philip Sidney, „A költészet védelme.” in Horváth Iván szerk. *Francia és angol poétikák: 1392-1603* (Szeged: József Attila Tudományegyetem, 1975), p. 89. ford. Molnár Katalin. Az angol eredetiben: „tragedy...openeth the greatest wounds, and showeth forth the ulcers that are covered with tissue.” Philip Sidney, *The Defence of Poesy*, in *Sidney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*, ed. Gavin Alexander (London: Penguin, 2004), pp. 1–54; 27.

mi gyógyító erejét jeleníti meg, diagnosztizálva a közösségben felgyülemlett, lappangó korrupciót, bűnt, romlottságot. Megítélésem szerint azonban ebben a leírásban nem a seb és a kelevény, a fekély képe a leglényegesebb. Ezek fontos metaforaként működnek, és gyakran *demetaforizálódnak* is, valódi sebekké, fekélyekké, megcsonkolt testekké, önálló életre kelt végtagokká válnak a tragédiákban. Sokkal fontosabb azonban itt a sebeket eltakaró szövet, a bőr és az élő hús mint elleplező felület képe. Az angol reneszánsz tragédia szikéje, egyfajta ismeretelméleti kísérletként, eltávolítja a felszíni réteget társadalmi és saját, testi létezésünkről, hogy felfedje a felszín, a látszat mögött feltáruló belső, mélyebb valóságot. A diagnosztikai szerep, amelyet Sidney a tragédiának tulajdonít, tökéletesen rímel Bacon költészeletről és anatómiáról adott fejtegetésére. A költő tolla osztozik az anatómus szikéjének képességében, a tragédia pedig mindkét eszközt a színház gyógyító, társadalmat és egyént egyaránt megtisztító működésének szolgálatába állítja.

Azt látjuk tehát, hogy mind az anatómia, mind pedig a költészet aprólékos elemzésnek veti alá vizsgálatának tárgyait, köztük a testet, és a színház olyan teret biztosít, ahol mind az anatómiai, mind pedig a költői reprezentációk megjelenhetnek. Mindezekben belül a bosszútragédia hagyománya szolgáltatta azt a területet, ahol a legintenzívebben lehetett kombinálni a poézist és a boncolást. Állításom szerint az angol reneszánsz bosszútragédia boncoló hajlama a koramodern kor ismeretelméleti kihívásaira adott válaszként értelmezhető, az egyre inkább divatozó anatómiai traktátusok és anatómia-színházi látványosságok hagyományában gyökerezik, és intellektuális hátterét a Reformáció által újraírt vallási és jeleméleti kérdések adják. Amikor figyelmemet a bosszútragédiákra vagy a bosszú gondolatát feldolgozó darabokra szűkítem, valójában vajmi kevés szűkítést hajtok végre. Ha belegondolunk, a bosszú központi témaként folyamatosan megjelenik Shakespeare drámaiban. Nemcsak a *Titus Andronicus* és a *Hamlet* fogorog a bosszú körül, ugyanezt találjuk a *VI. Henrikben*, a *III. Richárdban* és a *Julius Caesarban*, nem lehetetlen bosszúdrámaként olvasni az *Othellót* és a *Macbeth-et* sem, de még a komédiákban is megjelenik a bosszú, gondoljunk a *Vízkeresztre* vagy a *velencei kalmárra*. Az Erzsébet-kor folyamatos jogi bizonytalanságok között vergődött, a régi, vérbosszú-alapú, törzsi szokásokat igyekezett kiiktatni és törvénytelennek nyilvánítani, gyakorlatukat hallgatólagosan mégis elfogadta, az új jogrend betartatására ugyanis még nem alakult ki hatékony bűnüldözési és igazságszolgáltatási rendszer. A bosszú tehát izgalmas és aktuális téma volt a koramodern színházi közönség számára, a bosszútragédia kitartó népszerűségének azonban ennél összetettebb okai vannak, amelyek az anatómiával és a test szemiotikájával is összefüggésben állnak.

Margaret E. Owens állítása szerint az összes tragikus műfaj közül a bosszútragédia reagált a legérzékenyebben a Reformáció által elindított változásokra.³⁰ Ezek a változások alapvetően szemiotikai jellegűek voltak, ahogy erre Robert Knapp is rámutat, amikor kifejti, hogy a Reformáció újraírt teológiája azt a jelelméleti kérdést teszi fel mindenekelőtt, hogy milyen jelként értelmezhető az ember.³¹ Mi garantálja a jelentésségét, hogyan viszonyul ahhoz az isteni akarathoz, amely egyfajta közvetlen, motivált jelként megalkotta? Mennyire közvetlen ez a kapcsolat? Ha az embert Isten motivált jelként a saját hasonlatosságára teremtette, akkor ez a képmás hű mása-e az isteni természetnek, vagy képes-e arra legalább, hogy azzá váljon? Megjelenhet-e közöttünk az isteni princípium a maga közvetlenségében? Ezek a kérdések az Isten és az ember között lévő reprezentációs és imitatív kapcsolat újragondolásából fakadtak, és a reprezentáció kérdésének folyamatos vizsgálatára sarkallták a gondolkodókat. Ezekben a vizsgálatokban különleges szerep jut a test és a halál kérdéskörének. Ahogy Maddalena Pennachia is leszögezi, a szubjektum testi létezésével kapcsolatos kérdések áthatják az egész reneszánsz kultúrát, a király két testével kapcsolatos politikai elmélettől kezdve az eukarisztiát körülvevő vitákon át a korai tudományos anatómiai vélekedésekig, és a korporalitással való elfoglaltság megnövelte a színpadi testek szerepét és jelentőségét.³²

Mi fűti a koramodern érdeklődést a felszín mögé, a bőr alá, a testekbe való behatolás, az ember belsejének felboncolása iránt? A tizenhatodik és tizenhetedik század fordulóján lezajló ideológiai és vallásos átalakulások mélyreható korporális és thanatológiai válságot idéztek elő az ember és az emberi test jelentéshordozó képességét illetően. Szemiotikai értelemben a test létezésének és meghalási folyamatának jelentései korábban mind beleíródtak a szubjektum és Krisztus között meglévő motivált, közvetlen kapcsolatba. Ezt a felfogást erősítette a tipológiai szimbolizmus is, amelynek értelmében minden létező forma elsődleges, generáló figurája Krisztus. Mindezek a vélekedések meginogtak és átjázolódtak a Reformációval.

A protestáns Reformáció megszüntette a közbenjárás gyakorlatát ugyanúgy, mint számos más gyászszertartást, rítust és imagyakorlatot, és a koramodern szubjektum védtelenebbé vált a halállal szemben. Az élet és az utána következő lét

30 Margaret Owens, *Stages of Dismemberment. The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama* (Newark: University of Delaware Press, 2005), p. 205.

31 Robert S. Knapp, *Shakespeare – The Theater and the Book* (Princeton: Princeton University Press, 1989), p. 104.

32 Maria Del Sapio Garbero, Nancy Isenberg and Maddalena Pennachia eds. *Questioning Bodies in Shakespeare's Rome* (Göttingen: V&R Unipress, 2010), p. 23.

között lévő szakadék radikálisabbá vált, olyan megszakítotttságot okozva, amelyet korábban enyhítettek a szentekkel és a holtakkal folytatott kommunikáció különféle formái. A társadalmi látványosságok, fesztiválok, nyilvános közösségi rituálék ellen intézett protestáns támadásoknak köszönhetően a halállal és a halottakkal való foglalatosság formái fokozatosan áthelyeződtek a színházba. Tobias Döring szerint a felemelkedő színházi társulatok sikere annak tulajdonítható, hogy betiltott vagy alig tolerált polgári és vallásos társadalmi gyakorlatok helyett kínáltak pótléket a közönség számára.³³ Az Eukariszta metafizikája körül folyó viták hatására megkérdőjeleződtek az Abszolútum és az emberi lény teste közötti korábbi metafizikus garanciák. Mindent átható hiány lappang a „zsigeri bosszútragédiák”³⁴ mélyén, ami olyan közösségi laboratóriumokká teszi ezeket a darabokat, melyekben a korábbi tudások szerint ismert test elvesztését dolgozhatták fel a színpadok. Owens szerint a bosszútragédia magát a gyászolást gyászolja, a vigasztaló szertartások, az Eukarisztiában megmutatkozó Jelenlét elvesztését.³⁵ Ezzel egyidejűleg az egyre növekvő népszerűségnek örvendő nyilvános anatómia a darabokra szedett és belsőleg vizsgált test képeit áramoltatta a társadalomban. A Tudor- és Stuart-kori drámaírók kihasználták a lényegében párhuzamosan kifejlődő anatómiai és nyilvános drámai színházak közötti hasonlóságokat, és összetett jelentésrétegek közé helyezték a testi erőszak és a megcsonkolt, meggyilkolt, haldokló test látványát.³⁶

Az angol reneszánsz színpad egyszerre játszott a kor kíváncsiságára és szorongásaira, az Eukarisztiában megjelenő krisztusi test helyett az emberi test valódi jelenlétét mutatva fel olyan boncoló jelenetekben, amelyek a testet rendszeresen a haldoklás, az életből a halálba való átbillenés folyamatában jelenítik meg. Ezekkel a jelenetekkel az angol reneszánsz bosszútragédia a korabeli közönség igényeire reagált, és azokat a kíváncsalmakat elégítette ki, amelyekről Francis Bacon meglepően anatómiai retorikája is tanuskodott. A bosszúálló itt az anatómus szerepébe lép, és feltárja azt, aminek megnyitása ez idáig szigorú vallásos tilalom alá esett. A test a vallásos ideológia szerint a lélek isten által épített temploma, melynek felnyitása az isteni törvény ellen való véték. Ez az egyházi tilalom fokozatosan lazult

33 Tobias Döring, *Performances of Mourning in Shakespearean Theatre and Early Modern Culture* (Basingstoke, UK and New York: Palgrave Macmillan, 2006), p. 60. Michael Neill kifejezetten az anatómiai szokások tükrében vizsgálja a koramodern thanatológiai változásokat. Vö.: *Issues of Death. Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy* (Oxford: Oxford University Press, 1998), Chapter I. 2. „The Stage of Death: Tragedy and Anatomy,” pp. 102–140.

34 Janet Clare, *Revenge Tragedies of the Renaissance* (Northcote, 2016), 8.

35 Owens, *Stages of Dismemberment*, p. 212.

36 Hillary Nunn, *Staging Anatomies. Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy* (Ashgate, 2005), pp. 2, 4.

fel a tizenötödik századtól kezdve, és az itáliai, németalföldianatómia-színházak di-
vatja a tizenhatodik század végére Londonba is megérkezett.³⁷ Az Orvos-borbélyok
Céhe 1540-ben kapott királyi oklevelet VIII. Henriktől, amely évi négy kivégzett el-
ítélt hulláját biztosítja számukra nyilvános boncolás céljára. Ugyanezt a jogot ado-
mányozta I. Erzsébet huszonöt évvel később a Királyi Orvosi Kollégium számára.
A királyi orvosok 1583-ban állították fel első anatómia-színházukat, amely az első
ilyen létesítmény volt Londonban, Ezzel szemben az orvos-borbélyoknak nem volt
külön, állandó helyszíne a boncolásokhoz, ezért a társaság épületének konyháját
használták erre a célra, és az ott végrehajtott nyilvános anatómiák hamarosan
tömegek által látogatott városi látványossággá váltak. A századforduló idején a
londoniak így már nemcsak a nyilvános kivégzéseken, hanem a nyilvános anató-
mialeckéken is rendszeresen szembesülhettek a felnyitott, belülről vizsgált emberi
test látványával.³⁸

A reneszánsz bosszútragédiák megkínzott és darabokra szedett áldozatai
az anatómia, pontosabban épp az *anatomia vivorum* iránti igényről tanúskodnak,
hiszen az elnyújtott, módszeresen kitervelt és koreografált gyilkolási és bosszúje-
lenetek az élveboncolás színpadi változataként működnek. Ezekben a jelenetekben
a koramodern színház azt a pillanatot akarja megragadni, amikor a lélek eltávo-
zik a testből, ahogy a haldokló átbillen az életből a halálba, amikor egyfajta határ-
mezsgyén, egy köztes állapotban talán meg lehetne ragadni a jelenlétét annak, ami
emberré tesz bennünket, és amelynek hiánya a halott anyaggal tesz bennünket
egyenlővé.

Ebből a nézőpontból választ kaphatunk arra a kérdésre is, miért uralkodik
el az angol reneszánsz bosszúállókban az a szenvedély, amely a lehető legtelje-
sebb, leggondosabban megkomponált, elnyújtott öldöklésre sarkallja őket. Az
ilyesfajta, már-már művészi gonddal végrehajtott bosszúra példa Titus lakomája
Shakespeare *Titus Andronicus*ában, amikor ellenségével, Tamorával fasírt for-
májában feleteti annak két tulajdon fiát; Vindice ördögi jelenete Middleton *A bosz-
szúálló tragédiája* című darabjában, amikor a buja vén Hercegnek nemcsak min-
den porcikáját, hanem a lelkét is kínoknak teszi ki; a megmérgezett Brachiano
kínszenvedése méreggel fondorlatosan átítatott sisakrostélya mögött Webster *A
fehér ördög* című tragédiájában. Ezt foglalja össze egyetlen felkiáltásban, a műfaj
egyfajta emblematikus tézisében Marston *Antonio bosszúja* című tragédiájában
a fiát gyászoló Pandulpho, mielőtt a többi bosszúállóval együtt ráront Pierora,

37 Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Cul-
ture* (London and New York: Routledge, 1995), p. 75.

38 Nunn, *Staging Anatomies*, pp. 4–5.

a gaz velencei hercegre: „*Csak haldokoljon, haldokoljon folyvást!*”³⁹ A darabokat
hosszan sorolhatnánk, és nem kivétel Macduff bosszúja sem, amely elnyújtott
párbajjelenettel vezet Macbeth vesztéhez,⁴⁰ mint ahogy Hamlet haláltusája sem,
amely talán a legtotálisabb megjelenítését adja a koramodern közönséget any-
nyira izgató testi, de halálközeli állapotnak.⁴¹ A Hamletben munkáló mérgező fo-
kozatosan fejt ki hatását, egyre inkább a halál felé tolva az ellenálló, de a mérgező
hatására felbomló testet, lassanként közelítve ahhoz a pillanathoz, amikor hősünk
kileheli a lelkét.

A haldokló, megcsonkított, erőszaknak kitett test színpadra vitele nem-
csak a hátborzongató látványra való étvágyát elégítette ki a közönségnek, hanem
beleíródott abba a kulturális szemantikába, amelyben a fent taglalt okok összes-
sége együttesen tette érdekfeszítővé az élet és halál határmezsgyéjén billegő
testet. Kortársaihoz képest Shakespeare drámairói pályafutása során fokozato-
san felhagyott a nyílt színpadi erőszak látványának előtérbe helyezéséről. Leg-
első tragédiájában, a *Titus Andronicus*ban még kipróbálta a bosszúhagyomány
összes kellékét, hullákat, megcsonkított testeket és önálló életre kelt csonko-
kat halmozott a színpadon, akárcsak előtte Thomas Kyd, és a drámába ágyazott
drámán keresztül alkalmazta a metadráma és a metaperspektíva technikáját.
El is tért ugyanakkor a hagyománytól, nem szerepeltetett például szelle-
met, ami a senecai bosszútragédia kötelező eleme. A későbbi tragédiák-
ban is rendre szembesülünk az erőszak, a felnyitott vagy megcsonkított em-
beri test megdöbbentő látványaival, elég csak a megvakított Gloucesterre,
a vérben fürdő Caesarra, vagy a fuldokló Desdemona haláltusájára gondolnunk.
A látvány szerepét azonban fokozatosan átveszi a meditatív, elemző, pszicholo-
gizáló diskurzus, és a test anatómiájáról a tudat anatómiájára kerül a hangsúly.
Az anatómiai, élve boncoló jelenetek felhasználásának területén Shakespeare
gyakorlata inkább kivétel tehát, és elüt a kortársak szokásaitól. Mintegy meg-
előlegezve a később kialakuló modernitás világmodelljének a nyelven keresz-
tül megképződő, gondolkodó szubjektumát, egyre inkább a mentális működé-
sek elemzésére helyezi a hangsúlyt. Tragédiáiban a testtől és a látványtól átveszi

39 „*let him die, die, and still be dying! / And yet not die, till he hath died and died / Ten thousand deaths
in agony of heart.*” John Marston, *Antonio's Revenge*, 5.5.76–78, in *Five Revenge Tragedies*, ed.
Emma Smith (London: Penguin Classics, 2012). Ford. tőlem, K.A.A.

40 Kállay Géza fordításában: „*Kimennek, közben vívnak. Harsonák. Majd újra belép Macbeth és
Macduff, vívnak, Macbeth holtan elesik. Macduff kimegy Macbeth testével.*” színpadi utasítás,
5.8. vége, <http://konyv.ligetmuhely.com/ebook/Macbeth-KallayG-Liget.pdf>, hozzáférés:
2016.05.02.

41 Laertes halálát követően a haldokló Hamlet még huszonkilenc sort beszél, mielőtt meghal,
eközben háromszor jelenti ki Horationak, hogy őneki is vége van.

a vezető szerepet az elme és a szó – nem akkora mértékben azonban, mint ahogy azt a kulturális fordulat előtti, formalista megközelítések, vagy a korábban uralkodó, esztétizáló olvasatok elhíttetni próbálták. A test, a halál és az erőszak színpadi reprezentációját a korabeli diszkurzív térben értelmező újabb megközelítések segítenek megértenünk, miért jelenik meg oly kitartóan a kettős anatómia működése Shakespeare drámáiban.

KIRÁLYDRÁMÁK

A tudományos kutatások terén felsőoktatási körökben – Romániában legalábbis – az az elvárás, hogy szakterületen belül minél változatosabb tematikájú, irányú kutatásokat mutassunk fel; ez tulajdonképpen az egyetemi előléptetések egyik záloga is. Nem hiszek mindebben, és nem is így jártam el eddigi, meglehetősen rövid és lassú kutatói munkámban, némiképp kockáztatva ezzel az „önplágium” vádjának lehetőségét. Többnyire Shakespeare drámáival foglalkoztam, illetve Székely János dramaturgiájával – ugyanazon szempontok alapján vizsgálva ezen drámák *világát*. De óhatatlanul mindig egy kicsit másképp; nem csupán jómagam változom, hanem a mindenkori kontextus, illetve a szövegek maguk is. A drámai szöveget mindig a színház és mindig a ma, az itt és most szempontjából érdemes elemezni; a színház brutális jelenség, hiszen elindul, és nem lehet megállítani; ez így működik a szövegekkel bajlódó dramaturg fejében, képzeletében is. Megjelenik egy új fordítás – szerencsére az utóbbi időben sok kiváló új fordítás jött létre –, és minden megváltozik; megjelenik egy átirat vagy adaptáció, és minden megváltozik. Nyilván ezek a változások nem olyan látványosak, mint például a média terén, vagy a számítástechnikában; gondoljunk vissza a Windows 95 ünnepélyes indítására, amikor Bill Gates egyenes adásban megnyomta a számítógép indító kapcsolóját, és tá-dá: „kék halál”. Ekkor mondtam halkán egy erdélyi kisváros mellékutcájában: és ez a szoftver egyszer még vezetni fogja az autót. Vagy például nem fordítanak újra egy szöveget, ott ül a polcon ugyanaz a könyv, 1955-ben adták ki, Shakespeare-összes, királydrámák, *VI. Henrik*, három rész, és nem fordítják újra, noha nem jó a meglévő fordítás, nem adják elő, talán nem is olvassák, talán nem is érdemes. Néha előveszem, és megnyugszom; ez is egyfajta exhibicionizmus, kezdem olvasni, kint szemerkél az eső, bent duruzsol a már szinte pofátlanul jó meleg, és elgondolkodom, vajon hányan olvassák most a Kárpát-medencében a *VI. Henrik* első részét, magyarul. Valószínűleg kevesebben, mint ahányan az *origo.hu* Kamaszkorunk legszebb mellei című rovatát (amúgy máig sem értem, hogy kinek a kamaszkoráról van szó).

Kicsi egyetemünkön (Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem) lassan már tizedik éve tanítom *A drámai szöveg elemzése* nevű tantárgyat I. éven, illetve színház-történetet II. éven; pontosabban: éveken, ugyanis együtt van a színész-, rendezői, látványtervező és bábosztály; hiába mondjuk a mindenkori rendszernek, hogy így nincs rendben, ez is testreszabott, szakra szabott tantárgy, hiszen egy adott pillanatban a beszédtechnika oktatását is csoportban képzelték el valahol, egy bukaresti irodában. Ez van. Egy adott pillanatban kikényszerítem a hallgatókból a kérdést (szerencsére ez évről évre könnyebben megy): miért osztották fel Shakespeare

szövegeit műfajokra? Mi a különbség a királydrámák és tragédiák között műfaji, dramaturgiai szempontokból? A kérdés jogos, és egyetlen válaszom van: a választ önöknek kell megtalálniuk, de ne a színháztörténeti jegyzet alapján (az az én válaszom), hanem az elolvasott-elemzett szövegek alapján; ne -ről és -ről módszer alapján, hanem olvassanak el mindent: kíváncsian várom válaszukat. És megérkezik a kábé harminc válasz dolgozat formájában, régi vágású tanárként még el is olvasom – és ismét új textusok születnek a megváltozott kontextusban, hiszen a 19-20 éves felnőtt gyermekek, immár a Z generáció, sokszor olyan megközelítéseket produkálnak, amelyekre sohasem gondoltam volna. És érvényesek, igazolhatók. Meghallgatják tanácsainkat, például azt, hogy egy drámai szövegben első fázisban azt kell megkeresni, amit a történet mond, nem azt, hogy mire emlékeztet; „*a Lear kapcsán azt a kérdést kell feltennünk – mondja Peter Brook – vajon úgy hallgatjuk-e, mint az emberi élet kifejezését, vagy közben az irodalomra is gondolunk? A válasz döntő fontosságú*”.⁴² Meggyőződésünk, hogy Shakespeare drámáit az az olvasó értheti-élheti meg igazán, aki nem elsősorban az irodalomra gondol. Ugyanakkor a folyamatos elemzési kísérletek során elsősorban az évszázadokon át kísérő poétikai intencionáltságot, illetve a Shakespeare-legendát is zárójelbe kell tennünk. Történeti érzékünk, a körülmények befolyása alatt vagyunk; „*mi nem tudunk úgy tekinteni a régi szövegekre – mondja Borges –, mint a középkori vagy reneszánsz kori emberek, még úgy sem, ahogy a tizenyolcadik századiak*”.⁴³ Most a történetiség ilyen befolyással van gondolkodásunkra, feltételezhetjük, hogy jön majd egy olyan kor, egy olyan generáció, amikor kevésbé lesznek hatással „*a szépség járulékos elemei és körülményei*” (Borges, uo.). „*Mindez javunkra válik – folytatja Borges –, ha elgondoljuk, hogy egész nemzetek gondolkodnak hasonlóképpen. Nem hiszem, például, hogy Indiában volna történeti érzéke az embereknek. Az indiai filozófia történetét mostanában vagy régebben feldolgozó európai szerzőknek egyfajta szálka a szemükben, hogy az indiaiaknak minden filozófia mainak számít. Vagyis őket a felvetések érdeklik, s nem a pusztá életrajzi, történelmi vagy időrendi tények. [...] Őket a világegyetem rejtélye érdekli. Azt hiszem, hogy a jövőben (s remélem, nagyon közeli ez a jövő) a szépség foglalkoztatja majd az embereket, s nem a szépség körülményei*”.⁴⁴ Úgy érzem, ez a jövő bekövetkezett.

Meggyőződéseim ugyanakkor, hogy egy szövegnek minél több értelmezése és elemzése jön létre, annál nagyobb az általuk közölt ismereteknek a felülvizsgálhatósága, ellenőrizhetősége, illetve, hogy mindez interszjektíve érvényes le-

42 Peter Brook – párbeszéd George Banuval. = Színház, 1999/2

43 BORGES, Jorge Luis: *A költői mesterség*. Európa Könyvkiadó, Bp. 2002.

44 BORGES, id. m.

gyen. Az értelmező nemcsak benyomásokat, véleményeket fogalmaz meg, hanem mindenekelőtt alátámasztható kijelentésekkel dolgozik. Ez azonban nem zárja ki a hipotetikus-deduktív módszert. *A hipotézis itt a megértett szöveg adottságainak olyan kijelentésekké való átfogalmazását jelenti, amelyek között a logikai és tárgyi összefüggések révén kialakul az egység és egybehangzás elengedhetetlen koherenciája*”.⁴⁵ Az értelmezés akkor teljes, mutat rá Cs. Gyimesi, ha tartalmazza az értelmezés, mint hipotézis igazolását, azaz a szövegnek a hipotézist alátámasztani kívánó leírását. Tehát egy ellenőrző, önkritikus műveletről beszélünk, melynek alapja az, hogy az értelmezés nem lehet önkényes: az értelmező csak azt értelmezheti, ami a műben benne van.

Dolgozatomban néhány megjegyzés erejéig mégis szinte kizárólag az irodalomra kell gondolnom, ugyanis tisztáznunk kell a műfaji beszűkítéssel járó helyzetet. Közismert a Shakespeare drámai szövegeinek műfaji felosztása körül kialakult vita. A *Hamlet*ben a színészek érkezését bejelentő Polonius a következő korabeli drámai műfajokat sorolja fel: „*tragédia, víg-pásztori, historico-pásztori, tragico-historiai, tragico-comico-historico-pásztori mű; helyegység vagy korlátlan színváltozása*”.⁴⁶ Shakespeare drámai műveinek első kiadása ezt az ironikus kánont három műfajra: történelmi drámákra, tragédiákra és komédiákra osztotta fel. Az idők folyamán több elképzelés született, ennek a tagolásnak megkérdőjelezései, differenciáltabb műfaji felosztások.

A történelmi drámák (vagy krónikás színjáték; magyarul: királydrámák,⁴⁷ (angolul: *history plays*) különálló műfaj, ebben a formában kizárólag az Erzsébet-kori színház ismerte. A korabeli feljegyzésekből tudjuk, hogy ezt a műfajt nagy sikerrel játszották hozzávetőlegesen tizenöt éven keresztül (1559–1604 között). Az első időben a *történelmi (history)* kifejezést néhány komikus vagy regényes színpadi fikcióra alkalmazták („... uralkodása”, vagy „... élete és halála” jellegű szövegek esetében). A zavart – és a későbbi nézetkülönbségeket – fokozta, hogy Shakespeare *VI. Henrik* (harmadik rész), *III. Richárd*, illetve *II. Richárd* című drámáit a quartokiadásokban tragédiáknak nevezték. Néhány évvel később azonban a *IV. Henriket* (első rész) és az *V. Henriket* már történelmi (*histories*) meghatározással adták közzé. Történelmi drámákat írtak Shakespeare előtt is, de valójában Shakespeare-t tekintjük e műfaj megteremtőjének. Bibliai történeteket évszázadokon keresztül dramatizáltak,

45 CS. GYIMESI ÉVA: *Teremtett világ*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1983.

46 SHAKESPEARE, William: *Hamlet, dán királyfi*. Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Bukarest, 1955. Arany János fordítása.

47 Amúgy a *királydráma* megnevezés sem szerencsésebb a román szakirodalomban használt *történelmi drámáknál*, ugyanis a megnevezés logikája szerint több tragédiát is királydrámának tekinthetnénk.

és ennek nyomán természetes volt, hogy a Londonban ez időben létrejövő magánszínházak⁴⁸ felhasználták ezt a hagyományt, különböző életrajzokat, római, perzsa, angol történelmi vonatkozású eseményeket dramatizáltak; a kor érdeklődése a politika és a történelem iránt rendkívül élénk volt. Shakespeare életművét vizsgálva megállapíthatjuk, hogy *történelmi drámának* tekinthető a Henrik-sorozat vagy a Richárd-sorozat mellett a *Lear*, a *Macbeth* vagy akár a *Cymbeline*, a *Coriolanus*, illetve a *Titus Andronicus* vagy az *Antonius és Cleopatra*. Külsőleg azonban eltéréseket lehet kimutatni, hogyan kezelte Shakespeare az angol, illetve a római történelmi forrásokat. A témák szintjén nyilvánvaló hasonlóságok vannak, a fóliókiadás szerkesztői azonban másképp osztották fel Shakespeare drámai szövegeit: a korábban tragédiáknak nevezett *II. Richárdot* és *III. Richárdot* a történelmi drámák közé, a *Titus Andronicust*, a *Leart*, a *Macbethet* pedig római tragédiák vagy a tragédiák kategóriájába sorolták.

A fenti gondolatmenet alapján is látszik, hogy a történelmi drámák esetében a műfaji felosztás nem csupán a szövegek témája kapcsán történt, hanem egy vitathatatlan formai különbség miatt: Shakespeare valójában egy drámasorozatot, két tetralógiát és két különálló, de ezekhez kapcsolódó drámát írt, melyeknek tárgya az angol történelem közel egy évszázados szakasza: 1398-tól – mikor II. Richárd száműzte Bolingbroke Henriket – egészen 1458-ig, mikor VII. Henrik legyőzi III. Richárdot és bejelenti a Lancaster- és a York-ház egyesülését, tehát a Tudor-monarchia kialakulását megelőző időszak; I. Erzsébet uralkodását ez utóbbi dinasztia fénykorának tekintették. A cselekmény forrása Holinshed és Hall krónikái, de a költő szabadon dolgozta fel e forrásokat már e korai drámaiban is: sűrítette, átszerkesztette és aktualizálta az eseményeket. Zavaró körülmény a műfaji felosztás kérdéskörében, hogy Shakespeare a jelzett időszak második részét korábban dolgozta fel, mint az elsőt, illetve az, hogy időközben született egy újabb dráma, a *János király*, mely egy korábbi időszakba helyezi a cselekményt (egyfajta prologusa a két tetralógiának), de problematikája rokon a fentebb említett szövegekével; továbbá az, hogy a történelmi drámákkal egy időben írta (vidámnak nevezett) vígjátékainak egy részét és néhány tragédiát. A *VIII. Henrik*, utolsó történelmi drámája – melyet valószínűleg Fletcherrel közösen írt, jóval később, mint a korábbi korszakot feldolgozó drámákat – későbbi korszakot dolgoz fel (mintegy epilógusaként a két tetralógiának), de mind tematikai, mind formai szempontból a történelmi drámákhoz tartozik; a *VIII. Henrik* az első fólió óta minden

48 Coventryben 1580-ban adtak elő passiójátékot; az első hivatásos színházat, a Theatre-t pedig 1576-ban alapította James Burbage Londonban; 1577-ben kezdte működését a Curtain, 1587-ben a Rose, 1595-ben a Swan, 1599-ben a Globe (melyben Shakespeare társulata is játszott), 1600-ban a Fortune, 1605-ben a Red Bull.

gyűjteményes kiadásban szerepel. Következtetésképpen megállapíthatjuk, hogy a szereplők vándorolnak egyik szövegből a másikba, de a helyszín mindvégig ugyanaz marad: Anglia. Persze, azok a kiadások, melyek Shakespeare életművét a drámák megírásának sorrendjében teszik közzé, ezt a műfaji betagolást látszólag megkérdőjelezi. A magyar kiadások a fóliókiadást követik, a román Shakespeare-kutatók azonban a szövegek megírásának – igencsak vitatható – időpontját. Azonban már a legkorábbi román nyelvű kiadások előszava is történelmi drámáknak nevezi a két tetralógiát és a *János királyt*, elkülönítve a római tárgyú tragédiáktól és a későbbi érett tragédiáktól.

Az általam kiemelt műfaji meghatározások, pontosabban: megnevezések változékonysága, illetve a korábbi megnevezések néhol összevisszasága és indokolatlansága is jelzi, hogy itt valójában nem a besorolással, hanem a megnevezés nehézségével küszködünk. A históriás játékok elhatárolása a történelmi eseményeket – megjegyezzük, sokkal szabadabban – feldolgozó tragédiáktól tulajdonképpen az indokolja, hogy a tragédiákban a tragikum másképpen, sokkal mélyebb emberi vonatkozásban nyilvánul meg, a történelmi drámákban erőteljesebb *az ember, mint kísérlet*, a történelmi változások körforgásának és a mindenkor hatalomnak való kiszolgáltatott emberi sors megjelenítése.

A Tudor-kor politikai elméletének tételei következetesen érvényesülnek a történelmi drámákban, de Shakespeare más műveiben is. Ám a történelmi drámák jelzik, hogy Shakespeare számára nem a legalitás kérdésköre volt a legfontosabb, hanem a nemzet érdekeit figyelembe vevő hatalom helyeslése. Mindez nem azt jelenti, hogy Shakespeare ezen első alkotói korszakában valamiféle öncélú propaganda szolgálatába szegődött volna, noha a reneszánsz nem húzódtott a tanítástól, a történelmet hatásos példatárnak tekintette. A történelmi drámák, mint már rámutattunk, az Erzsébet-kor első⁴⁹ kiforrott irodalmi-színházi termékei. Ez a kor több tekintetben is átmeneti korszaknak tekinthető. *A Great Chain of Being*, az analógiák, korrespondenciák tana az Erzsébet-kor világában más értékkel jelentkeztek, mint a középkorban, ugyanis időközben megváltozott az ember társadalomban, kozmoszban elfoglalt helye az észlelés és a megismerő képesség változása révén. Erika Fischer-Lichte három olyan sajátosságát mutatja fel az Erzsébet-kornak, melyek közvetlen hatással voltak Shakespeare színházára és életművére: „1. Az Erzsébet-kort nagyobb mértékű társadalmi mobilitás jellemezte, s ennek köszönhetően az egyén társadalmi helyzete sem annyira a születési rangtól, mint inkább saját képességeitől és teljesítményétől függött. 2. A reformáció megkérdőjelezte

49 A Shakespeare előtti angol történelmi dráma művészi színvonala meglehetősen alacsony volt, ezeknek inkább az angol irodalomtörténetben van jelentősége.

annak a bizonyosságát, hogy a megváltáshoz vezető utat az ember jótettei és az isteni kegyelem biztosítja. (...) 3. Egyre nyugtalanítóbbá vált az emberi észlelés viszonylagos volta, látszat és valóság ellentéte. Mindez a lehangsúlyosabban Kopernikusz felfedezéseiben nyilvánult meg, amelyek érvénytelenítették az évszázadokon át elfogadott ptolemaioszi világméretet. Az Erzsébet-kori ember több forrásból is értesülhetett ezekről a változásokról (...), melyek „hatással voltak az ember státuszának megítélésére”. Megállapítható tehát, hogy identitásváltás ment végbe; új identitást kellett találni, meghatározni.⁵⁰ A színház láthatóvá tette ezeket a feszültségeket, tematizálta az identitáskeresést. Shakespeare történelmi drámáinak korabeli hatása abban állt, hogy a történelmi eseményeket a királyi identitásának szempontjából ábrázolták. A darabok a *the King's two bodies* Shakespeare korában elterjedt tanára épültek. „Ez a tan elméletileg lehetőséget nyújt arra, hogy a két test ellentmondásba kerüljön egymással”.⁵¹ – mutat rá Fischer-Lichte. „Ennek értelmében két helyzet áll elő. Az egyik esetben az államtest törvényesen száll a királyi ház tagjaira, ám az illető természet alkotta teste nem felel meg e tisztség igényeinek. A másik esetben a királyi ház tagjának természet alkotta teste ideális módon tudná teljesíteni a királyi kötelességeket, ám mivel törvénytelenül tart igényt az uralkodói posztra, a természet alkotta test elválik attól az államtesttől, amelyet jogtalanul próbál meg sajátjává tenni”. Ennek az identitásnak a megbomlását a színházmetafora érzékelteti leginkább: a színész személye és a rá szabott szerep között feszültség keletkezik. Shakespeare jogos uralkodói nem tudják eljátszani szerepüket, míg a trónbitorlók kitűnő színészek. Gondolatmenetünk tervezett hozadékához érkezünk: némiképp bizonyítást nyert – Fischer-Lichte megállapításait használva fel –, hogy a történelmi drámák (egyik) alapvető problémafelvetése különbözik a részben történelmi témájú korai tragédiáktól.

Ha a történelmi drámákat mint egységes történetet szemléljük, észrevehető, hogyan változik a tematika súlypontja: az első színdarabok középpontjában az állam problémái állnak, a későbbiekben a nép és uralkodó lehetséges viszonyait elemzi. „A történelmi, más elnevezés szerint királydrámákban Shakespeare mindezekelőtt a York és Lancaster főnemesi házak egymás közötti harcaival, az úgynevezett rózsák háborújával és a Tudor-dinasztiának ebből sarjadó felemelkedésével foglalkozott”.⁵² – írja Peter Simhandl az 1996-ban megjelent *Theatergeschichte in einem Band* című munkájában, jelezve a továbbiakban, hogy az utódok – az általunk is jelzett műfaji felosztást, a történelmi drámák, tragédiák, komédiák tagolást – „mindmáig ezt [...] tartották meg, legfőlegbb valamivel differenciáltabb formában”.

50 Tulajdonképpen jelenünk kulcskérdéséről beszélünk.

51 FISCHER-LICHTE, Erika: *A dráma története*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001.

52 SIMHANDL, Peter: *Színház történet*. Helikon Kiadó, Bp. 1998.

Shakespeare írói pályájának végén még egy drámát írt a történelmi drámák stílusában, de ekkor ez a műfaj gyakorlatilag eltűnt: a *VIII. Henriket*. A szöveg a közönség ízlésének változását jelzi, a laza cselekményláncba kevert ünnepi mozzanatok megtörik a szöveg dramaturgiai egységét. Színház történelmi jelentőségű esemény: egy, a *Globe*-ban tartott *VIII. Henrik*-előadáson a szalmatető lángra lobbant, a színház leégett, „amiben az utódok egy színházi korszak végének jelét látták” – mutat rá Peter Simhandl.⁵³

Az emberiség tulajdonképpen évszázadokon át meglegedett három történettel: Trója történetével (Iliász), Odüsszeusz történetével (Odüsszeia) és Jézus történetével (Evangélium); ezeket a történeteket megszámlálhatatlanul sokszor elmesélték, megjelenítették, mégis mindegyre felbukkannak, itt van kimeríthetetlenül és megkerülhetetlenül. „Nem gondolom – mondja Borges –, hogy akkoriban kevésbé kreatívak lettek volna az emberek, mint ma. Azt hiszem, meglegedtek azzal, hogy új árnyalatokat – finom árnyalatokat – adtak hozzá a történeteikhez. Továbbá ez meg is könnyítette a költő dolgát. Hallgatói, olvasói tudták, mit fog elmesélni. Így figyelni tudtak minden eltérésre”.⁵⁴ Ez érvényes Shakespeare történelmi drámasorozatára is. Mint a történelem nagy mozgásai, egy nemzet történelme is ismétli önmagát. Elég, ha a magyar történelemre gondolunk: számtalan győztes csata ellenére a magyar nemzet tulajdonképpen majdnem minden háborúját elveszítette az összefogás hiánya és az elhibázott szövetségek miatt. Persze, ez is bonyolultabb dolog, és nem akarunk most történelmi jellegű kitérőket tenni, csupán jelezni, hogy a vizsgált történelmi drámasorozat témája, problémafelvetése a sorozat minden darabjában ismétlődik. Az angol mester azonban a (minden) nemzet kialakulásának és konszolidációjának történetéhez új és új árnyalatokat tett hozzá. Nézői – s ennek mind a szerző, mind a színészek tudatában voltak – ismerték a történetet, vagyis nem is annyira a történetre voltak kíváncsiak, hanem az árnyalatok révén elnyerhető hitelességre. A történetet tudták és hitték; a költő azonban metaforákkal dolgozik, a metaforákban pedig nem hinni kell. Talán az a lényeges, hogy a költő fel tudja mutatni, éreztetni tudja, hogy az illető történet, a történet szereplői és azok cselekedetei mennyire felkavarták nemzetének sorsát, és – talán még fontosabb – annyira megérintették őt magát, hogy szüksége volt arra, hogy átadja ezt az érzést.

Mielőtt azonban az alkotáslélektan ingoványos terepére érnének, térjünk vissza Borgeshez, aki a gondolat és költészet összefüggéséről tartott remek előadásában rámutat, hogy a választékos stílus nem zárja ki, hogy egy szövegnek élő legyen a nyelve. „Azt hiszem – mondja –, ebből a szempontból igazolhatók olyan

53 SIMHANDL, Peter, id. m.

54 BORGES, id. m.

szerzők, mint Góngora, John Donne, William Butler Yeats és James Joyce. Lehet, hogy fura dolgokat találunk náluk. De mindnél az az érzésünk, hogy hiteles a szavak mögött lévő érzés. Ennyi pedig elég kell hogy legyen, hogy csodálattal viseltessünk irántuk”.⁵⁵ Shakespeare önkényesen elhagyhatott, összevonhatott bizonyos részeket (ugyanis – mint már rámutattunk – nézői ismerték a történetet), és ez a tény nehézségeket okoz mind a megjelenítésben, mind pedig az értelmezésben. Az elhagyások okozta homályos részekhez egy előadás során nem tudunk lábjegyzetet fűzni, ahogy a korban ismert utalásokhoz sem. Borges egy alexandriai görög költő példájával él, aki azt írja: „a háromszoros éjszaka lírája”. A jegyzetekből megtudhatjuk, hogy tulajdonképpen Herkules a líra: Jupiter három éjszakán át nemzetette őt. Borges példája azért jó, mert a remek sornak valójában árt a magyarázat: elvonja a figyelmet a sorba kódolt talányról, s egy kis történetet idéz, annak minden további következményével. Az ilyen jellegű költői megoldásokkal (Shakespeare-nél ez nem ritka) is kell valamit kezdeni: eldönteni, hogy az előadás elbíra-e az illető „talányt”, elhagyni, letisztítani, vagy – finom arányérzékkel – meghagyni ezeket.

Gondolatmenetünk elején azt mondtuk, hogy a korabeli néző hitte a történetet, következtetésként érdekes is volt számára. Kérdés, hogy az angol történelem feldolgozott szakasza milyen mértékben érvényes és érdekes számunkra? Ellentmondva a történetiség káros befolyásáról állítottakkal, mindenképpen szem előtt kell tartanunk mindvégig, hogy hol vannak (ha vannak egyáltalán) azok a formai, gondolati, történelmi, szociológiai, dramaturgiai részek, melyek korszerűvé teszik a témát. De Quincey szerint minden történet apokrif. Úgy érzem, hogy ez a megállapítás ez esetben nagy segítségünkre lehet. „Azt hiszem – írja Borges –, ha mélyebbre ásott volna ebben a kérdésben (De Quincey; s. m.), úgy fogalmazott volna, hogy történetileg mind apokrif, de lényegüket tekintve igazak. Ha elmondanak valakiről egy történetet, akkor az a történet hasonlít rá; az a történet annak az embernek a jelképe. [...] úgy érzem, hogy a szerzők, akik megírták a történetüket, bizony alaposan túloztak, de a kitalált kalandok tükörként vagy jelzőként vagy attribútumként mutatták be azokat az embereket”.⁵⁶ Valahol itt érhető tetten Shakespeare zsenialitása: hitelessé képes tenni a történet majdnem minden részletét, de ugyanakkor össze is tudja fogni egy áttekinthető, dramaturgiailag is jól felépített formába.

Tényként kell kezelnünk azt a jelenséget, hogy a romániai színpadokon nagyon ritkán látunk királydrámát. A 2006-ban megvédett doktori dolgozatomnak (*Királydrámák a romániai színpadokon a XX. század utolsó évtizedeiben*) egyfajta folytatásaként volt eltervezve, hogy elkészíték egy adatbázist, melyik színház, mi-

55 BORGES, id. m.

56 BORGES, id. m.

kor adott elő királydrámát – lehetőleg adatlapokkal, felvételekkel együtt; ez akár egy minta is lehetett volna, melynek alapján valaki valamikor összeállít egy teljes Shakespeare-játékrendet. Ennek érdekében szétküldtem egy körlevelet a színházaknak; nagy kudarc volt, a romániai magyar színházakon kívül szinte senki sem válaszolt. Lehetséges, hogy az e-mail korszak romániai intézményi hajnalának is betudható ez. Elment a kedvem, az adatbázis máig egy üres formanyomtatvány valamelyik zippelt mappában. Egyre bővülő internetes forrásainkat használva rákerestem románul a *János királyra*, 2010-ben adták elő Galacon. Ennyi. A II. Richárd valamivel szerencsésebb, de nem sokkal. 1998-ban láttam a Mihai Măniuțiu által rendezett előadást. Az első olyan színházi előadás volt, melyet reklámozott (partnerként) az első országos szórású romániai magán televízió. A rendező erőteljesen aktualizálja az előadás világát. Többször rámutattam korábbi dolgozataimban, hogy aktualizálás alatt nem (csak) azt értjük, hogy különböző (általában külső) eszközökkel a rendező korunkhoz „köti” az előadás világát; itt sokkal többről van szó. A II. Richárd előadás aktualitása sokkal mélyebb rétegben keresendő, mint az egyszerű külső eszközök használata; a „beszélünk róla, de közben mit sem teszünk”, korunkra jellemző komolytalan hatalmi stratégiák bevetésében láttam aktuális voltát; mi is, e térségben immár huszonvalahány éve a „fatal hesitation” kitartott állapotában vagyunk. Szenográfiai szinten pedig mesterfogással oldották meg ezt a kérdést az előadás alkotói: történelmi szempontból semlegessé tették a teret, miközben erős hatásokat használtak, olyan szimbólumokra és archetípusokra építve, melyeket többé-kevésbé tudatosan Shakespeare is használt. Egy bomlófélben lévő világ előterében pedig egy bájos álmodozót, egy önámításait ragályként terjesztő poéta királyt látunk, akinek játékaiból vergődés lesz, mert szerepjátásának és szerepeinek árnyalatai éppúgy halványulnak, ahogy az előadás színvilága is fokozatosan szürkére és feketére vált. Az öreg John of Gaunt halálos ágyánál mutatja meg Richárd embertelen arcát; vagy fogalmazzunk másképp: gyermekes, pontosabban a gyermekek egy-egy döntésére, gesztusára jellemző kegyetlenségét. Ugyanakkor Bolingbroke visszatéréseivel teljes valójában felvonul a másik oldal is: pontosan olyan pojácák, sőt hözöngőbbek, mint a Richárd udvara. A semmit sem vágyók (jöllakottak) és nagyravágyók (éhesek) pojácá csapatait pedig az illúzió, kiválasztottságuk szertefoszló illúziója köti össze. Ha visszagondolok az előadásra, melyet, mint jeleztem, 1998 őszén láttam, illetve felidézem az akkori politikai helyzetet (melyet az elemzés szempontjából nem tartok érdemesnek kibontani⁵⁷), csak finoman megjegyzem: mintha ismerős lenne a helyzet. Aztán fordult a politikai helyzet, és újra megtekintve az előadást, megint csak azt mondhatom, ezúttal még

57 Egy történelmi jellegű rekonstrukció esetében más a helyzet.

halkabban: ismerős a helyzet. Aztán megint fordult a politikai helyzet, s most már csak gondolom, hiszen hiába mondanám: bizony, ismerős a helyzet.

A *IV. Henrik* és az *V. Henrik* is mostoha gyermekei ezen színpadoknak, alusszák álmukat. A *IV. Henrik* felbukkant kétszer Falstaff címmel, az *V. Henrik*ből készült egy rádiószínházi előadás 2014-ben, Vizauer Attila rendezésében, mely a maga kategóriájában elnyerte a rangos UNITER-díjat. A *VI. Henrik* körül teljes a hallgatás; a *III. Richárd* tekinthető a királydrámák bestsellerjének; a Mihai Măniuțiu által rendezett 1993-as előadás a romániai színházi világ egyik legmeghatározóbb eseménye volt. Aligha lehet eltekinteni attól, amit az ember konkrétan megélt az 1989 előtti rendszerben; akkori dolgozatom éppen ezért is pontosan behatárolta, hogy csak az 1989 utáni előadásokkal kívánunk foglalkozni, ezen belül is egy – korábban már tisztázott érvek alapján – kiválasztott alkotó és alkotócsapat előadásaival. Úgy érzem, ez a változás nem csupán politikai, társadalmi, szociális szempontból jelentett egy döntő és hirtelen fordulópontot, hanem a művészi életben is. Ma egy politikailag igazságosabb világban élünk; de a politikai szabadsággal iszonyú szegénység, nyomor, kábítószerek, hajléktalanság, szóval a problémák olyan sora merült fel, amely e térségben egyszerűen nem létezett ilyen mértékben. E vészes ellentmondás e kor társadalmi rákfeneje, mert a szabadságot nem lehet megszerezni azoknak az embereknek, akiknek munkanélküliséget és hajléktalanságot hozott a politikai szabadság. Nem azt akarom mondani, hogy ilyesmi máshol nincs, de bebizonyosodott, hogy nem voltunk (mert nem is lehetünk) felkészülve a ránk szakadt jelenségek kezelésére. Talán nincs is különösebb értelme, hozzádeka annak, ha belemerülnénk a múlt boncolgatásába. Kísérletünk kizárólag teatrológiai jellegű, a színházi jelenségek ilyen típusú vizsgálata interdiszciplináris kutatást igényelne, melynek keretében az antropológiai, történelmi, szociológiai kutatások ötvöződnének.

Minden bizonnyal kijelenthető, hogy Măniuțiu UNITER-díjas előadása igazolta, hogy a közönség túllépte Shakespeare királydrámáinak azon típusú recepcióját, melynek során minden rezzenést a diktatórikus rendszer visszaéléseivel, párhatalmi játszmákkal, a titkosszolgálat alattomos és galád mesterkedéseivel azonosítottunk. A *III. Richárd* ilyen értelemben akár paradigmátikus előadásnak is nevezhető. Az emberi játszmák és a mindenkori hatalmak galád és alattomos mesterkedései sokkal mélyebb tükrözésben jelennek meg. Shakespeare a színész és szerep viszonyában a király két testét tematizálja és egyben teatralizálja is. Richárd már a *VI. Henrik*ben felfedi színészi hajlamait:

GLOSTER: [...] *Hisz tudok mosolyogni s ölni közben,
helyest kiáltani, hol fáj a szívem,*

*orcáimat mű könnyel nedvesíteni,
mintázni arcom minden alkalomhoz.*

[...]

*Én a kameleonnak színt adok,
Alakot, ha kell, mint Proteus váltok,
Leckére fogom a gyilkos Machiavelt.⁵⁸*

Gloster azonban nem csupán színész, hanem az eljátszandó kis színdarabok szerzője és rendezője is, aki ugyanakkor tudatában is van mind fellépései, mind szövegei teatrális voltával.

A *III. Richárd* nem a nagyhatalmi játszmák kibomlása, nem egy többé-kevésbé hű történelmi freskó, Gloster pedig nem csupán egy aggályt nem ismerő törtető, sérült lelkű lény; itt sokkal többről van szó. Shakespeare művét, mint láthatjuk, nem tudja véglegesen felszippantani egyetlen korszak sem. A remekmű mindig mozgásban van, megközelíthető, de elérhetetlen; mindig mozog, mint egy fantom – mondja Derrida.⁵⁹

A *VIII. Henrik* pedig mintha nem is létezne.

Adataim korántsem pontosak, csupán egy általános jelenséget szerettem volna felmutatni. Sokat és sokáig boncolgatva ezeket a szövegeket, arra következtetésre jutottam – mint mindig amúgy, amikor klasszikus drámairodalommal foglalkoztam –, hogy a királydrámák többet, több figyelmet, kísérletet érdemelnének. A pontosan és jól megközelített, kibontott drámaszöveg, egy jó új fordítás esélyt adhat feledésbe merülő, de remek történetek elmesélésére.

Elkerülhetetlenül felmerül Székely János *Mórok* című drámájának megjelenését követő vita. A szerény természetű Székely János nyilatkozataiban addig kritizálta saját szövegét, míg egyszer Tarján Tamás színházkritikus így válaszolt Székely egyik megjegyzésére: „... ezek a munkák nem alkalmasak színpadi előadásra”: „[...] ez rossz dráma. Tudniillik két kitűnőből áll”, melyek „nem békülnek össze. Két példázat nem fér meg egy kulisszában. Maga győzött, János. Amíg csak nem jön egy rendező, és le nem győzi”.⁶⁰

58 *VI. Henrik*, III. rész, III. felvonás, 2. szín.

59 DERRIDA, Jacques: *Marx kísértetei*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1993.

60 TARJÁN Tamás: *A bevezető*. Színház, 1992/12.

A III. RICHÁRD HÁLÓZATA

A romantika óta hagyomány, hogy a *III. Richárd* címszereplőjét a gonosz megtestesülésének látják, és ha a színház meg akarja üzeni a diktátornak, hogy nem kedveli, ezt a darabot veszik elő, mert kevésbé veszélyes, mint új darabot írni ugyanerről. Shakespeare tragédiája azonban nem egy diktátorról szól, és nem is tragédia voltaképpen.

Az első felvonás első színe a későbbi III. Richárd, Gloster monológja. Nem idézem, mert tudjuk kívülről; a lényege: Gloster közli velünk, nézőkkel, hogy a békekorban nem érzi jól magát, ezért gazember lesz. A monológ arra szolgál, hogy a szereplő őszintén beszélhessen, nem lévén más szereplő a színpadon, akinek így vagy úgy, de alakoskodik; amit Gloster a monológjában mond, azt a korszak színházi konvenciója szerint úgy is gondolja. Elmondja továbbá, hogy a babonás királyt – a saját bátyját – meggyőzte, hogy másik bátyja – a király másik öccse – a király életére tör. Még ebben az első jelenetben be is jön a megvádolt báty, Clarence, immár örök társaságában, akik máris börtönbe kísérik. Gloster igazat mondott, áskálódása eredménnyel járt. A többi szereplővel persze már nem őszintén beszél, mint velünk, nézőkkel, hanem alakoskodik. Miután Clarence és kísérei kimentek a színről, az egyedül maradó Gloster ismét őszinte szavakkal fordul hozzánk. A jelenet folytatásában bejön Hastings, akit az imént engedtek ki a börtönből. Őt azonban nem Gloster vádolta meg, hanem mások, és a kiszabadulását sem Gloster intézte el. Hastings bosszút esküszik, el. Gloster ismét őszintén fordul hozzánk, elmondja tervét, hogy Lady Annát akarja elvenni, aki majd be is jön a következő jelenet elején (vagyis szünet nélkül folytatódik az első jelenet, noha a szerkesztők másodikként jelzik), és tényleg megtöri.

Mindebben az az érdekes, hogy a Hastings elleni ármánykodás nem Gloster műve, hanem egy bizonyos kegyencnéé, akinek csak a neve hangzik el, de a darabban színész nem formálja meg. Mások sem érzik jól magukat a békekorban, és nem kizárólag udvarlással töltik az idejüket, mint Gloster a bevezető monológban állította. Ez a béke nem annyira békés, mint ő gondolja. Hamis váddal bárkit börtönbe lehet küldeni, könnyen megy, elég, ha egy első bizalmas megrágalmazza. Gloster tehát *nem magányos gazember*. A háborúskodás nem szünetel, ellentétben azzal, amit Gloster egyébként őszintén – hiszen monológban – állított. A darab interpretálót elérte a primitív gondolkodás végzete: a főszereplő szövegéről azt hiszik, hogy a szerző vélekedését tolmácsolja, holott valamire való drámában ilyesmi nem fordul elő. Shakespeare kifejezett akaratából már az első jelenetben olyan társadalom sejlik fel, amelyben a háborút következő újabb polgárháború folyik. Most nem se-

regék ütköznek meg, hanem egyénekre vadásznak, de némileg más eszközökkel, ez a béke a háború folytatása.

A második jelenet végén bejön két gyilkos. Gloster röviden adja ki a megbízást, hogy öljék meg a börtönben Clarence-t, és azok gyorsan igent mondanak. Gyakorlott gyilkosok lehetnek, aligha ez az első megbízásuk. Arra nem derül fény, korábban is megbízta-e már őket Gloster bármivel. A harmadik jelenetben hosszú, mulatságos, színészileg hálás bohócjelenetben a gyilkosok el is végzik a munkájukat. Úgy pofozgatják viccelődve, élvezkedve az áldozatot, mint macska az egeret, hogy felmenjen a vércukra és ettől finomabb legyen a húsa. A tett után az egyik gyilkosnak nem támad lelkiifurdalása, a másiknak igen. Külön is mennek ki a színpadról, soha többé nem látjuk őket. 50% megbánás, 50% cinizmus. Ahogy az előéletük, úgy az utóéletük sem érdekes. Amit hangsúlyozni szeretnék: nem Gloster rontotta meg őket, nem ő az oka annak, hogy képesek embert ölni pénzért, ő csak a megbízást adta, amit nem volt kötelező elfogadni, legalábbis kényszernek nyoma sincs. És hogy az egyik gyilkos megbánja a tettét, az sem Gloster miatt történik. Van ilyen gyilkos is, van olyan gyilkos is, mondja Shakespeare. Fene se tudja, az egyikben miért ébred fel a lelkiismeret, a másikban miért nem.

A következő, számomra ezúttal fontos epizód a IV. felvonás második színe. Gloster immár III. Richárdként jön be a kíséretével, felhág a trónra. Buckingham, eddigi fő támasza udvariatlanul otthagya, amikor a király újabb gonosztettet kíván tőle. Richárd dühösen leszáll a trónról és megszólít egy apródot.

„RICHÁRD: *Fiú!*
APRÓD: *Uram!*
RICHÁRD: *Van-e, akit vesztegető arany
Halálos, néma kíséretre csábít?*
APRÓD: *Tudok egy elégedetlen urat:
Fennhéjázó, de szerény viszonyok közt,
Az arany húsz szónoknál többet ér
És biztos, hogy rábírja bármire.*
RICHÁRD: *Mi a neve?*
APRÓD: *Neve Tyrrel, uram.*
RICHÁRD: *Tudom, ki az; menj hát is hívd ide*”.⁶¹

61 *III. Richárd, IV/2.* (Fordította: Vas István) Shakespeare összes drámái. I. Királydrámák. Európa Könyvkiadó, Bp.1988. p. 1042.

Az apródok tíz éves körüli fiúk, még nem is kamaszodnak. Tíz évesen nyertek felvételt a színházakba a fiúk, és kezdetben hasonló életkorú fiúkat, illetve nőket játszottak. Az apród korát nem kellett beírni a darabba, látszott.

Az Apród másutt nem kerül elő. Nem III. Richárd neveltje, mert nem tudja a nevét: „Fiú!”, szólítja meg. Nem Richárd miatt lett olyan, amilyen. Feltűnően gyorsan ért a szóból, tudja, ki hajlandó pénzért gyilkolni. Egy gyerek. Ott van egy ideje a királyi udvarban, ahol III. Richárdot épp most koronázták. A korábbi királyi udvarban tanulta meg a dolgát. El se döntötte, hogy gazember lesz, csak azzá vált gyerekként. Mi sem természetesebb a számára, mint hogy gyilkost keressen a király. Előző király – vagy királyok – alatt tett szert a tapasztalatokra, hiszen III. Richárdot – ismétlem – még csak most koronázták meg.

Ezt a kis jelenetet ki szokták húzni, macerás gyereket találni, nem szerencsés egy harmadrendű statisztával eljátszatni ezt a néhány mondatot. Jön a következő jelenetben Tyrrel, akinek a király kiadja a parancsot, hogy ölje meg a két kisgyereket, a saját unokaöcséit, akiket Buckingham vonakodott elrekkenteni, nem elvből, nem emberségből, hanem mert több jutalmat akart kizsarolni.

Az a közeg, amelyben Gloster király lett, és amelyben III. Richárdként uralkodni kezd, rég nem változott, akár háború volt, akár béke. A gyerektől a felnőttig mindenki elvetemült gyilkos, ha nem gyilkos, akkor cinkos, ha nem cinkos, akkor azzá válik félelmében. A jobbak – a nők – csak átkozódnak tudnak, tenni nem. A gyilkos szövevénynek nem III. Richárd a központi mozgatója, ugyanolyan, mint a többi, legföljebb több humorral és élvezettel csinálja.

Shakespeare az első jelenetet nyitó Gloster-monológban – az alak őszintesége révén – minket, nézőket Gloster voltaképpen cinkosává avat. Neki drukkolunk az áldozatok rovására, hogy ármányai, amelyeket nekünk előre bejelent, sikerüljenek. Látjuk: sikerülnek. Az áldozatok mamlaszása, gyöngesége gúnyt és megvetést ébreszt bennünk irántuk. Mások aktív részvétele, illetve az áldozatok tehetetlensége nélkül azonban Glosternek nem sikerülne semmi.

Kérdés, kiben van erő, hogy ezzel a tucaterberrel szembe szálljon.

Richmondnak hívják, az ő serege támad a darab végén III. Richárd seregére. Nem sokat tudunk meg róla, szövege közhelyes, azt mondja, amit egy ellenzéki hadvezérnek általában mondania kell. A gonosz király ellen buzdít, majd táborot ver, és felváltva rohangál be rövid jelenetekben a színpadra a királlyal. A kiadások többségében, így Vas István magyar fordításában is az szerepel, hogy ki-ki a maga sátrába megy be és jön ki onnét, ez azonban az angol szerkesztők utólagos beírása, akik már földhözragadottabb színházi világba nőttek bele, a Folióban, a legelső Shakespeare-összesben ezeknek a sátraknak nyomuk sincs. Dízletet akkoriban nem használtak, a hátsó falon volt két ajtó,

ott jöttek be és ott mentek ki az élők, a szellemek pedig a színpad jobb első harmadában lévő süllyesztőn át közlekedtek, más lehetőség nem volt. Nem vacakoltak hosszú percekig sátrak felverésével naturalisztikusan, ilyesmi nem fért bele a rohanó cselekménybe és a nézők idejébe.

Az V. felvonás 3. színében igen sok szellem jelenik meg egymás után, és hol III. Richárdnak, hol Richmondnak mondják a magukét. Unalmas jelenet, mechanikusan váltogatják egymást a színpadon Richárd és Richmond, egyik ki az egyik ajtón, másik be a másik ajtón, mechanikusan jönnek fel a süllyesztőből és bújnak vissza a színpad alá a szellemek. Aztán még vívni is látjuk őket, de szótlánul; hamar kimennek, majd visszajön Richmond, immár Richárd fejével a kezében. Klasszikus görög vagy klasszicista francia drámában helyénvaló, hogy a színpadon kívül kaszabolják le az egyik szereplőt, de Shakespeare színpadán meg szokták mutatni a gyilkosságot. A néma vívójelenet felkelti a gyanút, hogy ugyanaz a színész játssza Richmondot, mint aki Richárdot végig játszotta, és a király sisakjában és vértjében más színész jött be vívni királyként. Ha ez így van, akkor az az unalmas jelenet, amelyben hol Richárd, hol Richmond rohan be és rohan ki, értelmet nyer, mégpedig bohóctréfaként: még a szellemek se látják, hogy a jelen és a jövő királya ugyanaz az ember.

Hogy ez a kézenfekvő kettőzés működik, vagyis hogy ugyanaz a színész alakítja e két szereplőt, azt Richmond drámát záró monológja is alátámasztja. Richmond ugyanúgy a békéről beszél, mint a darab elején Gloster, keretbe foglalva a háborúságot. Ugyanúgy bejelenti a York és a Lancaster ház háborújának végét, mint Gloster az elején. Az utolsó két sor kétértelmű. Vas Istvánnál:

*„Így hozunk gyógyszert Anglia sebére,
Isten mond áment s élni kezd a béke”⁶²*

Az angol eredeti kicsit más:

*„Now civil wounds are stopp'd, peace lives again:
That she may long live here, God say amen!”⁶³*

62 III. Richárd, VI/4. (Fordította: Vas István) Shakespeare összes drámái. I. Királydrámák. Európa Könyvkiadó, Bp.1988. p. 1088.

63 William Shakespeare: *King Richard The Third*, Penguin Books, Harmondsworth, 1968. p. 200.

Szó szerint: *„A vérontásnak vége, a béke ismét él,/s hogy hosszan élhessen itt,
Isten mondjon rá áment!”⁶⁴*

Nem *„God sais amen”*, hanem *„God say amen”*. Nem kijelentő mód, hanem óhajtó. Ha Isten nem mond semmit, béke sem lesz.

A XIX. századi drámaíró Szigligeti Ede pontosabban értette:

„Most bel sebünk bekötve, béke van lent:

Soká hogy éljen, Isten, mondj te áment!”⁶⁵

Ha a néző felismeri, hogy Richmond jelmezében a Gloster-Richárdot játszó színész jelenik meg, a viccet tökéletesen megérti. Akárki jön is a vérontás után, nem jobb, mint aki eddig uralkodott. Ezért nem is tudunk meg semmit Richmond, a jövőendő VII. Henrik politikai céljairól, nem lenne értelme. Ez a társadalom ilyen, nincs esélye változásnak, mindegy, ki a király, a béke pedig olyan, mint a háború.

64 Saját fordításom

65 *Shakspere összes színművei IV. Shakspere történeti színművei II.* Franklin - Társulat, Bp. 1902. p. 371. (A szerző neve és a mű címe a kiadó eredeti helyesírásával.[A szerk.]

ÉLET ÉS HALÁL AKTIVITÁSA ÉS MEDIALITÁSA A *MACBETH*BEN

„Hogy ez a történet a földön túlról indul, / Lehet, hogy jó, de hozhat bajt is” (1. 3. 148-149)⁶⁶ – kezdi Macbeth első monológját saját tragédiájában. Egy pillanatra elvonult a többiektől, magányosan álldogál, és – mint annyiszor a darabban – kétfelé figyel: egyszerre töpreng a Vészlények (boszorkányok) „titkos hírén” („*strange inetelligence*” 1.3.80, ’különös, sőt kétes, kételkedésre feljogosító értesüléseim’), és Ross szavain, aki Duncan király üzenetét hozta: Macbeth megkapta a hajdani áruló-lázadó thán, Cawdor címét és birtokait. Épp ez az a név, illetve rang, amellyel a Második Boszorkány köszöntötte Macbethet: „*Éljen Macbeth, üdv neked, Cawdor thánja!*” (1.3.51). A Harmadik Boszorkány pedig így üdvözölte: „*Éljen Macbeth, a későbbi király!*” (1.3.52). Régi megállapítás a tragédiáról, hogy főhősének szüntelenül jelentéstani, szemantikai feladványokat, rejtélyeket kell megoldania:⁶⁷ a koronát királygyilkosság árán megragadó Macbeth értelmezések mentén jut előbbre és igyekszik megelőzni a Vészlényeket, akik – nevek, címek és rangok mentén – jelölik ki az útját a győztes csaták után. Íme, az első feladvány: Ross szavai jelöletet, nyelven kívüli vonatkozást adnak annak, ami eddig még, a Második Boszorkány „*vékony / Szájá*”-ban (1.3. 46-47) csak jelölő, pusztán szó volt. Akkor – az analógia szabályát követve – szabad-e Macbethnek jelöletet, nyelven kívüli valóságot tenni a Harmadik Boszorkány üdvözlése mögé: „*Éljen Macbeth, a későbbi király!*” (1.3.52)?

Egy jelentéstani alapvetően két dolgot tehet, amikor meg akarja magyarázni a szemantikai tartalmakat, azaz képet akar adni arról, minek alapján tulajdonítunk jelentést a szavaknak és a mondatoknak. Vagy valami nyelven kívüli jelenségre teszi a jelentés „terhét”, vagy azt hirdeti: a jelentés a nyelv „belső ügye”; nem tudunk kívül lépni rajta, ha fel akarjuk tárni, mi mit jelent és miért. Az első megoldást választja az ún. „referenciaelmélet” és minden pszichológista szemantika. A referenciaelmélet azt hirdeti: attól van egy mondatnak jelentése, hogy a nyelv által megjelenített tartal-

⁶⁶ A *Macbethet* a saját fordításomban idézem: William Shakespeare: *Macbeth*, fordította, az előszót írta és jegyzetekkel ellátta Kállay Géza, Budapest: Liget Műhely Alapítvány, 2014, a felvonás-, jelenet- és sorszámok erre a kiadásra vonatkoznak. (<http://konyv.ligetmuhely.com/ebook/Macbeth-KallayG-Liget.pdf>, elérve 2016. április 11). Az angol szöveg pedig az Arden-kiadás harmadik sorozata szerint szerepel: Sandra Clark és Pamela Mason (szerk.): *Macbeth*. London: Bloomsbury Arden Shakespeare, London and New Delhi and New York and Sydney: Bloomsbury, 2015.

⁶⁷ Legutóbb pl. Emma Smith: *Macbeth: Language and Writing*, Bloomsbury Arden Shakespeare, London: Bloomsbury, 2013, pp. 46-47.

lom eléri a nyelven kívüli valóságot, és a nyelven kívüli valóságban megtapasztalt, az öt érzékszervvel felfogott realitás visszaigazolja, vagy sem, hogy a dolgok valóban úgy vannak-e, ahogy azt a mondat állítja. A jelentés itt a nyelven túli valóságban gyökerezik. Ilyen jelentéstant vázolt föl híres, 1892-ben megjelent, magyarra „*Jelentés és jelölés*” címmel fordított dolgozatában⁶⁸ a német matematikus, Gottlob Frege, akinek gondolataiból – Bertrand Russell hasonló erőfeszítéseivel kiegészülve⁶⁹ – egy egész filozófiai, majd nyelvészeti-szemantikai iskola nőtt ki. A pszichológista magyarázat azt a visszaigazolást, amit a referenciaelmélet a valóságtól vár, az ember fejében lévő fogalmaktól reméli, arra hivatkozva, hogy a nyelven kívüli valóság már eleve ott „tükröződik”, és a valósághoz a maga „nyersességében” nem lehet közvetlenül elérkezni. Ide sorolható pl. Ferdinand de Saussure⁷⁰, vagy Alexius Meinong⁷¹ és a mai kognitív szemantika.⁷² Hogy a fogalom és a nyelvi jelentés között van-e különbség, és ha igen, milyen jellegű, további komoly viták tárgyát képezik, de a lényeg, hogy valami nyelven kívüli vállalja-e a felelősséget a jelentésért, vagy marad csupán maga a nyelv a jelentések megragadására. Ez az utóbbi, a posztmodern elméletekben népszerű vonulat a jelentésadás, a jelentéstulajdonítás feladatát, például a (kései) Wittgenstein-i változatban – a *Filozófiai vizsgálódásokban*⁷³ – magára a nyelvre bizza. Egészen pontosan arra a szabályra, amelyet egy-egy nyelvi jel használatáról gyermekkorunkban megtanultunk. A nyelvet természetesen a valósággal és más emberekkel interakcióban tanuljuk, de a valóságnak nem kell ténylegesen léteznie és fennállnia ahhoz, hogy pl. egy mondat jelentsen valamit, mert a jelentés nem a dolog, amire a jel vonatkozik, hanem *maga a vonatkozás*: a nyelvi jel használati szabálya.

Macbeth dilemmája tehát így fogalmazható meg: ki vagy mi áll a „*két igazság*” (1.3. 144), mögött, ami elhangzott, egyszer a Második Boszorkány, egyszer Ross szájából? Van-e valami realitás egy harmadik mondat mögött, amely szerint

68 Gottlob Frege: „*Sinn und Bedeutung*”, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, Vol. 100, 1892, pp. 25-50. Magyarul: „*Jelentés és jelölés*” (ford. Máté Andás), in: Irving M. Copi és James. Gould (szerk.): *Kortárs-tanulmányok a logikaelmélet kérdéseiről*, Budapest: Gondolat, 1985, pp. 111-142.

69 pl. Bertrand Russell: „*A denotálásról*” (ford. Bánki Dezső et. al.), in: Irving M. Copi és James Gould (szerk.): *Kortárs-tanulmányok a logikaelmélet kérdéseiről*, i. k., pp. 143-166.

70 Ld. pl. Kállay Géza: „*Kényes önkény: Saussure 'anagrammatikus pokoljárásának' háttere*”, *Liget*, XXIX/1 (Január), pp. 48-60, 2016.

71 Vö. pl. Johann Marek: „*Alexius Meinong*”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/meinong/>>. Elérve 2016, április 22.

72 Vö. pl. George Lakoff és Mark Johnson: *Metaphors We Live By*, 2. kiad. Chicago: University Of Chicago Press, 2003.

73 Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások* (ford. Neumer Katalin), Budapest: Atlantisz, 1998.

ő lesz a későbbi király? Vállalja-e valaki vagy valami a felelősséget azért a jelentésért, amely Macbethben megfogalmazódik (pl. a Vészlányok)? Lehet, hogy csupán a nyelv játékaról van szó? Vagy a tartalom megáll Macbeth fogalmainál, s ekkor az ő képzelete felelős ezért a tartalomért? Vagy valami tényleges valóságra vonatkozik, ami még nincs itt, de elérkezik, azaz a nyelv épp teremtő állapotban van?

Macbeth, mint hallottuk, a monológja elején a jelentést nem csupán a visszaigazolt tényhez, hanem valamiféle transzcendenciához utalja: „*Hogy ez a történet a földön túlról indul, / Lehet, hogy jó, de hozhat bajt is*”. Az angol szövegben Macbeth a jelentés forrását „*supernatural soliciting*”-ként adja meg, amely semmiképpen sem „*szellemvilági intelem*”, ahogy Szabó Lőrinc fordítja,⁷⁴ hanem – Crystal és Crystal Shakespeare-szótára szerint – olyan mozdító, buzdító erő, amely a megszokott természeti jelenségeken túl mutat.⁷⁵ A lényeg, hogy nem evilági, de nem lehet tudni róla, jó-e vagy sem, ahogy ezt Macbeth hangsúlyozza is. És ekkor Macbeth egy olyan módszerrel igyekszik a jelentés mélyére jutni, amit egy harmadik jelentéselmélet, a beszédaktus-teória alkalmaz:⁷⁶ a jelentést Macbeth a reá tett *hatás* felől próbálja megragadni, a beszédaktus elmélet azt mondaná, hogy a *perlokúció* felől:

*Ha bajt hoz, mért vagyok biztos a sikeremben?
Mért lett igaz? Cawdor thánja vagyok.
Ha jó, mért engedek a sejtetésnek,
A rémképnek, amelytől a hajam égnek áll,
Békés szívem bordáimon dörömböl:
Ez nem természetes! A félelem itt és most
Nem annyi, mint az ábrázolt szörnyűség.
A gondolat csak képzelem még, hogy öl,
De úgy rázza létem állványzatát,
Hogy a cselekvés elméletekbe fullad,
És van a semmi, és az sincs, ami van. (144-160)*

A gyilkosság gondolata már felötlött Macbethben. A fordításban igyekeztem követni az angol különös mondat szerkezetét: „*my thought, whose murder*”: szó szerint: '*az én gondolatom, akinek gyilkossága...*': itt a gondolat tulajdonképpen aktív

74 Szabó Lőrinc fordítására az alábbi kiadás alapján hivatkozom: William Shakespeare *Összes drámái III: Tragédiák*, Budapest: Európa könyvkiadó, pp. 743-833. A „*szellemvilági intelem*”: p. 755.

75 David Crystal és Ben Crystal: *Shakespeare's Words. A Glossary and Language Companion*. London: Penguin, 2002, p. 408.

76 Klasszikus alapműve: John L. Austin: *Tetten ért szavak* (ford. Pléh Csaba), Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.

cselekvő, ágens,⁷⁷ tehát a gondolat nem pusztán „kísért”, ahogy Szabó Lőrinc fordítja, hanem – a képzeletben – már gyilkol: elköveti a legnagyobb bűntényt. A beszélő a cselekvő erőt egy elméleti művelethez, egy mentális aktushoz rendeli, amelynek elsősorú ereje van. A hatás felől tekintve a jelentés Macbeth „léteinek állványzatát” rázza („*my single state of man*”).⁷⁸ Macbeth haja égnek áll, a szíve úgy dörömböl a bordáin, ahogy a gyilkosság után a várba érkező Macduff ökle kopog majd a nagykapun, amit a részeg Kapus csak nagy sokára nyit ki. A gondolat Macbethet „ábrázolt”, elképzelt szörnyűségként látogatja, rátör, mint majd ő Duncan, Banquo, vagy Lady Macduff és egy kisfiú életére.

A „sejtetés”-t, a „rémkép”-et („*suggestion*”, „*horrid image*”, „*horrible imaginings*”, „*thought fantastical*”) Macbeth úgy értelmezi, hogy az még valami többet is tartalmaz: a rémkép több, mint amennyi félelem most van benne, mint amennyi rettegésre éppen képes. „Macbeth Appalled” – Stanley Cavell ezt a címet adta *Macbeth*-ről szóló tanulmányának;⁷⁹ a *being appalled* az iszonyattal, borzalommal, döbbenettel vegyes megrettenés. Itt történik meg először a darabban, hogy ezt az érzést Macbeth szóhoz juttatja.⁸⁰ A döbbenet egyik kiváltó oka,

77 Szabó Lőrinc: „*még csak kísért a gyilkosság*” (p. 755).

78 „*my single state of man*”: Szabó Lőrinc: „*úgy rázza világomat*” (p. 755). A. R. Braunmuller, a New Cambridge kiadás szerkesztője szerint a *my single state of man*: 'egyedi létezés', esetleg a 'magányosság körülménye', vagy 'gyenge lábakon álló emberi lét' (A. R. Braunmuller (szerk.) *The New Cambridge Shakespeare: Macbeth*, 2. kiad, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 133).

79 Stanley Cavell: „*Macbeth Appalled*” in: Cavell: *Disowning Knowledge in Seven Plays by Shakespeare*, 2. jav. bővített kiadás, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 138-153. Az *apall* kétszer is előfordul a *Macbeth*-ben: „Whence is that knocking? / How is't with me, when every noise appalls me? / What hands are here? Ha: they pluck out mine eyes” (2.2. 58-60); illetve: LADY MACBETH: [to *Macbeth*] Are you a man? / MACBETH: Ay, and a bold one, that dare look on that / Which might appal the devil.” (3.4.57).

80 Ez az a szó, amelyet Beckett *Godot*-jának elején, az angol változatban Vladimir a kalapjában, azaz a fejében olyan sokáig, nagy figyelemmel keres, és olyan gondosan mond ki: „Hope deferred makes the something sick, who said that? [...] Sometimes I feel it coming all the same. Then I go all queer. How shall I say? Relieved and at the same time... [He searches for the word]... appalled. [With emphasis] AP-ALLED.” (Samuel Beckett: „Waiting for Godot” in: Beckett: *The Complete Dramatic Works* (pp. 7-88), London és Boston: Faber and Faber Limited, 1986, p. 12. Az új magyar fordítás szerint: „Az utolsó pillanat... (Morfondírozik) Sokáig tart, de aztán milyen jó. Hol is hallottam ezt? / [...] Néha úgy érzem, mégiscsak bekövetkezik. Olyankor egész furán érzem magam. [...] Hogy is mondjam? Megkönnyebbülök, és ugyanakkor... (Keresi a szót)... megrémülök. (Nyomatékkal) MEG-RÉ-MŰ-LŐK.” Samuel Beckett: *Godot-t várva* (ford. az ELTE francia szakos volt és jelenlegi hallgatói: Beke Zsolt, Csímár Péter, Donáti Flóra, Gunyecz Laura, Kállay Eszter, Márkos Éva, Sors Mihály, Szalai Bianka, Szatmári Zsófia, Tordai Vera. A fordítócsoport vezetője: Horváth Ágnes).

Színház, 2015, március, Drámamelléklet (pp. 1-24), p. 2. http://old.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=category&id=104:2015-marcus&layout=archivum&Itemid=2&layout=default&layout=tartalom, elérve 2016. április 23.

hogy a belső (nevezük elmének, képzeletnek, léleknek) egyáltalán képes egy ilyen kép megidézésre, és hogy nem tehetünk ellene semmit: hivatlanul 'beugrik', Macbethre erőlteti magát; nem akarta, mégis megjelent, ott van előtte, s ő kénytelen-kelletlen elszenved.

Az „elszenvedést” a magyar nyelv leginkább az ún. mediális igékkel adja vissza (természetesen vannak *-tatik*, *-tetik* képzőben végződődő ún. „szenvedő igék”, de ezek ritkán használatnak). A mediális ige – szemben az aktív igékkel, melyeknek egyik fő eleme az okozás, a szándékosság: *öl*, *parancsol*, *takarít*, stb. – jellegzetesen olyan állapotot, folyamatot, történést fejez ki, amely mintegy 'önmagában' megy végbe, ami mögött nincs aktív cselekvő, ágens.⁸¹ Helyesebb az igék aktív és mediális *használatáról* beszélni, mert ugyanaz az ige lehet ez is, az is. Ha valaki *bort ereszt a kancsóba a hordóból*, akkor ez cselekvés, amelynek van ágense. De ha *a hordó ereszt*, akkor nincs ilyen ágens, s az alanyi pozícióban lévő *hordó* passzív elszenvedője az igével megjelenített folyamatnak: 'nem tehet róla'. (Jól érzékelhető ez olyan mondatokban, ahol az ágens kifejezetten megalázó módon szenved el a folyamatot: pl. az *öregember a bugyogóba ereszt*). A mediális igék egy markáns csoportja, az ún. inchoatív igék: *villámlik*, *mennydörög* már az egyik első latin grammatika szerzőjének, Donatusnak is sok gondot okoztak, mert ő minden mondatot alany-állítmányi szerkezetűnek gondolt. Donatus úgy oldotta meg a kérdést: az ilyen mondatban is van alany: *Jupiter villámlik és mennydörög*.⁸² De a mediális igék fő jellegzetessége, hogy nem kell ágenst képzelni melléjük: az alany elvisel, átél valamit, történik vele valami, valamilyen állapotba kerül, és az egész folyamat mintha 'elég lenne önmagának', elejétől végéig, 'létrehozza és befejezi önmagát'. Ahogy Lady Macbeth mondja „hely”-ről és „idő”-ről, amikor a Duncan meggyilkolásában elbizonytalanodó férjét sarkallja: „[valószínűleg: régebben] *Nem vágott egybe sem hely, sem idő* [mármint Duncan meggyilkolására]: / *Te létrehozta volna mind a kettőt. / Most egyszerre magukat megteremtik, / Most ettől vagy oda*” (1.7. 65-68). (Hely és idő mellel a drámaelemzés kulcskategóriái közé tartoznak Arisztotelész óta). Ezt a medialitást áhítja Macbeth, amikor szintén az Első felvonás Hetedik jelenetében arról beszél, hogy az lenne jó, ha egy aktív tett az elkövetés után áttűnne mediális módba, és valamiféle háló szövődne ki belőle, amely elkapja a tett további következményeit (például a feltartóztathatatlanul kifolyó és később végtelennek tűnő vért):

81 Vö. pl. Hegedűs Rita: „Az igeneméről – funkcionális megközelítésben. Funkcionális grammatika, igék, igenemek”; http://bbi.netrix.hu/data/files/hegedus_igenemek.pdf, elérve 2016. április 12.

82 Vö. Zsilka János: *Szemantika*, Budapest: Tankönyvkiadó, 1982, pp. 7-13.

*Ha meg lenne a tett, amikor megvan,
Jó lenne, hogyha gyorsan lenne meg.
Ha a merényletből háló is lehetne,
Mely a halállal a következményt
Éppúgy elkapná, mint a sikert, ha
A csapás egyszerre lenne minden
Léte és vége egyben, akkor itt, itt,
Az idő innenső partján kockáztatnánk,
Ami még hátra van (1.7. 1-9).*

„Egyszerre lenne minden / Léte és vége egyben” („*that but this blow / Might be the be-all and end-all*”).⁸³ ez a mediális lényege, ami az adott helyzetben a Duncannek szánt halál sikere mellett megálljt parancsolna minden további oknak és okozatnak is.

Aktivitás és medialitás lépen-nyomon konfliktusba kerül a darabban, még-hozzá a legfontosabb fordulópontokon. Például a „tőr-monológban” Macbeth – aktívan – azt a tört szeretné „*elkapni*”, amely – mediálisan – csak Macbeth „*látásának adja át magát*”, s amely talán csak „*a túlfűtött / Agyból gőzölög elő*” (2.1.25, 27-28). A tragédia szerkezetét tekintve Macbeth szempontjából a cselekmény a címszereplő aktivitásnak csúcspontján kezdődik: a „*hősök közt főhős*” – Banquóval – „*kétszer kétszeres erővel esik az ellenségre*” (1.2.44-45). Aztán Macbeth „*megteszi a tettet*” (2.2.19): megöli Duncant, de ettől kezdve rátörnek az iszonyatos, elviselhetetlen képek („*Skorpiók nyüzsögnek a fejemben*” [3.2.44]). Amikor a Vészleányok folytatott beszélgetés egyetlen tanúját, Banquót is meggyilkoltatja, az áldozat szelleme a király helyéről is letaszítja, és a „*szörnyű árny*” (3.4.137) „*valódi rettenet*”-tel (3.4.83) borítja el. Fontos, hogy Banquót már nem saját kezűleg öli meg, hanem bérgyilkosokat fogad:⁸⁴ Macbeth a halál, a teljes passzivitás felé tartó útján megkülönböztethetünk egy „műveltető” fázist, amikor nem személyesen cselekszik, hanem megbí-

83 Szabó Lőrinc: „*ha egy döfés / Volna minden s mindennek vége*” p. 763.

84 A helyzet azonban nem teljesen egyértelmű. Amíg a két gyilkos Banquóra és Banquo fiára, Fleance-ra várakozik (vö. 3.3), csatlakozik hozzájuk egy titokzatos harmadik gyilkos, akiről sem addig, sem később senki sem tesz említést. Vajon ki a harmadik gyilkos, akinek a hibájából Fleance el tud menekülni? Ha a *Macbethet* költői drámaként olvassuk, ahol a főhős (aki a gyilkosság idején a várában a bankettre érkező vendégeit fogadja) egyszerre két helyen is jelen lehet, akkor maga Macbeth (valamilyen 'asztrál test', 'lélek' formájában). Erre nézve ld. részletesen Szigeti Balázs meggyőző érvelését: Szigeti Balázs: „*We'll hear a play tomorrow*”: *Aspects of Pre-Performance Criticism in Reading Hamlet and Macbeth*”, Bölcsészdoktori Diszsertáció, Budapest: ELTE, 2014, pp. 170-172. <http://doktori.btk.elte.hu/lit/szigetibalazs/diss.pdf>. – elérve 2016, április 30.

zott ágensek útján. Ahogy Banquo, úgy Macduff családja is általa felbérelt gyilkosok áldozata lesz.

A mediális, a magyar nyelvtanokban néha „középigének” nevezett igemód valóban középen helyezkedik el aktív és passzív között. Az abszolút passzív állapot, létezési mód a darabban a halál, amelyet Macbeth így jelenít meg, nem meglepő módon Duncan kapcsán: „*Duncan ott / Lenn a sírban. Békésen alszik, nyugszik / Az elevenség lázai után*” (3.2.28-30). Bizonyos értelemben Macbeth története a „*dohos halál*”⁸⁵ felé egy függőleges mediális tengelyen történő lecsúszás, amelynek során vissza akarja szerezni az aktivitást és változatlanul aktívan kívánja értelmezni azt is, ami mediális. Ennek talán leglátványosabb példája a birnami erdőre vonatkozó jóslat interpretációja. A jóslat úgy hangzik, hogy sohase féljen Macbeth „*Amíg Birnam Nagy Erdeje nem indul / Ellene, Dunsinane magas hegyére*” (4.1. 114-115). Macbeth ezt aktívumban fordítja le: „*Az pedig sosem lesz: /*” – mondja – „*Ki hívja be a fákat katonának, / Ki mondja: gyökerek, díszlépésben / Ki a földből?*” (4.1. 116-121). De kiderül: Malcolm parancsot ad, hogy minden katona vágjon egy lombos ágat, hogy leplezzék, mekkora a Macbeth ellen támadó sereg.⁸⁶ Birnam eredje, pontosabban annak néhány ága mediálisan, katonák kezében lengve, vitetve kerül Dunsinane hegyére,⁸⁷ ahol Macbeth vára áll; a hagyományos retorikák azt mondanák: nem szó szerint, hanem metaforikusan.

Macbeth első monológjának szemantikai leckéje tehát arra hívja fel a figyelmet, hogy a nyelv nemcsak használat és vonatkozás; valamit használni, valamire vonatkoztatni, utalni aktív cselekedetek, amelyek a darabban az élethez, ezen belül is a darabban sokszor az életet kioltó, igen aktív élethez, a gyilkoláshoz kötődnek. A nyelvnek van azonban egy mediális, az alany-nyal nem-mint-ágenssel történő, rajta végbemenő aspektusa, amely Macbeth tragédiájában a halál, sőt, a semmi felé gravitál, ahogyan a monológ, amelyet ez a roppant nehezen értelmezhető mondat zár: „*And nothing is, but what is not*”. Ezt így fordítottam: „*És van a semmi, és az sincs, ami van*”, Szabó Lőrinc pedig: „*s már csak az / Van, ami nincs*”.⁸⁸

85 A híres „Holnap-monológ”-ban felbukkanó kifejezés: „*A holnap és a holnap és a holnap: / Nap telik nap után, mind húzza a lábát / A jegyzett idő utolsó szaváig, / És minden tegnap a dohos halálba / Világított utat nekünk, bolondoknak. / Ne éj, csonka gyertya! / Az élet csupán sétáló árny, egy nyavalyás / Színész, egy órát teszi-veszi magát fönn / A színpadon és elhallgat. Egy gyagyás / Meséje, hang és téboly, / És nem szól semmiről*” (5.5. 24-34).

86 „*Minden katona vágjon egy lombos ágat, / S tartsa maga elé; így árnyékba borul, / Hogy hányan vagyunk, s a felderítés / Hibás adatot mond*” (5-4-7-10).

87 „*HÍRNÖK: Ahogy álltam fenn a dombon s örököttem, / Birnam felé néztem, és úgy tűnt, / Az erdő elindult felém*” (5.5. 41-43).

88 I. k., p. 755.

Samuel Taylor Coleridge szerint a rejtélyes mondat csak még jobban alá-húzza, hogy a *Macbeth*ben az akkor még csak csírájában létező bűn megelőzi a feltételezett okot. Azaz Macbeth a képzeletében már el is követte a gyilkosságot, mielőtt magában rá indítékot, motivációt keresett volna, tehát a *semmi* a közvetlenül nem jelenlévő ok hiányát jelöli.⁸⁹ G. Wilson Knight egy célzatosan metafizikai *Macbeth*-olvasatban úgy vélekedik, hogy ez a darab mintegy „alapigéje”, abszolút fő témája, mottója: a valóság és a valóság hiánya (a csupán vélt, elképzelt tartalom, látszat) helyet cserélnek.⁹⁰

A mondat sokértelműsége természetesen a *semmi* jelentésének megfoghatatlanságából következik: ha főnévnek, sőt, tulajdonnévnek tekintjük, akkor kétségbeesetten kereshetünk valami mégiscsak megragadhatót, valami „dolgot”, jelenséget „mögéje”, amit persze maga a szó tartalma fog tagadni. Ez a *semmi* ősi paradoxona: azért a *semminek* is 'valami'-nek kell lennie, mert ha nem az, akkor *mi* az, ami nincs? De ha mégis valami, akkor hogyan *semmi*? A *semmi* „mögé”, hogy „valami” legyen, pl. képzelhetünk *valamit*, amit Macbeth szeretne, amire vágyik, s ami talán már létezik a jövőben, de még nem érkezett el – így értelmezi Kenneth Muir a mondatot.⁹¹ De tekinthetjük tagadó névmásnak is, amikor így parafrázálhatjuk Macbeth szavait: 'nem áll fönn az, hogy van valami; csak az áll fönn, hogy csupán az van, ami nincs'. De felfoghatjuk Macbeth konklúzióját mint a *semmi* valamiféle jellemzését, leírását, meghatározását: 'A semmi nem más, mint az, ami nincs', ekkor a monológ egy tautológiába (pl. 'A=A') torkollik, ami ugyan feltétlenül igaz, de egy tautológia nem mond *semmit* arról, hogy mi van a világban, illetve épp a *semmit* mondja a világról.

Ha a rejtélyes mondatot úgy olvassuk, mint ami a teljes, mindenre kiterjedő hiányt, ürességet, vákuumot kívánja megjeleníteni, akkor olyan jelentésként is felfoghatjuk, mint Macbeth egyik teljes rémületet és döbbenetet kiváltó „rémképét”: ekkor a jelentés itt is támad, őrijt, legyűr, félrevezet. Ilyenkor nem a használói szándék, az okozás játszik szerepet, hanem ami az alannal történik, ami az alanyon végbemegy, *ahogyan* a jelentés *hat rá*, a perlokúció, amellyel a beszédaktus elmélet egyébként a legkevesebbet foglalkozott. Azt hiszem, ez az értelmezés párhuzamba állítható a régi belátással, hogy nemcsak mi birtokoljuk a nyelvet, hanem a nyelv is birtokol bennünket. Amikor mondani *akarunk* valamit, amikor szándé-

kunkban áll valamit *kifejezni*, a nyelv, ami éppúgy áll velünk szemben, mint a rendelkezésünkre, már mindig „mondott”, jelentett-jelent valamit, ami nem tőlünk függ. A nyelv éppúgy alkot, hoz létre és teremt bennünket, ahogy mi – sokszor tévesen, egy illúzió fogságában – gondoljuk, hogy a nyelvvel teremteni tudunk, vagy akár valamit pontosan le tudunk írni, el tudunk mondani.

89 Vö. S. T. Coleridge: *Shakespeare, Ben Jonson, Beaumont and Fletcher. Notes and Lectures.* Liverpool: Edward Howell, MDCCCLXXXIV (1884), p. 234.

90 Vö. G. Wilson Knight (2005) [1930, 1949] *The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearean Tragedy.* London and New York: Routledge, p. 174.

91 Vö. Kenneth Muir (szerk.): *Macbeth.* The Arden Shakespeare, London: Methuen and Co Ltd., [1952, 1972], 1979, p. 21.

SZABADTÉRI JÁTÉKOK

MITŐL SZEGEDI, HA NEM SZEGEDI?

Minden bizonnyal alapos fejtörést okozna egy vetélkedő játékosának, ha feltennék neki a kérdést: „Mitől szegedi, a Pekingben gyártott, de a szegedi piacon árult szegedi papucs?” Attól, hogy Szegeden dobják piacra? Vajon az eladás földrajzi helyszíné megadja-e a „termék” hiteles, sajtóságos, szegedi jellegét?

Hasonló dilemma elé kerülünk, ha – visszatekintve a Játékok nyolcvanöt évére – feleletet keresünk arra, mitől szegediek a Szegedi Szabadtéri Játékok? Keressünk-e választ a problémára, vagy egyszerűen fogadjuk el feleletül az együgyű operett refrént: „értse meg öregem, a forma dönt, / sohasem az ostoba lényeg!” A kényelmesebb, bonyodalom nélküli megoldás ez utóbbi volna. Azonban úgy vélem, a Játékok jövője szempontjából a felvetett kérdés tisztázása fontosabb. Éppen ezért, most nem a bemutatott előadások művészi értékét vizsgálom, hanem azt, hogy évenkénti esetlegességgel, vagy hosszú távú átgondoltsággal, azaz egymásra építő következetességgel hozták e létre a dómtéri produkciókat?

A szegedi nyári játékok gondolata két tőből sarjadt ki. Az egyik tő a Tisza partján gyökerezett. 1927 tavaszán, a párizsi tanulmányúton lévő Hont Ferenc, egy riportjában arra hívta fel a figyelmet, hogy – mint azt párizsi példa bizonyítja, – a szabadtéri előadások, „a modern szellemű, passiójátékokhoz hasonló tömegszínjátás, és a világsikert aratott darabok bemutatása [...] jelentheti a vidéki város számára: az idegenforgalom növelését, magas kulturális életet és bekapcsolódást a nagyvilág vérkeringésébe”.⁹²

Egy hónappal később, Szeged poétája, Juhász Gyula már egyértelműen fogalmaz: „Ha a kis Salzburgban világraszóló Festspieleket mernek és bírnak tartani, [...] akkor Szeged is megemberelhetné magát egyszer és [...] megpróbálkozhatnék itt is megfelelő keretek között egy magyar Ünnepi Játékok rendezésével”.⁹³ Mint látjuk, a magot elvetették Szegeden, ám az még nem hullott termőtalajra. Két hosszú év és egy másik, a fővárosban gyökerező tő segítségével is kellett hozzá, hogy a gondolat tette érelődjön.

1929 nyarán a Pesti Naplóban megjelent Klebelsberg Kuno Dunakanyarban fogant, *Munka, tudás és tőke* című cikke. Megírására a pusztuló visegrádi várszerteheverő kövei, a megcsönkített ország feledésbe hulló történelmi múltja, meg a nemzeti kultúra iránti aggodalom késztették. És talán Bartha Miklós váteszi szavai: „A magyar történelmi nép. Nekünk családfánk van. Nemeslevelünk be van ve-

92 Délmagyarország, 1927. május 11.

93 Délmagyarország, 1927. június 9.

zetve Európa főkönyvébe. Vérünk ott piroslik a török és a német homlokán. Nekünk a hagyomány: életerő. Ha bánanak: jogforrás. Ha megtámadnak: pajzs”⁹⁴

Klebensberg tudta, és egész miniszteri tevékenysége alatt hirdette, hogy a nyersanyagforrásaitól megfosztott ország elvehetetlen kincse: a tudás és a művészet. Ezt a tőkét kell kamatoztatni és megismertetni a világgal. Ha „idegenforgalmat akarunk fejleszteni [...] európai látókör, az idegenforgalom titkainak ismerete, és megértés kell a dolgokhoz szélesebb körökben is” – írta cikkében. S mint Szeged országgyűlési képviselője, egy Európára szóló kultúr-tett lehetőségét kínálta fel városának. „Most építjük a szegedi Fogadalmi templom körül az egyetem árkádos terét, talán majd itt lehet a salzburgi dóm előtt folyt játékok mintájára népies és passiójátékokat rendezni”⁹⁵

A város elfogadta a felkínált lehetőséget és az 1931-ben megindított Játékok színteréül a három lehetséges helyszín – „az alsóvárosi templom tere, a Lázár György” azaz Dóm „tér és az újszegedi liget”⁹⁶ – közül a Dóm teret választotta. A választás azonban következménnyel is járt. Az emberek már ősidőktől fogva felismerték és megéreztek, hogy minden helynek van egy sajátos uralkodó, kisu-gárzó ihlete, amit a rómaiak *genius loci*-nak, a hely szellemének neveztek.⁹⁷

„A helyet nem szabad összetéveszteni a térrel” – figyelmeztetett Hamvas Béla. – „A térnek száma, a helynek arca van. [...] A tér mindig geometriai ábra. A hely mindig festmény és rajz, és nincs belőle több, mint az az egy. A térnek képlete, a helynek géniusza van. [...] A hely barátságos vagy ellenszenves, félelmetes vagy szelíd, nyugodt vagy fenséges. Két egyforma hely éppúgy nincs, mint megisméltető pillanat”⁹⁸

A hely szelleme tehát konkrét valóság, mellyel az ott alkotóknak szembe kell néznie, és egyetértésre kell jutnia. Ezt a nélkülözhetetlen, figyelmen kívül nem hagyható, meghatározó tényezőt adta a Játékokhoz alapul Szeged.

Így hát adott a hely: egy csillagtetejű múzsatemplom. Körbefutó „falain” egykor élt nagyságok, a tudomány, a művészet, és a történelem példaképeinek és mártírjainak kőbe, fába, bronzba formált arcmásaival. Szemközt bezárt kapujával a Dóm szakrális épülete, mint egy óriási szentségtartó. Tornyai hatalmas gyertyaként nyújtóznak az ég felé. Órai mintha a latin bölcsek üzenetét tolmácsolnák a huszonegyedik század emberének: „*Non numero horas nisi serenas*”, csak a derű óráit

94 Bartha Miklós (Rugonfalva, 1848. nov. 14. – Budapest, 1905. okt. 19.) Jogász, publicista, országgyűlési képviselő. Szobra Budapesten a Városligetben állt, de 1947-ben ledöntötték.

95 Pesti Napló, 1929. július 28.

96 Délmagyarország, 1929. nov. 1. *Misztérium?.. hol?.. hogyan?*

97 Hamvas Béla: *Az öt géniusz*. In.: *A magyar Hüperion II*. Életmű kiadás, 16. kötet. Medio Kiadó, Bp.

98 u. o.

számolom. A környezetből a hely utánozhatatlan géniusza árad. Ebbe a sajátos kisugárzású térbe kellett előadást álmodnia a játékok alkotóinak. Ekkor jöhetett létre sajátos, utánozhatatlan szegedi előadás.

A játékok indulásakor törekedtek is erre. Megoldásul két egymástól eltérő karakterű irányzat kínálkozott. A Hont által képviselt világnézeti – mestere, Gemier szavaival – „világi vallású” tömegszínház megteremtése, vagy a Klebensberg és Juhász által szorgalmazott népies- illetve passiójátékok előadásainak művészi szintű életre hívása. Indulásul 1931-ben ez utóbbit választották. Csakhogy ennek létrehozásához – helyi lehetőség híján – a pesti Nemzeti Színház *Magyar passió*-jának szabadterre alkalmazott változatát kellett segítségül hívní.⁹⁹ Ennek ellenére az előadás jól illett a hely szelleméhez, s ezzel igazolta, hogy a Dóm-tér alkalmas színházi produkciók bemutatására.

A következő néhány évben több-kevesebb sikerrel ez az elképzelés határozta meg a Játékok műsorát. Egyetlen biztos pontja csupán Madách műve, *Az ember tragédiája* volt. A dráma illett a hely szelleméhez, s azt a mindenkori rendezők akár a „világi vallású”, akár a passiójátékok követelményei szerint állíthatták színre. A többi néhány bemutató semmilyen műsorkoncepció jelét nem viselte magán, csupán alkalmi kísérletezésnek tekinthető. Nem is kereshetünk távlati elképzelést egy olyan vállalkozásnál, amely bizonytalan pénzügyi alapokon állt, s művészeti vezetővel sem rendelkezett. A rendezőbizottság a helyi teátrum támogatására sem építhetett, hiszen a Városi Színház akkoriban sűrűn cserélődő, vállalkozó igazgatók kezében volt. Ők pedig nem rendelkeztek elegendő tőkével ahhoz, hogy részesei legyenek egy ekkora vállalkozás finanszírozásának.

Hosszú évekre előre tekintő, következetes, nagy ívű műsorkoncepció kialakításának reménye csak 1936-ban mutatkozott. Ez év május 9-én határozta el a város kisgyűlése, hogy a Játékokat „saját kezelésben fogja megrendezni”, s a művészeti vezetéssel a kolozsvári színház volt igazgatóját, Janovics Jenőt bízta meg.¹⁰⁰ Janovics – aki 1902 és 1905 között már volt szegedi színházigazgató¹⁰¹ –, állhatatos, tudatosan építkező színházvezetőként szerzett nevet magának. Személyéhez kötődtek a magyar színház történetben példa nélkül álló kolozsvári magyar-, és Shakespeare-dráma ciklusok. Pálffy József polgármester¹⁰² figyelmét talán éppen az irányította Janovicsra, hogy a volt direktor véleménye szerint „a Játékok,

99 Voinovich Géza: *Magyar passió*, rendező: Hevesi Sándor, díszlettervező: Upor Tibor 100 SzV TH B kgy. jkv. 108/1936. sz.

101 dr. Janovics Jenő (Ungvár, 1872. dec. 8. – Kolozsvár, 1945. nov. 16.) színész, rendező, színházigazgató, a magyar filmgyártás egyik úttörője.

102 dr. Pálffy József (Szeged, 1874. márc. 19. – Szeged, 1944. dec. 9.) ügyvéd, városi tanácsnok, a szegedi színház intendánsa, 1934-től haláláig a város polgármestere.

mint műfaj, nincs kitalálva." Szerinte – mint azt egy rádióriportban kifejtette– „Szeged nem a magyar Salzburg és ne is törekedjék az lenni. Szegednek egészen más a hivatása. Testesítse meg a magyar gondolatot, legyen tolmácsa a magyar szellemi életnek, tolmácsolói pedig magyar rendezők, magyar művészek legyenek”.¹⁰³

A Szegedi Napló hasábjain már néhány részletet is elárult messze mutató terveiből.¹⁰⁴ „Európában alig van olyan város – szögezte le – amelynek szabad-téri előadásokra alkalmasabb helye volna, mint Szegednek. A Fogadalmi templom grandiózus arányai, a tér körülhatárolt zártsága, szerencsés akusztikája, a hangulat, amely a legcinikusabb néző lelkét is megihleti,” különös lelkiállapotú színházi esték létrehozására ad alkalmat. A műsorra térve hangsúlyozta, hogy „Szegednek továbbra is ragaszkodnia kell Az ember tragédiájához”, mert az „Szeged tradíciója. [...] De Az ember tragédiája mellett ki kell, hogy alakuljon valami általános művészi program is. Valami, ami szervesen a templomhoz és a térhez illik. Valami, amivel a templom és a tér éppen olyan főszereplő, mint a prominens színészek.” Ezzel Janovics finoman arra utalt, hogy a – mondhatni – szakrális tér hangulatával nem lehet ellentétes a kiválasztott darab szellemisége. Ezért javasolta, minden évben írjanak ki pályázatot „a szegedi Dóm-téren előadandó darabokra. Ez az áldozat – írta – bőven meghozná a maga művészi és anyagi kamatait. Bizonyos, hogy a magyar irodalom legkiválóbbjai is örömmel és elmélyüléssel vennének részt ebben a pályázatban, amely dicsőséget és pénzt is jelent a győzőnek.”

Ha koncepciójában ma már némi naivságot is vélünk felfedezni, a lényeg figyelemre méltó: távlatokban gondolkodó, a nemzeti irodalmat és művészetet középpontba helyező szemléletről van szó. Így került előadásra a kortárs magyar írók közül – a következetesen műsoron tartott *Tragédia* mellett – Herczeg Ferenc és Berczeli Anzelm Károly drámája, s a később oly népszerűvé vált daljáték vonulat első darabja: Kacsoh Pongrác *János vitéz*-e. Janovics két nyári évadjának formálódó koncepciójában többen egy későbbi népszínházi műsoreszme csíráját vélük felfedezni. Én inkább egy sajátos, szabad-téri nemzeti játékszín megteremtésére való kísérletnek nevezném törekvését. Ezt igazolja a Játékok jövőjéről írt, szellemében máig is érvényes elképzelése.

„Gondosan kell kiválogatni a színpadi irodalomnak azokat a gyöngyeit, amelyeknek valamelyes kiegészítő szempontból részei lehetnek a szegedi kincset jelentő adottságok: a templom és a tér. [...] Szegednek azt kell adnia, amit más város nem ad, vagy nem adhat. [...] Amit a külföldi, vagy akár a budapesti közönség nem kaphat

103 Kovács Á.- Nikolényi I. – Polner Z.: *A Szegedi Szabadtéri Játékok kézikönyve 1931-1991*, a Szabadtéri Játékok kiadása, Szeged, 1991. p. 14.

104 Szegedi Napló, 1936. július 25. *Ünnepi játékok a szegedi Dóm-téren*

meg másol. Ha az idegen nem kap valami olyan különleges dolgot, amit másol nem láthat, akkor miért utazzék éppen Szegedre? [...] Ez nem azt jelenti, hogy nyereg alatt puhított húsból bográcsgulyást kell főzni a Dóm téren és okvetlenül villogó fehérneműt kell mutogatni, hanem a magyar kultúra és a régi és új magyar szellemi élet olyan színes virágait, amelyekről meg lehet ismerni, hogy made in Hungary”.¹⁰⁵

Két idény követően Janovics a „nagy kísérletező”, – ahogy az erdélyi színháztörténész, Kötő József nevezte¹⁰⁶ – alighanem nem önszántából távozott Szegedről. Előtte azonban 1937. szeptember 23-án a játékokkal kapcsolatos memorandumot terjesztett Pálffy polgármester elé. A feltehetően figyelemreméltó iratot azonban tárolási helyéről kiemelték, és ez idáig még nem sikerült nyomára bukkannom. Kár, mert minden bizonnyal értékes gondolatokat tartalmazott.

Janovics távozása után a Játékok többé-kevésbé az általa megkezdett úton haladt a háború okozta, kényszerű megszűnésig. Így kaphatott színpadot Kodály *Háry*-ja és Újházy György *István király népe*¹⁰⁷ című drámája. A repertoár azonban – talán a „népszínházi” gondolat készítésére – operaelőadásokkal egészült ki. Csakhogy a bemutatott művek – az *Aida* és a *Turandot* – szellemisége már nem igen illett a Janovics-féle koncepcióba.

A háborút követően 1946-ban, a Délmagyarország hasábjain Szeged neves szülötte, Balázs Béla¹⁰⁸ *Álmodni kell, álmodni* című írásában felvetette a Játékok felújításának gondolatát. Együttal egy új elképzelést is körvonalazott, amikor feltette a kérdést: „*Elfér-e a Dóm téren az a bőség, melyet a délkeleti népek kultúrái elébünk ontanak?*” Aztán így folytatta: „*A salzburgi játékok Bécsnek, majd Reinhardtnek jegyében történtek, Bayreuth Wagnert ünnepelte, Szegeden világkultúra történe, népek barátkozása, nemzeti szellemek ismerkedése, egymáshoz szokása, a humanizmus legnagyobb ideáljának megvalósulása...*”¹⁰⁹

A Dóm tér színházzal való benépesülésére azonban még közel másfél évtizedig, 1959-ig kellett várni. Amikor a város az újraindításról döntött, egyúttal arról is határozott, hogy a Játékokat saját kezelésébe veszi. Így azután a helyszín mellett az anyagi fedezetet is maga biztosította. A Szegedi Nemzeti Színház csak az alkalmi műszaki és műhelyhátteret, valamint a kisebb szerepek színészeit biztosította,

105 Szegedi Napló, 1937. aug. 1. *A Szegedi Szabadtéri Játékok jövője*

106 Kötő József (Kolozsvár, 1939. aug. 8. – Kolozsvár, 2015. jan. 19.) dramaturg, színháztörténész, politikus.

107 Újházy György (Budapest, 1895. febr. 3. – Budapest, 1971. márc. 21.) jogász, író, színikritikus. 1919 és 1923 között Bukarestben élt. A húszas években az avantgarde Karaván együttes vezetője volt. Több színművét fővárosi színházak mutatták be.

108 Balázs Béla, 1913-ig Bauer Herbert (Szeged, 1884. aug. 4.- Budapest, 1949. máj. 17.) író, költő, filmesztéta

109 Délmagyarország, 1946. okt. 6.

a Játékok koncepciójának kidolgozásában pedig, szinte semmi szerepet nem kapott. Azt egy testületre bízta, melynek szakmailag meghatározó tagjai fővárosi művészek voltak. Ők is a *Tragédia* színrehozatalát helyezték a Játékok középpontjába, ezzel mintegy jelezve a Hont-i, Janovics-i elképzelés folytonosságát. A levert forradalmat követő időkben azonban már a nemzeti színmű és opera ellensúlyozására egyre nagyobb helyet kapott a világ zene- és drámairodalma. S a műsorpolitikában – feltehetően politikai ösztönzésre – megjelentek Balázs Béla kozmopolita szellemiséget sugárzó gondolatai is. Csakhogy a külföldről érkező vendégprodukciók nem mindig idomultak a hely szelleméhez.

A hosszú távú, következetes, gondolatilag egységes szemlélet kialakulását nehezítette – ha ugyan nem akadályozta –, hogy a műsorra került művek sokszor a rendező egyéni ambícióját, vagy színházának érdekét szolgálták. Hiszen nagyon gyakran a produkciók egy kőszínházi előadás előbemutatói, illetve annak Szegedre adaptált továbbjátásai voltak. Természetesen anyagi okokból ez érthető, csakhogy akkor ez mitől szegedi? Azt pedig tudni kell, hogy a Víg-ből, a Madách-ból vagy a Nemzeti-ből a Dóm térre ültetett előadások anyaszínházuk szelleméből fogantak, nem pedig a hely lelkéből. Ezért fordulhatott elő, hogy a Dóm téren olyan produkciók is műsorra kerültek, melyekből nem a szegedi szellem sugárzott. Néha azt gondolom, koncepció helyett, a „népszínházi eszme” generálszaftjával leöntött egyéni érdekek alakították egyes évek műsorát.

Anyagi okok miatt a Játékok produkciói kizárólag a Dóm térre korlátozódtak. Márpedig egy előadás nem akkor kezdődik, mikor a színpadon megszólal a színész. Esetünkben akkor, amikor a leendő közönség átlépi a város határát. Sajnos a Játékok szelleme nem hatotta át Szegedet. Fogoly lett a Dóm és az egyetem épületeinek négyszögében. És nagyon gyakran még ott is áldozata a méltatlan „infrastruktúrának.” Így azután kis túlzással azt mondhatom, volt olyan este is a Dóm téren, amelyik egy viszonylagosan igényes kultúrműsort bemutató, sültkolbász illatú falusi búcsúra emlékeztetett.

A rendszerváltás után nemcsak a színházba járás szokásai, a közönség is megváltozott. De megváltozott a gazdasági helyzet és vele, több kísérlet után, a Játékok szerkezeti felépítése is. Mondhatjuk: a Szabadtéri Játékok önellátásra van utalva, vagy keményebben: önellátásra kényszerül. Az 1931-es létrehozásakor keresett, vagy kitűzött célok háttérbe szorultak, az életbemaradás és a kassza érdekében slágerdarabokat, világsikereket kell a megújított nézőtér közönségének bemutatni. Legtöbbször olyanokat, amelyek ugyanolyan színpadra állításban, a világ bármelyik fedett, vagy szabadtéri színpadán bemutatathatók lennének. No, nem csak a színvonal miatt! Hanem azért mert vagy nem igénylik a *genius loci*-t, a

hely szellemé-t, vagy annak figyelembe vétele nélkül lettek színre hozva. S mindezt a „népszínház” álcájával.

Nem szabadna elfelejteni Janovics gondolatát: „*Szegednek azt kell adnia, amit más város nem ad, vagy nem adhat.*” [...] Olyan „*ami szervesen a templomhoz és a térhez tartozik.*” Ha a néző nem kap ilyet, akkor miért utazzék éppen Szegedre? Mert csak akkor lesz szegedi az előadás, ha betölti a hely szelleme. Úgy gondolom, hogy ennek a nemzeti ékszerdoboznak, a Dóm térnek, sajátos, egyedi tulajdonságait jobban hasznosítani kellene a Játékok hosszú távú koncepciójának kialakításakor. Tudom, hogy a hely sajátos kisugárzása ellentétben áll korunk anyagias és olykor kozmopolita szemléletével. Mégis hiszem, hogy színház és üzlet között nincs feloldhatatlan ellentét.

A minap egy megsárgult folyóirat, az *Új Idők* akadt a kezembe. Lapozgatás közben egy írásra akadtam, címe: *Színház vagy üzlet*. Szerzője Hevesi Sándor, a Nemzeti Színház egykori igazgatója. Cikkében arra a kérdésre keresett feleletet, hogy üzleti vállalkozás-e a színház, vagy művészeti intézmény.

„*Shakespeare színháza, amely üzleti alapon működött, egyúttal olyan nagyszerű és művészi drámát produkált, aminőt a nagy görög tragikusok óta nem látott a világ – írta. – Ezt a színházat már nem szubvencióból tartották el, hanem a közönség tartotta fenn. [...] Az Erzsébet-korabeli Anglia a színháznak és üzletnek, a művészi követelményeknek és anyagi érdekeknek olyan egyensúlyát teremtette meg, aminőt azóta is alig látott a világ. [...] Ha egy színház annyi segílyt kap, hogy teljesen függetlenítheti magát a nagyközönségtől, tehát az üzleti érdektől: akkor sohasem válhatik belőle egészséges közintézmény, akkor csak néhány ember magánügye lesz, rosszabb esetben múmiák gyülekezete. Viszont, ha egy nem szubvencionált színháznak nincs meg az a lehetősége, hogy bizonyos nagy nemzeti és művészi értékekért áldozatokat is hozhasson, akkor könnyen merő üzleti vállalkozássá süllyedhet, amely csak a nagy tömegeket akarja kiszolgálni, akár a jó ízlés rovására és a művészet kárára. [...] A művészi és üzleti szempontnak lehetséges egy egészséges egyensúly, mint ezt Shakespeare óta Európában sok szubvencionált és nem szubvencionált színház példája igazolja.*”¹¹⁰

Ha most mindezek után azt kérdeznék tőlem, hogyan kellene kialakítani a Játékok jellegzetesen szegedi, hosszú távú műsorkoncepcióját, azt válaszolnám, amit mesterem, Nádasdy Kálmán válaszolt egykor ugyanerre a kérdésre:

„*Nem tudom! Nem vagyok elég zseniális hozzá!*”

¹¹⁰ Hevesi Sándor (Nagykanizsa, 1873. máj. 3. – Budapest, 1939. szept. 8.) rendező, drámaíró, a Nemzeti Színház igazgatója. A Szegedi Szabadtéri Játékok első rendezője.

Gajdó Tamás

SOK EZREK SZÍNHÁZA A Szabadtéri Játékok első korszaka

A Szegedi Szabadtéri Játékok történetének írói hosszasan tárgyalták, hogy ki volt az, aki először leírta: szabadtéri előadást kell rendezni az alföldi városban. Ennél jóval fontosabbnak tartom annak vizsgálatát, hogy milyen ösztönzésre került a kérdés a középpontba, milyen szándékok vezérelték azokat, akik szabadtéri színházi előadást álmodtak Szegedre.

Ha a probléma lényegét akarjuk megragadni, az mondhatjuk, hogy egy lelkes lokálpatrióta, fiatal rendező-jelölt és a város országgyűlési képviselője, a magyar kultuszminiszter egyszerre jutott arra az elhatározásra, hogy Szegeden szabadtéri színjátékot kell rendezni. De míg Hont Ferenc, mesterének, a francia rendezőnek, Firmin Gémier-nek hatására fogalmazta meg terveit, addig Klebelsberg Kunó elképzelése csak részben született meg a kortárs színházi törekvések nyomán.

A kultuszminiszter 1929-ben *Munka, tudás és tőke* című írásában külföldi példákat említett, olyan városokat, ahol nyaranta zenei és színművészeti „Festspielleket” tartanak. Majd eszébe jutott az Ober-Ammergauban megrendezett passió: *„E passiójátékok annyira tökéletesedtek, hogy tízevenként rengeteg idegen csődült össze a kétezer lelket sem számláló falu népének játékára. A mi magyar népünk is milyen leleményes a betlehemes játékokban. De a folklorisztikus elemet tovább fejleszteni, népművészetünkől világlátványosságot fejleszteni nem tudunk. Most építjük a szegedi fogadalmi templom körül az egyetem árkádos terét. Talán majd itt lehet a salzburgi dóm előtt folyt játékok mintájára népies és művészi passiójátékokat rendezni.”*¹¹¹ Ezzel szemben Hont Ferenc és Gémier számára a szabadtéri színjátszás azért volt elsősorban fontos, mert úgy vélték, azal tömegeket lehet bekapcsolni az általános kulturmunkába, máskülönben a színjáték egyik ősi funkciója, hogy kilépjen a színházépület falai közül a nagy tömeg elé.¹¹²

Hont és Klebelsberg érvelésének mégis van egy közös pontja: a színházi előadás nagy tömegeket vonz, nő az idegenforgalom, újabb bizonyosságot tehetünk a magyar erőről, a magyar művészet nagyságáról.

¹¹¹ Klebelsberg Kunó: *Munka, tudás és tőke*. Pesti Napló, 1929. július 28.

¹¹² Hont Ferenc: *Ünnepi játékok Szegeden*. Széphalom, 1929/7–8. In: *Post festum. Szabadtéri játékok a két világháború között Salzburgban, Szegeden és Pécsen*. Szerkesztette: Kerekes Amália, Kindl Melinda, Szabó Judit. Budapest, Gondolat Kiadó, 2009. p. 88–91.

A Szegedi Szabadtéri Játékok előkészítése idején látszólag színházelméleti problémákról és gyakorlati kérdésekről folytak az eszmecsere, mégsem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy éppen Szegeden, s éppen a fogadalmi templom előtti téren akarták megrendezni ezeket az előadásokat. Mivel Szeged jelentősége elvitathatatlan az 1919-es kommün utáni politikai kurzus előkészítésében, hálából a hatalom a településből „második várost” igyekezett formálni. A Fogadalmi templom nemcsak a nagy árvíz utáni heroikus újjászületésre utalt, a köré szervezett épület-együttessel és emlékművekkel a magyar feltámadás egyik legfontosabb jelképe lett.

Lugosi Döme az 1930. október 25-én megrendezett ünnepségről – a Fogadalmi templom felszenteléséről, a Nemzeti Csarnok megnyitásáról, és a Dóm tér felavatásáról, mely Horthy Miklós és az ország előkelőségeinek jelenlétében történt –, ezt jegyezte föl: „Tulajdonképpen e napon volt az első szabadtéri ünnep, mikor az alkotók menete látványos keretben vonult fel Klebelsberg Kunó gróf vezetésével. A menet három oszlopból állt, a felvonulás fél óráig tartott. Az első oszlopban a pap-ság, a másodikban az alkotók (tervezők, művészek és iparosok), a harmadikban a város és az egyetem emberei vonultak fel ágyúdörgés, orgonazúgás és harangkongatás közben. Aznap este még lampionos felvonulás is volt, és mindenki, aki ezt látta, meggyőződött arról, hogy a jövődő szabadtéri ünnepi játékok nagy tömeghatást fognak gyakorolni”.¹¹³

Lugosi ezt követően megjegyezte, hogy Klebelsberg a szegedi játékok megvalósítására bizottságot alakított, melyben Hevesi Sándor, a Nemzeti Színház igazgatója is helyet foglalt. Hevesi nem támogatta Klebelsberg ötletét, mindenféle technikai akadályra hivatkozva próbált kitérni szegedi rendezés elől, de ezt nem sokáig tehetette meg, így az ő nevéhez fűződik 1931-ben az első színházi bemutató a Templom téren, Voinovich Géza *Magyar passiójának* előadása.

Hevesi részletesen elemezte a vállalkozás tanulságait, s leszögezte, s ez a gondolat évtizedeken át gyakran vissza-visszatért: „csakis olyan darab adható elő, amelynek legalább egyik főszereplője maga a templom.” S arról is beszámolt a Nemzeti Színház igazgatója, hogy Herczeg Ferenc és Dohnányi Ernő máris foglalkoznak odaváló játék elkészítésével.¹¹⁴

Hevesi írása végén különös közösségi, és nem színházi élményről számolt be: „Voinovich Géza Magyar passiója a magyar kálváriának és a magyar feltámadásnak fekete és arany szálaival szövi át az Evangéliumot. Akik az előadásban részt

vettek (a közönséget is beletudva), úgy összefogta, úgy együtt voltak, annyira együtt éreztek, úgy reszkettek és izgultak az időjárás miatt, annyira egygy lettek, hogy nem maradhatott el az eredmény. Ha a lelkeknek ez az összeborulása, ez a közös érzés a magyar feltámadás jegyében elindulna a szegedi templomtérről, és betöltené az egész országot, ha a szép játékból így válnék gyönyörű valóság, nem ez volna-e a legnagyobb eredmény?”¹¹⁵

Bár 1932-ben Hevesi még azt tervezte, hogy a Nemzeti Színház társulatával színre viszi Szegeden Hugo von Hofmannsthal *Akárki* című színjátékát, Klebelsberg bukása őt is magával rántotta, csakhamar elbocsátották a Nemzeti Színház éléről. Szegedi szolgálataira többé nem tartottak igényt. Talán ez is hozzájárult ahhoz, hogy álláspontját nem változtatta meg, s 1938-ban megjelent *Színház* című könyvében ismét csak azt hangsúlyozta, hogy „a szabadtér, akár templomtér, akár park, akár udvar, akár házakkal körülszegett városi terecske, csakis akkor válhatik színház-zá, ha élő díszlete, természetes környezete, tehát szükségszerű kerete a drámai műnek, amely ott színre kerül. Vérmes álmodozók a szabadtéri előadásokkal kapcsolatban a drámai műsor megújulásáról, sőt a tömegeket ismét egybefoglaló új drámáról álmodoztak, amelynek eljövételét azonban jelek nem bizonyítják”.¹¹⁶

Egyúttal arról is szólt, hogy a szabadtéri játékok divatja valójában a kortárs színház hódító hadjárata: „E hadjárat eddigelé gazdasági és anyagi tekintetben eredményesnek is mondható, mert hiszen egy-egy olyan előadást, amelyet legjobb esetben is 1500 néző élvezhetett, a szabadtéri keretben 6000–8000 ember nézhetett és hallhatott végig, ha a közönséghez számítjuk azokat is, akik megváltották ugyan a jegyüket, de vajmi keveset láttak és hallottak”.¹¹⁷

Hiába írta meg határozottan Hevesi Sándor már idézett tanulmányában, hogy Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámáját nem lehet Szegeden eljátszani, mert a templom elé csak misztérium való, profán játék nem; egy hónappal később a Délmagyarországban megjelent a hír, hogy a világ legnagyobb rendezője, Max Reinhardt szerint: „Szabadtéri előadásra Az ember tragédiája kiválóan alkalmas. Gyönyörű dolgokat lehet vele csinálni”.¹¹⁸

A legelső *Tragédia*-rendezés 1933-ban Hont Ferenc nevéhez fűződik, aki átmenetileg félretette a szabadtéri tömegjáték megteremtésének ideáját. Sőt, a következő évben Offenbach *Szép Heléna* című operettjét is színre vitte a szabadban, és a polgármester felkérésére 1932. szeptember 4-én *Magyar szentek* címmel a Dóm

113 Lugosi Döme: *A Szegedi Szabadtéri Játékok története, 1931–1937*. Budapest, Színpad, 1938. p. 167.

114 Hevesi Sándor: *Játék után*. Budapesti Hírlap, 1931. június 21. In: *Post festum*. i. m. p. 115–116.

115 Hevesi Sándor: id. m. p. 116.

116 Hevesi Sándor: *Színház*. Budapest, Singer és Wolfner, 1938. 118–119.

117 Hevesi Sándor: id. m. p. 120.

118 Paál Jób: *Reinhardt professzor a szegedi ünnepi játékokról*. Délmagyarország, 1931. augusztus 15. In: *Post festum*, id. m. p. 118.

téren népnünpély rendezett. A hét élőképet szavalókórus kötötte össze, s az előadás bevételeit a fogadalmi templom fűtőberendezésének beszerzésére fordították.

Hont maga így mesélte évtizedekkel később a bemutató történetét: „Ennek rendezését először nem akartam elvállalni. De pártfelettesem utasított rá, mondván: Minden legális lehetőséget meg kell ragadnunk, ha a ránk kényszerített köntösben meg tudunk szólaltatni akármilyen keveset a mi eszméinkből. Így történt, hogy a Fogadalmi templom tornyából jezsuita kispapok kórusa szavalta a tízezer főnyi közönségnek: »Könnyebben jut át a teve a tűfokán, mint a gazdag ember a mennyországba.« Így történt, hogy a záró képben a Szózat hangjaira, a magasra emelt, egymást keresztező sarló és kalapács mögött vonult be a játzó- és a nézősereg a kivilágított templomba”.¹¹⁹ (Tegyük hozzá, hogy erről a vállalkozásról Lugosi Döme egészen másképpen számolt be a Szegedi Szabadtéri Játékok történetéről kiadott monográfiájában.)

Furcsa, hogy Hont megrendezte ezeket az előadásokat, hiszen a szabadtéri színjátszásról vallott nézetei Berczeli Anzelm Károlyéhoz álltak közel, aki a Dél-magyarország 1932. május 1-jén kiadott számában arra hívta fel a figyelmet, hogy a szabadtéri játéknak nem a szabad térség a legfontosabb tényezője, hanem a tömeg, s „csak az az előadás nevezhető szabadtéri játéknak, mely a jelenlévő és korát kifejező tömeg igényeit kielégíti. [...] A mai tömeg is csak azt érezheti közös ügyének, mely az ő hitét és állásfoglalását reprezentálja”. „Az igazi szabadtéri játék tehát mindig tömegünnep – folytatta gondolatmenetét Berczeli – homogén lelki tartalmú résztvevők közös szertartása, mely üressé és céltalanul esztétikaivá válik, ha rendezői éppen a fenti, s mondhatnók legfőbb törvényét hagyják figyelmen kívül”.¹²⁰

Berczeli meg is nevezte azokat a társadalmi csoportokat, melyekből a szabadtéri játékok közössége kialakulhat: munkások, parasztok, munkanélküliek és intellektuális proletárok; mert az előkelők elfogynak, a tömeg azonban nem. Az író ezzel – Csaplár Ferenc szavaival – a jelen harcait ábrázoló szabadtéri tömegjátékok – a politikai színház – mellett tett hitet.¹²¹ Berczeli végül leszögezte: „A mi életünk gyarak, kórházak és népjóléti minisztériumok kulisszái előtt játszódik le, mítoszunk pedig nem más, mint a kapitalizmus és a kollektívizmus küzdelme”.¹²²

Bár a Szegedi Szabadtéri Játékok fő műsordarabja *Az ember tragédiája* lett, Hont Ferenc és a Szegedi Fialatok Művészeti Kollégiumának tagjai újabb és újabb tervekkel dédelgettek. Ortutay Gyula néprajzkutató a modern magyar

119 Hont Ferenc: *Tiszaparti álom*. Tiszatáj, 1963/8. 4.

120 Berczeli Anzelm Károly: *A szabadtéri játék. Hozzászólás Pásztor János előadásához*. Dél-magyarország, 1932. május 1. In: *Post festum*. id. m. p. 123.

121 Csaplár Ferenc: *A Szegedi Fialatok Művészeti Kollégiuma*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967. (Irodalomtörténeti füzetek, 52) p. 107.

122 Berczeli Anzelm Károly: id. m. p. 124.

népi misztériumjátékok előadását javasolta Szegeden: „olyan szabadtéri misztériumjátékokra gondolunk, amelyben a ma legtisztább stílustörekvésein keresztül fejeződik ki a magyar parasztság emberi vergődése, számkivetett szociális sorsa és egyben örök értéke”.¹²³

A kollégium tagjainak tervei közül egyedüli Berczeli Anzelm Károlyét koronázta siker: saját drámájával szemléltethette elképzeléseit. *Fekete Mária* című népi misztériuma, melyet 1937. augusztus 4-én mutattak be, azonban nem aratott sikert. „Figyelem nemcsak azért előzte meg az előadást, mert ez lett volna az első magyar szabadtéri bemutató, hanem azért is, mert annak elismert, sokoldalú szerzője már évekket ezelőtt hirdette, hogy a szabadtéri színdarab még megíratlan, s annak valóssággal tömegjátéknak kell lennie. A kitűzött célt azonban csak megközelítette, s az ismeretlennek jelzett út továbbra is taposatlan maradt” – jegyezte fel lemondóan Lugosi Döme.¹²⁴

Nemcsak Hont Ferenc rendezői működésére jellemző, hogy a gyakorlati munkának alárendelte eszméit. A Szegedi Szabadtéri Játékok főrendezője, Janovics Jenő is elismerte, hogy „szabadtéri játékokra csak olyan darab alkalmas, amelynek a tér adottságai, architektúrája és a templom háttér-kiegészítő részét képezi. Ez elméletben így is van. Ezt vallottam és hirdettem én is sok igénytelen írásomban” – írta válaszul Kárpáti Aurél kritikájára.¹²⁵ De egyúttal felhívta a figyelmet arra, hogy a „színháznak a közönség is főszereplője. Közönség nélkül a legjobb színház is néma temető. A teória diadalmaskodik, a színpad elnémul. Éppen a teória végső diadala érdekében kell tehát kerülő úton a csel felé haladni”.¹²⁶

A szegedi szabadtéri játékok történetének azonban nemcsak művészi vonatkozásai fontosak. Már a *Magyar passió* bemutatását megelőzően megszólalt a Dél-magyarország című napilapban a főszerkesztő, Pásztor József.

Pásztor világosan látta, hogy a Nemzeti Színház szegedi nyári szabadtéri vendégjátéka pusztán az állami, a hatalmi reprezentáció része, s a hatalmas anyagi ráfordítással megrendezett előadás kudarcra véget vehet a kitűnő kezdeményezésnek.

Klebsberg szózata mellett eltörpült Pásztor jelszava: „Mert a szabadtéri játékokat állandósítani kell” – de a jelszót követő érvelés nélkül aligha beszélhetnénk ma a nyolcvanöt éves tradícióról: „A szabadtéri játékok első gazdag forrásai lehetnek, és úgy kell csinálni, hogy, legyenek is, Szeged idegenforgalmának. A szabadtéri játékokon busásan lehet, és kell megkeresni a városnak és a lakosságnak azt, amit állami

123 Ortutay Gyula: *Magyar népi szabadtéri játékok*. A Színpad, 1935. p. 53.

124 Lugosi Döme: id. m. p. 76.

125 Kárpáti Aurél: *Ünnep után*. Pesti Napló, 1937. augusztus 8.

126 Dr. Janovics Jenő: *Ünnep után*. Pesti Napló, 1937. augusztus 22.

*munkák végzésének magára vállalásával kisajátításokra, egyetemre s a Dóm-térre elköltött, és még el kell költenie”.*¹²⁷

S még mielőtt valaki tollat ragadhatott volna, hogy a kalmár, profitéhes főszerkesztőt megtámadja, Pásztor világos gondolatokkal és megtámadhatatlan érvekkel megvédte álláspontját: „*Nem törődünk, és nem vitatkozunk itt az esztétika és irodalom dogmatikusaival, akik elítélik, ha szabadtéri játékok rendezésénél figyelembe vesznek idegenforgalmi érdekeket és esélyeket. Persze hogy baj, ha az érdek miatt elsekélyesedik művészet, eredetiség, irodalom, ízlés, terv, gondolat, szárnyalás, megvalósítás. De származik-e abból hátrány, ha arra is ügyelnek, hogy művészileg is minden kimagasló legyen, és arra is, hogy a szervezés ne hagyjon hátra kívánni valót?*”¹²⁸

Pásztor József 1931-es jóslata bebizonyosodott, s a kormányzat kihátrált a szegedi játékok megrendezéséből. Klebelsberg 1932 nyarán már nem volt kultuszminiszter, s hamarosan meghalt. Szeged kivételezett helyezte ezzel megszűnt.

A továbbiakat egy különös forrásból, Shvoy Kálmán altábornagynak, a szegedi 9. gyalogezred parancsnokának titkos naplójából idézzük fel:

„1933. Május 23. Három lap, úgymint a Tanyai Újság, a Friss Újság és a Délmagyarország összeálltak, hogy a nyáron megrendezik a Szabadtéri Játékokat. Bizottságot alapítottak, amelynek tagjai: Dr. Balogh István, Hunyadi-Vas Gergely, Rátz Antal és Pásztor József. Közreműködtek még: Vér György, Hilf László, Buday György, Lengyel Vilma és a főrendező: Hont Ferenc.

Május 24. Ezen rendező bizottság nevében két kiküldött, úm. Balogh István és Pásztor József nálam jártak, előadták tervüket, hogy Az ember tragédiáját akarják a Dóm téren előadni, és segítséget kértek. Nekem tetszett a terv... magamévá tettem a gondolatot, s megtárgyalás után kilátásba helyeztem a színpad, nézőtér felépítését, statisztériát, zenekart, s híradós katonákat a telefon és világításra.

Megígértem, hogy kieszközölöm a honvédelmi minisztertől az engedélyt, s akkor adok mindent. Nagyon boldogan távoztak, és hálálkodtak, kijelentve, hogy most már meglesz, azért csak ettől függött minden, mert mindent el tudnak érni, meg tudnak csinálni, csak nézőteret nem. – Ez a fő, amit kértek”.¹²⁹

Ez a magántársaság szervezte 1933–1935 között a szabadtéri előadásokat. Ennek a három évnek szervezőmunkáját szemléletesen bemutatja Pásztor József

127 Pásztor József: *A Szegedi Szabadtéri Játékok története*. Három év. Monográfia. Szeged, Szeged Városi Nyomda és Könyvkiadó Részvénytársaság, 1938. p. 10.

128 Pásztor József: id. m. p. 11.

129 Shvoy Kálmán titkos naplója és emlékirata, 1918–1945. Sajtó alá rendezte, a bevezető szöveget írta, magyarázó jegyzetekkel ellátta Perneki Mihály. Budapest, Kossuth Kiadó, 1983. p. 116–117.

A Szegedi Szabadtéri Játékok története című könyve. Kiderül belőle, hogyan készült a színpad és a nézőtér, milyen feltételekkel hirdették az újságok az eseményeket, hogyan próbálkoztak jelentős művészeket megnyerni az előadásokhoz, micsoda tárgyalások nyomán született megállapodás a Magyar Állami Vasutakkal, az Idegenforgalmi Hivatallal, milyen módszerekkel szereztek meg a polgármester és a városi önkormányzat támogatását.

Bár a vállalkozás végül anyagi csőddel zárult, kiváló példája a két világháború között vidéken megvalósított színvonalas művelődési programnak, melyet állami és önkormányzati támogatással magánvállalkozók szerveztek. S iskolapéldája annak, hogy az anyagi fedezet hiánya törvényszerűen véget vet a grandiózus vállalkozásnak.

A játékok rendezői persze hatalmas nemzetközi érdeklődésről, pezsgő fesztiváleletről, kulturális és idegenforgalmi szenzációról számoltak be, míg Lugosi Döme azt jegyezte fel, hogy nem volt elegendő szálláshely a városban.

A szegedi történések nyomán született 1936-ban Mátrai Betegh Béla *A szabadtéri játékok művészi értéke* című cikke. A publicista azzal indította írását, hogy az 1931-es *Magyar passió* premierjét követően a „*teljes sikertelenség elmaradása elég volt ahhoz, hogy felmerüljön a terv: a magyar Salzburggá tenni a Második Várost*”.¹³⁰

Mátrai Betegh megjegyezte, hogy a szállodaviszonyok és számos kis és nagy feltétel is hiányzott ehhez, a tavalyi nyár mégis „*már valósággal az ünnepi játékok hangulatában telt el*”.¹³¹ A színházi újságíró azt is szóvá tette, hogy „*mint a fővárosban az automata büfék, úgy terjedtek a vidéken a Festspielék, az összes Népkertekbe és Kiserdőkhöz Thália vette be magát*”.¹³²

Mátrai Betegh megállapította, hogy ezekben a vállalkozásokban az idegenforgalmi érdekek az irányadók, vagyis megtölteni a szállodát és az éttermet, tehát a szabadtéri játék nem cél, hanem eszköz, és mivel a kuriózum varázsa önmagában vonzza a közönséget, lehetetlen művészt alkotni ebben a műfajban.¹³³

Mátrai Betegh Béla végezetül azt is kijelentette, hogy a szabadtéri játékok sikertelenségét az idegenforgalmi kiskorúság okozza, de ez nem jelenti azt, hogy csak az idegenforgalmi szakembereknek kell helytállniuk, az előadások sem lehetnek pongyolák...

A szegedi játékokról szólva nem lehet figyelmen kívül hagynunk, hogy milyen politikai üzenetet szántak az eseménynek. Sokat elárul, hogy a játé-

130 Mátrai Betegh Béla: *A szabadtéri játékok művészi értéke*. Országút, 1936/4. p. 38.

131 Mátrai Betegh Béla: id. m. uo.

132 Mátrai Betegh Béla: id. m. uo.

133 Mátrai Betegh Béla: id. m. p. 39.

kok kezdeményezőjéről, Klebelsberg Kunóról mindig szépen megemlékeztek, Voinovich Géza *Magyar passiójának* előadását mégsem újították fel egészen 1939-ig. Hosszú ideig nem kísérleteztek azzal, hogy politikai kinyilatkoztatásá válják az előadásorozat. Sőt, a Szegedi Szabadtéri Játékok Barátainak Társaságában a védnökök, díszelnökök és alelnökök névsora széles társadalmi támogatásról tanúskodik. A vezetőségben ott találjuk Hóman Bálintot, dr. Antal Istvánt, gróf Bethlen Margitot, Chorin Ferencet, Fellner Alfrédot, Fenyő Miksát, moóri Glattfelder Gyulát mint védnököt, budai Goldberger Leót, vitéz Gömbös Gyulát, vitéz Haász Aladárt, Herczeg Ferencet, József Ferenc főherceget, vitéz Shvoy Kálmánt és a művészeti és a politikai élet további fontos személyiségeit.

Természetesen az országos és a helyi politikai változások érintették a szabadtéri játékokat szervező testület személyi összetételét, befolyásolták, hogy kiket hívnak meg rendezni és szerepelni. Az olasz–magyar kultúrkapcsolat jegyében pedig óriási költségvetéssel színre vitték Pietro Mascagni *Parasztbecsület* című operáját, melyet a szerző vezényelt, s főbb szerepeit a Milanói Scala tagjai énekeltek.

Minden előzmény nélkül, 1939-ben, hirtelen a politika vált főszereplővé. Talán azért nem szenteltek ennek nagyobb figyelmet az újabb összefoglalások, mert a játékok első krónikása, Lugosi Döme csak 1937-ig adta elő az eseményeket. A *Szegedi Szabadtéri Játékok* címmel 1939-ben kiadott emlékalbum azonban beszámolt arról, hogy az „1939-diki játékok megrendezését korlátolt felelősségű társaságra bízta a város.” Ezt a változást ekkor még pénzügyi okokkal magyarázták: „*Jelentékeny deficit volt a városi rendezés mindhárom évében. 1938-ban, a városi rendezés harmadik évében a deficit több mint 150.000 pengőre emelkedett. Ez az oka annak, hogy a város a rendezést, állítólag csak átmenetileg, kiadta a kezéből.*”¹³⁴

Ugyanebből a kiadványból kiderül az is, hogy a korlátolt felelősségű társaság elnöke Balogh István, alsótanyai plébános lett. A vállalkozás súlyát jól jelzi, hogy a várostól harmincezer pengő természetbeni és ötezer pengő készpénztámogatást, az Országos Idegenforgalmi Hivataltól tízezer, a kultuszminisztériumtól ötezer, összesen tehát ötvenezer pengő támogatást kaptak. A költségeket százharmincezer pengőben állapították meg.

A korlátolt felelősségű társaság vezetői között ott találjuk Kiss Ferencet, a Színművészeti Kamara elnökét és Czakó Pált, a Nemzeti Színház volt titkárát is.

Kiss Ferenc jelenléte önmagában átpolitizálta az eseményt, azt hirdette, hogy a szegedi szabadtéri játékokat is abban a szellemben rendezik meg, melyet

134 A *Szegedi Szabadtéri Játékok*. Szeged, Délmagyarország nyomda, [1939]. p. 39.

a „zsidók közéleti és gazdasági térfoglalásának korlátozásáról” kiadott törvény meghatározott. S hogy még világosabb legyen, a játékok műsorfüzetének első oldalán Kiss Ferenc – mint a Színművészeti Kamara elnöke és a Szegedi Szabadtéri Játékok főrendezője – így zárta *Madách örök mementója* című írását: „*A Felvidék és a Kárpátalja hazatérésének, a nemzeti szellem öntudatára ébredésének történelmi jelentőségű nagy esztendejében a szegedi Dóm-téren elhangzó magyar szónak még nagyobb a súlya, még mélyebb az értelme, még több a kifejező ereje, mint volt a múltban. Figyelje hát most minden magyar szív az Úr szavát, amikor a Fogadalmi templom karcsú tornyainak magasságából végigszánguld a paloták, a tanyák, a tarlók, gyümölcsösök, csalitok, nádasok, folyók, tavak, erdők felett, harsogván hirdetve: – Ember küzdj és bízva bízzál!*”¹³⁵

Ebből a kiadványból azt is megtudhatták az érdeklődők, hogy „*augusztus 6-án seregszemlére gyülekezik Szegeden az ellenforradalmárok tömege, azok a hősök, ezrek és tízezrek, akik 1919-ben biztonságuk, életük, vagyonuk kockáztatásával fegyvert fogtak a véreskező vörös hordák ellen. A szegedi elindulás huszadik évfordulóján Szegedre jönnek, hogy hódoljanak az új Magyarország megteremtője, Horthy Miklós kormányzó előtt.*”¹³⁶

Horthy kérésére megváltoztatták a játékok műsorát: augusztus 6-án Voinovich Géza *Magyar passióját* játszották el; míg eredetileg a *Tragédia* szerepelt műsoron. Erre az előadásra nyolcszáz jegyet vásárolt meg a miniszterelnökség a kormányzó és a kormány tagjainak kíséretében érkező csoportnak.

A kormányzó és a magyar politikai elit kilenc évvel korábban, 1930-ban a Fogadalmi templom felszentelésére érkezett Szegedre. Akkor elsősorban a nemzetépítés, a művelődés terjesztése és az egyetem zárókövének elhelyezésével a tudományos kutatás állt az ünnepség középpontjában. A Nemzeti Emléksarnokban Horthy kiváló magyar férfiak előtt tisztelgett. Ezzel szemben, 1939-ben, a világháborús helyzetben a kormányzó „Horthy, Horthy, Horthy” kiáltások közepette, hófehér egyenruhában mint legfőbb hadúr jelent meg, és Bartha Károly altábornagytól, honvédelmi minisztertől a magyar érdemrend szent koronával ékesített nagykeresztjét vette át, majd a Klauzál téri katonai felvonuláson vett részt.¹³⁷ Délután a szegedi MOVE díszközgyűlést tartott. Ezen a rendezvényen

135 *Szegedi Szabadtéri Játékok, 1939*. Szerkesztette dr. Osváth Tibor Ottó. [Szeged, Árpád nyomda, 1939] 1.

136 *Hódolat Magyarországnak kormányzójának*. In: *Szegedi Szabadtéri Játékok, 1939*. id. m. p. 3.

137 Horthy Miklós 1930-as és 1939-es szegedi látogatásáról filmhíradó-tudósítás számolt be. Vö.: Magyar Híradó, 349 [1930. október] illetve Magyar Világhíradó, 807 [1939. augusztus]. Megtekinthetők: <http://filmhíradokonline.hu/watch.php?id=9478> és <http://filmhíradokonline.hu/watch.php?id=3418> (letöltés: 2016. április 22.)

Teleki Pál azt hangoztatta, hogy „*a szegedi gondolat ma is él a magyar emberek szívében, és ha kell, helytállnak érte, és ütni is tudnak*”.¹³⁸

Akkor még senki sem sejtette, hogy ezzel a vészjósló végszóval lezárult a Szegedi Szabadtéri Játékok első korszaka.

138 A kormányzó a honvédség szellemének egységéről. Népszava, 1939. augusztus 8.

Teleki Pál beszédének a szegedi gondolatra vonatkozó része pontosan így hangzott. „*Élünk érte a magyar ember megszokott csendességével. Mert a magyar ember ritkán hangos. A magyar ember egész ember, nem szükséges, hogy sokat fejezze ki érzéseit, mert ezek szívében élnek, s egyik tudja a másikról, hogy ugyanígy gondolkodik. De ha kell, akkor helytáll érte, és akkor ütni is tud. (Viharos taps és éljenzés!)*”. Vö.: A szegedi ellenforradalom húszéves évfordulója. Országgra szóló ünnepség Szegeden. Pesti Napló, 1939. augusztus 8.

Fábri Péter

A SOKFÉLESÉG SOKFÉLE ÜNNEPE

A nyelv végtelenül rugalmas, a nyelvhasználók pedig, a nyelvvédők minden pampogása dacára voltaképpen végtelenül türelmesek.

Amikor megkaptam a felkérést, hogy mondjak valamit a fesztiválokról, elkezdtem gondolkodni: mi az, hogy fesztivál?

Egyrészt persze a Budapesti Tavasz Fesztivál vagy a Salzburgi Ünnepi Játékok is Festspiele, másrészt aznap, 2016. március 27-én, amikor ezt elkezdtem írni, a közelemben, a mostanában több értelemben is hadszíntérré változó Városligetben éppen Bányafesztivált tartanak, de mint tudjuk, létezik Kolbászfesztivál is.

Vajon van-e, létezik-e *valójában* kolbászfesztivál? Nem kéne azt inkább vásárnak nevezni?

A *fesztivál* szó lényegében ünnepet jelent. A Magyar Értelmező Kéziszótár szerint: „Országos v. nemzetközi jellegű ünnepélyes előadás, bemutató stb. (sorozata).” A szó az angolon keresztül a latinból érkezett hozzánk. Az Ország-szótár szerint „ünnepség, ünnepély, ünnepi játékok”. A Györkössy-féle latin-magyar szótár így határozza meg az angol *festival* szó mögötti latin szót, a *festivitast*: „öröm, gyönyör, szórakozás, kedélyesség, vidámság”, de melléknévként a *festivus* már „ünnepi, ünnepélyes, vidám, jókedvű, kedélyes, humoros”.

A fentieket összegezve én úgy látom, hogy a szónak a mai magyarban zajló jelentésbővülése erősen értelemzavaró. Persze kitágíthatjuk egy szó jelentéseinek körét, de akkor egy idő után mindent ugyanazzal a névvel kellene jelölnünk.

Vajon miért nevezik a kolbászfesztivált *fesztiválnak*?

Én arra tippelve, hogy azért, mert így mintegy stílánisan megemelik az egészét. Hiszen a vásár, gondolhatják ők, az valami csúnya kereskedelmi dolog, pfuj, a fesztivál viszont, na az, na az igen.

A vásárra még visszatérek. Most folytassuk azzal, hogy miért tartják vajon a fesztivál szót annyira fontosnak?

Talán azért, mert mint fentebb látható, a fesztivál valamilyen emelkedett és többnyire pozitív, örömteli jelentést tartalmaz. Egy gyászünnepeket, még egy több napig tartó országos gyászt is, nagyon ritkán neveznek fesztiválnak – de nem baj, ha tudjuk, hogy az antik Rómában még temetkezési játékokat is rendeztek, egy-egy gazdagabb patrícius halálakor. Továbbá: a gyászünnepeket, amennyiben az elhunyt érdemeinek összegzéséről szól, végső soron a veszteség érzésével együtt belefér ebbe a pozitív jelentéskörbe. Emelkedettnek pedig mindenképpen emelkedett.

Már a görög színház is fesztivál volt. Az ún. Nagy vagy Városi Dionüszia, az a tavaszi ünnepségsorozat, amelynek során a városi polgárok napokon át szín-

házi előadásokat néztek a város színházában, valószínűleg kisebb helyi közösségek ünnepségeiből, többek között és talán a borral kapcsolatos ünnepségekből fejlődött ki.

Éppen a Dionüsiákba a halál is belefért. Erről szól Euripidész *Bakkhánsnők* című darabja, amelyet természetesen szintén egy nagy athéni színházi fesztiválon mutattak be.

A Dionüsiákon az ünnepség eleinte úgy zajlott, hogy az isten tiszteletére kórusok versengtek. Athénban tíz, egyenként ötven felnőtt férfiből és tíz, egyenként ötven fiúból álló kórus volt (összesen tehát ezer előadó), akik Dionüszoszt ünneplő ditirambusokat adtak elő. Ebből fejlődött ki a klasszikus korszak tragédiája. A tragédiaversenyen mindig három drámaíró versenyzett és mindegyikük három drámával és hamarosan egy negyedik darabbal, egy szatírájékkal állt elő. Ezekről a versenyekről Kr. e. 534-ből van az első adat.

A kórusokat egyébként afféle producerként egy-egy gazdag polgár, az ún. khorégosz finanszírozta. Közösségi kötelezettség volt ez, de magánfinanszírozásban – valahogy úgy, ahogyan ma az Egyesült Államokban sem közpénzből támogatják a nagy zenekarokat és operaházakat, hanem elsősorban a magán-mecenatúra révén.

Nyilvánvaló, hogy a görög tragédiaíjászás, amelyben dráma, költészet, zene és látvány egyesült, és amely témáit a nagy görög mítoszokból és egyetlen ismert példában (ez Aiszkhülosz: *Perzsák* című darabja) a közelmúlt történelméből vette, a szó legtisztább értelmében fesztivál volt. A központi istenalak, Dionüszosz köré már eleve nagyon gazdag mitológiai hagyomány szövődött, amelyben épp úgy szerepet kapott a bor, mint a hajózás, de a legszélsőségesebb érzelmek is.

Az ünnepnek mára általánossá vált pozitív jelentése valamilyen közösség önmegismeréséhez, saját magáról szóló történeteinek előadásához és effélékhez kapcsolódik. Mint fentebb, az Értelmező Szótár meghatározásában láttuk, és ahogy nyilván sokan gondoljuk, ez a közösség nem lehet nagyon kicsi. Egy családi ünnepet, még egy ünnepségsorozatot sem nevezünk fesztiválnak. De egy falu, az már belevághat. Mindannyian tudjuk, mire volt képes Kapolcs és néhány ábrándos nevű szomszédos falu (Pula, Taliándörögd, Vigándpetend) az elmúlt negyedszázadban.

A fesztiválban tehát valamilyen nagyobb közösség ünnepli meg saját létezését. Mintegy tömörített formában megtapasztalja önmagát, megmutatja, milyen előadói teljesítményre képes (mert, bár ezt eddig nem említettem, egy fesztivál nyilvánvalóan időben lezajló eseményeket jelent – elég nehéz elképzelni mondjuk egy építészeti fesztivált, bár egy épület amúgy nagyon is jelentheti egy nagyobb közösség önarcképét).

Álljunk meg tehát egy pillanatra. Mi bajom van nekem a kolbászfesztivállal, ha az emberiség egyik legértékesebbnek tekintett kultúrincse, az ógörög tragédia, részben talán a borfesztiválokhoz köszönheti a létét? Mezőgazdasági termék ez is, az is.

Azt hiszem, a fő probléma az, hogy a Dionüsiákon a kultúra nem valami díszes fityegő, nem valami kényszerhalkni volt. Annyira nem, hogy ezeknek az ünnepségeknek a legjelentősebb fennmaradt emlékei mind drámai, irodalmi vagy képzőművészeti alkotások.

Egy vásáron nem ez a helyzet. Ott a legfontosabb a termék és a kereskedelem. Mindkettő remek dolog, sőt, ami a terméket illeti, ha például a fennmaradt, gazdagon díszített amforákra gondolunk, amelyekbe a bort töltötték, egy kézműipari termék és egy műalkotás között nehéz pontos határvonalat húzni.

A kereskedelem pedig az emberiség egyik legnagyobb találmánya. Hogy a kultúra szempontjából is mekkora jelentősége van, azt nem csak az példázata, hogy kulturális import nélkül nem létezne például műfordítás, művészi vendégjáték, ilyesmi. Hanem az is mutatja a kereskedelem kulturális jelentőségét, hogy nélküle például nem létezne szimfonikus zenekar, amely az egyik legnagyobb kulturális entitás, amit az emberiség valaha kialakított. A szimfonikus zenekar hangszerei évszázadok során kereskedelmi tevékenység révén kerültek Európába és itt állt össze belőlük az, amit ma szimfonikus zenekarnak nevezünk. Nyilván az sem véletlen, hogy a szimfonikus zenekar a XIX. század elején–közepén jött létre, akkor, amikor általánossá vált a világkereskedelem, ami különböző előzmények után a nagy földrajzi felfedezések korában alakult ki. Szinte azt is mondhatnánk, hogy a szimfonikus zenekar a világgazdaság szimbóluma.

Kereskedelmet és kultúrát tehát elég nehéz volna szétválasztani, mégsem mindegy, hogy mikor melyikről van szó. Bármilyen triviális dolog ez, de a kifejezéssel való visszaélés miatt szögezzük le: a vásáron a kereskedelem, a fesztiválon azonban a kultúra van előtérben. Ezek ugyan átszövik egymást, a kereskedelemben megjelennek a kultúra tárgyai és megjelenik körülötte a kultúra, a kultúra pedig maga is részben üzleti tevékenység, és kereskedelem nélkül nem nagyon működhetne, a kettőt azonban, akár tetszik ez a kolbászfesztiválok kitalálóinak, akár nem, nem jó dolog összetéveszteni.

Minket tehát most a fesztiválok érdekelnek, és a fentiek alapján talán sikerült ezeket elválasztani a vásároktól, ahol a termék az elsődleges, míg a fesztiválok, hogy ezen a nyelvezeten belül maradjak, a kulturális szolgáltatás.

Több napig tartó, különböző vallási ünnepek köré szervezett kulturális eseménysor szinte minden kultúrában létezett. A mi európai kultúránkban elég arra emlékeztetni, hogy a középkori színjátszás jelentős részben passiójátékok eljátszá-

sát jelentette. Ezekre mindig sok ember gyűlt össze, az előadások olykor napokig tartottak. Ezekhez a passiókhoz kapcsolódva külön drámai műfajok alakultak ki. Így például az ún. *auto sacramental*, amely műfaj csúcsa Calderóntól az *El gran teatro del mundo*, *A világ nagy színháza*. Ez épp úgy egyházi ünnephez kapcsolódott, mint a nyilván sokak által ismert Csíksomlyói passió. Ez utóbbit mindig a csíksomlyói búcsún adták elő, amely máig eleven hagyomány, és amelyben egyesül a szakrális és a népszórakoztató elem.

Calderón említett művének egyébként a modern fesztivál-hagyományban is nagy szerepe lett. Ebből írta Hugo von Hoffmanstahl a Salzburgi Ünnepi Játékok kezdetén egyik nagy művét, *A nagy világszínház* című, kifejezetten a Salzburgi fesztivál számára született darabját.

Több napig tartó, kulturális eseményekkel kísért ünnepségsorozatok voltak persze a különböző uralkodók koronázási és egyéb ünnepségei is. Ünnepség-rendezésben a barokk nagyon jól teljesített, és a nagy uralkodók által rendezett ünnepségek voltak a mai óriásfesztiválok világi előzményei.

Angliában a XVII. század elején, I. Jakab király trónra lépésével kezdődtek meg azok a nagy udvari ünnepségek, amelyeket *masque*-nak neveztek. Külön miniszterük volt, ő volt a *Master of the Revels*, a főceremóniamester, és elég valószínű, hogy a Szentivánéji álom is egy ilyen ünnepség apropóján született. Jakab király, ahogyan később más uralkodók is, maga is színre lépett ezeken az ünnepségeken – ez a zsáner az uralkodói önreprezentáció egyik fontos műfaja lett.

XIV. Lajos jelentős részben a versailles-i ünnepségekre íratott magának műveket Molière-rel és Lully-vel, Versailles pedig még sok évtizedig volt kulturális központ az ő utóda, XV. Lajos idején is. Maguk az ünnepségek, a fesztiválok ugyan csak néhány napig tartottak, de az ezekre az alkalmakra születő művek évszázadok óta őrzik az emléküket. És XIV. Lajos is szeretett szerepelni ezeken az ünnepségeken. Akárcsak nálunk a legnagyobb magyar királynő, Mária Terézia, akiről feljegyezték, hogy fiatal korában nem csak szép volt, de mellékesen kitűnően énekelt és táncolt.

Hogy milyen jelentőségű kulturális események kísérték például a koronázásokat – végül is ezeknek aztán valóban az uralkodó volt a főszereplője –, elég arra gondolnunk, hogy Mozart *Titus kegyelme* című operáját 1791-ben II. Lipót prágai megkoronázásának ünnepségsorozatára írta. Barokk operák egész sorát köszönhetjük annak, hogy a különböző kis itáliai és német fejedelmi udvarok a XVII-XVIII. században zenével és operával ünnepeltették magukat. Híres ünnepségrendező volt például a weimari hercegi színház igazgatója, Johann Wolfgang Goethe. Weimar jelentőségéről talán elég elmondani, hogy Goethe idejében talán 10.000 lakosa lehetett a komplett hercegségnek (Weimarnak még ma is csak 65.000 lakosa van). A *Faust* azonban, különösen annak második része, máig mutatja, milyen

nagyságrendű ünnepségeket rendezhettek itt. A *Faust* második részében hatalmas, színes kavargásban jönnek elő a goethei fantáziának azok a szülöttei, amelyek jelentős része valószínűleg különböző jelmezes ünnepségek emlékét is idézi. A kis weimari hercegség uralkodója, Karl August tudhatott valami nagy titkot – és ahogyan ő Goethét vonzotta magához parányi kis birodalmába, az unokája majd Liszt Ferencet hívja Weimarba zeneigazgatónak. Ismerné-e vajon a világ Weimar nevét, ha ezek az uralkodók nem ilyen nagyságrendű művészekkel ünnepeltették volna magukat?

De visszatérve most még kissé a vallási ünnepségekre: távoli kultúrákban is találunk olyan vallási-kulturális programokat, amelyek eredményét máig az emberiség közös kultúrincseként tartjuk számon. A japán nó-előadás már önmagában felér egy kisebbfajta fesztivállal. A nó-darabokat hagyományosan templomok előtt játszották, mindig egész sorozatban, és a görög színjátszáshoz hasonlóan, ennek a sorozatnak is mindig része volt a szatírdarab, csak éppen Japánban ezt kjógennek nevezték és nem egy volt belőle, hanem több. Egy előadásban öt különböző kategóriájú nó-darabot mutattak be és minden két darab között eljátszottak egy-egy kjógent.

Egymástól távoli kultúrákban nem csak hasonló produkciók születtek, de ráadásul az is többé-kevésbé párhuzamosan zajlott, hogy ezek az eredetileg a valláshoz, vagy az uralkodók megünnepléséhez kötődő produkciók és kulturális hagyományok elszakadtak eredetüktől és önálló jelentőségre tettek szert. Ez a folyamat ahhoz hasonlít, ami a képzőművészetben is lezajlott, és amely folyamatot Németh Lajos oly találóan jellemezte, amikor azt írta le fejezetcímként *A művészet sorsfordulója* című művében: „A múzeum mint a művészet temploma”. Magyarán: a modernitásban már nem a templomnak van művészete, hanem a művészetnek temploma. És nem az ünnep alkalmából születnek színpadi és zenei produkciók, hanem a színpadi és zenei produkciókat ünnepeljük. A nó-színház ma nem vallási, hanem színházi hagyomány. A nagy egyházi és világi ünnepségsorozatok folytatásaként pedig létrejöttek a nagy kulturális fesztiválok, amelyeken a kultúra önmagát ünnepli. Az egyik legelső nagy kulturális fesztivál, amelyet már a kultúra önünneplésének nevezhetünk, a lassan száz éves Salzburger Festspiele. Ez 1920-ban, a Monarchia összeomlása után két évvel született, amikor Max Reinhardt megrendezte Hugo von Hoffmanstahl középkori moralitásokból írott darabját, a *Jedermann*-t, vagyis az *Akárki*-t.

Egy új hagyomány természetesen nem egyik napról a másikra jön létre a régiektől. A XIX. században elsősorban zeneszerzők emlékére rendeztek fesztiválszámba menő ünnepségsorozatokat. Ezeket tehát már a kultúra ünnepelte saját nagyjait. Salzbrugban Mozart, Bonnban (nagyraest Liszt Ferenc

fáradásainak és nagyvonalú támogatásának eredményeképpen) Beethoven volt az ünneplés tárgya.

Az egyik legérdekesebb történet pedig Wagner története. Ezt a mi szempontunkból lényegében úgy foglalhatjuk össze, hogy volt egy uralkodó, a bajor II. Lajos, aki ahelyett, hogy önmagát ünnepeltette volna, imádott zeneszerzőjét látta el annyi pénzzel, hogy az saját magának emelhesse szentélyt és abban kizárólag a saját műveit mutassa be. Ennek a gesztusnak máig tartó hatása van. A Bayreuther Festspiele lassan száznegyven éve működik, Wagner műveit pedig az egész világon játsszák – éppen idén nyáron majd Szegeden is.

Új jelenség, hogy az új kulturális formák már eleve saját ünnepeiket rendezik meg. Az akkor még beatnek nevezett popzene a hatvanas években először Monterey-ben és Woodstockban rendezte meg saját önünneplését – egy egész nemzedék érezhette úgy, hogy ott és akkor csak róla és az ő kultúrájáról van szó. Annyira így érezte, hogy finanszírozta is saját magát – Monterey-ben nem csak gázi nem volt, de a fellépők legtöbbje még filmezni sem engedte a fellépését, vagyis el sem adta másnak, mint akinek tulajdonképpen ajándékba adta. Woodstock óta pedig minden popfesztivál meglehetősen jó üzlet.

Sőt, a fesztiválkultúra mára tulajdonképpen megfordult. Ma már olyan események vonzzák a tömegeket az óriásfesztiválokra, amelyek csakis és kizárólag ott láthatók-hallhatók. A Sziget és hasonló fesztiválok hatalmas, másutt nem látható attrakciókat készíttetnek maguknak, extrém élményeket kínálnak. Kérdés, hogy ezek is hagynak-e maguk után olyan, újra és újra előadható műveket, mint a régi nagy ünnepekre született, főntebb felsorolt művek. Nem hiszem, hogy ezt a kérdést most előre meg lehetne válaszolni.

Az, hogy a popkultúrának óriási fesztiváljai vannak, talán nem is olyan meglepő. Én meglepőbbnek és még örömtelibbnek tartom, hogy a kulturális ipar a magaskultúrának is milyen nagy fesztiváljait működteti. Nagy-Britanniában például a harmincas évek óta egyetlen fillér közpénz nélkül, magántámogatásokból és jegyeladásból működik a nagy jelentőségű Glyndebourne Operafesztivál, egy angol arisztokrata megalósult álma. (Igazán csak zárójelben jegyzem meg: kevés olyan jó befektetés akad, mint egy nagy fesztivál. De ez a téma külön konferenciát érdemel.) Az osztrák-német határ közelében, Bregenzben hatalmas, tóra épített színpadon nézi az operaelőadásokat esténként több ezer néző. Berlinben a város fesztiváljainak saját színháza van, ez a Berleiner Festspiele, ami korántsem jelenti azt, hogy az azonos nevű fesztiváliroda kizárólag oda szervezné az általa organizált fesztiválok eseményeit. A Märzmusik, a hetekig tartó márciusi kortárs zenei fesztivál koncertjeit például épp úgy befogadja a Konzerthaus, a Filharmónia, mint a legkülönbözőbb, a budapesti Trafóra emlékeztető alternatív helyszínek. A teljes német

nyelvterület májusi színházi fesztiválja a Theatertreffen, erre tíz előadást válogatnak kritikusok, amelyeket aztán sorozatban játszanak a város különböző színházaiban. A BBC Proms nyári koncertsorozatát kifejezetten azzal a céllal hozták létre, hogy a komolyzenét kivigyék megszokott helyszíneiről. Avignonban évtizedek óta megrendezik azt a színházi fesztivált, amelyen a nagy produkcióktól az utcaszínházig minden műfaj felvonul. Németországban alig van olyan kisváros, amelynek ne volna valamilyen saját, tematikus fesztiválja, mint például Halléban a Händel-fesztivál.

Magyarországon több, mint három évtizede rendezik meg a Budapesti Tavaszi Fesztivált, amelynek ugyanaz a Kiss Imre volt alapító igazgatója, aki a Műpát is irányította az első hét évben, 2011-ig. A nyolcvanas években még csak a BTF idején láthatunk Magyarországon világhírű szimfonikus zenekarokat. Ez ma már a Műpában mindennapos, de azért a Műpa is megrendezi a maga fesztiváljait, az egynapos zeneszerző-maratonoktól kezdve a júniusi Wagner-ünnepig, amely Bayreuth-on kívül az egyetlen fesztivál, ahol minden évben, időben koncentrávalva eljátsszák a teljes Ringet és ma már *A bolygó hollandi* után született összes Wagner-operát is.

Hogy milyen művek maradnak meg a nagy fesztiváloknak köszönhetően, ezt persze ma nem tudjuk előre megmondani. A fesztiválok remélhetőleg sok új műnek nyújtanak fórumot – hosszú távon ez őrizi meg majd az emléküket, mint a görög drámák a Dionüsiák emlékét. Abban azonban biztos vagyok, hogy amíg lesznek emberi közösségek, addig fesztiválok is lesznek. Ünnepelni fogjuk saját létezésünket, közösségeinket, az általunk megteremtett műveket. Minél többféleképpen, annál jobb, mert annál nagyobb lesz az emberi szabadság. Ezért is szeretem a magát Salzburg után elnevező – és alig másfél évtizeddel Salzburg után született – szegedi nyári fesztivál nevét: Szegedi Szabadtéri Játékok. A játék öröm, a játék szabadság, a játék az ember egyik legszebb tevékenysége.

A fesztivál pedig, ahogyan maga a Játékok is, a sokféleség sokféle ünnepe.

A 85 ÉVES SZEGEDI SZABADTÉRI JÁTÉKOK

A konferencia egy korábbi előadásból megtudtuk Fábri Pétertől, hogy a fesztivál az emberi közösségek életének ősi, magától értetődően természetes alkotórésze: ezeken ünnepeljük önmagunkat, közösségi létünket és megörökítésre méltó, nagy tetteinket. Azaz közösségi önreprezentációnk egyik fontos, kulturális megnyilvánulása. Péter definícióját kiegészíteném azzal, hogy ugyanakkor a fesztivál, különösen napjainkban, a rendező város üzleti vállalkozása is. A Szegedi Szabadtéri Játékok, mint fesztivál, már eredetétől ugyanezre a kettős alapra vezethető vissza. A következőkben e két összetartozó, sőt, együtt érvényes szempont felől igyekszem vázolni a 85 év nagy korszakait.

Kiindulásként a kezdetekről összefoglalom, amit korábbi konferenciáink előadói bemutattak. Az 1879-es Nagy Árvíz után a helyreállítás során lényegében egy új várost kellett építeni. A tervet Lechner Ödön készítette, a vállalkozást Tisza Lajos vezette kormánybiztosként. 1880 őszén a város előljárói a polgárság nevében fogadalmat tettek, hogy az újjászületés emlékére Szűz Máriának szentelt templomot emelnek,¹³⁹ az eredeti tervek Schulek Frigyes munkái. Az építkezés azonban nem haladt gyorsan, előbb forráshiány késleltette, aztán a Dömötör torony – Szeged legrégebbi műemléke – feltárása, majd az első világháború. A vesztes háború után Szeged szinte szimbóluma lett az ország megújulásának. Ahogy ezt Horváth Gábor történész az első konferenciánkon kifejtette, *„a szegedi árvíz utáni újjáépülést párhuzamba lehetett állítani az ország helyzetével. [...] Az 1880-as évek szóhasználatában már megjelent 'A feltámadt Szeged'-re való utalás, amely a két világháború közötti Magyarországon a revízióval kapcsolatosan – az ország feltámadása – mindennapossá vált”*.¹⁴⁰

1921-ben Szeged, a kolozsvári egyetem átköltözésével egyetemi város lett, 1923-ban pedig, Glattfelder Gyula csanádi püspök Temesvárról való kiutasításával püspöki székhely is. Ebben az évben indultak újra az építkezések, a Klebelsberg pályázatán nyertes Rerrich Béla irányításával. Végül a Dómot a fogadalm 50-dik, és

139 A képviselőtestület esküdött, egyházfenntartó kegyúri minőségében is, 1880. november 28-án, Tóth János képviselő indítványára. Gunther Zsolt: *Az üresség mint inspiráció. A szegedi Dóm és a Dóm tér.*

In.: *„Tér, művészet, szellemiség”* konferenciakötet, a Szabadtéri Játékok kiadása, Szeged, 2014. p. 20.

140 Horváth Gábor: *A szegedi Dóm és a tér fogadalmi szimbolikája.*

In.: *„Tér, művészet, szellemiség”* konferenciakötet, p. 32.

a csanádi püspökség 900-dik évfordulója együttes tiszteletére, egy ünneppsorozaton szentelték fel, 1930. október 22 és 26-a között.

Sándor János színháztörténeti munkáiból tudjuk, hogy szabadtéri színház már korábban is működött Szegeden: Latabár Endre a *Hét pacstírtához* címzett rókusi vendéglője kertjében 1854-ben építtetett egy meglehetősen nagy arénát, 1868-ban pedig Szathmáry Károly az újszegedi népkertben emeltetett ezernél is több nézőt befogadó nyári színpadot.¹⁴¹ A Dóm téri építkezéseket látva nem tűnt tehát túl radikális újításnak az ötlet, amit először Juhász Gyula, a nyomában aztán fiatal szegedi művészek, majd 1927-ben Hont Ferenc vetettek fel, miszerint a salzburgi szabadtéri fesztivál mintájára, a modern szellemű, passiójátékokhoz hasonló tömegszíntársítás szegedi meghonosítására a Dóm tér szinte kínálja magát. Maga a miniszter, Klebelsberg is pártolta az elképzelést, és programadó cikkében az egyik nagy kultúrafejlesztő lehetőségként tálalta: „*Most építjük a szegedi Fogadalmi templom körül az egyetem árkados terét, talán majd itt lehet a salzburgi dóm előtt folyt játékok mintájára népies és passiójátékokat rendezni*”.¹⁴² Ez a terv nemcsak remekül illett Klebelsberg decentralizációs – új vidéki központokat létrehozó¹⁴³ – kultúrpolitikájába, de a miniszter személyes politikai tőkét is növelte, ugyanis az ő választóközete éppen Szeged volt. 1931 pedig választási év, ezért a Dóm felszentelése után sem ejtette el a vezérfonalat, és nem hagyta a szegedi városvezetést megpihenni a babérjaikon: saját hatáskörébe vonta a Játékok ügyét, bemutatandó darabnak kijelölte Voinovich Géza *Magyar Passióját*, és a megvalósításra miniszteriális bizottságot alakított.

Szegeden is szabadtéri bizottság alakult Somogyi Szilveszter polgármester vezetésével, amelynek tagja volt dr. Balog István – a később Balog páterként ismert politikus, ekkor belvárosi plébános, a Szegedi Hírlap és a Katolikus Tudósító szerkesztője¹⁴⁴ –, és a honvéd helyőrség parancsnoka, vitéz Shvoy Kálmán altábornagy. A tábornok nagy színházbarát hírében állt, nevét a szegedi színházi legendák az ünnepektől ifjú színész, Kiss Manyi patrónusaként is megőrizték. Ekkor, a hadügyminiszter engedélyével, katonáival felépíttette a színpadot és a nézőteret, statisztériát és zenekart biztosított, valamint szakembereket küldött a telefon és a világítás szereléséhez, éppen úgy, mint azt később, 1933-ban is tette.¹⁴⁵

141 Sándor János: *A Szegedi Szabadtéri Játékok megindítása – legendák nélkül*

In.: „Tér, művészet, szellemiség” konferenciakötet, p. 51.

142 gróf Klebelsberg Kunó: *Munka, tudás és tőke*. Pesti Napló, 1929. július 28.

143 A korábbi vidéki központokat – a gazdasági, logisztikai és kulturális értelemben egyaránt centrális helyzetű nagyvárosokat – a trianoni határrendezés levágta az ország testéről, ezért újakat kellett kijelölni és felfejleszteni.

144 Sándor János, id. m. p.57.

145 Shvoy Kálmán *titkos naplója és emlékirata 1918-1945*. Kossuth Könyvkiadó, Bp. 1983., p. 117.

Már ez előkészületek során is elhangzottak a fesztivál mellett azok a gazdasági érvek, amelyek kezdő tételként minden nagyszabású kulturális esemény természetes alkotóelemei. Például Pásztor József szerkesztő cikke – aki elnökölte azt a médiavállalkozást, amely az első évek anyagi és erkölcsi kockázatát vállalta –, egyenesen célként jelölte meg, hogy „*A szabadtéri játékokon busásan lehet és kell megkeresni a városnak és lakosságának azt, [...] amit az egyetemre és a Templom térre elköltött és még el kell költenie*”.¹⁴⁶ Maga Klebelsberg miniszter is, a már említett programadó írásában magától értetődő módon kötötte össze a Dóm téri előadásokat az idegenforgalommal. Így írt erről: ha „*idegenforgalmat akarunk fejleszteni [...] európai látókör, az idegenforgalom titkainak ismerete, és megértés kell a dolgokhoz szélesebb körökben is*”.¹⁴⁷

Értették ezt a szegedi vendéglátás vállalkozói, és már az első években tapasztalható volt a mai is érzékelhető jelenség: a Játékok idejére felpezsdül az élet Szegeden, megnő az éttermek, szállodák forgalma. Elődeink már az első évben „filléres vonatokat” szerveztek az ide látogató nézőknek – azaz jegyár-kedvezményt alkudtak ki a vasúttársaságnál –, vízummentességet kaptak azok a külföldiek, akik az előadásokra érkeztek, szerveztek „ösi” magyar tradíciókat ápoló tanyaprogramokat Tápéra és a paprikafalvakba, kínáltak „modern” strandéletet a termálvízű fürdőbe és a Tisza-partra, ekkor kezdet országon ismert fogalom-má válni a szegedi halászlé. Pesten már májusban plakátok hirdették a *Magyar passió* június 13-14-i előadásait.¹⁴⁸

Az a ma is érzékelhető jelenség is tapasztalható volt, hogy a városi kasszát kezelő elöljárók igen óvatosak voltak: az első években a Játékok rendezését magánvállalkozásba adták ki a helyi sajtónak, és Szeged városa, csak mint első számú támogató jelent meg. Így a Játékok büdzséje nem is volt elegendő a költségek fedezésére, a második nyáron, 1932-ben egy pillanatra meg is akadt a folytonosság: mivel Gömbös Gyula hadügyminiszter nem adott engedélyt a honvéd helyőrség közreműködésére, saját pénz meg nem volt erre, így nem épült színpad és nézőtér a Dóm téren. Helyette a Stefánián – mivel rossz idő volt, végül a színházban –, majd a Múzeum előtt tervezték és tartottak előadásokat. A város csak a harmadik nyárra, 1933-ban vette saját kezébe a Szabadtéri Játékok ügyét.

Mint látható, már a kezdetekben megjelentek azok a célok és működési sajátosságok, amiket ma a Szabadtéri Játékok hármaskörjeként szoktunk meg-

146 Pásztor József: *A szabadtéri játékokat állandósítani kell*, Délmagyarország, 1931. május 16.

147 gróf Klebelsberg Kunó: *Munka, tudás és tőke*. Pesti Napló, 1929. július 28.

148 Erről részletesebben írnak Kovács Ágnes-Nikolényi István-Polner Zoltán: *A Szegedi Szabadtéri Játékok kézikönyve (1931-1991)* című kiadványban, a Szabadtéri Játékok kiadása, Szeged, 1991.

foglalmazni: egyrészt színházi intézményként kulturális, közművelődési missziót teljesít, másrészt mint Szeged város közösségének önreprezentáló ünnepe a város hírét, elismertségét növeli, harmadrészt helyi vállalkozásfejlesztési projekt is, mivel az idegenforgalom felpezsdítésével konkrét anyagi hasznot termel.

Még két, máig ható, ugyanakkor egymással szorosan összefüggő elem is megjelent már a kezdeteknél. Az egyik a fesztiválprogram összeállítása, a másik a színpad és nézőtér elhelyezkedése – ez utóbbi a Dóm most lezáródó rekonstrukciója kapcsán ismét aktuálissá vált. Az első két évben tulajdonképpen még nem beszélhetünk tudatos műsorpolitikáról, hiszen 1931-ben csak a *Magyar passiót* mutatták be, 1932-ben pedig két előadást a színházban – a rossz idő miatt –, és a Múzeum előtt a *Magyar szentek* című élőkép-sorozatot. A harmadik szezonra viszont kialakult a Szabadtéri Játékok első nagy, a háborúig tartó korszakát jellemző műsorszerkezet: 1933-ban bemutatták *Az ember tragédiáját* Hont Ferenc rendezésében, majd *Szent Erzsébet legendája* címen megtartották az első Dóm téri hangversenyt, amit rögtön a második, a Budapesti Filharmonikusok bemutató hangversenye követett (a rossz idő miatt a színházban). Az augusztus hónapot a 100 tagú cigányzenekar zárta: a Stefánián játszottak 101 Dankó-nótát, majd szeptember 2-án a Dóm téren Szeged múltját-jelenét bemutató élőkép-sorozat és lampionos felvonulás, aztán hangverseny zárta a harmadik évadot. Tehát az első korszak műsorpolitikáját elsősorban a hazafias szemlélet, másodsorban a klasszikus műveltség igénye jellemezte, ennek megfelelően a nemzeti drámákra és olasz operákra, illetőleg hangversenyekre épült a repertoár. *Az ember tragédiáját* minden hétszer mutatták be, Herczeg Ferenc *Bizáncát* az 1936-os bemutató után még háromszor: '37-, '38-, '39-ben is. 1939-ben, a háborút megelőző utolsó szezonban visszatért a legendás első előadás is, Voinovich Géza *Magyar passiója*. A korszak dicsőségét zenés műfajban három valóban nagy és bátor vállalás fényezte: 1935-ben Mascagni maga vezényelte a *Parasztbecsületet*, '37-ben bemutatták Kacsogh Pongrác *János vitézét* (amit a következő szezonban utánjátszottak), és '38-ban színre állították Kodály *Háry János* című daljátékát. Ugyanebben a szezonban felvállalták Puccini *Turandotját*, amit a következő nyáron utánjátszottak, így '39-ben a bemutatott Verdi művel, az *Aidával* együtt két operát is láthatott a művelt közönség.

A programkínálat tehát megfelelt a hazafias szemlélet és klasszikus műveltség fent említett kettős igényének, és természetesen Klebelsberg alapvetésének is, aki szerint: „egy nép csak azzal szerez jogot ahhoz a földhöz, amely a hazája, ha azt halhatatlan művekkel magához a nemzeti génuszhoz kapcsolja”.¹⁴⁹ A populáris

149 Tóth Attila: *A Nemzeti Emléksarnok*, Szeged M.J. Város Önkormányzatának kiadása, Szeged, 2009.

könnyű műfajok – amiket Klebelsberg és az őt követők egyaránt kozmopolita, ezért nem a Dóm térre illő műfajoknak tartottak –, a 100 tagú cigányzenekar a Stefánián tartott Dankó Pista nótaestjétől eltekintve, nem jelentek meg. A korszakban a Dóm teret valamiféle emelkedettség és hazafias pátoz langte be, és bizonyára jó esély volt arra, hogy a Fogadalmi templom ünnepélyes háttérével kialakul a *Genius loci*, azaz életre kel a hely keresztény-nemzeti szelleme.

A műsorszerkezet kialakítása azonban nem ment könnyen, komoly viták előzték meg, illetve kísérték. Már a tervezés során problémaként merült fel a tér mérete. Somogyi polgármester 1929-ben, Klebelsberg egyetértésével, Hevesi Sándort, a Nemzeti Színház igazgatóját bízta meg, mondjon véleményt a Dóm téri színjátszás lehetőségéről, aki egy rövid szegedi látogatás után határozottan kijelentette: „Az új Templom tér nem lesz alkalmas passiójátékok megrendezésére túl nagy méretei miatt. [...] A színészek nem éreznének a közönséggel kontaktust és [...] nem produkálhatnának olyat, ami művészet”.¹⁵⁰ E véleményét, 1930-ra éppen az ellenkezőjére változtatta, feltehetőleg Klebelsberg nyomására, de az első szezon után a Pesti Naplóban közölt cikkében kifejtette, hogy „Csak olyan darab adható elő, melynek főszerelője a templom, csak olyan színjáték, amelynek gyökerei lenyúlnak a vallási érzésbe”.¹⁵¹ Csakhogy a dráma-, és operairodalomban a Fogadalmi templomhoz méltó, vallásos tárgyú, kifejezetten keresztény darab nem állt rendelkezésre kellő számban, márpedig a változatosság a közönségvonzás elengedhetetlen feltétele volt már akkoriban is.

E szempontból áthidaló megoldásként értékelhetjük Kertész K. Róbert – Klebelsberg államtitkára – véleményét, amit még a Játékok tervezésekor, egy szegedi bizottsági ülésen fogalmazott meg: „... ünnepi játékciklust rendszerezsítünk Szegeden, amely felöleli a nyíltszínpadi játékok minden formáját. A Templom-tér nézőterét ugyanis igen könnyű lesz megforgatni, úgy hogy a közönség háttal üljön a templomnak. Ebben az esetben a játéktér háttére az árkádok kémiai intézet lenne, amely szintén jól és könnyen kiképezhető erre a célra. Így meg van a lehetőség arra is, hogy világi vonatkozású darabok kerüljenek színre egészen re-inhardt elgondolás szerint”.¹⁵² Tehát a vallásos tárgyú, ünnepélyes előadások a templom előtt állnak színre, a világi tárgyú – nyilván nagyobb közönséget vonzó – előadásokat pedig a templomnak háttal élvezi a közönség. (Megjegyzem: már a *Magyar passiónak* is kétféle plakátja készült, a kétféle színpad-nézőtér elhelyezésnek megfelelően.)

150 Délmagyarország, 1929. december 13.

151 Hevesi Sándor: *A játékok után*, Pesti Napló, 1931. június 21.

152 Délmagyarország, 1931. május 27.

A probléma tehát, miszerint a Dóm háttere mennyiben segíti, illetve gátolja a színre vitt darab értelmezésének és hatásának hitelességét, lényegében a kezdetektől fennáll. Az első időszakban, 1931-'39 között ezt úgy oldották meg, hogy nem mutattak be profán műveket, csak olyanokat, amelyek témájukban vagy tartalmukban, vagy emelkedettségükben illettek a Dóm elé. Így nem is kellett a színháznak megfordulnia. A második időszakban, 1959-'92 között a probléma teljesen háttérbe szorult, mert a lebombázott szegedi vasúti híd elemeiből felállított 6.000 személyes nézőtér mozdíthatatlan volt – télen-nyáron ott állt –, így másfajta megoldásra eleve nem volt lehetőség. Most viszont, a Dóm rekonstrukciójával előállt kényszerhelyzetben újra aktuálissá vált: az elmúlt két szezonban, művészi és technikai szempontból vitathatatlan sikerrel mutatkozott be a "fordított" színház, a templomnak háttal felépített nézőtér. Erről egyébként két évvel ezelőtti konferenciánkon Hegedűs D. Géza beszélt, saját színészi tapasztalatai alapján, igen meggyőzően. Szerinte vannak olyan előadások – például *Az ember tragédiája*, vagy egy-egy Novák Ferenc által koreografált népi táncjáték –, amelyek öszszhangja a Dómmal, mind kultúrtörténeti, mind civilizációs értelemben teljesen nyilvánvaló. Ugyanakkor a musical-ek, operettek számára semmiképp se ideális háttér – így komoly díszletköltségeket emészt fel az eltakarása. (Idén ismét a Dóm előtt játszunk, kíváncsian várjuk a közönség reakcióit.)

A Szabadtéri Játékok történetének második nagy korszakát a háború utáni újraindulástól a színházba tagozatként való besorolásáig, 1959-től 1997-ig datáljuk. A majd' négy évtizedből az első hármat ugyanúgy az önreprezentáció politikai-ideológiai meghatározottsága jellemezte, mint az első nagy korszakot. Csak ekkor nem a keresztény-hazafias jelleg, hanem a szocializmus eszméje, ami szavakban a kultúra demokratizálását, a valóságban a párt által vezérelt népművelést jelentett. Kezdetben a „... dolgozó tömegek műveltségének emelését a hatalom komolyan vette, természetesen az államilag preferált szocialista realizmus elvei szerint. Az elvárások az előadások tematikájában a dolgozó osztályok problémáinak tárgyalása, tartalmában az osztályellenség leleplezése és a hibák feltárása (ezt azért a művészeknek nem kellett és nem is volt ajánlott annyira komolyan venni), továbbá pozitív hős felmutatása és az optimista végkicsengés voltak. Ennek az operett – az optimista végkicsengés követelményét kivéve – nem felelt meg, mert nem akart nevelni, csak szórakoztatni, ráadásul a kijelölt osztályellenség társadalmi közegében játszódott, hőseit pedig sehogy sem lehetett öntudatos dolgozóknak tekinteni”.¹⁵³ Nem is játszott

153 Herczeg Tamás: *Operett a Dóm téren*. Konferencia-előadás, az „Élő hagyomány” című, az Operettszínház és SzFE közösen rendezett tudományos konferenciáján, Budapest, 2015. október 24-25.

operettet a Szabadtéri Játékok 1989-ig, egészen a rendszerváltozásig – ha Johann Strauss operai igényű *Cigánybáróját* nem tekintjük annak –, akkor viszont színre állították Ruszt József rendezésében Lehár *A mosoly országa* című közkedvelt művét.

A korszak szezonjainak műsorát a klasszikus operák, a veretes prózai művek és (elsősorban) a népi táncjátékok alkották, aztán később, 1980-tól lassan, óvatosan jelentek meg az új zenés műfajok. Először, mintegy úttörőként Szakcsi Lakatos Béla *Piros karavánja* – amit bátran nevezhetünk akár magyar ős-musical-nek is –, aztán 1984-ben, fergeteges sikerrel a magyar rock-opera, *az István, a király*, majd 1986-ban az első igazi musical, a Webber-Rice páros akkor már világhírű műve, a *Jézus Krisztus szupersztár*. Ennek alapján ki kell jelentsük: Dr. Nikolényi István igazgató érdemei vitathatatlanok a musical meghonosításában, azóta már a musical a legnépszerűbb színházi műfaj a Dóm téren.

Ám az értékelés során nem tekinthetünk el attól a tényről sem, hogy a szocializmus korának színgazgatói káderek voltak – a szó „megbízható elvtárs” jelentésében –, és a színházak általuk tervezett műsora többszintű kultúra-igazgatási, illetve politikai szűrőn keresztül jutott az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottsága elé, végső jóváhagyásra. A látszatnak a megőrzése, hogy a műsor csupán a helyi fenntartókon, följebb a minisztériumon múlik (hiszen demokrácia van!), ha csak kevesen hitték is el, fontos volt. Pozsgay Imre ezt meg is erősítette: „[...] ... a színházak úgy tudták, hogy a megyei tanács vagy a minisztérium intézkedett – a korlátolt szemléletével akadályozta az igazi művészetet és a szabad gondolkodást. Ez volt a szereposztás. [...] De aki tudta, hogy a minisztériumban úgy hagyják jóvá a műsorterveket, hogy előtte megfürdetik az Agit-Prop Bizottság ülésén, annak nem lehetett kétsége, honnan származnak a tiltások”.¹⁵⁴ Semmi okunk azt hinni, hogy a Szabadtéri Játékok műsortervével ez másképpen volt. Tehát Dr. Nikolényi műfaji újításai kapcsán meg kell jegyezzük: nem jöhettek volna létre Aczél György jóváhagyása nélkül.

A második korszakban az üzleti szempontok nem érvényesültek. A kapcsolódás az idegenforgalommal persze fontos volt: az előadások látogatását az IBUSZ irodák és a KISZ által fenntartott Express Ifjúsági és Diák Utazási Iroda¹⁵⁵ is szervezték, sőt, a vidéki termelőszövetkezetek külön-busszal hozták el dolgozóikat, természetesen a szövetkezet költségén.

154 Bogácsi Erzsébet: *Rivalda-zárlat. Interjú Pozsgay Imrével*. Dóvin Kiadó, Bp. 1991. p.142.

155 1957-ben, állami vállalatként hozták létre a fiatalok belföldi táboroztatásának és utazásainak központi szervezésére, fenntartására a KISZ a '70-es évtized végén vette át.

De ezek, ahogy a Szabadtéri Játékok is, állami vállalatok voltak, így tervet teljesítettek, gazdasági szempontból egyetlen feladattal: nem térhettek el az előre meghatározott és a párt által jóváhagyott költségvetésüktől, amelyben a bevétel nagysága, esetleg növelése – ahogy a kultúra területén mindenütt – egyáltalán nem volt lényeges elem. Semmi problémát nem jelentetett, és senki se vetette fel, ha Sütő András *A szújai mennyegzőjét* (1990) „csak” 3.000 néző látta, ami önmagában nagyszerű eredmény, de a 6.000 személyes nézőtéren csak fél ház.

A szocializmus korszakában tehát a Szabadtéri Játékok, mint fesztivál – ami saját meghatározásunk szerint a közösség önreprezentációja, egyben a város üzleti vállalkozása –, tulajdonképpen nem is volt igazi fesztivál. A helyi közösség organikus és spontán önreprezentációját a pártállam önreprezentációja helyettesítette, a konkrét, pénzben kifejezett haszon pedig egyáltalán nem számított.

A '90-es évtizedben, bár a rendszerváltás után voltunk, az igazgató személye nem változott, ahogy a Szabadtéri Játékok céljai és működése sem. Látványos újítás csak a technikai területen volt: 1992-ben, városi beruházással új, mobil elemekből összeállítható nézőtér épült, ami kisebb, mint a régi, csak 4.000 nézőt képes fogadni. 1996-ban a Közgyűlés a Szegedi Nemzeti Színház igazgatójává is Dr. Nikolényi Istvánt választotta meg, így semmi sem állt útjába az ő régebben kimunkált koncepciója megvalósításának: a színház és a Játékok összevonásának. (Megjegyzem, ezt az akkori központi színház-finanszírozási szabályozás nem csak lehetővé tette, hanem még „jutalmazta” is.¹⁵⁶) Így a Szabadtéri Játékok önálló intézményi léte megszűnt, 1997 és 2004 között a színház egyik tagozataként, a mindenkori színgazgató irányításával működött, költségvetése a mindig szűkös színházi büdzsén belül lassan csökkent, ezzel törvényszerűen együtt a színvonal, és az iránta való érdeklődés is.

A Közgyűlés 2004-ben változtatott, úgy adta vissza a Szabadtéri Játékok intézményi önállóságát, hogy egyúttal közhasznú státusszal gazdasági társasággá is alakította. Ennek megfelelően az új menedzsment a kulturális marketing elvei szerint szervezte meg a munkáját: a kínálatot nem saját ötletei, hanem a közönség igényei, elvárásai szerint alakította. 2006-tól folyamatosan közönségvizsgálat készül, amely a nézők szocio-kulturális jellemzőit, elvárásait, ízlését, tájékozódási szokásait évről évre szakszerűen, egyetemi szakemberek közreműködésével méri. A kutatás reprezentatív,¹⁵⁷ általában 500 fős mintán kapott adatokat vetítjük ki a Dóm téri közönség egészére. Ma már pontosan ismerjük

156 Erről részletesebben *Színházvezetés* című könyvemben. A Szabadtéri Játékok kiadása, Szeged, 2014. p.141.

157 A reprezentativitás azt jelenti, hogy az adott célcsoport minden tagjának azonos esélye van a mintába kerülni.

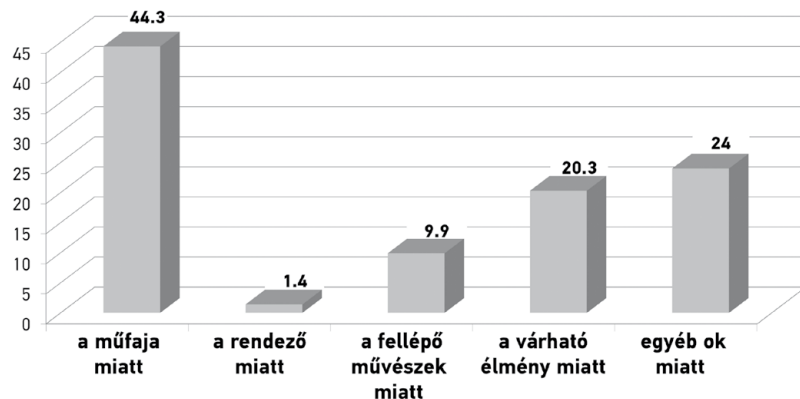
a Játékok átlagnézőjét, aki középkorú, felsőfokú végzettségű, aktív hölgy. Városlakó, párjával kettesben, vagy kisebb, jobbra családi társasággal érkezik, információit az internetről és korábbi tapasztalataiból, továbbá informális forrásokból (baráti, rokoni vélemények) szerzi. Teljesen egyértelműen szórakozni, kikapcsolódni akar, ezért a darabválasztását elsődlegesen a *műfaj*, másodsorban a *várható élmény* határozza meg. Számunkra az a legfontosabb, hogy sikerült törsz-közönséget kialakítanunk, az átlagnéző mára már visszatérő vendég: 2015-ben például a publikum majdnem 70%-a már nem először látogatta meg a Szabadtéri Játékok előadásait.

Ha ismét a kiinduló tétel felől nézzük, miszerint a fesztivál az adott közösség önreprezentációja, így műsorrendje is eszerint alakul, akkor jól látható a különbség az előző nagy korszakok kínálatához képest. Egykor a keresztény-nemzeti, aztán a szocialista-internacionalista eszme emelkedettsége, és az azok jegyében megfogalmazott központi elvárások domináltak, ma viszont a valós közönségigény, mert a műsorrend kialakítása a közönségvizsgálatok eredményei alapján történik. Ez lényegében a zenés, azon belül is a könnyű műfajok preferálását jelenti, emiatt aztán vannak is, akik szerint ez túlságosan profán, így nem illik a „hely szelleméhez” és a nemesnek magasztalt tradíciókhoz. Ám mi úgy véljük, a *hely szelleme* fogalom értelmezése egyaránt megközelíthető vallási, történelmi, városépítészeti, szociológiai szempontokból kiindulva, amelyekhez mindig és szükségszerűen hozzáadódik az értelmező személyisége, az általa érzékelt benyomások egyéni halmaza is.¹⁵⁸ A Dóm tér mai szelleme – köszönhetően a tér hétköznapi közösségi használatának, továbbá a vásároknak, és más szórakoztató programoknak, az azokat kísérő gasztronómiai, zenei és egyéb eseményeknek –, ha valóságos is, akkor már semmiképp sem szakrális. Inkább ünnepi, de nem emelkedett komolyságú, hanem vidám és önfeléd, tehát profán (világi, hétköznapi értelemben). Ezzel áll tökéletes összhangban a Szabadtéri Játékok mai műsorszerkezete, és amikor a fesztivált a közösség önreprezentációjának tekintjük, akkor ez így rendben is van.

Ennek igazolásaként érdemes itt röviden bemutatnom a színházi műfajok kedveltségét. Nézzük először az előadás kiválasztását.

158 Berta Bálint: *A hely szelleme*. Tanulmány. PTE PMMIK Építészettudományi Intézet. Pécs. 2011. <http://bertabalint.blogspot.hu/2011/12/a-hely-szelleme-tanulmany.html>

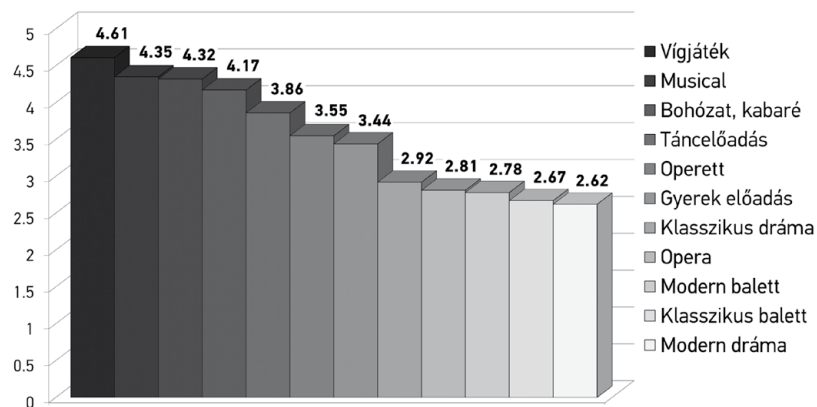
Mi alapján választották az előadást? (a teljes közönség %-ában)¹⁵⁹



Kutatási Jelentés, 2015. p.31.

Témánk szempontjából a „műfaj” oszlopot érdemes tovább részletezni, összevetve a 2007-es és a 2015-ös vizsgálat eredményeit (a zenés műfajok eredményei sárgával kiemelve).

Műfaji preferenciák Szegeden, 2007 (öt fokozatú skálán)

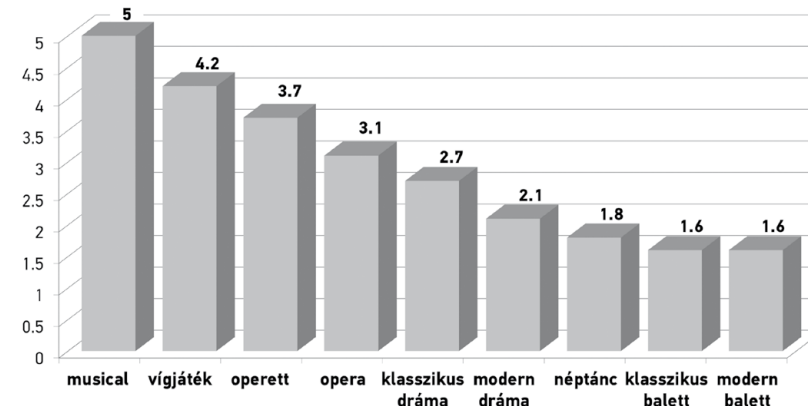


Kutatási Jelentés, 2007. p. 28.

159 Az „egyéb ok” opció összevonás, ebben a válaszadók 64 különböző lehetőséget nevesítettek, legmagasabb az „ajándékjegy” (42 említés), a „bérlet”, illetve a „nyeremény-jegy” (4-4 említés). Több év promóciós munkájának eredményét látjuk abban, hogy Szegeden a megfelelő családi alkalmakra már szokássá vált szabadtéri jegyet ajándékozni.

Nyolc évvel később a zenés műfajok sorrendje nem változott, de eredményei javultak.

A Szabadtéri Játékok nézőinek műfaji preferenciái, 2015 (öt fokozatú skálán)



Kutatási Jelentés, 2015. p.33.

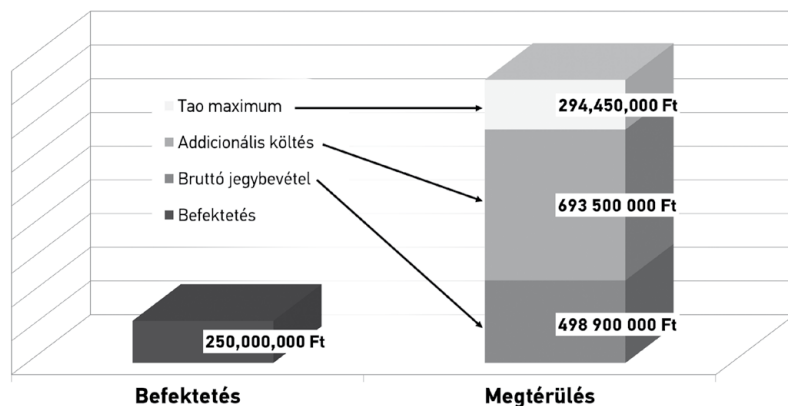
Felhívom a figyelmet az opera pozíciójára. Talán nem korai arra következtessünk, hogy az utóbbi években folytatott tudatos munkánk, hogy ne hagyjuk elfogni az opera közönségét, eredményesnek tűnik, mert az adatok reménykeltőek. 2012-ben alig tudtuk eladni a jegyeket egy opera két előadására, és fontolgattuk, hogy vagy lemondunk az operáról, vagy más, kisebb helyszínen vállaljuk a bemutatását. Ehhez képest tavalyelőtt két este nyolcezren látták Kodály *Háry János*át, tavaly pedig két este nyolcezren Verdi *Álarcosbálját*, és idén ennyi nézőt várunk Wagner *A bolygó hollandijára*. Biztos vagyok abban, hogy sehol másutt nem néznek ennyien együtt operát Magyarországon, ráadásul úgy, hogy sokáig emlékezetes élményben lesz részük.

Amikor a közönségvizsgálatok eredményeinek meghatározó szerepéről beszélek a műsorszerkezet kialakításában, mindig hangsúlyozom, hogy a marketing-alapú szemlélet, tehát a kereslet felőli közelítés nem a közönségigény szimpla kiszolgálását jelenti. A kulturális marketing nem nélküli a közönségigény emelésének szándékát, ezért mindig a mért igény fölé céloz. Ezt példázza a módszer, ahogy az operát kezeljük. Ha kizárólag a közönség elvárását követnénk, az opera már kiszorult volna a Dóm térről, ezzel szemben a világsztárok, esetleg más műfajokban világhírt szerző hírességek színpadra állítása újra megerősítette az opera pozícióját. Olyannyira, hogy az idén, a Szabadtéri Játékok történetében először, már a „legnehezebb” operaszerző, Richard Wagner művét merjük színre állítani.

Ahányszor a Szabadtéri Játékok működését kell nyilvánosan bemutatnunk, mindig hangsúlyozom, hogy a fenntartó befektetése bőségesen megtérül. Nemcsak közvetve – ahogyan minden kulturális befektetés, ami fogyasztóját jobb emberré, ezzel a társadalom hasznosabb tagjává teszi –, hanem közvetlenül is, konkrétan, forintban kifejezhetően. Ez támasztja alá azt az állítást, hogy egy fesztivál mindig az adott város üzleti vállalkozása is. Általánosságban elmondható, hogy az európai színházi fesztiválok a támogatásuk 5-6-szorosát produkálják haszonként, amibe természetesen nem csak a jegybevétel értendő, hanem a jegyek vásárlóinak helyi költsége is. Így van ez a mi esetünkben is. A Szegedi Szabadtéri Játékokat, mit az ország vezető fesztiválját összehasonlítani a szomszéd Ausztria vezető fesztiváljával, Salzburg Mozart-fesztiváljával kellene, de ez nem volna méltányos, mert a támogatás mértéke annyira eltér. Ott ez 60 millió EUR körül mozog – egyik évben némileg kevesebb, másokban több –, ami az Euro átváltásától függően úgy 18-19 milliárd Ft, míg a Szabadtéri Játékok fenntartói támogatása 250 millió Ft. A nagyságrend különbsége olyan, mintha az elefántot és a bolhát látnánk közös képen. Nyilván ezt az arányt mutatná a fesztivál, mint városi vállalkozás haszna is.

Éves közönségkutatásainkban az úgynevezett 'addicionális kiadásokat' is mérjük, tehát azokat az összegeket, amelyeket nézőink az előadás látogatása során – azaz a jegyhez szorosan köthetően – költenek. Ezekhez adódik hozzá az éves jegybevétel, és a szakszerűen tervezett „fundraising” tevékenységgel megszerzett TAO támogatások összegei. A tavalyi nyári eredményt a következő grafikon mutatja, eszerint a megtérülés több mint hatszoros volt, összességében 1.678.950.000 Ft.

Befektetés / megtérülés arány a Szabadtéri Játékok 2015-es szezonjában (millió Ft)



Kutatási Jelentés 2015. p.47.

Végezetül azt kell hangsúlyoznom, hogy a Szabadtéri Játékok történetének legújabb, jelenlegi szakasza lassan lezárulni látszik: ebben a szisztémában a további növekedés már nem biztosítható. A sikeres szezon, csúcsra járatva kb. 45 ezer turistát képes Szegedre hozni. Tavaly az előadásoknak 73,5 ezer nézője volt, ebből 60,2% volt a vendég, azaz a turista, ami számszerűsítve kicsivel több, mint 44 ezer fő. A kihasználtság elérte a 94,5%-ot, ami azt jelenti, hogy majdnem teljesen telt házak előtt mentek az előadások. A nézőszámot, ebben a turisták számát növelni, már csak több előadással lehetne, ami viszont kizárólag a szezon meghosszabbításával érhető el. Ennek gátat szab a Dóm tér kihasználtsága (pl. szeptemberben már borfesztivál nyílik), a nézők elfoglaltsága (akik főként értelmiségiek, köztük nagy számban tanárok, akik augusztus végétől már nem érnek rá), és még számos egyeztetési és technikai akadály. A másik megoldás talán új játszóhelyek bevonása lehetne, aminek viszont előfeltétele a jelentősen megnövelt városi támogatás.

A jövőbe nem látunk, mindenesetre reménykedünk.

A KÖTET SZERZŐI:

BALÁSI András (PhD),

író, szerkesztő, egyetemi oktató: Művészeti Egyetem, Marosvásárhely;

FÁBRI Péter (DLA),

író, műfordító, a Művészetek Palotája tanácsosa, Budapest;

GAJDÓ Tamás (PhD),

színháztörténész, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet tudományos munkatársa, Budapest;

HERCZEG Tamás (PhD),

kulturális menedzser, a Szegedi Szabadtéri Játékok igazgatója, Szeged;

KÁLLAY Géza (DSc),

Shakespeare-kutató, műfordító, egyetemi tanár: ELTE BTK, Budapest;

KISS Attila (PhD),

Shakespeare-kutató, egyetemi oktató: SZTE BTK, Szeged;

MATUSKA Ágnes (PhD),

Shakespeare-kutató, egyetemi oktató: SZTE BTK, Szeged;

NÁDASDY Ádám (DSc),

író, műfordító, egyetemi tanár: ELTE BTK, Budapest;

SÁNDOR János (Jászai-díjas, Érdemes Művész),

színháztörténész, rendező: Szegedi Nemzeti Színház, Szeged;

SPIRÓ György (CSc),

író, műfordító, egyetemi oktató: ELTE BTK, Budapest.

