



család aprócska konyhájából már át is kerültünk a zsinagógába. Olykor a családapa lába alól szó szerint kifordul a talaj, néhány kör megtétele után pedig végre megérkezik az álmok földjére, Amerikába.

Johan Simons letisztult, egyszerű és nyugodt formanyelvet választott az egyéniben az általánost felvillantó történet elmeséléséhez, melynek természetesen megvannak a maga csúcspontjai. Részint állandó alkotótársa, Paul Koek zeneszerző munkája révén: a steti természetközeli hangjaitól a metropolisz embertelen zajkulisszájáig sodródunk, miközben a komponista számos stílusréteget idéz a zsidó vallásos daloktól a kommunista indulóig. Az elnyűtt öltönye alatt mintás fekete-fehér pulóvert hordó, fején fekete, vastag kucsmát viselő öreg Singer vagy a két jókötésű fiára erőltetett, legalább egy számmal kisebb pulóverek a család anyagi és lelkiállapotát pontosan ábrázolják: Dorothee Curio ruhái jellemet festenek.

Ahogy az előadás nyitó képében a körhintát megkerülve határozott léptekkel előrejön az epilepsziás Singer fiút, Menuchimot játszó Sylvana Krappsatsch, majd egy rövidke roham után hirtelen összeesik, az mindent elárul a folytatásról. A Singerek átka a szótlan, rosszul fejlett kis Menuchim: jó erőben lévő báty-

jai (Edmund Telgenkämper és Steven Scharf) mindenáron meg akarnak tőle szabadulni, mintha ő lenne a vágyva vágyott jobb élet megvalósulásának legfőbb akadálya. Egyiküket azonban besorozzák a cári hadseregbe, a másik erre Amerikába menekül. Menuchim nővére, Myriam (Wiebke Puls) szintén színesebb jövőt képzelt magának a Zuchnowban rá várónál. Ezt a kózik katonáknak a kukoricaföldön nyújtott testi örömeik révén gondolja kivihetőnek, ami viszont a nyakas, vallásos Mendel Singerből (André Jung) mély felháborodást vált ki, s úgy dönt, ő is fia után megy Amerikába. A bibliai *Jób könyve* ezen a ponton kezd újraíródni: az Oroszországot maga mögött hagyó Mendelt imádott Istene próbák egész sorának veti alá – fiait a háború, feleségét a bánat öli meg, lánya megőrül. Legvégül a megbocsátás reménysugara mégis felragyog: a rabbi hajdani jóslatával összhangban Menuchim nem csupán gyógyultan, de sikeres zeneszerzőként és karmesterként tér meg elgyötört, istentagadó atyjához. Az anya (Hildegard Schmahl) korábban elhangzó mondata – „Ez egy gyermektelen ház” – a XXI. század legelején az elmúlt századról szóló keserű üzenetként érthető.

A cikk megírását a Holland Nagykövetség támogatása tette lehetővé.

Sipos Gyula

A selyemcipő (gyorstalpaló)

PAUL CLAUDEL A PÁRIZSI ODÉONBAN

„Legfontosabb művem, és egész életem summázata”, „érzelmi életem és drámaművészetem testamentuma”: Paul Claudel, a XX. századi francia irodalomnak Proust mellett kiemelkedő másik óriása és tartópillére, máig a modern drámairodalomnak legalább oly lényegi alakja, mint Pirandello, Brecht és O’Neill, avagy Beckett és Jean Genet, az egyezményesen legfőbb művének tartott *Le Soulier de satin*nek, az 1919 és 1924 között papírra vetett, majd öt-hat évvel később nyomdába került *A selyemcipő*nek súlyos értékét és fontosságát jogos szerénytelenséggel tudhatja. Így, akárha csak külsőlegesen, a vállalkozás „méretességére” tekintünk, hiszen ez a nyomtatásban négy-öt-száz lapot kitevő s csak első látszatra „könyvdráma” valójában nagyon is színpadra kívánczoló s ott teljességében jó tizenkét órás megjelenítést igénylő mű, négyrészes (spanyolból kölcsönzött régies megnevezésével: „négynapos”), emberöltőn át kanyargó, jó fél-száz, hosszabb-rövidebb jelenetet sorjázó „monstrum” valójában, a szerző kimondott szándékával is: „világ-

dráma”: „a játék színhelye az egész világ, különösen pedig Spanyolország a XVI. század végén meg a XVII. elején; benne országok és korok úgy sűrűsödnek össze, mint ahogy bizonyos, tetszőleges távolságból több különálló hegyvonulat csak egy láthatárt alkot.” A mű Claudel életművének összegzése, itt egybefogva a korábbi (mitizáló, történelmi, magánéleti vagy misztikus áldozathozó és -tevő) ciklusok jellegét, s mint egy óriási antológiában, példatárházban, dramaturgiai bőség-szaruból élénk öntve a színi látványosságok változatát: tragédiát, misztériumjátékot, hitbuzgalmi iskoladrámát, *autó sacramentalét*, romantikusan túlzó elegyest, melodramát, könnyfakasztó és enyhén moralizáló „polgári drámát”, a Brechtével összehasonlítható „epikus drámát”, a bábszínházat, a japán *kabukit* és *nó-játékot*, a „vaudeville”-t, a bulvárt, az alkalmi bohóckodást, Jarry-féle „übü”-s vásott diákcsínyt és vásári csepűragást; némely lírai részlete ódai magaslatokba emelkedik, máskor egy-egy betétje fölér „politológiai” tanulmányokkal és teológiai elmélkedésekkel, míg jó néhány



motívuma (és fogása) viszont – kalózkodások, nőrablások, álöltözetek, kalandos sorsú levelek, a konvencionálisra rájátszó hars „couleur locale” – jöhetne a történeti barokk korból vagy a XIX. századi vadregényesből, akár „ponyváról”.

„Világdráma” a *Le Soulier de satin* a szó egyszerű, földrajzi értelmében is, három földrészen játszódik, s – a szereplőkkel, csak elmesélt epizódokkal – egy negyedik is képviselteti magát: Európában, Afrikában, Közép- és Dél-Amerikában, kínai és japán hivatkozással. Kasztília, Katalónia, Andalúzia, az akkor hispán Portugália, Mallorca a „spanyolosnak” megadott anyag magja; Afrika: Marokkóval szemközt Mogador erődítmény-szigete; az Újvilágban Panama és Peru; Japánból Nara vagy Oshim vára; Európából a *Campagna Romana*, egy édenien boldog brazilai tapasztalattal füstött Szicília; Anglia, a Nagy Armada hajótörése ürügyén sűrűn emlegetve, fölbérelt színésznő(k) által „Véres” Máriából és Stuart Máriából összegyúrt „angol királynővel”; Bohémia is, Prága, a Malá Strana negyedből a Szent Miklós-templommal; itt meg ott megannyi színhellyel: kastélyal, fogadóval, kikötővel és horhossal, kínzókamrával és ősvadonnal, s tengerrel, tengerrel: karavella fedélzetén, hajóroncsan, pontonhajókon billegő királyi tanácssteremben, bárkán, sőt egyenesen a vízben játszódóknak, ha tudható is hozzá, hogy Claudel művét a járulékos „negyedik nappal” kezdte, paródiának is szánt *naumachiával*. A földrajzi változatosságot így képviseli a bőséges, hat-hét tucatnyi szereplőgárda: a hősnő, Doña Prouhèze Franche-Comtéből származik, a derék öreg harcos Balthazar flamand, holtában omolják is egy dúsan terített asztal dél-németalföldi „csendéletére”; Rodrigue, a „konkviztádor” főhős persze „spanyol”, mint a nemesurak, a kettőzött („pikk” és „kőr”) király, a miniszterek, az udvari népség, a szolgálók serege, a zsoldosok; van megkeresztelt kínai „inas” és japán szentképfestő; a beszédes nevű Jobarbara néger nőszemély, igazi „Pulcinella”, nápolyi az „őrmester”; mór-é vagy mégsem a „renegát” Camille, öngyöttrő lázongó, démoni sóvárgó; vannak halászok, kalandorok és kalmárok, és egyházi személyek, jezsuita pap, ferences szerzetes, olasz káplán és apácák meg aggastyánok, süldő lányok, gyerekek és nevetségesen pedáns professzorok; s a földiekhez társulnak, sorsukba be-beavatkoznak a természet-fölötti lények: az Órangyal, Szent Jakab, az utazók, a zarándokok és a mórral vívó spanyolok védőszentje (s egyszersmind a két szférát látogató Csillagkép), három szent is, a prágai templom falfülkéjéből lelépő Szent Miklós, Szent Bonifác, athéni Szent Dénes, s velük a negyedik, Szent Adlibitum („Szentakárki”), továbbá még az allegóriák, az elválasztó szerelmes éjszaka kommentáló tanújaként a Hold és a Kettős Árnycsiga...

Velük, a hely színein vagyunk akkor: mikor? Mily „történelmi” időben? A fikció „időtartama”, megnevezetten a XVI. és a XVII. század fordulója, tágítva akár: Kolumbusz Kristóf, Cortez, a mókók és a törökök nyomulásainak és vissza-visszaszorításának kora, a Reformációé és az Ellenreformációé is, de szándékoltan úgy, mint valami pontosságra játékos vidámsággal fittyet hányó kifestőkönyvben; tréfásan, avagy célirányosan szórt dátumelvételekkel és anakronizmusokkal. Így

például a *Soulier* legkorábbi hivatkozása: Bréda 1637-es „visszaadása”, az utolsó viszont a lepantói tengeri csata 1571-ből (hogy legyen a muszlimon vett győzelem a „fölemelő” zárlat!), s előbb esik meg nála az 1620-as fehérhegyi csata, mint a spanyol hajóhad, a Nagy Armada 1588-as pusztulása; s még vastagabban: a Panamacsatorna évszázadokat előző átvágása, XIX. század végi Sorbonne-professzorok és akadémikus festők csúfondáros fölemlegetése, s megannyi áthallás a francia Harmadik Köztársaság idejéből, neokolonialista jelzavakkal, zsakettes-cilinderes diplomatavilágból.

De hát nemcsak: mikor? Legalább ennyire a történetiként füstött koron innen is: miről? Ha a régen sejtett s mára tudott dúltan személyes is ott dolgozik, „első motorként”, a *Soulier* mélyén, Paul Claudel a *homo duplexek* (ön)bizonygatásával, a közéleti férfiú makacs méltóságával maga kínálta föl a közhiedelemnek, főként persze az idegenkedőknek és a politikailag ellenzőknek az emberről, szerepről kialakítható képét: hogy legyen ő állig gombolt diplomata és „akadémikus”, ómódi (valláserkölcsei) moralista, olykor szívós, erőszakos hittérítő, szobra az intoleranciának és a konzervatívizmusnak, ki epét hány az „eretnekekre” (főként: a protestánsokra), s font korbáccsal ostoroz minden-némű nemi „tévelygést”.

S mégis: hogyan tagadni a *Soulier* s jó egyéb más művek mögül az „alapító” élményt, mely oly elemi erővel rázza meg a vérmes és érzéki alkatot, aki fiatalon „megtért”, azaz visszatért a keresztségben fölvetett katolicizmushoz, s inkább többé, mint kevésbé tartotta magát a kor társadalmi szigorkodásával is megtámogatott valláserkölcsei parancs(ok)hoz? Nos, Paul Claudel, a harminckét éves diplomata 1900 októberében új posztra (de ismét, másodsorra) Kínába indul, s az *Ernest-Simons* tengerjárón megismerkedik egy nála három évvel fiatalabb, házas, többgyerekes lengyel-francia asszonnyal, mutatós, királynői tartású szépséggel: Rosalia Agnes Theresa Scibor-Rylkával, férje nevé: Rose Vetchcsel. A fedélzetén összeverődő társaság, köztük a férj meg egy vérbő kalandor a sok fecsegés közepette a *hunt the slipper* (vadászd a papucsot, a „cipellőt”) társasjátékkal szórakozik. Megérvén, a dél-kínai, fucsui konzulátuson Claudel szállást kínál föl a házaspárnak, s egyre kevésbé „legális” módon támogatja a férj gyarmati spekulációit, zavaros üzelmeit. S persze míg távoli utakon jár az érdeklél amúgy is belátásra hajlamos Francis Vetch, megesik a várható: nagy érzéki föllángolásban a házasságtörés; s véle, büntudattól is kísérve, szabadul el a szenvedély, pereskedés is a hit meg az e világi közöny között. A negyedik esztendőre azután megromlik minden: a katolikus konzult a republikánus és „laikus” külügy mindig is gyanakvással figyelte, s most ott a küszöbön a nagy botrány: Rose gyereket vár a költőtől. 1904 augusztusában az asszony hajóra száll, Claudel még ott lobogtatja zsebkendőjét a rakparton, sajnálkozva, sóhajtozva, bizonyára kissé megkönnyebbülten is; az Amerika felé kerülő utazás állomásairól eleinte még jön üzenet, Kanadától kezdve azonban semmi. A „pikánsnak” is mondható „vaudeville”-ből „melodráma” lesz: Rose az úton összeállt egy holland-angol üzletemberrel; néhány hónappal később a költő és az akkor



még papíron „férj” gépkocsin járva Belgiumot és Hollandiát, együtt üti bottal nyomát az eltűnt hitvesnek és szeretőnek. 1905 januárjában megszületik a lopott gyönyör gyermeke, Louise; egy évre rá Claudel elveszi a lyoni fogadalmi bazilika építészének lányát, ki számos gyereket szül neki, úriasszony a diplomáciai fogadásokon, s egyre zsémbesebb élettárs a magán-szférában. Az életre „megjelölt” (s bizonyára önérzetében is megbántott) író palackpostája vagy célba ér, vagy sem, levelek mennek, de válasz csak évekkel utóbb, 1917-ben érkezik Rióba, a braziliai francia követségre; újra találkozni, gyermekét is megpillantani csak még később, 1921-ben kerül sor Londonban. Az indulatok leülepedésével úgy-ahogy megbékülésre, avagy végső lemondásra; s Claudel azután egyre több nyúggal anyagilag is támogatja az időközben megöregyült Rose-t, egykori „Misztikus Rózsáját”, egészen annak nyomorúságos haláláig, 1951-ig.

„A kagyló nem magyarázza a gyöngyöt”, mondogatta bölcsen Claudel, ha értékét, akár jellegét kell megítélni egy remekműnek. De hát a szép elv ennen esetére csak felemásan érvényes, mert bár a kívánatos „megemelésel”, „objektívalással” mégiscsak a frissen megtörténtet s megrázón megéltet „stilizálja föl” az író, akár úgy, hogy a még befejezetlen eseményornak, mintegy „jósolva” és művészi „kifuttatásra”, további fejleményeit hívja elő. Tüstént az 1905-ben a lánki-ömlésben izgatottan papírra vetett *Partage de Midi* (*Délforduló*) című darabjában, mely – Ysé, a szépaszszony, De Ciz, a nyimnyám férj, Mesa, az érzelmileg még nem teljesen felnőtt gyarmati tisztviselő s a kalandor Amalric „kvartettjével” – szintén az ominózus tengerjáró fedélzetén kezdődik, valahol Szuez és az Indiai-óceán között, s a boxerlázadás Kínájában végződik oratóriumos offertóriummal, önfeláldozó lélekialógussal, evilági-árnyvilági áriázással; s alkotásra nézve nem hitelt rontó a későbbi filológusi földerítés, hogy az érzéki botlás valójában egy korábbi kínai tartózkodás hegyi sétáján történt meg... Nélkülözhető, mert a *Délforduló* tisztán kínálja föl a claudeli élethelyzet és a dramaturgiai osztás alapképletét: múltat, jelent, jövőt, lélekben a sorssal adottat. A szerző korábbi műveit, egészen a serdülőkori próbálkozásoktól kezdve, lehet már úgy tekinteni, mintha – az ő szavával és akár „szurrealistán” ható fordulattal – „a dráma irányított álom” volna, írásban már előre jelezve a létben később megérkezőt, a „prefigurációban” már a lényegi „konfigurációt”.

Volt az elképzelt, majd a megélt, végül a lemondásban földolgozott, de az is lehetséges, hogy mindezek előtt már a claudeli „életrajznak” nekünk máig legnagyobb rejtélyével: a legfőbb tiltásba ütköző legerősebb kísértés és kihívás, a sok okkal föltételezhető testvérszeretlem: a nála négy évvel idősebb Camille-lal, a zseniális szobrásznővel, Rodin-tanítvánnyal (és megcsúfolt szeretővel), s ő, C. C. lehetett talán minden Rose (Ysé) Prouhèze előképe, az *animus*nál erősebb *anima*, ki ráadásul a *Soulier* igéző-vad-szenvedő „renegátjának”, Rimbaud-i figurának is kölcsönözhetette (a franciául mindkét nemre használatos) nevét; lehetett, hogy legyen Paul és Camille egyesülve egy a Kettős Árnyékban, transzgressziót és elváltást meghaladó andro-

gün szimbolikában. Zaklatón élni és megélni – legalábbis addig, míg élete főművének, *A selyemcipő*nek 1919-ben neki nem ül az akkor dániai konzul, immár ötvenegy éves férfi, s nyilván sajgatóan azután is, hogy Takóban pontot tett 1924-ben az ő *opus mirandum*ának végére.

Közelítgetésből ennyi talán; feladatként még a tájékoztatni kötelezőt: miről „szól” tehát a claudeli főmű, a *Le Soulier de satin*? A megannyi egyéb műhöz hasonlón: a romantikusan „hatalmas szerelemről” meg akadályairól, a „felsőbb törvény” parancsáról, az elvben más útra más haszonnal térítő s mással „jutalmazó” lemondásról. Don Rodrigue vágyakozik a férjezett Doña Prouhèze után; Prouhèze egy „renegát” rokon, Don Camille féken tartására (és az ő lelke megmentésére?) vállalja küldetésének a marokkói tengeri erődítmény, Mogador „kapitányságát”, Rodrigue pedig, egy a konkviztádorok között, királya parancsára az Újvilág meghódítására indul; a szerelmesek, amikor sok év után találkoznak, képtelenek kimondani a marasztaló szót; majd múlik az idő, ennen börtönében meghal az asszony; Kínán, Japánon át egy kismizmizett, megcsúfolt roncs vetődik el a mallorcai kikötőbe, a létezés kidobott szemetének kupacába. Szeretlem? „Sántikáló” és „bicegő” (mely mintha csak Paul Claudel családi nevének etimológiájával játszanék): „kimustrált”, „falábú” hős a végül Rodrigue; míg „selyemcipőjét” már a kezdetekkel, afféle *ex votó*ként, érzéki kísértéseinek gátlására ajánlja föl a Szűzanyának Prouhèze, s attól kezdve biceg, ha rohanna szerelmese után mégis, Órangyala húzza meg visszatartó zsinagét. Vagyis: boldogan kiteljesülő szeretlem nincs, nem is lehet a *Soulier*-ban. Amikor a színen egymásé lehetnének, inkább csak jelképes egyesülésre, s ha fogan is belőle gyermek, a lelkek uniójából (mint a goethei *Vonzások és választások*-ban): a spirituális apa alkatát, jellemét is öröklő heroina-kisleánnyal, Hét Tőrrel. Az elvetélt s inkább létre se jött találkozás drámája *A selyemcipő*, egyesülés az elválással, a távolságból, kontinenseken át az üzenet célba jószerint csak évtizedes késéssel érkező „palackpostájával”; hivatkozottan, példabeszédesen úgy, hogy a pár lehessen végül, mint a kínai legendárium alakzata, az ég kettős csillaga, az elrendeltetés jutalmával legalább rendszeresen közeledve egymáshoz.

Miért ez a – szónak hétköznapi értelmével – szerelmi „boldogtalanság”? Mert így volt adva a szerző fölfölmutatott meg bújtatott életmenetében? Így az ő „mélylélektani” konfigurációjával? Így valaminő mazochizmus önbüntetéssel, mindenre kiterjeszhető frusztrációigényével? A „sántaság”, a „bicegés”, a „béklyóztottság” az árboctöréses tengeri kudarcok „kasztrációs” szorongásával? Stb., etc. Claudel így nyilván nem feszegeti ezeket az akár triviálisan is ható kérdéseket; miként más író, ő sem szereti a pszichoanalizáló kutatóknak kiszolgáltatni magát. Érvel inkább konzervatív katolikusként a törvényes házasság „szentsége” mellett, melynek lényege a beleegyezés, az „adott szó” megszentelése; s léhaság, kajánkodás volna megjegyezni, hogy könnyebb annak a *luxuriát* elítélnie, kinek kedvenc főbüne inkább a *superbia*. Érdemé azután, s erkölcsi kötelesség az (ön)feláldozás, s élet-szentség-e a *sacrifice*? Mert másutt mintha némileg el-



Alain Fonteray felvételei

lentmondón viszont azt állítaná, hogy eme „balsors”: fátum, predesztináció; mottókkal, idézetekkel nagyon föltüntetve a célirányosságot: *etiam peccata*, a bűn is szolgálhat hasznosan, a Szent Ágostonnak tulajdonított fordulattal; „kanyargós sorokkal ír egyenesen az Úristen”, írja oda darabja élére a portugál szólást; calderóni címből is kölcsönöz: „nem mindig bizonyos a legrosszabb”... S mégis, a hitbuzgó Claudel ajkán, tolláról föl-fölszakad némely vadkeserű kiáltás; a *Délforduló* Mesájával mondatva például: „a szerelem fölött nincsen semmi, még Te sem, Uram!”; másutt, még „szentségtörőbben”: „ha a vágy Istennel megszűnni rendeltetett, óh, irigyelem akkor a Pokoltól!”

De a vágy: mire, ha némely bölcselővel vagy lélekbúvárral: társulva a kielégíthetlennel, a beteljesülhetlennel? Sarkantyúzva, téríteni akkor másra? Prouhèzezel s Rodrigue-gal az el-eltérőben vagy kiegészítőben egyazon teleológiával? Megmenteni egy „renegát” lelket, végvári kapitányként, francia-hispán Dobó Katicaként tartani a muszlimmal szemben a spanyol keresz-

tényiség előretolt „határőrségét”? Rodrigue-gal pedig indulni kontinenseket hódítani, civilizációsan és vallásilag téríteni, „evangelizálni”, hajdani kor eszméjével, a „katolikus” szó etimológiájával tovább tágítani, egyesíteni a földkerekséget, persze a misztikus küldetés nyers realizmusával nem is nagyon válogatva az esz-közökben.

„Azért jöttem, hogy kitágítsam a világot”, „vágyam a tökéletes, szépséges kerek alma”. Övet keríteni a Föld köré, átvágnai egy kontinenst, panamai csatornával kötni össze két óceánt – volt a játék posztulált idejében oly emberi ágaskodást glorifikáló feladat, mint az öreg Fausté Marx heroizáló és idealizáló reneszánszolvasaibaiban. „Egyértelműen katolikus vagyok, mielőtt nacionalista lehetnék”, vallja meg így Paul Claudel; 1936-ban pedig egy cikkében Szent István *Intelmeiből* (!) idéz: „gyenge és gyarló az ország, mely csak egy népből áll, s csupán egyetlen nyelven beszél”.

Saját korára, a XX. századra végképp konzervatívvá torzult, időszerűtlenné lett a *Le Soulier de satin*ben di-



csőített utó-utópia, a katolikus (Világ)monarchia? De a diplomata költő nem kertel: „Rodrigue gondolatai gyakran az enyéme” – noha ez korántsem elegendő hozzá, hogy manapság némelyek, jelesül minap egy német szerző, minimálisan „félfasisztaként” emlegetésék; éppen őt, ki Hitlert idejében nevezte „nyomorúságos démoni figurának”, s soha semminő rokonszenvet sem mutatott a náciizmus, akárcsak a birodalmi germánkodás iránt; őt, a katolikus Szentírás-magyarázót, ki 1941 karácsonyán szolidáris nyílt levelet intézett Franciaország főbírójához... S aki a nációk fölött álló, erkölcsileg emelkedettebb spirituális egység mellett voksolna, francia diplomata létére nagyon keményen tud szólni a gall (és a gallikán) külpolitikáról, elvakultan önös nacionalizmusáról: I. Ferenc és II. Henrik Európát eláruló török szövetkezéseiről, Richelieu ennen egyházát megtagadó protestáns paktumairól; sőt, a *Soulier*-ban is fölbukkan a Rajna és a Duna közti térségnek pacifikálása és fölvirágoztatása, másutt, a harmincas évek derekáról való prózai írásokban pedig a franciák ádáz bűnének megnevezett versailles-i diktátum elítélése, hiszen megannyi eljövendő baj elsődleges okának tartotta, hogy akkor „Németországot megkímélték, de földarabolták az Osztrák–Magyar Monarchiát”, s ezt bizony a mi agnosztikus, liberális és haladó Fejtő Ferencünk sem mondta másként...

De keresztény monarchiával vagy sem: „világdráma” *A selyempipó*, monumentális és sokrétű alkotás, szinte összegezni is megannyi azonosítható előképét, többekévé inspirálóját: az általa is fordított Aiszkhülosztól a goethei *Faustig*, Calderóntól Shakespeare-ig, Mirandával muzsikáló Doña Musique-ig, a *Cymbeline* Imogenjétől Hét Tőrig, meg a *Pericles* kacskaringós, regényes, „tengeri” cselekményvezetéséig; azután a *commedia dell' artétól* a japán *nó*-drámáig; s hiába sóhajtozunk, Victor Hugótól, avagy Quinet manapság kevésbé ismert *Ahasvérusától* (1843) egy Maeterlinck-áthallásig s persze a cikkekben, tanulmányokban is sokat emlegetett Richard Wagnerig, hiszen *A bolygó Hollandi* kísértet-üzöttsége meg az érzéki lángolásért vezeklő Tannhäuser, az Erzsébet kínálta „Erlösung” s mi más, mint *Trisztán és Izolda*... De barokk úgy is, minden porcikájában, minden gesztusával, mint a *Soulier*-ban szinte emblemetikusan megidézett flamand festőóriás, a transzcendentális célzatosságot a legérzékibb földiséggel mai finnyását szinte zavarba hozón társító Rubens.

Az a barokk művészet, mely a látható és a természetfeletti világ átjárható teljességének megragadására (vagy legalábbis jelzésére) törekszik, meg-megmerülve a vaskos anyagiségben, mohón akár az élvettségben, és szinte kérkedve duzzadó, olykor akár erőszakos energiáival, de élve, természetesen s elsőként dramaturgiai funkcióként, olyan allegorikus és hitelvi figurákkal, mint régen a „nagyok”, Pallasz Athénével, Hamlet apjának szellemével, égi Karral és feleselő Mefisztófelesszel, Halálangyallal és Vándorló Wotan-nal. A barokk: a kiterjeszkedés a szabadon kezelt térben és időben, Claudellal is fittyet hányva arra a francia tudatok mélyére befészkelődött okoskodó tilalomra, mely Shakespeare-t, a *Faustot*, a *Peer Gyntöt* tulajdonképpen a mai napig gyanakvással övezi itt, s csak nem

akarja elfogadni, hogy azok megszegik a helyi klasszicizmus hírhedt „dogmáját”, az úgynevezett „hármasság” (egy helyszín, cselekményegység, huszonnégy óra...) törvényét. *A selyempipó* viszont több földrészen játszódik, cselekménye mintegy emberöltőt fog át, a dátumos történelemhez nem is pontosan igazítható menete olykor ellentmond a „logikus” elvárásnak; a vezérfonál meg-megszakad, elvékonyul, kettőződik, a középpontot csak kerülgetjük, remélt találkozások nem jönnek össze, billeg, kibillen minden; kevés a direkt esemény, gyakran nem azt látjuk, amit várnánk, s a lényegibbet illetően esetleg el-elszörtan, „oldalazó” közelítésekből, képzelgésekből, tükröző behelyettesítések révén értesülünk: az egészhez, értéshez, értelmezéshez nekünk kell „kirakósdinkat” össze-összeilleszteni. Fény és árnyék váltakozása „skandalja” a menetet, kint vagyunk, avagy bent, előfordul, hogy „köztes helyen”, vízen vagy szárazon, nappal avagy, nem ritkábban, az éjszakában? Mikor előbb, ha olykor utóbb, egymásra következő is egyidejűleg, mint a kettős, párhuzamos záró jelenetben, amikor a tengerben úszó Hét Tőr eléri Ausztriai János hajóját, a „rongyszedő” irgalmas nővér pedig, kiváltani a fogságból, némely ócskaság mellé „fölvásárolja” a roncs Rodrigue-ot, s Léon testvér szájából fölhangzik az összegezés: „szabaduljanak a fogoly lelkek!” S öntörvényű, akár „referenciális” mindaz, mi a *Soulier*-ban történik, avagy eltérően példázódásra, főként „illusztrálásra” játékosan megrendezett, szemünk láttára kissé úgy „improvizált”, mint a kortársi Pirandellónál: „Kikiáltó” jelenti be, hogy most tetszés szerint „sűrítendő” az idő, s hasonszórú clowntársa, a betolakodó, az „Elfojthatatlan” azal kérkedik, hogy „úgy bánunk az idővel, mint a harmonikával, kedvünk szerint hosszan tarthatnak az órák, a napok pedig észrevétlenül szaladnak el”.

A „Kikiáltó”, az „Elfojthatatlan”, éppúgy, mint az Órangyal vagy Rodrigue hajótörött Jezsuita Testvére, a barokk színház szellemétől korántsem idegen „belső rendező”, ki Isten, a Providencia szándékát (és persze a szerző javaslatait) igyekszik továbbítani, „bábjaival” végrehajtatni. A „színház”, akárcsak a történelmin barokk műben, Corneille *L' Illusion Comique*-jában, a szemünk láttára teremődik, szóból, szóval, ujjcsettintésre szinte a semmiből, hevenyészett díszletelemekkel, betölt kis ácsolmánnyal, belógó vászonfoszlánnyal. *A Le Soulier de satin*-ben, említődött, keveredik minden műfaj. Témával (ha ugyan százalékosan is ez a fő-téma?) ott a fennkölt, a magasztos, a világpolitikai kart öltve a teológiával, s ott az „onirisztikus” is, a lázálmos, álom-jójos, féleberem látomásos és a „mélylélektani”; Claudel egy helyütt (a *Connaissance de l'Est*-ben) „fantazmasorozatának” nevezi a színpadra fölhívottat; másutt pedig „irányított álomnak” a drámát. Váltakozik a tónus, gomolyog, hatalmas kavalkádban, az egész mű, a három „nap” trilógiája meg a negyedik, antik példájú „szatírajátéka”, a bohózatba is hajló *naumachia*, alcímével: *A Baleári-szigetek szelében*. „Bohóckodás”, „óriási maskaradé”, a szerzői kommentár is így mondja; néha bizony nehéz eldönteni, mi a szembeötlőbb, a keret, avagy amit övez; kissé úgy hat mindez, mint a XX. századi operairodalom egyik ilyen remeklése, az antikus szerelmetest és heroikus olaszos csepűrágással



spékelő, Bacchus mellé Zerbinettát is odarendelő Richard Strauss-féle *Ariadné Naxosz szigetén* (1916); Jean Genet, a „tolvaj” és az „áruló”, a „csavargó” és a „pária”, ki nehezen mondható a társadalmi berendezkedések pillérének, sem pedig ministránsfiúnak, fura (?) módon nagyon kedvelte s böcsülte Claudel művét, s illetve keresetlen *bon mot*-val *A selyemcipőt*: „nagy baromság, de rendkívül szórakoztató!” Értve ezt úgy is, hogy a *Soulier*-ből egyáltalában nem hiányzik a humor, sem az (ön)írónia, ha például számos szereplőnek ott az enyhén (jócskán) nevetségbe is „degradált” párja, torz képmása. Ismerős a szerző magánanekdotája: derülten észleli egy könyvkereskedés kirakatában, hogy a hírt verő föliraton a „kozmosz költő” helyett betűkieséssel „komikus költő” áll; s csak parány járulék, hogy Ionesco Jenő, az „abszurd humor” minap még világszerte ünnepelt jelese szintén megeresztett róla egy dolgozatot *Paul Claudel nevetése* címmel.

Helye akkor – s jelesül a *Soulier*-vel – Paul Claudelnak, a múlt század francia íróóriásának? Nem kell hinni, hogy csak körülhozsannázásban volt része, Támadták őt nyilván „balról”, szocialisták, kommunisták, a Harmadik Köztársaság szabadgondolkodói és hivatalból antiklerikális „radikálisai”; s ádázul a katolicizmussal s a görög-római műveltséggel hadilábon álló szürrealisták; de nem volt sokkal barátságosabb a konzervatív katolikuság sem, nem csoda, hogy a században oda jutott a francia egyház, ahova...

Paul Claudelnek, a nagy összegezőnek és újítónak pártoló fölismerői és érdemes méltatói váratlanul más-honnan kerültek elő: az ő hirdetett világnézetétől ugyancsak távol álló egyéb jelesek köréből. A lázongó, az eszelős Antonin Artaud, a modern színháznak inkább zseniális látnoka, mint ennen darabjával művelője egyszer, fölkerés vagy engedélyezettség nélkül, egy felvonását színre vitte a *Délforduló*nak a kérészetű Alfred Jarry Színházban; Bertolt Brecht, kit szintén megigézett a távol-keleti színjátszás, s hasonló fedezte föl a nagy kínai színészt, látvány-jelet, Mei Lan Fangot, miért ne ismerte volna föl a „konzervatív” (de nagyon okos, éles szemű, s ha nem kényszerítik, ennen elfogultságait meghaladni nagyon is képes) idősb francia pályatárs intenzív történelmi érzékenységét, a dramaturgban pedig a színi fogások és konvenciók „lemeztelenítőjét”, távlatba, idézőjelbe téve, „elidegenítve” (ő, *V-effekt*) az úgynevezett „realista fikciót”; s ő, BB egyszer oda nyilatkozott, hogy az egyetlen dráma a kortársi termésből a *Soulier*, amely valóban érdekelte, s amelyben egy „új technika előfutárát” köszönthette. Utókor azután? A francia drámairodalomnak a második világháborút követő szakaszában nem egy termékeny érződik, hivatkozva, bevallva, avagy sem, Claudel hatása: Audibertitől Vauthier-ig; aki pedig nagyon is az ő csapásán (is) jár, kiváltképp *A paravánokkal*, az éppenséggel Jean Genet; ellenpélda lehetne a másik géniusz, Samuel Beckett, kinek világa és szemlélete oly különböző, noha, mégis, a *Soulier* negyedik „napját” záró groteszk haláltánca, jöbi „szemétdombja” némelyeket emlékeztethet *A játszma vége* kukában kuksoló páriapárjára...

„Claudeliánusnak” kell lenni, szeretni, érteni, érvényesíteni őt, nem föltétlenül hívó és gyakorló katoli-

kusnak – mondogatta maga a Mester. Claudel „ügyének” sokáig legfőbb előmozdítójától, Jean-Louis Barrault-tól bizonyára nem volt idegen, „komédiás” létere sem, a keresztényi spiritualizmus, annak legalábbis „nyájasabb” és világi változata; s neki köszönhetjük a *Le Soulier de satin* ősbemutatóját (az első három felvonáshoz illesztve a negyediket) 1943 decemberében a Comédie-Française-ben; később a többrendbeli fölújításokat: 1958-ban a Palais Royal aránylag kisméretű színpadán, 1963-ban a Théâtre de l’Odéonban, 1980-ban pedig egy már majdnem teljes változatot a Gare d’Orsay hangárjában; emberöltő során lehetett észlelni a korizlés változását, az arany és ezüst sűjtású fekete jelmezektől a lazábbakig és színe-sebbekig, a füstött díszletektől a nyitottabb térkezelésig, s ha inkább a *Délforduló* „szűzfűs” Mesájára alkalmas, diákosan szökdécselő Barrault nem rendelkezett is valaminő „konkviztádori” jelenléttel, Prouhèze szerepére két nagy színésznőt is meghódított: Catherine Sellersset, a nagy tragikát (ki egyszer oly készségesen Nádas Péter szolgálatába is beállt) meg az energikusan bájos, csodaszép Geneviève Page-t. De nem tettek kevesebbet Claudelért, sőt kivették a társadalmi és világnézeti „kalickából” a francia színház jó szakaszából a legjobbak közé sorolható agnosztikus, ateista, baloldali, netán kommunista rendezők: Jean Vilar és Bernard Sobel is (mindkettő a valós, az egykori közelmúltba ágyazott és a századvégi anarchizmus szellemétől is megérintett *A várossal*), s persze a mi napjainkig is legérdekesebb francia színészek fölnevelője, Antoine Vitez, ki a *Délforduló* és *A csere* után a legkiadósabb *A selyemcipőt* produkálta 1987-ben az avignoni nyári fesztiválon, olyan tizenkét órás, este kezdődő, reggelre végződő monstrum eseményként, mely súlyával és jelentőségével a korszak két másik méretesével, Peter Stein *Oreszteiájával* és Peter Brook *Mahábháratájával* vetekedhetett, s tette ezt mértéktartó látványossággal, máig legjobb, minden szerepre hiteles színészgárdával s valaminő humanista „objektivitással”.

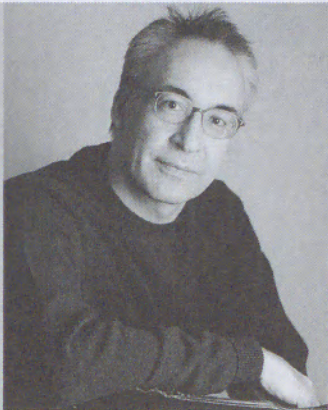
A legutóbbi, a mostani előadás a Théâtre de l’Odéonban némileg más rendezői hozzáállást képvisel. A negyvennegyedik évében járó Olivier Py furcsább alkat, fiatalabb, netán „maibb” is: baloldali elkötelezettségű „haladár” és lírai hévvel hithű katolikus, ki viszont ennen nemére hajló, hirdetett nemiségével és szépirodalmi vallomások tanúskodásával tudja, mit jelent meg-megmerülni a „szabálytalan bűnnek” verbálisan is dúsitott „mocsarában”; de ha ez sajátossággal többlet is, mert művészetben, színházi világban néha az, fiatalosnak megőrzött buzdulással és merészkedéssel, a játékosság, a hökkentő színesség és leleményesség adottságával, szívesen vág neki formátumos vállalkozásoknak, olykor saját darabjaival, sokrészes, akár huszonnégy órás ön-fesztiváljának, máskor, Genfben, Párizsban az operairodalom remekeinek, hol a *The Rake’s Progress*-szel, hol Vénusz-barlangos, orgiás *Tannhäuser*-rel, hol neonfényes-kísértethajós *Trisztánnal*. Az ő *Le Soulier de satin*-je valóban méltó s a mai ízlésünkhöz is igazított teljesítmény; gyorsított menetben, tizenegy órában adja, az utolsó betűig híven, az egész darabot, s közben nem apad a mesélő kedv; s talán csupán a véle régebben együtt dolgozó



színészgárda összetételén múlik, hogy kissé egy fából faragott az indulással már megbántott és melankolikus Rodrigue-ja (a különben jó kiállítású és hangerővel bíró Philippe Girard), s némileg rontja hitelét, „varázsát” Prouhèze-nek itt szikkadt narcizmusával és karcos feminizmusával Jeanne Balibar; de nekiszabadultan, sőt „szabálytalanul”, hol pucéran, hol transzvesztita-cicomában, de mégis valaminő claudeli lényeghez tartják magukat a komikusok, a clownok, a „graciosók”, az egy személyé formált Kikiáltó és Alkalmatlankodó például. S hozzá még külön érdekessége, aktualitása Olivier Py olvasatának, hogy hirtelen nagyon a mi elevenünkbe is vágón hat Claudel jó néhány hajdani (s a még régebbi korokra visszavetített) vélekedése és javaslata: világmonarchiáról beszél ő, európai népek megbékéléséről és összefogásáról, gondolunk mi „globalizálódó” jelenünkre és Európai Uniókra; tűnődni is, milyen *ma* a japán meg a kínai, ki a mór és ki a renegát, milyen a kolonializmus, milyen, ó, akár a természetfosztogatás, mit ér a vallásháborús győzelem, ha holttesteken át vezet az út a templomi hálaadásig.

Paul Claudel egy század „óriása”, a *Soulier* az egész francia drámairodalom legmonumentálisabb műve; nem csoda, ha ez a határozottan jónak minősíthető előadás a Théâtre de l’Odéonnak szinte egész évadát, mint mágnes a fémreszeléket, maga köré rendezi, az

eltérőben is magára vonatkoztatja; s talán eleve így tervezte az intézmény igazgatója, maga O. Py, a műsor összeállítója. A magyarhoni fölfedezés után most jó tíz-húsz évvel később Párizst hódítani ide bevonuló angol Howard Barker műveiből adódó ciklusból *Az európaiak* például a Bécszet ostromló törököt idézi, a *Jelenetek egy kivégzésből* festőnője, Anna Galactia a lepantói csatát fosti meg hatalmas vásznán; Feydeau elnyúhetetlenje, az *Osztrigás Mici*, az ajtócsapkodós, félreértés-zuhatagos *Hölgy a Maximból* abban a világban vájkál cinkos kézzel, a Harmadik Köztársaság mocsarában, kabaréhumorával és „obligát” paparmorgójával, melytől legjobban Költőnk szenvedett, ezért is gyomrot emelő egy kézikönyvekig tálalt hírverő formula, hogy „Feydeau a vaudeville Claudelja”, piha, a teringettét; ha a Szajna partján vendégeskedő berlini Schaubühne Thomas Ostermeier *Hamletjét* nem egy elővárosba viszi az Odéonba hozott, tévéssé csonkított, utó-nyugatnémetesített s bármily jeles színészegyéniségekkel is csak rutinosan ható ibseni *John Gabriel Borkmanja* helyett, hasonló csúcsokon járhattunk volna; míg viszont az évad végéről egy litván *Faust* Eimuntas Nekrošius „szegény színházasa”, de látomásos, ígéző rendezésében oda talál vissza, hol leledzhetett a claudeli írósnak is egyik forrásvidéke.



Aleks Sierz

Az új írás a kortárs brit színházban

Aleks Sierz az *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (In-yer-face színház: a mai brit dráma) című monografikus munkáját, mely az 1990 utáni brit drámaírás legfontosabb irányvonalait és darabjait vizsgálja, a 2001-es londoni megjelenés óta többször átdolgozta és aktualizálta. Az alábbi írás Sierz 2009. május 12-én, a pozsonyi Nová Dráma Fesztiválon elhangzott előadásának szerkesztett változata, amely a legutóbbi variáns részleges kivonatát adja.

Az *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* a kortárs brit dráma, másképpen: a brit új írás legalapvetőbb forrásmunkája lett, számos nyelvre – többek között németre, olaszra, szlovénra, törökre – lefordították. Magyarul mind ez idáig még részletek sem jelentek meg belőle. Sierz számos olyan terminust alkot és/vagy szerepeltet monográfiájában, melynek magyar szaknyelvi megfelelője (egyelőre) nincsen. Minden ilyen szakszó első előfordulásakor az eredeti, angol nyelvű terminust zárójelben közöljük. Ha van magyar fordításuk, a megemlített drámák e címen szerepelnek. (A ford.)

Sarah Kane, Mark Ravenhill, Anthony Neilson és számos társuk színre lépése, az 1990-es évek közepe óta a brit színház története valóságos sikersztori. Általánosan elfogadott nézet, hogy a szigetország színháza ma is felszálló ágba van, és fellendülése folytatódni fog.

A kilencvenes évek új hullámos brit színházának legproduktívabb irányvonala az úgynevezett *in-yer-face*

színház. Tapasztalati színházként írható le, amely a színpadi történetekbe való bekapcsolódásra kényszeríti nézőjét – természetesen nem szó szerint, hanem érzelmileg. Az *in-yer-face* alapja az *érzéki színház* (*experiential theatre*), mely ideális esetben annyira intenzív, hogy a néző valóban úgy érzi: átélte a színpadon látott eseményeket. Tipikus példái a jelenségnek a már em-