

Pázmány Péter Katolikus Egyetem

Bölcsezet- és Társadalomtudományi Kar



Hegyi Dániel Tibor

Jeanne d'Arc alakjának vizsgálata a színház- és irodalomtörténetben a lieu de mémoire közösségiidentitás-képző funkciójának tükrében.

Doktori (PhD) értekezés

Témavezető: Prof. Dr. Sepsi Enikő, egyetemi tanár

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Az iskola vezetője: Prof. Dr. Dobos István, egyetemi tanár

2026.

Tartalomjegyzék

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	1
I. BEVEZETÉS.....	3
I./1. Nora vállalkozása és a <i>Les lieux de mémoire</i>.....	3
I./2. Jeanne d’Arc mint emlékezhely	8
II. A TÉMA IRODALOMTUDOMÁNYI MEGKÖZELÍTÉSÉNEK SZEMPONTJAI	13
II./1. A részletesebb elemzéshez kiválasztott és az abból kihagyott művek szempontjai 18	18
III. A DRÁMÁK ÁLTAL FORMÁLT EMLÉKEZETI MODELLEKBEN TESTET ÖLTŐ JOHANNA-KÉP – ESETTANULMÁNYOK	22
III./1.: „Kisajátított” francia dráma vagy a német nemzeti egység szimbóluma? Friedrich Schiller: <i>Az orléans-i szűz</i>	22
III./1.1. Bevezetés: út a nemzeti hősként való kanonizáció felé. Jeanne d’Arc megosztott megítélésének alakulása Schiller drámája előtt: Martial d’Auvergne, Shakespeare, Nicolas Chrétien, François d’Aubignac és Jean Chapelain Johanna-képe	22
III./1.2. A voltaire-i gúny kettős felhajtóereje	41
III./1.3. Termékeny, ám megvalósulatlan franciaországi restaurációs kísérletek az orléans-i szűz tisztelésének helyreállítása érdekében: Bernardin de Saint-Pierre és Louis-Sébastien Mercier drámatervei	46
III./1.4. <i>Az orléans-i szűz</i> transznacionális funkciója	58
III./1.5. Összegzés és átvezetés a <i>Johanna a máglyán</i> című oratórium elemzésére	75
III./2. Nemzeti hős és (nem) szent(?) A <i>Johanna a máglyán</i> és az anamorfikus megégetés – kortárs költői és rituális színházi törekvések fényében.	78
III./2.1. Bevezető gondolatok.....	78
III./2.2. A 19. századi Johanna-kép alakulása Michel Winock katolikus és republikánus emlékezeti modelljeinek tükrében.....	79
III./2.3. A Claudel–Honegger-együttműködés, valamint az anamorfikus megégetés mint a szentként és népi–nemzeti hősként való egyidejű értelmezés kulcsa	93
III./2.3. Koncertdarabból színházi előadás; költészet és ritualitás az összművészetben? Vidnyánszky Attila <i>Johanna a máglyán</i> rendezése (2013)	99
III./2.4. Átvezető gondolatok.....	112
III./3. Jean Anouilh <i>A pacsirta</i> című drámájának <i>lieu de mémoire</i> felől történő megközelítése.....	113
III./4. Az anamorfózis szerepe a Johanna-kép formálódásában Jean Anouilh <i>A pacsirta</i> című drámájában	140
III./4.1. A koronázás megítélésének változása <i>A pacsirta</i> zárójelenetének fényében	140
III./4.2. A katonaság mint intézmény megítélésének és Franciaország belpolitikai helyzetének alakulása a troyes-i „békét” követő időkben.....	146

III./4.3. A radikális pesszimizmus meghaladása, avagy Anouilh feszült viszonya a realista színházi hagyománnyal. A komikus és a tragikus elemek keveredése a <i>Pièces roses</i> - és a <i>Pièces noires</i> -kötetek darabjaiban.	154
III./4.4. Az állatmetaforák G. B. Shaw <i>Szent Johannájában</i> és Anouilh „költőisége”	159
III./4.5. A madármetafora hagyományos jelentésének újradefiniálása: a <i>Colombe</i>	166
III./4.6. Szimultán időkezelés <i>A katonák</i> operaváltozatában és „időnkívüliség” <i>A pacsirtában</i>	171
III./4.7. A Vichy-kormány által projektált Johanna-kép	179
III./4.8. Konklúzió: az oppozíciók meghaladása	186
III./5. További ellenpéldák a Jeanne d’Arc-drámák <i>lieu de mémoire</i>-ként való működésére, valamint ennek lehetősége Bertolt Brecht <i>Simone Machard látomásai</i> című darabjában	190
III./5.1. Kontextuális keret: A vágóhidak Szent Johannája, Jeanne d’Arc pere Rouen-ban, 1431.	190
III./5.1.1. Bertolt Brecht: <i>A vágóhidak Szent Johannája</i>	190
III./5.1.2. Bertolt Brecht: <i>Jeanne d’Arc pere Rouenban, 1431.</i>	193
III./5.2. Bertolt Brecht: <i>Simone Machard látomásai</i>	195
III./5.3. Hélène Cixous: <i>Rouen, a ’31. év májusának harmincadik éjszakája</i>	198
IV. KONKLÚZIÓ	203
V. BIBLIOGRÁFIA	209
VI. MELLÉKLET	220

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Mindenekelőtt témavezetőmnek, prof. dr. Sepsi Enikőnek tartozom hálával, aki a Benda Kálmán Bölcsész- és Társadalomtudományi Szakkollégium Művészettudományi Műhelyében tartott egyik előadásán megismertette velem a témát, ami annyira felkeltette az érdeklődésemet, hogy előbb egy félévet záró szemináriumi dolgozatot írtam róla, majd végül erről készítettem el a szakdolgozatomat is a mentorálása alatt. Akkoriban részben olyan egyszerű, prózai okok is befolyásolták, hogy érdeklődni kezdtem Jeanne d'Arc iránt, mint a pusztán rálátás több olyan szerző komplett (élet)művére, illetve az elemzett darabjaik között jelentkező, nem egyszer ellentétes felfogásmódokra, amelyekkel a megszokott egyetemi képzés keretében nem volt lehetőségem ilyen mélységekben megismerkedni. Ebben az értelemben a Károli Gáspár Református Egyetem szakkollégiumában végzett tanulmányaimnak önmagában már az elsődleges célja is teljesült, hiszen az intézményen keresztül a szakom által biztosított képzéshez képest, ha lehet, még átfogóbb ismereteket szerezhettem. A nyelvi kurzusok végzése mellett mindez kiegészült a szakkollégium Társadalomtudományi műhelyének munkájával Bozsonyi Károly tanár úr vezetése alatt. Továbbá azért is köszönettel tartozom professzorasszonynak, mert mint az intézmény alapító igazgatója és a Művészettudományi, Média- és Művészetpedagógiai Műhely vezetője, lehetővé tette számomra, hogy egyetemi tanulmányaim befejeztével mentorként térjek vissza az intézménybe. Ilyenformán másfajta minőségben, de továbbra is – és még évekig – részt vehettem a műhelyben zajló munkában, és a feladatok végzése mellett hallgathattam az – eredeti szakomon felmerült témákhoz több tekintetben is kapcsolódó – előadásokat. Még károlis hallgatóként, vagyis évekkel az egyetemünkön, a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen megkezdett doktori képzés előtt ugyanakkor arra is lehetőséget kaptam professzorasszonytól, hogy beleszóljak a kutatómunkába a Rítus, Színház, Irodalom kutatócsoport munkájának keretében. A kutatói műhely több olyan rangos külföldi egyetem, mint a Yale és a bielefeldi együttműködésével folytatott kutatásokat a rituális színház, valamint rítus és irodalom témájában, ami a társművészetek egymással való kapcsolatának tanulmányozását is elősegítette. Ennek az optikának bizonyos jegyei a jelen értekezés néhány szegmensében is tetten érhetők. A kutatócsoportnak köszönhetően nemzetközi konferencia keretében mutathattam be a jelen disszertáció egyik fejezetének – akkori – ösváltozatát, továbbá a rákövetkező években a szakmai műhely két kutatójának – korábbi tanárainak – azóta megjelent köteteiről is lehetőségem nyílt recenziókat írni.

2019 sok szempontból fordulópont volt, mert abban az évben kezdtem meg doktori tanulmányaimat, illetve ezzel párhuzamosan a mentori tevékenységet is a szakkollégiumban. A Károli Gáspár Református Egyetem akkoriban leköszönő dékánjaként, azonban továbbra is mint a kar Művészettudományi és Szabadbölcészeti Intézetének vezetője, Sepsi Enikő mindemellett abban is segítséget nyújtott, hogy a 2020-as évek elejétől oktatóként is részt vehessek az egyetem munkájában. Nagyon örültem, hogy végre egyetemistákkal dolgozhattam, hiszen ez a feladat merőben különbözött az addigi egyetlen oktatói tapasztalatomtól, amikor egy teljesen másik területen, zeneiskolában tanítottam zongorát – az összetétel arányát tekintve alapvetően eltérő korcsoportnak. Az oktatói munka a Bécsben töltött kutatómunkához hasonlóan maraandó élmény volt számomra. Mindenekelőtt azonban azért vagyok hálás Sepsi Enikőnek, mert témavezetői minőségében éveken keresztül kitartóan segítette, támogatta a kutatásaimat meglátásaival, szakmai javaslataival és kivált türelmével.

Köszönettel tartozom opponenseimnek is, elsőként doktoriiskola-vezetőknek, Dobos István professzor úrnak, akinek meglátásai többek között a bevezetőfejezetet is segítettek dinamikusabbá, vitaindítóbbá tenni azáltal, hogy felhívta a figyelmemet a *lieu de mémoire* mint optika árnyaltabb, kritikai szempontú vizsgálatának szükségességére. Emellett még a képzés idejében tartott előadásai is inspirációval szolgáltak, hogy a hazánkban összességében kevésbé elterjedt újhistorizmus szempontrendszerét is legalább érintőlegesen, de beépítsem a disszertációba. Nem kevesebb hálával tartozom Rákóczy Anita intézet- és tanszékvezető asszonynak mélyreható és aprólékos bírálatáért, amelyek a sok esetben szerteágazó gondolatok „olvasóbarátabbá” tételét szorgalmazták a hosszabb lábjegyzetek redukcióján, illetve bizonyos esetekben azok főszövegbe helyezésén, máskor utóbbi egyes részeinek húzásán keresztül.

Más esetben azonban az visszajelzések épphogy egyes gondolatok alaposabb kidolgozását szorgalmazták. Győrei Zsolt tanár úrnak köszönhetően született meg például egy rövidebb reflexió Verdi *Giovanna d'Arco* című, keveset játszott operájának néhány előadásáról, ami az utána következő, Claudel–Honegger-elemzéshez kínál kontrasztot. A vizsgálatra termékenyítő erővel ható, új szempontrendszer miatt köszönettel tartozom a PPKE Politikatudományi Tanszéke vezetőjének, Botos Máténak gondolatébresztő meglátásaiért, hiszen témám több olyan kérdést érint, amelyek csakugyan a francia politikatörténet diszkurzusának területére tartoznak, tanár úr pedig egy, az enyémtől eltérő szakma módszertana felől olvasta újra a felvetéseimet.

Végül, de nem utolsó sorban köszönettel tartozom családomnak, barátaimnak, volt tanárainak és kollégáimnak a támogatásukért, valamint a sok biztatásért, amivel nem kis mértékben járultak hozzá kitartásom megőrzéséhez, sőt mit több, növekedéséhez.

I. BEVEZETÉS

I./1. Nora vállalkozása és a *Les lieux de mémoire*

A 20. század második felének egyik legkiemelkedőbb francia történésze,¹ Pierre Nora az 1970-es évek végén látott neki annak a – később monumentálissá terebélyesedő – vállalkozásnak a megvalósításához, amely azt a grandiózus célt tűzte ki maga elé, hogy megírja Franciaország teljes történelmét az emlékezet szempontjából. A végső állapotában háromrészes és hétkötetes, hatezer oldalas és több mint százharminc szerzőt felsorakoztató mű arra a sajátos történelmi pillanatra kívánt reagálni, amely nyilvánvalóvá tette, „hogy a kollektív emlékezet hatalmas tőkéje, a történelmi vonatkoztatási pontok több mint egy évszázad, sőt évszázadok alatt felhalmozott, közkinccsé lett és továbbadott hagyományos eszköztára éppen a semmibe készül merülni, és csak a tudományos és rekonstruáló történettudomány tudja életben tartani.”²

Maga a *lieu de mémoire* egy neologizmus, melyet Nora és műhelye dolgozott ki az 1980-as években Cicero és Quintilianus *locus memoriae* kifejezése nyomán. Ez utóbbi azt a célt szolgálta, hogy a szónokok könnyebben memorizálhassák beszédeiket, ezeknek strukturálása érdekében pedig az előadók különböző helyekhez kapcsolták egyes gondolataikat. Ennek a fogalomnak franciára történő lefordítása egy 20. századi kontextusban lehetővé tette Nora és kutatócsoportja számára, hogy jellemezni tudják a század második felében bekövetkezett szakadást a történelmi emlékezet és a történelem által írt emlékezet között. Mint Nora rámutatott, ez a törés az oka annak, hogy a spontán emlékezetmegőrző cselekedetek már nem mennek végbe természetesen, ami végső soron hozzájárult a levéltári emlékek, archívumok, évfordulók stb. (az egyéni emlékezet megőrzése szempontjából pl. a fotók) számának exponenciális megnövekedéséhez, illetve a létrehozásukra irányuló minden eddiginél nagyobb igényhez. Részben ez adja a fogalom diverzitásának egyik okát is: egy adott emlék (egyéni és közösségi értelemben is) köthető lehet különböző helyekhez, terekhez, ugyanakkor lehet tárgy, emlékmű, vagy akár történelmi személy is. Dolgozatomban részben arra törekszem, hogy rávilágítsak, kialakulásának körülményeitől függetlenül a *lieu de mémoire* nemcsak szimbolizálni képes egy történelmi esemény vagy személy emlékezetét, hanem – közvetetten vagy közvetlenül – életben is tudja tartani, illetve élővé is képes tenni azt jelentéskörének állandó átalakulása által, hiszen

¹ Nora éppen e dolgozat befejezésének idejében, 2025. június 3-án hunyt el kilencvenhárom éves korában. Rác K. Bence: Pierre Nora halála – az emlékezetkutatás egy emlékezhelye, *újkor.hu*, 2025. 06. 17. <https://ujkor.hu/content/meghalt-pierre-nora-emlekezet-hely> (Letöltés: 2025. 07. 11.)

² Pierre Nora: Előszó a magyar kiadáshoz, in: uő: *Emlékezet és történelem között. Válogatott tanulmányok* (vál., szerk. K. Horváth Zsolt), Budapest, Napvilág, 2010. 7.

folyamatosan formálja a képviselt személyről, eseményről alkotott képet, ezáltal pedig köztudatban tartja az általa képviselt funkciót is.

Ahogy azonban arra a mű magyar nyelvű válogatásának szerkesztője, K. Horváth Zsolt rávilágít a kötet utószavában, a *Les lieux de mémoire* című munkának „talán nem is annyira a története, mint inkább a hatástörténete izgalmas,” illetve „a Pierre Nora által kezdeményezett kollektív vállalkozás igazi története gyakorlatilag onnan indul, hogy 1992-ben a Gallimard Kiadó befejezte a [...] mű kiadását.”³ Az idézet arra utal, hogy a *lieu de mémoire* („emlékezethely”) névre keresztelt fogalom által fémjelzett optika kutatási modellé nőtte ki magát, és mint olyan – történeti tárgyú megközelítésként máskülönben nem egyedülálló módon – képes termékenyítően hatni más tudományterületekre (így a színház- és irodalomtudományra) is.⁴

Amikor Nora és kutatócsoportja az École des haute études en sciences sociales (röviden EHESS) egy szemináriumán merőben „empirikus és kísérleti fogalomként” „létrehozta” a kifejezést az említett – és teljesen más kontextusban használt – *locus memoriae* terminusból, a történész még úgy gondolta, hogy a *lieu de mémoire* egy jellegzetesen francia jelenség, feltevését (részben) a szókapcsolat lefordíthatósága felől közelítve meg.⁵ Ahogy azonban a kutatás haladt előre, majd a projekt 1992-es lezárását követően fokozatosan kialakult a mű hatástörténete, Nora is felismerte, hogy valójában nem egy sajátosan francia jelenségről van szó, hanem egy sokkal átfogóbb történelmi fordulat franciaországi következményéről.⁶

Ezt a paradigmaváltást pedig leginkább azzal a történelem és emlékezet között beállt szakadással lehetne jellemezni, amelyet Nora nevezetes, alapító gesztusnak is beillő 1984-es tanulmányában a történeti emlékezet végének, valamint a történelem révén megragadott emlékezetnek az oppozíciójában vélt felfedezni. Meglátása szerint éppen az járult hozzá a modern társadalom dokumentációs hajlamának exponenciális megnövekedéséhez, végső soron pedig a *lieu de mémoire*-ok létrejöttéhez, hogy az emlékezést (a történelmi emlékezetet) felváltotta a történelem által írt emlékezet.⁷ Ez utóbbit pedig, lévén tudományterület, az elemző

³ K. Horváth Zsolt: Emlékezet a történelem után – Pierre Nora és a *Les Lieux de Mémoire*: az esettől a modellig, in: uő: *Emlékezet és történelem között*, i. m. 379.

⁴ Vö. az utószó egy későbbi szakaszával: „Nora vállalkozása nem csak, sőt nem is elsősorban a történelemtudományos kutatás, de egyre inkább az ezzel rokon kultúra- és irodalomtudományos vizsgálatok látóterébe kerül.” K. Horváth: Emlékezet a történelem után, i. m. 386.

⁵ Vö. „A *locus memoriae*-t a francián kívül egyetlen nyelvnek sem sikerült kielégítő módon lefordítania. Ez pedig már mintha önmagában azt jelezné, hogy sajátos jelenségről van szó...” Nora: i. m. 7.

⁶ Uo.

⁷ Vö.: „A *lieu de mémoire*-okat az az érzés szüli és élte, hogy már nincs spontán emlékezet. S mivel ezen emlékezetmegőrző cselekedetek már nem mennek végbe természetesen, így archívumokat kell létrehozni, évfordulókat kell tartani, ünnepeket kell szervezni, temetési beszédekkel kell mondani és fel kell jegyezni az eseményeket.” Pierre Nora: *Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux*, in: uő: *Les Lieux de Mémoire*

és kritikai attitűd jellemzi, az általa vizsgált történelmi korszakok, személyek (stb.) különböző megközelítései miatt pedig minduntalan újra is alkotja az azokról formált képet.⁸ Ugyanakkor ez a tény magyarázattal szolgál arra is, hogy miért termelődnek időről-időre újra maguk a *lieu de mémoire*-ok is, miközben az idő előrehaladtával folyamatosan átalakul, sőt tágul a jelentéskörük.

Nora a következő megfogalmazással illette a jelenséget: „Mert bár igaz az, hogy a *lieu de mémoire* alapvető létoka az idő megállítása, a felejtés munkájának megakadályozása, [...] világos az is, [...] hogy a *lieu de mémoire*-ok csak az átalakulásra való képességük, jelentéskörük állandó felélesztése és elágazásainak előreláthatatlan bokrosodása révén élnek.”⁹

Ettől függetlenül a *lieu de mémoire*-ok, még ha bizonyos tekintetben közvetetten is, képesek hozzájárulni az összetartozás érzésének átéléséhez egy adott közösségben, hiszen az egyes terek, emlékművek és műalkotások nyilvánvalóan képviselik az ábrázolt történelmi személy vagy esemény emlékezetét a jelentéskör állandó változása miatt, ezáltal pedig a köztudatban tartják, illetve folyamatosan formálják is az ezekről alkotott képet – végső soron tehát betöltik funkciójukat. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy Nora elgondolása valamennyi (Európán belüli) országra változatlan formában vonatkoztatható lenne. A *Les lieux de mémoire* hatására 2005-ben megjelent német emlékezethely-kötet például rávilágít, hogy a német identitás sokkal „töredezettebb” a franciáénál, emiatt különbözőképpen mesélhető el ugyanaz a történelem az egyes német nyelvű régiók, például München, Frankfurt, Stuttgart vagy akár Bécs szemszögéből nézve.¹⁰ A német nyelvű előszó arra is felhívja a figyelmünket, hogy a Nora által idealizált és a forradalom ígéreteit „aprópénzre váltó” Harmadik Köztársaság eszmeiségének magasztalása bizonyos értelemben egyfajta rögzített optikát feltételez,¹¹ ami problematikus, mivel a *Les lieux de mémoire* későbbi kötetei már tárgyukban is eltérnek az elsőben bemutatott republikánus szemlélettől.¹² Erre a körülményre a *Studia litteraria* gondozásában megjelent magyar nyelvű emlékezethely-kötet szerkesztője, S. Varga Pál is felhívja a figyelmet. S. Varga kifejti az előszóban, hogy amíg a felejtés igénye a felvilágosodás – magát a haladás letéteményeseként aposztrofáló – gondolkodásában gyökeredzik, Nora nem

I. *La République* Sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1984. Magyarul: Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája* (ford. K. Horváth Zsolt), <http://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html> (Letöltés: 2018. 10. 25.)

⁸ Nora: *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája*, 6. bek.

⁹ Nora: *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája*, 32. bek.

¹⁰ Etienne François – Hagen Schulze: Einleitung, in: uő (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorten*, München, Verlag C. H. Beck, 2005. 7–12. 11.

¹¹ François – Schulze: i. m. 10.

¹² Pim den Boer: Emlékezethelyek összehasonlító szempontú vizsgálata, in: Dobos István – S. Varga Pál (szerk.): *Studia litteraria, Emlékezethelyek*, 51. évf. 2012./1–2. 24–31., 24.

a hasonlóképpen (és érthetően) ebben érdekelt traumatikus, háborús közelmúlt, hanem az azt megelőző korszak által megalkotott dicső nemzeti múlt elvesztése miatt és megmentésének jegyében alkotta meg a fogalmat.¹³ Mindazonáltal, ha Nora ebben az értelemben merőben idealizált elképzelése az egységre való törekvés képét is mutatja, ez az elgondolás Németország esetében nem állja meg a helyét,¹⁴ hiszen éppen a hitleri Harmadik Birodalom idejében fordult elő először, hogy az addig közismerten széttagolt kisebb német fejedelemségekre rákényszerítették a közös identitást és az egységes államigazgatást.¹⁵ A *Deutsche Erinnerungsorte* ezért próbálta inkább a maga megosztottságában és a maguk sokféleségében bemutatni a korántsem egységes német emlékezhelyeket.¹⁶ Emellett főleg azokra fektették a hangsúlyt, amelyek más nemzetek, szomszédos országok számára is jelentőséggel bírnak.¹⁷

További problémát jelent a Nora egyik legnagyobb bírálója, Aleida Assmann által monologikusnak nevezett emlékezés kérdése, amely elsősorban a (nemzeti) heroizmusra és a hősi halált halt áldozatokra fókuszál.¹⁸ Vö.: „Nora fogalma mostanában szintén átalakulni látszik, s e változások a monologikustól az összetettebb emlékezetkonstrukciókra való áttérést mutatják. A közös történelmi és kulturális referenciák Nora-féle leltárában az erőteljes francia nemzetkultusz tükröződött. [...] Az újabb vállalkozások gyakran kevésbé [...] öngazolóak, jóval önreflexívebbek és kritikusabbak.”¹⁹ A kutató szerint tehát az ún. monologikus emlékezés elmaradott megközelítés, mert főleg csak a pozitívumokat hangsúlyozza az árnyoldalak tudatosítása nélkül, ez az általa egyoldalúnak tartott megközelítés pedig további kizáró diszkurzusok létrejöttéhez vezethet. Assmann példaként a drezdai szőnyegbombázásokat említi meg, amely a németek emlékezetében fontos sarokpont, miközben jellemzően megfeledkeznek az általuk elkövetett lengyel- és oroszországi atrocitásokról, így például a Wehrmacht leningradi blokádjáról, amelynek során többszázezer orosz halt éhen.²⁰ Ezt a fajta emlékezetet Assmann öncélú identitásképzésnek, sőt: – Peter Sloterdijk megfogalmazását átvéve – „önhipnózisnak”

¹³ S. Varga Pál: Szerkesztői előszó, in: Dobos István – S. Varga Pál (szerk.): i. m. 2–7., 2–3.

¹⁴ François – Schulze: Einleitung, i. m. 10.

¹⁵ François – Schulze: Einleitung, i. m. 11.

¹⁶ François – Schulze: Einleitung, i. m. 12.

¹⁷ Uo. Ennek a szándéknak a fényében még szembeötlőbb a jelen dolgozatban tárgyalt diszkurzus szempontjából Schiller esete, akit Otto Dann – Dieter Borchmeyer Goethéről szóló írásához hasonlóan – külön fejezetben vizsgált a németországi emlékezhelyek szempontjából. Ha mindennek tükrében figyelembe vesszük, hogy az *Ármány és szerelem* szerzőjének a legtöbbet játszott 19. századi német drámája *Az orléans-i szűz* volt, újabb bizonyítékot találhatunk az alkotó irodalmi kozmopolitizmusára, illetve az alábbiakban vizsgált darabjának transznacionális funkciójára.

¹⁸ Aleida Assmann: Az emlékezet átalakító ereje (ford. Máté Éva Gyöngy), in: Dobos István – S. Varga Pál (szerk.): i. m. 9–23., 22.

¹⁹ Assmann: i. m. 15.

²⁰ Assmann: i. m. 19.

nevezi.²¹ A kollektív identitást alkotó-összekovácsoló pillérek felülvizsgálatát ösztönző és a szolidaritáson alapuló, általa javasolt ún. dialogikus emlékezetpolitika létrejöttében – mint írja –, fordulópontot jelentett a holokauszt ténye:²² „Az 1980-as években visszatérő holokauszt-emlékezet kumulatív folyamata volt az a tapasztalat, amely megteremtette a történelmi traumák iránti érzékenységben megfigyelhető kulturális váltás alapjait, a világ számos helyén másféle traumák megközelítésére is alkalmazható új módszereket hozva létre.”²³

Assmann azt is hangsúlyozza ugyanitt, hogy ennek az újfajta emlékezéstípusnak nem a nemzeti emlékezet eltörlése a célja; ehelyett az egyoldalúan hősi énkép ideája helyett „elismeri a történelmi erőszak, szenvedés és trauma tényét, az erkölcsi és a történelmi számonkérhetőség új keretei közt értelmezve azokat”.²⁴ A fenti gondolatmenet megmutatja, hogy Nora fogalmát sem szabad valamiféle letisztult, széles körben elfogadott és minden problémától mentes terminusnak tekintenünk. Ezt példázza az az eset is, amikor a francia parlament emlékművekkel kapcsolatos törvények meghozatalát tárgyaló ülésén egy, a tribünön elhelyezett felirat egyenesen Himmlerhez hasonlította a kutatót, akinek a szakértői véleményét kérték ki a témában.²⁵ A gesztussal a gyarmatbirodalom és a rabszolga-kereskedelem kontextusára reflektálva ítélték el Nora tételezett kizáró nacionalizmusát, vö.: „Catherine Coquery-Vidrovitch [...] tanulmánya szerint Franciaországban a republikánus univerzalizmus sokféleképpen értelmezhető, csak épp univerzálisként nem, fehér színű ugyanis.”²⁶

Nem véletlen, hogy maga a történész is bizalmatlanul szemlélte azt a folyamatot, amelynek során koncepciója utólag elemzési modellé nőtte ki magát, és önállósult. Ezzel együtt Assmann is elismeri, hogy a kifejezés „alkalmazkodóképességében” rejlik az oka annak, hogy időtállóan bizonyul.²⁷ S. Varga emellett azt is megjegyzi, hogy mivel az egyes európai emlékezetkultúrákban helyi sajátosságok is vannak, amelyek más megvilágításba helyezik magát a fogalmat is, alapvetően mégsem változtatják meg annak eredeti, azonosítható jelentését: „Az emlékezhely fogalmának jelentése a használat során nem annyira felhígult, mint inkább variálódott; a variánsokban mindig visszakereshető a kiinduló jelentéseggyüttes, de az is jól látható, ahol elválnak tőle vagy akár vitatkoznak vele.”²⁸ Azt is hangsúlyozza azonban, hogy e megragadható központi „jelentéseggyüttes” és az egyébként legitim variációk ellenére

²¹ Assmann: i. m. 16.

²² Assmann: i. m. 11–12.

²³ Assmann: i. m. 16.

²⁴ Uo.

²⁵ Boer: i. m. 27.

²⁶ Boer: i. m. 26.

²⁷ Assmann: i. m. 15., vö.: S. Varga: i. m. 3. – Ez a vonás véleményem szerint részben rokonítható a *lieu de mémoire*-oknak azon tulajdonságával, amelyet Nora a jelentések „előreláthatatlan bokrosodásának” nevez.

²⁸ S. Varga: i. m. 3.

előfordul, hogy rosszul alkalmazzák vagy kifejezetten megkerülik a fogalmat – a magyar kötet erre a kirívóan csak a pozitív önkép generálását célzó olasz és holland munkákat hozza fel példaként.²⁹

I./2. Jeanne d’Arc mint emlékezhely

A monologikus emlékezésmód egyoldalúságának hibája látszólag Jeanne d’Arc (az orléans-i szűz vagy [Szent] Johanna) mint nemzeti hős modernkori képére is vonatkoztatható lenne, amennyiben magunk elé idézzük Assmann alábbi megfogalmazását: „A régi keretek között a nemzeti emlékezet főként hősi tettek és hősies szenvedések köré szerveződött. Ezeket az erősen szelektív formációkat úgy alakították, hogy elősegítsék az identitásképzést és önmaguk megünneplését. A nemzeti emlékezet így öncélúvá vált, és emiatt szorosan összefonódott a politikai mítoszokkal.”³⁰ Ugyanakkor az alábbi esettanulmányok éppen azt igyekeznek igazolni, hogy az orléans-i szűz magában hordozza a kutató által dialektikusnak nevezett emlékezet lehetőségét. Aleida Assmann szempontrendszere mint kontroll alkalmazása azért fontos az elemzés során, mert kiemeli az elkövetett saját hibák beismerésének jelentőségét annak érdekében, hogy a közösségi identitást összetartó „közös minimum” tudatosítása és összeírása ne egy kizárólag a pozitívumokat hangsúlyozó és ezáltal téves önértékelést eredményezzen,³¹ amely látatlanul egy kizáró, sőt uszító retorika eszközévé is válhat – mint az szélsőséges formában megtörtént a náciizmus idejében. Emellett személy szerint azt gondolom, hogy amikor egységről beszélünk Jeanne d’Arc kapcsán, az orléans-i szűzről alkotott kép sem fogható fel valamiféle homogén fogalomként, amely törésvonalaktól és elkövetett bűnöktől mentes konstrukcióként írná le általában Franciaországot és a francia történelem egészét. Sőt, a hősnőt körülvevő szereplők hálóján kirajzolódó életrajz arra enged következtetni, hogy alakja épphogy a gyakran csupán önös érdekeiket néző, békétlenkedő egyének és frakciók sokaságában ragyog leginkább a józan ész, a gyakorlatias döntések és a ráció lámpásaként. Mindazonáltal nem a francia történelem valamennyi cselekedetének összességét képviseli, hanem mintegy iránymutatóként a lehetőséget a jóra való és etikus döntések meghozatala

²⁹ S. Varga: i. m. 3. A helyi sajátosságokra és a nemzetinél szűkebb identitásokra (vö. a kantonok és a nyelvi pluralitás esetével) jó példa lehet a svájci emlékezhely-kötet, amelynek célja, hogy megmutassa a svájci identitás sokfékeségét és egyediségét más európai népekhez képest. S. Varga: i. m. 6.

³⁰ Assmann: i. m. 16.

³¹ „Gyáni Gábor és György Péter [...] tanulmányaik konkrét emlékezetstruktúrákat vizsgálnak, általános érvényű kérdésselvetésük azonban nem csekélyebb, mint hogy az egymás mellett létező emlékezetstruktúrákon, országtudatokon túl van-e szükség valamilyen közös minimumra, amely az önmagát nemzetnek tekintő közösséget integrálja? A kérdésre mindketten igennel válaszolnak.” S. Varga: i. m. 3–4.

tekintetében. Szent Johanna a mindenkori politikai vezetők számára is a higgadt önmérséklet mintájaként szolgálhat a döntések háttérében lévő etikai megfontolásokat, valamint a (retorikai vagy fegyveres) retorziók során tanúsított hófok mértékét illetően. Jelentősége tehát mindig magában hordozza a másokkal való együttérzés lehetőségét is, ami véleményem szerint rokonítható Assmann dialogikus emlékezetével. Ami azt illeti, ez a fajta kontroll a politikai szélsőjobbról végzett kutatásairól ismertté vált történész, Michel Winock Jeanne d'Arcról írott tanulmányában is megtalálható, hiszen az alábbiakban ismertetett ún. nacionalista modelljén keresztül bemutatja az „eredeti jelentés” kiforgatásának tényét mint veszélyforrást, amely egy fajgyűlölő (a későbbi hitleri retorikában kiteljesedő) felfogásmódban öltött testet a 20. században.

Mindez megmagyarázza a jelen téma kiválasztása mögött álló motivációm általánosabb történeti kontextusban elhelyezhető vonatkozását. Egyrészt fontosnak tartottam visszatekinteni a túlkapásai miatt több szempontból is ellentmondásos nagy francia forradalom előtti francia történelem valamely korábbi pontjára, amikor más értelemben, de hasonlóképpen kulcsfontosságú tényezővé vált a felszabadulás kérdése. A forradalom szabadságeszményét megtestesítő Marianne-allegóriának ugyanis, lévén nem valós történelmi személy, nincsenek tettei, amelyekkel kapcsolatban érvényesíthető lenne Assmann jogos kíváncsi az „elszámoltathatóság” tekintetében. S bár napjainkig társítanak hozzá különböző minőségeket, melyek a francia köztársaságot hivatottak jelképezni, ideaként nem rendelkezhet elvekkkel vagy hitbéli meggyőződéssel, amelyek a szocializáció és különböző tapasztalatok összességének eredményeként kristályosodtak volna ki benne – illetve amelynek következtében felléphetett volna valamilyen eszme vagy akár társadalmi csoport képviselője. Ezzel szemben a jakobinus diktatúra idején, már az 1790-es években felhasználta a neki tulajdonított, eredendően nemes értékeket az abban az időben még nem létezett emberiségellenes bűnök jogi kategóriájába sorolható rémtettek indoklásához.³² E szégyenfolt talán legnyilvánvalóbb példája a bizonyos mértékben máig agyonhallgatott vendége-i népiirtás, amely a „szabadság, egyenlőség, testvériség” jegyében kifejezetten az erős, (értékmegőrzésen alapuló) identitással rendelkező francia paraszti réteget célozta. Assmann a drezdai szőnyegbombázást vagy a leningradi blokádot említi a szelektív közösségi emlékezet jellemzésekor, amely gyakran őriz meg az elszennvedett sérelmeket, miközben előszeretettel feledkezik meg a másoknak okozott károkról.

³² Vö.: „Az emlékezet transzformatív erejét ma világszerte hívják segítségül az erőszak ártalmas gyúanyagának semlegesítéséhez. Erre gyakran közvetlenül az autokratikus állami erőszakot és népiirtásokat követő időszakokban került sor (a holokauszt, a latin-amerikai diktatúrák, a dél-afrikai apartheid vagy a balkáni háború), de néha olyankor is, amikor a korábbi népiirtások és emberiségellenes bűnök (mint például az európai gyarmatosítás és rabszolgaság) máig tartó hatásaira keresnek megoldást.” Assmann: i. m. 9.

Vendée annyiban még problematikusabb, hogy ezúttal ráadásul egy teljes honi tartomány megsemmisítéséről van szó annak komplett természeti környezetével, tehát az erdőkkel, lápvidékkel és a rekettyéssel együtt, ahová a falubéliek menekültek „felszabadítóik” elől. Még e szélsőséges eset ellenére sem csatolhatnánk vissza azonban Marianne „múltbéli” tetteihez vagy kijelentéseire, amelyek referenciaként szolgálhatnak a nevében tett lépések indoklását illetően. Jeanne d’Arc esetében ez a körülmény nem áll fenn: a dokumentumokat olvasva világosan kirajzolódik előttünk az értékrendje, és beazonosíthatók a tettei áttérben álló motivációi is. Emiatt, bár a történelem során természetesen az ő művét is számtalanszor megpróbálták az adott helyzethez igazítani és így kiforgatni, mindig visszafejthető a lépései háttérében meghúzódó szándék. Hogy továbbra is Aleida Assmann szóhasználatával éljünk és azt parafrázeáljuk: Marianne nem számonkérhető, Robespierre vagy Hitler azonban igen. Szent Johanna cselekedetei hasonlóan azok lennének – viszont az ő tettei mögött csak áldozatkészséget találhatunk.

Ez a hősnő állandójelzőjeként emlegetett kifejezés nagyban meghatározza a téma iránti érdeklődésem háttérében meghúzódó motivációm személyes vonatkozását is. Tekintettel arra, hogy napjainkban ugyanannyira társadalmi, mint egyéni szinten igen gyakran találkozhatunk az önzés, illetve reakciók tekintetében a mások érzelmeire gyakorolt hatás, sőt, a másik méltósága ignorálásának problémájával, ez a megszokás véleményem szerint egyre élesebben összeütközött egymással az egyéni szabadságjogok és a közösségi felelősség toposzait a magánélet és a munka világának területén egyaránt. A mindennapi életünket meghatározó közösségimédia-platformok használata során általánosan elterjedtté vált „ghostingolás” gyakorlata például, bár neveletlenség, a hozzá társított önáltató fogalom egyértelműen jelzi az egyéni szükséglet, illetve érdekképviselő kizárólagosságának (öntudatlan) legitimitását, valamint a közösségben való működés iránti igény gyengülését a közgondolkodásban. Ez a jelenkorunkból merített – ebben a formában természetesen általánosító – megfigyelés Jeanne d’Arcra vonatkoztatva csupán annyit jelent, hogy példája egyfelől szimbolizálhatja a közösségépítés és így az összetartozás lehetőségét is. Ez utóbbi azonnal megszűnik üres szólam lenni, amennyiben az egymásra történő odafigyelést értjük mögötte a mindennapi életünk különböző területeinél is. Az önfeláldozás is egyfajta végső „érvként” fogható fel a hősnő által vallott eszmék hitelessége szempontjából, amelynek köszönhetően mindig mintaként tekinthetünk rá önzésre hajlamos világunkban. Nyilvánvalóan az odafigyelés és – mai, divatos szóhasználattal élve – az asszertivitás távolról sem csak nemzeti vonatkozásban képzendő el, ezzel együtt a közösségi szerveződésnek ez a formája is egyik fontos eleme a közvetlen és távolabbi környezetünkben élő emberekkel való mindennapi együttműködésünknek.

Hogy tehát az előbb megkezdett gondolatmenet fonalát felvéve Nora fenti megfogalmazásával folytassuk: amennyiben a „felejtés munkájának megakadályozása” az elkövetett hibák beismerésével és rendszeres (közösségi) önvizsgálattal párosul, Jeanne d’Arc alázatát mint a franciák jó lelkiismeretét figyelembe véve jogosan tekinthetjük a hősnőt az ország egyik kiemelt fontosságú emlékezhelyének, hiszen alakja állításom szerint kevésbé egy öntudatlan és megkövesedett pozitív nemzeti önkép kizárólagosságát, ehelyett a legrosszabb körülmények között is megjelenő jó lehetőségét hirdeti. Először Nora műhelyének egyik kutatója és így a grandiózus *Les lieux de mémoire* társszerzője, az imént említett Michel Winock mutatott rá Jeanne d’Arcnak erre a kollektív emlékezetben betöltött sajátos funkciójára, miközben történelmi távlatban vizsgálta megítélésének alakulását.³³ Tekintettel arra, hogy Winock a projekt célkitűzéséből fakadóan kifejezetten a történész szemszögéből és annak eszköztárával közelített az alakjához, néhány említéstől eltekintve nem is törekedhetett a témát feldolgozó művészeti alkotások elemzésére. Dolgozatomban viszont éppen arra szeretnék rávilágítani, hogy az irodalmi művek milyen mértékben járultak hozzá ahhoz, hogy az orléans-i szűz lassanként emlékezhellyé vált az évszázadok során, emellett választ szeretnék adni arra a kérdésre is, hogy milyen történelmi határhelyzetek inspirálhatták az egyes alkotókat a franciák nemzeti hősről szóló drámáik megírására.

Nora, akinek fent említett tanulmánya nagymértékben indukálta e kérdésfelvetést, az emlékezhelyeknek kizárólag francia példáit sorakoztatja fel munkájában, hiszen az 1980-as évek első felében még egyedülálló francia jelenségnek hitte a *lieu de mémoire*-t: a nemzeti identitás egyik katalizátoraként, annak újraalkotásához szükséges eszközként tekintett a kifejezésre, amely kompenzálni igyekszik a történelmi emlékezet megszűnését. Ez azt is jelenti egyúttal, hogy a szóösszetétel – mivel a francia állam 1905-től tudatosan különválasztotta magát a vallástól – eredeti értelmében nem volt használható a szakrális, illetőleg a (házján kívül eső,) tágabb értelemben vett kulturális ikonok képviselőjére vagy jellemzésére. Jeanne d’Arc történetében azonban a jelen dolgozat feltevése szerint éppen e meglepő kettősség az elgondolkoztató: az orléans-i szűz halálának aktusa nem választható el attól a keresztény kulturális közegtől, amelynek keretén belül egyfelől mártírrá vált, másfelől pedig a sugallatok kérdése miatt, hiszen – ha utóbbit különbözőféleképpen is értelmezték, de – ezek ösztönözték cselekvésre.³⁴

³³ Michel Winock: Jeanne d’Arc (Übers. Enrico Heinemann), in: Pierre Nora (Hrsg.): *Erinnerungsorte Frankreichs*, München, Verlag C. H. Beck, 2005. 365–410.

³⁴ A sugallatok megítélése hosszú ideje képezi vita tárgyát a történészek és az alkotók körében: amíg Claudel misztériumjáték műfajmegjelöléssel (is) illetett művében hangsúlyt fektetett az isteni indíttatás ábrázolására, addig Anatole France egy demisztifikált Jeanne d’Arc-képet kívánt az olvasó elé tárni az orléans-i szűzről írott

Mivel Szent Johanna alakját nem kizárólag francia alkotók dolgozták fel és használták fel (nemzeti) összetartozásuk érzésének kifejezéséhez és erősítéséhez, ezért meglátásom szerint nemcsak Nora emlékezhely-fogalmának jelentése terjeszthető ki a szűk értelemben vett francia nemzeti-kulturális értékekről tágabb tartományokra – ahogyan az a *Les lieux de mémoire* hatástörténetével és kutatási modellé válásával meg is történt –, hanem egyes francia emlékezhelyek fogalmi keretei is, mint amilyen Jeanne d’Arcé.

A fentiek alapján tehát legalább háromféleképpen értelmezhetjük szimbólumként Szent Johanna alakját, amelyből egy, a francia nemzeti identitáskonstrukció olvasata felől nézve valóban megfel az eredeti értelemben vett *lieu de mémoire* fogalmának. Alakja ugyanakkor a 18–19. század során példaként szolgált más nemzetek számára is egységesülési törekvéseik megerősítéséhez és kifejezéséhez. Erre kiváló példa Schiller *Az orléans-i szűz* (*Die Jungfrau von Orléans*) című drámája és az ennek nyomán íródott 19. századi operafeldolgozások, például Giuseppe Verdi *Giovanna d’Arcója* is. Ezekben a művekben Johanna a német, illetve az olasz nemzeti egység szimbólumaként jelenik meg,³⁵ ebben az értelemben tehát nem a francia nemzeti identitás erősítéséről, hanem a Jeanne d’Arc mint „vándortéma” alkalmazásáról érdemes beszélnünk. E kontextusban Szent Johanna az európai kultúra egyfajta közkincseként funkcionál, amennyiben fenntartjuk, hogy a motívumnak tulajdonított eredendően francia értékek kiterjeszthetők azokra a közös nemzeti értékekre, amelyeket az alkotók neki tulajdonítottak a 19–20. század folyamán. Ez állításom szerint részben abból a tulajdonságából is adódik, hogy alakja kezdetektől nyitott a dialogikus emlékezésre.

Mindemellett nem feledkezhetünk meg a történetkör vallási szempontból történő megközelítéséről sem, amelyet a Winock által felállított kategóriák alapján leginkább az ún. katolikus emlékezeti modelljével lehetne rokonságba hozni. Tanulmányában ugyanis a térbeli és az időbeli emlékezet differenciáinak felmutatása mellett Winock a Johanna-kép három – párhuzamosan is együtt élő – fajtáját különíti el: az ún. katolikus, a republikánus és a nacionalista modellt. E három különböző kategória is rámutat a szimbólum összetettségére: a nem egy esetben teljesen ellentétes megközelítések azonban abban csaknem valamennyien megegyeznek, hogy Szent Johanna személye egyfajta közösségi összetartozást szimbolizál,

regényében. Winock rámutat, hogy France még orvossal [Dr. Dumas] is konzultált a kérdésben, aki azt próbálta meg bizonyítani, hogy a sugallatok hátterében hisztérikus tünetek, illetve hallucináció áll. Winock: i. m. 383. Winock szövegéből emellett az derül ki, hogy a sugallatok megítélésén keresztül jól megragadható Jeanne d’Arc emlékezetének a 19. század során kialakult két, merőben eltérő megközelítése is: az ún. katolikus és a republikánus modell. Winock: i. m. 383–385.

³⁵ Verdi neve maga is véletlen betűszó: Vittorio Emanuele, Re Di Italia.

egyenlő a nemzeti önállóságért folytatott harccal³⁶ és ő a nép akaratának megtestesítője.³⁷ Fontos, hogy Winock hármas felosztása nem azonos a dolgozat három kategóriájával, ami a történet- és irodalomtudományos megközelítés eltérő jellegéből fakadhat. Kiemelendő viszont, hogy ezek a kategóriák nem állnak szemben egymással vagy helyezik hatályon kívül a másik legitimitását – átfedések viszont létrejöhetnek közöttük, amelyekre az adott pontokon fel is hívjuk a figyelmet. Mivel viszont a jelen elemzés nélkülözhetetlennek tartja a műalkotások beható tárgyalását a téma ilyen irányú megközelítése során, hiszen magukban a drámákban megjelenő szimbólum tartja fenn, illetve formálja a hős emlékezetét, ezért bizonyos esetekben, felvállaltan középkelet-európai, közelebbről magyarországi aspektusból is szemlélve a kérdést, pontosítani is igyekszik a máskülönben lényeglátó és jól felépített winocki rendszert.

II. A TÉMA IRODALOMTUDOMÁNYI MEGKÖZELÍTÉSÉNEK SZEMPONTJAI

A francia kutató (főként a dolgozata elején) csupán felsorolásszerűen említi a Jeanne d'Arcról írott irodalmi műveket, valamint a más művészeti ágak – például a film – területéről „érkező” alkotásokat – ez a katalógus jobbára csak az orléans-i szűz jelentőségét hivatott alátámasztani és azt szemlélteti, mennyire kiterjedt a kutatók és az alkotók részéről a téma reflektáltsága. Emiatt nem is megy bele részletesebben az egyes alkotások elemzésébe – igaz, ez történészként természetesen nem is lenne feladata. Johanna emlékezetének térbeli és időbeli strukturálása, a jelentésváltozások történelmi távlatban történő feltérképezése azonban valóban megteremtette a *lieu de mémoire*-ként való értelmezés kontextuális keretét, ami viszont segítséget nyújt a jelen munkában tárgyalt művek e szempontrendszer szerinti újraolvasásához. Amint az elhangzott, bizonyos állítások azonban korrigálásra szorulnak. Cáfolandó például az az önmagában leegyszerűsítő kijelentés, miszerint Anouilh drámája „bulvárkomédia” lenne.³⁸

Az egyes irodalmi művekről írott források segítségével nem csak a vizsgált drámák műfaji meghatározását illetően nyílik lehetőségünk árnyaltabban reflektálni. Ezeket az önmagukban külsődleges szempontokat részben azért szükséges tárgyalni, mert rengeteget elmondanak a darabok szerkezetéről és felépítéséről, amelyek közvetetten már utalnak az adott anyag kidolgozásának módjára. Sokkal fontosabb azonban, hogy nem egy esetben arról a

³⁶ G. B. Shaw 1923-ban keletkezett darabjában például Írország 1921-ben kikiáltott függetlenségének gondolata jut kifejezésre.

³⁷ Claudel művében például három jelenet (Domrémy, koronázás, per) szemlélteti az orléans-i szűz sorsának – és később betöltött funkciójának – alakulását, mert ezekben a „jelenetekben válik Johanna nemcsak nemzeti, hanem népi hőssé is, ezekben kapcsolódik a maga történelmi környezetéhez, s ezeken keresztül válik egységessé a darab szemlélete is.” Szöllősy András: *Honegger*; Budapest, Gondolat, 1960, 258.

³⁸ Winock: i. m. 366.

szervi szándékról is, ami a mindenkori társadalmi-politikai kontextus tükrében magyarázatot ad a témaválasztás miértjére is.

Az irodalomtudományi vizsgálatához egyrészt Ulrich Fischer *Der Fortschritt im Jeanne d'Arc-Drama im 20. Jahrhundert* (Előrelépés a Jeanne d'Arc-drámában a 20. században) című monográfiájára támaszkodom, amelynek közel kilencven oldalas bevezetőfejezete röviden ismerteti a téma dramatikus feldolgozásairól írott szekunder irodalmakat – természetesen a kutató érvelése szempontjából fontos szűrőn keresztül.³⁹

Fischer lényegre törően összegzi Eduard von Jan munkáját is: azt a múlt század első harmadában keletkezett átfogó, német nyelvű kötetet, amely a középkortól fogva Shaw drámáig bezárólag ismerteti az orléans-i szűzről írott regényeket, verseket, drámákat, sőt, érintőlegesen a zenés színház számára készült feldolgozásokat is.⁴⁰ A *lieu de mémoire* optikája szempontjából fontos azonban a tárgyalt kötetből vett alábbi idézet is: „»Elmúltak azok az idők, amikor a történelem rekonstruálására törekedtek; felismerték: a cél az, hogy a történelmi valóságból színpadi valóságot teremtsenek«”.⁴¹ Ez a megállapítás magyarázattal szolgál a történész és az irodalmár gondolkodásmódja között húzódó konfliktusra, amely rendszeresen előtérbe kerül a „történelemhez való hűség” és az „alkotói szabadság” posztulátumai kapcsán.

A megfogalmazott kritikák, valamint a kötet közel százéves keletkezése ellenére – éppen a munka Fischer által is kiemelt átfogó volta miatt – használni fogom von Jan néhány tanulmányát, kivált a recepciótörténet szempontjából megkerülhetetlen Chapelain-, Voltaire- és Schiller-elemzéseknél.

Annak ellenére, hogy Fischer a deszakralizáció igényével szemléli a történetkört, és ezen keresztül mérlegeli a feldolgozott források legitimitását, számos alkalommal fontos megállapításokat emel ki belőlük, amelyek támogatják a jelen drámaelemzéseket is. Chapelain

³⁹ A dolgozatban említett irodalmi művek és más műalkotások – a magyar nyelvi közegbe ágyazott kontextusra való tekintettel – előbb magyarul, utána pedig (mivel általában megjelent alkotásokól van szó, szintén kurzíválva) eredeti nyelven szerepelnek. Az elemzéshez felhasznált és ritkábban is említett források ezzel szemben azon a nyelven jelennek meg elsősorban, amelyen íródtak, mert ez az adott kulturális közeg által képviselt befogadástörténeti kontextusról is sokat elárul általában. (A döntés mérlegelése során praktikus szempont volt azonban, hogy bizonyos – legtöbb esetben magyar nyelvre nem lefordított – régebbi traktátusok rendkívül hosszú címeket kaptak szerzőiktől. Időnként, mint amilyen Ulrich Fischer máskülönben is sokat hivatkozott jelenlegi kötete, amikor a számottevően rövidebb és lényegre törőbb címek sokszor beszédesebbek is a jelen téma szempontjából, zárójelben (ezúttal magyar nyelvű közreadás hiányában nem dőlttel szedve) kísérletet tettem szabadfordításban megjeleníteni őket. A fenti eljárás alól kivételt képez például Pitaval fontos, jogtörténeti írása, amely hasonlóképpen elméleti munka és szintén hosszabb címmel rendelkezik, az adott szöveggörnyezetet megvilágító jellege miatt azonban mégis fontosnak láttam az első, francia nyelvű említés után a (más hazai források által is hasonlóképpen) rövidített főcímet magyarul is említeni zárójeles formában.

⁴⁰ Ulrich Fischer: *Der Fortschritt im Jeanne-d'Arc-Drama des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main – Berlin, Verlag Peter Lang GmbH, 1982. Elemzése során Fischer von Jan bizonyos pontatlanságaira is utal, elismeri viszont a munka a maga nemében egyedülállóan átfogó voltát. Fischer: i. m. 11–13.

⁴¹ „»Die Zeiten sind vorüber, da man sich bemühte, die Historie zu rekonstruieren; man hat erkannt, dass es darum geht, aus der historischen Wirklichkeit eine Bühnenwirklichkeit zu gestalten.«” Fischer: i. m. 12.

és Voltaire eposzával, valamint Schiller *Az orléans-i szűz* című drámájának a „történelmi hitelességhez” való egyedi viszonyulásával kapcsolatban kiemelendő például Fischer Gerhard Storz *Jeanne d’Arc in der europäischen Dichtung* (Jeanne d’Arc az európai költészetben) című írásából vett idézete: – szabadfordításban – „»Jeanne d’Arcot el kell választani a mítosztól. Ő csak addig marad az, ami [...] amíg történetiségét szigorúan megőrzik«”.⁴² Ez a *lieu de mémoire* szempontjából megkerülhetetlen kijelentés viszont felveti a kérdést, hogy részt vehet-e egyáltalán olyan irodalmi mű (műnemtől függetlenül) Johanna emlékezetének az alakításában, amely a nagyobb (színpadi) hatás vagy bármely más mondanivaló érdekében eltér a valós történelmi tényektől? A kritériumot esetenként meg kell vizsgálni az adott alkotás történeti kontextusának tükrében, hogy az – például a Schiller-dráma esetében – milyen, a recepciótörténetben beállt változásra, illetve anomáliára reflektál, hiszen az anakronizmusok háttérben meghúzódó okok eltérőek lehetnek. Ez a szempont önmagában alapul szolgál a részletesebb műelemzésekhez, ahogyan indokolja a fogalmak közötti pontosabb különbségtételt is. Többszörösen feldolgozott témák esetében ugyanis az egyes mozzanatok hangsúlyeltolódásai önmagában nem jelentik azt, hogy a szerző szembe menne a történelmi hitelesség kívánalmával. (Ugyanez a probléma ráadásul az egyes korszakok oktatási segédanyagainál is fennáll – vö. a második Anouilh-fejezetben érintett Vichy-tankönyvek példájával.) Természetesen a hangsúlyeltolódás felveti a félremagyarázás és így a Johanna-kép torzításának lehetőségét is, amelyre később szintén látni fogunk példát és amely dolgozatom állítása szerint hátráltatja, – legalábbis megnehezíti – a *lieu de mémoire*-ként való működés mechanizmusát.

A kérdés azért is kényes, mert Jeanne d’Arc élete bizonyos kulcsfontosságú mozzanatainak jelentőségét, például a koronázását (és a Hangokat is) azért nehéz megítélni, mert Johanna ez utóbbiban való közreműködéséhez is máshogy viszonyulunk, ha az aktust az isteni kegyelem kiáradásaként képzeljük fel, vagy a korabeli politikai machinációk egyik reális következményként. Fischer ennek megfelelően mint „legalábbis megengedhetetlen leegyszerűsítést” elmarasztalja Gerhard Storz megállapítását, aki Anatole France-szal szemben Johanna műveként tekint a koronázásra, másfelől viszont Storz – éppen a történelmi hitelességre való törekvés miatt – „történelmi műnek” (*Geschichtswerk*) nevezi a francia regényíró alkotását.⁴³ A kérdés szempontjából fontos azonban Renate Petermann 1963-ban *Die Tradition des Jeanne d’Arc-Stoffes in der deutschen Nationalliteratur* (A Jeanne d’Arc-téma

⁴² „»Gerade vom Mythos muss Jeanne d’Arc getrennt werden. Sie bleibt, was sie ist, ... nur solange, als ihre Geschichtlichkeit streng gewahrt wird.«” Fischer: i. m. 13.

⁴³ Fischer: i. m. 14.

hagyománya a német nemzeti irodalomban) címmel Greifswaldban megjelent doktori disszertációjának megállapítása is, amelyre szintén Fischer irányítja rá a figyelmet. Önmagában is szembeötlő, hogy a feldolgozott forrásokkal általában erősen kritikus Fischer ezúttal elismerően nyilatkozik a bemutatott probléma megalapozottságáról. Petermann dolgozata, amely Johann Gottfried Bernhold 1752-es *Az orléans-i szűz avagy Orléans hősnője (La Pucelle d'Orléans oder die Heldin von Orléans)* című szomorújátékától Brecht 1953-mas *Jeanne d'Arc pere Rouenban, 1431-jéig (Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen, 1431)* bezárólag tárja fel a téma német nyelvű irodalmi feldolgozásait,⁴⁴ azzal a kérdéssel foglalkozik behatóan – főként a Schiller-dráma kapcsán –, hogy a költői kompozíciónak történelmileg hűnek kell-e maradnia a feldolgozott eredeti anyaghoz.⁴⁵ Arisztotelész, Lessing, Hegel és Schiller szövegei alapján végül Petermann cáfolja ezt.⁴⁶ A kijelentés felveti azt a provokatív kérdést is, hogy az emlékezhely „valódi” formálójá végső soron maga a történelmi tény vagy az ezekre reflektáló alkotók és (a történettudományos kutatások) olvasatainak összessége? Ezt a gondolatot kiegészítem a mindenkori jelen felől konstruált történelemfelfogás szemléletével a Schiller-dráma tárgyalásakor.

A barokk tudós-költő, Chapelain a hősnő tiszteletének jegyében tért el a történelmi hitelességtől, nála viszont inkább csak Jeanne d'Arc életének egyes, azóta kanonizálódott mozzanatainál mutathatók ki hangsúlyeltolódások. Voltaire gúnyirata szintén mellőzte a tényeket, ő azonban dehonesztáló magatartást vett fel az orléans-i szűz vagy legalábbis Chapelain Johanna-képével szemben és az életrajzból vett egyes motívumok, valamint mozzanatok fiktív környezetbe ágyazása is ugyanezt a célt szolgálta. A filozófushoz hasonlóan Schiller ugyancsak eltért a megtörtént eseményektől, mert a Chapelain által kitaposott ösvényen haladt, azonban már restaurációs szándékkal. Storz szerint viszont Brecht éppen azért értelmezi újra *A vágóhidak Szent Johannájával* minden korábbi elődjénél nagyobb mértékben Jeanne d'Arc történetét, hogy a téma újraalkotásával korrigálja „a történelem burzsoá mitizálását, sőt meghamisítását”.⁴⁷ – Ez utóbbi esetben tehát a történelmi tényekkel való szakítás eszköze paradox módon éppen azt a célt szolgálja, hogy a segítségével Brecht megtisztíthassa a „meghamisított történelmet” „a ráakódott burzsoá jelentésrétegektől”. Igaz, hogy ebben az esetben nem is a százéves háború korabeli cselekményszál felelevenítéséről van szó. Fischer

⁴⁴ Fischer: i. m. 27.

⁴⁵ Fischer: i. m. 28.

⁴⁶ Vö.: „a történeti hűségnek háttérbe kell szorulnia a költői igazsághoz képest”. („Unter Berufung auf Aristoteles, Lessing, Hegel und Schiller selbst gelangt sie zu dem Ergebnis, das Geschichtstreue hinter der poetischen Wahrheit zurückstehen müsse.”) Uo.

⁴⁷ Gerhard Storzot idézi: Fischer: i. m. 16.

ezért élesen kritizálja ezt a felfogást is, mondván Brechtnek egyáltalán nem a történelemhű Johanna-ábrázolás volt a célja, ahogyan a darabban sem a történelem meghamisításáról és helyreigazításáról van szó, hanem csupán a biográfia egyes motívumainak más kontextusban történő megjelenítéséről.⁴⁸ Egyetért viszont abban, hogy a Jeanne d’Arc-téma azért érdemel különleges figyelmet, mert történelmi tényeken alapul,⁴⁹ viszont a 20. században – mint mondja – épp ezeknek az olvasatoknak a sokfélesége érdekes. Ezzel a kétségbevonhatatlan ténnyel viszont Fischer áttételesen azt is sugallja, hogy nem beszélhetünk a történetkör „jelentésének” meghamisításáról sem (amennyiben beszélhetünk egyáltalán ezzel kapcsolatban egyetlen fix optikáról), ami megint csak a történész–irodalmár-oppozíció problémaköréhez vezet vissza. A következtetés tehát problémás a *lieu de mémoire* szempontjából, mert egyenesen azt kérdőjelezi meg, hogy a műalkotások, amelyekkel kapcsolatban korábban előzetesen leszögeztük, hogy önmagukban is konstruálják az emlékezethelyeket, „hitelesen” tehetnék ugyanezt.

Fischer és von Jan után a harmadik fontos monográfia ezúttal egy magyar nyelvű munka, Vajda György Mihály *Az orléans-i szűz. A téma irodalmi változatai* című kötete, amely a hétköznapi olvasó számára is érdekesítően, igaz, a pontos forrásmegjelöléseket nélkülözve mutatja be a Johannáról készült alkotásokat. A mű egyik érdekessége, hogy az első része – követve az életút fontosabb állomásait – kronologikusan halad, majd Horváth Barna könyvének ismertetése után, amely jogi szempontból vizsgálja a témát, tematikusan. Ez utóbbi módszer nagyjából megfelel a hősnő életét követő hatástörténeti áttekintésnek is, amely kedvező az egyes művek elemzéséhez is. Emellett további érdekesség, hogy a jelen bevezetőben felállított egymással rokon, mégis több szempontból eltérő három kategóriától eltérően Vajda monográfiája (kétszer) négy modellt különböztet meg a domináns, 20. századi Jeanne d’Arc-olvasatok tekintetében. Ezek mégsem ellenkeznek azonban az előzőekben felállított szisztémával, sokkal inkább segítik a téma modern kori feldolgozásainak ezekbe való besorolását egy másik osztályozás segítségével. Igaz, hogy a befejező szakaszban nem kellőképpen körvonalazottak „a vallásos hit, a magát racionálisnak tudó szkepszis”, valamint a nacionalizmus és a humanizmus kategóriái a mű első két harmadának következetes felépítéséhez képest,⁵⁰ ehelyett csupán rövidebb ismertetőkön keresztül kapcsolódnak hozzájuk a rajtuk keresztül érintőlegesen megemlített irodalmi alkotások. Az eleve már csak posztumusz megjelent munka védelmében szükséges azonban megemlíteni, hogy szerzőjük a kötet hátsó

⁴⁸ Fischer: i. m. 17.

⁴⁹ Fischer: i. m. 17.

⁵⁰ Vajda György Mihály: *Az orléans-i szűz. A téma irodalmi változatai*, Budapest, Argumentum, 2003. 218.

borítójának tanúsága szerint „az ekkor már kész fejezeteket haláláig csiszolta, javítgatta. Árván hagyott számítógépéből özvegye segítségével mentettük ki [...] a ránk hagyott szöveget.” A korábbi részek részletesebb elemzéseikhez képest talán kevésbé kidolgozott műismertetőik azonban még az alkotójuk egészségi állapota miatt érezhető – és érthető – sietség ellenére is fontos támpontokkal szolgálnak a soron következő drámák vizsgálata számára. Ahogy fogalmaz: „Johanna alakjának e négyes aspektusát nem a 20. század fedezte föl, de e század megpróbáltatásai és krízisei között mutatkozott meg alakjának időtálló volta és aktualitása.”⁵¹, valamint: „Alakjának négyfelől való megközelítése [...] ekkor vált szét világosan: Johanna mint Isten misztikus küldötte, Johanna mint nemzeti hősnő, Johanna, a kellő időben érkezett történeti alak, akinek óriási jelentőségét el kell ismerni, de le kell hántani róla mind a misztikum, mind a nacionalista elfogultság »sallangjait«, végül Johanna mint emberszerető, tiszta szívű szent.”⁵²

II./1. A részletesebb elemzéshez kiválasztott és az abból kihagyott művek szempontjai

Tekintettel arra, hogy a témát rengetegen feldolgozták, még von Jan sem tart igényt a teljességre, és joggal jegyzi meg, hogy „Még a tisztán bibliográfiai munkákat is hiányosnak kell tekinteni megjelenésük idején”.⁵³ Az alábbiakban ezért három kiválasztott Johanna-drámán keresztül mutatom be a fentiekben leírt, szintén hármas felosztásomat, amelynek során a winocki emlékezeti modellekhez is közelítem, időnként pedig azoktól határolom el őket, amennyiben nem felelnek meg maradéktalanul a vizsgálat szempontrendszerének. Ennek megfelelően először Schiller drámáján keresztül mutatom be Jeanne d’Arc transznacionális funkcióját, utána viszont Claudel–Honegger *Johanna a máglyán* című oratóriuma segítségével illusztrálom a vallásos és profán oppozícióját, amely a 19. század folyamán különült el élesen. Ez a mű látszólag megfelelne Winock katolikus modelljének, viszont meglátásom szerint a szerzőpáros épphogy képes volt közvetíteni a kutató által leírt két, ellentétes felfogásmód között. Ezért inkább az ő alkotásuk segítségével igyekszem érzékeltetni saját második kategóriámat például Charles Péguy *Jeanne d’Arc irgalmasságának misztériuma (Le Mystère de la Charité de Jeanne d’Arc)* című, „műfajilag nehezen meghatározható elmélkedő költeménye” helyett,⁵⁴ mert ez utóbbi alkotó műve valóban kiváló példája a Fischer

⁵¹ Vajda: i. m. 218.

⁵² Vajda: i. m. 226.

⁵³ Fischer: i. m. 10.

⁵⁴ Vajda: i. m. 258.

bevezetőjében is tárgyalt, a *Renouveau Catholique* szellemében fogant alkotásoknak.⁵⁵ Végül Anouilh *A pacisztánt* elemzem a nemzeti hős franciaországi identitáskonstrukcióra gyakorolt ráhatása szempontjából, ezért erre a részre helyeződik a legnagyobb hangsúly a dolgozatban – (a jelentősége ellenére csaknem elfeledett alkotó magyar nyelven is hozzáférhető irodalmát gazdagító felvállalt szándék mellett). Elképzelésem szerint az is indokolja az Anouilh-ról írott elemzés terjedelmének mértékét, hogy az életmű kontextusában is megvizsgálom *A pacisztánt* azért, hogy az alkotó gondolkodásmódjában beállt változás alakulásának kontinuitásában mutathassam be, hogyan volt képes ezzel a művel meghaladni a szekularizált 20. századi francia társadalom ellentétes nézőpontjait a Johanna-képet illetően. Mindezt pedig olyan módon, hogy közben – Schillerhez képest, valamint az egyes frakciók szemléletmódjának figyelembevételével – „történetileg is hiteles”, illetve amennyire ez műalkotás esetében lehetséges, objektív is tudott maradni. (Ez utóbbi kérdés azért jelentős, mert a megítélés polarizációja olyan mértékben még nem volt jelen a 18–19., mint a 19–20. század fordulóján, így ebből a szempontból Schiller és Anouilh Johanna-drámájának az összevetése sem lehetséges a lényegét tekintve eltérő történeti kontextus miatt.) A művek ilyen irányú elemzése azért is fontos, mert a századfordulón, majd a 20. század első felében egyre inkább radikalizálódó politikai retorika leegyszerűsítő szemléletmódja sajnálatos módon a nemzeti hős jelentőségét (és a fogalom jelentését) is megváltoztathatta, illetve torzíthatta, amelyeken a jelentősebb alkotók átláttak, valamint amelyekkel időnként szembe is szálltak. (Ebből a szempontból is tanulságos Anouilh példája, hogyan pozícionálta a színház és tágabb értelemben a művészet szerepét ebben az időben.)

A kiegészítő fejezetben ezért egy motívum erejéig Brecht *Simone Machard látomásai* (*Die Geschichte der Simone Machard*) című drámáját hozom fel példaként mint olyan alkotást, amely látenszen szocialista megközelítésből is fenntartja Johanna nemzeti hősként való értelemezésének lehetőségét anélkül, hogy közben egy, a hitleri retorikát kiszolgáló eszközzé tenné alakját, a német ajkú emberek hazaszeretetét pedig a nácizmussal azonossá. Végezetül Cixous drámáját mutatom be érintőlegesen mint – Shakespeare *VI. Henrikje* mellett – ellenpéldát a *lieu de mémoire*-ként való működésre, azonban kevésbé a mű feminista szemléletmódja miatt – különösen, hogy az alkotás dekonstruktív szemlélete, bár sajátos módon, de meghaladni igyekszik a nemek közti „oppozíciót”. A harmadik generációs feminista megközelítés ugyanis csupán a közösségi identitáskonstrukció egy, a jelen dolgozatától ugyan eltérő, ám tudományos értelemben teljesen legitim formáját jelentené. Sokkal inkább azért, mert

⁵⁵ Fischer: i. m. 63–68., különösen: i. m. 65.

Cixous megközelítése tarthatatlannak és mintegy feleslegesnek minősíti a nemzeti ellentétek kérdését, amelyet a nemek közötti harc – e formában leegyszerűsítő – megnyilatkozásaként képzel el.

Visszatérve a *Simone Machard látomásaira* és még inkább az első három tárgyalt drámára, az emlékezhely(ek) műalkotásokban testet öltő jelentésének elemzése véleményem szerint segít helyes – legalábbis nem „egészségtelen” – irányba terelni az esetleges értelmezői vadhajtásokat a későbbi félreértések elkerülése érdekében. Tekintettel azonban arra, hogy e művek felfogásmódja egymásra épül vagy éppen egymástól határolódnak el és ez nagyjából a Johanna-kép alakulástörténetének folyamatát is hűen reprezentálja, a vizsgálat során fontos szempontot képez a kronológia. Emiatt elsőként nem azt az evidensnek tetsző modellt ismertetem, amely a franciaországi egységfogalmat hivatott jellemezni, hiszen paradox módon a hős saját hazájában nem is létezett ilyen mű a 18. század végéig – legfeljebb tervezet formájában. Ehelyett először a külföldről jövő behatásokat tárgyalom (megfelelve a kiemelkedő Jeanne d’Arc-drámák keletkezésének sorrendjét bemutató elvnek is), majd ugyanezen rendezőelv alapján a téma szintén problematikus vallási vonatkozásait vizsgálom. Csak harmadikként, a 20. századra megért és egyidejűleg még ellentmondásosabbá vált Johanna-kép példajaként térünk rá a téma franciaországi vonatkozására.

Mivel az értekezés terjedelmi keretei miatt csak az európai identitáskonstrukció fogalomkörén belül vizsgálom az irodalmi műveket, kimaradnak az olyan alkotók művei, mint például az amerikai Maxwell Anderson *Joan of Lorraine*-je, Percy MacKaye *Jeanne d’Arc* című tragédiája vagy az iráni Mohammad Rahmanian *Jeanne d’Arc a tűzben* című drámája. Az elemzésből kimaradó műveknek egy másik, talán legkézenfekvőbb csoportját azok a darabok képezik, amelyekben nem Jeanne d’Arc áll a középpontban – érintőlegesen azonban a dolgozat ezeknek némelyikére is utalást tesz az egyes drámaelemzések vonatkozó részeinél. Eltérő okok miatt marad ki többek között az osztrák Fritz Habeck *A bolha és a szűz (Der Floh und die Jungfrau)* című darabjának részletesebb bemutatása is, amely Villon és az orléans-i szűz fiktív találkozásáról szól és amelyben Johanna nem példaképként jelenik meg. S bár a csodás elemeket távolról sem nélkülözi, a Fischer által tételezett fasiszta vonásai miatt – mint a Johanna-kép tipikus múlt századi torzítása – kimarad Emil-August Glogau *Die Gottesmagd Jeanne d’Arc* című ötfelvonásosa is,⁵⁶ hiszen az elemzés középpontjában éppen olyan művek állnak, amelyek a fenti kategóriáknak megfelelően hozzájárulhatnak az emlékezhely-képződéshez. Ugyanígy eltekintünk Brecht *A vágóhidak Szent Johannájának és Jeanne d’Arc*

⁵⁶ Fischer: i. m. 68.

pere Rouenban, 1431-jének részletesebb bemutatásától is, hiszen ezek nem nemzeti irányú, hanem elsősorban egy konkrét társadalmi osztály érdekeit (is) reprezentáló szocialista megközelítésből olvassák újra a történelmi személy jelentőségét. E két darabot inkább csak az alkotó harmadik Johanna-drámájának, a *Simone Machard látomásainak* a kontextusában említem, hogy összevehessem a téma három, teljesen különböző módon történő feldolgozását. Kiesik továbbá az avantgárd-szimbolista Jacques Audiberti önmagában is figyelemreméltó *Pucelle*-je is, amely egyedülként ábrázolja két külön szereplőre bontva az orléans-i szűz lényének kettős, egyszerre nőies és harcias természetét.⁵⁷ A jelen vizsgálat szempontjából egy olyan említésre érdemes mozzanata van a darabnak, amelynek lényegét Vajda már korábban összegezte lényegre törően. Audiberti az amazont, Joannine-t állítja előtérbe, „míg a másik, szerényen, a háttérben marad. Máglyára természetesen a szép amazon kerül”,⁵⁸ aki szoborrá változik a darab legvégén. „Az utókor majd csak ezt ismeri meg. A kivont karddal szobrot álló Johannát...”⁵⁹ A kérdés kiemelkedően fontos a *lieu de mémoire* szempontjából, mert Audiberti vizuálisan jeleníti meg és helyezi egy (lehetséges) színházi előadás kontextusába a velünk élő-lélegző történelmi, illetve a történelem által írt – emiatt pedig szoborszerűvé vált – emlékezet oppozícióját. Mivel a gesztus a mű legvégén történik, az alkotás lehetővé teszi, hogy a Johannáról alkotott kép továbbalakítása performatív módon magában a befogadó testében menjen végbe egyénenként eltérő módon, mintegy az előadás közvetett hatására. Vajda kimondatlanul is Jeanne d’Arc a Place des Pyramides-on található aranszobrára utal, a „megcsontosodott” történelem által írt emlékezet kérdését azonban e dolgozat is tárgyalja részletesebben Ingres *Az orléans-i szűz* című festményének vonatkozásában az Anouilh-elemzés konklúziójánál, hiszen ezt a problémafelvetést kevésbé nyilvánvaló formában *A pacsirta* is megpendíti.

⁵⁷ Fischer: i. m. 81–82.

⁵⁸ Vajda: i. m. 86.

⁵⁹ Vajda: i. m. 88.

III. A DRÁMÁK ÁLTAL FORMÁLT EMLÉKEZETI MODELLEKBEN TESTET ÖLTŐ JOHANNA-KÉP – ESETTANULMÁNYOK

III./1.: „Kisajátított” francia dráma vagy a német nemzeti egység szimbóluma?

Friedrich Schiller: *Az orléans-i szűz*

III./1.1. Bevezetés: út a nemzeti hősként való kanonizáció felé. Jeanne d’Arc megosztott megítélésének alakulása Schiller drámája előtt: Martial d’Auvergne, Shakespeare, Nicolas Chrétien, François d’Aubignac és Jean Chapelain Johanna-képe

Azáltal, hogy Schiller romantikus tragédiának vagy *pastorale*-nak nevezett feldolgozásában a német nemzeti egység képviselőjeként jelenítette meg drámája címszereplőjét, nem pusztán Jeanne d’Arc Franciaországon kívüli népszerűsítéséhez járult hozzá, de áttételesen ahhoz is, hogy alakja később *lieu de mémoire*-ként működhessen a saját hazájában is. A nemzeti hős jelenlegi társadalmi megítélése miatt mai szemmel nézve talán önevidensnek tűnik ez a megállapítás, azonban távolról sem magától értetődő, ha áttekintjük az orléans-i szűz rendhagyó, sőt megosztott státuszának alakulását a 16–18. században. Az ellentmondást részben a korabeli franciaországi recepció kevésbé sikerült vagy még kiforratlan, sőt – mint azt az alábbiakban néhány példával is szemléltetjük – vázlatokban maradt darabjai is okozták. Részben pedig a Voltaire-eposz művészi értéküket tekintve is silányabb kalózkidásai, amelyek ugyanakkor igen nagy népszerűségnek örvendtek a maguk korában, viszont átmenetileg hátravetették a Johanna-tisztelet megerősödését. Némiképp szembehelyezkedve Winock állításával, aki arról számol be, hogy Jeanne d’Arc emlékezete háttérbe szorult a 17. században, a jelen fejezet első szakasza a kontinuitás – igaz, szakadozó – fennmaradására igyekszik rávilágítani – még akkor is, ha az alábbi esetek sokfélesége valóban bizonyítja a kellő kanonizáció hiányát. (Ez a tény máskülönben önmagában igazolni látszik, hogy maguk a műalkotások is mennyire nagy szerepet játszanak az egyes történelmi személyek – jelen esetben Jeanne d’Arc – emlékezetének fennmaradásában. Ráadásul, mivel ezesetben az emlékezethellyé válás folyamatáról beszélünk, amely nagyjából a 19–20. századra kezdett kristályosodni, kevésbé helytálló „visszaszorulásról” beszélni, tekintettel arra, hogy a hősnő ebben az időben még nem is került a figyelem középpontjába, így ment végbe a kanonizációja sem.⁶⁰ Winock azzal indokolja a felvetését, hogy a barokk barbarizmusként dekódolta a

⁶⁰ Kétségtelen azonban, hogy már a maga korában is számos középkori krónika megörökítette Johanna tetteit; ezekben a forrásokban inkább a homogenitás hiánya feltűnő az – irányított – emlékezet módjainak

középkor számukra túlságosan zord világát, ami nem volt összeegyeztethető a korszak *précieux* esztétikájával.⁶¹ Ez egyfelől megmagyarázná, miért nem felelhetett meg a kardforgató Jeanne d’Arc sem a 17. századi udvari miliónek – a gyakorlat azonban azt mutatja, hogy bár Johanna csakugyan nem volt ekkor az érdeklődés középpontjában, XIV. Lajos alatt és utána a régensség idejében is számos népszerű lovagi témát dolgoztak fel. Lovagtörténet volt azelőtt még maga Corneille *Cidje* is, de például Lully feldolgozta a *Roland-éneket* és az *Amadist*, valamint a keresztes hadjáratok kora ihlette *Armidát [Armide]*, halála után pedig az ő és a Jean-Philippe Rameau közti átmeneti időszak operaszerzője, André Campra is sikerrel mutatta be a Tasso nyomán készült *Tankrédet [Tancredi]* is.⁶² „A barokk által elmarasztalt barbár középkor” elmélete tehát önmagában nem ad magyarázatot a téma korabeli népszerűtlenségére, sőt, úgy gondolom, az antikvitas mellett a lovagi témák is kifejezetten népszerűek voltak a 17–18. században [nemzetközi szinten is] – csupán „barokkizált” köntösben jelenítették meg őket. Az az észrevétele viszont már sokkal inkább, hogy Bernard de Girard Du Haillan 1570-ből való traktátusa, a *De l’etat de mercy des affaires de France*, amelyet Winock az első francia nyelven írt nemzeti történeti munkának nevez, még kifejezetten kétségbe is vonja Johanna küldetését és szüzességét. Ezt a vallásháborúk korában aztán majd a Liga lépése követi, amely a saját céljai érdekében próbálta meg felhasználni a hősnő alakját.⁶³)

Ezek a körülmények ugyanakkor igen megosztott, széttartó megítélést eredményeztek, ráadásul nem lehetett a korabeli francia társadalom érdeklődésének homlokterében lévő, központi figuráról sem beszélni. Sőt, bizonyos darabok esetében, mint amilyen Nicolas Chrétien *pastorale*-ja, csupán az egyik jelenet szól Johannáról, nem is maga a teljes mű, bizonyos alkotások pedig hozzáköltött szerelmi és udvari intrikákkal szőtték át az eredeti

ellentmondásossága miatt. (Vö. a fejezet egy későbbi pontján a Marco De Marinis és a Kékesi Kun Árpád szövegeiből vett idézetekkel fémjelzett lábjegyzetben érintett diszkurzust a történelmem, illetve a dokumentumok objektivitásának kérdésével kapcsolatban.) Természetesen részben az események korabeli értelemben vett aktuálpolitikai felhangjainak is betudható, hogy Perceval de Cagny, illetve Jean Chartier munkái az Armagnac-párt mellett törnek lándzsát, míg Georges Chastellain vagy Enguerrand de Monstrelet a burgundiak szemszögéből állít emléket a történelem ezen periódusának. Winock: i.m. 368.

⁶¹ Winock: i. m. 369. Ráadásul Bernard de Girard Du Haillan *De l’etat de mercy des affaires de France* című, Winock által az első francia nyelven írt nemzeti történeti munkaként beállított traktátusa 1570-ből még kétségbe is vonja Johanna küldetését és szüzességét. Uo. Később, már XIV. Lajos korában Jacques-Bénigne Bossuet püspök sem említi egy szóval sem Johanna Hangjait *Abrégé de l’histoire de France* című munkájában, amely meglepő közönyösséget mutat a hősnő iránt. Ez csakugyan egybevág azzal a feltételezéssel, miszerint az irodalmárok és a történészek érdeklődése átmenetileg kialudt ebben az időszakban a hős irányában. Winock: i. m. 369.

⁶² Mellékkörülmény, azonban a téma szempontjából figyelemreméltó összefüggés, hogy amikor *Az orléans-i szűz* Johannája harc közben megpillantja Lionelt, és azonnal beleszeret, akkor Schiller Tasso *Megszabadított Jeruzsálem* című eposzának egy pillanatát eleveníti fel, amely mozzanatot azelőtt Monteverdi *Tankréd és Klorinda párviadala (Il combattimento di Tancredi e Clorinda)* című operajelenetében és Campránál is láthatott már előbb az olasz, majd a francia közönség is a zenés színház színpadain.

⁶³ Igaz, ezt aztán majd a humanista jogász-történész Étienne Pasquier (először 1596-ban megjelent, majd 1621-ben újra kiadott) *Les Recherches de la France*-ja követi, amelyben Jeanne d’Arc már egyfajta „kibékítő” szerepet kezd magára ölteni. Winock: i. m. 369.

történetet, hogy érdekesebbé tegyék azt az udvari közönség számára. S bár angolszász diszkurzus, mindemellett Shakespeare *VI. Henrikjének* nyíltan dehonesztáló olvasata is még inkább ellentmondásossá tette az egyébként sem egységes „összképet” – a királydráma első része által képviselt nézetet majd a brit költő, Robert Southey igyekszik megváltoztatni a 17–18. század fordulóján, ezzel az egykori megszálló ország területén is elhintve Johanna tiszteletének magvait.

Több mint egy évszázaddal korábban a Shakespeare(-nek tulajdonított) *VI. Henrik* azonban még nemcsak, hogy elvitatta Jeanne d’Arc önzetlenségét és egyéb erényeit, de ráadásul kifejezetten boszorkányként jelenítette meg.⁶⁴ Hogy konkrét példával is rámutassunk az – újhistorista szóhasználattal élve – „történelem textualitására”, valamint az adott mű korabeli „hatalmi környezetbe ágyazottságára”, a téma első angol nyelvű dramatikus feldolgozása úgy állította be Johannát, mint aki megbabonázza szavaival a burgundi herceget, aki emiatt állt vissza a franciák oldalára.⁶⁵ A mű tehát hűen tükrözi a britek Shakespeare-korabeli történelemszemléletét, amely Johanna kérdésében változatlanok tűnik a 15. század eleje óta. Ennek megfelelően a háborút gazdaságilag és társadalmilag is megsínylő fél politikai érdekeinek szemszögéből járja körbe a Jeanne d’Arc fellépésének eredményeként bekövetkezett pálfordulás különböző mozzanatait. A Shakespeare és Southey kora Johanna-

⁶⁴ Von Jan szerint elsősorban angolszász nyelvterületen igyekeznek cáfolni Shakespeare szerzőségét, de maga Hugo is kétségbe vonja. Egyes kutatók, mint például Malone szerint Greene és Peele írták a darabot, amit a fiatal Shakespeare utólag dolgozott át. Mások viszont azt tartják, hogy Shakespeare csak szerkesztőként működött közre az alkotói folyamatban, köztük Morton Luce pedig egyenesen úgy gondolja, hogy legkevésbé a Johannáról szóló jelenetek származhatnak a *Hamlet* alkotójától. Luce-hoz csatlakozik J. M. Robertson is, aki az első négy felvonást Marlowe-nak, az ötödiket legnagyobb részét Greene-nek, az utolsó felvonás sokat vitatott negyedik jelenetét pedig Peele-nek tulajdonítja, aki ugyanúgy be akarta mocskolni Jeanne d’Arcot, mint az *I. Edward* című drámájában. Von Jan az elemzése további részében nem köti össze Shakespeare nevével a darabot, ahogy – mint utal rá – a németajkú elemzők nagy többsége sem. Eduard von Jan: *Das literarische Bild der Jeanne d’Arc (1429–1926)*, Halle (Saale), Max Niemeyer Verlag, 1928. 46–47. Vö.: „A kritika [...] arra következtetett, hogy a *Viszálykodás* korai dramatizálása nem Shakespeare-től, hanem gyakorlott pályatársaitól, Greene-től, Peele-től, Marlowe-től [...] származtak, s a kezdő drámaíró forrásműként használta őket. Ez az elmélet utóbb megdőlt; a filológia ma úgy tartja számon a nyomtatványokat, mint eredeti Shakespeare-művek kalózkidadású, rossz kvartóit. Annak lehetősége persze változatlanul fennáll, hogy a szövegezésbe mások is besegítettek.” Borbás Mária: *Jegyzetek*, in: uő (szerk.): *Shakespeare összes drámái I. Királydrámák*, Budapest, Európa, 1988. 1233.

⁶⁵ Von Jan: i. m. 46. Vö.: „Károly: Beszélj te, Szűz, bővöld meg szavaiddal! / Johanna: Bátor Burgund, te franciák reménye, / Szegény szolgálód kíván szólni véled. [...] Nézd hát, hazád, termő Franciaország / Várai és városai lerontva, / Kegyetlen ellenség feldúlta őket. / Mint anya nézi babáját, ha már / Lezárja a halál gyöngéd szemét, / A beteg Franciaországot úgy nézd. / Nézd sok természetellenes sebét, / Amelyet bús keblébe te ütöttél. / Fordítsd el tőle éles kardodat, / Űsd, aki sért, ne azt, aki segít. [...] Burgundia: Vagy ezek a szavak megbabonáztak, / vagy a természet érint hirtelen. / Johanna: Most téged szid egész Franciaország / S kétségbe vonja származásodat. / Szövetségesed? Ez a Lordok-népe, / Mely nem segít meg, csak a haszonért? [...] Nem Angliai Henrik lesz-e úr, / Te meg az országban földönfutó? [...] Burgundia: Meggyőztél, és e fenséges szavak / Úgy megráztak, mint dörgő ágyútűz, / Hogy majdnem térdeimre roskadok. / Bocsássatok meg, földiek s hazám! / Jertek, urak, szerető karjaimba: / Minden hadam s hatalmam a tiétek. / Mehetsz, Talbot, már nincs benned bizalmam!” William Shakespeare: *VI. Henrik I.* (ford. Vas István), in: Borbás Mária (szerk.): *Shakespeare összes drámái I. Királydrámák*, i. m. 662–663.

képének ismeretében megállapíthatjuk viszont, hogy a két mű kiválóan szemlélteti a szigetországban végbement megítélés változását. Tudniillik azok a szerzők, akik a *VI. Henriket* követően felelevenítették a burgundi hercegek pártütését, valamennyien árulásként is dekódolták azt – függetlenül attól, hogy a korabeli törvények értelmében birtokaik nem tartoztak hivatalosan a francia korona fennhatósága alá. Úgy is fogalmazhatnánk: a téma dramatizálása során a legtöbb szerző (nemzetiségtől függetlenül) alapvetően (egy, a Jeanne d’Arc rehabilitációs perét követő) „francia szemszögből” közelített az anyaghoz. Ennek oka nyilvánvalóan abban keresendő, hogy a szigetország lépett fel trónkövetelőként és agresszorként, míg a másik fél – függetlenül a belső intrikáktól és a vezetőség frakcióinak széthúzásától – saját hazájában kényszerült védekezésre. Ez a körülmény érhetően a franciák oldalára billentette a mérleg nyelvét, ami a részvét vagy szimpátia felkorbácsolásának kérdését illeti. Fontos viszont, hogy ez a felállás több évszázad távlatában meghatározza majd az adott ország fennmaradásának elsőbbségét hirdető államrezon elvét, amely fokozatosan kikristályosodik ki Machiavelli korától fogva⁶⁶ és amelyet végül – éppen francia területen – Richelieu fejleszt majd tökélyre.⁶⁷ A mindenkori külső fenyegetéstől való félelem és az azellen való felvértezetttség kérdése a százéves háború óta alapvetően határozza meg a francia társadalom gondolkodását,⁶⁸ amely körülmény Jeanne d’Arc nemzeti hősként való kanonizációját, illetve ennek pozicionálását is befolyásolja. Itt fontos azonban hangsúlyozni, hogy maga az államrezon is átalakuláson ment keresztül Machiavelli, majd Richelieu korához képest, míg végül a téma kiemelkedő 19. századi szakértője, Friedrich Meinecke különbséget tett „az államrezon időtlen lényege», »az állami egoizmusból, hatalmi és önfenntartási ösztönből álló államérdek» és a konkrét állami érdekek között.” Ebből következik, hogy „Meinecke »szerint minden állam számára minden pillanatban létezik a cselekvés egy ideális irányvonala, egy ideális államrezon»”⁶⁹ – ami azonban a machiavellista „cél szentesíti az

⁶⁶ Kiss J. László: Nemzetközi társadalom és külpolitika. Az európai nemzetközi társadalom keletkezése: államrezon, szuverenitás, hatalmi egyensúly. 22–31. in: uő: *Változó utak a külpolitika elméletében és elemzésében*, Budapest, Osiris, 2009. 23. Vö.: „1589-ben Giovanni Botero *Della Region di Stato* című művében az államrezon azoknak az eszközöknek és intézkedéseknek a tudásként határozta meg, amely arra szolgál, hogy létrehozzanak, fenntartsanak és megnöveljenek egy államot.” Kiss J.: i. m. 24.

⁶⁷ „Az államrezon eszméjét ugyan Richelieu vitte igazán diadalra, azonban az elképzelés számos tekintetben Machiavelli munkásságára vezethető vissza, aki az olasz városállamok hanyatlásának kortársaként [...] a pápasággal és Európa keresztény egységével szemben a nemzeti egység és az önálló nemzeti hadsereg gondolatát állította szembe mint az »állam önfenntartásának« eszméjét.” Kiss J.: i. m. 24.

⁶⁸ Ez a védekezést – mintegy megelőzőként és ellensúlyozásként – véleményem szerint később XIV. Lajos egy sokkal „szofisztikáltabb”, mégis következetes módon gazdasági-infrastrukturális területre helyezi át Colbert segítségével. Igaz, ezt a megállapítást is árnyalja a *Fronde* rendkívül rendhagyó esete, amellyel a Napkirálynak még gyermekkorában kellett szembenéznie – ebben az esetben ugyanis a (fő)nemesség a harmadik renddel összefogva hajtott végre felkelést az uralkodó elődje, XIII. Lajos ellen. Itt tehát a dinasztiaival szembeni, belülről érkező támadásról szükséges beszélni.

⁶⁹ Kiss J.: i. m. 24.

eszközt” közismert elvének értelmében jogosan veti fel az adott emlékezhely – jelen esetben Johanna – morálisan helyes felhasználóságának kérdését. Ez azért is fontos, mert a külső fenyegetéssel szembeni egység eszméjét, melyet Jeanne d’Arc is képvisel, Winock dolgozata közelebbről is érinti, amikor a jelentés kiforgatásának kérdését tárgyalja nacionalista modell kapcsán. A kutató éppen az idén, 2025 januárjában elhunyt francia politikus, Jean-Marie Le Pen érvelésmódjával támasztja alá állítását, aki 80-as évekbeli migrációellenes felszólalásaitól kezdődően rendszeresen hivatkozott Johanna példájára.⁷⁰ Winocknak ezzel a megállapításával Vajda György Mihály is egyetért, aki egészen az Action française századfordulós megmozdulásaiig és Charles Péguy Johanna-drámáig nyúl vissza a kérdés tárgyalásakor. A magyar származású irodalomtörténész szerint amíg a drámaíró túllátott a korabeli leegyszerűsítő, fajgyűlölő sztereotípián – így „nála a forradalmi évek katonáit és a hithű keresztény Johannát a haza szent szeretete egyesítette egyazon célra” –, addig „a Dreyfus-per zaklatott éveiben, a [...] 19. és 20. század fordulóján akadtak [...], akik a [...] népi származású leány alakját szembe állították a bolygó zsidó sztereotípiájával.”⁷¹ A kutató pozitív kicsengéssel is felhoz azonban példát a hős politikai beszédekben történő felhasználására. Tudniillik amikor a második világháború végén

de Gaulle [...] partra szállt, a tábornok Johanna nevével az ajkán érkezett, hiszen gyermekségétől fogva Barrès és Péguy írásain nevelkedett, ő is Lotharingia szülötte volt [...]. Mindenkor – mint elnök is – kifejezte ragaszkodását a Szűz emlékéhez és azonosult vele. [...] az ő nyomán lett mintegy hagyománnyá az elnöki tiszteletadás Johanna előtt. Giscard d’Estaing elnök a felszabadulás évfordulóján részt vett az egyházi méltóságokkal együtt az orléans-i Johanna-körmeneten, utána elment Rouenba megtekinteni a restaurált [...] Régi Piac teret, ahol Jeanne d’Arc a máglyára lépett.

Ehhez képest öntudatlanul is Winockhoz csatlakozik, amikor „Jeanne d’Arc modern ellenségei (meg barátai)” című fejezete záróakkordjaként a következőket írja: „Szegény Johanna nem tehet róla, hogy napjainkra a szélsőjobboldal próbálja kisajátítani, hogy Le Pen ajkán úgy hangzik el a neve, mint az idegengyűlölet védnökéé. De hát ennek is vége lesz egyszer.”⁷² Winock és Vajda példái jól szemléltetik, hogy bizonyos esetekben nem minden nehézség nélkül való szilárd erkölcsi normák mentén ítéletet hozni a „felhasználás helyességét” illetően. Tekintettel ugyanis arra, hogy a nemzeti hős alakjának felidézése kimondatlanul is a Nora által hangoztatott élő emlékezés és a történelem által írt emlékezet oppozíciójának

⁷⁰ Winock: i. m. 406–407.

⁷¹ Vajda: i. m. 253.

⁷² Vajda: i. m. 254.

eszmétörténeti kontextusába ágyazódik, a jogi szabályozhatóság tekintetében ingoványos terület ugyancsak rávilágít a történettudomány – szövetségre lépve más bölcsészettudományokkal – további társadalmi hasznosíthatóságának fontosságára a hivatkozás vagy kisajátítás kérdésének esetenként eltérő mérlegelése során.⁷³ Az eredeti kontextus kiforgatásának lehetőségét az adja, hogy Johanna valóban fellépett a területfoglalási szándékkal saját határait átlépő angollal mint hódító féllal szemben és ebben a minőségében csakugyan a hazai véderők legfontosabb alakjává vált. Ugyanakkor nem kívánta az ellenség halálát sem és tudomásunk van róla, hogy megsiratta az elesett angol katonákat, valamint, hogy segíteni igyekezett a sebesülteiken – mégis egy burgundi nyíl találta el a vállán. A hazaszeretet, a honvédelem és ezzel párhuzamosan a mindenkori államrezon, valamint az adott ország integritásának tisztelete nem feltétlenül jelenti tehát a pillanatnyi diszkurzusban éppen ellenfélként vagy pláne ellenséggként aposztrofált ország, illetve frakció elmarasztalását, illetve – ahogyan Vajda György Mihály fogalmaz – „gyűlöletét”.

Ettől a fenti kitérőtől függetlenül az egyes alkotók még akkor is, ha nem is tudatosan francia nemzeti emlékezhelyet akartak létrehozni – hiszen ez neologizmus –, a védekezésre kényszerült ország mindenkori összefogásának szükségességére irányították a figyelmet Johanna alakjának felidézésekor, miközben a két ellentétes pólus közé ékelődött a pártütő burgundi párt. Ez utóbbi nem válhatott velük teljesen egyenlő, harmadik féllé, ezért szerepét is csupán az anyaországhoz való viszonyulása függvényében meghatározott, „származtatott” identitásként képelték el és amelynek megítélése az angolokhoz való közeledés, valamint a velük többszörösen megkötött „semlegességi szerződés” miatt fogalmazódhatott meg bennük árulásként. A burgundiak ilyenén értékelését később maga az államrezon későbbi eszméje is indokoltta tette. Ez a felfogás tudat alatt Schillernél, de később Brecht *Simone Machard látomásainál* sincs másképp és nem kivétel többek közt Shaw darabja sem. Ezen a ponton szintén jegyezzük meg, hogy amikor Vajda György Mihály a négy párhuzamosan is jelen lévő modern kori Johanna-kép egyik csoportjaként a „hazafias” darabokat jelöli meg, a francia Claude Vermorel mozgósító erejű drámája, a *Johanna velünk van (Jeanne avec nous)* mellett Brecht és – mint reális előképet – Schiller darabját is ebbe a kategóriájába sorolja. Mindezt

⁷³ Vö.: „Johanna nem foglalkoztatta kevésbé a 20. századot, mint a korábbiakat, sőt ez a század osztotta rá a vízvonalasztó szerepét ellenségei és csodálói között, csak azt nem lehetett mindig világosan látni, ki az ellensége és ki a csodáló barátja. [...] vajon azok-e a barátai, akik elfogult eszméik zászlajául használják a nevét, vagy azok, akik szeretetükkel és csodálatukkal övezik? Johanna sírt a sebesült és halott ellenséges angol katonák láttán, és segíteni igyekezett azokon, akiken még lehetett segíteni. A lángoló hazaszeretet és az irgalmas felebaráti szeretet összefért e kis szent nagy lelkében. Téved, aki [...] másként gondolkozik róla.” Vajda: i. m. 218.

annak ellenére, hogy mindkét utóbbi német, nem pedig francia mű, amivel szintén előkészíti *Az orléans-i szűz* jelen dolgozat által képviselt „transznacionális olvasatának” lehetőségét.⁷⁴

Ahogy tehát Schiller, Vermorel drámái és Brecht *Simone Machard*-ja, úgy a szintén szigetországbéli Shaw darabja is éles ellentétben áll a *VI. Henrik* olvasatával, mert a *Szent Johanna* épphogy a szerző angolellenességét juttatja kifejezésre az ír polgárháború fényében. (Kizárólag az „angol mint agresszor” minősége teszi lehetővé, hogy áthidalva a keletkezésük közti többszáz évnyi különbség miatt teljesen eltérő társadalmi, gazdasági, politikai stb. viszonyokat, összevethessük a két alkotás jelentősen eltérő Johanna-képét.)

A *VI. Henrik* ugyanis minél megátalkodottabb képet igyekezett festeni az orléans-i szűzről: Johanna itt szellemeket idéz annak érdekében, hogy győzelemre segítse az ellenséges franciákat, a siker érdekében pedig testét, sőt lelkét is felajánlja nekik.⁷⁵ A nyíltan tekintélyromboló gesztus torz kiforgatása a történelmi Johanna értékrendjének, aki mélyen megvetette, sőt el is kergette a honvédő seregek nyomában járó nők csoportjait. Ráadásul York hercegére is átkokat szór a szellemidézést követő csatajelenetben, magát Yorkot pedig – miközben az foglyul ejti – azzal ingerli, hogy a későbbi VII. Károly szeretője. Ez a korabeli szóbeszéd, amely a valóságban is felütötte a fejét, akkor terjedt el, amikor az orléans-i szűz legyőzte Patay-nál John Talbotot. Hélène Cixous is erre reagál 2001-es *Johanna*-drámájában, ő azonban elveti azt a rosszmájú feltételezést, miszerint egy nő nem győzhette volna le ördögi segítség nélkül a mindaddig verhetetlennek hitt angol hadvezért.⁷⁶ A női hadviselés kérdése máskülönb a Chapelain-eposz tárgyalásának kontextusában nyer majd nagyobb jelentőséget. Az antik alapokra építkező 17. századi francia költő előszava ugyanis Arisztotelész és Platón felfogása között igyekszik egyensúlyozni ebben a tekintetben.⁷⁷ Különösen a napjainkban, a

⁷⁴ Vajda György Mihály máskülönb a 20. században keletkezett „hazafias” darabok közé sorolja Vermorel 1942-ből való, tehát Franciaország német megszállásának idején, a párizsi Comédie des Champs-Élysées-ben bemutatott műve mellett Obersovszky Gyula *Tóth Ilona, a magyar Jeanne d'Arcját* is. Vajda: i. m. 246–248., 240. Fischer von Jan gondolatát idézve azt hangsúlyozza, hogy Vermorel darabja elsősorban azért érdemel figyelmet, mert a francia nép ellenállását ábrázolja a megszállókkal szemben, (amiért tematikusan leginkább a *Simone Machard látomásaival* rokonítható) és amelynek következtében képes volt népszerűsíteni hazájában a partizánmozgalmat. Szembeötlő ellentmondás viszont, hogy a náci rezsim szemében is tetszésre lelt a dráma, mert úgy vélték, hogy Anglia- és szovjetellenes tendenciát mutat. A mű részletesebb elemzésétől személy szerint azonos okokból tekintek el, mint azelőtt Fischer is tette: tudniillik a *Johanna velünk van* lényeges vonásai (szereplőként például az inkvizítor figurájának megjelenítése), illetve kérdésfeltevései implicit módon Anouilh *A pacsirtájában* is megtalálhatók. Fischer: i. m. 69–70. Ugyanez mondható el Maxwell Anderson *Joan of Lorraine* című drámájáról is, amelynek formája is hasonló *A pacsirtához*, illetve amelyben szintén megjelenik dramaturgiai elemként a színházban bemutatott színházi próba – Storz szerint azonban Anouilh-hoz képest kevésbé eredeti módon. Uo.

⁷⁵ Shakespeare: i. m. 689–690.

⁷⁶ L. lábjegyzet: Hélène Cixous: *Rouen, a '31. év májusának harmincadik éjszakája* (ford. Bognár Róbert), in: Bognár Róbert – N. Kiss Zsuzsa (szerk.): „*Művészet*”. *Mai francia drámák*, Budapest, Európa, 2010. 189.

⁷⁷ Ugyanez a kettősség még bizonyos 20. századi *Johanna*-drámák esetében is megjelenik. Jacques Audiberti darabja, a *Szűz (Pucelle)* például két külön szereplőre bontotta szét Johanna lényének e két oldalát. Jeannette a ház körül tevékenykedő, családjának a mezőgazdasági munkálatokban segédkező lány, míg Joannine testesíti meg a történelmi személy életrevaló és harcias minőségeit. Fischer: i. m. 81. Audiberti a naiv falusi lány és a kiváló

Dániában bevezetésre kerülő női hadkötelezettség fényében lehet jelentéssé Platón megállapítása,⁷⁸ aki amellezt érvel *Az államban*, hogy nők is részt vehessenek a politikai életben, illetve, hogy szükség esetén vállaljanak katonai szolgálatot is.⁷⁹ Másfelől viszont „Arisztotelész a nőt a természet hibájának tartja, mivel mindig arra törekszik, hogy férfit teremtsen” (sic!), valamint „Arisztotelész és követői szerint a nők testi és szellemi alkatuk miatt teljesen alkalmatlannak tűnnek a férfi legnemesebb foglalkozására, a hadviselésre, minthogy minden népnél csak a férfiak hordanak fegyvert, és illetlenségnek tartják, ha a nők is ezt teszik.”⁸⁰ Chapelain e két eltérő nézet között próbálja megtalálni az arany középutat, viszont ez utóbbi kérdésben inkább Platón felé húz;⁸¹ nála ezért a Sátán és más démoni erők épphogy az angolokat támogatják a *VI. Henrikkel* szemben.⁸²

Az ördögi erők által vezérelt Johanna azonban a *VI. Henrikben* nemcsak, hogy a kötekedő Yorkra, de végül saját királyára is átkokat szór fogságba ejtésekor, ráadásul még megérkező apját és paraszti származását is letagadja.⁸³ Ez utóbbi mozzanat valamennyi feldolgozással szembemegy, hiszen azok épphogy erre hivatkozva érvelhettek amellezt, hogy Johanna a nép érdekeit is képviselte, amikor békéért harcolt. A *VI. Henrik* Johannája viszont – bűnlajstromát tetézve – királyi vérnek hazudja magát, azonban kivégzését még így sem tudja elkerülni. Ekkor végső kétségbeesésében terhességre hivatkozik, vagyis épp arra a szóbeszédre, ami szerint Károly szeretője volt. Épp ez lesz a vesztesége, mert az angolok nem akarják életben hagyni a

hadvezér közötti „ellentmondást” azzal a hipotézissel magyarázza, mint ami Pierre Caze a 18–19. század fordulóján keletkezett drámájában is megjelent már – igaz, ő egy ettől eltérő ok alátámasztása miatt alkalmazza ezt a történelmi tényektől eltérő magyarázatot. Eszerint a hipotézis szerint Johanna Isabeau királyné és szeretője, orléans-i Lajos törvénytelen lánya lett volna; a két szereplőre bontott dramaturgiai megoldás pedig az egyes darabok végkimenetelét is meghatározhatja, mert így Johanna helyett valaki más is eléghet a máglyán (miközben ő megmenekül), mint például egy őt helyettesítő baba a svájci Herwig Hensen *De andere Jehanne* című, 1955-ös négyfelvonásosában. Fischer: i. m. 82.

⁷⁸ Kovács Gergely Zsolt: Dániában a nők számára is bevezetik a sorkatonaságot, *index.hu*, 2025. 03. 26. <https://index.hu/kulfold/2025/03/26/dania-hadkotelezettseg-europai-unio-svedorszag-skandinavia-nato-katonasag/> (Letöltés: 2025. 04. 13.)

⁷⁹ Von Jan: i. m. 56.

⁸⁰ Vö.: „Aristoteles die Frau als einen Irrtum der Natur ansieht, da diese stets bestrebt sei, Männer zu erschaffen.”, „Vollkommen ungeeignet scheint nach Aristoteles und seinen Anhängern die Frau auf Grund ihrer körperlichen und seelischen Beschaffenheit zur vornehmsten Betätigung des Mannes, zum Kriegshandwerk, wie ja überhaupt bei allen Völkern nur die Männer Waffen tragen und es als unschicklich gilt, wenn die Frau es ihnen gleich tun will.” Von Jan: i. m. 56.

⁸¹ Chapelain annyiban viszont Arisztotelésznek tesz engedményt – még ha ezt nem is ismeri el, vagy nem hangsúlyozza –, hogy Johanna oldalára Dunois grófot állítja mint műve tényleges főhősét. Uo.

⁸² Eközben a franciák oldalán maga Isten, szentjei és az angyalok állnak, akik Johanna harci eredményeit segítik megvalósítani.

⁸³ Vö.: „York: Azt hiszem, megvagy, francia kisasszony: / Hívd szellemeidet varázsigével, / Hátha szabadságot visszaadják. / Ez szép díj, az ördög kegyére méltó! / Szemét ráncolja a ronda boszorkány / S már Circeként átváltoztatna engem. / Johanna: Nem változtathatnálak már csunyábbra. / York: Ó, Károly, a dauphin, csinos fiú, / És csak ő tetszetik kényes szemednek. / Johanna: Üljön lidérc Károlyra meg terád, / S egyszerre öljön meg kettőtöket / Egy véres kéz, míg alusztok az ágyban.” Shakespeare: i. m. 691.

francia király törvénytelen gyermekét, Johanna pedig nem hatotta meg őket további két apajelölt felemlegetésével sem.

Érdemes megvizsgálni a mű felépítését is az orléans-i szűz megszegyenítésére tett kísérlet szempontjából. A *VI. Henrik* először is két, egy Angliában és egy Franciaországban játszódó részre tagolódik, amelyek csak nagyon laza logikai kapcsolatban állnak egymással. Előbbi alapvetően a York és a Lancaster házak közti viszály keletkezéstörténetét taglalja, a második pedig az 1429 és 1453 közötti franciaországi háborús eseményeket – amennyiben Talbot halálának negyedik felvonásbeli megjelenítését is hozzávesszük az így keletkezett anakronizmus által. Ennél fontosabb azonban, hogy már az első felvonás lendületesen összegzi Jeanne d’Arc felemelkedését a próbatételétől (Károly felismerése Chinonban) a francia sereg feletti irányítás átvételén át Orléans felszabadításáig. Így Johanna már a mű elején elérte katonai sikereinek tetőpontját, a hátralévő négy felvonás tehát részletesen bemutathatja harctéri kudarcait, illetve morális bukását.⁸⁴ Ezért már a második felvonás Orléans angolok általi visszafoglalását írja le, amelynek következtében Károly és udvara bizalma jelentősen megcsappan Johanna iránt. Majd a harmadik felvonásban Rouenba kerül, de ekkor sem fegyveres erővel, hanem álöltözetben és csel segítségével. Ettől kezdve a kardja helyett mindinkább a szavak erejét próbálja meg alkalmazni a győzelem elérése érdekében, amit – az eszményített lovagi harcmodorral szemben – inkorrekt boszorkányságként állít be a mű.⁸⁵

⁸⁴ Von Jan: i. m. 47.

⁸⁵ A történelmi tényeken némiképp erőszakot tesz ez a beállítás, hiszen Jeanne d’Arc fellépése előtt a franciák mindhárom történelmi léptékű vereségüket (Crécy, Poitiers, Agincourt) a régi lovagi hagyományaikhoz való ragaszkodásuk miatt szenvedték el (a végzetesen elhibázott stratégia mellett), az angolok a háború első felében még fejlettebb harcmodorával és felszerelésével szemben. Az angolok természetesen a győzelmeiket nem minősítették boszorkányságnak, bár a hadjáratai során III. Edward háromszor is átélt olyan tengeri vagy szárazföldi vihart, amelyek átmenetileg visszafordították vagy lelassították hódításai ütemét. (Póka-Pivny Béla: *Csonka Franciaország két integritási harca és Szent Jeanne d’Arc*, Budapest, Magyar Külügyi Társaság, 1930. 39., 48., 52.) Közülük az egyik olyan erejű volt – közvetlenül a Reimshez való előretörése után, amely várost nem sikerült bevennie és amiért másik útirányt választott –, hogy átmeneti ígéretet tett, miszerint soha többet nem vonul Franciaország ellen. (Póka-Pivny: i. m. 48.) Ezekben az esetekben nem lehetett konkrét személyre fogni a hódításokat gátló tényezőket, amelyeket a korabeli ember még rendszerint hajlamos volt természetfölötti erőknek tulajdonítani. (Hasonlóképpen az éppen akkoriban megjelent pestisjárvánnyal kapcsolatban is hasonlókat olvashatunk Póka-Pivnyénél: „Ebben az évben jelent meg délen, [...] a Fekete Halálnak elnevezett, háború utáni dögvész, [...] és végig pusztított [...] a győző és legyőzött országokban egyaránt. Anglia, melynek csaknem felét kipusztította a járvány, nem tudta győzelmét kihasználni. A betegség szinte felsőbb erők rendelte fegyverszünet volt.” Póka-Pivny: i. m. 41.) A csodáknak, ahogyan a csapásoknak is (szinte) minden esetben létezik valamilyen, a fizika törvényeivel alátámasztható magyarázata, ami azonban egyáltalán nem felétlenül kell, hogy kioltsa az ekként megélt hatását. Általában azért fogják fel ezek „csodaként”, mert a váratlanság erejével lépnek fel; mint történelmi személy, pedig Jeanne d’Arc is ugyanilyen „kiszámíthatatlansági tényezőként” jelenik meg, illetve fogható fel. III. Edward fenti harcai még valamennyien Johanna fellépése előtt történtek, mégis csodaként vagy dögvészként tekintettek ezekre a váratlan, megmagyarázhatatlan tényezőkre. Az orléans-i szűz stratégiája azonban csak éppannyira realizálta később a győzelem lehetőségét a franciák számára, mint amennyire megjelenése előtt számolni lehetett az angol előrenyomulás hatékonyságával is. A reális eshetőségek, illetve ezzel párhuzamosan az ésszerű kalkuláció, valamint a váratlan-kiszámíthatatlan és a természetfeletti(nek tulajdonított minőségek) tehát lényegüknél fogva nem egy koordináta-rendszerben helyezkednek el.

A *VI. Henrik* azt próbálja meg tehát sztereotíp, minél erősebb kontúrokkal hangsúlyozni, hogy Johanna megrögzött hazudozó a boszorkányságából fakadóan, aki átlátszó, emiatt pedig komolyanvehetetlen, sőt, kívülről nézve nevetséges viselkedésével húzza csöbe és veszejt el magát – komikusan hat ugyanakkor a burgundi herceg triviális érvekké történő visszatérítése is. Ugyanis azzal, hogy Johanna beismeri: nem szűz, valamint, hogy a király szeretője volt és több férfival is kapcsolatban állt – a harmadik esetben ráadásul nős emberrel –, saját maga erősíti meg a róla elterjedt szóbeszédet.⁸⁶ A mű tehát lényegében azt igyekszik cáfolni, hogy a személyét érintő rosszakaratú pletykák valóban „rossz nyelvektől” származtak volna.

A megsemmisítés egy további eszköze, hogy bár Johanna a trilógia első részében kulcsfontosságú szerepet tölt be, még így sem kerül a középpontba: alakja csak egy a francia király környezetében lévő bizalmasok közül, aki boszorkányságaival feltűzelte a franciákat, majd – lelepleződéséig – hátráltatta az angolok győzelmét.

Mindazonáltal a *VI. Henrik* korai ellenpéldájával jól szemléltethető az az eset, amikor Johanna ábrázolása biztosan nem képezheti az emlékezhely-képződés alapját – hiszen Nora definíciói alapján negatív *lieu de mémoire* nem létezik.⁸⁷

Visszatérve *Az orléans-i szűz* előtt keletkezett művek igen széttartó, megosztott ábrázolásmódjára, Schiller egy nem feltétlenül egységes, de pozitív töltetű Johanna-kép elterjesztését szorgalmazta. Ehhez azonban ugyanannyira eltért a történelmi tényektől, és nyitotta meg a kaput a költői valóság számára, amint azt több elődje is tette.⁸⁸ A Johanna-tisztelet tehát végső soron nem önmagában a történelmi tények megtartásától vagy nélkülözésétől válik függővé az irodalmi művek esetében: Renate Petermann elmondása alapján Schiller is kimondottan azért bánt szabadon velük, hogy a német nemzeti egység mintaképévé tehesse Johanna alakját és egy, a francia történelemből vett szabadságharcot.⁸⁹ Az

⁸⁶ Shakespeare: i. m. 699–700.

⁸⁷ Ez a megállapítás nem megy szembe Aleida Assmann dialogikus emlékezetfogalmával, ugyanis a *VI. Henrik* esetében nem a franciák igyekeznek magukról bármilyen önképet generálni, hanem épphogy az angol diszkurzus feledkezik meg a másik országnak okozott károkról, sőt, próbálja besározni a nemzeti hőst. Az egyértelműen és igazságtalanul negatív kép azonban a franciák számára sem kínál lehetőséget a lelkiismeretvizsgálatra vagy az identitáskonstrukcióra.

⁸⁸ A kérdéstről az egyes kutatók véleményei is megoszlanak. Amíg von Jan azt hangsúlyozza, hogy „A költő célja és feladata az, hogy eszmévé formálja a történelmi anyag valóságát», addig Gerhard Storz szerint „Éppen a mítosztól kell elválasztani Jeanne d’Arcot.«», mert „»csak addig marad az, ami... amíg történetiségét szigorúan megőrzik.«» Fischer: i. m. 13.

⁸⁹ Vö.: „Um seinem Volk das Vorbild eines echten Verteidigungskrieges zu vermitteln, gestaltete er [Schiller] den Befreiungskampf des französischen Volkes gegen die Engländer.“, valamint: „Entscheidend für eine objektive historisch-ästhetische Einschätzung der *Jungfrau von Orleans* sind die Wahl der Heldin aus dem Volke und die Darstellung eines vorbildlichen Befreiungskampfes aus der französischen Geschichte verbunden mit der erzieherischen Absicht, das deutsche Volk zur Einigkeit aufzurufen und es auf seine Befreiung vorzubereiten.“ Fischer: i. m. 29. Petermann azt is állítja, hogy a mindenkori történelemhűség elvének háttérbe kell szorulnia a

összetartozás érzését azonban láthatóan teljesen más dinamikával kívánta felébreszteni ahhoz képest, mint amit a *VI. Henrik*nél figyelhettünk meg egy gyűlölt, közös ellenség képén keresztül. Ehhez tegyük hozzá: a heroizáló igény Chapelain és a dehonesztáló ábrázolásmód Voltaire részéről is gazdagon élt a fantasztikum eszközeivel, így *Az orléans-i szűz* is az eposzok által használt „csodás elemek” értelmezői tartományában maradt a téma dramatizálása miatti szükségszerű kontextusváltás körülménye ellenére is. Tiszteletet ébreszteni vagy azt lerombolni tehát nem feltétlenül csak a történelmi tényekhez való szigorú ragaszkodással lehet – ebben pedig Schillernek (idealista esztétikájától függetlenül) minden kétséget kizáróan igaza volt. Ennek azonban az ellenkezője is igaz: időnként épphogy a (túlzott) rajongás járulhat hozzá a legendaképződéshez, jelen esetben viszont a megtörténet események önmagukban is kielégítően meggyőzőek.

Ahhoz azonban, hogy megérthessük, mi vezetett Schiller témaválasztásához ahelyett, hogy egy kevésbé megosztó – és esetleg a német történelemből merített – anyagot dolgozott volna fel, mint később például a *Tell Vilmos* esetében, szükséges megértenünk a mű keletkezése előtt született fontosabb 17–18. századi feldolgozások Johanna-képét is, hogy árnyaltabb fénytörésben láthassuk a dráma utókorra hagyományozott örökségét is. Mindemellett pedig azt a Werner Frick dolgozatában ismertetett szemléletváltást, amely az alkotó utolsó három darabjában tükröződik és amely nemcsak a német egység, de a 19. századi francia emlékezhely-képződés számára is mérföldkövet jelentett a Johanna-kép alakítása tekintetében.⁹⁰

Köztudott, hogy Jeanne d’Arc irodalomtörténeti recepciója a saját korától fogva végigköveti az orléans-i szűz személyéről és tetteiről való elmélkedéseket, kezdve a Félelemnélküli János burgundi herceg, majd Isabeau királyné udvarában szolgált Christine de

„költői igazság” érdekében, levezetését pedig még maga Fischer is meggyőzőnek tartja. Fischer: i. m. 28. Emellett később kiemeli „A történelmi és a költői igazság viszonya” címet viselő alfejezetében, hogy valamennyi Jeanne d’Arc-feldolgozás, illetve arról írott interpretáció esetében központi jelentőséggel bír a történelem és a költészet kapcsolatának viszonya – ez Fischer szerint magából a motívum adottságaiból vezethető le. Fischer: i. m. 54. „De még akkor is, ha a költők úgy vélik, mint a 19. században gyakran, hogy szorosán ragaszkodniuk kell a történelemhez, a tényekhez: maga a darab nem a történelmet adja vissza, hanem egy szerző történelemfelfogását.” (saját ford.) („Aber auch dann, wenn Dichter, wie im 19. Jahrhundert häufig der Fall, meinen, sie sollten sich eng an die Geschichte, den Fakt anlehnen: Im Stück selbst wird nicht Geschichte wiedergegeben, sondern die Auffassung eines Autors von Geschichte.”) Fischer: i. m. 55–56.

⁹⁰ Nem sokkal korábban, a francia forradalom alatt kezdik el játszani Schiller drámáit is Franciaországban: „A forradalmi évtized műsorának érdekessége, hogy ekkor jelennek meg először külföldi drámaírók alkotásai a francia színpadon. Igaz, hogy a kor közönsége még az erősen átírt Shakespeare-ben és Schillerben is csak a melodramatikus motívumokat értékelte, ezzel mindkettőt a forradalom méhében fogant új műfaj, a melodráma előfutárává avatta. Az *Othello* és a *Robert, a haramiák vezére* címen játszott *Haramiák* szemléletükben és hatásukban alig különböztek az akkor még csak szárnyait próbálgató Pixérécourt melodramáitól.” Staud Géza: A forradalom színháza, in: uő (szerk.): *A francia színház a VIII. században*, Budapest, Gondolat, 1974. 191.

Pisan költeményével.⁹¹ Az egyik első feldolgozó, aki évszázadokkal később a hasonlóképpen Johanna-dráma szerző Hélène Cixous-t is megihlette, illusztris mecénásai halála után átmenetileg felhagyott alkotói tevékenységével. Majd több, mint tíz évnyi szünet után, hatvanhét éves korában ragadott újra tollat annak érdekében, hogy megénekelje azonosulását a mindössze tizenkilenc évet élt hős halálával.⁹² A hosszú sort (a teljesség igénye nélkül és még mindig a 15. században) például a parlamenti prokurátor, Martial d’Auvergne (művészi értékét tekintve talán még egyelőre kevésbé jelentős) *Vigiles du roi Charles VII.*-jével (1483) vagy a *Le Mystère du siège d’Orléans*-nal folytathatnánk.⁹³ Itt azonban részben a rendelkezésre álló terjedelmi keretek, részben a dolgozat fókuszában álló dramatikus feldolgozások tárgyalása,⁹⁴ részben pedig amiatt, mert az alább ismertetett szempontok alapján nagyjából a 17. század elejétől kezdődik az az örökség, amely a 18. század derekára kialakult – és amely a Schiller figyelmét felkeltő – Johanna-kép állapotát is eredményezte, kihagyjuk a 15–16. század között keletkezett interpretációk részletesebb bemutatását.⁹⁵ Ezt a korszakot Eduard von Jan könyve, amely Jeanne d’Arc irodalmi képét vizsgálja a kezdetektől Shaw darabjáig, egyébként is részletgazdagon elemzi a folyamat komplex alakulástörténetének kontextusában.

Az anyagot dramatizált formában megörökítő francia szerzők tekintetében ezért Nicolas Chrétien 1608-as *Les Amantes ou la grande Pastorale* (A szerelmesek avagy a nagy pasztorál)

⁹¹ Von Jan kiemeli, hogy bár a költőnő alapvetően az orléans-iak oldalán állt, korábban kapcsolatban állt Félelemnélküli János apjával, Merész Fülöp burgundi herceggel, valamint több korabeli angol értelmiséggel is. Von Jan: i. m. 6.

⁹² Von Jan: i. m. 5.

⁹³ Von Jan: i. m. 23.

⁹⁴ A későbbiekben kifejtett látszólagos ellentmondás dacára a téma különösen alkalmasnak mutatkozik a dramatikus formában történő feldolgozásra, amit a rendelkezésre álló Johanna-drámák nagy száma is igazol. Itt azonnal rá kell azonban világítanunk arra is, hogy az egyes műnemek között nem szabad éles határvonalat sem meghúzni, hiszen az egyes narratívák természetesen kölcsönhatásban vannak egymással, ahogyan a különböző alkotók is. Az eltérő műnemek vagy műfajok magától értetődően elsősorban csak a művészi kifejezőmód és a formai keretek jellegét jelölik ki, illetve határozzák meg, nem pedig az egyes művek mondanivalóját korlátozzák – kivált helytálló ez a megállapítás az emlékezhely-képződés diszkurzusára is. Ilyen módon a szóban forgó Schiller-drámát is lehetetlen (legalábbis értelmetlen) Voltaire, majd azelőtt Chapelain eposzai mint közvetlen előzmények nélkül tárgyalni.

⁹⁵ Még Martial d’Auvergne sem tekint(het)ett a modern értelemben vett nemzeti hősként Johannára. Bár – a korabeli francia politikai érdekek legitimációjának alátámasztása érdekében – feltétel nélkül elismeri Szent Johanna küldetésének isteni eredetét, az eredetiséggel a legkevésbé sem „vádolható”, egy az egyben Jean Chartier krónikájának történetét verses formában megörökítő, 120 strófából álló mű célja VII. Károly emlékének magasztalása volt. Von Jan: i. m. 24. Hogy ismételtén segítségül hívjuk az újhistorizmus szempontrendszerét: az irodalmi művek által hordozott „társadalmi energiák”, valamint az „alkotások hatalmi környezetbe ágyazottságának” lenyomataként ugyanakkor egy ilyen magasrangú közjogi méltóság megemlékezése a hősnőről egyértelműen arra utal, hogy már ekkor nyilvánosan elismerték Jeanne d’Arc szerepét Franciaország integritásának kivívásában. Ez akkor is igaz, ha bizonyos korabeli művekben nem központi szereplőként jelenik meg. (mint például Villonnál [von Jan: i. m. 23.]), vagy – amint d’Auvergne esete mutatja – amikor nem Johanna, hanem egy másik történelmi személy (VII. Károly) előtti tiszteletadás az alkotás célja. Véleményem szerint a „hatalmi környezetbe ágyazottság” szempontrendszerre már a recepciótörténetnek ebben a korai idejében képes megcáfolni azt a tarthatatlan – és sajnos még maga Fischer által is hangoztatott – vélekedést, miszerint Jeanne d’Arc ne játszott volna sorsdöntő szerepet a francia történelem alakulásában. Fischer: i. m. 59.

című pásztorjátékánál vesszük fel a fonalat, amelyben Johanna először jelenik meg tudatosan Franciaország nemzeti hőseként.⁹⁶ Von Jan rávilágít, hogy kár lenne mélyebb összefüggést keresnünk a 17. század elejére kivirágzó pásztorjáték és a domrémyi pásztorlány alakja között, ugyanakkor szembeötlő a hasonlóság Chrétien és Schiller azonos műfaji meghatározásánál. Chrétiennál azonban Johanna még nem tölt be központi szerepet, és az író vélhetően csupán a mű keletkezése idején regnáló király, IV. Henrik előtt tett hódolatának kinyilvánítása miatt szerepeltette. Az orléans-i szűz hidat képez az uralkodó és a francia nép között a művet záró monológjával, mivel a harmadik rend szószólójaként mintegy legitimálja a trón megszerzése érdekében katolikus hitre tért (szintén oldalági Capet) Bourbonokat.⁹⁷ Az első Bourbon uralkodó beiktatását elismerő darab a korai francia történelemnek azt a néhány kiválasztott, fontosabb mozzanatát eleveníti fel, amelyek a királyok és a hadvezérek katolicizmussal való kapcsolatát vagy általában a kereszténység érdekében tett erőfeszítéseiket mutatják be. Így került be a műbe Clodvig megtérése, Compostella bevétele Nagy Károly által, Jeruzsálem elfoglalása a keresztes hadjárat vezetőjének és a flamand hadvezérnek, Gottfried von Bouillonnak (franciául Godefroy de Bouillon) köszönhetően, az egyiptomi Damietta ostroma Szent Lajos vezetésével az ötödik hadjárat során – végezetül pedig Orléans felszabadítása.⁹⁸ Mint azonban a megjelenített tablók kontextusából is látható, ez a dráma is csupán azért ábrázolja Johannát nemzeti hősként, illetve állítja be közvetítőként a nép és királya között, hogy IV. Henrik hatalmát reprezentálja – az uralkodóét, akinek családja, a Bourbon-dinasztia ugyan a százéves háború alatt még kisebb szerepet töltött be, de jelen volt már akkor is. Mindeközben pedig az újra katolikus hitre tért király képe előtt felsejlik előttünk Clodvig néhány jelenettel korábbi megtérése, ami a korabeli felfogás szerint végső soron az állam integritását, illetve az ország helyzetének stabilizációját is elősegítette. Emiatt azonban von Jan szerint Chrétien felfogása Jeanne d'Arcról mint Franciaország megmentőjéről „udvari-tradicionális és nélkülözi

⁹⁶ Von Jan: i. m. 53.

⁹⁷ A százéves háború idején a király nagybátyjaiból álló régenstanács irányította az országot a kiskorú, majd később megőrült VI. Károly helyett. Az egyedüli régens kezdetben Anjou hercege volt, mivel viszont ő külföldre akarta vinni az elődje, Bölcs Károly által megtakarított vagyont, hogy nápolyi király lehessen (ami végül nem is sikerült), a tervérek négyfős régenstanácsot hoztak létre. A második tag Félelemnélküli János burgundi herceg volt, aki meggyilkoltatta testvérét, orléans-i Lajost, a „nemzeti eszme” későbbi megtestesítőjét, akinek emléke köré az Armagnac-párt szervezte honvédő frakcióját az angolok és a burgundiak ellenében. Az orgyilkosság előtt a harmadik régens, az 1410-es években már 80-as éveiben járó tapasztalt, a poitiers-i csatát is megjárt Berry herceg igyekezett – eredménytelenül – közvetíteni két fivére között. Már ebben az időben jelen volt viszont negyedikként Bourbon herceg is, aki ekkor még a legkisebb mértékben vett részt a korabeli események alakulásában. Póka-Pivny: i. m. 64.

⁹⁸ Von Jan: i. m. 53.

az egyénített vonásokat”,⁹⁹ még akkor is, ha meg is teszi az első lépést ebbe az irányba – s tegyük hozzá: távolról sem önzetlenül.

A következő kiemelendő 17. századi francia színdarab egy veretes klasszicista tragédia, amelynek szerzője a drámaíró, színházi teoretikus és pap François Hédelin, abbé d’Aubignac (röviden François d’Aubignac). Az alkotó, aki magát több ízben is Corneille ellenlábásának nevezte, volt az egyetlen, akinek sikerült feldolgoznia Jeanne d’Arc történetét a hármasegység szabályait szem előtt tartva – aminek fontosságáról behatóan ír is *La pratique du théâtre* című színházelméleti traktátusában.¹⁰⁰ (Azonnal tegyük hozzá: maga a tudós Chapelain volt az, aki megalkotta a hármasegységet, így a két alkotó egymásra gyakorolt hatása a jelen téma esetében és attól függetlenül is egyértelmű.) Az önmagában is figyelemreméltó teljesítményt úgy sikerült d’Aubignacnak keresztülvinnie a térbeli és időbeli kiterjedését tekintve is hatalmas témán, hogy maga a cselekmény a börtönben játszódik Johanna kivégzésének napján, míg a korábban történt eseményeket részben az orléans-i szűz, részben pedig bírái narrációján keresztül ismerjük meg. (Ez a megoldás már némiképp megelőlegezi Anouilh drámáját, amely szintén a per kontextusában elevenítette fel a hősnő életének korábbi eseményeit.) Von Jan mindemellett csodálatra méltónak tartja, hogy az anyag ilyen mértékű koncentrációja ellenére a szerzőnek még így is sikerült elhelyeznie egy új, általa kitalált szálát is a történetben. Ebben a műben ugyanis Warwick gróf felesége féltékeny lesz Jeanne d’Arcra a férfi iránta tanúsított rokonszenve miatt, ezért fel akarja bujtani férjét és Cauchont, hogy ítéljék el.¹⁰¹ Bár a cselekménybe beleerőszakolt mozzanat eltér a valóságtól, von Jan rámutat, hogy a mű ennek ellenére is jelentős a Johanna-kép fejlődése szempontjából, mert d’Aubignac az addigi hagyománytól eltérően először keveri bele Johannát szerelmi konfliktusba és teszi féltékenység tárgyává.¹⁰² Első alkalommal fordul tehát elő, hogy az orléans-i szűz nem csak csodálatot és tiszteletet vált ki a környezetéből. Ezáltal a szerző afelé is megteszi az első lépést, hogy a Johannáról alkotott képet emberközeli formálják a későbbiekben. Ez a megállapítás pedig annak ellenére is igaz, hogy d’Aubignac még a szerelmi jelenetekben is megőrzi a hős alakjának természetfölötti, illetve megközelíthetetlen jellegét.¹⁰³ A szerelmi szál megjelenése Chapelainnál és Voltaire-nél, sőt magánál Schillernél is fontos lesz. Utóbbi esetben azonban éppen az jelenti majd a küldetéssel (így pedig a saját identitással) való azonosulást, amikor Johanna lemond a Lionellel való kapcsolat lehetőségéről, hogy saját elhatározásból válassza

⁹⁹ Von Jan: i. m. 54.

¹⁰⁰ Von Jan: i. m. 54.

¹⁰¹ Uo.

¹⁰² Vö. a Georg Kaiser *Gilles und Jeanne* című 20. századi drámájáról írott vonatkozó lábjegyzettel.

¹⁰³ Von Jan: i. m. 55.

kötelességét a hajlam helyett. Máskülönben Verdi is átveszi majd Schillertől ezt a kettősséget a Károly szerelmi vallomására tett reakció részeként.

Az olasz operakomponistáéhoz hasonlóan azonban az először 1642-ben anonim módon megjelent, majd később felvállalt darab sikere is mérsékelt volt, amit a kiadó, François Targa a rossz ábrázolásmód rovására írt. Az összhatáson az sem segített, hogy egy költő (aki egyes források szerint La Mesnardière, mások szerint Benserade volt) még ugyanabban az évben – von Jan szóhasználatával élve – d’Aubignac „színtelen prózáját ugyanolyan színtelen alexandrinusokba öntötte”.¹⁰⁴ Ráadásul még akkor is, ha a szerző az új szerelmi szál beemelésével ki is jelölt ugyan egy új irányt az ábrázolásmódot illetően, a kivitelezése a maga korában még abszurd és nevetséges hatást keltett, amiért nem is követték ezt a megoldást.¹⁰⁵ Ezzel a megállapításával kapcsolatban maga von Jan mutat rá a d’Aubignac művéről írt elemzése végén, hogy majd csak Schillernél fogunk újból találkozni a valótlan-valószerűtlen megjelenésével, ami azonban teljesen más képet generál az eddigi megközelítésekhez képest.¹⁰⁶

Ez a kérdés közeli rokonságban áll a természetfölöttivel, ami a műfajból adódóan fontos szerepet játszik a téma harmadik 17. századi feldolgozásánál, Jean Chapelain heroikus, valamint Voltaire ezt gúnyoló és hírhedté vált, közel száz évvel későbbi komikus eposzában is. Tekintettel arra, hogy utóbbi mű felforgató hatása váltotta ki Schiller (majd utána Southey) ellenérzését, már csak emiatt sem hagyható ki jelen elemzésből ezek leglényegesebb vonásainak bemutatása, annak ellenére, hogy egyik sem dramatikus alkotás. Mindkettő megkerülhetetlen azonban a Johannáról alkotott kép továbbalakítása, ráadásul Voltaire esetében – paradox módon – a Jeanne d’Arc iránti érdeklődés újbóli felkeltése miatt. Eposzként a

¹⁰⁴ Von Jan: i. m. 55. Már maga a mű címe is utal az eredeti prózaváltozatra: *La Pucelle d’Orléans, tragédie en prose, selon la vérité de l’histoire et les rigueurs du théâtre*. Von Jan: i. m. 54.

¹⁰⁵ A valószínűség kérdésével kapcsolatban vö.: „Azt is csak röviden érintjük, bár tán leghíresebb paradoxona Corneille-nek, hogy a valószínűség szem előtt tartását tanító Chapelain és d’Aubignac ellenében a valószínűtlen történetek feldolgozását ajánlja a tragédiaíróknak s azoknak lélektani igazolását látja abban, ha a történelem támogatja az esemény hitelességét. Valamint azt is, hogy Chapelain és d’Aubignac ellenében, kik a hasznosságot, a morális jelentőséggel bíró gyönyörködtetést hirdetik a színiköltés feladatának, Corneille kizárólag a *szabályok szerinti (!)* gyönyörködtetést hirdeti most is a színiköltészet egyetlen céljának és a művészet kérdése megett háttérbe szorítja az erkölcsét, akárcsak a 19. század naturalista regényírói.” Haraszti Gyula: *Corneille és kora. A francia színiköltészet fejlődése a középkortól Racine-ig*, Budapest, A Magyar Tudományos Akadémia Könyvkiadó Vállalata, 1906. 431. Az idézet magyarázattal szolgálhat arra, hogy Chapelain és d’Aubignac miért térhettek el a történelmi hitelességről a morális értékek hangsúlyozásának érdekében. Emellett azt is megvilágítja, hogy önmagában a valószínűség fogalma sem egyenlő a történelmi hitelességgel, hiszen éppen maga Jeanne d’Arc pusztá léte és tette volt a legkevésbé kiszámítható, illetve érte a legváratlanabban a mellette és ellene harcolókat. Sőt, Corneille-nek abban is igaza lehet, hogy a történelem ténszerűsége valóban „támogatja az esemény hitelességét”. Mindezzel együtt (mai szemmel nézve) a két szóban forgó Johanna-feldolgozás fényében megdöbbentőnek hangzik, hogy a heroikus eposzszerző Chapelain és a tragédiaíró-színházi teoretikus d’Aubignac a valószínűség képviselői lettek volna, hiszen jelen esetben ez sem a témaválasztás, sem a technikai kivitelezés módja miatt nem volt lehetséges.

¹⁰⁶ Von Jan: i. m. 55.

természetfölötti elem szerves részét képezi Chapelain alkotásának, és ez az állítás még akkor is igaz, ha lemondott az e műfajba tartozó olasz és spanyol művek egyik kedvelt eszközéről, a mágiáról – ami meglepő, tekintve, hogy a költő Tassót tartotta minden idők legnagyobb költőjének Vergilius után.¹⁰⁷ Talán azért is, hogy minél inkább elkülönítse az orléans-i szűz alakját a korabeli vádtól – és így áttételesen a Shakespeare-nél fellelhető interpretációtól –, varázslók és boszorkányok helyett Chaplain csak szenteket, angyalokat és démonokat szerepeltetett, amivel viszont kiváltotta Voltaire gúnyát.¹⁰⁸

Az államrezon eszméjét kiteljesítő Richelieu köréhez tartozott a Francia Akadémia tagja és a Corneille királyi udvarba kerülését is pártoló, jelentős klasszikus műveltéggel felvértezett tudós-irodalomtörténész, Jean Chapelain, aki az alkotóművészek babérajaira törve arra vállalkozott, hogy Vergilius nyomán megírja a franciák nagy nemzeti eposzát. A *La Pucelle ou La France délivrée* (A szűz avagy a megszabadított Franciaország) című kétrészes hőseposz első felén a költő harminc éven át dolgozott,¹⁰⁹ míg végül 1656-ban megjelentette, és azt követően hatszor is újranyomták.¹¹⁰ Von Jan koherens, szerves egésznek minősíti az eposz első felét, viszont a folytatást véleménye szerint az is indokolhatta, hogy a mű tulajdonképpeni főszereplője nem is maga Johanna volt, aki helyett Chapelain mecénásának elődjét, Dunois-t állította a középpontba.¹¹¹ A Longueville herceg családja előtti főhajtás az eposz keletkezésének egyik lehetséges magyarázata is, amit a cselekményvezetés is alátámaszt, hiszen Dunois, aki máskülönb a történet kezdetétől fogva szerelmes volt Johannába, az államot megtartó gondolat eszméjének hordozójaként jelenik meg, amelynek célja Franciaország megszabadítása. Chapelain mindkét főhőst allegorikus kapcsolatba hozta egymással, ezért nála Johanna azt az isteni kegyelmet képviseli, amely a Dunois által megtestesített eszmét élteti, illetve cselekvésre váltja.¹¹² A történet folyamán mind jobban kibontakozó allegóriát végül a hetedik ének fejezi ki a legjobban, amelyben Johanna egyáltalán nem jelenik meg, helyette viszont a százéves háború bemutatására kerül sor tizennégy oldalon át az Agnès kastélyában található festmények segítségével. A dicsőítő ének Dunois magasztalásával végződik, akinek a

¹⁰⁷ Von Jan: i. m. 58.

¹⁰⁸ Von Jan: i. m. 58.

¹⁰⁹ Von Jan: i. m. 55.

¹¹⁰ Von Jan: i. m. 63.

¹¹¹ Henry d'Orléans, Longueville hercege évi 2000 *livre* fizetést ajánlott Chapelainnek a művön való munkálkodás idejére. Von Jan: i. m. 56.

¹¹² Von Jan: i. m. 56. Ez az allegória a történet folyamán még jobban kiterjed, de Chapelain ilyen allegóriák hordozóivá teszi az eposz többi szereplőjét is. Károly például az emberi akaratot vagy motivációt képviseli, amely a jó és a rossz (döntések) között ingázik. Kegyencei, Agnès és Amauray pedig az érzékiség és a hízélgés megfelelői, amelyek befolyásolják és adott esetben hajlamosak a nemesebb főcéltól el is téríteni. Végül az angolok és burgundok azokkal a lázító ösztönökkel feleltethetők meg, amelyek „megfertőzik” az emberi akaratot. Von Jan: i. m. 57.

jóslat egy sor kedvező esemény bekövetkeztét helyezi kilátásba. A leírás viszont általában a Chapelaint pártfogoló családnak is szól: Károlynak és a Bourbonok elődjének, Cermont hercegnek.¹¹³ (Ebben az esetben máskülönben a történelmi személy iránti tisztelet kifejezése miatt az igazi Dunois egybeesik az eposzbéli szereplővel, ami az összeegyeztethetlenség kérdésének tárgyalásakor fontos lesz a későbbiekben, hiszen ez a döntő szempont határozta meg Voltaire véleményalkotását is. A filozófus tudniillik nem látott azonosságot Chapelain Johannája és a történelmi alak között. Ehhez hasonlóan a költő saját maga irányában támasztott egyéb követelései sem teljesültek, amelyeket kijelölt az előszóban, ugyanis – mint elhangzott – Platón és Arisztotelész két, szélsőséges nőfelfogása között igyekezett megtalálni az arany középutat. Emiatt viszont mindkét gondolkodó felé engedményeket tett. Platón szellemében egy eszme hordozójaként ábrázolta Jeanne d’Arcot, ugyanakkor Arisztotelésznek is kedvezni akart azáltal, hogy természetfeletti erővel magyarázta az orléans-i szűz rendkívüli képességeit.¹¹⁴ „A Jeanne d’Arc-jelenség racionalista magyarázatának ez az első bátortalan kísérlete azonban az előszó elméleti fejtegetéseire korlátozódik, magában az eposzban Chapelain nem tért rá vissza többet.”¹¹⁵

A mű folytatása emellett a cselekményvezetés praktikus szempontjából is indokolt lehetett, mivel a tizenkettedik ének Johanna compiégne-i elfogatásával zárult.¹¹⁶ Ekkorra viszont Dunois már minden szerepét „kijátszotta”, és nem volt több lehetősége, hogy Jeanne d’Arc „dicsőségében sütkérezzen”. A csupán többszáz évvel a szerző halála után, 1882-ben posztumusz megjelent második rész egy jelentős kitérő után tér vissza a cselekmény fő fonalához, és kulminálódik az áldozati halálban az utolsó, huszonkettedik könyvben.¹¹⁷ A mű ezzel a gesztussal valóban felveszi az eredeti gondolat fonalát, amely az isteni kegyelem megtestesüléseként jeleníti meg a szüzet, mintegy az első könyv minisztériumjelenetének reminiscenciájaként. A prológusban Szűz Mária az Atyához könyörög, hogy fogadja el Johanna áldozatát Károly bűneiért cserébe, ahogyan az ő fia is feláldozta magát az emberekéért. Mivel az Atya – vonakodva – elfogadja az elégtételt, kezdetét veszi a tényleges történet, így Jeanne d’Arc áldozata a golgotai engesztelőáldozat ismétléseként jelenik meg az *imitatio Christi* értelmében. Chapelain viszont ezért a tetőpontért cserébe feláldozta a bírósági tárgyalás

¹¹³ Von Jan: i. m. 61.

¹¹⁴ Von Jan: i. m. 56.

¹¹⁵ „Dieser erste schüchterne Versuch einer rationalistischen Erklärung des Jeanne d’Arc-Phänomens beschränkt sich allerdings auf die theoretischen Erörterungen der Vorrede, im Epos selbst ist Chapelain nie wieder darauf zurückgekommen.” Uo.

¹¹⁶ Von Jan: i. m. 56.

¹¹⁷ A második rész első négy éneke a mű első feléhez hasonlóan további elkalandozást mutat a tulajdonképpeni fő cselekményszáltól, egy sor udvari és szerelmi intrika leírásával. Emiatt csak a tizenhetedik könyvben találkozunk újra Johannával, aki a börtönben imádkozik a mártírium megtiszteltetéséért. Von Jan: i. m. 64.

majd megégetés,¹¹⁸ illetve Párizs bevételének ábrázolását, valamint Johanna küldetésének (Mária általi) folytatását és Dunois-val történő egyesülésének leírását.¹¹⁹

A Boileau és kortásai által rázúdított éles kritikái ösztűz óta azonban a művet máig unalmasnak, sőt olvashatatlannak tartják,¹²⁰ von Jan viszont kiemeli, hogy Boileau kritikája is elsősorban a költő mesterkéltnem egyszer ügyetlen rímei és dagályos kifejezésmódja (amellyel Vergilius nyomdokain akart járni), valamint az eposz formája ellen irányult. Magát a tárgyat és cselekményét viszont egyáltalán nem tette bírálat tárgyává, mivel ezek megfeleltek azoknak a követelményeknek, amelyeket *Ars poeticájában* az eposzban és a drámában feldolgozandó hősökkel szemben támasztott.¹²¹ Jelen téma szempontjából különös ellentmondásnak tűnik, hogy Chapelain alkotása ma már jobbra csak Boileau kritikája és Voltaire szatírja miatt ismert. Ráadásul amikor kortársai – már a 18. század derekán – utóbbi alkotót igyekeztek lejáratni, akkor sem a költemény valós értéke, hanem éppen amiatt kezdték el az egekig magasztalni addigra már rég elfeledett szerzőjét, művét pedig – miként Marivaux, Prévost és Trévou is tette – Franciaország nemzeti eposzaként ünnepelni, hogy még jobban aláássák vele a filozófus tekintélyét.¹²² Technikai szempontból Boileau fő problémája az volt, hogy a többi francia klasszicista eposz (mint amilyen Georges de Scudéry *Alaricja* és Jacques Carel de Sainte-Garde *Childebrand-ja*) középkori hősábrázolásához hasonlóan ebből a munkából is hiányzik a belső egységesség. Az összeegyeztethetlenség – és talán mondhatjuk: a megjelenített téma és az alkalmazott költői-technikai eszközök között feszülő ellentétből fakadó anakronizmus – oka abban keresendő, hogy Chapelain nem az ókorból kölcsönözte anyagát, hanem a nemzeti történelemből. Ezzel párhuzamosan nem egy, a spanyol és az olasz eposz „fantáziakreatúráinak” egyikét szerette volna létrehozni,¹²³ hanem egy történelmileg hiteles személyt, ami aztán a mű legproblematisabb kérdésévé vált. Ráadásul a hagyománnyal ellentétben nem is egy hős, hanem egy hősnő lépett így a francia klasszicizmus képzeletbeli színpadára.¹²⁴ Mindazonáltal Chapelain mentségére szóljon, hogy ő maga is ráértett a dichotómiára, amikor bevezetőjében elismerte, hogy a választott témához nem feltétlenül Vergilius stílusa és az antik ábrázolásmód szigorú követése lenne a

¹¹⁸ „Chapelain harminckét sorban intézi el a pert a váddal, a tárgyalással és az ítélettel együtt. »Rosszakarói« szerint sohasem olvasta a per akkor részben már rendelkezésre álló anyagát. Szárazon, minden részvét vagy érzelem nélkül írja le, hogyan égett és halt meg Johanna a máglyán.” Vajda: i. m. 147.

¹¹⁹ Uo.

¹²⁰ Von Jan: i. m. 65.

¹²¹ Uo.

¹²² Von Jan: i. m. 73.

¹²³ Von Jan: i. m. 56.

¹²⁴ Uo.

leggyümölcsözőbb.¹²⁵ Az előszóban megpendített elgondolásához csak a mű első részének elején és végén maradt hű, illetve az *imitatio Christi* jellegű áldozati halálnál a második részt is lezáró huszonkettedik énekben.¹²⁶ Tehát azoknál a részeknél, ahol Chapelain a legelőbb, leginkább „egyénytett” vonásokat kölcsönözte Johannának – az ezeken kívül eső részek viszont a 17. századi udvar szellemiségének légkörét tükrözik az antikvitás görög-latin kultúrával átítatott köntösében.¹²⁷ További problémát jelent az is, hogy a téma több 19. századi feldolgozásához képest Chapelain nem állította szembe Johanna gyermeki naivitását az udvari intrikákkal, ehelyett inkább e környezet „egyenrangú” hőseként kezelte.¹²⁸ Érdekes módon von Jan ugyanezt az állítást pozitív előjellel is megfogalmazza: eszerint a szűzalak felemelése „a versailles-i udvar fénykörébe” a klasszikus költészet eszközeivel formaadó erőt kölcsönzött Chapelain eposzának a következő évszázadok Johanna-ábrázolásai számára.¹²⁹ Ezáltal lényegében azt ismeri el áttételesen a művet ért minden kritika ellenére, hogy Chapelain alkotása vált később központi elrugaszkodási ponttá függetlenül attól, hogy eposz, dráma vagy regény formájában dolgozták fel a témát. Ezzel egyet lehet érteni, hiszen akkor is hozzá viszonyítottak, amikor kifejezetten az ő ábrázolásmódja ellenében írták meg az adott művet, amint például Voltaire is tette. Személy szerint nem tartom előremutatónak, hogy a 17. század általánosan elterjedt Johanna-képeként fogadjuk el ezt a „viszonyítási pontot”, hiszen amint elhangzott, maga Jeanne d’Arc alakja sem keltette még fel akkor annyira a figyelmet, hogy kijelenthessük: létrejött volna egy effajta szintézis. Ezzel fel tudjuk oldani a kutató két, egymással látszólag ellentmondásban lévő kijelentését. Von Jan azonban azt vezeti le belőle, hogy Johanna éppen Chapelain által lépett elő „a francia abszolutista királyság megmentőjévé és igazolójává” (vö. Chrétien *pastorale*-jával), valamint, hogy hősiessége ezáltal jelenthet valamit XIV. Lajos kora számára, ami viszont teljesen elfogadható érvnek tűnik. Akárhogyan is, de a kutató azzal zárja Chapelain-elemzését, hogy az eposz tetőpontot jelent a anyag fejlődésében, a költői kísérletek sorában pedig lezárást, vagyis ennek a korszaknak a keretein belül nem volt elképzelhető további fokozás.¹³⁰ Jelen dolgozat szempontjából ennél is fontosabb megállapítás azonban, hogy a Richelieu műhelyéből érkező Chapelain eposzával a

¹²⁵ Von Jan: i. m. 65–66.

¹²⁶ Von Jan: i. m. 66.

¹²⁷ Von Jan: i. m. 66.

¹²⁸ Uo.

¹²⁹ Amint von Jan fogalmaz, a francia népi hős egy bátor hősnő: egy Didó, Phaedra vagy Eszter szerepét játssza, miközben a napkirály egy dicső hadvezérének a rangjára is emelkedik egyúttal. Uo.

¹³⁰ Von Jan: i. m. 67.

Johanna-kép végérvényesen egyesül a francia állam gondolatával,¹³¹ amelynek kezdeményei egészen Martial d’Auvergne *Vigiles du roi Charles VII.*-jéig visszavezethetők.

III./1.2. A voltaire-i gúny kettős felhajtóereje

Az imént felvázolt következetlenségek és a kifejezőeszközök esetleges gyöngeségei ellenére kevésbé tartom fontosnak további vizsgálat tárgyává tenni, miért megkerülhetetlen ma Chapelain Johanna-képe egy, az emlékezhely-képződésről szóló dolgozat szempontjából. Az államrezon elve tudniillik közelebről is összefügg a fennmaradás és fenntartás fontosságának hangsúlyozása miatt az emlékezhelyek mint egy adott ország nemzeti identitását alkotó, valamint azokat összetartó „pilléreinek” kérdésével. Mindez Jeanne d’Arc esetében meghatározza a *lieu de mémoire*-rá alakulás 19–20. századi állapotát is – természetesen az udvari integráció minőségét leszámítva, hiszen a modern korban nem ez alapján a rendezőelv alapján szerveződik a társadalom, illetve közelebről a hatalmi elit. Emiatt Chapelainnek ez a beállítása sem értelmezhető egy, az európai polgári forradalmakat követő diszkurzusban, amely számára ugyanakkor a hősnő alakja továbbra is jelentőséggel bír. Ettől eltekintve több, a későbbi Johanna-képet meghatározó és azóta alapvetőnek tartott tulajdonság, illetve motívum is megfogalmazódott a műben, amely hozzájárulhatott, hogy később az alkotók kvázi *lieu de mémoire*-ként értelmezhessek. Például Szent Johanna az eposz végén olvasható önfeláldozása már Claudel misztériumjátékának gondolatiságát vetíti előre, ráadásul megjelenik benne a meineckeik „ideális államrezon” érdekében hozott „szükséges” áldozat kérdése is.

Elemzésem további részében ezért a hőseposz hatástörténetének behatóbb vizsgálata helyett azt a kérdést tartom fontosnak megválaszolni, Voltaire a Chapelain Johannájában burkoltan jelen lévő államrezon elvével szállt-e szembe, vagy pusztán esztétikai szempontok alapján támadt-e ellenérzése a művel kapcsolatban. Valamint, hogy a filozófus miként keltette fel az érdeklődést (ismét) Johanna irányában, illetve, hogy miként befolyásolta Schiller felfogását. Az első kérdésre könnyen válaszolhatunk, hiszen komikus eposza mellett Voltaire két elméleti írásában is úgy állítja be a történelmi Johannát, mint a „hősnőt, aki méltó a csodálatra”, illetve mint aki az államérdek és az inkvizíció áldozata lett. Ezzel együtt elismeri a haza megszabadítójaként és a király megmentőjeként.¹³²

¹³¹ Erre Fischer is utal érintőlegesen, amikor Peter Demetz gondolatmenetét elemzi a költő eposzával kapcsolatban. Demetz „Richelieu Vergiliusaként” tekint Chapelainre – anélkül, hogy az *Aeneis* alkotójának zsenialitását is neki tulajdonítaná – azért, hogy a hősi eposz legitimációs funkcióját hangsúlyozza „az egységes abszolutista és francia állam” identitáskonstrukciójának érdekében. Fischer: i. m. 22.

¹³² Von Jan: i. m. 69.

A másik két kérdés azonban már sokkal összetettebb. Az időnként nem kevés negatív gondolati töltettel átítatott megítélés és az átmeneti mellőzés után, – amelyen a tudós költő sikertelensége szintén nem javított – éppen Voltaire élcélődése tudta felkelteni az érdeklődést a téma iránt. Ehhez pedig a hatás- és befogadástörténet szerves részeként ugyanúgy hozzátartoznak a kalóznymatok, amelyek a filozófus jóváhagyása nélkül készültek a komikus eposzból és amelyeknek frivol mozzanatai, illetve a nyelvet leegyszerűsítő megfogalmazásai vonzották a korabeli olvasókat.¹³³ Voltaire ráadásul a témához eredetileg nem kapcsolódó szexuális áthallásokkal zsúfolta tele a művet, amitől még a Johanna történeteszálát feldolgozó részek sem maradtak érintetlenek. Mindazonáltal Agnèsnél kerülnek a leginkább előtérbe: a királyi kegyenc először hűtlen lesz Károlyhoz, és több angol katonával is megcsalja – például Chandossal, akinek a sátrában alszik. Majd amikor a férfi szolgálatba megy és magára hagyja, a máskülönben meztelen nő felölti a férfi köpenyét, és a nyomába ered. Mivel viszont Chandos apródja, Monroe azt hiszi az álöltözet miatt, hogy saját urát látja a lovon, Agnès után indul. Amikor pedig meglátja a ruhátlan nőt, szerelem szövődik közöttük, hiszen Monroe fiatalsága Agnèst is elbűvöli. Ezután „a szerelmi szálak és emberi sorsok tarka szövődéke borítja el a cselekményt”,¹³⁴ ami mögött Vajda Ariosto *Őrjöngő Lórántjának* és Tasso *Megszabadított Jeruzsálemének* hatását véli felfedezni. Agnès végül zárdába vonul, azonban itt is egy apácaruhába öltözött férfi ágyába kerül, majd egy másik angoléba; épp amikor Károly rátalál, és tetten éri.¹³⁵ A sikamlós részek leginkább emblematisztikus mozzanata mégis Johanna cselekménysorához kapcsolódik az egyik kalózkidrásban, amikor Hermafrodix varázskastélyában átmenetileg a hősnő is elveszti az emlékeit, a Sátán pedig arra buzdítja hű szamarának képében, hogy közösüljön vele.¹³⁶ Von Jan dolgozata cáfolja, hogy ez a szélsőséges kilengés valóban Voltaire-től származna, sőt rámutat, hogy éppen ezek a kalóznymatok készítették rá a költőt, hogy presztízsének megőrzése érdekében közreadja a saját maga által hitelesített szerzői kiadást is 1762-ben.¹³⁷ Mindazonáltal ez a változat, ahogyan a kalózkidrások is hűen tükrözik, hogyan vélekedett Johanna felől a libertinus 18. század embere:¹³⁸ „viszonylagos sikerületlensége ellenére a *Pucelle*-t a maga korában Voltaire minden más művénél többen olvasták. Népszerűségét részben sikamlós tartalmának köszönhette, részben a számos olcsó kalózkidrásnak, amely a szöveget »pikáns« részletekben gazdagította, költői

¹³³ Vajda: i. m. 160.

¹³⁴ Vajda: i. m. 155.

¹³⁵ Uo.

¹³⁶ Von Jan: i. m. 72., Vajda: i. m. 158.

¹³⁷ Von Jan: i. m. 69.

¹³⁸ Vajda: i. m. 154.

világát szegényítette.”¹³⁹ Voltaire saját eposzváltozatától függetlenül is fennáll továbbá a kérdés a hírhedt „szerencsétlen idióta nő” megfogalmazás miatt,¹⁴⁰ amellyel a francia filozófus saját nemzeti hőseit illette. Szükséges megjegyezni azt is, hogy a komikus eposzról a maga korában kialakult összkép még az egyes alkotók részéről is összemoshatta a szerzői változatot az egyes kalóznymatokkal. A tabudöntögető, pikáns mozzanatok mindazonáltal megmagyarázzák, miért ez a – művészi értékét tekintve talán kevésbé sikerült – mű vált Voltaire legolvasottabb alkotásává a maga korában. A különböző forrásokból származó visszajelzések azonban azt eredményezték, hogy „Southey Voltaire művének reakciójára 1793-ban egy epikus költeményt írt Johannáról, és annak előszavában” a következő kijelentést tette: „»az e tárgyról olvasható [...] számos értéktelen költemény között két szerencsétlenül megjegyzésre méltó található: Chapelain *Pucelle*-je és Voltaire *Pucelle*-je... Volt annyi türelmem, hogy áttanulmányozzam az elsőt, de sohasem lettem vétkes abban, hogy belenézek a másodikba.«”¹⁴¹ Időben még mindig közel tíz évvel *Az orléans-i szűz* keletkezése előtt járunk, később azonban – a művet máskülönben ismerő – Schiller reakciója sem különbözött lényegét tekintve az angol költőtől, és Voltaire 1762-es, saját kezétől származó szerzői kiadásának Johanna-képe sem tudta kellőképpen ellensúlyozni a kalózkidadások által (is) elterjesztett narratívát. Felmerül persze a kérdés, Southey mi alapján nyilvánította „említésre méltónak” Voltaire eposzát, amennyiben nem olvasta, hiszen ez esetben csak mások visszajelzéseire alapozhatta véleményét – ezek viszont elmondásából ítélve lesújtóak lehettek. Vajda szerint máskülönben a filozófus „*Pucelle*”-je azért maradhatott művészeti érték tekintetében alul más alkotásaihoz képest, mert szerzőjének Johannáról alkotott képe sem volt kellőképpen letisztult vagy homogén. Ennek alátámasztásához a kutató a filozófus IV. Henrik francia királyról írt *Henriására (Henriade)* hivatkozik – az eposzra, amelyben Voltaire kifejezetten elismerően nyilatkozik Johannáról:¹⁴² „»Közöttünk ott ragyog, nagyhírű amazonként / Ki megmentve hazánk annyit küzdött a trónért.«”¹⁴³ Voltaire tehát végső soron „tisztelőben tartja” Jeanne d’Arc mint szűz személyét, így feloldatlan ellentmondás keletkezik a mű Johanna-képe és az abban alkalmazott burleszk elemek között.¹⁴⁴ Vajda végül a következő gondolatokkal zárja műelemzését: „Az eposzban »kötelező« csodálatos elemről nem mond le Voltaire sem, de nevetségessé teszi, mint a komikus

¹³⁹ Vajda: i. m. 160.

¹⁴⁰ Winock: i. m. 370.

¹⁴¹ Vajda: i. m. 166.

¹⁴² Vajda: i. m. 158–159.

¹⁴³ Vajda: i. m. 159.

¹⁴⁴ Vajda: i. m. 158.

eposzban kell. Viszont – és ez szokatlan Voltaire-nél – nem cáfolja, hogy »volt valami természetfölötti« Johannában.»¹⁴⁵

A fenti kijelentés még annak ellenére is megállja a helyét, hogy a történelmi tények elferdítésével kapcsolatban levonja a következtetést a fejezet elején: Voltaire azért állítja be Johanna apját néhai szabados szerzetesnek, hogy a klérust tüntethesse fel negatív fényben.¹⁴⁶ Ez egybecseng von Jan véleményével, aki egyfelől megerősíti, hogy az egyház azért is támadta hevesen a művet, mert a felvilágosodás kifejeződését, illetve annak egy eszközét látta benne.¹⁴⁷ Másfelől rámutat, hogy – mint elhangzott – Voltaire két további esszéjében, az *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*-ban és a *Dictionnaire philosophique*-ben (*Filozófiai szótár*) is „elismerőleg” nyilatkozott Jeanne d’Arcról.¹⁴⁸ Voltaire szerint Chapelain hőse tehát nem lehetett egyenlő a történelmi személlyel, akit viszont „elismert”. Eposza ezért az akadémikus költő Johannájának legkisebb részletekig történő paródiája szándékozott lenni, emiatt viszont a mű jelentősége is legfeljebb csak másodlagos lehet Johanna irodalmi képének alakulása szempontjából.¹⁴⁹ Ahogy von Jan fogalmaz Voltaire-ről írott fejezete végén: „Johanna Voltaire titkos szerelme volt, érett korának boldogsága, pimasz, ifjonti örömeinek képszerű megtestesülése.”¹⁵⁰ Ez magyarázattal szolgál a filozófus közel sem egységes ábrázolásmódjára. Jegyezzük meg ugyanakkor azt is, hogy ugyanez Chapelainnál is problémát jelentett, sőt, Voltaire gúnyát éppen az váltotta ki leginkább, hogy a költő a szüzi hősnő „összképét az egész udvari milióval, a legyőzhetetlen hősök és érzékeny hölgyek, a lelki nagyság és nemesség egész díszes és pompás apparátusával együtt egy tisztán emberi [...] szférában helyezi el”.¹⁵¹ Végző soron a Voltaire-eposz értékelésével kapcsolatban is elfogadhatjuk von Jan álláspontját, aki egyfelől elmarasztalja a beauvais-i születésű, öt alkalommal is bebörtönzött történész, geográfus, pap és alkimista Nicolas Lenglet-Dufresnoy (Du Fresnoy) történelmietlennek titulált és kritika nélkül magasztaló Johanna-ábrázolását,¹⁵² valamint Gottsched szintén 18. századi

¹⁴⁵ Vajda: i. m. 160–161.

¹⁴⁶ Vajda: i. m. 151.

¹⁴⁷ Von Jan: i. m. 73.

¹⁴⁸ Von Jan: i. m. 69. Voltaire a *Dictionnaire philosophique*-ban nevezi Johannát „szerencsétlen idiótának” – igaz, „rettenthetetlen idiótának”. Winock: i. m. 370.

¹⁴⁹ Von Jan: i. m. 69.

¹⁵⁰ Von Jan: i. m. 74.

¹⁵¹ „dass er das Gesamtbild der jungfräulichen Heroin mit dem ganzen höfischen Milieu, mit dem ganzen kunstvollen und prunkvollen Apparat von unbesiegbaren Helden und empfindsamen Damen, von Seelengröße und Edelmut in eine rein menschlich engbegrenzte Sphäre rückte.” Von Jan: i. m. 69.

¹⁵² Von Jan: i. m. 73. Von Jannal szemben viszont Winock azt állítja, hogy Lenglet-Dufresnoy, bár plagizálta Edmond Richer művét, „jó forrásból dolgozott”. Ezért ahelyett, hogy értéktelennek minősítené a pap 1753–1754 között keletkezett *Histoire de Jeanne d’Arc vierge, héroïne et martyre d’État, suscitée par la Providence pour rétablir la monarchie française, tirée des procès et autres pièces originales du temps* című művét, inkább azt emeli ki, hogy segítette felkelteni az érdeklődést a téma „tudományos igényű” vizsgálata iránt. Winock: i. m. 371. Igaz, hogy a történész ezzel a kijelentésével is elsősorban a 17. századi teológus és a Sorbonne jogtanácsadója, Richer

kritikáját.¹⁵³ Mint írja, a hosszan tartó negatív szakmai megítélés után majd először csak a 20. század elején próbálják meg a művet igazságosan értékelni. Másfelől viszont von Jan elveti Popper-Lynkeus olvasatát is, mondván „az ilyen erőszakos rehabilitációs kísérletek éppúgy helytelenek, mint a költemény egyoldalú elítélése.”¹⁵⁴ Az osztrák származású író, kutató és mérnökként feltaláló Josef Popper-Lynkeus ugyanis éppen Schiller idealista felfogása rovására próbálta meg az eposzt pozitív fényben feltüntetni.¹⁵⁵

Mindennek fényében felmerül a kérdés, Schiller a történelmi személy vagy Chapelain Johannájának meggyalázásával szállt-e szembe.¹⁵⁶ A kérdés annyiban megválaszolhatatlan, hogy a német drámaíró feltételezhetően összemosta gondolatban a filozófus által létrehozott és a saját forrásai alapján megismert történelmi személy képét, ahogyan az 1762-es szerzői, illetve az egyéb kalózkidadások elbeszélésmódját is. Ezen kívül annak lehetősége is fennáll, hogy a

Histoire de la Pucelle d'Orléans-jának jelentőségére igyekszik felhívni a figyelmet, amelyet a témával foglalkozó egyik legelső történeti munkának minősít és amely a későbbi elemzések – így Lenglet-Dufresnoy – számára is alapul szolgált. Winock abban látja Richer művének legnagyobb értékét, (amely 1625 és 1630 között íródott,) hogy Jeanne d'Arc perének és rehabilitációs perének hiteles anyagait használta fel, amelyek néhány megjelentetett kivonattól eltekintve még kiadatlanok voltak akkoriban. Winock: i. m. 370. (Ez a körülmény némileg Chapelaint is feloldozza a vádak alól – természetesen, amennyiben elfogadjuk rosszakaróinak azon állítását, miszerint egyáltalán nem is olvasta a periratokat. Az eposzbéli ítélethozatal Jékely Zoltán fordításában magyar nyelven is olvasható, rövid és – amint von Jan állítja – száraz, de kivált távolságtartó leírása azonban azt mutatja, hogy költőként Chapelaint nem is a per körülményei, hanem az orléans-i szűz az állam érdekében véghezvitt küldetésének hatástörténete foglalkoztatta. Ezt a gondolatot vö. Richelieu és az államreazon fent megpendített gondolatával.)

¹⁵³ „Johann Cristoph Gottsched (1700–1766) a francia klasszikus mintaképek és a *wolfgang* racionalista bölcsélet alapján rendszerbe foglalta a helyes irodalom szabályait, és mintegy tíz éven át, kb. 1730-tól 1740-ig olyan ízléskritikát töltött be, mint az angol irodalomban egy fél évszázaddal előbb Dryden. Közben ellenfelei támadták [...]. Az alapelvekben egyetértettek, de a vallásos svájciak a francia irodalomnál erősebben vonzódtak [...] Milton felé [...]. Milton olvasása közben eszméltek rá, hogy a csodás elemet nem lehet kiküszöbölni, ha még oly racionálisan szabjuk is meg a költészet alapszabályait.” Szerb Antal: *A világirodalom története*, Budapest, Magvető, 1941. 391–392. A csodás elemmel kapcsolatban tett utóbbi megállapítás különösen Chapelain és Schiller Johanna-ábrázolásánál nyer majd jelentőséget a jelen fejezet konklúziójánál. Eszerint az emlékezhely-képződés (irodalmi) művekben való megjelenítése szempontjából fontos kinőni egy idő után a történelmi hitelességet nélkülöző alkotói koncepcióból, viszont a fenti leírás szerint maga a csodás elem sosem küszöbölhető ki teljes mértékig a költészetből annak alapvető metaforikus volta miatt. Ezt a megállapítást érdemes összevetni Pronko az Anouilh-fejezetekben található észrevételével, amely *A pacsirta* szerzőjének nyelvi regisztereivel kapcsolatban vonja le azt a következtetést, miszerint a drámaíró hétköznapi nyelvet használ a tág értelemben vett „költői nyelv rovására”. Anouilh kétségtelenül történelmi hitelességre alapoz Johanna-drámájának írásakor, szóhasználatával pedig részben a kora közönségével való kapcsolat kialakítását, illetve fenntartását részesíti előnyben. Összehasonlításként kijelenthetjük, hogy a maga idejében ugyan Schiller is fel tudta kelteni a közönség érdeklődését *Az orléans-i szűz* iránt, még ha nem is prózában írta meg darabját, viszont fontos különbség, hogy utóbbi alkotó célja egy költői valóság megteremtése, nem pedig a történelmi hitelesség pontos felelevenítése volt.

¹⁵⁴ „Doch sind solche gewaltsame Rehabilitationsversuche ebenso unangebracht wie die einseitige Verdammung der Dichtung.” Von Jan: i. m. 73.

¹⁵⁵ Von Jan: i. m. 73.

¹⁵⁶ Ahogy a fiktiiv bencés szerzetes, Dom Apuleius Risorius előszavából kiderült, Voltaire az olasz reneszánsz eposzokat karikírozta, számos célzással a történelemre. Von Jan: i. m. 71. Vö.: „A legmodernebb kritikai kiadás készítője, Jeroom Vercruyse a kiadáshoz írt bevezető tanulmányában hangsúlyozza, hogy az eposz csak néhány történelmi részletet említ Johanna életéből, így küldetését, harcai egy részét, Orléans felszabadítását, míg a többi fontos eseményről: elfogatásáról, fogságáról, peréről, az ítéletről és máglyahaláláról egy szót sem ír.” Vajda: i. m. 160.

hősnő tisztelete miatt nem tartotta elégséges indoknak a Chapelain-mű egyes helyzeteinek kifigurázását, (amelyek a történelmi tényekre utaltak), hiszen úgy gondolhatta, hogy a narratíva beállításmódja óhatatlanul befolyásolja a befogadó a hősnőről alkotott véleményét is. Noha személy szerint is fontosnak tartom, hogy minden esetben különítsük el a történelmi művek szereplőit maguktól a valós személyektől, úgy gondolom, (kialakulóban lévő) nemzeti szimbólumok esetében távolról sem lényegtelen, milyen fénytörésben jelenítik meg őket az egyes alkotók. Schiller már egyértelműen a nemzet(e) szempontjából fontos „értékként” kezelte a hősnőt. Ezzel pedig kétségkívül nem fért össze az a mozzanat, amikor a franciák védőszentje, Szent Dénes jelent meg Johannának, hogy kihirdesse a küldetését, miközben éppen egy varázsló és egy szerzetes próbálta megerőszakolni...¹⁵⁷

III./1.3. Termékeny, ám megvalósulatlan franciaországi restaurációs kísérletek az orléans-i szűz tiszteletének helyreállítása érdekében: Bernardin de Saint-Pierre és Louis-Sébastien Mercier drámatervei

A Voltaire-eposz korabeli népszerűségével kapcsolatban mindazonáltal fontos adalék, hogy a műnek már 1754-ben több kalózk kiadása megjelent a Francia- és Németországban is kimagaslóan nagy kereslet miatt.¹⁵⁸ Ennek eredményeként, amikor évtizedekkel később Schiller már megírta a drámáját és annak bemutatójára készült, még maga Goethe közbenjárására sem sikerült megvalósítani a weimari ősbemutatót, ugyanis Karl August herceg szerint oly mértékben meggyökeresedett a komikus mű olvasata a köztudatban.¹⁵⁹ Schiller is jelzi egy Wielandnak írott levelében, hogy Voltaire „mindent megtett, hogy megnehezítse” a téma dramatizálását.¹⁶⁰ Egyrészt tehát a filozófus paródiája miatt nem vették komolyan Johannát, másrészt pedig, mivel a téma nem felelt meg a francia klasszicista dráma szabályainak sem, (d'Aubignac óta) tragédiát sem írtak belőle.¹⁶¹ Hinrich Hudde kutatása megvilágítja, hogy a század utolsó harmadában ennek ellenére több (francia) szerző is megpróbálkozott Johanna rehabilitálásával: Bernardin de Saint-Pierre és Louis-Sébastien Mercier is készítettek vázlatokat egy későbbi, dramatizált alkotáshoz. Mercier a következőképpen állítja be a tervezetét: „Ez a

¹⁵⁷ Von Jan: i. m. 70.

¹⁵⁸ Von Jan: i. m. 69.

¹⁵⁹ Hinrich Hudde: Jeanne d'Arc zwischen Voltaire und Schiller. Edition und stoffgeschichtliche Einordnung eines Dramenentwurfs von Louis-Sébastien Mercier, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Franz Steiner Verlag, Band 91, Heft 3., 1981. 193–212. 194.

¹⁶⁰ Uo. (Az eredeti levél forrásmegjelölése: Fritz Jonas [Hrsg.]: *Schillers Briefe*, Band 6., Stuttgart, o. J., 308. [Brief vom 17. 10. 1801.]

¹⁶¹ Hudde: i. m. 193.

darab arra vállalkozik, hogy eltörölje azt a nevetségességet, amellyel ezt a tiszteletre méltó és szerencsétlen lányt elhalmozták; nincs másról szó, minthogy egyszerűen eljuttassuk a történelmet.”¹⁶² A darab végül több lehetséges ok miatt sem készült el. Egyrészt a Comédie Française 1773-ban és 1787-ben is bemutatta ugyan Mercier egy-egy darabját, azonban a színház és az alkotó közti nézeteltérések megakadályozták a további megállapodásokat. Azután Mercier egy, a Comédie Française-nek írott 1789-es levelében arról számolt be, hogy három darabját is be szeretne volna mutatni, köztük a szóban forgó Johanna-drámáját. A kézirat (időmegjelölésekre vonatkozó sematikus és javított) utasításai azonban egyértelműen arra utalnak, hogy töredékről volt szó, amit a termékeny Mercier vélhetően csak akkor akart majd befejezni, amikor tevőlegesen is lehetősége nyílik a mű bemutatására.¹⁶³ Ebben ugyanakkor a forradalom eseményei is akadályozhatták őt, mert a király bukása után nem lett volna időszerű az eredetileg elképzelt formában megjeleníteni a francia monarchia megmentőjét – még akkor sem, ha a népből származott és királya hálátlanságától szenvedett.¹⁶⁴ Mercier-nek tehát forradalmi hősnővé kellett volna alakítania Johannát, amire Winock máskülönben felhossa példaként Jeanne d’Arc frígiai sapkát viselő korabeli illusztrációját.¹⁶⁵ A *sans-culotte*-ok kisajátítási kísérletével ellentétben – amely a francia kutató szerint egyúttal a 19. századi republikánus modell kezdetét is jelentette – azonban Robespierre kormánya nem tartotta kívánatosnak a hősnő alakját, és 1793-ban betiltotta az addig minden évben megrendezett orléans-i ünnepséget.¹⁶⁶

A „forradalmi Jeanne d’Arc” koncepciója mindazonáltal nem állt távol Mercier-től, aki később a konvent képviselője is lett.¹⁶⁷ 1802-ben a következőképpen fogalmaz Schiller addigra elkészült drámájának Charles-Frédéric Cramer által franciára fordított kiadásában, amelynek ő írta az előszavát: „ez a rendkívüli lány, aki, ha a mi időnkben élt volna, hűséges egy egész nép ügyéhez és kiáltásához, velünk együtt vonult volna a Bastille megostromlására és egy árulással és vérontással szörnyen beszennyezett trón elpusztítására”.¹⁶⁸ A második tagmondatot illetően

¹⁶² „On entreprend cette pièce pour effacer le ridicule, dont on a couvert parmi nous cette fille respectable et infortunée, il ne s’agit que de dialoguer l’histoire.” Hudde: i. m. 196.

¹⁶³ Hudde: i. m. 198–199. Huddéval szemben, aki teljes egészében közli a szerző töredékben maradt vázlatait, Winock viszont azt állítja, hogy Mercier 1790-ben bemutatót egy *Jeanne d’Arc* című négyfelvonásost a Théâtre des Délassements-Comiques-ben. Winock: i. m. 371. Az értesülés téves, hiszen Mercier csak tervezte a bemutatót.

¹⁶⁴ Hudde: i. m. 199.

¹⁶⁵ Winock: i. m. 386.

¹⁶⁶ A tilalmat később Napóleon oldotta fel, ezenfelül jóváhagyta a városvezetés azon kérését, hogy emlékművet állíthassanak fel Johanna tiszteletére. Winock: i. m. 371.

¹⁶⁷ Uo.

¹⁶⁸ „cette fille extraordinaire qui, si elle eût vécu de nos jours, fidelle à la cause et au cri d’un peuple entier, aurait marché avec nous à la prise de la Bastille, et à la destruction d’un trône horriblement entaché de trahisons, et de sanglans parjures.” Uo. Az eredeti francia kiadás címe: Louis-Sébastien Mercier: *Préface de l’éditeur*; XII. p., in: Frédéric Schiller: *Jeanne d’Arc ou la Pucelle d’Orléans, tragédie en cinq actes* (ed. Louis-Sébastien Mercier, trad.

személy szerint nem vagyok biztos az állítás helyességében. A hagyományos francia színház ellenségeként és Voltaire bírálójaként mindazonáltal Mercier alkalmasnak tűnt arra a feladatra, hogy hazai színpadon rehabilitálja Johannát, ám ahogy előtte a nála három évvel korábban született de Saint-Pierre-nek, úgy számára is leküzdhetetlennek tűntek az anyag megfelelő dramatizálása során felmerülő nehézségek.

Bár mindkét esetben csupán vázlatokról van szó, számos előremutató szempont is megfogant már bennük, amelyek Schiller és rajta keresztül több későbbi, 20. századi feldolgozó számára is referenciaként szolgálhattak. Bár Huddét leszámítva a szakirodalom nem foglalkozik ezekkel a szövegmentumokkal, hiszen csupán kezdeményekről van szó, a Johanna-képre gyakorolt hatásuk miatt fontosnak tartom tárgyalni őket.

De Saint-Pierre arról tudósít, hogy Rousseau – akivel mindketten kapcsolatot tartottak fent utolsó éveiben – tanácsot adott nekik a vázlatok elkészítéséhez, egyúttal azonban óva is intette őket a téma alaposabb kidolgozásától: „Van benne néhány csodálatra méltó jelenet, de minket nem érdekelne; túl sok nevetség tárgya volt már.”¹⁶⁹ De Saint-Pierre és Mercier drámaterve szoros kapcsolatban van egymással, mert utóbbinak mintegy fele az előbbi többnyire szó szerint átvett idézeteiből áll.¹⁷⁰ Mercier azonban nem követett el plágiumot, mert de Saint-Pierre kifejezetten javaslatnak szánta a vázlatát más alkotók számára saját darabjaik elkészítéséhez. A kettő között viszont még így is fontos különbségek vannak, amelyek közül jelen vizsgálat szempontjából az a legfontosabb, hogy Mercier öt napra osztott tagolással, illetve további szerzői utasításokkal segítette elő a dramatizálást. Ezzel szemben de Saint-Pierre-nél az egyetlen instrukció a következőképpen hangzik: „sans s’écarter de l’histoire” – vagyis „a történelemtől való elrugaszkodás nélkül”.¹⁷¹ Mercier a szerzői utasítások segítségével törekedett hangsúlyozni a történelmi hűséget, amelyet a per részletes figyelembevételével tett meg. Legfontosabb kiegészítése elődjénél, de Saint-Pierre-nél még csekély szerepet játszott, Voltaire és Schiller pedig teljesen nélkülözik. Mercier tervezetének hosszútávú dramaturgiai hatására itt derül fény, hiszen a per kérdése már teljes mértékben meghatározza a 20. századi feldolgozásokat, tehát Shaw, Seghers–Brecht és Anouilh darabjait.¹⁷² Hude ehhez kapcsolódva

Charles-Frédéric Cramer), Paris, Cramer, 1802. A kiadvány az interneten is megtekinthető: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68563d.texteImage> (Letöltés: 2025. 05. 23.)

¹⁶⁹ „Il y a la des cenes (sic!) admirables, mais on s’en moqueroit; elle a été trop couverte de ridicule.” Hude: i. m. 200. (Az eredeti forrás helye: Bernardin de Saint-Pierre: *La Vie et les ouvrages de Jean-Jacques Rousseau*, [ed. Maurice Souriau], Paris, 1907. 161.)

¹⁷⁰ Hude: i. m. 200.

¹⁷¹ Uo.

¹⁷² Hude: i. m. 202. (Történelemfelfogása és a történelmi dráma felé támasztott követelményeinek fényében [Fischer: i. m. 54–60.] Fischer egyenesen megdöbbenőnek tartja, hogy Grenzmann és Brettschneider történelmileg hitelesnek tartották Shaw drámáját. Fischer: i. m. 60.)

egyenesen azt állítja, hogy a perre való fókuszálás ténye segíti támogatni a Mercier által megkövetelt történelmi hitelességet, viszont a vázlatában szintén megtalálható hősiessé stilizálással szemben lemond a csatajelenetekről, amelyek de Saint-Pierre-nél és Schillernél jelen vannak. Mivel ő Jeanne d'Arc elfogatásának megjelenítését részesítette előnyben, ezért ebből a szempontból de Saint-Pierre vázlatja közelebb áll *Az orléans-i szűz* szerzőjének harciasabb felfogásához, mint Mercier tervezete.¹⁷³

Ez utóbbi alkotó elsősorban a lány hazaszeretetből fakadó bátorságát és vitézségét fejezte ki, amelynek hősiessé-harcias vonásai Johanna utolsó, „nemzeti színezetű” szavaiban nyilvánulnak meg a tervezet végén, amikor megjósolja az angolok kiűzését.¹⁷⁴ Mercier tehát „nemzeti szempontból és értelemben” áll ki a hősnő, illetve rehabilitációja mellett, emiatt pedig határozottan elutasítja Voltaire felfogását.¹⁷⁵ Másfelől viszont átvette tőle azt az ötletet, amelyet a filozófus *Essai sur les mœurs* című írásában rögzített és amelyben részben pozitívan nyilatkozik Johannáról. A *Candide* szerzője itt Jeanne d'Arc a saját eposzával szembeni későbbi védelmezőinek figyelmébe ajánlja a gesztust, miszerint állítsanak szobrot neki, amit maga Schiller is átvesz.¹⁷⁶ Igaz, hogy a német drámaíró az antikvitás helyett Johanna korába helyezi a mozzanatot, amelyet maga VII. Károly rendel majd el a megkoronázása után.

Mindazonáltal hasonlóságok is akadnak Voltaire és Mercier Johanna-képében, hiszen mindketten hangsúlyozzák Szent Johanna bátorságát, ugyanakkor nem hisznek isteni küldetésében sem.¹⁷⁷ Másrészt viszont Mercier kihagyja Voltaire vallási kérdéseken való gúnyolódását és a Jeanne d'Arc korára vonatkozó becsmérő megjegyzéseit. Ezért amíg Voltaire „une malheureuse idiote-nak” nevezi, – mivel nem negatív színben szeretné feltüntetni, – Mercier ehelyett „la malheureuse Jeanne-t” ír.¹⁷⁸ A filozófus Mercier-re gyakorolt hatása máskülönben a történelmi tényeket illető tévedésekben, illetve torzításokban is megmutatkozik. Hudde például kimutatja, hogy Voltaire a politikailag korántsem független középkori történetírót, Enguerrand de Monstrelet-t jelöli meg forrásaként az *Essai sur les mœurs*-ben, aki a burgundiak szemszögéből írta meg a százéves háború krónikáját.¹⁷⁹ Hudde elmondása szerint

¹⁷³ Hudde: i. m. 201–202.

¹⁷⁴ Hudde: i. m. 201.

¹⁷⁵ Hudde: i. m. 203. Foglalkoztatta viszont a filozófus *Eclaircissements historique*-ja, amelyet részletesen kivonatolt, így behatóbban is megismerte a filozófus Johannával kapcsolatban tett történelmi jellegű kijelentéseit. Uo.

¹⁷⁶ „ses juges [...] firent mourir par le feu celle qui, ayant sauvé son roi, aurait eu des autels dans les temps héroïques, où les hommes en élevaient à leurs libérateurs.” Idézi: Hudde: i. m. 204. (Az eredeti forrás helye: Jean-François-Marie d'Arouet Voltaire: *Essai sur les mœurs*, in: uó: *Œuvres complètes, Vol. 12.*, Paris, 1878. 49.)

¹⁷⁷ Hudde: i. m. 204. Mercier elméleti írásaiban kifejezetten önszuggeszciónak minősíti Johanna Hangjait, a kérdés ábrázolását viszont kihagyja a drámatervéből.

¹⁷⁸ Hudde: i. m. 205.

¹⁷⁹ Hudde: i. m. 204.

azonban Mercier történelemszemlélete ennek ellenére is különbözött Voltaire-étől, és magát a középkort is eltérően ítélte meg. Ezért egy „hősies kor hősnőjét” látja benne, akit „az elfajzott jelenkor nevetségessé tett”.¹⁸⁰ A filozófus csodálta – legalábbis elismerte – Jeanne d’Arc bátorságát, viszont megvetette az általa „*tristes temps*”-nak titulált későközépkor fanatizmusát és babonáját.¹⁸¹ Emiatt Johanna küldetését egyszerű politikai intrikának titulálta, amellyel az egyszerű nép felbujtásának érdekében álltak elő. Az első pillantásra meghökkentő kijelentés mögött viszont könnyen felismerhetjük a burgundi retorikát, ha tudomásunk van Voltaire egyik forrásáról, Monstrelet-ről – így is felmerül viszont a kérdés, miért hagyta magát befolyásolni a filozófus egy ennyire nyilvánvalóan nem elfogulatlan forrás által. Akárhogyan is, a gondolkodó bírálójaként Mercier a nép valóságos hőseként tekintett az orléans-i szűzre, és tagadta a manipulációt is a küldetéstudatában. Hudde emiatt úgy véli, hogy Mercier ezen a téren „túllép Voltaire és a felvilágosodás szemléletén”, amelynek előítéletei „tévútra vezetnek”.¹⁸² Nála, illetve de Saint-Pierre-nél ehelyett idealizált formában, egyfajta „pásztori stilizációval” jelenik meg a szűz, és Schiller is ezt a gondolatot vezeti majd tovább.¹⁸³ Ebben a három esetben tehát már sokkal kézzelfoghatóbb, eszmetörténeti kontextusba ágyazott magyarázata van a pásztorjáték műfajának Nicolas Chrétien múlt század elején keletkezett *pastorale*-jához képest.

Mercier ezt a stilizációt állította szembe a de Saint-Pierre vázlatában tükröződő „harcias” és a d’Aubignacnál és Chapelainnél megjelenő udvari (intrika) minőségével – mégis Schiller lesz az, akinek sikerül majd színpadra is vinni ezt a pásztorvilágot.¹⁸⁴ Innentől fogva Johanna származása fontossá válik majd az anyag számos feldolgozásában,¹⁸⁵ ami megmagyarázza, hogy miért kapott olyan nagy hangsúlyt *Az orléans-i szűz* elején is a családi-falusi kontextus, amely sok tekintetben már a *Tell Vilmos* népiességének hangulatát vetíti előre.¹⁸⁶

¹⁸⁰ Hudde: i. m. 205.

¹⁸¹ Winock innen vehette át a „barbár középkor” korábban említett gondolatát, amely a barokk korban állítólag elterjedt és amelyet a fentiekben részben megcáfoltam mint Jeanne d’Arc átmeneti népszerűtlenségének egyik valószínű okát. A jelen diszkurzus megmutatja, hogy még a 18. században sem mindenki értett egyet ezzel az önmagában leegyszerűsítő felfogással, amellyel szemben Mercier és Schiller is jó példa.

¹⁸² Hudde: i. m. 205.

¹⁸³ Uo.

¹⁸⁴ Hudde: i. m. 205.

¹⁸⁵ Uo.

¹⁸⁶ Schiller és Anouilh drámáit összevető elemzése során Hans Rudolf Hilty azt állapítja meg, hogy *Az orléans-i szűz* az emberi nem Árkádiától Elíziumig tartó útjának allegóriájaként értelmezendő a schilleri idealista esztétika jegyében. Amint írja, ezért látjuk a darab elején Johanna családi környezetének árkádiai idilljét, ami után majd a Hangoknak köszönhetően tudatosodik benne küldetése. Johanna egészen addig sikereket is ér el, amíg eleget tesz a kötelességparancsnak, majd tragikus létállapotba kerül, amikor átmenetileg elbizonytalanodik Lionel miatt. Miután azonban legyőzi a kialakult belső konfliktust, és békére lel, lerázza béklyóit, és felülemelkedik ezen a helyzeten. Hans Rudolf Hilty: Jeanne d’Arc bei Schiller und Anouilh, in: uő: *Jeanne d’Arc bei Schiller und Anouilh. Skizzen zu einer Geistesgeschichte des modernen Dramas*, Sankt Gallen, Tschudy-Verlag St. Gallen, 1960. 29. A mű dramaturgiai felépítésének magyarázata abban keresendő, hogy Schiller, Goethe és kortársai az

Mercier történelmi hűség iránti igénye önmagában is úttörőnek számít, még akkor is, ha maga a tervezet természetesen csak a 18. század végének többé-kevésbé hiányos ismereteit tükrözi.¹⁸⁷ A pontos dokumentumok közreadásától fogva természetesen az alkotók is sokkal alaposabb ismeretekkel rendelkeztek a 19. század derekától. Az ezeknek feltárására irányuló igény kialakulásához véleményem szerint *Az orléans-i szűz* is nagymértékben hozzájárult a Jeanne d'Arc rehabilitációja iránti törekvés és a darabbéli fantasztikus elemek nagyfokú alkalmazásának összehatása miatt. Fontos, hogy ez előbbi végső soron a maga korában népszerű Voltaire-mű „térvesztéséhez” is vezetett: Winock a *Hangok* és a *Jeanne d'Arc* erkölceit gúnyoló filozofikus irónia visszaszorulását jelző indikátornak nevezi azt a tényt, hogy amíg 1755 és 1835 között nem kevesebb, mint százhuszonöt kiadása jelent meg a komikus eposznak, ez a szám 1835 és 1881 között tizenháromra esett vissza.¹⁸⁸ Ugyanakkor, bár a megbízhatóbb hitelességű történelmi források miatt a későbbi feldolgozók számára már kedvezőbbek lettek a lehetőségek, Hudde is elismeri, hogy a modern szerzők szintén az alkotófolyamat magától értetődő velejárójának tekintették a történelmi tények fikcióval való ötvözését.¹⁸⁹ Ez a felfogás még Mercier vázlatának a végén is megjelenik (szabadfordításban): „A párbeszéd a történelem és a képzelet szerint lesznek részletezve.”¹⁹⁰

A látszólag ellentmondásos kijelentés magyarázatát – és nem mellékesen a fejezet hipotézisére adott választ az emlékezhely lehetséges transznacionális funkcióját illetően – szintén Mercier-nél kell keresnünk, aki élete során három különböző szempontból is közelített a témához. Először történészként kezdett el Johannával foglalkozni, majd drámaíróként kísérletezett, végül pedig Schiller időközben megjelent darabját követően irodalomkritikusként.¹⁹¹ A jelen elemzés szempontjából e harmadik módszert szükséges behatóbban megvizsgálni, hiszen ez már a Schiller-dráma franciaországi megjelenésére reflektál. 1802-ben, vagyis huszonhárom évvel az első, Johannáról szóló írása után Mercier szorgalmazta *Az orléans-i szűz* lefordítását, a kötet előszavában pedig a német drámaíró művét magasztalva, valamint színházfelfogásával azonosulva állt ki Johanna mellett Voltaire-rel szemben.¹⁹² Elragadtatottan dicsérte Schillert, aki „egyfajta himnuszt komponált annak a nőnek

arkádiai idill alatt „a korai idők” érintetlen állapotát értették, amikor e két alapvető minőség, a „*Stoffbetrieb*” és a „*Formbetrieb*”, hajlam és kötelesség még nem váltak szét. Schiller generációjának az volt a célja, hogy magasabb szinten ériék el a természetesség régi harmóniáját az ember esztétikai nevelése által. Hilty: i. m. 15.

¹⁸⁷ Hudde: i. m. 206.

¹⁸⁸ Winock: i. m. 385.

¹⁸⁹ Hudde: i. m. 206.

¹⁹⁰ „Le dialogue seroit détaillé d'après l'histoire et d'après l'imagination.” Hudde: i. m. 198.

¹⁹¹ Hudde: i. m. 206.

¹⁹² Uo.

a tiszteletére, aki ritka bátorságával kivívta őseink csodálatát és tiszteletét”,¹⁹³ illetve akinek külföldiként is sikerült az, amit eredetileg ő tervezett: színpadon rehabilitálni Jeanne d’Arc alakját. Csupán látszólag tekinthetjük evidenciának, hogy *Az orléans-i szűz*ben testet öltő emlékezhely ez esetben más, a franciákétól eltérő ország számára is jelentéssé válhatott az összetartozás érzésének erősítése során, amit a mű különböző német városokban tartott ősbemutatóiról adott korabeli híradásokkal támasztunk alá a következőkben. A dolgozat egésze szempontjából azonban talán még fontosabb, hogy a Schiller-mű hatása Franciaország számára is lehetővé tette Johanna funkciójának újbóli átértékelését, és keletkezése fontos „adalék” volt ahhoz, hogy elősegítse a 19., (majd 20.) századi emlékezhely-képződés lassú, többtényezős folyamatát.¹⁹⁴ *Az orléans-i szűz* e sajátos közvetítőszerére Mercier is rávilágít:

Kétségtelenül egy francia költőnek kellett volna vállalnia ezt az ünnepélyes rehabilitációt, de ez nem nemzeti önszeretet vagy irodalmi rivalizálás, hanem igazságosság és szerénység kérdése.

Féltékenység nélkül fosszuk meg a német nemzetet egy drámai remekműtől.¹⁹⁵

Mercier szarkasztikus és elragadtatott megfogalmazása azonban egyértelműen kifejezi a Schiller-darab mint nemzeti szimbólum „visszavételét”, sőt kisajátítását a hősnő anyaországbéli rehabilitációja érdekében. Itt figyelemreméltó Mercier érvelése is, amely szerint Schiller „ezzel a darabbal fejezte ki háláját a [francia] nemzet felé”, amely 1792-ben francia állampolgárrá avatta.¹⁹⁶ Így mintegy „enyhítő körülménynek” tudja be, hogy végül mégsem

¹⁹³ „il a composé une espèce d’hymne en l’honneur de celle qui, par sa rare vaillance, mérita toute l’admiration et le respect de nos ancêtres.” Mercier: i. m. XII. p.

¹⁹⁴ Madame de Staël is megemlékezik róla, hogy végül Schillernek sikerült az, amit előtte már egy francia szerzőnek meg kellett volna tennie: „Schiller egy elbűvölő költeményben bírálta a franciákat, amiért nem mutattak hálát Jeanne d’Arc iránt. A történelem egyik legszebb korszakát [...] még nem ünnepelte olyan író, aki méltó lenne arra, hogy kitörölje Voltaire költeményének emlékét; és egy külföldi az, aki megpróbálta helyreállítani egy francia hősnő dicsőségét.” Vö.: „A franciáknak nehezebb komolyan venni Jeanne d’Arc történetét Voltaire költeménye után, mint a külföldieknek, de be kell vallanom, mindig örömmre szolgál, amikor visszaadják komolyságát egy történelmi eseménynek.” (Saját ford.) („Schiller, dans une pièce de vers pleine de charmes, reproche aux Français de n’avoir pas montré de la reconnaissance pour Jeanne d’Arc. L’une des plus belles époques de l’histoire [...] n’a point encore été célébrée par un écrivain digne d’effacer le souvenir du poème de Voltaire; et c’est un étranger qui a taché de rétablir la gloire d’une héroïne française.” „Il est plus difficile pour les Français que pour les étrangers de reprendre au sérieux l’histoire de Jeanne d’Arc, après le poème de Voltaire; mais j’avoue que j’éprouve toujours du plaisir quand on redonne de la gravité à un événement de l’histoire.”) Hudde: i. m. 194.

¹⁹⁵ „C’était sans doute un poète français qui aurait dû se charger de cette solennelle réhabilitation; mais il ne s’agit pas ici d’amour-propre national, ni de rivalité littéraire; il s’agit de justice et de pudeur.

Dérobons sans jalousie à la nation allemande un chef-d’œuvre dramatique.” Mercier: i. m. IV. p.

¹⁹⁶ Vö.: „Schiller, par cette pièce, a payé son tribut de reconnaissance envers la nation qui, par un décret, l’avait admis en 1792 au rang de citoyen français.” Mercier: *Préface de l’éditeur*, i. m. IV. p., lábjegyzet.

francia szerző írta meg a hősnő tekintélyét helyreállító darabot¹⁹⁷ – üdvözli viszont a – Goethe által világirodalomnak nevezett – irodalmi „kozmpolitizmust”.¹⁹⁸

Még ennél is fontosabb azonban, hogy Mercier, mivel Jeanne d’Arcot – kevéssel a forradalom után – már tudatosan is nemzeti hősként kezeli, Schiller felfogásával azonosulva támadja Voltaire-t, és ennek alkalmával a komikus eposz „gyalázkodó” ábrázolásmódját immorálisnak, sőt egyenesen nemzetellenesnek titulálja:

Egy erkölcstelen és túlságosan híres költő nevetségessé és gyalázatosá tett egy történelmi személyt, aki minden tiszteletünket megérdemli; ez, merem mondani, nemzetellenes bűncselekmény, mert egy hősnő emlékét támadja, aki megmentette Franciaországot; és ez a történelmi igazság elleni támadás hosszú távon visszahatna arra a generációra, amely gyáva közönyében nem borítaná be vádakkal a rágalmazó költőt.¹⁹⁹

Majd pedig az előszó egy későbbi pontján a következőképpen jellemzi Voltaire-t és alkotását:

egy züllött költő, aki a régenség erkölceinek trágyáján született, háromszáz évvel később obszcén és rágalmazó tollal támadt ellene.”²⁰⁰ „Ezért siettem megragadni az alkalmat, hogy kiadjak egy tragédiát, amely komolyságával, érdekességével és főleg nemes és ritka történelmi hűségével (a végkifejlet kivételével) megtanít minket tisztelni Jeanne d’Arcot.”²⁰¹

Mercier számára tehát Voltaire különbségtétele a történelmi alak és a Chapelain által felvázolt narratíva között nem volt elégséges indok a gúnyra, hiszen (voltaképp nem alaptalanul) úgy véli, hogy a műalkotás ábrázolásmódja jelentősen befolyásolja a valódi személyről alkotott képünket is. Már csak emiatt is szembeötlő, hogy Mercier a befejező részt leszámítva történelmileg hitelesnek minősíti Schiller darabját, amelynek hiányát Hudde szerint az orléans-i szűz rehabilitációja miatt nézi el Schillernek.²⁰² A két tervezet, ha elkészül, minden

¹⁹⁷ Hudde: i. m. 206.

¹⁹⁸ Hudde: i. m. 207. Vö.: „Heureux qui connaît le *cosmopolitisme littéraire!* Il se jette dans les grandes compositions de Shakespéare (sic!) et de Schiller; Racine lui donne du plaisir, et Shakespéare du ravissement.” Mercier: i. m. VIII. p.

¹⁹⁹ „Un poète immoral et trop célèbre a versé le ridicule et l’infamie sur un personnage historique, digne de tous les hommages de notre reconnaissance; c’est un délit, j’ose le dire, anti-national; car il attaque la mémoire d’une héroïne qui sauva la France; et cet attentat à la vérité de l’histoire retomberait à la longue sur la génération qui, dans une lâche indifférence, ne couvrirait pas de reproches le poète calomniateur.” Mercier: i. m. III. p.

²⁰⁰ „un poète dissolu, né sur le fumier des mœurs de la régence, est venu trois cents années après tailler contre elle une plume obscène et diffamatoire.” Mercier: i. m. XII. p.

²⁰¹ „C’est donc avec empressement que j’ai saisi l’occasion de publier une tragédie, qui par sa gravité, son intérêt, et surtout sa noble et rare fidélité historique (à l’exception du dénouement), nous apprend à vénérer Jeanne d’Arc.” Mercier: i. m. III. p.

²⁰² Hilty szerint Schiller azért engedte meg magának a lehető legnagyobb szabadságot a történelmi tényekkel szemben, (amelynek köszönhetően például Johanna a csatában hal hősi halált a máglya helyett), hogy ezáltal

kétséget kizáróan történelemhűbb lett volna, mint *Az orléans-i szűz* – és Hudde is ezzel a megállapítással ért egyet.²⁰³ Sőt, rá is kontráz: noha fordulópontnak tartja a drámát a téma feldolgozásainak történetében, az előző fejezetben Ulrich Fischer kapcsán megemlített Gerhard Storz gondolatát citálja, miszerint „Schiller drámája egész más módon károsította a keresztény hitű parasztlány, Johanna, a szűz emlékezetét, de nem kisebb mértékben, mint Voltaire általa annyira bírált költeménye.”²⁰⁴

Természetesen Mercier tudatosan is felhasználta Schiller drámáját Voltaire ellenében felhozott érvei alátámasztásához,²⁰⁵ viszont a fantasztikus elemek alkalmazása is értelmet nyer

különböztesse meg művét Voltaire „frivol-cinikus szatírjától”. Így ellentmondás keletkezik Hudde Mercier-értelmezése és Hilty interpretációja között, ezért jelen kérdésben előbbi állításhoz csatlakozom (eszerint tehát általában a mű nem hiteles történelmileg, a francia gondolkodó viszont elnézi ezt Johanna rehabilitációja miatt). Helytálló viszont Hilty indoklása, ugyanis dramaturgiai szempontból releváns megállapítás, hogy Schiller „csak így” tudja elérni, hogy a tragikus állapotot magába az orléans-i szűzbe helyezze, miközben az őt körülvevő történeti események (katonai-politikai helyzet, a hőst elmarasztaló ellenséges környezet) „csupán” a tragikumot kiváltó okokként jelenjenek meg. Ezeknek megváltoztatásával tehát a költő azt hangsúlyozza, hogy a külső körülmények (melyek tehát csak háttérkörülmények) valójában irrelevánsak az ember saját sorsa szempontjából. Hilty ezt a gondolatot a kantianus logika megnyilatkozásának titulálja, és kijelenti, hogy „Egyetlen francia sem tekintett volna így Johannára.” Bár Hilty nem említi Mercier-t, ezzel a kijelentésével akaratlanul is lehetséges magyarázatot ad arra, hogy *Az orléans-i szűz* többek között miért hathatott vérfrissítő erővel a 19. századi Jeanne d’Arc-recepció franciaországi történetére, illetve a későbbi feldolgozásokra. Hilty: i. m. 29–30. (Amikor viszont már azt gondolnánk, hogy ez a változás a kanti logika jegyében következett volna be, akkor Hilty a következő mondatban meg is cáfolja ezt a feltételezésünket. Tudniillik megállapítja, hogy a mű más tekintetben épphogy kevésbé kantianus. A porosz filozófus szerint ugyanis a kötelesség a kategorikus imperatívuszhoz való alárendelést jelenti, Johannáét azonban nem lehet efelől az univerzális kötelességparancsolat felől megközelíteni. Az orléans-i szűz hazaszeretetéből fakadó döntései ugyanis – az, hogy férfiruhát ölt, háborúba megy, megöli ellenségeit és lemond a földi szerelemről –, radikálisan eltérnek az általánosan kötelezőtől. Ehelyett egy egyénileg kitűzött célról van szó, amelyet Szűz Mária tűzött ki a számára. Hilty: i. m. 30. Hilty ezt a feltevést később is megerősíti a *Selbst* fogalmának diszkurzusba emelésével. Ekkor arra hívja fel a figyelmünket, hogy mivel *Az orléans-i szűz* esetében „a romantizált-középkori anyag” az önmeghatározás legitimációjának egy másik [és egyénibb] módját kínálja Szűz Mária hívása által, Schiller felhagy azzal, hogy a továbbiakban a kanti tanok egyetemes kötelességparancsához kösse főhősét. Hilty: i. m. 32.)

²⁰³ Hudde: i. m. 208.

²⁰⁴ Vö.: „Dem Andenken an das christgläubige Bauernmädchen, an die historische *Jehanne la pucelle*, hat Schillers Drama auf ganz und gar andere Weise, aber in nicht geringerem Grade geschadet, als das von ihm so getadelte Gedicht des Voltaire.” Hudde: i. m. 208. Storz Chapelain és Schiller művét is élesen bírálja az anyag szándékos stilizálása miatt. Fischer: i. m. 14.

²⁰⁵ Emiatt az sem véletlen, amikor Mercier az *Ármány és szerelem* szerzője, valamint Racine mellett Shakespeare-t hozza fel példaként az ún. „irodalmi kozmopolitizmus” értékeinek magasztalásakor, hiszen Chapelain gúnyolója utóbbi alkotó (igaz, francia területen ebben az időben merőben átalakított formában megismert) műveit is kemény kritikával illette. Vö.: „Voltaire [...] Angliában ismerkedett meg az angol drámaíró műveivel. 1734-ben, *Filozófiai leveleiben* félszázados érvénnyel fogalmazza meg a francia álláspontot a nagy drámai íróval kapcsolatban: »Shakespeare-ben erőteljes, termékeny, természetes és fenséges szellem lakozott, a jó ízlésnek legkisebb szikrája és a szabályoknak legcsekélyebb ismerete nélkül.« Ezt a véleményét többször változtatta és módosította, [...] majd később *A Francia Akadémiához* intézett levelében (1776) minden tárgyilagosságát elveszítve, »bohócnak« és »részeg vadembernek« nevezte a *Hamlet* szerzőjét.” Staud Géza: Shakespeare francia színpadon, in: uő (szerk.): *A francia színház a VIII. században*, i. m. 178. „A színpadi interpretáció problémáját végül is Jean-François Ducis drámaíró oldotta meg, aki olyan adaptációkat készített Shakespeare tragédiáiból, amelyek [...] rendkívüli sikert biztosítottak Shakespeare-nek a francia színpadon. Ducis ugyan egy szót sem tudott angolul, Shakespeare-t csak fordításokból ismerte, de [...] életét a nagy angol drámaíró franciaországi elismertetésének szentelte. [...] Ducis torzításával [...] a francia közönség e szörnyszülöttek közvetítésével lelkesedett Shakespeare-ért, anélkül, hogy akárcsak a legkisebb mértékben is meg tudta volna érteni drámáinak valódi értékeit.” Staud: Shakespeare francia színpadon, i. m. 178–179. Vö.: „Az igazi Shakespeare-re még nagyon sokáig kellett várni Franciaországban.” Staud: Shakespeare francia színpadon, i. m. 180.

Hudde megállapításának köszönhetően. A kutató tudniillik bizonyítja, hogy *Az orléans-i szűz* voltaképpen ugyanúgy Voltaire eposzának irodalmi mása,²⁰⁶ ahogyan annak idején a filozófus *Pucelle*-je is a Chapelain által meghatározott keretek között maradt. Schiller is epikus csatajelenetet írt, kihagyta viszont a pert,²⁰⁷ ezenkívül felelevenítette a szerelem és az érzékiség motívumait is a Johanna–Agnès-ellentéppáron keresztül – utóbbi királlyal való kapcsolatát pedig előrehozta Jeanne d’Arc életének idejére. Hogy Hudde megfogalmazásával éljünk, Schiller tehát csak „fordított előjellel” ábrázolta a Voltaire által kiemelt mozzanatokot, és „egy szatirikus-komikus eposz kigúnyolt szereplője” ellenében „egy tragédia fenséges hősnőjét” állította. Röviden összegezve: amíg tehát Voltaire tagadta és gúnyolta a csodát (s bár ellentmondásos, de egyszerre el is ismerte áttételesen, hogy van benne valami természetfeletti is), addig Schiller hangsúlyozta azt.²⁰⁸ Éppen Voltaire és Schiller műveinek fényében válik világossá de Saint-Pierre és Mercier ragaszkodása a történelmi hűséghez (és [Mercier] előbbi alkotótól való elhatárolódása). Mivel az életrajz jelentősebb mozzanatai teljességének megörökítése volt a céljuk, mindkettejüknél szerepet kapott a bebörtönzés, a per és a megégetés is; emellett Agnès Sorelt sem hozták előre Johanna korába.²⁰⁹

Mercier nem emelte be tehát tervezetbe a szerelem kérdését, hiszen a motívum ok nélküli szerepeltetése nem feltétlenül jelentette volna a téma „gazdagítását” is.²¹⁰ A későbbi, főleg 20. századi feldolgozások ebben a tekintetben jobban megfelelnek Mercier megközelítésének,²¹¹ viszont Schillernél még éppen a Jeanne d’Arcban felserkent érzelmek és

²⁰⁶ Hudde: i. m. 207.

²⁰⁷ Hudde azt is megemlíti, hogy bár Schiller alapvetően érdeklődött a jogi esetek iránt, részben azért is hagyhatta ki a per megjelenítését saját darabjában, mert Chapelain eposzának második része már csak a 19. században jelent meg. Ezért ezt a részt Voltaire sem ismerte, illetve parodizálta ki, Schiller pedig követte őt ebben. Uo.

²⁰⁸ Hudde: i. m. 207.

²⁰⁹ Hudde: i. m. 208.

²¹⁰ Uo.

²¹¹ Kivételek is akadnak, például a német Georg Kaiser *Gilles und Jeanne* című 20. századi drámája, amely Gilles de Rais Johanna iránti fiktív vonzódását mutatja be és amelyet a lány visszautasít. Fischer: i. m. 76. A darabot nem mutatjuk be részletesebben egyedi felfogása ellenére sem, mert ebben a műben nem Johanna áll a középpontban, hanem Gilles lelkiismerete. (Ugyanez mondható el Roger Rabiniaux *La mort de son Juge* című tragédiájáról, amelyet 1958-ban mutattak be a Théâtre de Lutèce-ben és amely kevésbé Johanna, mint inkább Cauchon sorsát tárgyalja. Fischer: i. m. 73.) A férfi, akit elvakít a gyűlölet a visszautasítás miatt, Johanna ellen tanúskodik a roueni bíróság előtt. Bár a felmentés már biztosnak tűnik, elítélik Gilles hamis tanúvallomása miatt. Mivel tehát ebben a műben nem ő, hanem a férfi a dráma főszereplője, Johanna itt alig több, mint katalizátor a másik jellemfejlődéséhez. Fischer: i. m. 77. (Amikor Fischer könyvének bevezetőfejezetében von Jan munkáját értékeli, kritikával illeti a kutatót, hogy mivel azt jobban érdekli az egyén, mint a társadalom, műelemzése során leszűkíti érdeklődését a főhősnő vizsgálatára, amit nem tart „inspirálónak”. Fischer: i. m. 13. Helytálló megállapítás, hogy az egyes darabok elemzése során fontos figyelembe venni a tágabb társadalmi és kulturális kontextust, így többek között a Brecht *A vágóhidak Szent Johannájának* háttérében álló korabeli gazdasági viszonyokat is. Fischer: i. m. 12., 19–20. (Ugyanennek hiányát kifogásolja Peter Demetz tanulmányának esetében is. Fischer: i. m. 25.) Ugyanakkor, mivel az emlékezhely optikája miatt hangsúlyosan a hősnő személye áll a középpontban, ezért ezt a megállapítást a jelen vizsgálat szempontjából nem tartom mérvadónak, ráadásul maga Fischer is ugyanezért hagyja ki a kötetéből Kaiser, Rabiniaux darabjait (Fischer: i. m. 73.), valamint Josef Nowak *Johanna Rouenban* (*Johanna in Rouen*) és Anny Tichy háromfelvonásos *A hölgy Orléans-ból jön* (*Die Dame kommt aus Orléans*)

az arról való lemondás (a vállalt kötelezettség teljesítése érdekében) határozza meg a tragikum magvát. A dolgozat témája miatt nem nyílik lehetőség a kérdés behatóbb tárgyalására, mindazonáltal az alkotó idealista esztétikájának lényegére tapint rá az a tény, hogy Schiller nem külső körülményekben, hanem magában az emberben kereste a tragikum forrását.²¹² Jelen

című drámáinak elemzését, mert nem az orléans-i szűz áll bennük a középpontban. Fischer: i. m. 73–80. (Nowak műve elsősorban a bírákról, Tichy pedig a franciák rossz lelkiismeretéről szól, amiért azok nem álltak ki Johanna mellett elfogatása után.)

²¹² Barbara Neymeyr arra hívja fel a figyelmet dolgozatában, hogy Schiller állítása szerint lehetséges erkölcsösnek lenni anélkül, hogy aszketikusak lennénk. A költő köztudottan kritikával illette Kant köteleltségét, Neymeyr viszont azt igyekszik bizonyítani, hogy Schiller figyelmen kívül hagyja Kant tételeinek néhány fontos aspektusát, amikor a köteleltség és a hajlam szintézisével akarja „legyőzni” Kant szigorát. Barbara Neymeyr: *Moralästhetik versus Pflichtethik: zur Problematik zur Schillers Kant-Kritik*, in: Alexander Honold – Christine Lubkoll – Steffen Martus – Sandra Richter (Hrsg.): *Das Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Band LXV*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2021. 39–68. 39. Schiller úgy véli, hogy a hajlam az erkölcsi magatartás (a való törekvés)en belül is megvalósítható, ezzel pedig azt a benyomást kelti, mintha Kant elveit mérsékeltebb eszközökkel szeretné átültetni a gyakorlatba. Neymeyr érvelése szerint azonban ehelyett épphogy Schiller ellenjavaslatára vezet az erkölcs kritériumainak szigorításához, amely radikalizálja az erkölcsös magatartás irányában támasztott követelményeket. Neymeyr: i. m. 41. Kant köteleltségéhez képest tehát az ő erkölcsesztétikája sokkal magasabb erkölcsi mércét feltételez, bár (látszólag) egy olyan élhető és ideális harmóniafogalmat dolgozott ki, amelyben köteleltség és hajlam, illetve értelem és „érzékenység” fogalmai összetartanak. Uo. (Schiller Neymeyr által feltételezett félreértése abból vezethető le, hogy Kant *Az erkölcs metafizikájának alapvetése* című művében erkölcsösnek nevezi azt a fajta cselekvést is, amelyet „minden hajlam nélkül, pusztán köteleltségből” hajtanak végre. Neymeyr: i. m. 47. Ugyanakkor Kant valójában azt sem állítja, hogy a „köteleltségből” történő cselekvésnek önmagában ellentétesnek kellene lennie a hajlammal, tudniillik a köteleltségből a hajlam ellenére is végzett cselekvés nála csupán a morális cselekvés egyik „esetét” képviseli, amely tehát önmagában nem azonos a morálissal. A königsbergi filozófus szerint ugyanis csak azt a feltételt szükséges „biztosítani”, hogy a köteleltség teljesítése mint az erkölcsi törvény tiszteletben tartásának igénye „hajtóerőként” érvényesüljön a cselekvés során. Neymeyr: i. m. 46. Schiller azonban tévesen a köteleltségből és a hajlam ellenére végzett cselekvéseket tekinti a kanti kötelelsetika egyetlen megfelelő, erkölcsös magatartásának, viszont [Schopenhauerhez hasonlóan] figyelmen kívül hagyja a köteleltségből és a hajlam ellenére végzett cselekvések lehetőségét [Neymeyr: i. m. 47.], amelyet Kant még nem erkölcsösnek, pusztán jogszerűnek tart. Neymeyr: i. m. 48. Kant ezt az esetet szemlélteti a becsületes kereskedő példájával, aki állítása szerint nem erkölcsösen cselekszik, hanem „stratégiai okokból”, vagyis önérdékből nem csapja be a vevőit. Uo. Fontos viszont, hogy ha a kereskedőt az erkölcsi törvény követése motiválja, amikor becsületes a vevőkkel szemben, akkor köteleltségből cselekszik, még akkor is, ha a vevői lojalitás pozitív mellékhatása is bekövetkezik – „hajlama szerint”. Kant emiatt jogosan állítja, hogy a köteleltség parancsolatának tudatából nem lehet bizonyossággal következtetni arra, hogy nem az önszeretet volt-e az akarat tényleges meghatározó oka. Mivel az erkölcsös magatartásnak nincs megbízható empirikus mutatója, emiatt megkérdőjelezi, hogy valóban megtalálható lenne a világban bármilyen igazi erény. Uo. Az elemzés szempontjából kiemelkedő fontossággal bír ez a kérdés, hiszen azáltal, hogy Kant felveti az erény abszolútumának lehetetlenségét, áttételesen az önzetlenséget is megkérdőjelezi. Meglátásom szerint maga az áldozatkészség, illetve -vállalás az, amely képes lehet megcáfolni ezt a feltételezést, hiszen, ha valaki képes az életét adni egy közösségért [esetleg egy eszméért], akkor az erény egyéb, kisebb horderejű esetekben is jelen lehet a világban. Ugyanakkor tény, hogy e szélsőséges megnyilatkozásától eltekintve valóban igen nehéz kanti értelemben – mintegy „abszolútértékben” – meghatározni és kimutatni. A mártírium kapcsán személy szerint végső önzetlenségről, illetve önfeláldozásról beszélek, amelynek eredője Krisztus áldozata esetén egyértelműen a transzcendensből származik, viszont amelynek hatása közvetetten érezhető ebben a világban is. Amennyiben elfogadjuk a természetfeletti jelenlétét a Jeanne d’Arc-történetkörben [amelyet sokan cáfolni igyekeznek, mint például Anatole France, kutatóként pedig többek között Ulrich Fischer is], ugyanennek analógiájára [vö. az *imitatio Christi* lehetőségével Chapelain eposzában és a misztériumjáték szempontrendszerével a következő fejezetben] a máskülönben istenhívő Szent Johanna népéért-nemzetéért vállalt áldozatának motivációja is fakad[hat] a transzcendensből. A történelmi Jeanne d’Arc tettének értelmezése, de a Schiller-, sőt az Anouilh-dráma elemzése szempontjából sem érdekeltlen felvetésre is érvényes Sepsi Enikő megállapítása, aki kutatásai során Pilinszky János színházesztétikájával kapcsolatban hangsúlyozza a transzcendencia kettős, ikonikus természetét. Azt, hogy hogyan hatolhat be úgy a természetfeletti a történelemben, hogy »egyfajta kettős valóság formájában mutatkozzék meg, amelynek egyik arca látható, ám a másik továbbra is a láthatatlan felé fordul.«” Sepsi Enikő: *Kép és jelenlét, kenózis a kortárs francia költészetben és Valère Novarina színházában*, Budapest, KRE–L’Harmattan, 2017. 149.)

esetben is fontos azonban, hogy bár az Agnès szerepeltetésével Chapelain és így Voltaire által vállalt anakronizmust ő is követi, viszont az érzelem, szenvedély és kötelesség minőségei közötti konfliktust nem két szereplőre bontotta le, mint tette azt Chapelain, hanem Johannában összpontosította ezt a feszültséget.²¹³ Ezért éppen az előbbiről való lemondás jelenti majd az önként vállalt kötelesség kiteljesedését, ami a kettősség tekintetében Anouilh drámájával rokonítható.²¹⁴ Utóbbi alkotónál majd az abjuráció visszavonása tölt be ehhez hasonló szerepet.²¹⁵

Eszerint Schiller ábrázolása abban különbözik a leginkább Mercier-étől, hogy amíg *Az orléans-i szűz*ben a főhős önmagával kerül belső konfliktusba és fejlődik, addig a két francia tervezet felvilágosult, szekularizált képe – elutasítva Szent Johanna Hangjait is²¹⁶ – csak a „külső konfliktusokra” koncentrál.²¹⁷ Ettől eltekintve Mercier tervezete jól illeszkedik a saját színházeszményéhez, szerkezeti-dramaturgiai szempontból pedig *Az orléans-i szűz*hez, amelynek alkotója nem volt alávetve a francia dráma konvencióinak. A tisztán színház- és irodalomtörténeti kérdéssel azért megkerülhetetlen a téma szempontjából, mert Mercier egy ún. „*tragédie véritable*”-t (valóság-hű tragédia) és ezzel párhuzamosan „*vérité historique*”-et (történelmi hűség) szeretett volna megjeleníteni a színpadon egy „*tragédie nationale*”, vagyis „nemzeti tragédia” keretében, amely képes felkelteni a nézői részvétet és amely a

²¹³ *Az orléans-i szűz* végén hajlam és kötelesség újra egygé válnak Johannában, mert már nincs más vágya, mint a hazaszeretete. Ehhez a relációhoz a mű másik két nőalakja, Agnès és Isabeau adják a kontrasztot: előbbi csak a hajlamot (a vágyakat és a szenvedélyt) ismeri, utóbbi pedig elnyomja azt (nevezetesen az anyai szeretetet fiával szemben). Hilty: i. m. 29.

²¹⁴ Anouilh-nál nincs Johannában ilyen jellegű belső, tragikus ellentét (*Zwiespalt*), viszont van konfliktus a küldetése – amely mentén elindult – és a környezete között, amely normalizálni és „betörni” szándékozik őt. Schiller Johannája tehát akkor tér le (átmenetileg) az útról, amikor – Lionel iránti szerelme miatt – a hajlam elszakad a kötelességtől. (Hilty: i. m. 14.) Anouilh Johannájának küldetése és környezete között pedig akkor keletkezik konfliktus, amikor Cauchon (szintén átmenetileg) rábeszéli, hogy vonja vissza, amit addig cselekedett az egyéniségéből fakadóan. Hilty: i. m. 34.

²¹⁵ Ez a kijelentés annak ellenére is igaz, hogy Hilty megállapítja: ebben a két műben Johanna egyéni vonásai kapnak hangsúlyt több más alkotó ábrázolásmódjához képest, akik a hősnő történetének lélektani, vallási, nemzeti, illetve jogi értelemben is egyedülálló vonásainak bemutatására fókuszálnak. Hilty: i. m. 28. Később azonban e kettő között is különbséget tesz: eszerint *Az orléans-i szűz* és *A pacsirta* is a „*Selbst*” kérdéséről szól. Amint írja, Anouilh-nál azonban nem beszélhetünk ugyanarról az értelemben vett önmeghatározásáról, mint Schillernél. Az önmeghatározás legitimitásával kapcsolatos kérdést ugyanis (anélkül, hogy Schiller ezt egyértelműen megmagyarázná) hiába keressük Anouilh-nál. Hilty: i. m. 37.

²¹⁶ Mercier ezen a ponton azzal magyarázza Schiller tétélezett „történelmi hitelességét”, hogy a középkorban általában nagyobb jelentőséget tulajdonítottak a természetfelettinek. Ezért az ebben való hitet Johanna korának jellemzőjeként, illetve az azt bemutató kolorit részeként tudja be, nem Schiller ábrázolásmódjának hiányosságaként. (Hudde szerint ugyanakkor Mercier vázolata ebben a vonásban közelebb áll Voltaire művéhez, mint Schilleréhez.) Hudde: i. m. 208.

²¹⁷ Ez ebben a formában sematikusabb összképet eredményezhetett volna, mert „egy sugárzó, gyenge lány és egy részvételen, ellenséges bíróság” kétpólusú ábrázolása uralta volna a darabot. Hudde viszont rámutat arra is, hogy ezzel a gesztussal Mercier egy korábbi saját, *Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique* című 1773-as írásának alapelvét hagyta volna figyelmen kívül, amely még a karakterek árnyalásának fontosságát hangsúlyozza. Hudde: i. m. 209.

„*patriotisme éclairé*”-vel, azaz „felvilágosult patriotizmussal” ragadja meg a közönséget.²¹⁸ Ehhez az elképzeléshez azonban sem eszmei, sem a nézői érdeklődés fenntartásának praktikus szempontjából nem felelt meg a hely és idő egységének elve, hiszen ennek figyelembevételével csak igen nehezen lehet Johanna sorsát színpadon megjeleníteni és amely „bűvészmutatvány” még d’Aubignacnak sem szavatolta a sikert. Többek közt Mercier darabja is több helyszínen és több mint egy év alatt játszódtott volna – a *bienséance* (illendőség) hagyományával szemben pedig Johanna megégetése is a színen következett volna be a mű végén.²¹⁹

III./1.4. Az orléans-i szűz transznacionális funkciója

Mercier „*tragédie nationale*” koncepciója kapcsán párhuzamot lehet vonni az ő és Schiller színházfelfogása között. A német drámaíró kifejti ugyanis *A színház mint morális intézmény* című írásában, hogy a népre történelmi-politikai anyaggal szükséges hatást gyakorolni, amely nézetére a *Stuart Mária* és két kései darabja, *Az orléans-i szűz*, illetve a *Tell Vilmos* is kiváló példa. A két alkotó színházeszményét illetően azonban közelebbi rokonság is felfedezhető, tudniillik Mercier *Du théâtre, ou nouvel essai sur l’art dramatique* című elméleti írása Schiller *A színház mint morális intézményére* is hatást gyakorolt.²²⁰ Ezenfelül további egyezés, hogy Mercier – aki eleve előszeretettel dolgozta fel újra más szerzők témáit –,²²¹ Jeanne d’Arckal való foglalatossága mellett a *Stuart Mária* és a *II. Fülöp* témái esetében is előállt saját változataival.²²² Még ennél is közelebbi átfedést tükröz azonban az a tény, hogy Schiller ismerte Mercier 1785-ös *II. Fülöpjét*, sőt, annak előszavát is lefordította, majd 1787-ben bemutatta saját *Don Carlosát* is.²²³

²¹⁸ Hudde: i. m. 210.

²¹⁹ Hudde: i. m. 210. „A merev, félelmetes méltóság lefoszlik róla a harmadik felvonásban. A szín a király hálósobája. A Carlosba szerelmes, a visszautasítás miatt dühöngő Eboli hercegnő már az uralkodó kezébe juttatta a trónörökös Valois Erzsébetnek írt leveleit. Fülöp nem tudja, hogy a levelek abból az időből származnak, amikor Erzsébet és Carlos jegyesek voltak, gyötrődik felesége hűtlensége miatt. A színpadi utasítás elképesztően merész Schiller korában, hiszen a klasszicizáló dráma uralma még mindig tart a színre vitelben. »A király felsőteste félig levetkőzve.«” Dániel Anna: *Schiller világa*, Budapest, Európa, 1988. III. fejezet. A *Don Carlos*, egy dráma színéváltozása. A forrás az alábbi linken is megtekinthető: <https://mek.oszk.hu/08800/08859/08859.htm#31> 18. bek. (a művekből vett idézeteket nem számolva). (Letöltés: 2021. 06. 07.)

²²⁰ Schiller „olvasta a francia Mercier értekezését a polgári színműről német fordításban,” ami minden kétséget kizárólag hatást gyakorolt az *Ármány és szerelemre* is. Dániel: i. m. II. fejezet: *Ármány és szerelem*, 5. bek.

²²¹ Hudde: i. m. 211.

²²² Schiller két, a tervbe vett és a már elkészült művek (utóbbi esetben – mint a *Tell Vilmosnál* és a *Stuart Mária*ánál – áthúzott) címeit tartalmazó listájából tudjuk, hogy „tervezett egy Párizsban játszódó bűnügyi drámát, a vázlatok szerint habozott, hogy tragédiának vagy komédiának dolgozza-e fel; a témát a 18. századi kultúrtörténetből, Mercier méltán híres *Párizsi korpépeiből* merítette.” Dániel: i. m. VIII. fejezet: *Ami az asztalfiókban maradt*, 2. bek.

²²³ Hudde: i. m. 210.

Akárhogyan is, bár Schiller az orléans-i szűz tiszteletét hangsúlyozta, Voltaire-hez (és Southey-hoz) hasonlóan ő is szabadon bánt az anyaggal, viszont abban is egyezett az elképzelése Mercier-ével, hogy az eltérő beállítás mellett műfaji újítást is eszközölt az anyag megformálásához. Tudniillik még maga Chapelain is eposzi, nem pedig drámai hősnek tekintette Johannát,

Pedig, mint tudjuk, ő dolgozta ki a klasszikus francia dráma szabályait, nem lett volna tehát meglepő, ha Johanna sorsát drámai formába önti. Ő azonban Johanna sorsát nyilván epikai formában való megörökítésre ítélte alkalmasnak, s nem ragadott ki egyetlen mozzanatot belőle, mint később Claudel, hogy abba, vagy a köré sűrítse az egész történetet. Ezt egyébként Claudel is csak a szerves drámai forma megbontása árán tudta megtenni. Schiller azonban drámát írt Johanna történetéből, igaz, epikai szerkezetű drámát, de mást minden igyekezete ellenére sem tudott formálni belőle.²²⁴

A kontextusváltás miatt eszközölt szükségszerű formai, illetve strukturális átalakítások Imre Zoltán gondolatmenete szempontjából válnak különösen jelentéssé, ugyanis a magyar származású színháztörténész a nemzet tagjainak – és ilyen módon közös érdekei, céljai – egy helyen, jelen esetben a Nemzeti Színházban történő *re*-prezentációjának (sic!) fontosságát mutatja be (Nemzeti) Színház és (nemzeti) identitás című tanulmányában. Imre Zoltán rögtön Loren Kruger *The National Stage* című könyvének néhány gondolatát idézi dolgozata elején, amely a „teátrális nemzetnek” (*theatrical nationhood*) nevezett jelenséget írja le.²²⁵ Mindez megfelel a költő *A színház mint morális intézménye* kapcsán megemlített fenti elgondolásának is a színpadon megjelenítendő történelmi-politikai anyaggal kapcsolatban. *Az orléans-i szűz* vonatkozásában erre a kérdésre szintén Vajda ad magyarázatot a leglényegre törőbben, miközben a dráma korabeli sikerére keres magyarázatot: Maga Schiller is sokat panaszkodott amiatt Goethének, hogy

roppant nehéznek találta az anyag drámai megformálását. Végül is sikeres darabot alkotott belőle, de nem a darab jeleneteinek drámai ereje, hanem aktuális vonatkozásai miatt. Ha csakugyan úgy értelmezték a darabot a kortársak, mint ahogy mai szemmel látjuk: példának az ellenséges erővel és az megszálló hatalommal való bátor szembeszállásra, az országot leigázó ellenség kiűzésére, a nemzeti szabadságharcra. Nincs bizonyítékunk arra, hogy így értelmezték, de nem lehetetlen, hogy öntudatlanul is a szabadság szellemét [...] érezték ki belőle. Ehhez a lehetőséghez nem illett volna Johannát [...] máglyára küldeni, de nagyon is illett hozzá a harctéren elszenvedett dicsőséges halál.²²⁶

²²⁴ Vajda: i. m. 187.

²²⁵ Imre Zoltán: (Nemzeti) Színház és (nemzeti) identitás, in: Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *A magyar irodalom története II.*, Budapest, Gondolat, 2007. 212–219. 212.

²²⁶ Vajda: i. m. 187–188.

Azáltal, hogy *Az orléans-i szűz*ben Jeanne d'Arc a „nép akaratának letéteményeseként”, valamint az „idegen uralom alól való felszabadulás” szimbólumaként jelent meg, mint ahogy arra a bevezetőfejezetben is utaltunk, a 18–19. század fordulóján már hasonlóképpen forradalmi lázban égő korabeli németajkú közönséget sem hagyta érdektelenül a mű mondanivalója.²²⁷ S bár a fenti idézet alapján nincs tudomásunk róla, hogy a publikum ilyen gondolatokat társított volna a műhöz, ez megmagyarázná, miért tudott azonosulni a mondanivalójával, ahogyan az alkotás kezdeti népszerűségét is.

A *Schiller-Handbuch Az orléans-i szűz*ről írott szócikkének szerzője, Ariane Martin részletesen bemutatja a dráma első, különböző német városokban tartott bemutatóinak körülményeit, illetve azok visszhangját. A felsorolás kapcsán nem egy esetben arról számol be, hogy a közönség ovációval fogadott bizonyos előadásokat – a lipcsei premier híres, teltházas harmadik előadásának végén pedig a publikum álló tapssal fogadta a személyesen is megjelenő művészt.²²⁸ Ennek ellenére maga az alkotó több tekintetben is elégedetlen volt a produkcióval – derül ki Körnernek írott leveléből. Eszerint a dokumentum szerint Schiller mesterkéltnek és erőltetettnek tartotta a Jeanne d'Arcot alakító címszereplő, Wilhelmine Hartwig „népies természetességét”, emellett bosszantotta, hogy a lipcsei színházban általa tapasztalt deklamáció előadásmódja „lefelé hajlik” a próza irányába, ami miatt komolyan elgondolkozott rajta, hogy nem lett-e volna jobb eleve ebben a formában megírnia a darabot.²²⁹ Ebből az következik, hogy *Az orléans-i szűz* lipcsei sikere is inkább az előadásmód kötetlen beszédmódján alapult, kevésbé a mű patetikus, „verses jellegén”. Ez viszont szembemegy a heroizmus elvével, hiszen eszerint már ekkor is a közérthetőbb beszédstílust részesítette előnyben a közönség – vagyis már ekkor

²²⁷ Dániel Anna ezt a kérdést Napóleon hódításaival hozza összefüggésbe: „a színmű túláradoan lelkes fogadtatása 1801-ben és a következő esztendőben, amikor Napóleon hódításai sűrű egymásutánban változtatják meg Európa térképét, összefügg a feltámadt német hazafisággal. A sereget az angol hódítók ellen vezető Jeanne d'Arc az ébredező össznémet nemzeti öntudat jelképévé vált.” Dániel: i. m. VII. fejezet. Romantikus tragédia vagy pasztorále?, 3. bek.

²²⁸ A történelmi tényeket csak áttételesen megőrző heroizmust a modernitás viszont kevésbé tartotta hitelesnek, ami részben megmagyarázza a darab 20–21. századi recepciótörténetében jelentkező hiátust. Ezért nemcsak magyar, de német nyelvterületen is igen kismértékben állnak rendelkezésre megtekinthető archív felvételek, főként Shaw és Brecht közismert, (kisebb mértékben Anouilh) drámái színpadi recepciójának mértékével ellentétben. Ezzel szemben a szakirodalom nagyon is sokat foglalkozott *Az orléans-i szűz*zel dráma-, kultúr- és műfaj történeti szempontból. Mivel a jelenkori recepciótörténet más Johanna-drámákhoz képest számottevően kisebb, illetve magyar (illetve osztrák) nyelvterületről jelenleg nehezen kutatható, ezért a következőkben elsősorban a darab ősbemutatóival foglalkozunk, hiszen ezek máskülönben is sokat elmondanak a nemzeti hős korabeli jelentőségéről a költő hazájában.

²²⁹ Ariane Martin: *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie* (1801), in: Matthias Luserke-Jaqui (Hrsg.): *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart – Weimar, J.B. Metzler Verlag, 2005/2011. 168–195. 182.

sem feltétlenül ugyanazt szerette a néző a darabban és talán tágabb értelemben Johannában, mint amit maga a szerző meg kívánt jeleníteni.

Ugyanakkor az egyes német városok ősbemutatóiról kialakult reakciók is merőben eltérők voltak. August Wilhelm Iffland híres, hatásos és nagyköltségvetésű berlini rendezése ugyan magával ragadta a közönséget pompás kiállításával, illetve díszleteivel, viszont kritika is érte, hogy ez utóbbiak hangsúlyozása miatt maga a tragédia tartalma és a színészek művészi kifejezőereje szorult háttérbe.²³⁰

Összességében tehát a korabeli ősbemutatók különböző scenikai és színészi megoldásai is csupán a már-már operai volumenű, rendkívül teátrális illúziószínház közönségre gyakorolt nagyfokú hatását igazolják. A városonként és színházanként eltérő megítélés miatt a jelen téma szempontjából nem érdemes ezekből más konzekvenciát levonni, mint azt, hogy a Schiller által alkalmazott, formai, szerkezeti, nyelvi, scenikai (stb.) kifejezőeszközök, az egyes szereplők ábrázolásmódja és a kései darabjaira jellemző robusztus statisztéria együttesen képesek voltak kiváltani a publikum csodálatát, és közvetett módon megváltoztatni a német társadalom Jeanne d'Arcról kialakult, addig Voltaire hatása által meghatározott képét. Ez a körülmény talán a személyesen Schiller vezetésével megvalósult weimari ősbemutató esetében vált a legeggyértelműbbé, ahol a herceg kezdetben a komikus eposz közismertsége miatt feltételezte azt (jogosan), hogy a szerző eleve kudarcra ítélt vállalkozásba kezdett volna bele, illetve kockáztatta volna, hogy nevetség tárgyává válik a téma színrevitele által.²³¹ Miután azonban Karl August is elolvasta a művet, maga is belátta, hogy a darabnak „költői erényei” vannak, és hogy befogadása közben az ember „egy pillanatig sem gondol Voltaire *Pucelle*-jére” – vagy „esik kísértésbe”, hogy átfedéseket keressen a két mű között.²³² A weimari bemutató előtt azonban még a herceg kedvező visszajelzése ellenére is problémát jelentett Karl August attól való félelme, egy ilyen anyagot feldolgozó darab kompromittálná szeretőjét, Karoline Jagemannt az orléans-i szűz szerepében,²³³ aki általában a főszerepeket játszotta a

²³⁰ Martin: i. m. 183–184.

²³¹ Dániel Anna utal rá, hogy magát Schillert is váratlanul érte *Az orléans-i szűz* sikere, mert addig inkább könyvdrámának tartotta, „legalábbis erre vall, hogy helyeselt Karl August hercegnek, aki a színmű elolvasása után úgy nyilatkozott, hogy a darab aligha adható elő”. Dániel: i. m. Romantikus tragédia vagy pasztorále?, 3. bek.

²³² Martin: i. m. 187., vö. Martin: i. m. 171–172. Ez a megállapítás nem cáfolja az eggyel feljebbi lábjegyzet megállapítását, hiszen az a megállapítás a darab előadhatóságára vonatkozott az ősbemutató előtt, ez pedig magára az alkotás művészeti értékére, amelyet a herceg is elismert.

²³³ „Karl August herceg állítólag azért nem egyezett bele a darab weimari előadásába, mert nem akarta kedvesét, Karoline Jagemann színésznőt a szűz szerepében látni. Valószínűbb azonban, hogy a darab mozgósító erejű mondanivalójától idegenkedett.” Ellentmondás fedezhető fel azonban ez utóbbi mondat és a Schiller drámáit tartalmazó kritikai kiadás végjegyzetének pár sorral lejjebb található, alábbi gondolata között: „A Johanna vezette háború a megbolydult örök rend, Isten, szabadság és haza állandóságának helyreállításáért, egy történelem fölötti törvény érvényesítéséért folyik. Az örök isteni törvény, lényegében a schilleri szabadságeszme szimbóluma a nemzeti királyság.” Győrffy Miklós: Jegyzetek, in: uő (szerk., jegyz.): *Friedrich Schiller összes drámái II.*,

színházban.²³⁴ (Lehet persze, hogy a herceg a mű előadhatóságával kapcsolatban tett megjegyzésének háttérében e személyes érintettség állt, mindenesetre ezen a ponton is helytállóan tűnik Dániel Anna megfogalmazása: „ne kutassuk, hogy a herceg szeretőjét, a weimari színház művésznőjét nem óhajtotta a Szűz szerepében látni, vagy a dráma nemzeti ellenállásra mozgósító erejétől ódzkodott”.²³⁵ Igaz viszont, hogy ez az erő *Az orléans-i szűz* esetében inkább a napóleoni háborúk, kevésbé a szeparált német fejedelemségek elleni felkelés kontextusában értendő.²³⁶)

A különböző németajkú városok első ősbemutatóinak helyenként kirobbanó sikere azért is szembeötlő, mert ez a viselkedésforma Goethe szigora miatt tabunak számított a weimari színházban: előfordult, hogy hangosan rászólt arra, aki túl nagy lármával tapsolt, a vivátozókat pedig meg is büntethették.²³⁷ A premierok óriási sikerének hatására tehát *Az orléans-i szűz* lett Schiller legnépszerűbb műve a 19. században,²³⁸ sőt, a század legsikeresebb német drámája,²³⁹

Budapest, Osiris, 2002. 528. A művet olvasva igazat lehet adni annak az állításnak, hogy „az örök isteni törvény” szimbóluma „a nemzeti királysággal” feleltethető meg *Az orléans-i szűz*ben. Ugyanakkor még ha tudomásul is vesszük, hogy Schiller történelemszemlélete csakugyan meg is változott a századforduló környékén (Győrffy: Jegyzetek, i. m. 528.), ami kései drámaiban is tükröződik, olasz kortársa, Vittorio Alfieri darabjaihoz hasonló szellemiségű művei éppen ennek a szemléletnek az ellenkezőjéről tanúskodnak – kezdve a sort a legelső *Haramiák*, majd Gianettino Doria karakterén keresztül *A genovai Fiesco összeesküvése* című alkotásaival. Ez a szemlélet utolsó befejezett drámájában, a *Tell Vilmos*ban pedig csak kulminálódni látszik. *Az orléans-i szűz* történelemszemlélete tehát ebben a vonásában a szerző – meglátásom szerint e tekintetben monotematizmussal vádolható – többi drámájához képest vagy rendhagyónak látszik (bár ebben is előrevetíti a forradalom eljövételét), vagy pedig a mű szándékosan nyitott értelmezői horizontja miatt rendezői koncepció függvényévé válik, hogy egy előadás a mindenkori (kívülről érkező) elnyomó hatalom elleni harcot hangsúlyozza, vagy pedig inkább a nemzeti integráció kérdését helyezi előtérbe.

²³⁴ Martin: i. m. 187. A darabot végül bemutatták más szereposztásban, Jagemann pedig Agnès Sorelt sem játszotta el. Martin: i. m. 188.

²³⁵ Dániel: i. m. Romantikus tragédia vagy pasztorále?, 3. bek.

²³⁶ Reflektálva a négy lábjegyzettel feljebb a *Tell Vilmos*sral kapcsolatban tett kijelentésre, „A színházat, mint a vele rokon lelkű Schiller, ő [Alfieri] is erkölcsi, nemzetnevelő intézménnyé akarta tenni. A színház hivatása szerinte az, hogy bátorságra, haza- és szabadságszeretetre tanítsa az embereket, az apró fejedelmek igáját nyögő olaszokban felébressze a köztársasági erényeket. [...] Minden darabja a zsarnokok ellen mennydörög.” Majd pár sorral lejjebb: „Leghíresebb darabjában, a *Saul*ban [...] Isten a zsarnok; Alfieri megfordítja a bibliai elbeszélést és rehabilitálja a szerencsétlen királyt.” Szerb: i. m. 390. Több korábbi darabja hangvételével, vagy a *Tell Vilmos* Habsburg-ellenességével ellentétben azonban Schiller *Az orléans-i szűz*ben Alfierihez hasonlóan rehabilitálni látszik a királyi tekintélyt. Schiller viszont nem dönti le Istent a trónjáról, s a következőképpen szólaltatja meg Johannáját: „Bolondok! Frank hazánk királyi címere / Az isten trónján függ; könnyebb tán csillagot / Tépní az égről, mint e mindörökre egy / Birodalomból egy falut.” Friedrich Schiller: *Az orléans-i szűz* (ford. Molnár Imre), in: Győrffy Miklós (szerk., jegyz.): *Friedrich Schiller összes drámái II.*, i. m. 196.

²³⁷ Werner Frick: Die Trilogie der Kühnheit. *Die Jungfrau von Orleans, Die Braut von Messina, Wilhelm Tell*, in: Günther Sasse (Hrsg.): i. m. 137–174. 139.

²³⁸ „Mondanom sem kell, hogy a romantika inkább a Schiller által szuggerált »égi küldött és nemzeti hősnő« képnek kedvezett (ebben a szellemben írt regényt Johannáról az idősb Alexandre Dumas 1842-ben), és ugyancsak a schilleri vonulatba tartoznak a melodramaszerű romantikus tragédiától ihletett operák: Verdié és Csajkovszkijé.” Vajda: i. m. 226.

²³⁹ Ennek hatása még a rákövetkező, 20. században is érzékelhető volt, legalábbis ami a darab tudományos reflektáltságának mértékét illeti német nyelvterületen. Még ha a schilleri idealizmussal a modernitás kevésbé is tudott azonosulni, magát a művet és hatástörténetét számos műelemzés kísérte, ahogyan általában a három kései drámát is. Tekintettel arra, hogy ezek az alkotások olyan mértékű ismertségre tettek szert az elmúlt kétszáz év során ezen a nyelvterületen, hogy több, frappáns alapigazságot kinyilatkoztató gnóma, szólás-mondás, illetve szállóige is fennmaradt belőlük (a későbbiekben maguktól a művektől is elszakadva [Frick: i. m. 141.]), Frick ezt

amelyet szintén az ő művei (főleg a *Stuart Maria* és a *Tell Vilmos*) követtek a sorban,²⁴⁰ s – eltekintve Iffland és Kotzebue néhány, konvencionálisabb dramaturgiát követő alkotásától – csak utána következett Goethe.²⁴¹ (Hozzájuk képest még Kleist főműveit is csak helyyel-közzel mutatták be, vagy – amint Frick fogalmaz – csupán „borzalmasan eltorzított” átdolgozásokban.)²⁴²

Martin kiemeli viszont, hogy ez a népszerűség a német nyelvterület mellett Franciaországra és Angliára is átterjedt,²⁴³ és különösen is az előbbi esetben láthatjuk, hogy a társadalom – főként az említett Mercier mint konventbéli képviselő közvetítésével – milyen mértékig azonosulni tudott a drámában megjelenő eszmével. A szerző előszavában megismert „jótékony” (értsd: nemes cél érdekében tett) kisajátítás indokoltta tette, hogy „francia drámaként” is értelmezzük a művet.²⁴⁴ E közvetlen rokonság felismerésének a kora 19. századi néző szemében evidensnek tetsző magyarázata részben abban keresendő, hogy amíg Kelet-

megerősítendő részletesebb listát közöl ezeknek a daraboknak a német nyelvű forrásairól – természetesen a teljesség igénye nélkül. Frick: i. m. 143. A kötete legelején Fischer Wilhelm Grenzmann *Die Jungfrau von Orléans in der Dichtung* című munkája kapcsán jegyzi meg – amely francia, angol és német regényeket, illetve drámákat vizsgál a 15. századtól 1925-ig –, hogy a hetvennégy oldalas dolgozathoz jelentősége okán tízet a Schiller-drámáról szóló elemzés tesz ki – vagyis több helyet, mint bármely másik alkotásról írott elemzés. Fischer: i. m. 1. (A rendelkezésre álló források nagy száma látens módon arra is rávilágít, hogy az eredendően francia téma ellenére a schilleri restaurációs szándéknak (is) köszönhetően a Jeanne d’Arc-anyag általában jól kutatható németnyelvű szakirodalom segítségével, amelyet máskülönben jelen dolgozat is igyekszik igazolni.) – Fischer (a gondolkodó idealista irodalomszemléletének és keresztény gondolkodásmódjának ekézése közben) kiemeli továbbá, hogy Grenzmann Schiller művét tartja a legjobban sikerült Jeanne d’Arc-feldolgozásnak. Fischer: i. m. 3. (Később egyértelműen dogmatikusnak [Fischer: i. m. 5.], majd „konzervatív katolikus irodalomtudósnak” nevezi a kutatót. [Fischer: i. m. 6.]

²⁴⁰ „A külföldi Schiller-kultusz nagy hulláma egybeesik a tizenkilencedik század eleji romantikával – a *Wallensteint* Coleridge fordítja le némileg átdolgozva angol nyelvre 1800-ban, [...] a *Stuart Máriát* 1820-ban ültette át francia nyelvre Lebrun, ez is egyszersmind átdolgozás, s az ő munkája nyomán készült el az olasz és a spanyol tolmácsolás.” Dániel: i. m. Schiller a magyar szellemi életben (kvázi IX. fejezet), 2. bek.

²⁴¹ Frick: i. m. 140.

²⁴² Frick: i. m. 140.

²⁴³ Martin: i. m. 192.

²⁴⁴ Bár a Winock dolgozatából idézett, frígiái sipkát viselő Szent Johanna *sans-culotte*-ábrázolása alapján ésszerűek tűnhetne az áthallás, a fenti kijelentés természetesen nem úgy értendő, ahogy a jakobinus diktatúra vette át a *Haramiákat* egy évtizeddel korábban egy jelentősen átdolgozott és propagandisztikus felhangokkal átírt előadás erejéig. Vö.: „1792 őszén Schiller Franciaország hivatalos lapjában, a *Moniteur*-ben olvashatta, hogy a nemzetgyűlés tiszteletbeli francia polgárrá választotta. A hír aligha tölthette el büszkeséggel; nevét Gille-nek írták, s a megtiszteltetést a *Haramiák* előadásának köszönhetette. A darabot egy elzászi lírátor fordította franciára, s az előadáson Karl Moor és társai jakobinus sapkát viseltek.

Az új társadalmi szerződés jogosságát elismerő Schillernek már régebben kétségei voltak [...] az észállam politikai megvalósításának lehetőségéről. [...] Az 1794-ben közzétett *Levelek az ember esztétikai neveléséről*-ben ott a forradalom menetéből levont tanulság: A meglévő, igazi bajokkal és hibákkal teli társadalmat nem szabad megszüntetni a csupán lehetséges, bár erkölcsileg szükséges eszményi társadalomért, [...] Az állam-óraművet – Schiller hasonlata – működése közben kell megjavítani. Lukács György szellemes megállapítása, hogy Schiller a forradalom vívmányait forradalom nélkül szeretné megvalósulva látni. [...]

Kétségtelen, hogy a plebejus tömegek, »a vad tumultus« túlkapásai borzadályt keltettek Schillerben, a halálos ítéletek tömege felháborította; a király pörében védő értekezésbe fogott, de a nyaktiló feleslegessé tette írásművét. [...] a forradalom elítéléséről az *Ének a harangról* néhány sora is tanúskodik.” Dániel: i. m. V. fejezet. Eszmény és valóság, 6–8. bek. Mindezzel együtt a *Haramiák* franciaországi bemutatója és Mercier személye között is felfedezhetünk összefüggést: „A *Haramiákra* még a mannheimi előadáson figyelt fel a kor népszerű és érdemes francia írója, Mercier.” Dániel: i. m. Schiller a magyar szellemi életben, 1. bek.

Európában a nemzet színházban való *re*-prezentációjának igénye „a mindenkori elnyomó és idegen hatalom kontextusában zajlott”,²⁴⁵ így többek közt Magyarországon is, addig „Nyugat-Európa országaiban a »nemzeti színház« elgondolását a birodalmi integráció egyik lehetőségeként kezelték”.²⁴⁶ Az egység kérdése a Jeanne d’Arc-történetkör esetében egyértelmű, és részben emiatt bírhatott többletjelentéssel Schiller számára is. Úgy tekinthetett ugyanis Johanna alakjára, mint olyan – ha nem is minden nehézség nélkül és ha csak bizonyos kompromisszumok árán is, de – „virtuális megjelenítésre alkalmas”, transznacionális, illetve transzferábilis szimbólumra,²⁴⁷ amely „a különálló kis német államok egyesítésének akarátát” fejezi ki.²⁴⁸ Ezt a funkciót először a Hamburgi Nemzeti Színház töltötte be 1767-es megalapításától, azonban csak átmenetileg,²⁴⁹ ez is igazolja azonban Stone „virtuális nemzet” terminusát. Tudniillik Stone *A szellem teste* című tanulmányában meggyőzően érvel amellett, hogy azoknak az egymástól fizikailag elválasztott egyéneknek, akiket „közös hitek és gyakorlatok kötnek össze”, közösségük fennmaradása érdekében szükségük van az összetartozásuk, illetve más közösségektől való különbözőségük megjelenítésének kifejezésére.²⁵⁰ A kutató ezt a jelenséget nevezi „virtuális közösségnek”, és mivel stone-i értelemben egy nemzet is csak ekként jöhet létre, valamint, mivel „a megjelenítés eszközei természetüknél fogva teátrálisak”,²⁵¹ Kruger „teátrális nemzet” koncepciója is legitimációt nyer. (A levezetés magyarázatot ad a három kései Schiller-dráma népies elemeire is.)

Mindezzel együtt, mivel Jeanne d’Arcot nem csupán a nyugat-európaiak integrációs törekvései, de az „elnyomó és idegen hatalom” elleni harc minősége is jellemzi, ez indokolja, hogy alakja hazáján kívül is elterjedt a kontinensen a 19. század során. A színpadon történő *re*-prezentációnak tulajdonított nemzetközi jelentőséget tükrözi a francia Auguste Mermet és Gounod (utóbbi Jeanne d’Arcnak ajánlott misét is alkotott), az olasz Verdi, valamint az orosz Csajkovszkij Johannáról írott operája is.²⁵² Közülük Verdi *Giovanna d’Arcója* kapott bizonyos

²⁴⁵ Imre: i. m. 213. Vö.: „Schiller színművei, kivált a fiatalok szinte példátlan gyorsasággal és erővel szívódtak fel a külföldi köztudatba. Igaz, műveit elsősorban azokban az országokban fogadták lelkesen, ott keltettek hatalmas visszhangot, ahol az elnyomás roppant erővel súlyosodott az alattvalókra. [...] A cári Oroszországban a Schiller-kultusznak nagy hagyományai voltak: Belinszkij, Herzen, Nyekraszov, Lermontov, Dosztojevszkij rá a bizonyosság.” Dániel: i. m. Schiller a magyar szellemi életben, 1. bek. Ez utóbbi gondolat Csajkovszkij témaválasztására is magyarázattal szolgál, hiszen Verdihez hasonlóan az orosz komponista is Schiller drámája nyomán írta meg saját operaváltozatát. Joggal számíthatott tehát a hazájában köztisztvisletben álló költő darabja által ismertté vált téma népszerűségére.

²⁴⁶ Imre: i. m. 213.

²⁴⁷ Az „intézmény” szó helyett jelen téma kontextusában indokoltabb az emlékezhely terminus használata.

²⁴⁸ Imre: i. m. 212.

²⁴⁹ Uo.

²⁵⁰ Imre: i. m. 213.

²⁵¹ Uo.

²⁵² (Ezt a közvetlen hatást az utóbbi két alkotás esetében Vajda György Mihály is megerősíti. Vajda: i. m. 226.)

fokú figyelmet a szerző ismertsége miatt, bár a sodró tempójú, fiatalos lelkesedéssel átítatott mű 1845-ös ősbemutatójának bukása furcsamód máig meghatározza kanonizációjának elmaradását. A Schiller-dráma 19. századi hatástörténetének szempontjából kiemelendő azonban a *risorgimento* iránt elkötelezett olasz komponista és egy időben parlamenti képviselő élénk érdeklődése a költő eszméi iránt. Ezt bizonyítja, hogy öt drámáját, a *Haramiákat*, a *Don Carlost* és *Luisa Miller*ként az *Ármány és szerelem* című polgári szomorújátékot is feldolgozta – de a *Wallenstein*-trilógia előjátékára, a *Wallenstein táborára* épül *A végzet hatalma* is.²⁵³ Ez a szellemi rokonság kettejük szabadságvágya, valamint az egységes nemzetállam létrejöttének igénye terén mutatkozik meg a legegységesebben.²⁵⁴ Ugyanakkor művészeti szempontból is megközelíthető, hiszen Schiller az operát tekintette darabjai mintájának,²⁵⁵ a dramatikus életműve magvát jelentő pátoszt mint a „szabad játék lehetőségét” pedig a két művészeti ágat összekötő kapocsként fogta fel.²⁵⁶ Az „operaszerűség” Verdi érdeklődését sem kerülte el, és a cselekményalkotás terén is számos alkalommal a költő által kijelölt utat követte. A Jeanne d’Arc-téma esetében például szintén nem tartotta magát a történelmi tényekhez, ezért Giovanna Verdinél is csatában hal meg a mű végén. Ezt a (rém)drámáiról és dokumentumfilmjeiről ismert Werner Herzog 1989-es bolognai rendezése letisztult, megható ravataalként ábrázolja a záróképben, vizuálisan is ráerősítve Johanna nemzeti hőssé avatásának ünnepélyességére.²⁵⁷ Ezzel együtt a drámából librettóvá alakítás során szükségszerű cselekménytömörítést végző Temistocle Solera véleményem szerint ügyetlenül és komolyanvehetetlenül sűrítette a történetben lévő valamennyi feszültség kiváltó okát Giovanna apjába, Giacomóba, akinek baritonja a Verdi-operák „ügyeletes” negatív intrikusát játssza a műben. Emiatt lányát is ő szolgáltatja ki az angoloknak, nem a burgundok, ráadásul Károly koronázása után is ő vádolja meg eretnekséggel a nép előtt, a királyt pedig azzal, hogy elcsábította. Mindemellett a hős börtönből való darabvégi szabadulása is neki köszönhető, miután ima formájában átmeneti rabságban sýnylődő lánya őszinte megnyilatkozását meghallotta. Schiller mintájára továbbá az operában is megjelenik a hősnő őrlődése a kötelesség és a hajlam között, hiszen Carlo szerelmet vall Giovannának. Az általam megismert rendezések pedig – ennyiben öntudatlanul is lekövetve a korábban Chapelainnél kifogásolt „stílusterést” –

²⁵³ Günter Schnitzler: *Drama als Libretto. Verdis Schiller*, in: Günther Sasse (Hrsg.): *Schiller Werk- Interpretationen*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005. 175–198. 175.

²⁵⁴ Schnitzler: i. m. 191–192.

²⁵⁵ Schnitzler: i. m. 187.

²⁵⁶ Schnitzler: i. m. 184. (Schiller kezdetben librettó megírását is tervezte, amely szándékát a *Der Jahrmarkt* és a *Semele* megírásának ténye is bizonyítja.) Schnitzler: i. m. 192–193.

²⁵⁷ Az előadás megtekinthető:

https://www.youtube.com/watch?v=Jd1SaV7RMms&list=RDJd1SaV7RMms&start_radio=1 (Letöltés: 2026. 02. 19.)

a romantikus operák előadói gyakorlata esetében megszokott konvenciók teátrális, drámai gesztusaiba merevedve adják elő a fiatal, időnként alázatos és áhítatos, máskor viszont tűzrőlpattant, sőt néha kifejezetten konok falusi lány megnyilvánulásait. Ez alól az ez esetben szükségtelenül romantizált, szerepidegen játékmód alól sajnos még a Werner-féle színrevitelben fellépő, máskülönben figyelemreméltó hangi kvalitásokkal és színpadi jelenléttel rendelkező Susan Dunn sem kivétel Giovanna szerepében. Ugyanakkor Carlo ügyetlen – és történelmileg sem hiteles – szerelmi vallomását Evan Bowers dauphinje még inkább naiv fénytörésben mutatja be Gabriele Lavia 2008-as parmai rendezésében.²⁵⁸ Mivel azonban a mozdulatok általában jól követik le a zene hangulatát, arra következtethetünk, hogy a fentiekért kevésbé az egyes előadók felkészületlensége, mint inkább a rendezők, sőt, jelen esetben Verdi és kivált Solera következtelensége vonható felelősségre. Közhelyszámba menő tény, hogy minden (kor)stílus a maga alkotta kifejezőeszközök segítségével dolgozza fel az egyes témákat. A probléma azonban nem is ebben keresendő, hanem abban, hogy Verdi muzsikájának hangulata és a(z) olasz romantika) műfaj(á)nál megszokott színészi játék elemei egyáltalán nem illeszkednek sem a korszakhoz, sem a történelmi Jeanne d’Arc egyes helyzetekben tanúsított viselkedéséhez, sem – itt vitatkozva Günter Schnitzlerrel is – a schilleri fantasztikumhoz – de a fő gond, hogy a darab nem áll elő új Johanna-képpel sem. Így az *amorosó*ként ugyan hiteles Evan Bowers sem vonható felelősségre azért, hogy Carlója gesztusai összeegyeztethetetlenek a történelmi VII. Károly alakjával, ahogyan nem járulnak hozzá Johanna életének további értelmezéséhez sem. Solera leegyszerűsített, a cselekménybe beleerőszakolt szerelmi szála pedig akármilyen, (a magánélet és a társadalmi felelősség keresttüzében őrlődő emberi kapcsolatot tematizáló) darab(já)ról elmondható.

Ezt az operaváltozat több (előadásá)val szemben megfogalmazott kritikát sajnos akkor is fenn kell tartanom, ha – a témához való nyilvánvaló érdeklődésemtől teljesen függetlenül – a drámai feszültség, dallamosság és az egyes jelenetek közti dinamika tekintetében is Verdi egyik legnagyobb operájaként tekintek erre a méltatlanul keveset játszott, sodró lendületű darabra. Az eset inkább azt mutatja, hogy (a cselekményvázat leszámítva) a komponistának szinte történetre sincsen szüksége ahhoz, hogy az adott témától függetlenül kiváló drámát alkosson – mindazonáltal a grandiózus előadói gárdával megírt Mermet-operával szemben ötszereplősre redukált *Giovanna d’Arco* is méltán tükrözi Schiller romantikus tragédiájának népszerűségét a 19. század derekán.

²⁵⁸ Az előadás megtekinthető:

https://www.youtube.com/watch?v=5N7SKyAaUHs&list=RD5N7SKyAaUHs&start_radio=1 (Letöltés: 2026. 02. 19.)

Az orléans-i szűz nemzetközi hatása így többek között a reformkori Magyarországra is áterjedt és érvényesült.²⁵⁹ Nálunk már a század első felében számos fordítása napvilágot látott, valamint sor került több színre vitelre is;²⁶⁰ ezek az indikátorok nemcsak a mű népszerűségét, hanem a kialakuló Johannatisztelet nemzetközi terjedését – ezzel párhuzamosan pedig a voltaire-i gúny fokozatos térvesztését – is jelzik. A ténylegesen megtörtént eseményekhez való (kellő) hűség híján azonban *Az orléans-i szűz* növekvő sikerével párhuzamosan a legfontosabb cél majd a hiteles történelmi dokumentumok feltárása és közreadása lesz.²⁶¹

Ugyanakkor a cselekményben megjelenő számos anakronizmus, illetve a központi értelmezői fókusz tudatos viszonylagossá tétele lehetővé teszi az alkotás merőben ellentmondásos interpretációinak legitimációját is, amit alátámaszt, hogy a dráma keletkezése óta született nagyszámú „és egymásnak ellentmondó megközelítést egyetlen kanonikus értelmezés” sem támasztja alá.²⁶² Martin szerint a mű életrajzi szempontból egy korszakváltás bizonyítékaként is olvasható, hiszen megkérdőjelezi a „műalkotás autonómiájának posztulátumát”, mivel „a megfigyelő nézőpontjának fontosságát” hangsúlyozva cáfolja az objektív szépségfogalom létezését. Ezt Frick is megerősíti, amikor igazolja, hogy a *Stuart Mária* mint tökéletes klasszikus dráma statikussága után a kísérletezés került Schiller érdeklődésének homlokterébe, ami merőben új szemléletmódot eredményezett. A „merészség trilógiájaként” aposztrofált kései drámaírói tevékenység éppen e Johanna-dramával kezdődik,

²⁵⁹ „a Schiller-drámák, főként a *Haramiák*, az *Ármány és szerelem* és a *Don Carlos*, a belőlük áradó zsarnokságyűlölet és patetikus erejű szabadságkövetelés ott keltették a legnagyobb hatást, ahol a hatalom nemzeti elnyomásaként is ránehezedett a társadalomra, ahol [...] az elvesztett függetlenség áhításával, visszakövetelésével, a nemzeti forradalom eszméjével párosult, mint a cseh színpadokon, mint hazánkban. A 18. századvég, a 19. századelső felé vagy éppenséggel a reformkor magyarországi nézője és olvasója a hazaszeretetre ébresztőt, a nemzeti függetlenség szószólóját is ünnepelte Schillerben.” Dániel: i. m. Schiller a magyar szellemi életben, 3. bek.

²⁶⁰ „Nálunk *Az orléans-i szűz* először németül került színre, 1803-ban.” A további 19. századi magyarországi bemutatókra 1812-ben Kolozsváron, 1834-ben Budán, majd 1835-ben Debrecenben került sor. *Az orléans-i szűz* nyomtatásban már csak a Kiegyezés után, akkor viszont többször is megjelent rövid időn belül: először 1888-ban és 1892-ben, majd egymást követően két alkalommal is, röviddel az első világháború után, 1919-ben és 1921-ben. Molnár Imre az Osiris Kiadó kritikai kiadásában is közreadott fordítása, melynek egyes passzusait e dolgozatban is idézzük, először 1970-ben jelent meg a Helikon Kiadó magángonozásában. Györffy: Jegyzetek, i. m. 529.

²⁶¹ A dokumentumok elburjánzásának kérdését és a legapróbb részletekig történő dokumentáció igényét maga Nora is behatóan tárgyalja a *lieu de mémoire*-ral kapcsolatban. Erre a körülményre nem térünk ki részletesebben, mert ez esetben a komolyabb változást a hős megítélése terén és így a létrejövő műalkotások irányában támasztott elvárások tekintetében majd éppen az alaposabb, történettudományos eszközökkel végzett kutatások fogják jelenteni a 19. és a 20. század fordulójától. Ezen a ponton elégedjünk meg annyival, hogy (legyen szó a történeti alak, vagy a róla, illetve a korát feldolgozó műalkotások elemzéséről), a téma színház- és irodalomtudományi vizsgálata során sem szabad fenntartanunk azt a fajta „dokumentumfetisizista” hozzáállást, amelyről Marco De Marinis beszél és amely finalista-evolucionista gondolkodás a kutató szerint „a színházi tanulmányok minden alaphibájáért” okolható. Marco De Marinis: Történelem és történetírás, in: Demcsák Katalin – Kiss Attila (szerk.): *Színház-szemiográfia*, Szeged, JATE Press, 1999. 45–87. 48. Ennek a kitételnek a szem előtt tartásával szükséges közelednünk például Cagny, Chartier, illetve különösen Voltaire fő forrása, Monstrelet, később Richer, a 18. században Pitaval munkáihoz, majd a rákövetkezőben Guizot kezdeményezéséhez és Michelet, Quicherat, továbbá Viriville kutatásaihoz is, nem zárva le a felsorolást Dr. Dumas Anatole France regényéhez mellékelte orvosi szakvélemény jellegű elemzésével sem.

²⁶² Martin: i. m. 192.

amelynek témáját nem lehetett a *Stuart Máriában* megjelenő klasszikus formai kritériumok, szimmetriaelvek, illetve szembenálló dialektikus viszonyok keretei közé kényszeríteni.²⁶³

Ezek a relációk a két, máskülönben egyenrangú, de a fogvatartott és halálraítélt címszereplő helyzete miatt mégis egyenlőtlen státuszban lévő királynő, Erzsébet és Mária hatalomért, illetve szerelemért folytatott harca által meghatározottak az előbbi drámában.²⁶⁴ *Az orléans-i szűzzel* viszont Schiller egy új, nyitott drámatípust hoz létre,²⁶⁵ amelyet már „romantikus tragédiának” nevez és amelyet a jelenetek sokkal szabadabb szövése, – a témából is adódó – gyakori helyszínváltások, népies cselekménykomponensek, ugyanakkor sokkal magasabb fokú asszociatív potenciál jellemeznek.²⁶⁶ Megfigyelhető emellett a beszédmód és általában a költői formák sokkal nyitottabb spektruma is, miközben a teljes művet átszövi a már-már operai allúziókat is keltő, grandiózus „zeneiség”.²⁶⁷

Schiller azt vallotta, hogy a művészet feladata elsődlegesen abban áll, hogy megtalálja az adott téma kifejezéséhez szükséges formát.²⁶⁸ Ez a nyitott spektrum határozza meg a történelmi hitelességhez való újfajta viszonyulását is, ugyanis *Az orléans-i szűz* (megváltozott történelemfelfogásból fakadó) értelmezői horizontjának középpontjában helyezkedik el a természetfeletti ábrázolásmódjának szembeötlő jellegzetessége.²⁶⁹ Az érzékeket bombázó

²⁶³ Frick: i. m. 149.

²⁶⁴ A két uralkodó rivalizálása többek között Leicester gróf karakterén keresztül fejeződik ki a legegységelműbben a második felvonás kilencedik jelenetében, aki eredetileg a fiatal és vonzó Máriához vonzódott, érdekből viszont Erzsébetet választotta. Amikor a jelenet elején belép az angol királynő, a meglepett Leicester, hogy leplezze Mortimerrel folytatott kényes szóváltását, Erzsébet szépségét kezdi el dicsérni. Friedrich Schiller: *Stuart Mária* (ford. Kálnoky László), in: Györffy Miklós (szerk., jegyz.): *Friedrich Schiller összes drámái II.*, i. m. 66–67. Ebből szintén egy figyelemreméltó párbeszéd bontakozik ki, mert a nő valójában féltékeny Mária fiatalságára és népszerűségére a férfiak körében. Amikor Erzsébet azon kezd el keseregni, hogy királynőként nem engedheti meg magának a szerelmet, vagy hogy szimpátia alapján válasszon párt magának, a gróf okosan kettejük szépségének összehasonlítására tereli a szót. Vö.: „Irigylem azt a nőt, ki / Magához emelheti kedvesét. / Nekem nincs oly szerencsém, hogy a férfit, / Aki drágább számomra bárkinél, / Megkoronázzam! – Stuart megtehetette, / Vonzalomból adta kezét oda.” Schiller: *Stuart Mária*, i. m. 67., „Kedvem telnék benne, nem tagadom, / Ha láthatnám [...] Stuartot véled szemtől szemben állni! / Akkor éreznéd csak diadalod / Teljességét!” Schiller: *Stuart Mária*, i. m. 68. Erzsébet amiatt is sértve érezi magát, hogy a királynő szépsége még Talbotot is elvakította (Uo.), Leicester ezért avval igyekszik elaltatni a gyanúját, hogy kijelenti: Mária hiába fiatalabb nála, illetve rajongták körül a férfiak, a börtönben töltött idő hamar megöregítette. Uo. Máriának ehhez képest azzal kell szembenéznie a harmadik felvonásban, hogy Mortimer nem akarja Leicesternek adni a fogoly kiszabadításáért járó dicsőséget, (megbocsátó levele értelmében visszafogadná a gróft, amennyiben az megmentené a kivégzéstől), helyette ő maga akarja megkapni a trónját vesztett uralkodót. Schiller: *Stuart Mária*, i. m. 84. Mortimer azonban még ennél is tovább megy: egyeztetésük során elragadtatja magát, és inzultálni kezdi Máriát, aki jajveszékelné kezd – a jelenet így azzal végződik, hogy a hatalmát vesztett és fogvatartott skót királynőt éppen önjelölt megmentőjétől kellene megvédeni, akinek kiszolgáltatottságát a férfi még külön ki is hangsúlyozza. Schiller: *Stuart Mária*, i. m. 85–86.

²⁶⁵ Frick: i. m. 149.

²⁶⁶ Frick: i. m. 149.

²⁶⁷ Uo. Frick szerint az utolsó három (befejezett) dráma csupán abban hasonlít egymáshoz, hogy Schiller következetesen kiszabadítja őket a „klasszikus dráma” kereteiből, helyettük pedig nyitottabb, „nagydimenziós, többszólamú, tendenciaszerűen szimfonikus vagy operaszerű” formákat keres. Frick: i. m. 151.

²⁶⁸ Frick: i. m. 150.

²⁶⁹ „*Az orléans-i szűz*ben Schiller szabadabban kezeli a történelmet, mint előző történelmi drámáiban. Ez részben a témául választott középkori keresztény csodavilágból, részben pedig Schillernek a történelemhez való új

színpadi eszközök és a nagyfokú költőiség (nemcsak a prózában való kivitelezés elkerülésének értelmében) valamennyien ennek kifejezését szolgálják.²⁷⁰ Maga Schiller szembeötlően nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy megmutassa a főhős csodatévő képességét – ezt azonban kevésbé a keresztény misztika fogalomkörén belül szükséges elképzelnünk. A csoda szempontjából érdemes kiemelni a kezdetben angolpárti burgundi herceg motívumát, amely ugyan a *VI. Henrik*hez hasonlóan megjelenik ebben a műben is, azonban „ellenkező előjellel”: *Az orléans-i szűz* pozitív fénytörésben mutatja be, ahogy Johanna meggyőző erejű – bár anakronisztikus – szónoklata visszatéríti őt a franciák oldalára. Emellett más Johanna-drámákkal (és magukkal a történelmi tényekkel) ellentétben a hősnő itt maga is kardot ragadott, sőt afféle „keresztény amazonként” gyilkosságot követett el a népe megszabadítása érdekében.²⁷¹ Ez a mozzanat lehetővé teszi, hogy motivikus hasonlóságot fedezzünk fel Schiller és Kleist *Pentheszileia* című darabjai között,²⁷² amint arra a szakirodalomban szép számmal láthatunk is példát. Ariane Martin arra hívja fel a figyelmet, hogy a Montgomery, a Fekete Lovag és a Lionel jelenetei iránti gyakori érdeklődés mellett megfigyelhető egy „feminista megközelítés” is, amely a címszereplő hősnő nemét (gyakran más drámák amazonjaival is összehasonlítva) a szüzesség és az amazon lét kapcsolatának tükrében vizsgálja.²⁷³ A téma szempontjából Mareen van Marwyck *Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800* című kötete különösen is mérvadó.²⁷⁴ Érdekesség, hogy a borítón egy Friderike Wilhelmine

viszonyából következik. *Az orléans-i szűz*ben a történelem legendává változik. A bemutatott történésnek nem az a szerepe, hogy a valóság illúzióját keltse, hanem hogy egy eszmét példázzon.” Györffy: Jegyzetek, i. m. 528.

²⁷⁰ Schiller a *Tell Vilmos* írása közben jegyzi meg egy levelében Körnernek, hogy ez a téma kevésbé kedvező a dramatizálás számára, valamint, hogy a kalap és alma motívumai kivételével az „állami cselekmény” ellenáll a színpadi ábrázolásnak. Emiatt olyan fokú „költői beavatkozást” eszközölt az anyagon, amitől a mű a történelemből kilépve a költészet területére „merészkedett” át. Schiller a saját maga irányában támasztott követelményekkel kapcsolatban megjegyzi, hogy ha még el is vonatkoztat azoktól az elvárásoktól, amelyeket a közönség vélhetően támasztani fog a közismert témával szemben, költőként akkor is magas színvonalon kell teljesítenie, hiszen egy egész nép, egy távoli korszak és egy teljesen helyi, egyedi jelenség ábrázolására szükséges törekednie. Frick: i. m. 153. Schiller a *Tell Vilmos*sal kapcsolatban megfogalmazott gondolatai, amelyekre Frick dolgozata hivatkozik, véleményem szerint *Az orléans-i szűz*re is érvényesek, hiszen mindkettő inkább politikai, nem pedig vallási témájú darab, emellett mindkét téma esetében – a cselekmény struktúrájából is adódó – akadályokba ütközött a szerző a színpadi megvalósítás során. Ráadásul az alkotás során is hasonló a folyamat ment végbe: ez az anyag is „a történelemből a költészet területére” lépett át. Ez utóbbi eljárásnak *Az orléans-i szűz* esetében is az volt a célja, hogy „egy egész népet, időben távoli korszakot és egy teljesen egyedi jelenséget” ábrázolhasson.

²⁷¹ A második felvonás hetedik jelenetében egy angol katona, az életéért könyörgő Montgomery csataterén történő kérlelhetetlen leszúrásával árnyalta Schiller Johanna jellemét és tette egy, a szabadságot kivívó, győzedelmes szűz amazzonná. Schiller Jeanne d’Arcját még az sem hatotta meg, hogy a bátorságát veszített angol katona családjára hivatkozva könyörgött az életéért. Schiller: *Az orléans-i szűz*, i. m. 194–197. Ugyanezt Ariane Martin is megerősíti. Martin: i. m. 189–190.

²⁷² Vajda György Mihály kötetében az alábbi írásmóddal találkozunk a művel: *Penthesilea*. Vajda: i. m. 183.

²⁷³ Martin: i. m. 193.

²⁷⁴ Mareen van Marwyck *Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*, Bielefeld, transcript Verlag, 2010. A motívum szempontjából különösen is a kötet alábbi tanulmányai érdemelnek említést: „Zarte Jungfrau unter Waffen” – Schillers *Jungfrau von Orleans* als anmutige Heldin. 175–205., illetve „Halb Furie, halb Grazie” – Kleists *Penthesilea* als Kämpferin zwischen Anmut und Hysterie. 205–230.

Hartwigról mintázott kép látható, amint a színész nő *Az orléans-i szűz* lipcei ősbemutatójának címszereplőjeként áll kivont karddal, zászlóval és pajzzsal a kezében. Figyelemreméltó, hogy a nőalak egyidejűleg visel szoknyát, felsőtestén pedig páncélzatot. Schiller a következő szerzői utasítást adja a drámában (majdnem közvetlenül a Johanna–Montgomery-jelenet előtt), amikor a hősnő az angolok ellen vezeti seregét: „Johanna zászlóval, sisakban és mellvértben, egyébként női öltözetben.”²⁷⁵ A kötet konklúziója lényegre törően összefoglalja, hogy Marwyck szerint Schiller *Az orléans-i szűz*, Kleist *Pentheszileia*, valamint Friedrich Ludwig Zacharias Werner *Wanda, die Königin der Sarmaten* (Vanda, a szarmaták királynője) című darabjaiban és Caroline de La Motte Fouqué *Das Heldenmädchen aus der Vendée* (A hős lány Vendée-ből vagy A vendée-i hős lány) című regényében a „kecses testesztétika” szervesen összekapcsolódik az „ösztönösen erkölcsös” cselekvés koncepciójával. A Schiller-dráma vonatkozásában ez annyit jelent, hogy „a hősnő olyan harci(as) magatartást tanúsít, amelyben az erkölcsösség egybeesik az érzékiséggel”.²⁷⁶ (A fentiek értelmében ez a kötelesség és a hajlam összefonódása elvének is megfelel. A lipcei premieren ezért a jelmezhasználat kifejezte a mű alapvető mondanivalóját, hiszen a schilleri tragikum e két minőség egységének megbomlása során következik be.) Ennek a harcias attitűdnek megfelelően Johanna a döntő ütközetben szinte teljesen egyedül futamította és verte meg az ellenséges angol sereget – hiszen, amint Martin írja, a szerző „komplex konfliktuspotenciált” sűrít természetfeletti képességekkel rendelkező főhősébe.²⁷⁷ Többek között ez az ellentmondást nem tűrő lendület öntött új erőt a francia katonákba is, hogy visszafoglalják Orléans-t. Schiller tehát szándékosan nem a megtörtént eseményeket elevenítette fel azért, hogy „tisztára mossa” Johanna nevét Voltaire után, illetve annak ellenére, hogy alapos kutatómunkát végzett az írás megkezdése előtt.

Schiller arról írt Goethének egy levelében, hogy mivel drámája a trubadúrok korában játszódik, ezért szükségesnek tartotta behatóbban megismerni a *Minnesängereket* is, akiknek kultúrája viszont szöges ellentétben állt Voltaire eposzának a „szüzesség” témáját gúnyoló, antiklerikális hangnemével.²⁷⁸ Martin is elismeri, hogy Voltaire *Pucelle*-je különös jelentőséggel bírt Schiller számára, megelőzve a fenti történeti forrásokat is, illetve, hogy végül valószínűleg ez az eposz adta meg az utolsó lökést a költőnek, hogy kidolgozza a témát mint a komikus eposz „ellendarabját”.²⁷⁹ Igaz ugyanakkor az is, hogy a korabeli cenzúra Schiller

²⁷⁵ Schiller: *Az orléans-i szűz*, i. m. 191.

²⁷⁶ Marwyck: i. m. 282.

²⁷⁷ Martin is utal rá, hogy a mű sem nem történelmi dráma és nem is egy ünnepi alkalomra készült, vallásos színdarab, ehelyett olyan, epikus vonásokkal rendelkező tragédia, amely a címszereplőben sűrít „komplex konfliktuspotenciált”. Martin: i. m. 188.

²⁷⁸ Martin: i. m. 171–172.

²⁷⁹ Martin: i. m. 172.

művének egyes részeit is cenzúrázta mint olyan mozzanatot, ami rossz fényben tünteti fel az egyházat. Emiatt a lipcei előadás színlapján az érsek helyett egy világi méltóság, egy bizonyos főasztalnok (Seneschall) szerepel, ezenkívül a többi püspököt és szerzetest is kihúzták a szereplők listájából.²⁸⁰ Bécsben betiltották a teljes darabot, majd pár hónap múlva a szerző megnevezése nélkül játszották a Burgtheaterben, engedély nélkül – a szövegbe való jelentős beavatkozásokkal. Öt előadás után azonban azt a bemutatót is levették a műsorról.²⁸¹ Akárhogyan is, de Schiller ennek az alapos kutatómunkának az eredményeként ismerte meg többek között François Gayot de Pitaval hiteles, 1734-es *Causes célèbres et intéressantes, avec les jugemens qui les ont décidées* (Híres és érdekes jogesetekről) című könyvét is, amelynek egyes részeit ráadásul még németre is lefordította.²⁸² Ezt a *Schiller-Handbuch* is megerősíti, valamint azt is, hogy a költő olvasta Clément-Charles-François de l'Averdy *Les extraits raisonnés de tout ce que les manuscrits de la Bibliothèque du Roi contiennent de relatif au procès de Jeanne d'Arc, connue sous le nom de Pucelle d'Orléans* című, 1790-ben kiadott művét is, amely Jeanne d'Arc perének részletes kihallgatási jegyzőkönyveit és aktáit mutatja be.²⁸³ Martin listázza továbbá az alkotó egyéb forrásait is, amelyeket Schiller már a dráma koncepciójának kidolgozása során elkezdett tanulmányozni. Ezek között szerepel többek között David Hume Anglia történetéről szóló írása, egy VII. Károly életéről, udvaráról, valamint egy, az imént említett trubadúr életmódról szóló olvasmány – de tanulmányozott több, Franciaország történelmével foglalkozó művet is.²⁸⁴ Mindemellett Martin arra is felhívja a figyelmet, hogy Schiller több, boszorkányokról és boszorkányperekről szóló könyvet is kikölcsönzött, azonban hamar rájött, hogy nem rendelkezik részletes történelmi ismeretekkel erről a témáról. Ahogyan arra is, hogy ez a kérdéskör csupán korlátozott jelentőséggel bír drámája koncepciója szempontjából.²⁸⁵ Ebből is láthatjuk viszont, hogy Schiller csak megalapozott történelmi ismeretek birtokában tette mérlegelés tárgyává, hogy egyáltalán elvonatkoztasson-e a tényektől, avagy teljesen elhatárolódjon a boszorkány mint motívum feldolgozásától, illetve szempontrendszerétől. A darabban alkalmazott nagyfokú költői szabadság okát tehát nem tekinthetjük légből kapott elhatározásnak az alkotó részéről. Ráadásul, mivel egyik Körnernek írott levelében (akitől műcímeket is kért a témával kapcsolatban) panaszkodott is róla, hogy a boszorkányokról szóló, általa addig megismert írásokban szinte semmi olyan nincs, ami

²⁸⁰ Martin: i. m. 181.

²⁸¹ Martin: i. m. 185.

²⁸² Vajda: i. m. 178.

²⁸³ Martin: i. m. 171.

²⁸⁴ Martin: i. m. 170.

²⁸⁵ Martin: i. m. 171.

valamilyen módon költői lenne, ebből a megállapításából is láthatjuk, hogy darabját már akkor „romantikus tragédiaként” képzelte el, amelyben fontosabb a hangulatteremtés, mint a történelmi valóság.²⁸⁶ Martin elemzéséből ugyanakkor az is kiderül, hogy Schiller olyannyira fontosnak tartotta további kötetek megismerését a témával kapcsolatban, amelyek kevésbé a történelmi tények vagy részletek, mint inkább az anyag hangulatának megismerésére irányultak, hogy ennek érzékletes megragadása érdekében még a mű befejezésének késleltetését is vállalta.²⁸⁷

A láthatóan alapos utánajárás tehát nem változtatott Schiller eredeti szándékán: szem előtt tartotta, hogy Johanna restaurációjával párhuzamosan a német nemzeti egységre való törekvés szabadságarcos hősnőjét megformálja meg Johannájából, akiben egyúttal a francia forradalom lehetséges előképét is meglátta, és törekedett e két minőséget minél teátrálisabb eszközökkel megragadni.²⁸⁸ A szinte apoteózisig fokozódó, már-már a romantikus nagyoperákra jellemző ünnepélyes bombaszt VII. Károly koronázásában kulminálódik a szöveget nem, kizárólag szerzői utasítást tartalmazó jelenetben.²⁸⁹ Művészeti, illetve szakmai

²⁸⁶ Uo.

²⁸⁷ Uo.

²⁸⁸ Johanna leendő neves, tekintélyes uralkodóként állította be VII. Károlyt, aki Isten kegyelméből ülhet a trónjára, viszont megjósolta a francia forradalom eljövetelét is. „Oly emberséges légy a jóban is, / Mint balsorsodban voltál, s a csúcson se / Feledd, mit ér inségben egy barát. / Tapasztaltad a megaláztatásban. / Az igazságot és kegyet ne vond meg / Néped legkisebbjétől sem! Hisz Isten / Nyáj mellől hívta megmentőd [...] Törzsöd virulni fog, amíg megörzi / Maga iránt a nép szeretetét, / Csak a góg taszíthatja majd bukásba, / S az egyszerű kis viskókból, melyek / Megmentőd szülték, fenyegeti majd / Vad pusztulás a bűnös unokákat!” Schiller: *Az orléans-i szűz*, in: Gyórfy Miklós (szerk., jegyz.): *Friedrich Schiller összes drámái II.*, i. m. 211. S a szövegrészhez tartozó kommentár a végjegyzetben: „a francia forradalom megjövendölése”. Gyórfy: *Jegyzetek*, i. m. 531.

²⁸⁹ A Max Reinhardt előfutárának tartott Iffland szenzációs tömegkoreográfiával rendezte meg a negyedik felvonás ominózus hatodik jelenetét a berlini ősbemutatóra. A lenyűgöző eredmény miatt seregként özönlött a színházba a közönség. Frick: i. m. 156., 158. Olvasás közben az ember szeme könnyen átsiklik a nagyszámú szereplőgárda, illetve rekvizitumok felsorolásszerű katalógusa fölött, egy jól megkomponált előadás közben azonban az összhatás lehangoló erővel bírhat. Schiller: *Az orléans-i szűz*, i. m. 236. A tanulmányában Frick egy interjúbeszélgetésre hivatkozik, amely a *Wallenstein* 2006-os bemutatója kapcsán készült annak rendezőjével, Andrea Brethtel. Az alkotó arról számol be, véleménye szerint miért nem képezik Schiller – főként kései – darabjai a kortárs színházi repertoár szerves részét. Breth a kisebb játszóhelyek költségvetésének, valamint az itt dolgozó társulatok létszámkorlátjára vezeti vissza a jelenséget. Tekintettel arra, hogy *Az orléans-i szűz* hozzávetőleg harminc, a *Tell Vilmos* pedig negyvenhat szereplőt foglalkoztat (Frick: i. m. 149.), ezek a színházak sem anyagilag, sem (részben ugyanezzel, valamint a rendelkezésre álló színpadok méretével is összefüggésben) a szereplők létszáma tekintetében nem engedhetik meg maguknak ezeknek a daraboknak a bemutatását. Frick: i. m. 156. Ezt a feltevést a magyar nyelvű kritikai kiadás utószava is megerősíti: „Bár az utóbbi időben a világirodalom hazai recepciója és a színházaink más klasszikus szerzőket sem kényeztettek el, tagadhatatlan, hogy Schiller manapság nincs nálunk divatban. [...] Ennek a viszonylag csekély érdeklődésnek a tünete, hogy míg régebben – a 19. században és a 20. század első felében – Schiller számos drámájából több fordítás is készült, az utóbbi évtizedekben ezek elmaradtak. [...] a részben lassan fél évszázados „legújabb” fordítások igen jók, és úgy látszik, a színházaknak is megfelelnek, ha éppen mégis Schiller-dráma előadására szánják el magukat. Mert lenyűgöző teatralitásánál fogva néhány Schiller-dráma időnként még ma is kihívás a színházak számára és jó előadásban még ma is utat talál a közönséghez. [...] A *Wallenstein*nel ellenben már nem mernek rendezőnk megmérkőzni, holott e grandiózus drámatrilógia például többestés televíziós feldolgozás ideális alapanyaga lehetne, ha létezne még a tévéjáték műfaja. A *Tell Vilmos*sal sem tudnak már színházaink mit kezdeni, holott egy bátor, invenciózus és gazdagon szponzorált rendező hatásos és mozgósító látványosságot – igazi népünnepélyt – rendezhetne belőle valamely nyári szabadtéri előadáson. Schiller igazán nem a vájtfulú kevesek, hanem az érzelmekre és szenvedélyekre

szempontból ezeknek a nagy tablókban megjelenített tömegjeleneteknek a magyarázata abban keresendő, hogy Schiller a teljes népet szándékozott megjeleníteni általuk utolsó darabjaiban (főként *Az orléans-i szűzben* és a *Tell Vilmosban*, de más értelemben persze *A messinai menyasszonyban* is) – ami megint csak Imre Zoltán fenti gondolatmenetével áll rokonságban. Ez a szóban forgó Johanna-dráma esetében is arról tanúskodik, hogy az alkotó tudatosan is nemzeti érzületű darabként, „a nemzet színpadra állításaként” (vö. a magyar származású kutató könyvének címével is) írta meg a művet.

Mivel viszont a kései drámák szemléletmódja miatt a fókusz nem röghöz kötött, ez lehetővé teszi a merőben ellentmondásos, (de nem feltétlenül egymással szembenálló) interpretációk lehetőségét is. A koronázást egyszerre olvashatjuk tehát a franciák kivívott szabadságának megünnepléseként, mint ahogy általában Johannát az 1790-es évek forradalmi hullámának távoli előzményeként is. Azonban ez sem feltétlenül kizárólagos, ugyanis a fentebb idézett, szövegszinten is kimutatható áthallás miatt a műben – talán szándékolatlanul, talán szándékosan – összemósódhat egymással Jeanne d’Arc és a nagy francia forradalom Marianne-allegóriájának minősége, amelyeket a következő két évszázadban egyre élesebben különválasztottak a későbbi generációk.²⁹⁰ A művet olvasva asszociálhatunk emiatt a Delacroix híres, 1831-es *A szabadság barikádokra vezeti a népet* (*La Liberté guidant le peuple*) című képén látható alakra is. A zászlót győzedelmesen magasba tartó, kiemelt megvilágításba helyezett és fedetlen keblű nőalak a szabadság allegóriájaként mutatkozik meg.²⁹¹

Ez egy újabb anakronizmus lehetőségét hordozza magában, amit a mű ugyan megtűr a szabadasszociációs tartományok kibővülése miatt – ez azonban Chapelain és Voltaire Johanna-ábrázolásához hasonlóan hatványozhatja a félreértelmezés lehetőségét. Schiller darabjának kétségbevonhatatlan erénye, hogy a filozófus *Pucelle*-je után pozitív felhanggal sikerült újból felkeltenie az érdeklődést Jeanne d’Arc iránt. Valamint, hogy a darab nemzetközi szinten fokozódó népszerűsége miatt a 19. század során ugyanannyira a hős saját hazájában, mint német területen és Európa-szerte meggyökerezett a Johanna-tisztelet alapját. Ezáltal pedig megalapozta az emlékezhely-képződés hosszabbtávú folyamatának kezdetét is. A történelmi hitelesség ilyen fajta nélkülözése azonban még akkor sem tekinthető elfogadható megoldásnak a *lieu de mémoire* optikája szempontjából, ha az imént bemutatott források fényében

fogékony nagyközönség népszínházi szerzője.” Györfly: A szerkesztő utószava, in: uő (szerk., jegyz.): *Friedrich Schiller összes drámái II.*, i. m. 521–522.

²⁹⁰ Solange Leibovici tanulmánya azt „sugallja, hogy a romantikában dőlt el: választani kell Franciaország két reprezentációja, a vörössipkás Marianne és a fehérpáncélos Johanna között.” Vajda: i. m. 252.

²⁹¹ David Bianco – Lucia Mannini – Anna Mazzanti: *A klasszicizmustól a realizmusig* (ford. Balázs István), Budapest, Corvina, 2008. 192.

egyértelmű, hogy ez a kijelentés önmagában félreértése, illetve -magyarázása lenne a dráma mondanivalójának, amely elsősorban nehogy Voltaire, de egyenesen Chapelain eposzi hőseinek csodás elemekkel átítatott költői valóságára reflektál, illetve dramatizálja azt. Ezért ezeket a műveket (Chrétienéval kezdve és Voltaire-étől eltekintve) megkerülhetetlen, ám korai állomásoknak tekintem Johanna emlékezethellyé válása szempontjából (a műfaji besorolás kérdésétől függetlenül), amelyek viszont mindannyian megkívánják a François Guizot nevéhez köthető mélyebb, megalapozottabb történettudományos vizsgálatok megindítását.²⁹² Winock is úgy látja, hogy 1840 és 1914 között jelentősen megváltozott Jeanne d'Arc státusza, köszönhetően Michelet többkötetes franciaországtörténetének (*Histoire de France*), amely már egyértelműen a hősiesség, valamint a társadalom egyes tagjaitól megkívánt, a „józan észnek megfelelő” emberi magatartás mintapéldájaként kezeli Jeanne d'Arcot.²⁹³ Ugyanehhez az áramlathoz tartozik Quicherat is, akit a Société de l'histoire de France alapítója, Guizot bízott meg 1840-ben Jeanne d'Arc perének és rehabilitációs perének teljes közreadásával. A kilenc éven át tartó, megjegyzésekkel és kommentárokkal kiegészített munka először tette nyilvánosan hozzáférhetővé a periratok teljes anyagát, amit majd a levéltáros Vallet de Viriville 1867-es *Procès de réhabilitation de Jeanne d'Arc, dite la Pucelle d'Orléans*-ja követ a komplett rehabilitációs per teljes francia nyelvű fordításával.²⁹⁴ Később ezek a fontos, történettudományos kutatások tették lehetővé az olyan, már történetileg is „hiteles” 20. századi remekművek létrejöttét, mint amilyen Shaw *Szent Johanna* és Anouilh *A pacsirta* című drámái. Ehhez tegyük azonban hozzá, hogy ezzel a megállapítással a múltban sem mindenki értett egyet. Az iménti kijelentés során nem feledkezhetünk meg Petermann állításáról sem, aki szerint a történelmi tényeknek háttérbe kell húzódnia a költői igazsághoz vagy valósághoz képest és aki szerint viszont a 19. századi szerzők már alaposan tanulmányozták, illetve felhasználták a rendelkezésre álló forrásokat az alkotói folyamat során. Petermann azonban negatív felhanggal érti mindezt: úgy gondolja, mivel a szerzők igyekeztek „versenyre kelni” a történészekkel, a Jeanne d'Arcról ebben a korszakban írott alkotások „a legrosszabb fajta historizmusról” tanúskodnak.²⁹⁵ Személy szerint úgy gondolom, hogy az irodalmi műnek sosem kell vagy szabad egy történelmi krónika – amint a fentiekben láthattuk, szintén nem maradéktalanul objektív – narrációs technikájára törekednie, hiszen akkor már nem művészi alkotásról, hanem történettudományos értekezésről lenne szó. Az irodalmi mű fogalmán belül

²⁹² Winock: i. m. 372.

²⁹³ Winock: i. m. 385.

²⁹⁴ Winock: i. m. 372.

²⁹⁵ Fischer: i. m. 31.

ugyanakkor különbséget teszünk a történelmi regény vagy dráma és a fantasztikus irodalom műfaja között (még ha utóbbi igen gyakran is merít karaktertípusok, helyzetek, illetve bizonyos fordulatok szintjén ténylegesen megtörtént eseményekből is.) Az arany középutat tehát Petermann elmélete és például Michelet, valamint Quicherat munkái között szükséges megtalálni a művészeti alkotás létrehozása során – legalábbis a *lieu de mémoire* optikája és az adott mű ekként való működése esetében. (Máskülönben Petermannak [és Fischernek] abban megint csak igaza van, hogy az általuk kritikával illetett historizmus csupán „önmaga kedvéért hajszojja a történelmet”, és tartózkodik attól, hogy „a jelen kérdéseivel a történelem tükrében foglalkozzon”.)

III./1.5. Összegzés és átvezetés a *Johanna a máglyán* című oratórium elemzésére

Ettől függetlenül természetesen a történelmi tények mellőzésével kapcsolatban megfogalmazott fenti kritikát nem a 19. század folyamán már rendelkezésre álló, kellőképpen megbízható források feldolgozásának hiánya miatt tartom fontosnak megfogalmazni *Az orléans-i szűz* esetében, amelyet költői és művészi alkotásként szintén nagyra tartok. Ez az elvárás ugyanis egyrészt nem lenne reális, másrészt pedig az alkotó – mint korábban a *Fiesco*, a *Don Carlos*, a *Wallenstein* vagy a *Stuart Mária* esetében – ehhez a témához is rendkívül alapos előzetes kutatómunkát végzett az alkotófolyamat megkezdése előtt. Ha azonban a *lieu de mémoire* felől közelítünk az anyaghoz, nem kerülhetjük meg aényt, hogy bár Schiller meglátta a problémát az ellentmondásban, amely Voltaire Chapelain alakformálására tett reakciója mögött rejlett (azaz, hogy a valós történelmi személy megítélését nagyon is hátrányosan befolyásolta a heroikus narratíva kikezdése), ennek ellenére sem az önmagában is beszédes valós tények színpadi ábrázolásával reflektált a gúnyra. Ezáltal, még ha végső soron mindhárman – Southeyval együtt mind a négyen – a Chapelain által kijelölt úton is haladtak, az emlékezethelyképződés folyamatának egy pontján megkerülhetetlen kíváncsalmommá válik, hogy az egyes műalkotások kilépjenek a hős körül kialakult legendaképz(öd)és gyakorlatából, illetve hagyományából. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a Jeanne d’Arc történetét átszövő megmagyarázhatatlan, illetve a véletlenszerű tartományai ne lehetnének reálisan jelen magában a történelemben, valamint, hogy ezek motívumok szintjén ne inspirálhatnák a mindenkori hőskölteményeket, sőt, akár a modern- és jelenkori fantasztikus irodalom egyes alkotásait is. (Mint elhangzott, Chapelain sem drámai, hanem eposzi hősként tekintett Johanna alakjára.) Az egyes életrajzi elemek és motívumok kiemelését, valamint új (műfaji) kontextusban történő megjelenítését szükséges viszont különválasztanunk a *lieu de mémoire*-tól. Utóbbi esetben

fontos, hogy Jeanne d'Arcot elsősorban a ténylegesen megtörtént eseményekre adott valódi válaszai, tettei és főként azoknak az emberekre gyakorolt hatása miatt írhatjuk le a nemzeti identitáskonstrukció egy fontos tartópilléreként, illetve alkotóelemeként.²⁹⁶ Még akkor is, ha tudatosítjuk, hogy maguk a feltárt történelmi dokumentumok sem lehetnek teljesen objektívek, valamint függetlenek attól a társadalmi-politikai kontextustól, amely létrehívta vagy újraértelmezte őket.

Konklúzió gyanánt levonhatjuk a következtetést, hogy Schiller műve a történelmi tényekkel való szabad bánásmód ellenére valóban kiváló példát mutat arra, amikor más ország (vezetése) tart maga elé követendő példaként és vesz át egy emlékezhelyet. A látszólag önevidensnek tűnő feltevés azonban közelebről nézve távolról sem tűnik már magától értetődőnek, ha figyelembe vesszük, hogy közel sem elhanyagolható nehézséget jelentett Schillernek a kifigurázott és több német városban, például Weimarban is gúny tárgyává lett Johanna-kép átformálása, illetve a téma dramatizálása. Mindemellett a hősnő Franciaországon kívüli kanonizációját az is megnehezítette, hogy hazánkhoz hasonlóan többek között Németországban sem volt olyan Johannához hasonló előkép, amely megkönnyíthette volna alakjával a közönség azonosulását. A mű erénye, hogy ezek mellett a gátló tényezők mellett is sikerrel érte el ezt a kései darabokra jellemző nagy lélegzetvételű kifejezésmód, romantikus-heroizáló nyelvezet és a – *mise en scène*-től ez esetben megkövetelt – grandiózus színpadi megjelenítés alkalmazásával. Ezzel párhuzamosan Európa-szerte, így francia területen is rokonszenvet ébresztett az orléans-i szűz iránt, ami a következő századok dramatikus feldolgozásai számára is követendő mintaként, (vagy például a Schiller-kritikus Brecht esetében negatív elrugaszkodási pontként) szolgált Johanna színpadon történő reprezentációja számára.

Tekintettel azonban arra, hogy a 19. század folyamán egyre inkább polarizálódott az ekkor már nemzeti hősként elfogadott Johanna-kép (mint látszólag kikristályosodott, megszilárdult és emiatt „homogén” fogalom), két domináns olvasat is kialakult a Harmadik Köztársaság kezdetén.²⁹⁷ A vallásos felfogás mellett a republikánus megközelítés egyik ága, a radikális-racionalista volt uralkodó, amely „az Egyház és a monarchia kisajátításától akarta megszabadítani” Szent Johanna emlékét. Hozzájuk képest egy másik, amely – Winock szerint az arany középutat választotta és amely – a nemzeti egység szimbólumaként kezdte el kezelni

²⁹⁶ Ezt a 20. században Brecht meg is tette *Jeanne d'Arc pere Rouenban, 1431* című darabja segítségével. Ebben a műben a hétköznapi emberek szemén keresztül láthatjuk, hogy éppen Johanna valós tettei azok, amelyek hitelt és tiszteletet érdemelnek.

²⁹⁷ Winock: i. m. 388.

Jeanne d'Arcot, független kívánt maradni a „pártpolitikai sérelmekről”.²⁹⁸ Az *Örömóda* szerzőjének műve ez utóbbi számára jelent előképet az anakronisztikus és emiatt némileg időn kívüli jellege ellenére is (vagy talán éppen amiatt).²⁹⁹ Egyidejűleg legitimálja a természetfölötti jelenlétét a történetkörben – igaz, nem keresztény kontextusban. Isten jelenlétét még maga Michelet sem ismeri el, csupán „relativizálja” (sic!),³⁰⁰ ráadásul azt a későbbi republikánus modell által hangsúlyozott nézőpontot is képviseli, miszerint Johanna a nép köréből (tehát a harmadik rendből) származott – azonban „a Harmadik Köztársaság szélsőbaloldali vadhajtásai nélkül”.³⁰¹ Érthető tehát, miért hatott *Az orléans-i szűz* ilyen mértékben a 19. század gondolkodására, és ugyanez az inherens formában hordozott kettősség ágyazza meg a kontextuális keretet a vallásos és profán következő fejezetben tárgyalt oppozíciója számára is, amelyet – további kiemelkedő dramatizált alkotás hiányában ebben a korszakban – a *Johanna a máglyán* című oratóriumon keresztül mutatok be a misztériumjáték szempontrendszerének segítségével.

²⁹⁸ Uo.

²⁹⁹ „Johanna belső konfliktusának misztikus eredete [...] a szabadságért folyó harc eszméjét időtlenné eszményítette.” Gyórfy: Jegyzetek, i. m. 529.

³⁰⁰ Winock: i. m. 386.

³⁰¹ Amikor ez a felfogás azt vallja, hogy Jeanne d'Arc „a nép köréből jött”, azzal egyúttal azt is állítja, hogy „a nép érdekeit képviselte”. Ez a kijelentés praktikus szempontok szerint igaz, hiszen a korabeli francia társadalom mást sem akart, mint békét és stabil életkörülményeket egy olyan korban, amikor a jelenkori értelemben vett biztonságpolitika kifejezés még csak nem is létezett. Másfelől ez a diszkurzus annak érdekében is használta az iménti megfogalmazást, hogy egyház- és monarchiaellenes retorikája eszközüvé tegye Jeanne d'Arcot. A feltételezés csakugyan alátámasztást nyer Schillernél, ugyanis a drámaíró valóban felvetette annak lehetőségét a fent hivatkozott szövegrészletben, hogy az orléans-i szűz a forradalom egy lehetséges előképe lehet. Ez az elgondolás is befér ugyanakkor a költői szabadság fogalomkörébe, tudniillik a történelmi Jeanne d'Arc nemcsak azért képviseli a nemzeti egységet, mert a franciák felszabadulásáért harcolt, hanem azért is, mert az ország (belső) integritásáért is lépéseket tett, amelynek elérése érdekében a különböző társadalmi rétegek között is igyekezett közvetíteni. (Abban az egy dologban máskülönbözik kétségkívül igazat lehet adni Voltaire-nek, hogy helytelen volt Chapelain részéről olyan szereplőként elképzelni Jeanne d'Arcot, mint aki eleve a francia udvarhoz tartozik és mint aki teljesen természetesen mozog abban a közegben. Ennek oka abban a szándékolatlan stílusterésben keresendő, amit a tudós költő maga is érezhetett és amelyre utalt is előszavában. Ebben elismerte, hogy Vergilius stílusa, illetve nyelvi kifejezőeszközei nyomán dolgozott, ugyanakkor mégsem egy antik, hanem egy középkori nemzeti hős, ráadásul hősnő bemutatására vállalkozott velük. Vö. von Jan: i. m. 58. és különösen: 65–66. A Harmadik Köztársaság „radikális-racionalista” ágának Johanna-értelmezése véleményem szerint egészen Chapelain és más barokk eposzszervezők, többek között Georges de Scudéry és Jacques Carel de Sainte-Garde konvenciókban gyökeredző, ám modernebb témáikhoz mégsem illeszkedő, stílusterésből fakadó következtelenségeire vezethető vissza.)

III./2. Nemzeti hős és (nem) szent(?) A *Johanna a máglyán*³⁰² és az anamorfikus megégetés – kortárs költői és rituális színházi törekvések fényében.

III./2.1. Bevezető gondolatok

Jelen fejezet a Károli Gáspár Református Egyetemen működő *Rítus, színház, irodalom* kutatócsoport tanulmánykötetében megjelent dolgozat egy kibővített változata. Az átdolgozásához a legfőbb inspirációt az említett Károli, egyetemünk, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem, valamint a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának közös szervezésében létrejött *Misztérium a kortárs színpadon* című konferencia adta.³⁰³ A jelen fejezetben tárgyalt oratórium, a *Johanna a máglyán* elemzése kézenfekvőnek tűnik a misztériumjáték szempontrendszerére miatt, tudniillik maga a szerzőpáros, Paul Claudel és Arthur Honegger eredetileg is ezzel a műfajmegjelöléssel illette a darabot. Ennél is fontosabb azonban ez a megközelítés a mű színpadra állításai esetében, hiszen az alkotás már csak önmagában a többféle műfaji besorolása miatt is megközelíthető különböző rendezői formakánonok segítségével. A *Johanna a máglyán* misztériumjátékként való színpadi értelmezése fontos adalékkal szolgál ugyanis a múlt századi francia drámaíró, Jean Anouilh drámájának, *A pacsirtának* elemzéséhez is, annak ellenére, hogy utóbbi művet – a bizonyos tekintetben egyező dramaturgiai eljárás ellenére sem – tartom misztériumjátéknak. Ennek ellenére az Anouilh-darab is dialogizál a középkori színházi műfajjal a játékvezető-ceremóniamester rendhagyó szerepeltetésén keresztül és ennél fogva érzékelteti Jeanne d'Arc tevékenységének saját korát, a 15. századot meghaladó hatástörténetének fontosságát. Meglátásom szerint a *Johanna a máglyán* a hatástörténetnek ugyanezt a kontinuitását érzékelteti a zenedramaturgia segítségével. Mivel pedig jelenkorunkban a misztériumjátékot is tágabb értelemben használjuk az eredeti középkori felfogásához képest, a konferencia által kínált szempontrendszer az oratórium fogalmának újragondolását is szorgalmazza, valamint

³⁰² Jelen dolgozat a Károli Gáspár Református Egyetemen működő *Rítus, színház, irodalom* kutatócsoport tanulmánykötetében megjelent dolgozat egy kibővített változata. Dániel Tibor Hegyi: A Theater Play from a Concert Piece; Poetry and Ritual in the *Gesamtkunstwerk*? On Attila Vidnyánszky's *Joan of Arc at the Stake* (2013), in: Johanna Domokos – Enikő Sepsí (eds.): *Poetic Rituallity in Theater and Literature*, Paris – Budapest, Éditions L'Harmattan, Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary, 2020. 149–164.

³⁰³ A kétnapos eseményre 2024 novemberében került sor a Károli Gáspár Református Egyetem szakkollégiumának, a Benda Kálmán Bölcsész- és Társadalomtudományi Szakkollégiumnak dísztermében, illetve a Színház- és Filmművészeti Egyetem Vas utcai épületében. A konferencia részletes programja megtekinthető: <https://szfe.hu/esemenyek/misztarium-a-kortars-szinpadon-tudomanyos-konferencia-budapest-2024-november-28-29/> (Letöltés: 2025. 02. 15.)

ösztönzi ennek párhuzamba állítását az opera műfajával, hiszen ez az összevetés határozza meg azt a művészet-, zene- és műfaj történeti kontextust is, amelyre maguk a szerzők is reflektáltak.

III./2.2. A 19. századi Johanna-kép alakulása Michel Winock katolikus és republikánus emlékezeti modelljeinek tükrében

Tekintettel arra, hogy a dolgozat feltevése szerint a darab érzékenyen reagál a Schiller korát követő 19. századi (franciaországi) Johanna-kép alakulására, emiatt pedig kiemelt fontossággal tárgyalja a csoda és a transzcendens jelenlétének kérdését a történetkörben, az alábbiakban részletesebben is ismertetjük Michel Winock ún. katolikus modelljét mint a századfordulót követő szerteágazó megközelítések közvetlen előzményét.

Az előző fejezetben kifejtettük, hogy Schiller a történelmi tények megváltoztatásának gesztusával hangsúlyozta a cselekmény misztikus vetületét. Ezzel pedig előkészítette a terepet a rákövetkező század során kibontakozott egyik felfogásmód számára, amely „a racionalizmus és a szabadgondolkodás rémálmával” azonosította Jeanne d’Arcot.³⁰⁴ Mindazonáltal a történelmi hitelesség nélkülözése bizonyos esetekben épphogy az ellenkező célt szolgálta. Pierre Caze *Jeanne d’Arc halála (La Mort de Jeanne d’Arc)* című 1802-es műve például nemcsak azért állítja be a címszereplőt orléans-i Lajos és Isabeau törvénytelen gyermekeként, hogy ésszerűnek tetsző javaslattal szolgáljon az egyszerű parasztlány megjelenésére a francia udvarban. A nyilvánvaló torzítás ehelyett azt a célt is szolgálja, hogy megcáfolja a küldetés isteni eredőjének legitimitását. Majd a 19. század folyamán a hősnő egyre inkább szekularizálódó megítélése következményeként a katolikus egyház is fokozatosan közeledett Johannához, aminek eredményeként 1894-ben elkezdődött a szentté avatás folyamata. Ennek alkalmából Aix érseke Cauchon püspököt egyenesen „a mi sugárzó és legtisztább nemzeti ragyogásunk” meggyalázója, Voltaire előfutárának, Jeanne d’Arc elítélését pedig „Pilátus kora óta a legszörnyűbbnek” titulálta. Cauchon és a korabeli párizsi egyetem működésének posztumusz elmarasztalását képviseli a Jézus-társaság egy tagja, Jean-Baptiste-Joseph Ayroles atya is, aki átfogó monográfiát írt Jeanne d’Arc védelmében. *L’université de Paris au temps de Jeanne d’Arc et la cause de sa haine contre la libératrice* (szabadfordításban: A párizsi egyetem Jeanne d’Arc idejében és a megszabadító gyűlöletének okai) című művében a burgundi párt követőinek nevezi a beauvais-i püspököt és a korabeli párizsi egyetemet, akik egyfajta államon

³⁰⁴ Winock: i. m. 394.

belüli államként működtek, és magukhoz ragadták a vallási hatalmat. Ayroles gondolatmenete az aix-i érsek szónoklatának hangvételéhez hasonló, ami egyenesen odáig megy, hogy „Chauchon püspök olyan kevésbé tartozik hozzánk, mint Júdás”. Ennek az érvelésnek mintegy megerősítéseként Ayroles is arra futtatja ki az érvelését, hogy a Sorbonne korabeli teológusainak „szakadár és felforgató tanaiban” véli tükröződni a nagy egyházszakadáshoz vezető gondolatokat.

Winock szerint a katolikus egyház Jeanne d’Arc kisajátítására törekedett, ennek ellenére az antiklerikálisok egy része még így sem azonosult a nemzeti hős ideájával. Ráadásul a sokat vitatott Hangokon keresztül felvetették a hisztéria és a hallucináció lehetőségét is, amelyet viszont szintén Ayroles igyekezett cáfolni Anatole France ellen írt pamfletjében. A *La Prétendue Vie de Jeanne d’Arc de M. Anatole France, monument de cynisme sectaire* (Jeanne d’Arc állítólagos élete Anatole France-tól, egy szektás cinizmus emlékműve) mondanivalója dacára Winock szerint részben éppen olyan „liberális katolikusok” kezdeményezésére indították meg Johanna szentté avatásának folyamatát, mint Dupanloup és Wallon.³⁰⁵

A winocki érvelés gondolatmenetét folytatva, a boldoggá, majd szentté avatás processzusának megkezdése politikai lépés volt Róma részéről, mert XIII. Leó ezzel a gesztussal szerette volna a köztársaság szellemiségéhez közelíteni a századforduló környékén azokat a francia katolikusokat, akiket megragadott „a korszak új szellemisége”. A soron következő pápák emellett erősíteni akarták a diplomáciai kapcsolataikat is „az egyház legrégebbi lányával”, mivel a szentszék franciaországi követsége alulmaradt az egyház és az állam különválasztásáról folytatott heves vitában.³⁰⁶

Mindennek ellenére a hivatalos egyházi állásfoglalás, ha nem is cáfolta, ezután sem erősítette meg Johanna „isteni küldetését”, valamint Hangjait, és nem tekinti mártírnak sem, mivel ítélete egy szabályosan lefolytatott inkvizíciós egyházi törvényszék döntésének eredményeként jött létre. Ennél fogva szentnek a tisztasága és különleges erényei miatt tekintik, és annak ellenére, hogy bizonyos patriótává, sőt nacionalistává lett francia katolikusok

³⁰⁵ Winock: i. m. 384.

³⁰⁶ Winock: i. m. 384. Ez a kérdés azért fontos jelen fejezet szempontjából, mert amennyiben a Claudel által projektált Johanna-kép nyerne napjainkban legitimitást, a Jeanne d’Arcról készült köztéri emlékművek elhelyezése is komoly problémába ütközhetne. „A ma is hatályos 1905-ös törvény mindenekelőtt az 1–2. cikkben deklarálja, hogy a köztársaság nem ismeri el, és anyagilag sem támogatja az egyházakat, miközben biztosítja a lelkiismereti- és vallásszabadságot”, valamint „az 1905-ös törvény szabályozza a vallási jelképek közterületen való megjelenítését. Egészen pontosan tiltja azt: a 28. cikk a törvény hatályba lépéstől kezdve tiltja vallási jelképek nyilvános elhelyezését, kivéve a vallásgyakorlás épületei (elsősorban templomok), a temetők és a múzeumok kivételével.” Soós Eszter Petronella: Minden 1905-ben kezdődött (Franciaország és az iszlám, 2. rész), *franciapolitika.com*, 2021. 02. 26.
<https://www.franciapolitika.com/2021/02/26/minden-1905-ben-kezdodott-behodolas-vagy-iszlamofobia-2-resz/>
(Letöltés: 2025. 02. 14.)

szemében a századfordulón elkezdtek összekeveredni a vallásos és a nemzeti hős személyiségjegyei, Johanna tisztelete a haza szimbólumaként kevésbé a katolikus, mint inkább a republikánus modell szellemiségében gyökeredzik.

Ez a kettősség Claudel és Honegger *Johanna a máglyán* című oratóriumában szintén megtalálható. Felvetődik tehát a kérdés, nem keveredett-e össze maguknak a szerzőknek a gondolataiban is ez a két eltérő minőség, ahogyan az is, nem éppen a szembenállás ellentmondásosságára világítottak-e rá? Állításom szerint a válasz mindkét esetben a keletkezés idejében uralkodó korszellem okozta széthúzásban és a fokozatosan a második világháború felé sodródó európai közgondolkodásban keresendő, amely feszültségek csillapítására a szerzőpáros Johanna mintáját kínálta fel megoldásként.

Ha elfogadjuk ezt az előfeltevést, és efelől közelítünk a műhöz, a *Johanna a máglyán* is reprezentálhatná a két modell látszólag eltérő jelentéskörének keveredését. Különösen, hogy az oratóriumot jelen dolgozatban is mint a téma vallásos olvasatának egy példáját elemezzük amellet, hogy feltesszük a kérdést: beleillik-e így Winock katolikus modelljének kereteibe is? Ebből a szempontból kiemelendő azonban Claudel saját megfogalmazása az alkotási folyamatról: „Ami Johannát magát illeti, nem a kis parasztlányt, nem a történelmi hősnőt próbáltam megjeleníteni, hanem Szent Johannát, aki elérkezett a megdicsőüléshez. Próbáltam kitágítani, kiszélesíteni ezt a [...] minden halál előtt eljövő pillanatot, amelyben [...] megadatik, hogy felfogja a rábízott szerep értelmét.”³⁰⁷ Az idézet látszólag szemben áll Szöllősy András és Várnai Péter megállapításával, akik szerint az oratórium egyszerre szentként, illetve népi és nemzeti hősként ábrázolja Johannát – a történelmi előzmények tükrében itt azonban a költő egyértelműen a téma vallásos vonatkozásának kidomborítására céloz az Anatole France regénye által fémjelzett republikánus modell felfogásának ellenpontozásaként. Véleményem szerint ezért a *Johanna a máglyán* esetében helyénvalóbb a tágabb értelemben vett – igaz, bizonyos szempontból pontatlanabb – „vallásos olvasat” megfogalmazást használni Winock katolikus modellje helyett,³⁰⁸ annak ellenére, hogy a kutató még a protestánsok Jeanne d’Arc-ról alkotott 19. századi képét is inkább a republikánus modellhez közelíti.

³⁰⁷ Paul Claudel: Egy dithyrambus: *Johanna a máglyán* (ford. Rideg Zsófia és Pálfi Ágnes), *Szcenárium*, 1. évf. 3. szám, 2013. november, 56–61. 59.

³⁰⁸ Hogy a Claudel-oratóriumot végül kevésbé a winocki katolikus modell egyik képviselőjeként tartom számon, mint inkább a téma vallásos olvasatát hangsúlyozó egyik alkotásként, azt Werner Brettschneider könyvének – Fischer által idézett – egyik részlete is megerősíti: „Wir haben eine Familie von Johanna-Dramen vor uns, [...] die, über einen Zeitraum von fünfzig Jahren verteilt, deswegen einen so engen Verband bilden, weil sie alle aus der gleichen Entdeckung leben, der Wiederentdeckung der Religion, weil sie alle Johanna als ein religiöses Phänomen neu setzen, als Märtyrer, Heilige und Apostel, weil diese überwältigende Bedeutung den Inhalt und den Auftrag ihrer Dichtungen bestimmt.” „Jeanne d’Arc-dramák csokra áll előttünk [...], amelyek ötven év távlatában

Megint más szempontból viszont helyénvaló lehet a katolikus modell terminus alkalmazása is, azzal a kiegészítéssel, hogy a mű vélhetően tudatosan is épít a hétköznapi ember szemében – behatóbb ismeretek hiányában – magától értetődően összekeveredett Johanna képre.

A feltevés magyarázattal szolgálhat arra, miért éppen egy kevésbé pontos meghatározás lehet indokolt ebben az esetben, hiszen jelen diszkurzusban a korabeli francia társadalomban kialakult képről van szó, ezért tehát éppen a tudományos vizsgálat módszerének köszönhetően kirajzolódó, jól körvonalazott fogalmi kategóriák keletkeztetik ezt az összeegyeztethetlenséget, illetve definiálják keveredésnek. Winock csoportosításának a haszna abban áll, hogy segít strukturáltan, átlátható formában nyomon követni a 19. század folyamán egyre inkább polarizálódó szemléletmódokat, mivel viszont az átlagember nem ilyen szigorú struktúrák mentén gondolkozott az orléans-i szűzről, természetesen átfedések is létrejöhetnek a tudatosság hiánya miatt – ahogy arra a történész is rávilágít. Véleményem szerint az oratóriumnak abban sikerül előrelépnie a Johanna-kép formálását illetően, hogy realizálja a szent és nemzeti hős kettős szerepét a fogalomkeveredés mint következtetés nélkül. Ez a körülmény azonban nem helyezi hatályon kívül Winock kategóriáit, hiszen azok épphogy azt segítenek megelőzni, hogy létrejőjenek, illetve fennmaradjanak további átfedések, valamint egyéb, a fogalmak összemosásából fakadó félreértések. Megint más szempontból viszont épphogy a jól körvonalazott kategóriák által tételezett keveredés vagy összeegyeztethetlenség definiálja az egyház Johannával kapcsolatos századfordulós lépéseit „kisajátításként” – a republikánus modell rovására. Személy szerint inkább a visszafogadás, illetve a rehabilitáció szavakat használnám, annak hangsúlyozása mellett, hogy bizonyos papok (l. az aix-i érsektől és Ayroles-tól kölcsönzött fenti idézeteket) soha nem is értettek egyet az angol-burgundi fennhatóság alatt működő Cauchon és társai ítéletével.

A Jean-Pierre Loré által rendezett és dirigált 2005-ös párizsi *Johanna a máglyán* előadásban a címszereplőt alakító Célin Liger megszállott arckifejezései és gyakori, átszellemült mosolya éppenséggel a Winock Republikánus modell című alfejezetében megpendített hisztéria és a hallucináció lehetőségére erősít rá. Ráadásul itt Johanna nem az ártatlanságot kifejező fehér ruhában jelenik meg, mint például Tompos Kátya Vidnyánszky

azért alkotnak olyan szoros köteléket, mert mindannyian ugyanabból a felfedezésből, a vallás újrafelfedezéséből élnek, mert mindannyian Jeanne d'Arcot mint vallási jelenséget, mint mártírt, szentet és apostolt értelmezik újra, mert ez a lenyűgöző jelentőség határozza meg verseik tartalmát és rendeltetését.” (Saját ford.) (Werner Brettschneider: *Die Jungfrau von Orléans im Wandel der Literatur*; Hollfeld, Bange, 1970. 35. idézi: Fischer: i. m. 43.) Brettschneider megállapítása szempontjából fontos, hogy a vallásos megközelítés megújulása kapcsán együtt tárgyalja Claudel, Péguy és Max Mell darabjait.

Attila később részletesebben is elemzett előadásában. Ehelyett a nagyon is cselekvő, női dominanciát kifejező vérvörös ruhában uralja a színpadot annak ellenére, hogy az előadás kezdetétől a végéig hátrakötözött kezekkel áll egy faoszlophoz rögzítve. Az előtte elhelyezett rőzseköteg egyértelműen jelzi, hogy a mű elején megjelenített, a vesztőhelyen játszó Jelenittől kezdődően várja az oratórium végén elkerülhetetlenül bekövetkező kivégzését. Az orléans-i szűz életének felsorakoztatott stációi így a belső gondolatai látomásos kivetüléseként is felfoghatók, amelyek a máglyán jutnak eszébe, miközben az ítélet végrehajtására vár.³⁰⁹ A rendezői koncepció máskülönben megfelel a szerzői intencióknak is, ahogy azt Claudel a mű előszavában kifejti:

Jeanne d'Arc életének csúcса: a halála, a roueni máglya. Drámámban [...] erről a csúcsról tekint át életének eseményeit a legközelebbiektől a legtávolabbiakig, hivatásának, küldetésének beteljesülésétől eredetig. Azt mondják, így látják a haldoklók utolsó órájukban kibontakozni [...] életük minden mozzanatát, amelyeknek végzetes jelentőséget ad a közelgő halál.³¹⁰

Függetlenül azonban attól, hogy a művet Winock katolikus modelljéhez, vagy egy tágabb fogalmi tartományhoz társítjuk, Claudel és Honegger elsősorban a vallásos konnotációtól megfosztott értelmezéssel szálltak szembe, amit Winock a republikánus modell diszkursusához társít. (Ez a megközelítés egészen Pierre Caze drámájáig, de kivált Voltaire komikus eposzáig vezethető vissza. A Loré-féle *Johanna a máglyán*-rendezés mindazonáltal megmutatja, hogy ez az oratórium is hagy bizonyosfokú mozgásteret az előadói koncepció számára, amely bár ez esetben – a szentté avatási processzus konklúziójához hasonlóan – nem erősíti meg a Hangok isteni eredetét, mégis hűséges marad a claudeli dramaturgia alapvető követelményeihez.)

Az oratórium szövegének magyar nyelvű fordításakor Jelenits István egészen odáig megy, hogy szöveg szinten is megjeleníti Anatole France nevét:³¹¹

MÁS HANGOK: Korhely – Benelépj – Tökfilkó – Haramia –
Anatole France, a Sorbonne

³⁰⁹ A teljes előadás megtekinthető: <https://www.youtube.com/watch?v=jE9iF734U2k> (Letöltés: 2025. 02. 08.)

³¹⁰ Paul Claudel: *Jeanne d'Arc a máglyán* (ford. Jelenits István), in: Gúthy Andor (szerk.): *Válogatás Paul Claudel műveiből* (ford. Gáldi László et al.), Budapest, Szent István Társulat, 1982. 836.

³¹¹ A magyar nyelven megjelent, átfogó Claudel-kötetben megjelent tanulmányában Gyergyai Albert irodalomtörténeti távlatban is szembenállást vél felfedezni Anatole France és Claudel művészete között, mert amíg állítása szerint előbbi a 18. századi „lesoványított francia próza” legismertebb 19. századi képviselője, addig utóbbi nyelvi gazdagsága és komplexitása révén épp ezzel az irányzattal helyezkedett szembe. Gyergyai Albert: Paul Claudel, in: Gúthy Andor (szerk.): i. m. 13.

Mind azt állítják, hogy csalódás áldozata vagy.³¹²

Jeanne d’Arc szentségének hangsúlyozása a darab szentmise általi ihletettségével is közeli rokonságot mutat, amely viszont Claudelnél a dithyrambussal függ össze.³¹³ Ezen keresztül ugyanis – legalábbis amiként Claudel ír róla –, az oratórium imaszobája sejlik fel előttünk. A műfaj jellegzetessége, hogy „egyetlen arccal felruházott alak beszél egy hangokból álló félkör (a kórus [...]) közepén, és ezek a hangok – akik egyúttal a hallgatóság is – kifejezésre ösztönzik.”³¹⁴ Az ennek eredményeként létrejött hangzótérnek, melyet Claudel „előre egymáshoz társított megszólalásokból álló hangzavartként” ír le, a kórus később liturgikus formát adott, ami miatt a szerző a miséhez kötötte a műfajt. Az elgondolás szintén a misztériumjátékkal függ össze: „Mindig vonzott engem a drámának az az ősfarmája, amit dithyrambusnak hívnak, s amelynek Aiszkülosz *Oltalomkereső*kje az egyedül fennmaradt példája. [...] A görög Kórus ennek később egyfajta liturgikus és hivatalos formát adott, mely templomainkban él tovább. Így amikor Ida Rubenstein asszony felkért arra, hogy Johannának szenteljek egy énekkel és zenével megemelt drámai költeményt, teljesen természetes módon mindjárt egy misefélére gondoltam.”³¹⁵

Ez azonban nem jelenti azt, hogy ne tekintett volna egyszerre népi és nemzeti hősként is Johannára. Ahogyan azt sem, hogy katolikus hite ne akadályozta volna meg Claudelt abban, „hogy diplomataként a Harmadik Köztársaság érdekeinek sikeres védelmezője [is] legyen.”³¹⁶ A fenti állítást viszont Claudel alábbi okfejtése is egyértelművé teszi: „Hiszen nem egy fenséges áldozatról van-e szó itt is? Egy népnek egy ártatlan lény áldozata általi feltámadásáról, mely nép az elnyomásnál is rosszabbnak volt kitéve: a hitehagyottságnak.”³¹⁷ Vagyis tehát a népi és nemzeti hős minőségének tükrében értelmezendő Jeanne d’Arc transzcendens vonatkozásának hangsúlyozása az amerikai, németországi, illetve távol-keleti konzul és nagykövet Claudel részéről a francia állam az egyháztól, valamint a vallástól való 1905-ös elszakadása fényében. Az eddigieket összefoglalva: amikor tehát Claudel azt a kijelentést tette, miszerint „nem a kis parasztlányt, nem a történelmi hősnőt próbáltam megjeleníteni, hanem Szent Johannát, aki

³¹² Paul Claudel: *Jeanne d’Arc a máglyán* (ford. Jelenits István), i. m. 855. Majd ugyanez megismétlődik: Claudel: *Jeanne d’Arc a máglyán*, i. m. 860. Az ehhez tartozó lábjegyzet szintén a következőképpen hivatkozik a szerzőre: „»Anatole France«: A hitetlen író (1884–1924.) könyvet írt Szent Johannáról.” A darab másik magyar nyelvű fordítása viszont nélkülözi az Anatole France-ra való utalást, (ahogyan az eredeti francia szöveg is): „Kórus: Vízfejű, Fajtalán, Csámborult, Torzszülött – ők azt mondják: Csaltál és csalódtál!” Paul Claudel: *Jeanne d’Arc a máglyán* (ford. Raics István), in: Gúthy Andor (szerk.): i. m. 881.

³¹³ Claudel: Egy dithyrambus, i. m. 60.

³¹⁴ Uo.

³¹⁵ Claudel: Egy dithyrambus: i. m. 60.

³¹⁶ Balogh Géza: Claudel szent színháza, *Szenárium*, 1. évf. 3. szám, 2013. november, 62–69. 63.

³¹⁷ Claudel: Egy dithyrambus, i. m. 60.

elérkezett a megdicsőüléshez”, nem az orléans-i szűz nemzeti vonatkozását cáfolta vele, hiszen erre alapvetésként tekintett. Ehelyett azt állította, hogy a hazafias vonás tisztelete során nem szabad megfélemlkezni alakjának komplexitásáról, tehát a szentség kérdéséről sem.

A Johanna-kép Franciaországban élesen egymásnak feszülő katolikus és republikánus modelljei közötti ellentétek egymáshoz közelítésének szándéka a szöveg és cselekmény zenedramaturgiához való viszonyulásában mutatkozik meg a legegyértelműbben. Honegger részéről pedig a tablószerűen szerkesztett mű egyes jeleneteinek hangulatát kifejező *couleur locale*-on túl a műfajmegjelölésben is tükröződik. A komponista ugyanis tudatosan misztériumjátékként dolgozta fel a történetet, azonban a téma akkoriban újszerű megközelítése „nem lett volna lehetséges” a hivatalos egyházi állásfoglalás előtt, amennyiben szigorúan tartjuk magunkat ahhoz a hagyományos meghatározáshoz, miszerint a műfaj kizárólag szentek és ó- vagy újszövetségi alakok életének történetét jeleníti meg:³¹⁸

A középkori szertartásokba beépített *Quem queritis?*, a halott Krisztus testét kereső három Mária története a misztériumjátékok konkrét előzményének tekinthető, tágabb értelemben azonban a kortárs liturgikus színházi törekvések állandó funkcióját is illusztrálja, hiszen ezekben az előadásokban sem történik más, mint az emberi létet meghaladó dimenzió keresése, valamint Krisztus feltámadásával vagy a megváltással való szembesítés.³¹⁹

Ekképpen Honegger meghatározása – és ebből fakadóan a teljes mű alapvető hangvétele – dialogizál a szentté avatás indoklásával (azaz „a tisztasága és különleges erényei miatt szent, de nem mártír” elvével), valamint ugyan emiatt a scenírozhatóság és a koncertszerű megszólaltatás lehetőségével. Utóbbi esetben megjegyzendő, hogy bár bibliai témájú operák is léteznek, oratóriumok esetében a vallásos érzület előtérbe helyezése és felerősítése miatt ez a műfaj hagyományosan nélkülözi a színpadi megjelenítést és a szerepfelvételt. A *Johanna a máglyán* azonban a színház ősfarmájával, a ditirambussal létesített kapcsolatnak köszönhetően színházi előadásként is teljességgel megállja a helyét, amit az alábbiakban részletesebben is szemléltetünk példákkal. Az egyszerre a narrációjelleg és a leíró karakter, másfelől a színpadi megjelenítés elvét ötvöző felfogás egymásba tükrözi a szent – nem szent-, mártír – nem mártír-

³¹⁸ Vö.: „A misztériumjáték a keresztény vallás misztériumaira épülő dramatikus cselekmény, témáját főként Krisztus életének eseményei adják. A Mária és a szentek életét feldolgozó misztériumjátékok neve a *miraculum*, a passió pedig krisztus kínszenvedésének és kereszthalálának története.” Prontvai Vera: *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban. Vidnyánszky Attila és Visky András színházi világa*, Budapest, KRE–L’Harmattan, 2023. 135–136.

³¹⁹ Prontvai: i. m. 135.

oppozíciót, ami a kortárs színházi törekvések egyik legkiemelkedőbb úttörője, Romeo Castellucci *Az arc fogalma isten fiában (Sul concetto del volto nel Figlio di Dio)* című előadásának záróképén feltüntetett feliratot juttathatja eszünkbe.³²⁰

Amíg Castellucci vizuálisan ábrázolja a kettősséget, addig Honegger a hangok szintjén érzékelteti az egyszerre oratorikus-elbeszélő és az eklektikus zenedramaturgiának köszönhetően egy színházi előadás számára is sok lehetőséggel kecsegtető karakterrel a két winocki modell konfliktusa mögött húzódó fonákságot. Ugyanis, bár a szentté avatás során az egyház továbbra sem nyilvánította mártírrá Johannát és erősítette meg isteni küldetését, valamint a Hangjait, azonban nem is állította ezeknek ellenkezőjét sem. A mártír minősége eszerint minden kétséget kizáróan csak a franciákért vállalt nemzeti érzület erősítésére vonatkozhatna. Az egyház azonban szentnek nyilvánította Johannát tisztasága és különleges erényei miatt, amiből pedig – mint a cselekedeteket meghatározó jellemvonásból – egyenesen következik a népért önzetlenül vállalt áldozat is. Összegzésként tehát kijelenthetjük, hogy a szent nem zárja ki a nemzeti hőst és megfordítva; csupán annyit jelenthetünk ki a korabeli egyházi állásfoglalás ismeretében, hogy – bizonyítottság hiányában – a Hangok és a küldetésstudat részükről nem teljesíti be az előbbit, ami miatt e két utóbbi inkább a természetfölötti és a misztikus interpretációk, mintsem az egyházi értelemben vett szent kategóriája felé mozdulnak el.

Tekintettel arra, hogy a misztériumjáték (jelentésváltozásának) optikáján, valamint az opera, illetve az oratórium műfaji összefüggésein keresztül rávilágíthatunk a *Johanna a máglyán* központi kérdésköre, a „mártír” fogalmának szent vagy nemzeti, másfelől szent ÉS nemzeti vonatkozásának dichotómiájára, az alábbiakban tömören összegezzük az ezek között jelentkező átfedéseket, hogy az orléans-i szüzcéről írott egyéb drámák által sugallt Johanna-kép kontextusában is el tudjuk helyezni a darabot.

³²⁰ Vö.: „Az előadás szándékos üressége (lassúsága) felébreszti a nézőben a továbbgondolás vágyát. Az apa és fiú olyan (színpadilag) szélsőséges, de voltaképpen mindennapi szituációban figyelhető meg, ami próbára teszi egymás iránti szeretetüket, emberségüket, empátiájukat. [...] Az én értelmezésem szerint nem Krisztus-rombolás folyik itt, ellenkezőleg: egy új, újradefiniált Krisztus születik meg. Az áldozatot színre hozó előadás eddig a pillanatig azt állítja: szeretet, emberség, megértés márpedig létezik, s ezzel nem cáfolja, hanem mélyen átéli a hitet. Tétélezi inkább, semmint dekonstruálja a Krisztus-arcot.” Majd így folytatja a cikk, rátérve az előadás utolsó szakaszára: „A vizuális eljárások nehezen írhatóak le és foghatók meg; a kép mögül előtűnik egy felirat és rögtön az ellentéte is: »Én vagyok a ti pásztorotok«, melyben a »nem« szócsonka is megjelenik, majd alig észlelhetővé sötétül. A vég nem morális felháborodást, csak zavart kelt: a Krisztus-romboló gyerekek jelenléte túlságosan egyértelmű, hogy aztán a vég túlságosan spekulatívává váljék, magára hagyva a nézőt.” Tompa Andrea: Egy felsértett Krisztus-arcról. *A képmásról, Isten fiának tükrében* című Castellucci-előadásról és a róla szóló vitákról, *színház.net*, 2012. 07. 01. <https://szinhaz.net/2012/07/01/tompa-andrea-egy-felsertett-krisztus-arcrol/> (Letöltés: 2025. 02. 12.)

Az oratórium és a misztériumjáték kifejezéseket azért is érdemes egymás mellé állítanunk, mert mindkét fogalomnak hasonlóan bővült a jelentésköre. Az *Oratóriumok könyvének* bevezetője – amely szintén a kifejezés tisztázásával indít –, a következőképpen mutatja be ezt a változást:

Ma már nemcsak a színpad nélküli vallásos zenedrámát, a költői vagy biblikus szövegre írt, egyházi, mitológiai vagy történeti tárgyú, szólóénekhangokra, kórusra és zenekarra komponált műveket tartjuk a műfaj keretébe tartozónak; ide soroljuk általában az egyházi muzsikát, tehát a kifejezetten templomi „használatra” szánt misét, *requiemet*, *Te Deumot*, *Stabat matert*, *Magnificat*ot, zsoltárokat stb. Sőt, még bővíthetjük a kört: oratorikus tulajdonképpen minden olyan zenemű, amely több énekhangra és zenekarra íródott és amelyet hangversenyszerűen adnak elő.³²¹

Ennek a definíciónak a fényében viszont azt a határt is meghúzza a szerző, hogy mi nem tartozik az oratórium tárgykörébe, hiszen a szólóének, vagy a kórus zenekarral, de legalábbis valamilyen hangszerrel kísért alkotásaként nem sorolja bele ebbe a kategóriába az *a capella* gregorián évezredes hagyományát, vagy a 16–17. századi vokálpolyfónia műveit sem.³²²

A *Johanna a máglyán* szempontjából azonban leginkább a szerző soron következő mondata figyelemreméltó:

(Mint a fogalomtágulás tipikus példáját említhetjük, hogy ma költői és drámai művek színpad nélküli, felolvasásjellegű, díszletek és jelmezek nélküli előadását is oratorikus produkciónak nevezzük.)³²³

Azért fontos a mű és az előadás összművészeti jellegét hangsúlyozni, mert az oratórium elsősorban koncertszerű zeneműként kanonizálódott, nem színházi előadásként. Arisztotelész utal rá, hogy a tragédiák által kiváltott katarzis eléréséhez nem feltétlenül szükséges a *mise en scène*,³²⁴ viszont a *Johanna a máglyán* tudatosan párbeszédet folytat az oratórium szcenírozhatóságának kérdésével. Haydn *Az évszakok (Die Jahreszeiten)* című alkotása óta köztudott, hogy az oratórium műfaji meghatározását tekintve nem feltétlenül a vallási tematikában különbözik az operától, nem beszélve arról, hogy már a 17–18. századi zenés

³²¹ Várnai Péter: *Oratóriumok könyve* (2. kiadás), Budapest, Zeneműkiadó, 1983. 9.

³²² Várnai: i. m. 11.

³²³ Uo.

³²⁴ „Mert látványosság nélkül is úgy kell megalkotni a történetet, hogy a hallgatót maguk az események is megrendítsék és szájalomra indítsák, mint Oidipusz története. A látványosság keltette hatáshoz művésziellen és külsőséges eszközök is elegendők. Azoknak, akik a látványosság által nem a félelmetes, csak a csodaszzerű hatást váltják ki, semmi közük a tragédiához”. Arisztotelész: *Poétika* (ford. Sarkady János), XIV. rész 1. bek. <https://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm#d814> (Letöltés: 2025. 02. 15.)

színházban is beszélhetünk ilyen témájú darabokról.³²⁵ Az olasz repertoár tekintetében megemlítendő például Stefano Landi *Szent Elekje (Il Sant' Alessio)*, vagy a francia barokk zenés tragédia egyik alműfaja, a *tragédie biblique* (bibliai tárgyú tragédia), amelynek legfontosabb képviselői Marc-Antoine Charpentier *Dávid és Jonatán (David et Jonathas)* és Michel Pignolet de Montéclair *Jefta (Jephthé)* című, ószövetségi tárgyú darabjai.³²⁶

Az opera és oratórium közt meghúzható határvonal kérdésessége szempontjából szükséges megemlíteni azt is, hogy a Händel operái és oratóriumai közötti éles különbségtétel is helytelen,³²⁷ tudniillik a komponista még a kifejezetten oratóriumnak komponált darabjain belül is folyamatosan változtatta a műfajról alkotott elképzeléseit. Például az első két, még hagyományos olasz stílusban komponált *La Resurrezione* és a *Trionfo del Tempo e del Disingano* után tizenkét évvel írt *Eszter (Esther)* műfajmegjelölése még „masque volt, azaz olyan mű, amely valahol félúton van az opera és az oratórium, másrészt a zenés játék és az opera között.”³²⁸ Az *Eszter* csak újabb tizenkét évre rá történő átdolgozása után vált „ténylegesen” oratóriummá, amikor pedig Angliában száműzték a műfajt a színházakból. Ebből a mozzanatból tudhatjuk, hogy azelőtt nemcsak Händel operáit, de az oratóriumait is színházakban adták elő, amely jelenséget bizonyos kutatók a *masque*-hagyomány tovább élésének tekintenek.³²⁹

³²⁵ A fenti kijelentés is pontosítandó azonban: „Az évszakokkal [...] új fejezet kezdődik az oratórium történetében. Nem első eset ugyan, hogy vallási témától, mitológiától vagy történelemtől távol álló tárgya van egy oratorikus műnek [...], az azonban még nem fordult elő, hogy oratóriumtéma lehessen a nép élete.” Várnai: i. m. 150–151.

³²⁶ Az már más kérdés, hogy Landi darabjával ellentétben az utóbbi alkotást – bizonyos mértékig talán jelenkori ismeretlensége, emiatt pedig kanonizációjának hiánya miatt – nem szokás színpadon látni Händel azonos témájú *Jephthájával* ellentétben, amelyet viszont a komponista több más oratóriumához, például a *Theodorához* hasonlóan egyre gyakrabban láthatunk szcenírozva is. (Landi IX. Kelemen pápa librettójára írt *Szent Elekjének* szcenírozott előadása teljes egészében megtekinthető az alábbi linkről: https://www.youtube.com/watch?v=KyVSVYt_DMk. [Letöltés: 2025. 02. 07.] Ahogyan a legutóbbi időkben Charpentier *Dávid és Jonatánjából* is készült egy szcenírozott előadás – a 2022-es versailles-i bemutató megtekinthető: <https://www.youtube.com/watch?v=LxiLLfd4248> [Letöltés: 2025. 02. 08.]

A Händel-féle *Jefta (Jephtha)* Jean-Marie Villégier és Jonathan Duverger rendezésében színre vitt 2009-es strassbourgi előadásán a *mise en scène* egyszerre él a barokk operák jelenkori színpadi bemutatóira jellemző eszközeivel és helyezi egyúttal a monumentális kórustételeket koncertszerű előadásokat, sőt kifejezetten templombelsőt idéző térbe. A kórus kotta nélkül, mégis a zenei anyagai alaphangulatának megfelelő ünnepélyességgel, az oratóriumok előadói gyakorlatának mintájára szerepfelvétel nélkül adja elő a tételeit, amitől csak olyan esetekben tér el, amikor felülről nárciszokkal szórják meg az alatt szenvedő címszereplőt. Minthogy a kórustagok a karzaton állnak, vizuálisan is az e világi és az égi szférák között helyezkednek el kimondatlanul, miközben lent a hagyományos színpadi előadói gyakorlatnak megfelelően jelmezben, szerepfelvétellel zajlanak az interakciók. Az előadás teljes egészében megtekinthető:

<https://www.youtube.com/watch?v=jruglzBRLs0&t=3220s> (Letöltés: 2024. 11. 10.)

³²⁷ Várnai: i. m. 102–103.

³²⁸ Várnai: i. m. 104.

³²⁹ Várnai: i. m. 104.

Haydn 1801-es *Az évszakokja* után néhány évvel keletkezett „a francia forradalom legnagyobb francia nemzetiségű, drámai vénával megáldott szerzője”,³³⁰ Étienne-Nicolas Méhul 1807-ben bemutatott *József (La Légende de Joseph en Égypte)* című operája is, amely látszólag Charpentier és Montéclair *tragédie biblique*-jeinek hagyományát követi. A vérzivataros 1790-es évek korszellemé nyomán azonban Méhul az ószövetségi témát is átítatja „a szabadságáért küzdő egyén és nép” allegóriájával, ami ráadásul kiegészül az egyiptomi kultúra Napóleon közelmúltbeli hadjáratainak köszönhetően kialakult népszerűsödésével. Az itt feldolgozott bibliai tematika tehát inkább azt mutatja meg, hogyan alakulhat át annak eredeti mondanivalója a művet átítató korabeli aktuálpolitika színezetétől. Ennek megfelelően az 1989-es, a nagy francia forradalom kitörésének bicentenáriuma alkalmából tartott ünneppsorozat keretében a darabból készült operafilm végén meg is szólal a szerző – a maga idejében a *La Marseillaise* népszerűségével vetekedő, szinte második himnuszként számontartott – *Le chant du départ*-ja,³³¹ kortárs öltözékekkel. A jelmezeken keresztül megjelenített korszakkeveredés egyfelől élesen ellenpontosza vizuálisan, másfelől az artikulált mondanivaló kontextusába is ágyazza az alapvetően Biblia-korabeli öltözékekben játszott produkciót.³³² (Ezzel összefüggésben megjegyzendő, hogy Méhul helyenként vehemens, máskor pedig a 18. századi klasszikus esztétikának megfelelően stilizált zenéje itt szokatlanul összeegyeztethetetlennek látszik a cselekmény idősíkját sejtető kosztümökkel. Ehhez hasonló élményem volt Verdi *Giovanna d’Arcó*jának zenéje, és a komponista műveinek esetében rendszerint használt színpadi gesztusok alkalmazását illetően.)³³³ Bár a *József* a maga idejében népszerű volt a színpadon is (és az ősbemutató jelmezhasználata is emellett foglal állást), az olyan, a cselekmény szintjén is imaként megírt kórustételek, mint a *Dieu d’Israël! Père de la nature!* és

³³⁰ Vö.: „noha Méhul nem mérhető melodikusság terén legkiválóbb kortársaihoz, de a francia szerzők közül messze ő rendelkezett a legkiválóbb drámai vénával. Ezért nem véletlen, hogy olasz stílusú próbálkozásai megbuktak, és hogy könnyű szívvel áldozta fel az »öncélú« dallamosságot a dráma oltárán.” Cleofide: *Adrien – egy rendkívül zavarba ejtő zenedráma fenséges tálalásban, fidelio*, 2013. 01. 10. <https://fidelio.hu/plusz/cleofide-adrien-egy-rendkivul-zavarba-ejto-zenedrama-55174.html> (Letöltés: 2025. 02. 09.)

³³¹ Heinz Alfred Brockhaus – Hugo Riemann: *Zenei lexikon II. kötet*, Budapest, Zeneműkiadó, 1984. 510. Mary Hargrave: *The Earlier French Musicians (1632–1834)*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd. 1917. 112.

³³² A teljes előadás megtekinthető: https://www.youtube.com/watch?v=jRNwOKTu6v8&list=PL2pg-SBf-AI8HEuhJo8Ry4kGnbC_B5fi5&index=5, <https://www.youtube.com/watch?v=ZBxmPzjs40U>, <https://www.youtube.com/watch?v=8NpWA5boJvY>, (Letöltés: 2025. 02. 08.)

³³³ Ha ezt a megállapítást összevetjük az ősbemutató néhány jelmezével, azt láthatjuk, hogy az 1989-es operafilmhez képest a ruhák stilizáltabbak, színesebbek és „operaszerűbbek”. Leszámítva a címszereplő Józsefet, akinek vörös-fehér-arany öltözéke inkább a megkoronázott Napóleonéra emlékeztet, ahogy azt François Gérard festményén láthatjuk.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7001618z.r=M%C3%A9hul%2C%20%C3%89tienne-Nicolas%20Joseph%20costumes?rk=64378;0>

(Letöltés: 2025.02.14.) Jákob esetében viszont a színek is megegyeznek a két produkcióban:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7001617j.r=M%C3%A9hul%2C%20%C3%89tienne-Nicolas%20Joseph%20costumes?rk=42918;4>

(Letöltés: 2025.02.14.)

más, nagyobb apparátusok túlsúlya miatt mégis gyakran adták elő oratóriumként Itáliában, Németországban és Belgiumban.³³⁴ A források mellett számot adnak egy szalonban, a szerző jelenlétében zajlott beszélgetésről is, amelynek során problémaként merült fel a bibliai téma dramatizálható voltának és színpadra alkalmazhatóságának kérdése is.³³⁵ A *József* végső formájában csakugyan kevés szólótételt találunk; a címszereplő, Jákob vagy Simeon megszólalásait rendszerint a testvérek, más szereplők vagy a teljes vegyeskar közbeszólásai szakítják meg.

Hogy a 19. századból is említsünk egy kiemelkedő példát, Batta András alábbi leírása Charles Camille Saint-Saëns *Sámson és Delilájával* (*Samson et Dalila*) kapcsolatban is találóan rávilágít az opera és az oratórium közötti érzékeny különbségtétel kérdésére:

Saint-Saëns igyekezete ellenére a *Sámson és Delila* végső formájában sem illik tökéletesen az operaszínpadra – epikus vonásai az oratóriummal rokonítják. Jelenetei afféle állóképeknek tűnnek, a közvetlen cselekményt pedig sokszor pótolja elbeszélés. Jellemző például, hogy a filiszteusok a második felvonás végén a színpad mögött győzik le Sámson. A két címszereplővel csaknem egyenrangú szerepet kap a kórus, ami szintén Saint-Saëns oratorikus gondolkodásmódját mutatja. Egyes tételekben, például az előjátékban, már-már Händel, sőt Bach jut a hallgató eszébe: az Isten-motívum, mely újra meg újra emlékezteti Sámsont küldetésére, lutheránus korálra emlékeztet.³³⁶

A fentiek tükrében persze Saint-Saëns szóban forgó darabját már csak a bibliai tematika miatt is könnyebben képzelhetjük el olyan misztériumjátékként, amely tudatosan is a két műfaj összeesengetésére tesz kísérletet. Ezzel együtt az oratóriumkultúra Saint-Saënsra gyakorolt hatását Matthew Boyden kötete is alátámasztja. Ráadásul *Az opera kézikönyve* egyenesen

³³⁴ Vö.: „Respect for the work steadily grew and musicians in all countries, especially in Germany, appreciated the quality of the music, both then and later.” „A mű iránti tisztelet fokozatosan nőtt, és a zenészek minden országban, különösen Németországban, nagyra értékelték a zene minőségét, akkor és később is.” (Saját ford.) Mary Hargrave: i. m. 190.

Vö.: „Weber, who produced *Joseph* at Dresden (1817), pronounced it »a musical fresco, rather drab in tone but imbued with a sentiment, a pathos, a purity of line and composition beyond compare.« It ought, says M. de Curzon, to be considered a scenic oratorio rather than opera; »fresco« characterises it most happily.” „Weber, aki Drezdában mutatta be a *Józsefet* (1817), úgy ítélte meg, hogy »zenei freskó, meglehetősen szürke tónusú, de érzéssel, pátosszal, a vonalvezetés és a kompozíció felülmúlhatatlan tisztaságával átítatott«. De Curzon úr szerint inkább szcenikus oratóriumnak, mintsem operának kellene tekinteni; a »freskó« [szó] jellemzi a legszerencsésebben.” (Saját ford.) Uo.

³³⁵ Mary Hargrave: i. m. 189–190. Ezt az állítást egy régi forrás megcáfolja, viszont elismeri, hogy a *József*ben csakugyan túltengenek a kórustételek a szólószámok rovására. Heinrich Storbel: Die Opern von Étienne-Nicolas Méhul, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 6. Jahrg. Heft 7., 1924. 399–400. Storbel azonban ezzel együtt is a szerző legletisztultabb művének tekinti, amely talán kevésbé drámai ugyan, mint más korábbi művei, a korabeli zenés színház egyes elemeinek ötvözésével mégis a méhuli életmű legtökéletesebb összefoglalójának tartja. Storbel: i. m. 398. és 402.

³³⁶ Batta András: *Opera* (ford. Fejérvári Boldizsár et al.), Budapest, Vince, 2006. 546.

kiemeli, hogy a komponista először ebben a műfajban is szerette volna megzenésíteni a *Sámson* témáját, mielőtt a szövegírója, Lemaire meggyőzte az ellenkezőjéről. Mint azonban utólag beigazolódott, az ősbemutató helyszíne szempontjából sem volt megalapozatlan a szerző eredeti szándéka. A Liszt közbenjárásával megvalósult weimari premier után ugyanis majd tíz évet kellett várni az első párizsi bemutatóra, az operaház ugyanis ódzkodott a bibliai tárgyú darabok előadásától. Áttételesen ez a mozzanat is tükrözi Anatole France korának vallás-, vagy legalábbis egyházellenességét. Míg a nagy francia forradalom idején például Méhul fenti *Józsefje* is ószövetségi témájú darab volt, amely csak inkább a megszokott narrációtól eltérő fénytörésben mutatta be a történetet, addig ez a körülmény rávilágít a Harmadik Köztársaság ebben a formában leegyszerűsítő hozzáállására, amely Claudel ellenérzését is kiváltotta *Johannája* újrafeldolgozása során. Saint-Saëns esetében azonban az oratórium eszméje és a végső formájában mégis színpadra „szánt” *Sámson és Delila* olyan köztes állapotot eredményezett, amely akaratlanul is megelőlegezi például Sztravinszkij eredetileg is operatoratóriumként megjelölt *Oedipus rexét* és általában a múlt század (zenés) színházának egyik központi kérdésfelvetését: a (színházi) műfajok kever(ed)ésének problematikáját. Egyúttal azt az alkotói gesztust, amely a *Johanna a máglyán* esetleges színpadra állításai során is előtérbe kerülhet, amennyiben a rendező tudatosan párbeszédet létesít a szerzőpáros által előírt három műfaj között. Ez a szándék tömören a misztériumjáték jelenkori fogalombővülésével, illetve a régebbi barokk és klasszikus dramatizált alkotások ekként való újraértelmezésével jellemezhető. A fentiekben megemlített művek példáival összegezve tehát az elhangzottakat: amíg Landi és Montéclair tudatosan – bár bibliai tárgyú, de mégiscsak – operákat komponáltak, majd Méhul is a zenés színház számára hozta létre a *Józsefet*, (még ha át is itatta alkotását a forradalom szellemiségével), addig Saint-Saëns sosem vetkőzte le igazán a Bach- és Händel-oratóriumok, valamint Mendelssohn *Éliásának* hatását. Amennyiben tehát elfogadjuk Batta András állítását („Saint-Saëns igyekezete ellenére a *Sámson és Delila* végső formájában sem illik tökéletesen az operaszínpadra”), kijelenthetjük, hogy a francia zeneszerző akaratlanul hozott létre olyan művet, amely koncepció a 20. században ösztönözhetette a misztériumjáték és az egyes (zenés) színházi műfajok fogalmi kereteinek bővülését. Ez utóbbi dialógus Sztravinszkij, Claudel és Honegger, sőt, Darius Milhaud részéről azonban már tudatos útkeresés volt.

Máskülönben a négy alkotó rokonítása sem tekinthető pusztán önkénynek, hiszen a bitonalitás mestere, Milhaud, aki Honegger mellett a francia hatok egyik tagja volt, szintén együttműködött a költővel. Ennek a közös munkának gyümölcse az egyetlen egészében fennmaradt, háromrészes görög tragédia trilógiaként végigkomponált darabja, az *Aiszkhülosz*

Oreszteiája (L'Orestie d'Eschyle), valamint a *Kolumbusz Kristóf (Christophe Colomb)*, amelyet maga Claudel képzelt el misztériumjátékként.³³⁷ Ráadásul Sztravinszkij és Honegger művészete között is számos párhuzamot vonhatunk. Kapcsolatuk egyik legkézenfekvőbb bizonyítéka az, hogy maga az orosz komponista adott tanácsot utóbbi szerző *Dávid király (Le Roi David)* című oratóriumának megírásához.³³⁸ Továbbá az a tény, hogy ebben a művében „Honegger narrátorra bízta a cselekmény ismertetését. A *Dávid* ezzel mintegy előfutára lett Stravinsky *Oedipus Rex*ének.”³³⁹, ami kettejük egymásra gyakorolt hatása mellett az oratorikus és operaforma szabályrendszerével való játék igényére is rávilágít. Mégis mindketten más utat járnak be, hiszen Sztravinszkij műve egyszerre sorolható mindkét műfajba (vagy egyikbe sem), viszont a *Johanna a máglyán*, bár dialogizál ugyan a misztériumjátékkal és a színház ősformájával, a ditirambussal, így kimondatlanul is szorgalmazza a színpadi megjelenítést, a fentiekben ismertetett okok miatt mégsem nevezhetjük operának. Az állítás alátámasztásaként kiemelhetjük: a műfajmegjelölések alapján maguk a szerzők sem tettek így.

Ennek fényében egyenesen megdöbbentő, hogy Gál György Sándor operalexikonja külön fejezetben elemzi az Honegger-oratóriumot.³⁴⁰ A félreértés a következő kijelentésből fakadhat: „Ennek a korszaknak az énekese Arthur Honegger, aki a *Jeanne d'Arc a máglyán* (sic!) című dramatikus oratóriumában (sok helyütt operaszínpadokon szólaltatják meg) tiltakozóan emeli fel hangját az ártatlanok vérében gázoló hatalmasok, [...] az emberiséget üldöző embertelenség ellen.”³⁴¹ Másfelől arra az általános kísérletező tendenciára is rávilágít, amely az egyes műfajok közötti éles határvonalak megszűnését eredményezte ebben a korszakban: „Ahogy [...] tekintetünk végigjártjuk a 19–20. század fordulóján, mind tisztábban áll előttünk a kép: az opera hagyományos formáival szemben egy új operadramaturgia bontakozik ki, mely a kantáta, az oratórium és az opera formai ötvözetét adja.”³⁴² A *Johanna a máglyán* esetében azonban ez a folyamat kevésbé az opera kereteinek újradefiniálását írja le,

³³⁷ „Paul Claudel szövegkönyve számtalan lehetőséget nyújtott arra, hogy a zeneszerző operáját egy misztériumjáték széles talapzatára építse fel. [...] A *Columbusban* a minisztériumjátékok epikus fensége szólal, a *Szegény matrózban* a ballada sötét költészete.” Balassa Imre – Gál György Sándor: *Az operák könyve*, Budapest, Zeneműkiadó, 1955. 638. Az opera 1930-as ősbemutatót követő első teljes, szcenírozott előadása az alábbi linken megtekinthető: <https://www.youtube.com/watch?v=pCJ-ekdrv1k> (Letöltés: 2025. 02. 15.) – A felvétel ugyanazon a játszóhelyen, a Théâtre Impérial de Compiègne-ben készült három évvel később, 1992-ben, mint Méhul *Józsefjének* 1989-es hivatkozott premierje, hasonlóképpen a producer és színész Pierre Jourdan művészeti igazgató gondozásában. Amint az itt látható, 2023-ban újraszerkesztett videó elején található megemlékezés is utal rá, a 2007-ben elhunyt Jourdan sokat tett a kevésbé ismert és feledésbe merült francia zenés színpadi alkotások felelevenítéséért, ami a két bemutató közti átfedésekre is magyarázattal szolgálhat.

³³⁸ Várnai: i. m. 318.

³³⁹ Várnai: i. m. 320.

³⁴⁰ Balassa – Gál: i. m. 634–636.

³⁴¹ Balassa – Gál: i. m. 622.

³⁴² Balassa – Gál: i. m. 621.

hanem épphogy az oratórium közeledik a zenés színházhoz a misztériumjáték segítségével. A jelen dolgozat következő része arra mutat rá, hogy bizonyos színpadi alkotók a színházi műfajok közötti határvonalak felszámolására törekcszenek.³⁴³ Ez utóbbi megközelítés pedig sokkal tágabb kategóriát sejtet, mint az operáé, hiszen ez a műfaj is beletartozik ebbe a gyűjtőfogalomba.

III./2.3. A Claudel–Honegger-együttműködés, valamint az anamorfikus megégetés mint a szentként és népi–nemzeti hősként való egyidejű értelmezés kulcsa

Claudel és Honegger egyszerre több műfajmegjelöléssel illetett művének egyedi vonása, hogy nem előre megírt szöveg utólagos megzenésítése által született meg, hanem egy különleges alkotói együttműködés eredményeként. A köztudatban végül oratóriumként kanonizálódott, de a szerzők által misztériumjátéknak, sőt ditirambusnak is nevezett mű megírására a híres táncos- és színésznő, Ida Rubinstein adta a felkérést, aki 1923-ban középkori misztériumdráma-előadásokat látott a Sorbonne-on az egyetem oktatóinak szervezésében. A mű keletkezésének egyik sajátos körülménye, hogy a költő-drámaíró Claudel kezdetben ódzkodott az ezelőtt már sokak által feldolgozott Jeanne d’Arc-témától, ahogyan a zeneszerző Honeggerrel való együttműködéstől is. Claudel fő gondja az volt, hogy „valódi hőst nem lehet fiktív környezetbe helyezni”,³⁴⁴ akinek szavait és gondolatait a kollektív népi-nemzeti-közösségi emlékezet őrzi.³⁴⁵ „A nagy történelmi alakok, ellentétben a közhiedelemmel, nem túl hálás témák az írói képzelet számára. Az író meg van fosztva a nélkülözhetetlen alkotói szabadságtól, [...] teljes munkája abban áll, hogy kiszínezzon egy számára előrajzolt képet. Az alak, amelynek megpróbál életet, szavakat és mozdulatokat kölcsönözni, nem egyedül az ő gondolatainak szülötte.”³⁴⁶ Majd később így folytatja: „A Történelemből kölcsönözött hős életpályája egy előre megszabott programnak rendelődik alá, minden irányban szökni próbál a műalkotás fiktív és zárt közegéből, mely [...] nem külső kényszereknek, hanem saját belső logikájának engedelmesskedik.”³⁴⁷ Claudelnek ez a megfigyelése lényegében minden történelmi regényre és drámára, de általában a kiterjedt Jeanne d’Arc-recepció valamennyi alkotására érvényes – azonban különösképpen a Schiller-elemzés kapcsán említett történelmi hitelesség kérdése tükrében válik jelentéssé. A szerző az alkotói folyamatot paratextusként kísérő tanulmányából

³⁴³ A távol-keleti színházhoz való közeledése miatt ez az elgondolás Claudelnél is megtalálható.

³⁴⁴ Szöllősy András: *Jeanne d’Arc a máglyán*, alkalmi művek. Nocturne. in: uő: i. m. 258.

³⁴⁵ Szöllősy: i. m. 254–255.

³⁴⁶ Claudel: Egy dithyrambus, i. m. 56.

³⁴⁷ Uo.

kölcsönzött szövegrészek arra utalnak, hogy Claudel számára nemcsak Johanna esetében okozhatott fejtörést a valós történelmi személyek ábrázolhatóságának kérdése. Emellett azt is sejthetjük kijelentései mögött, hogy a közszolgálatban érdekelt diplomata, miközben költőként ragaszkodott az alkotói szabadsághoz is, tudatos felelősséget érzett Jeanne d’Arc alakjának megrajzolásakor a műalkotás hatására a befogadóban formálódó kép miatt. A művekben megelevenedő karakter ugyanis „annak a közönségnek jelenik meg, mely úgymond már kívülről ismeri őt, és parancsolóan követeli tőle a magvas és végérvényes szavakat, melyek mintha egyedül volnának képesek arra, hogy igazolják, hitelessé tegyék felbukkanását az időben.”³⁴⁸

Claudelt viszont továbbra is foglalkoztatta a kérdés, végül a megoldást a képzőművészetből ismert fogalom, az anamorfózis adta meg számára: eszerint bizonyos műalkotásokat csak egy meghatározott nézőpontból lehet szemlélni ahhoz, hogy megmutatkozhasson „valódi”, vagy akár rejtett, áttételes mondanivalójuk. A kifejezés kiválóan szemléltethető Hans Holbein *A követek* című képén keresztül, akinek művészete nagy hatást gyakorolt a költő munkásságára is. Ez a kompozíciós elv tükröződik Holbein, valamint egy ismeretlen 15. századi mester azonos tárgyú képsorozata nyomán ihletett *A halottak tánca (La Danse des Morts)* című, szintén Honeggerrel közös, következő oratóriumán is – ezeket a műveket a *Johanna a máglyán* bázeli ősbemutatója alkalmából ismerte meg a költő.³⁴⁹ Claudel ebből a kompozíciós elvből kiindulva közelített Jeanne d’Arc rövid, de fordulatokkal teli életéhez is és ugyanez jelentette számára a kulcsot a mű megírásához is:

Egy életnek, éppúgy mint egy tájnak a megértéséhez ki kell választanunk a nézőpontot, s nincs jobb erre, mint a csúcs. Jeanne d’Arc életének csúcsa a halála, a roueni máglya. [...] erről a csúcstról tekinti végig azokat az eseményeket, amelyek odajuttatták. [...] a befejezéstől elhívásának és küldetésének kezdetéig. A haldoklók előtt – úgy mondják – utolsó órájukban végigvonul életük minden eseménye, s a közeli befejezés végleges értelmet ad nekik.³⁵⁰

Így jött létre a *Johanna a máglyán* egyedülálló szerkezete, amely a hősnő megégetése előtti utolsó pillanatokban, a máglya előtt állva kezdődik, és a cselekmény innen halad időben visszafelé a pertől a francia király megkoronázásán át egészen az orléans-i szűz gyermekkoráig.³⁵¹ Majd Jeanne d’Arc szülőfalujában, Domrémyben, a nép körében töltött

³⁴⁸ Claudel: Egy dithyrambus, i. m. 56–57.

³⁴⁹ Várnai: i. m. 326.

³⁵⁰ Szöllősy: i. m. 255.

³⁵¹ Vö. Claudel: Egy dithyrambus, i. m. 58–59.

gyermekkorai évek után következik a zárójelenet, amely – mintegy a mű első jelenetének folytatásaként – a későbbi nemzeti hőssé vált Johanna megégetését jeleníti meg. Claudel tehát a kronológiai sorrend megfordításával küszöbölte ki a máskülönben jelentős terjedelmű és szövevényes történetkör dramatizálásakor jelentkező nehézségeket, s állóképek sorozatában mutatta meg Szent Johanna életének főbb eseményeit. *A selyempipő* és a *Délforduló* szerzője így „egyetlen valóban zseniálisan kiválasztott pillanat nagyszerű költészetét ragadta meg”,³⁵² és a lineáris cselekmény, az egymásnak feszülő erők, a hagyományos értelemben vett konfliktus, valamint a cselekvő hős mellőzésével valójában nem is drámát, hanem dramatizált epikát hozott létre.³⁵³ Mivel viszont ezek mellett a mű Jeanne d’Arc szubjektív, belső érzéseit és látomásos visszaemlékezéseit ráadásul költői módon fejezi ki, nemcsak az egyes műnemek, de a különböző társművészetek között is kapcsolatot létesít. A kifejezőeszközök mellett már önmagában a *Johanna a máglyán* hármasszerű műfaji besorolása is utalást tesz a *Gesamtkunstwerk* eszméjére, és ez a komplexitás a szöveg, illetve a zene építkezésének alakulásán keresztül is végigkövethető. Claudel koncepciója, amely tehát az anamorfózis rögzített optikájából tekint vissza Jeanne d’Arc életének fontosabb mozzanataira, ezáltal pedig a francia nemzeti emlékezet alakításában játszott későbbi szerepére, összetalálkozik a zenés színház és a dramaturgia iránt egész életében fogékony Honegger művészi szándékaival. Az egyén és közösség, egyén(iség) és a világ kapcsolatát különbözőképpen már *Judit (Judith)* című operájától fogva behatóan vizsgáló zeneszerző éppen *Johanna*-darabjában jutott el e – Paul de Man-i értelemben vett – bináris oppozíció legteljesebb, legtökéletesebb ábrázolásához.³⁵⁴

Bibliai és mitológiai hősök népesítették be addig [Honegger] színpadait, modern, de személytelen hős vergődött a *Cris du Monde*-ban. Johanna az első történelmi hőse. Bizonyára ő is átérezte Claudel aggályait: valódi hőst nem lehet fiktív környezetbe helyezni. A világ rajzának konkretizálnia kellett tehát, elképzelt bibliai, vagy görög színterek helyett francia hagyományokból, történelmi korszakokat felidéző zenei fordulatokból kellett felépülnie Johanna környezetének.³⁵⁵

Ezt a Claudel fenti dolgozatából idézett alábbi konkrét példa is kiválóan érzékelteti:

Napoleon vagy Jézus Krisztus sem olyan marionettfigura, melynek zsinórját bárki a maga kénye-kedve szerint rángathatja. Amint megjelennek, szegény szerző már semmi mást nem tehet, csak kalaplevéve

³⁵² Szöllősy: i. m. 257.

³⁵³ Uo.

³⁵⁴ Uo., vö. Paul de Man: Szemlélet és retorika (ford. Orsós László Jakab), in: Bacsó Béla – Ambrus János (szerk.): *Szöveg és interpretáció*, Budapest, Cserépfalvi, 1991. 115–129.

³⁵⁵ Szöllősy: i. m. 257–258.

követheti őket, és ellenőrizheti, minden a helyén van-e ahhoz, hogy lehetőségük legyen szép sorjában kimondani ama történelmi szavakat, melyeknek elhangzását türelmesen várja a közönség.³⁵⁶

E fenti nehézség kiküszöbölésére irányuló törekvés tükröződik a zenedramaturgián is, amely szintén Claudel instrukciói alapján valósult meg. Noha a műnek fontos jellemzője, hogy a szöveg és a zene többé-kevésbé egyenrangúak, a költő személyisége mégis uralkodó: Honegger maga nyilatkozta, hogy [a műben] „Claudelnek olyan nagy része volt, hogy nem is tartom magam a darab igazi szerzőjének, csak szerény közreműködőnek.”³⁵⁷ Ez a tény mai szemmel nézve azért is különös, mert a mű általában hangversenyszerűen szólal meg és ekként is kanonizálódott. (Habár ezt az állítást valamelyest cáfolja, hogy a *Johanna a máglyán* – és ezzel általában a legelső Claudel-mű – első, magyarországi bemutatójára az Erkel Színházban kerül sor 1958-ban. A játszóhely jellege miatt a magyarországi premiért tehát már ekkor szcenírozott előadásként láthatta a közönség, amely azonban „nem annyira a szövegíró Claudel sikere [volt], mint inkább a fővárosban tizennégy évi száműzetés után újra rendező Németh Antalé”.)³⁵⁸ Ettől a körülménytől, valamint a magára Pilinszkyre is jelentős hatást gyakorló,³⁵⁹ Szinetár Miklós által színpadra állított szegedi bemutatótól eltekintve azonban hazánkban a *Johanna a máglyán*t elsősorban a muzsikustársadalom és a koncertlátogató közönség ismeri, ezeken a berkeken belül pedig már az alapfokú zeneoktatásnak is a részét képezi. Szemben a rendkívül összetett szimbólumrendszerrel dolgozó és komoly elvonatkoztatási készséget megkövetelő Claudel művészetével, akinek munkásságát „egy francia marionettjátékos, gyűjtő és bábtörténész, Jacques Chesnais tömören így jellemzi: »Költői ihletettsége kétségtelen, de hol az a néző, aki elvisel egy ilyen darabot?«”³⁶⁰ Tekintettel arra, hogy a kezdetben Mallarmé előadásait látogató és a többek között André Gide-del is barátságba kerülő Claudel is elhatárolódott az André Antoine Théâtre Libre-jével fémjelzett naturalista színháztól, ez a körülmény megnehezítette műveinek a realista esztétika által uralt magyarországi színpadokon való meghonosodását. A kérdés ugyanakkor rendkívül jelentős az oratórium a winocki katolikus modellel való megfeleltethetősége szempontjából, mivel Claudelt is az zavarta a „hagyományos színházban”, hogy „csak a létező, konkrét dolgokat tudja ábrázolni.”³⁶¹ A nyilvánvaló és közérthető helyett a hiány, vagyis a spirituális és a transzcendentális megragadása foglalkoztatta, amire a távol-keleti *bunraku*, valamint általában a bábjáték iránti rajongását

³⁵⁶ Claudel: Egy dithyrambus: i. m. 56–57.

³⁵⁷ Szöllősy: i. m. 254. (Honegger később ugyanezt nyilatkozta *A halottak tánca* esetében is. Várnai: i. m. 326.)

³⁵⁸ Balogh: i. m. 67.

³⁵⁹ Prontvai: i. m. 52.

³⁶⁰ Balogh: i. m. 65.

³⁶¹ Balogh: i. m. 66.

vezethetjük vissza.³⁶² Talán részben a claudeli *œuvre* magyarországi kanonizációjának nehézsége miatt viszont a *Johanna a máglyán* elsősorban Honegger, és csak azután Claudel műveként él itthon a köztudatban, utóbbi alkotót pedig inkább versei és olyan prózai darabjai, mint az *Angyali üdvözlés (L'Annonce faite à Marie)* vagy a nagyszabású *A selyemcipő (Le Soulier de satin)* szerzőjeként tartják számon. Ennek a körülménynek természetesen az is a hátterében áll, hogy Claudel alkotásai csak igen későn jelentek meg magyar színpadokon,³⁶³ azonban nemcsak a színházi alkotók és a közönség, de hazája tudományos közössége is láthatóan idegenkedett kezdetben „tisztátalan, bonyolult, merész, barokkosan túlszűfolt írásművészetétől”.³⁶⁴

Ezzel az „eklektikus vonással” függ össze az is, hogy a költő törekedett darabjában minél nagyobb teret hagyni a zenés elemeknek, és ez már a dramatikus szöveg olvasásakor is egyértelművé válik: a kórus alkalmazása, valamint a szövegben előforduló számos repetíció és az alapvetően francia szövegbe beleszótt, recitálendő latin kifejezések is a zenés hatáskeltő eszközök megmutatkozását segítik elő. Claudel ezt a következőképpen fogalmazza meg az oratóriumról írott esszéjében:

Ahhoz, hogy megjelenítsük, hogy még egyszer érzékelhetővé tegyük a modern kor közönsége számára Johanna passióját és felemelkedését, úgy tűnt nekem, hogy pusztán csak a szó nem elegendő. Hogy megtartsuk, hogy elviseljük, hogy hordozzuk ezt az örökséget, kellett egy tágas, elementáris lírai közeg. [...] A zene teszi intenzívebbé a ritmust, a szenvedélyeknek a zene ad tápot, hogy kibomoljék az akkord és megnyíljék a szív, a zene meríti érzelembe és gondolatba a szót, és miközben szól, a zene hallgat is.³⁶⁵

Ugyanakkor ehhez a felsoroláshoz tartozik a mű tablószerű építkezése is, amely szintén a több zenetörténeti korszakot átfogó, eklektikus zenét tette indokolttá dramaturgiai szempontból. Claudel megfogalmazása – „az örökség hordozása” – szándékolatlanul is Johanna *lieu de mémoire*-ként való működését írja le, amelynek alakulástörténetét a történelem különböző zenetörténeti korszakaiból vett műfajok egymást követő megjelenítése érzékelteti leginkább a darabban.

³⁶² Vö.: „A színházi műfajok közül csak a báb- és az árnyszínház képes túllépni a valóságon. Hasonló következtetésre jut, mint *übermarionett*-elméletében Craig.” Balogh: i. m. 66.

³⁶³ Vö.: „Ambrus Zoltán már az 1921/22-es évadban tervezi az *Angyali üdvözlés* bemutatását a Nemzeti Színházban, de az Országos Színművészeti Tanács nem járul hozzá. A darab magyarországi bemutatójára hetvennégy évet kell várni. [...] *A selyemcipő* pedig csak 2010 októberében kerül bemutatásra Egerben.” Balogh: i. m. 66–67.

³⁶⁴ Vö.: „A második világháború után [...] Számos egyetem avatja díszdoktorrá, a Francia Akadémia azonban csak 1946-ban veszi fel tagjai sorába.” Balogh: i. m. 68.

³⁶⁵ Claudel: Egy dithyrambus: i. m. 59.

A *Johanna a máglyán* azért vonultatja fel tehát a zeneszerző korábbi műveire jellemző, elképzelt bibliai, vagy mitológiai színterek helyett a francia történelmi hagyomány helyszíneit – és időnként a hangzásvilágukat megidéző zenei betéteket – mert a mű ezeken a stációkon keresztül szemlélteti azt az egy kimerevített pillanatban ábrázolt folyamatot, aminek hatására Jeanne d’Arc később Franciaország nemzeti hőségé válhatott. Ezért illusztrálja Honegger például VII. Károly reimsi koronázását népdallal, a Johanna felett ítéletet mondó világi hatalmasságok kártyapartiját középkori udvari zenével, a domrémyi gyermekkort gyermekdallal, illetve használ jazzes beütésű zenét Jeanne d’Arc perénél. A műben különösen is három jelenet szemlélteti legjobban az orléans-i szűz sorsának –, valamint későbbi társadalmi funkciójának – alakulását (kártyajelenet, Reims, gyermekkor), mert ezekben a „jelenetekben válik Johanna nemcsak nemzeti, hanem népi hőssé is, ezekben kapcsolódik a maga történelmi környezetéhez és ezeken keresztül válik egységessé a darab szemlélete” is.³⁶⁶

Összességében tehát kijelenthetjük, hogy a két alkotó együttes felkérése és Claudel kezdeti távolságtartása ellenére a megvalósult együttműködés termékenyítő erővel hatott az alapvetően két eltérő hagyományból táplálkozó szerzőre. „A katolikus megújulásban aktív szerepet játszó”³⁶⁷ Claudel és a svájci protestáns közegeből származó Honegger egy dramaturgiailag és mondanivalóban is összetartó alkotói koncepciót hozott létre, amelynek köszönhetően a *Johanna a máglyán* sikerrel mutatott fel egy kettős Szent Johanna-képet. Az oratórium egyfelől szentként, szakrális ikonként tüntette fel az orléans-i szűz alakját, másfelől a francia történelemben betöltött népi-nemzeti hős szerepét is kifejezésre juttatta. Továbbá az 1934-ben született és zenés változatában 1935-ben bemutatott darab a korabeli aktuálpolitikai körülményeket sem hagyta figyelmen kívül: Szent Johanna alakján keresztül hívta fel a figyelmet a második világháború felé sodródó korabeli Európa helyzetére.³⁶⁸ Mindemelllett arra az összetartó erőre, ami az önfeláldozás és az önzetlenség erejével képes lehet egységet teremteni a széttartó, illetve a 20. század első felében egyre inkább egymásnak feszülő politikai ideológiák harca közepette, amelynek eredményeként a winocki modellek is mind élesebb ellentétbe kerültek egymással. A szerzőpárosnak mi sem bizonyítja jobban ezt a szándékát, minthogy Claudel a második világháború alatt, Franciaország német megszállásakor prólogussal toldotta meg művét, amely a „*Sötétség, sötétség, sötétség*” címet kapta és amely

³⁶⁶ Szöllősy: i. m. 258. Honegger gregoriánt és népzeneit is mindig csak indokolt esetben használ a műben: csak olyan esetben, amikor a közösségi összetartozás (világi, vallási) érzését kívánja felerősíteni. Szöllősy: i. m. 259–266.

³⁶⁷ Rechtenwald Kristóf: *Johanna újra a máglyán*, *vivalamusical.hu*, <https://www.vivalamusical.hu/johanna-ujra-a-maglyan/> (Letöltés: 2019. 11. 23.)

³⁶⁸ Szöllősy: i. m. 259.

„a Genézis Könyvéből vett szavakkal a kettéosztott Franciaország panaszát énekli.”³⁶⁹

III./2.3. Koncertdarabból színházi előadás; költészet és ritualitás az összművészetben?

Vidnyánszky Attila *Johanna a máglyán* rendezése (2013)³⁷⁰

Claudél második világháborús aktualizálását vette alapul a Nemzeti Színház 2013-mas *Johanna a máglyán* rendezése is, amelyet a mű recepciója kortárs magyar vonatkozásának feltérképezése mellett azért is fontos közelebbről megvizsgálunk, mert az előadás ún. költői színházi formakánonjának eszköztára a gyakorlatban is sok szempontból megvalósítja Claudél és Honegger elképzeléseit, illetve intencióit. Ráadásul a produkció rendezőjének, Vidnyánszky Attilának a színházi nyelve is több tekintetben kapcsolódik a francia költő esztétikájához, ezért a témaválasztás a szorosabb értelemben vett művészeti szempontok miatt sem tekinthető mellékesnek a bemutató idején újonnan a színház élére került alkotó részéről.

Az egybecsengő analógia miatt érdemes magunk elé idéznünk Kékesi Kun Árpád Robert Wilson színházával kapcsolatban tett megállapítását, amelyet azzal az alkotó műveit gyakran ért kritikával kapcsolatban fogalmazott meg, miszerint a rendező színre viteleinél az adott darab témájától függetlenül rendszeresen operál azonos képekkel: „korántsem tűnnek esetlegesnek a választott/vállalt művek, amelyeknek épp a Wilson formakánonjával meglepően összeillő, a játékhagyományukban azonban nem ritkán elfedett jellegzetességei kerülnek kiemelésre, és nyernek sajátos kvalitást”.³⁷¹

Vidnyánszky Attila színházesztétikájának a megértéséhez Prontvai Vera nemrégiben megjelent *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban. Vidnyánszky Attila és Visky András színházi világa* című kötete nyújt segítséget, amely a rendező, illetve a költő-drámáiró

³⁶⁹ Szöllősy: i. m. 259.

³⁷⁰ A tanulmány előző, a fejezet elején hivatkozott változata az előadás kifejezetten a *lieu de mémoire*-hoz kötődő kapcsolódási pontjaira is utalást tesz, amelyet a feltevés értelmében Vidnyánszky Attila költői színházi formanyelvén keresztül mutat be a dolgozat. Erre az összefüggésre (tehát a rendező megközelítésmódja és a *lieu de mémoire* egy lehetséges kapcsolatára) más kutatók is rámutattak már: egy elemzés például 2016-os *Csongor és Tünde* rendezését közelítette meg az emlékezet halbwachsi és assmanni értelmezése, illetve az emlékhelyek, valamint emlékezhelyek – e dolgozatétól eltérő – felfogásmódja felől. Ez az előadás azáltal róttá le tiszteletét Németh Antal közel nyolevan évvel korábbi színrevitele előtt, hogy a korábbi bemutatonál az Éj szerepét alakító Lukács Margit hangját játszották be archív felvételtől új színész alkalmazása helyett. Ezáltal a Vörösmarty-mű 2016-os bemutatója a Németh Antal vezette korszak hagyományára utalt vissza, vállalt vele közösséget, illetve emlékezett vissza nagy nemzeti színésznőnkre és a Halhatatlanok Társulatának örökös tagjára, Lukács Margitra – valamint magára a színháztörténeti jelentőségű előadásra. A Vidnyánszky-rendezés tehát azt hangsúlyozta ezáltal, hogy a múlt nem csupán elfeledett történelem, hanem velünk együtt élő, éltető és megtermékenyítő erő, amely mindenkori jelenünket is képes lehet formálni. Lips Adrián – Mátravölgyi Dorottya – Sepső Enikő – Sztruhár Bettina (szerk.): *Szelezky Zita életútja és válogatott magánlevelezése*, Budapest, KRE–L’Harmattan, 2020. 36–51.

³⁷¹ Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007. 432.

munkásságának beható összevetésén keresztül tárja fel előbbi alkotó a claudeli esztétikához – valamint szűkebb értelemben a jelen Johanna-drámához – fűződő kapcsolatát. Prontvai kiemeli, hogy „A misztériumjátékként értelmezhető előadások Vidnyánszky több mint kétszáz rendezésének igen szűk, mégis legmarkánsabb vonulatát adják”, amelyek alapját „a gyilkosság allegorikus színpadi ábrázolása teremti meg”.³⁷² Az elemzés szerint a halál, a megsebzett test esztétikája és az áldozatvállalás megjelenítése, valamint időtlenné tágítása jelenti a kulcsot a rendező Krisztusábrázolásaihoz,³⁷³ amelyek az *imitatio Christi* elvét juttatják érvényre a „valamennyi erőszakos halál Krisztus áldozatára utal” analógiája segítségével.³⁷⁴

A misztériumjáték műfajának ez a tág értelmezése teszi lehetővé, hogy ekként értelmezzük Vidnyánszkynek a hagyományos definíciótól eltérően nem bibliai tárgyú, avagy szentek életét feldolgozó előadásait, mint amilyen például a *Bűn és bűnhődés* is.³⁷⁵ Ez a megközelítés tovább árnyalja tehát az oratóriumok rendhagyó eseteit felsoroló korábbi áttekintés segítségével felállított misztériumjáték-értelmezést. Emellett arra is felhívja a figyelmet, hogy bár ma már a közbeszédben is megszokott Jeanne d’Arcra „Szent Johannaként” hivatkozni, Shaw és Claudel korában ez még újdonságnak számított, így a századfordulós köztudatban kialakult megosztott kép miatt nagyon is provokatív célzattal bírt a kérdésfeltevés: mit jelent a mindenkori társadalom számára a hivatalos szentté avatás? Tudniillik amennyire hosszú ideig tartott a legitimáció, annyira éles támadások érték Jeanne d’Arc alakjának misztikus vonatkozásait. Az a kérdés is felmerült tehát az 1920-as, a maga idejében új fordulat tükrében, hogy tekinthető-e Johanna halála olyan, a nemzetért vállalt áldozatnak, amelynek eredője ugyanakkor mégis vallásos motivációból fakadt?

A Jeanne d’Arcról mint történelmi személyről írott elemzések beható ismerői számára szinte közhelyesnek tetsző kérdésfeltevés azonban új értelmet nyer nemcsak a 2013-mas bemutató, hanem általában Vidnyánszky misztériumjátékainak kontextuális hálójában. A gyilkosság mint központi esemény a színházi alkotó ilyen irányú rendezéseiben ugyanis megmutatja,³⁷⁶ miért asszociálhatunk krisztusarcúságra ennél a történetkörnél a történelmi Jeanne d’Arc áldozata és az oratórium narrációja alapján – legyen szó akár az e koncepció keretében született előadások egyik jelenkori csúcspontjáról, az összművészeti orientációjú *Agón*, a *Mesés férfiak szárnyakkal*, *A szarvassá változott fiú* vagy az életmű egyik mesterműveként aposztrofált *Halotti pompa* című előadásról.

³⁷² Prontvai: i. m. 138.

³⁷³ Prontvai: i. m. 149.

³⁷⁴ Prontvai: i. m. 74–75.

³⁷⁵ Prontvai: A gyilkosság vállalása. (A *Bűn és bűnhődés* mint misztériumjáték), in: uő: i. m. 155–160.

³⁷⁶ Prontvai: i. m. 149.

Prontvai továbbá arra is rávilágít, hogy e gondolat kifejezéseként fontos szerepet töltenek be az ikonok is, amikor Vidnyánszky misztériumjátékai a transzcendencia befogadására törekvő hőseinek motivációját, avagy – például az említett *Mesés férfiak szárnyakkal* esetében – útkeresését ábrázolják. Nem véletlen, hogy „a *Johanna a máglyán* színpadképe is ikonok által ihletett”.³⁷⁷ Ahogyan az sem, hogy az előadásban megjelenő ikonosztáz, amelynek nyílásain a Kodály Zoltán Kórusiskola Gyermekkarának néhány tagja néz ki, abban a jelenetben tűnik fel, amikor Johanna Domrémyben, saját népe körében látható. A Jeanne d’Arc falusi, gyermekkori élményeit lefestő szín merőben más fénytörésben mutatja be a hős indulása előtti fiatalkorát Anouilh darabjához képest, amely a családi környezet Hangokra tett reakcióit exponálja.

Vidnyánszky esztétikájának az is fontos ismérve, hogy törekszik visszanyúlni a vidéki színházhoz, amelyre a közösségi identitás egy fontos alappilléreként tekint. Így ennél a rendezésénél is fontos szerepet tölt be a domrémyi *Trimazo*, vagyis tavaszünnep: a darabnak ez az a mozzanata, amikor a gyermekdal – erős kontrasztot alkotva a befejezéssel – követlenül a kivégzés előtt szólal meg.³⁷⁸ A Johanna falusi környezetét a maga gyermeki ártatlanságában bemutató, alig háromperces rész (a darabban és az előadásban egyaránt) itt megy szembe talán a legélesebben Anatole France regényével, amely a falusiak májusfa körüli ünnepét kelta eredetű, pogány hagyományokra vezeti vissza.³⁷⁹

Minthogy a ditirambus kapcsán rámutattunk: Claudel imaszobára (vö. az oratórium kifejezéssel), azon keresztül pedig a szentmisére asszociált a színházi ősfoma felelevenítése során, szükséges felhívunk a figyelmet arra az összefüggésre is, hogy Vidnyánszky misztériumjátékai esetében is fontos szerepet kap az előadások liturgikus struktúrája³⁸⁰ – amelynek szemantikai hálója a kutató szerint „beindítja a központi metafora működését”.³⁸¹ Itt csak közvetetten utalhatunk rá, hogy az ilyen módon játékba hozott és a kötetben az *imitatio Christivel* összefüggésbe hozott központi vagy más néven királyi metafora Prontvai Vera szerint identitáskonstruáló funkcióval bír(hat) – illetve helyesebben ennek lehetőségét hordozhatja magában – a költői és a rituális színház alapvetően metaforikus nyelvhasználata által. Ez a felismerés ugyanakkor meghatározó jelentőséggel bír a *lieu de mémoire*

³⁷⁷ Prontvai: i. m. 96.

³⁷⁸ „»Trimazo«: vagy trimazau: így nevezték Laurraine-ben azokat a fiatal falusi lányokat, akik – népszokás szerint – különböző színű szalagokkal feldíszítve, május első vasárnapján táncolva és énekelve jelentették a városiaknak a tavasz visszatértét. Az ünnepestég neve: trimaza.” Gúthy Andor (szerk.): i. m. 1101.

³⁷⁹ Anatole France: *Jeanne d’Arc élete* (ford. Görög Lívia), Európa, 1984. 13–17.

³⁸⁰ Prontvai: i. m. 104.

³⁸¹ Prontvai: i. m. 77. és/vagy 104.

szempontjából a költői, illetve rituális színházi nyelv segítségével reálisan megközelíthető Johanna-drámák színre vitele számára.

Szemléletes a *Költészet és ritualitás* táblázatos áttekintője,³⁸² amely az alkotó (többek között a 2013-mas *Johanna a máglyán* és így magát a Claudel-oratóriumot) ilyen műfaji besorolási előadásainak egyes mozzanatait megfelelteti a katolikus szentmiséstruktúrával. Az előadások különböző részeinek azonosítása bizonyos rituális – ez esetben liturgikus – gyakorlatokkal pedig a központi metafora katalizátorként való működési mechanizmusát írja le, illetve támasztja alá a színház és az azt (az esemény befejeződése után is) interpretáló néző viszonyának kölcsönhatása által.

E feltevés segítségével olyan kifinomult, a felületesebb szemlélő számára elsősorban talán nem szembeötlő momentumokra is lehetőség nyílik rávilágítani a *Johanna a máglyán* 2013-mas Nemzeti színházi színrevitelében, mint a kenyér és a bor megjelenése³⁸³ – amely a borvidékekben gazdag Burgundia és a kenyértermelő Normandia kibékülését szimbolizálja egy érzékletes térbeli metafora segítségével.³⁸⁴ Ennek köszönhetően a néző szeme előtt vizuálisan is kirajzolódik a szentmisére utaló áldozati rítus, amely a százéves háború kontextusában Johanna Normandia fővárosában, Rouenban bekövetkezett megégetésével társul. A kép hatásfokát tovább növeli az a tény, hogy Johanna 'vérét' áldozta népéért, a fellépése előtt azonban a roueni nők, gyerekek és idősek haltak éhen, illetve fagytak halálra a város elhúzódó ostromakor a burgundi herceg, Félelemnélküli János árulása miatt.³⁸⁵

A(z erőszakos) halál ábrázolásának fényében hasonlóan fontos térbeli metafora a kard kettőssége Vidnyánszkyánál,³⁸⁶ amely Johanna hadvezetői képességei és áldozata tükrében a fentiekkel analóg módon teremti meg az *imitatio Christi* kontextuális keretét. Krisztus feláldozza magát az emberiségért, miközben az igazi ereje paradox módon mégis akkor mutatkozik meg legjobban, amikor kiszolgáltatott – ahogy azt a 18. századi református teológus

³⁸² Prontvai: i. m. 104–106.

³⁸³ „A kenyér és bor szimbolikus megjelenítése Vidnyánszky rendezéseinek visszatérő eleme. Az úrfelmutatás motívuma az előbb említett Claudel-darab színpadra állításában is megtalálható [...] a darab koronázási jelenetében, valamint az ezt követő falusi jelenetben.” Prontvai: i. m. 95.

³⁸⁴ Prontvai: i. m. 95.

³⁸⁵ Póka-Pivny: i. m. 92.

³⁸⁶ Vö.: „A kereszt Vidnyánszky rendezéseinek visszatérő eleme, megjelenik a *Johanna a máglyán* misztériumjáték dramaturgiájában, [...] az imára kulcsolt kéz keresztvetésének látomása ihlette Claudelt arra, hogy végül elvállalja a darab megírását, a kereszt mint forma így a Vidnyánszky-darab alapstruktúrájaként értelmezhető, túl azon, hogy a [...] kard maga is a krisztusi szimbólumra utal. Míg a Johannát [...] elítélő [...] emberek a színpadon többnyire horizontális mozgást hajtanak végre, Johanna és a rábízott kard vertikális mozgása a máglya helyén keresztezi egymást.” Prontvai: i. m. 94. Ezzel a megoldással a rendező más alkotásainál is találkozhatunk: „az úr megismerése végett feláldozott emberléteket, a végső határokat megmozgató teljesítmények vertikális mozgása a negyedik király vízszintes, földön megtett utazásának horizontális mozgásával összefonódva egy kereszt formáját rajzolja meg a *Mesés férfiak szárnyakkal* dramaturgiai és szcenikai szerkezetében.” Prontvai: i. m. 93.

prédikációsorozatának címe is kiválóan összegzi: *Oroszlán és bárány*.³⁸⁷ A kard ebben az előadásban tehát a megváltás lehetőségé(ben való hite)t szimbolizálja.

A rendezés szuggesztív képeinek a megértéséhez fontos a *Johanna a máglyán* végén megjelenő angyalszárnyak kérdését is megvizsgálni a rendező más misztériumjátékai színházzemiotikai eszközeinek tükrében. Prontvai rámutat, hogy a *Mesés férfiak szárnyakkal*ban az angyalszárnyak a megváltásra utalnak, Hugo Simberg a Claudel-oratórium végén élőalakosan megjelenített *A sebesült angyal (Haavoittunut enkeli)* című képét azonban hagyományosan a szabadasszociáció mintapéldájaként szokás megemlíteni.³⁸⁸ A francia költő és zeneszerző kora ellentmondásos Johanna-interpretációinak ismeretében ebben az előadásban is felfoghatjuk tehát az angyalszárnyakat a pontos jelentést nem megerősítő ikonoplasztikus gesztusként.³⁸⁹ Ha viszont a *Mesés férfiak szárnyakkal* szemantikai hálóját vesszük szemügyre, ugyanezek meglebegtethetik a megváltás befogadásának lehetőségét is, amennyiben a néző nyitottnak mutatkozik közösséget vállalni Johanna tettevel.³⁹⁰ Ez az interpretáció szintén a központi metafora működéséről tanúskodik, ami a költői színház metaforikus nyelvhasználatának köszönhetően az egyes nemzeti nyelvek korlátai fölé emelkedik; így Johanna tette sem feltétlenül csak francia diszkurzusként fogható fel – ahogy azt láthattuk a Schiller-dráma példáján keresztül is.

Hogy visszakanyarodjunk a szerzőpáros és a budapesti Claudel-premier összefüggéseire, a Nemzeti színházi *Johanna a máglyán*-bemutató szintén a százéves háború és a második világháború Franciaországának német megszállása között vont párhuzamot – ahogy például Brecht és Vermorel drámái is. A nyitóképben Honegger retrospektív zenéje a *De profundis* kezdetű zsoltárral indít, majd a sötét színpadon megjelenik az élettől búcsúzó

³⁸⁷ Az előadássorozat kötet formájában is megjelent a Károli Gáspár Református Egyetem Hermeneutikai Kutatóközpontjának gondozásában: Jonathan Edwards: *Oroszlán és bárány: Krisztus szépsége – prédikáció három részben 1736 augusztusából* (ford. Balczó Sarolta), Budapest, KRE–L'Harmattan, 2012.

³⁸⁸ „Simberg himself hated to explain his works and he always refused to do so, suggesting that the viewers draw their own conclusions.” „Maga Simberg gyűlölte megmagyarázni a műveit, és mindig el is utasította, hogy így tegyen, arra utalva, hogy a nézők vonják le a saját következtetéseiket.” (Saját ford.) Zuzanna Stańska: *The Wounded Angel by Hugo Simberg*, *DailyArt Magazine*, 2018. 03. 25.

<https://www.dailyartmagazine.com/wounded-angel-by-hugo-simberg/> (Letöltés: 2025. 02. 12.)

³⁸⁹ Az egyes látványelemek más előadásokban való alkalmazása, ha más értelemben is, de szintén Wilson színházesztétikájának a sajátja. Ezek a konkrét vagy áttételes kapcsolatok kialakítására adnak lehetőséget a befogadó számára az egyes produkciók elemei között, kitérítve – egyszersmind nemegyszer el is bizonytalanítva – az értelmezés lehetőségeinek horizontját. Kékesi Kun: *A rendezés színháza*, i. m. 430.

³⁹⁰ Egy cikk, amely az angyaltematika képzőművészeti alkotásokban megjelenő ábrázolásait mutatja be, a következőképpen ír *A sebesült angyal*ról: „A szimbolista festmény a valóságábrázoláson túlmutatva az angyalt mint az örök jó eszményét testesíti meg; ez az idea kérdőjeleződik meg a materialista világszemléletben. Simberg betegsége, [az agyhártagyulladás] és borongós hangulata miatt a transzcendens világ beavatkozási esélyében is megrendült a hite.” B. Tóth Klára: Angyalnyomatok. Angyalok a költők, festők szemével. *Parókia*, 5. évf. 54. szám, 2012. december, <https://honlap.parokia.hu/kozosseg/cikk/1033/> (Letöltés: 2025. 02. 12.) Jelen kontextusban a festmény utalhat tehát a transzcendens beavatkozás esélyében való hit helyreállításának lehetőségére is a Johanna tettevel való közösségvállalás esetében.

Johanna, miközben „körülötte hamuként papírdarabok szállnak [...] hatalmas, helyenként könyvlapokkal fedett fémrácsosatról.”³⁹¹ Ezen a színpad fölé magasodó, hatalmas könyvfalon megkapaszkodva „tomboló, ördögi tömeg amorf alakjai tépik, szaggatják, égetik el az európai kultúra örökségét.”³⁹² A formakánonjára jellemző költői színház eszközeivel Vidnyánszky Attila itt is számos térbeli metafora segítségével érzékelteti Szent Johanna alakjának különféle jelentésrétegeit: így a tépkedett és helyenként égő könyvlapokkal megrakott vastraverz képviseli a máglyát, az ártatlanság, Franciaország szabadságának a szimbólumaként pedig magának Johannának a halálát – nem kevés pátozzsal – az európai kultúra pusztulásával azonosítja.³⁹³

Azáltal viszont, hogy a rendező Claudel és Honegger szándékát szem előtt tartva kifejezi az orléans-i szűz alakjának és általában az oratórium népi-nemzeti, illetve szakrális vetületének összefüggéseit, ezáltal azt a Johanna-képet is továbbformálta, amelyet nem is olyan régen még a Nemzeti Színház korábbi igazgatója, Alföldi Róbert tárt a közönség elé ugyanezen a színpadon, Shaw *Szent Johannájának* bemutatójával. A *Johanna a máglyán* előadásáról írt egyik recenzió a következőképpen vetette össze Shaw és Claudel műveit – s ezeken keresztül sajnos a két előadást is: „Míg G. B. Shaw a maga szkeptikus stílusában egy végtelenül profán, végtelenül emberi Johannát mutatott nekünk, amelyben a Lány karaktere mentes volt minden, évszázadok alatt ráaggatott mitikus elemtől [...], addig Claudel és Honegger hősnője a darab végére mennybe megy.”³⁹⁴ Itt azonban fontos megjegyezni, hogy a recenzens tévesen von le általános következtetést Shaw és Claudel drámájának Johanna-ábrázolásáról pusztán a két előadás eltérő szemléletmódja alapján. Shaw műve kétségtelen, hogy egy természetes, naiv és ártatlan, ugyanakkor határozott – azonban mindenképpen árnyalt – Johanna-képet rajzol meg, ez az ábrázolásmód viszont önmagában nem nevezhető sem „vallásosnak”, sem pedig „profánnak.” Különösen, mert a dráma Szent Johanna alakjának egy, a szakralitáshoz is kapcsolható újabb összefüggését kínálja: a mű szövegszinten utal rá, hogy a Jeanne d’Arc elítélésén munkálkodó beauvais-i püspök, Cauchon a protestantizmus egy lehetséges előképét véli felfedezni a végletekig jámbor lányban, mert az sugallatai miatt közvetlenül, pap közbenjárása nélkül vél kapcsolatot létesíteni Istennel.³⁹⁵ Vidnyánszky kevésbé Shaw művétől

³⁹¹ Pethő Tibor: Nemzeti: Johanna, a szent és törekeny áldozat, *magyarnemzet.hu*, 2013. 12. 02. <https://magyarnemzet.hu/kulturgrund/2013/12/nemzeti-johanna-a-szent-es-torekeny-aldozat> (Letöltés: 2019. 11. 23.)

³⁹² Rechtenwald: i. m.

³⁹³ Vidnyánszky Attila: Látomások láncja, *Nemzeti. A Nemzeti Színház magazinja*, 1. évf. 2. szám, 2013. október, 8–9. https://nemzetiszinhas.hu/uploads/files/folyoirat/nm_I_2.pdf (Letöltés: 2019. 11. 23.)

³⁹⁴ Rechtenwald: i. m.

³⁹⁵ George Bernard Shaw: *Szent Johanna* (ford. Ottlik Géza), in: Ungvári Tamás (vál., kiad.), Budai Katalin (jegyz.): *XX. századi angol drámák*, Budapest, Európa, 1985. 419.

határolódott el tehát, hanem a Nemzeti Színház színpadán pár hónappal ezelőtt még játszott Shaw-dráma előadásának színpadi nyelvétől. Alföldi a színészi alakítások tekintetében máskülönben kiforrott és színvonalas – igaz, Jászay Tamás szerint egyhangú³⁹⁶ – rendezése még egyfajta „jellemfejlődést” is megvalósított, mert Johanna „Bánfalvi Eszter súlyos, sokrétű alakításának is köszönhetően titokzatos marad. Először esetlen és szerencsétlen, saját szoknyájában elbotló naiv komikaként látjuk, majd a leendő király előtt már hatékonyan próbálgatja oroszlánkarmait.”³⁹⁷ Vidnyánszky Attila sokkal inkább a szent minőségének hiányát kérhette számon a produkción, amit a címszereplőt megformáló Bánfalvi Eszter is alátámaszt a bemutató alkalmából vele készült interjújában:

Robi sokszor mondja instrukcióban, hogy ne tegyek véleményt a gondolat mögé, pedig adná a szöveg [...]. De Johanna nem véleményez. Hanem ez az ő meggyőződése, hite. Az nagyon szimpatikus, hogy nem képzelem magát szentnek [...]. Robi mondja is mindig, hogy ne próbáljak szentet. Ez egy fiatal falusi parasztlány. Nagy sziklával birkózik [...]. De ő is csak egy ember: megijed, kétségbeesik, összeroppan.³⁹⁸

Ez az összeroppanás különösen is az előadás elején látható, komikus hatású esetlenség mellett az orléans-i szűz karddal való interakcióinál figyelhető meg: (a fejét leszámítva) a színésznő magasságával egyenlő hosszúságú fegyvert Johanna alig bírja tartani, valósággal összeroskadni látszik a súlya alatt. Ehhez képest a Vidnyánszky-előadásban megjelenő, a címszereplő fehér öltözékével megegyező színű fegyver méretei ellenére is légiesnek tűnik – mintegy Johanna testének meghosszabbodása.

Claudelhez hasonlóan Vidnyánszky is fontosnak tartotta hangsúlyozni a misztikum jelenlétét a Johanna-történetkörben, azt, hogy az orléans-i szűz sugallatain keresztül – ha úgy tetszik – valamilyen médium közbenjárása által cselekedett, és ez az elv tükröződik *Johanna a máglyán* rendezésének összetett szimbólumrendszerén is. Azonban ahhoz, hogy megértsük ennek az előadásnak komplex színpadi nyelvét és ezen keresztül a rítus kérdésköréhez fűződő

³⁹⁶ „A darab tehát szólhatna ma, mondjuk a nagyhatalmi játszmák útvesztőjében tévelygő egyénről, a ráció és a csoda viszonyáról, [...] a másság jelenségének a feldolgozásáról, [...] Alföldi Róbert rendezése ezúttal nemigen tekint ki a színház falain túlra. [...]

Akárhogy is: a [...] közel háromórás előadás legjobb pillanataiban is megmarad a korrekt lebonyolítás szintjén. [...]

„az előadás három legformátumosabb férfi színészének minőségi munkája sem tudja azonban feledtetni a [drámabéli negyedik] jelenetet belengő unalmat és száraz didakszist.” Jászay Tamás: (Inger)szegény színház. G. B. Shaw: *Szent Johanna* / Nemzeti Színház, *revizoronline.com*, 2011. 10. 05. <https://revizoronline.com/g-b-shaw-szent-johanna-nemzeti-szinhaz/> (Letöltés: 2025. 02. 14.)

³⁹⁷ Jászay: i. m.

³⁹⁸ Rick Zsófi: Bánfalvi Eszter: „Ne próbálj szentet!”, *fidelio*, 2011. 09. 30. <https://fidelio.hu/szinhaz/banfalvi-eszter-ne-probalj-szentet-74470.html> (Letöltés: 2025. 02. 14.)

kapcsolatát, szükséges előtte megvizsgálunk az alkotót ért hatásokat, amelyek gondolkodásmódját alakították, s amelyek végső soron a bemutató keletkezéséhez is vezettek.³⁹⁹

Vidnyánszky Attila először Ungváron szerzett magyar-történelem szakos tanári diplomát, majd ezt követően végezte el a kijevi Karpenko-Karjij Színművészeti Főiskola színházrendező szakát. Az itt töltött termékeny évek nagymértékben befolyásolták későbbi működését, mert amellet, hogy elmélyült az ukrán és orosz színházzal való kapcsolata, itt ismerkedett meg az orosz színház klasszikusaival (Sztanyiszlavszkij, Meyerhold, Csehov) és a legújabb színházi törekvéseket képviselő lengyel újítók, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor és Włodzimierz Staniewski munkásságával. Mindemellet pedig, már egyetemi oktatóként, szintén itt Kijevben, egyedülálló lehetősége nyílt elindítani két teljes magyar színészosztályt, akik közül későbbi, beregszászi társulatának tagjai kerültek ki.⁴⁰⁰

Vidnyánszky ugyanakkor mindig is magyar színházat akart csinálni, s „kifejezetten a magyar színházi nyelv megújításának lehetőségeit kutatta, [...] a fontos szláv színházi tradíciók és eredmények beépítése, illetve továbbgondolása, ötvözése a sajátos magyar mentalitással egy egészen különleges, egyedülálló formanyelvet eredményezett.”⁴⁰¹ Ez a cél, vagyis „egy új, egyetememes érvényű magyar színházi nyelv” ugyanakkor csak a magyar és külföldi tradíciók szintéziséből születhetett meg Vidnyánszky elképzelése szerint,⁴⁰² ezt a koncepciót pedig már beregszászi működése során, az Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház élén is törekedett megvalósítani.⁴⁰³ A beregszászi évek talán nemzetközi viszonylatban is legnagyobb sikert elért előadása Csokonai Vitéz Mihály *Dorottájának* bemutatója volt, amelyet a társulat a Moszkvában megrendezett, 2001-es harmadik Színházi Olimpián adott elő óriási sikerrel, magyar nyelven. Vidnyánszky színháza tehát a magyar nyelv okozta nehézség ellenére is kedvező fogadtatásra talált, és „az előadás után a lelkes méltatók arról beszéltek, hogy a színház ösereje átszakított minden nyelvi és kulturális határt, a magyar színház ott és akkor meghódította az orosz nézők szívét.”⁴⁰⁴ Ha ezt a kedvező, 2001-es kritikai visszhangot összevetjük Vidnyánszky színházesztétikáról vallott nézeteivel, amelyeket a *Johanna a*

³⁹⁹ Vö.: „Vidnyánszky világképének és habitusának formálója a kisebbségi léthelyzetből, ukrán-orosz színházi képzettségéből, szláv ismeretrendszeréből, erősödő magyarságtudatából és keresztény szemléletéből táplálkozó élményanyag.” Turi Gábor: Költészet a színpadon. A Vidnyánszky-korszak mérlege, *Hitel*, 28. évf. 8. szám, 2015. 112.

⁴⁰⁰ Kozma András: Szláv alkotók a Csokonai Színházban. Előzmények, in: Kornya István (szerk.): *A költői színház. Hét évad a Csokonai Színházban – 2006–2013*. Debrecen, Csokonai Színház, 2013. 70.

⁴⁰¹ Kozma: i. m. 70.

⁴⁰² Kulcsár Edit: Purcárete, a színpad mágusa. Egy román színházi mester a debreceni Csokonai Színházban. in: Kornya (szerk.): i. m. 74.

⁴⁰³ Uo.

⁴⁰⁴ Kozma: i. m. 70.

máglyán bemutatója kapcsán nyilatkozott 2013-ban, egyértelműen kikristályosodik előttünk alkotói koncepciója:

Sokan felteszik a kérdést: egy alapvetően prózai profilú színház repertoárjába, amilyen a Nemzeti Színházé, hogyan kerül egy oratórium. Két megközelítésből szeretnék erre a kérdésre válaszolni.

Célunk a színházi műfajok közötti határvonalak tudatos felszámolása. Így a szabad metaforák, az egyes művészeti kategóriáktól független, egyenrangú motívumok és gesztusok társulhatnak egymással, míg a sokat vitatott történet születik újjá a gondolat, a látvány és a zeneiség összhangjában. Claudel és Honegger alkotása nem csak zene – bár zeneműként, koncertként is előadható – hanem SZÍNHÁZ.

Másfelől régóta foglalkoztat és zavar, hogy verses vagy költői szövegek sokszor mennyire zenétlenül, »elprózásítva« kerülnek színpadra. Többször is kísérleteztem már azzal, hogy egy másik »rend« mentén szólaltassak meg darabokat, előadásokat: a gondolatot és a zeneiséget összekapcsolva. A *Johannában* ez eleve benne van: egy költő és egy zeneszerző munkájának csodálatos szintézise. Itt megtaláltam mindazt, amit magam is próbáltam rendezéseimben megvalósítani: ahogy dialógust próbálok folytatni a zenével, ahogy egy-egy jelenetet úgy próbálok felépíteni, hogy abban különös viszonyrendszert képezzen a zene, a látvány, a mozdulat, a gesztus és a szó.⁴⁰⁵

Amíg tehát Vidnyánszky egyik oldalról fel kívánja oldani az egyes színházi műfajok közt fennálló határokat, addig a másik oldalon a társművészetek elemeinek együttes alkalmazására törekszik, hogy azokat egy közös csomópontba gyűjtve a színház eszköztárát gazdagítsa.⁴⁰⁶ Összeművészeti alkotást hozott tehát létre, ahol a színházi látvány sem csupán dekoratív, illusztratív elemként funkcionál, hanem a többivel szorosan összefüggő, mégis önállóan olvasható és uralkodó szemiotikai elemmé válik, megnyitva az utat a színpadi képzőművészet felé. A rendező összművészeti törekvése szoros kapcsolatban áll tehát a költői és totális színház eszméjével: ez a rendezéstipológia jellemzi leginkább a formanyelvét is. Mint Claudel és Honegger művét, Vidnyánszky előadásait is általában jellemzik a költői színház legalapvetőbb ismérvei: a zene állandó jelenléte, a kórus használata és az oratorikus forma, a szó mint akusztikus elem az alapvetően prózai darabokban is, a metaforikus nyelvhasználat, a

⁴⁰⁵ Vidnyánszky: i. m. 9. Néhány évvel korábban, 2007-ben, még Debrecenben bemutatásra került előadása, Edmond Rostand *A sasfók* című drámájának színrevitele kapcsán a következőképpen fejt ki Vidnyánszky hitvallását az összművészetéről: „Mindig azt keresgélem, hogy tud színházzá válni a költészet, a színház pedig költészetté, a zene hogy tud beépülni egy-egy előadás struktúrájába, egy gesztus hogyan tud egyenlő értékű lenni a szóval, a tér zenéje a szöveg zenéje és a zene-zene hogyan tud új minőséggé összeforrva olyan szintézist létrehozni, amely csak a színházban lehetséges. A szó mellett a zene mindig valamiféle szervezőerő a színpadon.” Előadásvilágok: *A sasfók*, in: Kornya (szerk.): i. m. 42.

⁴⁰⁶ Máskülönben a korábban említett Céline Liger-féle előadás is él az oratorikus előadásmód és a szcenírozás ötvöztetésének lehetőségével, mivel a színészek el is játsszák szerepüket, ráadásul a kórustagok is – a Johanna által képviselt francia nép változatosságát érzékeltetve – a középkor hangulatát idéző fejedőkben és más, a lovagi harcmodorra emlékeztető férfiöltözékben jelennek meg. Az alapvető különbség abban áll, hogy az előadók a koncertszerűség elvét követve kottából – sőt többen szemüvegben – énekelnek.

látomásos, balladaszerű elbeszélésmód és mindenekelőtt a szakrális motívumok, liturgikus elemek. A rendező irányultsága még inkább érthetővé válik, ha figyelembe vesszük azt a tényt, hogy összművészeti alkotások már az ókorban is eredendően egy vallási közösség összetartozásának, identitásának erősítése miatt jöttek létre azért, hogy minél több oldalról gyakoroljanak hatást a nézőkre, bevonva őket az előadásba.⁴⁰⁷

A rendező fentebb összegzett színházesztétikája ebben az értelemben közel áll Claudel gondolkodásmódjához, aki „felbontotta a színpad zárt formáit, újjáalakította a középkori misztérium, a barokk *theatrum mundi* és a japán színház, a *nō*, a *kabuki*, a *bunraku* elemeit és a 20. századi európai színház törekvéseit.”⁴⁰⁸ Claudel, aki azt vallotta, hogy „a tudomány cserben hagyta a modern embert”,⁴⁰⁹ költészetével e modern ember és a hit kapcsolatára reflektált,⁴¹⁰ és ez az oka annak is, hogy „középkori témájú és szellemű misztériumaiban „az ember magányosságát, folytonos nyugtalanságát és istenkeresését ábrázolja”, akik – drámái hősei – „szüntelen harcot vívnak önmagukkal és a világgal”. Ahogy Balogh Géza dolgozatának címe is utal rá („Claudel szent színháza”), a költő szent drámáival újraértelmezi a középkori misztériumjátékokat is az európai, illetve a – művészetére talán a legnagyobb hatást gyakorló – távol-keleti színházi műfajok formai kereteinek újraalakításával (és helyenként feloldásával).

A költői színház rendkívül komplex színpadi nyelve, amelynek megvalósítására Vidnyánszky már beregszászi, majd később debreceni és budapesti évei alatt is törekedett, Claudeléhez hasonlóan jelentős absztrakcióra való készséget követel meg a befogadótól. Vidnyánszky alkotói pályafutása hosszú utat járt be a beregszászi – kisebbségi helyzetben lévő – Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház vezetői tisztségétől a budapesti Nemzeti Színház igazgatói székéig, e kettő között pedig vezette a debreceni Csokonai Színházat is amellet, hogy rövidebb ideig a Magyar Állami Operaház főrendezője is volt. S bár a rendező pályája kezdetétől dolgozott egy jellegzetesen magyar színházi formanyelv kialakításán, a repertoár megtervezése és a közönséggel való kapcsolattartás szempontjából mindhárom esetben

⁴⁰⁷ „E folyamat, amely a tragédia karában zajlik le, maga a drámai ősjelenség: átváltozottként érzékelnünk önmagunkat, és immár úgy cselekedni, mintha csakugyan más testében, más jellemében lakoznánk. Ez a folyamat áll a dráma fejlődésének elején.” Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése* (ford. Kurdi Imre – Tatár Sándor), Budapest, Helikon, 2019. 67. Nietzsche ezek a szavait idézi Prontvai Vera is, aki a következőket írja Üresedő rituálé című fejezete elején: „a színház kialakulásának hátterében az antik korban a Dionüszosz isten kultuszához köthető ditirambus, a középkorban pedig az egyházi liturgiához kapcsolódó húsvéti trópusok álltak”. Majd így folytatja: „Nietzsche leírásában az ókori görög tragédiák az individuum ellenében születtek, [...] Rítus és színház összefüggéseinek vizsgálata kapcsán kiemelendő, hogy Nietzsche [...] különbséget tesz a görög kultúrában a dionüszoszi és apollóni jellemzők között. A tragédia születését a dionüszoszi színház rituális, átformáló erejében, valamint erőteljes zeneiségében látja”. Prontvai: i. m. 25–26.

⁴⁰⁸ Balogh: i. m. 68.

⁴⁰⁹ Vö. *A mesés férfiak szárnyakkal* című Vidnyánszky-előadás által projektált szemléletmóddal az ember hithez és tudományhoz, kivált a modern technológia vívmányaihoz való viszonyának kettős természetét illetően.

⁴¹⁰ Uo.

(Beregszász, Debrecen, Budapest) más kihívásokkal kellett szembenéznie. Egészen más módon lehet megszólítani a közönséget egy kisebbségi magyar, illetve egy vidéki magyar színházban, és másképp a fővárosi Nemzeti Színházban. Ugyanakkor Vidnyánszky a Nemzeti színházi státus egyik központi feladatáknak mindig is arra törekedett, hogy többet nyújtson a közönségnek pusztán szórakoztatásnál az olyan for-profit színházakkal szemben, amelyeknek célja az átlagizlés kiszolgálása.⁴¹¹ 2006-tól kezdődő debreceni működése idején is szembesült azzal a problémával, hogy a nézők egy része eleinte idegenkedett az újfajta, számukra addig szokatlan formanyelvtől.

A debreceni korszaktól örökölt formanyelv rávilágít a *Johanna a máglyán* bemutatásának nehézségeire is, hiszen a 2013-mas évad elején debütált oratórium Vidnyánszky Attila második rendezése volt a (budapesti) Nemzeti Színház színpadán. Az előadás tehát egyfajta úttörője volt a rendező-művészeti vezető addig a fővárosban ismeretlen színházi formanyelvének. A *Johanna a máglyán* második premierként való bemutatása így a debreceni újító törekvés megkezdéséhez hasonlóan merész vállalkozás volt, különösen, ha figyelembe vesszük az oratórium befogadhatóságának nehézségeit is. Ahhoz, hogy megértsük, miként tekintett Vidnyánszky a szórakoztató funkció meghaladásának kérdésére (a Jeanne d'Arcról írott oratórium esetében), elégséges talán debreceni, *A közösség művészete* című igazgatói pályázatának egy részletét idéznünk:

»A színház mint az emberi kultúra egyik legősibb megnyilvánulási formája a rítuson és a tradíción alapul... A XX. századi európai színház legnagyobb hatású megújítói (a teljesség igénye nélkül: Craig, Meyerhold, Artaud, Grotowski, Brook, Kantor, Mnouschkine, [sic!] Wilson, Vasziljev, Suzuki stb.) szerint a modern korban túl kell lépni a polgári színjátszás szórakoztató jellegén és a pszichológiai realizmus ábrázolási módszerein, és meg kell teremteni az eljövendő kor szakrális terét... Létezik egy régi, értékekben rendkívül gazdag, szívünkhöz közelálló, nagyon emberi, de valamitől mégis archaikus és talán életképtelen világ, amellyel szemben áll egy sokkal hidegebb, néha cinikus, már-már embertelen, de elegáns és nagyon életrevaló új rend, és ezek kibékíthetetlenül feszülnek egymásnak... Ebben a tragikus

⁴¹¹ Vö. Vidnyánszky Attila színházesztétikáról vallott nézeteivel a 10–11. oldalon. Ugyanitt hívja fel a figyelmet a színház és rítus, illetve tradíció kapcsolatára is, valamint arra a termékenyítő erőre, amelyet a rítus, s így a rituális színház gyakorolt a múlt század nagy színházi alkotóinak újító törekvéseire. Ugyanakkor, bár az alkotók felsorolásakor éppen nem tesz említést róla, a szórakoztatás és hasznosság-eredményesség szóban forgó ellentétpárja kapcsán evidens felfedeznünk a kapcsolatot a színházigazgató és a performanszművészet egyik atyja, Richard Schechner gondolkodásmódja között is. A színház eredendően szakrális voltáról, és e két összetevő kapcsolatának, majd – mesterséges – szétválasztásának természetéről alkotott meglátásait Schechner behatóan elemzi művében: Richard Schechner: A rítustól a színházig – és vissza: a hatékonyság és szórakoztatás kettősségének struktúrája és folyamata, in: uő: *A performansz. Esszék a színházi előadás elméletéről 1970–1976.* (ford. Regős János), Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984. 91–138.

helyzetben a NEM, a tagadás színházával szemben az egyetlen lehetséges válasz a pozitív üzenet, az IGEN színháza...»⁴¹²

A Vidnyánszky költői, totális színházára jellemző rendkívül gazdag látvány, komplex metaforahasználat és a színpadon párhuzamosan zajló rengeteg történés feldolgozása mellett Honegger expresszionista zenéje is kihívást okozhatott a stílushoz, hangverseny-látogatáshoz nem szokott, elsősorban színházlátogató közönség számára.⁴¹³ Ez felvethetné az előadás helyszínválasztásának a kérdését, hiszen Vidnyánszky több operett és *musical* színrevitelével gyakorlott – sőt Debrecenben többek közt *A végzet hatalma*, a *Kisvárosi Lady Macbeth* és a *Nürnbergi mesterdalnokok* előadásaival sikeres – operarendezőként bemutathatta volna a darabot az Operában vagy az Erkel Színházban is. Itt azonban szükséges visszautalni a színházi alkotó ösztönművészeti orientációjára, s arra a kijelentésére, miszerint tudatosan fel akart számolni minden, a különböző színházi műfajok között fennálló határvonalat. Egy szcenírozott, de alapvetően mégis a zenét előtérbe helyező előadás helyett olyan, szakrális közegből merítkező, ösztönművészeti produkciót akart létrehozni, amelyben minden elem egyenrangú és amely egyúttal a színházba járó, alapvetően prózai darabokhoz szokott közönség spektrumát is képes tágítani.

A *Johanna a máglyán* Nemzeti színházi bemutatója és a színház pusztá szórakoztató funkciójának meghaladását célzó szándék kapcsolata szempontjából érdemes azonban Vidnyánszky Attila rituális színházi törekvéseire irányítani a figyelmünket. Tudniillik a rendezés, amely a társművészetek együttes bevonásával teremtette meg a fischer-lichtei értelemben vett liminális dimenzió „okozta” határátlépés lehetőségét, egyúttal a színház mint

⁴¹² Az igazgatói pályázatból való szövegrészletet idézi: Turi: i. m. 110–111. A pályázatban említett „igen” és „nem” színházához kapcsolódik Vidnyánszky egy másik bináris oppozíciója is, amelyet az egyik recenzens is megemlít, kifejezetten a *Johanna a máglyán* című előadással kapcsolatban: „Vidnyánszky Attila már többször is hangsúlyozta, hogy a „remény színházát” akarja a Dunaparton felépíteni a korábbi, „provokációra épülő színházzal” szemben. Paul Claudel és Arthur Honegger *Johanna a máglyán* című oratóriuma ehhez az építőmunkához kiváló választás volt. [...] Claudel szövege és a Honegger által hozzárendelt zene újra szakrális magasságba emelik Johanna alakját. A lírai szavakkal, klasszikus zenével operáló Vidnyánszky Attila imígyen tette zárójelbe a színház korábbi repertoárján szereplő G. B. Shaw-féle *Szent Johannát*, amely meglehetősen túlságosan profánnak tűnt az új direktor szemében.” Rechtenwald: i. m. – (Provokáció alatt Rechtenwald az Alföldi-féle *Szent Johanna* végén meztelenül megjelenő címszereplő megjelenítését is értheti.)

⁴¹³ Vö.: „Erőteljes, olykor már bombasztikus víziósorozatát látunk, mintha festmények sora hömpölyögne [...] el a szemünk előtt, szürreális álmok törné ránk, amiből szinte lehetetlen az ébredés. Vidnyánszky bombázza az érzékszerveinket, [...] nincs olyan operaház a földkerekségen, amely ne irigyelhetné meg ezt a látványvilágot, melyben Vidnyánszky állandó munkatársának, Olexandr Bilozubnak döntő része van. A megemelt zenekari árokban ülő muzsikusok is fontos komponensei az előadásnak, látjuk valamennyiüket, a kis lámpáktól megvilágított arcukat, azt, hogy nekifeszülnek roppant munkájuknak.” Bóta Gábor: Erődemonstráció a máglyán, *Népszava*, 14. évf. 280. szám, 2013. 12. 02. https://nepszava.hu/1004483_erodemonstracio-a-maglyan (Letöltés: 2019. 11. 25.)

ünnep közösségszervező, identitásképző funkciójának fontosságát is artikulálta.⁴¹⁴ Hasonlóképpen Fischer-Lichte állította azt, hogy leginkább az ünnep fogalma felől érthető meg a rituális színház egyik legfőbb ismérve és célja: a megszokott, hétköznapi közegtől való eltávolodás, valamint az ebből következő, a liminalitással elválaszthatatlanul összefüggő transzformatív dimenzió által a közösség átlényegülése.⁴¹⁵ E második dimenzió artikulálja leginkább a közösséggé szerveződés iránti igényt, ami a jelen dolgozatban tárgyalt *Johanna a máglyán* rendezés egyik központi kérdése is: különösen, ha figyelembe vesszük Claudel és Honegger szerzői szándékát, miszerint az egység és a megbékélés lehetőségét kívánták felmutatni Szent Johanna alakjának segítségével, az 1930-as évek politikai konfliktusai közepette.

A különböző rendezéstipológiák közül Jeanne d’Arc alakjának rituális színház felől történő megközelítése az úgynevezett katartikus dimenzió miatt is evidensnek tűnhet, hiszen ennek két jellemzője, az erőszak-ábrázolás és az áldozatvállalás is a dramatizált Johanna-feldolgozások egyik legfontosabb védjegyének tekinthető.⁴¹⁶ Jeanne d’Arc későbbi halálát előre vetítve tehát, a rendezés is a közösség fennmaradása érdekében vállalt mártírium jelentőségét emelte ki szuggesztív térbeli metaforák felmutatásával. Ezek közül talán a leginkább szembeűnő a kard és a kereszt szimbólumának egymásra vetítése: az előadás egy pontján a Szent Johannát alakító Tompos Kátya keresztet formál, jelezve a Krisztus áldozatával vállalt közösséget.⁴¹⁷ Megjelenik azonban a színpad másik részén egy ember nagyságú, Jeanne d’Arc öltözékével azonos színű, hófehér kard is, s az utalás a hősnő szavainak tükrében egyértelművé válik: a kard azt az Istentől kapott erőt szimbolizálja, amelynek köszönhetően visszaszerzi népének Franciaországot – holott hagyományos értelemben lehetne az erőszak és a háború jelképe is. Az ártatlanságban és önfeláldozásban rejlő, közösséget összetartó erő kettősségét példázzák Johanna előadás végén elhangzó sorai,⁴¹⁸ ahogyan a zárókép is: „Katarzisközeli élmény, amint Tompos Kátya Johannája az előadás fináléjában fehér, szakadt ruhájában végigsétál a maga egyszerűségében a zenekari árok peremén, mintegy a kárhozat és

⁴¹⁴ Vö.: „Ünnep és színház speciális rítus-jellege tehát a nézői hatás [...] négy dimenziójának mibenléte és jelentősége felől határozható meg. [...] A rítus-jelleget az ünnep és a színház azon szoros, szimbiózisszerű kapcsolata biztosítja, amely mind az antik görög kultúrában, mind a középkor európai kultúrájában magától értetődő volt.” Erika Fischer-Lichte: Színház és rítus (ford. Kiss Gabriella), *Theatron*, 6. évf., 1–2. szám, 2007. 1–13. 5. Utóbbi kijelentés felől nézve a *Johanna a máglyán* még inkább lehetőséget nyújt a rituális színház felől történő megközelítéshez, ha figyelembe vesszük a középkori történet misztériumjáték-szerű, látomásos és balladisztikus ábrázolásmódját Claudel művében.

⁴¹⁵ Fischer-Lichte: i. m. 4.

⁴¹⁶ Fischer-Lichte: i. m. 4.

⁴¹⁷ Pethő: i. m.

⁴¹⁸ Vö.: „Maga Szent Mihály adta ezt a kardot kezembe, ezt a fényes, hatalmas kardot. Nem Gyűlölet a neve – úgy hívják: Szeretet.” Vidnyánszky: i. m. 8.

az üdvösség vékony mezsgyéjén járva, s csillogó szemével a Szeretet erejét hirdeti. Johanna, a »választott szűz« misztikus, tiszta alakja maga az üzenet: Van remény. Van szeretet.”⁴¹⁹ – Vidnyánszky Attila ezzel a naiv, de határozott gesztussal tágította általános érvényű szimbólummá Szent Johanna alakját, hogy a rituális színház liminális, transzformatív és – főként a darabvégi erőszakábrázolás allúziói miatt – katartikus dimenzióinak figyelembevételével újra egy ünnep részeként ragadja meg a színházlátogatás tradíciójának eredendően vallási funkcióját.

III./2.4. Átvezető gondolatok

A *Johanna a máglyán* misztériumjátékként való megközelítése és a 2013-mas Nemzeti színházi bemutató költői színházi formakánonjának elemzése fontos adalékokkal szolgál a soron következő Anouilh-dráma vizsgálatához. Annak ellenére is, hogy utóbbi művet bizonyos dramaturgiai eljárásmechanizmussal – mint például a játékvezető–ceremóniamester szerepével – folytatott párbeszédje ellenére sem tartom misztériumjátéknak. A rendező költői színházi törekvéseit előremutatónak tartom összekapcsolni a francia drámaíró esztétikájával, hiszen a realista játékhagyomány meghaladását célzó szándék magyarázatot ad *A pacsirtában* kirajzolódó Johanna-kép megvalósításának praktikus eszközeire: a megjelenő nyelvi rétegek sokféleségére, a komikum tragikummal való keveredésére, valamint a rituális színházi formák katartikus dimenziójának megjelenítésére.⁴²⁰ Egy kettős tematikus átfedésen keresztül kiemelendő mindemellett a Claudel-oratórium rendezőjének művészetesztétikai értelemben tételezett kapcsolata a francia alkotóval, annak ellenére, hogy Vidnyánszky Attila több mint kétszáz színpadi bemutatója között nem tudok egy Anouilh-darabról sem. A katartikus dimenzió *imitatio Christi* jegyében értett áldozatvállalása tükröződik Johanna alakjának ábrázolása mellett a *Gyilkosság a székesegyházban* (*Murder in the Cathedral*) című T. S. Eliot-dráma színrevitelében is, amely előadást Prontvai Vera szintén misztériumjátékként értelmezett és amely témát Anouilh *Becket vagy Isten becsülete* (*Becket ou l'honneur de dieu*) című, humorosabb hangvételű darabjában hasonlóképpen feldolgozott. Zárásként idézzük ezzel kapcsolatban a *Költészet és ritualitás* című kötet ide vonatkozó gondolatait, amelyek a Vidnyánszky- és Visky-előadásokban – és így a jelen dolgozatban tárgyalt rendezés esetében is – működésbe jövő központi metafora identitáskonstruáló erejére irányítják a figyelmünket: „A központi metafora jelöltje egy-egy krisztusi életesemény vagy maga Krisztus. A *Gyilkosság a*

⁴¹⁹ Rechtenwald: i. m.

⁴²⁰ Ez utóbbi többek között az *Antigonéban* és a *Médeiában* is rendhagyó módon valósul meg.

székesegyházban és a *Johanna a máglyán* című rendezésében Beckett és Jeanne d'Arc vértanúsága Krisztus önfeláldozására utal úgy, hogy az előadások – szentmiseformára emlékeztető – szimbolikája, struktúrája csak erősítik ezt az azonosságot.⁴²¹ Amennyiben tehát elfogadjuk azt a Northrop Frye-i alapokra épített előfeltevést,⁴²² miszerint ez a metafora „a színpad teréből az emberi testbe helyezi át az általa elindított cselekvő folyamatot”,⁴²³ megérthetjük a rituális színházi formák – fischer-lichtei értelemben vett – katartikus dimenziójának működési mechanizmusát is a Jeanne d'Arc-drámákban. Ez a mechanizmus ugyanis gyakran előtérbe kerülhet ennél a témakörnél az áldozatvállalás és az erőszakbrázolás motívumain keresztül. A befogadó „testében létrejövő” központi metafora performatív felhajtóerejének kérdése pedig már előkészíti a kontextuális alapot az Anouilh Johanna-drámájában megjelenő rendhagyó időkezelés elemzéséhez is: „Mind Vidnyánszky, mind Visky színpadra állított drámáiban a központi metafora térbe írásával eltűnik a határ a jelenben és a múltban zajló események között, a metaforákra épülő előadás metonimikussá válik, a rész-egész viszonyt juttatja érvényre: a krisztusi eseményre való utalás ugyanis a befogadóban válhat teljessé.”⁴²⁴ Ez a megállapítás magyarázattal szolgálhat arra a bizonytalansági tényezőre is, amelyet a soron következő elemzés sugall *A pacsirta* által felvetett kérdések bizonyos fokú megválaszolatlanságával kapcsolatban. Eszerint az elgondolás szerint ugyanis nemhogy csak a műben, de magában a befogadóban jön létre és kel életre a hősnő mindenkiben egyéni módon konstruálódó emlékezete (a dráma által hordozott Johanna-képnek köszönhetően), amihez az alkotás inkább csak motívumokat, szempontokat és szituációkat kínál, majd mutat be sajátos fénytörésben.

III./3. Jean Anouilh *A pacsirta* című drámájának *lieu de mémoire* felől történő megközelítése

Anouilh színpadi életművének egyik legérettebb darabja, *A pacsirta* (*L'alouette*, 1953.) minden elődjénél részletgazdagabb módon mutatta be Johanna gyermekkorát, illetve a hősnő életének más kulcsfontosságú történéseit.⁴²⁵ A megelevenített jelenetek és a megrajzolt történelmi alakok

⁴²¹ Prontvai: i. m. 65.

⁴²² „A kanadai tudós már *Kettős tükör* című írásában kifejti a metafora részvételre ösztönző erejét [...], későbbi kötetében azonban a metaforikus működésnek identitásalakító funkciót is tulajdonít.” Prontvai: i. m. 64.

⁴²³ Prontvai: i. m. 66.

⁴²⁴ Prontvai: i. m. 67.

⁴²⁵ Leszámítva talán George Bernard Shaw azonos témájú darabját, amelynek egyes mozzanataira a szerző a leginkább támaszkodhatott tartalmi tekintetben – természetesen a periratok mellett. (Vajda szerint mind közül Charles Péguy drámája tükrözi a lehitelesebben az eredeti tényeket. Vajda: i. m. 201.)

minél valóságosabb ábrázolása érdekében ráadásul a szerző behatóan tanulmányozta Jeanne d'Arc periratait is. A fenti állítás talán a *Jeanne d'Arc pere Rouenban, 1431* című Brecht-darabbal való összevetés tükrében lenne leginkább helytálló, tudniillik ebben a drámában az eseményeket a feledés homályába merült átlagember visszaemlékezésszerű narrációján keresztül ismerjük meg – azoknak konkrét megjelenítése nélkül. Anouilh viszont nemcsak, hogy – Voltaire-rel és Schillerrel ellentétben mindinkább kerülve a történelmi tények szándékos kiszínezését – igyekezett a „történelmi hitelességre” szorítkozni, hanem – Claudel oratóriumával szemben – kronológiai sorrendben haladva, gyermekkorától kezdve tárta a befogadó elé az orléans-i szűz életét.⁴²⁶ Ennek megfelelően először a családi környezet pásztori élettere, majd a küldetéstudatra adott szülői reakciók elevenednek fel. A látomások alkalmával ugyanis, amikor Szent Margit, Szent Katalin és Szent Mihály megjelennek Johanna előtt, szokatlanul sokáig marad távol otthonról, amiért az apja előbb azzal vádolja meg, hogy szeretőt tart, majd belelovalva magát a gondolatba kíméletlenül meg is veri.⁴²⁷ A Johanna-drámákban addig nem megszokott családon belüli erőszak expresszív ábrázolása után az ártatlan lányt anyja vigasztalja,⁴²⁸ viszont a nők felé a hagyományos, patriarchális társadalmi berendezkedés által támasztott elvárások felemlegetésével ugyancsak megpróbál gátja lenni, hogy Johanna sugallatai akaratának eleget téve férfiruhát ölthessen, és Vaucouleurs-be utazzon.⁴²⁹ A szülői akaratnak feltétel nélkül engedelmeskedő „passzív” lány a cselekvő Johannával való

⁴²⁶ Természetesen erre a megállapításra nem vonatkozik a koronázási jelenet, amely szándékosan, mintegy kódaként került a darab végére.

⁴²⁷ „Különösen az indulat és erkölcsi feddhetetlenségére büszke apa ellenezte, hogy leányának a katonákkal bármiféle dolga legyen, hiszen köztudott volt, hogy akkori hadseregeket a nők egész hada követte mint markotányos asszony, aki üzletelt velük vagy kocsisátrában vendégelte őket, persze nem ingyen; a fiatal nők pedig egyéb szolgáltatást nyújtottak nekik, nem ingyen azt sem. Életírói tudják, hogy ezekre a szerencsétlenekre [...] Johanna [...] mennyire haragudott, üldözte őket, féltette tőlük katonáit, akik annyira tisztelték, hogy a jelenlétében még káromkodni sem mertek.” Vajda: i. m. 14–15.

„Az apa: És ha felpuffadt hassal jössz majd haza, és szégyent hozol apádra [...] fivéridek pedig beállnak a hadseregbe, hogy ne legyenek a falu szégyenévé.” Vajda: i. m. 17. Vö.: „Végül elszóltad magad, te mocsok! El akarsz menni a katonákkal, mint az utolsók utolsója!” Vajda: i. m. 19.

⁴²⁸ Ulrich Fischer szerint Anouilh-nál az apa Johannára vetíti az elfojtott szexuális vágyait, aki azonban nevetséges figura és semmit nem ér el kegyetlenkedéseivel. Fischer: i. m. 360.

⁴²⁹ Az apához hasonlóan Johanna anyja is korlátozott a darab szerint, aki a testi agresszió helyett az elnyomás egy kifinomultabb módját választja azzal, hogy megpróbál Johanna bizalmába férkőzni, miközben ő is ugyanazt gondolja, mint a férje: hogy a lányuk szeretőt tart. Fischer: i. m. 360. Az eredeti történelmi alakot máskülönbén Isabelle Romée-nak hívták és többi gyermekéhez hasonlóan igen jól profitált Johanna harctéri sikereiből. Vö. [Johanna halála után] „a családja [...], büszkén nemesi rangjára és a királytól engedélyezett előkelő »du Lys« nevére, nem törődött azzal, akinek mindent köszönhetett. Holott a Leány halála után a család gazdagodni kezdett, vagyont szerzett, nem is mindig egyenes utakon-módokon kihasználva minden egyházi és világi támogatást, ami adódott. [Johanna fiútestvérei], Pierre és Jean nem hasonlítottak feddhetetlen testvérénjükhöz, illetve Isabelle Romée a lányához.

Jean maga csinált magának karriert, ő Vaucouleurs polgármestere lett. Isabelle Romée Orléans-ba költözött Domrémyből, a város polgárai nyugdíjat szavaztak meg neki. [A családtagok] Johannára keveset gondoltak. Csak Orléans városa nem felejtette el. Minden évben megünnepezték felszabadulásának napját, szertartásokkal, színjátékokkal emlékeztek a Szűzre.” Vajda: i. m. 110.

ütköztetésének motívuma persze már Schillernél is megjelent, aki az apát, Thibaut d’Arcot és a két nővért, Margot-t és Louisont szerepeltette annak érdekében, hogy ellenpontozza főhőse harcias magatartását. Tudniillik utóbbiak a tradícióhoz hűen megházasodnak, Johanna viszont Baudricourt-hoz, egykori nőcsábász hűbérurához utazik, hogy a harchoz szükséges férfi öltözetet, lovat és fegyveres kíséretet kérjen magának.

Az értékrendek közti különbséget tehát Schiller a nővérek, Margot és Louison, sőt kérők, Étienne, Claude Marie és Raymond hagyományos életmódjával és megszokott társadalmi szerepkörével érzékeltette, akik nem tudtak azonosulni Johanna „férfias” magatartásával. Ebből természetesen komoly konfliktus keveredett, így viszont a családi környezetet bemutató jelenet is lehetővé tette, hogy az életrajzi adatok pusztán dokumentációján túl a mű kifejezze a korabeli átlagember Johanna magatartásával és sajátos hivatástudatával szembeni értetlenségét. Anouilh viszont kihagyta a nővéreket, illetve kérőiket, és inkább az anya–lánya-jelenetben bontotta ki ezt a mozzanatot. Ezt pedig összekötötte a generációk közötti nézeteltérések kérdésével,⁴³⁰ amely problémakör a szerző saját korában egyre inkább előtérbe került, ami pedig még tovább erősítette a jelenet hatásfokát, illetve aktualizálta mondanivalóját.

A katonáskodó nő jelenkorunkban távolról sem számít már példa nélkül álló jelenségnek,⁴³¹ sőt a kortárs (főként populáris) irodalom, illetve részben ennek nyomán a jelenkori hollywoodi filmipar is csúcsra járatta a harcias, „vagány” és vonzó,⁴³² katonáskodó végzet asszonyainak nem ritkán világmegváltó és az elesetteket megsegítő figuráit. S bár a Schiller-dráma vonatkozásában a szakirodalom gyakran hivatkozik – különösen is Kleist *Pentheszileia* című darabjának áthallásait szem előtt tartva – a „győzedelmes amazon” minőségére, mégis fontos különbséget tennünk a filmipar e kétségkívül divatos női szereplőtípusa és Jeanne d’Arc áldozatvállalása között. Johanna, bár döntő katonai sikereket ért el, diadalát mégsem korunk szuperhősfilmjeinek tagadhatatlanul látványos és hatásos erődemonstrációjával érte el. Valódi „hatalmának” eredője épphogy meghitt, csendes visszavonultságában, önfeladásában keresendő, ami dramaturgiai tekintetben is különösen

⁴³⁰ „Inkább generációs ellentétre lehetne gondolni a feudális apai jogokat gyakorolni akaró Jacques d’Arc és a maga belső sugallata szerint cselekedni akaró Johanna között.” Vajda: i. m. 21.

⁴³¹ „Jean Anouilh, a XX. századnak ez a rendkívül szellemes és találemény darabírója 1953-ban nyúlt az orléans-i szűz témájához, és annyi addigi feldolgozás után tudott róla újat, újszerűt mondani: »A pacsirta« (*L’Alouette*) egy karsú, törékeny, vonzó francia lány, aki női lényével éppúgy hódít, mint bátorságával és tisztaságával.” Vajda: i. m. 15.

⁴³² Anouilh *Colombe* című drámájában is elhangzik a vagány szó, abban az értelemben, hogy a fiatal lány az ilyen típusú férfiakkal vonzódik. Ebben az 1951-es darabban még a címszereplő férje, a tehetséges művész megy katonának, *A pacsirtában* azonban már Johanna teszi ugyanezt. Jean Anouilh: *Colombe* (ford. Bajomi Lázár Endre), in: uő: *Drámák* (szerk. Somló Vera), Budapest, Európa, 1977. 265–379. 354–355.

hangsúlyossá teszi a börtönben mondott imáját bemutató jelenetet. Anouilh Johannája a francia hazáért vállalt áldozatban találja meg személyes identitását, amikor a teljes cserbenhagyottság állapotában megerősíti saját küldetéstudatát az abjuráció visszavonása által. Erre rímel a családi környezetben játszódó jelenet a darab elején, amikor felismeri küldetését a Hangoknak köszönhetően és ifjonti hévvel, büszkén vállalja is azt. Az indulásakor még nem szenvedte el későbbi elárultatását és csalódásait, hiszen ezeket nem láthatta előre; ebben a periódusban legnehezebb a családi akarattal megküzdenie. Ez a stáció tehát inkább a szüzi ártatlanságot és a haza felszabadításáért vállalt küldetéstudatot helyezi szembe a brutális apai erőszakkal.

Az „igaz és ártatlan lány” toposza mindazonáltal tipikus figurája Anouilh darabjainak, ily módon a szerző Jeanne d’Arc-feldolgozása tematikus értelemben is harmonikusan illeszkedik az életmű egészébe: ezt a típust már első, 1931-es *Hermelin (L’hermine)* című drámájától kezdődően megörökítette. Anouilh műveinek egy másik jellegzetes vonása pedig a fent megpendített áldozatvállalás, amely motívum a tragikus, bukásukat vagy a (mártír)halált vállaló figurák iránti érdeklődésében öltött testet. Tehát a téma ebből a szempontból megszokott választásnak tekinthető, különösen, ha *A pacsirtát* az életmű hasonló tárgyú műveinek kontextusában vizsgáljuk: *Antigoné, Eurüdiké, Becket, vagy Isten becsülete, Colombe* és *Médeia* című drámái mind hasonló kérdéseket járnak körbe.⁴³³

Domrémy után az akkorra már felfegyverzett Johanna útja Vaucouleurs-ből ebben a műben is Chinonba vezet, ahol Baudricourt közbenjárásának köszönhetően eljuthat a dauphinhez. A szakirodalom is hangsúlyozza, miként adja előbb eredményesen, ügyes rábeszélő képességgel saját gondolatait az ostoba várkapitány szájába, majd hogyan sikerül bátorságot öntenie a hitehagyott trónörökösbe.⁴³⁴ Az elődöktől eltérően azonban Anouilh gazdagabb szereposztásban vonultatta fel a későbbi VII. Károly udvarát, hogy bemutassa a korabeli Franciaország és a királyi hatalom integritásáért folytatott harc körülményeit, valamint a Johanna fellépése előtt még vesztesre álló franciák belviszályát. Emiatt azonban talán még hatásosabb a műben az a mozzanat, amikor Jeanne d’Arc a teljes „statisztéria” előtt állja ki a próbatételt, és leplezi le a trónörökös epigonját.⁴³⁵ S bár *A pacsirtából* kimaradt ugyan Károly anyja, a Schiller-darabban saját fia ellen forduló, angol szimpatizáns Isabeau de Bavière (Bajor

⁴³³ Szántó Judit: Jean Anouilh, in: Jean Anouilh: *Drámák*, i. m. 601–602.

⁴³⁴ *A pacsirtának* ez a vonása Schiller és Shaw darabjára üt, velük ellentétben viszont az amerikai Maxwell Andersonnál Károly épphogy határozott, sőt machiavellista. Vajda: i. m. 55.

⁴³⁵ Jean Anouilh: *A pacsirta* (ford. Bálint Lajos), Budapest, Szerzői Jogvédő Hivatal, Színházi Osztály, 1961. A József Attila Színház tervezett és végül be nem mutatott előadása számára készült gépiratos szöveggönyv. 54. (Jean Anouilh: *L’alouette*, Sarthe, Brodard et Taupin à La Flèche [készült a La Table Ronde 1953-mas első kiadása nyomán]. A kiadvány az interneten is megtekinthető: <https://pdfcoffee.com/qdownload/anouilh-jean-lx27alouette-pdf-free.html>, illetve: <https://toaz.info/doc-view-3> [Letöltés: 2024. 05. 11.] 23–24.)

Izabella) királyné, szerepelt viszont a dauphin anyósa, Yolande királyné és lánya (VII. Károly későbbi felesége), valamint a trónörökös szeretője, a Schiller-drámában is fellépő Agnès Sorel is. Ez a továbbörökített anakronisztikus vonás szintén a német drámaíró franciaországi népszerűségéről, illetve hatásáról tanúskodik. Anouilh fektette a legnagyobb hangsúlyt a Károlyt körülvevő női szereplők ábrázolására, ami azért is fontos, mert ez a gesztus rávilágít a fontos női történelmi alakok százéves háborúban betöltött jelentőségére is. Ahogy a kora 15. században, Anouilh-nál is megkerülhetetlen a királyné szerepe az események alakulásában, hiszen az ő ráhatásának köszönhetően fogadja végül a trónörökös a különc pásztorlányt, tanácsnokai kifejezett ellenvetése dacára is.⁴³⁶ (Kevésbé az érdemeiről, mint inkább a korabeli politikára gyakorolt befolyásáról tanúskodik viszont, hogy az ő közbenjárására lett Agnès Károly szeretője, mégpedig elsőként a francia királyok sorában.)

Hogy színpadilag érdekessé tegye, valamint, hogy – közvetlenül a Johanna megérkezése előtti jelenetnél – fokozza az értékrendek között jelentkező kontrasztot, Anouilh ironizálta Agnès karakterét,⁴³⁷ akinek legnagyobb gondja az, hogy nincstelen és eladósodott férjétől új, divatos főkötőket kérjen. A felvetése ellen ágáló Károlynál ráadásul azzal a komikus érveléssel áll elő, hogy elegáns fejdíszekkel legalább annyira felvehetik a harcot az angolokkal (ha nem még jobban), mint egy hadsereggel. Hans Rudolf Hilty szerint is Agnès, illetve Isabeau nőalakjai ellenpontozzák leginkább Johanna határozott fellépését és küldetésstudatát már a Schiller-drámában is: előbbi metresszként kizárólag az érzéki élvezeteknek és a világi javaknak hódol, hazája (megmentése) iránt nem érez elkötelezettséget, (vagy legalábbis nem érzi a krízis súlyát), utóbbi pedig éppen a saját fia iránt érzett szeretetét és érzelmeit nyomja el politikai machinációi érdekében.⁴³⁸

⁴³⁶ „Yolande d’Anjou [...] jól kiismerte magát a politikában, [...] tárgyalt hadügyekben is, például [a burgundiakkal szemben Károlyt támogató] d’Alençon herceggel, ő »fedezte fel« a király számára Jeanne d’Arcot, és ő vette rá, hogy fogadja. Ő vezette a király ágyába Agnès Sorelt, aki [...] kitűnő diplomáciai érzékkel rendelkezve beavatkozott az állami ügyekbe is (ámbar meglehet, tanácsait az öreg királynő sugalmazta neki.)” Vajda: i. m. 50–51.

⁴³⁷ Vajda: i. m. 51.

⁴³⁸ Hilty: i. m. 29. Bár a témának nem dramatikus feldolgozása, ugyanebből a szempontból kiemelendő Chapelain és Voltaire eposza is: mindkettejüket két nőtípus, két látszólag ellentétes női ellenpólus vonzotta Agnès és Johanna egymáshoz való viszonyában. Vö.: „[Chapelain] érdeme [...], hogy két nőalakot választott ki és helyezett a mű két pólusába, Ágnes és Johannát. Mert lényegében ők ketten az eposz főszereplői: két nőtípus. Az egyik, aki szerelmet, s vele harmóniát és boldogságot ad a világnak, a másik, aki cselekszik, harcol a világért; az egyik, aki nem viselheti el a szeretetlenséget, a másik, aki nem tűri az igazságtalanságot. Egyaránt nagyra értékeljük őket, s ha választanunk kellene közöttük, nehezen választhatnánk.

Mert az ember a szeretetre [...] éppoly éhes, mint az igazságra, a jogszerűségére, a biztonságra! Lehet, hogy Johanna és Ágnes együtt képviselik a nőiséget, annak két oldalát – és tulajdonképpen együtt teszik ki az eszményi nőt? Vagy értékeljük kettejük lényegét inkább úgy, hogy Ágnes a hagyományos, a régi nő szerepét vállalja, Johanna pedig a jövő nőjének alakját testesíti meg, aki minden tekintetben egyenlő társa a férfinak. Vagy nem is nő a szó régi értelmében: egyszerűen nőnemű ember. [...]

Lehet, hogy nem ilyen élesen, de lényegében ezt a kérdést tette fel Voltaire is komikus eposzában.” Vajda: i. m. 149.

Johanna a francia udvarnak ebbe a Franciaország visszaszerzéséhez alkalmatlan környezetébe érkezik meg, a Károlyt körülvevő nőalakok felszínes, komolytalan, frivol magatartása pedig még inkább kihangsúlyozza az értékrendjeik közti különbséget.⁴³⁹ A dauphinet övező statisztéria előtt játszódó jelenetben ráadásul a szerző drámáinak egy harmadik alapvető jellemzője, a szegények és gazdagok közötti különbség is megmutatkozik, ami a korábban megismert családi közeg körülményeinek tükrében a társadalmi osztályok közötti, akkoriban áttörhetetlen távolságokat érzékelteti.⁴⁴⁰ A társadalmi és különösen a vagyoni megkülönböztetés feloldására irányuló törekvés gondolatát Anouilh a királyné gesztusával érzékeltette: Yolande azt kérte Károlytól, hogy vegye fel tanácsába Regnault érsek és a hadseregparancsnok La Trémouille mellé a szegénysorú, ám határozott kiállású lányt.⁴⁴¹ Az egyházi és a világi–katonai méltóságok befolyásukat és a háború következtében egyébként is megtépázott hatalmukat féltve megpróbálják megakadályozni, hogy fogadják, ezért különösen is elkél Yolande közbenjárása.⁴⁴² Amikor pedig végre négy szemközt maradhat a leendő

⁴³⁹ Vajda György Mihály hosszabban idéz a drámának abból a részéből, amelyben Agnès és Yolande a főköttök „fontosságáról” próbálják meggyőzni Károlyt. Helyspórolás miatt mi ezt nélkülözzük és csak a kötet vonatkozó részének oldalszámait adjuk meg: Vajda: i. m. 51–54.

A felelőtlenség kérdéséről tett kijelentést valamennyire árnyalja az a tény, hogy a későbbi orléans-i szűz Yolande királynő rábeszélésére kaphatott audienciát Károlynál, aki ennek érdekében La Trémouille-al, valamint Regnault érsekkel sem átalált konfrontálódni. Vajda: i. m. 54–55.

⁴⁴⁰ Fischer háromféle csoportba sorolja a dráma szereplőit: háttérszereplők (Johanna családtagjai, Agnès, Yolande és a fiatal királyné), mellékszereplők (Károly) és protagonisták-antagonisták. Közülük a családtagok jelenléte Fischer szerint nem magyarázza az orléans-i szűz későbbi tetteit, ehelyett inkább azt a benyomást erősítik, hogy csoda vezetett a hadvezérnői attitűd kifejlődéséhez. Kifejezetten az apának csökönyös magatartása (nyersség, téves önértékelés és a helyzet téves megítélése) pedig dramaturgiai tekintetben azt a célt szolgálja, hogy korlátoltságához képest Johanna jelleme még fényesebben ragyoghasson. Fischer: i. m. 396. Másfelől a családi háttér ábrázolása Anouilh társadalommodellje szempontjából is fontos. A drámaíró ugyanis a hatalmon lévők és elnyomottak rétegeiben megbúvó rossz tulajdonságokat sem rejti véka alá. Amennyire Johanna családja negatív fényben tűnik fel, ugyanígy az uralkodó réteget is az egoizmus hatja át: Agnès és köre az egyébként is szűkös királyi vagyont cicomázáskodásra költené, Regnault és La Trémouille pedig egymás ellen intrikálnak a nagyobb befolyás érdekében. Sőt, tágabb értelemben magára a francia koronáért folytatott harcra sem tekinthetünk másként efelől a megközelítés felől (Warwick egyes kijelentései alapján), mint az önzés vagy haszonlesés állam(igazgatás)i szinten való kibontakozására. Fischer: i. m. 400.

⁴⁴¹ A színházzsémotika vonatkozásában Umberto Eco a részeg példájával érzékelteti, hogy az előadás szereplője nemcsak önmagát reprezentálja, hanem egy egész társadalmi osztályt is: „Mihelyt a részeg kiállítja az emelvényre, és megmutatják a közönségnek, elveszti a valóban létező emberek között képviselt „valódi” emberi természetét. Többé már nem a világban létező dolgok egyike, hanem szémotikai eszköz: jel. [...] A mi részegünk mire utal vissza? Egy részegre. De nem arra a részegre, aki ő maga, hanem egy részegre. A jelen lévő részeg, amennyiben egy osztály tagja, arra az osztályra utal vissza, amelynek ő éppen tagja. Azt az osztályt képviseli, amelyhez tartozik.” Umberto Eco: A színházi előadás szémotikája (ford. Czékmany Anna – Huber Beáta), *Theatron*, 2. évf. 1. szám, 2000. 25–32. 27. Ugyanennek analógiájára Regnault és La Trémouille sem csak önmagukat, hanem általában azokat a középkori egyházi és világi hatalmasságokat szimbolizálják, akik hivatalosan egy oldalon állnak, ám a valóságban egymás ellenfelei. Alakjaikkal Anouilh lényegre törően érzékelteti tehát azokat a belviszályokat, amelyekkel Franciaországnak szembe kellett néznie Jeanne d’Arc színrelépése előtt, az angolok katonai és technológiai erőfölénye mellett.

⁴⁴² Ezt a mozzanatot a gondos dramaturgiai munkának köszönhetően az Anouilh-dráma kiemelkedő magyarnyelvű filmfeldolgozása, Horváth Z. Gergely *A pacsirtája* is megelevenítette egy szűkre szabott jelenetben: a középkort idéző jelmezhasználattal és a színészi gesztusokkal is lényegre törően érzékeltette az ellentétes politikai nézeteket valló szereplők (Yolande és a tanácsadók) Johannához való viszonyulását.

uralkodóval, Johanna a kártyajáték főbb alakjaival (például a királlyal és az ásszal) illusztrált jelenetben figurázza ki a mindenkori világi hatalmasságokat Isten erejével szemben. (Vö. a jelen dolgozat konklúziójának vonatkozó részével.) A gondosan és meggyőzően felépített érvelésnek köszönhetően Johanna fokozatosan bátorságot önt Károlyba, aki megtanulja elfogadni a saját félelmét, végül pedig szembe is mer nézni vele. Horváth Z. Gergely filmjében Dunai Károly dauphinje kiválóan érzékelteti a kezdetben ugyan barátságos, ám infantilis trónörökös éretlenségét, aki inkább beszélgető- és játszótársat keres a hősnőben és aki utóbbi meggyőző fellépése után bátran ki mer majd állni Regnault-val és La Trémouille-al szemben. Az addig félénk férfi ezután már határozott parancsot sem átall kiadni visszatérő alattvalóinak, és az érsek kérdésére („Ön hivatott, felség?”) a következőképpen felel: „Igen, döntöttem, Eminenciás uram. Döntésem önre is vonatkozik, La Trémouille úr. Kedves hadseregem parancsnokságát a Szűzre bízom. *(Hirtelen kiabálni kezd.)* Ha nem helyesli La Trémouille úr, kérem, adja át kardját. Letartóztatom!”⁴⁴³

A dráma első felének végén felragyogó reménysugár a királyi hatalom megerősödésére és a francia udvar összefogására enged tehát következtetni – ezúttal a jó cél, az angolok kiűzésének érdekében. Ahogy Baudricourt-nál Vaucouleurs-ben, itt is Johanna vidám, fesztelen, mégis határozott kiállása tudja előbbre lendíteni az ügyet az illetékes döntéshozók meggyőzésével,⁴⁴⁴ az első rész pozitív végkicsengése ellenére azonban a darab második szakasza már csaknem teljes egészében a perrel foglalkozik. Erre rímel a mű eleje is, amikor a tényleges kihallgatás megkezdődik és az eljárást vezénylő Cauchon, Beauvais püspöke felszólítja az orléans-i szüzet, hogy ismertesse a múltját a tárgyalás kezdetéig bezárólag – mégpedig a saját nézőpontja szerint. Cauchon és Warwick megegyeznek abban, hogy az

⁴⁴³ Jean Anouilh: *A pacsirta*, i. m. 67. („L’Archêveque: Vous nous avez fait appeler, Altesse? Charles: *soudain, après un dernier regard à Jeanne* Oui. J’ai pris une décision, Monseigneur. Une décision qui vous concerne aussi, Monsieur de La Trémouille. Je donne le commandement de mon armée royale à la Pucelle ici présente. *Il se met à crier soudain*: Si vous n’êtes pas d’accord, monsieur de La Trémouille, je vous prie de me rendre votre épée. Vous êtes arrêté!” Anouilh: *L’alouette*, i. m. 30.)

⁴⁴⁴ Mivel Rattunde szerint a pacsirta a remény, életöröm, szabadság, szeretet tiszta irodalmi (ös)képe, ezért foglalja össze ez a metafora Anouilh Johannájának a lényét ilyen könnyen, amelynek hagyományos jelentésrétegét ugyanakkor a szerző a darab során újraértelmezi. Eckhard Rattunde: Die Bedeutung des Titelsymbols in Jean Anouilhs Drama *L’alouette*, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Band 81. Heft 3., 1971. 243–266. 243–244. Youree szerint Anouilh a periratokhoz fordult Johanna alapvető tulajdonságainak a kidolgozásához is, amelyek személyiségének két szélsőségét mutatják meg. Eszerint ugyanis egyszerre volt jámbor és kedves, ugyanakkor makacs és – ha kellett, – könyörtelen katona is. Hogy ha hihetünk a Youree által idézett Jack Brookingnak, aki egy cikkében Jeanne d’Arc bírósági jegyzőkönyvének dramatizált felhasználásával foglalkozik és ennek kapcsán megemlíti *A pacsirtát* (Barbara Youree: *Anouilh’s Use of Mythological and Historical Sources*, Emporia, Penn State University, 1967. 53.), Anouilh azzal magyarázta Johanna személyiségének kettősségét, hogy Isten adta neki ezeket a tulajdonságokat küldetésének teljesítése érdekében. Youree: i. m. 56.

eseményeket kronológiai sorrendben kell bemutatni,⁴⁴⁵ azonban a püspök azt is megengedi Johannának, hogy szabadon válassza meg a történet kiindulási pontját.⁴⁴⁶

A narráció megválasztásának lehetősége ráadásul azt is sugallja, hogy a jól ismert történelmi személy élete egyes állomásainak beállítása terén eltérések lehetnek a (Franciaországban) kanonizálódott Johanna-kép hagyományos felfogásmódjához képest.⁴⁴⁷ A drámában Warwick egyenesen képekönnyvbéli ábrázoláshoz hasonlatos álarcos–jelmezes komédiának bélyegzi a Johanna-kultusz állandó jelzőit, a páncélzatot és a lobogót, amelyek előzetes ismeretei alapján az átlag francia állampolgár emlékezetébe idéződnek a történelmi személy nevének hallatán.⁴⁴⁸ Eric Jennings tanulmánya a Vichy-kormány kultúrpropagandájának eredményeként a francia iskolai tankönyvekbe került Johanna-

⁴⁴⁵ Rattunde: i. m. 251.

⁴⁴⁶ „Warwick: Jelenleg én Beauchamp, Warwick grófja, az én kis koszos boszorkányomat szalmaalmon tartom fogva a roueni börtön mélyén. Ezt a kis ünneprontót, ezt a kis komiszt! – Elég drágán fizettem meg érte. De Ófelsége Kormányja mindig meg tudja fizetni, ha valamit meg akar szerezni a kontinensen. Sokba kerül nekünk ez a Franciaország! Végül is megszereztem a kis szüzet. *(A sarokban kuporgó Jeanne-t megérinti lovaglópálcájával.)* Nagy áron ugyan, de megszereztem. És most elítéltetem és megégettetem. Cauchon: De nem mindjárt. Előbb játssza végig egész életét. E kurta kis életét. Ezt az apró, gyorsan ellobbanó lángot, melynek fénye elviselhetetlen. Nem sokáig tart majd, nagyuram. Warwick: Ha ennyire ragaszkodik hozzá! Mi angolok mindig tudunk várni. [...] Cauchon: *(Jeanne felé fordul.)* Jeanne? *(A lány feltekint rá.)* Kezdheted. Jeanne: Ott kezdhetem, ahol akarom? Cauchon: Igen. Jeanne: Hát akkor az elején! Mindig az a legszebb: a kezdete... Apám házában, amikor még kicsi voltam, mialatt a réten a nyáját őriztem és először hallottam a Hangokat. *(Továbbra is ott kuporog a helyén; azok a szereplők, akik nem vesznek részt a jelenetben, elhomályosulnak. Előtérbe kerülnek Jeanne apja, anyja és a fivére. Az Anya tovább köti.)*” Anouilh: *A pacsirta*, i. m. 4–5. („Warwick: Pour l’instant, moi, je suis Beauchamp, comte de Warwick; je tiens ma petite sorcière crasseuse sur une litière de paille au fond de ma prison de Rouen, ma petite empêcheuse de danser en rond, ma petite peste – je l’ai payée assez cher... [...] Mais le Gouvernement de Sa Majesté a toujours su payer le prix qu’il fallait pour obtenir quelque chose sur le continent. Elle nous aura coûté cher, la France!... Enfin, je l’ai, ma pucelle... *Il touche Jeanne accroupie dans son coin du bout de son stick.* C’est d’un coût exorbitant pour ce que c’est, mais je l’ai. Je la juge et je la brûle. Cauchon: Pas tout de suite. Elle a toute sa vie à jouer avant. Sa courte vie. Cette petite flamme à l’éclat insoutenable – tôt éteinte. Ce ne sera pas bien long, Monseigneur. Warwick: *va s’asseoir dans un coin, résigné.* Puisque vous y tenez. Un Anglais sait toujours attendre. [...] Cauchon: *se retourne vers Jeanne.* Jeanne? *Elle lève les yeux sur lui.* Tu peux commencer. Jeanne: Je peux commencer où je veux? Cauchon: Oui. Jeanne: Alors au commencement. C’est toujours ce qu’il y a de plus beau, les commencements. A la maison de mon père quand je suis encore petite. Dans le champ où je garde le troupeau, la première fois que j’entends les Voix. *Elle est restée accroupie à la même place, les personnages qui n’ont rien à voir avec cette scène s’éloignent dans l’ombre. Seuls s’avancent le père, la mère, le frère de Jeanne qui auront à intervenir. La mère tricote toujours.*” Anouilh: *L’alouette*, i. m. 2.)

⁴⁴⁷ Rattunde: i. m. 252.

⁴⁴⁸ A következő szavakkal kezdődik a dráma: „Warwick: Valamennyien itt vagyunk? Helyes. Akkor lássunk a pörhöz. Minél hamarabb elítélik és megégettik, annál jobb, mindenkinek. Cauchon: De nagyuram, végig kell játszanunk az egész történetet. Domrémyt, a Hangokat, Vaucouleurs-t, Chinont, a koronázást... Warwick: Komédia! Csodaszép dajkamese! A szép, csillogó vértzet, a zászló, a gyengéd, de harcos szűz: így faragjuk majd meg szobrait, egy másik, későbbi politikai rendszer kedvére. Az sem lehetetlen, hogy egykor mi is emelünk neki egyet Londonban. Úgy tűnhet, mintha tréfálnék, nagyuram, de Ófelsége kormányának komoly érdekei talán így kívánhatják néhány évszázad múlva...” Jean Anouilh: *A pacsirta*: i. m. 3–4. („Warwick: Nous sommes tous là? Bon. Alors le procès, tout de suite. Plus vite elle sera jugée et brûlée, mieux cela sera. Pour tout le monde. Cauchon: Mais, Monseigneur, il y a toute l’histoire à jouer. Domrémy, les Voix, Vaucouleurs, Chinon, le Sacre... Warwick: Mascarades! Cela, c’est l’histoire pour les enfants. La belle armure blanche, l’étendard, la tendre et dure vierge guerrière, c’est comme cela qu’on lui fera ses statues, plus tard, pour les nécessités d’une autre politique. Il n’est même pas exclu que nous lui en élevions une à Londres. J’ai l’air de plaisanter, Monseigneur, mais les intérêts profonds du Gouvernement de Sa Majesté peuvent être tels, dans quelques siècles...” Anouilh: *L’alouette*, i. m. 2.)

ábrázolások hatására irányítja a figyelmünket.⁴⁴⁹ Bár ezekkel Anouilh nem gyermekként találkozott, hiszen a második világháború alatt már a harmincas évei elején járt, az ezek a kiadványok által képviselt leegyszerűsítő kép hatóerejét sem szabad figyelmen kívül hagynunk a Jeanne d'Arc személyéről való korabeli gondolkodás alakításával kapcsolatban. Ennek tükrében egyértelmű, hogy Anouilh drámája szükségszerűen reflektált a nemzeti hős alakját és a hozzá tartozó szimbólumok jelentését sztereotipizáló megelőző rendszer oktatáspolitikájára is, amelynek tankönyvein a darab keletkezésének idejében kamaszkorú, vagy húszas éveiben járó fiatal nemzedék nevelkedett. A szerző előbb lebontotta tehát a nemzeti hősről alkotott részben hagyományos, részben az azzal keveredő náci-kollaboráns Vichy-kormány által is formált elképzeléseket, hogy aztán megújult megvilágításban újra visszaadja Johannának ugyanezt a funkciót. A darab ezáltal a közvetlen tematikus egyezésen túl abból a szempontból is Brecht *Simone Machard*-drámája mellé állítható,⁴⁵⁰ hogy mindkét alkotás a Vichy-kormány korának politikai megosztottsága és a százéves háborúban is felszabadulásáért harcoló Franciaország motívumai között von párhuzamot. Ez az összevetés visszautal a bevezetőben megemléltett újhistorizmus egyik alaptételére, amely az irodalmi szövegek (és tágabb értelemben maga a kultúra) „hatalmi környezetbe ágyazottságára” irányítja a figyelmünket. Ugyanakkor arra is, hogy az irányzat képviselői által kiemelt figyelemmel tanulmányozott Erzsébet-korhoz hasonlóan a történelem azon periódusainak nagy többsége is megközelíthető „ideológiai viták színtereként” (a mögöttük húzódó törésvonalak miatt), amelyeket az egyes drámáirók különböző okok miatt összefüggésbe hoztak Johanna-drámáikkal.⁴⁵¹ Ugyanígy a paradigmaváltás sem csak a történelem egy-egy meghatározott mozzanatához köthető, amely azután visszahat az emberi értékrend és morál fokozatos átalakulására – mint ahogy a szintén Erzsébet-kori *Hamlet* főhőse is egyszerre őrlődik a vérbosszú középkori parancsolata és a reneszánsz, humanista gondolkodásmód között. Ehelyett a paradigmaváltás az egyes „vándortémák” teljes recepciótörténetére is vonatkoztatható, ezek tudniillik egy központi vezérelv mentén (amelyek a Jeanne d'Arc-téma esetében például az áldozatvállalás és a nemzeti

⁴⁴⁹ Eric Jennings: The Iconology of Joan of Arc in Vichy Schoolbooks, 1940–44., *Journal of Contemporary History*, Sage Publications, Ltd., Vol. 29. No. 4., 1994 October, 711–734.

⁴⁵⁰ Még akkor is, ha Brechtel – vagy más szempontból Claudellel – szemben Anouilh nem emeli Johannáját a büntelenség eszményképének magaslatára. Ehelyett meghagyja a karakter zabolázatlan voltát, sőt ha kell, a cél érdekében a makacsságát is és olyan alakot kreál belőle, aki szüzességét is főképp „praktikus” okokból óvja – ez a tulajdonság viszont az orléans-i szűz egyéniségét is jobban elkülöníti környezetétől. Hilty: i. m. 34.

⁴⁵¹ Hegyi Dániel Tibor: Jeanne d'Arc és a *lieu de mémoire*. Az emlékezhely identitásképző és szakrális funkciója Schiller, Brecht és Anouilh Johanna-drámáinak tükrében, in: Boros Gábor – Hóvári János – Jakubovits Edit – Péti Miklós – Sepsi Enikő – Szabó-Bartha Anett (szerk.): *Non est volentis: a Benda Kálmán Szakkollégium legjobb hallgatói munkái (2017–2021)*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2021. 178–192. 190. Vö. Louis A. Montrose: A reneszánsz mint hivatás. A kultúra poétikája és politikája (ford. Kiss Gábor Zoltán), in: Bodnár György et al. (szerk.): *Helikon*, Budapest, Argumentum, 64. évf. 1–2. szám, 1998. 110–132.

hős minőségei köré csoportosíthatók) szintén rámutatnak az egymással szembenálló frakciók (például Központi hatalmak *versus* Antant), sőt nemzetek közötti érdekellentétekre (angol–francia szembenállás a középkorban, vagy az angol–ír konfliktus a 20. században). Így a középkori párhuzam ugyanannyira érvényes Shaw *Szent Johannájára* Írország függetlenedésének, mint amennyire *A pacsirtára* is a Vichy-kormány kultúrpolitikájára tett válaszreakció vonatkozásában. Mindazonáltal, amennyiben a fenti megállapítás létjogosultságát Anouilh színpadi életműve egészének tükrében mérlegeljük, azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a bináris oppozíciók attól függetlenül lépten-nyomon jelen vannak a darabjaiban, hogy a szerző valós történelmi vagy éppen mitológiai témát dolgoz-e fel. A szegények és a gazdagok, az elnyomó és az elnyomott vagy áldozat, a világ romlottsága és az ártatlanság (stb.) közötti ellentétek ugyanúgy megfigyelhetők az *Antigonéban*, mint amennyire a Johanna-drámájában. Miközben azonban rámutat az egyes történelmi periódusok saját korára aktualizált (mitológiai témák esetében pedig az általános érvényű emberi-társadalmi) problémáira és ellentéteire, ezeken keresztül pedig összeütközteti egymással a két szembenálló értékrendet, az oppozíciók örökérvényű voltát is hangsúlyozza. Ez viszont megkérdőjelezi a paradigmaváltás-fogalom használatának létjogosultságát is a jelen diszkurzusban.⁴⁵²

Az állandósult társadalmi problémák és ellentétek Anouilh témaválasztási szokásaiban is visszaköszönek, mert például legtöbbet játszott kortárs magyar drámaírónkhoz, Tasnádi Istvánhoz hasonlóan jellemzően leginkább átdolgozásokat, mitológiai, közismert vagy egyenesen „vándortémákat” dolgoz fel.⁴⁵³ A mindkettőjük műveiben nagyszámban megtalálható klasszikus (dráma)irodalmi utalások ráadásul rendszerint a színház működésére, társadalomban betöltött szerepére és felelősségére reflektálnak. Tasnádi jellemző témái közé tartoznak az emberi elbutulás és a kultúra pusztulása miatti félelem, aminek főként a *Kokainfutárban* és Don Quixote-feldolgozásában, a *Világjobbítóknak* ad hangot, de a színházak és a könyvtárak bezárásának, illetve általában a színházra vonatkozó közhelyeknek és

⁴⁵² Ulrich Fischer a szerző társadalommodelljéről írott alfejezetében megállapítja, hogy a szereplők egymással való sokoldalú szembehelyezése a társadalom romlottságának határozott képét mutatja. Kreón ezt a süllyedő hajó metaforájával egyértelműen kimondja az *Antigonéban*, *A pacsirtában* pedig ugyanezt a Kreón karakterével rokon Cauchon teszi meg, aki egy sivatagról beszél. (A sivatag-metafora társadalmi vonatkozását a káosz, az elhagyatottság, egy távollévő Isten hallgatása, az ínség és a teremtményi nyomorúság szavakkal egészíti ki Anouilh.) Fischer: i. m. 402.

⁴⁵³ A két kortárs magyar drámaíró, Kárpáti Péter és Tasnádi István vonatkozásában a következőket mondja a szakirodalom az utóbbi alkotóról: „Tasnádi István szövegeivel más a helyzet. Mindketten a Bárka Színház írói Műhelyének tagjai, színházírási gyakorlatuk mégis gyökeresen eltér egymástól. Kárpáti saját történeteinek kívül cigány mesegyűjteményeket dolgoz fel, Tasnádi szinte kizárólag átdolgozásokat, átírásokat, összerakásokat végez.” Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád: Teríték. Kortárs magyar dráma és színház, *Alföld*, 51. évf. 12. szám, 2000. 85–95. 88.

sztereotípiáknak a kérdése, valamint a játékos–néző-viszony újraértelmezése is hangsúlyosak az életműben, különösen a *Nézőművészeti Főiskola*, a *Majdnem 20* vagy (a média szerepének, illetve a showműsorok világának tematikájával kiegészülve) a *Nexxt* című darabok esetében. Ugyanígy Anouilh drámáinak cselekménye is számos esetben játszódik színházi közegben, mint például a *Colombe*, de még az antik mitológiai szereplők relációit a modern technológia, a vasút kontextusába ágyazó, korai *Eurüdikében* (*Eurydice*) is egy vándortársulat színésznője a címszereplő és annak édesanyja. Ide kapcsolódik az Anouilh-nál leginkább szembeötlő dramaturgiai eljárás funkciója, a színház a színházban típusú jelenetek gyakori alkalmazásának kérdése is. Ezzel kapcsolatban Ernst Merian-Genast találóan megállapítja, hogy ez viszont Anouilh-nál távolról sem jelent pusztán önkényességet, hanem épp ellenkezőleg: a szembenálló értékrendek, a leginkább a nép köréből származó ártatlan, természetes lány toposza, illetve a társadalom mindenkori romlottsága közé ékelődő kontraszt fejeződik ki általuk.⁴⁵⁴ *A próba* (*La répétition*) című darabjában például a szereplők egy arisztokrata szalonban próbálnak egy Marivaux-komédiát, a *Colombe*-ban pedig egy Rostand-paródiát.⁴⁵⁵ Az európai színház- és irodalomtörténet közismert vándortémáinak újbóli feldolgozásával, amelyek tehát nemegyszer reflektív viszonyban állnak a francia színházi hagyománnyal is, valamint a színház a színházban típusú jelenetek gyakori megjelenítése által Anouilh csak látszólag járta a kitaposott utat. Mint ilyenkor általában, nála is az adott történet, vagy az egyes szereplők körülményeinek, motivációjának újraértelmezése állt a középpontban: például az *Antigoné* esetében a címszereplő vagy Thébai királyának, Kreónnak a szándékai, a *Médeia* esetében pedig a korinthuszi Kreón beállítottsága tér el számottevően az elődök hagyományosabb értelmezéseitől.⁴⁵⁶ A világban lévő romlottság örökérvényű volta,⁴⁵⁷ valamint az ezzel szembeszálló naiv ártatlanság, amely az erkölcsi tisztaság megőrzése vagy épphogy a romlatlanság védelme érdekében bemocskolja magát,⁴⁵⁸ a témák mitológiai vagy történelmi

⁴⁵⁴ Ernst Merian-Genast: Jean Anouilh, *Der Dramatiker der Empörung*, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Franz Steiner Verlag, Band 67. Heft 1., 1956/1957. 95–111. 101.

⁴⁵⁵ Uo.

⁴⁵⁶ A görög mitológia három különböző Kreón királyt is megkülönböztet: „egyik az Iaszón-mítoszból, a másik az Oidipusz körüli mítoszokból, a harmadik pedig a Héraklész-mítoszból ismert.” Vojtech Zamarovský: *Istenek és hősök a görög-római mondavilágban A–Z*, Budapest, Magyar Könyvklub, 2001. 225. Anouilh-nál Kreón nem zsarnok, hanem jó szándékú államférfi, aki patriotizmusból és kötelességtudatból fogadta el Thébai trónját. Olyan személy, aki szenvedély nélkül, mesterséggént tekint a politikára és aki pusztán politikai okokból hagyja elföldeletlenül az állam ellenségét, Polüneikészt is. Antigonét sem szándékos rosszindulatból ítéli tehát halálra, amiért a királylány a parancsa ellenére is eltemette testvérét. Merian-Genast: i. m. 104.

⁴⁵⁷ Fischer szerint nemcsak Johanna alakját helyezi a szerző „történelmen kívül”, hanem egyenesen Anouilh saját jelene és a középkor (értékrendje, alapvető társadalmi problémái) közötti különbség feloldása válik a mű formálásának egyik alapjává. Más szavakkal élve a két korszak közötti időbeli különbség érzékeltetése háttérbe szorul a drámában, ezáltal pedig a közöttük eltelt több száz év dacára úgy érezzük, semmi nem változott; fejlődés vagy bármilyen nemű (morális) előrelépés nem történt. Fischer: i. m. 403.

⁴⁵⁸ Fischer: i. m. 402.

tárgyatól függetlenül általános jellemzői az Anouilh-drámáknak. A feszültségek kortalanná lett kibékíthetetlenlensége viszont feloldani látszik a korszakhatárokra jellemző „ideológiai törésvonalakat”, amelyeknek meghaladására Anouilh először az *Antigonéban* tett kísérletet, legtökéletesebb formában pedig *A pacsirtában* valósította meg.

Ahhoz, hogy Anouilh alkotói fejlődését és általában gondolkodásmódjának alakulását jobban megérthessük, szükséges néhány gondolat erejéig összevetni egymással a két drámát, amelyek között az értelmezők szerint is számos hasonlóság akad.⁴⁵⁹ Eckhard Rattunde olvasatában Antigoné azért veti el a Kreón által felkínált középszerű „boldogság” lehetőségét, mert az az életforma kompromisszumokat követel meg, hiszen az ember megalkuvásra: hazudni, sőt gyilkolni kényszerül a saját biztonsága, egzisztenciája eléréseért.⁴⁶⁰ Antigoné vonakodik belépni a „felnőttek világába”, mert meg szeretne őrizni egy, a fiatalságához kötődő „abszolút idealizmust”, egy feltétlen hitelességet és tisztaságot.⁴⁶¹ Rattunde ezen a ponton Pierre-Henri Simon gondolatát idézi, aki „lehetetlen ártatlanságról” beszél az *Antigoné* kapcsán, amely viszont szemben áll „a jó és a rossz émelyítő keverékével”. Mivel tehát Antigoné az akar maradni, aki volt, vagyis egy teljesen ártatlan ifjú, ezért a gyermek lapátját választja, hogy elföldelje testvérét és magára vállalja a halált. Egy olyan extrém boldogság után sóvárog, amely nem ismeri a valóság és a hazugság, a szeretet és a gabság egymásmellettségét.

Idáig is időbe telt azonban eljutnia a drámáirónak. A gyermekkori szegénység kérdését az *Ardèle, avagy szeret, nem szeret... (Ardèle ou la Marguerite)*, a fiatalember nincstelenségét pedig a *Hermelinben* és *A vadban (La sauvage)* örökítette meg. Ezekben a fiatalkori darabokban viszont (főként *A vadban*) még az eredendő tisztaság és maga az élet szélsőségeinek a konfliktusát ábrázolta. Mivel a fiatal Anouilh szerint a kettő kizárja egymást, mondván, hogy az élet nem tételezhet tisztaságot, ezért ezekben a darabjaiban mindenkinek be kell piszkolnia a kezét. Eszerint a pesszimista világnézet szerint tehát sem az abszolút szerelem, sem a boldogság bármely más formája nem érhető el az ember számára, ami kizárólag a halált aposztrofálja az egyetlen menekülési útként az (eredendő) emberi tisztaság megőrzésének érdekében.⁴⁶² A későbbi darabokban Anouilh elmozdult ezektől a szélsőségektől, és az *Antigonéban* már a korai daraboknál magasabb síkon ismétlődik meg a létezés értelme körül kibontakozó összetűzés,⁴⁶³ vagy – ahogy Fischer fogalmaz – a „radikális tagadás”, amely maga

⁴⁵⁹ Rattunde: i. m. 260.

⁴⁶⁰ Rattunde: i. m. 261.

⁴⁶¹ Uo.

⁴⁶² Fischer: i. m. 354.

⁴⁶³ Ezt az árnyalást segíti elő az a döntés is, hogy például Kreón sem egyszerű zsarnokként jelenik meg. Merian-Genast: i. m. 104.

az élet ellen irányul.⁴⁶⁴ Mindazonáltal az egyén identitása és a társadalomban való létezés egymással összeegyeztethetetlen minőségei miatt Antigonéhoz hasonlóan Johanna is azért választja a halált, hogy önazonos maradjon, hiszen a továbblétezés lerombolná az erkölcsös életről alkotott képét.⁴⁶⁵ A két darab közötti különbség ebben a tekintetben tehát inkább abban áll, hogy amíg az *Antigonéban* Kreón váltja ki ezt a döntést a főhősből, addig *A pacsirtában* nem a thébai király alakjával rokon Cauchon, hanem Warwick idézi elő ugyanezt.⁴⁶⁶

Rattunde állítása szerint azonban a Warwick által felkínált „boldogság” megtagadásával Johannánál van egy döntő különbség, ami egy lépéssel továbbmegy az *Antigonéban* felvetett kijelentéshez képest.⁴⁶⁷ Tudniillik Schiller megközelítésmódjával szemben Anouilh Johannájában nincs tragikus meghasonlottság és összeegyeztethetlenség a hajlam, illetve a kötelesség között. Ez *Az orléans-i szűzben* akkor következik be, amikor a hős érzelmei lángra lobbannak Lionel iránt, és akkor szűnik meg belső vívódása, amikor meghaladja a szerelmet,

⁴⁶⁴ Fischer: i. m. 403.

⁴⁶⁵ Fischer: i. m. 392.

⁴⁶⁶ Fischer: i. m. 395. Vö.: „Warwick: Okvetlenül meg akartam tenni ezt az udvariassági látogatást magánál. [...] Remélem, nem zavartam. Embereim rendesen viselkednek most? [...] Jeanne: Igen. Warwick: Bizonyára átszállítják majd az egyházi börtönbe. Mindenesetre, ha az alatt az idő alatt, amit itt tölt, bármilyen helytelenség történne, okvetlenül értesítsen. Majd elintézem a ripőköt. Jeanne: Uram? Warwick: *(megfordul)* Igen? Jeanne: *(hirtelen, anélkül, hogy ránézne)* Ugye jobb lett volna, ha megégetnek? [...] Warwick: Felesleges szenvedés. [...] Kicsit közönséges lett volna, kicsit pórias, kicsit ostoba, meghalni akarni minden áron, csak azért, hogy dacoljon a világgal és sértéseket kiáltson a máglyáról. Jeanne: [...] De én a népből való vagyok [...] És aztán az én életem nem olyan díszes, mint a magáé, uram, mely simán, egyenesen telik el. [...] Warwick: Hát az biztos, hogy nem lesz valami vidám élete, de tudja, idővel a dolgok mindig elrendeződnek. Jeanne: *(suttogva)* De én nem akarom, hogy a dolgok elrendeződjenek. Én nem akarom ezt az életet. [...] El lehet képzelni Jeanne-t, ahogy tovább él? Jeanne esetleg szabadon, amint a francia udvarnál egy kis nyugdíjból tengődik? Warwick: De hiszen mondom, hogy hat hónap múlva nincs már francia udvar! Jeanne: *(fájdalmasan felnevet)* El lehet képzelni Jeanne-t, kifestve, fejdísszel,⁴⁶⁶ uszályába gabalyodva, amint kiskutyával játszik, vagy egy férfi van a nyomában? Jeanne talán férjhez is ment? Warwick: Miért ne? Valahogy mindig be kell fejezni. Magam is megnősülök. Jeanne: *(hirtelen más hangon kiabál)* De én nem akarom befejezni. Főleg nem így. Nem kell szerencsés befejezés, ami nem fejez be semmit. *(felemelkedik és kiáltja)* Szent Mihály! Szent Margit! Szent Katalin! Hiába némák most! Mégiscsak azóta élek, amióta beszéltek hozzám!” Anouilh: *A pacsirta*, i. m. 114–115. („Warwick: Voilà. Je tenais à vous faire cette petite visite de courtoisie, comme on se serre la main après un match. J’espère ne pas vous avoir importunée. Mes hommes sont convenables, maintenant? Jeanne: Oui. Warwick: On va sans doute vous transférer dans une prison d’Église. En tout cas, pour le temps qui vous reste à passer ici, à la première incorrection, n’hésitez pas à m’avertir. Je ferai pendre le goujat. Jeanne: Monseigneur!... Warwick: *s’est retourné*. Oui? Jeanne: *demande soudain sans le regarder*. Cela aurait été mieux, n’est-ce pas, si j’avais été brûlée? Warwick: Une souffrance inutile. [...] Cela aurait même été, je vous l’ai dit, un peu vulgaire, un peu peuple, un peu bête, de vouloir mourir coûte que coûte, pour braver tout le monde et crier des insultes sur le bûcher. Jeanne: [...] Mais je suis du peuple, [...] Et puis ma vie n’est pas ornée comme la vôtre, Monseigneur, toute lisse, toute droite. [...] Warwick: Ils ne vont pas vous faire une vie très gaie, certainement, tout au moins au début. Mais vous savez, les choses s’arrangent toujours, avec le temps. Jeanne: *murmure* Mais je ne veux pas que les choses s’arrangent... Je ne veux pas le vivre, votre temps... [...] Vous voyez Jeanne ayant vécu, les choses s’étant arrangées... Jeanne délivrée, peut-être, végétant à la Cour de France d’une petite pension? Warwick: Mais je vous dis que dans six mois il n’y aura plus de Cour de France! Jeanne: *qui rit presque, douloureusement* [...] Vous voyez Jeanne fardée, en hennin, empêtrée dans ses robes, s’occupant de son petit chien ou avec un homme à ses trouses, qui sait, Jeanne mariée? Warwick: Pourquoi pas? Il faut toujours faire une fin. Je vais moi-même me marier. Jeanne: *crie soudain d’une autre voix* Mais je ne veux pas faire une fin! Et en tout cas, pas celle-là. Pas une fin heureuse, pas une fin qui n’en finit plus... *Elle se redresse et appelle*: Messire Saint Michel! Sainte Marguerite! Sainte Catherine! Vous avez beau être muets, maintenant, je ne suis née que du jour où vous m’avez parlé.” Anouilh: *L’alouette*: i. m. 49–50.)

⁴⁶⁷ Rattunde: i. m. 206.

amit azután már csak a hazája és a népe iránt érez. Anouilh-nál ez az oppozíció nem Johanna személyében keresendő, hanem Szent Johanna kötelessége (a Hangok által sugallt parancsolat) és a környezete – vagy ha úgy tetszik, a társadalom – között, amely be akarja törni. *A pacsirtában* a történetnek azon a pontján oldódik fel ez az ellentét, amikor Johanna megbékél küldetésével és visszavonja az abjurációt, hogy teljesítse a felsőbb parancsolatot, amelynek útján elindult – még akkor is, ha a máglyára is kell kerülnie ezért.⁴⁶⁸ „Mi marad nekem, ha már nem leszek többé Jeanne?”⁴⁶⁹ A Hangokat Johanna saját énje kivételéseként értelmezi a szakirodalom. Johanna önfelismerése mögött viszont ismét csak az önzetlenség húzódik meg, ezért véleményem szerint Anouilh darabjában a tragikus feszültség nemcsak, hogy nem magában az egyénben keresendő, hanem épphogy a kötelesség válik egyenlővé az orléans-i szűz saját vágyaival. A „Ki mondja a hangokat? – „Természetesen én.” kijelentés mögött ugyanannyira tételezhetjük az emberi önrendelkezés szándékát, (amely Hilty szerint arra bátorít bennünket, hogy merjünk önmagunk lenni és kiállni magunkért, elutasítva azok világát, akik belső értékeiket a látszólagos külső biztonság érdekében áldozzák fel,) mint amennyire a felsőbb parancsolat szándékával való teljes azonosulást, illetve az abban való feloldódást.⁴⁷⁰

Különösen, hogy ez a felismerés azután születik meg Johannában, hogy Warwick – ezúttal magánemberként – jószándékú látogatást tesz nála a börtönben. Nem számol azzal, hogy kettejük beszélgetése ébreszti rá a hőst: merjen kiállni magáért, ahogy azelőtt ő öntött bátorságot a környezete által hátráltatott Károlyba is. (Jelen párhuzam azt is megmutatja, hogy nemcsak Johanna, hanem a trónörökös esetében is kettejük kötelessége és az őket visszatartó környezet között húzódott a feszültség.)

JEANNE: Hívd katonáidat, Warwick, mondom, hívd katonáidat, de gyorsan. Visszavonom a megtagadást. Vegyétek hasznát a máglyájuknak! Megrendezhetik multságukat!

WARWICK: (*bosszúsan*) Csak semmi örültség! Kérem, nagyon elégedett vagyok így is. Már mondtam. Főleg pedig irtózom a kivégzésektől. Nem tudnám végignézni a halálát.

JEANNE: Bátornak kell lenni, kisfiú, én bezzeg bátor leszek. (*Ránéz, látja, hogy egész sápadt, két vállára teszi kezeit.*) Nagyon kedves vagy te, kis úriember képed ellenére! De tudod, hiába, nincs mit tenni, nem vagyunk egy fajból valók. (*Váratlanul végigsimítja arcát és távozik, miközben kiált.*) Katonák! Katonák!

⁴⁶⁸ Hilty: i. m. 34.

⁴⁶⁹ Anouilh: *A pacsirta*, i. m. 115. („Jeanne: Qu'est-ce qui va me rester, à moi, quand je ne serai plus Jeanne?” Anouilh: *L'alouette*, i. m. 50.)

⁴⁷⁰ Bálint Lajos félrefordítása következtében ez a rész a gépiratos szövegekönvben a következőképpen jelenik meg: „*Valaki a háttérben kérdezi* Ki játssza a hangokat? Jeanne: *Mintha ez magától értetődő volna* Hát én – természetesen.” Anouilh: *A pacsirta*, i. m. 5–6. („*Quelqu'un: demande soudain au fond* Qui fera les voix? Jeanne: *comme si c'était évident* Moi, bien sûr.” Anouilh: *L'alouette*, i. m. 3.)

Hé anglusok, adjátok vissza a férfiruhámat és ha majd rajtam lesz a nadrág, hívjátok ide valamennyi papot...⁴⁷¹

Ezzel a váratlan fordulattal pedig Johanna végérvényesen megfosztja Warwickot a játékmester szerepétől, aki az első részben még a következő szavakkal instruálta *A pacsirtán* belül próbált fiktív színdarab színészeit, hogy kezdjék meg a nagyszabású Chinon-jelenet előadását: „De figyeljünk inkább Chinonra, Eminenciás uram. Mélységesen megvetem ezt a kis hitvány Károlyt, de személye mindig szórakoztató számomra.”⁴⁷²

Meglátásom szerint a két jelenet: Johanna és Károly kártyajátéka Chinonban úgy aránylik az abjuráció megtagadásának aktusához a roueni börtönben, mint ahogy Anouilh a középkori és a második világháború Franciaországának társadalmi problémái között keres analógiát. A minden korra jellemző ideológiai viták *A pacsirta* dramaturgiai építkezésének mélystruktúrája szintjén is kifejeződnek a játékmester szerepkörének folyamatos váltakozásán keresztül. Ezeknek a játékmestereknek (a darabbéli színházi próba idősíkjá szerinti „rendezőknél”), azaz Johannának és Warwicknak véleménykülönbsége miatt azonban mégiscsak megjelenik „a régi és az új”, a középkori és a humanista emberkép közötti ellentét a drámában, miközben a férfi Jeanne d’Archoz való kettős viszonyulásán keresztül az egyén, illetve a társadalmi környezet oppozíciója is kifejezésre jut. Azt is mondhatnánk: amíg Schillernél magában a protagonistában keresendő a tragikum forrása, addig *A pacsirta* az antagonisták főhőshöz való hozzáállására „hárítja” ezt. Warwick kötelessége az angol expanzív politikai érdekek képviselője, amelynek a hős az útjában áll, hajlama pedig az iránta érzett személyes szimpátiája és Agnès-hez, valamint a chinoni, udvari miliőhöz hasonlóan a világi élvezetek hajszolása.⁴⁷³ Warwick alakját tehát „világi életszemlélet” tekintetében leginkább a francia trónörökös metresszével lehetne párba állítani, azzal a különbséggel, hogy amíg Warwick mégiscsak elsősorban a kötelességét teljesíti, addig Agnès-nek – noha Yolande

⁴⁷¹ Anouilh: *A pacsirta*, i. m. 116. („Jeanne: Appelle tes soldats, Warwick, appelle tes soldats, je te dis, vite! Je renonce à l’abjuration, [...] ils vont pouvoir l’utiliser leur bûcher, ils vont enfin l’avoir leur fête! Warwick: *ennuyé* Pas de folies, je vous en prie. Je suis très satisfait comme cela, je vous l’ai dit. Et puis d’abord, j’ai horreur des supplices. Je ne pourrais pas vous voir mourir. Jeanne: Il faudra avoir du courage, petit gars, j’en aurai bien, moi. *Elle le regarde qui est tout pâle, elle le prend par les deux épaules.* Tu es bien gentil tout de même malgré ta petite gueule de gentleman mais, tu vois, il n’y a rien à faire, on n’est pas de la même race, tous les deux. *Elle a une petite caresse inattendue à sa joue et sort criant.* Soldats! Soldats! Hé! Les godons! Rendez-les-moi mes habits d’homme et quand j’aurai remis mes culottes, appelez-les, tous les curés!” Anouilh: *L’alouette*, i. m. 50.)

⁴⁷² Anouilh: *A pacsirta*, i. m. 40. („Warwick: Mais écoutons plutôt Chinon, Monseigneur. J’ai le plus profond mépris pour ce petit lâche de Charles, mais c’est un personnage qui m’a toujours amusé.” Anouilh: *L’alouette*, i. m. 18.)

⁴⁷³ Merian-Genast arisztokratikus-epikureista gondolkodásmódnak nevezi Warwick élethez való hozzáállását. Merian-Genast: i. m. 110.

bábjaként közrejátszik ugyan a politika alakításában – az ösztöntörekvései dominálnak. Warwick és Jeanne d’Arc vonatkozásában sokkal inkább a kötelességparancsok(nak való megfelelés) jellegét lehet összehasonlítani: a grófnál a törvény iránti engedelmesség egyenlő az imperialista hódítópolitikával és így személyes érdekeivel; Johanna motivációja viszont a Hangok által „magasabbról” ered. (Az idézőjel itt arra vonatkozik, hogy az értelmezők szerint Johanna a saját énjével azonosítja őket.) Hilty is elismeri, hogy a darab ezen a ponton nem ad egyértelmű magyarázatot, viszont amennyiben elfogadjuk a sugallatok transzcendens eredőjét, de akkor is, ha az orléans-i szűz énjének kivételéseként gondoljuk el őket, a kettő egy és ugyanaz: Johanna Warwick hatalomvágytól és önzéstől átítatott törekvéseihez képest erkölcsileg nemesebb törvényeknek engedelmeskedik. (Persze a gróf egyéni vágyai is egybeesnek a kötelességével, ami kiderül megszólalásából és a szerzői utasítás szerinti elegáns megjelenéséből, illetve *précieuse* magatartásából.)⁴⁷⁴ Johannánál szintén létrejön a két pólus szintézise, mégpedig a felsőbb rendeléssel való (v)ég(s)ő azonosulás útján, a tűz által hozott áldozattal azonban csakugyan túllép Antigonéén, mert máglyahalála meghaladja és összebékíti egymással a történelmet végigkísérő örökérvényű oppozíciókat.

⁴⁷⁴ A helyszínleírás után a darab rögtön Warwick megszólalásával kezdődik, jellemzése pedig a következő: „(nagyon fiatal, nagyon elbűvölő, nagyon elegáns, nagyon előkelő megjelenésű).” Anouilh: *A pacsirta*, i. m. 3. („il est très jeune, très charmant, très élégant, très racé.” Anouilh: *L’alouette*, i. m. 2.) Majd pár sorral lejjebb, miközben a tárgyalás lebonyolításának körülményeiről beszélgetnek Cauchonnal: („Warwick: *a sarokban kuporgó Jeanne-t megérinti lovaglópálcájával*. Nagy áron ugyan, de megszereztem. És most elítéltetem és megégettetem.” Anouilh: *A pacsirta*, i. m. 4. („Warwick: *Il touche Jeanne accroupie dans son coin du bout de son stick. C’est d’un coût exorbitant pour ce que c’est, mais je l’ai. Je la juge et je la brûle.*” Anouilh: *L’alouette*, i. m. 2.) Kicsivel később, miután Johanna elkezdte ismertetni a történetét, Warwick átmenetileg elveszti játékmester-szerepét és visszahúzódik a háttérbe. Ekkor interakcióba kerül egy rózsával, amely a kifinomult, udvari közegbe illő, tapintatos viselkedést érzékelteti és kimondatlanul azt sugallja, hogy a grófnak a szépségre, törekenységre van igénye, valamint, hogy emberi kapcsolataiban is a gyengédségre törekszik. „Warwick: *bosszúsan Cauchonnak* Feltétlenül szükséges, hogy ezt a sok ostobaságot újra elmesélje? Cauchon: *határozottan* Feltétlenül szükséges, nagyuram. Warwick: *Visszaül a sarokba, a kezében lévő rózsát szagolhatja*”. Anouilh: *A pacsirta*, i. m. 6–7. („Warwick: *agacé, à Cauchon*. Est-il absolument nécessaire de lui laisser raconter encore une fois ces niaiseries? Cauchon: *ferme*. Absolument nécessaire, Monseigneur. Warwick: *Warwick se remet dans son coin en silence, il respire une rose qu’il tient à la main.*” Anouilh: *L’alouette*, i. m. 3.)

A darab vége felé, közvetlenül azután, hogy Johanna aláírta a visszavonónyilatkozatot és befejeződött a tárgyalás, Warwick odamegy Cauchonhoz egy rövid, négy szemközti egyeztetésre, amikor is ismét előkerült a rózsza: „Warwick: *közeledik a rózsáját szagolva* Helyes, püspök úr, nagyon helyes. Egy pillanatig gondolkodtam rajta, milyen különös szeszély ösztönzi arra, hogy mindenáron megmentse a leányt... egy kicsit mintha elárulná a királyát... Cauchon: Melyik királyt, nagyuram? Warwick: *kissé zavartan* Azt mondtam: királyát. Feltételezem, hogy csak egy királya van. A megtagadás bőven elegendő ahhoz, hogy a kis Charles-t csúffá tegye.” Anouilh: *A pacsirta*, i. m. 109. („Warwick: *se rapproche, respirant sa rose* Bien, Monseigneur, bien. Je me suis demandé un moment quelle étrange lubie vous poussait à sauver, coûte que coûte, cette jeune fille... Et si vous n’aviez pas tendance à trahir un tout petit peu votre roi. Cauchon: Quel roi, Monseigneur? Warwick: *avec une pointe de raideur* J’ai dit votre roi. Vous n’en avez qu’un, je présume? Oui, j’ai eu peur que Sa Majesté n’en ait pas pour son argent à cause de vous. Et puis j’ai réfléchi! L’abjuration nous suffit amplement pour déshonorer le petit Charles.” Anouilh: *L’alouette*, i. m. 47.) Cauchon sem hagyhatja azonban figyelmen kívül az angol előljáró szavai mögött húzódó fenyegető élt: Warwick röviden tudatja a püspökkel, hogy melyik oldalnak is van lekötelve, emellett elégtétellel nyugtázza a per végkimenetelét, amely Johanna nyilatkozata miatt illegitimé tette Károly koronázását.

Más a helyzet Anouilh korábbi Médeia-feldolgozása esetében, amikor is a darab végén a sértett anya a nyílt színen ég meg egy, az ő parancsára felgyújtott kordéban, amelybe előzőleg bezáratta magát, hogy megölje gyermekeit, majd előlépve ugyanazt a tört döfi magába is – immár a nézők előtt. A nyílt színi öngyilkosság gesztusával Anouilh tudatosan szembement az antik színház szabályaival és a Médeia-drámák hagyományával, miközben viszont egyáltalán nem próbálta meg „modern köntösbe” öltöztetni a mitológiai történetet, vagy ötvözni azt a jelenkorral.⁴⁷⁵ Sőt, ehelyett kifejezetten meghagyta a művet a téma eredeti, Euripidész-korabeli közegében, eltekintve attól, hogy Kreón itt egy meg nem nevezett kisebb falu királyaként jelenik meg.⁴⁷⁶ Emellett pedig a helyszínválasztástól, hiszen nem Kreón korinthoszi palotája és annak előudvara, illetve egy templom előtt játszódik a történet, ahogy például Grillparzernél, vagy az operaszerző Cherubininél, ahol valamennyi társadalmi osztály megjelenhet.⁴⁷⁷ Azonban nem is Médeia háza előtt, mint az Euripidész-drámában, habár leginkább ennek a műnek az alaphelyzetét idézte fel Anouilh is azáltal, hogy a címszereplő és a Dajka a kordéjuk előtt kerülnek egymással összetűzésbe egy ezúttal szándékosan nem meghatározott helyszínen,⁴⁷⁸ vélhetően a falu közvetlen közelében. Az Euripidész-féle házzal szemben a helyváltoztatásra is képes – mégis mozdulatlan – kordé a hajó foucault-i heterotópiájaként működik:⁴⁷⁹ a tér egy mozgó darabkája, „egy hely nélküli hely”,⁴⁸⁰ amely Médeia (és kísérijének) számkivetettségét, sőt elgyökértelenedését tükrözi;⁴⁸¹ hiszen pillanatnyilag még

⁴⁷⁵ Ahogy például tette azt az *Eurüidikében* az ipari forradalom utáni extrém technológiai fejlődés vívmányainak kontextusában, vagy – az idősíkok egymásra vetítése által – *A pacsirtában*.

⁴⁷⁶ Jean Anouilh: *Médeia* (ford. Somlyó György), in: uő: *Drámák*, i. m. 177–209. 188.

⁴⁷⁷ „Az ókori görög dráma térképzetét mindenekelőtt az határozza meg, hogy egyrészt egy-egy jelenetben egyidejűleg csak két-három szereplő lép fel, másrészt, hogy a kar jelenléte a magántörténekeknek is nyilvánosságot ad. A fennmaradt drámákban a helyszín legtöbbször eleve nyilvános (katonai tábor, palota vagy templom előtti tér), ami azt mutatja, hogy a görög dráma színtere a *köztér*; a szereplők magánügye *közügy*, sorsuk nyilvános.” P. Müller Péter: *Tér és dráma, Theatron*, 1. évf. 2. szám, 1998. 28–31. 29. Ugyanezt az elvet veszi át a barokk színház és Grillparzer is.

⁴⁷⁸ Médeia rendre vénasszonynak nevezi az idős dajkát, aki viszont őt titulálja anyafarkasnak és keselyűnek. Anouilh: *Médeia*, i. m. 187.

⁴⁷⁹ Egyszerre kapcsolatban is áll Kreón falujával, másfelől el is különíti tőle a vele utazókat.

⁴⁸⁰ Vö.: „ha elmerengünk azon, hogy a hajó végső soron nem más, mint a tér egy úszó darabkája, egy hely nélküli hely, amely a saját életét éli, [...] akkor megértjük, miért számít civilizációkban a XVI. századtól napjainkig a hajó nem pusztán a gazdasági fejlődés legfontosabb eszközének, [...] de egyszersmind a képzelet legkimeríthetlenebb tárházának is. A tengereket járó hajó a *par excellence* heterotópia.” Michel Foucault: *Eltérő terek* (ford. Sutyák Tibor), in: uő: *Nyelv a végtelenhez – Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, Latin Betűk, 1999. 147–156. 156.

⁴⁸¹ A történetkör kapcsán főként Grillparzer drámája foglalkozik a kulturális kirekesztettség kérdésével, hiszen amikor Médeia Iaszónnal (és az Aranygyapjúval) elhagyta hazáját, Kolkhiszt, idegennek számított már újdonsült férje otthonában, Iolkoszbán is, de egyenesen barbárnak Kreón birodalmában, Korinthoszbán. Az osztrák szerző darabjában ennek a kulturális gyökértelenedésnek a keresztültüzeiben öröklődnek Médeia gyermekei is, és emiatt idegenednek el fokozatosan az anyjuktól is, aki viszont kezdetben behódoló magatartást vesz fel az őket befogadó házigazda lányával, Kreuzával szemben. Franz Grillparzer: *Médeia* (ford. Garai Gábor), in: Györfly Miklós (szerk.): *XIX. századi német drámák*, Budapest, Európa, 1986. 232. Grillparzernél „Médeia és Jázon tragikus vétsége egyaránt az, hogy kiléptek abból az életszférából, amely azonosságukat adta: Médeia a maga barbár világából, Jázon a hellén civilizációból, és új közegükhöz nem sikerült idomulniuk.” Györfly Miklós: *A kötet*

kapcsolatban áll Kreón birodalmával, de vesztett helyzete miatt kifelé tart ebből a közezből, ráadásul az addigi társadalmi státuszát is elveszíti. Ezért találjuk már a darab elején is a falun kívül annak ellenére, hogy Kreón csak ezután fogja száműzni.⁴⁸² A kordé heterotóp vonására az is ráerősít, hogy (a közelgő) utazás közben otthonukként is szolgál az alkalmatosság, (ahogyan Euripidésznél a ház), egyúttal pedig (az Iaszóntól való megfosztottság miatt) a kiszakított családi közeg végső „biztonságát” is szimbolizálja – mégis liminális térként működik. Egyszerre egy mozgó tér (helyesebben olyan „tér”, amely a helyváltoztatás lehetőségét hordozza magában), amely viszont a darab ideje alatt egyáltalán nem mozdul meg. Másfelől díszlet is, amelyben el lehet rejtőzni és később a gyerekgyilkosság helyszínévé is válik.⁴⁸³ Médeia az őt eláruló és kirekesztő társadalom által nyújtott álságos és csupán látszólagos biztonságból való kitöréshez egyetlen menekülési utat lát: előbb bezárkózik ide a gyermekeivel, majd ledöfésük után magával együtt felgyújtja a kordét is.

A dráma, amely Médeia és Iaszón tönkrement házasságán keresztül a botrányba fulladt férfi–női kapcsolatok ábrázolására helyezi a hangsúlyt, szokatlan módon nélkülözi az Anouilh-darabokban általában megjelenő iróniát. A feszes ritmusú tragédiát ehelyett sokkal inkább egy erőteljes és ingerült alaphangulat jellemzi,⁴⁸⁴ aminek a vége fizikai erőszakba torkollik a minden szempontból megalázott nő bosszújának beteljesedéseként.⁴⁸⁵ Emiatt elsőre különösen is meglepőnek tűnhet, hogy Merian-Genast szerint a *Médeia* Anouilh első drámája (a fiatalkori, kétpólusú és szélsőségesen pesszimista művek után), amely úgy mond igent az életre, hogy

szerzői, in: uő (szerk.): *XIX. századi német drámák*, i. m. 882. Ugyanennek a bizonytalanságnak ad hangot Anouilh is már a darab legelején: „Dajka: Nem vagyunk idevalósiak. *Kis csend*. Mifelénk korábban vannak az ünnepek, júniusban.” Anouilh: *Médeia*, i. m. 181. Csak később derül ki, hogy az ünnepség távoli zajai, amiket a két számkivetett hall a falu irányából, Iaszón és Glauké menyegzőjének a hangjai. Anouilh drámáinak a megértése szempontjából talán kevésbé, jelen dolgozat *lieu de mémoire* felől közelítő optikája szempontjából viszont lényeges, hogy Grillparzer Jázonja (Iaszón) is helyekhez köti az emlékeit az ókori rétorokhoz hasonlóan. A hős a következőképpen nosztalgizál Kreuzával töltött közös gyermekkori emlékeiről (miközben szándékosan ignorálja a jelen lévő Médeát): „Az ifju örök szép helyeit / gyöngéd szál fűzi az emlékezethez, / bejártam őket, mikor idejöttem, / s mellem, ajkam hűsítve meritettem / a fényes gyerekkor friss kútvizébe.” Grillparzer: i. m. 238. Vö.: „Hogy Jazon Korinthosban töltötte ifjúkorát, ez Grillparzer leleménye, amellyel szorosabbra akarta fűzni a Jazont Kreuzával és Kreóonnal összekötő emberi kapcsolat szálait.” Györffy: A kötet szerzői, i. m. 883–884.

⁴⁸² „Kreón: Viselt dolgaidnak híre hozzám is eljutott. [...] Néhány napig megtűrtünk itt a pusztán a kordéddal, most már távoznod kell.” Anouilh: *Médeia*, i. m. 188.

⁴⁸³ Az otthon melegét szimbolizáló euripidészi ház travesztiájaként válik a gyilkosság helyszínévé, az anyai szeretet melegsége az anyai bosszú következtében pedig itt a saját maguk számára meggyújtott máglyaként jelenik meg.

⁴⁸⁴ Euripidésszel szemben itt Kreón egy nap helyett először csak egyetlen órát ad Médiának az összekészülésre, hogy távozzon a városból (Anouilh: *Médeia*, i. m. 189.), míg például Cherubini operájában a teljes második felvonás köszönhető a kapott haladéknak. Matthew Boyden: *Az opera kézikönyve* (szerk. Szalay Marianne – Fazekas Gergely, ford. Barabás György et al.), Budapest, Park, 2009. 121.

⁴⁸⁵ Kreón és Kreuzza halála után egy falubéli fiú menekülésre szólítja fel Médeiat, mondván, hogy Iaszón élén egy felfegyverzett embercsoport indult el azért, hogy meglincselje királyuk meggyilkolásáért. Anouilh: *Médeia*, i. m. 206.

közben egyik hőse megtartja a visszautasítás szabadságát is, ami Anouilh számára a legnemesebb emberi érték.⁴⁸⁶ Ezt azonban a drámaíró mégsem Médeia sorsának alakulásán keresztül éri el, hanem épphogy volt férje, Iaszón győzi le a halálvágyat a mű végén,⁴⁸⁷ miközben a korábbi *Roméo et Jeanette*-ben még a szerelem győzedelmeskedett az élet felett.⁴⁸⁸ A *Médeia* fordulópontot jelent tehát Anouilh gondolkodásmódjában, mert előkészíti a választ az élet igénlésével, avagy elutasításával kapcsolatban feltett kérdésére, amelyre a Johanna-drámájában felelt meg a legérettebb módon.

Ennek a felvetésnek a taglalásakor szintén megkerülhetetlen Merian-Genast dolgozata, aki már munkája első oldalán kijelenti, hogy *A pacsirtát* tartja az anouilh-i életmű tetőpontjának. Sőt, épp azért ismerteti vázlatosan a szerző többi darabját, mert a Johanna-drámáig mint csúcspontig fokozatos fejlődést vél felfedezni a művei kapcsán felvetett kérdéseire adott válaszok tekintetében.⁴⁸⁹ Merian-Genast szerint Anouilh darabjai egyetlen központi alapötlet köré csoportosulnak, még akkor is, ha ezeknek hangvétele és az általuk feldolgozott anyag különböznek is: ez pedig a lázadás (*Empörung*).⁴⁹⁰ Ennek megfelelően a kutató négy csoportba sorolja Anouilh életművét attól függően, hogy azoknak hősei saját családjuk, a gazdag és előkelő társadalmi osztályok, a frivolitás mint társadalmi alaphiányosság vagy maga az élet ellen láznak fel.

Mínt hogy az életmű egyik csúcspontja, *A pacsirtában* e négy kategória mindegyike megtalálható, azonban szükséges még egy gondolat erejéig kitérni Merian-Genastnak a frivolitásra vonatkozó megállapításaira, hiszen ez a szerző Johanna-drámájának témaválasztására is magyarázattal szolgálhat.⁴⁹¹ Anouilh azért értelmezi a *liaisonokat* társadalmi alaphiányosággként, mert azáltal, hogy csak az érzékiséget ismerik, alkalmatlanná teszik az embereket a szeretetre és az igaz szerelemre.⁴⁹² Merian-Genast értelmezésében a frivolitás egyik legnagyobb bűne Anouilh szemében az, hogy ugyanolyan „elismert” társadalmi intézménnyé vált, mint a hűség, ugyanakkor (a frivolitás) üldözi is a szeretetet, mert természetes

⁴⁸⁶ Merian-Genast: i. m. 106.

⁴⁸⁷ Merian-Genast: i. m. 105.

⁴⁸⁸ Merian-Genast: i. m. 104–105.

⁴⁸⁹ Merian-Genast: i. m. 95.

⁴⁹⁰ Uo.

⁴⁹¹ Ugyan tudományosan aligha lehet bizonyítani, mindazonáltal a témaválasztásban Anouilh-t a 20. század egyik legnagyobb hatású színházcsinálója, Louis Jouvet is befolyásolhatta, akinek a drámaíró egy időben titkára is volt és aki egyik írásában éppen Jeanne d’Arc alakjának megformálásával példálózott, amikor a naturalista színészi játékgyománnyal szemben fogalmazta meg művészi hitvallását: „Mindig valaminek a hatását kell kelteni, nem lényeges, hogy valódi legyen. Ez minden, amit a színész művészete nyújthat: azt a hatást kelteni, hogy te vagy Jeanne d’Arc, Titus, hogy szerelmes vagy, gyáva, féltékeny. A görcsösség megakadályoz abban, hogy megőrizd a tiszta szerepformálást.” Karcsei Kulcsár István: *Louis Jouvet*, Budapest, Gondolat, 1974. 90–92.

⁴⁹² Merian-Genast: i. m. 101.

és elementáris erejével veszélyezteti az általa mesterségesen felépített birodalmat.⁴⁹³ Ezt a mesterkéeltséget pedig Anouilh épphogy a színház a színházban típusú jelenetek segítségével állította pellengérré és figurázta ki a darabjaiban, amelyek nemcsak *A pacsirtát*, hanem más művei szerkezetét, például a *Colombe*-ét is meghatározzák. Ez a dramaturgiai eljárás csakugyan hatékonyan ellenpontozza a társadalom mesterséges voltát az – általában a népből származó, legalábbis – egyszerű sorú lány természetességével (*Le Bal des voleurs*, *L'invitation au château*, *Léocadia*), más esetekben viszont a feslett erkölcsű társadalom győz, hogy bemocskolja az adott, vagyonilag előkelő osztályba került ifjú ártatlanságát és tisztaságát.⁴⁹⁴

Anouilh frivolitáshoz fűződő viszonyának mélyebb megértéséhez érdemes az elhangzottakat összevetni Szerb Antal alábbi soraival, melyeket a franciák első nemzeti eposzával, a *Roland-ének*kel kapcsolatban fogalmazott meg:

A *Roland-ének* világa, csak a harcnak élő, emberfölötti nagyságú vitézeivel, még nagyon közel áll az Eddákhoz és a sagákhoz; de vitézei sokkal nemeslelkűbbek és sokkal bolondabbak, keresztények és romantikusok. Bolondságuk a *desmesure*, a mértéktelenség, a mértéktelen hősiesség, amellyel sorsukkal szembeszállnak. Belső nemességük, hogy nem zsákmányért és nemcsak harci dicsőségért küzdenek, hanem Istenért, királyért és Franciaországért. [...] itt jelenik meg az irodalomban a hazaszeretet, a nyugati kultúra nagy érzelmi mozgatója. »Tere France, molt estes dulce pais« (francia föld, igen édes ország vagy) – sóhajtanak a vitézek és meghalnak, »que dulce France par nus ne seit huni« (nehogy miattunk gyalázat érje az édes Franciaországot). A francia földnek „édes” jellemzőjével, ezzel a merész jelzővel, amely a legkonkrétabb érzékterületről, az ízlelésből vett képzetet visz rá az ország elvont fogalmára, egy új világ kezdődik, városok és egyházak után a nemzetek világa.⁴⁹⁵

Az idézet rávilágít, hogy az egyik legelső kiemelkedő nemzeti érzelmű francia irodalmi műalkotásnak a hőseit is a *desmesure*, a mértéktelenség hatja át (vö. a *démesure*, azaz „szertelenség” szóval), ugyanakkor ez a mértéktelenség Franciaország szeretetében teljesedik ki, nem a frivolitás legfőbb jellemzőjében, az önzésben. Ráadásul Szerb Antal arra is felhívja a figyelmünket, hogy az érzékiség, amely fogalomhoz a francia nyelvet és általában a franciákat

⁴⁹³ Uo.

⁴⁹⁴ Például az *Ardèle*-ben, ahol egy nyugdíjazott táborno k házában illegitim párkapcsolatok egész sorával találkozunk. A táborno k rokonai azért gyűltek össze, hogy megakadályozzák a magasrangú tiszt idősebb, púpos nővérének és a szintén púpos házitanítónak a rangon aluli házasságát. Végül a pár, (amely máskülönben nem is szerepel a darabban), a halált választja, hogy kiutat keressen az intrikák végeláthatatlan útvesztőjéből. Merian-Genast: i. m. 102.

⁴⁹⁵ Szerb Antal: Lovagi irodalom. Vitézi irodalom, in: uő: *A világirodalom története*, Budapest, Magvető, 1941. 185. Az idézett szövegrész utolsó mondatával Szerb Antal a középkori irodalomhoz írt korábbi bevezetőjében foglaltakat erősíti meg, amely során hangsúlyozza, hogy – Schlegel nyomán – nem nemzeti stílusonként, hanem (a korszak irodalmának alapvetően nemzetközi jellege miatt) társadalmi osztályonként csoportosítja a fejezetben tárgyalandó témaköröket. Szerb Antal: Középkor, in: uő: i. m. 163–164.

rendszerint társítani szokták, ebben az esetben a hazaszeretettel áll szoros összeköttetésben, nem pedig az emberi kapcsolatokra használt *liaison* kifejezéssel. A frivolitás elleni lázadással Anouilh akarva-akaratlanul megtisztítja az érzékiség és az ízlés fogalmait azoktól a negatív konnotációktól, amilyen fényben – egy merőben sztereotip értelemben – használni szokták ezeket a franciák jellemzésére. Ez a megállapítás pedig megcáfolja azt az alaptalan állítást, miszerint Anouilh gondolkodásmódja ideologikus és sztereotipizáló volna.⁴⁹⁶ A drámaíró Johannájának hazaszeretete mégis a *Roland-énekben* felsejlő „önzetlen érzékiséghez” kapcsolódik, ami *A pacsirtában* kiegészül az egyén saját hozzáállásának jelentőségével a főszereplő egyszerre szubjektív és kollektív narrációján kiegészül.

Ez a kettősség az Anouilh életművét végigkísérő ellentéppárral, az élet igenlésének (*accepter*) vagy elutasításának (*refuser*) ellentéppárjával rokonítható. Merian-Genast szerint ráadásul az Anouilh addigi műveinek drámai feszültségét adó két ellenpólus (antitezis) éppen *A pacsirtában* válik egy magasabb szintézissé, amit úgy ér el a szerző, hogy Johanna lázadása az alapjaiban erkölcstelen társadalmi normákon, a „földin” való felülemelkedéssé válik, amint erre a címben található pacsirtametafora légiessége is utal.⁴⁹⁷

Az *accepter-refuser* kettőssége a *Médeiában* még úgy jelent meg, hogy a címszereplő nem látott kiutat megalázott helyzetéből, ezért az (ön)gyilkosságot, Iaszón pedig gyermekei, újdonsült menyasszonya, valamint apósa erőszakos halála ellenére is az életet választja, azonban csupán kompromisszumok árán. Kreuzával való egybekelése miatt tudniillik Kreón halálával ő lett Korinthosz királya, nem feledkezhetünk meg tehát a döntése mögött húzódó személyes érdekről sem.⁴⁹⁸ Azonban mint minden más darabjában, Anouilh itt is a sértett, megalázott vagy elnyomott, valamely erkölcsi igazságtalanság ellen lázadó nő oldalára áll.

⁴⁹⁶ Dolgozata elején Merian-Genast hívja fel rá a figyelmet, hogy Maurice Bourdot szerint „Anouilh színháznál semmi sem ideologikusabb”, illetve, hogy „elég gyenge metafizikus”, amely kijelentéseket a szerző darabjainak állítólagos „monotematikus” voltával indokol az értelmező (Merian-Genast ezzel nem ért egyet). Merian-Genast: i. m. 95.

⁴⁹⁷ Merian-Genast: i. m. 106. Külön figyelemreméltó, hogy ezt éppen az antagonista Warwick mondja ki, amikor – angolként negatív felhanggal – a háború menetének kiszámíthatatlanságára és megjósolhatatlanságára utal. „Mi hiába adtunk minden támadás előtt háromszoros adag gint az embereinknek, nem járt ugyanolyan hatással. Attól a naptól kezdve elkezdtünk csatákat veszteni, minden stratégiai törvény ellenére. Azt mondtuk, nincs szó semmiféle Jeanne-i csodáról.” Anouilh: *A pacsirta*, i. m. 69. („Warwick: Nous, nous avons beau donner, avant chaque assaut, triple ration de gin à nos hommes, cela ne leur faisait pas du tout le même effet. Et nous avons commencé à être battus de ce jour-là, contre toutes les lois de la stratégie. On a dit qu’il n’y avait pas de miracle de Jeanne.” Anouilh: *L’alouette*, i. m. 30.). Egyúttal viszont Johannában látja Franciaország egy megtestesülését is és – ezúttal már magánemberként – az iránta érzett szimpátiáját is kifejezi. Rattunde: i. m. 246. Vö.: Anouilh: *A pacsirta*, Uo. (Anouilh: *L’alouette*, i. m. 31.)

⁴⁹⁸ „Iaszón: Igen, el fogom felejteni. Igen, élni fogok, s a mellettem megtett utad véres uszályra ellenére türelmesen nekiállok újra szegény kis emberségem építésének, az istenek közömbös színe előtt. *Az embereihez fordul* Egyikötök álljon őrt a tűz mellett, míg [...] Médeia utolsó csontja is el nem enyészik. A többi velem jön. Visszatérünk a palotába. Most élni kell, biztosítani a rendet, törvényt adni Korinthosznak, és álmok nélkül felépíteni egy ránk mért világot, hogy ott várjuk be a halált.” Anouilh: *Médeia*, i. m. 208–209.

Médeiát ezzel együtt is Johanna negatív ellenpárjaként képzelhetjük el,⁴⁹⁹ hiszen kezdettől fogva – az elhagyott, bosszúszomjas varázslónő motívuma miatt leginkább az Armida témájával rokonítható alakja – a gonosszal azonosítja magát, és a hirtelenjében „ácsolt” máglyán való tűzhalált sem önfeláldozásból, hanem be nem teljesedett bosszú miatt követi el.⁵⁰⁰ Amíg azonban Armida Gluck eredetileg is francia nyelvű operájának záróakkordjában felemelkedik az égbe szárnyas harciszekerén,⁵⁰¹ beteljesületlen szerelme miatti haragja ellenére is életben marad, Anouilh „hősnője” viszont magát a halált is azért választja tudatosan, hogy „lemészárolja magában az ártatlanságot”, ami a szöges ellentéte Szent Johanna szándékának:

MÉDEIA: Nem minden nap jut ilyen zsákmány az isteneknek: egy lélek, amely elég erős szembeszállni velük és beavatkozni mocskos játékaikba. [...] Nézd te is, Iaszón, velük együtt, Médeia vonaglását. Még le kell meszárolnom az ártatlanságot ebben a kislányban, aki annyi mindent akart, és lényem e két puha kis részében. Odafönn már várják a vért, nem akarnak sokáig várni rá. [...] Gyertek, kicsikém, ne féljetek. Látjátok, veletek vagyok, simogatlak, és együtt megyünk be hárman a házba...⁵⁰²

Mindemellett az is csupán látszólagos hasonlóság a két figura között, hogy Médeia is a (tűz)halál segítségével akar visszatalálni önmagához: emögött a gesztus mögött is a bosszúvágy áll, hiszen korábban éppen amellettt érvelt, hogy egyik Iaszóonnal, így a saját és gyermekei halálával (reményei szerint) hűtlen férjét is elpusztíthatja.⁵⁰³

⁴⁹⁹ Amikor Iaszón kijelenti, hogy sajnálja Médeiát gyűlölködéséért és elhagyatottságáért, a nő ezt többször is megtiltja neki, és minden rosszal, gonosszal azonosítja magát. Anouilh: *Médeia*, i. m. 197–198. (Korábban pedig azt hangsúlyozta, hogy éppen elhagyatásának megbosszulása által válik majd újból Médeiává, mert eddig nem volt önmaga – ez a kijelentés teljesen szembemegy Johanna motivációjával.) Anouilh: *Médeia*, i. m. 190.

⁵⁰⁰ Miközben Médeia nőisége kiszolgáltatottságáról és gyengeségéről beszél, a vaginát sebként definiálja, Iaszón falloszát pedig olyasminek, ami begyógyíthatja ezt, azonban a férfi szabadon döntheti el, mikor akarja megtenni. Anouilh: *Médeia*, i. m. 185. Médeia ugyanakkor a bosszúja által akarja kezébe venni az irányítást.

⁵⁰¹ Boyden: i. m. 84. – A darab végén ráadásul Armida a Marc-Antoine Charpentier-féle francia barokk *Médeia*-opera befejezéséhez hasonlóan leromboltatja a palotát. Boyden: i. m. 25–26. (Utóbbi darabnak külön érdekessége, hogy a korabeli színpadi konvenciókra tekintettel egyik felvonása sem nem tartalmaz helyszínmegjelöléseket, viszont a librettóját a nagy Pierre Corneille öccse, az egyszerre jogász és drámaíró Thomas Corneille írta, aki a mű vizualitásáról alkotott elképzelései tekintetében nagyban támaszkodhatott bátyja a maga korában ismert, azonos tárgyú tragédiájára.)

⁵⁰² Anouilh: *Médeia*, i. m. 207. („[Médée], elle, était un trop beau gibier dans le piège: elle y réste. Ce n'est pas tous les jours qu'ils ont cette aubaine les dieux, une âme assez forte pour leurs rencontres, leurs sales jeux. [...] Regarde avec eux, Jason, les derniers sursauts de Médée! J'ai l'innocence à égorger encore dans cette petite fille qui aurait tant voulu et dans ces deux petits morceaux tièdes de moi. Ils attendent ce sang, là-haut, ils n'en peuvent plus, de l'attendre! [...] Venez, petits, n'ayez pas peur. Vous voyez, je vous tiens, je vous caresse et nous rentrons tous trois à la maison...”) Jean Anouilh: *Médée*, in: uő: *Nouvelles pièces noires*, Paris, La Table Ronde, 1946. 355–403. 400–401. <https://archive.org/details/nouvellespiecesn0000anou/page/400/mode/1up?view=theater> (Letöltés: 2025. 02. 22.)

⁵⁰³ Médeia előbb közli Kreóonnal, hogy Aiétész lányaként ő is királyi vérből, vagyis Kreón fajtájából való. Anouilh: *Médeia*, i. m. 191. (Vö. *A pacsirtával*, ahol viszont épp Johanna mondja azt Warwicknak, hogy nem egy fajból valók. Anouilh: *A pacsirta*, i. m. 116., Anouilh: *L'alouette*, i. m. 50.) Ezt követően Médeia tudatosítja a királlyal, hogy ha meg is öleti őt, lányát, Kreuszát pedig Iaszóhoz adja, Kreusza Médeiával is egybekel, mert Iaszón és Médeia egyik: így a bűneik is fele-fele arányban oszlanak meg. – Emiatt pedig abban reménykedik, ha magával végez, Iaszóonnal is leszámolhat.

A fentiek fényében leginkább Iaszón apatikus reakciója a meglepő, amikor rádöbbsent, hogy elkésett Médeia elfogásával, és az ötszörös haláleset ellenére is – egy reális, nem pedig érzelmi alapon meghozott döntés következményeként – a folytatást választja.

Johanna „igenje” az abjurációt, tehát a tétélei visszavonását vonja maga után és egyenlő a kompromisszummal, az önmaga (énjével azonossá tett Hangok) megtagadásával, ami VII. Károly legitimitását is hatálytalanná teszi. Az ezután következő „nem” viszont a saját halálára, ellenben a franciák további szabad életére mondott „igen” – emiatt mondhatja Merian-Genast, hogy ezen a ponton Anouilh feloldja az *accepter* és *refuser* korábbi műveire jellemző kettősségét, valamint, hogy Jeanne d’Arc döntése meghaladja Iaszón e szintézist megelőző „igenjét”.

A *Médeia* és *A pacsirta* összevetése magyarázattal szolgál a Shaw és az Anouilh Johanna-drámái közötti dramaturgiai eltérésre is: az ír alkotó közvetlenül az életfogytiglani ítélet felolvasása után helyezte a visszavonást, (tehát az ítélet és a megégetés közti hat napot egyetlen jelenetbe sűrítette), mivel Johanna természetének fékezhetetlen szabadságvágyából cselekszik. Anouilh Johannája ehhez képest nem ilyen hirtelen fogalmazza meg a döntését. Utóbbi drámában nagyobb hangsúly kerül a töprengésre: Jeanne d’Arc már majdnem belenyugszik a sorsába és a börtönben őt meglátogató Warwick is ebben próbálja megerősíteni.⁵⁰⁴

Ahogy arra is, hogy miért helyezte a drámaíró – szándékosan megtörve a kronológiai sorrendet – éppen a koronázási jelenetet a darab végére, hiszen a középkori társadalmi berendezkedés szerint az adott ország egységét és jogfolytonosságát szavatoló szertartás jelentőségét mérlegelve olvasta újra (majd alakította tovább) a 20. század elejére (nagyjából a szentté avatás körüli időkre) Franciaországban kanonizálódott Johanna-képet.⁵⁰⁵

A hosszabb kitekintés után térjünk tehát vissza a per kontextuális keretéhez, hiszen az elemzés elején arra hívtuk fel a figyelmet, hogy Cauchon és Warwick megállapodtak az események kronológiai sorrendben történő felelevenítésében, Johanna pedig lehetőséget kapott, hogy az életét saját olvasatában ismertethesse. Mivel az így előzetesen kijelölt „perrendtartás” a dráma szabályrendszerén belül is legitimálta a hagyományos Johanna-kép átformálását, rá tudunk világítani a Jeanne d’Arc-recepcióban jelentkező bináris oppozíciókra más szerzők

⁵⁰⁴ Merian-Genast: i. m. 110.

⁵⁰⁵ A francia *sacrer* szó egyszerre jelent koronázást és felkenést, felszentelést is és Anouilh is ezt használja a *couronnement* helyett (Vö. Anouilh: *L’alouette*, i. m. 7.)

Johanna-drámái, illetve Anouilh egyéb dramatikus műveinek tükrében. Nem ejtettünk még szót azonban arról, hogy *A pacsirtában* található retorikai formulák miként vesznek részt a három különböző idősík ötvözésében, ezen keresztül pedig az ideológiai törésvonalak időtlenné tételében, ami viszont állításom szerint nagymértékben közrejátszik a dráma *lieu de mémoire*-ként való működésében.

A bírósági tárgyalás kontextuális kerete tehát amellet, hogy gördülékeny ritmust biztosít a drámának, egyszersmind segít a hősnő gondolatainak kivetüléseként, de mégis a történelmi eseményekhez hűen ábrázolni az életrajz legfontosabb stációit. A téma tragikus végkimenetelének és általában a tárgyalás igazságtalan vádpontjainak nyomasztó alaphangulatát viszont kiválóan oldják a váratlan, sokszor humorforrásként sem érdektelen ki- és közbeszólások, amelyek segítségével Anouilh egy konkrét korszakhoz nem köthető színházi előadás próbájának környezetébe ágyazta a történeteket. E próbafolyamat „rendezőjeként” kezdetben maga Warwick tűnik fel, hiszen ő sürgeti leginkább az orléans-i szűz megégetését, ugyanakkor ezt a szerepet Johanna nemegyszer átveszi tőle, hogy saját – történelmen kívül helyezett, – „kortalan” olvasatát ismertesse.

Az alábbi esetben Cauchon és Warwick egyszerre jelennek meg az 1431-es per aktív résztvevőiként és egyidejűleg olyan színházcsinálókként, akik egyszerre színészként és a drámaíró vagy rendező társalkotóiként is befolyásolják a létrejövő színdarab által érintett mozzanatok, valamint azok hangsúlyait:

[...] WARWICK: És most elítéltetem és megégettem.

CAUCHON: De nem mindjárt. Előbb játssza végig egész életét. [...]

WARWICK: (*leül egy sarokba, resignált képpel*) Ha ennyire ragaszkodik hozzá! Mi angolok mindig tudunk várni. (*nyugtalanul*) De remélem, csak nem akarja végigjátszatni az összes csatát? Orléans-t, [Patayt,] Beaugencyt... Ez felettébb kellemetlen lenne nekem.

CAUCHON: (*mosolyogva*) Nyugodjék meg, nagyuram, nem vagyunk elegen, hogy eljátsszuk a csatákat. [...]⁵⁰⁶

Majd miután Johanna elkezdte elmesélni a történetét, a gróf egyszer csak félbeszakítja a narrációt:

⁵⁰⁶ Anouilh: *A pacsirta*, i. m. 4. („Warwick: Je la juge et je la brûle. Cauchon: Pas tout de suite. Elle a toute sa vie à jouer avant. [...] Warwick: *va s’asseoir dans un coin, résigné* Puisque vous y tenez. Un Anglais sait toujours attendre. *Il demande inquiet*: Vous n’allez pas vous amuser à refaire toutes les batailles tout de même? Orléans, Patay, Beaugency... ce serait extrêmement désagréable pour moi. Cauchon: *sourit* Rassurez-vous, Monseigneur, nous ne sommes pas assez nombreux pour jouer les batailles...” Anouilh: *L’alouette*, i. m. 2.)

WARWICK: (*bosszúsan Cauchonnak*) Feltétlenül szükséges, hogy ezt a sok ostobaságot újra elmesélje?⁵⁰⁷

A tárgyalóteremben zajló interakciók aztán hosszabb időre ismét megszakítják majd a Domrémyben zajló eseményeket, amelyre a következőképpen terelődik vissza a szó:

WARWICK: Ami engem illet: nekem szinte rokonszenves a modorával, ahogy megfelel önöknek. Ezen kívül még jól is lovagol, ami nőknél ritka... [...] De sajnos itt volt ez az arcátlan koronázósdí. [...] Tíz év múlva már senki se fog emlékezni erre az ügyre.

CAUCHON: (*sóhajt*) Adná Isten, nagyuram.

WARWICK: Hol is tartottunk?

AZ APA: (*közeledik furkósbottal*) Ott tartottunk, hogy amikor megtaláltam, Isten tudja, miről álmodozott a Tündérfa alatt a kis lotyó. (*Jeanne-ra veti magát és durván felrúncigálja csuklójánál fogva*) [...] ⁵⁰⁸

JEANNE: (*kiabál megkínzottan*) Ne apám, kérlek, ne bánts! (*Az apa levette derékszíját, és azzal kezdi verni nyögve az erőlködéstől*)

LADVENU BARÁT: (*felugrott, halálsápadtan*) Fogják le már! Hisz agyonkínozza!

CAUCHON: (*szelíden*) Nem tehetünk semmit, Ladvenu barát. Mi Jeanne-nal csak a pör folyamán fogunk megismerkedni. Mi csak a szerepeinket játsszuk, mindegyikünk a magáét, jót, rosszat, ahogy ez megvan írva, mégpedig sorjában.⁵⁰⁹

Ebből is látható, hogy a közbevetések az időrétegek összekeverésének eszközéül is szolgálnak, hiszen elbizonytalanítják a néző időérzetét a konkrét korszakhoz nem köthető színházi próba megelevenítése által. Emellett pedig ki is zökkentik a darabbéli illúzió világából, azaz a Johanna életének szakaszait bemutató történelmi dráma síkjából, amelyhez képest maga a per is a jövőben játszódik. Ha ismét magunk elé idézzük Pierre Nora megfogalmazását „a jelentéskörök állandó felélesztésével és elágazásainak előreláthatatlan bokrosodásával”

⁵⁰⁷ Anouilh: *A pacsirta*, i. m. 6. („Warwick: *agacé, à Cauchon* Est-il absolument nécessaire de lui laisser raconter encore une fois ces niaiseries?” Anouilh: *L'alouette*, i. m. 3.)

⁵⁰⁸ Anouilh: *A pacsirta*, i. m. 16. („Warwick: Personnellement, je ne vous cacherais même pas qu'elle m'est plutôt sympathique avec sa façon de vous clouer le bec à tous et je trouve qu'elle monte bien, ce qui est rare pour une femme. [...] Malheureusement, il y a eu ce sacre insolent. [...] dans dix ans tout le monde aura oublié cette histoire. Cauchon: *soupire* Dieu le veuille, Monseigneur! Warwick: Où en était-on? Le père: *s'avance avec sa trique* On en était au moment où je la retrouve, rêvassant à Dieu sait qui, sous son Arbre aux Fées, la petite garce. Et ça va barder, je vous le jure! *Il se précipite vers Jeanne et la relève brutalement par le poignet.* Anouilh: *L'alouette*, i. m. 7.)

⁵⁰⁹ Anouilh: *A pacsirta*, i. m. 20–21. („Jeanne: *crie, piétinée* Arrêtez, père, arrêtez! Arrêtez! *Le père a détaché son ceinturon et commence à la fouetter, ahanant sous l'effort* Ladvenu: *s'est levé, tout blême* Arrêtez-le, voyons! Il lui fait mal! Cauchon: *doucement* Nous n'y pouvons rien, Frère Ladvenu. Nous ne connaissons Jeanne qu'au procès. Nous ne pouvons que jouer nos rôles, chacun le sien, bon ou mauvais, tel qu'il est écrit, et à son tour.” Anouilh: *L'alouette*, i. m. 7–9.)

kapcsolatban, világossá válik, mennyire fontos ez a dramaturgiai eljárás a Jeanne d'Arc-recepció *lieu de mémoire* felől való értelmezése szempontjából.

Ulrich Fischer is a különböző időrétegek egymásra montírozására irányítja a figyelmet monográfiája kifejezetten *A pacsirtának* szentelt fejezetében, amit azzal indokol, hogy a szerző nem tételez érdemi különbséget a két korszak, középkor és 20. század között. Eszerint – ahogyan Fischer nevezi – a „pesszimista világszemlélet” szerint semmiféle érdemi fejlődés, vagy bárminemű erkölcsi-etikai előrelépés nem történt az emberi méltóság megőrzése és a társadalmi osztályok közötti különbségek felszámolása tekintetében.⁵¹⁰ A tanulmány ezzel magyarázza azt is, hogy a mű nemcsak Johanna alakját helyezi történelmen kívül, hanem általában az Anouilh saját jelene és a középkor közti különbség feloldása válik a mű (formálásának) egyik katalizátorává.

Ezért találkozhatunk azzal a jelenséggel, hogy a szereplők időnként figyelembe veszik a színpad széléről figyelő társaik jelenlétét, illetve ezáltal realizálják az események alakulásában való részvételüket, (vagy még inkább annak lehetőségét, hogy a *voyeur*ök beleszóljanak a cselekmény lefolyásába), máskor pedig „egy metafizikai síkra” és téren, időn kívülre kerülnek.⁵¹¹

Fischer többször hivatkozik a germanista, középkorkutató, színház- és művészettörténész Hansjürgen Linke gondolataira is, aki a „csoda dramaturgiájának” nevezi a néző térben és időben való tájékozódásának elbizonytalanítását. Linke szerint, aki a drámának – ha úgy tetszik – „vallásos” megközelítését adja,⁵¹² Anouilh tudatosan zavarja össze a nézőt a

⁵¹⁰ Ezt a pesszimizmust némiképp megcáfolja Harold Kasimow érvelése, aki a misztika és az intézményesült történelmi egyházak között tételezett konfliktus felől közelítve vizsgálja Shaw és Anouilh Johanna-drámáit. Kasimow először az amerikai teológus, Abraham Heschel gondolatát idézi, aki szerint a modernitásban tendenciává vált az emberi természetet negatív fényben feltüntetni, emiatt pedig éppen az (az alkotó) eshet negatív megítélés alá, aki az individuum pozitívumait emeli ki. (Harold Kasimow: *The Conflict Between the Mystic and the Church as Reflected in Bernard Shaw's Saint Joan and Jean Anouilh's The Lark, Mystics Quarterly*, Penn State University Press, Vol. 14. No. 2., 1988 June, 94–100. 98.) Ennek az állításnak megelőlegezéseként a szerző a múlt század egyik kiemelkedő zsidó-keresztény vallásfilozófusának, Martin Bubernek a gondolatára hivatkozik, aki a szent és a profán éles különválasztását aposztrofálta a nyugati világ kríziseként. Kasimow: i. m. 97. A szerző ezzel azt igyekszik bizonyítani, hogy éppen Anouilh Johannája kiváló példája azoknak a keresztény misztikusoknak, akik (számos modern zsidó és keresztény gondolkodó véleményével egyetértésben) szembemennek az emberi természet degradálásával, ehelyett pedig a hibáinkat tudomásul véve arra hívják fel a figyelmünket, hogy a tökéletlenségre való hajlamunkkal együtt vagyunk Isten legtökéletesebb teremtményei. (Kasimow arra az érve alapozza ezt a kijelentését, hogy Isten a lélek mellett a testet is teremtette, ezért utóbbi leértékelése az egészséges istenkapcsolat romlását is jelenti egyúttal. Kasimow: i. m. 97.) A dolgozat záróakkordjaként pedig azt hangsúlyozza, hogy Shaw és Anouilh épphogy az árral szembemelve látták meg Johannájukban a humanizmus nagyon is előremutató, pozitív példaképét. (Kasimow: i. m. 99.)

⁵¹¹ Fischer: i. m. 386.

⁵¹² Fischer több ponton is szembemegy Linke megállapításaival és a dráma szakrális tartományokkal való kapcsolatának cáfolataként azt állítja, a mű Anouilh saját bevallása szerint sem Jeanne d'Arc misztériumának a megvilágítását célozza. Fischer: i. m. 356. (A misztikum és a keresztény misztika közötti fogalmi különbségtétel tekintetében l. Harold Kasimow dolgozatának állításait a fenti lábjegyzetben.)

helyszínek egyidejű megjelenítése és az idősíkok állandó váltakozása által, amelyeket – tévesen – elidegenítő effektusoknak nevez.⁵¹³ Az időtlenségre viszont a legjobb példa maga Johanna, aki a darab elejétől a végéig a színen van, majdnem mindig ugyanabban a szinte androgün, tréningruhaszerű öltözékben, és sohasem változik: eljátssza a tizenöt éves pásztorlányt és a tizenkilenc éveset is, akit kihallgatnak a per során.⁵¹⁴ Mindeközben azonban tettének és áldozatának jelentése, illetve jelentősége folyamatos transzformáción esik át a tér- és időkezelés hagyományos koordinátáinak összezavarásával, az épphogy a nézői bevonódást elősegítő effektusok pedig eloszlatják a nézőben addig kialakult Johanna-képet, hogy előkészítsék a terepet egy, a szerző által felkínált új olvasat számára.⁵¹⁵

Ezt az új értelmezést pedig a darab végére illesztett koronázási jelenet pótlásával érte el Anouilh, amelyre közvetlenül a máglya meggyújtása után került sor. Az illúzióból kikökkentő, meghökkenítő fordulat eredményeként Johannát leveszik a máglyáról, és a mű záróakkordjaként ünnepi díszbe öltöztetve dicsőítik VII. Károly megkoronázásáért tett közbenjárása miatt. Ez a gesztus viszont ugyancsak ironikus fénytörésben mutatja meg, illetve halmozza egymásra a Johanna-kultusz hagyományos szimbólumait.

Összevetve Jean Anouilh darabjainak fent bemutatott általános jellemzőivel – tehát az áldozatvállalással, illetve az ártatlan lány motívumával –, megállapíthatjuk, hogy *A pacsirta* szervesen beleilleszkedik az életmű egészébe, ugyanakkor bizonyos források szerint az alkotó tovább is ment Johannájával korábbi címszereplőinek megformálásában.

Ezt megelőző dolgozatom állítása szerint Anouilh drámája „szorosan összefonódik Franciaország egységesítésének, illetve angol kézből való felszabadításának gondolatával. *A pacsirta* akarva-akaratlanul is magában hordoz nemzeti emlékezhely-képző funkciót, ugyanakkor sok más feldolgozásnál részletesebben tárja fel Jeanne d’Arc perének szakrális vetületét is, hiszen Anouilh különös hangsúlyt fektetett a vádpontok teológiai eredetű indokainak ismertetésére.”⁵¹⁶ A Jeanne d’Arc-téma újrafeldolgozását a szerző részéről nyilvánvalóan inspirálta a modernitásban megújult lendületet kapott diszkurzus, a boldoggá,

⁵¹³ A cselekményből kikökkentő közbeszólások által csakugyan összekeverednek az idősíkok, másrészt Fischer korigálja Linke érvelését: eszerint épphogy nem a brechti értelemben vett elidegenítő effektusokról van szó, hanem az olvasó, vagy néző bevonását elősegítő eszközökről. Fischer: i. m. 388–389.

⁵¹⁴ Fischer: i. m. 387. – Mindemellett részt vesz azon a próbán is, amely az életét feldolgozó színdarab bemutatójára készül.

⁵¹⁵ Uo. Fischer szerint Anouilh az idősíkok keverésével a domrémyi jelenetben sem egy 15. századi (átlagos) család problémáit mutatja be, hanem koroktól független, általános problémákat és e tekintetben a középkor és a szerző saját kora között sem vél felfedezni különbséget. Fischer: i. m. 361. Ugyanerre a történelmen kívüli olvasatra erősítenek rá a jelmez és díszletek is: a szerzői utasítások szerint semleges függönyök és padok, de kivált a jelmez, noha sugallják a középkort, azonban konkrét „formák” és színek nélkül. Uo.

⁵¹⁶ Hegyi: Jeanne d’Arc és a *lieu de mémoire*, i. m. 189–190.

majd szentté avatás – és a 20. század első harmadának, például a Vichy-kormány kulturális propagandájának – következtében pedig megváltozott színben tűnik fel előttünk a darabban felelevenített 15. századi per is. Összegzésként kijelenthető, hogy az előzménydolgozat kérdésfelvetése szerint Anouilh drámájának sikerült leginkább érzékeny szintézist teremtenie a Jeanne d’Arc-téma szakrális vetülete, illetve a nemzeti irányú emlékezhely-képződés között. Köszönhető mindez a máskülönben a teljes életművet jellemző oppozíciók meghaladásának, valamint a darabot záró koronázási jelenetben testet öltő, rendhagyó anamorfózisnak.

III./4. Az anamorfózis szerepe a Johanna-kép formálódásában Jean Anouilh *A pacsirta* című drámájában

III./4.1. A koronázás megítélésének változása *A pacsirta* zárójelenetének fényében

A koronázási jelenet anamorfikus pótlásának – avagy a darab bizonyos rendezései esetében elhagyásának – a kérdésén keresztül kell a továbbiakban vizsgálnunk a drámát ahhoz, hogy felfejtsük, hogyan helyezkedett szembe Anouilh a Vichy-kormány által generált téves és merőben sztereotip Johanna-képpel. Egyszerűsödik annak a kérdésnek közelebbi elemzésén keresztül, hogy miként tett emiatt javaslatot a hősnőről való gondolkodás újraírására.

Jeanne d’Arc mint emlékezhely jelentéskörének változását az eddigi drámákban konkrét helyzet(ek)hez kötöttük, amelyre az adott műalkotás reflektált, ezáltal pedig továbbalakította az addigra általában már kanonizálódott jelentést. Anouilh azt érte el, hogy a Jeanne d’Arc emlékezete szempontjából fontos korszakok bizonyos eseményeinek egymásra vetítése által előbb elbizonytalanította a *lieu de mémoire*-ként való működés alapvető mechanizmusát, hogy aztán épphogy ezáltal mutasson rá Szent Johanna (történetének) korokon átívelő jelentőségére. Mivel pedig mindezt (a nemzeti hős jelentőségét) a saját maga korabeli franciák – noha fiktív, mégis felvállaltan szekularizált – „nézőpontjából” tette, nem a megégetést, vagy az orléans-i diadalt, hanem a koronázási jelenetet választotta központi vonatkoztatási pontként. (A nézőpont szó nem ok nélkül szerepel idézőjelben, hiszen a megosztottság miatt éppen a fix optika léte kérdőjelezhető meg, ami az anamorfózis feltétele.) Ez a döntés különösen *A pacsirta*val nagyjából egy korszakban keletkezett Claudel-oratórium tükrében lehet első látásra meglepő, hiszen *A selyempipő* és *Az angyali üdvözlés* szerzője a máglyahalálra tekintett így. Az anamorfózis kiválasztásában tehát mindkét mű esetében döntő jelentőséggel bír, hogy a szerzők milyen irányból közelítettek Jeanne d’Archoz: amíg Claudel a történet felvállaltan vallásos megközelítését adta az Anatole France-regénnyel fémjelzett republikánus és világi felfogással szemben, addig Anouilh szándékosan egy modern kori

francia pozícióból szemlélte a hatástörténetét. Mindezt azért, hogy egyrészt felforgassa a sematikus, konvencionális felfogásmódot, másrészt pedig, hogy eloszlassa az olyan szélsőséges ideológiák, mint például a Vichy által kialakított leegyszerűsítő képet, és a maga sokszínűségében tegye élővé a nemzeti hős emlékezetét.

Az újonnan létrehozott olvasat szempontjából döntő jelentőségük van a darabok zárójeleneteinek is, amelyek azt is meghatározzák, hogy az adott mű tragikusan vagy vidám végkicsengéssel érjen véget. Claudel, mivel a cselekményt visszafelé mesélte el, az utolsó előtti jelenet a domrémyi gyermekkort és a trimazót, vagyis a tavaszünnepet tárja elénk. Azt a mozzanatot, amelynek során az ősbemutatón először és utoljára hallhatta a színésznő Ida Rubinsteint énekelni a korabeli közönség, egy gyermekdal erejéig. A művet így – már csak a kézenfekvő színpadi hatás miatt is – nyilvánvalóan nem lehetett befejezni: ezt a funkciót majd a máglyahalál záróakkordja tölti be fájdalmas segélykiáltásként. Anouilh darabja azonban a koronázási jelenet nélkül megállná a helyét, amint arra a recepciótörténet is hoz fel példákat időnként. Itt mégis Claudel zárójelenete kerül az utolsó előtti helyre, amely mintegy komor, súlyos hangvétellű történelmi dráma sötét mementójaként zárhatná le az eseményeket, nem engedve megnyugtató feloldást a néző számára. Ehelyett az utána következő koronázás nem csak, hogy nem ünnepélyes – ahogy George Schaefer 1957-es, még a drámaíró aktív éveiben készült filmjén láthatjuk –, de az ostoba, nőcsábász és könnyen megvezethető Baudricourt színrelépésével egyenesen komikus vagy groteszk hatást kelt.⁵¹⁷

Ez a hatás sem teljesen egyértelmű azonban, ezzel a nagyfokú alkotói szabadsággal pedig láthatóan gyakran éltek is a színházi és filmrendezők, hogy a saját egyéni meggyőződésüknek megfelelően alakítsák a végkimenetelt. A darab közismertségének viszonylagos hiánya ellenére számos koncepció született a recepciótörténet elmúlt hetven éve során: akadt, amelyik felvállalta, hogy az egyébként tragikus történetet humorosan, sőt groteszk kizökkentéssel zárja le és olyan is, mint az említett Schaefer-rendezés is, amely a monumentális tablókban felvonultatott, szinte operai drámaisággal átítatott film végén is megőrizte ugyanazt a kiegyensúlyozott hangvételt, és kontraszt helyett szervezesen hozzákapcsolta a cselekményhez a zárójelenetet. A megoldások egy harmadik csoportját képezik azok az előadások és filmek, amelyek vagy azért, mert nem tudtak mit kezdeni a színpadi illúzióból kizökkentő záróképpel, vagy mert szándékosan tragédiaként akarták feldolgozni a témát, elhagyták a zárójelenetet. Meglátásom szerint ez utóbbi eljárás, noha lehetővé teszi, hogy a darab egy nagy, történelmi tábló formájában hiteles képet adjon a százéves háború vérzivataros

⁵¹⁷ A teljes film megtekinthető: <https://www.youtube.com/watch?v=o-iOu7ZryDI> (Letöltés: 2026. 02. 19.)

korának zárószakaszáról, kikerüli az Anouilh által felvetett, igaz a *mise en scène* és a szerepformálás szempontjából kétségkívül nehezen ábrázolható fő problémát. Tudniillik a témával foglalkozó történelmi drámák, valamint a Jeanne d’Arc életét feldolgozó (dokumentum)filmek népes száma áll a korszak és a téma iránt érdeklődők rendelkezésére. Azonban egy sem, amelyik – a szélsőségesen elragadtatott 20. századi szélsőbaloldali és ultranacionalista megközelítések jelentéstorzításait leszámítva – a Michel Winock által felrajzolt emlékezhely-modellek tiszteletben tartása mellett és a reimsi koronázást a fókuszba állítva mérlegelte volna az orléans-i szűz tettét a modern kori franciák szemszögéből – nem riadva vissza a komikus és a tragikus műfaji elemek, valamint az idősíkok keverésének eszköztől sem.

Találkozhatunk olyan forrásokkal, amelyek szerint a lényegét tekintve közel sem történt olyan nagy változás Franciaországban a Johanna-képet illetően a Harmadik Köztársaság és a Vichy-korszak közötti időben, ahogyan azt gondolni szokták. Jennings a politikatörténész Alain-Gérard Slama dolgozatára hivatkozik, aki Gerd Krumeichhez hasonlóan ezen a véleményen van és aki szerint a két korszak közötti szakítást túlértékelték a történészek.⁵¹⁸ Slama érvelése azért kedvező Jennings számára, mert azt bizonyítja, hogy a Vichy nem hozott létre önálló Johanna-képet, hanem az előzmények alapján valójában csupán „újra feltalálta” és kiforgatta azt – bár ő is elismeri, hogy ezáltal nagyon is komplex Johanna-alak jött létre, amelyet számos háború előtti – éppannyira katolikus, mint republikánus – hatás formált.⁵¹⁹ Slama a Vichy antiszemitizmusa tükrében az 1940 előtti franciaországi zsidógyűlöletre irányítja a figyelmet, így eloszlatja azt a félreértést, hogy a náci kollaboráns kormány előzmények nélkül próbálta volna meg felhasználni a hősnőt saját fajgyűlölö propagandájának és ideológiájának megalapozásához.⁵²⁰ Az egyetlen jelentős különbséget így inkább csak az 1940 utáni, eszkalálódó anglofóbiában látja, amihez Pétain Jeanne d’Arc alakját használta fel.⁵²¹

Ennek ellenére sem állíthatjuk, hogy a Johannáról alkotott kép ne lett volna önmagában megosztott már a századfordulón is. Emellett nem szabad megfeledkeznünk a korszak republikánus, (ultra)rojalista és nacionalista, ám nem királpárti megközelítései között feszülő ellentétekről sem, hiszen ezek az irányzatok nagymértékben befolyásolták az orléans-i szűz

⁵¹⁸ Jennings: i. m. 726.

⁵¹⁹ Jennings: i. m. 727.

⁵²⁰ Jennings: i. m. 726. Jennings Slama alábbi szövegére hivatkozik a 734. oldalon található lábjegyzetében: Alain-Gérard Slama: Vichy était-il fasciste?, *Vingtième Siècle. Revue d’Histoire*, No. 11., 1986. Juillet–Septembre, 41–54. 44. https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1986_num_11_1_1483 (Letöltés: 2025. 03. 25.)

⁵²¹ Jennings: i. m. 726. Szintén a 734. oldalon, Jennings Krumeich alábbi szövegére hivatkozik: Gerd Krumeich: The Culture of Joan of Arc under the Vichy Régime, in: Gerhard Hirschfeld – Patrick Marsh (eds.): *Collaboration in France: Politics and Culture during the Nazi Occupation, 1940–1944*, Oxford – New York – Munich, Berg Publishers Ltd., 1989.

tetteinek korabeli értékelését is. Emiatt pedig arról sem, hogy a királyság és ezen keresztül a koronázás mint ehhez szervesen kapcsolódó ünnep megítélése is sokat formálódott nemcsak a nagy francia forradalom, de a Napóleon utáni időkben is. A jelen téma elemzése szempontjából szükségtelen azonban történelmi távlatban végigtekintenünk a szertartáshoz való hozzáállás alakulásán a forradalomtól Napóleonig, majd a restauráción, a Júliusi Monarchián, a Második Köztárságon, III. Napóleon Második Császárságán át egészen a Harmadik Köztársaságig. A beállt jelentésváltozást kiválóan érzékelteti Jean-François Le Sueur (vagy Lesueur) Napóleon koronázására írt *Unxerunt Salomonem* (1804) című motettája és a X. Károly koronázása alkalmából komponált miséje (1825), amelyek a szerzőre általánosan jellemző letisztult, monumentális stílussal ugyanúgy aláfestik zeneileg a ceremóniákat, mint amennyire reprezentálják a megelőző, 1790-es évtized érzelmileg túlfűtött, forradalmi hangulatát is.⁵²² Bár a második mű tartalmaz ugyan hagyományosabb, rézfűvös hangszerekkel színezett ünnepélyes és diadalittas részeket is,⁵²³ a mise tizennegyedik (*Allegretto pomposo e nobile*) tételének hangvétele inkább kelti egy, a szabadságért csatába induló kar érzetét, mintsem hogy az ilyen műfajú darabok esetében megszokott áhítatos, egyházi énekekre hasonlítana.⁵²⁴ A kompozíció egyik érdekessége abban áll, hogy bár az énekkar szólama önmagában lehetne meghitt és áhítatos a felfelé ívelő dallamvezetés miatt, az őket kísérő zenekar csata közbeni dulakodás érzetét keltő akkordfelbontásai a mélyvonósok regiszterében, valamint az állandó nyugtalanságot eredményező *figura suspirans* ritmusképletek folyamatosan előre hajszolják a zenei anyagot. Ráadásul az akkordfelbontás fokozatosan lejjebb ereszkedik szekvenciánként, ezáltal a kórus felfelé vagy még inkább előre törekvése állandóan elérhetetlennek látszik. Mindez komoly feszültséget eredményez a kiegyenlített és kérlelhetetlen metrummal együtt, ami ösztönösen a lefokozottság, visszatartottság érzetét váltja ki a hallgatóból. Az izgatott, sőt állandóan kirobbanni készülő tétel végül egy vérzivataros, mégis légies és himnikus dalban kulminálódik, hangok útján idézve fel a Jeanne d'Arc alakjával gyakran szembeállított

⁵²² Vö.: [Le Sueur] „a forradalmi opera képviselője, s egyházi műveit is drámai-leíró karakter és monumentális egyszerűség jellemzi.” Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon. II. kötet*, Budapest, Zeneműkiadó, 1984. 413.

⁵²³ A Napóleon megkoronázása alkalmából mozgósított apparátus számadatai figyelmet érdemelnek. 1804. május 18-án egy négyszáz fős kórus és háromszáz főt számláló zenekar szolgáltatta a zenét a ceremóniához. Wilhelm Buschkötter: Jean François Le Sueur. Eine Biographie, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 14. Jahrg. Heft 1., 1912/10–12., 58–154. 127. Berlioz, Gounod és Ambroise Thomas tanáraként Le Sueur a forradalom szellemiségét tükröző stílusa már a romantika esztétikáját előlegezi meg. A saját műveihez használt nagy zenekar alkalmazása szintén, „amely rendkívüli feltűnést keltett, és heves vitákat váltott ki.” Emiatt a forradalom kitörése előtt átmenetileg távoznia is kellett az egyházi szolgálatból, majd Napóleon idejében már mint a párizsi Notre Dame karnagya tűnik fel újra. Brockhaus-Riemann: i. m. 412.

⁵²⁴ Jean-François Le Sueur: *Oratorios pour le couronnement des princes souverains de la chrétienté*, No. 14.: *Allegretto pomposo e nobile*, <https://www.youtube.com/watch?v=f04ehQSer-w> (Letöltés: 2024. 09. 08.) A teljes mű az alábbi linkről meghallgatható, amelyen az említett részlet is hallható: <https://www.youtube.com/watch?v=dc4lN7BwI-w> (Letöltés: 2024. 09. 08.)

forradalmi Marianne-allegóriát. Ez a gesztus ismét Delacroix híres, *A szabadság vezeti a népet* című képét idézi elénk. Azt a festményt, amelyet az 1830-as júliusi forradalom ihletett és amelynek tömeggyilkosságait a festő vélhetően saját szemével is látta.⁵²⁵ A két téma azonos, hiszen a festmény középpontjában a republikánusok zászlaját lengető, fedetlen keblű Marianne figurája áll, aki győzelemre vezeti népét a csata forgatagában. Le Sueur koronázási miséjének e tétele, amelynek vége egy végzethozó kinyilatkoztatásba torkollik, egyáltalán nem illik egy hagyományos koronázási miséhez – ahogy izgatott, hajszott karakterével az *Unxerunt Salomonem* drámai erejének hallatán sem effajta szertartásra asszociálnánk.⁵²⁶ (A gondolat alátámasztása szempontjából kiemelendő átfedés, hogy a X. Károlynak szánt mű harmadik, *Moderato religioso* megnevezésű tételéből bomlik ki a későbbi *Allegretto pomposo e nobile* is, az első szakasza pedig a két évtizeddel korábbi, Napóleon számára készült tétel témájának egy parafrázisa.) A komponista tehát előbb áttételesen beleszötte zenéjébe azt a várakozást, amely a császárt övezte a megkoronázása előtti időkben és amelyre uralkodóként utólag rácáfolt.⁵²⁷ A X. Károly részére írt oratóriumsorozat szóban forgó két (harmadik és tizennegyedik) tétele azonban már nem is annyira burkolt formában vetíti előre a Delacroix képén is megörökített 1830-as forradalmat, ellenpontozva VII. Károly kései utódjának ünnepélyes bevonulását a reimsi katedrálisba. Az 1825. május 28-ai – ezúttal Jean-Charles Develly akvarelljén megörökített – esemény azonban nemcsak távoli reminiscenciája a „Jeanne d’Arc-i” koronázási hagyománynak, de egyben az *ancien régime* utolsó egyenesági Valois–Bourbon királyának beiktatása is, amelynek zenei anyaga is csak részben tükrözi a festményen sugallt ünnepélyességet.

Nemcsak a két (zenei) korszak miatti különbség miatt megdöbbentő azonban az eltérés François Giroust XVI. Lajos trónra lépése alkalmából írott miséje és Le Sueur muzsikája között – láthatjuk tehát, hogy az adott alkalomra készült ceremoniális műalkotások is érzékenyen reflektálnak a korszellemre, illetve a feléjük támasztott befogadói elvárásokra.⁵²⁸ Ennek fényében Giroust műve egy pompás, gloriózus és triumfáló ünnepet fest le, amely a versailles-

⁵²⁵ Bianco – Mannini – Mazzanti: i. m. 192–193.

⁵²⁶ Jean-François Le Sueur: *Unxerunt Salomonem*, <https://www.youtube.com/watch?v=5yBLgEudhNc> (Letöltés: 2024. 09. 14.)

⁵²⁷ Ennek a fordulatnak ékes bizonyítéka Beethoven közismert gesztusa is, a csalódottságában az „eroica” jelzővel látta el az eredetileg a hadvezérnek szánt szimfóniáját. „Tudjuk, hogy a *Hősi szimfóniát* (az *Eroicát*) Napóleon számára írta és az első kézirat még ezt a címet viselte: Buonaparte. Időközben Beethoven értesült Napóleon megkoronázásáról. Düh fogta el: »Hiszen ez is csak egy közönséges ember!« – kiáltotta, felháborodásában összetépte az ajánlást, és helyébe ezt a címet írta, amely bosszút áll és egyúttal meghat: *Sinfonia eroica* [...] (Hősi szimfónia ... egy nagy ember emlékének ünneplésére).” Romain Rolland: *Beethoven*, Budapest, Gondolat, 1962. 113–114.

⁵²⁸ François Giroust: *Messe pour le sacre de Louis XVI* (1774), https://www.youtube.com/watch?v=hV7EzoCmi_c (Letöltés: 2024. 09. 14.)

i udvar(i kápolna) számára készült, Le Sueur pedig a hódító, a hadvezér, az 1790-es évek első forradalmi hulláma után rendet teremtő első konzul és a császár minőségei között keres kapcsolatot, illetve törekszik szintetizálni azokat.

Műalkotásokon keresztül is láthatjuk tehát, hogy az egyes uralkodók hatalomra lépése között is fontos különbségek vannak az éppen aktuális kor szellemisége tükrében. Így az anamorfikus koronázás ünnepélyesként, komikusként vagy groteszkként való beállítása *A pacsirta* című Anouilh-dráma színrevitele során is döntő jelentőséggel bír a Johanna által keresztülvitt tettek értékének modern és jelenkori megítélése szempontjából. Emiatt pedig fontos megvizsgálni az íróra máskülönben általánosan jellemző komikus, illetve tragikus elemek keveredésének mértékét is az egyes előadásokban, különös tekintettel a zárójelenetekre. Mégpedig a teljes életmű kontextusában, hiszen ezeknek az elemeknek hangsúlyeltolódásain keresztül nyomon tudjuk követni az alkotó szemléletmódjának változását és művészetesztétikájának fokozatos kikristályosodását, ami kikövezte a Johanna-drámájához vezető utat.

A kérdés behatóbb elemzéséhez egészen Diderot *comédie sérieuse* fogalmáig, sőt rajta keresztül Lenzhez kell visszanyúlnunk, aki csupán látszólag burkolta rokokó köntösbe valójában nagyon is tragikus darabjait, amelyeket a francia filozófus hatására illetett „komédia” műfajmegjelöléssel.

A *Sturm und Drang* drámákról írott dolgozatában Schack Béla a következőképpen írja le ezt a jelenséget:

[Lenz] külön elméletet állított [...] fel a drámák osztályozására nézve, mely szerint a komédiában a *tömeg*, a *tragédiában* pedig azon választottak számára írt színművet ismerte fel, kik [...] komolysággal s eszményi emelkedettséggel járultak Thalia oltárához. Az ily értelemben vett komédiának távolról sem a megnevettetés volt kizárólagos célja, sőt inkább az egész életet kellett a maga valóságában, a mint az a komoly s vidám vonásokból van összeszöve, bemutatnia. Oly értelmet adott a Diderot által használt *Comédie sérieuse* elnevezésnek, mely a polgári szomorújáték fogalmát megközelítve, attól csak a szerencsés kimenetel pontjában különbözik.⁵²⁹

⁵²⁹ Schack Béla: A Sturm- és Drang-korszak drámaköltészete, in: Heinrich Gusztáv – Thewrewk Emil (szerk.): *Egyetemes Philologiai Közöny*, Budapest, Franklin Kiadó, 1886. 873–874.

III./4.2. A katonaság mint intézmény megítélésének és Franciaország belpolitikai helyzetének alakulása a troyes-i „békét” követő időkben

Lenz valósággal letaglózó darabjainak kilátástalan élethelyzeteit csakugyan a zárójelenetek oldják fel, bár még ezek sem teszik meg nem történetté vagy súlytalanná, legfeljebb valamelyest feldolgozhatóvá az előtte történeteket. Karl H. Schoeps sem véletlenül hívja fel a figyelmet arra, hogy Brecht egyenesen saját előfutárának tekintette a 18. századi német szerzőt, a korabeli színház megreformálására irányuló progresszív erőfeszítései miatt.⁵³⁰

Hogy egy darab pozitív vagy negatív kimenetele (utólag) döntően befolyásolja a néző az adott műalkotás egészének alaphangulatáról alkotott képét, köztudomású. Azonban ahhoz, hogy illusztráljam *A pacsirta* végén található váratlan fordulat jelentőségét Anouilh a Johanna-kép átalakítására tett törekvését illetően, Lenz *A katonák* című „komédiájának” tragikus végkimenetelű, 20. századi operafeldolgozásáról írott korábbi elemzésemet hívom segítségül. A német expresszionista zeneszerző, Bernd Alois Zimmermann azonos című művén keresztül igyekszem a dolgozatban rávilágítani, hogy a feloldozást hozó zárójelenet nélkülözésével nemcsak a cselekmény egésze válik kilátástalanná, de a főszereplő fiatal lány saját döntéseinek súlya és felelőssége is hangsúlyosabb lesz elődjéhez képest.⁵³¹ Lenz kódaja egyértelműen negatív fényben tünteti fel a katonaság intézményét, amiért azok – kivált a tisztek – visszaélnék előnyös helyzetükkel, illetve magas társadalmi státuszukkal.⁵³² Így a dráma felteszi azt a provokatív kérdést, hogy a mindenkori hadsereg nem dolgozik-e saját hazája belbiztonsága ellen is a nők tárgyiasítása által, miközben épphogy annak az államnak a számára hivatott védelmet biztosítani a mindenkori külső fenyegetéssel szemben, amely fenntartja. Ezeknek az elcsábított, majd kihasználásuk után eldobott fiatal lányoknak a jelképe a főszereplő Marie, akit a zárójelenetben Lenz a békeáldozati ajándéknak szánt ártatlan királylány, Androméda alakjával feleltetett meg, „s az erényt eltipró katonák vágyát helyettesítette be a tengeri szörnyeteggel”.⁵³³ Hogyha a saját hazára gyakorolt fenyegetés tárgykörét a százéves háború tükrében kiterjesztjük a honi civil lakosság zaklatására is, a katonaság irodalmi művekben történő 14–15., 18. és – az

⁵³⁰ Karl-Heins Schoeps: Zwei Lenz-Bearbeitungen, *Monatshefte*, University of Wisconsin Press, Vol. 67. No. 4., 1975. 437–451. 438.

⁵³¹ Hegyi Dániel Tibor: Marie, avagy a modern Androméda? Bernd Alois Zimmermann *A katonák* c. operájának (zene)dramaturgiai megközelítése két kortárs színrevitel tükrében, *Theatron*, 17. évf. 3. szám, 2023. 74–93. https://theatron.hu/theatron_cikkek/marie-avagy-a-modern-andromeda-bernd-alois-zimmermann-katonak-c-operajanak-zenedramaturgiai-megkozelitese-ket-kortars-szinrevitel-tukreben/ (Letöltés: 2024. 09. 06.)

⁵³² „[B]írálja Lenz *A katonák*ban az elzászi garnizonokban megismert katonatisztek nőtlen állapotát, amely nem egy polgárlány életének tönkrevője. [...] Lenz levonja a következtetést: a katonaság szörnyintézmény.” Neményi Róza: A fordító bevezetője, in: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Megjegyzések a színházról, A katonák, A nevelő, avagy a házi nevelés előnyei* (ford. Neményi Róza), Budapest, Balassi Kiadó, 1997. 6.

⁵³³ Hegyi: Marie, avagy a modern Androméda?, i. m. 87.

operafeldolgozás által – 20. századi megítélésének átalakulását is nyomon követhetjük a két témakör összevetésén keresztül. Jeanne d’Arc korában tudniillik még fegyverszünet idején is portyáztak rablóbandák Franciaország-szerte, nem is beszélve a tényleges hadmozdulatok periódusairól. Ezek alkalmával mindkét oldal seregei indokot találtak maguknak a pusztításra: egyik a hódítás, másik a honvédelem címszóval lehetetlenítette el a lakosság mindennapjait. Johanna Chinonba érkezése előtt tudniillik a későbbi VII. Károly katonái, akik a megszállt északi országrész felszabadításában lettek volna érdekeltek, saját, az angolok által elfoglalt területeken élő honfitársaikat fosztogatták, illetve gyűjtötták fel falvaikat. Ez persze vélhetően nem a dauphin engedélyével történt, hiszen rövidtávon is aláasta a trónörökös bizalmát a nép szemében, akik előtt a hódító angol ráadásul szándékosan igyekezett a megmentő szemében tetszelegni.⁵³⁴ A pillanatnyi megélhetése és létbiztonsága fenntartásában érdekelt hétköznapi ember szemszögéből viszont érthető, hogy rövidtávon gondolkodott, és ezért inkább a népet szelídebb bánásmódban részesítő hódítóval rokonszenvezett.⁵³⁵ Ez a körülmény tehát rávilágít, hogy maguk a véderők ebben az esetben nemcsak az ország integritását veszélyeztették, hanem közvetlenül a belbiztonságot is. Emellett arra is, hogy a háború forogtagában a katonák egyes akciói a vezetés részéről kontrollálhatatlanok voltak. Ha összehasonlítjuk ezt a korszakot a háború korábbi szakaszával, az első integritási harc során V. Bölcs Károly hadvezére, Du Guesclin „gerillaakciói” még épphogy komoly szervezettségről tettek tanúbizonyságot, amelyek rendre váratlanul érték az előrenyomulókat. Ebben az időszakban a honvédelemben érdekelt Armagnac-párt csapatai nagyrészt a fosztogató, rajtaütő harcmodort preferáló gascogne-i, bretagne-i és dauphinéi legényekből álltak. V. Károly szervezett államberendezkedésének köszönhetően és megtámogatva a Du Guesclin erényein alapuló hadvezetési stílussal mégis képesek voltak összeszedetten és kontrollált módon fellépni. Ezek az erők tehát a jó ügy, a francia hon felszabadítása javára tudták kamatoztatni máskülönben nagyon is nehezen fékezhető ösztöneiket. A trónörökös Károly serege is rájuk épült az 1420-ban megkötött, a franciák sorsát megpecsételő troyes-i „békét” követően is, amikor is az ország (Burgundiával együtt) három, nagyjából egyenlő, északi és déli részre szakadt – középen a Loire-ral mint választóvonallal és az utolsó sáncerődöt jelentő Orléans-nal. A méretek és a gazdasági kapacitás szempontjából is „kisebb értékű” déli rész folyamatosan apadozó bevételei

⁵³⁴ Az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy „Ezek [a legények] végül be is látták, hogy tévednek, ha a lakosságot az ügy elárulásával vádolják és azért büntetik. Így aztán kialakult a déliekben a felfogás, miszerint az egyedüli cél az legyen: az angolt verni, károsítani.” Póka-Pivny: i. m. 106.

⁵³⁵ Póka-Pivny: i. m. 106.

miatt azonban továbbra is az volt a legbiztosabb döntés az anyagiakat illetően,⁵³⁶ ha Károly ezekre a csapatokra alapozta seregét. A kisigényű gascogne-iak tudniillik akkor is szereztek maguknak bevételt fosztogatás útján, ha az örökösen pénzsűkében lévő államkincstár miatt ki is maradt a zsoldjuk.⁵³⁷ Ugyanis, bár az először Bourges-ban berendezkedett, majd Chinonba átköltöztetett udvar jogi szempontból látszólag stabilabb lábakon állt a korábbi időkhöz képest, hiszen ezek a városok még a költözködés ellenére is „az ország kormányzásának berendezkedett székhelyeként” működtek, addig azelőtt az Armagnac-pártot minden pillanatban a feloszlás veszélye fenyegette.⁵³⁸ A Károlyt körülvevő statisztéria ehhez képest – a hűségesküjük megtartása miatt – Párizsból kiűzött, képzett hivatalnokgárdából állt. Az udvar ettől függetlenül állandó pénzhiánnyal küzdött, hiszen a megcsonkított területek miatt egyébként is szűkös bevételeinek legnagyobb részét felemésztette a háború, a maradékot pedig mulatozásra költötték.⁵³⁹ (Ezt a bizarr helyzetet Anouilh szemléletesen ábrázolta a Chinon-jelenetben Agnès, a királyné és a főköltők esetén keresztül, a mozzanat tehát a Jeanne d’Arc fellépése előtti dél-franciaországi állapotokat is híven tükrözi. Emiatt ennek a jelenetnek a húzása egy esetleges előadás esetén szintén jelentősen gyengítené a darab által megrajzolt komplex helyzetképet.) Az északi, megszállt területeken élő franciák brutális bánalmazását azonban javarészt mégsem ezek a régi Armagnac-harcmodort követő csapatok, hanem más, a dauphin seregéhez csatlakozó kompániák követték el. Őket – a pénzsűke és az emberhiány mellett – részben azért fogadták be, mert a legitimitásában bizonytalan Károlytól még azoknak a francia nemeseknek jó része is elpártolt, akik egyébként nemzeti érzületűek voltak, és így az angolok ellenségeinek tartották magukat.⁵⁴⁰ Ezt a kiszolgáltatottságot támasztja alá Languedoc kormányzójának az esete is, aki, kihasználva a burgundiak átmeneti eltávolodását az angoloktól – amely körülményt maga Károly, súlyos mulasztást követve el, mellesleg elfelejtett a hasznára fordítani, hogy általa javíthassa a francia–burgundi kapcsolatokat –, felülvizsgáltatta a troyes-i paktumot. Ennek eredményeként csatlakozott is a dauphinhez, viszont az érzékeny *status quo* megőrzése miatt Károlynak még így sem sikerült tőle sereget és adót szerezni.⁵⁴¹

Ráadásul a tisztázatlan jogi körülmények is tovább nehezítették a honvédő déliek helyzetét a troyes-i szerződés és a Jeanne d’Arc fellépése közötti években, hiszen az angol és a francia korona is a Lancaster család kezében egyesült ebben az időben. A burgundi és a

⁵³⁶ A sokáig angol kézen lévő Akvitánia, a Rhône-völgyön túli rész, a szegényebb dél és sok hegyvidéki terület állt Károly rendelkezésére. Póka-Pivny: i. m. 101.

⁵³⁷ Póka-Pivny: i. m. 106.

⁵³⁸ Póka-Pivny: i. m. 105.

⁵³⁹ Uo.

⁵⁴⁰ Póka-Pivny: i. m. 102.

⁵⁴¹ Póka-Pivny: i. m. 107.

bretagne-i hercegek ezért hivatalosan nem minősültek hazaárulóknak, amiért letették a hűségesküt az angol királynak mint Franciaország régensének, mert – bár az érdekeik egyébként is hozzájuk vonzották volna őket –, ezek az óriási területek nem önálló birodalmak voltak, hanem a francia korona alá tartoztak.⁵⁴² Mindemellett az országnak egy másik értelemben két királya is volt: a megszállt fővárosban, Párizsban az újszülött VI. (Lancaster) Henrik, Bourges-ban pedig az ott helyben összehívott rendek által megválasztott dauphin,⁵⁴³ az örült VI. Károly utolsó élő fia, akit viszont tulajdon anyja, Isabeau nyilvánított törvénytelennek és zárt ki az öröklésből a troyes-i egyezmény értelmében. Ezeknek a körülményeknek a fényében már csupán kiegészítésszámba megy, hogy a felszabadító francia erők esélyeit további, belső udvari intrikák is gátolták. Bár Károly kiváló érzékkel megáldott diplomatát ismerhetett meg Yolande királyné személyében, akinek egyik, *A pacsirtában* is megjelenített lányát maga a dauphin vette el, Yolande pedig saját fiát, Anjou Renét adta a lotaringiai herceg lányához. A frigynek köszönhetően – valamint azért is, mert korábban V. Henrik is megkérte az illetőt, csak utólag lemondta, mivel Troyes „biztosította számára” a francia királykisasszonyt – egész Lotaringia Károlyhoz csatlakozott. Emellett Yolande érdemének tudható be az is, hogy maga Johanna is a fenti frigy kapcsán és az ő közbenjárására juthatott el Chinonba. Mivel azonban egy évvel Troyes előtt, 1419. szeptember 10-én az armagnacoknak végül sikerült felkoncolniuk az előző burgundi herceget, Félelemnélküli Jánost leírhatatlan léptékű háborús bűnei miatt, Yolande azt javasolta Károlynak, hogy helyettük inkább a bretagne-iakra támaszkodjon az új politikát képviselő burgundi utóddal, Jó Fülöppel való közeledés elősegítésére.⁵⁴⁴ Yolande unszolására tehát Károly a keménykezű Richmont gróft tette meg seregei vezérévé: a döntő érv az volt, hogy ő szintén, mint azelőtt nagyapja, Bölcs Károly sikerült hadvezére, Du Guesclin is bretagne-i volt.⁵⁴⁵ Sajnos azonban az akkor még határozatlan Károly döntéseit befolyásolva kiintrikálták Richmont-ot az udvarból, így a kis bourges-i udvaron belül is további két párt alakult ki: az armagnacokat követő gascogne-i és a bretagne-i, akiket viszont Yolande és gyermeke támogatott. A Károlyt körülvevő udvari intrikák harciasságának mértékét, valamint a frakciók hatalmaskodását a Johanna megérkezése előtt még éretlen trónörökösön Anouilh Chinon-jelenete mellett kiválóan érzékelteti Shaw darabja is:

⁵⁴² Póka-Pivny: i. m. 101.

⁵⁴³ Póka-Pivny: i. m. 101–102.

⁵⁴⁴ Póka-Pivny: i. m. 107.

⁵⁴⁵ Póka-Pivny: i. m. 107–108.

KÁROLY: Ó, érsek úr, tudja-e, hogy mit küld nekem Vaucouleurs-ból Robert de Baudricourt?
 AZ ÉRSEK: *(megvetéssel)* Nem érdekelnek a legújabb játékszerek.
 KÁROLY: *(méltatlankodva)* Ez nem játékszer. *(Duzzogva)* Rendben van, ha nem érdekl, az se baj; nagyon jól megvagyok anélkül is.
 AZ ÉRSEK: Nem szükséges minduntalan megsértődnie felségednek.
 LA TRÉMOUILLE: *(durván)* Elég legyen a siránkozásból. Mi az ott a kezében?
 KÁROLY: Mi köze hozzá?
 LA TRÉMOUILLE: Az a közöm, hogy tudnom kell, mit leveleznek maguk a vaucouleurs-i helyőrséggel. *(Kitépi az írást a dauphin kezéből, és nehézkesen olvasni kezdi[...])*
 KÁROLY: *(halálra sértve)* Maguk mindnyájan azt képzelik, hogy úgy bánthatnak velem, ahogy akarnak, amiért tartozom maguknak pénzzel és nem vagyok jó verekedő. Pedig királyi vér folyik az ereimben.
 AZ ÉRSEK: Még ez is vitássá vált. Felségedben bajosan ismerhetné fel az ember Bölcs Károly unokáját. [...] Emberelje meg magát, felség. Nem való így indulatoskodni, szeszélyeskedni.
 KÁROLY: Újabb oktatás! Köszönöm szépen. Kár, hogy hiába érsek, a szentek és az angyalok mégsem magához jönnek látogatóba!
 AZ ÉRSEK: Mit akar ezzel mondani?
 KÁROLY: Ahá! Hát ha érdekl, akkor kérdezze meg ezt a fenegeyereket itt. *(La Trémouille-ra mutat)*
 LA TRÉMOUILLE: *(dühvel)* Fogja be a száját, hallja?
 KÁROLY: Ó, hallom, hallom. Fölösleges ordítania. Az egész kastély hallja, amit kiabál. Miért nem megy oda az angolokkal ordítózni, miért nem veri meg őket nekem?
 LA TRÉMOUILLE: *(felemeli az öklét)* Maga tejfölösszájú...⁵⁴⁶

Számos mű és előadás, így Horváth Z. Gergely *A pacsirta* című filmjében Dunai Károly alakítása is kidomborítja a trónörökös infantilis viselkedését. A fenti idézet viszont arra is rávilágít, hogy Regnault és La Trémouille viselkedése éppúgy gyermekded, mint a dauphiné, hiszen az előbbi lekezelő viselkedése és utóbbi felfortyanása szintén azt bizonyítja, hogy valamiképpen mégiscsak komolyan veszik – helyesebben tényezőnek tekintik – az ifjú Károly reakcióit.

A Lenz drámáján és Zimmermann azonos című operáján keresztül tett kitérő segítségével felhívtuk a figyelmet a katonaság megítélésének megosztottságára, valamint e kérdés megjelenésére különböző irodalmi művekben, illetve színpadi alkotásokban. Ezen keresztül pedig – magunk elé idézve a százéves és (főként a Vichy-kormány miatt) a második világháború, sőt, a 18. századi német–francia hadsereg kontextusát –, röviden összegeztük a troyes-i békeszerződést követő és a Johanna fellépése előtti időszak Franciaországának belpolitikai helyzetét.⁵⁴⁷ Ennek tükrében még nagyobb jelentőséggel bírnak Shaw darabjának

⁵⁴⁶ Shaw: i. m. 375–376.

⁵⁴⁷ Zimmermann operájának antimilitarizmusa szempontjából fontos az a tény, hogy a fiatal zeneszerzőt tanulmányai után besorozták a Wehrmachtba, majd a francia frontra küldték harcolni. Az itt töltött idő művészeti

azok a szöveghelyei, amelyek Jeanne d'Arc fellépésének a francia katonák magatartására és erkölcsre gyakorolt hatását méltatják, akik még káromkodni sem mertek többé a jelenlétében:

LA HIRE: Tyű, a keserves hétszentségit, a pokol – jaj, Isten bocsássa meg nekem, mit beszélek! –, Szűz Máriára és minden szentekre mondom, akkor ő az az angyal, aki halálra sújtotta Mocskosszájú François-t a káromkodásaiért.

KÁROLY: (*diadalmasan*) Látják! Csodát tett!⁵⁴⁸

Majd amikor az ötödik, a reimsi koronázást követő jelenetben felmerül, hogy Johanna dolga végeztével hazamegy szülőfalujába, La Hire a következőképpen búcsúzik tőle:

LA HIRE: Ha elmegy, megint káromkodhatok, amikor csak kedvem van. De bizony nagyon hiányzol majd nekem.

JOHANNA: Velem leszel a mennyországban, La Hire, hiába vagy bűnös, hiába vagy káromkodós.⁵⁴⁹

A Lenz-dráma és a Zimmermann-opera egy másik fontos kapcsolódási pontjára a százéves háborúval Vajda György Mihály monográfiájának egyik utalásán keresztül derül fény. Az irodalomtörténész az elhúzódó csatározások közvetlen következményeként általánossá vált katonaprostitúció visszaszorulását emeli ki Johanna fellépésének köszönhetően.⁵⁵⁰ A maga korában Lenz is bírálta a(z) elzászi helyőrségekben megismert) tiszték nőtlen állapotát, ami tapasztalata szerint több polgárlány életét tönkretette.⁵⁵¹ A német drámaíró azonban képtelen és drasztikus megoldást talált ki a katonaság nőikkel szembeni visszaéléseinek redukálására, amit mint „Emlékiratot a francia hadsereg átalakítására” kidolgozott törvényjavaslatként be is nyújtott a weimari hercegnek.⁵⁵² Amint fentebb utaltunk rá, elgondolása drámája zárójelenetében fejeződik ki félreérthetetlenül, amely szerint „az államnak nyilvános házakat kellene állítani, melyekben a lányok egy része feláldoztatnék, hogy a többi meg legyen kímélve az elcsábítástól.”⁵⁵³

szempontból jelentős következménye az, hogy ekkor ismerkedett meg a korszak nagy francia komponistáinak, köztük a *Johanna a máglyán* alkotójának, Honeggernek a munkásságával, ami döntő hatást gyakorolt az életművére. A soron következő Brecht-elemzés áthallásai miatt kiemelendő viszont az is, hogy mindkét német alkotó munkásságában megjelent a náci hadsereg franciaországi tevékenységének irodalmi, illetve zenei ábrázolása. Utóbbi esetben Zimmermann testközelből szerzett tapasztalatokat az ostromló fél oldaláról francia területen, a Vichy fennállásának első szakaszában, amikor is 1942-ben leszerelték és hazaküldték lebetegedése miatt. Boyden: i. m. 570.

⁵⁴⁸ Shaw: i. m. 378.

⁵⁴⁹ Shaw: i. m. 426.

⁵⁵⁰ Vajda: i. m. 14–15.

⁵⁵¹ Neményi: i. m. 6.

⁵⁵² Schack: i. m. 878.

⁵⁵³ Uo.

EZREDES: Ha a király katonanókból egy csemetekertet létesítene; nekik természetesen tudniok kellene lemondani azokról a magasröptű fogalmakról, melyeket egy ifjú nő az örök kötelékekről alkot.

GRÓFNÉ: Kétlem, hogy egy tisztas nő ilyen elhatározásra jutna.

EZREDES: Ezek amazonok lennének. Egyik nemes érzelem ér annyit, mint a másik. A női tisztesség kifinomult fogalma egyenrangú a hazáért szenvedett mártíromság gondolatával.

GRÓFNÉ: Önök férfiak mily kevésbé ismerik egy nő szívét és vágyait.

EZREDES: Természetesen a királynak meg kellene tennie minden tőle telhetőt országa fényéért, hírnevéért. Viszont nem adná ki hiába a pénzt, amit a katonák toborzására fordított, a gyerekekre pedig nem lenne gondja. Ó, bárcsak találnék valakit, aki e gondolatokat elfogadtatná az Udvarral, ami az elméletet illeti, én kiokítanám. Az állam oltalmazói az állam boldogulását segítenék elő, a külső biztonság nem semmisítené meg a belsőt, és a mostanig miáltalunk feldúlt társadalomban a közös béke, jólét és az öröm egymással csókot váltana.⁵⁵⁴

A drámát záró szavak azt igazolják, hogy a probléma a 18. századi francia hadseregben is fennállt, viszont Vajdának köszönhetően azt is láthatjuk, hogy Lenz sajnálatos megoldási javaslata voltaképpen a gyakorlatban is megvalósult a százéves háborúban. Jeanne d'Arc a lényegét tekintve másként kezelte ezt a körülményt: haragudott a prostituáltakra, akik az elhúzódó háború miatti általános létbizonytalanság miatt inkább a honvédő katonák nyomában jártak, minthogy az angolok áldozatai legyenek. Erre a Shaw-dráma is utalást tesz Szent Johanna kihallgatása során, összefüggésben a gyakran emlegetett férfiviselet kérdésével: „Katonák közt éltem, katona voltam magam is. Most fogoly vagyok, de katonák őriznek. Ha női ruhában lennék, úgy néznének rám, mint nőre; és mi lenne akkor belőlem? De ha katonának öltözöm, akkor úgy néznek rám, mint egy másik katonára, és élhetek közöttük nyugodtan.”⁵⁵⁵ (Johanna női viseletben való ábrázolására a későbbiekben részletesebben is ki fogunk térni a Vichy-propaganda kapcsán.)

Visszatérve az orléans-i szűz katonákra gyakorolt hatására, ezt a kérdést az Anouilh-dráma *La Hire*-jelenete érzékelteti a leginkább: Johannát egyedül ebben a – per kontextusába ágyazott – visszaemlékezésben láthatjuk bajtársként beszélni valakivel, miközben szeretetteljesen évődve meg is feddi barátját. Ez a mozzanat a színészi játék adta lehetőségek tekintetében is tovább árnyalja a figurát, hiszen az apjával, várurával, a trónörökössel, valamint a per során a vádlóival történő interakciói mellett itt abban a helyzetben is láthatjuk, amikor rá néznek fel. Ekkor sem él vissza azonban a tekintélyével, ráadásul Anouilh azt is érzékelteti, hogy a Schiller-drámában ráruházott szinte természetfeletti hatalomhoz képest nagyon is emberhez közeli módon, inkább közvetlenségével szerzi meg katonái rokonszenvét. A *La Hire*-

⁵⁵⁴ Jakob Michael Reinhold Lenz: *A katonák*, in: uő: *Megjegyzések a színházról*, i. m. 107.

⁵⁵⁵ Shaw: i. m. 463.

rel közös jelenet tehát azt is megmutatja, hogy a francia drámaíró valóban nemcsak a koronázást tartotta kiemelendőnek a hősnő életrajzából, ehelyett inkább akként a mozzanatként tekintett rá az orléans-i szűz elért eredményei közül, amit a leginkább átgondolandónak tartott a saját jelenkora tükrében. A reimsi szín mellett viszont ugyanúgy említésre érdemesnek találta Domrémyt, Vaucoulers-t, Chinont, Orléans-t és végül a balvégzetű roueni eseményeket, mint amennyire a kivívott győzelmek előtt és alatt katonáira gyakorolt ösztönző hatást. Ugyanis a csata közben történő érintkezése a névtelenségbe burkolódzó emberekkel – vagy az olyan tisztekkel való kapcsolata, mint La Hire, akik viszont pozíciójukból adódóan napi kapcsolatban voltak közemberekkel és más katonákkal – nemcsak a hosszabbtávú legendaképződésre ad magyarázatot. Hanem arra is, hogy miért volt képes pozitívan hatni Károly seregére, amelynek tagjai közül többen – mint láttuk –, fellépése előtt saját népüket prédálták. Ezek miatt az okok miatt komoly dramaturgiai hiba lenne egy próbafolyamat során kihúzni a La Hire-jelenetet, amely alátámasztja a szerző történelmi tényekhez való ragaszkodását, egyszersmind igazolja, hogy a lehetőségekhez mérten objektív képet igyekezett adni a történelmi kontextusról és a nemzeti hős életéről. Ráadásul reprezentálja azt a Hilty dolgozatában taglalt humanista attitűdöt is, amely hangsúlyozza, hogy Anouilh Johannája szerint Isten a gyengeségeire való hajlandóságával, tökéletlenségével együtt szereti az embert. Mindezeket a hétköznapi nyelven kimondott,⁵⁵⁶ komoly gondolatokat Jeanne d’Arc fiatal, nagyon is cselekvő nőként fogalmazza meg, ami viszont megint csak provokatív ríposzt a Vichy iskoláskorú lányok irányában támasztott elvárásaival szemben.

Anouilh-nál persze Lenzcel ellentétben kevésbé a döntések súlyának, valamint – lefordítva *A katonák* nyelvére – a kivívott koronázás és az áldozatvállalás „erkölcsi felelősségének” mérlegeléséről van szó, mintsem a történelmi alak jelentőségének változásáról az életrajz egyes momentumaira való fókuszálás fényében. Ehhez azonban Johanna hétköznapi interakciói is ugyanannyira hozzátartoznak, amikor bajtársai körében mint magánember jelenik meg és ami emberszerető természetéről a legtöbbet mondja el, mint amennyire életének az egyes francia városokhoz köthető, kimagasló és emiatt közismert stációi.

⁵⁵⁶ Hilty szerint Anouilh annak ellenére is példaképet teremt, hogy a nyelvi regisztert kora hétköznapi nyelve fölé emelné. Hilty: i. m. 37.

III./4.3. A radikális pesszimizmus meghaladása, avagy Anouilh feszült viszonya a realista színházi hagyománnyal. A komikus és a tragikus elemek keveredése a *Pièces roses*- és a *Pièces noires*-kötetek darabjaiban.

Ezzel együtt *A pacsirta* befejezése kijelöli a fókuszot, és közelebből is kapcsolatba hozható a drámaíró színházról vallott eszményével, amely fokozatosan kirajzolódik, ha végigtekintünk az életmű egészén. Ez a koncepció pedig Anouilh realista játékmódhoz fűződő feszült viszonyán keresztül ragadható meg. Leonard Cabell Pronko a szerzőről írott monográfiája rávilágít, hogy Anouilh-nál még a darabok műfaji csoportosítása sem egyértelmű emiatt, mert a korai, pesszimista drámákat leszámítva, majd mindegyik művében keverve megtalálhatók a komikus és a tragikus elemek is. Ezek az előbbi darabok még benne gyökereznek a megelőző fél évszázad realista játékhagyományában, amelyre jó példa *A vad* részletes helyszínleírása is.⁵⁵⁷ Itt a szerzői utasítás által lefestett kávézóban nem találunk semmi különlegeset: a legtöbb, amelyikbe belépünk, így néz ki. De ugyanez igaz a vele nagyjából egy időben keletkezett *A hermelin* és a *Jézabel* esetében is: ezekben a darabokban a szereplők is hétköznapiak és többnyire úgy is cselekszenek, ahogy azt általában várnánk tőlük a megrajzolt helyzetekben. Ennek megfelelően a párbeszédjeik is realiztikusak, nem emelkedettek vagy költőiek, és ez utóbbi megállapítás a későbbi darabokra is érvényes marad.⁵⁵⁸ Pronko külön ki is emeli, hogy az *Antigonéban* kimondottan meglepő is, amikor a címszereplő szónoki stílusban kezd beszélni a sírjáról – holott ennek a drámának a gyökerei már csak a témája miatt is az antik tragédiára vezetnek vissza, emiatt pedig joggal várhatnánk a nyelvezetétől bizonyos fokú emelkedettséget.⁵⁵⁹

Pronko azt állítja, hogy Anouilh az alkotói pályája során fokozatosan elhatárolódott a divatos realista színházi formanyelvtől, amely mögött egyértelműen a nagyhatású rendező és színházigazgató, Louis Jouvet hatása húzódik meg. Pronko azzal indokolja a szerző távolságtartását az uralkodó naturalista játékhagyománytól, hogy nem elégedett meg a „fotografikus pontossággal megrajzolt” valóság ábrázolásával, amely a nézőt a saját hétköznapi viselkedésére emlékezteti – ezzel pedig a komfortérzetét növeli az előadás befogadása során.⁵⁶⁰

Anouilh célja az volt, hogy az alkotás – esetenként maga a konkrét mondat is – mutasson túl önmagán és jelentsen többet, mint a kézzelfogható valóság. Ez a szándék egyértelműen

⁵⁵⁷ Leonard Cabell Pronko: *Jean Anouilh*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1968. Azon belül I. különös tekintettel a *Modes of realism* című fejezetet: Pronko: i. m. 129–164. 132.

⁵⁵⁸ Pronko: i. m. 133.

⁵⁵⁹ Uo.

⁵⁶⁰ Pronko: i. m. 129.

maga után vonja az absztrakció iránti igényt is. A francia drámaíró eszerint nem tartotta érdemesnek pusztán az anyagi és a közönségsikerért „összeterelni többszáz embert egy előadásra”; ugyanis magának a művészetnek a feladata valamifajta zászlóshajóként formát adni az életnek – valamint, „hogyminden lehetséges eszközzel létrehozzon valamit, ami igazabb, mint a [kizárólag saját magára mutató] igazság”.⁵⁶¹ Emögött Pronko szerint is a színház transzcendenciával való kapcsolatának szándéka húzódik meg,⁵⁶² amire az előző fejezet is csak óvatos utalást tett mint *A pacsirta* elemzése során kirajzolódó logikus következtetésre. Pronko elemzése mentén továbbhaladva, a korszak színházba járó közönségének köznapi életterét és „kényelmét” reprezentáló polgári szalonok világa szinte valamennyi, ebben az időben íródott francia drámában megtalálható, ez alól pedig Anouilh sem képez kivételt.⁵⁶³ Azonban amíg a legtöbb alkotó megelégedett azzal, hogy bekorlátozta magát az e szalonok által képviselt pontos valóság ábrázolásába, a stabilitás csalóka érzetét keltve a nézőben – hiszen megnyugodhattak, hogy a színpadon is saját, megszokott életterük köszön vissza rájuk –, a francia drámaírók célja az első világháború óta tudatosan e biztonságérzet aláaknázása volt.⁵⁶⁴ Anouilh felfogása tehát nem volt példa nélkül való, sőt, az ő több darabjának a középpontjában is megtalálhatjuk a szalont, mögötte azonban mégis érezhetünk valamely mélyebb jelentést. Mégpedig olyat, amely a kutató vélekedése szerint „nem a görögök rendezett kozmoszával”, hanem a káosszal azonos, amely a korabeli burzsoázia életét is mint szőnyeg alá söpört társadalmi problémát ugyanúgy átjárja.⁵⁶⁵ Ez a káosz véleményem szerint a merian-genesti lázadás fogalmával hozható távolabbi kapcsolatba, hiszen a szerző fiatalkori darabjaiban éppen ez a szélsőségesen pesszimista szemléletmód ölt testet, ahonnan majd nagy utat jár be *A pacsirtáig*, az alkalmazott tragikus és vígjátéki elemek arányainak megváltoztatása függvényében.

Ahhoz, hogy megértsük a szerző Johanna-drámájában beállt fordulatot a korai radikális pesszimizmusának meghaladása, valamint az absztrakcióra való igény fokozatos térnyerése és a transzcendenciára tett közvetett utalás megjelenése vonatkozásában, szükséges összevetnünk a komikus és a tragikus elemek hangsúlyeltolódásait a *Pièces roses* és a *Pièces noires* című kötetekben.

A drámák transzcendenciával való kapcsolatának szándéka mellett Pronko a ritualitás fogalmát is megemlíti mint a szórakoztatásközpontú színházban jelentkező hiányt, ez a megállapítás pedig közelebből is rokonítható azzal a gondolatvilággal, amelynek

⁵⁶¹ Pronko: Uo.

⁵⁶² Pronko: i. m. 131.

⁵⁶³ Uo.

⁵⁶⁴ Pronko: i. m. 131.

⁵⁶⁵ Uo.

problematikáját jelenkorunkban Visky András költő, drámaíró, rendező-dramaturg és színházi teoretikus fejt ki beható részletességgel *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé* című kötetében.

A kötet A néző performansa című fejezetében Visky a következőképpen nyilatkozik a performatív fordulatról, amely az alkotók és nézők az előadásban való együttes részvételének fontosságát hangsúlyozza:

A kortárs színház [...] újító [...] alkotói a műalkotástól mint szent, csodálni való tárgytól elmozdultak a műalkotásig mint folyamatig, amiből következően a hangsúly áttevődött a játszóké és nézőké [...] együttes jelenlétére és a közös aktivitásra, [...] megszüntetve a romantikus művészképet – [az alkotó mint »nagy ember«, démiurgosz képét], amely [...] uralmi játszmáknak és intézményi kisajátításoknak szolgáltatott [...] ideológiai alapot. Az együttes jelenlét nem pusztán üres szlogen, [...] hanem [...] az alkotói folyamat közös elemeinek [...] fölmutatása.⁵⁶⁶

A kötetéről írott, az *Uránia* című folyóirat hasábjain megjelent recenziómban a következőképpen reflektáltam erre az idézetre:⁵⁶⁷

A fordulat előtti, nagy erővel ható – főként az operettkultusból táplálkozó – konvenció, amely a színházat valami »nem komoly, hanem szórakoztató, következőképpen jelentéktelen, könnyű hétvégi eseménynek fogja fel«⁵⁶⁸, mentesítette az alkotót a felelősségvállalás alól. A performatív fordulat azonban éppen ennek a felelősségvállalásnak az elhárítását teszi lehetetlenné azáltal, hogy felhívja a figyelmet a néző–résztevő kockázatvállalására, amely nagyobb súllyal bír, mint azt elsőre gondolnánk.

Ennek a gondolatmenetnek folytatásaként pedig Visky megjegyzi a világhírű performanszművész Marina Abramović *Art Vital* című – általa magyarra fordított – kiáltványa kapcsán, hogy „a nézői aktivitás nem egyszerűen divat és olcsó provokáció, hanem annak felmutatása és elismerése, hogy az alkotói aktus nem elválaszt, hanem összeköt bennünket”.⁵⁶⁹ A néző részvételének kérdése *A pacstirtában* leginkább a mű anamorfikus zárójelene tükrében válik majd jelentéssé a franciák nemzeti összetartozására vonatkozóan. Azonban az anouilh-i, a realiztikus ábrázolásmódnál „mélyebb igazság” keresése szempontjából nem kerülhető

⁵⁶⁶ Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, Budapest, KRE–L’Harmattan, 2020. 91.

⁵⁶⁷ Hegyi Dániel Tibor: Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé* című monográfiájáról, *Uránia*, 2. évf. 1. szám, 2022.

<https://urania.szfe.hu/2023/03/visky-andras-mire-valo-a-szinhasz/#footnote-004> (Letöltés: 2024. 09. 07.)

⁵⁶⁸ Visky: i. m. 92.

⁵⁶⁹ Visky: i. m. 93.

meg Visky „a színház önmagával kötött szerződéséről” vallott konklúziója sem, amelyet a „jótékony” és a „gonosz” siker fogalma közötti különbségtételen keresztül ismertet a *theatrum theologicum*-kötet zárófejezetében. A sikerről című, párbeszédben megírt Pseudo-Augustinus-traktátus, amely „a kötetet nem lezárja, hanem ellenkezőleg, a lehetséges folytatás irányát is kijelöli”,⁵⁷⁰ arra utal, hogy a profitra, hírnévre és (el)ismertségre törekvő „gonosz” sikert leginkább az jellemzi, hogy mérhető – leírható tehát az árbevétellel és az eladott színházjegyekkel (könyveknél a példányszámmal). Ezzel szemben a „jótékony” sikert mérhetetlennek nevezi a szerző és Szent Genéziusz példájával szemlélteti, aki egy, az arénában Diocletianus császár parancsára tartott előadás során kigúnyolta a kereszténységet. Amikor viszont az addig híres és közkedvelt komikus megtért a szentmise kifigurázása közben az utánzott liturgikus szöveg és gesztusok hatására, megrendülését a nézők felé is kinyilatkoztatta, akiknek egy része maga is követte a színpadra. Az uralkodó emiatt kivégeztette őket, hogy megőrizze hatalmát és a fennálló társadalmi rendet. Szent Genéziusz és a hozzá csatlakozók tehát világi értelemben „vesztettek”, a rájuk – egy színházi előadás közegében és annak hatására – kiáradó kegyelem hatására azonban a jótékony siker piaci mérőszámokkal nem leírható dimenzióját tapasztalták meg.

A fentiek ismeretében egyértelmű, mire utalhatott Pronko, amikor Anouilh *A próba (La répétition)* című drámájából a gróf karakterének egy megszólalását idézte, amely csakugyan kiválóan szemlélteti a drámaíró színház felelősségéről alkotott hitvallását:

»A természetesség és az igazság a színházban, kedvesem, a legtermészetellenesebb dolgok a világon. Ne hidd, hogy elég, ha megtalálsz a valódi élet pontos hangvételt. Először is, az életben a szöveg mindig olyan rossz! Olyan világban élünk, amely teljesen elfelejtette a pontosvesszőt, mindannyian befejezetlen mondatokban beszélünk, három kis ponttal a végén, mert soha nem találjuk a megfelelő szót. És akkor ott van még a természetes beszédhang, amit a színészek állítólag megtaláltak: azok a dadogások, azok a csuklások, tétovázások, hibák – aligha éri meg összeretelni öt-hatszáz embert egy színházba, és pénzt kérni tőlük, csak azért, hogy ezt megmutassuk nekik. Szeretik, tudom. Magukra ismernek benne. Ettől függetlenül nekünk jobb darabokat kell írunk és előadnunk, mint amilyenek ők.⁵⁷¹ Az élet nagyon bájos, de nincs formája. A művészet célja épp az, hogy formát adjon neki, és minden lehetséges fortélyal olyasmit hozzon létre, ami igazabb az igazágnál.«

⁵⁷⁰ Visky: i. m. 13.

⁵⁷¹ E mögött a kijelentés mögött de la Bruyère megállapítása cseng az ember fülében a francia klasszicista dráma két nagy korszakával kapcsolatban: „Racine újítása, hogy olyanak festi meg az embereket, amilyenek valójában, míg Corneille olyanak ábrázolja őket, amilyenek lenniük kéne.” Ennek magyarázata néhány sorral fentebb: „Corneille romantikus lovagi drámáiban a hősök büszke öntudattal vállalják a lemondást, a mártíromságot a becsületért, a hazáért, a vallásért, Racine tragédiáiban viszont a gyenge, esendő ember kerül a drámai konfliktus ütközőpontjába.” Mihályi Gábor: Utószó, in: Katona Tamás (szerk.): *Racine összes drámái*, Budapest, Magyar Helikon, 1963. 813–842. 823.

Ezek a szavak világossá teszik, hogy Anouilh színháza nem tartozik a modern realizmus azon hagyományába, amely az élet szolgáian fényképszerű utáztatását hirdeti.⁵⁷²

Persze itt nem Szent Genéziusz és a hozzá csatlakozók konkrét megtéréséről van szó, akiket Diocletianus császár vadállatokkal tépetett szét az arénában. Hanem arról az igényről, hogy a drámaíróknak és a színházcsinálókknak mindig a „jótékony” siker keresésére kell törekedniük a színházban. Más szavakkal élve: a piaci mérőszámokkal nem kimutatható „mérhetetlen” hatás, az átlényegülés (görög terminussal élve a *katharszisz* vagyis megtisztulás) kiváltására a közönség soraiban, illetve az anouilh-i „igazság mögötti igazság” kutatására, amely bizonyosan több, mint a mindenkori nyilvánvaló kimondása és annak hangoztatása.

Visky András utal a nyugati civilizáció rítusainak kiüresedésére és a szertartásvesztettségére,⁵⁷³ amely gondolatot Prontvai Vera a Claudel-elemzésben is megemlítt poétikus színház terminusával hoz összefüggésbe, hiszen ennek az esztétikának a szerző Visky is egyik fontos hazai képviselője:

A ma embere – Beckett, Pilinszky, Kertész Imre filozófiája szerint – már nem tudja elmondani saját életének meghatározó, egyetemes gyökerekre visszanyúló történetét, a nyelv már nem hordozza az ezt felidéző jelentéseket. A színház azért nyúl a költészethez, hogy visszhangozhassa a Logoszt a térben, és rekonstruálja a ma embere által már fel nem ismert, elfeledett valóságot.⁵⁷⁴

(A dolgozat egy későbbi pontján egy Kertész és Anouilh közötti párhuzamra is rá fogunk világítani, az élet realitássá vált abszurditásának eltérő művészi megfogalmazásain keresztül.)

Prontvai Vera e megállapítása fényében még inkább elgondolkodtató Pronko levezetése, hiszen az amerikai kutató drámatörténeti távlatban szemléli Anouilh köznapi nyelvhasználatát. Azt állítja, hogy Shakespeare és kora számára még a költészet és a nyelv gazdagsága is

⁵⁷² Angolul: „»Naturalness and truth in the theater, my dear, are the most unnatural thing in the world. Don't think that it suffices to find the precise tone of real life. First of all, in life the text is always so bad! We live in a world that has completely forgotten the semicolon, we all speak in unfinished sentences with three little dots at the end, because we never find the exact word. And then the natural tone of conversation which actors claim to have found: those stammerings, those hiccups, hesitations, and mistakes – it's scarcely worthwhile gathering five or six hundred people together in a theater and asking their money, just to show them that. They love it, I know. They recognize themselves. Nonetheless, we must write and perform plays better than they. Life is very pretty, but it has no form. The object of art is precisely to give it one, and through all possible artifices to create something that is truer than truth.« These words make it clear that Anouilh's theater does not belong in that tradition of modern realism which advocates a slavishly photographic imitation of life.” Pronko: i. m. 129–130.

⁵⁷³ Visky: i. m. 94.

⁵⁷⁴ Prontvai Vera: Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé, Vigilia*, 86. évf. 8. szám, 2021. 635–636. 636. https://vigilia.hu/pdfs/Vigilia_2021_08_facsimile.pdf#page=77 (Letöltés: 2024. 09. 07.)

megadatott, hogy a pusztá realitáson túl kifejezhesse az élet teljességét. Ezután – ahogy írja – a francia klasszicizmusnak már nem volt ilyen gazdag a nyelve, viszont még mindig ott volt nekik a tiszta és „kiegyensúlyozott” költészet, szemben Anouilh korával és általában a modern színházzal, amelynek viszont már nem állt rendelkezésére effajta univerzális eszköztár. A magam részéről nem értek egyet Pronko utóbbi két kijelentésével, mert ebben a formában sarkítottnak tartom őket, sőt, a kortárs színházban éppen a fenti, a közönségtől gyakran igen komoly elvonatkoztatási készséget és előzetes műveltséget megkövetelő költői színház formanyelve lehet ennek az érvnek az egyik reális cáfolata.⁵⁷⁵ Pronkót sem szabad azonban félreérteni, hiszen ő a megírt és a színpadon elhangzó szövegre, nem pedig a vizualitásra célzott, amelynek önálló (értsd: a szövegtől független) színházzemiotikai nyelvként való dekódolásának (újbóli) tudatosodása éppen jelenkorunkban zajlik.⁵⁷⁶

III./4.4. Az állatmetaforák G. B. Shaw *Szent Johannájában* és Anouilh „költőisége”

Pronko arra irányítja tehát a figyelmünket, hogy Anouilh nyelvének „költőisége” a máskülönböen köznapi szóhasználatnál megjelenített képekben rejlik, amelyek viszont esszenciálisan átszövik a szereplői gondolatait. Ezekkel a metaforákkal kapcsolatban is meg kell jegyezni azonban, hogy többnyire a mindennapi életből merítette őket a szerző, és ebben a tekintetben inkább realiztikusak, mintsem hogy a megszokottól eltérőek lennének.⁵⁷⁷ Pronko itt ismét az *Antigoné* egyik passzusát hozza fel példaként, amikor a címszereplő Kreón boldogságkeresését a kutyákéhoz hasonló ösztöntörekvésnek nevezi: „Olyanok vagytok, mint a kutyák, amik mindent megnyalnak, amit találnak.”⁵⁷⁸ Ezáltal Anouilh közvetlenül azokkal az állatokkal azonosítja a tömegeket, akik pusztán a könnyű és gyors boldogulást keresik, amelyek az önálló döntéskészség nélkül azután az élelem után mennek, ami éppen az útjukba kerül.⁵⁷⁹ A

⁵⁷⁵ Vö. a Claudel-elemzés alkalmával idézett fenti gondolatmenet egy részletével, amelyet a szintén költői színházi nyelvet képviselő rendező, Vidnyánszky Attila formakánonjáról megfogalmazott meg Turi Gábor, a befogadói elváráshorizont kérdésével kapcsolatban: „A figyelmet megosztó egyidejű színpadi események, a verbális és audiovizuális impulzusok a fogalmi az érzékek tartományába mozdítják el a befogadás aktusát, ami komoly próba elé állítja a realista, pszichologizáló, lineáris cselekményű, szövegközpontú színházon nevelődött nézőket.” Turi Gábor: i. m. 117.

⁵⁷⁶ Vö.: „Wilson szerint »mostanában kezd[jük] ismét úgy érzékelni a vizuális jelentést, mint a kommunikáció elődleges módját.«” Kékesi Kun: *A rendezés színháza*, i. m. 393.

⁵⁷⁷ Pronko: i. m. 134.

⁵⁷⁸ Vö.: „You’re like dogs who lick everything they find.” Pronko: i. m. 134. Pronko véletlenül kihagyta az „all” szót, ami fontos, mert még inkább kihangsúlyozza, hogy Anouilh általánosságban beszélt erről a magatartásformáról. L. az *Antigoné* első angol nyelvű kiadásá(nak reprintjé)t. Jean Anouilh: *Antigone and Eurydice*, London, Methuen and Co. Ltd., 1951. reprint: 1952. & 1954. 58. Vö.: „On dirait des chiens qui lèchent tout ce qu’ils trouvent.” in: Jean Anouilh: *Antigone*, in: uő: *Nouvelles pièces noires*, i. m. 131–212. 193.

<https://archive.org/details/antigoneeurydice0000jano/page/n7/mode/2up?view=theater> (Letöltés: 2025. 02. 22.)

⁵⁷⁹ Pronko: i. m. 134.

javarészt negatív emberi motivációk mögött álló ösztöntörékvések állatmetaforákkal történő illusztrálásával találkozunk a szerző *Médeia*-feldolgozásában is. Itt a címszereplő többször vénasszonynak nevezi az idős Dajkát, aki viszonzásképp a bosszúszomjas nőt titulálja anyafarkasnak és keselyűnek.⁵⁸⁰ Majd később, amikor Médeia kinyilvánítja monológjában a bosszúját, kivénhedt farkasnak, krokodilusnak, oroszlánnak nevezi az idős Kreónt, aki épp az általa jelentett veszélyforrás miatt számúzi a nőt Korinthoszból.⁵⁸¹ A darab végén pedig, miután halált jelentő „nászajándék” gyanánt elvitette Kreuzsának a mérgezett aranyfátylat és a diadémot, Médeia „üzekedő, párzó, (egymást) öldöklő vadállatokhoz” hasonlítja saját magát és a tettét:⁵⁸² „De én, én érzek benneteket mind [...] Egyazon vér csorog az ereinkben. Éjszaka öldöklő vadállatai, testvéreim! Médeia is vadállat, akár ti.”⁵⁸³

Az állatmetaforák kérdése, azon belül a madárszimbolika fontos, az egész drámán végigvonuló szerepet kap Shaw *Szent Johannájában* is,⁵⁸⁴ aminek a segítségével fontos kapcsolatra világíthatunk rá az ír szerző és Anouilh *Jeanne d’Arc*-drámája, illetve utóbbi alkotó *Colombe*-ja között. A *Szent Johannában* már a darab elején arról értesülünk, hogy a tyúkok nem képesek tojni, így a csökönyös Baudricourt hiába követeli intézőjétől a tojásokat. A tyúkok segítségével Shaw kiválóan érzékelteti a kilátástalan háborús helyzet okozta éhínséget annak ellenére is, hogy ez a mozzanat mosolyt csal a befogadó arcára.⁵⁸⁵ Miután viszont Johanna bebocsátást nyer a várkapitányhoz, majd meggyőző fellépése eredményeként harci felszerelés ígéretével távozhat tőle, az intéző egyszerre a tyúkok termőképességéről fog beszámolni.⁵⁸⁶

Az tehát, hogy a tyúkok termőképessége visszatér, a csodás elemek egyikeként funkcionál a darabban, hiszen a pálfordulás még a földhözragadt várkapitányt is meggyőzi, hogy helyesen cselekedett az orléans-i szűz megsegítésével. Ezekkel a szavakkal fejeződik be Shaw első jelenete, a tyúkok pedig nem kerülnek többször elő a darabban. Mivel azonban egyszerre szárnyasok és haszonállatok, ráadásul a vadak zsákmányai is, bevezetik a madarakhoz és más mezei, illetve mezőgazdasági állatokhoz kapcsolódó képek

⁵⁸⁰ Anouilh: *Médeia*, i. m. 187.

⁵⁸¹ Anouilh: *Médeia*, i. m. 192.

⁵⁸² Anouilh: *Médeia*, i. m. 205.

⁵⁸³ Uo.

⁵⁸⁴ Vö. Tony J. Stafford: *From Hens’ Eggs to Cinders: Avian Imaginery in Shaw’s Saint Joan, Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 40. No. 1–2., 1986. 213–220.

⁵⁸⁵ „Baudricourt: Nincs tojás?! Nincs tojás?! A mennydörgős mennykő csapjon beléd, ember, hogy mered azt mondani, hogy nincs tojás? Intéző: Uram, én nem tehetek róla. Nem az én hibám, Isten akarata. Baudricourt: Ne káromold a nevét. Nincs tojás, azt mondd; és a teremtdet okolod érte. [...] Tréfára fogod a dolgot, mi? Intéző: Dehogy fogom, uram, Isten látja lelkem. Nekünk sincs egy szem tojásunk se, nemcsak neked. [...] Nincs tej, nincs tojás; holnapra már semmi nem lesz.” Shaw: i. m. 353–355.

⁵⁸⁶ „Intéző: A tyúkok, uram! Úgy tojnak, mintha eszüket vesztették volna. Itt van ni: harminc pár tojás! Baudricourt: *(hirtelen megtorpan, megmerevszik; keresztet vet, és elfehéřült ajakkal suttogja némán maga elé)* Krisztusom, az égben! [...] Mégis az Isten küldte őt.” Shaw: i. m. 371.

felsorakoztatását, amelyek átszövik a teljes drámát.⁵⁸⁷ Shaw a darab megírása előtt hosszan tanulmányozta a 15. századi Franciaország történelmi kontextusát és megismerte Schiller, Voltaire, Mark Twain, Andrew Lang és Quicherat írásait is.⁵⁸⁸ A *Szent Johanna* előszavában ezért emellett, hogy kritizálta Shakespeare-t, amiért nincs „egy leheletnyi középkori hangulat sem a [történeteiben]”,⁵⁸⁹ hosszasan ecsetelte a feudális rendszert és a korabeli tanyasi világot, hiszen „a csodák, a babonák, a feudalizmus és az egyház dominanciája mellett a társadalom agrártársadalom volt, amelyben a legtöbb lakos vagy tanyákon, vagy kis falvakban élt, és szoros kapcsolatban állt a természettel. Így drámájának szereplői természetesen fordulnak az istállóbeli és erdei állatokhoz és madarakhoz, hogy gondolataikat és érzéseiket kifejezzék.”⁵⁹⁰ Shaw tehát a Jeanne d’Arc-korabeli társadalmi környezet és az embereket ért akkori hatások felidézése által törekedett bevonni a közönséget, ami véleménye szerint elengedhetetlen a téma megértéséhez.⁵⁹¹

A madarakhoz és más vadállatokhoz kapcsolódó utalások azonban Stafford szerint sokkal többet adnak hozzá a darabhoz, mint hogy pusztán a *couleur locale*-t színesítő elemek legyenek, hiszen legtöbbször a mű szereplőinek bizonyos személyiségjegyeihez kapcsolódnak. Shaw a madarak tulajdonságaival kizárólag Johannát jellemzi, vagy maga a hős használja őket fontos gondolatok megfogalmazásához; illetve alkalmazza ezeket a hasonlatokat más szereplők természetének és cselekedeteinek leírásához. Ezzel szemben az „alacsonyabb rendű”, vagy vadállatok képei szinte kivétel nélkül az ellenséghez kötődnek.⁵⁹² Stafford a következő példákat sorolja fel: a második, chinoni színben La Trémouille azt mondja az egyházfőnek: „Hát szeretnék olyan okos ember lenni, hogy megmondhatnám, meddig tart magában Isten felkent érseke, és hol kezdődik a legravaszabb touraine-i róka”.⁵⁹³ Amikor pedig az érkező Johanna letérdel Regnault előtt, a Kékszakáll, vagyis Gilles de Rais erre kontráz rá, amikor a következőket súgja La Trémouille fülébe: „A vén róka elpirult.”⁵⁹⁴ La Hire „nagy szamárként” jellemzi Baudricourt-t,⁵⁹⁵ Warwick „verekedő fenevadnak”,⁵⁹⁶ majd kicsit később Cauchon

⁵⁸⁷ Stafford: i. m. 214.

⁵⁸⁸ Uo.

⁵⁸⁹ Vö.: „for not having »a breath of medieval atmosphere in [his] histories«” Uo.

⁵⁹⁰ „In addition to an environment of miracles, superstitions, feudalism, and the dominance of the Church, the society was also an agrarian one in which most inhabitants lived either on farms or in small villages and in close touch with nature. Thus the characters in his play turn naturally to barnyard and woodland animals and birds to articulate their thoughts and feelings.” Stafford: i. m. 215.

⁵⁹¹ Uo.

⁵⁹² Stafford: i. m. 215.

⁵⁹³ Shaw: i. m. 383.

⁵⁹⁴ Shaw: i. m. 385.

⁵⁹⁵ Shaw: i. m. 380.

⁵⁹⁶ Shaw: i. m. 408.

„megvadult, veszett bikának” bélyegzi John Talbotot.⁵⁹⁷ Szintén Cauchon ugyanitt Johanna csodatetteit kicsinyli le úgy, hogy „még egy mezeinyúl se álmélkodna [rajtuk], különben ő maga sem tartja csodának”. Maga Johanna pedig Kécszakállal kapcsolatban jegyzi meg, hogy „hiába csavargatod a kecskeszakálladat”.⁵⁹⁸ Stafford rámutat, hogy ezek az utalások természetes velejárói a vidéki, illetve istálló környezetnek, azonban Shaw és Anouilh műveinek az összevetése szempontjából még fontosabb, hogy az egyes állatokhoz hagyományosan társított tulajdonságok illeszkednek ahhoz a személy(iség)hez is, akit éppen jellemeznek. Az ír alkotó darabjának összetett metaforarendszere felfedi a Johannát körülvelő többi szereplő korlátoltságát és más jellemhibáit: a férfiak ravaszságát (róka), bujaságát (kecske), ostobaságát (szamár), haragját (bika) és gyávaságát (patkány).⁵⁹⁹ Ezeknek az utalásoknak a fényében nemcsak a *Szent Johanna* és *A pacsirta*, valamint a negatív töltetű emberi magatartásformák leírására használt állatmetaforák miatt az utóbbi alkotó *Médeia* és *Antigoné* című darabjai, de Claudel oratóriumának bírósági jelenete között is párhuzamot fedezhetünk fel. A francia költő ugyanis bégető birkákként ábrázolta Johanna bírát: „A teremszolga: Kik az ülnökök? Mindannyian: *(egyszerre belépnek)* Bé! Bé! Bé! A teremszolga: Kik önök? Mind kórusban: *(a capella)* Ego nominor Pecus.”⁶⁰⁰ Nem feledkezik meg viszont a szó szerint disznót jelentő – máshogy írott, de ugyanúgy ejtett – francia *cochon* kifejezés áthallásáról sem,⁶⁰¹ amikor a Johannát elítélő beauvais-i püspököt mint bírót tünteti fel negatív fényben: „A teremszolga: Ki vállalkozik Jeanne d’Arc elítélésére? A disznó: Én! Én! Én! Én! Én vállalkozom Jeanne d’Arc elítélésére! A teremszolga: Kicsoda ön? A disznó: Ego nominor Porcus. Disznó a nevem! Én! Én! Én vagyok a Disznó!”⁶⁰² Ezeknek a metaforáknak a fényében megcáfolható az az állítás, amely Claudel művét egy-egy előadás kapcsán kritikával illeti az oratórium „egydimenziós karakterei”, illetve azoknak a színpadon való sematikus ábrázolása miatt.⁶⁰³ Láthatjuk ugyanis,

⁵⁹⁷ Shaw: i. m. 410.

⁵⁹⁸ Shaw: i. m. 432.

⁵⁹⁹ Stafford: i. m. 217. Shaw drámájában egy alkalommal maga Johanna használja a patkány szót, amikor mint gyávaságot elutasítja az abjurációt és a szabadságáról való lemondást, majd maga kéri a megégetését: „Adjátok ide azt az írást. *(Odaugrik az asztalhoz; felkapja a nyilatkozatot és darabokra tépi)* Gyújtátok meg a tüzet; hát azt képzeltetek, hogy jobban félek tőle, mint a patkánynak való élettől, a börtön odújában? A hangok igazat mondtak.” Shaw: i. m. 469.

⁶⁰⁰ Paul Claudel: *Johanna a máglyán* (ford. Jelenits István), in: uő: *Válogatás Paul Claudel műveiből*, Budapest, Szent István társulat, 1982. 843. Vö.: „»Ego nominor Pecus«: Birka a nevem.” Claudel: i. m. 1103.

⁶⁰¹ Claudel: i. m. 842. és vö. a hozzá tartozó 1102. oldali lábjegyzettel.

⁶⁰² A bírák állatjelmezekben való ábrázolásának eszközével a nemzetközi szintéren is gyakran élnek előadások, így például Côme de Bellescize rendezése is. Chris Lee: *‘Joan of Arc at the Stake’: Theater Review, The Hollywood Reporter*, 2015. 06. 12. <https://www.hollywoodreporter.com/lifestyle/lifestyle-news/joan-arc-at-stake-theater-802106/> (Letöltés: 2024. 10. 21.)

⁶⁰³ Az alábbi anonim írás épphogy Johanna mintaértékű belső meggyőződésének ábrázolását itéli tévesen a darab egyik gyengeségének és értelmezi a valós konfliktus hiányaként, ráadásul összekeveri az előadásra és a műre vonatkozó észrevételeket is: „A [...] fantasztikus látvány nincs megtöltve valódi tartalommal. Johanna nagyon nagyon jó, a gonoszok meg nagyon rosszak. Johanna hófehérben van, a rosszak talpig

hogy a Jeanne d'Arcot körülvevő alakok legfőbb tulajdonságai még Shaw szándékosan árnyalt karakterábrázolásainál is többnyire leírhatók egy találó jelzővel, ami távolról sem jelenti azt – és ez Claudel darabjára is igaz –, hogy ezek a szerepek ne rejtenének magukban számos kiaknázandó lehetőséget a színészi játékot illetően.

Ha Stafford nyomán folytatjuk Shaw darabjának elemzését a különböző állatmetaforák használata szempontjából, a madárszimbólumok rendszerének további összetettségéről bizonyosodhatunk meg. A harmadik jelentben például, amikor a felszabadító csapatokat vezető Dunois a kedvező szélre vár,⁶⁰⁴ hogy megindíthassa hajóit Orléans felé, elkeseredésében egy jégmadárhoz imádkozik, amit meglát az apródjával. A párbeszéd során Johanna és a jégmadár minőségei összekeverednek egymással, majd rögtön azonosulásuk után maga a hősnő jelenik meg.⁶⁰⁵ Miközben azonban a tehetetlen Dunois látszólag a jégmadárhoz fohászkodik, valójában Johannához teszi, hiszen ő az, aki válaszol az imájára, távozásakor pedig meg is érkezik a kívánt szélirány.⁶⁰⁶ A darab végén pedig, az epilógusban ráadásul fénixmadárhoz hasonlatos allúziókat kelt a leírás. Shaw az 1920-as évek divatja szerint öltözködő úr szerepeltetésével azt érzékeltette, hogy Johanna soha nem hal meg egészen, hiszen a megégetése után elhamvad, viszont különböző formákban máig velünk élő emléke miatt, képletesen minduntalan új életre kel majd. Az epilógusban így szól Johanna: „Még akkor is emlékeznek majd rám, amikor az emberek már azt is elfelejtették, hogy hol áll Rouen városa.”⁶⁰⁷ Ezt támasztja alá az álombéli úr megjelenésekor olvasható szerzői utasítás is, hiszen a középkori szereplők először kinevetik a férfi számukra nevetséges öltözködését, ő viszont a 15. századi alakok ruházatát tekinti jelmezeknek.⁶⁰⁸ Ez is azt bizonyítja, hogy amíg a divat örökké változik, velük együtt pedig a

feketében. Johannában nincs egy szemernyi kétség sem, nincs semmilyen belső konfliktusa.” Index.hu: Nem pedofil, csak üres, *index.hu*, 2023. 12. 22.

https://index.hu/kultur/2013/12/22/nem_pedofil_csak_ures/?token=05a6b456576d57f2382bf3d9384b3b08

(Letöltés: 2024. 10. 21.)

⁶⁰⁴ Vö. a második jelent vonatkozó részével: „Károly: Hát akkor Dunois miért nem törí át az ostromzárát? La Hire: A szél ellene van. [...] a hídfőt az angolok tartják. Ha hátba akarja kapni őket, akkor az embereinek előbb át kell kelniük a folyón és ár ellen kell hajóznuk. No, hát nem képes átkarolni az állásaikat, mert az az istenverte szél egyre csak szembefúj vele, keletről.” Shaw: i. m. 280.

⁶⁰⁵ „Az apród: Ni! Nini! Ott megy, ni! Dunois: [...] Hol? Kicsoda? A Szűz? Az apród: Nem, a jégmadár. [...] Dunois: *(dühösen, csalódottan)* Csak azért kiabálsz itt? [...] De tudtad, hogy a Szüzet várom ma, amikor kiabálni kezdte itt nekem. [...] Kék madár, jégmadár, fordítsd meg a szelet, jó barátod vagyok. [...] Szűz Mária, kék szalagos hajadon, a jégmadár színe a hajadon: adj nekem nyugati szelet!” Shaw: i. m. 396.

⁶⁰⁶ Stafford: i. m. 215–216. „Az apród: *(nagyot tüsszent)* Háp-cci!!! Johanna: Adja Isten egészségére, gyerek! Gyere, gyere, Fattyú. *(Kimennek. Az apród feláll, hogy utánuk induljon. Felveszi a pajzsot és nyúl a lándzsa után, amikor észreveszi, hogy a háromszögletű zászlócskát kelet felé lengeti a szél.)* Az apród: [...] Nagyuram [...] Dunois: *(visszaszalad)* Mi az? A jégmadár? [...] Az apród: Nem, a szél, a szél, a szél! *(Mutatja a zászlócskát)* Ettől tüsszentettem. Dunois: *(ránéz a lándzsavég kis zászlójára)* Megfordult a szél. [...] Isten megnyilatkozott.” Shaw: i. m. 400.

⁶⁰⁷ Shaw: i. m. 484.

⁶⁰⁸ Shaw: i. m. 492.

(középkori) világi méltóságok hatalma is elmúlik, Johanna emlékezete, ha szintén eltérő változatban és formában is, de az talán idők végezetéig fennmarad.

A Shaw és Anouilh Johanna-drámáiban található madármotívumok rokonítása szempontjából azonban talán még fontosabb a *Szent Johanna* hatodik jelenete, amely a pert jeleníti meg. A láncra vert szűzlány a következőképpen reagál fogsághelyzetére: „És miért láncoltok oda egy karóhoz a lábamnál fogva? Attól féltek, hogy elrepülök?”⁶⁰⁹ Ez a költői kérdés több olyan utalás bevezetésére szolgál, amelyek a jelenet során a bebörtönzését egy kalitkába zárt madáréhoz hasonlítják.⁶¹⁰ Stafford az alábbi példákat sorolja fel: „Courcelles: Amikor nem voltál megláncolva, kiugrottál a hatvan láb magas toronyból, úgy próbáltál megszökni. Ha nem tudsz repülni, mint a boszorkányok, akkor hogy lehet, hogy még mindig életben vagy?”⁶¹¹ Amikor D’Estivet megkérdezi Johannától, hogy miért ugrott ki a toronyból, az orléans-i szűz provokatív kitérő válasza is a repülési képességére utal: „Honnan veszitek, hogy kiugrottam? [...] Hát persze, hogy meg akartam szökni; s még csak nem is először próbálkoztam vele. Ha nyitva hagyják a kalitka ajtaját, elröpül a madár.”⁶¹²

Az Anouilh-dráma szempontjából viszont még ennél is érzékletesebb az a momentum, amikor Jeanne d’Arc ráébred, hogy nem fogják kiszabadítani: „Meg tudnék lenni a csatalovam nélkül, [...] is; bele tudnék törődni, hogy le kell mondanom a zászlóról [...] ha legalább megmaradna nekem a szél zúgása a fák közt, hallgathatnám néha a pacsirták énekét a napfényben meg a kis bárányok bégetését a csípős, finom fagyban, és a harangok [...] áldott, szent kongását, amely az angyalok szavát hozza nekem a szélben.”⁶¹³

Mindennél nyilvánvalóbbá válik tehát az analógia Shaw darabja és Anouilh Warwick-jának kijelentése között: „... végül úgy határoztak, hogy Jeanne-t valami zászlóvivőfélenek használják fel, hogy a nép akaratát kielégítsék. Szóval kedves kis üdvöske lett belőle. [...] Azt mondtuk, nincs szó semmiféle Jeanne-i csodáról... Egy kis pacsirta, amely Franciaország egén dalolt megszállottjai feje fölött...”⁶¹⁴ Jelentősége miatt a fenti szövegrészt is a főszövegben közöljük franciául, összevetés céljából: „...et décidé finalement de se servir de Jeanne comme d’une sorte de porte-drapeau pour répondre au vœu populaire. Une gentille petite mascotte, en somme [...] On a dit qu’il n’y avait pas de miracle de Jeanne.”⁶¹⁵ A francia szövegben ezen a helyen egy többsoros leírás következik Orléans ostromáról, amely Jeanne d’Arc

⁶⁰⁹ Shaw: i. m. 455.

⁶¹⁰ Stafford: i. m. 216.

⁶¹¹ Shaw: i. m. 455.

⁶¹² Uo.

⁶¹³ Shaw: i. m. 470.

⁶¹⁴ Anouilh: *A pacsirta*, i. m. 68–69.

⁶¹⁵ Anouilh: *L’alouette*, i. m. 30.

kiszámíthatatlansága miatt az angol vezérkar előtt álló döntések „mérlegelhetetlenségét” (*l'impondérable*) írja le. Fontos, hogy az *impondérable* ugyanúgy jelent (le)mérhetetlent és nem számba vehetőt, mint amennyire kiszámíthatatlant, sőt légieset. Ez utóbbi két kifejezést már a pacsirtametaforával hozzuk összefüggésbe, amelynek jelentését Anouilh módosította a shaw-i kontextushoz képest – a *lieu de mémoire* szempontjából kiemelendő, hogy a pacsirta a gallok nemzeti jelképe volt, ilyen módon kisebbségi közösségi-identitás-konstruáló szimbólumként is szolgálhatott a rómaiak hatalmának ellensúlyozására.⁶¹⁶ Ennek a Bálint Lajos fordításból nélkülözött francia nyelvű szövegrészletnek a fényében érthető, miért használja Anouilh rögtön utána „megszállottak” helyett a „*fantassins*”, vagyis a „(gyalogos)katona” kifejezést. Johanna „megzabolázhatatlansága” a honvédő katonák feje fölött és az ő számukra dalolt pacsirtaként Franciaország egén, megtestesítve a franciák Orléans-ban kulminálódó szabadságvágyát: „C'est cette petite alouette chantant dans le ciel de France, au-dessus de la tête de leurs fantassins...”⁶¹⁷

A Shaw epilógusában felsejlő főnixmetafora fényében azt mondhatnánk, hogy Anouilh drámája is ugyanennek a főnixnek egy lehetséges újjászületése, ezúttal azonban egy – szintén a *Szent Johanna* számos madárszimbóluma közül kölcsönzött – pacsirta képében. Warwick gondolatmenetének folytatásából kiderül, hogy Johanna pacsirtaként mint „a remény, életöröm, szabadság, szeretet tiszta irodalmi (ös)képeként” megtestesíti mindazt,⁶¹⁸ ami értékes, jó és mintaértékű Franciaországban. Ugyanakkor Rattunde szerint Anouilh át is alakítja ezt a hagyományos jelentést, ráadásul a Shaw-dráma fent bemutatott aviáriuma tükrében az is szembeötlő, hogy Warwick magát állatok helyett a vadással azonosítja.⁶¹⁹

A cselekmény fő mozzanataival mellett tehát Anouilh Shaw-tól kölcsönözte Szent Johanna pacsirtával való rokonításának ötletét is, azonban mindezt a franciák szemszögéből mutatta be. A darabvégi anamorfózis és a színház a színházban dramaturgiai eszköz segítségével pedig szándékosan felforgatja a címben artikulált metafora hagyományos jelentésrétegeit is egy újabb olvasat létrehozása érdekében. Ez az elgondolás viszont már jellegzetesen Anouilh-tól való és ugyanezt a megoldást választotta a *Colombe* című két évvel korábbi, 1951-es darabjánál is.

⁶¹⁶ Rattunde: i. m. 245.

⁶¹⁷ Anouilh: *L'alouette*, i. m. 31.

⁶¹⁸ Rattunde itt az irodalomtörténész Klecszewski megfogalmazását idézi: Reinhard Klecszewski: *L'alouette*, in: Jürgen von Stackelberg (Hrsg.): *Das Französische Theater vom Barock bis zur Gegenwart. Band II.*, Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1968. 314–315. (A hivatkozás helye: Rattunde: i. m. 243–244.)

⁶¹⁹ Vö.: „Warwick: Ez a tiszta hang, egy kis pacsirta vidám és megdöbbentő éneke, mint mozdulatlanul lebeg, miközben lövöldözünk rá, ez maga Franciaország. (*hozzáteszi*) Legalábbis, ami a legjobb benne... Mert van ott jó adag ostoba, tehetségtelen fajankó is, de néha egy pacsirta száll fel az egén és elfelejtteti azokat. Nagyon szeretem Franciaországot. Cauchon: (*halkan*) Mégis lövöldöz rá... Warwick: [...] Gyakran előfordul, hogy az ember megöli azt, amit szeret. Imádom az állatokat, mégis vadász vagyok.” Anouilh: *A pacsirta*, i. m. 69.

III./4.5. A madármetafora hagyományos jelentésének újradefiniálása: a *Colombe*

Tekintettel arra, hogy a címben található metafora kanonizálódott jelentésének átírásával, illetve az anamorfózis alkalmazásával Anouilh analóg eljárást alkalmazott, az alábbiakban röviden bemutatjuk a *Colombe*-ot is, hogy ennek segítségével rámutathassunk az Anouilh gondolkodásmódjában beállt változás egy, *A pacsirtánál* korábbi állomására és ezáltal a két darab közti jelentéskülönbségekre is.⁶²⁰

A *Colombe* cselekménye dióhéjban arról szól, hogy egy fiatal házaspár kapcsolata megromlik, mert a címszereplő nő fokozatosan magára talál a színház világában, ezáltal viszont egyre inkább szembemegy férje, Julien akaratával, illetve a férfi irányában támasztott elvárásaival.

A darab helytelennek állítja be, hogy Julien rá akarja kényszeríteni akaratát a feleségére, viszont arról is szól, hogy Colombe inkább az élet és a színház csillogó, külsődleges, felszínes oldala iránt vonzódik. A kóda azonban Colombe és Julien – az *Eurüdiké* első felvonásbeli plátói egymásba habarodásának hangulatát idéző – megismerkedését eleveníti fel,⁶²¹ amelyre a darab során többször is történnek visszaemlékezésszerű utalások. A lány tizennyolc éves önmaga ekkor még épphogy tehetséges,⁶²² bár későbbi nincstelen férje zongorajátékában és megalkuvást nem tűrő, karakán magatartásában látott értéket. A cselekmény kronológiai értelemben vett végpontjának összekapcsolása a valós kiindulóponttal tehát jól megvilágítja a férj és feleség, illetve a szülő és gyermek konfliktusának közös eredőjét, amely Julien életszemlélete és a világgal való szembehelyezkedése mögött húzódik. Ezt az oppozíciót Alexandra (színházának) vonatkozásában a „jó” és a „gonosz” siker, illetve a Colombe és Julien közti relációt illetően a művészet szórakoztató funkciójának és a mögötte rejlő „mélyebb értelem keresésének” oppozíciójával jellemezhetnénk.

Mindkét oldal kölcsönösen lenézi a másikat; itt is felfedezhetjük tehát az előző fejezetben bemutatott, Anouilh drámáira jellemző ellentétpárokat – ezúttal a Julien-féle, örökösen meg nem értett, perifériára szorult idealizmus, illetve a profitorientált és a – Visky András szóhasználatánál maradván – „mérhető” siker által meghatározott művészetszemlélet állnak egymással szemben. A darab tehát összességében azt mutatja be, hogyan jutott el végül

⁶²⁰ A két azonos szerkezetű dráma dialektikus viszonyáról l. részletesebben: Rattunde: i. m. 265–266.

⁶²¹ Orpheusz és Eurüdiké még megismerkedésük napján szerelmet esküsznek egymásnak. Az első felvonás kettejük bemutatkozásával zárul, ez azonban csak azután történik meg, amikor már eldöntötték, hogy – szó szerinti, de átvitt értelemben is – közös vonatra szállnak. Anouilh: *Eurüdiké* (ford. Sziójgyártó László), in: uő: *Drámák*, i. m. 83–175. 117.

⁶²² Anouilh: *Colombe*, in: uő: *Drámák*, i. m. 373.

Colombe férje megcsalásáig – akinek kompromisszumképtelensége teszi majd végső soron tönkre a feleségével való kapcsolatát –, attól a pillanattól kezdve, hogy megismerte a színházban és amikor még nagyon is adott Julien véleményére. A hűtlenség kérdése átvitt értelemben is fontos: a „*colombe*” eredetileg az ártatlanságra utal,⁶²³ maga a francia szó pedig galambot jelent – hogy visszakanyarodjunk a Shaw darabjával illusztrált madárszimbolikához.⁶²⁴ Helyesebben ahhoz a dramaturgiai eljáráshoz, amelyet Anouilh a *Colombe* után egy másik madármetafora felhasználásával *A pacsirtában* is alkalmazott; mindkét esetben előbb felforgatta, majd újraértelmezte ezek eredeti jelentését. Ez a gondolkodásmód kiemelt fontossággal bír Szent Johanna alkájának a *lieu de mémoire* felől való megközelítése szempontjából is, ezért ezt az alkotói megoldást előbb bemutatom a korábban keletkezett *Colombe*-on is, hogy aztán a megszerzett tapasztalatokat a szerző Johanna-drámájánál is alkalmazni tudjam. A két dráma összevetése segítséget nyújt abban is, hogy megmutassam, Anouilh miként oldotta fel saját Jeanne d’Arcjának megrajzolásával a Julien alakján keresztül felvetett oppozíciók gyökerét, amely felismerést aztán felhasznált a Johanna-kép (a Vichy-féle értelmezéssel szembenálló) újrafogalmazásához.

A *Colombe* utolsó felvonásában kiderül, hogy a címszereplő nem találta meg a szabadságát Julien értékrendjében, viszont a hűtlenségén keresztül arra is rá kellett jönnie, hogy ha imponált is neki a férfiak, különösen Julien testvérének, Armand-nak az udvarlása, a félrelépése ellenére sem szereti őket annyira, mint a férjét.⁶²⁵ A mű anamorfikus epilógusa segít újraértelmezni a szereplők motivációinak alakulását, hiszen Colombe fokozatosan azokban az értékekben bizonytalanodott el, majd szakított velük a cselekmény előrehaladtával, amelyekkel kezdetben egyetérteni látszott. Ennek tükrében a mű nemcsak a kézenfekvő és a közérthető hangsúlyozásához képest tesz különbséget a mélyebb, „az igazság mögötti igazság” keresését célzó művészetdefiníció között, hanem elgondolkodtat az utóbbit képviselő Julien felelősségéről is. Közelebbről arról, hogy a művészet – ezúttal schilleri szóhasználattal élve – „az ember esztétikai nevelését” célzó, eredendően nemes törekvéseinek megvalósítása érdekében milyen mértékű konfrontációba bocsátkozhat, amely ugyanakkor nem korlátozza a másik fél szabadságát a véleményalkotásban.

⁶²³ A *colombe* a tisztaság, feddhetetlenség szimbóluma; a vágyott ideál – a darab tehát itt is maga leplezi le, majd fogalmazza újra a hagyományos jelentést. Rattunde: i. m. 266.

⁶²⁴ Az ír alkotó ugyanis az egyes állatokhoz a középkorban hagyományosan társított tulajdonságokat kapcsolja a dráma egyes szereplőjéhez, Anouilh-nál pedig épphogy az eredeti jelentés újragondolásának kérdése van a középpontban.

⁶²⁵ Anouilh: *Colombe*, in: uő: *Drámák*, i. m. 356., 359.

A *Colombe* alaphelyzetét kiváltó, katalizátorként működő jelenet a címszereplő és későbbi férje, Julien megismerkedésének a pillanata. Itt értjük meg az eredeti okát, hogy miért mérgesedett el végleg Alexandra és Julien kapcsolata, ami maga után vonta, hogy a színésznő kitiltotta saját fiát a színházából.⁶²⁶ Ráadásul ennek során tudatosan bennünk az is, hogy Colombe az idősödő színész, du Bartas mellett a társulat más férfitagjaitól már egészen fiatalon is kapott bókokat és ajánlatokat, amikor az ártatlan lány még ösztönösen többre értékelte Julien iránti érzelmeit és az elvei mögött rejlő értékeket. Emiatt pedig automatikusan el is utasította az idősebb férfiak közeledését,⁶²⁷ még mielőtt későbbi kapcsolatuk hátulütőit láthatta volna.

A hangsúly az ösztönösségen van, hiszen az intuíciók mellett a tudatosság is fontos a művészet (a nyilvánvalón túlmutató), mélyebb értékeinek keresésekor. Ehhez pedig a hivatás komplexitásának, az avval járó nehézségeknek a megtapasztalásán keresztül vezet az út. Annak érdekében, hogy ezt a tanulságot megvilágítsa, Anouilh a mű végére helyezte a valódi alaphelyzetet, azaz a pár megismerkedésének a pillanatát, közvetlenül azután, hogy a Colombe által elhagyott Julien végső kétségbeesésében zokogva magába roskad, miközben fokozatosan elsötétedik a színpad. A darab vége után látjuk tehát a tulajdonképpeni kiindulópontot, a tényleges kronológiai sorrend megtörése által. A *Colombe* legeleje ezért valójában már a megismerkedés következményével indul, amikor Julien, minthogy hiúságból nem fogadott el segítséget Alexandrától, és katonának állt, most éppen azért kéri anyja segítségét, hogy viselje gondját a családjának ugyan emiatt.⁶²⁸ Így tehát egyszerre értelmezhetjük kiindulópontként és következményként.

Az időrend átstrukturálása tehát újraolvastatja a dráma legelejét, kettejük negyedik felvonásbéli veszekedését, de voltaképp a teljes darabot is, hiszen az anamorfózis által teljesen másképp értelmezzük a szereplők motivációit. Ez a közöttük lévő dinamika, sőt, a mű mondanivalója szempontjából rögzített optikát feltételez, ahonnan nézve egészen más jelentéssel mutatkoznak meg az alkotás egyes elemeinek és motívumainak látszólag széttartó (legalábbis kezdetben viszonylagosnak tetsző) irányai.⁶²⁹ Az alapvetően a képzőművészetből

⁶²⁶ „Julien, most már betelt a pohár! Először is, mit keresel itt a színházban, miután megtiltottam, hogy valaha is betedd a lábad? [...] Egy fityinget se adok! Takarodj innen! Méghozzá azonnal!” Anouilh: *Colombe*, in: uő: *Drámák*, i. m. 375. („Madame Alexandra: Julien, cette fois la mesure est comble. D’abord, qu’est-ce que tu es venu faire dans ce théâtre où je t’avais demandé de ne jamais remettre les pieds? [...] Tu n’auras pas un sou! Maintenant déguerpis! Et tout de suite!”) Jean Anouilh: *Colombe*, in: uő: *Pièces brillantes*, Paris, La Table Ronde, 1965. 157–347. 341.

https://archive.org/details/piecesbrillantes0000jean_r2y4/page/n7/mode/2up?view=theater

⁶²⁷ Anouilh: *Colombe*, in: uő: *Drámák*, i. m. 377.

⁶²⁸ Anouilh: *Colombe*, in: uő: *Drámák*, i. m. 274., Anouilh: *Colombe*, in: uő: *Pièces brillantes*, i. m. 169.

⁶²⁹ Abban az értelemben, hogy a boldog megismerkedés predesztinálni látszik a mű során feltáruló személyközi konfliktusokat, (amelyeknek okát nem feltétlenül értjük, csak sejtjük) és az elkerülhetetlen, tragikus végkimenetelt.

ismert anamorfózis fogalmát ezért alkalmazhatjuk erre az eljárásra is. Ez a *Colombe*-ban azt mutatja meg, hogy a világgal, sőt, saját családtagjaival is konfrontálódó Julien elvei alapvetően még akár helyesek is lehetnek, azonban ezeket az értékeket mindaddig nem nevezhetjük abszolút igazágnak a címszereplő által kimondott „az a szép, amit szeretünk!” elvének értelmében, amíg az ember nem saját meggyőződésből mond nemet a közízlést kiszolgáló, piaci mérőszámokkal leírható művészetszemlélet kizárólagosságának. Más szavakkal: annak a gondolatiságnak és a színpadon zajló történések tekintetében is a nyilvánvaló hangsúlyozására törekvő, az egyes rekvizitumokat önmagukkal azonosító ábrázolásmódnak, amelyet a maguk korában Jovet, majd Anouilh a realista ábrázolásmódban láttak megtestesülni. A *Colombe* tanítása szerint azonban ahogy az egyes esztétikák is az ember művészetértésének, sőt jelleme formálódásának gátjaivá válhatnak, amennyiben a mögöttük rejlő értékek megismerése hiányában csupán kényszerű szabályoknak, formai kereteknek tűnnek, ugyanúgy az alapjában véve nemes eszmék is az emberi kapcsolatok megrontóivá válhatnak, amiként *Colombe* és Julien esetében is, ha az ösztönös megérezés mögé nem tekintve nem bizonyosodunk meg azoknak helyességéről.

Ha a fentiek tükrében összevetjük a *Colombe*-ot és *A pacsirtát*, azt láthatjuk, hogy a címben található madármetafora jelentésének anamorfikus szerkesztés útján való átértelmezése ellenére a két mű témája és alaphelyzetei teljesen eltérnek egymástól. Az előbbi egy, a szerző által kitalált történet, amely a címszereplő egyéni szabadság- és értékkeresését mutatja be, amit Anouilh szimbolikusan összekapcsol az eredendő ártatlanság elvesztésének, majd a megértés – és az önálló akaratból történő elfogadás mint opció – fényében lehetséges visszanyerésének kérdésével. A szó szerinti értelemben vett „realista” megjelenítés szerint egy átlagos művészcsalád és -házaspár pillanatnyi élethelyzetét, illetve tipikus problémáit láthatjuk kibontakozni, ami által viszont a szerző rávilágít a művészet, azon belül pedig a színház társadalmi szerepének, felelősségének kérdésére. Ugyanakkor a hozzájuk kapcsolódó elvekben való vak hit veszélyeire is. A Szent Genéziusz-példázat „jó” és „gonosz” siker terminusaival jellemzett bináris oppozícióit tematizáló darab azonban nem tesz közvetlenül utalást a transzcendensre. Ehelyett Anouilh saját korának kontextusában igyekszik újradefiniálni a realista hagyomány meghaladásán fáradozó modern színház útkeresését, valamint a társadalmi osztályok átrétegződésével folyamatosan alakulóban lévő funkciójának lehetséges irányait. A *lieu de mémoire* mint optika szempontjából mégis kiemelendők azok az érintőleges, burkolt, de fontos gesztusok, amelyeken keresztül a szerző darabjai élénk dialógust folytatnak a saját korára hagyományozódott színházi örökséggel. Például a *Colombe* utolsó, negyedik felvonásának elején a szerzői instrukció a következőképpen hangzik: „Amikor a függöny

felgördül, már a vége felé jár A szerelmes brigadérosné előadása. XV. Lajos korabeli díszletek, úgy, ahogy 1900-ban látták.”⁶³⁰ Vagyis Anouilh szándékosan hangsúlyozza, hogy darabja színpadi látványvilága nem azonos egy Marivaux-korabeli enteriőrrel, hanem csupán utal arra a képre, ahogyan a 20. század elején általában gondoltak XV. Lajos korára.⁶³¹ Ez a gondolkodásmód, amely áttételesen a francia színház egy fontos korszakával folytatott párbeszéd igényét mutatja, majd a szerző Johanna-drámájánál teljesebb ki igazán, amikor a madármetafora alkalmazása és az anamorfikus szerkesztés segítségével a nemzeti hősnő addig kanonizálódott képére reflektál majd Anouilh ugyanezekkel az eszközökkel.

Az eddigiek összefoglalásaként kijelenthetjük, hogy a mű két szempontból állítható párhuzamba *A pacsirtával*. Egyrésztől mindkettő előbb lebontja, aztán újradefiniálja a címben lévő madármetafora hagyományos jelentését. A *colombe* jelentése tiszta, becsületes, jámbor és a lányt is ilyennek látjuk a mű elején, amikor a szerepe is kevesebb. Az első felvonásban tehát a viselkedése megfelel annak a képzettársításnak és nézői elváráshorizontnak, amire a befogadó logikusan következtethet a cím alapján. Ekkor még főleg az egyébként is megteremtett testalkatú Julien a cselekvő fél, aki indulatosan bebocsátást próbál kérni anyjához. Később azonban, ahogy a lány karrierje fokozatosan kiteljesedik, egyre bátrabban mer saját véleményt alkotni és általában több, illetve hosszabb megszólalásai is lesznek. Anouilh később ellenpontozta a galambmetafora eredeti jelentését. A darab kezdetéhez képest ugyanis a lány mellett érvel a negyedik felvonásban, hogy időnként jól esik fogadnia a férfiak udvarlását és kacérkodni velük barmiféle elköteleződés, vagy nekik tett ígéret nélkül ahelyett, hogy Julien irányítása állandóan gúzsba kötné. (A kérdést persze tovább árnyalja, hogy a lány utalást tesz rá: korábban is voltak kalandjai,⁶³² fiatalabb korban sem volt tehát olyan tiszta és ártatlan, mint amilyenek Julien gondolta. A férfit megfosztja tehát a róla alkotott fiatalabb kori eszménykép lehetőségétől is.) Ugyanígy *A pacsirta* eredeti jelentése is összefüggésben van az ártatlansággal és a tisztasággal,

⁶³⁰ Anouilh: *Colombe*, in: uő: *Drámák*, i. m. 348. („*Le rideau se relève sur la scène, pendant la fin de la représentation de »La Maréchale d’Amour«. Un décor Louis XV vu en 1900.*”) Anouilh: *Colombe*, in: uő: *Pièces brillantes*, i. m. 295. Vö. A második felvonás elejének helyszínleírásával: „*Néhány összevissza dobált díszlettartó, fa, kút és középütt egy különösen ható, XV. Lajos stílusú ajtó kísérteties, álomszerű díszlete.*” Anouilh: *Colombe*, in: uő: *Drámák*, i. m. 301. („*Quelques vagues portants en désordre, des arbres, des fontaines et – insolite au milieu d’eux – une porte Louis XV, font un décor fantasmagorique.*”) Anouilh: *Colombe*, in: uő: *Pièces brillantes*, i. m. 214.

⁶³¹ Vö. Armand egyik első felvonásbeli megszólalásával, amellyel a férfi édesanyját, Alexandrát jellemzi: „Ugye, milyen szép minden a mamánál? Micsoda műkincsek! Sikerült neki megvalósítania a lehetetlent: minden hamis nála. Csücsüljön le csak erre a puffra, mely XV. Lajos korabeli szeretne lenni, és várjon rám szép nyugodtan. Majd én bevezetem a sárkányt.” Anouilh: *Colombe*, in: uő: *Drámák*, i. m. 289. (A „sárkány” helyett eredetileg Anouilh-nál a „tigris” szó szerepel: „C’est beau, hein, chez maman? Le grand art! Et elle a réussi ce tour de force: tout est rigoureusement faux. Asseyez-vous sur ce pouf qui aurait bien voulu être Louis XV et attendez-moi bien sagement. J’introduis le tigre.”) Anouilh: *Colombe*, in: uő: *Pièces brillantes*, i. m. 196.

⁶³² Anouilh: *Colombe*, in: uő: *Drámák*, i. m. 361.

ahogy a történelmi Johanna is a vallási értelemben is vett jámborsággal. A dráma viszont hasonlóképpen megjeleníti a megzabolázhatatlan szabadságvágyat és a kiszámíthatatlanságot, így a műben ugyanannyira jelen van az alázat, mint amennyire az öntörvényű magatartás a lényeglátó és éles eszű replikáknál, anélkül, hogy e két minőség cáfolná egymást.

Másrésről további hasonlóság az is, hogy mindkét mű megtöri a kronológiai sorrendet, ezáltal pedig a központi kulcsjelenet kerül a darab végére, amely teljesen más színben tünteti fel a főszereplőt és a körüljárt helyzetet. A *Colombe*-ban viszont a művészeti elvekhez és a párkapcsolatban való hűség, valamint az ártatlanság minőségei, *A pacsirtában* pedig VII. Károly megkoronázása és általában a szertartás modern kori megítélése értelmeződnek újjá a lány egyéni szabadságvágyának és áldozatkészségének kettőssége mellett.

III./4.6. Szimultán időkezelés *A katonák* operaváltozatában és „időnkívülség” *A pacsirtában*

A katonák dráma- és operaváltozata kapcsán elhangzott, hogy a mű zárójelenetének végkimenetele döntően meghatározza, hogy az adott alkotást inkább komikusnak vagy tragikusnak éli meg a befogadó. A *Colombe* és *A pacsirta* cselekménye is tragikus módon ér véget a kóda előtt – előbbi esetben a teljesen megtört, megcsalt és magára hagyott Julien szenvedését látjuk, utóbbinál pedig Johannát kötik a máglyához. Ehhez képest a tényleges befejezés a *Colombe*-ban – és a Lenz-drámához hasonlóan – levonja a tanulságot, majd tovább tágítja az értelmezési tartományokat. Összességében pedig feldolgozhatóvá teszi a korábbi eseményeket, hogy a pár megismerkedésének megnyugtató pillanatával ér véget a mű, ami azt sugallja, hogy a tönkrement kapcsolat és a meghozott döntések következményei talán mégis helyrehozhatók. (Persze ezt a csalóka érzést is keserédes fénybe burkolják a mű utolsó szavai, amikor a pár örök szerelmet esküszik egymásnak, hiszen a korábbiakban éppen ennek az ellenkezőjéről bizonyosodhattunk meg.)⁶³³ *A pacsirta* ennél is tovább megy, hiszen a koronázási jelenet nemcsak, hogy a továbbgondolást teszi lehetővé, de azt is ösztönzi, hogy egy előadás során a rendező egyéni döntést hozhasson a „végkimenetel” komikus, ünnepélyes és tragikus, vagy akár groteszk volta felől.⁶³⁴ A Lenz- és a Zimmermann-mű kapcsán az

⁶³³ Anouilh: *Colombe*, in: uő: *Drámák*, i. m. 379.

⁶³⁴ Már csak a fenti megállapítás tükrében is szükséges cáfolni a magyarnyelvű Anouilh-kötet darabjainak válogatásáért felelős szerkesztő, Szántó Judit alábbi kijelentését: „Mert e hét mű előtt, között és után [...] ott van az *oeuvre* harminc-valahány egyéb darabja; [...] van köztük néhány, amelyet egy más ízlésű szerkesztés akár be is vehetett volna a válogatásba. (Pl. az említett *Poggyász nélküli utas*, [...] amelyet azonban művészi megoldásában konzervatívabbnak, szürkébbnek éreztünk, mint a típusban hasonló *Találka Senlisban*; s vannak megfelelői az érettebb műveknek is, pl. *A pacsirta* – 1953 – vagy [...] [*A próba, avagy a szerelem bűnhődése*] 1950 –, melyek

eddigiekben csak a katonaság megítélésének alakulására tértünk ki érintőlegesen, ami az orléans-i szűz sokat emlegetett férfviseletén keresztül áttételesen kapcsolódik Anouilh művéhez, sőt általában a Johanna-drámákhoz is. Nem említettük azonban, hogy Zimmermann operafeldolgozása is elbizonytalanítja a nézői időérzékelést, igaz, hogy nem a kronológiai sorrend megbontása, hanem egymással egyidőben megjelenő szimultánjelenetek felsorakoztatása segítségével. Mivel viszont Zimmermann esetében ráadásul nem az időben előbb bekövetkezett esemény darab végére helyezéséről, hanem Lenz zárójelenetének húzásáról van szó, ezért ez az alkotói döntés lehetővé tette ugyan a tragédia és a komédia közötti műfaji váltás lehetőségét, viszont ebben az esetben meglátásom szerint nem anamorfózisról van szó. Még akkor sem, ha az Androméda-hasonlat nélkülözése vagy meghagyása ezeknél a műveknél is természetesen befolyásolja, hogy a darab Marie saját felelősségét, esetleg áldozatszerépét artikulálja inkább. Így a zárójelenet (és evvel az Androméda-hasonlat) kihagyásának kérdése meghatározhatja ugyan *A katonákban* a befogadó értékítéletét és a műfaji kontextusváltás lehetőségét. Nem helyezi viszont hatályon kívül a darabok – dráma és opera – által felvetett más szempontok súlyát a katonaság mint intézmény visszásságaival és a nők velük szemben kiszolgáltatott helyzetével kapcsolatban. *A katonák* operaváltozatának szimultánjelenetei azonban bizonyos előadások esetében mégis rokoníthatók *A pacsirtában* alkalmazott színház a színházban-effektussal a színpadi megjelenítést illetően. A két, alapjában véve eltérő funkciójú dramaturgiai fogás közös metszéspontjában a Zimmermann-mű Harry Kupfer által rendezett 1989-es előadása áll, amely „emeletes, osztott színpadszerkezettel tette lehetővé a darab által megkívánt szimultaneitást”,⁶³⁵ ahol a katonák hasonlóképpen *voyeurkődnek*, mint Anouilh Johannájának vádlói. Igaz, hogy itt nem a megszokott értelmében vett *voyeurkődésről* van szó, hiszen ez a kifejezés az események külső szemmel történő megfigyelését írja le, Kupfernél pedig épphogy a szemkontaktus hiányzik. A katonák azonban ugyanúgy (elsötétítve) a színpadon maradnak, amikor éppen szerepük szerint nincs teendőjük, mint *A pacsirta* vádlói, illetve a chinoni udvar tagjai Erwin Ebenbauer 1988-as bécsi rendezésében. Ennél a bemutatonál, amikor a darab elején felszólítják Johannát, hogy mesélje el a történetét, és ehhez – eleinte határozottan – fehér blúzban, élénkpiros szoknyában feltérdel a színpad közepén elhelyezett dobogóra, baloldalán a papok, jobboldalt pedig más érdeklődők figyelik, akik közül néhányan hason fekve hallgatják kíváncsian az előadását. Ez a rendezői megoldás azt a célt szolgálja, hogy vizuálisan is érzékeltesse az időnkívüliséget: amikor az adott

ugyancsak művészi okokból maradnak a *Becket*, illetve a *Colombe* mögött.)” Szántó Judit: Jean Anouilh, in: Anouilh: *Drámák*, i. m. 609.

⁶³⁵ Hegyi: *Marie, avagy a modern Androméda?*, i. m. 84.

szereplőknek – mint Anouilh-nál Warwicknak – a szövegük szerint meg kell szólalniuk, csak rájuk vetül a fény, és anélkül játékosokká válnak, hogy előtte feljöttek volna a színpadra.

A katonák operaváltozatában nem történik tehát *A pacsirtához* hasonló kronológiai törés, viszont Zimmermann az eszköz eltérő jellege (a zárójelenet elhagyása) ellenére is az Anouilh-drámához hasonló összhatást ér el: előbbinél a katonaság és az erőszak embertelensége, utóbbinál pedig Jeanne d’Arc hatása válik kortalanná, illetve tetteinek jelentősége örökérvényűvé. Amint az fentebb többször elhangzott, a zárójelenet képes lehet tehát befolyásolni, hogy a mű egészét tragikusnak, vagy komikusnak érzékelje a befogadó. Ezzel azonban a kronológiai sorrend átstrukturálása nem feltétlenül van összefüggésben. Az viszont már a két szóban forgó Anouilh-dráma leleménye, hogy a cselekmény kezdőpontjának áthelyezését az alkotás legvégére vidám – legalábbis reménykeltő – végkicsengés elérésére használta fel a szerző, hogy aztán ennek a színpadi fogásnak a máskülönben egyértelműnek tetsző hatását is elbizonytalanítsa a befogadóban.

Ebből következik, hogy Zimmermann az eredeti Lenz-drámán tett módosítása rávilágít az anouilh-i dramaturgia lényegére is, Pronko ugyanis azzal érvel, hogy a komikus és tragikus elemek keveredése a szerző darabjainak egyik alapvető jellemzője, ami pedig összefüggésben van a realista konvenció meghaladásának szándékával. Ugyanez a kettősség már Lenznél is megfigyelhető, hiszen a csupán vígjátéknak álcázott, rokokó köntösbe bújtatott „humoros” darabok mélyén valójában elképesztő feszültségek, brutális traumák, élet- és konfliktushelyzetek húzódnak meg. Így Lenz jeleneteinek egyes mozzanatait is ugyanannyira értelmezhetjük tragikusan, mint amennyire a komikum forrásaként.

Anouilh rendkívül következetes volt a drámakötetei (*Pièces roses* és *Pièces noires*) címadásánál, amelynek kapcsán Pronko kijelenti, hogy „Valójában a *Pièces roses*-kötet valamennyi darabja alapvetően »fekete«; csak a felszínen, a hangnem könnyedségén és a gyakran vaudeville-i humoron, túlzásokon keresztül »rózsaszínű«.”⁶³⁶ Korábban pedig a színész Hubert Gignoux-t idézi, aki így fogalmaz: „[A *Pièces roses*-darabok] egy kis reményt adnak”.⁶³⁷ Ez szintén arra utal, hogy nem csak az életmű korai szakaszára jellemző pesszimista művek tragikus hangvételűek, hanem valójában a *Pièces roses*-ban elhelyezettek is. Pronko ezt a következtetését a *Pièces grinçantes*-kötet egyik darabja, a *La valse des toréadors* (szabadfordításban: A torreadorok keringője) tábornokának egyik kijelentése alapján vonja le, amivel cáfolni igyekszik a kritikák téves következtetéseit a *Pièces roses*-ba tartozó darabok

⁶³⁶ „Indeed, all *Pièces roses* are essentially »black«; only »rose« on the surface, through the lightness of tone and the frequently vaudevillesque humor and exaggeration.” Pronko: i. m. 137.

⁶³⁷ Pronko: i. m. 136.

boldog befejezésével kapcsolatban. Másképpen fogalmazva, amíg a *Pièces noires*-ok egyfajta végességgel mutatják be az emberi életet, amelynek során a problémák elvezetnek a tragikus végkifejlethez (véleményem szerint ez igaz Lenz drámájára is), a *Pièces roses*-kötet alkotásai csupán átmeneti megoldást kínálnak (ez pedig *A katonák* egyes, kezdetben félreérthető kimenetelű elemeire igaz).⁶³⁸ Ismét Pronkót idézve: „A [*Pièces roses*-darabok] csak azért végződhetnek boldogan, mert a szerző befejezi őket a végük előtt.”⁶³⁹ A *Colombe*, (amely a *Pièces brillantes*-kötet egyike,) különlegessége véleményem szerint éppen abban rejlik, hogy az 1930-as években keletkezett *Pièces roses*-drámák tapasztalatai alapján előbb tragikus végkifejlettel fejeződik be, majd Anouilh épphogy ezután illesztette az eddig meg nem jelenített, pozitív kezdőpontot. (Ez a megoldás máskülönben a *Colombe*-ban is a boldog befejezés lehetetlenségét sugallja, ezért a trauma feldolgozásához nem létezhet más megoldás, mint a boldog kezdetre való visszatekintés, amelynek tisztaságától ráadásul a lány szintén megfosztja Julient.)

Ezt a „kevert stílust” Anouilh a kétféle, *noir* és *rose* (leegyszerűsítve tragikus és komikus) elem tudatos kombinációja, „a jól ismert romantikus *mélange des genres*” segítségével érte el, „amellyel bizonyos fokig minden darabban találkozunk a *Jézabel* és a *Médeia* kivételével”.⁶⁴⁰ Ennek legkiválóbb példája a (*La valse des toréadors*-ral egy kötetben megjelent) *Ardèle*, amelyben a komikus és a komoly hangvétel olyan tökéletesen keveredik, hogy nincs választóvonal a kettő között.⁶⁴¹ „Ez sem nem egy komoly darab böhözati elemekkel, sem nem egy komédia komoly elemekkel. [Ehelyett] mindkettő és a komikus, illetve tragikus hatás ötvözése az egész darab alapjául szolgál. A nevetést mindig keserűség színezi, és tükrözi a mélyén rejlő tragédiát: »Sajnos nevetségesek vagyunk«, – jegyzi meg a Gróf –, »különben ez a történet tényleg túl szomorú lenne.«”⁶⁴²

A technika nemcsak azt tette lehetővé Anouilh számára, hogy „a valóságról alkotott szomorú képét” ne olyan reménytelen, kilátástalan színben tűntesse fel. Hanem azt is, hogy – Pirandellohoz hasonlóan – a szomorúság és a humor ötvözete által az élet számára sokkal teljesebb és ezáltal igazabb képét tárja elénk, mint amelyet a realizmus formanyelve lehetővé

⁶³⁸ Pronko: i. m. 137.

⁶³⁹ „They can end happily only because the author stops before the end.” Pronko: i. m. 137.

⁶⁴⁰ „The combination of *noir* and *rose* elements, the wellknown romantic *mélange des genres*, which we see to some degree in every play except *Jézabel* and *Médeia*, appears to appeal to Anouilh in two reasons.” Pronko: i. m. 137.

⁶⁴¹ Pronko: i. m. 138.

⁶⁴² „It is neither a serious play with farcical elements, nor a comedy with serious elements. It is both, and the fusion of tragic and comic effect underlies the entire play. The laughter is always tinged with bitterness, and reflects the tragedy beneath it: »Fortunately we are ridiculous«, observes the Count, »otherwise this story would really be too sad.«” Pronko: i. m. 138–139.

tenne. Ez utóbbi ugyanis „hajlamos a mindennapi életnek csupán az árnyékos oldalára rámutatni”.⁶⁴³

A groteszk és a komoly elemek keveredése miatt kritizálták ugyan az *Ardèle*-t, viszont Pronko szerint ez nem állja meg a helyét, ugyanis ez az ellenvetés figyelmen kívül hagyja, hogy Anouilh számára az élet eleve egy paradox(on) volt: „[Az élet] abszurd és nem éri meg élni, mégis ez minden, amink van, és a halál éppúgy abszurd. Egy ilyen életet komolyan venni tévedés, és mégis gyakran nehéz nevetni az összetört illúzióink láttán.”⁶⁴⁴ Az *Ardèle* – és általában a műfaji keveredés kérdésének – említése azért fontos egy, *A pacstáról* szóló elemzésben, mert Anouilh ennek az egyfelvonásosának a megírása után hagyott fel az életműve első szakaszára jellemző realista kifejezésmóddal, amivel a *Jézabelben*, illetve *A vadban* még találkozhattunk.⁶⁴⁵ Ez az ötvözés tehát párhuzamosan bontakozik ki a realiztikus és a természetfelettire tett utalás lehetőségének megjelenésével. Az egyik legjobb példa erre az *Eurüdiké*,⁶⁴⁶ amelynek vasúti kávézója búcsút mond a részletesen ábrázolt, alsóosztálybeli környezetnek is.⁶⁴⁷ Anouilh darabjai ettől kezdve azt mutatják meg, amit ő „a valóság költői és képzeletgazdag interpretációjának” nevezett.

Itt térhetünk vissza az alkotó közvetlen líraiságot nélkülöző, mégis metaforikus nyelvhasználatához. Ez a keveredés ugyanis Anouilh darabjainak a nyelvezetében is tükröződik, amelyet, ha zömmel realiztikus is, Giraudoux-éhoz hasonlóan néha „körülleng a különlegesség aurája”.⁶⁴⁸ Pronko ezen a ponton éppen a szerző Johanna-drámáját hozza fel példaként, hiszen itt a tárgyalóterem (a darab szerint és a valóságban is) egy színpad, amelyen Jeanne d’Arc életét újrajátsszák. Ez az eszköz képes megmozgatni a befogadó képzeletét, eltávolítja *A vadban* megismert fotografikus realizmustól, így pedig sokkal közvetlenebb kapcsolatba kerülhet a hősnő belső világával.⁶⁴⁹ Az idő, a térkezelés és időnként a nyelvhasználat szempontjából is liminális környezet ideálisnak tűnhetett ahhoz, hogy újrafogalmazza Jeanne d’Arc jelentőségét, mert a pere és valamennyi azt megelőző tette valóban az élet anouilh-i abszurdítására hívja fel a figyelmünket. Egyedülálló ugyanis, hogy valaki bárminemű különösebb kapcsolatrendszer, illetve kellő képzettség nélkül húszéves kora

⁶⁴³ „It permits him to present to us his bad picture of reality [...] a truer picture than can the realist, who tends to reveal only the seamy aspects of everyday life.” Pronko: i. m. 137–138.

⁶⁴⁴ „The life is absurd and not worth living, and yet it is all that we have, and death is equally absurd. To take such a life seriously is an error, and yet it is often difficult to laugh in the face of our shattered illusions.” Pronko: i. m. 139.

⁶⁴⁵ Pronko: i. m. 140.

⁶⁴⁶ Pronko: i. m. 134.

⁶⁴⁷ Pronko: i. m. 140.

⁶⁴⁸ Pronko: i. m. 134.

⁶⁴⁹ Pronko: i. m. 140.

előtt döntő katonai és politikai sikereket érjen el. Ahogyan abszurd, – ennek ellenére valóságos – az is, hogy koholt vádakkal perbe fogták és elítélték, azelőtt viszont kiválóan védte magát a retorikai eszközökkel való felvértezetttség hiánya ellenére is.⁶⁵⁰ A Pronkótól kölcsönzött „[az élet] abszurd és nem éri meg élni, mégis ez minden, amink van, és a halál éppúgy abszurd” gondolatának minden szava érvényes Johanna történetére. De ugyanezt visszahangozza a Fiatalember is az *Eurüdiké* első felvonásának végén: „A halál sose fájdalmas, kisasszony. Maga a halál nem fáj. A halál kellemes... A mérgezéssel és sebekkel járó szenvedéseket az élet okozza. Az, ami még megmaradt az életből. A halálra éppoly nyugodtan rábízhatja magát az ember, mint egy jó baráttra. Mint egy puha s mégis erős kezű jó baráttra...”⁶⁵¹ Azzal a különbséggel, hogy a hősnő ezt az alapvetően pesszimista felfogást megkerülve, az abjuráció visszavonásával éppen azáltal talál értelmet az életének és nyeri vissza önazonosságát, hogy mások – hazája – javára lemond róla. A halál abszurditása – hiszen az ember természeténél fogva küzd az elmúlása ellen – éppen ezzel az újabb paradoxonnal oltja ki és teszi értelmessé az élet anouilh-i abszurditását. „Az emberi mivolt önfelszámolása, az identitásvesztés, a másik ember arcának az eltörlése, a kicsinyek és gyöngék kihasználása – az élvezet mint a legmagasabb rendű érték, bizony, rendszerszerű működése az emberi kultúrának: nem kilengés, hanem maga a normalitás. Ha nem ez történik, hanem a jó, nos, ez a kivételes esemény.”⁶⁵² Ugyanebben a kötetben valamivel korábban: „A kertészi *œuvre* kérlelhetetlen radikalitással az abszurdba fordult emberi létezés leírhatatlanságát, etikai rendjének teljes felbomlását, a gonosz rendszerként való működését exponálja, nem utolsósorban pedig azt az írói feladatot, hogy az abszurdot, a devianciát, az önmaga ellen fordult embert mint magát az új normalitást írja le [...]. Ebből a kertészi nézőpontból tehát az abszurd irodalom újabb kori történetünk realista

⁶⁵⁰ A valóság abszurditásával kapcsolatban vö. Visky András egy idevágó gondolatát az általa kidolgozott barakkdramaturgia eredetéről, amelyet saját gyermekkori tapasztalataira vezetett vissza: „Semmi sem volt szürreálisabb számomra, mint gyermekként fogságban élni, és a gyermekfogoly nézőpontjából szemlélni a világ történéseit. Az 1989-es romániai politikai fordulat után, immár felnőtt fejjel az ember hajlamos volt azt hinni, hogy valamiféle véletlen adminisztrációs figyelmetlenség vagy hivatalnoki túlkapás folytán jutottam én is fogolytáborba anyámmal és hat testvéremmel együtt, miután apámat ellenzéki magatartásáért börtönbe zárták. De kiderült, hogy szó nincs erről. 1991-ben az illetékes bukaresti belügyminisztériumi hivatal saját kérésünkre kibocsátotta a kényszerlakhelyre való kitelepítési végzés hivatalos másolatát, [...] Ebből az derül ki, hogy én magam is, alig két éves gyermekként a diktatúra megkülönböztetett figyelmében részesültem, és név szerint szerepelek a büntetendők listáján. Gondoljunk csak bele: ezeket az ítéleteket felnőtt emberek hozzák, [...] A realitásnál semmi sem szürreálisabb...!” Visky: i. m. 75.

⁶⁵¹ Anouilh: *Eurüdiké*, i. m. 116. („On n’a jamais mal pour mourir, Mademoiselle. La mort ne fait jamais mal. La mort est douce... Ce qui fait souffrir avec certains poisons, certaines blessures maladroites, c’est la vie. C’est le reste de vie. Il faut se confier franchement à la mort comme à une amie. Une amie à la main délicate et forte.”) 413. Jean Anouilh: *Eurydice*, in: uő: *Pièces noires*, Paris, Calmann-Lévy, 1942. 363–505. 413. https://archive.org/details/piecesnoires0000anou_f7u9/page/412/mode/2up?view=theater (Letöltés: 2025. 02. 22.)

⁶⁵² Visky: i. m. 75.

leírásának adekvát formája, az abszurd írástechnikáról az abszurd létezésre irányítva a figyelmünket: »E körülmények leírása normális nyelven úgy szólván képtelenség.«⁶⁵³

Kertész példájából láthatjuk, hogy az egyes alkotók különböző útkeresési, feldolgozási és megoldási stratégiákat választottak a 20. század borzalmainak illusztrálásához, amely a műveikben alkalmazott nyelv(i regiszter)en is tükröződik. Kertésszel szemben Anouilh megőrizte a köznapi nyelvet annak érdekében, hogy fenn tudja tartani a kapcsolatot a realista ábrázolásmódhoz szokott közönségével, viszont a szövegei ennek ellenére is nagyfokú elvonatkoztatási igényről tanúskodnak. Ez pedig a Johanna-képe formálásakor is „hasznára vált”, hiszen segítségével meg tudta különböztetni a Vichy-kormány leegyszerűsítő és az alakját sztereotipizáló olvasatától, ami viszont sok, csupán látszólag elfedett önellentmondást is generált. Hogy Anouilh el tudjon gondolkoztatni Jeanne d’Arc a francia nemzeti identitás konstrukciójában betöltött modern kori funkciójáról, előbb rá kellett mutatnia, majd lebontania a Vichy – és egyes esetekben a 19. századi és a századfordulós elődök – jelentéstorzításaira. Az alkotó eddigiekben tárgyalt dramaturgiája: az anamorfózis, a műfaji elemek szándékos keverése és ehhez kapcsolódva a realista szemiotika meghaladásának igénye (szoros összefüggésben az egyes műveiben lépten-nyomon felbukkanó állatmetaforákkal és a címben is megjelenő madárszimbolikával) jelentős segítséget nyújtott Anouilh-nak, hogy fenntartsa a Johanna-kép árnyaltságát. Valamint, hogy a Shaw-drámából megismert főnix módjára újjáélessze (története) megítélésének összetettségét.

Anouilh azért is törekedhetett Johanna életét a maga komplexitásában bemutatni, mert ezzel is szembe kívánt szállni a – részben a Vichy által is – generált sztereotip ábrázolásokkal. Ehelyett arra törekedett, hogy a maga teljességében ábrázolja Johanna életét, valamint, hogy rávilágítson: tizenkilenc évének minden epizódja valamilyen jelentőséggel bír. Még a korai életszakaszt feldolgozó családi jelenet is, amely szembemegy az engedelmes, a ház körül tevékenykedő, a férfiak döntései előtt behódoló nő képével, amire a Vichy-kormány az iskolás lányokat próbálta nevelni. S bár a fentieknek megfelelően *A pacsirta* is újraolvasható lenne feminista megközelítésből is, ennek ellenére mégsem ebből a szempontból szeretném vizsgálni a darabot – hiszen ilyen irányból több megközelítést is találhatunk a Johanna-legendával kapcsolatban.⁶⁵⁴ Ráadásul egy ilyen – igaz, már harmadik generációs, dekonstruktív logika

⁶⁵³ Visky: i. m. 29., vö. Kertész Imre: *A kudarc*, Budapest, Szépirodalmi, 1988. 22.

⁶⁵⁴ A teljesség igénye nélkül vö. Marina Warner: *Joan of Arc. The Image of Female Heroism*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1981., Anne Llewellyn Barstow: *Mystical Experience as a Feminist Weapon: Joan of Arc*, *Women’s Studies Quarterly*, The Feminist Press at the City University of New York, Vol. 13, No. 2., 1985 Summer, 26–29., Anne Llewellyn Barstow: *Joan of Arc and Female Mysticism*, *Journal of Feminist Studies in Religion*, Indiana University Press on behalf of FSR, Vol. 1. No. 2., 1985 Fall, 29–42. stb.

mentén gondolkodó – olvasatot, Hélène Cixous Johanna-drámáját később éppen a téma *lieu de mémoire*-ként való működésével szemben hozok majd fel példaként. Anouilh-elemzésem során ehelyett arra igyekszem rámutatni, hogy a dráma provokatív ríposzt volt a Vichy-propaganda által generált, illetve a rendszer fennállása után is fennmaradt és emiatt összekeveredett, a nők elnyomását célzó Johanna-képpel szemben. A jelentés „megtisztítására” tett törekvés viszont feltétele volt annak, hogy Jeanne d’Arc alakja a modern korban is, amennyire csak lehetséges, félreértések nélkül vehessen részt a nemzeti összetartozás érzése konstruálásának folyamatában. Ez utóbbi ugyanis nem következhet be egyik nem hátrányos megítélésén keresztül sem, hiszen mindkettő: férfi és nő is nélkülözhetetlen, alapvető feltételei úgy Franciaország, mint bármely más nemzet és/vagy állam kialakulásának és fennmaradásának.⁶⁵⁵ (A jelentés „megtisztításának” gondolata ettől a kérdéstől függetlenül, átvitt értelemben is megállja a helyét, ugyanis Kleszczewski *image littéraire pure*-ként, azaz „a remény, életöröm, szabadság, szeretet” tiszta irodalmi ősképeként emlegeti a pacsirtát mint szimbólumot.)⁶⁵⁶

Annak érdekében tehát, hogy megvilágíthassam, a szerzőnek milyen Jeanne d’Arcról elterjedt téveszmékkel kellett számolnia hazájában, amikor az 50-es évek elején megírta darabját, az alábbiakban Eric Jennings tanulmányára támaszkodva mutatom be a második világháború alatti Franciaországban propagandisztikus célzattal kialakított Johanna-képet. A Vichy-propaganda működésének bemutatásán keresztül ez a dolgozat mint előzménnyel egyrészt részletesen is foglalkozik a winocki nacionalista modellel, amely azt mutatja be, hogy a 20. század második felében milyen nagymértékben sajátították ki a különböző politikai frakciók – a kutató állítása szerint főleg a szélsőjobb – „Johanna alakját, akit egykor a nemzetek közötti megbékélés védőszentjévé emeltek”.⁶⁵⁷ A Jennings által felvetett kérdés rávilágít ugyanakkor az iskolai tankönyvek kiemelkedő szerepére a mindenkori felnövekvő nemzedékek emlékezhelyekkel való kapcsolatteremtése terén is.⁶⁵⁸

⁶⁵⁵ Az egyik Jeanne d’Arcról írott könyv szerzője, a máskülönben feminista beállítottságú Marina Warner „szerint a kereszténység az egyetlen a világ nagy vallásai közül, amely a nő és férfi egyenlőségét hirdeti Isten előtt. Pontosabban azt, hogy Előtte nem számít a nemi hovatartozás.” Vajda: i. m. 189. A kijelentés azért is szembeötlő, mert a Vichy épp a katolicizmust tette meg hivatalos államvallássá, hogy névleg a keresztény értékekre alapozva hozhassa létre saját ideológiáját. Emiatt a katolikus modell századforduló környéki Jeanne d’Arc-ábrázolása is fontos vonatkozási pontot jelentett a pétainisták számára saját Johanna-olvasatuk kialakítása során.

⁶⁵⁶ Rattunde: i. m. 244.

⁶⁵⁷ Winock: i. m. 373. és 391.

⁶⁵⁸ Ehhez képest viszont Winock a 20. század második felében épphogy a republikánus nacionalizmus hanyatlásáról és a hős általános iskolai tiszteletének megszűnéséről tudósít. Winock: i. m. 373.

III./4.7. A Vichy-kormány által projektált Johanna-kép

A Vichy-kormány tudatosan is igyekezett a maga hasznára fordítani Johannát, párhuzamosan azzal a Pétain által hangoztatott kijelentéssel, miszerint Franciaország „szociális harcosokban szenved hiányt, nem pedig a fronton harcolókban”.⁶⁵⁹ Hogy a céljukat elérjék, jellemzően csak egy-egy aspektusát emelték ki Johanna történetének, ami automatikusan torzította tettei és az áldozata jelentőségét.⁶⁶⁰ Ráadásul szükségszerűen ellentmondások keletkeztek amiatt, hogy a női cselekvőkészséget korlátozó és nőgyűlölő szemléletmódjukhoz akarták igazítani a róla generált képet. Sok Vichy-korabeli ikonográfus ábrázolta például fegyvertelenül, sőt szoknyában, illetve akadt olyan kormánypárti újságcikk is, amely azt emelte ki, hogy Johanna gyűlölte a háborút.⁶⁶¹ Ez az állítás annyiban igaz, hogy Johanna még „a sebesült és halott angol katonák láttán” is sírt „és segíteni igyekezett azokon, akiken még lehetett”.⁶⁶² Ez szintén Anouilh szándékát bizonyítja, aki a darabjával igyekezett felülemelkedni a 19. század utolsó harmadától (Jeanne d’Arc megítélésével kapcsolatban is) egyre inkább megosztottabb francia társadalom feszültségein. Például a katolikusok és antiklerikálisok közötti összetűzés, „amely a 19. század egészén át izzott, bizonyos megemlékezések alkalmával különösen hevesen lángolt fel”.⁶⁶³ Az 1878 májusában a Voltaire halálának századik évfordulója alkalmából tartott ünnepek „katolikus offenzívát váltottak ki a szűz szidalmazójával szemben”.⁶⁶⁴ (A feszültséget tovább fokozta az is, hogy a filozófus május 30-ai halála egy napra esik Jeanne d’Arc megégetésének emléknapjával, ráadásul annak idején Orléans is e hónap nyolcadik napján szabadult fel.) A katolikusok tüntetést szerveztek a Place des Pyramides téren nem sokkal azelőtt felállított Johanna-szobor elé, miközben a Voltaire-követők ugyanarra a napra szólították fel a lakosságot ellendemonstrációra, és arra buzdították őket, hogy helyezzenek el koszorúkat a szobor előtt a következő felirattal: „Johannának, a lotaringiai nőnek. A francia hősnek. A klerikalizmus áldozatának.”⁶⁶⁵ Ezek közé az eszkalálódó feszültségek kulcsfontosságú gyűjtőpontjai közé tartozik a Jeanne d’Arc-kép alakulása szempontjából az 1890-es évek Franciaországának két fő irányzata: a politikai jobb irányából érkező keresztény patriotizmus és a republikánus revizionizmus. Ez utóbbi mozgalom, amely a természetfelettől megfosztott, akkoriban elterjedt „világi” Johanna és a winocki nacionalista modell

⁶⁵⁹ „What France lacked were social warriors, not *anciens combattants*.” Jennings: i. m. 721.

⁶⁶⁰ Jennings: i. m. 720–721.

⁶⁶¹ Jennings: i. m. 722.

⁶⁶² Vajda: i. m. 218.

⁶⁶³ Winock: i. m. 381.

⁶⁶⁴ Uo.

⁶⁶⁵ Winock: i. m. 381.

összeütközését példázza, a Dreyfus-ügyben, majd 1904-ben a Thalamas-afférban kulminálódott. Az affér során a Lycée Condorcet egyik tanára, François Amadé Thalamas keményen bírálta egyik tanítványa Johannáról írott dolgozatának elragadtatott, nacionalista hangvételt. „S ezt olyan időben tette, mikor a Dreyfus-ügy nyomán a francia bal- és jobboldal között, a mérsékelt liberálisok és a dühös »nemzetiek« között pattanásig feszült a helyzet.”⁶⁶⁶

Visszatérve a Vichy politikájára, mivel pedig – Jennings állítása szerint más fasiszta rendszerekhez hasonlóan – Pétain kormánya a tisztaság és az erényesség hangsúlyozása mellett a termékenységet is piedesztálra állította, ezért az egyik Vichy-tankönyvíró, René Jeanneret a következőképpen ideologizálta Johanna szüzességét: „anyai funkciójának” isteni ihletésű elnyomása egy újabb szenvedés forrását jelentette számára, amelyet „el kellett viselnie” kötelessége teljesítése érdekében.⁶⁶⁷

Mindazonáltal a francia gyerekek – szintén részben Jeanneret-nek köszönhetően – afféle kereszt-, vagy póttanyjaként tekintettek rá. Amikor pedig az anyaság és a termékenység képe mesterkéltnek tűnt a szüzessége miatt, amivel a Vichy nehezen tudott mit kezdeni, Johanna anyjához fordultak. Ennek tükrében egészen máshogy értelmezzük Isabelle Romée feltűnését *A pacstirtában*, mert Anouilh nem rejtette véka alá, hogy az anya is csak az apa akaratának fenntartásában volt érdekelt. Ezért ő is épphogy lebeszélni akarja lányát a küldetéséről, aki viszont a hétköznapi élet lehetőségéről mond le az elhívásnak engedelmességgel. Vajda megállapítása szerint az apa azért zárkózott el attól, hogy lányának bármi dolga legyen katonákkal, mert akkoriban köztudott volt, hogy a honvédő francia hadsereget prostituáltak kísérték.⁶⁶⁸ A darabban erre a kérdésre Anouilh nem tért ki külön, ehelyett azt hangsúlyozta az apai erőszak ábrázolásával, hogy milyen mértékű gátló tényezőkel kellett Johannának megküzdenie annak érdekében, hogy Károly elé járulhasson. A Jennings által felvázolt kontextus ismerete nélkül azonban nem is gondolnánk, hogy az apához képest az anya kevésbé feltűnő jelenléte is nyilvánvaló szembehelyezkedés a Vichy által generált torzítással. Isabelle Romée látszólag jóságos érvelésmódja, bár tapintatosabb ugyan (igaz körmönfontabb is), azonban ugyanúgy gátja Jeanne d’Arc küldetésének.

A Vichy félremagyarázását a Johannáról alkotott képet illetően azért nehéz laikusként tetten érni, mert a legtöbb esetben igaz tényekre alapozták az állításaikat, és inkább azoknak hangsúlyait vagy jelentésüket ruházták fel a számukra megfelelő tartalommal. Annak érdekében

⁶⁶⁶ Vajda: i. m. 221. Az Action française számára Thalamas Johanna ellen írt haragos pamfletje kiváló alkalmul szolgált, hogy fellépjenek az éppen hatalmon lévő baloldali pártokkal szemben. Winock: i. m. 396.

⁶⁶⁷ „In this way, divinely inspired suppression of her ‘maternal function’ constituted another suffering she had to endure.” Jennings: i. m. 722.

⁶⁶⁸ Vajda: i. m. 14–15.

például, hogy a bábkormány a francia gyermekek „pótanyjává” avanszálhassa a hőst, túlhangsúlyozta az életének katonai eredményei előtti szakaszát.⁶⁶⁹ A Commissariat Général à la Famille (Általános Családügyi Bizottság) például egy, az oktatást segítő kiskönyvben azt javasolta a tanároknak, hogy: „Bölcs dolog a diákok előtt megjegyezni, hogy Jeanne d’Arc a negyedik gyermek volt a családjában.”⁶⁷⁰ Ennek megfelelően Isabelle Romée-t még a lányánál is nyilvánvalóbban használták fel: nevezetesen a natalizmus népszerűsítésére. Ebből a szempontból is érdemes egy pillantást vetni *A pacsirta* dramaturgiai szerkezetére az életrajz megörökített mozzanatainak arányai tükrében. Ugyanis Anouilh, bár – Péguy-t leszámítva⁶⁷¹ – más feldolgozásokhoz képest sokkal nagyobb hangsúlyt fektetett a gyermekkor körülményeinek ábrázolására, de a Domrémy-jelenet még így sem homályosítja el a későbbi történések jelentőségét. Hangsúlyos – az apai erőszak miatt pedig kifejezetten letaglózó – a bemutatott családi közeg, azonban a koronázási jelenet anamorfikus „pótlása” által továbbra is Jeanne d’Arc későbbi, a franciák összetartozása szempontjából fontos eredményei maradnak a középpontban.

A fentiekből látható, hogy a Winock nacionalista modelljében leírt szélsőséges ideológiák és politikai rendszerek által projektált 20. századi Johanna-kép nemhogy segítené, de egyenesen megnehezíti annak felfejtését, hogy a nemzeti hős alakja miként vehet részt emlékezhelyként a franciák nemzeti identitásának konstrukciójában. Ezek közé a szélsőségek közé pedig ugyanannyira sorolhatjuk a Vichyt, mint az Action française – és „gyalogos katonái”,⁶⁷² a Les Camelots du Roi ultraroyalista csoportosulásának – századfordulós, két világháború közötti és alatti tevékenységét. Ebből a szempontból is érthető tehát, hogy Anouilh a koronázási jelenetet tette meggondolás tárgyává, hogy a szekularizálódott francia társadalom, amelynek ugyanannyira részei voltak az (ultra)nacionalisták, illetve -royalisták, mint a republikánusok, a királypárti, valamint monarchiaellenes katolikusok és protestánsok, újra mérlegelje Jeanne d’Arc egyik legjelentősebbnek ítélt tettének legitimitását. Johanna műve egyrésztől szavatolta ugyanis, hogy a franciák kivívják szabadságukat az angolokkal szemben,⁶⁷³ másrésztől viszont a koronázás csak tovább erősítette a középkorban általános

⁶⁶⁹ Jennings: i. m. 722.

⁶⁷⁰ „It is wise to observe in front of your students that Joan of Arc was the fourth child in her family.«” Jennings: i. m. 722. (Jennings az alábbi, a Hoover Institution Archives tulajdonában lévő oktatási segédanyagból idéz: *L’Instituteur et son rôle dans la restauration de la famille française*, France, Commissariat Général à la Famille, Box 1. Jennings: i. m. 733.)

⁶⁷¹ „Johanna alakja és tevékenysége [Péguy] költészetének állandó forrása maradt. Főként a gyermekkorával foglalkozott.” Vajda: i. m. 258.

⁶⁷² Jennings: i. m. 712.

⁶⁷³ Egy szkeptikusabb irodalomtörténész, Hans Mayer még ezt is cáfolni véli *Kivülálló (Außenseiter)* című elemzésében: „Auch ohne Jeanne d’Arc wären die Engländer vertrieben worden.”, vagyis „Jeanne d’Arc nélkül is elűzték volna az angolokat.” (Saját ford.) Hans Mayer: *Außenseiter*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976. 42. A

normának tekintett feudális társadalmi berendezkedést. Megint csak másrésről viszont Károly beiktatása és az angol kiűzése több évszázadon át biztosíthatta hazájának azt az integritást,⁶⁷⁴ ami aztán feltételezte magát a nagy francia forradalmat és végsősoron a napóleoni *Code civil* is.⁶⁷⁵ Közelebről azt, hogy – a máskülönben VII. Károlyhoz hasonlóan oldalági Capet-leszármazott – XVI. Lajos „leváltásával” a francia társadalom saját királya trónfosztásáról dönthessen a 18. század utolsó évtizedében, és már ne egy idegen hatalom elűzésének kérdése álljon az orvosolandó problémák középpontjában. (Eltekintve természetesen attól a megkerülhetetlen tényről, hogy Jeanne d’Arc korában az angol királyok ereiben is francia vér csörgedezett már Hódító Vilmos óta, amely körülmény végső soron a százéves háború kirobbanásának jogi hátterét is adta a maga idejében.)

A téma *lieu de mémoire*-ként való megközelítése szempontjából nem hagyhatjuk tehát figyelmen kívül a winocki nacionalista modell vizsgálatát, hiszen a Vichy propagandisztikus felhangokkal átítatott Johanna-képe még abban az esetben is más fényben tünteti fel Jeanne d’Arc egy-egy tettének, illetve élete bizonyos mozzanatainak a jelentőségét, amikor az belefért az ideológia által képviselt koncepcióba, és emiatt nem rejtették véka alá. Ugyanezt Jennings is elismeri tanulmányában, amikor azt írja: „A Vichy[-rendszer] által javasolt bármelyik alternatíva tehát Johannát leminősítette és minden bizonnyal mássá tette, mint ami volt.”⁶⁷⁶ Ez a megállapítás még inkább jelentékennyé teszi az Anouilh-drámában vizsgált anamorfózist, illetve az életrajz más állomásainak hangsúlyozását, sőt, az orléans-i szűz helyenként kifejezetten tűzrőlpattant stílusát és élesnyelvű megszólásait, amelyek főként az alkalmazott

dauphin pártjában uralkodó széthúzás miatt és Jeanne d’Arc stratégiájának hiányában azonban a franciák bajosan vívták volna ki az orléans-i diadalt. Emellett feltehetjük azt a kérdést is: előbbre tartanánk-e akkor, ha azt állítanánk – mint Mayer teszi –, hogy Johanna fellépése nem változtatott volna számottevően az események alakulásán? Egyáltalán nem. Ellenben a történelemnek ebben a mozzanatában éppen az a figyelemreméltó, Jeanne d’Arc közreműködött bennük (például a reimsi koronázásban és Orléans visszafoglalásában), ami pedig hosszú távon is jelentéssé tette a hős alakját az irodalom- és történettudomány számára – egyszersmind magát a korszakot is kiemelve a kontinensen vívott végeérhetetlen háborúk és csaták hosszú sorából.

⁶⁷⁴ Ezt a megállapítást nem mindenki osztja; Fischer például „legalábbis megengedhetetlen leegyszerűsítésnek” nevezi Gerhard Storz részéről azt a kijelentést, miszerint Károly koronázása Johanna műve lett volna. Fischer: i. m. 14.

⁶⁷⁵ Erre az összefüggésre a Schiller-dráma fent idézett részlete is rávilágít, maga a *Code civil* pedig szintén külön tanulmány tárgyát képezi Nora emlékezhelykutató-csoportjának egyik kötetében: Jean Carbonnier: *Der Code civil*, in: Pierre Nora (Hrsg.): *Erinnerungsorte Frankreichs*, i. m. 159–178. (Ahogy maga a Vichy-kormány is a köztársaságellenesség kérdése kapcsán. Vö. Philippe Burrin: *Vichy. Die Anti-Republik*, in: Pierre Nora (Hrsg.): *Erinnerungsorte Frankreichs*, i. m. 134–158.)

⁶⁷⁶ „Either alternative proposed under Vichy, then, relegated Joan to something less and certainly other than what she had been.” Jennings: i. m. 724. A két alternatíva alatt szűzként és szerény háziasszonyként, valamint „elférfiasított” ábrázolása értendő a jelen szöveggörnyezetben. A Vichy-tankönyvíró Jalabert és Jeanneret érvelésében máskülönben ott is ellentmondás mutatkozik, hogy Pétain rendszerét egyfelől még a katonáskodó hősnőt is női viseletben ábrázolta (Jennings: i. m. 721.), másfelől pedig a szerzők azt is állították, hogy vagy kizárólag a hangoknak köszönhetően volt képes véghez vinni hőstetteit, vagy mert bizonyos fokig férfi[as] volt. (Jennings: i. m. 724.)

nyelvi regiszterben köszönnek vissza. Johanna írástudatlansága például megerősítette a Vichy oktatáspolitikáját, amely tudatosan arra akarta kényszeríteni a nőket, hogy kizárólag az elemi ismereteket sajátítsák el az iskolában – képzésük során pedig a legnagyobb hangsúlyt akkor is a technikai készségekre és az erkölcsstani ismeretekre fektették.⁶⁷⁷ Ebben az esetben tehát nem fedték el az analfabetizmust, azonban átfogalmazták a jelentését, és arra használták fel, hogy csökkenthessék az értelmiségi réteg – különösen is a nők – beleszólását a társadalmi kérdésekbe.⁶⁷⁸ A Vichy-tankönyvek azt állították, hogy „[Johanna] nemcsak, hogy formális oktatás nélkül mentette meg a nemzetet, [...] hanem még a hasznára is vált, hogy megtanították rá, hogy a söprögetést helyezze a tanulás elé.”⁶⁷⁹ Jennings konklúziója ezzel kapcsolatban a következő: „[a Vichy-rendszerben] azt a néhány évet, amíg a lányok iskolába jártak, azzal kellett tölteniük, hogy idealizáljanak valakit, aki soha nem járt iskolába, és a tankönyvek szerint jól is tette.”⁶⁸⁰

Johanna írástudatlansága megfelelt tehát a Vichy a nők elnyomását célzó politikájának, ezért eltorzított mondanivalóval, de megtartották ezt a jellemvonást. Sehogyszem fért viszont bele a koncepciójukba Johanna militarizmusa, férfi viselete és – a nő tudatlanságát, engedelmességét célzó natalista törekvések miatt – szüzessége. Emiatt ezeket a tulajdonságait vagy szintén félremagyarázták, vagy elhomályosították azoknak jelentőségét: ha például kivételesen ábrázolták is a harctéren, akkor – a női viselet mellett – átlagosnak, „tipikusnak” írták le.⁶⁸¹

Az ilyesfajta, szélsőséges ideológiai alapokon nyugvó elnyomó diszkurzusoknak a hamisságát persze nem nehéz felfedezni, emiatt pedig visszamenőlegesen leleplezni, majd lehámozni sem a mesterségesen Johannára aggatott, téves jelentésrétegeket. Egy *lieu de mémoire*-ről szóló vizsgálatnál mégis fontos ezeknek a tényezőknek az említése a korabeli közgondolkodásra gyakorolt hatásuk miatt, viszont Anouilh számára is motivációként szolgálhattak, hogy megírja saját Johanna-drámáját a háború után elterjedt félreértések tisztázása miatt.⁶⁸² Az adott ország integritását szavatoló, identitáskonstruáló alappillérek jelentésének kiforgatása és az így generált félreértések gyakran komoly indokot adnak az alkotóknak, illetve a történészeknek, hogy újból felidézzék, és az adott helyzetre alkalmazzák

⁶⁷⁷ Jennings: i. m. 723.

⁶⁷⁸ Jennings: i. m. 723.

⁶⁷⁹ „Not only had Joan saved the nation without a formal education, they maintained; she had in fact benefited from being taught to place sweeping before learning.” Jennings: i. m. 723.

⁶⁸⁰ „The few years that girls attended school were to be spent idealizing one who never did and, textbooks argued, had been better off for it.” Uo. 723.

⁶⁸¹ Jennings: i. m. 724.

⁶⁸² 20. századi kontextusban természetesen a fenti szempontok ugyanúgy igazak lehetnek többek közt Claudel és Brecht Johanna-drámáira is.

az előttük járó pozitív példákat. Mivel pedig ez természetesen magával vonja a jelentésrétegek állandó változását is mint a *lieu de mémoire*-ok alapvető jellegzetességét, feloldhatjuk azt a látszólagos önellentmondást is, ami az adott emlékezhely szándékos félremagyarázása és új jelentéssel való – „egészséges” – felruházása között feszül. E kérdéssel kapcsolatban az a konklúzióm, hogy – szintén Nora megfogalmazását parafrázálva – „a jelentéskörök állandó felélesztése és elágazásainak előreláthatatlan bokrosodása” akkor tekinthető előremutatónak, ha úgy jön létre új jelentés, ha az a keletkezés történeti kontextusának körülményeit számba véve és annak létét tiszteletben tartva ad hozzá új mondanivalót az adott emlékezhelyhez. Ebben az esetben azonban az új konnotáció nem mehet szembe az eredetivel és nem írhatja felül, legfeljebb a mindenkori jelen tükrében át- és újraértelmezheti azt. A Vichy-kormány analfabetizmussal kapcsolatban levont konzekvenciája ott bukik meg, hogy figyelmen kívül hagyja a francia belbiztonság teljes hiányát a százéves háború alatt, valamint a 14–15. és a 20. századi társadalmi osztályok merőben eltérő tanulmányi, illetve munkalehetőségeit. Jogosan feltehetnénk viszont azt a kérdést is, hogy milyen norma mentén határozhatnánk meg, mi alapján nevezzük egy emlékezhely jelentésváltozását „egészségesnek”. Véleményem szerint erre a kérdésre a válasz az, ha először is körülhatároljuk, mikor nem egészségtelen. A Vichy nem azt vette figyelembe az analfabetizmusnál, hogy a klérust, a nemességet és a szűkebb hivatalnoki réteget leszámítva az átlag középkori ember a földművelés valamelyik szegmensében dolgozott, és éppen a 20. században áramlottak át fokozatosan nagyobb csoportok a másodikból a harmadik gazdasági szektorba.⁶⁸³ Másodsorban az érvelés során figyelmen kívül hagyta azt is, hogy a fejlettebb és a fejlődő demokratikus társadalmakban is épphogy az írástudatlanság leküzdése volt az egyik legfőbb cél annak érdekében, hogy az állampolgárok minél felkészültebben vehessenek részt szavazatukkal a mindenkori vezetők megválasztásának folyamatában. Szent Johanna analfabetizmusa éppen azáltal válik kiemelendővé, hogy ennek ellenére is kiváló eredményeket tudott felmutatni, illetve védte magát a tárgyalása során – emiatt pedig az esete is egyedülállóvá vált. Önmagában az írástudatlanságot azonban semmilyen körülmények között nem tekinthetjük pozitívumnak vagy követendő példának, és Johanné is inkább csak általában a korabeli átlagember iskolázottságának hiányát illusztrálja.

⁶⁸³ Vö. Manuel Castells *A hálózati társadalom kialakulása* című kötetének A foglalkoztatási struktúra átalakulása 1920–1970 és 1970–1990 című alfejezetével: „az első időszakban a vizsgált társadalmak poszt-agrikulturálissá, míg a másodikban posztindusztriális társadalommá váltak.” Manuel Castells: *Az információ kora I. A hálózati társadalom kialakulása* (ford. Rohonyi András), Budapest, Gondolat-Infonia, 2005. 292–300., 292. Valamint: „A foglalkoztatási struktúrában fél évszázad leforgása alatt, 1920-tól 1970-ig végbement váltás [...] a mezőgazdaságból a szolgáltatásokba és az építőiparba való átvándorlást jelentette.” Uo.

A Vichynek azok a módszerei is szót érdemelnek, amikor az eredeti jelentés eltorzítása helyett épphogy tipizálni akarták Jeanne d'Arc bizonyos tulajdonságait vagy eredményeit, mint például a harctéri sikereit. Amíg az írástudatlanság általános volt abban az időben Johanna társadalmi osztályában, a nők katonáskodása közel sem – amint azt láthatjuk a darabbéli felbőszült apa reakcióiból is. A Vichy oktatásügyi minisztere, Abel Bonnard viszont azt állította: Johanna „azért ragyog, mert elfelejtették”.⁶⁸⁴ A kijelentés híven tükrözi, hogy a Vichy le akart számolni az individualizmussal,⁶⁸⁵ így az is érthetővé válik, Anouilh miért hangsúlyozta az ember egyéniségének és saját döntéseinek fontosságát saját Johannáján keresztül. Itt azonban szükséges visszatérni Krumeich és Slama „folytonossági elméletére” is, ami szerint közel sem volt olyan nagy változás a Harmadik köztársaság és a Vichy-korszak között a Johanna-képet illetően, mint azt gondolni szokták. Jennings ezzel kapcsolatban előbb azt igazolja, hogy a Vichy a katolikus Johanna-kép számos vonását is átörökíthette, amelyre egy fiatalok számára készült 1909-es katolikus biográfiát hoz fel példaként.⁶⁸⁶ Chanoine Alphonse Bleau *Jeanne d'Arc présentée à la jeunesse* című könyve megvilágítja, hogy Johannát már ebben a háború előtti időszakban is az antiszekularizmus és a köztársaságellenesség népszerűsítésére használták fel.⁶⁸⁷

A 19. század utolsó harmadától egyre élesebben polarizálódó francia társadalom hatására az ország két női szimbóluma is egyre élesebb ellentétbe került: Marianne-t a republikánusok és a baloldali nacionalisták, Johannát pedig (részben) a nacionalisták sajátították ki maguknak.⁶⁸⁸ A Vichy viszont, mivel csökkenteni akarta a nők tanulási lehetőségeit, attól is eltiltotta a lányokat, hogy koedukált iskolákban tanulhassanak. Ennek érdekében eltávolítottatta a közoktatási intézményekből a Harmadik Köztársaságot megtestesítő Marianne-ábrázolásokat, a helyüket pedig Pétain mellszobrai vették át.⁶⁸⁹ Franciaországot azonban „szemiotikailag” mindig is a nőiességgel hozták összefüggésbe – ráadásul már egy évszázaddal korábban Michelet is kijelentette, hogy „Franciaország maga is nő volt”. Ezért – legalábbis rövid távon, – a marsallnak szüksége volt egy nőalakra, akire lecserélheti Marianne-t.⁶⁹⁰ Mégis inkább nemi, mintsem vallási vagy akár idegengyűlölő megfontolásokból választotta ki Johannát, hiszen a „fiatalság, anglofóbia, erény, áldozatvállalás és a szenvedés

⁶⁸⁴ Jennings: i. m. 726.

⁶⁸⁵ Uo.

⁶⁸⁶ Uo.

⁶⁸⁷ Uo.

⁶⁸⁸ Jennings: i. m. 711.

⁶⁸⁹ Jennings: i. m. 714.

⁶⁹⁰ Jennings: i. m. 719.

férfi modelljei bőven rendelkezésre álltak”: a gall fővezér, Vercingetorix, Napóleon, vagy például Bölcs Károly egykori hadvezére, Du Guesclin.⁶⁹¹

A Vichy tehát kezdetben Marianne „trónfosztása” miatt népszerűsítette Jeanne d’Arcot, és arra törekedett, hogy Pétaint Johannával, a „dekadens” Harmadik Köztársaság megtestesítőjét, Marianne-t pedig Isabeau-val hozzák összefüggésbe.⁶⁹²

Mivel pedig a 19. század (utolsó harmadának) vallásos Jeanne d’Arc-ábrázolása szemben állt a Harmadik Köztársaságéval, Jennings több látszólagos átfedést vél felfedezni a korabeli katolikus és a Vichy Johanna-képe között. Bleau könyve azt bizonyítja, hogy a katolikusok már jóval a Vichy előtt is tisztelték Johannát és kedvelték egy „népies–nosztalgikus” ábrázolásmódját – amelyre később Pétain is építhetett.⁶⁹³ Végül aztán ő is különbséget tesz a katolikus modell és a Vichy-féle ábrázolás között, mondván: „e párhuzamok ellenére nyilvánvalónak tűnik, hogy a Vichy valójában újra feltalálta Johannát – bár egy összetett Johannát, amelyet számos háború előtti hatás formált.”⁶⁹⁴ A szintén a Vichy-korszak alatt, de mégsem az iskolásoknak, hanem inkább az Action Catholique olvasói számára írt könyvében Chanoine Glorieux eltér a Pétain által diktált Johanna-képtől, ezért a katolikus és a Vichy-féle ábrázolás közötti szembenállás érzékeltetéséhez Jennings szerint elég az ő művét és Jeanneret *Miracle de Jeanne* (Johanna csodája) című tankönyvét összevetnünk.⁶⁹⁵ A kettő közötti különbség leegyszerűsítve abban áll, hogy a pétainisták nem hangsúlyozták eléggé a hősnő szent voltát, habár névleg a katolicizmushoz közeledtek. (Ez az állítás máskülönben Claudel oratóriumának kategorizálásához is fontos adalék, hiszen a katolikusokra jellemző „népies–nosztalgikus” vonás rokonítható Honegger elgondolásával, aki egyszerre jelenítette meg Jeanne d’Arcot népi hősként és egyházi szentként.)

III./4.8. Konklúzió: az oppozíciók meghaladása

Jennings levezetése alapján Claudel darabja tehát leginkább az első világháború előtti katolikus felfogásmódhoz köthető, és a mű ennek a képnek továbbörökítését szorgalmazta az egyre erősödő náci hatalom, majd a második változat a második világháborús borzalmak ellensúlyozásaként. Anouilh viszont nem kapcsolódik sem a katolikus, sem a Vichy-féle

⁶⁹¹ Uo.

⁶⁹² Jennings: i. m. 719–720. – Marianne és Johanna világi változata párhuzamosan létezett a harmadik köztársasági iskolákban, bár utóbbi határozottan másodlagos szerepet játszott az elsőhöz képest. Jennings: i. m. 715.

⁶⁹³ Winock is utalt a Johanna-kép kettősségére a Harmadik Köztársaság alatt: párhuzamosan létezett egy katolikus és egy republikánus olvasat is.

⁶⁹⁴ Jennings: i. m. 727.

⁶⁹⁵ Uo.

elragadtatott – a bábkormányjelleg miatt egyébként is csak – álnacionalista, sem a hangokat hisztériaként értelmező, „profanizált” köztársasági olvasathoz. Ahogy az életmű más darabjain keresztül levezetett szemléletváltás és a fentebb ismertetett dramaturgia segítségével rámutattunk, ehelyett meghaladta az egyes – Winock által bemutatott – modellek oppozícióit. (Ennek a megállapításnak a tükrében cáfolandó a félrevezető „bulvárkomédia” jelző is, amellyel a történész *A pacsirtát* illeti.)⁶⁹⁶ Tiszteletben tartva azonban a Johanna-kép szekularizált voltát és a sokszor egymással is párhuzamosan futó megközelítéseket, a drámaíró nem töreked(het)ett egy „tisztá”, minden előzetes vélekedéstől mentes, „lecsupaszított” olvasat létrehozására sem, hiszen életszerűtlen is lett volna Johanna életét kiragadni a mindenkori, állandó változásban lévő társadalmi kontextusból, amely számára viszont jelentőséggel bírhatott. Emiatt a dolgozat Kleszczewski *image littéraire pure* pacsirtafogalmát sem ebben az értelemben veszi át és alkalmazza, hanem csupán arra világít rá, hogy Anouilh az értelmezések a darab keletkezéséig elterjedt, nyilvánvalóan téves és félrevezető vadhajtásait igyekezett lemetszeni.⁶⁹⁷ A hős jelentőségének mintegy „abszolútértékben” történő megfogalmazását leginkább talán a festő Jean-August-Dominique Ingres kísérelte meg *Jeanne d’Arc au sacre du roi Charles VII, dans la cathédrale de Reims* című képével, de neoklasszicizmusával még ő sem hagyhatta figyelmen kívül a korában éppen uralkodó vizuális nyelv kifejezőeszközeit. Ráadásul a letisztult stílus, amellyel megteremtette a francia nemzeti hősnő vizuális archetípusát, abban az értelemben szintén betagozódik az orléans-i szűzről készült alkotások recepciótörténetébe, hogy Jeanne d’Arc eredményei előtti főhajtás egyértelmű jeleként nyilvánvalóan szembeszegül Voltaire által projektált felfogással. Ezért tehát a festő alkotását sem illethetjük azzal a váddal, hogy egyfajta „abszolútértékben történő megfogalmazásra” törekedett volna; viszont ennek a felvetésnek a segítségével rá tudunk világítani az ábrázolások egyik legfőbb veszélyforrására. A téma számtalan irodalmi, képzőművészeti, sőt zenei feldolgozása miatt ugyanis komoly nehézséget jelent a leegyszerűsödés, illetve, hogy megcsontosodik az orléans-i szűz alakjának messze sugárzó jelentősége. (Természetesen ez is csak annak az alkotónak jelenthet igazi problémát, akinek valójában nincs igazi mondanivalója Szent Johannáról, és inkább csak a garantáltan szavatolt siker megszerzése miatt tesz kísérletet

⁶⁹⁶ Winock: i. m. 366.

⁶⁹⁷ Egyéni szint ettől függetlenül Anouilh Johanna-ábrázolásában is találhatunk. Az alábbi szövegrészlet találóan rávilágít, a Vichy kontextusa tükrében miért tarthatta fontosnak *A pacsirta* szerzője tapintatosan kiemelni Jeanne d’Arc nőiességét is: „Valódi szerelmeiről Johannának nem tudunk, nem is tudhatunk. [...] Szerelmi pókhálósálakkal az irodalom vette körül. Megtapasztalhattunk már eddig néhányat a hamis szövevények közül. Az itt következők valamiképpen [...] egy csoportba tartoznak. Csak az első nem illeszkedik a többihez, mert az a férfiasan »vitéz« Johannát harmatos nőiségében mutatja be. Ezt a minőségét Anouilh finom beleérzéssel láttatta meg, ámde ábrázolóinak nagy része, mert férfiasan »vitéz« is volt, megtagadta tőle.” Vajda: i. m. 189.

egy népszerű téma újbóli feldolgozására.) Ezt az örökös nehézséget illusztrálja egy 2022-ben megjelent Johanna-regény, helyesebben egy cikk első mondata, amely a mű 2023-mas magyarországi megjelenéséről tudósít és amely a szerző saját gondolatait idézi: „»Egy emlékművet, egy történelmi ikont akartam hús-vér emberré visszaváltoztatni.« – írja Katherine J. Chen *Johanna* című alkotásáról, amelyben hasonlóképpen Jeanne d’Arc alakját dolgozta fel.»⁶⁹⁸

Az élő és velünk együtt lélegző emlékezethellyel szemben a Kintli Dorka cikkében emlegetett emlékmű kifejezés felfogása mint jelenség ugyanakkor nemcsak a kialakult távolságról tanúskodik (és határozza meg az ennek leküzdésére tett erőfeszítés motivációját). Hanem arról is, hogy – lett légyen a kijelentés akármilyen közhelyes is – az orléans-i szűz tetteinek hat évszázad távlatából is mondanivalója van a számunkra, amelynek értelmét folyamatosan érdemes keresnünk napjainkban is. Az erről való gondolkodás pedig természetesen maga után vonja a róla alkotott kép szüntelen változását. Ennek a folyamatnak, mivel hasonlóképpen természetes, nem szabad gátat szabni, ugyanakkor szükséges elhatárolódnunk az iménti példával fémjelzett félremagyarázásoktól is.

A fentiek összefoglalásaként azt mondhatjuk, hogy Anouilh nem kötelezte el magát egyik winocki modell mellett sem, hanem épp, hogy tiszteletben tartotta a merőben szekularizálódott francia társadalom komplex és megosztott véleményalkotását Johanna megítélésével kapcsolatban. Nem próbálta meg tehát leszűkíteni az értelmezési tartományokat, és tiszteletben tartotta a különböző, egymással nem egyszer szembenálló tendenciákat, ugyanakkor a Vichy-féle beállítás kapcsán hol burkoltan, hol egyértelműen rávilágított a vadhajtások az identitáskonstrukció szempontjából káros hatásaira. Éppen azáltal válik képessé darabja *lieu de mémoire*-ként működni a franciák – és talán más európai országok? – számára, mert a maga összetettségében és ellentmondásosságában mutatja be Johanna tetteinek az utókorra gyakorolt hatását. Egyúttal azonban lehetővé tette az egyes olvasatok egymással való kommunikációját is. Ezt az állítást ezért nem tartom ellentmondásosnak a bekezdés elején tett kijelentéssel: „[Anouilh] nem kötelezi el magát egyik winocki modell mellett sem”. Winock azokat a valamely vallási felekezet, politikai párt, ideológia vagy földrajzi-etnikai hovatartozáshoz köthető tendenciákat mutatja be, amelyek az őket támogató, többé-kevésbé stabil szervezeti működésüknek köszönhetően ki tudták alakítani, illetve (átmenetileg) fenn tudták tartani markáns Johanna-képüket. Tekintettel azonban arra, hogy Anouilh – Póka-Pivny Béla nyomán – kimondatlanul is Jeanne d’Arc „integritásteremtő” készségére fókuszál, darabja

⁶⁹⁸ Kintli Dorka: Egy profán Jeanne d’Arc, *ujkor.hu*, 2024. 03. 23. <https://ujkor.hu/content/egy-profán-jeanne-darc> (Letöltés: 2024. 09. 01.)

minden franciához szól, nem pedig az egyes frakcióknak címezte. S bár az e frakciók közötti nézeteltéréseket nem tudta feloldani, *A pacsirta* időtlen Johannája képes lehet egységet és „szellemi” biztonságot szavatolni hazája, Franciaország számára az éppen fennálló társadalmi berendezkedéstől függetlenül – a szerző saját korát követően is. Anouilh drámája tehát nem is kísérel meg igazságot tenni királpárti és republikánus, republikánus és vallásos, vallásos és profán, katolikus és protestáns, nacionalista és szocialista (stb.) Johanna-képek között. A legtöbb, amit Anouilh tehetett: belátta, hogy ennek a rendkívül komplex problémának a megoldására egyedül a színház mint művészeti ág önmagában talán nem is lehet alkalmas és talán nem is a feladata. Ehelyett inkább Johanna tettének időtálló voltára kérdezett rá az azóta eltelt közel hatszáz év során számtalanszor megváltozott társadalmi problémák és berendezkedések, illetve az emberek a késő középkor óta merőben átalakult értékrendje tükrében. „A rossz színház ítél, a jó színház kérdéseket tesz fel” (és megoldási javaslatokat kínál) elvének értelmében inkább arra mutatott rá, hogy az idősíkokat szándékosan keverő és azokat ütköztető darabban Johannája céljai, hite, lényeglátó egyszerűsége és az ezeket kifejező közérthető szóhasználata minden korban érvényesek maradnak – mert a hasonlóképpen állandóan változó társadalmi osztályok fennállásától függetlenül ’mindenki’ felé ugyanazokat az értékeket közvetíti.⁶⁹⁹

⁶⁹⁹ Winockhoz hasonlóan Jennings is megállapítja, hogy bár az eltelt évszázadok alatt Jeanne d’Arc képét „eredetileg krónikások panteonja kovácsolta össze, Christine de Pisan kortárs véleményétől Voltaire becsmérlő leírásán át Michelet, majd Bernanos ellentétes dicshimnuszaiig, és sokáig arra használták fel, hogy érzelmeket keltsen és olyan különböző ügyeket védjen, mint a hazafiság, az antiklerikalizmus, a miszticizmus, a gallikanizmus, az anglofóbia, az antiszemitizmus, az imperializmus és az feminizmusellenesség.” (saját ford.) (Originally forged by a pantheon of chroniclers, from the contemporaneous view offered by Christine de Pisan to Voltaire’s disparaging description, to Michelet’s and then Bernanos’ contrasting eulogies, the image of Jeanne d’Arc had long been exploited to evoke sentiments and defend causes as diverse as patriotism, anticlericalism, mysticism, gallicanism, anglophobia, anti-semitism, imperialism and anti-feminism.) – Ehhez képest a periratainak tanúsága szerint sosem fogalmazott meg ennyire komplex gondolatokat. Jennings: i. m. 711. Ezzel szemben az orléans-i szűz saját ideje óta az alakjára rárakódott jelentésrétegek tetemes mennyisége, valamint az eltérő korok speciális helyzetei miatt hatása nagyon is komplexé tette rövid életének történetét, amelyeknek minden jelentősebb állomását fontos megismerni az esetleges félreértések és jelentésstorzítások elkerülése érdekében.

III./5. További ellenpéldák a Jeanne d'Arc-drámák *lieu de mémoire*-ként való működésére, valamint ennek lehetősége Bertolt Brecht *Simone Machard látomásai* című darabjában

III./5.1. Kontextuális keret: *A vágóhidak Szent Johannája, Jeanne d'Arc pere Rouenban, 1431.*

III./5.1.1. Bertolt Brecht: *A vágóhidak Szent Johannája*

Bertolt Brecht első Johanna-drámája, *A vágóhidak Szent Johannája (Die heilige Johanna der Schlachthöfe)* 1929 és 1930 között keletkezett a világgazdasági válság tragédiájára történő közvetlen reakcióként. Az összeomlás hatásai, amelyek bár világszerte láncreakciót indítottak el, éppen az olyan fejlett országokban kulminálódtak, mint az Egyesült Államok és Németország. Ezeken a területeken nemcsak az életkörülmények romlottak exponenciálisan, de a munkahelyek tömeges megszűnésével több százezren éhen is haltak. Brecht, aki szemtanúja volt a történéseknek, gunyoros-parodisztikus hangnemben írott darabjával állította pellengérré a felelősöket, a kapitalizmuson meggazdagodott üzletembereket. Az olyan húsgyárosok, mint Pierpont Mauler és jobb keze, Sullivan Slift, illetve ellenfeleik: Lennox, Graham, Meyers és Cridle a kisembert kisemmiző társadalmi rendet szimbolizálják a drámában. A Chicagóban játszódó, kortárs környezetbe ágyazott dráma a húsfeldolgozó üzemek bezárása miatt állását veszített, kilátástalan helyzetű munkásosztálynak mutatja be. Az ő megsegítésük érdekében lépett fel az ún. Feketekalaposok sajátos csoportja. Johanna Dark (sic!) már a szervezet tagjaként is kitűnt határozott kiállásával és vezetői képességeivel. Meggondolatlan kirohanása miatt azonban távoznia kell tőlük, mert a becsületes, megalkuvást nem tűrő aktivista lány durván visszautasítja az üzletember Mauler ellenlábasainak anyagi támogatását. Az eset hátterében az áll, hogy bár a Feketekalaposok ételt osztottak és ígét hirdettek a munkanélkülivé vált dolgozóknak, maguk is tartoznak a székházuk bérköltésének kifizetésével. Johanna viszont tekintet nélkül a kiszolgáltatott helyzetre, kufárokként űzi ki az alkudozó húsgyárosokat. Amint azt a jelenet címe is mutatja, – „A kufárok kiűzése a templomból” – Brecht a mű számos kulcsfontosságú fordulatra bibliai párhuzamokat vetített rá. Éppen ezeket az epikus elemekként funkcionáló párhuzamokat írták fel vagy vetítették ki különböző táblákra az egyes előadások során, mintha egy regény „fejezeteinek címei” lennének. Ezek segítették a nézőt az előadás megértésében, emellett koncentrálták figyelmét a következő színpadi szituáció mondanivalójára. A tárgyilagosságnak köszönhetően mindemellett megakadályozták a

közönség érzelmi bevonását is a kibontakozó történésekbe, hogy ezáltal külső szemlélőként legyenek képesek objektív értékítéletet alkotni. Az alkotó stílusának védjegyeként köztudatba került elidegenítő effektusokkal azonban Brecht nem a téma „szakrális vetületének” felhangjait erősítette fel *A vágóhidak Szent Johannájában*. Ehelyett sokkal gyakorlatiasabb szemlélettel azt illusztrálta, hogy a hit nem segít az éhező embereken, akik épphogy a nyomorúságuk miatt kényszerülnek erkölcstelen tettekre.

Mivel tehát a darabbéli Mauler felismerte, hogy emberére akadt Johannában, az volt kezdetben a célja, hogy eltántorítsa az aktivistát hajthatatlan „segítő szándékától”. Ezért megbízza ügynökét, Sliftet, hogy mutassa meg neki a munkások elvetemültségét. A „Sullivan Slift, az ügynök, bemutatja Johanna Darknak a szegények elvetemültségét: Johanna második alászállása” címre keresztelt jelenetben az éhező Mrs. Luckerniddle kétheti ingyen ebéd fejében rááll, hogy nem kérdezősködik tovább négy napja eltűnt férje holléte felől. Holott nem alaptalanul feltételezte, hogy a férfi egy tragikus műszaki baleset áldozata lett a vágóhídon. Nem sokkal később egy másik fiatal munkás fogadja el habozás nélkül az Előmunkás ajánlatát, miszerint hallgat a balesetről és eltünteti a halott férfi ruháit, ha megkaphatja annak állását a vágóhíd újbóli megnyitásakor. Johanna elborzad a hallottaktól, de erőt vesz magán, és egy másik alkalommal személyesen vezeti a tőzsdére Chicago nincstelenjeit. Kezdeményezésével célt ér: Mauler képtelen a szembesítéskor azoknak a szemébe nézni, akiket tönkretett.⁷⁰⁰

Miután elküldték a Feketekalaposoktól, Johanna a dráma további részében – ekkor már maga is éhező munkanélküliként – a nép és a gyártulajdonosok között próbál közvetíteni – mindig az előbbieket érdekeket képviselve. A drámaíró szócsöveként azonban mindig annak a népnek az érdekét,⁷⁰¹ amelyen Brecht már nemcsak a parasztságot értette, hanem a munkásosztályt is.⁷⁰² Amikor azonban az alakuló sztrájk kapcsán felmerül a dolgozóknak, hogy

⁷⁰⁰ Johanna három „alászállása” és a kufárok kiűzése mellett bibliai motívumot hordoz a „Pierpont Mauler megalázza magát és felmagasztaltatik” című jelenet címe is. Ez a darab végén található mozzanat az üzletember elszegényedését és megtérését mutatja be, így Brecht jellemfejlődést eszközöl Mauler karakterénél.

⁷⁰¹ Vö.: „Johanna: Látom e rendszert, ismerős is / Régóta, csak éppen egy összefüggést / Nem értettem! A kisebbség ül odafent, / S itt lenn a többség. Odafentről lekiáltanak: / Jöjjetek ide, hogy mind fent legyünk! / Ám ha jobban odanézel, valami rejtett / Dolgot láthatsz a fentiek s a lentiek között, / Úgy tetszik, út, de mégsem út, / Hanem szál deszka, és már látod pontosan, / Egy hintarúd az, igen az egész / Szisztéma nem más: hinta csak, melynek két vége / van, / És egymástól függ a kettő – azért / Ülhetnek ott fenn, mert emezek itt ülnek alul, / S a lentiek csak egyszer / Jussanak fel – s ezt kell kivívniuk –: / A fentiek nyomban a mélybe / Zuhannának, csücsülve lent / Mindörökkön örökké. / Igen, a többségnek alul kell ülnie, / Különben megbillen a hinta. Mert ez hinta, / semmi más.” Bertolt Brecht: *A vágóhidak Szent Johannája* (ford. Görgey Gábor), in: Vajda György Mihály – Wakó György (szerk.): *Bertolt Brecht színművei I.*, Budapest, Magyar Helikon, 1964. 477–595. 560.

⁷⁰² Vö.: „Véleményünk szerint [Brecht] népiességét is erről az oldalról kell megközelíteni. A nép nála – mint a kelet-európai irodalmi hagyományban, így a mienkben is – semmiképpen sem egyenlő főként a parasztsággal, melyet a német irodalomban csak a provinciális ihletésű »Heimatkunst«, a harmincas években pedig Hitler irodalompolitikája állított piederasztálra, nyíltan munkásosztály-ellenes tendenciával. A népiesség irodalmi formája Brecht számára elsősorban a plebejus hagyomány, mely felszívta magába a társadalom industrializálódása folytán a paraszti hagyományokat is, s ahogy a dolgozó parasztságnak mint osztálynak nincsenek érdekellentétei az ipari

tevőlegesen is érvényt szerezzenek az akaratuknak, Johanna ráébred, hogy közéjük (sem) tartozik, és elhagyja őket.⁷⁰³ Ezzel párhuzamosan azt a rábízott levelet sem adja tovább más munkáscsoportoknak, amelytől a kollektív, szervezett munkássztrájk megvalósulása is függene, és a darab végén az éhségtől legyengülve, tüdőgyulladásban hal meg.

Ebből a rövid összegzésből is láthatjuk, hogy *A vágóhidak Szent Johannája* több olyan motívumot is tartalmaz, amelyek gesztusszerűen emlékeztetnek ugyan Jeanne d'Arc életének – valamint az elődök, például Schiller művének – egyes mozzanataira – ugyanakkor teljesen eltérő okokból. Brecht egy elbizonytalanodott és a saját tételeiben csalódott lány képét jelenítette meg: Johanna elsöre felismerte ugyan az őt megtéveszteni próbáló Maulert, ahogy azelőtt Jeanne d'Arc is Károlyt, ráadásul „sugallatai” is voltak, ám a fejében hallott hangok itt nem többek egy éhező és átfagyott lány lázas vízióinál. Reagálva a kilenc évvel korábban történt válságra, a munkások, a Feketekalaposok és a húsgyárosok is a vágóhidak szentjévé avatják a kis aktivista hőst a záróképben, vagyis Brecht a különböző társadalmi osztályok közötti megbékélés lehetőségére utal Johanna Dark halálával. Ezzel együtt a mű lebontja a Schiller által felépített és régóta uralkodó győzedelmes Johanna-képet, sőt maga a dráma is kifejezetten Schiller pátozzsal telített klasszikus stílusának paródiájaként olvasható.⁷⁰⁴ A válság tragédiájának bemutatása miatt érthetően borúlátó *A vágóhidak Szent Johannája* az éhezés és a húshalmozás ellentétpárjait ütközteti egymással, időnként igen szuggesztív formában. Mivel azonban nem a nemzeti identitás vagy a vallás szempontjából közelíti meg a témát, ehelyett sokkal inkább a munkához, valamint a boldogsághoz való általánosabb emberi jogok kérdésére fókuszál, ezért a továbbiakban nem hozzuk összefüggésbe a darabot a *lieu de mémoire*-ral.

proletariátussal, úgy nem lehet a művészeti népiesség megfogalmazásában sem szétválasztani e kettőt. A népek a parasztságra való korlátozása nálunk is a XIX. század hagyománya volt, s a XX. században történetileg is, művészetiileg is korszerűtlenné vált. Brecht mikor »népszínművet« írt, így jelöli meg ugyanis a *Puntilla úr és szolgálója, Matti* műfaját, hőséül a sofórt választotta, mert ez határozottabban tudta kifejezni a parasztság érdekeit is.” Vajda György Mihály: Utószó, in: Vajda György Mihály – Wakó György (szerk.): *Bertolt Brecht színművei II.*, Budapest, Magyar Helikon, 1964. 1047.

⁷⁰³ Vö.: „Johanna: [...] El akarok menni. Nem származhat abból semmi jó, amit erőszakkal csinálnak. Én nem tartozom közéjük. Ha gyermekkoromban megtapos a nyomor meg az éhség, és megtanít az erőszakra, most hozzájuk tartoznék és nem kérdenék semmit. Így azonban el kell mennem.” Brecht: *A vágóhidak Szent Johannája*, i. m. 564.

⁷⁰⁴ Vö.: „első Johanna-drámája [...] – parodisztikus jellegénél fogva – [...] leleplezni kívánta a legnépszerűbb német előd, Schiller pátozzát és romantikáját, amelyet korszerűtlennek és károsnak ítélt. Schiller színháza a nagy érzelmekre, a lelkesítésre, a teatralitásra épített: s ámbar a maga idején megvolt a valóságtartalma is, haladó funkciója is, az imperialista korszak színházi gyakorlatában eszközei a nacionalizmus és vele együtt a kapitalizmus apológiájára váltódtak. Brecht a ráció által forradalmi taktikára nevelendő proletariátus művészete nevében fordult ellene. S ha Schiller türelmetlen elvetése, általában a klasszikus nemzeti hagyomány az idő szerinti merev megtagadása nem is volt híján bizonyos balos túlzásnak, a szocialista utókor igazságot szolgáltatót Brechtnek azzal, hogy a felszabadult országokban a klasszikusokat *újjáértékelve* és megtisztítva állította be ismét a haladó hagyományok közé. Ehhez azonban történetileg is hozzátartozott eltorzított formájuknak a megtartása.” Vajda: Utószó, in: i. m. 1058.

III./5.1.2. Bertolt Brecht: *Jeanne d'Arc pere Rouenban, 1431.*

Amíg Schiller elsősorban a főhős harciasságára és katonai sikereire fókuszált, addig Brecht Anna Seghers hangjátéka nyomán készült 1952-es átdolgozása,⁷⁰⁵ a *Jeanne d'Arc pere Rouenban, 1431* a kihallgatást helyezi a középpontba – amint arra a cím is egyértelműen utal. Ezáltal kevés helyet hagy hasábjain az orléans-i szűz dicső múltjának, és magát Johannát is csak bírái előtt, kiszolgáltatott fogolyként jeleníti meg. Kizárólag a darab első, rövid jelenete játszódik tehát Johanna fogságba ejtése előtt, és egy Jacques Legrain nevű paraszt már ennek végén hozza az elfogatás hírért az önfelelt betakarítási munkálatok közepette. Általában az egyes karakterek kidolgozottsága is szándékoltan sematikusabb, mint Schiller vagy például Shaw darabjaiban: a szereplők jellemét sokkal inkább a hétköznapi emberek véleménye alapján ismerheti meg a befogadó, mintsem, hogy lehetősége nyílna többféle helyzetben is megjelenő, árnyaltabb szereplők cselekedetei alapján kialakítani a véleményét. Ezen a megoldáson is tükröződik a szerző szocialista beállítottsága: Brecht a nép véleményét és akaratát tekintette mérvadónak, valamint annak szemén keresztül láttatta a közérthető formában megrajzolt történelmi alakokat. Mellettük ezért ugyanúgy szervesen a műhöz tartozik a halas kofa, a kocsmáros és a kurtizán, mint ahogy a borkereskedők, parasztcsaládok, káplánok, apácák és hóhérok kavalkádja. E vonása miatt a *Jeanne d'Arc pere Rouenban, 1431* számos hasonlóságot mutat Brecht más híres darabjaival, különösen a *Kurácsi mama és gyermekeivel* és a *Koldusoperával*, amelyben hasonlóképp sanyarú sorsú emberek hétköznapijait ábrázolta az alkotó. További hasonlóság, hogy a szerző itt is saját kora, jelen esetben a második világháború utáni ínség relációit vetítette a százéves háború eseményeire, ugyanúgy, ahogy a *Kurácsi mamában* a harmincéves háborúval tette ugyanezt.

Ennél a darabnál is megfigyelhető, ami a 20. században írott feldolgozások többségénél, hogy a dramaturgia a perre mint központi eseményre fókuszál. Mivel a szentté avatást követően jelentősen átalakult a köztudatban a Jeanne d'Arc-történetkör megítélése, ez – a modern harcok tükrében – átformálta a százéves háborúról alkotott képet is. Emiatt a megégetés végkicsengése is megváltozott, Schillerrel szemben pedig Claudel, Shaw, Brecht, majd Anouilh is kifejezetten a mártírhalál modernkorra gyakorolt hatására, illetve annak jelentőségére koncentrált. A *Jeanne d'Arc perében* azonban még ezen a tartományon belül is még inkább a vádpontok ismertetése, valamint a hős kihallgatása van a középpontban. Brecht ezért már a darab kezdetétől fogva elesettként, egészségileg is legyengült állapotban jelenítette meg Johannát. (Shaw ugyanezt öt

⁷⁰⁵ Vajda: Utószó, in: i. m. 1085.

megelőző képpel, Anouilh pedig *A pacsirta* teljes első részével készítette elő.) Ezáltal megmutathatta az orléans-i szűz történelmi jelentőségű tetteit és határozott kiállását is. Az előzmények ábrázolásával mindkét utóbbi alkotó árnyalhatta Johannának, valamint pártfogóinak és ellenségeinek a jellemét, amiről Brecht tudatosan lemondott a második világháborút követő reményvesztettség hangsúlyozásának érdekében. Mint Claudel, ő is Johannában látta meg a kiút lehetőségét ebből a kilátástalanságból, ezért még inkább ellenszenvenné tette Cauchont mint a népnek közös célt, egységet szavatoló hős megsemmisítőjét.⁷⁰⁶

Mindazonáltal a személy, Johanna kivégzése itt sem lett egyenlő magának a szimbólumnak a megsemmisítésével, hiszen éppen a mártírhalál ruházta fel hosszabb távon alakját ezzel a funkcióval. Ahogyan Shaw-nál és Anouilh-nál, ennél a műnél is fontos mozzanat, amikor az elbizonytalanodott és magára maradt Johanna előbb visszavonja a tételeit, majd – amikor tudomást szerez róla, hogy a nép mégsem felejtette el a fogsága ideje alatt, sőt, akaratának megtestesítőjeként tekint rá, – már büszkén vállalja a kínhalált. Brecht Johannája felfedezi tehát, hogy nemcsak *Az orléans-i szűz* által artikulált diadalittas hadvezetés, majd a hősi halál, hanem a „passzív cselekvés”: a máglyahalál is beteljesíti sorsát. Talán jobban is, mint a schilleri fikció. Tudniillik a betöltött szerep, amellyel előbb saját hazája, majd később több európai ország is felruházta, a darab szerint éppen a nép jóváhagyása által válik „aktívvá”.⁷⁰⁷

A dráma fontos tehát abból a szempontból, hogy megpendíti Johanna hatástörténetének és későbbi társadalmi funkciójának a jelentőségét. Továbbra is kizárólag szocialista szempontból közelít azonban a témához, és az egyes emberek – igaz, társadalmi szinten összeadódó – véleményére fókuszál, amely mögött az átlagember a kapitalizmus miatt ellehetetlenedett megélhetési lehetőségeit sejthetjük a 20. századi relációk kontextusában, nem egy tudatos nemzeti eszmére, illetve egységre való törekvést.

⁷⁰⁶ A dramatikus szöveg szerint Cauchon egyértelműen ötezer fontért adta el Johannát és Franciaországot az angoloknak, amelyről a perben részt vevő klerikusok az utcán sétálva értesültek. A kérdésről alkotott véleményének hangot is ad a nép gúnyos hangvételű énekében: „Cauchon, Beauvais-i püspök úr / Englishman lett s nem álnokul / De hön rajongva már – / Ötezer font nagy ár.” Bertolt Brecht: *Jeanne d’Arc pere Rouenban, 1431* (ford. Garai Gábor) in: Vajda György Mihály – Wakó György (szerk.): *Bertolt Brecht színművei II.*, i. m. 991–1037. 1017.

⁷⁰⁷ A dráma zárójelenetének kezdősorai a következők: „[Johanna halála után] Öt évvel később Párizsban föllázad a nép s ezzel megkezdődik Franciaország végleges felszabadítása és egyesítése. A népmozgalomnak a kis Jeanne d’Arc legendás alakja mutatja az utat.” Brecht: *Jeanne d’Arc pere Rouenban*, i. m. 1036. Mindemelllett a Brecht-szöveg részletesebb betekintést enged a korabeli politikai események vallási kérdésekkel való kapcsolatába is, hiszen szövegszinten említ egy bizonyos Gerson nevű klerikust, aki mindig köztudottan a nép pártján állt, és többek között Johanna perében is a vádlott mellett tanúskodott. Brecht ugyanakkor tovább árnyalja Gersonról alkotott képünket is, amikor rámutat, hogy ő volt az a személy is, aki megégette Husz Jánost a huszita per során. Brecht: *Jeanne d’Arc pere Rouenban*, i. m. 1017.

III./5.2. Bertolt Brecht: *Simone Machard látomásai*

Brecht *Simone Machard látomásai* című második Johanna-drámájának egyik különlegessége abban rejlik, hogy a szerző nem vetítette rá egy régebbi kor eseményét valamely kortárs helyzetre, mint például a *Jeanne d'Arc pere* esetében. Egyúttal nem olyan kortárs problémát írt meg, amelynek szemléltetéséhez felhasznált ugyan motívumként történelmi személyt vagy helyzetet – így Jeanne d'Arcot és Franciaország megszállását a százéves háborúban –, de magát a kortárs kérdést annak saját környezetében tartotta meg. Így járt el *A vágóhidak Szent Johannájánál* is, hogy a maga leplezetlen valójában mutathassa meg a világválság tragédiáját. Ennek érzékeltetése miatt még a darab főszereplőjének neve sem azonos a történelemből ismert Jeanne d'Arcal. Johanna Dark motívumok szintjén ugyan hordozza a történelmi személy egyes tulajdonságait, de a legfőbb összekötő kapocs kettejük között mégis a nép megsegítését célzó szándék.⁷⁰⁸ A *Simone Machard*-dráma egyik jelentősége azonban éppen e két ábrázolásmód ötvözetében rejlik, hiszen Brecht két egymásra is ható idősíkot szerepeltet a darabban, a Jeanne d'Arc-motívum aktualizálása érdekében.

A világgazdasági válságról szóló *A vágóhidak Szent Johannája* után pár évvel, 1941–43-ban keletkezett második Johanna-dráma tehát témaválasztása tekintetében is „lépést tartott” a 20. század eseményeivel. Az expanzív náci politikára reflektáló mű első bemutatójára ugyan már csak a hitleri Németország bukása után, 1957-ben került sor,⁷⁰⁹ mégis nyíltan egymásnak feszítette a szocializmus és a nemzetiszocializmus ideológiáit. Az ezek között húzódo ellentéteket pedig Brecht a nemzet iránt tanúsított hűség mérlegén keresztül jelenítette meg. A jellemábrázolásban, illetve általában a darab dramaturgiai építkezésében nagy hangsúlyt kap a szereplők fenti eszmék iránti eltérő viszonyulása, és az ebből fakadó konfliktus kiélezése. A befejezésnél végül a befogadó kizárólag azzal tud azonosulni, aki a német megszállás miatt háborús menekültté vált franciák mellett állt ki. Brecht tehát tudatosan szembeállította a nincsteleneket az elfoglalt francia városok megalkuvó helyi vezetőivel, így pedig nyíltan dacolt a Vichy-kormánnyal is – általában pedig azokkal a kollaboránssá lett franciákkal, akik saját vagyonuk mentése, valamint háborús veszteségeik minimalizálása érdekében inkább veszni hagyták a sajátjaikat, és pártütökké váltak. Előbbinek jellegzetes példája Philippe Chavez, a közép-franciaországi kisváros, Saint-Martin polgármestere, utóbbinak pedig a városi

⁷⁰⁸ Brecht esetében nép alatt már nemcsak a parasztságot, hanem egyúttal a munkásosztályt is értjük. Vajda: Utószó, in: i. m. 1047.

⁷⁰⁹ A mű megjelenése sem sokkal korábbi: 1956-ban tette először közzé a *Sinn und Form* című folyóirat. L. lábjegyzetben: Bertolt Brecht: *Simone Machard látomásai* (ford. Bernáth István), in: Vajda György Mihály – Wakó György (szerk.): *Bertolt Brecht színművei II.*, i. m. 581–651. 1084.

vendégfogadó tulajdonosa, Henri Soupeau. Brecht azért, hogy érzékeltesse a támadó németek miatt megosztottá vált francia társadalom belső ellentéteit, a darab legpozitívabb szereplőjeként, egyben főhőseként Simone Machard-t tette meg. A kezdetben tekintélytisztelő szolgálólány, aki azért dolgozik Soupeau fogadójában, hogy fenntartsa katonai szolgálatot teljesítő bátyja, André helyét, még a valóságban tizenkilenc évet élt Jeanne d'Arcnál is fiatalabb. Csakhamar szembeszáll azonban munkaadóival, amikor tapasztalja, hogy a saját érdekeiket helyezik a menekültek elé.

Mindezen felül a szereplők „megfelelőnek” beállított hazafiságát nemcsak politikai hovatartozásuk, hanem részben társadalmi státuszukból fakadó cselekvőképességük is meghatározza. Brecht ennek érzékeltetéséhez tüntette fel kollaboránsként és megalkuvóként a francia városi vezetőket, valamint általában a jelentős magántulajdonnal rendelkezőket. Ezzel magyarázható, hogy Honoré Fétain, a fasisztává lett gazdag szőlőbirtokos és a tulajdonát védő Soupeau cinkosok a darabban. Soupeau még az érkező német csapatok közeledtekor is saját üzletét bonyolítja idős anyjával, és árujuk védelme érdekében még akkor sem bocsátják a menekültek rendelkezésére a teherautóikat, amikor Chavez hatóságilag lefoglalja a járműveket, hogy továbbszállíthassák a rászorulókat a még meg nem szállt országrészekre. S bár Soupeau prédikál igaz hazafiságról, mindennél jobban leleplezi előttünk képmutatását az a gesztusa, hogy Jeanne d'Arcról szóló könyvet ad Simone-nak.⁷¹⁰ (Mindezt azzal a látszólagos céllal, hogy a kislány megismerje Franciaország történelmét ezekben a vészterhes időkben.)

Simone éppen Szent Johanna történetének megismerése által tesz szert stabil, markáns értékrendre és ennek köszönhető, hogy a náci csapatok megérkezésekor egyedül ő képes hazafiként cselekedni Saint-Martinben. Ennek értelmében minden segítség nélkül felgyűjtja Soupeau téglagyárát fiatal kora ellenére, ahol a vendéglős a titkos benzinkészleteit rejtegette addig. Simone így megakadályozza a náci tankok további előrenyomulásához szükséges üzemanyag-utánpótlást is. Ugyanakkor a robbantásban kulminálódó végső elhatározás előtt több kisebb becsületbeli kihágást is elkövetett munkaadóival szemben, amelyek fokozatosan növekvő közösséghez való tartozás iránti igényét és bátorságát jelzik Jeanne d'Arc történetének megismerése által. Többek között Soupeau-nak és anyjának akarata ellenére segít ingyen ételt osztani a rászorulóknak a fogadó raktárából, holott a tulajdonosok azelőtt feláron adtak el élelmiszersomagokat a háború miatt otthonukat vesztett menekülteknek. Hasonlóképpen Simone adja a polgármester tudtára, hogy a munkaadója újabb útra akarta indítani a teherautóit

⁷¹⁰ Soupeau mindezt azzal a szándékkal tette, hogy alkalmazottai előtt saját hazafiságát fitogtassa. „Ezekben a napokban igenis csak olvassa [Simone] Franciaország történetét. A mai fiatalság már úgysem tud semmit erről az országról.” Brecht: *Simone Machard látomásai*, i. m. 589.

az értéktárgyai megmenekítése érdekében. Különösen fontos, hogy Brecht nem gyerekesínyként állította be a kihágásait, Simone viszont éppen azáltal nő meg a befogadó szemében, hogy a városi közösség fennmaradásának érdekében ellen tud állni a korosztályával szemben támasztott társadalmi elvárásoknak. Döntéseit pedig éppen Jeanne d'Arcról szóló álmai, látomásai hatására hozza meg, amelyekben tudat alatt megfelelti kapzsi gazdáit és más kollaboránsokat Szent Johanna korának angol szimpatizánsaival, illetve az orléans-i szűz vádlóival. Így Brecht a fasiszta Fétaint és a megélhetése miatt kollaboránssá vált öreg Soupeau-nét feleltette meg a százéves háború burgundi hercegével és Isabeau királynéval, akik csakugyan összeszövetkeztek a franciák ellen.

Brecht zsenialitását igazolja, hogy a magát Németországot is elnyomás alatt tartó náci rezsím problematikáját összefüggésbe hozta Franciaország német megszállásával, utóbbit pedig a Jeanne d'Arc-korabeli Franciaország angol hódításával egyeztette össze. Ennek az érzékletes különbségtételnek köszönhetően Németországot is külön tudta választani az országra rátelepedő náci ideológiától. A Johanna-motívumot tehát Brecht ugyanannyira használta a *Simone Machard látomásaiban* Franciaország felszabadításának a szimbólumaként, mint amennyire a Németország náci elnyomásától való felszabadulás vágyát is artikulálta benne.

A mű és Szent Johanna alakjának szakrális vonatkozásai elsősorban Jeanne d'Arc látomásain keresztül érintkeznek egymással Brecht-nél. *A vágóhidak Szent Johannájában*, illetve a *Simone Machard látomásaiban* is felelevenítette a szerző ezt a mozzanatot, előbbi esetben azonban egy éhező és átfagyott munkáslány víziójaként. Ezáltal megfosztotta a motívumot nemcsak eredeti, természetfeletti vonatkozásától (vö. Schiller), hanem mindenfajta cselekvésre ösztönző motivációtól is. A második esetben Simone egy Szent Johannáról szóló könyv olvasmányélménye alapján álmodik Jeanne d'Arcról, amelynek hatására elkötelezi magát Franciaország rászorulóinak megsegítése mellett. A két előző esettel ellentétben tehát a Hangok felelevenítése hozzájárul a francia nemzeti összetartozás erősítéséhez a második világháború kontextusában. Ugyanakkor Johanna történetének közvetett átélése a *Simone Machard*-dráma esetében sem indukálja vallásos élmény vagy közösségszerveződési funkció létrejöttét, ahogyan Brecht további két Johanna-drámájánál sem. Ennek megfelelően tehát ezt a darabot kizárólag Nora eredeti értelemben vett – tehát a franciákra vonatkoztatott – emlékezhely-definíciója felől, de érdemes olvasni (kiegészülve a schilleri transznacionális, ugyanakkor a vallásos összefüggéstől megfosztott vonatkozással), amelynek a második világháború kontextusában Németország számára is van mellékjelentése.

III./5.3. Hélène Cixous: *Rouen, a '31. év májusának harmincadik éjszakája*

Az algériai születésű francia író, Hélène Cixous a kortárs színpadi szerzők egyik kiemelkedő alkotójaként számos darabját a neves rendező, Ariane Mnouchkine és társulata, a Théâtre du Soleil számára írta. Mnouchkine és Cixous több évtizedes együttműködésének eredményeként közösen hoztak létre egy olyan színházi nyelvet, „amely képes volt a 20. század legfontosabb emberi, társadalmi kérdéseit, tragédiáit drámai-színházi formában megfogalmazni, megjeleníteni.”⁷¹¹ Ugyanez a társulat mutatta be 2000-ben nagy sikerrel az író egyik legjelentősebb sikerét, a *Dobosok a gáton*⁷¹² című darabját is,⁷¹³ és éppen az ezt követő évben írta meg Cixous szóban forgó Jeanne d’Arc-feldolgozását is.⁷¹⁴

Ez a mű a korábbiakban bemutatott daraboktól eltérően kifejezetten *gender*központú megközelítést adja a témának, ennek megfelelően Cixous az angol–francia ellentétet – és általában mindenfajta nemzeti ellentétet – nyelvfilozófiai jellegű problémaként kezel. Többek közt ezzel magyarázható, hogy az alapvetően franciául íródott darabban számos idegen – főleg angol, illetve több német és latin – kifejezés, illetve mondat is szerepel. A nyelvek keverése ugyanannyira indukálja a szereplők és eszmerendszerek közötti félreértéseket, konfliktusokat, mint amennyire megnehezítheti a megértés és a befogadás folyamatát. A nyelvi gátak beiktatása által a dramatikus szöveg csak még nagyobb teret enged a színpad adta egyéb vizuális és auditív lehetőségeknek; és már a cselekményalkotásból is látható, hogy Cixous nem konvencionális, szöveg uralta színház megvalósítására törekedett már a darab írása során sem. Ezt az állítást támasztja alá a lineáris cselekmény hiánya, illetve a szereplők jellemének megformálása terén jelentkező nyitottság is. A pszichoanalitikus igény és a dekonstrukció szellemi háttérében gyökeredző dramaturgia ugyanakkor nem jelent önmagában előadhatatlan, gyenge szöveget, hiszen Cixous darabja a kortárs szleng mellett telve van a legösszetettebb, emelkedett szóképek és metaforák sokaságával, amelyhez kiváló keretet biztosít a prózaversben megírt forma. Ezeknek az eltérő kontextusban újra megjelenő szóképeknek a hálózata alkotja a darabot, a megértés fokozatos tökéletesítése érdekében pedig a dramatikus szöveg minduntalan újraolvastatja önmagát.

⁷¹¹ Lakos Anna: Utószó. A mai francia színház, in: Bognár Róbert – N. Kiss Zsuzsa (szerk.): „Művészet”. *Mai francia drámák*, i. m. 543.

⁷¹² A mű teljes címe *Dobosok a gáton, régi színi formában, színészek játszottá marionettekre (Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs)*.

⁷¹³ A darab ugyanebben az évben „a legjobb rendezés, a legjobb bemutatott kortárs mű és a legjobb díszlet Molière-díjára kapta a Société des Auteurs et des Compositeurs Dramatiques-tól.” Lakos: i. m. 551.

⁷¹⁴ A mű teljes címe *Rouen, a '31. év májusának harmincadik éjszakája (Rouen, la Trentième Nuit de Mai '31)*.

Minden parodisztikus felhangja ellenére maga a per és Johanna elítélése is nyelvi eredetű félreértésként definiálódik a műben, hiszen Cauchon azzal vádolja az orléans-i szüzet, hogy az Ég angyalai helyett az Éj angyalaihoz fordult segítségért. Ezt követően pedig arról vallatja, hogy angolul vagy franciául szóltak-e hozzá szentjei – ami jelen kontextusban egyidejűleg nyelvi és nemzeti jellegű kérdés. Cauchon kérdéssora pedig mindemellett a szakrális tartományokat is megpendíti, hiszen akár Shaw, akár Brecht vagy Anouilh feldolgozásaival vetjük össze ezt a szövegrészt, a vizsgálóbírósg minden darabban annak alapján aknázza alá Jeanne d'Arc elveit és korábbi cselekedeteit, hogy kétségbe vonja sugallatai isteni eredetét.⁷¹⁵ Ha Johanna látomásában tehát a szent nem „megfelelő” társadalmi osztályból való volt, illetve nem társadalmi státuszának megfelelő ruhát hordott – mint például Brecht *Simone Machard látomásaiban* –, ezekre a kijelentésekre hivatkozva állítja azt, hogy sátáni ihletésre cselekedett. Cixous-nál a vád ezen a nyelvi-nemzeti-szakrális összefüggésen felül kibővül még egy negyedik aspektussal is, hiszen Cauchonja a vádpontok ismertetésénél nagy hangsúlyt fektet a Johanna látomásaiban szereplő szentek nemének kilétére is.⁷¹⁶

A Cixous érveléstechnikájára hatást gyakorló források közt egyrészt felismerhetjük James Joyce-t, akiről az író nő doktori értekezését írta, másrészt pedig Derridát, akivel később életre szóló barátságot is kötött. Mivel a dekonstrukció filozófiájának atyjaként számon tartott Derrida a szó és fogalom egységét képviselő logocentrikus gondolkodás ellen lépett fel – ezáltal tagadva a nyelv közvetítő szerepét –, eszmerendszere jó alapot biztosított Cixous számára, aki a Jeanne d'Arc korabeli angol–francia nemzeti ellentéteket nyelvfilozófiai okokra vezette vissza.⁷¹⁷ Hogy elmarasztalja a százéves háború vérontását, sportmérkőzésként tüntette fel a két ország harcát.⁷¹⁸ A darabbéli esztelen hadakozás közben mindkét fél szitkokat szór a másikra,

⁷¹⁵ Vö.: „Cauchon: Nincs bennem semmi előítélet. Az alapprobléma / Ahogy az kitetszik a dokumentumokból formai / kérdés. / Az angyalokról van szó, hogy írod azt, hogy az / Ég Angyalai? / Fogtam az ügyiratot. És mit látok? Tanácsot kér / az Éj Angyalaitól. / Kész, nincs mit tenni. / Gé helyett jé van írva. Ég helyett Éj! / Hölgyem már éppen elégszer mondtam? Aki ezt / Írta az az ördöggel cimborál ez nyilvánvaló. Hélène Cixous: *Rouen, a '31. év májusának harmincadik éjszakája*, in: Bognár Róbert – N. Kiss Zsuzsa (szerk.): i. m. 161. Majd valamivel lentebb kérdezte ismét Cauchon: „Szent Margit angolul beszél-e hozzád vagy franciául? Mi a helyes válasz?” Cixous: i. m. 163.

⁷¹⁶ Vö.: „Van-e cipője Szent Mihálynak? / Hát orra? szája? / Van-e neki keze lába egyéb tagja? / Rövid a haja vagy hosszú vagy frufrus? / Cixous: i. m. 163. Erre a kérdésre a választ pedig Johanna két jelenettel később adja meg: „Elég volt hogy a selyemcsipkés szemű szentem / Arra jöjjön és azt mondja: „Elkísérsz Vaucouleurs-be?” / Gondolkodás nélkül, úgy, ahogy voltam, követ-/tem őt / [...] A híres Karmelita Fogadóig s ő oda nagy vígan / belibegett. Ez történt. Rendelt a pincéernél egy / salátát meg egy alabárdot harcba indulónak. / [...] – Nem árulom el merre járnak mindennap / Lelkemre mondom nem is vagyok olyan bolond. / Mert titkolom milyen neműek a szentjeim.” Cixous: i. m. 169.

⁷¹⁷ Derrida Artaud kegyetlen színházáról írott híres tanulmányában fejtette ki részletesen saját nyelvfilozófiai tételeit is. Jacques Derrida: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása (gond. Ivacs Ágnes, ford. Farkas Ildikó), *Gondolat-Jel*, 1994/I–II. 3–17.

⁷¹⁸ Vö.: „Karvezető: „És most nézzük a Sportot! 1429. június 18-a, / hétfő / Hahó! Mennyi-mennyi füstbe ment reménység, / nem valósult meg egy se / Szellemnapok, elvesztett győzelmek, romlásba / döntött csapatok / Patay-nál akik megnyerték a pénteket / Azokat a vasárnap laposra verte. / A franciák őrzik öt pontos előnyüket a Redekkel

miközben saját erényeit igyekszik hangsúlyozni, a másikat pedig negatív fényben feltüntetni. Cixous ezzel párhuzamosan a hasztalannak beállított és kívülről nézve komikusnak ható veszekedést is a nemi ellentétek konfliktusával hozta összefüggésbe. Így az angolok a franciákat az „elnőiesedett”, a franciák az angolokat pedig a „pöffeszkedő sörvedelők” sztereotip jelzőivel illették.⁷¹⁹ Az ilyen módon koholtnak beállított nemi–nemzeti ellentétek feloldását pedig a darab szerint Johanna hozza meg, aki egyszerre női és férfi személyiségjegyekkel is rendelkezik,⁷²⁰ és egyfajta „női Messiásként” véget vet a végeérhetetlen pártoskodásnak. Johanna Messiás voltára több helyen is utalás történik a darabban: egyik alkalommal a mű elején, amikor Jeanne d’Arc a közelgő kivégzéséről gondolkodik a börtönében. Az egész művön végigvonuló álomszerű, látomásos szóképekkel átszőtt elmélkedés magának a dramaturgiának is központi szervezőelemévé válik, hiszen Cixous monologikus szerkesztésmódja a magára hagyott és elárult ember lelki útkeresését ábrázolja.

A klasszikus darabok kortárs recepciójából kikopott monológok alkalmazása felől érdemes tehát közelíteni Cixous pszichoanalitikus gondolkodásmódjához is. Az álomszerű, a tér és idő linearitását eloszlató elmélkedésekhez használt monológok egyfajta traumafeldolgozó dramaturgiát is implikálnak a műben. Johanna a darab során magában őrlődve, belső lelki küzdelmek során igyekszik feldolgozni közelgő megégetését, valamint azt, hogy katonai sikereit követően magára hagyta a király. Emellett még saját kivégzésére is reflektál – hasonló hangvételi gondolatokkal –, amelyeket szintén monológok formájában írt meg a szerző. Cixous azonban Johanna máglyahalálát – szemben például Claudel feldolgozásával – nem jelenítette meg közvetlenül a darabban, a cselekménynek e mozzanatára tehát csak a szövegdíszlet alapján asszociálhatunk. Hasonlóképpen monológokra épül ugyanakkor a mű zárószakaszában az a jelenet, amelyben Johanna alakja egy ponton összemosódik saját anyjának szerepével. Eldönthetlenné válik tehát, hogy melyikük mikor szólal meg, és kettejük visszaemlékezészerű, panaszos megnyilatkozásai szintén monológokban öltönek testet. A görög tragédiák nyomán beiktatott kórus és a karvezető szerepeltetésével sincs ez másképp,

/ szemben. / Mert igaz egy John Talbot feltartóztat egy La / Hire-t / Egy John Falstaff viszont most először meghátrált / A Jeanne tüzelte franciák előtt” Cixous: i. m. 146.

⁷¹⁹ Vö.: „Angolok: Ti: elnőiesedett Frankhon, farizeus, satnya korcs / Hiúz vipera rókanó Médea félszemű ordas / Magtalan álnok szirén undorító és büszke / Patkányfarkú nőtény / Ki Mars helyett Vénusnak hódol / Kényeskedve nyálasan pörgeti a szót / Csupa *br* meg *tr* meg *fr* / És seholy egyetlen *swthr*. / Ti jöttök! Franciák: Mi: a lovagi erények színe-virága bölcsesség / Sapientia és ibolyaillat, bordeaux-i bor / Egyszerű, békés dolgos népek és hercegek, / Ti: ádázak lóbelűek csalók ostoba gazember pöf-/feszkedő sörvedelők, vértől, fekélytől spermától / lucskosak, zabolátlanok.” Cixous: i. m. 143.

⁷²⁰ Johanna elítélése után a kar így hivatkozott az orléans-i szüzre: „*O miserable change!* A nő aki seregeket futamított rozsdás kardját felemelve férfiként élt és végezetül elvesztette szirmait.” Cixous: i. m. 166.

akiknek megszólalásai sokszor hatnak akusztikus elemként, erősítve a mű egyébként is zenés jellegét.⁷²¹

Maga a szöveg sem konstruál azonban összefüggő cselekményt Cixous darabjában, amely különböző helyzeteken keresztül árnyalná a darabbéli szerepek jellemét. A szerző ehelyett sokkal inkább Johanna érzelmeinek és gondolatainak megmutatására koncentrált, amelyeket elfogadásának és elítélésének körülményei váltanak ki Jeanne d'Arcból. Ezeknek az érzéseknek megfogalmazásakor kapnak nagy jelentőséget a különböző hanghatásokat idéző szavak és kifejezések, legfőképpen a magány ábrázolásakor. Ugyanakkor e szókapcsolatok nem pusztán atmoszférakeltő elemként funkcionálnak: a szavakon keresztül Cixous „térbeliesítette”, sőt materializálta azt az elhagyatottságot, amelyet Johanna Károly vélt árulása miatt érzett.⁷²²

A Johanna és Károly között feltételezett (pár)kapcsolatra vonatkozó utalásokon keresztül válik fontossá a panaszos, sokszor akusztikus elemekkel átítatott monológok vizsgálata. Ezek az utalások egyfelől magyarázzák Johanna elhagyatottságát magánéleti és politikai tekintetben is, másfelől pedig Cixous pszichoanalitikus igényű problémafeltáró módszerére is rávilágítanak. Ennek a szempontnak emellett az is a részét képezheti, hogy Johanna anyjával közös mondatain kívül Jézus és Károly megszólalásainál is átfedéseket találhatunk. Egymással való megfeleltetésüket Cixous a művet záró „A Jézus-módszer” című jelenetben teszi egyértelművé, amelyben a Johanna–Károly-kapcsolat úgy aránylik egymáshoz, mint a Jézus–Magdaléna-, illetve a Jézus–Johanna-viszony.⁷²³ Eszerint tehát Johanna Jézustól

⁷²¹ A kar előbbi esetben a csontok kopogását, második esetben a pénz csengését festi le: „Psz! Pszt! / *Knock Knock! Knock Knock! Who's there?* / Memeno az a domrémyi rém / Minden este mindenestre / Itt az ajtómon kaparász/ *Look, look*, hosszú szőrös füle van / [...] Memeno az a paprikajancsi-árus / *Kop, kop Look Look Knock Knock*” Cixous: i. m. 133.; „Hány óra? Csitt! Peng itt a Pénz a Pénz a Pénz / *Gold! Gold! Gold! Gold!* Négy óra.” Cixous: i. m. 144.

⁷²² Vö.: „Johanna: A király a király egykor-volt képe egyre kísért / [...] Hívd fel! / Megfogadtam: sosem fogom hívni/ De a vastag falakon át / Érzem az utolsó nap maszkijának szörnyű / közönyét. / Úgy hagy meghalnom hogy elhalad a máglya / előtt, akár / Egy söröző előtt / [...] És én hívom, hívom őt, teli tudóból csöngetek / Hogy a szívem szakad hallom ahogy harminc/ mérföldnyire innen / Csöng a telefon. És ha én ide hallom, Károlynak / is hallania kell. / Végül felveszi. / És a hangja benne volt a térben.” Cixous: i. m. 124–125. Vö.: „Johanna: Nagy szó döf hátba. / Egyetlen szó / Hatol át csöndemen/ Mondd ki a szót. „Egyedül.” / A lélek és a test bizonyára / Egyetlen fájdalompontban egyesül / Ha egyetlen szó ennyire fáj.” Cixous: i. m. 128. A Johanna-Mama narratíva pedig a következőképpen szól a darab egy későbbi pontján: „[...] Az elhagyatás egyre nagyobb/ s nagyobb / Térségeit fedezem fel, ördögi földrajz / Kiszámítom az örök összegét / Idén egyetlenegyszer sem találkoztunk / Hat éve nem volt ilyen / [...] Ha holnap eljőnnél, és ha nem jössz el / Remegve számolom nélküled betemet / Az idő. / Ne eszeljete ki új falakat és új láncokat / Megbénít a kétség.” Cixous: i. m. 173.

⁷²³ Vö.: „Johanna: Dörömbölök a kapun. Nyisd ki, Uram! Nyisd ki! / Nem nyitják. Ez a Jézus Krisztus módszere Mag-/dalénával / [...] Mire gondolsz Jézus miért rángatod a Magdaléna/ szívet/ Miért kötözöd őt erős kötélléssel lábadohoz/ A bokádoz és aztán miért hagyod ott olyan va-/dul? / Azt panaszolja hogy szörnyen nélkülöz, vágyako-/zik a lába után / Odanyújtja, a nő csókolni akarja, elrántja előle”, s erre Károly-Jézus (sic!) válasza azonnal a következő: „Mit művelsz? Megérinted a zoknimat?! Cixous: i. m. 183. A láb szimbolikája a darab legelején is előkerül, és éppen az utolsó jelenet fent idézett párbeszédje magyarázza ezt a szövegrészt, vagyis a magára hagyott

és Károlytól is segítséget várt a börtönben töltött idő alatt, de mindkettő cserbenhagyta. A darab korábbi pontjain is találhatunk mindazonáltal utalásokat a kettejük közötti átfedésekre. Erre utal Cauchon közbeékelődő hangja is Johanna nyitómonológjánál, amikor a hősnő elfogatásának körülményeiről, valamint közelgő máglyahaláláról elmélkedik: „Hát a szented vagy a pasid / Az nem szabadít ki?”⁷²⁴

E pszichoanalitikus megközelítés eredményeként Cixous a Jeanne d’Arc-téma más feldolgozóhoz hasonlóan hangsúlyozza, hogy Johanna „a modern idők afféle hőségé” vált a kivégzése óta eltelt évszázadok során.⁷²⁵ Ezzel az állítással pedig a szerző látszólag e dolgozat központi kérdésfeltevését, a nemzeti emlékezhely-képződés gyakorlatát erősíti. Ugyanakkor összefoglalásként mégis azt a következtetést vonhatjuk le, hogy Johanna akár Krisztushoz, akár Károlyhoz – mint királyához és kedveséhez – beszél, elsősorban férfi minőségüket szólítja meg. S bár több ponton érinti a korabeli nemzeti ellentétek kérdését, a korábbiakban bemutatott daraboktól eltérően ez a mű kevésbé a nemzeti identitás vagy a vallás a történetkörben betöltött szerepének mérlegén keresztül olvassa újra a témát, sőt bizonyos szempontból éppen cáfolata a fent ismertetett szempontoknak. Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy a darab általában a közösséggé szerveződés egyfajta dekonstrukciójaként lenne értelmezendő, ehelyett annak inkább egy *gender*-központú, kifejezetten (harmadik generációs) feminista szemléletmódját tárja elénk. A darab nem erősít rá tehát semmilyen francia vagy angol nemzeti egységgel kapcsolatos konstrukcióra sem a Johanna-motívum újbóli felelevenítésével, sőt, eredménytelen – talán mondhatjuk: értelmetlen – pártoskodásként állítja be a 14–15. századi angol–francia szembenállást. Hovatovább éppen Cixous Johannája lesz az, aki ötvözi az érzelmes, illetve a Schiller művéből megismert harcias tulajdonságokat (Jacques Audiberti darabjának narrációjával), végül pedig több évszázad távlatában ő teremt békét afféle női messiásként.⁷²⁶

Johanna kesergését: „Johanna: Elém járultak a városok és hátukat felpúpozva/ lábszárvértemhez dörgölöztek / De rögtön utána vissza is vonultak az angyalaim.” Cixous: i. m. 129.

⁷²⁴ Fontos felhívni a figyelmet arra, hogy a mondatban nincs vessző, tehát az olvasón, illetve előadásnál a színész hangsúlyozásán múlik, hogyan értelmezi a kijelentést. Cauchon érthetett alatta két külön személyt is, de utalhatott arra is, hogy Johanna egy személyt ruházott fel két külön minőséggel. Cixous: i. m. 128.

⁷²⁵ Állította a mű egyik szereplője, Kar Stetson pszichoanalitikus professzor. Cixous: i. m. 180–181.

⁷²⁶ Vö.: „Cauchon: Kijelentem hogy minden felelősség az enyém.” Cixous: i. m. 179. Majd kicsivel később így folytatja: „Mi lett volna ha nincs az a máglya? / [...] Mindent összevetve Franciaországot tulajdon-/képpen / Cauchon emelte fel / Ha akaratlanul is. [...] Ha eljő a Messiás / Már csak egy ország lesz / [...] Az összes nyelvek egyetlen / Nyelvet beszélnek / Amely nyelv bal kéz felől nőnemben/ Jobb kéz felől hímnemben fejezi majd ki magát / És nevezett kezek közt ide-oda hintázik a szív. / A nőket tisztelet övezi bármilyen nembe tartoz-/zanak is / De eladdig a dolgok folyása nem változik.” Cixous: i. m. 182.

IV. KONKLÚZIÓ

A jelen dolgozatban tárgyalt néhány, az orléans-i szűzről szóló alkotás áttekintése rávilágított a szövegek között felfedezhető dramaturgiai eltérésekre, amelyek valamennyien természetesen eltérő hangsúllyal jelenítették meg Jeanne d'Arc életének egyes stációit. Ezáltal rekonstruálhatóvá vált, milyen képet alkottak Szent Johannáról különböző korszakokban, ahogyan a történetkört meghatározó jelentősebb kérdések: az áldozatvállalás, az ártatlanság és önzetlenség, sőt a Hangok általános megítélése is. Az újhistorizmus szóhasználatával élve: a közel hatszáz évet felölelő Jeanne d'Arc-recepció irodalmi, színházi, képzőművészeti stb. alkotásainak vizsgálata és összevetése a „történelem textualitása” tükrében rávilágít a művek által akaratlanul is hordozott „társadalmi energiák lenyomataira”. Ez azonban megfordítva is igaz: az egyes irodalmi szövegek, színházi előadások stb. mindig valamely domináns ideológiai, és/vagy hatalmi környezetbe ágyazódnak, amelytől nem függetleníthetik magukat, és ez meghatározza azt az eszköztárat, valamint művészi kifejezőmódot, amelyen keresztül kommunikálnak. Ez a tény – azaz a textualitás történetisége – pedig magyarázattal szolgálhat arra, miként képesek a műalkotások részt venni az emlékezhelyek(ről alkotott mindenkori kép) formálásának folyamatában is.⁷²⁷

Konklúzióként azonban szükséges felhívni a figyelmet Nora nagyhatású, jelen gondolatmenetet elindító tanulmányának megállapítására, miszerint nagy számban létrejövő emlékezhelyek konstruálására akkor kerülhet sor, ha az eredendően történeti emlékezetben gyökerező kultúránk feledni látszik egyes összetartó pilléreit, amelynek következtében azok megszűnnek mindennapjaink élő, szerves részét képezni.⁷²⁸

Fontos ugyanakkor, hogy az európai kultúra egyes nemzeti, illetve nemzetközi emlékezhelyeire a társadalom ne pusztán jelképes, kiüresedett és önmagáért való konstrukcióként tekintsen, hanem olyan médiumként, amely segítséget nyújthat, hogy az egykor a történeti emlékezetben gyökerezett, ma már a történelem által meghatározott kultúra változatlanul mindennapi életünk szerves részét képezhesse. Mégpedig azért, hogy az ember képes legyen a múltból levont tapasztalatai alapján mindenkori jelenét ugyanúgy szellemiekben, mint lelkiség tekintetében előbbre mozdítani, vagy ahogyan maga Nora fogalmazott: „A múltat csak megismerhettük és tisztelhetjük, [...] ám a jövőt elő kell készítenünk.”⁷²⁹ Ez pedig véleményem szerint elsősorban a *lieu de mémoire*-jainkkal való minél

⁷²⁷ Montrose: i. m. 121.

⁷²⁸ Nora: Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. 36. bek.

⁷²⁹ Nora: Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. 12. bek.

közvetlenebb, érzékletes viszony kialakításán keresztül lehetséges napjainkban; ha akképpen állunk hozzájuk, ahogyan Nora jellemezte a legyőzöttek *lieu de mémoire*-jaihoz való általános viszonyulásunkat a győztesek és legyőzöttek *lieu de mémoire*-jairól szóló oppozíció taglalásakor: „Az elsők, látványosak és győzedelmesek, tekintélyesek [...], gyakran a hivatalos szertartások hidegségével és ünnepélyességével bírnak. [...] A második menedékhely: a spontán hűség szentélyei és csendes zarándoklatok. Ez az emlékezet élő szíve.”⁷³⁰

A dolgozat befejezéseként érdemes elgondolkoznunk azon, hogy Johanna melyik csoportba tartozik a kettő közül, ebből a szempontból pedig még az eddigieknél is jobban jelentéssé válnak a téma anamorfikus úton történő feldolgozásai. Ha ugyanis az orléans-i diadal és Károly megkoronázása felől szemléljük, előbbi, de ha a megégetése felől, utóbbi kategóriába soroljuk inkább. Ha viszont a szintén Károly által eszközölt, korabeli rehabilitációs per vagy ha az emlékezete alakulásának rögzös útján keresztül egészen szentté avatása fényében, a schilleri, jószándékú anakronizmus ellenére és a különböző érdekcsoportok kisajátítási törekvései dacára is ismét egy helyreállított tekintélyű, gloriózus Johanna képe rajzolódik ki előttünk. Avagy e kettő közül egyikre sem asszociálunk, hanem sokkal inkább egy olyan hősré, aki életében ugyanúgy, mint a speciális hatástörténete által meghaladja ezeket az oppozíciókat; vagyis sokkal inkább egy olyan, nem bináris megközelítés nyilvánul meg a recepció áttekintése alapján, mint amilyen az Anouilh-elemzésből sejlik ki előttünk. Ez a megállapítás Nora kategóriáit is felülírja, és egy másik besorolás segítségével mutat rá arra, hogy speciális emlékezhellyel van dolgunk Jeanne d'Arc esetében.

Végezetül még egy szempont, amely magyarázatot ad arra, hogy Johanna (gyakran kardjával illusztrált) „eletestségében rejlő ereje” miért képes felülemelkedni ezeken az ellentétpárokon. Ehhez a korabeli történelemből emeljük ki a háborús bűnös burgundi hercegek egyikének, Félelemnélküli Jánosnak a rendhagyó esetét. Annak ellenére, hogy ennek a történelmi személynek a neve napjainkra szinte teljesen feledésbe merült, a maga korában több szempontból is előidézője (legalábbis közreműködője) volt azoknak a körülményeknek, amelyek Szent Johanna fellépését indokoltá tették. Felelős volt az országon belüli széthúzásért, az angolok katonai támogatásáért és ellátmányozásáért (vö. a *Simone Machard látomásainak* kollaboránsaival), a százéves háború második párizsi forradalmáért, amely annyira véres volt, hogy léptékeit a történészek csak a nagy francia forradaloméhoz tudják hasonlítani.⁷³¹ Mindemellett – közvetve vagy közvetetten – számos francia terület elhódításáért;

⁷³⁰ Nora: Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. 36. bek.

⁷³¹ Póka-Pivny: i. m. 90.

de ha mindez nem lett volna elég, ha erőszakos halála miatt már meg nem is élte, közreműködött a gyászos troyes-i „béketárgyalások” kivitelezésében is.

A százéves háborúban való taktikázása előtt, mielőtt még hatalomra került volna, trónörökösként részt vett a magyar király, Luxemburgi Zsigmond által vezetett kereszties hadjáratban is. A Félelemnélküli János és a *connétable* (vagyis főhadparancsnok), Philippe d’Artois által vezetett, egyesített francia–burgundi sereg tehát a nagyobb jó érdekében együtt harcolt az anyaországon kívül, míg hazai vizeken ezek a csapatok egymás ellenfelei lehettek. A döntő ütközet előtt e célból Zsigmonddal is találkoztak Budán, hogy egyeztessenek a stratégiáról, ám már itt komoly nézeteltérések feszültek közöttük. Előbbiek ugyanis nem hallgattak az oszmán hadviselés terén tapasztalt uralkodóra, aki a magyar–havasalföldi csapatokat szerette volna előre küldeni, hogy az egyesített kereszties haderő mintegy felét kitevő francia–burgundi lovagok majd a meggyengített ellenséges erőkkel szállhassanak szembe. Ehelyett dicsőségüket féltve – és a magyarokat is lebecsülve – előre nyomultak, ami a keresztiesek döntő vereségéhez vezetett Nikápolynál. (János itt állítólag hősieen harcolt, aminek a nevét – „félelemnélküli” – is köszönhetette, mindazonáltal kevélysége hiányában talán nem került volna sor ekkora mértékű mészárlásra, mint amilyen megesett 1396. szeptember 28-án.) Azon kevesek pedig – tízezer halottból huszonnégyen –,⁷³² akiket a hódító I. Bajazid rangjuknál fogva nem végeztetett ki, (így a szintén fogságba esett Félelemnélküli Jánost sem), csak hatalmas váltságdíj fejében tudták kiváltatni magukat. A *connétable* és a burgundi trónörökös hasonló hibába esett tehát, mint utóbbi nagyapja, II. János király Poitiers-nél,⁷³³ vagy később a franciák Agincourt-nál. (Ez utóbbinál a herceg az angolokkal megkötött „semlegességi” megállapodás értelmében nem vett részt,⁷³⁴ annyiban azonban előidézője volt, hogy az ostromló sereg a burgundiaktól remélt ellátmány jogos reményében haladt ebbe az irányba.⁷³⁵ [Tekintettel azonban arra, hogy itt a katasztrófát a lehetetlenül kis helyre tömörült lovasok összezsúfolódása okozta, a létszám további növelése ez esetben csak rontott volna az

⁷³² Póka-Pivny: i. m. 71.

⁷³³ „A Fekete Herceg igazán mindent megtett, hogy a csatát, melyre nem számított, kikerülje. Visszavonulást, hét évi békét ígért, amely idő alatt a franciák modernizálhatták volna seregeiket. De a király, aki abban lelte gyönyörűségét, hogy mennél régiesebb lovag legyen, csak ütközni akart, taktika nélkül.” Póka-Pivny: i. m. 41.

⁷³⁴ „kiváló diplomata [...] volt a fiatal V. Henrik: tárgyalgatásokkal, követküldésekkel elhúzta az időt addig, míg a pénzei befolytak, katonái együtt voltak, kölcsön hajóit mind megkapta és pedig – a burgundi herceg kikötővárosaitól. A burgundi herceggel egyben semlegességi szerződést kötött, ami a herceg részéről a francia ügy nyílt elárulása volt.” Póka-Pivny: i. m. 86.

⁷³⁵ „Az angolok számára három lehetőség maradt. Az első kettő: úgy a Normandiába való visszatérés, mint a folyón való átkelés erőltetése, veszélyes volt. A harmadik, a folyó felső részén, tehát kelet felé keresni alkalmas átkelési pontot, még kockázatosabb volt, mert a franciák mindenfelé láthatók voltak már. Mégis erre vette útját Henrik, tudniillik erre menve közeledett Flandriához és a burgundiakhoz, akik biztosan élelmezni fogják...” Póka-Pivny: i. m. 87.

amúgy is kilátástalan helyzetben.)] A kiválóan képzett, viszont a létszámförlény miatt elbizakodott, régivágású lovagi harcmodort követő – és a más keresztes hadtestekkel együttműködni nem hajlandó – francia erőket legyőzte tehát Nikápolynál a fegyelmezett, begyakorolt taktikát követő oszmán sereg.⁷³⁶

Bajazid intelligens ellenfél volt, aki tudott távlatokban gondolkodni, és életben hagyta Félelemnélküli Jánost, mondván, bármikor máskor is le tudná győzni a férfit: „»János, én tudom, hogy te nagy ember fia vagy és látom, hogy még fiatal vagy; úgy gondolom, hogy te sok kárt okozhatsz még nekem. Vehetném tehát esküdet, hogy soha ellenem semmit nem teszel, sőt minden rokonodat is visszatartod. Ezt azonban nem teszem. Bajazid hódító és nem fél bosszútóktól. Mehetsz.«”⁷³⁷ – A szultán viszont maga sem sejthette, ezzel a lépésével akaratlanul is mekkora csapást mért egész Nyugat-Európára (legalábbis a legnagyobb nyugatra fekvő országra, Franciaországra) – bármilyen további ráfordítás nélkül. Maga a szultán ezt már nem élhette meg, és János bosszújára sem kerülhetett sor, mert Timur Lenk (Tamerlán) mongol hordái legyőzték őt az 1402-es ankarai csatában. A fiatalkori kudarc miatt a megalázott herceg azonban egyre befelé fordulóbb és mogorvább lett, ami pszichológiai tekintetben talán magyarázatot adhatott volna későbbi lépéseire.⁷³⁸

Az így életben maradt Félelemnélküli János idézte hát elő azt az égbe kiáltó roueni tragédiát is, amelyet Jeanne d’Arc ugyanitt sorra került későbbi máglyahalálának önzetlensége moshatott csak tisztára – ha egyáltalán ez lehetséges. Rouen hosszan elhúzódó ostromakor a város csak azért nem adta meg magát, mert amikor a helyzet kilátástalanná vált, egy pap titokban elszökött (a herceg által korábban elfoglalt és manipulációval ellenőrzött) Párizsba, hogy személyesen tájékoztassa a fejleményekről. Ő titokban segítséget ígért, az angolokkal kötött megállapodást azonban eredetileg sem tervezte megszegni. Emiatt viszont Rouen folytatta a védekezést, holott kapituláció esetén az ostromlók sértetlenül hagyhatták volna őket. Mivel viszont a felmentősereg ezután sem érkezett meg, az élelmiszerkészletek pedig teljesen kifogytak, a városi vezetés végső kétségbeesésében a védőfal és a támadó sereg közé küldte ki a nőket, gyermekeket és időseket, hogy – könyörületességükben bízva – az angolok gondoskodjanak róluk. Ők viszont nem segítettek és a burgundiak sem érkeztek meg, a kirakott civilek pedig éhen haltak vagy halálra fagytak a hideg, téli időjárásban... Póka-Pivny Béla

⁷³⁶ Antal Ferenc: Nikápoly: egy elhibázott taktika, *honvedelem.hu*, 34. évf. 9. szám, 2023. 09. 25. <https://honvedelem.hu/hatter/multidezo/nikapol-y-egy-elhibazott-taktika.html> (Letöltés: 2024. 09. 25.)

⁷³⁷ Póka-Pivny: i. m. 71.

⁷³⁸ „E vereség megalázó emléke állandóan kísérte János herceget. Cinikus lett. Ezt a cinizmust a bosszúállás felé fejlesztette az a lassan terjedő hír, hogyan feleségét a szép Lajos herceg elcsábította.” Uo.

szavait kölcsönvéve: így veszett el „Normandia gyöngye, Rouen.”⁷³⁹ A vereség azonban a Loire mentén megnyitotta a kaput az egyébként is burgundi kézen lévő főváros felé, amelynek falai mögé még a herceg saját csapatai is befutottak ijedtségben az angolok elől, nagy felfordulást keltve. Félelemnélküli János később azonban kikerülte az embereit és Párizst is (holott a fővárosiak egyedül a segítségében bízva voltak hajlandók eltekinteni a háborús bűneitől), és kontingensével Troyes-ba szállította az örült királyt, a magatehetetlen VI. Károlyt, hogy előkészíthesse a gyászos kimenetelű tárgyalásokat.⁷⁴⁰

A százéves háború számos borzalma közül kiemelt roueni tragédia azonban az emberi kegyetlenség, önzés, hiúság és nagyravágyás okozta borzalmak mellett Szent Johanna nélkülözhetetlen fellépésének a jelentőségét is megvilágítja. Amennyiben pedig az események egymást követő láncolatának automatizmusát tekintjük, távolabbról arra is, hogy szándékolatlanul Bajazid szultán is hozzájárult a második francia összeomlás kulminációjához, amely viszont egy keresztény szent, Johanna színrelépésével ajándékozta meg Franciaországot.

Különösképpen a legnagyobb katasztrófa közepette áradt ki a legnagyobb kegyelem – ha egy tudományos igényű vizsgálódás keretében egyáltalán megengedhetünk magunknak effajta megfogalmazást. Ez a kegyelem nem a nagy tettek végrehajtásában keresendő – igaz, Orléans felszabadulása a franciák számára avval lehetett egyenlő –, hanem a másokért tett apró, egyéni gesztusokban, lemondásokban és önzetlenségben. Claudel oratóriumának zárszavával fejezhetnénk be ezt a dolgot is, amely a következőképpen hangzik: „Senkinek sincs nagyobb szeretete annál, aki életét adja azokért, akiket szeret”,⁷⁴¹ vagy ugyanez Rajcs István fordításában: „Bizonytal az áldoz legtöbbet, aki szeretetből életét adja.”⁷⁴² – Ez a szeretet pedig a széttartó felfogásmódok ellenére – vagy talán éppen ezért? – láthatóan hosszabban tartó emlékezetet biztosított számára, mint azoknak a világi hatalmasságoknak, akiknek viszont ő maga homályosította el e világi fényét.

Ennek ellenére sem kívánom az utolsó sorokban naiv álomvilágba ringatni az olvasót: bár Johanna tevékenyen közreműködött a százéves háború lezárásában, nem feledkezhetünk meg róla, hogy az ő halálával sem szűnt meg az emberi önzés, vagy oltotta ki a frakciók ebből fakadó hatalmi dinamikáit. Egy dráma vagy bármely, a teljességre törekvő műalkotás által sugallt csalóka képpel ellentétben ez a történetkör sem fejeződött be valamiféle „Happy

⁷³⁹ Póka-Pivny: i. m. 92.

⁷⁴⁰ Póka-Pivny: i. m. 96.

⁷⁴¹ Claudel: *Jeanne d'Arc a máglyán* (ford. Jelenits István), in: i. m. 865.

⁷⁴² Claudel: *Jeanne d'Arc a máglyán* (ford. Raics István), in: i. m. 891.

Enddel”, amely a beteljesedett „erkölcsi igazságtétel” ábrándjába ringathatta volna a téma iránt érdeklődőket. Tudniillik a szerencsésen megkoronázott VII. Károly végül saját fia ellene szőtt intrikái miatt halt éhen attól való félelmében, hogy a (már maga korában is) „pókkirályként” hírhedtté vált XI. Lajos megmérgezi. Majd az utód már az akkorra megerősödött integritással rendelkező ország államapparátusának erejét – igaz nem ritkán ármánykodással és kegyetlenséggel, de következetesen – felhasználva vette fel a harcot Félelemnélküli János unokájával és egyben az utolsó burgundi herceggel, Merész Károlylyal, akit le is győzött a nancyi csatában. A döntő ütközet után végleg összeroppant burgundi frakció trónjára fiú örökös hiányában Merész Károly egyetlen lánya, az így kiszolgáltatott helyzetbe került I. Mária lépett. Mária pedig, akit XI. Lajos, valamint saját tartományai önállósodott rendjei tartottak sakkban, feleségül ment a Habsburg I. Miksához. Az európai történelem rákövetkező évszázadainak politikai konfliktusait meghatározó, balvégzetű frigy következtében az osztrák uralkodócsalád is érdekeltté vált a nyugat-európai trón(ok)ért folytatott harcokban – tudniillik Miksa legyőzte Guinegate-nál a „pókkirály” seregeit. Az angol–francia viszálykodás után ezzel el is vetették az századokon át tartó német–francia ellentét magvát, hogy megkezdődhessen a termőföldekben gazdag elzász-lotaringiai tartományok megszerzéséért folytatott küzdelem. Ez a feszültség voltaképpen az 1870-es sedani csatáig, sőt, az első világháborúig érezteti a hatását.

Láthatjuk tehát, hogy Jeanne d’Arc fellépése sem szüntette meg az olyan alapvető emberi motivációkat, mint amilyen a hatalom- és nagyravágyás. Emellett ugyanúgy, ahogy a történelem sem zárult le a 15. századdal, én sem kívánom szerepét bármilyen módon túlhangsúlyozni, vagy (Cixous-val ellentétben) valamiféle megváltóként feltüntetni. Amikor viszont ma a fennálló békéről mint vitathatatlan értékről és eredményről beszélünk az Európai Unió tagállamai között, akkor azt is gondolom, hogy e közösségnek az *Örömóda* mellett Schiller egy másik, az összetartozást képviselő témáját is érdemes lenne – legalábbis képletesen – a „zászlajára tüznie” a hősnő által képviselt transznacionális értékek miatt – természetesen *Az orléans-i szűz* anakronisztikus és túlmisztifikáló vadhajtásai nélkül. Emögött magától értetődően az eredeti Jeanne d’Arc mint történelmi személy példájának figyelembevételét és tiszteletét értem mint a hosszan tartó béke zálogát, amely diszkurzus ugyanakkor sosem fél őszinte szókimondással konfliktust is vállalni a mindenkori közös nevező megtalálásának érdekében.

V. BIBLIOGRÁFIA

1. ANOUILH, Jean: *Antigone and Eurydice*, London, Methuen and Co. Ltd., 1951. reprint: 1952. & 1954.
<https://archive.org/details/antigoneeurydice0000jano/page/n7/mode/2up?view=theater>
2. ANOUILH, Jean: *Antigone*, in: uő: *Nouvelles pièces noires*, Paris, La Table Ronde, 1946. 131–212.
<https://archive.org/details/nouvellespiecesn0000anou/page/212/mode/1up?view=theater>
3. ANOUILH, Jean: *A pacsirta* (ford. BÁLINT Lajos), Budapest, Szerzői Jogvédő Hivatal, Színházi Osztály, 1961.
4. ANOUILH, Jean: *Colombe* (ford. BAJOMI Lázár Endre), in: uő: *Drámák* (szerk. SOMLÓ Vera), Budapest, Európa, 1977. 265–379.
5. ANOUILH, Jean: *Colombe*, in: uő: *Pièces brillantes*, Paris, La Table Ronde, 1965. 157–347.
https://archive.org/details/piecesbrillantes0000jean_r2y4/page/n7/mode/2up?view=theater
6. ANOUILH, Jean: *Eurüdiké* (ford. SZÍJGYÁRTÓ László), in: uő: *Drámák*, i. m. 83–175.
7. ANOUILH, Jean: *Eurydice*, in: uő: *Pièces noires*, Paris, Calmann-Lévy, 1942. 363–505.
https://archive.org/details/piecesnoires0000anou_f7u9/page/412/mode/2up?view=theater
8. ANOUILH, Jean: *L'alouette*, Sarthe, Brodard et Taupin à La Flèche (készült a La Table Ronde 1953-mas első kiadása nyomán). <https://pdfcoffee.com/qdownload/anouilh-jean-lx27alouette-pdf-free.html>, illetve: <https://toaz.info/doc-view-3>
9. ANOUILH, Jean: *Médeia* (ford. SOMLYÓ György), in: uő: *Drámák*, i. m. 1977. 177–209.
ANOUILH, Jean: *Médée*, in: uő: *Nouvelles pièces noires*, i. m. 355–403.
<https://archive.org/details/nouvellespiecesn0000anou/page/404/mode/2up?view=theater>
10. ANTAL Ferenc: Nikápoly: egy elhibázott taktika, *honvedelem.hu*, 34. évf. 9. szám, 2023. 09. 25. <https://honvedelem.hu/hatter/multidezo/nikapoly-egy-elhibazott-taktika.html>
11. ARISZTOTELÉSZ: *Poétika* (ford. SARKADY János), XIV. rész 1. bek.
<https://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm#d814>
12. ASSMANN, Aleida: Az emlékezet átalakító ereje (ford. MÁTÉ Éva Gyöngy), in: DOBOS István – S. VARGA Pál (szerk.): *Studia litteraria, Emlékezhelyek*, 51. évf. 2012./1–2., 9–23.
13. BALASSA Imre – GÁL György Sándor: *Az operák könyve*, Budapest, Zeneműkiadó, 1955.
14. BALOGH Géza: Claudel szent színháza, *Szcenárium*, 1. évf. 3. szám, 2013. november, 62–69.

15. BARSTOW, Anne Llewellyn: Joan of Arc and Female Mysticism, *Journal of Feminist Studies in Religion*, Indiana University Press on behalf of FSR, Vol. 1. No. 2., 1985 Fall, 29–42.
16. BARSTOW, Anne Llewellyn: Mystical Experience as a Feminist Weapon: Joan of Arc, *Women's Studies Quarterly*, The Feminist Press at the City University of New York, Vol. 13. No. 2., 1985 Summer, 26–29.
17. BATA András: *Opera* (ford. FEJÉRVÁRI Boldizsár et al.), Budapest, Vince, 2006.
18. BIANCO, David – MANNINI, Lucia – MAZZANTI, Anna: *A klasszicizmustól a realizmusig* (ford. BALÁZS István), Budapest, Corvina, 2008.
19. BOER, Pim den: Emlékezhelyek összehasonlító szempontú vizsgálata, in: DOBOS István – S. VARGA Pál (szerk.): i. m. 24–31.
20. BORBÁS Mária: Jegyzetek, in: uő (szerk.): *Shakespeare összes drámái I. Királydrámák*, Budapest, Európa, 1988.
21. BOYDEN, Matthew: *Az opera kézikönyve* (szerk. SZALAY Marianne – FAZEKAS Gergely, ford. BARABÁS György et al.), Budapest, Park, 2009.
22. BÓTA Gábor: Erődemonstráció a máglyán, *Népszava*, 14. évf. 280. szám, 2013. 12. 02. https://nepszava.hu/1004483_erodemonstracio-a-maglyan
23. BRECHT, Bertolt: *A vágóhidak Szent Johannája* (ford. GÖRGEY Gábor), in: VAJDA György Mihály – WAKÓ György (szerk.): *Bertolt Brecht színművei I.*, Budapest, Magyar Helikon, 1964. 477–595.
24. BRECHT, Bertolt: *Jeanne d'Arc pere Rouen-ban, 1431* (ford. GARAI Gábor), in: VAJDA György Mihály – WAKÓ György (szerk.): *Bertolt Brecht színművei II.*, Budapest, Magyar Helikon, 1964. 991–1037.
25. BRECHT, Bertolt: *Simone Machard látomásai* (ford. BERNÁTH István), in: VAJDA György Mihály – WAKÓ György (szerk.): *Bertolt Brecht színművei II.*, i. m. 581–651.
26. BRETTSCHEIDER, Werner: *Die Jungfrau von Orléans im Wandel der Literatur*, Hollfeld, Bange, 1970.
27. BROCKHAUS, Heinz Alfred – RIEMANN, Hugo: *Zenei lexikon II. kötet*, Budapest, Zeneműkiadó, 1984.
28. BURRIN, Philippe: Vichy. Die Anti-Republik, in: Pierre NORA (Hrsg.): *Erinnerungsorte Frankreichs*, München, Verlag C. H. Beck, 2005. 134–158.
29. BUSCHKÖTTER, Wilhelm: Jean François Le Sueur. Eine Biographie, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 14. Jahrg. Heft 1., 1912/10–12., 58–154.
30. B. TÓTH Klára: Angyallenymatok. Angyalok a költők, festők szemével. *Parókia*, 5. évf. 54. szám, 2012. december, <https://honlap.parokia.hu/kozosseg/cikk/1033/>

31. CARBONNIER, Jean: Der Code civil, in: Pierre NORA (Hrsg.): *Erinnerungsorte Frankreichs*, i. m. 159–178.
32. CASTELLS, Manuel: *Az információ kora I. A hálózati társadalom kialakulása* (ford. ROHONYI András), Budapest, Gondolat-Infonia, 2005.
33. CIXOUS, Hélène: *Rouen, a '31. év májusának harmincadik éjszakája* (ford. BOGNÁR Róbert), in: BOGNÁR Róbert – N. KISS Zsuzsa (szerk.): „Művészet”. *Mai francia drámák*, Budapest, Európa, 2010.
34. CLAUDEL, Paul: Egy dithyrambus: *Johanna a máglyán* (ford. RIDEG Zsófia és PÁLFI Ágnes), *Szcenárium*, 1. évf. 3. szám, 2013. november, 56–61.
35. CLAUDEL, Paul: *Jeanne d'Arc a máglyán* (ford. JELENITS István), in: GÚTHY Andor (szerk.): *Válogatás Paul Claudel műveiből* (ford. GÁLDI László et al.), Budapest, Szent István Társulat, 1982.
36. CLAUDEL, Paul: *Jeanne d'Arc a máglyán* (ford. RAICS István), in: GÚTHY Andor (szerk.): i.m.
37. CLEOFIDE: *Adrien* – egy rendkívül zavarba ejtő zenedráma fenséges tálalásban, *fidelio*, 2013. 01. 10.
<https://fidelio.hu/plusz/cleofide-adrien-egy-rendkivul-zavarba-ejto-zenedrama-55174.html>
38. DERRIDA, Jacques: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása (gond. IVACS Ágnes, ford. FARKAS Ildikó), *Gondolat-Jel*, 1994/I–II. 3–17.
39. DÁNIEL Anna: *Schiller világa*, Budapest, Európa, 1988.
<https://mek.oszk.hu/08800/08859/08859.htm#31>
40. ECO, Umberto: A színházi előadás szemiotikája (ford. CZÉKMÁNY Anna – HUBER Beáta), *Theatron*, 2. évf. 1. szám, 2000. 25–32.
41. EDWARDS, Jonathan: *Oroszlán és bárány: Krisztus szépsége – prédikáció három részben 1736 augusztusából* (ford. BALCZÓ Sarolta), Budapest, KRE–L'Harmattan, 2012.
42. FISCHER-LICHTE, Erika: Színház és rítus (ford. KISS Gabriella), *Theatron*, 6. évf., 1–2. szám, 2007. 1–13.
43. FISCHER, Ulrich: *Der Fortschritt im Jeanne-d'Arc-Drama des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main – Berlin, Verlag Peter Lang GmbH, 1982.
44. FOUCAULT, Michel: Eltérő terek (ford. SUTYÁK Tibor), in: uő: *Nyelv a végtelenhez – Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, Latin Betűk, 1999.
45. FRANCE, Anatole: *Jeanne d'Arc élete* (ford. GÖRÖG Livia), Európa, 1984. 13–17.
46. FRANÇOIS, Etienne – SCHULZE, Hagen: Einleitung, in: uő (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorten*, München, Verlag C. H. Beck, 2005. 7–12.

47. FRICK, Werner: Die Trilogie der Kühnheit. *Die Jungfrau von Orleans, Die Braut von Messina, Wilhelm Tell*, in: Günther SASSE (Hrsg.): *Werk-Interpretationen*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005. 137–174.
48. GRILLPARZER, Franz: *Médea* (ford. GARAI Gábor), in: GYÖRFFY Miklós (szerk.): *XIX. századi német drámák*, Budapest, Európa, 1986.
49. GÚTHY Andor (szerk.): *Válogatás Paul Claudel műveiből*, Budapest, Szent István Társulat, 1982.
50. GYERGYAI Albert: Paul Claudel, in: GÚTHY Andor (szerk.): i. m.
51. GYÖRFFY Miklós: A kötet szerzői, in: uő (szerk.): *XIX. századi német drámák*, Budapest, Európa, 1986.
52. GYÖRFFY Miklós: A szerkesztő utószószava, in: uő (szerk., jegyz.): *Friedrich Schiller összes drámái II.*, Budapest, Osiris, 2002.
53. GYÖRFFY Miklós: Jegyzetek, in: uő (szerk., jegyz.): *Friedrich Schiller összes drámái II.*, i. m.
54. HARASZTI Gyula: *Corneille és kora. A francia színiköltészet fejlődése a középkortól Racine-ig*, Budapest, A Magyar Tudományos Akadémia Könyvkiadó Vállalata, 1906.
55. HARGRAVE, Mary: *The Earlier French Musicians (1632–1834)*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd. 1917.
56. HEGYI, Dániel Tibor: A Theater Play from a Concert Piece; Poetry and Ritual in the *Gesamtkunstwerk*? On Attila Vidnyánszky's *Joan of Arc at the Stake* (2013), in: Johanna DOMOKOS – Enikő SEPSI (eds.): *Poetic Rituality in Theater and Literature*, Paris –Budapest, Éditions L'Harmattan, Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary, 2020. 149–164.
57. HEGYI Dániel Tibor: Jeanne d'Arc és a *lieu de mémoire*. Az emlékezethely identitásképző és szakrális funkciója Schiller, Brecht és Anouilh Johanna-drámáinak tükrében, in: BOROS Gábor – HÓVÁRI János – JAKUBOVITS Edit – PÉTI Miklós – SEPSI Enikő – SZABÓ-BARTHA Anett (szerk.): *Non est volentis: a Benda Kálmán Szakkollégium legjobb hallgatói munkái (2017–2021)*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2021.
58. HEGYI Dániel Tibor: Marie, avagy a modern Androméda? Bernd Alois Zimmermann *A katonák* című operájának (zene)dramaturgiai megközelítése két kortárs színrevitel tükrében, *Theatron*, 17. évf. 3. szám, 2023. 74–93. https://theatron.hu/theatron_cikkek/marie-avagy-a-modern-andromeda-bernd-alois-zimmermann-katonak-c-operajanak-zenedramaturgiai-megkozelitese-ket-kortars-szinrevitel-tukreben/

59. HEGYI Dániel Tibor: Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé* című monográfiájáról, *Uránia*, 2. évf. 1. szám, 2022.
<https://urania.szfe.hu/2023/03/visky-andras-mire-valo-a-szinhaz/#footnote-004>
60. HILTY, Hans Rudolf: Jeanne d’Arc bei Schiller und Anouilh, in: uő: *Jeanne d’Arc bei Schiller und Anouilh. Skizzen zu einer Geistesgeschichte des modernen Dramas*, Sankt Gallen, Tschudy-Verlag St. Gallen, 1960.
61. HUDDE, Hinrich: Jeanne d’Arc zwischen Voltaire und Schiller. Edition und stoffgeschichtliche Einordnung eines Dramenentwurfs von Louis-Sébastien Mercier, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Franz Steiner Verlag, Band 91. Heft 3., 1981. 193–212.
62. IMRE Zoltán: (Nemzeti) színház és (nemzeti) identitás, in: SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.): *A magyar irodalom története II.*, Budapest, Gondolat, 2007. 212–219.
63. INDEX.HU: Nem pedofil, csak üres, *index.hu*, 2023.12.22.
https://index.hu/kultur/2013/12/22/nem_pedofil_csak_ures/?token=05a6b456576d57f2382bf3d9384b3b08
64. JAN, Eduard von: *Das literarische Bild der Jeanne d’Arc (1429–1926)*, Halle (Saale), Max Niemeyer Verlag, 1928.
65. JÁKFAI Magdolna – KÉKESI KUN Árpád: Teríték. Kortárs magyar dráma és színház, *Alföld*, 51. évf. 12. szám, 2000. 85–95.
66. JÁSZAY Tamás: (Inger)szegény színház. G. B. Shaw: *Szent Johanna* / Nemzeti Színház, *revizoronline.com*, 2011. 10. 05.
<https://revizoronline.com/g-b-shaw-szent-johanna-nemzeti-szinhaz/>
67. JENNINGS, Eric: The Iconology of Joan of Arc in Vichy Schoolbooks, 1940–44., *Journal of Contemporary History*, Sage Publications, Ltd., Vol. 29. No. 4., 1994 October, 711–734.
68. K. HORVÁTH Zsolt: Emlékezet a történelem után – Pierre Nora és a *Les Lieux de Mémoire*: az esettől a modellig, in: Pierre NORA: *Emlékezet és történelem között*, i. m.
69. KARCSAI Kulcsár István: *Louis Jouvet*, Budapest, Gondolat, 1974.
70. KASIMOW, Harold: The Conflict Between the Mystic and the Church as Reflected in Bernard Shaw’s *Saint Joan* and Jean Anouilh’s *The Lark*, *Mystics Quarterly*, Penn State University Press, Vol. 14. No. 2., 1988 June, 94–100.
71. KERTÉSZ Imre: *A kudarc*, Budapest, Szépirodalmi, 1988.
72. KÉKESI KUN Árpád: *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007.
73. KÉKESI KUN Árpád: Hist(o)riográfia. A színházi emlékezet problémája, *Theatron*, 1. évf. 3. szám, 1999. 29–34.

74. KINTLI Dorka: Egy profán Jeanne d’Arc, *ujkor.hu*, 2024. 03. 23. <https://ujkor.hu/content/egy-profán-jeanne-darc>
75. KISS J. László: Nemzetközi társadalom és külpolitika. Az európai nemzetközi társadalom keletkezése: államrezon, szuverenitás, hatalmi egyensúly. 22–31. in: uő: *Változó utak a külpolitika elméletében és elemzésében*, Budapest, Osiris, 2009.
76. KLESCZEWSKI, Reinhard: *L’alouette*, in: Jürgen von STACKELBERG (Hrsg.): *Das Französische Theater vom Barock bis zur Gegenwart*. Band II., Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1968.
77. KOVÁCS Gergely Zalán: Dániában a nők számára is bevezetik a sorkatonaságot, *index.hu*, 2025. 03. 26. <https://index.hu/kulfold/2025/03/26/dania-hadkotelezettseg-europai-unio-svedorszag-skandinavia-nato-katonasag/>
78. KOZMA András: Szláv alkotók a Csokonai Színházban. Előzmények, in: KORNYA István (szerk.): *A költői színház. Hét évad a Csokonai Színházban – 2006–2013.*, Debrecen, Csokonai Színház, 2013.
79. KRUMEICH, Gerd: The Culture of Joan of Arc under the Vichy Régime, in: Gerhard HIRSCHFELD – Patrick MARSH (eds.): *Collaboration in France: Politics and Culture during the Nazi Occupation, 1940–1944*, Oxford – New York – Munich, Berg Publishers Ltd., 1989.
80. KULCSÁR Edit: Purcărete, a színpad mágusa. Egy román színházi mester a debreceni Csokonai Színházban. in: KORNYA (szerk.): i. m.
81. LAKOS Anna: Utószó. A mai francia színház, in: BOGNÁR Róbert – N. KISS Zsuzsa (szerk.): „Művészet”. *Mai francia drámák*, Budapest, Európa, 2010.
82. LEE, Chris: ‘Joan of Arc at the Stake’: Theater Review, *The Hollywood Reporter*, 2015. 06. 12. <https://www.hollywoodreporter.com/lifestyle/lifestyle-news/joan-arc-at-stake-theater-802106/>
83. LENZ, Jakob Michael Reinhold: *A katonák*, in: uő: *Megjegyzések a színházról, A katonák, A nevelő, avagy a házi nevelés előnyei* (ford. NEMÉNYI Róza), Budapest, Balassi Kiadó, 1997.
84. MAN, Paul de: Szemiotika és retorika (ford. ORSÓS László Jakab), in: Bacsó Béla – Ambrus János (szerk.): *Szöveg és interpretáció*, Budapest, Cserépfalvi, 1991.
85. MARINIS, Marco De: Történelem és történetírás, in: DEMCSÁK Katalin – KISS Attila (szerk.): *Színház-szemiotika*, Szeged, JATE Press, 1999. 45–87.
86. MARTIN, Ariane: *Die Jungfrau von Orleans*. Eine romantische Tragödie (1801), in: Matthias LUSERKE-JAQUI (Hrsg.): *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart – Weimar, J.B. Metzler Verlag, 2005/2011. 168–195.

87. MARWYCK, Mareen van: *Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*, Bielefeld, transcript Verlag, 2010.
88. MERCIER, Louis-Sébastien: Préface de l'éditeur, in: Frédéric SCHILLER: *Jeanne d'Arc ou la Pucelle d'Orléans, tragédie en cinq actes* (ed. Louis-Sébastien MERCIER, trad. Charles-Frédéric CRAMER), Paris, Cramer, 1802.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68563d.texteImage>
89. MERIAN-GENAST, Ernst: Jean Anouilh, Der Dramatiker der Empörung, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Franz Steiner Verlag, Band 67. Heft 1., 1956/1957.
90. MIHÁLYI Gábor: Utószó, in: KATONA Tamás (szerk.): *Racine összes drámái*, Budapest, Magyar Helikon, 1963. 813–842.
91. MONTROSE, Louis A.: A reneszánsz mint hivatás. A kultúra poétikája és politikája (ford. KISS Gábor Zoltán), in: BODNÁR György et al. (szerk.): *Helikon*, Budapest, Argumentum, 64. évf. 1–2. szám, 1998.
92. NEMÉNYI Róza: A fordító bevezetője, in: Jakob Michael Reinhold LENZ: *Megjegyzések a színházról, A katonák, A nevelő, avagy a házi nevelés előnyei* (ford. NEMÉNYI Róza), Budapest, Balassi Kiadó, 1997.
93. NEYMEYR, Barbara: Moralästhetik versus Pflichtethik: zur Problematik zur Schillers Kant-Kritik, in: Alexander HONOLD – Christine LUBKOLL – Steffen MARTUS – Sandra RICHTER (Hrsg.): *Das Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Band LXV.*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2021. 39–68.
94. NIETZSCHE, Friedrich: *A tragédia születése* (ford. KURDI Imre – TATÁR Sándor), Budapest, Helikon, 2019.
95. NORA, Pierre: Előszó a magyar kiadáshoz, in: uő: *Emlékezet és történelem között. Válogatott tanulmányok* (vál., szerk. K. HORVÁTH Zsolt), Budapest, Napvilág, 2010.
96. NORA, Pierre: Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux, in: uő: *Les Lieux de Mémoire I. La République* Sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1984. Magyarul: Pierre NORA: *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája* (ford. K. HORVÁTH Zsolt), <http://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html>
97. PETHŐ Tibor: Nemzeti: Johanna, a szent és törekeny áldozat, *magyarnemzet.hu*, 2013. 12. 02. <https://magyarnemzet.hu/archivum/kulturgrund/nemzeti-johanna-a-szent-es-torekeny-aldozat-4068229/>
98. PÓKA-PIVNY Béla: *Csonka Franciaország két integritási harca és Szent Jeanne d'Arc*, Budapest, Magyar Külügyi Társaság, 1930.

99. PRONKO, Leonard Cabell: *Jean Anouilh*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1968.
100. PRONTVAI Vera: *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban. Vidnyánszky Attila és Visky András színházi világa*, Budapest, KRE–L’Harmattan, 2023.
101. PRONTVAI Vera: Visky András: Mire való a színház? Útban a *theatrum theologicum* felé, *Vigilia*, 86. évf. 8. szám, 2021. 635–636.
https://vigilia.hu/pdfs/Vigilia_2021_08_facsimile.pdf#page=77
102. P. MÜLLER Péter: Tér és dráma, *Theatron*, 1. évf. 2. szám, 1998. 28–31.
103. RATTUNDE, Eckhard: Die Bedeutung des Titelsymbols in Jean Anouilhs Drama *L’alouette*, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Band 81. Heft 3., 1971. 243–266.
104. RÁCZ K. Bence: Pierre Nora halála – az emlékezetkutatás egy emlékezhelye, *ujkor.hu*, 2025. 06. 17. <https://ujkor.hu/content/meghalt-pierre-nora-emlekezet-hely>
105. RECHTENWALD Kristóf: Johanna újra a máglyán, *vivalamusical.hu*, <https://www.vivalamusical.hu/johanna-ujra-a-maglyan/>
106. RICK Zsófi: Bánfalvi Eszter: „Ne próbálj szentet!”, *fidelio*, 2011. 09. 30. <https://fidelio.hu/szinhaz/banfalvi-eszter-ne-probalj-szentet-74470.html>
107. ROLLAND, Romain: *Beethoven*, Budapest, Gondolat, 1962.
108. SCHACK Béla: A Sturm- és Drang-korszak drámaköltészete, in: HEINRICH Gusztáv – THEWREWK Emil (szerk.): *Egyetemes Philologiai Közlöny*, Budapest, Franklin Kiadó, 1886.
109. SCHECHNER, Richard: A rítustól a színházig – és vissza: a hatékonyság és szórakoztatás kettősségének struktúrája és folyamata, in: uő: *A performansz. Esszék a színházi előadás elméletéről 1970–1976.* (ford. REGÖS János), Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984.
110. SCHILLER, Friedrich: *Az orléans-i szűz* (ford. MOLNÁR Imre), in: GYÖRFFY Miklós (szerk., jegyz.): *Friedrich Schiller összes drámái II.*, i. m. 2002.
111. SCHILLER, Friedrich: *Stuart Mária* (ford. KÁLNOKY László), in: GYÖRFFY Miklós (szerk., jegyz.): *Friedrich Schiller összes drámái II.*, i. m.
112. SCHOEPS, Karl-Heins: Zwei Lenz-Bearbeitungen, *Monatshefte*, University of Wisconsin Press, Vol. 67. No. 4., 1975. 437–451.
113. SCHNITZLER, Günter: Drama als Libretto. Verdis Schiller, in: Günther Sasse (Hrsg.): *Schiller Werk-Interpretationen*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005. 175–198.
114. SEPSI Enikő: *Kép és jelenlét, kenózis a kortárs francia költészetben és Valère Novarina színházában*, Budapest, KRE–L’Harmattan, 2017.

115. SHAKESPEARE, William: *VI. Henrik I.* (ford. VAS István), in: BORBÁS Mária (szerk.): *Shakespeare összes drámái I. Királydrámák*, Budapest, Európa, 1988.
116. SHAW, George Bernard: *Szent Johanna* (ford. OTTLIK Géza), in: BORBÁS MÁRIA – DOMONKOS GÁBOR (szerk.): *XX. századi angol drámák*, Budapest, Európa, 1985. 351–498.
117. SLAMA, Alain-Gérard: Vichy était-il fasciste?, *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, No. 11., 1986. Juillet–Septembre, 41–54.
https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1986_num_11_1_1483
118. SOÓS Eszter Petronella: Minden 1905-ben kezdődött (Franciaország és az iszlám, 2. rész), *franciapolitika.com*, 2021.02.26.
<https://www.franciapolitika.com/2021/02/26/minden-1905-ben-kezdodott-behodolas-vagy-iszlamofobia-2-resz/>
119. STAFFORD, Tony J.: From Hens' Eggs to Cinders: Avian Imaginery in Shaw's *Saint Joan*, *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 40. No. 1–2., 1986. 213–220.
120. STAŃSKA, Zuzanna: *The Wounded Angel* by Hugo Simberg, *DailyArt Magazine*, 2018. 03. 25. <https://www.dailyartmagazine.com/wounded-angel-by-hugo-simberg/>
121. STAUD Géza: A forradalom színháza, in: uő (szerk.): *A francia színház a VIII. században*, Budapest, Gondolat, 1974.
122. STAUD Géza: Shakespeare francia színpadon, in: uő (szerk.): *A francia színház a VIII. században*, i. m.
123. STORBEL, Heinrich: Die Opern von Étienne-Nicolas Méhul, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 6. Jahrg. Heft 7., 1924.
124. S. VARGA Pál: Szerkesztői előszó, in: DOBOS István – S. VARGA Pál (szerk.): i. m. 2–7.
125. SZÁNTÓ Judit: Jean Anouilh, in: Jean ANOUILH: *Drámák* (szerk. SOMLÓ Vera), Budapest, Európa, 1977.
126. SZERB Antal: *A világirodalom története*, Budapest, Magvető, 1941.
127. SZÖLLÖSY András: *Honegger*, Budapest, Gondolat, 1960.
128. TOMPA Andrea: Egy felsértett Krisztus-arcról. *A képmásról, Isten fiának tükrében* című Castellucci-előadásról és a róla szóló vitákról, *színház.net*, 2012. 07. 01.
<https://szinhaz.net/2012/07/01/tompa-andrea-egy-felsertett-krisztus-arcrol/>
129. TURI Gábor: Költészet a színpadon. A Vidnyánszky-korszak mérlege, *Hitel*, 28. évf. 8. szám, 2015.
130. VAJDA György Mihály: *Az orléans-i szűz. A téma irodalmi változatai*, Budapest, Argumentum, 2003.
131. VAJDA György Mihály: Utószó, in: *Bertolt Brecht színművei II.*, i. m.

132. VÁRNAI Péter: *Oratóriumok könyve* (2. kiadás), Budapest, Zeneműkiadó, 1983.
133. VIDNYÁNSZKY Attila: Látomások lánc, *Nemzeti. A Nemzeti Színház magazinja*, 1. évf. 2. szám, 2013. október, 8–9. https://nemzetiszinhas.hu/uploads/files/folyoirat/nm_I_2.pdf
134. VISKY András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, Budapest, KRE–L’Harmattan, 2020.
135. WARNER, Marina: *Joan of Arc. The Image of Female Heroism*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1981.
136. WINOCK, Michel: Jeanne d’Arc (Übers. Enrico Heinemann), in: Pierre NORA (Hrsg.): *Erinnerungsorte Frankreichs*, i. m. 365–410.
137. YOUREE, Barbara: *Anouilh’s Use of Mythological and Historical Sources*, Emporia, Penn State University, 1967.
138. ZAMAROVSKÝ, Vojtech: *Istenek és hősök a görög–római mondavilágban A–Z*, Budapest, Magyar Könyvklub, 2001.

Színházi és opera-előadások:

1. CHARPENTIER, Marc-Antoine: *Dávid és Jonatán*, vez. Gaétan Jarry, rend. Marshall Pynkoski, Versailles, Chapelle Royale du Château de Versailles, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=LxiLLfd4248>
2. CLAUDEL, Paul – HONEGGER, Arthur: *Johanna a máglyán*, vez. és rend. Jean-Pierre Loré, Église de la Sainte-Trinité de Paris, 2005. <https://www.youtube.com/watch?v=jE9iF734U2k>
3. HÄNDEL, Georg Friedrich: *Jephtha*, vez. Ivor Bolton, rend. Jean-Marie Villégier és Jonathan Duverger, Strasbourg, Opéra National du Rhin, 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=jrugIzBRLs0&t=3220s>
4. LANDI, Stefano: *Szent Elek*, vez. William Christie, rend. Benjamin Lazar, Caen, Théâtre de Caen, 2007. https://www.youtube.com/watch?v=KyVSVYt_DMk
5. MÉHUL, Étienne-Nicolas: *József*, vez. Claude Bardou, rend. Pierre Jourdan, Compiègne, Théâtre Impérial de Compiègne, 1989. https://www.youtube.com/watch?v=jRNwOKTu6v8&list=PL2pg-SBf-AI8HEuhJo8Ry4kGnbC_B5fi5&index=5, <https://www.youtube.com/watch?v=ZBxmPzjs40U>, <https://www.youtube.com/watch?v=8NpWA5boJvY>, https://www.youtube.com/watch?v=r5bqZT_3-8U

6. MILHAUD, Darius – CLAUDEL, Paul: *Kolumbusz Kristóf*, vez. Michel Swierczewski, rend. Claude Lulé, Compiègne, Théâtre Impérial de Compiègne, 1992.
<https://www.youtube.com/watch?v=pCJ-ekdrvlk>
7. SCHAEFER, GEORG: *The Lark*, 1957. <https://www.youtube.com/watch?v=o-iOu7ZryDI>
8. VERDI, Giuseppe: *Giovanna d'Arco*, vez. Bruno Bartoletti, rend. Gabriele Lavia, Parma, Teatro Regio di Parma, 2008.
https://www.youtube.com/watch?v=5N7SKyAaUHs&list=RD5N7SKyAaUHs&start_radio=1
9. VERDI, Giuseppe: *Giovanna d'Arco*, vez. Riccardo Chailly, rend. Werner Herzog, Henning von Gierke, Bologna, Teatro Comunale di Bologna, 1989.
https://www.youtube.com/watch?v=Jd1SaV7RMms&list=RDJd1SaV7RMms&start_radio=1

Hangfelvételek:

1. GIROUST, François: *Messe pour le sacre de Louis XVI*,
https://www.youtube.com/watch?v=hV7EzoCmi_c
2. LE SUEUR, Jean-François: *Oratorios pour le couronnement des princes souverains de la chrétienté*, No. 14.: *Dona nobis* (Allegretto pomposo e nobile),
<https://www.youtube.com/watch?v=f04ehQSer-w>
3. LE SUEUR, Jean-François: *Oratorios pour le couronnement des princes souverains de la chrétienté*, A teljes mű: <https://www.youtube.com/watch?v=dc4IN7BwI-w>
4. LE SUEUR, Jean-François: *Unxerunt Salomonem*,
<https://www.youtube.com/watch?v=5yBLgEudhNc>

VI. MELLÉKLET

A dolgozatban tárgyalt művek besorolása a felhasznált források szempontrendszerei alapján

I. Michel Winock emlékezeti modelljei

1. Katolikus modell – Ayroles: *A párizsi egyetem Jeanne d’Arc idejében*, Claudel–Honegger: *Johanna a máglyán* (előbbi traktátus, utóbbit nem említi itt, inkább csak következtethetünk rá)
2. Republikánus modell – Voltaire: *La Pucelle d’Orléans*, A. France: *Jeanne d’Arc élete*
3. Nacionalista modell – nem említi konkrét művet

II. Vajda György Mihály első négyes felosztása

(többféle sorrendben is említi őket, különböző megnevezésekkel)

1. Vallásos hit | Isten misztikus küldötte – Schiller: *Az orléans-i szűz*
2. Szkepticizmus – A. France: *Jeanne d’Arc élete*, Mark Twain: *Személyes emlékezések Jeanne d’Arcra*
3. Nacionalizmus | nemzeti hős – Schiller: *Az orléans-i szűz*, Southey: *Joan of Arc*
4. Romantikus humanizmus – Alphonse de Lamartine: *Jeanne d’Arc*

III. Vajda György Mihály második négyes felosztása

1. Vallásos – Charles Péguy: *Jeanne d’Arc irgalmasságának misztériuma*, Szőnyegábrázolások, Claudel–Honegger: *Johanna a máglyán*, Max Mell: *Jeanne d’Arc*, Georges Bernanos: *Johanna, a visszaeső eretnek és a szent*
2. Hazafias – (előzmények: Chapelain, Schiller), Vermorel: *Johanna velünk van*, Brecht: *Simone Machard látomásai*, Obersovszky Gyula: *Tóth Ilona, a magyar Jeanne d’Arc*
3. Szociális – Brecht: *A vágóhidak Szent Johannája*
4. Jeanne d’Arc politikai szerepe – a kutató az orléans-i szűz Chinonba való megérkezésének pillanatától datálja politikai szerepvállalásának kezdetét, és egészen a könyv befejezésének idejéig bezárólag összefoglalja a főbb eseményeket ebből a szempontból. Külön nem emel ki azonban műalkotásokat ennél a kategóriánál.

IV. A jelen dolgozathoz használt saját felosztásom

(a felsorolás nem az elemzéshez használt kronológiai, hanem a logikai sorrendet követi)

1. Francia emlékezhely – Jean Anouilh: *A pacsirta*
2. Nemzetközi vonatkozás | „transznacionális” funkció – Schiller: *Az orléans-i szűz*
3. Vallásos olvasat – Claudel–Honegger: *Johanna a máglyán*