

szemben áll népével s az ellenséghez pártol, az támasz nélkül imbolyog e földön s hiába mondja : „Magam vagyok magamnak alkotója”, el kell buknia, mert gyenge. Erre tanít bennünket Coriolanus sorsa.

Coriolanus engedékenysége tehát nem alapoka, hanem csak közvetlen előidézője, kiváltoja bukásának. Van azonban e jelenetnek más funkciója is. S itt vissza kell térnünk Browningnak arra az állítására, amely szerint Coriolanus anyja szeretetének elvesztésétől félt, midőn hűtlen lett a volszkokhoz.

Láttuk már, hogy Coriolanus egyáltalában nem igényelte anyja szeretetét, hogy ő elég volt önmagának. S amit nem igénylünk, annak az elvesztésétől sem tartunk. Nem, Coriolanus világéletében vadóc volt, akit csak a verekedés érdekelt. S ha anyjának valaha is kedvében járt, ha most engedett neki, azt nem azért, hanem annak ellenére tette, hogy olyan volt, amilyen. Mondja is :

„...az nem csekélység, hogyha szemeim
Megindulástul nedvesek.” (V/4.)

S ez enyhít jellemének zordon gögjén, az utolsó pillanatban közelebb hozza őt szívünkhöz s jelentékennyé növeli halálán érzett megrendülésünket. Kiváltani a bukást és felemelővé tenni — ez ennek a jelenetnek a célja.

Browning elmélete tehát hibás : sem az általa feltételezett alapkonfliktus, sem az abból levont következtetések nem állják ki a valóság próbáját. A hibát ott követte el, hogy nem a darab egészéből indult ki, hanem egyrészt Plutarchosból (és Shakespeare nem először tér itt el a forrásaitól), másrészt az aufidiusi sértésből („síró gyermek”), és Aufidiusnak, a hős legnagyobb ellenségének elfogulatlansága legalábbis kétes...

Összegezve az elmondottakat : a két hosszabb tanulmány közül Enrighté sok értékes részletmegállapítást tartalmaz, Browningé viszont egyetlen vezérgondolat köré épül, s ha azt szétzúzzuk, az egész kihull a rostán. Enright helyesen látja meg, hogy Coriolanus meglehetősen egysíku, simplex figura, s hogy a dráma Coriolanus és a nép konfliktusára épül. Téved azonban, amikor a darabot szócsatává fokozza le s vele szemben Browning jogosan hangoztatja, hogy a *Coriolanus* valódi tragédia. Valóban az, de a tragikus hős nem nyafogó gyermek, hanem gögös katona.

Horn András

Paolo Toschi : Le origini del teatro italiano

Roma, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1955. 767. l.

Paolo Toschi, a római egyetemen a népi hagyományok történetének professzora, hatalmas művében — *Le origini del teatro italiano* — egy élet gondos, céltudatos és gazdag gyümölcsöket hozó munkájának eredményeit foglalta össze. A kép, mely e rendkívül szuggesztív könyv olvasása közben elénk tárul, nem azonos a középkori dráma történetek megszokott ábrázolásával. Ha a könyvet elolvassuk, a szerzővel teljesen egyet kell értenünk : „Si tratta . . . di una visione notevolmente diversa di quella, che ora tiene il campo . . .” Valóban az uralkodó felfogástól teljesen eltérő nézetekkel ismerkedünk meg. Ez igaz. De igaz az is, hogy Toschi minden hosszúság és sokszor bonyolult fejtegetésében — melyek azonban mégis latinosan világos argumentálással rendeződnek — nem az örökölt tudományos sémákhoz, a már szinte beidegzett látásmódhoz, de az igazsághoz, a valósághoz marad mindig hű és így tudja elfogulatlan olvasóját teljesen meggyőzni.

Az olasz dráma kezdeteit bemutató egészen újszerű kép megalkotásához más, mint merőben új módszer nem is segíthette. S e módszer újszerűsége — a szerző vallomása szerint — abban áll, hogy a *folklor* szolgáltatja adatokat, az eddig szokásosnál sokkal nagyobb mértékben használta fel a drámatörténet olasz problémáinak megvilágítására, mint azt tudós elődei tették. A színjátszás történetének kutatói számára nem kis jelentőségű módszertani alaptételét Toschi így fogalmazza meg : „A népi hagyomány, azt aki olvasni tud benne, olyan elemek birtokába juttatja, melyekben ama fázisok tükröződnek, mikén a különféle drámai formák keresztül mentek, a legrégebbiektől és legegyszerűbbektől kezdve azokig, melyek már a kultúra magasabb rétegeibe való átmenetet jelzik . . .” Mi következhet mindebből? Csak az, ami e sok évtizedes, türelmes kutatómunkának legszebb gyümölcse : sikerült bebizonyítani, „la costante e larga partecipazione di tutto il popolo italiano, della società italiana nelle sue diverse classi — le umili

non meno che le aristocratiche — al formarsi di una tradizione teatrale . . .” Az egész nép állandó és széleskörű részvételével alakult ki az olasz színházas hagyománya, melynek éppen a kezdetéhez vezet el minket Toschi professzor. Kétségkívül ez könyvének legértékesebb módszertani tanulsága, leggyümölcsözőbb ténymegállapítása.

Az olasz színház kezdetei — de nyilván minden más európai színházé is — nem az ún. felső kultúra változásaiával függnek össze. Természetszerűleg a népre ezek is hatnak — bár — gondolják némelyek — a nép reagjuk nem. Összefüggésük a nép a társadalom életének kezdeti formáival, évezredek óta meglévő és generációk életén át ismétlődő szükségszerű formáival, nagy és jeles alkalmával és napjaival elválaszthatatlan. Toschi remek érveléssel bizonyítja: a liturgikus játék is ebbe az összefüggésbe épül be. A középkoron át az egyház nem áll a társadalmon kívül. Ezért annak szokásai, hagyományai, szükségletei feltétlenül hatnak reá: ötleteket és megoldási formákat inspirálnak. Az, hogy a kereszténység főünnepi az antik vallások egyes nagy napjainak helyébe léptek, régóta tudott dolog. Ezt különben az első egyházatyák sem tagadták: ellenkezőleg hangsúlyozták. De ezt már csak azért is megtehették, mert hiszen a pogány ünnepnapok maguk is csupán a természetjárásának különféle mérőföldkövei voltak, s így az ember és a természet viszonyát alapvetően formáló adottságokra figyelmeztettek — jelképes formában (napfordulók, tavasz-ünnep). A kereszténység e jelképet kettős transzpozícióban vette át. Egyrészt a természetet alkotó, másrészt az embert a természet fölé helyező megváltó isten tettei történnek az időben jelképes cselekménnyel véghezvitt, valószínű ábrázolásával: liturgiájának az esztendő ismét és ismét megújuló körforgása szerint — per anni circulum — történet megújításával. A dolgoknak ilyen szemlélete más módszer alkalmazását, mint aminőt Toschi kidolgozott és sikerrel alkalmazott, meg sem engedi. A természet és az emberi művelt kapcsolatainak bemutatása még a pogányságban stilizált formák szerint — átszíneződve, tudatosságát sok tekintetben elvesztve, a folklor felkutatva népi emlékenyagban még megtalálható. A liturgia sajátos drámaisága is ehhez kapcsolódik. Hozzá kapcsolódik, majd ismét reá visszahat. Elhagyja azt, de visszatér hozzá. Nélküle teljesen meg nem érthető.

A természet és a vallás kapcsolatának népei fejeződnék ki azokban a dramatizálásokban, melyeknek megalkotója és előadója egészen a nép.

Ez a szemléletmód mennyire termékeny módszert teremtett. Mutatja egyebek között az, hogy a dráma középkori útjának olyan igen lényeges állomása, mint a zínpad, addig kizárólagosan latin nyelvűnek a nép nyelvére történt átcserelése, azokkal a népi, a középkor egész társadalmát átjáró misztikus mozgalmakkal hozza összefüggésbe, melyek Európában mindenütt — és mint magunk másutt részletesebben bizonyítottuk: nálunk is — az irodalmi anyanyelvűség létrejöttének egyik legfontosabb forrását jelentették: „ . . . il trapasso dal dramma in latino a quello in volgare ci apparirà come conseguenza dell'affermarsi di una nuova liturgia (o paraliturgia se così vuol dirsi) scaturita di un profondo moto di un acceso misticismo, che scosse la nostra società medievale, ma che rimase sempre dentro la chiesa e che fu sempre regolato e diretto da nuovi ordini religiosi e dal clero . . .”

A drámai formák, a színházas kezdetek évszázadaiban, vagy évezredekben, ebből az összefüggésből kiragadva érthetetlenek és értelmetlenek. Értelmüket az ünnep, az ünnepi alkalom adja meg, melynek a játék, a ludus a csúcspontja. A játék, mely valójában rítus, szertartás, figyelmet megragadó, a nézőt résztvevővé, szereplővé alakító formában — rito spettacolo. Azok a rítusok pedig, melyekből a színházas született meg, bizonyos állandó alkotó elemekből épültek ki. Ezek a körmenet, karban énekelt lírai dal, elbeszélés, tánc és maga a voltaképpeni színházi játék. (La processione, il canto lirico in coro, la narrazione, la danza e l'azione scenica vera e propria.) Mindezek kísérőjeként természetesen a zene sem maradhat említés nélkül. Nem is mindig kíséret, vagy kiegészítés a szerepe: sokszor önállóan alkotja a rítust. Igaz az is, hogy ezek az elemek így valamennyien nem minden látványos-rítusban szerepelnek. Általában azonban igen. A következőkben e négy, ha úgy tetszik — a zenével — öt alkotó elemmel részletesen megismerkedhetünk.

A körmenet. — A processiókon részvétel — mondja szerzőnk — mindazok lelkében valami olyasfajta érzést vált ki ami, nem távoli rokonságban van a katharissal, a megtisztulással, drámának és rítusnak közös főcéljával. A menet valójában tényleg nem is akart mást jelképezni, a résztvevők szemé elé állítani, mint az ember keserves, bukákkal és felemelkedésekkel teljes vándorlását az életen át. A középkori ember számára a lét nem is más, mint zarándok-ság, a halálig tartó vándorlás, sokkal későbbi szóval: bucsútjárás, processió. A rítus megalkotó érzelmi alap lényegében nem volt más az antik és a keresztény Itáliában és ez a sokévezredessé vált hagyomány teszi érthetővé annak szívós továbbélését. Az egyház körmenetei és az itáliai népszokások hagyományos felvonulásai: carnevale, befanata a farsang és vízkereszt (Befana) — ugyanott gyökereznek: a rossztól való eltávolodást, a jó felé haladást, a régiből újba vándorlást a térben mozgással jelképező látványos rítusban. (Ide tartozik a „bruscello” is amikor egy lombosodó fácskát járnak körül a „bruscellante” vezetésével.) A reneszánszban a felvonulás csaknem önálló művészi kifejező formává, műfajjá alakult a Trionfo szokásában. Vasari művész-

életrajzaiban lépten nyomon olvashatunk Trionfokról, melyekben festők, építészek, mérnökök, jelmeztervezők, zeneszék és irodalmárok tudása, ízlése, művészete versenyzett, hogy minél artisztikusabb módon juttassák kifejezésre a Diadalok alapvető vonásait, magát a leglényegesebb műfaji meghatározást: körmenet és dráma.

A középkor drámái körmeneteiből csak egyet-kettőt említsünk: az Ordo Prophetarum, melynek során az ószövetség nagyjai vonultak fel a karácsonyi ünnep díszében álló oltár előtt, felismerhetőségüket biztosító öltözékekben és jelvényekkel — jelmezben. Ide tartozik a Velencében kedvelt Annunciazione, Mária üdvözlétének játéka és a magyar drámái emlékek sorában is az elsők között előjövő Stella, a három királyok vízkereszt éjszakai játéka. — Az egyházi liturgikus szokásokban továbbélő, de a liturgia kereteit részben bővítő, részben szétfeszítő drámái körmenetek mellett színjátékszerű felvonulások a folklorban is nagyszámmal ismeretesek. Néhányat ismertettünk már. De ezekben még az antik-népi vallásos dráma elemei éppúgy felismerhetők, mint a genovai és szicíliai „casazzák” később rájuk rakódott spanyol-barokk pompázatos külsőségei alatt is. A folklor által nyilvántartott körmenet emlékműanyagban a a legmesszebbvezető következtetésekre feljogosító, ősi előzményekre utalásokat találunk.

A kórus által előadott *lírai dal*, pogány és keresztény, egyházi és népi szokásokban igen nagy változottsággal fordul elő. Közös vonásaik: egy karvezető, praecentor, cantor irányító szerepe; mindig a ballata versformájában és dallamával találkozunk velük. Zene és versforma dolgában mutatkozó rokonságuk a középkor népi és egyházi zenéjének kölcsönhatásából magyarázhatók. Leggyakoribb és legjelentősebb megjelenési formáik: a karneváli dal (*canto carnascialesco*), a sok és sokféle *maggiolata* (májusi dal), a befanatából lett farsangi nótázás a *bufanata* és a *pasquella*, bizonyos egyházi *himmuszok*, a *szekvenciák*, *laudák*. A carnascialesco néha maszkás szereplők felvonultatásával gúnyolja a tisztés iparúzóik mesterségeit, akik pedig cseikek az „arték” jelvényei alatt voltaképpen a farsang kihágásaiért engesztelő körmenetre jöttek össze. Az ilyesfajta carnascialesco hozza eszünkbe a XVII. sz. második feléből való „Mívesek lakodalmát”, mely — más keretben — de hasonló módon teszi sorjában gúny tárgyává „a kádban ugráló csertőró vargákat”, a „tetves borbélyokat”, a „kevély ötvösöket”, meg a tisztés iparban sok más társukat. A disciplinatók, a flagellánsok egyházi regula alá szorított utódai egészen más módon, mint a csúfolódó és zabolátlan karneváli felvonulók, vezeklő ostoressapásaik csattogása közben énekeltek laudáikat. A népi misztika azonban a nem liturgikus énekeket általában dramatizálva szerette előadatni lauda társaságok tagjaival, de a templomba begyülekező egyéb rendű hívekké is. Ismét igazolva látjuk Toschi megállapítását: „inni e laudni canti carnascialeschi e canzoni di maggio appartengono di diritto alla storia del teatro non meno, che a quello della poesia.” Itáliában, de bizonyonnal másutt is — még Magyarországon is — sok olyan költő, vagy költészeti emléket tartanak nyilván, melyek joggal foglalhatnak, vagy foglalhatnának helyet, a drámatörténet emlékei között is . . .

Az *elbeszélés* minden középkori dráma alapja. Maga a híres húsvéti játék a „Quem quaeritis” is a húsvéti evangélium elbeszélő és párbeszédese részleteinek dramatizálása. A középkorban azonban a drámái elem még a retorikába is benyomult. Különösen a ferences szónoklat sajátja volt a féldrámái prédikáció, a *sermone semidrammatico*, melybe színjátszás vegyült. Esetleg csak maga a szónok szavalt költeményeket, verseket és monológokat, néha — egymágában — dialógusokat is. Ismét csak hazai emlékeink között kereshetjük, ilyenek találtak a „Könyvecské az szent apostolok méltóságáról” elnevezést viselő nyelvemlékünkben az apostolok vetekeése, hamisítatlan drámáságú, mégis minden bizonynal csak a prédikáló dominikánus egy-maga által előadott kis jelenetét.

A *tánc* a földművelő népek rítusainak állandó velejárója, nem hiányzott az antik vallás szertartásaiból sem. Egészen természetesen a folklór állandóan felszínre maradó egyik kutatási főtémája, de Itáliában, mint Spanyolországban is utat talált ha nem is a liturgiába, de minden esetre a népibb vallásosság megnyilatkozásaiba, különösen körmenetek alkalmával.

Ezek volnának a *ritus állandó játékelemei*, de ami a szertartást, mai szemmel is színjátszássá teszi „dramatizálja” a több személy által előadott *cselekmény*. Az ilyesfajta dramatizálásnak az útja a megszélesítésén át vezet. Cselekvő személyekké lesznek Carnevale, Quaresima (Nagybőjt), és a Befana (Vízkereszt). Ami ezekkel történik már több személy által végrehajtott cselekvés, miként Carnevale halálraítélése, Arlecchine megölése, lánykérési és házassági játékok (Contesa, Mariazzo). De még ezek is és ebben a formában ősi rítusokra mennek vissza. Az előbbi kettő a gonosz eltávolztatásának, az utóbbi kettő az engesztelés rítusaira. Nem jelentéktelen a megtermékenyítés tavaszi termékenység rítusaiból később lezárazott drámái játékok: fegyvertáncok, morechák, májusjátékok és még sok egyéb. Az újév rituális szokásaiból alakultak ki a hónapok megjelenítései, a jósló játék zingareschák. Míg végezetül már a katolikus rítusok dráma teremtő erejét a dramatizált officiumok, liturgikus drámák, drámái laudák és mindennekfölött a vallásos színjáték népi formája a rappresentazione sacra mutatják. Ezekhez járultak, mint az újabb korok termése, a vízkereszt és farsangi játékok (befanate sacre) és a májusi vallásos szokások (maggi sacri).

Az itáliai színjátszás legősibb emlékeiben megállapítható eme közös elemek vizsgálata után, az előadás kéréseivel foglalkozik. *Kik adták elő a játékokat!* Bár kétségkívül a ritusban résztvevők közös cselekményei formálták drámaivá a szertartásos látványosságot, mégis mindig voltak olyanok, akik a szertartásos drámában nagyobb szerepet vittek, idők jártával pedig egyes játékokat vagy teljesen, vagy majdnem kizárólagosan csak ők adtak elő. Bizonyos szakrális közösségek voltak ezek, — Iuventus, Scholae az antik korban, a klérus, vagy annak egy része a kereszténység idején. Németországban sok helyen Männerbund a népi színjátszók társaságának neve és egyes magyar vidékeken, mint a Székelyföldön a betlehemesek is már november elejétől közösen és elvonultan készülnek adventi szereplésükre. Olaszországban, nevezetesen Észak-Itáliában, „l'Abbazia”, „apátság” névvel illették az ilyen játékok előadására létesült társulásokat. A névadásban bizonyára az játszott szerepet, hogy a piemonti és lombardiai nagy apátságok liturgikus drámáit a monostor szerzetesei adták elő, s az ezeket néző, majd utánzásukra kedvet kapó nép a játékok előadása előfeltételének tekintette a szereplők valamiféle közösségbe tartozását. Az ilyen „abbaziák” feladatai különben igen változatosak. Nyilvános ünnepek megrendezése (Carnevale, Calendimaggio — május elseje — a védőszent ünnepe), bálók rendezése és azokon a rendfenntartás, körmenetek és vallásos színjátékokon részvétel, mennyegzői játékok (barriera ai sposi), hódolati ünnepségeken részvétel, rendfenntartási, rendőri és városvédelmi feladatok vállalása. A színjátszó „apátságok” tagjaira tehát sok feladat hárult, ami csak a drámának a középkor életében elfoglalt igen fontos helyzetével magyarázható.

Mindezek után természetes a kérdés, az előzőekben ismertetett módon felépülő és előadott dráma milyen forrásokból ered? Fentebb már volt arról szó, hogy a termékenységi ritusoknak milyen fontos szerepük volt az olasz színházi kezdetek megformálásában. Most ennek a megállapításnak részletesebb kifejtését olvashatjuk. Itália régmúlt és mostani legfőbb ünnepei a földművelő életforma bélyegét viselik. Ez a „carattere agrario”, mely a gonosz eltávolításának, a megtisztulásnak, a megújulásnak és a föld termékenységéért könyörgő engesztelésnek, meg a közösség jólétéért imádkozásnak szertartásait jelenti. Ezekhez vehetjük még egy évi, vagy évszaki ciklus elkezdésének ritusait is. A termékenységi ritusok azonban nem a gyászos komorság jegyében jöttek létre. Ellenkezőleg az élet kitörő, fékevesztett követelése jellemzi őket. Egy bizonyos szabadosság e ritusok elválaszthatatlan velejárója. Áll ez még Karnevál halálára is. A tréfának, csúfolódásnak, féltelenségnek ebben a légkörében születtek meg ezek a ritusok és velük az olasz színház. A társadalomnak boldogságot és bőséget esdettek ezek a ritusok, vidámságot és életkedvet adtak a belőlük leszármazott színjátékok. Egy nemrégiben megjelent könyv Grace Frank, The Franch Medieal Drama c. művében van szó arról, hogy a mimusok voltak az igazi antik színjátszók és a középkor drámája az antik mimusok játékaiknak leszármazója. Így lenne a középkor „par excellence” műfaja a *farce*. Ez a vélemény lényegében igaz. A mimus szerepének teljes értékű magyarázatát azonban csak a Toschi által feltárt összefüggések segítségével találjuk meg. Amit elmondottunk, elsősorban a vígjátékra áll. De ugyanezt kell mondanunk az olasz epikus dráma kialakulásáról. Ez is a termékenységi ritusokból nőtt ki, közelebbről az engesztelési szertartásokból.

A megszemélyesítések nyomán létrejött játékok közül Carnevale és Quaresima, Farsang és Nagyböjt vitáját elemzi részletesen és az egész olasz nyelvterületre kiterjedő folklór kutatások anyagából bőségesen illusztrálva. Carnevale sokféle alakban jelenik meg a nép játékaiban. Lehet állat, bábú, gyógyító ember, király. És éppen az utóbbi formában, Carnevale király és az ősrégi Saturnaliák királyának, ez utóbbinak magához Saturnushoz fűződő viszonyát ki tagadhatná?

Karnevál király kíséretéből nem hiányozhatnak a vigyorgó ördögfigurák sem. Ezek a maszkok nem mások, mint az alvilági lények, démonok és halott lelkek megjelenítői. Az év kezdetén, amikor megszabadulnak a régítől, a fáradtól, a megromlottól, hogy a föld, a lég, az ember megújulhasson, akkor jelennek meg a rossz, az elmúlás alvilági árnyai. Carnevale játéka, a régi évkezdő termékenységi ritusok folytatásai viszont éppen ezeket újízik vissza a vidám és napfényes föld színéről az árnyak sötét, szomorú helyére. Az élet megpróbálja száműzni a halált. Carnevale kíséretének torz ördögeiből egyik másik önálló szereplővé is válhat és mint Arlecchino, Pulcinella, vagy Zanni (az Alpkban) maga kerül egy játék középpontjába.

Carnevalét magát is, mint a rossznak vidám képviselőjét perbe fogják és pusztulásra ítélik. Az antik ritusok is az évkezdő idején a rossz eltávolításával vezették be az ünneplést. De ugyanez történik az egyenrangúságra jutott Arlecchinóval, vagy az Öreganyóval (la Vecchia) is. De mégis megadják nekik a jogot, hogy végrendelkezzenek. Ezek a „testamentumok” a falu, vagy városka közeleti szereplőit gúnyolják ki többnyire, sokszor a helyi közelet nem is rossz satírái. Távoli és komikussá torzult leszármazója ezek az ősrégi időkben időről időre ismétlődő nyilvános bűnvallomások. A játék, a színjáték ebben a vidám, látszólag felelőtlenül szórakoztató formájában is nagy célját szolgálja: katharizist, a *társadalom tisztulását*.

De Carnevalét eléri végzete: halálra ítélik és „kivégzik”. A játék ezzel még nem ért véget. El is kell temetni és utána megsiratni. A vidám farsangi király, vagy Arlecchino elsiratása lehet

a halottsiratás egyszerű paródiája, de lehet — és ez látszik valószínűbbnek — egy istenség, vagy egy mitikus személy meggyászolása, mely már a régi kiűzési rítusokat is inspirálhatta. Így éri végét Carnevale, Arlecchino és alpesi olasz falvak Zannija egyaránt. Antik rítus-elődeikben a kórus végzi ki a mitikus alakot ének, tánc közepette. S miközben az exaltált kavargás tetőfokát éri el, a mítosz végét ér. A halállal a mítosz befejeződik. Feltámadás itt nincs, csupán az élet megy tovább, s a rítusból orgia lesz.

Az évek és évszázak elején szokás volt Itáliában a *jegyességeket* és *házasságokat* kihirdetni. A törzs, majd a nép, még később a város vagy falu egész lakosságának nyilvánossága előtt történt ez. A házasságszerzés ősi formái ismétlődtek ilyenkor, eleinte valóságos aktusokként, később szimbolikus cselekmények módján. Még később játék, sokszor csak vaskos, nyers tréfálkozású bohózat lett belőlük. Fiatalkor vetelkedése egy leány kezéért sok változatú népi játék témája. A májusi komédiák végén is fiatal párok kerülnek össze. De ide tartozik a „bruscello”, lombosodó fiatal fa körüljárása, mely körmenet volt eleinte, később egyre inkább dramatizálódó játék. De ide tartoznak még a házasság és a házasság élet témáit sokszor groteszk formákban bemutató „mariazzok” és „mogliazzok”, lakodalmi szokások közül a „la pricunta” (presunta), a „falsche Braut” motívumára felépített tréfák is.

A színpad azonban nem csak mulattat, elmesél, hanem emlékeztetbe idéz, megjelenít. Az epika is ihleli. Az olasz színház ilyen eredete is a májusra megy vissza. A május az antik Itália számára nemcsak líra, hanem hősi tettek ideje is. Ekkor ütköznek meg utóljára immár zöld lombok alatt és nyíló virágok között a nyár és a tél, a jó és a rossz, az élet és a halál. A fejlődés, a növekedés nem ellentmondás nélküli, problémák nélküli folyamat: a nagyság ára küzdelem. A május szó pedig a mag töből származik, ami növekvést jelent. Ezért van az, hogy már a rómaiak Floraliai sem kizárólag a nemiség jegyében álltak: bőven van bennük *agonisztikus* elem.

A májusi rítusok e küzdelmeket ábrázolták. Az embernek a benne lakozó rosszal folytatott küzdelmél is, az önmegtágadás, tisztulás, felfrissülés (rinvigorimento) megerősödés és ujjongás fázisain keresztül. — De a rítus nemcsak az emberi lét kis világát vette figyelembe. A kozmoszt átjáró, egymás útjait keresztező, egymással harcra kelő jó és rossz szellemek küzdelmét is megjeleníti. Ezért szerepel minden földműves nép májusi rítusában a fegyvertánc.

Idővel a fegyvertánc, vagy kardtánc e rituális jelentősége elhomályosodott és ekkor lett belőle egy történeti esemény felidézése, mint pl. az olasz *Moresscában* a mórokról folytatott sok évszázados küzdelem emlékét látja már csak a nép. Az Itálián kívüli fegyvertáncokban is, mint pl. a német kardtáncban is felmerül a démoniákus elem éppen a titokzatos Rubin, az angolok Robin Hoodja szerepeltetésével. Nevéről — Toschi kimutatja, — hogy a középkorban még egy démon neve. A „maggio epico” ma már végleg történelmet idéző funkciót tölt be. De így is az élet megújulását szolgálja, a nép életének megújulását, melynek életet alakító szenvedélyeit, a jó és az új keresésének szenvedélyét történelme, tapasztalatai és élményei táplálják.

Évkezdés, élethez és mindig a bizonytalanság ködös érzetével, a *jővőt tudni vágyás* szenvedélyes kívánásával jelentkeznek. Ezért foglal helyet az évkezdés rituális között a jóslás is. A Sybilák tiszte volt ez valamikor, a középkorban az utcasarkok jósnői lettek Cumae barlangja lakóinak utódai: a zingarák. S a tréfák, talán komolyan sohasem vett jós-szertartás neve: *zingarescha*. Az elkezdődő új időszak befolyását a hónapok megjelenítői mondották el egy másik játékban, mikor Jánúár és társai előadták sorjában, hogy az esztendő rendjében mi lesz a teendőjük.

Az itáliai színpadtechnika kezdeteivel kapcsolatban eddig elmondottak még mind az antik világról, vallásos szokásaiból indultak ki. A középkori olasz színpad azonban sokáig a duomok és abbazialek, a székesegyházak és apátsági templomok ívei alatt állott. Hogyan jelent meg a dráma a kereszténység művészi és irodalmi kifejezési formái között? G. Cohen a középkori dráma történetének nagytekintélyű mestere e tekintetben is Franciaországnak tulajdonítja a „mission d'inventeur” dicsőségét. Toschi szerint viszont a nagy francia tudós ez esetben az igazságtól eléggé messze került. Az Ószövétségben is nagy számmal szerepeltek a drámaiságot nem nélkülöző rítusok, istentiszteleti formák, amelyek egy része az Újszövétségbe is utat talált. A kialakuló keresztény liturgia középpontjában a mise áll. Drámaszerű felépítését elegen bizonyították már, Toschi sem tesz egyebet. Abban talán mégis téved, ha a mise monológ, egy szereplős jellegét hangsúlyozza. Különösen az első keresztény századokban a résztvevők és a segédkezők szerepe sokkal aktívabb volt, mint később. Dramatizálódott a liturgia misén kívüli része is, az officium. De hogyan kezdődött a *liturgián kívüli* vallásos dráma? Toschi a bizáncban szokásos dramatizált homíliában látja a legkezdeteket. Az egyházi beszéd egyes, erre alkalmas részeit több szereplővel adták elő. Némileg hasonló ehhez a késői utód, a franciskánus „sermone semi-drammatico”. A bizánci „megjászott prédikáció” azonban más talajból nőtt ki. A bizánci színház irodalmilag fejlettebb, színpadtechnikája érettebb volt, mint ez időben a nyugati színpadtechnika. A szenvedélyes, közérdeklődést keltő teológiai viták a dialektika élesedését, de a dialogizálási hajlamot, a párbeszédés létszerűségét és mozgalmasságát is eredményezték.

Nyugaton az egyházi dráma más talajba eresztette gyökereit. A nagyhét önmagában már magasfokú drámaiságot képviselő szertartásaiban jelenik meg először a vallásos színpadtechnika.

A nagyhét, mely húsvét vasárnapjával zárul, az ősrégi tavasz ünnepek idejére esik. Itt is a télből nyárba, rosszából jóba, halálból életbe való átmenet a főtéma, átmenet: „Phase id est transitus Domini”. Az antik vallásokkal ellentétben azonban itt nem a természet, a föld életadó termékenységének megújulása, hanem az *ember újjászületése* a ritusok főmotívuma. E héten az emberiség megújulásáról van szó a liturgiában és mindabban, ami hozzá kapcsolódik. A húsvéti élmény analóg az ősi vallások tavaszi élményével, analóg de nem azonos.

A húsvéti liturgiából nőtt ki a nevezetes „Quem quaeritis”, mely eredetileg a húsvéti nagymise introitusának trópusa volt, majd az éjjeli officium végén énekeltek. E folyóirat új folyamának első számában beszámoltam legrégebb magyarországi énekeskönyvünkben, az ún. gráci antifonáriumban található „Quem quaeritis” változatról, a XI. század végéről. Megkockáztattam ott azt a véleményt, hogy európai közvetlen rokonok nélkül szükölködő, egészen különleges felépítésű húsvéti játékunk, eredetét Itáliából vehette. Toschitól tudjuk meg, hogy az ilyen felépítésű Quem quaeritis valóban Észak-Itáliában volt szokásos. Ez sem trópusokból, hanem antifonákból áll. „... il materiale musicale di questo dramma non e di tropi, ma di antifone. Quindi piu archaico, piu sobrio, piu aderente alla intonazione recitativa ecclesiastica e come impostazione di canto fondamentalmente classiche e italiane.” (662 l.) Az „officium sepulchri” mint a sirt látogató asszonyok játékát nevezték, Európa-szerte el volt terjedve, természetesen — tout est diversité au Moyen Age — számtalan változatban. Jóval szerényebb — legalább Itáliában a karácsonyi liturgia dramatikus „melléktermése”. A pásztorok játéka, a karácsonyi hajnali szolozsma első antifonájából fejlődött ki: „Quem vidistis pastores? Dicite, annunciate nobis in terris quis apparuit?...” A karácsonyi ünnepkör másik főünnepén, Vízkereszt éjszakáján volt a „Stella, vagy a három királyok játékának az előadása.

Mindezek a „ludusok” a liturgián belül fejlődtek ki és kerültek alkalmazásba. A XII. századtól kezdve azonban a misztikus, laikus vallásos mozgalmak által annyira átvitt Itáliában egy gazdag paraliturgia fejlődött ki, dús irodalmi természettel, az érzelmes vallásosság költészetével: a Laudával. Mint Toschi mondja ez volt „la nuova liturgia dei disciplinati”. Ez az „új liturgia” nem nélkülözhetette a régi és igazi liturgia drámai sajátosságait és ezért dramatizálta a maga különös „liturgikus” szövegeit, a laudákat. Disciplinátok és devotok társulataiban több szereplő énekelte a Szűz, vagy a Patronus tiszteletére szerzett énekeket, különösen a Passio témakörét feldolgozó „cantokat”. Már a montecassinoi passio-előadás latin szövegét is megszakítják vulgáris nyelvű versek, egy Mária-siralom, *Pianto della Madonna* töredékei. Így látjuk mennyire jogosult az a vélemény, mely az *ómagyar Mária-siralmat* drámai emlékek is hajlandó tekinteni.

A dramatizált laudáknál igazibb színpadi művek a „rappresentazione sacrók”. Szcenikájuk az előbbieknél gazdagabb, terjedelmük is nagyobb, de befejezésül mégis egy lírai lauda szolgál.

L'Aquila, az Abruzzok városának disciplinátói, mikor laudáikat énekelve — a falakon kívül már — a Collemaggio felejthetetlen szépségű homlokzata elé értek, de mielőtt a sok szoborral díszes kapun beléptek volna, a Communit dícsőítették. Ugyanaz az ének, ugyanez lauda magasztalta az uralmazó szentet és a várost, mely majdan kétségbeesett felkelésekben tiltakozik a spanyol zsarnokság ellen. *A lauda nem volt csak vallásos műfaj, nem volt csak világi ének sem. Mindakettő volt, a középkor módján, egyszerre.* Így értjük meg Toschi szavait: „... quanto sia artificiosa per la letteratura drammatica una divisione netta tra laico e chiesatica, tra sacro e profano...” Nem csupán e hangulatos kép, az egész könyv ezt bizonyítja.

Toschi könyve, mint látjuk, valóban nem a szokásos drámatörténet. A középkor volta- képpen nem túlságosan gazdag, sem nem változatos drámai természetének szakadatlanul ismétlődő újraelméséseinek egyike. Távlatai túlvezetnek St. Gallen és túl Hroswithán is, és az antik Itália előidejében, a mítoszok kőében vesznek el színt. S, hogy e könyv mégis a latin tudomány világosságának egyik dokumentuma lett, minden mitikus homály, ködös alluzió-tömegek nélkül, szerzőjének egy mindenek felett való jó tulajdonságában leli magyarázatát. Toschi a tényeket nem csupán tiszteli, de egyedül azokat szereti. Állításai a megsokott középkori drámatörténeti közhelyekhez szokott füleink számára meglepőek, könyve elolvasása után meggyőzőek is: „la storia della letteratura medievale non, ma la storia del teatro medievale puo fare senza Rosvita...” (717 l.)

Az ember, a természet, a világ megújulása és megújítása ez Itália antik és keresztény ritusainak célja. Az olasz színművészet gyökerei ebbe a talajba nyúlnak, ez táplálja és nagy céljait csak akkor éri el, ha ezzel a táplálékkal él. A színpad hivatása a néppel a társadalommal szemben megmérhetetlenül nagy. Miként régi-régi elődeinek, ama ritusoknak, neki is az a szerep jutott, hogy *tisztítson, gyógyítson, megújítson.* Ezzel a céllal lesz igazán művészetté: „*il teatro quando raggiunge le alte cime dell'arte e sempre catarsi ed elevazione...*”

Hogy ezt bebizonyítsa és ezt segítse, ez volt Paolo Toschi hosszú és szenvedéllyel végzett élete munkájának célja.

Mezey László