

EGY KIÁLTVÁNNYAL KEVESEBB

GILLES DELEUZE

1. A SZÍNHÁZ ÉS KRITIKÁJA

CARMELO BENE¹ így nyilatkozik *Rómeó és Júlia* című darabjáról: „Kritikai kísérlet Shakespeare-ről”. Valójában azonban Bene nem Shakespeare-ről ír; kritikai kísérlete maga is színdarab. Milyennek kell elképzelnünk a színház és a kritika, az eredeti és a levezetett darab közti kapcsolatot? Bene színházának kritikai funkciója van, de mit kritizál?

Sem Shakespeare-t nem akarja „kritizálni”, sem nem „színház a színházban-ról van szó, sem nem paródia, és nem is a darab új felfogása stb. Bene másképp és sokkal újszerűbben jár el. Tegyük fel, hogy elvesz az eredeti darabból egy elemet. Kivon az eredeti darabból valamit. Hamletről szóló darabját már nem Hamletnek nevezi, hanem *Egy Hamlettel kevesebb*-nek, mint Laforgue². Nem osztást végez, hanem kivonást és amputálást. Mindjárt meglátjuk, hogy az már más kérdés, hogyan választja ki az amputálandó elemet. De például amputálja, semlegesíti Rómeót az eredetiben. Most talán felborul az egész darab, mivel ezúttal nem önkényesen választott elem hiányzik belőle, pördül egyet maga körül és a másik oldalára fordul. Ha amputáljuk Rómeót, Mercutio megdöbbenő fejlődésének leszünk tanúi, annak a Mercutioénak, aki Shakespeare darabjában csak lehetőségként szerepel. Shakespeare-nél gyorsan meghal Mercutio, de Benénél nem akar meghalni, nem tud meghalni, nem ér rá meghalni, mert ő áll majd a darab középpontjában.

Tehát elsősorban arról van szó, ahogy egy szereplő kialakul a színpadon. Még a kellékek is az ő sorsát várják, azaz azt a szükségszerűséget, amit a szereplő caprise³-a kölcsönöz nekik. A darabot ugyanakkor a szereplő felépítése, bevezetése, születése, hebegése, variációi, alakulása szövi át. Ez a kritikai színház teremtő színház, ahol a kritika teremtő szerepet játszik. A színházi ember nem szerző, színész vagy rendező. Operátor. Operáció alatt a kivonás, az amputálás műveletét kell érteni, melyet azonban már elfed egy másik művelet, melyből valami váratlan támad és burjánzik el, mint egy protézis esetében: Rómeó amputálása és Mercutio óriási fejlődése, egyik a másikban. Sebészeti precizitású színház. Tehát Bene, amikor eredeti darabot használ fel, nem divatos paródiát akar csinálni belőle, és nem is akarja irodalommal megtoldani az irodalmat. Ellenkezőleg, ki akarja vonni az irodalmat, például kivonja a szöveget, a szöveg egy részét, és megnézi, mi történik. *Azért, hogy a szavak ne alkossanak többé „szöveget”*... Kísérleti színház ez, mely több Shakespeare iránti szeretetről tanúskodik, mint az összes kommentár.

Vegyük például a *S.A.D.E.* című darabot. Itt a sade-i szövegek merev felolvasásából kiindulva amputálja, megbénítja az úr szadista képét, maszturbációs dilire redukálja, miközben a mazochista szolga a színpadon ura hiányosságainak és gyengeségeinek relációjában önmagát keresi, fejlődik, változik, bizonyít, alakul. A szolga egyáltalán nem ura fordított képét veszi fel, és nem is másodpéldánya vagy ellentmondásos identitása: darabról darabra, részről részre alakul, ura semlegesítéséből kiindulva; autonómiáját ura amputálásából meríti.

Végül eljutunk a *III. Richard*-hoz, amelyben Bene színházi elgondolásában talán a legmesszebbre megy. Itt az egész királyi és fejedelmi rendszert amputálja, kivonja, csak *III. Richard* és a nők maradnak meg. De most új fényben jelenik meg az, ami a tragédiában csak lehetőségként volt jelen. A *III. Richard* talán az egyetlen olyan Shakespeare-tragédia, melyben a nők szítják a háborút. És *III.*

1.

BUBIDAN Menj! Menj! Menj! Menj!
A SZAMÁR Nem megyek kaszárnyába.
BUBIDAN Ha nem mész, fogházba kerülsz.
A SZAMÁR Hát akkor fogházba kerülök.
BUBIDAN Gondterhelten. Na mi a rosszabb: a fogház vagy a kaszárnya?
A SZAMÁR Nekem minden kaszárnya fogház.
BUBIDAN Akkor mi legyen: fogház vagy kaszárnya?
A SZAMÁR *Elgondolkodva csóválja a fejét.*
Fogház? Kaszárnya?
Fogház? Kaszárnya?
Fogház? Kaszárnya?
Fogház? Kaszárnya?
Fogház?
Kaszárnya?
Fogház? Kaszárnya?
Belép a hentes.
HENTES Mi van a számmal?
BUBIDAN Fogház? Kaszárnya?
A számár nem tud dönteni.
HENTES Akkor el vele a vágóhídra.
BUBIDAN Na látod: vágóhíd, vágóhíd, menj!

2.

Egy család vacsoránál ül. A karácsonyfán égnek a gyertyák.

FÉRJ *a feleségéhez* Szalámit?
FELESÉG Szalámit!
FÉRJ *a gyerekhez.* Te is kérsz szalámit?
GYEREK Mi az a szalámi?
FÉRJ A szalámi számarhús.
GYEREK Gyűjtsatok meg nekem még egy csillagszórót.
FÉRJ *meggyűjtja a csillagszórót.* Szép, ugye?
FELESÉG Mint egy kis vulkán.
GYEREK Sterntaler. Sterntaler.
FÉRJ Nagyi, kérsz egy kis szalámit?
NAGYI Három aranyfogam van.
FÉRJ Nekem ezüstlemez van a térdemben.
FELESÉG Nekem platina van a koponyámban.
Belép a hentes Jézuskának öltözve.
HENTES Akkor hát megéri, hogy titeket is levágjalak.
Leleplezi magát, levágja a férjet, a feleséget, a nagyit.
Mutatja. Ezüst, arany, platina. És te, gyerek, neked mid van?
GYEREK Honvágyam, honvágyam van, honvágyam van.
HENTES Vegyél a szalámból!
GYEREK Honvágy! Honvágy!
JÉZUS KRISZTUS *kiszáll a jászolból.* Apám küldött, hogy váltsam meg a világot.
HENTES Minden ember, aki nem vallja be, hogy egy kicsit fasiszta, az hazudik.
JÉZUS KRISZTUS Ki vagy?
HENTES Először iskolaudvar, kaszárnyaudvar, vágóhíd, aztán temető, én vagyok az éneklő csontkörfűrész.
Előhozza az MPI-t az adományos zsákból, lelövi Jézus Krisztust. Emberek, most meg van váltva a világ.

Richard a maga részéről nem annyira a hatalmat áhítja, mint azt, hogy újra bevezessen vagy feltaláljon egy katonai gépezetet, a látszólagos egyensúly szétrombolását vagy az állam békéjét kockáztatva (amit Shakespeare Richard titkának, a „titkos szándék”-nak nevez). Azáltal, hogy Bene kivonja az államhatalom képviselőit, megszülethet a harcos alakja a színpadon, minden protézisével, torzulásával, kinövésével, hibájával, minden variációjával együtt. A harcost a mitológiában mindig más eredetűnek tekintették, mint az államférfit vagy a királyt: torz és görbe, mindig kívülről jön. Benénél ez a színpadon történik: a gyermekeiért aggódó, folyvást jajveszékélő harcias nők fel- és lelépésének arányában válik III. Richard szörnyesülötté azért, hogy felvidítsa gyermekeit, és visszatartsa az anyákat. Esetleges tárgyakkal épít össze magának protéziseket, melyeket egy fiókból szed elő. Kicsit olyanná alakítja magát, mint dr. Hyde, színekkel, zörejekkel és kacatokkal. Egy folytonos variációs vonal mentén formálja vagy inkább deformálja magát. Egy nagyon szép „megjegyzés a Nőről” indítja Bene darabját (nem ilyen viszonyban áll már Kleist *Pentesiliá*-jában Achilles, a harcos a Nővel, a paródiával?).

Bene darabjai rövidek; senki nem tudja nála jobban befejezni. Gyűlöli a szöveg minden konstans, örök, vagy permanens elvét: „A színdarab abban a pillanatban kezdődik és ér véget, amikor épp azt teszik”. S a darab a szereplő kialakulásával zárul. Nincs más tárgya a darabnak, mint ennek a kialakulásnak a folyamata, és nem is terjed túl ezen. A születéssel végződik, holott általában az ember élete a halállal szokott befejeződni. Ebből ne következtessünk arra, hogy a szereplőknek van „én”-jük. Éppen, hogy egyáltalán nincs. III. Richard, Mercutio a szolgálta, csak metamorfózisok és variációk folytonos sorozatán keresztül születnek meg. A szereplő pusztán a scenikai láncolat, a színek, a fények, a gesztusok, a szavak egészével alkot egységet. Furcsamód gyakran mondják Benéről, hogy nagy színész – bók ez, ami elutasítással, a narcizmus szemrehányásával párosul. Bene inkább arra büszke, hogy kivált egy folyamatot, melyet ellenőrzése alatt tart; műszerész vagy sebész inkább (ő főszereplőnek mondja magát), mint színész. Egy szörnyet vagy egy gigászt hozni a világra...

Ez sem nem szerzői színház, sem nem szerzői kritika. De ha ez a színház szétválaszthatat-

lanul teremtő és kritikus, mire vonatkozik ugyan a kritika? Bene nem kritizálja Shakespeare-t. Inkább azt mondhatnánk, hogy ha egy XVI. századi angol egy meghatározott képet alkot Itáliáról, akkor egy XX. századi olasz egy olyan képet szegezhet ezzel szembe Angliáról, melyben Shakespeare fogolynak látta magát: a *Rómeó és Júlia* csodálatraméltó, gigantikus kellékei, a szörnyű poharak meg üvegek és Júlia, amint elalszik egy tortában, mindez Lewis Carrollon keresztül láttatja Shakespeare-t, Lewis Carrollt pedig az itáliai komédia fényében (már Carrol is kivonások egész sorát javasolta Shakespeare darabjaira vonatkozóan azért, hogy váratlan lehetőségeket teremtsen). Nem is egy ország vagy társadalom kritikájáról van szó. Azon töprengünk, mire vonatkoznak a kezdeti elvonások. Az adott három esetben a hatalom elemeit – azokat az elemeket, melyek a hatalmi rendszert alkotják vagy reprezentálják –, vonja el, amputálja vagy semlegesíti: Rómeó a családi hatalom, az úr a szexuális hatalom, a királyok és fejedelmek az államhatalom reprezentánsai. De a színházban a hatalom elemei biztosítják egyszerre a tárgyalt téma és a színpadi reprezentáció koherenciáját. Ez ugyanakkor annak a hatalma, amit reprezentálunk, és magának a színháznak a hatalma. Ilyen értelemben a hagyományos színész antik cinkosságot tart fenn a királyokkal és a fejedelmekkel, a színház pedig a hatalommal: ahogy Napóleon Talmával.⁴ A színház specifikus hatalma elválaszthatatlan a hatalom színházi reprezentációjától, méginkább akkor, ha ez kritikai reprezentáció.

Benének azonban más az elképzelése a kritikáról. Ha előszeretettel *amputálja* a hatalmi elemeket, nemcsak a színpadi anyagot változtatja meg, hanem a színház formáját is, mely megszűnik „reprezentáció” lenni, ugyanakkor a színész is megszűnik színész lenni. Egy másik anyagnak és egy másik színházi formának enged szabad folyást, melyek e nélkül az elvonás nélkül nem lettek volna lehetségesek. Fel lehet róni, hogy nem Bene az első, aki a nem-reprezentáció színházát hozza létre. Artaud-t, Bob Wilson-t, Grotowskit, a Living Theatre-t fogják felsorolni. Mi azonban nem hiszünk a származás hasznosságában. A kapcsolódási pontok fontosabbak, mint a származás. Bene különféleképpen viszonyul azokhoz, akiket az imént idéztünk. Ahhoz a mozgalomhoz tartozik, amely alapvetően fordított a mai színházon. De csak azzal, amit ő maga talált ki és nem fordítva. És úgy tűnik, hogy kiindulási pontjának eredetisége, minden eljárása mindenekelőtt a következőből ered: a merev hatalmi elemek kivonásából, mely a színház új lehetőségét nyitja meg, egy nem-reprezentatív erő, mely soha nem lesz egyensúlyban.

2. A SZÍNHÁZ ÉS KISEBBSÉGEI

Benét nagyon érdekli a nagy és kicsi fogalma (itt és a következőkben a *francia minor és major*). Tartalommal telíti meg őket. Mi egy „kis szereplő”, mi egy „kis szerző”? Bene azonnal kijelenti, ostobaság egy dolog eleje vagy vége, eredetek vagy végpontok után kutatni. Soha nem az az érdekes, hogy valami hogyan kezdődik vagy hogyan végződik. A közép az érdekes, az, ami középen történik. Nem véletlenül a középén éri el a darab legnagyobb sebességét. Gyakran álmodnak az emberek arról, hogy a nulláról indulnak, vagy újra kezdik, azonkívül félnék a megérkezéstől, hanyatlásuk pontjától. A jövő vagy a múlt fogalmaiban gondolkodnak, ám a múlt, sőt a jövő is *történelem*. Csak a létesülés számít: a forradalmi létesülés, nem a forradalom jövője vagy múltja. „Nem fogok és nem is akarok megérkezni sehova. Nincs megérkezés. Nem érdekel, ki hova érkezik meg. A megérkezés lehet az örület is. Mit jelent ez?” Pontosan középen van a létesülés, a mozgás, a sebesség, az örvény. A közép nem az átlag, hanem a mérték meghaladása. A dolgok a közép által nőnek, ez volt Virginia Woolf elképzelése. De a közép egyáltalán nem azt jelenti, hogy az embernek a saját korában kell lennie, a saját korát kell megtestesítenie, történelminek kell lennie. Ellenkezőleg, a közép által kommunikálnak a legkülönbözőbb korok. Ez nem a történelmi, és nem is az örök, hanem a kortól független, és pontosan ez a kis szerző: jövő és múlt nélkül csak egy útja és egy közepe van, mely által a többi korról és hellyel kommunikál. Goethe kemény leckét adott Kleistnak, amikor elmagyarázta neki, hogy a nagy szerzőnek saját korát kell megtestesítenie. De Kleist javíthatatlanul kicsi volt. – Antihisztorizmus – mondja Bene – Tudja, kérem, milyen embereket kell látni az ő századukban, olyanokat, akiket a legnagyobbaknak tartunk, Goethe-ét például nem lehet korának Németországán kívül szemlélni; vagy ha ki is lép saját korából, csak azért teszi, hogy ily módon az örökkévalóságba lépjen. – De az igazán nagyok a kis szerzők, a kortól függetlenek. A kis szerző alkotja az igazi mesterművet. A kis szerző nem interpretálja saját korát. Az ember nem egy bizonyos korhoz tartozik, a kor függ az embertől:

Emberek és a püspök lép be.

PÜSPÖK Egyetek gyerekek, egyetek! Egyetek, egyetek, egyetek és igyátok!

EMBEREK Leöltük Isten bárányát.

Megettük Isten bárányát

Megittuk Krisztus vérét

Mindent megettünk és megittunk

A jóistenből semmi nem maradt

És ami a szabadságunkból megmaradt

A növekvő hajnali pirkadat

Újra akarjuk festeni

De most hentesvérrrel.

HENTES Az imakönyvem még mindig nedves az utolsó iszapcsatától. Mégis: A madonna mindig jó szívvel volt irántam, megcsókolom a rózsafüzért.

FIÚ A tanklancokat, akarta mondani! *Agyonveri a hentes.*

EMBEREK Nagycsütörtök, nagycsütörtök

hogymilyen sötét az éjszaka

nagycsütörtök, nagycsütörtök

amikor végre virágzik a rekettye.

FIÚ *kétségbeesve.* Nem kell új hajnali pirkadat, nem kell új hajnali pirkadat.

1. **EMBER** Májusi áhítat.

2. **EMBER** Harci bemutató.

1. **EMBER** Májusi áhítat.

2. **EMBER** Harci bemutató.

3. **EMBER** Tűzijáték, ott, tűzijáték!

Tűzijáték.

FIÚ És aztán az égen világító golyókból egy írás rajzolódott ki. Győztünk, azt lehetett olvasni, hogy győztünk. De ez csak éjjel lehetett. Nappal, amikor ott volt valaki, ugyazezze a felirattá hajlította meg a szívérványt. Ami még a kételkedőkre is nagy benyomást tett és kezdtek elhinni: győztünk.

François Villon, Kleist vagy Laforgue. Nem lenne felettébb érdekes, kis szerzőként olvasni azokat, akiket nagyra tartanak, Shakespeare-t például, hogy újra fölfedezhessük, mivé lehetnének? Akkor bizonyos mértékig két ellentétes műveletet végeznénk: egyrészt „nagyságra emelnénk”: egy gondolkodásmódból doktrínát csinálnánk, egyféle életmódból kultúrát, egy eseményből történelmet. Így ámtjuk magunkat elismeréssel és csodálattal, de valójában normalizálódunk. Ez Bene szerint olyan, mint az apuliai parasztok esete: adhatunk nekik színházat és mozit, akár tévét is. Nem arról van szó, hogy sirassuk a régi időket, hanem hogy ellenszegüljünk annak, ahogy kezelik, a történetírásnak, az átültetésnek, amit ráaggattak azért, hogy normalizálják. Naggyá tették. Egyik operáció a másikért, sebészet a sebészet ellen, elképzelhetjük az ellenkezőjét is: a „depotenciál” (francia *minorer*) – a matematikában használatos fogalom –, azt jelenti: bevezetni egy depotenciált módszert vagy a depotenciálás módszerét, hogy felszabadítsuk a létesülés történelemmel szembeni folyamatait. Az életet a kultúrával szemben, a gondolatokat a doktrínával szemben, a jóindulatot vagy az elutasítást a dogmával szemben. Ha látjuk, mi történik Shakespeare-rel a hagyományos színházban, látjuk normalizálással való felértékelését, más megközelítést kell követelnünk, hogy újra megtalálhassuk benne az aktív minoriter erőt. A teológusok

nagyok, de bizonyos itáliai szentek kicsik, „kegyelem általi szentek”: Copertinoi Szent József, a balgák, a szent félkegyelműek, Assisi Szent Ferenc, aki a pápa előtt táncol... Véleményem szerint attól a pillanattól fogva létezik a kultúra, amikor elkezdünk felülvizsgálni egy gondolatot, és nem attól, amikor megvalósítjuk azt. Ha mi vagyunk a gondolat, eltáncolhatjuk Szent György táncát, és a kegyelem állapotába jutunk. Éppen attól leszünk bölcssek, ha kiesünk a kegyelem állapotából. Ha csupán menteni akarjuk magunkat, csak kicsik leszünk a kegyelem hiányában vagy a torzulás által. Ez magának a kegyelemnek a műve, mint Lourdes történetében: tedd, hogy újra legyen kezem, mint ez a



másik... Ám Isten mindig a beteg kezét választja. De hogy fogható fel ez a művelet? Kleist dadog és fogát csikorgatja?

„Nagy”-nak és „kicsi”-nek mondunk nyelveket is; minden korban megkülönböztetünk nagy, világ-, vagy nemzeti nyelveket, köznyelvet és kis népek nyelvét. Így az angol és az amerikai ma nagy nyelvek, az olasz pedig kis nyelv lenne. Olyan társadalmakban, ahol két vagy több nyelvet beszélnek, különbséget tesznek irodalmi és alacsonyabb rendű nyelv között. De nem érvényes ez egynyelvű társadalmakra is? Az olyan nyelveket is nevezhetnénk nagyoknak, melyeknek csekély a nemzetközi jelentősége: ezek a (standardizált) magas fokú homogén struktúrával rendelkező nyelvek lennének, melyek fonológiai, szintaktikai vagy szemantikai természete invariánsaikban, konstansaikban vagy általános fogalmaikban központosítva van. Bene kitalál egy nevetséges nyelvészetet: melyben a francia nagy nyelvnek számít, mert bár elvesztette nemzetközi jelentőségét, nagymértékben egységesített, erős fonológiai és szintaktikai állandókat mutat. Ennek a színházra vonatkozóan is megvannak a következményei: „A francia színházak a hétköznapióság múzeumai, különös és unalmas megkettőződés, mert a beszélt és írott nyelv nevében este még egyszer látjuk és halljuk azt, amit napközben már halottunk és láttunk. A színházra vonatkoztatva: Marivaux⁵ és a párizsi pályaudvar-felügyelő között nincs egy szemernyi különbség sem, eltekintve attól, hogy az Odéonban nem lehet vonatra szállni”. Az angol más invariánsokra támaszkodik, például mindenekelőtt a szemantikai konstansokra. Mindig a konstansok és homogenitások tesznek nagygyá egy nyelvet: „Anglia egy királytörténet, Gielguld és Olivier, az egykori Klemble és Kean élő másolatai, a Volt egyszer, hol nem volt... monarchiája, ez az angol hagyomány. Röviden: akármilyen különbözőek is, a nagy nyelvek a hatalom nyelvei. Szembe lehetne állítani velük kis nyelveket, például az olaszt („a mi országunk fiatal, még nincs nyelve”). És már nem is marad más választás. A kis nyelveket *kontinuus variabilitású nyelvekként* kellene leírni, bármilyen dimenzióban: fonológiai, szintaktikai, szemantikai vagy akár stilisztikai szempontból. Egy kis nyelvnek csak minimális strukturális konstansai és homogenitásai vannak. Mégsem nyelvjárások zagyvaléka, mivel *szabályai* egy kontinuum felépítésében állnak. A kontinuum variáció valóban minden hangzó és nyelvészeti alkotórészre vonatkozik, az általános kromatika egy módján. Ebben a tekintetben színháznak vagy „színjáték”-nak mutatkozik. De éppen ezért, természetüknél fogva nehéz szembeállítani nagy és kis nyelveket egymással. Mindenekelőtt Franciaországban tiltakoznak az angol vagy az amerikai nyelv imperializmusa ellen. De ennek az imperializmusnak épp az a következménye, hogy egyetlen nyelvet sem munkálnak meg belülről kifelé olyannyira az ezt használó kisebbségek, mint az angolt vagy az amerikaiat. Csak nézi az ember, hogy az anglo-ír Synge⁶ mennyire megmunkálja az angolt, ráerőszakol egy egérutat vagy egy folytonos variációs vonalat: „the way...”. És kétségkívül nem azonos módon munkálják meg a kisebbségek az amerikaiat; gondoljunk csak a fekete angoljára vagy a gettó-angolra. Mindenesetre nincs olyan imperiális nyelv, melyet ne vájtak volna ki és ne jártak volna át ama inherens és folytonos variációs vonalak, azaz a minoriter használati módok. Tehát a kis és nagy nem annyira különböző nyelveket ír le, mint ugyanazon nyelv különféle használatát. Kafka, a németül író cseh zsidó, minoriter nyelvhasználója a németnek, ennél fogva műve jelentős nyelvi mestermű. Általánosabban: a német nyelv kisebbségi megmunkálásáról van szó az osztrák nagybirodalomban. Ebből kiindulva azt lehetne mondani, hogy vannak nyelvek, melyek jobban, és vannak, melyek kevésbé alkalmasak a minoriter használatra. A nyelvészeknek gyakran meglehetősen kétes elképzelésük van a vizsgált tárgyról. Azt állítják, hogy jóllehet minden nyelv heterogén keverék, de csak akkor vizsgálható tudományosan, ha egy homogén és konstans alrendszer ki vonatolunk belőle: egy dialektust, egy nyelvjárást, egy gettónyelvet, ezek után pedig ugyanazoknak a feltételeknek kell alávetnünk, mint az állandó nyelveket (Chomsky). Ennek következtében az adott nyelvet befolyásoló variációkat külsőnek vagy a rendszeren kívülállónak vagy két rendszer keverékének tekintik, melyek önállóan homogének lennének. De talán az állandóság és a homogenitás ezen feltétele már az adott nyelv bizonyos használatát is előrevetíti: a *major* használatot, mely a nyelvet hatalmi viszonyként és hatalmi indexként kezeli. Néhány nyelvész (m. e. William Labov) olyan variációs vonalakat tett szabaddá, melyek minden nyelvben megtalálhatók, a nyelv összes alkotórészére vonatkoznak, és újfajta, immanens szabályokat alkotnak. Nincs olyan homogén rendszer, melyet ne munkált volna meg egy immanens, folytonos és szabályozott variáció: így tehát minden nyelvnek van minoriter használata, további kromatikája, fekete angolja. A folytonos variabilitást nem lehet sem a kétnyelvűséggel, sem a dialektusok keveredésével magyarázni, csak a nyelv mélyén lakozó teremtő

A TÉR

Emberek különféle színű zászlókkal.

MINDNYÁJAN Hogy lobog, hogy lobog.
SÁRGA ZÁSZLÓ Sárga zászló vagyok.
KÉK ZÁSZLÓ Kék zászló vagyok.
ZÖLD ZÁSZLÓ Piros zászló vagyok.
KÉK, SÁRGA, FEKETE, PIROS ZÁSZLÓ Színvak, színvak.
FEKETE ZÁSZLÓ Fekete zászló vagyok.
PIROS ZÁSZLÓ Piros zászló vagyok. És ez a szél.
SZÉL Tegnap Moszkvában jártam.
Mondom: Tegnap Moszkvában jártam!
Holnap Párizsban leszek, holnapután Madridban.
Két nap múlva, valószínűleg, de nem akarom
elkötelezni magam, újra itt leszek!
Aztán Prága, Varsó, Osló, Murmanszk
és aztán bele a legészakabbi keleti zónába:
Kamcsatka,
Kamcsatka.
Aztán Tokió, New York. Pár nap múlva, de nem
akarom elkötelezni magam, megint itt leszek. Aztán
nyomás Rómába, előtte Münchenbe és a szép
Svájcba:
Eiger-Jungfrau-Mönchsmasszívum. Róma után aztán
a Szahara. Csak némi ellenállás, csak száraz
homokhullámok a földről. Valószínűleg tevén fogok
ott lovagolni.
Vagy, még nem tudom, talán egyszerűen lekanyarod-
om: Izrael, Izrael. És aztán, akinek nem tetszik, ne
figyeljen most ide, aztán nyomás a Kelet. De teljes
erőből. Háremek!
Nem tudom, hogy visszajövök-e.
De ha kifogyok a szuszából, akkor bizonyára vissza
fogok jönni.
Igen, visszajövök. Itt a muskátlik,
igen, például a muskátlik, például a
a napfényben álló búzaszálak.
Például, ti zászlók. Igen, szeretem mindezt.
Vagy az öregasszony, aki három lekváros üveggel
elmegy az ószereshez. Igazán szeretem ezt.
Szeretem fekete-fehér kockás fejkendőjét, szeretem az
orvost, aki tüdőpanaszait gyógyítja, mert ő is piros
muskátlit nevel rendelője ablakpárkányán. Szeretem a
villamosok sárgáját, szeretem csattogásukat,
szeretem a körtefákat és a galagonyát, szeretem a
sárga cserebogarat, szeretem a szürke gránitot. Ha
igaz, akkor ez a föld legősibb kőzete. Ha nem igaz,
akkor rossz könyveket olvastam. Szeretem a rossz
könyveket és azokat tarthatom meg igazán. Már
Ausztráliában is voltam. Valószínűleg újra elmegyek
oda. Csak az óceán átugrása, a víz untat. A kerekhez
való efajta illeszkedés, mindig azt akarni, hogy hori-
zont legyen, igazodva a hajnali pirkadathoz, igazodva
a vörös napnyugtához, igazodva a...
Esik az eső.
KÉK ZÁSZLÓ Ott, ott, egy esőcsepp, ahogy a víz felcsap a
szélre. Ott van a vádaskodó, ő és már nem fog
felemelkedni.
ZÖLD ZÁSZLÓ A macskakő az macskakő.
PIROS ZÁSZLÓ Mi is úgy lógunk a zászlótartón, mint a
nedves lepedők.
SÁRGA ZÁSZLÓ A szarvassó nem hamuzsír.

erővel, amennyiben van minoriter használata.
Bizonyos tekintetben ez a nyelv „színháza”.

3. A SZÍNHÁZ ÉS NYELVE

Nem anti-színházról van szó, nem is színház
a színházban-ról, vagy a színház tagadásáról.
Bene viszolyog az avantgarde minden formájá-
tól. Egy sokkal precízebb eljárásról van szó: a
hatalmi elemek kivonásával, kihúzásával kezd-
jük a nyelvben és a gesztusokban, a reprezentá-
cióban és a reprezentáltban. Még csak negatív
eljárásnak sem mondhatjuk, amennyiben ez
már pozitív folyamatokat feltételez és vált ki.
Tehát lerövidül és megcsönkul a történet, mert
a történet a hatalom időindexe. Megszűnik a
struktúra, mert ez a szinkron-index, invariánsok
kapcsolatainak együttese. Kivonjuk a konstans,
stabil elemeket, mert ezek a *major* használathoz
tartoznak. Amputáljuk a szöveget, mert a szöveg
egyszerre jelenti a nyelv uralmát a beszéd fölött,
melyet még mindig az invariancia és a homoge-
nitás táplál. Kihúzzuk a dialógust, mert a dialó-
gus hatalmi elemeket visz a beszédbe és azokat
cirkuláltatja: mindig felszólítanak, hogy beszél-
jünk kodifikált körülmények között (amelyben a
nyelvészek dialogikus univerzálékát vélnek föl-
fedezni). Stb. Stb. Ahogy Franco Quadri mon-
dja, ha a dikciót és a cselekményt is kihúzzuk: a
playback elejétől fogva kihúzás. De mi marad
még? Minden megmarad, de új fényben, új tón-
usokkal és gesztusokkal. Egy példa: azt mon-
dani: „esküszöm”, mást jelent a bíróság előtt,
mást egy szerelmi jelenetben és megint mást, ha
egy gyerek szájából hangzik el. És ez a variáció
nemcsak a külső szituációt, a pszichés intoná-
ciót módosítja, de a jelentés, a szintaxis és a
jelenség bensejét is. Tehát végigvezethetünk
egy kijelentést minden olyan variáción, melyek
a legrövidebb idő alatt módosítják azt. A kije-
lentés akkor már csak saját variációinak össze-
ge, mellyel kikerül minden hatalmi apparátust,
mely rögzíthetné, és minden állandósítást meg-
hiúsít. Tehát meg lehet szerkeszteni az „eskü-
szöm” kontinuitását. Tegyük fel, hogy Lady An-
na azt mondja III. Richardnak: „undorodom
tőled”. Ez a kijelentés más, ha egy asszony csa-
takiáltásáról van szó, más, ha egy gyerek felki-
ált egy béka láttán, vagy egy fiatal lány kijelen-
tése esetében, mely elárulja szolgálatkész, sze-
retetteljes szánalmát... Lady Annának keresztül
kell mennie mindezek a variációkon, harcos
nőként fellépnie, kisgyerekké visszaalakulnia,

fiatal lányként újjászületnie, mindezt egy kontinuum variációs vonal mentén, a lehető legrövidebb idő alatt. Bene szüntelenül olyan vonalakat húz, amelyeken pozíciók, regressziók és újjászületések kapcsolódnak össze. A nyelv és a beszéd folytonosan variálódik. Innen a playback rendkívül sajátos használata Benénél; a playback irányítja és szabályozza a variációk amplitudóját. Szemet szúr, hogy Bene színházában nincs dialógus, mert egyidejű vagy egymást követő, egymásra tolódo vagy átültetett hangok mozognak a variációnak ebben a tér-idő kontinuitásában, egyféle Sprechgesangot képezve. Az énekben az a fontos, hogy tartsuk a hangmagasságot, a *Sprechgesang*-ban, énekbeszédben ellenben megszakítjuk, eséssel vagy emelkedéssel kilépünk belőle. Ennek következtében nem a szöveg számít, az egyszerűen a variációk nyersanyaga lesz. Sőt, a szöveget föl kell tölteni nem-textuális és mégis immanens indikátorokkal, amelyek *nem kizárólag szcenikai természetűek* és műveleti jelekként működhetnek, és minden egyes alkalommal kifejezhetnék a variánsoknak azt a skáláját, melyet a kijelentés végigjár. Akárcsak a zenei partitúrában. Így Bene a maga részéről olyan írásmódot használ, mely sem nem irodalmi, sem nem színházi, hanem ténylegesen operációs, mely rendkívül nagy és szokatlan hatást gyakorol az olvasóra. Nézzük meg ezeket az műveleteket, melyek a *III. Richard*-ban sokkal több helyet foglalnak el, mint maga a szöveg. Bene egész színházát látni kell, de olvasni is, bár a szöveg alapján véve nem lényeges. Ez nem ellentmondás. Inkább egy partitúra olvasásához hasonlít. Bene tartózkodásának – Brecht bőbeszédűségével szemben – a következő a magyarázata: Brecht rendkívül széleskörű „kritikai beavatkozást” vázolt fel, de ez a beavatkozás a „papíron és nem a színpadon” történik. A teljes kritikai beavatkozás azonban abban áll, hogy 1. kihúzzuk a stabil elemeket, 2. mindent kontinuum variációkba ültetünk, 3. és mindent mollba (franciául *mineur*) transzponálunk (így működnek a műveletek a „legkisebb” intervallum eszményének megfelelően).

Milyenek kell elképzelnünk egy ilyen folyvást variálódó nyelvhasználatot? Különbözőképp lehetne kifejezni: legyünk kétnyelvűek, *de* egy és ugyanazon nyelven; legyünk idegenek, a saját nyelvünkön *azonban* dadogjunk, *ám* úgy, hogy ne csak a beszéd, de a nyelv maga is dadogni kezdjen. Bene hozzáfűzi: a saját fülünkbe beszéljünk, *de* a nyílt téren, a nyilvánosság előtt... Ha definiálni akarjuk Bene munkáját, meg kell próbálnunk minden ilyen képletet önmagában szemlélni, nem a függőségre figyelni, hanem a korábbi és a kortárs törekvésekhez való kapcsolódásra és a találkozási pontokra. A kétnyelvűség csupán utat mutat nekünk. Mert aki kétnyelvű, az átvált egyik nyelvről a másikra, az egyiket *majorként*, a másikat *minorként* tudja használni. Akár több nyelv vagy dialektus heterogén keverékét is lehet használni. A mi esetünkben azonban arról van szó, hogy egy és ugyanazon a nyelven legyünk kétnyelvűek. Saját nyelvünket kell alávetnünk a variációk heterogenitásának. Ezen belül ki kell alakítanunk egy minoriter használatot, és el kell törölnünk a nyelvből a hatalom vagy a többség elemeit. Mindig kiindulhatunk a külső szituációból: mint Kafka, a németül író cseh zsidó esetében vagy Beckett, a franciául és angolul költő ír esetében, vagy Pasolininél, aki az olasz legkülönbözőbb dialektusait használja. De Kafka a németben, mint egy egérutat, meghúz egy kontinuum variációs vonalat, Beckett dadogásra bírja a franciát, akárcsak Jean-Luc Godard, de másképpen, ugyanígy Gherasim Luca megintcsak más módon, Bob Wilson suttogásra és mormogásra készíti az angolt (mert a suttogás nem a gyenge intenzitásból származik, éppen ellenkezőleg, a meghatározhatatlan fokú intenzitás jele). A dadogás képlete épp olyan hozzátétőleges, mint a kétnyelvűségé. A dadogás általában beszédzavar, de a nyelv dadogásra bírása valami egészen más. Ehhez a nyelvet, minden belső elemével együtt – legyen az fonológiai, szintaktikai vagy szemantikai elem – a folytonos variáció működésének kell alávetni. Véleményem szerint Gherasim Luca Franciaország és minden idők egyik legnagyobb költője. Ezt bizonyára nem román származásának köszönheti, de beépíti származását, hogy a francia nyelvet belülről kényszerítse dadogásra, hogy a dadogást ne csak a beszédbe, hanem magába a nyelvbe vigye bele. Olvassuk el vagy hallgassuk csak meg „Passionément” című költeményét, amely hanglemezen és a *Le chant de la carpe* című kötetben (Párizs 1973) jelent meg. Még soha nem érte el senki a nyelv ilyen intenzív használatát. Gherasim Luca nyilvános felolvasása egyedülálló és elragadó színházi esemény. Tehát a saját nyelvünkön idegennek lenni... Ez nem azt jelenti, hogy úgy beszéljünk franciául, mint egy ír vagy egy román, sem Beckett-nél, sem Lucanál nem erről van szó, hanem a nyelvbe, ha azt tökéletesen és tisztán beszéljük, beiktassuk ezt a variációs vonalat, mely idegenné tesz *saját* nyelvünkben, vagy az idegen nyelvből egy saját nyelvet teremtsünk vagy a saját nyelvünkbe az immanens kétnyelvűséget saját idegenség gyanánt vezessük be. Újra és újra visszanyúlni Proust képletéhez: „A szép könyveket egyfajta idegen nyelven írták”. Vagy fordítva egy Kaf-

FEKETE ZÁSZLÓ Hát ez meg hogy jutott az eszedbe?

SÁRGA ZÁSZLÓ Csak úgy tudom.

ZÖLD ZÁSZLÓ A kézilabdások szemszögéből nagyon érett nemzet vagyunk.

SÁRGA ZÁSZLÓ Egykor alsószoknya voltam. A hölgy, aki viselt, egy mozdonyvezető jegyese volt. A vonat, amit a mozdony húzott, mindig késett. *Az izgatottságtól dadogni kezd.* Ezért a rózsák, amiket a mozdonyvezető hozott, mindig elhervadtak. Sohasem alakult másként. Ők ketten mégis összeházasodtak. De én nem voltam ott. A mosógépben lapultam. *Nem dadog.* Ilyen az élet. Az anyakönyvi hivatalban vannak, igent mondanak: És otthon dübörög a bádogdob. De a virágok aztán már nem hervadtak el, mert a mozdonyvezető, aki szeretett operába is járni, nem vett több virágot. A virágok vigasztalására.

MINDNYÁJAN Hogy lobog, hogy lobog!

SZÉL Én vagyok a szél.

KÉK ZÁSZLÓ Mielőtt kékre festettek, hófehér lepedő voltam. Voltak férfiak, akik bonbont hoztak, voltak férfiak, akik üres kézzel jöttek, mások hozták a fogkeféjüket is. Mégis minden alkalommal véget ért egy nap. Gyertyák és füstölőpálcák égtek.

FEKETE ZÁSZLÓ Mindig fekete voltam, mint a szurok a tetőfedő lemezen.

A zöld zászló nevet.

Mit vihogsz úgy?

ZÖLD ZÁSZLÓ Egy hangya mászik fel a zászlótartón.

FEKETE ZÁSZLÓ Ha hangya lennék, megharapnának.

KÉK ZÁSZLÓ Az ég kékje, ott, az én színem, ott az én színem, az ég kékje.

PIROS ZÁSZLÓ Csak lobogni, mindig csak lobogni. huszonhárom, huszonkettő, *gondolkodik*, huszonegy, húsz, tizenkilenc. Nekünk is harcolnunk kellene egy tanítási napért!

SÁRGA ZÁSZLÓ Aknák a Föld gyomrába. Így bányásszák a kőszénét. Ha a Föld megszabadul a kőszéntől, akkor a bányászok is megszabadulnak a kőszéntől. És a bányászok kizsákmányolói új tartalmat fognak keresni a vízben, levegőben, a földben.

PIROS ZÁSZLÓ A kizsákmányolásból származó aknákból és lyukakban fogunk ülni. A föld szivacs, levegővel töltötték talán, és pumpával, mely a levegőt fújja.

KÉK ZÁSZLÓ Gondolod, vannak pumpák?

PIROS ZÁSZLÓ Ha még van levegő, akkor pumpa is van, ami a levegőt fújja. Így van.

Belép a fúvószenekar, indulót játszik és egy szamarat hajt maga előtt.

A SZAMÁR Eltaposnak.

PIROS ZÁSZLÓ Zuboly, Zubolykám!

SÁRGA ZÁSZLÓ Lélegzést hallani, csönd, ha minden csöndes, akkor lélegzést hallani.

KÉK ZÁSZLÓ Csönd!

ZÖLD ZÁSZLÓ Csönd!

FEKETE ZÁSZLÓ Mindig olyan fekete voltam, mint a szurok a tetőfedő lemezen.

PIROS ZÁSZLÓ Zuboly, Zubolykám!

A SZAMÁR Eltaposnak.

EGY FÚVÓSZÉNÉSZ Félelem a pirostól, félelem a sárgától, félelem a zöldtől.

A SZAMÁR Eltappossák. Félelem a fekete zenétől.

A zene egész hangos.

ka-töredék: *A nagy úszó* (aki egyáltalán nem tudott úszni): „Először meg kell állapítanom, hogy itt nem a hazámban vagyok, és minden törekvésem ellenére egyetlen szót sem értek abból, amit itt beszélnek.” Ezek tehát azok az önkéntes és véletlen találkozási pontok, amelyek Benét azokhoz fűzik, akiket már idéztünk, és csak oly módon van érvényességük, ahogy Bene a saját eljárásait megtervezi, hogy saját nyelvét dadogásra, suttogásra, és variációkra bírja, és azt minden elemében fokozza. Az összes nyelvi és hangzó komponens, melyekben a nyelv és a beszéd elválaszthatatlanul összefonódik, kontinuos variációnak veti tehát alá. Ez nem marad azonban hatástalan a többi, nem-nyelvi alkotóelemre nézve, mint a cselekvés, szenvedélyek, gesztusok, testtartás, kellékek stb. Mert nem lehet a nyelv és a beszéd elemeit, megannyi más belső variánsként anélkül kezelni, hogy a külső variánsokhoz való váltóhatásában ne ültetnénk egy és ugyanazon folytonosságba, egy és ugyanazon folytonossági folyamba. Egy és ugyanazon mozgásban a nyelv arra irányul, hogy kikerülje az öt strukturáló *hatalmi* rendszert és az *uralmi* rendszer cselekményét, amely szervezi. Corrado-Augias egy szép cikkben kimutatta, hogyan kapcsolódik össze Benénél a nyelv „afáziája” („suttogott, dadogott vagy darabjaira tört dikció, alig kivehető vagy teljesen szédítő hangzatok) illetve a dolgok és gesztusok akadályoztatása” (jelmezek, melyek akadályoznak a mozgásban ahelyett, hogy elősegítenék, kellékek, amelyek zavarják a mozgást, túlságosan szaggatott vagy rendkívül gyengéd gesztusok). Így például az örökké lenyelt és kiköpött alma a *Salomé*-ban, a folyton-folyvást leeső jelmezek, melyeket állandóan a helyükre kell tenni; újra és újra a használati tárgy, amely az asztalt (mely útban van ahelyett, hogy biztos felületként szolgálna) leszedi ahelyett, hogy megterítené. A tárgyakat mindig inkább le kell győzni, mint használni. Vagy az állandóan késleltetett kopuláció a *S.A.D.E.*-ban és méginkább a szolga, aki belezavarodik átváltozásai sorozatába, útjában van saját magának, mert nem *uralhatja* saját *szolga* szerepét, és a *III. Richard* elején Richard, aki örökké elveszti egyensúlyát, meginog és lecsúszik a fiókosszekrény mellől, aminek támaszkodik...

4. A SZÍNHÁZ ÉS GESZTUSAI

Azt kellene tehát mondanunk, hogy az afázia és az akadályozás valamennyi kettős elve olyan erőviszonyokat leplez le, ahol minden test útjában áll egy másiknak, és minden akarat a mások akaratát gátolja? De van itt még valami más is, több; mint az ellentétek játéka, mely figyelmünket a hatalom és az uralom rendszerére tereli. Az örökös akadályoztatás következtében ugyanis kontinuus variációba kerülnek a gesztusok és a mozdulatok, mindegyik a többihez képest és önmagában, ahogy a hangok és a lingvisztikai elemek eltolódnak a variáció közegébe. III. Richard gesztusai örökösen elerőtlenednek, nivótlanná válnak az esés vagy felemelkedés, a lecsúszás következtében: gesztusai gesztusok az örökös pozitív egyensúlytalanságban. A levetett és újra felvett ruha, mely lehull és fölemelik, olyan, mint a ruha variációja. Vagy a virágok variációja, mely Benénél olyan nagy szerephez jut. És valóban, nagyon kevés ütközés és ellentét van Bene színházában. Elképzelhetnénk olyan eljárásokat, melyek dadogást eredményeznek úgy, hogy a szavak ellentmondásba keverednek, vagy a fonémákat szembeállítjuk egymással, vagy akár úgy, hogy különböző dialektusokat ütköztetünk. De Bene nem él ezekkel az eszközökkel. *Stilusa* szépsége inkább abban áll, hogy dallamos vonalak felépítésével éri el a dadogást, és ezek a vonalak domináns ellentétek rendszerén keresztül kivezetik a nyelvet. Ugyanez érvényes a színpadi gesztusok *bájára* is. Ebből a szempontból figyelemreméltó, hogy haragos nő, sőt még a kritikusi is szemére vetették a női test ábrázolását, szexizmussal és fallokráciával vádolták. A *S.A.D.E.* tárgy-nője, a pucér fiatal lány minden metamorfózison keresztülmegy, amire a sade-i úr kényszeríti, különféle használati tárggyá változik: ám valójában keresztetzi ezt a metamorfózist, soha nem veszíti el méltóságát, gesztusait egy variációs vonal mentén fűzi fel, így bújik ki az uralom és a befolyás alól, végig megőrizve báját. Dicséret annak a színésznőnek, aki eljátszotta ezt a szerepet Párizsban. Bene színháza sohasem az erő- és oppozíciós viszonyok mentén bontakozik ki, jóllehet tagadhatatlanul „kemény” és „kegyetlen” színház. Az erő- és oppozíciós viszonyok sokkal inkább önmaguk kivonását, kihúzását, semlegesítését szemléltetik. Benét nem igazán érdeklik a konfliktusok, azok egyszerűen a variáció hordozói. Bene színháza kizárólag azokból a variációs viszonyokból bontakozik ki, melyek kiiktatják az „urakat”. – A variációnál a gyorsasági viszonyok, illetve ezeknek a viszonyoknak a módosulása számít, amennyiben a változó együttható mértékében kiváltják a gesztust és a kijelentéseket egy transzformációs vonal mentén. Bene szövege és gesztusai ebben a tekintetben zeneiek: a sebesség módosulása minden olyan formát deformál benne, mely nem engedi, hogy kétszer megismételjük ugyanazt a gesztust vagy ugyanazt a szót úgy, hogy különféle korjellemzőket ne kapnánk. Ez a folytonosság vagy váltakozás zenei képlete. Azok a „műveletek”, amelyek Bene stílusában és rendezésében működnek, éppen olyan sebességdiktátorok, amelyek már nem tartoznak a színházhoz, bár nem külsődlegesek számára. Bene valóban megtalálta azokat az eszközöket, amelyeket tökéletesen ki tud fejezni darabjai „szöveg”-ében anélkül, hogy a szöveghez tartoznának. A középkori fizikusok egy mozgó tárgy különböző pontjai közötti sebesség eloszlására vagy egy tárgy különböző pontjai közötti intenzitás eloszlására vonatkozóan *difformált* mozgásokról és tulajdonságokról beszélnek. A formának a sebesség és a sebesség variációi alá rendelése, a tárgy alárendelése az intenzitásnak vagy az affektusnak, az affektusok intenzív variációja számunkra két lényeges célt szolgál a művészetekben. Bene ahhoz a mozgalomhoz tartozik, amely a kritikát átviszi a formára és a tárgyra (a „téma és az „Én kettős értelmében). Valódi affektusok és semmi tárgy, valódi sebesség és semmi forma. De hogy ezt megismételjük: ami számít, az Bene számára a specifikus eszközöket, ezt a célt megvalósítani: a variációs kontinuitás. Ha ő a kegyelmet a kegyelem nélküliség mozgásával (a „szent félkegyelműek”, akiket szeret) azonosítja, úgy csak a difformitás minőségi formáit akarja a mozgásnak és a minőségnek alárendelni. Bene színházában benne van Nicolas Oresme' egész geometriája, a sebesség és az intenzitás, az affektus geometriája.

Bene filmjeiben nem a színházat filmesíti meg. A mozi valószínűleg nem ugyanazt a variációs sebességet használja, mint a színház, és a nyelv illetve a gesztus variációjának egészen más a viszonya. Különösen a mozinak az a lehetősége, hogy közvetlenül egyféle vizuális zenét állítson elő, mint ha először a szemünk érzékelné a hangot, míg a színház nem képes megszabadítani a fület az elsőbbségtől, mivel még a cselekvéseket is először halljuk. (Már a *Notre Dame* színházi változatában is

SZÍNHÁZ

A JÓISTEN A Föld lapos! A lap forog!
EMBEREK Gyerünk rá. Gyerünk rá.

1. NŐ *Gyermekéhez. Ott, azok a csillagok!*

1. FÉRFI *Gyermekéhez. Az a Hold!*

2. NŐ *Gyermekéhez. Ott most süt a Nap!*

GYEREK Nap, a Nap, a Nap.

2. FÉRFI *Fák nőnek az égbe.*

A JÓISTEN A Föld lapos!

A földlap forog!

EMBEREK Menjünk rá! Menjünk rá!

A zsinórpadlásból szögesdrótkerítés.

1. NŐ *a kerítés túloldalán álló gyermekéhez. Te ott, én itt. te ott, én itt.*

2. NŐ *Gyermekéhez. Szaladj, gyermekem, szaladj, a lap forgásirányával szemben, aki nem tud menni, az elesik, az leszorítják a forgó lapról a szögesdrótba.*

A JÓISTEN A Föld lapos.

A lap forog.

EMBEREK Menjünk rá. Menjünk rá.

1. NŐ *Beszorulok a szögesdrótba.*

2. NŐ *Beszorulok a szögesdrótba.*

1. FÉRFI *Esik az eső. Beszorítják a szögesdrótba.*

2. FÉRFI *Havazik. Beszorítják a szögesdrótba.*

1. GYEREK *Három év múlt Húsvét óta. Beszorítják a szögesdrótba.*

A JÓISTEN A Föld lapos.

A lap forog!

2. GYEREK *Gyerünk rá. Beszorítják a szögesdrótba.*

A JÓISTEN A Föld lapos.

A lap forog!

Csönd!

Forog még a lap?

Forog még a lap?

Forog még a lap?

A SZAMÁR Ia! ia! ia!

VÉGE

fordította Joó Vera



olyan eszközöket keresett Bene, melyek által a színház túllép a szavak elsőbbségén, és eléri a cselekmény közvetlen érzékelését: „A közönségnek üveg mögül kellene követnie az eseményeket, semmit sem hallana, csak ha az egyik színész kegyeskedne kinyitni egy kis ablakot...”) A színházban, akár csak a moziban, az a fontos, hogy a két variációnak nem kell párhuzamosan futnia. Így vagy úgy *egymásba kell ültetni őket*. A gesztusok és dolgok, a nyelv és a tónusok folytatódó variációi megszakíthatják egymást, ellentmondhatnak egymásnak és keresztezhetik egymást. Éppígy kell folytatódnia mind a kettőnek, *egy és ugyanazt a kontinuitást képeznie*, mely aztán filmes, színházi, zenei stb. lesz. Bene filmjei különleges tanulmányokat igényelnének. De hogy a színháznál maradjunk, vizsgáljuk meg, hogy jár el Bene legújabb darabjában, a *III. Richard*-ban, amelyben a legmesszebbre merészkedik.

A *III. Richard* bevezető része két variációs vonalon alapszik, melyek egymásba kapcsolódnak és egymásra vonatkoznak, de elkülönülnek. Richard gesztusai állandóan csúsznak, folyamatosan síkot váltanak, örökké elerőtlenednek, majd ismét feltöltődnek; a szolgálólány gesztusai összekapcsolódnak az övéivel, paródia a Buckingham Palace-ben. De a grófnő hangja is folyton színt vált, végigjárja az anya minden variációját, miközben Richard hangja lallázik, és egy „barlanglakó hangjává” válik. Ha a két variáció még hozzávetőlegesen különválnak, mint két kontinuitás, melyek keresztezik egymást, ez azért van, mert Richard még nem alakult ki a színpadon. Itt, a kezdetben még sok mindent meg kell találnia, az előtte álló kialakulás elemeit a fejében és a dolgokban egyaránt. Még nem lett a félelem, a szeretet és a szájalom tárgyává. Még nem döntött „politikai útját” illetően, még nem hágott fel a harci gépezetre. Még nem érte el „saját” kegyelme kegyelmen kívüliségét, formája difformitását... De így alakul Richard a szemünk előtt a Lady Annával való nagy jelenetben. Bene nem parodizálja Shakespeare fenséges jelenetét, melyet gyakran túlzással vagy valószínűtlenséggel vádoltak, hanem a sebesség vagy a variációs fejlődés mértékének megfelelően megsokszorozza, melyek a kialakulás egyetlen kontinuitásában (nem reprezentációs egység) egyesülnek. 1. Richard, vagy épp az a színész, aki Richardot játsza, kezdi „felfogni”. Kezdi megérteni saját gondolatát és gondolatának eszközeit. Először a

komód fiókjaiban kutat, melyekben gipszmaszkok és protézisek vannak, az emberi test minden szörnyősége. Kiveszi és elejti őket, újabbakat vesz elő, kipróbálja őket, elrejt Anna elől, hogy aztán diadalmasan ezekkel ékesítse fel. Megéli a *csodát*, ami által az ép kéz éppúgy görcsbe rándul és kicsavarodik, mint a béna. Kiépíti politikai álláspontját, kialakítja difformációit, harci gépezetét. 2. Lady Anna a maga részéről belemegy ebbe a különös cinkosságba Richarddal: sértegeti és gyűlöli Richardot, már amennyire szilárdan rendelkezik a „formájával”, de minden deformáció láttán kijön a sodrából, immár szerelmes és készsleges. Mintha Annában is új szereplő alakult volna ki, mely saját variációját Richard variációja láttán méri fel. Azzal kezd, hogy meghatározhatatlan módon segít Richardnak a protézisek keresésében. És egyre inkább, egyre gyorsabban követeli ő maga is a szerelem deformációját. Hozzámegy egy harci gépezethez ahelyett, hogy függőségben és az állami apparátus hatalma alatt maradjon. Ő maga is egy olyan variációba kezd, amely frigyre lépett Richard variációjával, és eközben megállás nélkül vetkőzik és felöltözik, regresszív-progresszív ritmusban, mely válasz Richard szubtrahció-konstrukciójára. 3. És kettőjük hangvariációja, a fonémák és tonalitások egy egyre szűkülő vonalat alkotnak, mely belehurkolódik a gesztusokba és visszafordul. A nézőnek követnie kell a célt, a kezdet hebegését és bukdácsolását, nemcsak megérteni, hanem hallani és látni is: a gondolat láthatóvá és érezhetővé, a politika erotikussá válik. Akkor nem lenne többé két egymást keresztező kontinuitás, csupán egyetlen kontinuum, melyben a szavak és a gesztusok a transzformációban a variánsok szerepét játszanák... (elemezni kellene a darab lefolyását és a remek befejezést: ahol jól látható, hogy Richard számára nem egy államapparátus meghódításáról, hanem egy egy harci gépezet kiépítéséről van szó, mely szétválaszthatatlanul politikai és erotikus egyszerré.)

5. A SZÍNHÁZ ÉS POLITIKÁJA

Tegyük fel, hogy Bene csodálói bizonyos mértékig egyetértenek abban, ahogy megpróbáltuk meghatározni a színház funkcióját: kiiktatni a konstansokat és az invariánsokat, nemcsak a nyelvben és a gesztusokban, hanem a színházi reprezentációban is, valamint abban, amit a színpadon reprezentálnak; tehát mindent kiiktatni, ami a hatalmat „gyakorolja”, azoknak a hatalmát, amit a színház reprezentál (a királyt, a fejedelmeket, az urakat, a rendszert), de a színház hatalmát is (a szöveget, a dialógust, a színészt, a rendezőt, a struktúrát); végezetül mindent átengedni a folytatólagos variációba, – amely egy kis nyelvet teremt a nyelvben, egy kis szereplőt a színpadon, egy kis transzformációs csoportot –, amelyen, mint egy kreatív egérúton az uralkodó formák és tárgyak keresztül mennek. Tegyük fel, hogy egyetértenek ezekkel a pontokkal. Mindamellet egyszerű, gyakorlati kérdésekhez kell eljutnunk: 1. Mi haszna van ennek nem színházként, színház-e ez még egyáltalán? És valójában mennyiben kérdőjelezi meg Bene a színház hatalmát vagy a színházat mint hatalmat? Mennyivel kevésbé nárcisztikus egy színésznél, mennyivel kevésbé autoriter egy rendezőnél, mennyivel kevésbé despotább egy szövegénél? De talán ő az igazán, amennyiben egyszerre testesíti meg a szöveget, a színészt és a rendezőt (egy tömeg vagyok „látják, ahogy a politika tömeggé válik, atomjaim tömegévé...”)?

Addig nem értünk el semmit, amíg nem jutottunk el ahhoz, ami zsenivé tesz valakit, a legnagyobb szerénységhez, az alázathoz. Bene minden büszke magyarázatával valami roppant alázatos dolgot fejez ki. És mindenekelőtt azt, hogy az a színház, amelyről ő álmodik, keveset jelent. Hogy a színház természetesen nem változtatja meg a világot, és nem csinál forradalmat. Bene nem hisz az avantgarde-ban. Éppolyan kevésbé hisz a népszínházban, a mindenki előtt nyitott színházban, mint a színházi ember és a nép közötti kommunikációban. Ha népszínházról beszélünk, mindig *konfliktusok* bizonyos *reprezentációjára* gondolunk, az individuum és a társadalom, az élet és a történelem közötti konfliktusra, mindenféle ellentmondásokra és ellentétekre, amelyek átszövik a társadalmat, sőt az individuumot is. De valójában nárcisztikusak és mindenkinek a saját ügye a konfliktusok reprezentációja, legyen az naturalisztikus, hiper-realista stb. Van olyan népszínház, amely megfelel a munkás nárcizmusának. Természetesen ott van Brecht kísérlete, hogy az ellentmondásokat és ellentéteket a reprezentáción túl másként használja fel; de Brecht csak azt akarja, hogy a néző „felfogja” őket, és rátaláljon egy lehetséges „megoldás” elemeire. Így nem lépünk ki a reprezentáció területéről, csupán átlépünk a polgári reprezentáció dramatikus pólusából a népi reprezentáció epikus pólusába. Brecht nem megy elég messzire „kritikájában”. Bene a konfliktusok reprezentációját a variáció jelenlétével



akarja pótolni, mely aktívabb, agresszívabb elem. De miért vannak a konfliktusok általában alárendelve a reprezentációnak, miért marad a színház mindig reprezentatív, ha konfliktusokat, ellentmondásokat és ellentéteket választ tárggyául? Mert a konfliktusok már normalizálva, kodifikálva és intézményesítve vannak. „Csinálmányok”. Már eleve reprezentációk, melyek annál inkább reprezentálhatók a színpadon. Ha még nincs normalizálva egy konfliktus, mert más, mélyebben gyökerező dolgoktól függ, mert villámgyorsan valami mást jelent be, és más-honnan jön, egy váratlan, teremtő, szubrepresentatív variáció hirtelen kitörése. Az intézmények az ismert konfliktusok reprezentációs szervei, a színház pedig intézmény, mégpedig „hivatalos” intézmény, úgy az avantgarde, mint a népszínház. A sors milyen játéka révén vették át a hatalmat a brechtianusok a színház jelentős részétől? Guiseppe Bertolucci, a kritikus akkortájt írta le az olasz (és más) színház helyzetét, amikor Bene kísérletei kezdődtek: mert a szociális valóság kisiklik, „a színház mindenki számára ideológiai csalás és objektív gátló tényező lett”. Pseudopolitikai ambícióival éppúgy viszonyul az olasz mozihoz, ahogy Marco Montesano mondja, „intézményesített mozi, bár látszólagos konfliktusát ábrázol..., mivel a színpadi konfliktus olyan konfliktus, amit az intézmény előre lát és ellenőriz”. Nárcisztikus, historizáló és moralizáló színház és mozi ez. Gazdag és szegény egyszerre: Bene úgy írja le, mint ugyanahoz a hatalmi és uralmi rendszerhez tartozót, ami „szegény rabszolgákra” és „gazdag rabszolgákra” oszlik, és ahol a művész az intellektuális rabszolga szerepének egyik vagy másik oldalát képviseli. De hogyan szabaduljunk ki a hivatalos, intézményesített konfliktus-representáció szituációjából? Hogyan érvényesítsük egy szabad és jelenidejű variáció aknamunkáját, amely kitör a rabszolgaságból, és túllép rajta?

Bizonyára voltak más irányzatok is: a megélt színház, ahol inkább megélik, mint reprezentálják a konfliktusokat, mint egy pszichodramában, az esztétikai színház, ahol a formalizált konfliktusok absztraktak, geometrikusak, ornamentálisak lesznek, a misztikus színház, ami hajlik a reprezentáció elhagyására, hogy a „színjátékon kívüli”, közösségi, s aszkétikus életté váljék? Egyik ilyen irányzat sem felel

meg Benének, mindennek elébe helyezné még a tiszta, egyszerű reprezentációt... Akárcsak Hamlet, ő is egy egyszerűbb, alázatosabb képletet keres.

Minden a *major* tényálláson fordul meg. Mert a mindenki előtt nyitott színház, a népszínház egy kicsit olyan, mint a demokrácia, a *major* tényállásra hivatkozik. Csakhogy ez a tényállás nagyonis kétélű. Egy hatalmi vagy uralmi állapotot feltételez, és nem fordítva. Nyilvánvaló, hogy valószínűleg több légy és moszkító van, mint ember, az ember mindazonáltal olyan mértéket szab, amelyhez viszonyítva az emberek szükségképpen többségben vannak. A többség nem nagyobb mennyiséget jelöl, hanem közvetlenül ezt a mértéket, összehasonlítva más mennyiségekkel, akármilyen nagyok, kisebbnek nevezik. Például a nők és a gyerekek, a feketék és az indiánok stb. kisebbség ahhoz a mértékhez viszonyítva, amit a fehér, keresztény, férfi felnőtt ember, napjaink amerikai vagy európai városlakója állított fel (*Ulysses*). De minden ezen a ponton fordul meg. Mert ha a többség egy történelmi vagy strukturális hatalmi modellre utal vagy egyszerre mindkettőre, akkor azt is meg kell mondanunk, hogy *mindenki* kisebbség, potenciálisan kisebbség, amennyiben eltér ettől a modelltől. Mármost nem épp ez lenne a folytatódó variáció, az az eltérés, mely megállíthatatlanul túlmegy a major mérték reprezentatív talajának átlépésén és hiányán? Nem a bárki *major*rá válása lenne a folytatódó variáció, a senki *minor* tényállásával szemben? Nem tudna tehát a színház betölteni egy meglehetősen szerény, ám hatásos szerepet? Ez az anti-representatív szerep abban állna, hogy a minor tudatú szereplő egyszerre valamennyiünk képességeként rajzolódna ki, jönne létre. Egy meglévő, pillanatnyi képességet jelenlévővé tenni egészen más, mint egy konfliktust reprezentálni. Nem mondhatnánk többé, hogy a művészetnek hatalma van, hogy még a hatalomhoz tartozik, kivált akkor, ha a hatalmat kritizálja. Mert miközben létrehozza a kisebbségi tudatformát, a létesülés erőt alkalmazná, amelyek más lapra tartoznak, mint a hatalom vagy a mérték-representáció erői. „A művészet nem a hatalom formája, csak akkor az, ha megszűnik művészet lenni, és demagógiává válik”. A művészet sokféle hatalomnak van alárendelve, de ő maga nem a hatalom formája. Kevéssé érdekes, hogy a színész-szerző-rendező hatalmat gyakorol, és hogy adott esetben kifejezetten autoriter módon viselkedik. Ez egy meg nem szűnő variáció autoritása lenne az invariancia hatalmával vagy az egyeduralmával szemben. Ez az autoritás a dadogás autonómiája lenne, ami elhódította a dadogás jogát a nagy „ékesszólással” szemben. És egészen bizonyos, hogy mindig nagy a veszélye annak, hogy a *minor* forma megújul, többségbe kerül, és mértéket szab (ha a művészet újra demagóg lesz). A variációnak folytonosan variálnia kell önmagát, azaz mindig új, váratlan utakra kell lépnie.

Mik ezek az utak a színház politikájának szemszögéből? Melyik az a *minor* ember – az ember szó használata helytelen, amennyiben a többséget jelöli. Miért nem mondunk nőt vagy paródiát? De már azok is kodifikáltak. Bene nyilatkozataiból világosan kirajzolódik politikája. A határ, azaz a variációs vonal nem úr és szolga vagy szegények és gazdagok között húzódik, mert ezek között relációk és oppozíciók egész szövevénye jön létre, mely az úrból gazdag szolgát, a szolgából pedig szegény urat csinál, *akár egy és ugyanazon major rendszeren belül*. A határ nem a történelemben húzódik, nem is egy önálló struktúrán, vagy a „népen” belül. A maga módján mindenki felhasználja a népet a többség nyelvének nevében. De hol marad a nép? „A nép eltűnt”. A valóságban a határ a historikus és az anti-historikus között van, azaz konkrétan, „azok között, amiről a történelem nem számol be.” A struktúra és az azt egéretak között, a nép és az *etnikum* között. Az *etnikum* a minoriter, a struktúra egéretja, a történelem anti-historikus eleme. Kisebbségi voltát Bene az apuliai emberekkel éli meg. Ez az ő délje vagy harmadik világa, abban az értelemben, ahogy mindenkinek van délje és harmadik világa. Ám teljesen nyilvánvaló, ha róluk beszél, hogy a „szegény” szó egyáltalán nem illik rájuk. Hogyan lehetne szegénynek nevezni azokat az embereket, akik inkább éhenhalnak, mintsem hogy dolgozzanak? Hogyan lehetne szolgának nevezni azokat az embereket, akik egyáltalán nem játszák az úr-szolga játékát? Hogyan beszélhetnénk „konfliktus”-ról ott, ahol valami egészen másról van szó, fortyogó variációról, anti-historikus variációról, Campi Salentina őrült zendüléséről, ahogy Bene lefrja? Ehelyett valami idegent erőszakoltak rájuk, különös operációnak vetették őket alá. Tervbe építették, reprezentálták, normalizálták, historizálták, major tényállásba integrálták őket, és ezáltal ráadásul szegényeket csináltak belőlük, szolgálakat, beépítették a népbe és a történelembé, és nagygyá tették őket.

Még egy utolsó veszély, mielőtt még azt hinnénk, hogy megértettük Benét. Távolról sem áll szándékában, egy regionális csoport vezetője lenni. Ellenkezőleg, állami színházat követel, harcol érte,

Dráma öt felvonásban

ELSŐ FELVONÁS

Tavaszi madárcsicsergés hatol át a falakon.

ÉPÍTÉS: *Műszaki rajzolójához. Ez egy tér, a tér forma, a forma cselekvés, a cselekvés semmi. A semmi a legnagyobb, a legkisebb, ezen a tűhegyen fogunk táncolni: szabadság! szabadság!*

AZ ÉPÍTÉS FELESEGE Vérig spriccel.

Függöny.

MÁSODIK FELVONÁS

A helyiségben van egy nyílás, a nyíláson keresztül beszél egy száj.

A SZÁJ: *Ugyan hol van a szemem? Ugyan hol van a szemem?*

Fellépés: Két ököl, késekkel felfegyverkezve.

A SZÁJ: *Az öklökhöz. Keressétek meg a szemem.*

Az öklök átkutatják a helyiséget, átszúrják késeikkel a falakat, két szemet találnak mögötte, kivágják a szemeket a mélyedésekből, a lyukon keresztül beteszik a szájba.

A SZÁJ: *Szeme almáit rágsálya. Jobb így! Köszönöm!*

Az öklök összehúzzák a függönyt.

HARMADIK FELVONÁS

A vak tehén tejét tejszínhabbá verik. Ugyanakkor vízbe esik a konfliktus, a víz kilép a medréből, a föld megfullad.

FÜGGÖNY *nem hull le. Szellem lebeg ködként a vizek fölött.*

NEGYEDIK FELVONÁS

Az építész és a rajzoló halászcsonakban menekülnek meg az ár elől.

KÖDKÜRT *Dudálnia kell.*

RAJZOLÓ *Énekel. Adelaide.*

ÉPÍTÉS: *Gyere, együnk. Befőttem akar kinyitni.*

Mindketten gombát esznek, mérgezettet, amit az építész felesége szedett és főzött be. Black.

ÖTÖDIK FELVONÁS

A víz apad, a szellem már nem lebeg ködként fölötte. A szellem ködként elszáll.

HALÁSZKÜRT *zátonyra fut és összetörik.*

KÖDKÜRT *abbahagyja a bőgést. Hallgat.*

GALAMB *Zöld ágra vergődik. Gur, gur.*

Erdő növi be a függöny térségét.

fordította Joó Vera

munkájában nem ismeri a szegénység kultuszát. Politikailag nagyon vérmesnek kell lenni ahhoz, hogy ebben „ellenállást” vagy bekebelezést lássunk. Bene soha nem óhajtott regionális színházat csinálni; és egy kisebbség akkor kezd el normalizálódni, ha magába zárkózik és önmaga körül eltáncolja a régi szép idők táncát (a többség aleggységévé válva). Bene soha nem fog már az apuliaiakhoz – a délhez – tartozni, mintha angol, francia, és amerikai kapcsolatokkal univerzális színházat csinálna. Kivonatol az apuliaiakból egy variációs vonalat, levegőt, földet, napfényt, színeket, fényeket és tónusokat, melyeket aztán átvariál, mint például a *Notre Dame*-ban, ily módon sokkal inkább cinkosukká válik, mintha reprezentatív költőjüknek adná ki magát. Befejezésül: *A minoritásnak két jelentése van*, melyek kétségkívül összekapcsolódnak, ám határozottan el is különülnek. A minoritás először is egy tényállást jelöl, azaz egy olyan csoport helyzetét, amely – akármilyen nagyszámú is – ki van zárva a többségből, vagy akár bele is tartozhat, de csupán alárendelt csoportként viszonyul egy olyan mértékhez, mely megszabja a törvényt, és meghatározza a többséget. Ebben az értelemben nevezhetjük a nőket, a gyerekeket, a délt, a harmadik világot stb. kisebbségeknek, akármilyen nagyszámúak is. De ha „szaván” fogjuk az első értelmet, megállapíthatjuk: a minoritás itt nem tényállást jelöl, hanem létesülést, melybe belehelyezzük magunkat. A minoriterré-levés cél, olyan cél, amely mindannyiunkat érint, mert mindannyian belépünk ebbe a célba és ebbe a létesülésbe, amennyiben valamennyien az uralkodó mérték egysége körül alakítjuk ki variációnkat, és ilyen vagy olyan módon elkerüljük a hatalom rendszerét, amely a többség részévé tesz. Ebben a második értelemben világos, hogy a kisebbség a többségnél nagyobb számú. A nők például az első értelemben kisebbséget jelölnek, a második értelemben azonban mindenkinek van nővé-levése, nővé-levés, ami mindannyiunk lehetőségét mutatja, és a nőknek nem kevésbé kell nővé lenniük, mint a férfiaknak. Ez az univerzális minoriterré-levés. A *minor* itt a létesülés erejét jelenti, míg a *major* egy állapot, egy szituáció hatalmát vagy tudatvesztését. Itt léphet fel a színház és a művészet egy specifikus politikai funkcióban. Azzal a feltétellel, hogy a minoritás nem reprezentál semmi regionálist, de arisztokratikus, esztétikus vagy misztikus sem.

A színház úgy jelenik majd meg mint az, ami nem reprezentál, hanem univerzális létesülésként egy kisebbségi tudatot prezentál és konstituál, miközben itt-ott kapcsolatokat létesít azoknak a transzformációs vonalaknak a mentén, amelyek a színházból indulnak ki, és más formát öltenek, vagy egy újabb ugrással színházzá változnak vissza. Tudatosításról van szó, aminek semmi köze sincs a pszichoanalitikus tudathoz, és a marxista vagy a brechtiánus politikai tudathoz. A tudat, a tudatosítás nagy erő, de nem szolgál sem megoldásokkal, sem magyarázatokkal. Csak akkor talál rá fényére, gesztusaira, hangjára, döntő transzformációjára, ha lemond a megoldásokról és a magyarázatokról. Henry James írja: „Olyan messzire ment a tudásban, hogy már nem talált semmit, amit megérthetett volna; nem volt több rejtély, melyet tisztán láthatott volna, csak egy nyers fény maradt”. Minél többször elérjük a *minor* tudatosságot, annál kevésbé érezzük magunkat egyedül. Fény. Az ember önmaga számára tömeg, „atomjaim tömege”. És az említett képletek kívánalmi között megtalálhatjuk annak a méltatását, ami a forradalmi színház lehetne, egy egyszerű, szeretetre méltó lehetőséget, részt a tudat új létesülésében.

fordította Joó Vera és Ivacs Ágnes

1. Carmelo Bene (szül.: 1937) olasz színész, rendező, drámaíró. Művei: *Pinocchio* (1961); *Christo 63* (1963); *I Polacchi* (1963); *bu Roi* (Jarry, 1964); *Salomé* (1964); *Faust e Margherita* (1966). Továbbá: *Eduard* (Marlowe); *Notre-Dame* (1969); *S.A.D.E.* (1974); *Romeo és Julia* (Shakespeare/Bene, 1976); *Manfred* (Byron nyomán, 1981); *Macbeth* (Shakespeare nyomán, 1982). P. Pasolini filmjében ő játszotta *Ódipusz* szerepét (1967).
2. Jules Laforgue (1860-1887) francia író, költő.
3. szeszély (fr.)
4. Talma, Francois-Joseph, (1763-1826) a francia színház egyik legnagyobb tragikus színésze, Napóleon kegyeltje.
5. Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de (1688-1763) francia író
6. Synge, John Millington, ír drámaíró (1871-1909) az ír színház megújításának vezető drámaírója.
7. Nicolas, Oresme (1320-1382) solasztikus természetfilozófus és teológus Normandiában.

