

## Abstract

'Bare and leafless Day': The Function and Poetic Structure of the Poems in The Lord of the Rings

Poetic texts form an integral part of the epic world of The Lord of the Rings. These poems and songs (ballads, epic poetry, riddles, various folk and popular songs, etc.) function as elements in the formation of the fictional world as well as a system of transmitting knowledge of the past, contributing to the development of cultural traditions related to the peoples (Hobbits, Ents, Elves, and Dwarves) and regions (Gondor, Rohan, Mordor) in the novel.

In my essay, I attempt to outline some possible functions of the poems in The Lord of the Rings, in order to point out the fact that these parts of the text have a crucial role in the interpretation of the novel, apart from the atmospheric contribution they provide. I am convinced that the origin myth of Tolkien's world is a useful starting point for this kind of study, because in this myth the form of song (and singing) has a fundamental role in the formation of the world's structure.

## Keywords

Tolkien, music, Ainulindale, song, nostalgia, poetic structure

## Rézümé

„Lombtalan idő”: A Gyűrűk Ura verses szövegeinek funkciója és poétikai szerkezete

A költői szövegek lényegi szerepet játszanak A Gyűrűk Ura epikus világformálásában. E versek és dalok (balladák, verses elbeszélések, rejtvények, különféle népi énekek stb.) funkciója részint a fikcionális világ megformálásában rejlik, részint a regény népeinek és régióinak közösségi emlékezetét jelenítik meg, s a hagyomány közvetítésért felelősek.

Dolgozatomban megkíséreltem A Gyűrűk Ura lírai szövegeinek bizonyos funkcióit bemutatni, s eközben értelmezéseket is kínálni a szövegekkel kapcsolatban. Középfölde eredetmítoszájának vizsgálata (ahogyan azt A szilmarilok elbeszéli) az elgondolás hasznos kiindulópontjának tűnik, ezért foglalkozom részletesebben az Ainulindale vonatkozó részeinek interpretációjával.

## Kulcsszavak

Tolkien, zene, Ainulindale, dal, nosztalgia, poétikai szerkezet

## TURI ZITA

Középkori és kora modern pageant-hagyomány a kortárs brit kultúrában<sup>1</sup>

The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,  
The solemn temples, the great globe itself,  
Yea, all which it inherit, shall dissolve,  
And like this insubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind.

(Shakespeare, *The Tempest*, 4.1.152–156)<sup>2</sup>

Az angol középkorral és a kora modern korral kapcsolatos performansz-tudomány kutatóinak figyelme eddig elsősorban a tizenhatodik és a tizenhetedik század eleji drámára összpontosult, és viszonylag kevesen foglalkoztak az úgynevezett pageantek<sup>3</sup> kutatásával. Ennek oka egyrészt az lehet, hogy ugyan számos középkori és kora modern forrás elérhető a témakörben, ám az előadások rendkívüli sokszínűsége miatt ezek nehezen kategorizálhatók és rendszerezhetők. Másrészt a műfaj populáris jellege miatt a korszak szakértői sokszor meglehetősen elutasítóan viszonyultak a pageantekhez. Ennek ellenére az utóbbi időben néhányan vizsgálták a témát: Tracey Hill elsősorban a társadalmi-politikai szempontokat mérlegelte, míg David M. Bergeron, Gordon Kipling és Kathleen Ashley, akárcsak e cikk írója, rituális előadásoknak tartják a pageanteket.<sup>4</sup>

Edward Muir olyan performatív cselekedetként határozza meg a rítusokat, amelyek funkciója csak akkor teljesül, ha a résztvevőkben konkrét reakciókat váltanak ki; ha ezt nem teszik meg, akkor a performansz pusztán hatás nélküli, üres csele-

<sup>1</sup> Published with the permission of Cambridge Scholars Publishing.

Ez a cikk részben a European Society for the Study of English (ESSE) segítségével született meg. Köszönömet fejezem ki Rowland Wymernnek, aki kritikai észrevételeivel segítette a munkámat.

<sup>2</sup> William SHAKESPEARE: *The Tempest*. In Virginia Mason Vaughan – Alden T. Vaughan (szerk.): *Arden Shakespeare*, Revised Edition, London, Bloomsbury Publishing, 2011. Minden magyar idézetet Fábri Péter fordításában közlök. [mek.oszk.hu/00400/00483/00483.htm](http://mek.oszk.hu/00400/00483/00483.htm) (2020. május 28.).

<sup>3</sup> Mivel a pageant szót nem lehet pontosan lefordítani magyarra, az angol kifejezést használom. A pageant olyan nyilvános performansz/látványosság, amelyet felvonulások, zene és ének, illetve színpadi előadások kísérhetnek. Ilyen például az uralkodó beiktatása, éves városi ünnepségek és felvonulások, évfordulók, illetve a vallásos ünnepek szekuláris megnyilvánulásai.

<sup>4</sup> Lásd Tracey HILL: *Pageantry and Power: A Cultural History of the Early Modern Lord Mayor's Show, 1585–1639*, Manchester, Manchester University Press, 2013; Gordon KIPLING: *Enter the King: Theatre, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph*, Oxford, Calderon Press, 1998; Kathleen ASHLEY: „Introduction: The Moving Subjects of Processional Performance”. In Kathleen Ashley – Wim Hüsken (szerk.): *Moving Subjects: Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam and Atlanta, GA, Rodopi, 2001, 7–35; David M. BERGERON: *English Civic Pageantry, 1558–1642*, London, Edward Arnold, 1971.

kedet.<sup>5</sup> Muir hozzáteszi, hogy a rituális performansz olyan „egységes előadás”, illetve „viselkedési szabályrendszer”, amelyen keresztül a rítus célja teljesül.<sup>6</sup> Ezek a performanszok társadalmi függőséget fejeznek ki,<sup>7</sup> ezért az előadások megerősíthetők és átdefiniálhatják azt az identitást, amellyel a közösség azonosulni szeretne. A *pageantek*, akárcsak a rituálék, szintén csak az előadás pillanatában létező térbeli-időbeli események, és ez alkalmassá teszi őket a kulturális identitás átmeneti tükrözésére.

A középkori és a kora modern kori *pageantek* különféle típusai összefüggést mutatnak a rituálék és a kulturális identitás kialakulása közt, és a mai napig meghatározó performatív események az Egyesült Királyságban. Jól példázza ezt három 2012-es előadás is: Andrew Lloyd Webber *Jézus Krisztus Szupersztárja*, Damon Albarn és Rufus Norris *Dr. Dee* című operája, valamint a Danny Boyle által rendezett 2012. évi londoni olimpiai megnyitó ünnepség látványosságai. A *Dr. Dee*-t a „kulturális olimpia” (Cultural Olympiad), az Olimpiai Játékokat kísérő kulturális esemény-sorozat részeként állították újból színpadra, s noha Webber műve nem kapcsolódott az olimpiai játékokhoz, a produkció illeszkedik a 2012-ben bemutatott *pageant*-jellegű előadások sorába. Ezek az előadások a kulturális identitás alternatív narratíváit felvázoló *pageant*-hagyomány folytatásának tekinthetők.

### A misztériumjátékok

2012-ben ismét színpadra vitték Andrew Lloyd Webber ikonikus musicaljét, a *Jézus Krisztus Szupersztárt*.<sup>8</sup> A látványos multimédia-elemekkel kiegészített show-t az első, 1972-es West End-i előadás negyvenedik évfordulója alkalmából álmodták meg az alkotók. A darabot Laurence Connor rendezte, Jézust Ben Foster, Júdást a brit születésű ausztrál komikus, Tim Minchin, Mária Magdolnát az ex-Spice Girl Melanie Chisholm, Heródest pedig a rádióhíresség Chris Moyles játszotta. A premiert országos aréna-turné követte. A musical Jézus utolsó napjait mutatja be: Krisztus megérkezését tanítványaival Jeruzsálemben, Júdással folytatott küzdelmét, a Pilátus és Heródes előtti meghallgatást és az ítéletet. A darab a keresztre feszítéssel ér véget, és nem történik utalás a feltámadásra. Az előadásnak többszintes, kivetítővel felszerelt színpad ad teret, amelynek közepén hatalmas lépcsősor köti össze a darab hétköznapi és transzcendens szintjeit. Az előadást élő rockzene és nagyképernyős médiainstallációk egészítik ki. A darab bizonyos részletei, mint például Júdás bűntudata vagy Heródes alakja nem felelnek meg közvetlenül az evangéliumoknak, és inkább köthetők a középkori misztériumjátékokhoz, különösen a legteljesebb ciklus, az úgynevezett „York Register” (másnéven York-ciklus) epizódjaihoz.

<sup>5</sup> Edward MUIR: *Ritual in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2nd ed., 2005, 2.

<sup>6</sup> MUIR: *Ritual in Early Modern Europe*, 3.

<sup>7</sup> MUIR: *Ritual in Early Modern Europe*, 3.

<sup>8</sup> Andrew Lloyd WEBBER: *Jesus Christ Superstar: Live Arena Tour*, DVD, rendezte Laurence Connor, London, Universal Pictures UK, 2012.

A York Register rögzítette az előadások menetét és részleteit, és az angol misztériumjáték-gyűjtemények közül a legteljesebb ciklust alkotja: 47 *pageant*-ből áll, amelyeket a helyi céhek írtak és adtak elő a Corpus Christi (Úrnapja) ünnep során az 1460-as és 1470-es években.<sup>9</sup> A ciklusdrámákat a tizenhetedik század elejéig játszották Angliában; Clifford Davidson kutatásai szerint a yorki darabokat 1569-ig mutatták be.<sup>10</sup> A ciklusdrámák tükrözik a középkori keresztény teológiát és az adott közösség vallásgyakorlási szokásait; e két komponens alkotta a közösségi identitás alapját a tizenötödik századi Yorkban. A színdarabok helyi istentiszteleti mintákhoz adaptálódó vallásos megnyilvánulások voltak, amelyek révén a közösség értelmezte a szentség természetét, és amelyek a középkori Anglia identitásának magját képezték. Pamela M. King szerint a színdarabok szorosan összefüggenek a yorki liturgia formájával: az olvasás és írásbeliség elterjedésének hiányában sok laikus ember a játékokon keresztül ismerte meg a Bibliát. King hozzáteszi, hogy a laikus közönség számára az előadások vallásos élménnyé váltak, és tükrözték azt, ahogy a közösség a biblikus szövegeket értelmezte.<sup>11</sup> A misztériumjátékok remek lehetőséget kínáltak az egyháznak vallási doktrínái terjesztésére, illetve társadalmi-politikai hatalma demonstrálására, az előadásokat színre vivő céheknek pedig reklámlehetőséget biztosított a fesztivál, hiszen például az özönvíz-jelenetet a hajókészítők adták elő, saját mozgó hajószínpadjukon, míg az utolsó vacsorát a pékek vitték színpadra.

A huszadik században újjáéledt a York-ciklus, és 1990 óta rövidített változatban kétévente adják elő a darabokat rögzített vagy mozgó kocsiszínpadokon.<sup>12</sup> A ciklust jelentősen lerövidítették, és az előadásokat a modern közönség ízlése szerint dolgozták át.<sup>13</sup> Bár a misztériumjátékokat több évszázadon keresztül nem játszották, a ciklusok hatása többé-kevésbé folyamatos volt az elmúlt kb. 400 évben, és a tiltás ellenére a hagyomány széles körben kimutatható az Erzsébet- és Jakab-korabeli drámában. A huszadik században újra divatosá váltak a misztériumjátékok, és azóta is a brit populáris kultúra szerves részét képezik.

Noha a *Jézus Krisztus Szupersztár* az evangéliumok narratíváit követi, számos olyan epizódot tartalmaz, amely inkább a York-ciklussal mutat hasonlóságot. Webber musicalje nem Jézusra, hanem Júdásra összpontosít: belső konfliktusait, Jézusba vetett hitének megkérdőjelezését és az árulás utáni lelkiismereti válságát mutatja be. Júdás nem gazember vagy áruló a darabban; inkább egy olyan, a hatalommal állandóan szembeszálló, mélyen emberi szkeptikusként és cinikus lázadóként jelenik meg, akivel a közönség könnyen azonosulhat. A bibliai Júdást a Sátán befolyásolja, ami karakterét metafizikai szintre emeli. Lukács Evangéliuma az alábbiak szerint

<sup>9</sup> Pamela M. KING: *The York Mystery Cycle and the Worship of the City*, Westfield Medieval Studies, Cambridge, D.S. Brewer, 2006, 2.

<sup>10</sup> Clifford DAVIDSON: *Festivals and Plays in Late Medieval Britain*, Aldershot, Ashgate, 2007, 143.

<sup>11</sup> KING: *The York Mystery Cycle*, 5.

<sup>12</sup> Lásd [yorkmysteryplays.co.uk/](http://yorkmysteryplays.co.uk/) (2020. május 28.).

<sup>13</sup> Lásd Patrick NUTTGENS – Bridget NUTTGENS: „A Fortune for the Past: York in the Twentieth Century”. In Patrick Nuttgens (szerk.): *The History of York: From Earliest Times to the Year 2000*, Pickering, Blackthorn Press, 2001, 302–358.

írja le az Utolsó Vacsorát: „Beméne pedig a Sátán Júdásba, ki Iskáriótesnek nevezte-tik, és a tizenkettőnek számából vala” (Lukács 22:3).<sup>14</sup> Rosemary Woolf szerint a karakter bibliai leírása hangsúlyozza, hogy az ördög közvetlenül manipulálja Júdást.<sup>15</sup> Woolf hozzáteszi, hogy az angol misztériumjátékok Júdás emberi és nem ördögi oldalát emelik ki, ellentétben a ciklusdrámák többi gonosz alakjával, például Heródes-szel vagy Káinnal, akikkel a közönség nem tudott azonosulni. Júdás összetettebb karakter, és nem pusztán a gonosz tükröződése.<sup>16</sup> Alakja kevésbé hangsúlyos a Towneley- és a Chester-ciklusokban,<sup>17</sup> míg a yorki darabokban nagyon markánsan jelen van. A 32. darab (*The Remorse of Judas*, „Júdás lelkiismerete”), amelyben Júdás visszadja Pilátusnak a harminc ezüstpénzt, kiváló példája a karakter összetettségének. Máté 27:3–5 a következőképp írja le Júdás bűnbánatát és halálát: „eldobván az ezüst pénzeket a templomban, eltávozik; és elmenvén felakasztá magát”. Mind a 32. darab, mind Webber musicalje követi Máté narratíváját, és mindkettő hangsúlyozza az öngyilkosság előtti büntudat jelentőségét.

A York-ciklus nem részletezi Júdás öngyilkosságának körülményeit, ám Woolf megjegyzi, lehetséges, hogy egy némajáték keretein belül vitték színre, melynek során a színész imitálta a fellógatást, vagy esetleg egy Júdást ábrázoló képet rögzítettek az állványra.<sup>18</sup> Laurence Connor szintén némajátékhoz hasonló árnyjátékként ábrázolta az öngyilkossági jelenetet: a démonaitól meggyötört karakter a színpad hátulján egy nagy képernyő előtt áll (Jézus töviskoronát viselő fejével a háttérben), és egy árnyjáték keretén belül felakasztja magát egy, a sivatagban álló fára. E jelenet előtt Pilátus megjegyzi, hogy az árulás híressé teszi majd Júdást,<sup>19</sup> s ugyanez a téma jelenik meg a musicalben. Ez az epizód, akárcsak Jézus és Heródes találkozása, nem az evangéliumokat, hanem inkább a misztériumjátékok narratíváját tükrözi.

A középkori misztériumjátékok kutatói Heródes karakterét gyakran a rossz színjátszás legkiemelkedőbb példájaként tartják számon. Peter G. Beidler meggyőzően érvel amellett, hogy Chaucer *A Canterbury mesék* című művének egy epizódjában, „A molnár meséje”-ben utal erre, melyben Absolon dühe Heródes alakját idézi.<sup>20</sup> Heródes színpadra lépése a York-ciklus 31. darabjában (*The Trial before Herod*, „Tárgyalás Pilátus előtt”) meglehetősen extravagáns. A kardjával hadonászva fenyegeti a közönséget, és azt mondja:

Ne nyelveljete apróságokat / Vagy e fényes kard a fejetekbe hasít / Ne perlekedjete jobb (ülő)helyekért, huppanjatok le a földre / És ne zavarogjatok, hanem félelemmel viseltessetek.<sup>21</sup>

Michael O’Connell megjegyzi, hogy ez a szakasz ellentétben áll Heródes azon sorával, melyekben óvatos és finom bánásmódot követel, mikor ágyba fektetik:<sup>22</sup>

Te, mivel szívből szeretsz, / óvatosan fektess le, / mert jól tudod, / hogy nagyon érzékeny a bőröm.<sup>23</sup>

A Heródes zsarnoki és lágy oldala közötti ellentét következtében a figura bohócként jelenik meg, amely – ahogyan O’Connell hozzáteszi – remek lehetőségeket nyújt a komédiázásra a királyt ábrázoló színész számára.<sup>24</sup> A karakter megnyilvánulásai a néma yorki Jézus kihallgatása során a középkori szatirikus komédiákat, a *farce*-okat idézik, amit a korabeli közönség valószínűleg roppant szórakoztatónak talált. Ez a darab mutatja be a legrészletesebben ezt a bibliai passzust, a többi ciklusdrámában kevésbé hangsúlyosan jelenik meg az epizód, és O’Connell rámutat arra, hogy az N-Town ciklus fizikai agressziója, amely Heródes Krisztus meggyilkolására adott parancsában csúcspontot ér el, a yorki játékban intenzív nevetéssé alakul át.<sup>25</sup> A kora modern korban Heródes a rossz színész szimbólumává vált, amint azt Shakespeare *Hamlet*-jében Hamlet ki is emeli:

Ó, a lelkem facsarodik belé, ha egy tagbaszakadt, parókás fejű fickót hallok, hogyan tépi foszlánnyá, csupa rongyokká a szenvedélyt, csak hogy a földszint állók füleit megrepessze, kiknek legnagyobb részét semmi egyéb nem érdekli, mint kimagyarázhatatlan némajáték és zaj. Én az ilyen fickót megcsapatnám, amiért a dühöncöt is túlozza és heródesebb Heródesnél. Kerüld azt, kérlek (3.2. 3–5).<sup>26</sup>

Ezek a sorok jól mutatják, hogy Heródes az eltúlzott színészkedés elrettentő példájává vált a reneszánsz Angliában, és Webber musicalje is így ábrázolja a karaktert

<sup>14</sup> Minden bibliai idézetet Károli Gáspár fordításában közlök. [biblia.hu/biblia\\_k/k\\_42\\_22.htm](http://biblia.hu/biblia_k/k_42_22.htm) (2020. május 28.).

<sup>15</sup> ROSEMARY WOOLF: *English Mystery Plays*, Berkley és Los Angeles, University of California Press, 1980 repr., 239.

<sup>16</sup> WOOLF: *English Mystery Plays*, 240.

<sup>17</sup> WOOLF: *English Mystery Plays*, 241.

<sup>18</sup> WOOLF: *English Mystery Plays*, 243.

<sup>19</sup> „Fondely as a false foole thiselffe has famed.” (212). *York Register, Play 32*. In Clifford DAVIDSON (szerk.): *The York Corpus Christi Plays*, Online Middle English Texts Series, University of Rochester. [d.lib.rochester.edu/teams/text/davidson-play-32-the-remorse-of-judas](http://d.lib.rochester.edu/teams/text/davidson-play-32-the-remorse-of-judas) (2019. szeptember 1.).

<sup>20</sup> Peter G. BEIDLER: *The Lives of the Miller’s Tale: The Roots, Composition and Retellings of Chaucer’s Bawdy Story*, Jefferson, NC, McFarland and Company, 2015, 254.

<sup>21</sup> Saját fordítás. Vö. „Youre tounge fro trefyng of truffillis be trased, / Or this brande that is bright schall breste in youre brayne. / Plectis for no plasis, but platte you to this playne, / And drawe to no drofyng, but dresse you to drede.” (3–6) [d.lib.rochester.edu/teams/text/davidson-play-31-the-trial-before-herod](http://d.lib.rochester.edu/teams/text/davidson-play-31-the-trial-before-herod) (2019. szeptember 1.).

<sup>22</sup> Michael O’CONNELL: „Mockery, Farce, and *Risus Paschalis* in the York *Christ before Herod*”. In Wim Hüskén – Konrad Schoell (szerk.): *Farce and Farcical Elements*, Amsterdam és New York, Rodopi, 2002, 45–59. 46.

<sup>23</sup> Saját fordítás. Vö. „Ya, but as thou luffes me hartely, / laye me doune softely, / For thou wotte full wele / that I am full tendirly hydid.” (49–52) [d.lib.rochester.edu/teams/text/davidson-play-31-the-trial-before-herod](http://d.lib.rochester.edu/teams/text/davidson-play-31-the-trial-before-herod) (2019. szeptember 1.).

<sup>24</sup> O’CONNELL: „Mockery, Farce, and *Risus Paschalis*”, 46.

<sup>25</sup> O’CONNELL: „Mockery, Farce, and *Risus Paschalis*”, 45–46.

<sup>26</sup> Arany János fordítása, [mek.oszk.hu/00400/00486/00486.htm](http://mek.oszk.hu/00400/00486/00486.htm) (2019. szeptember 1.).

(1:08:00-1:11:55). A *Jézus Krisztus Szupersztár* Heródesét egy rádiós híresség, Chris Moyles játssza, a király udvara, illetve a kihallgatás pedig televíziós vetélkedővé válik, amelyben Jézus a fő attrakció. Heródes, a show házigazdája hivalkodó vörös bársonyöltönyt visel, Elvis-szerű hajjal. Moyles túlzó játéka nevetségessé teszi a karaktert, aki, amikor Heródes király dalát énekli, cirkusszá változtatja Jézus kihallgatását, ahol Krisztusnak bizonyítania kell isteni mivoltát: „Győzz meg minket édes úr! Menj, ott a swimming pool! / kis sétát tegyél fenn a víz tetején!”<sup>27</sup> Később megkéri a csendes Jézust, hogy változtassa át a vizet borrrá. Jézus azonban nem válaszol, a színpad közepén ül miniszoknyás táncosokkal körülvéve, és a Heródes előtti kihallgatás csillogó revübe torkollik. A kihallgatás-parádé végén Moyles a következőt énekli: „Ha te vagy a Krisztus, az igaz és nagy”, majd a nézők, mint egy vetélkedőben, szavazhatnak arról, hogy Jézus csaló vagy isteni eredetű. A *Jézus Krisztus Szupersztár* a szent fogalmának huszadik századi reprezentációja, és a keresztre feszítéssel ér véget.

A megfeszítés a misztériumjátékokban is kulcsjelenet volt. Krisztust a kereszthez rögzítik, amelyet azután a közönség előtt felállítanak; a közönség szemtanúja Jézus halálának, feltámadásának és a végítélet napjának. Webber darabja azonban eltér a bibliai narratívától, kihagyja a feltámadást, és Jézusnak az Isten felé intézett kérésével zárul: „Miért hagytál el engem?” Ez nem jellemző a misztériumjátékokra. A *Jézus Krisztus Szupersztár* olyan *pageant*-et mutat be, amelynek fókuszában a bibliai narratíva emberi aspektusai állnak, és amely a feltámadás és a megváltás kérdését megválaszolatlanul hagyja. A musical és a York-ciklus közötti hasonlóságok valószínűleg szándékosak, mivel a York-ciklus a huszadik században újra életre kelt, és széles körben elérhetővé vált a nagyközönség számára.

A misztériumjátékok iránti populáris és tudományos érdeklődés folyamatosan növekszik a 19. század óta. David Mills úgy érvel, hogy a hagyomány újjáélesztése fontos szerepet játszott a közösségek életében, hiszen a hagyomány összekötötte a jelen és a múlt közösségi gyakorlatait, és aktívan hozzájárult az adott város kulturális identitásának megteremtéséhez.<sup>28</sup> A 2012. évi *Jézus Krisztus Szupersztár* aréna-turné ezzel a performatív hagyománnyal kísérletezik úgy, hogy bemutatja a passió szekularizált változatát, amely megfelel a szekularizált brit közönség kulturális elvárásainak.

<sup>27</sup> A magyar szöveget Miklós Tibor fordításában közlöm. Tim RICE – Andrew Lloyd WEBBER: *Jézus Krisztus szupersztár* musical, Margitszigeti Szabadtéri Színpad, 2015. [szoveg.hu/dalszoveg/16392/jezus-krisztus-szuper-sztar/herodes-kiraly-dala-zeneszoveg.html](http://szoveg.hu/dalszoveg/16392/jezus-krisztus-szuper-sztar/herodes-kiraly-dala-zeneszoveg.html) (2020. november 25)

A yorki ciklus Heródesé szintén arra kényszeríti Jézust, hogy csodatételeken keresztül bizonyítsa isteni mivoltát. A ciklusdráma Krisztusa, akárcsak a musical karaktere, néma marad (lásd *The Trial before Herod*); lásd O'CONNELL: „Mockery, Farce, and *Risus Paschalis*”, 45–46.

<sup>28</sup> David MILLS: *Recycling the Cycle: The City of Chester and Its Whitsun Plays*, Toronto, University of Toronto Press, 1998, 218–219.

## Dr. Dee

Damon Albarn és Rufus Norris operáját, a *Dr. Dee*-t 2011-ben mutatták be a Manchester International Festival keretein belül. Albarn a brit Blur és Gorillaz együttesek énekes és dalszerzője, Rufus Norris pedig a londoni Royal National Theatre művészeti igazgatója. A darabot a 2012-es kulturális olimpia részeként újra színpadra vitték, ezúttal a London Coliseum-ban. Az operát John Dee, a tizenhatodik századi okkultista, matematikus, asztrológus, alkimista, filozófus és I. Erzsébet kémje inspirálta. Dee befolyása révén kimagasló kulturális jelentőséggel bírt a 16. századi Angliában. Többek között ő alkotta meg a „Brit Birodalom” kifejezést, és *General and Rare Memorials Pertayning to the Perfect Arte of Navigation* (1577) című művében az Újvilág meghódítására biztatta I. Erzsébet királynőt. Dee-nek a kora modern korra gyakorolt jelentős kulturális hatását jól mutatja, hogy tartja magát a meggyőződés, miszerint ő volt a fő inspiráció, mikor Shakespeare megalkotta Prospero alakját *A viharban* (1611). A tizenhatodik századi Anglia egyik legbefolyásosabb embere volt, mégis szegényen és elhagyatottan halt meg.

A színházi plakátok „angol operaként” reklámozták a darabot, ami sajátos megfogalmazás, mivel az opera nem tipikusan angol műfaj. A darabot hagyományos reneszánsz zene kíséri, modern elemekkel és afrikai dobokkal. A dobok különös jelentőséggel bírnak, hiszen, ahogy Albarn több interjúban kifejtette, a zene és a színház rituális jellegét fejezik ki. John Dee tragédiáját és kapcsolatát alkimista társával, Edward Kelley-vel az előadás ritualisztikus elemei egészítik ki. Az Albarn–Norris produkció a két reneszánsz tudós okkult kísérleteit mutatja be, amelyek csúcspontja a híres „feleségcsere”-jelenet. Ez egy sajátos szertartás volt, amelyben Dee és Kelley elcserélték feleségeiket, és a megállapodást a vérükkel aláírt szerződésben rögzítették. Szőnyi György Endre és Rowland Wymer cikkükben a kora modern kortól a huszonegyedik századig térképezik fel a John Dee-vel kapcsolatos kulturális utalásokat, és megállapítják, hogy Dee már életében megjelent a korabeli irodalmi művekben. Szőnyi Shakespeare *A viharjára* és Marlowe *Doktor Faustusára* utal, és úgy érvel, hogy a kortársak varázslóként és ezoterikus tudósként tekintettek Dr. Dee-re.<sup>29</sup>

Szőnyi hangsúlyozza, hogy Dee kulturális hírnevét John Weever alapozta meg 1631-es *Ancient Funerall Monuments* című művében, amely a halottakkal kapcsolatos szokásokkal és hagyományokkal foglalkozik. Weever megemlíti egy történetet Dee kristálygömbjéről és a kortárs alkimistáról, Edward Kelley-ről. Az anekdota szerint Kelley és munkatársa, Paul Waring megidézte a halottakat egy temetőben, és kikérdezte őket. Noha a történetben nem jelenik meg Dee, Meric Casaubon *A True and Faithful Relation* 1659-es kiadásához készült, Dee és Kelley kísérleteiről is beszámoló előszava együtt említi a két tudóst, a tizenhetedik század végére a kulturális

<sup>29</sup> SZŐNYI György Endre – Rowland WYMER: „John Dee as a Cultural Hero”. *European Journal of English Studies* 15 (3): 2011, 189–209. 189. Doi: [tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13825577.2011.626942](https://doi.org/10.1080/13825577.2011.626942) (2020. november 25.)

emlékezet pedig már úgy rögzítette a történetet, hogy Dee és Kelley feltámasztotta a halottakat.<sup>30</sup>

A cikk második részében Rowland Wymer olyan huszadik századi filmes és irodalmi példákat említ, amelyek Dee-t modern és posztmodern hősként ábrázolják, és arra használják a karakterét, hogy megragadják az angol kulturális identitást.<sup>31</sup> Wymer többek között Derek Jarman 1978. évi filmjére, a *Jubilee*-re hivatkozik, amely párhuzamot von az Erzsébet-kor és az angol punk szubkultúra között: Dee fehér mágusként, Erzsébet királynő pedig az aranykor megtestesítőjeként jelenik meg, és a film szembe állítja a reneszánsz iránti nosztalgiát az 1970-es évek gazdasági és politikai kontextusával.<sup>32</sup> A kéziratban fennmaradt *Kicking the Pricks* című tervezetében Jarman kifejti, miért látja Dee-t reprezentatív kulturális alakként: „Érdékelt Dee, és megtudtam, hogy az Erzsébet-kori London egyik központi alakja volt. Ezután kutatni kezdtem, és azt találtam, hogy valószínűleg találkozott Giordano Brunóval. Shakespeare biztosan hallott róla, még akkor is, ha valójában nem találkozott vele, és talán Dee inspirálta Prospero alakjának megformálásában.”<sup>33</sup> Valószínű, hogy Dee ilyenforma kulturális jelentősége inspirálta Rufus Norrist és Damon Albarnt, mikor megírták operájukat. A darab teljes egészében az *A True and Faithful Relation* (1659) szövegén alapul, és tragikus hősként mutatja be a tudóst.

Az előadás kétszintes színpadon zajlik, amely a középkori Angliára jellemző színpadi szerkezet, s amelyet Shakespeare Globe Színházában szintén használtak. Albarn és a zenekar az egész előadás során a színpadon van: az elején az alsó színpadon ülnek, míg a felső színpad egy *pageant* terévé válik, melyben történelmi alakok felvonulása reprezentálja az angol történelmet, és megalapozza a darab kulturális üzenetét. A nyitójelenet lefekteti az opera koncepcióját: ez nem csupán John Dee életének dramatizálása – Dee az angol identitás kulcsfontosságú alakjaként jelenik meg. Az előadás ennek az ikonikus embernek a bukását ábrázolja, akit – akárcsak Jarman *Jubilee* című filmjében – arra használnak, hogy Anglia és az „angolság” egy alternatív történetét mutassák be. Wymer szerint ebben központi szerepet játszik a letűnt Erzsébet-kor, amelyben a tudomány, a vallás, a mágia és a művészet nem feltétlenül voltak különálló és egymásnak ellentmondó narratívák.<sup>34</sup>

Erzsébet halála után gyakorlatilag azonnal megjelent az aranykor iránti nosztalgia az angol drámai hagyományban, amint azt például Thomas Dekker *The Whore of Babylon* (1607) című drámája is mutatja. Dekker ún. „polgári *pageant*teket” is írt, és részt vett az I. Jakab 1603-as koronázása alkalmából szervezett ünneppsorozat megtervezésében. Ennek nyomtatott szövegemléke a *The Magnificent Entertainment*

(1604) című fesztiválkönyv, amelynek sok elemét később átültette színpadra írt darabjaiba is. A *The Whore of Babylon* allegorikus színmű, amely a Titania (Tündérföld királynéja, az igaz hit védelmezője és I. Erzsébet irodalmi alteregója) és a babiloni szajha (Róma és a pápa szimbóluma) közötti csatát ábrázolja. A darab gyakorlatilag egy politikai *pageant*-sorozat, amelyet a Titania elleni merényletkísérletek kapcsolnak össze. Minden ilyen kísérlet kudarcot vall, és válaszként a babiloni császárné flottát küld Tündérország megtámadására, mely utalás a Spanyol Armada 1588-as támadására. Dekker *pageant*jei a polgári szórakoztatás és a professzionális színház közötti átfedések kiváló példái. A *The Whore of Babylon* történelmi dráma, amely tükrözi a letűnt Erzsébet-kort, az aranykort és a tizenhetedik századfordulós angol identitást.<sup>35</sup>

Egy látványos tabló keretén belül a Spanyol Armada és Erzsébet alakja is megjelenik a *Dr. Dee*-ben: a királynő hatalmas, aranyszínű köpenyben a színpad közepén lóg, köpenye a válláról a színpad padlójáig omlik, ami az uralkodó isteni eredetét, gazdagságát és hatalmát jelképezi. A királynő köpenye színpadi függönyként funkcionál, a jelenet alatta bontakozik ki. A közönség szemtanúja lehet a Brit Birodalom születésének: ezt a színpadon megjelenő angol zászlók jelölik, amelyek apró hajók vitorláiként szimbolizálják az angol flottát. A jelenetben színre lép Dee alakja is, aki állítólag megidézte a vihart, amelyben a spanyol hajók elsüllyedtek. Az előadás végén Albarn hátrafelé leesik a színpad mögé, és köddé válik, akárcsak a történelmi figurák az első jelenetben.

A *Dr. Dee* operajellegű előadás, s központi eleme az angol kultúrát átható melankólia, amely fontos szerepet játszik a tizenhatodik és a tizenhetedik századi angol irodalomban és művészetben is. Albarn és Norris *pageant*-sorozata az angol identitás különféle aspektusait mutatja be, és az „angolság” fogalmát a reneszánszig vezeti vissza, amikor a tudomány és a spiritualitás kiegészítették egymást. Ez az időszak a Brit Birodalom születését is jelöli, amely kifejezést Dee alkotott meg, és biztatta Erzsébetet az Újvilág meghódítására. Wymer szerint Dee 20. századi népszerűsége annak köszönhető, hogy az 1570-es években a matematikát elvetve az alkímia és mágia felé fordult, és ez mintegy előrevetíti a felvilágosodás elutasítását, amely Blake-vel kezdődött, és amely meghatározta az 1960-as és 1970-es évek ellenkultúra-mozgalmát Angliában.<sup>36</sup> Ez utóbbi fontos szerepet kap a Danny Boyle által rendezett 2012-es olimpiai nyitóünnepség, az *Isles of Wonder* (*Csodák szigete*) dramaturgiájában is; a rendező ott kezdi a nyitóünnepséget, ahol a *Dr. Dee* véget ér: a racionalizmus és az ipari forradalom hajnalán.

<sup>30</sup> SZÓNYI – WYMER: „John Dee as a Cultural Hero”, 190.

<sup>31</sup> SZÓNYI – WYMER: „John Dee as a Cultural Hero”, 198.

<sup>32</sup> SZÓNYI – WYMER: „John Dee as a Cultural Hero”, 200–201.

<sup>33</sup> Saját fordítás. „I was interested in Dee, I discovered that he had been at the intellectual center of Elizabethan London. After that I started to make connections, he probably met Giordano Bruno. Shakespeare must have heard of him even if he didn't actually meet him, maybe Prospero was modelled on him.” Idézi SZÓNYI – WYMER: „John Dee as a Cultural Hero”, 199.

<sup>34</sup> SZÓNYI – WYMER: „John Dee as a Cultural Hero”, 203.

<sup>35</sup> Erzsébet kultusza kapcsán lásd. Stróbl Erzsébet: „Az Úr második szolgálóleánya – I. Erzsébet királynő kultusza a kora Jakab-korban”. In Panka Dániel–Pikli Natália–Ruttkay Veronika (szerk.): *Kösziklára építve – Built upon His Rock/Írások Dávidházi Péter tiszteletére – Writings in Honour of Péter Dávidházi*, Budapest, ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet Anglisztika Tanszék, 2018, 359–367.

<sup>36</sup> SZÓNYI – WYMER: „John Dee as a Cultural Hero”, 201.

*Isles of Wonder*

A polgári *pageantek* nagyon népszerűek voltak a középkorban és a kora modern korban, általában a közösség számára meghatározó pillanatokban adták őket elő, például katonai győzelmek után rendezett ünnepségeken. A római hagyományból származó polgári *pageantek* különféle formákat öltöttek: lehettek diadalmas bevonulások, udvari látványosságok (lovagi tornákkal és lakomákkal), koronázási felvonulások, királyi esküvők (pl. VII. Henrik és Yorki Erzsébet esküvéje) vagy az ún. Lord Mayor Show, a londoni polgármester éves ünnepségének fontos elemei. Ezek az előadások mitológiai vagy történelmi karaktereket ábrázoló rituáléknak tekinthetők, amelyek vallási célokat szolgáltak, vagy esetleg az egyházat és a társadalom más tekintélyes testületeit gúnyolták. C. Clifford Flanigan szerint a *pageantek* olyan, mindig a közösséget szolgáló performatív események, amelyek hozzájárulnak a közösség identitásképzéséhez.<sup>37</sup> Flanigan hozzáteszi, hogy ezek a ritualisztikus előadások olyan csoportos tevékenységek, amelyekben az individualitás minimálisra csökken, és a performanszok fizikai formája, a menetek lineáris, illetve kör alakú mozgása erősíti a csoport identitásának kifejezését; mivel a tömeg egy irányba mozog, a céljaik is megegyeznek.<sup>38</sup> A csoportidentitás hasonlóképpen teremődik meg az *Isles of Wonder pageantjeiben* is.<sup>39</sup> Az olimpiai megnyitót adott Nagy-Britanniának arra, hogy kifejezze és átdefiniálja kulturális és nemzeti identitását a világszínpadon.

Míg a *Dr. Dee* az „angolságot” az Erzsébet-korhoz kötötte, az olimpiai megnyitót csak nagyon röviden tesz utalást a kora modern korra, és a tizenkilencedik századot tekinti döntőnek a kortárs brit identitás meghatározása szempontjából. Ugyan az Oscar-díjas Danny Boyle, az ikonikus *Trainspotting* (1996) rendezője tiszteleg az ipari forradalom eredményei előtt és elismeri, hogy azok Nagy-Britanniát a bolygó egyik vezető gazdasági hatalmává tették, a produkció kétértelműséget és kritikát is kifejez azzal kapcsolatban, milyen ára volt a jólétnek és a fejlődésnek. A megnyitót az ipari forradalom *pageantjeivel* kezdődik, és megjelenik annak egyik legkiemelkedőbb mérnöke, Isambard Kingdom Brunel, akit a Shakespeare-színész Kenneth Branagh alakít. Az előadás színterének egyik végén, egy zöld szigeten álló tölgyfa (Glastonbury Tor jelképe) alatt mondja el Shakespeare *A vihar* című darabjából a következő sorokat:

Ne félj, a sziget tele van zajokkal,  
hangokkal, dallamokkal, egy se bánt.  
Van úgy, hogy ezer hangszer húrja peng  
a fülemben, néha meg olyan hangok,  
ha rájuk ébrednék alvás után,  
elaltatnának újra: és álmomban  
kincseiket mutogatnák a felhők,  
és az mind rám zúdulna; ébren aztán  
sírnék, hogy újra álmodhassam ezt. (3.2)<sup>40</sup>

Ezek Caliban sorai, amelyekben Prospero szigetének furcsa hangjait írja le. Az „ezer hangszer húrja” említése szellemesen előkészíti a következő jeleneteket, amelyekben Brunel álma intenzív rituális dobszó és zene kíséretében fokozatosan kibontakozik. A shakespeare-i sorokat Anglia zöld és természetes vidékének letarolása követi, helyüket az ipari forradalom füstölgő kéményei és gépei veszik át. Ezt követi az olimpiai gyűrűk élő kovácsolása, amelyet Brunel maga felügyel. Az olimpiai gyűrűket az előadás tere felett kifeszített vashuzalokra emelik, így azok mennyei körökhöz hasonlítanak, amelyeket szinte vallásos áhítattal csodál minden mérnök és munkás. Noha a jelenet az emberi alkotást és a mérnöki zsenialitást ünnepli, a *pageantet* „Pandemoniumnak” nevezték el, utalásként Milton *Az elveszett paradicsom* című művére, amelynek első könyvében a Sátán és udvara a pokolban építik fel városukat és Pandemoniumnak, azaz „összes démonoknak” nevezik el.<sup>41</sup> Milton eposzának ez a részlete arról számol be, hogy a Sátán és társai, miután lezuhantak a mennyből, magukhoz térnek, és elkezdik építeni királyságukat a pokolban:

mert már előbb  
lehullt, a pártütőkkel; s nem segített  
rajta sok égi tornya; semmi gépe  
nem mentette meg: fejest dobatott, mint  
serény hada: építsen a Pokolban (1.746–750)<sup>42</sup>

<sup>37</sup> C. Clifford FLANIGAN: „The Moving Subject: Medieval Liturgical Processions in Semiotic and Cultural Perspective”. In Kathleen Ashley – Wim Hüsken (szerk.): *Moving Subjects: Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam and Atlanta, GA, Rodopi, 2001, 35–53. 38.

<sup>38</sup> FLANIGAN: „The Moving Subjects”, 39.

<sup>39</sup> Danny BOYLE (rendező): *Isles of Wonder. London 2012 Olympic Games. Opening Ceremony*. DVD, London, BBC, 2012.

<sup>40</sup> „Be not afeard. The isle is full of noises, / Sounds and sweet airs, that give delight and hurt not. / Sometimes a thousand twangling instruments / Will hum about mine ears; and sometime voices, / That if I then had waked after long sleep, / Will make me sleep again; and then, in dreaming, / The clouds, methought, would open and show riches / Ready to drop upon me, that when I waked / I cried to dream again.” (3.2.135–143) Fábri Péter fordítása, mek.oszk.hu/00400/00483/00483.htm

<sup>41</sup> William BLAKE *Jerusalem* (1808) című verse sötét sátáni malmokként („these dark Satanic mills”) utal erre.

<sup>42</sup> SZABÓ Lőrinc fordítása. In *Örök barátaink I*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002. krk.szabolorinc.hu/orokbarataink.htm (2020. november 25.)

Vö. „for he [Satan] with his rebellious rout / Fell long before; nor aught avail'd him now / To have built in Heav'n high Towers; nor did he scape / By all his Engines, but was headlong sent / With his industrious crew to build in hell.” (747–751), dartmouth.edu/~milton/reading\_room/pl/book\_1/text.shtml (2019. szeptember 19.).

Az olimpiai nyitóünnepségnek ez a része a poklot idézi: a zöld gyepet felszedik, és az idillikus táj embertelen iparosodott környezeté alakul, megjelenítve ezzel az Aranykor átváltozását egy mechanikus világgá, amelyben, ahogy John Donne írja 1611-es „A világ anatómiája” („The Anatomy of the World”) című versében, „all coherence is gone”.<sup>43</sup> A füstölő kémények, a gerendahajtóművek, a gőz, a tűz és az olvadt ólom fortyogó elegyből pokoli birodalom bontakozik ki, amely meglehetősen zord képet fest a modern Nagy-Britanniáról. Ironikus módon, a „Pandemonium” jelenetet a „Boldog és dicső” („Happy and Glorious”) szakasz követi, egy rövid BBC film, amelyben II. Erzsébet királynő meghívja James Bondot – akit Daniel Craig alakít – a Buckingham palotába. Bond helikopterrel kíséri őt a Wembley Stadionhoz, a királynő ejtőernyővel kiugrik a repülőgépből, és az uralkodó isteni eredetének középkori és kora modern elképzeléséhez méltóan az égből érkezve nyitja meg a 2012. évi olimpiai játékokat.

James Bond karaktere köti össze a Pandemonium *pageant*et az ünnepség következő felvonásával, amely megemlékezik a Nemzeti Egészségügyi Szolgálat (National Health Service) 1948-as megalapításáról, az első londoni olimpiáról, illetve fontos irodalmi és kulturális utalásokat vonultat fel. Érdekes módon az alkotók elsősorban gyermekirodalmi alkotásokat idéznek meg, például J. M. Travers *Mary Poppins*-sorozatát, J. M. Barrie *Pán Péterét*, és J. K. Rowling *Harry Potterét*. Az „angol irodalom atyja”, Geoffrey Chaucer, az Erzsébet- és Jakab-korabeli drámaírók, valamint a tizenharmadik és tizenkilencedik századi szerzők kimaradtak – talán mert ezek a művek nem tükrözik az ipari forradalom és a felvilágosodás eszmeiségére adott kulturális és irodalmi reakciót, vagyis a mágia és a varázslat hiányának megjelenítését egy mechanikus világban. Amint azt John Dee esetében láttuk, a varázslatot ábrázoló irodalmi művek beemelése egy olyan szélesebb kulturális tendencia jele lehet, amely megkérdőjelezi a nyugati civilizáció túlracionalizált világgépét.

Az *Isles of Wonder* második része a kortárs brit kultúrát ábrázolja, és elsősorban a televízióra, a pop-rock zenére és a közösségi médiára összpontosít. Míg a műsor Shakespeare *A vihar* című darabjának egy részletével kezdődött, az angol nyelv jelenlegi állapota a közösségi média rövidítéseire és szlengjére redukálódik. Csevegőbuborékok villannak fel, „luv u”-k és hasonló kamasz-üzenetek cikáznak a nézők előtt, kísérezzeneként pedig olyan slágerek szólnak, mint a The Rolling Stones „I Can't Get No Satisfaction” című dala. Ezt követi az 1970-es évek punk kultúrája, a The Sex Pistols „Pretty Vacant” című számának soraival: „and we don't care.”<sup>44</sup> Egymást követik David Bowie, a Eurythmics, a Prodigy, a Blur, a Muse és Amy Winehouse ikonikus dalai, végül az ünnepség fergeteges házibuliba torkollik, amire a bolygó minden lakosa magától Sir Tim Berners-Lee-től, a világháló feltalálójától kap meghívást.

Az *Isles of Wonder* a brit identitást kívánja megragadni, a dinamikus *pageant*-sorozat olyan társadalmat mutat be, amelynek gyökerei elsősorban a felvilágosodás

<sup>43</sup> „Minden egység elveszett.” Saját fordítás.

<sup>44</sup> „És ez minket nem érdekel.” Saját fordítás.

dás korában és az ipari forradalom eredményeiben és szellemiségében rejlenek. A transzcendens szinte egyáltalán nincs jelen a produkcióban, a metafizikus áhítatot a tudományos fejlesztések csodálata váltja fel, és a spiritualitást csak a gyermeki-rodalomban megjelenő varázslat képviseli. A 2012-es londoni olimpia megnyitóünnepsége a multikulturális és globalizált brit társadalom képével zárul, amelyben a (főként populáris) kultúra jól exportálható termékké vált.

### Konklúzió

A *pageant*ek a középkor óta folyamatosan jelen vannak Nagy-Britannia performatív hagyományában. A bibliai narratívák, különösen Krisztus szenvedésének újbóli bevezetése a yorki misztériumciklusba tükrözi a közösség vallásos gyakorlatát és a közösségi identitás kialakulását York városában. A tizenhatodik század végére a vallási *pageant*-hagyományt szinte teljesen betiltották, és történelmi vagy mitológiai témájú szekularizált előadások váltották fel, melyek kifejezték a kollektív identitást és a politikai hatalmat. A *pageant*ek elemei beszivárogtak a korabeli professzionális dráma hagyományaiba és viszont: a professzionális dráma befolyásolta a népszerű előadásokat. A tárgyalt 2012-es előadások a *pageant*-hagyomány szekularizációjának huszonegyedik századi példaként tekinthetők: a *Jézus Krisztus Szupersztár* egyértelműen magán viseli a yorki darabok jellegzetességeit, és feltámadása nélkül mutatja be Krisztus szenvedéstörténetét. A *Dr. Dee* szellemiségét a mágia hatja át, és a darab megjeleníti az angol nemzeti identitás és a Brit Birodalom születésének pillanatát, míg az olimpiai megnyitó a mágia helyett az iparosodás és a mérnöki teljesítmény csodájára fókuszál. Ezek az előadások a brit kultúra egymást követő korszakainak reprezentációjaként értelmezhetők: az egyházi uralom alatt álló középkori Anglia, az Erzsébet uralkodását övező aranykor-mítosz és az ipari forradalom világa jelenik meg bennük. A kortárs *pageant*-előadások ily módon történő felhasználása továbbra is ritualisztikus jelleggel bír, és a *pageant*ek alkalmasak arra, hogy megjelenítsék az Egyesült Királyság kulturális sokszínűségén alapuló nemzeti identitást a 21. században, illetve kifejezzék azt az illuzórikus és múlandó kulturális identitást, mely „förlöddik egyszer / és mint ez a ködből lett maszkbál, / nyomtalan elszáll” (*A vihar*, 4.1.).

### Rezümé

Dolgozatomban a középkori és a kora modern kori ún. *pageant*-hagyomány sajátosságait elemzem a kortárs brit kultúrában. Három 2012-es előadást vizsgállok: Andrew Lloyd Webber *Jézus Krisztus Szupersztár* című musicaljét, Damon Albarn és Rufus Norris operáját, a *Dr. Dee*-t és a Danny Boyle által rendezett 2012. évi olimpiai megnyitó ünnepséget. A középkori/kora modern kori *pageant*ek olyan kulturális performanszként is értelmezhetők, melyek lehetővé teszik a kulturális identitás

megteremtését. A három 2012-es előadás tükrözi a 21. századi brit kulturális identitást, ugyanakkor a kulturális identitás alternatív narratíváit felvázoló *pageant*-hagyomány folytatásának is tekinthetők.

Kulcsszavak  
középkor, kora modern kor, *pageantry*, *Dr. Dee*, *Jézus Krisztus szupersztár*, Londoni Olimpiai Megnyitóünnepség

### Abstract

*My paper explores medieval and early modern pageantry in contemporary British culture through performances staged in 2012 in England: Andrew Lloyd Webber's Jesus Christ Superstar, Damon Albarn and Rufus Norris' opera, Dr Dee, and the 2012 Olympic Opening Ceremony. I argue that global attention in 2012 offered the opportunity for Britain to redefine its cultural identity through the above-mentioned performances.*

Keywords  
medieval, early modern, pageantry, *Dr Dee*, *Jesus Christ Superstar*, London Olympic Opening Ceremony

### KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TARTALMÁBÓL – KUBA

HORVÁTH EMŐKE  
*Az első Havannai Nyilatkozat keletkezésének körülményei*

LÉNÁRT ANDRÁS  
*A kubai kapcsolat. Az amerikai maffia havannai tevékenysége a Batista-rezsim és Fidel Castro forradalma idején*

SZENTE-VARGA MÓNIKA  
*A Havanna lakótelep a kubai–magyar kapcsolatok tükrében*

TÉZER ZITA  
*Az afrokubai santería elterjedése Mexikóban*

DORNBACH MÁRIA  
*Görbe tükör. Társadalmi látképtörések három kortárs kubai író regényében*

CSIKÓS ZSUZSANNA  
*Kortárs kubai prózairodalom Magyarországon 1959–1989*

FISCHER FERENC  
*Az amerikai–szovjet hadászati versengés főbb mérföldkövei az 1962-es karibi rakétaválság előtt*

SZILÁGYI ISTVÁN  
*A gerillabáborútól az ellenbatalomig és a transzverzális politikai diskurzus megjelenéséig*

### WORKSHOP / MŰHELY

FÜLÖP JÓZSEF (ford.)  
*John Peck versei*

### RECENZIO

HORVÁTH EMŐKE  
*Thomas Tunstall Allcock: Thomas C. Mann. President Johnson, the Cold War, and the Restructuring of Latin American Foreign Policy. Lexington, University Press of Kentucky, 2018. 295 pp.*



