

IMRE OO ZOLTÁN

# Színházi reform és recepció

Kísérlet a Thália Társaság (1904–1908) működésének  
(újra)értelmezésére\*

A Tháliának keresztelt „Művészi Társaság”-ot 1904-ben alapította Bánóczy László, Benedek Marcell, Lukács György és Hevesi Sándor. A Társaság fennállása ideje alatt több-kevesebb rendszerességgel rendezett színházi előadásokat, amelyek kortárs külföldi és magyar drámaírók munkájára épültek. A Thália Társaság munkájáról ugyan Wildner Ödön a Thália első előadását méltató 1904-es cikkében még azt írta, hogy a néző nem azzal az érzettel távozott haza, „hogy itt egetverő dolgok történtek, amelyek új korszakot jelölnek” (1904: 609), de már a kortárs recepció is „merészen artisztikus társaság”-ról (Márkus, 1905) beszélt a Thália kapcsán. A későbbi recepcióban a Thália Társaság igazán 1908-as megszűnésével indult el a kanonizálódás felé, azaz akkor, amikor átlépett a virtuális színházak közé. A magyar kulturális emlékezet színpadán a Thália „a legmodernebb színház”-ként (n. n. 1909), „az egyetemes tiszta művészetet adó magyar társulat”-ként (Juhász, 1919), majd az 1950-es években „művészetforradalmi megmozdulásként” (Bálint, 1954) jelent meg. A Thália Társaság mára – a munkásmozgalmi „harcos” jelzőket elvesztve – a huszadik század eleji magyar színház – Hevesi kifejezését kölcsönvéve (Hevesi, 1934, idézi Gábor, 1988: 324) – „reform mozgalmaként” foglalta el a helyét a magyar színház-történetben.

Jelen tanulmány retrospektív módon próbálja meg kontextualizálni a Thália Társaság működését egyrészt a magyar és a nyugat-európai színház 1900-as évekre jellemző miliójében, másrészt pedig elhelyezni a nyugati színház – Jacques Derrida és Stratós E. Constantinidis által dekonstruált – logocentrikus és teologikus hagyományában. A magyar / európai színházi és a magyar színház-tör-

téneti hagyományra a dekonstrukció elvein keresztül tekintve talán elérhető, hogy a Thália Társaság hatása és működése értelmezhetővé is váljon, és ne csupán a kortárs recepcióban található kijelentések és a Thália tagok intencióira vonatkozó állításainak ismétlésévé. Jelen tanulmány terjedelme miatt csak jelölni kívánja azokat az irányokat és állításokat, amelyek mentén a Thália Társaság története újra feldolgozható lehet, hiszen a Tháliáról az utolsó átfogó jellegű munka, Katona Ferenc és Dénes Tibor *A Thália Története 1904–1908* című könyve, majdnem fél évszázaddal ezelőtt, 1954-ben készült.

*A színház és Jacques Derrida*

Jacques Derrida Antonin Artaud *A kegyetlenség színháza* című írásán keresztül dekonstruálta a nyugati színháznak azt a tradícióját, amely ellen Artaud dühe irányult. Derrida ezt a tradíciót logocentrikusként és teologikusként írta le. Szerinte a színpad akkor logocentrikus és teologikus,

ha a beszéd uralja, a beszéd akarása, egy elsődleges logosz terve, ami nem tartozván a színház teréhez távolról irányítja azt. A színpad akkor teologikus, ha szerkezete a hagyományoknak megfelelően a következő elemekből tevődik össze: egy szerző-teremtő, aki távolról, jelen nem levőként, szöveggel felfegyverkezve felügyeli, összeállítja és megszabja a reprezentáció idejét és értelmét úgy, hogy a reprezentáció őt reprezentálja, tudniillik azt, amit gondolatai, szándékai, elképzelései tartalmának hívunk. Reprezentálni reprezentálók által, rendezők vagy színészek által, akik, elnyomott tolmácsokként szereplőket reprezentálnak, és akik,

\* Előadásként elhangzott a MTA Színháztudományi Bizottságának és a Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszékének 7. „Diskurzusok a drámáról” címmel megrendezett konferenciáján 2001. május 9-én.

legfőképpen azon keresztül, amit mondanak, többé-kevésbé közvetlenül a „teremtő” gondolatait reprezentálják. (...) Végül, a teologikus színpad része egy üldögélő, passzív közönség, a nézők, fogyasztók, „élvezők” publikuma – ahogy Nietzsche és Artaud mondja –, amely részt vesz egy igazi tartalom és mélység nélküli, mozdulatlan előadáson, amit kíváncsi, leskelődő tekintete számára nyújtanak. (...) Ez az általános szerkezet, amelyben minden pillanatot összekapcsol a reprezentáció, amelyben az élő jelen reprezentálhatatlansága el van lepelve és fel van oldva, elnyomva vagy száműzve a reprezentációk végtelen láncolatában, ez a szerkezet soha nem változott. (Derrida, 1994: 7)

A Derrida által logocentrikusnak és teológiaiaink nevezett színpad impliciten vagy expliciten megjelenik minden olyan színház, illetve színházelméleti és színháztörténeti munkában (Arisztotelésztől kezdve a korai szemiotikán át Eric Bentley-ig és a posztstrukturáliszmusig), amely a színház eredetének és a jelentés legfőbb birtokosának a drámaíró, illetve a dramatikusszöveget teszi meg. Derridának azon kijelentése azonban, hogy a színpad logocentrikus és teologikus szerkezete sohasem változott, problematikus. Derrida itt a kortárs gyakorlatot domináns elemként uraló szöveg- (és drámaíró)orientált színházat és teologikus szerkezetét tekinti a színház általános és univerzális modelljének, és ezt a modellt vetíti vissza a nyugati színház teljes tradíciójára. Derrida így – tévesen – azt fel-

tételezi, hogy a nyugati színház egyetlen, a szöveg- (és drámaíró)orientált tradícióból áll. Ez a feltételezés viszont egyrészt a nyugati színházban megtalálható változatosságot és különbözőséget egyetlen tradícióra szűkíti, másrészt pedig eliminálja a nyugati színház nem szöveg- (és drámaíró)orientált gyakorlatait.

A Derrida által leírt színházi gyakorlat, amelyben a szöveg kap prioritást az előadás előtt, a nyugati színház tradíciójának csak nagyon rövid szakaszát jellemzi, amely dominánssá csak a realista színház produkciós rendszerének keretében vál(hat)ott. Az a feltételezés, hogy már a görög illetve az Erzsébet-kori színházban is a szöveget tekintették a legfontosabb elemnek, a XIX. század végén induló színháztörténet-írás azon premisszájára épült, amely átvette az addigra az irodalomtörténet-írás által kanonikusnak tekintett dramatikusszövegek kánonját, és ezen szövegek színházi környezetének kutatására összpontosította erőfeszítéseit<sup>1</sup> (lásd Carlson, 1991 illetve Postlewait és McConachie, 1989). Ennek következtében a színháztörténeti munkákban is a dramatikusszöveg jelent meg zárt, rögzített és egységes entitásként, amelyhez képest az előadás csak másodlagos érvényű derivátumként, azaz a szöveg lehetőségeinek részleges megjelenítőjeként értelmeződött (lásd Simhandl, 1998 és Brown, 1999). Következésképp a színháztörténeti munkákba – főleg – azok a színházi korszakok kerül(het)tek be, amelyek az irodalomtörténetírás által is elfogadható és kanonizálható szöve-

<sup>1</sup> Ebben a kontextusban megkövethetők a következő feltételezések is. Bár a színháztörténet-írásban Aiszkhülosz nevének említése a drámaíró képzetét idézi fel, a történetíró, Hérodotosz úgy jellemezte őt, mint „aki több mozdulatot talált ki, mint amennyi hullám van a tenger vizén”. Ebből viszont arra lehet következtetni, hogy a kortárs Hérodotosz számára Aiszkhülosz elsősorban színházi koreográfusként és nem drámaíróként vált jelentőssé. Shakespeare tekintetében is hasonló a helyzet, hiszen a kortársak közül – az első modern (szerzői jogokat követelő és színházi szövegeinek összkiadását először (1616) megjelentető) „author”-nak tekinthető – Ben Jonson tekinti őt elsősorban jelentős drámaírónak az 1623-ban megjelent foliókiadás előszavában. Jonsonnal ellentétben maga Shakespeare egyáltalán nem fordított figyelmet dramatikusszövegeinek kiadására, ezért nem rendelkezünk sem Shakespeare-kézirattal, sem Shakespeare által autorizált nyomtatott kiadással. Ez a tény azért jelentős, mert egyrészt rávilágít a jelen gyakorlat azon felfogásának hiányosságára, mely szerint Shakespeare szövegeit – „eredeti”, illetve a szerző által autorizált változat megléte ellenére is – zárt és rögzített entitásként kezelik. Ezt demonstrálja az a fordítói gyakorlat, amelyben a magyar nyelvű kiadások nagyon ritkán tüntetik fel, hogy a fordító milyen / melyik kiadásból dolgozott, annak ellenére, hogy egy szövegnek több változata és kiadása is létezik. (Két verziója létezik többek között a *IV. Henriknek*, a *Hamletnek*, a *Troilus és Cressidának*, a *Othellónak*, a *Lear királynak* stb.) Másrészt ez a tény azért tekinthető jelentősnek, mert Shakespeare, aki nem foglalkozott drámái kiadásával, pontosan nyomon követte szonettjeinek (*Szonettek*, 1992–96) és eposzainak (*Venus és Adonis*, 1593, illetve *Lucretia meggyalázása*, 1594) publikálását. Tehát feltételezhető, hogy míg a szonett-, illetve eposzirást Shakespeare valószínűleg olyan irodalmi munkának tekinthette, amelyhez nyomtatott változat is hozzátartozik, addig a dramatikusszövegek nyomtatott megörökítését nem. Ebből viszont az is feltételezhető, hogy az Erzsébet-kori színházban és Shakespeare gyakorlatában a dramatikusszövegnek egészen más státusza lehetett, mint azt a jelen színháztörténet-írás domináns tradíciója feltételezi (lásd Shepherd, 1991, illetve Thompson, 1991).

geket hoztak létre, illetve mutattak fel. Azok a színházi gyakorlatok – pl. a középkori színház, a *commedia dell'arte*, a barokk színház –, amelyek elsősorban nem az előre megírt szövegre épültek, illetve nem hoztak létre irodalmilag elfogadható szöveget, csak úgy jelen(het)tek meg, mint az irodalomorientált korszakok előfutárai illetve összekötői.<sup>2</sup> Ennek a felfogásnak a visszavetítése következtében kanonizálódott a görög, illetve az Erzsébet-kori színház szöveg- (és drámaíró)centrikus színházként. A színháznak ez a felfogása, azonban, amelyben a dramatikus szöveg státusza lép a színház művészetének elsődleges modelljévé csak a nyugati színház utolsó kétszáz évének domináns tradíciójára jellemző (lásd George, 1996). De még ekkor is a szöveg- (és drámaíró)orientált színházon kívül a színháznak számos más formája és tradíciója létezett / létezik (pl. utcaszínház, vásári színház), amelyek rendre kimaradnak a színháztörténeti munkák és kutatások sorából, illetve Derrida fenti megállapításából is. Mindenesetre, bár Derrida állítása a nyugati színház logocentrikus és teologikus, általános és univerzális státuszáról problematikus, ennek ellenére haszonnal forgatható a nyugati színház utolsó kétszáz évére jellemző domináns tradíció elemzésére, különösen a realista színház megjelenésétől kezdve.

Ennek a domináns tradíciónak az elemzésére tesz kísérletet *Theater Under Deconstruction* című könyvében Stratos E. Constantinidis is. Constantinidis arra a megállapításra jut, hogy a nyugati színház domináns logocentrikus szerkezete két térbeli metafora alapján szerveződik, illetve írható le: a produkciós vonal és a piac ellipszise alapján (1993: 7).<sup>3</sup> Derridának a fent említett logocentrizmusra és hierarchiára épülő teológiai színpadra vonatkozó állításából kiindulva, Constantinidis úgy érvel, hogy az a társulat, amely „a produkciós vonal metaforája alapján működik, az előadás létrehozásának strukturált, hierarchikus rendjét követi. Ez a vonal a drámaírótól származó drámaszövegtől az előadásszö-

vegig terjed, olyan átmeneti és »alárendelt« szövegeken keresztül, mint a »rendezőpéldány« és a »próbaszöveg.« (1993: 7). Így ebben a folyamatban Constantinidis szerint is a drámaíró az „eredet”, a stabil entitásként megjelenő dramatikus szöveg a jelentés hordozója, és a színház(i emberek) alá van(nak) rendelve mind a drámaíró, mind a szöveg autoritásának. Ezt az alárendelt helyzetet magyarázza Gerald Rabkin azon megfigyelése, mely szerint a nyugati színház domináns színházi tradíciójában „az előadásszöveg irodalmi szöveget értelmez oly módon, hogy a drámaíró instrukcióit – dialógus, színpadi instrukció, az eljátszandó akció teljes dizájnja – a vizuális és hangzásbeli image-ekké alakítja át” (1987: 54). Erre a felfogásra épül tehát az az érvelés, mely szerint a színház nem önálló, hanem interpretatív és imitáló művészet, mivel az elsődlegesnek tekintet szöveghez képest csupán másodlagos derivátum.<sup>4</sup>

A fent említett második metaforán keresztül Constantinidis földrajzilag és gazdaságilag terjeszti ki a színház általa vizsgált területét, mivel egy adott ország színházi rendszerének felépítését „a Nap körül keringő bolygókhoz” hasonlítja (1993: 7). Constantinidis itt a centrum / periféria elméletet alkalmazza a színházra, és azt állítja, hogy egy adott ország színházi struktúrája egyetlen középpont körül szerveződik, és „a külső gyűrűkön elhelyezkedő társulatok általában megismétlik (és újra feldolgozzák) a centrumban található társulatok módszereit és előadásait” (1993: 7). Constantinidis ezen állításai természetesen nem kizárólagos érvényűek, hiszen a periférián is (gyakran) található olyan színház (a teljesség igénye nélkül például Kaposvár, Opole, Sibiu, Poznan, Gdansk, Cardiff, Holstebro), amely nem ismétli meg a középpontban lévő társulatok előadásait és módszereit, sőt: ezeknek az elveknek és módszereknek az újragondolására készlet. Mindenesetre a Constantinidis általa leírt orientáció, gazdasági okok és kulturális befolyások miatt, minden bizonnyal megtalálható a XIX. szá-

<sup>2</sup> Ezt a felfogást nagyon pontosan mutatja a hazai színháztörténet-írás, amely a magyar hivatásos színház keletkezését a XVIII. század utolsó negyedére teszi. Bár megemlíti a korábbi színházi jelenségeket (iskolai színjátszás, népi szokások, kastélyszínházak), ezeket nem tekintti a hivatalos magyar színház részének. Tulajdonképpen itt lenne az ideje a XVIII. század előtti nagyon gazdag és szerteágazó színházi hagyománynak (azaz hagyományoknak) egyenrangú félként való beemelésére a magyar színháztörténetbe.

<sup>3</sup> Constantinidis egyébként kitűnő könyvének legfőbb hiányossága, hogy a színházi előadás befogadóját, valamint a színházi előadás létrehozásának és befogadásának kontextusát figyelmen kívül hagyja.

<sup>4</sup> Ezt az érvelést kiegészíti még az a – téves – feltételezés is, mely szerint a színházi előadás azonos magával a színházzal.

zad második felétől intézményesülő és indusztrializálódó nyugati színházban. Bár Constantinidis térbeli metaforája nagy valószínűséggel az amerikai színház szerkezeti felépítésén alapul, hasonló tendenciák találhatók Nagy Britanniában is, ahol a központ szerepét a londoni West End játssza már a XIX. század eleje óta, illetve Európa más országaiban is, ahol általában a (kulturális és adminisztratív) főváros töltötte / tölti be a színházi központ szerepét.

Bár Constantinidis második metaforájában a színházak külső gyűrűjét nemzeti határokon belül képzelte el, meglátásom szerint ez a centrum / periféria elv – bizonyos megszorításokkal – működhet szélesebb határok között is. Ha Európa színházi struktúráját nézzük, feltételezhető egy nyugat–kelet orientáció, amelyben a nyugat-európai színházak központjai (London, Párizs, Berlin, Bécs) időről-időre – főleg az tömeges utazás elterjedése következtében a XIX. század második felétől kezdve – kiterjesztik befolyásukat a kelet-európai színházak domináns tradíciójára. Ez a folyamat a multikulturális csere jeleként is értelmezhető, de a folyamat nagyban egyirányú, mivel a kelet-európai drámaírók és színházak sokkal ritkábban jelennek meg Nyugat-Európában, mint fordítva. A kelet-európai drámaírók és színházak hiánya ezekben a nyugati-európai központokban arra is felhívja a figyelmet – anélkül, hogy a nacionalizmus hibájába esnénk –, hogy ez a folyamat nemcsak európai multikulturalizmusként, hanem a nyugati színház és drámairodalom hatásának és dominanciájának kulturális expanziójaként is értelmezhető. Így Constantinidis metaforái nemcsak szimbolikus térbeli orientációra és esztétikai, illetve ideológiai viszonyokra utalnak egy adott ország színházi szerkezetén belül, hanem kiterjeszthetők a XIX. második felében kiépülő modern Európa színházi szerkezetére, illetve felhasználhatók a nyugat- és kelet-európai színházak közötti gazdasági, morális, művészi és ideológiai hierarchia megszervezésének és dominancia-kiépítésre tett kísérletek elemzésére is.

A fent röviden elemzett problémák ellenére Derrida elvei és Constantinidis metaforái jól használhatók az 1900-as évek magyar színházi struktúrájának re-konstruálásához és elemzésére (intézmény, repertoár, működési módszer) és annak a funkciónak a megközelítésére, amelyet a Thália Társaság töltött be ebben a struktúrában. Bár a múlt „autentikus” rekonstrukciójára a pozitívizmus szellemé-

ben történtek kísérletek, a múltat nem lehet összetettségekben „autentikus” módon rekonstruálni, azaz úgy, ahogy az megtörtént. A múlt csakis rekonstruálható, azaz reprezentációkon keresztül újra (és újra) megszervezhető és elrendezhető a jelenben és a jelen nézőpontjából. A múlt – így a Thália általam létrehozott története is – folyamatosan újraalkotott konstrukció, amely állandóan kiaknázott a jelen számára, hiszen a múlt rekonstrukciója szolgál(hat) a jelen és a jövő számára megalapozásként, legitimációként, a jelenben lévő hiány kitöltőjeként, illetve annak megkérdőjelezéseként is. Következésképp ebben a rövid írásban, Derrida elképzeléseit és Constantinidis metaforáit használva, a Thália Társaság működését és a magyar színházban betöltött helyét a nyugat-európai színházi kultúrához viszonyítva re-konstruálok és értelmezem (újra), illetve felhívom a figyelmet a magyar (színházi) kultúra elvi orientáltságának és gyakorlati megvalósulásának anomáliájára is. Ismét szeretném hangsúlyozni, hogy jelen tanulmány terjedelme miatt nem vállalkozhatom a fenti célok részletes megvalósítására, ezért inkább azokat az irányokat és állításokat jelzem, amelyek mentén a Thália Társaság története újra feldolgozható és újra értelmezhető lehet(ne).

#### *Az 1900-as évekre jellemző magyar színházstruktúra re-konstrukciója*

Az 1900-as évekre világosan kirajzolódott, hogy a magyarországi színházi struktúra központjává a főváros, Budapest vált, ahol számos állandó társulattal rendelkező színház működött, jól körülhatárolható és könnyen felismerhető programmal, színjátszói hagyománnyal és színpadra állítási módszerrel. A színházakhoz hasonlóan, a közönség is differenciálódott, hiszen a különböző színházak eltérő összetételű közönséget vonzottak, csakúgy, mint Európa más színházi (fő)városaiban (lásd Carlson, 2000). A Nemzeti Színház klasszikus és a századfordulóra kanonikussá vált kortárs (magyar és külföldi) színdarabokat mutatott be késő meiningeni stílusban, színészi szerepkörök szerinti leosztásban és olyan kodifikált attribútumokkal, amelyek a jelmezektől a gesztuson keresztül a vokális előadásig terjedtek. A Népszínház (1875) népszínműveket, az Operaház (1884) operákat és baletteket, a Vígszínház (1896) főleg francia (típusú) komédiákat és bohózatokat, a Magyar Színház (1897) pedig osztrák, angol és magyar operetteket adott

elő, míg számtalan kabaré, orfeum és varieté kínál könnyed esti szórakozást.<sup>5</sup>

Bár előadásbeli stílus, téma és műfaj szerint differenciálódtak, ezeknél a társulatoknál szokásos volt, hogy a produkciós vonal a szerzőnél (drámaíró, opera- illetve operettszerző stb.) kezdődött. Így a színházi folyamatot a szerző (dramatikus) szövegében testet öltő akarata irányította, bár a szöveget az adott társulat kodifikált előadásbeli „stílusára” adaptálták.<sup>6</sup> A színpadi elemek hierarchiájában a színész vokális előadásának tisztaságára és érthetőségére helyezték a fő hangsúlyt, mialatt a vizuális, proxemikus és gesztikus elemeket (többnyire kodifikált) illusztrációnak tekintették. Ezt a színházi megközelítési módot a korai XX. századi recepció is a színház irodalmi elemein keresztül közelítette meg. Ez a színházkritika először a legfontosabbnak tekintett drámaszöveggel foglalkozott, majd ezután – ha egyáltalán – vette tekintetbe a szöveg előadását (legtöbbször csak a színészeket), és csupán arra reflektált, hogy az előadás miként adaptálta és töltötte be a dramatikus szöveg által felkínált lehetőségeket.<sup>7</sup> A kortárs színházkritika így a színházat (illetve a „színjátékot”) – mint azt a Nyugat befolyásos kritikusa, Ignóus kifejtette – „tolmácsoló művészetnek” tekintette (1906: 289), amelynek legfőbb feladata a szöveg „hű” megjelenítése a színpad háromdimenziós tereben.<sup>8</sup>

Vidéken, a színházi kerületeknek megfelelően, majdnem minden egyes, a hivatalos adminisztráció szempontjából fontos városban megtalálható volt a saját társulattal rendelkező színház, amely általában (a lokális – kulturális és társadalmi – igényeket figyelembe véve és kielégítve) megismételte a színházi központ repertoárját, munka-módszerét és intézményi felépítését, illetőleg saját produk-

cióiba befogadta a turnézó budapesti „sztárokat”. A színházat támogató infrastruktúra az 1900-as évekre szintén kialakult: napilapok és folyóiratok színikritikusokat alkalmaztak, különböző színésziskolák képezték színészek / színésznők újabb és újabb generációit, azokkal a módszerekkel és stratégiákkal, amelyek a hivatásos színház elvárásaira készítették fel őket. Ez a színházi struktúra és intézményrendszer úgy tűnik megfelel a Derrida-féle logocentrikus és teologikus elveknek, illetve leírható a Constantinides-féle metaforák alapján.

#### *A Thália Társaság eleinek és gyakorlatának re-konstrukciója*

Ebben az intézményi rendszerben és színházi gyakorlatban a Thália Társaság két lényeges célkitűzéssel jelent meg 1904-ben. Az egyik a magyar dramatikus kánon megújítását szolgálta, mint azt a „Thália Művészi Társaság Alapszabálya” kimondta „[d]rámairodalom, vagy egyéb előadható olyan régi és új műalkotások időnként való bemutatás[ával], melyek a fővárosi színházak műsorrendjében nem szerepelnek, melyek azonban nagy művészi, vagy kulturális értékkel és érdekességgel bírnak” (Gábor, 1988: 64). A másik célkitűzés a színészi játék és a színpadra állítás eszköztárának megújítására tett kísérletet, mint azt az Alapszabály összefoglalta: „A Társaság céljának megfelelően az előadásokat saját erőivel és eszközeivel rendezi, minél fogva azokban hivatásos, illetve szerződésben lévő színművészek részt nem vehetnek” (Gábor, 1988: 64). A Thália Társaság a kortárs független európai színházakhoz hasonlóan (André Antoine Théâtre Libreje Párizsban, Otto Brahm Freie Bühneje Berlinben, illetve Jacob T. Grein Independent Theatre-e Lon-

<sup>5</sup> A Thália-kutatásának itt kell rögzítenie, hogy a legitim színháznak, a legitimitást el nem érő ún. szórakoztatásnak, illetve a magán és nyilvános teatralitásoknak milyen viszonyáról lehet beszélni a századfordulón, illetve ezeknek a jelenségek hogyan határozzák meg a kortárs recepciót. Ez a vizsgálat tehát a kortárs elváráshorizonto(ka)t térképezi fel.

<sup>6</sup> A helyzetet az is bonyolítja, hogy gyakran már a dramatikus szöveget a színház előadásbeli stílusának figyelembe vételével alakították, illetve választották ki. Ezt gyakran az adott színház „házaszerzője” végezte el. A kutatásnak itt kell tisztáznia, hogy ez a színházi gyakorlat hogyan és milyen módon, ha egyáltalán, szubvertál(hat)ta a logocentrikus / teologikus elveket.

<sup>7</sup> Erre az irodalomorientált módszerre a XX. század eleji magyar színházkritika számára etalonnak tekintett Ambrus Zoltán kritikái hívják fel a figyelmet (lásd Ambrus, 1983).

<sup>8</sup> Ez a megközelítés valójában azt a problémát veti fel, hogy a kritikus mit tekint „hű” megjelenítésnek. A hűség kérdése viszont gyakran azzal a veszéllyel jár, hogy a kritikus saját olvasatát, illetve a hagyomány által kodifikált drámaolvasatot tekintti a dráma egyetlen és kizárólagos olvasatának, illetve a dráma „hű” olvasatának, majd ezt kéri számon az adott előadáson. A kritikus, attól függően, hogy az előadás betöltötte az általa, illetve a hagyomány által támasztott reményeket és elvárásokat, marasztalja el, illetve dicséri meg az adott előadást (ennek a gyakorlatnak a részletes kritikáját lásd Rabkin, 1983). Ez a felismerés a kortárs recepció dokumentumjellegét kérdőjelezi meg, és arra irányítja a figyelmet, hogy ezek a kritikák / írások nem dokumentumként, hanem inkább monumentumként (emlékműként) olvashatók (lásd de Marinis, 1999).

donban) modern naturalista, szecessziós és szimbolista szerzőktől (Hauptman, D'Annunzio, Ibsen, Strindberg, Wedekind, Schnitzler, Giacosa, Alma Tadema és mások) mutatott be darabokat – legtöbbször a társulat tagjainak fordításában –, mialatt (új) magyar színdarabokat is folytonosan proponált színpadi előadásra.

Az előadott darabok mise en scène-jét és a színeszi játékot a kortársak modernként jellemezték. Henrik Ibsen *Babaszoba* című szövegéből készült *Nóra* előadást elemezve, Ignotus például a következőt írta:

A Thália e darabot modernül adja, vagyis bensőségesen, egyszerűen, nem külön szerepekben, hanem a szereplőket úgy játszátva együtt, mint ahogy a zenekar, ha jó, egy hangszerré áll össze, és végre nem úgy, hogy a színpad emberein meglátszik a tudomás, hogy látják őket, hanem úgy, mintha a közönség egy kulcslyukon át lesné meg a történetet (Ignotus, 1906: 289).

Ezt az organikus egészként megjelenő és a realizmus „negyedik-fal” technikáján alapuló mise en scène-t a rendezőnek, Hevesi Sándornak az előadás minden aspektusát átfogó koncepciója fogta egybe. Hevesit, miután számos cikket és tanulmányt közölt a magyar színházról és drámáról, rendező-asszisztensnek szerződtek a Nemzeti Színházhoz, mielőtt csatlakozott volna a Thália társulatához. Valójában Hevesi volt a Thália művészeti vezetői között az egyetlen, aki rendelkezett némi tapasztalattal a színházcsinálás területén. A különböző dramaturgikus szövegek színpadra állításaihoz Hevesi azokat a módszereket alkalmazta, amelyeket nyugat-európai útja során látott, mégpedig úgy, hogy értelmezését a dramaturgikus szöveg autoritásának rendelte alá, hogy a szövegben rejlő lehetőségeket jelenítse meg az előadásban. A társulat fiatal színiakadémiát végzett, még nem szerződött, illetve amatőr tagokból állt, akiket a Társaság iskolájában és a viszonylag hosszú, a kortárs gyakorlattól eltérő, próbaidőszak alatt (gyakran több mint két hónap) képzett tovább Hevesi.<sup>9</sup>

A Thália Társaság recepciója bipoláris skálán helyezkedik el a dicséret és az elmarasztalás között, melynek mindkét pólusát a szöveghez való viszonynak a megítélése teszi ki. Mint azt már a kortárs (illetve majd ezzel összhangban a későbbi) recepció (is) kiemeli, a Thália Társaság legnagyobb eredményének – a Constantiniadis-féle „piac ellipszise” metaforában megjelenő centrum / periféria-elmélet általánosan kitágított változatával (nyugat-kelet) megegyezően – azt tulajdonítják, hogy a modern nyugat-európai dramaturgus kánont, valamint színjátszó- és színpadra állítási módszereket megpróbálta magyar színpadon alkalmazni. A Thália által bemutatott előadások mise en scène-jében is – egy színházi reformmozgalomban paradox módon, de a kortárs gyakorlattal egyezően – a premierre publikált<sup>10</sup> a szövegre helyezték a hangsúlyt.<sup>11</sup> Ezzel az irodalmi orientációval magyarázható, hogy a kortárs kritikuskor (Márkus, 1904; Wildner, 1904; Fülepp, 1906; Ignotus, 1908) a Társaság rendezője (Hevesi, 1934), sőt a későbbi értelmezők is egyetértettek abban, hogy a Thália (mint azt Katona Ferenc és Dénes Tibor könyve is kiemeli)

egyik leglényesebb fogyatékosága, hogy nem volt háziszerezője, vagyis pályázathirdetése s minden egyéb törekvése ellenére sem tudta kitermelni azt a „reprezentatív” magyar író, aki irányát, eredményeit képviselte volna (Katona és Déry, 1954: 149 – kiemelés tőlem IOOz).

A Katona és Déry által kifogásolt „leglényesebb fogyatékoság”, „a reprezentatív magyar író” hiánya pontosan mutatja nemcsak azt az irodalmi hagyomány által uralt színházi kontextust, amelyben a Thália megjelent és működött, hanem a későbbi, de ezzel teljesen egybevágó magyar színházi kultúra és színház-recepció irányát is. A Tháliát tehát a kortárs európai szövegek színpadi reprezentációja miatt dicsérik, a hazai szövegek létrehozásának elmulasztása miatt viszont elmarasztalják.

<sup>9</sup> Itt a Thália-kutatásnak tisztázni kell, hogy a jelen horizontjából mit jelent a „modernül adja” kifejezés, illetve, milyen eszközöknek köszönhetik a Tháliások, hogy a kortárs recepcióban ezt a hatást érték el.

<sup>10</sup> Ezt az elvet a gyakorlatban csak a bemutatkozó estén játszott előadások szövegeinél (Goethe *Testvérek*, Courteline *A rendőrfőnök jó fiú*, Brandes *Egy látogatás* és Mongré *Becsületének orvosa* lásd *Thália-Esték*, 1904) és Strindberg *Az apa* című színművénel sikerült véghezvinni.

<sup>11</sup> Erről a paradoxonról lásd részletesebben Marco de Marinis kitűnő írását (de Marinis, 1988: 38–73).



Ebben a kontextusban tehát a színház eredete és végcélja nem más, mint a drámaíró, a színházi előadás pedig végső soron és teljes mértékben alárendelt az előzetesen megírt szövegnek, a rendező a drámaíró akaratának, a színész pedig a nyelvi elemekből felépülő karakternek. Ebben a kontextusban a színpadi hierarchiát a szöveg uralja, maga alá rendelve a színház Georg Fuchs-i értelemben vett teátrális elemeit (Fuchs, 1909). A Thália Társaság reformjai, bármilyen jelentősek is, Constantinidisz a tradicionális nyugati színház struktúrájának leírásához használt produkciós vonal metaforáján belül helyezkedtek el, anélkül, hogy megkérdőjelezték volna – sőt több szempontból meg is erősítették – a logocentrikus és teológiai színpad elvét, azaz az írott szöveg elsődlegességét, a szöveg primátusát hirdető színpadi hierarchiát, illetve ennek a struktúrájának arra való irányultságát, hogy a magyar színház egyedül érvényes létmódjának vindikálja magát, akkor és mindörökké, kizárva ezzel a nem-szöveg-alapú színházi gyakorlatot.<sup>12</sup>

Mivel tehát a Thália alapvető módon nem tért el a kortárs színházi gyakorlattól, eredményeit – fennállása alatt is – folyamatosan adoptál(hat)ták a hivatalos színházak: színészeit, rendezőit alkalmazták saját társulataikban, az elfogadhatónak ítélt drá-

mákat beiktatták saját repertoárjaikba, és számos elemet vettek át a színészi játék és a színpadra állítás területén is. Amikor 1908-ban a Thália végleg megszűnt, tagjai nagy része hamar bekerült a hivatalos magyar színházi gyakorlatba (illetve később színháztörténetbe<sup>13</sup>), amelyet ennek következtében a létező logocentrikus / teológikus struktúráján belül értek is kisebb változások, de a struktúra maga változatlan maradt egészen az 1940-es évekig, mi több számos tekintetben egészen a mai napig.<sup>14</sup>

Az a tény, hogy a Thália munkáját folyamatosan anyagi gondok akadályozták, illetve, hogy a hatóságok zaklatása és a színházi szakma folyamatos ellenállása miatt sehol sem tudtak állandó helyiséget szerezni, a magyar hivatalos (színházi) kultúra konzervatív jellegére és bezáródásra hajlamos természetére hívja fel a figyelmet. Ez a hivatalos (színházi) kultúra elvileg nyugat-európai orientáltságú és – ahogy a Tháliát is azért illette elsősorban dicséret, mert a nyugat-európai szerzőket és színházi gyakorlatot megpróbálta magyar színpadon alkalmazni – a Nyugat-Európához való tartozást identitásának lényeges elemének tekinti, a mindennapokban azonban gyakran retorziókat, büntetéseket, kicsinyes és mondvcassinált akadályokat gördít a nyugat-európai minták hazai alkalmazása (f)elé.

## Bibliográfia

- Ambrus Zoltán (1983) *Színház*. (szerk. Fallenbüchl, Zoltán) Budapest, Szépirodalmi.
- Bálint Lajos (1954) A Thália küzdelmes évei. *Magyar Nemzet*, 1954. november 25.
- Brown, John Russel (1999) *Képes Színháztörténet*. Budapest, Magyar Könyvklub. (ford. Imre Zoltán és Imre Szilvia)
- Carlson, Marvin (1991) *The Theory of History*. In: Case, Sue-Ellen és Reinelt, Janelle (szerk.): *The Performance of Power*. Iowa City, UIP, 272–279.
- (2000) Színházi nézők és az előadás olvasása. *Critikai Lapok*, 2000 / 4–5. 44–53. (ford. Imre I. Zoltán)

<sup>12</sup> Talán ebből a tradícióból (is) következik, hogy amikor a hazai kritika a színház „válságáról” ír, a hazai drámairodalom „(nem)létét” illetve „jelentéktelenségét” érti rajta. S talán ugyanezzel hozható összefüggésbe az a tendencia is, amely a magyar színház tradíciójának megváltoz(tat)ását a kortárs külföldi szerzők szövegeinek fordításban történő eljátszásától reméli.

<sup>13</sup> A Tháliának „színházi reformmozgalomként” való kanonizálódásának folyamatát is tisztázni kell. A Thália hagyományt valószínűleg egyrészt azok tartották fenn, akik beépültek a hivatalos színházi / irodalmi struktúrába, másrészt az 1950-es évektől a Thália értékelésénél fontos szerepet játszik a munkássághoz fűződő kapcsolata, harmadrészt pedig jelentős momentuma a Thália és Lukács György kapcsolata.

<sup>14</sup> Egy bővebb elemzés pontosan meghatározhatja a Thália kortárs „reformjait” és későbbi továbbélését a magyar színház és színháztörténet-írás területén is. Választ kereshet arra kérdésre is, hogy milyen más színházi gyakorlatokat szorítottak ki és hallgattak el – (nem) tudatosan – a Thália „reformmozgalomként” való kanonizálásának nevében.

- Constantinidis, Stratos E. (1993) *Theatre Under Deconstruction? – A Question of Approach*. New York and London, Garland.
- de Marinis, Marco (1999) Történelem és történetírás. In: Demcsák, Katalin, Kiss, Attila Attila (szerk.): *Színház-szemiográfia: Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Szeged, JATEPress, 45–87. (ford. Dávid Kinga és Demcsák Katalin)
- Derrida, Jacques (1994) A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása. *Gondolat-Jel* I-II, 3–17. (ford. Ivacs Ágnes és Farkas Anikó)
- Fuchs, Georg (1909) *Die Revolution des Theaters*. München
- Fülep Lajos (1906) A Remény. *Magyar Szemle*, 1906. április 5.
- Gábor Éva (szerk.) (1988) *A Thália Társaság (1904–1908) – Levelek és dokumentumok*. Budapest, MSZI.
- George, David (1996) Performance Epistemology. *Performance Research*, 1(1) 16–25.
- Hevesi Sándor (1934) Miért kellett a Thália? In: Gábor, 1988: 320–327.
- Ignotus (1906) *Nóra* a Tháliában. *Szerda*, Budapest, 1906. november 7. 289–291.
- (1908) Thália rediviva. *Nyugat*, Budapest, 1908. 331–333.
- Juhász Gyula (1919) A Thália (Színházi emlék). *Délmagyarország*, 1919. április 26.
- Katona Ferenc és Dénes Tibor (1954) *A Thália Története (1904–1908)*. Budapest, Művelt Nép.
- Márkus László (1904) A Thália Társaság. *A Hét*, 1904. november 27.
- (1905) A Thália Társaság előadása, *Alkotmány*, 1905. április 13.
- Postlewait, Thomas és McConachie (szerk.) (1989) *Interpreting the Theatrical Past*. Iowa City, UIP.
- Rabkin, Gerald (1983) The Play of Misreading – Text/Theatre/Deconstruction. *Performing Arts Journal*, 1 (1) 44–60.
- Shepherd, Simon (1991) Acting Against Bardom: Some Utopian Thoughts on Workshops. In: Aers, Lesley és Whale, Nigel (szerk.) (1991) *Shakespeare in the Changing Curriculum*. London és New York, Routledge, 88–107.
- Simhandl, Peter (1998) *Színháztörténet*. Budapest, Helikon. (ford. Szántó Judit)
- Thompson, Ann (1991) Does it Matter Which Edition You Use? In: Aers, Lesley és Whale, Nigel (szerk.) (1991) *Shakespeare in the Changing Curriculum*. London és New York, Routledge, 74–87.
- Wildner Ödön (1904) A Thália-esték megnyitása. *Huszádik Század*, 1904. 606–609.