

II.

Fejezetek a színházi előadások történeteiből⁴⁵

„Tegnap lesz, ami Holnap volt”
(Günther Grass)

Induljunk ki az alábbi tényből: a „színháztudomány kitüntetett, tipikus és központi tárgya” az előadás!⁴⁶ Emlékeztessük magunkat arra, hogy „a történelem akkor történik, és történik meg újra, amint újraalkotjuk a múltat, annak megértésére törekedvén. Mindig újraírjuk és újraolvassuk a történelmet”!⁴⁷ Merjük bevallani, hogy az idő kutatóiként leginkább akkor vagyunk kíváncsiak a tényekre, adatokra, nevekre, ha meg tudjuk fogalmazni azokat a kérdéseket, amelyek itt és most teszik izgalmassá (s olvashatóvá) a múlt velünk együtt élő és általunk felfedezett nyomait! S ha még azzal is tisztában vagyunk, hogy a színház abszolút jelenidejűségéből fakadóan régmúlt korok előadásairól csak a színházi emlékezet informálhat minket, akkor szembe kell néznünk a ténnyel: színháztörténészként a ránk maradt vizuális és textuális, bizonyos esetekben egyéni emlékeknek (a kutató egykori saját tapasztalatainak) és az *oral history* emlékeinek (mások, akár alkotók, akár befogadók tapasztalatainak) elemzése válik kutatható és kutatandó dokumentummá.⁴⁸ Az európai színházi kultúra több mint 2500 éves történetét, amellyel lexikonok és monográfiák százai foglalkoznak, lehetetlen a teljesség igényével bemutatni.⁴⁹ A következőkben a színház nyelvének történeti változásaira összpontosítunk, melynek során a különböző korokban a játékosok és a nézők együttes testi jelenlétének körülményeire kérdezzük rá. A múlttal való beszélgetés során egyfelől megismerjük a játék és a nézés szokásrendjeit, a színészi és a nézői elvárások szerkezeteit, kiala-

ulásuk lehetséges okait. S mindenekelőtt arra törekszünk, hogy a régmúlt színházi normáinak megismerése segítséget nyújtson a kortárs európai színház jelenségeinek és problémáinak a megértéséhez.

II.1

Theatrum universale

Az antikvitás és a középkor színházi kultúrája

A színház eredete szempontjából a 19. század rítuskutatóinak (James George Frazer; Jane Ellen Harrison, Léon Gautier) eredményei a legjelentősebbek, akik az antik görög színház őstét egy tavaszisten („eniautos-daimon”) tiszteletéhez kötődő, predionüszoszi rítusban, a középkori színház gyökerét pedig abban a *Quem Queritis*-ben vélték bizonyítani, amely először a húsvéti misén, majd a húsvéti matutinum részeként hangzott fel. S **színház és rítus** viszonya mind a mai napig élénk vitákat vált ki. Már a prehisztorikus időkből is fennmaradtak olyan barlangrajzok, amelyek maszkos vagy állatbőrbe bújt emberi alakokat ábrázolnak. A mágikus tudat így tette jelenlévővé (így *reprezentálta*) azt az állatot, amelyet el akart ejteni. Ezeknek a kultikus szertartásoknak idővel kialakult a szokásrendje: egy részük időjáráshoz, munkához, más részük viszont a mindennapi élet kiemelkedő (ünnepi) eseményeihez kapcsolódtak. S az az esemény, amelyet a görög antikvitás vagy az európai középkor szín-

⁴⁵ Ez a fejezet az alábbi munka szövegének erőteljesen átfirt változata: Kiss Gabriella: *Bevezetés a színházi előadások világába*. Budapest, Korona Kiadó, 1999. 23-132.

⁴⁶Hans-Thies Lehmann: Az előadás – elemzésének problémái. *Theatron*, 1999 tél – 2000 tavasz, 46. ford. Kiss Gabriella.

⁴⁷ Thomas Postlewait: *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge, CUP, 2009. 268.

⁴⁸ Vö. Kékesi Kun Árpád: A Philther mint historiográfiai modell. *Theatron*, 2014/1.

⁴⁹ A legfontosabb és általunk is elsősorban felhasznált, magyar nyelvű szakirodalom: Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Pécs, Jelenkor, 2001. ford. Kiss Gabriella; Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris, 2007. *Képes színháztörténet*. Budapest, Magyar Könyvklub, 1999. ford. Imre Zoltán. Peter Simhandl: *Színháztörténet*. Budapest, Helikon, 1998. ford. Szántó Judit.

háznak nevezett, kizárólag olyan keretek között zajlott le, amelyek az „ünnepet” illetve „az átmenet rítusát” definiálják.⁵⁰

Legalább ilyen jelentősek az ún. Vegetációisten(ek) óegyiptomi, sumér, hettita mítoszai, amelyeket rítus formájában is eljátszottak. Ezekben a beavatási szertartásokban már együtt volt a cselekvés, a beszéd és a megmutatás. A 20. század művészetére egyik leg-erőteljesebb hatást gyakorló filozófus, Friedrich Nietzsche pedig *A tragédia születése* (1871) című művében megkülönbözteti azokat az orgiasztikus szertartásokat, amelyeknek tetőpontján az ünneplők meg voltak győződve az isten tényleges jelenlétéről, és az ezeket felváltó előadásokat, amelyekben szimbolikusan jelenítették meg a transzcendentális erőket és történeteiket. Ez utóbbi esetben a néző már egy meghatározott szokásrend alapján ismerte fel/azonosította az emberfeletti hatalmakat és a köztük lévő viszonyokat.

Az „európai kultúra bölcsőjének” nevezett antik és a „nyugati kultúrkör kezdetének tartott középkori kultúrát ugyanis egy tény azonosítja: az ekkor élő emberek hittek abban, hogy sorsukba, annak alakulásába, szenvedéseikbe és örömeikbe, vereségeikbe és győzelmeikbe beleszólnak az istenek. Ez a két (a színházi játékot és nézést tekintve is) teljesen különböző világ arra az egyetemes tudásra épült, amely magától érthetődő, problémamentes igazságnak tartotta, hogy a „szavak és dolgok rendjét” a minden evilági észlelet mögött meghúzódó

nem evilági lényeg jelenléte és hatalma alakítja ki. A mitológia illetve a Szentttörténet az emberi viszonyok, eszmék, értékek alapmintája volt, és ez az oka annak, hogy az előadott darabok legjelentősebb része az antik mítoszok illetve a Biblia történeteit dolgozzák fel.

Az antikvitás színházi kultúrája

Az antik görög színházi kultúra kialakulása a Kr. e. 7. századra tehető, virágkora azonban az attikai polisz történetének egyik „aranykorához”: Peisizstratosz türanniszához (Kr.e. 561-527) és a három nagy tragédiaíró, az ún. tragikus triász (Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész) győzelmeihez köthető. A tárgyalandó időszak csaknem ezer évet fog át, ám a továbbiakban kizárólag erre az egy évszázadra összpontosítunk, és csak jelezzük a hellenisztikus államszövetség és a Római Birodalom színházi kultúrájának (ettől eltérő) sajátosságait.

A szolóni reformok „józan mérték”-elvét valló Peisizstratosz arra törekedett, hogy megvalósuljon az egyéni és közösségi érdek összhangja, vagyis az athéni polgár a polisz felől definiálja önmagát. E közösségteremtő aktusnak volt kiváló „eszköze” a *katharszisz*, amelynek átváltoztató erejét Arisztotelész a gyógyítás istenének (Aszklépiosz) kultuszát alkotó rítusokból eredezteti.⁵¹ Az antik tragédia nézőre gyakorolt hatását tehát (s így az antik görög színházat) is csak a **Dionüszosz-kultusz**

⁵⁰Az ünnepek „különleges, nem hétköznapi, vallási, szociális, politikai, évszakhoz illetve élettörténethez köthető eseményeket ábrázolnak – olyan rendszeresen ismétlődő történések, amelyeket viszont (mivel tagolják azokat) a mindennapok részének is kell tekintenünk, amelyek ezzel egyidejűleg különböző rítusok kereteit is alkotják”. Erika Fischer-Lichte: *Színház és rítus. Theatron*, 2007/1-2. 3. ford. Kiss Gabriella; Az „átmenet rítusai” (esküvő, gyászszertartás) három részre tagolódnak: 1. az elválasztás fázisában a transzformálandó személyek elszigetelődnek mindennapi életüktől, és elidegenednek az őket körülvevő társadalmi környezettől; 2. a küszöb- vagy transzformációfázisban a transzformálandó személy(ek) egy minden lehetséges tartomány „közé” eső állapotba kerül(nek), amely teljesen új, részben megrázó tapasztalatok megszerzését teszi lehetővé; 3. a betagozódás fázisában az éppen transzformált személy(ek) ismét felvételt nyer(nek) a társadalomba, és immár új identitásukban fogadják el és erősítik meg ő(ke)t. Vö. Arnold van Gennep: *Átmeneti rítusok*. Budapest, L'Harmattan, 2007. ford. Vargyas Zoltán.

⁵¹„(...) A félelem és szájalom létrejöhet a dráma látványából, de magából a cselekményből is. Ez utóbbi az előnyösebb, és ez illik a jó költőhöz. Mert látványosság nélkül is úgy kell megalkotni a történetet, hogy a hallgatót maguk az események is megrendítsék és szájalomra indítsák, mint Oidipusz története. A látványosság keltette hatáshoz művészietlen és külsőséges eszközök is elegendők. Azoknak, akik a látványosság által nem a félelmetes, csak a csodaszerű hatást váltják ki, semmi közük a tragédiához; mert nem akármilyen gyönyörűséget kell várni a tragédiától, hanem azt, ami sajátja. Mivel pedig a költőnek a szájalomból és félelemből származó gyönyörűséget kell felidéznie utánpótlás által, világos, hogy ezt az eseményekbe kell beleköltönie. (...) Nézzük meg, miféle esemény tűnik félelmetesnek vagy szájalomkeltőnek. Ilyen tettek szükségszerűen vagy barátok, vagy ellenségek, vagy közömbös emberek között történnek meg. Ha ellenség teszi ellenséggel, abban nincs semmi szájalomkeltő, sem ha megteszi, sem ha csak akarja megtenni, kivéve magát a szenvedést. Hasonló a helyzet, ha egymás iránt közömbös emberek cselekszenek így. Ha azonban baráti vagy rokoni viszonyokon belül megy végbe a szenvedés – mint például ha testvér a testvért, fiú az atyját, anya a fiát vagy a fiú az anyját megöli, vagy meg akarja ölni, vagy valami más ilyenfélét tesz, ez szájalomkeltő; ilyen témákat kell keresni.” Arisztotelész: *Poétika*. ford. Sarkady János.

keretein belül létrejövő ünnep egyik alkotóelemként lehet vizsgálni. Olyan rituális esemény, amely leírható ugyan egyetlen egyszer látható és hallható „ősbemutatók” versenyeként, ez azonban egy percig sem definiálja olvasmányélményként a drámát és autonóm művészetként annak előadását. Ez az oka annak is, hogy Aiszkhülosztól és Szophoklészről csak hét-hét, Euripidészről pedig tizenhét (vagy tizennyolc) ránk maradt tragédiát ismerünk, holott tudjuk, hogy Aiszkhülosz több mint kilencven szöveggel, Szophoklész és Euripidész pedig száznál is többen versenyzett. S épp ennek kapcsán kell azt is megjegyezni, hogy Arisztotelész *Poétikája* három nemzedékkal Euripidész halála után keletkezett, amikor viszont – pontosabban Kr. e. 386-tól – már rendszeresen újrjátsszák a tragikus triász darabjait. Így az utókor csak egy olyan szabályrendszerből rekonstruálhatja az antik görög színház világát, amelyet utólag vezettek le már elkészült és az eredeti színházi kontextusból kimozdult (írott formában fennmaradt) műalkotásokból.

Peisizstratosz a városvédő Athéné és a bagoly képét verette az „állami” pénzérmére, első intézkedéseinek egyikeként pedig felújította az istennő tiszteletére alapított, négynapos ünnepet, a Panathénaiát. Ezt pedig az Elaphébolion havának 8-13. napján (tehát márciusban) tartandó, ún. „Nagy” Dionüszia bevezetése követi: Kre. 534-től már nem a január-februári lénaiakon, hanem ezen az új („állami”) ünnepen rendezték meg a tragédiaversenyeket. A bor, a mámor és a termékenység istenének személyét félelemmel vegyes tisztelettel övezte a földművelő attikai nép, s életének megjelenítése a kultikus szertartások központi részét képezte. Ezzel egy Pallasz Athénától teljesen eltérő jellegű istenalak (is) az „államvallás” központjába került: A kétszer megszületett isten eredetileg Zeusz és Persephoné Zagreusz nevű gyermeke, akit a titánok (Héra parancsára) széttéptek, majd apja Rheia segítségével összeillesztette, és életet lehelt bele. Ennek a gyermeknek az új anyja Szemelé, aki viszont porrá égett az őt villám formájában meglátogató Zeusz ölelésében, az apa pedig saját combjába varrva mentette meg gyermekét. Peisizstratosz saját családját is ettől a meghaló és feltámadó (a halált életre s önmaga alakját is megváltoztató) istentől származtatta.

Periklész idejében a szegények részvételét (a nézőpénz – *theorikon* – formájában) az állam támogatta. Az ünnepen való jelenlét közéleti tevékenységnek számított, s a türánisz és a demokrácia egyaránt tisztában volt a színház közönségre gyakorolt hatásával. Mivel Athén szövetségeseinek éppen tavasz elején kellett elküldeni a kötelező adományokat (amikor már az Égei tenger is hajózhatóvá vált), a legjelesebb királyok/államfők hivatalosak voltak az ünnepre: korong alakú, ólomból és csontból készült „belépőjegy” jelölte a kiváltságosok helyét. Innen nézhették végig, ahogy az arra méltó athéni férfiakat a nép nevében koszorúval tüntetik ki, vagy az állami bevételek éves feleslegét kosarakban felhalmozott pénzérmék formájában mutatják fel. Peisizstratosz tehát azzal, hogy hivatalossá tette a Dionüszosz kultuszt, és megváltoztatta annak rituális kereteit, olyan évi egyszeri, társadalmi és kulturális eseményt hozott létre, amelynek fontos célja volt a polisz kollektív identitásának reprezentációja. Az európai színház-történetben ekkor és így kezdődik el **színház és politika** kapcsolata.

Az **ünnep** harmadik, negyedik és ötödik napján megtartott tragédiaversenyek társadalmi jelentőségét leginkább a több hónapig tartó előkészületek bizonyítják, amivel a legmagasabb rangú állami hivatalnokot bízták meg. Az *arkhón eponümosz* választotta ki azt a három költőt, akiknek tetralógiái (három tragédia és egy szatírdarab) sorsolással meghatározott sorrendben kerülhettek bemutatásra. Ő kérte fel azt a gazdag athéni polgárt, a *khóregoszt* is, aki vállalta a betanítás (amiért először a szerző, később az első színész volt felelős) és az előadás költségeit, fizette a színészek és a kart alkotó tizenkét (Szophoklészről kezdve tizenöt) polgár napidíját. Ezért a funkcióért olyan politikai személyiségek versengtek, mint Themisztoklész vagy Periklész, hiszen jelentősége és elismertsége még a költőkénél is nagyobb volt. De a versenybírákat is az előkészületek tetőpontján, titkos szavazással választották meg, az ünnep idejére pedig különböző rendszabályokat vezettek be (például beszüntették a jogorvoslást és a végrehajtói intézkedéseket, ideiglenes szabadon bocsátották az elítélteket). Az előadások tehát nem az egyén privát szórakozását szolgálták, hanem a magát városvédő istenek felől is definiáló állampolgár nyilvános tevé-

kenységének részét képezték. Ezt bizonyítja, hogy a győztes Szophoklész az *Antigoné* rendkívüli hatása miatt a szalamiszi csata kidolgozásával is megbízták (mely döntés semmiképp sem értelmezhető a kultúra és a művészet közötti viszony mai struktúrája alapján, amikor is elképzelhetetlen lett volna, hogy az 1972-ben Nixon elnök Francis Ford Coppolát, az Oscar-díjas *Keresztapa* rendezőjét bízta meg az USA maffia-hálózatának leleplezésével).

A klasszikus korszak csaknem valamennyi tragédiáját az Akropolisz déli lejtőjén, a Dionüszosz-templom közvetlen szomszédságában épült **színháztéren** adták elő, amelynek alapvetően három térszerkezeti eleme van. Az első a kör (később félkör) alakú *orkhésztra* (tánc tér), amelynek közepén jelzett oltár (*thümelé*) volt: e körül (később oldalt) mozgott a kar. A másik a *szkéné* (sátor) öltözőkkel és kelléktárakkal: az ennek oldalszárnyai (*parasz-kénion*) között elhelyezkedő keskeny sáv (*logeion*) volt a színészek tulajdonképpeni játéktéere. A harmadik pedig a félkör alakú, lépcsőzetesen kiépített *theatron*: „a nézés színtere”. Ez a térkonceptió kezdetben még csak egy huszonhét méter átmérőjű orkhésztrát, kis kunyhót illetve sátrat és fatribünöket jelentett, idővel hegylejtőkön helyezték el a lépcsőzetes ülésorokat, később pedig kőből készítették, vagy a talajból vájták ki őket. Csak a Kr. e. 3. századra alakult ki az az építészeti konstrukció, amelyet ma az antik görög színházon értünk.

Állítólag Szophoklész festette ki először a *szkéné*t, s Aiszkülosz tőle vette át az épület homlokzatának háttérkénti (ház/ajtó, királyi kastély, templom, barlang) használatát. A Kr. e. 5. századból ránk maradt vázafestmények is kevés díszlet megjelenéséről tanúskodnak. A két színpadi gépezet közül az ismertebbet, az emelőgépezetet – amelynek segítségével a színpadi alakokat (*mechané*), isteneket (*deus ex mechané*) lehetett távoli helyről a cselekmény helyszínére be- és kirepíteni – Euripidész használta először. Az alacsony kerekeken a *szkéné* középső ajtáján kigördülő faemelő (*enkükléma*) viszont dramaturgiai szerepet töltött be: mivel a nyíltszíni gyilkosság tabu volt, az épület belsejében bekövetkező és legfeljebb az áldozat sikolyával megjeleníthető, véres események tablószerűen jelentek meg rajta. A villámgépnak, a sülyesztőnek, a menny-

dörgő dobnak pedig az istenek megjelenésekor volt funkciója.

Az első név szerint ismert **színész** Theszpisz volt, aki Kr. e. 534-ben kilépett a szertartások alapját képező éneklő közösségből, a karból, és párbeszédbe kezdett velük (erre utal az első színész görög neve: *hüpokritész*, azaz válaszoló). Ezzel megkezdődött az a folyamat, melynek során az ének helyett a beszéd vette át a főszerepet. Róla maradtak ránk olyan feljegyzések, melyek szerint fehérre festette az arcát, a Kr. e. 5. század végén pedig már kialakult a gipsszel merevített, festett vászonból készült, szem- és szájnílásnál lyukkal ellátott, s merev maszkok egységes stílusa. Használatukat a ráerősített és feltornyozott paróka (*ónkosz*) egészítette ki. A korai maszkok – mivel a színészek csak szabad athéni polgárok, vagyis férfiak lehettek – a nemek megkülönböztetésében (a férfi alaké sötét, a női alaké világos színű volt) és a kartól való elkülönítésében játszottak szerepet, továbbá (a homlok és ajakrész erősen stilizált kiképzésével) alapérzelmeket és alaptípusokat fejeztek ki. Voltak azonban olyan színpadi alakok, akiknek speciális maszkokra volt szükségük (például a megvakított Oidipusz esetében a szeméből ömlő vért kellett jelezni). A fellépő (Aiszkülosznál) két, (Szophoklésznel pedig) három színész természetesen már több szerepet is el tudott játszani. Alapjelmezük a *khiton* volt. Ez a derékszögben szabott, a vállon csattal összefogott ruhadarab a hellenisztikus korban egyre díszesebbé vált, és – a játék- és a nézőtér közötti távolság növekedésével párhuzamosan, vagyis legfeljebb csak a késő-hellenisztikus korban – megjelent az akár húsz centiméter magas bőr lábbeli (*kothornusz*). Az egyes jelmeztípusokhoz kötelező kellékek járultak (a pásztoréhoz például bot).

De mit és hogyan is láttak/hallottak a gyenge látási, viszont kiváló akusztikai viszonyok között és a játéktértől mintegy száz méterre ülő **nézők**? Mindenekelőtt zene, tánc és mozgás szoros egységét. A kart egy fuvolás kísérte be az okhésztrára és kitarával, fuvolával és auloszal kísérték táncaikat, amelyek három alapelemét a lépések, a testtartások és széles karmozdulatok képezték (végrehajtásukat pedig a színészeknél rövidebb ruha könnyítette). A maszk stilizáltságához hasonlóan a rendkívül keskeny sávon zajló színészi mozgást is

messzemenőig stabil kánon jellemezte, legalább is Euripidész előtt. S ezt az Akropolisz előtt megszülető, statikusan koreografált (mai megnevezésekkel operára és mozgásszínházra emlékeztető) kép-sort természetesen a szöveg, a dialógusok hatlábú verssorai és a kar versformákban íródott énekei, továbbá ezernégyszáz ember együttlétének alapzaja teszi teljessé.

A hellenisztikus korban és a Római Birodalomban bekövetkező változások

Az athéni demokrácia hanyatlásával is összefüggő változásokat legjobban Euripidész tragédiáin és az ókomédián lehet megfigyelni. A *Poétika* szerint „Szophoklész azt mondja, hogy ő olyanoknak ábrázolta az embereket, amilyeneknek lenniük kellene, Euripidész pedig olyanoknak, amilyenek”. Nietzsche viszont egyenesen Dionüszosz-ellenesnek nevezi a tragikus triász harmadik tagját, amiért a kar „elcsökevényítésével az emberi lélek egyéni rezdüléseinek ábrázolását részesítette előnyben.”⁵² A legnagyobb görög komédiáíró, Arisztophanész műveiben a népet kihasználó pénzemberek (*Lovagok*), a béke ellenségei (*Béke, Lüsizisztraté*) éppúgy szerepelnek, mint maga Euripidész (*Békák*) vagy Szókratész (*Felhők*). A nagy filozófus állítólag sohasem maradt el az Arisztophanész-bemutatókról, amikor is nevét hallva felállt a helyéről és körbefordult, hogy mindenki láthassa, kiről van szó. A hellenizmus korának és a Római Birodalomnak az az Euripidész volt az egyik legtöbbször becsült költője, aki *Iphigénia a tauriszok között* című tragédiájában Oresztésszel mondatja ki azt a felismerést, mely szerint az „Isten-ségek, kiket bölcseknek gondolunk, éppoly családok, mint elilló álmaink”. Menandrosz művei a magánélet, a család, a szerelem problémáit dolgozzák fel: az *Embergyűlölő*ben például már egy jellembeli tulajdonság (és nem isteni parancs vagy a sors hatalma) a leküzdendő akadály.

Római tragédiászöveg csak Senecától maradt ránk, két komédiáírónak, Plautusnak és Terentiusnak azonban több művét is olvashatjuk. Alapvető-

en két forrásból táplálkoztak: a típusfigurákra épülő, sokszor buja szüreti színjátékformából, a népi atellánából és (különösen Terentius) a görög Menandrosz műveiből. Az olyan állandó típusokkal, mint a fősvény vagy a hetvenkedő katona még sokszor és sok formában fogunk találkozni az európai színház- és drámatörténet során.

Ahogy a Dionüszosz-ünnepek egyre rendszertelembbé váltak, a római Minerva-kultusz keretében megrendezett előadások célja is egyre inkább az impérium hatalmának reprezentálása és a szóraztatás lett. (Mi sem jelzi ezt jobban, mint a színházépületek befolyásos polgárokról való elnevezése: Marcellusz, Pompeius stb.) Ezt bizonyítja két, nem a vallásos kultuszhoz tartozó és egymással rokon színjátéktípus: a görög mimosz és a római mimus. Pantomimszerű, mezítláb és maszk nélkül játszott, zenekísérettel előadott, táncos darabok, amelyek témájukat tekintve mítosziparódia, vagy a mindennapi élet humoros jeleneteit dolgozza fel (nem véletlenül jelenik meg itt először a parazita alakja). A csoportokba verődött játékosok (valószínűleg nők is) bárhol felállíthatták azt az emelvényt, ami játéktér funkcionált. A típusjellemek helyett a mimusbohóc játszotta a központi szerepet, akinek százféle rongyból összevarrt, tarka ruhája, majd a francia *Arlequin* és a német *Hanswurst* (paprikajancsi) állandó jelmezében tér vissza. Az etruszk eredetű atellána pedig a nagyevő Maccus, a hetvenkedő Bucco, a vén Pappus és a nagyokos Dossennus típusaira épülő, szabadszájú kabaré lehetett. E színjátéktípusok hatása világosan érezhető lesz majd a középkor világi és a reneszánsz városi színjátásában.

Ugyanerre a tendenciára mutat rá a színházak térkonceptiójának és a díszletezésnek illetve a színpadtechnikának az alakulása. A hellenisztikus korban tapasztalható változások közül a logeion proszkeniummá építése/bővítése volt a legfeltűnőbb, hiszen így a színészek által megjelenített történetekre helyeződött a hangsúly. (Az orkhésztrán folyó események dramaturgiai szerepének csökkenésével párhuzamosan az előadások során a kar gyakorlatilag meg sem jelent.) Ennek az újításnak a ,

⁵² „(...) s így „a köznapi ember nyomakodott föl a nézőtérről a színpadra, abból a tükörből, mely korábban csakis a nagyszabású, merész vonalakat láttatta, egyszeriben kínosan hú, a természet elhibázott, félresikeredett vonásait is lelkiismeretesen visszaadó tükör lett.” Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése*. Budapest, Európa, 1982. 92. ford. Telekdy Zsigmond, Kövendy Dénes.

A középkor színházi kultúrája

A középkor világképének megértéséhez mindenképpen a Szenttörténetből kell kiindulni, amely az egyetlen és univerzális igazság: egyfelől minden emberi élet paradigmája, másfelől minden földi létező történelme. Jézus egész életét a tanításnak szentelte, a hirdetett igék keresztény „tanokkenti” megnevezése pedig az eszmekör lényegére utal. Hiszen a tanítás, nevelés, képzés mindig feltételezi egy cél – ez esetben a „mennyeknek országa” – meglétét, ami egészen más jelentett, mint egy boldogabb élet lehetőségének hite. A vég és a kezdet (a honnan jövök és hova megyek) megnyugtató tudata nemcsak értelmet adott az ember életének, hanem belehelyezte őt egy könnyen átlátható, hierarchikus és örök rendbe, amelyben a jó és a rossz, az igaz és a hamis, a bűn és az erény stabil és egymást megkérdőjelezhetetlenül kizáró ellentétek voltak. Ily módon az evilági emberi lét csak „Isten képmásaként”, a kárhozat *kontra* üdvözülés horizontjából (és nem önmagáért) bírt értékkel. Vagyis ez esetben is a világ egészének szerves része egy, a földi létet meghatározó transzcendentális dinamizmus. Ugyanakkor érthető, hogy a keresztény egyház tiltotta a pogány elődöktől örökölt színház valamennyi formáját, s szinte minden zsinat foglalkozik a hazugság és a tettetés e bűnös módjával. Ami azonban nem jelentette azt, hogy a keresztény Isten engedélyezett kultuszából ne született volna meg másodsorra is az európai dráma és színház.

A keresztény középkor vallási színjátásza

A középkor színházi kultúrája Európa-szerte elválaszthatatlan volt a kalendáriumban jelzett **egyházi ünnepek** rendjétől, amelyeket nem egy bizonyos csoport vagy réteg, hanem az egész közösség rendezett meg. Míg azonban a Dionüszosz Színházban zajló események természetes részét alkotta a verseny, az egyéni próbatétel és diadal, addig a középkor nézői szokásrendje a feltámadást hirdető, latin nyelvű liturgia révén alakult ki. A templomban összegyűlt írástudatlan hívők számára láthatóvá, mi több:

elevenné váltak az elvont gondolatok. A 9. század végétől kórossal, zenével vált teátrálissá a szertartás, a 10. század elejétől pedig négy papnövendék vitte színre az evangéliumnak azokat a sorait, amelyekben az angyal hozza meg a feltámadás híret a keresztre feszített Jézus sírjához olajjal és kenetekkel érkező asszonyoknak: „Kit kerestek a sírban, ó, keresztények? / A názáreti Jézust, akit keresztre feszítettek, ő égi lakók! / Nincs itt, feltámadott, ahogy megmondotta volt. / Menjetek és hirdessétek, hogy feltámadott.”⁵³

Tünetértékű, hogy a trópus szerzője párbeszédes formában írt, drámai szituációvá szervezte az evangélium sorait, a Szent Ethelwold püspök által szerkesztett *Regularis Concordia* (Szertartáskönyv) pedig pontosan meghatározza azokat a kereteket, amelyek között a trópus a 10. század második felétől része lehet a húsvéti misének – s ily módon a hivatalosan előírt szertartási szövegeknek. A kereszt imáadására nagypénteken került sor, és a keresztre feszítést kellett felidéznie. Az ima után a szerepök (diakónusok) lepelbe burkolták a keresztet, és az oltárra vagy az oltár elé vitték, „mintha Urunk, Jézus Krisztus testét hantolnák el”. A húsvéti mise előtt, a gyülekezet távollétében, teljes csendben vitték vissza a keresztet a helyére, s tulajdonképpen ez jelentette a feltámadás ünnepét. A szent sírnál tett látogatást pedig a matutinum végén ábrázolták. Ennek során a húsvéti angyalt megtestesítő testvérnek fehér karingben kellett a sírhoz lépnie, ahol „kezében pálmaágot tartva” nyugodtan leült. A három Máriát „fehér miseingbe öltözve, kezükben tömjénfüstölővel” megtestesítő testvérek „óvatosan” lépnek a sír elé, „mintha keresnének valamit”. Ezt követi a párbeszéd, amely ekkorra már három verssorral bővült (!). A három Mária „kórusban” adja tovább a feltámadás híret, és úgy tesznek, mintha ott akarnák hagyni a sírt. Az angyal azonban „visszahívja őket”, a „Jöjjetek és lássatok” antifonát intónálja,⁵⁴ majd felmutatja a Jézus testét borító üres leplet.

Ehhez hasonlóan egészült ki a karácsonyi szertartás a betlehemezéssel, és alakult ki a húsvéti játéknak egy olyan változata, amelyben Jézus alakját nem

⁵³ A *Quem Queritis* (Kit kerestek?)/Húsvéti trópus szövegét idézi Bécsy Tamás: *Mi a dráma?* Budapest, Akadémiai, 1987. 67-68. ford. Bécsy Tamás.

a kereszt, hanem egy ötödik pap testesítette meg. S ez az a pillanat, amikor meg lehet érteni, hogy a középkor vallási játékaiban története, amely az egyházi liturgia teatralizálásával kezdődött, miért a tridenti zsinatnak (1543-1563) a játékok tiltását előkészítő döntéseivel ér véget. Az egyre nehezebben szabályozandó kérdés ugyanis az volt, hogy mit kezd az egyház azzal a leginkább Jézus alakja kapcsán felmerülő ellentmondással, hogy a szerep megtestesítése során egy elvont (ez esetben szakrális) eszmét egy konkrét (biológiai meghatározottságainál fogva profán) test testesít meg. Hogyan (milyen szabályok révén) kerülheti el, hogy igaza legyen Luthernek, aki szerint az előadások végzetesen hamis képet keltenek az Úr passiójáról: a nézők „résztétet éreznek Krisztus iránt, ártatlan emberként sajnálják, és úgy siratják, mint az asszonyok, (...) pedig inkább magukért és a gyermekeikért kellene sírniuk”.⁵⁴

Nos, a liturgia részét képező játék először is helyileg eltávolodott az oltártól, majd a templomtól. A szerepjátszó papokat (Krisztus, a három Mária és az apostolok kivételével) mímusok, céhek, világiak, a latint pedig a nemzeti nyelv váltotta fel. Az 1311-ben ünneppé tett úrnapján (Corpus Christi) már hatalmas körmenetek keretében nemzeti nyelven mutattak be jeleneteket Krisztus életéből. A színházi előadások tárgyát és időtartamát azonban mindig az ünnepelt alkalom (pünkösdi játékok, karácsonyi betlehemezés, húsvéti passiók) határozta meg, és a játékok vezetése és finanszírozása is az egyház kezében volt. Ez csak a 15. században változott meg. Az előadások sokszor igen magas költségeinek legnagyobb részét ekkor már a város finanszírozta, a jelmezekről, rekvizitumokról az egyének vagy a céhek és a különféle társaságok gondoskodtak. (Egy játék Luzern városának például kétszáz guldenjébe került, ami tizenkét kőműves évi jövedelmének felelt meg, angol számadáskönyvekben pedig ilyen adatokat olvashatunk: egy pár új kesztyű Szent Tamásnak; új kabát és nadrág Gábrriel arkangyalnak; három fehér léleknek öt shilling, három feketének három shilling; kakaskukorékolásért négy penny.). 1490-ben a nyolc napos reimsi

passiójátékon a városi tanács borral vendégelte meg az összegyűlt tizenhatezer nézőt. 1551-ben Auxerre-ben huszonnyolc napnál is tovább tartott a játék, s a végén újra kellett szentelni a passiónak helyet adó temetőt. A 17. század elején már egybehangzó volt az az álláspont, hogy a játékok elsősorban falánkságra, iszákosságra és kéjelgésre adnak alkalmat, s ily módon betiltandók. A játékosok és nézők együttes testi jelenlétének civilizációja viszont itt és így kezdődik el: a színészet európai kultúrtörténete azoknak a normáknak a története lesz, amelyek rögzítik, milyen keretek között és hogyan engedélyezhető a saját test idegen tekintet előtti megmutatása. Ezért is fontos, hogy a száz-háromszáz főnyi „társulat” tagjai ugyanannak a közösségnek a jó hírnévnek örvendő férfiai lehettek, amelyhez a nézők is tartoztak. A szereposztást is az illető foglalkozása és erkölcsi megítélése határozta meg (Józsefet például ács játszotta, az utolsó vacsora kellékeit a pékek céhe biztosította). A szerepet játszó színész Énje tehát azonos volt a státusszal, amelyet az ünnepen színészként részt vevő polgár töltött be a közösség életében.

Ez a színház alapvetően három színjátéktípust ismer. A misztériumjátékok a Biblia (az ünnep jellegétől függő) részeit jelenítik meg a világ teremtésétől az utolsó ítéletig. Ide tartoznak a Jézus szenvedéstörténetét ábrázoló passiók is. Tulajdonképpen misztériumciklusokról beszélhetünk, amikor is az Ó- és Újszövetség csomópontjait viszik színre. Az erkölcsi színjátékok közül a szentek csodatételeit mutatja be a mirákulum. A harmadik játékforma a dramatizált prédikációnak is felfogható moralitás, amelyben az elítélendő bűnök és a keresztény erények dramatikus / színpadi alakokként küzdenek egymással, és így válik világossá az erkölcsjobbító szándék.

A különböző játékok persze nem egyforma mértékben voltak jelen a középkor több mint hétszáz évet felölelő színházi kultúrájában. Míg a 13. században virágkorukat élő passiókból az életöröm, a feltámadás és a megváltás eljövételének bizonyossága sugárzott, addig a pestis járványoktól szenved-

⁵⁴ A katolikus liturgiában azok a rövid énekek, amelyeket a zsoltárok előtt és az egyes zsoltár-versszakok között énekeltek, a zsoltárokkal azonos hangnemben.

⁵⁵ Idézi Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Pécs, Jelenkor, 2001. 100. ford. Kiss Gabriella.

dő, polgárháborúktól sújtott 14. század előadásai-
ban Krisztus szenvedéseinek sokszor naturalisztikus megjelenítése dominált. Az ekkor elterjedő, a csodák ígéretét hordozó mirákulumok hallatlan népszerűsége, néhány (tartalmában) profanizálódó misztérium, illetve a fokozatosan megjelenő világi színjátszás egyaránt a késő középkor pszichológiai lenyomataiként is értelmezhetők. A biztonság megszüntét az azt érzékelő, de elfogadni nem akaró emberek a hiány megjelenítésével pótolták. Ezt jelezte a misztériumjátékok és moralitások időtartamának, gyakoriságának növekedése, továbbá az egyre látványosabb kivitelezés. Megváltozott a moralitások tematikája is. Az ember belső életével, lelki üdvével foglalkozó játékok mellett – különösen angol és francia területen – megjelenik egy olyan világi moralitás, amelyben általános emberi jellemvonások, mesterségek, vagy akár évszakok vívják sokszor humoros szócsatáikat.

Mint már írtuk, a latin nyelvű liturgia részét képező *Húsvéti trópus*t a templomban adták elő. A nemzeti illetve egyes nyelven folyó játékokat azonban a céhek és a különböző társaságok a vásártéren rendezték meg, ahol a város valamennyi társadalmi csoportja képviseltette magát. Ugyanakkor ez a színházi kultúra tulajdonképpen nem épített színházat. Az előadások nem kifejezetten erre a célra készített épületben zajlanak, hanem a mindennapi élet és munka részét képező helyeken és időszakosan *játéktér*ként funkcionáló használati tárgyakon (például kocsin). Az egyik ilyen térkonceptió a különösen misztériumjátékok által kedvelt, térbeli szimultán színpad. Ennek egyik típusát az egymástól bizonyos távolságra felépített, leginkább székhez hasonlítható, stabil *locák* alkotják, amelyek függőnyös támlája a háttér, az ülőrész a játéktér, a játzó pedig a konstrukcióhoz illesztett lépcsőkön közlekednek. A különböző színpadokon más-más bibliai jelenet zajlott, a néző pedig a játékosokkal együtt jelenetről jelenetre vonult tovább. Ennek változata az Angliában elterjedt ún. kocsiszínpad, amikor is berendezett kocsikat vontattak végig a város fő útvonalain, majd az előre megjelölt helyeken megálltak, és eljátszották az adott részt. A másik térkonceptió a hatalmas (40 X 8 méteres) síkszerű szimultán színpad, amelynek egyik szélén a mennyországot, másikon a poklot jelenítették meg, a cse-

lekmény pedig e két „véglet” között játszódott (nem véletlen, hogy a moralitások szinte kizárólag itt jelenítődtek meg). A mennyet eleinte egy létrán elérhető fatákolmány jelezte, ahol az arkangyalok és az Úr álltak, ám a díszletezés az idő múlásával egyre pompásabb lett. A poklot hatalmas sárkányfej jelenítette meg, nyitott szájában elhelyezett ajtóból és ablakból jöttek elő az ördögök. A színészek végig a színpadon voltak, „jelenéskor” a soron lévő játzó a neki kijelölt helyről (takarásból) lépett be a játéktérbe, majd jelenete végén vissza. Nagyon nagy szerepet kapott az alakok, csoportok tablószerű beállítása, hiszen a függőleges és vízszintes elhelyezkedés szimbólumértékkel bírt. Itt és a harmadik térkonceptiónak számító körszínpadnál a nézők az ablakokban, az erkélyeken, a háztetőkön vagy a színpad körül felállított emelvényen foglaltak helyet. Ezek az építészeti konstrukciók két közös vonást mutatnak. Az egyik a szimultaneitás: az egymás mellé helyezett jelenetek sorrendjével, a cselekményben betöltött szerepével és jelentőségével a keresztény közösség minden tagja tisztában volt – nem kellett kikövetkeztetnie, rájönnie, megértenie. A másik a szabad, nem rögzített nézőpont, s ebben radikálisan különbözött mind az Erzsébet-kori, mind a kukucskálószínpadtól.

Ahhoz, hogy a középkor vallási játékaiknak a nézőkre gyakorolt hatását megsejthessük, tudnunk kell, hogy mindennapjaik világa a miénknél sokkal erősebb vizuális és akusztikai ingerekkel volt tele. A repülő égi szereplők, a napfogyatkozás, a tűzijáték, a töviskoronába erősített, állat vérrel telt hólyagok az előadások természetes kellékei voltak. A mártírok élettörténetét bemutató előadások némelyike pedig – például Szent Borbála három napig tartó, válogatott eszközökkel (hegyes kövek, kalapács, szöges hordó, mellcsonkítás) történő kínzása – hatását tekintve bármelyik mai horrorfilmmel felvonná a versenyt. Ahogy a miséknek, úgy az előadásoknak is az egyik legfontosabb eleme volt a zene. A többnyire egyszólamú éneket előadó kórusok, illetve a hangszeres zene különösen az angyal- és ördögjelenetekben játszott nagy szerepet. Az előbbi szférát csak énekhanggal megteremtett, csodálatosan harmonikus hangvilág jellemezte, míg az utóbbiban már-már az elviselhetetlenségig fokozódott a disszonancia.

A **játékosok** jelmeze, gesztikulációja, mimikája az ikonológia ismert és magától értetődő jeleivel dolgozott (például a passiójátékokban az ördög rendszeresen táncra perdült, hiszen az egyházi tanítások szerint „ahol táncolnak, ott az ördög bujkál”). Fel lehetett ismerni az olyan szertartásos mozdulatokat, mint a térdre borulás, a kereszt és a halotti lepel felmutatása. Mária Magdolna, Herodes, Pilátus pompás ruhában, Ádám és Éva csaknem meztelenül jelent meg a színpadon. Voltak azonban mind a vallási, mind a világi színjátszásban olyan alakok (például a Krisztus koporsóját őrző katona vagy a kenőcsárus), akiket valóságos típusjellemnek lehetett tekinteni. A már említett hatást az ünnepek idejére bevezetett biztonsági intézkedésekből is le lehet mérni. Nemcsak tűzrendészeti szabályok voltak érvényben, s nem is csupán a részek pénzbírságát rögzítették, hanem kötelezővé tették a gettók bejáratainak őrzését, nehogy a felindult tömeg az előadás hatására rátámadjon „Krisztus gyilkosaira”.

A világi színjátszás

A késő középkorban megjelenő világi színjátszás nem versenyezhetett ugyan a vallási játékok jelentőségével, de igen nagy hatást gyakorolt a reneszánsz színház kialakulására. Lényege az a (karneváli) nevetés volt, amelyet a hivatalos rend, a magas kultúra kifordítása, felforgatása, az értékek viszonylagossága, az autoritás megkérdőjelezése, a nyitottság, a dogmák kicsúfolása éltet. A továbbiakban csak nagyon röviden térünk ki a legfontosabb egy-egy nemzet kultúrájához kapcsolódó játéktípusokra. A *fablieau* Franciaországban terjedt el. A szó maga mesét jelent, amely vándorló anekdoták összeszerkesztésével jött létre, és mozgás, pantomim kíséretében adták elő. Nevetséges hatást így nem a szöveg, hanem a játék révén keltett. A kalandos bűnügyi históriák, mókás ugratások legnagyobb értéke a megénekelte embertípusok kifigurázása volt. Legkedveltebb témái a házasságtörés, a becsület és erény kicsúfolása, de kitartó következetességgel tette nevetségessé a papokat is. Ez a műfaj a 14. században Boccaccio és La Fontaine történeteiben éled újra. VIII. Henrik udvarában vált divattá az ún. *interludium* (közjáték). A lakomák közben adták elő ezeket az igen pikáns, sokszor meg-

botránkoztató szerelmi történeteket, s a hangsúly ismételtelen a színészi játékon volt. Mivel a játékokat szólóénekek, kórus, sőt balett betétek tarkították, bizonyos szempontból a 17. századtól diadalútjára induló operajátszás előzményének is tekinthetők. A francia kollégiumok iskolai színpadain és a kialakuló polgárság körében legnépszerűbb profán színjátéktípusok a *farce*-ok és a *sottie*-k, ezek a néhány szereplőt mozgó bohózatok. Míg az utóbbiban minden szerepet bohócok alakítottak, addig a farce jellemei egyénitettebbek, amire az ismert címek (*A legény és a vak*, *Pathelin Péter Prókátor*) is utalnak. Szabad téren, sokszor durva, trágár stílusban gúnyolták ki koruk emberi hibáit (házasságtörés, adósság behajtása) és visszásságit. Típusfigurái a felszarvazott férj, a szájhős, a mamlasz stb. A húshagyókedd és hamvazószerda közötti időszakhoz, tehát farsang ünnepéhez kapcsolódott Németországban a karikírozó-groteszk, sokszor trágár játékmódjáról ismert *farsangi játék* (Fastnachtspiel). A tizenöt-harminc perces jelenetet (amelyet polgárházakba váratlanul beállító mesteremberek egy kis csoportja adott elő) bolondjelmezben, tűzköpő-sárkányokkal történő táncos, maszkos felvonulás előzte meg. Az esemény alapvetően három funkciót töltött be. A karnevál „szentesített” zűrzavara (a maszkosokat a karhatalom nem vonhatta felelősségre) az ösztönök kiélésének és a büntetlen csúfolódásnak, illetve kritikának adott teret. Ezt azonban a nürnbergi Fastnachtspiel legkiemelkedőbb, irodalmi képviselőjénél, Wagner *A nürnbergi mesterdalnok* (1868) című operája óta világhíres Hans Sachsnál (1494-1576) már a moralizálás váltotta föl.

Szempontok és információk (összefoglalás)

Az antik görög színházi kultúra

1. Az adott időszak

Kre. 5. század

2. Adott társadalom

Az athéni demokrácia születése, virágkora és bukása: a nemzetiségi rendszer felszámolása, a polisz uralma, a görög városállamok szövetségének létrejötte és felbomlása

3. Játékkalandom

Dionüszosz-ünnep: falusi Dionüszia (december / január), „állami” vagy „Nagy”-Dionüszia (március / április). Ez utóbbit Peiszisztratosz vezeti be a K.re. 6. század közepén, és K.re. 534-től ezen az új ünnepen rendezik meg a tragédiaversenyeket (a tragikus agónt).

4. A játékok közönsége

Minden athéni polgárnak joga, Athén politikai és gazdasági szövetségeseinek lehetősége van a részvételre (nőknek nem biztos, papnőknek valószínűleg, rabszolgáknak csak gazdáikkal).

5. A játékok célja, funkciója

Az államkultusz szerves részét képező isten-ünnep a politikai nyilvánosság fóruma. A részvétel (mind alkotóként, mind befogadóként) közéleti jelentőséggel bíró tevékenység, amelynek célja a kollektív identitás reprezentációja.

6.1. A játékok helye

Az Akropolisz déli lejtőjén, Dionüszosz szentélyének közvetlen szomszédságában lévő tér (amfiteátrum): (i) *theatron* (félkör alakú, lépcsőzetes nézőtér), (ii) *orkhésztra* (a kórus kör alakú helye, középen a Dionüszosz oltár jelével), (iii) *logeion* (a színészek keskeny játéktere), *szkéné* (öltöző, kelléktár, homlokzata háttér, teteje istenek megjelenítésére szolgál).

6.2. A játékok kerete

Az ünnep menete: előkészületek (költők kiválasztása, a kar rendelkezésre bocsátása, khorégosz felkérése, versenybírák megválasztása) / proagon (költők és darabjaik bemutatkoznak) / előeste (a Dinüszosz-kép szentélybe vitele) / 1. nap: áldozati felvonulás, az állami önábrázolás aktusai (koszorúzás, ajándékozás, állami bevétel feleslegének bemutatása), dithürambusz-kórusok versenye / 2. nap: komédiaverseny / 3., 4., 5. nap: tragédiaverseny, a győztes kihirdetése / 6. nap: népgyűlés.

7. A játékos

A kar tagjai és a (Theszpisz esetében egy, Aiszkhülosz esetében két, Szophoklész és Euripidész esetében három) színész, akik szabad athéni (férfi)polgárok.

8. A játék módja

Amit a néző (gyenge látási viszonyok között és kb. száz méterre a játéktértől) lát: az Akropolisz előtt megszülető, statikusan koreografált, tógaszerű alapjelmezek (khiton) segítségével aláhúzott nagy karmozdulatokból, az egész fejet elfedő, sötét (férfi) vagy világos (nő) sisakszerű maszkokból és a kórus táncmozdulataiból összeálló kép-sor. Amit (a tökéletes akusztikának köszönhetően kiválóan) hall: a dialógusok deklamált hatlábú verssorai, a kar énekei, a lyra és a kythara hangja, nézők és játékosok együttlétének alapzaja.

9. Cselekmény, történet

Arisztotelész *Poétikája* három nemzedékkel Euripidész halála után keletkezett, amikor már rendszeresen újrajátsszák a tragikus triász darabjait. Így olyan szabályrendszer, amelyet utólag vezettek le már elkészült – és a folyamatos „ősbemutatóelven” alapuló – színházi kontextusból kimozdult műalkotásokból. A tragédiák mitológiai témákat dolgoznak fel, amelyek „átírásai” a polisz problémáira reflektálnak. Dramaturgiája (prologosz, parodosz, epeiszodiön, sztaszimon, exodosz) a játék helyét és módját konzerválja. A tragédia és komédia szigorúan elválik egymástól.

10. Dramatikus szövegek

Aiszkhülosz (Kr. e. 525-456): *Heten Théba ellen; Leláncolt Prométheusz; Oltalomkeresők; Oreszteia-trilógia; Perzsák*

Szophoklész (Kr. e. 496-406): *A trakhiszi nők; Antigoné; Elektra; Oidipusz király; Oidipusz Kolónoszbán; Aiasz, Philoktétész*

Euripidész (Kr. e. 480-406): *Alkésztisz; Médeia; Andromakhé; Bakkhánsnők; Elektra, Heléne; Hippolütosz; Iphigeneia Auliszbán; Oltalomkeresők; Oresztész*

Arisztophanész (Kr. e. 446-385): *Békák; Béke; Darazsak; Felhők; Lovagok; Lüszisztraté; Madarak*

Menandrosz (Kr. e. 342-293): *A döntőbíró; A lenyírt hajú lány; A szamoszi nő; Embergyűlölő*

Plautusz (Kr. e. 250-184): *A bögre; A hetvenkedő katona; Az ikrek; Amphitryon*

Terentiusz (Kr. e. 190-159): *Andria; Az önkínzó; Az anyós; Az eunuch; A fivérek; Phormio*

A középkor egyházi színházi kultúrája

1. Az adott időszak

10. századtól (az egyházi liturgia teatralizálása) a 16. századig (a játékok egyházi tiltása)

2. Adott társadalom

Az emberi közösségek keresztény ideológián alapuló és az egyházi tanok által szabályozott élete, amely kizárólag a Szenttörténet kontextusában bír jelentőséggel.

3. Játékkalkalom

A szentháromság kultuszával összefüggő egyházi ünnepek (húsvét, karácsony, farsang)

4. A játékok közönsége

A keresztény közösség(ek) tagjai.

5. A játékok célja, funkciója

(i) A keresztény ideológia reprezentációja

(ii) A test halandó és a lélek halhatatlan volta közötti feszültség megélése, annak a távolságnak az áthidalása, amely a test civilizáltságát és a test vitalitását választja el.

6.1. A játékok helye

Az oltár, majd a körmenet részeként a templom udvara

A városi tér szakrális konnotációval rendelkező része (a templom előtti piactér, a temető)

(i) Térbeli szimultán színpad (*loca*, kocsiszínpad)

(ii) Síkszerű szimultán színpad

(iii) Körszínpad

6.2. A játékok kerete

Az egyházi ünnepek szokásrendje (amely a Szent-történetre koncentrálnak) és a népi ünnepek szokásrendje (amely figyelembe veszi az időjárást, a földmunkát)

7. A játékos

(i) Papnövendékek, felszentelt papok

(ii) A száz-háromszáz főnyi társulat tagjai a város névtelen férfi polgárai. A szakrális alakokat (Krisztus, három Mária, apostolok) először csak egyházi személyek, majd erkölcsileg feddhetetlen polgárok játsszák.

8. A játék módja

Amit a néző (természetes fénynél és tetszés szerinti közelségből illetve perspektívából) lát: megszokott életterében játszó, ünneplő ruhába öltözött polgárok, akiknek színpadi alakkénti azonosítását a foglalkozás, a mindennapi testbeszéd és a hagyományos ikonográfiából származó jelek segítették. Amit a néző hall: emelt hangon deklamált latin szavakkal tűzdelt szöveg, játékosok és nézők együttlétének alapzaja.

9. Cselekmény, történet

A keresztény tanítással összefüggő, ismert történeteket először a klérus, majd a városi tanács által megbízott polgár dramatizálja.

(i) Misztériumjátékok témái: Húsvéti passió (Pilátus és az őrt állók játéka, a feltámadás, Jézus pokoljárása, olaj és kenet vásárlása, a szent sírnál tett látogatás, Jézus megjelenik Mária Magdolna előtt, az apostolok futása). Karácsonyi passió (1. nap: a világ teremtésétől vagy Jézus születésétől az utolsó vacsoráig. 2. nap: az utolsó vacsora, Jézus elfogatása és meghurcolása Annás, Kajafás és Pilátus előtt. 3. nap: a tulajdonképpeni passió a sírba tetel. 4. nap feltámadás, pokolra szállás a mennybe-menettel vagy a szentlélek eljövételével bezárólag.) (i) Mirákulum témái: szentek csodatételei. (ii) Moralitás témája: az elítélendő bűnök és a keresztény erények küzdelme

10. Dramatikus szövegek

Ismeretlen szerző: *Az Ádám-játék, Akárki, Nimwégai Mária* In. *Akárki*. (vál. Szenci Miklós) Budapest, Európa, 1984. 5-34, 413-454, 455-508.

Ismeretlen szerző: *Pathelin Péter Prókátor*. In. *Számártestamentum*. (vál. Lukácsy Sándor) Budapest, Európa, 1962. 383-444.

II.2.

Theatrum mundi

A 16-17. század színházi kultúrája

Az antikvitás és a középkori kereszténység bizonyos elemeit megőrző és egységesítő reneszánsz egy alapvető átalakulás kezdete. Ettől fogva az európai ember elkezd másféleképpen látni önmagát, s jó kétszáz év alatt teljesen megváltozik a társadalomban

és a kozmoszban betöltött helye – saját észleléséhez és megismerő képességeihez fűződő viszonya. Ezt az ún. modernitásban kiteljesedő folyamatot pontosan modellezi két olyan (technikai) találmány, amely **látszat és valóság** ellentétét, az **észlelés** relativitását és **manipulálhatóságát** teszik egyértelművé: a középpontos perspektíva és a távcső.⁵⁶

Mindkét eszköz a látás horizont-szerkezetével van kapcsolatban, hiszen középpontjában az az individuális szubjektum áll, aki mintegy a nyitott ablakban állva kitekint, és pillantásával saját képet alkot az ily módon objektummá váló világról. A középpontos perspektíva, a végtelenbe futó, az enyészponton találkozó párhuzamosok nem csupán teret rajzolnak a síknak, hanem az ember metafizikai helyének újkori átformálását is jelzik. Az ember áll a földön (álláspontja van), az ablak kerete jelöli ki a látószögét, kitekintő képességét (nézőpontját), ahonnan (egy bizonyos horizontból) megteremtheti a világhoz való saját, önálló viszonyát. A távcsőn keresztül látottak alapján kísérletező és mérő Galilei (1564-1642) sem csupán azt bizonyítja be, amit már Giordano Bruno és Kopernikusz is tudott, vagyis hogy a Föld forog a Nap körül. Legalább ennyire fontos az a felismerés, hogy a heliocentrikus világkép olyan konstrukció, amely látszatnak minősíti azt, amit a szemünkkel látunk, és valóságnak azt, amit egy speciális lencsén keresztül. Az emberi érzékelés (halandó voltánál fogva eredendő) korlátozottsága új értelmet nyer. Egyfelől immár nemcsak hisszük, hanem tudjuk is, hogy a valósághoz sem ténszerűen, sem elvi okokból nem férhetünk hozzá közvetlenül. Másfelől gondolkodó Énünk újabb és újabb elképzelések, hitek, adatok igazságértékét kutatja. A „valóság” szó elé innentől kezdve mindig oda gondoljuk az „úgynevezett” jelzőt.

A reneszánsz ember számára nem kétséges, hogy a szavak és dolgok világában tökéletes rend van. Az ezt garantáló középpont mibenléte azonban nem magától érthetődő (mágikus) tudás, hanem megválaszolható kérdés és megoldandó probléma. Következésképp a valósnak vélt centrum érzékel-

hetőségének és megmutathatóságának is annyi módja lehet, ahány válasz és konklúzió születik. Luther Márton (1483-1546), Kálvin János (1509-1564) és Loyolai Szent Ignác (1491-1556) egyaránt a Bibliát olvasta, ám reflektáltak saját olvasatukra, amely saját Isten-képük alapja. Földi és égi világ, mikro- és makrokozmosz szent harmóniáját sem Galilei, sem Leonardo da Vinci nem kérdőjelezte meg, csak a matematika kristálytiszta törvényei szerint működő világegyetemben, illetve a saját kezével felboncolt, tökéletesen működő emberi testben látta megvalósulni. Így válik érthetővé, hogy az „új kor” tudománya, művészete annak az antikvitásnak a szelleméből született újjá, amelyben a transzcendencia tudata, az individuális cselekvés lehetősége és a világ anyagi voltának tisztelete tökéletes harmóniában volt.

A reformáció, a katolikus egyház világivá válása, a városok fejlődése, a polgárság megerősödése és az (önmagát a család és a munka felől definiáló) polgári, illetve (kék vérére büszke) arisztokrata identitás közötti különbség ténye számos, már a késő középkorban is jelentkező tendenciát felerősített. A kor színházi kultúrájában például meghatározó jelentőséggel bírt a humanista színjátszás, amelynek központjai az egyetemek voltak. S mivel a klasszikus nyelvek és a retorika oktatásának kiváló eszköze volt az eredeti szövegek betanulása és színpadra állítása, az itt folyó munka három egyaránt fontos tevékenységre épült: a latin és görög művek nemzeti nyelvre fordítása; az ezeket a mintákat követő drámaírás; az a színházcsinálás, amely a szép és szabályos szövegmondásra helyezte a hangsúlyt.

Tünetértékű, hogy Luther, aki mélyen elítélte a középkori piactereken zajló vallási játékokat, fontos pedagógiai szerepet tulajdonított a protestáns **iskolai színjátszásnak**. Tökéletesen tisztában volt a színházi hatás meggyőző erejével, és a vallásrökölcsi nevelés illetve a hittérítés szolgálatába állította. Ehhez viszont az irodalmi anyagot nem a városi tanács által megbízott és az ünneplő nézők

⁵⁶ Vö. „Az azonban bizonyos, hogy bármiféle perspektíva az érzékelt világ magunk elé vetítésének emberek által kitalált eszköze, s nem annak pusztán leképezése. A spontán látás egyfajta lehetséges értelmezése ez, de nem azért, mert az érzékelt világ megtagadja tőlünk a törvényeit, s másmilyeneket kényszerít ránk, hanem sokkal inkább, mert nem követel törvényeket, s mert nem a törvények rendjéhez tartozik.” Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*. Hamburg, Meiner, 1984. 78. ford. Kukla Krisztián.

elvárásait kiszolgáló firkászok teljesítménye, hanem a német iskolamesterek által feldolgozott bibliai történetek, az iskoladrámák szolgáltatták. Ugyanez a tendencia figyelhető meg az ellenreformáció bátyájának számító jezsuita iskolai színjátásban, amely 1543-tól az iskolák belső termeiből, udvaraiból kivonult a nagy nyilvánosság elé. Mi több: az egyetemek és kollégiumok színháztermeinek technikai felszereltsége még hosszú ideig jobb lesz, mint a profitért dolgozó, nyilvános színházaké. Könnyű belátni és fontos megemlíteni: az ún. irodalmi színház kiinduló- és végpontjául szolgáló drámákat épp megírott voltuknál fogva lehet sokkal könnyebben ellenőrizni (cenzúrázni), mint az egyszeri és megismételhetetlen előadást. Ha viszont az előadás egyfelől egyértelműen az írott szöveget szolgálja, másfelől a retorika normatív szabályai szerint készül el (s nem utolsó sorban egy oktatási intézmény falai között zajlik), egyúttal a színházi produktum is kontrollálhatóvá válik.

A színház mint üzleti vállalkozás

A színház intézményesülésének és a színészet professzionalizálódásának első állomása volt az immár üzleti vállalkozásként működő színházak megjelenése. Az önálló, immár kifejezetten ezzel a céllal készült épületek elterjedése előtt már vendégfogadók, házak udvarán is tartottak többé-kevésbé rendszeresen előadásokat – Angliában például nevet is adtak néhány ilyen „színház-fogadónak” (*Bell, Bell Savage, Cross Keys*). A darabíró már eladta munkáját a társulatigazgatónak, a színész a megélhetésért játszott, a nézőnek pedig belépődíjat kellett fizetnie, sőt anyagi helyzetétől is függött, hol ült és mit látott. Így az első nyilvános, üzleti alapon és hivatásos színtársulatokkal működő színház, a *Theatre* (1576) közönségét immár nem a közösen megéleendő ünnep, hanem a londoni városfalakon kívül eső (vagyis a tulajdonképpeni életterétől elkülönülő) épületben lét izgalma, a folyamatosan játszó színház intézményes működésének keretei és az előadás iránti kíváncsiság kovácsolta nézők közösségévé.

Azt, hogy a néző mit és hogyan látott másképp, ezúttal is jól mutatják a létrejövő új térkonceptiók.

Egy 1493-as Terentius-kiadás illusztrációjából következtethetünk a középkori szimultánszínpad átalakulására: a sima talajú játéktér mögött egy nagy szekrényhez hasonlóan helyezkedett el a színpad hátsó fala, amelyet négy elfüggönyözött fülkére osztottak. Mintha négy *locát* vagy kocsi voltak volna össze, s az egészet bekeretezték volna. Ez a Terentius-színpadnak vagy **fürdőfülke-színpad**nak nevezett konstrukció lehetővé tette, hogy a négy fülke egy-egy ház legyen, az előtte lévő tér pedig utca. Az antik és középkori térkonceptióknál többféleképpen felhasználható/variálható színpadkép teljesen új feladatot ró a deszkamelyennel szemben ülő vagy álló személyre. Az európai néző eleddig csak olyan (mitológiai vagy bibliai) történeteket látott a színházban, amelyeket ismert – nem azért ment színházba, mert kíváncsi volt Szophoklész legújabb darabjára, és nem rágta véresre a körmét azon izgulva, hogy kiderül-e az igazság Oidipusz múltjáról. Most viszont a színháztörténetben először válik az is a befogadói munka részévé, hogy a néző új és ismeretlen cselekménysorokat (re)konstruáljon egyszer (!) hallott/látott információk és ok-okozati összefüggések alapján. Következésképp először kell azonosítania vadidegen, kitalált színpadi alakokat és viszonyokat. S bizony azért is megy színházba, mi több: azért fizet érte, mert *A máltai zsidó* után ki nem hagyná a legújabb Christopher Marlowe-darab bemutatóját. Következésképp igaz, hogy a fürdőfülke-színpad berendezhető utcának és háznak, vagyis megteremthető rajta az ember mindennapi környezetének illúziója. Ám legalább ennyire fontos, hogy (a középpontos perspektíva szerint szerveződő) térkonceptió jelöli ki a néző számára azt a pozíciót, ahonnan a lehető legoptimálisabban láthatja át és rendezheti történeté a még soha nem ismert fikciót.

A spanyol aranykor és az Erzsébet-kori angol színházi játszás érdekesen rokon vonása, hogy a rendszeres színházi előadások tartására berendezkedett vendégfogadók belső udvarán egy-egy speciális színpadforma jött létre. Mind a *corall*-, mind az Erzsébet-kori színpadhoz egy-egy drámaíró óriás: a spanyol nemzeti dráma megteremtője, Lope de Vega (1562-1635) illetve Shakespeare (1564-1616) neve fűződik. A *corall* népszerűségét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy 1607-ben a madridi királyi palo-

tában – bár már volt színházterem – kialakítottak egyet. A Németh Antal-féle *Színháztörténelmi lexikon* a színház legeredetibb formájának nevezi az Erzsébet-kori színházat, melynek fedetlen változatáról csak a Swann-színház vázlata maradt fenn. Minden valószínűség szerint ehhez hasonlított a Theatre, a Curtain, a Rose és az 1599-ben alapított, majd 1997-ben újjáépített Globe is, de ezt a konstrukciót alkalmazták a folyamatosan épülő magánszínházak is, de már fedettek voltak, gyertyákkal lehetett világítani, és a belépődíj is drágább volt.

Tulajdonképpen mindkét térkonceptió nagyon egyszerű és a helyi adottságokat használta ki. Az **Erzsébet-kori színházépületek** kerek vagy nyolcszögletű tornyokhoz hasonlítottak, amelyek tömör falaiba több ablakot véstek. Fehér zászló lebegett rajta, ha aznap volt előadás, amelynek kezdetét trombitaszó jelezte. A torony egyik oldalán emelkedett a tulajdonképpeni színház, ami három szerkezeti egységből állt. Az alacsony oszloplábakon álló, kör, trapéz vagy ötszög alakú játéktér benyúlt a nyitott belső udvarba, a hátsó színházra pedig két elfüggönyözött ajtó vezetett. Az alatta lévő „Hell” nevű üregben tárolták a műszaki berendezéseket (a 17. századra elterjedt emelő és süllyesztő szerkezeteket, amelyekkel felhőköt, villámlást lehetett előidézni). A torony legfelső részén pedig az öltözők és a kelléktár kaptak helyet. A nézőtér már a társadalmi illetve anyagi hierarchiát is tükrözte. A nyitott belső udvarra néző és a játéktér feletti hat ablak (páholy) közül négyben lehetett a legdrágább áron ülni (a másik kettőben a toronyban vagy erkélyen játszódó jelenetek zajlottak), az udvart körülvevő háromszintes galérián már olcsóbb volt az ülőhely, a földszint „pennys” közönsége viszont csak állhatott. Állítólag a legrangosabb személyiségek (a társulatokat pártfogó főurak) a színház szélén is ülhettek, ám I. Erzsébetnek vagy I. Jakabnak valószínűleg nem kellett elkocsikáznia a Globe-ba, ha meg akarta nézni Shakespeare társulatának produkcióját.

A háttömbök közötti fedetlen udvarokon felállított **corall-színház** fából ácsolt emelvénye csak a belső tér egyik oldalát foglalta el teljes szélességben. A nézőtér (és az udvar) legnagyobb részét a padosorok és a padok mögötti állóhelyek foglalták el (itt tömörültek a magukat „mosquetero”-nak neve-

ző diákok és inasok). Az udvar két oldalán egyfelől kissé magasított és nyitott páholyokban, másfelől a környező házak kibérelhető ablakaiban lehetett ülni. Az előkelő hölgyek csak innen és csak redőnyökön keresztül (láthatatlanul) szemlélhették a játékot, de a közrendű nők sem keveredhettek a férfiakkal: ők az állóhelyek mögött, hátul a „tyúk-ketrecnek” nevezett részen foglalhattak helyet, rendszerint lefátyolozva. Ez egyébként az Erzsébet-kori színházban sem volt másképp: elvileg nő is beléphetett a „Sátán templomába”, azt azonban, aki nyilvános helyen mutatkozott, szájának bélyegezték.

Egyik színház sem ismerte a játéktérrel a nézőtérrel elválasztó előfüggőnyt. Ez egyrészt komoly problémává tette a halottak kivitelét (nem véletlen, hogy a Shakespeare-tragédiák végén a játéktérrel elborítják a hullák), másrészt (főleg az utókor szemében) mintegy szimbolizálja a színész és közönség közti kommunikáció közvetlenségét. S tény: az általában hétvégén zajló előadásokon a közönség nemcsak evett-ivott, hanem bele is avatkozott az előadásba, ami sokszor rendezavarássá fajult. Ezért sem véletlen, hogy a puritán angol városvezetés sorban tiltotta be az egyfelől pestist terjesztő, rossz higiéniajú, másfelől „a léhaság bűnére serkentő” alkalmi színházakat, és az állandó színházépületek is csak a város közigazgatási területén kívül épülhettek és működhettek.

London polgármestere 1597. július 28-án így írt az akkor nagy valószínűséggel műsoron lévő *Romeo és Júliáról* illetve *II. Richárdról*: „nem tartalmazván mást, mint tisztátalan történeteket, mocskos csel-szövevényeket, furfangos csalásokat és istentelen cselekedeteket, s mindezt oly módon, hogy az általuk ábrázolt vétkek és bűnök hatnak az emberekre”. Az Erzsébet-kor nézőjét a darab és a színészi játék nyűgözte le, a puritán városvezetés pedig pontosan ezt hibáztatta. S a kor „színházi forradalma” tényleg két foglalkozás születésével volt egyenértékű. Az egyik a **darabíró**, hiszen az angol nyilvános színházakban kéthetente tartottak ősbemutatót. Ezeket a szövegeket mi drámakötetektől ismerjük, az Erzsébet-kor közönsége viszont soha nem olvasta, csak látta és hallotta őket. Azoknak a „bookkeeper”-eknek köszönhetően maradtak ránk, akik (hogy el ne adják az egész darabot a konkurenciá-

nak) annak idején minden színész számára kiírták a saját szerepüket. A másik az a **színész**, aki vagy vándortársulat vagy (ha szerencsésebb) részvénytársaságként működő állandó társulat tagja.⁵⁷ Léte a közönség kegyétől, illetve a főurak támogatásától és a városi játszóengedély megszerzésétől függ, rangja nem magasabb a szolgálánál, és (a drámaíró John Webstert idézve) „szerződtetett csirkefogóknak” tartják őket, hiszen szemfényvesztő munkájuk lényege a hazugság, a színlelés és az átverés. Színháztörténeti jelentőségük viszont óriási: folytatva az antikvitás színésztradícióit és a késő középkor egy-két profi színészének példájára ők indították el útjára Európában a hivatásos színjátszást.

Az angol társulatokban csak férfiak játszottak, a női szerepeket lányos arcú, még mutálás előtt álló fiúk alakították. Mivel alig használtak maszkot (pl. a mór fekete maszkja), és csak jelzett díszletekkel dolgoztak (egy fa jelezte az erdőt vagy a várkertet, egy fáklya az éjszakát), a látványt egyfelől a nagyon díszes, általában főúri támogatóktól kapott jelmezek, másfelől a színészi test téralakító ereje, a halott szöveg (szókulissza) és a zenei betétek teremtették meg. Ebből az időből maradt ránk az első olyan dokumentum, amelyből következtetni tudunk arra a gesztusrendszerre, amely az arisztokrácia testnyelvét szabályozó etikettből és (mivel a színészek és író között szép számmal voltak az egykori diákok) a retorika elemeiből álltak össze. S mivel fennmaradt olyan adat, mely szerint az egyik társulatnak egyszerre harmincnyolc darab volt a repertoárján, a rendszer csak úgy működhetett, ha a színészek olyan szerepköröket játszottak, mint a hős, a gazember, a bolond, a szerelmes. A játékmódus azonban nem volt egységes. Nagy különbségek lehettek a társulatok között. Például az 1600-as évek elején nagy sikert arató gyerekcsoportok kifinomult, iskolázott deklamációja és korlátozott gesztikuláci-

ója éles ellentétben állt a kevésbé visszafogott felnőtt társulatokéval. Az utóbbiak közönségsikerében nagy szerepet játszott harsány beszéd- és játékmódjuk, amit a közbeiktatott, improvizatív bohócjelenetekben (az önálló műfajként is élő „jigs”-ekben) kamatoztathattak. Ennek természetes része volt az akrobatika, a tánc és az ének, a legnagyobb színészek (például Tarlton) valóságos magánszámokkal álltak elő. S valószínűleg az sem volt véletlen, hogy 1613-ban véglegesen beszüntetik ezek játszását.

1600 körül lassú változás indult el a játékmódusban. Hamletnek a színészekkel szemben támasztott követelménye jól tükrözi a közönségizlés változását: „Szavald a beszédet, kérlek, amint én ejtém előtted: lebegve a nyelven; mert ha oly teli szájjal mondod, mint sok színész, akár a város dobosa kiáltaná ki a verseimet. Ne is fűrészd nagyon a levegőt kezdeddel, így; hanem jártasd egészen finomul: mert a szenvedély valódi zuhataga, szélvésze, s mondhatnám forgószele közepett is bizonyos mérsékletre kell törekedned és szert tenned, mi annak simaságot adjon. (...) Ó, vannak színészek, én is láttam játszani – s hallottam dicsérve másoktól, nagyon pedig -, kik, Isten bűnül ne vegye, se keresztény, se pogány, se általában ember hanglegtését, taghordozását nem bírva követni, úgy megdőlyfödtek, úgy megordítottak, hogy azt gondolám, a természet valamely napszámosa csinált embereket, de nem csinálta jól, oly veszettül utánozták az emberi nemet.” (III/2. Arany János fordítása) A komikus clown-ok eltűnésében, az új műfajok megjelenésében azonban a puritán városvezetés egyre szigorúbb rendeletei is szerepet játszottak. Ilyen volt például az 1589-es londoni színház monopólium, amely mindössze két hivatásos társulatot engedélyezett a városban. A deklasszálódás és éhezés fenyegette komédiásoknak Európa más városai kínáltak munkalehetőséget.

⁵⁷ „Uraim, minthogy a jelen levél vivői, Robert Brown, John Bradstict, Thomas Saxfield, Richard Jones elhatározták, hogy utazást tesznek Németországban, azzal a szándékkal, hogy áthaladnak Zelande, Hollandia és Frizia tartományokon, és miután azért indultak el említett útjukra, hogy gyakorolják közben hivatásukat, a zenélést, valamint a Komédiák, Tragédiák és Történelmi játékok előadását, hogy megéljenek és előteremtsék a mondott utazás költségeit – ehhez képest kéri önöktől, mutassanak irántuk kegyes jóindulatot országaikban és törvényhatóságaiknál, és engedélyezzék számukra az én kedvemért hathatós útlevelüket az állam pecsétjével, avégett, hogy az önök törvényhatóságaiban levő városok polgármesterei ne akadályozzák őket abban, hogy mondott hivatásukat bárhol folytassák.” (Charles Howard: Ajánlólevél, 1591.)

A commedia dell'arte

A hivatásos és teljesítményét eladható árunak tekintő színészet okán részletesebben kell foglalkozni Itália színházi kultúrájának meghatározó színjátéktípusával, a *commedia dell'arte*-val. A sokat mondó név elsősorban arra szolgált, hogy a vándortársulatok bizonyos típusa megkülönböztesse magát az ún. *commedia eruditától* és a *dilettanti*-csoportoktól. Utóbbiak „dilettantizmusa” abban állt, hogy az akadémiaikon és nemesi udvarokban bemutatott előadásaiak előkészületei heteket, hónapokat vettek igénybe. Az előbbi „tudós” vagy „művel” játékként definiálta önmagát, ami elsősorban a Scaliger és Castelvetro kommentálásában elterjedt arisztotelészi idő- és cselekményegység betartását jelentette. A cselekmény fordulatosságát vagy a gyakran dramatizált Boccaccio-novellák vérbő humorát gúzsba kötötték az olyan szabályok, mint hogy egy szereplő ötnél többször ne jelenjen meg, vagy az alakok mindig egy díszlet előtt szerepeljenek. Az „arte” viszont „ügyeséget”, „speciális jártasságot (kigyakorlottságot)” jelentett, s így a színészet (*commedia*) speciális módjára irányítja a figyelmet.

A **játéktér** ott alakul ki, ahol a színészek játsszani kezdtek, legyen az vásártér vagy kocsmá, egy gazdag polgár háza vagy nemesi udvarokban rendezett ünnep. Minden előadás magja egy háromfelvonásos darab, amelynek azonban csak a fő mozzanatait rögzíti az ún. **kanavász**. Ennek a röviden vázolt, kis papírra leírt cselekményváznak a középpontjában szerelmi cselszövés áll az öregek cselofságaival, a szolgák fondorkodásaival és olyan ismétlődő elemekkel, mint a személycsere, az álruha, a meggazdagodó szegények, a megkerült eltűntek. A cselekményt elsősorban az határozta meg, hogy a társulatokat alkotó legalább hat (de inkább nyolc és rendszerint tíz-tizenkét) tag olyan állandó jellemvonásokkal rendelkező és csak önmagára jellemző gesztus-rendszerből illetve nyelvi panelekből álló **szerepköröket** (maszkokat) játszott, amelyek behatárolták a komikus helyzetek számát, s így a darabok tematikailag és nyelvileg is hasonlítottak egymásra.

Északi maszkcsoport

Pantalone velencei nyelvjárásban beszél, gazdag, zsugori, öreg kereskedő, sántít, nyögdecse, köhög.

Öntelt, mégis orránál fogva vezetik, javíthatatlan szoknyavadász. Jelmeze vörös kabátka, testhez simuló vörös nadrág, csatos sárga cipő, vörös sapka, széles fekete köpönyeg. Álarca földszínű.

Dottore bolognai tudós (jogász vagy orvos), csak úgy köpi a latin idézeteket, de eltorzítja valamenynyit, és a szöveg nevetséges közhelygyűjteménnyé válik, peres ügyben mindig veszít. Jelmeze fekete köpeny, fekete zeke, pantalló, hatalmas karimájú kalap. Álarca fekete, az arc nem fedett része élénkpiros, mert sok bort iszik. Nehéz szerep a fokozott verbalitás miatt.

A **zanni** vidám karneváli buffók és a 16. század második felében sorvadó falvakból és ipari városokból a kereskedelmi központokba áramló munkanélküliek művészileg tökéletesített kivitelben. Míg az öregek a komikus cselszövény passzív alakjai, addig ők cselekvő intrikusok, és távol áll tőlük a szolgálalkúság.

Brighella az első zanni: okos, ravasz, vad természetű hegylakó, találékony, mesterien tud alkalmazkodni, hízelegni. Csak szerződéses viszonyt ismer, megveti a gazdáik iránt őszintén hű szolgálkat. Jelmeze parasztgúnya, fehér vászonblúz, fehér sapka, sárga bőrcipő. Övében tör, mellette erszény. Álarca sötét színű fekete bajusszal és szétborzolt fekete szakállal. Nehéz szerep, mert nevetségesnek, gyorsnak kell lennie, ki kell bogoznia a cselekmény szálait, vagy épp visszatéríteni a közönséget hozzá, tudnia kell gitározni és akrobata mutatványokat végezni.

Arlecchino a második zanni: nem olyan eszes, ügyes és leleményes, hanem naiv, vidám, közvetlen, mindig lelkesedésből cselszók, együttérzést kell keltenie. Jelmeze hosszú fehér paraszting, tarka foltokkal tűzdelve, álarca fekete, fején nyúl farkkal díszített sapka.

Déli maszkcsoport

Coviello Brighella déli mása

Pulcinella olyan zanni, aki a délen hiányzó Pantalone és Dottore funkcióját is ellátja (aggregény vagy épp sok gyereke van és felszarvazzák)

Scaramuccio a lazzikért felelős maszk (pl. a rémület, légyfogás néma megjelenítése)

Tartaglia dadogó, hebegő, állami hivatalnok

Különálló maszkok

Kapitány (capitano) a spanyolok által ellenőrzött területen őrzi a spanyol zsarnokság elleni tiltakozás gesztusát (Rinoceronte, Matamoros, Spavento néven). Fennhájzó, nagyotmondó.

Szerelmesek (innamorati) legkevésbé típusok, sokszor párban (parancsolni és uralkodni vágyó, büszke, gúnyos *kontra* szelíd nő és életvidám, derűlátó, zsarnoki *kontra* félénk, szerény férfi). Jelmezüik fényűző, nyelvhasználatuk irodalmilag csiszolt, túlzott petrarkizmus

Francesca szobalány, szolgáló, komorna, parasztlány: az ostoba falusi liba és a zanni női párjának kevercse, ami később ketté is válik. Mivel nő, nem visel álarcot.⁵⁸

A commedie dell'arte színészek mindegyikének volt egy olyan kis könyvecskéje, amelyekben összegyűjtötték azokat a (például Senecától, Montaignétől, Cicerótól származó) szövegtípusokat – *tirate* (hosszú panaszáradat), *dialoghi amorosi* (brillians retorikával megírt párbeszéd), *bravure* (monológként előadott szájhósködés), *lazzi és burle* (nyelvi és mozdulatjáték) –, amelyeket aztán a rögtönzés során felhasználtak. Természetesen csak a szerelemesek beszéltek az irodalmi olasz (toszkán) nyelvet, a maszkok a rájuk jellemző és eltúlzott tájszólást használták. S rögzített volt az előadás ritmusa is: a zárójelenetben például mindenki félkörben helyezkedett el, s arccal a nézők felé mondták el az utolsó szavakat, majd libasorban elvonultak.

Ebben a színjátéktípusban azonban a nyelvvel és az akcióval egyenrangú szerepet játszott a **színész** testjátéka. A maszkokat a mozgáskombinációk is definiálták, amelyek gyakran különleges ügyességet igénylő akrobatamutatványok voltak. A büntetésből egymáshoz kötözött szolgák például úgy csil-

lapítják éhségüket, hogy egymást emelgetve esznek meg az asztalról egy tál makarónit, majd szintén megkötözve hessegetnek el egy legyet. De az obszcén gesztusok (Dottore Pantalone nemi szerén méri annak pulzusát) ugyanúgy a testnyelv részét képezték, mint a bűvészmutatványok (amikor Capitano köpött egyet, fegyverek repültek ki a szájából). Egy színész egész életében egy maszkot játszott, így a „jártasság” színészdinasztiákon belül apáról fiúra öröklődött. Az rögtönzés pedig, ami tényleg minden előadásnak a részét képezte, elsősorban e nyelvi és gesztikus elemekből álló reper-toár tudatos és azonnali variálását jelentette. Előadása testi erőnlétet és felkészültséget, az előadás jellege állandó figyelmet, önmaguk állandó meg- és átrende-zését követelte.⁵⁹

A hivatásos színház alapját jelentő, önmagát szakmailag képző színész és színésznő (!), továbbá a társulati munka csírái itt jelentek meg, amit a társulatok önmagukat csoportosan jellemző névválasztása is jelez: Gelosi – akik féltékenyek, Confidenti – akik bizalmasok, Uniti – akik összefognak. Európa legelső ránk maradt színészi szerződése is egy ilyen csoport működését szabályozta. Carlo Goldoni (1707-1793) híres színházi reformja egyfelől erre a szak-tudásra (és a maszkok közismertségére) épített, másfelől a társadalmi valóság és a jellemek ábrázolásának igényével ítélte el a rögtönzést, s kívánta megvalósítani az írott drámán alapuló irodalmi színházat: „Machavelli Mandragórája volt az első jellemvígjáték, amely a kezembe került, s egészen lenyűgözött. Szerettem volna, ha e komédia nyomán az olasz szerzők tisztességes és ildomos műveket írnak, s természetből merített jellemeket állítanak a regényes bonyodalom helyébe. De Molière-nek tartatott fenn az a dicsőség, hogy a vígjátékot

⁵⁸ A maszkok rendszerét lásd A. K. Dzsivelegov: *A commedia dell'arte*. Budapest, Gondolat, 1962. ford. Siklósi Mihály.

⁵⁹ „Áldozatnak érezte magát, mert Flavio rászedte, és szomorú sorsára nem lelve gyógyírt, Isabella átadta magát a fájdalomnak. A szenvedély legyőzte, és megadva magát a dühnek és őrvongásnak, mint örült rohangált a városjelenetben, megállítva egyik elhaladót a másik után, spanyolul majd görögül, aztán olaszul és aztán más nyelveken beszélve, de mindig eszelősen. Majd hirtelen franciául kezdett beszélni és francia dalokat énekelt, ami a legönfeledebb örömet szerezte a menyasszonynak, öfenségének. Aztán Isabella összes társának (Pantalone, Graziano, Zanni, Pedrolino, Francatrippa, Burattino, Cardone kapitány és Francescina) beszédét kezdte utánózni, mindet olyan természetesen, olyan vidám képtelenséggel, hogy szó le nem írhatja ennek az asszonszemélynek felülmúlhatatlan értékét és erejét. Végül némi varázslattal és friss vízzel sikerült Isabellát eszméletre téríteni, aki elegáns és tanult módon, részletezve azoknak szenvedélyeit és megpróbáltatásait, akik a szerelem csapdájába esnek, véget vetett a komédiának, miután megmutatta játékával az örületet és az egészséget, bizonyította saját eszességét; a közönséget olyan morajló csodálatba és imádatban hagyta, hogy ameddig világ a világ, Isabella ékesszólása és felbecsülhetetlen értéke örökké imádvá lesz.” (Egy néző lelkes feljegyzése naplójában Isabella Andreininek a Medici-esküvön látott előadásáról, 1589). Idézi *Képes Színháztörténet*. Budapest, Magyar Könyvklub, 1999. 121. ford. Imre Zoltán.

megnemesítse és hasznossá tegye, s a bűnt és nevetéses tulajdonságot javító célzattal kicsúfolja.”⁶⁰

A 18. században vándortársulatok százai lepték el Európát, és – bár a *comédie italienne* Hôtel de Bourgogne-ban látható és Molière-t lenyűgöző játéka erősen különbözött a nápolyi és velencei tereken folyóktól – Franciaországban mintegy száz éven át arattak hallatlan sikereket. A német színházra viszont azok az angol színésztruppok voltak igen nagy hatással, amelyek 1624-től elhagyták hazájukat, ahol a polgárháború alatt a parlament betiltotta a színházat, és mintegy húsz évig nem létezett intézményes színjátszás.

Az arisztokrácia színházi kultúrája

A színház önálló művészetté válásának legismeretesebb szimbólumai azok a scenográfiai koncepciók, amelyek az arisztokrácia színháznak használt termeiben terjedtek el. Ilyen Sebastino Serlio *Építészet* című traktusának II. kötete (1545) és Andrea Palladio vicenzai színháza, a Teatro Olimpico (1580-84). Az antik római színházépítészet inspirálta, önálló épületekben a játéktér és a nézőtér immár végérvényesen elkülönült egymástól, s így a nézők egy rögzített és változatlan szemszögből láthatták, amit néztek. Létrejött az ún. **kukucskálószínpad** (Guckkastenbühne) első változata, amelyben építészeti-leg lehetővé vált az előttünk keretekben záródó, önálló színpadi világ megteremtése.

A színpad (antik mintára) mindig két részre volt osztva: a proskéniumra és egy jóval mélyebb és felfelé emelkedő hátsó színpadra, amelynek csak egy keskeny (2,5 méter széles) sávján lehetett játszani. A színpadképet a középpontos perspektíva határozta meg. Serlio színpadát két oldalról plasztikusan kiképzett (fa)díszletek keretezték. A jelenet témájától, hangvételétől függően tragikus (templom, paloták, obeliszkek), komikus (városi házak) vagy szatirikus (fák, bokrok) vászonsor haladt a középponti helyzetben lévő háttérdíszlet (diadalív, ház, bokor) felé és ott ért össze. Palladio díszletét nem lehetett mozgatni, ezzel is magyarázható, hogy a Teatro Olimpico színpadán szinte kizárólag tra-

gédiákat adtak elő. Pompásan díszített homlokzata a mindössze száz főt befogadó vicenzai színház egyik leglátványosabb része volt. Itt érdemes megjegyezni, hogy a díszletek még hosszú ideig az építészet és a festészet jegyében készülnek, azaz nem a színészi játék lehetőségeire (a színészt a hatalmas díszletfal szinte körülzárta) illetve valamennyi színházi elem összhangjára törekednek.

A Palladio- és a Serlio-féle díszlet az idő múlásával egybeolvadt. Megmaradt és szélesebbé vált a központi kapu, a játéktér pedig egészen a háttérdíszletig terjedt. A proskéniumot nem sok választotta el a játékba bekapcsolódó orkhésztrától, amelyet – a darab tematikájától függően – vízzel töltöttek fel, hajókat raktak rá, s ily módon az eddiginél sokkal nagyobb mértékű látvány megteremtésére nyílt lehetőség. A színpadtechnika egyik legnagyobb forradalma azonban Giambattista Aleotti nevéhez fűződik, aki az első ismert udvari színház, a Teatro Farnese (1618) színpadán először használta immár teljes dekorációrendszerként a kulisszaszínpadot. A kulissza tulajdonképpen mozgatható, fakeretre erősített festett vászon vagy papír, amelyet a színpad jobb és bal oldaláról be- illetve kitolnak. A görögön mozgó díszletelemek egymás mögött, növekvő magasságban helyezkednek el, és hátul egy-egy (szintén mozgatható) festett vászon zárja le őket. (A 19. század elejétől, a kis szögben emelkedő játéktér fölött elhelyezkedő zsinórpaddal lehetővé válik, hogy a kulisszákat és a legkülönbözőbb díszletelemeket már le- és felhúzzák.) Így a színpad egyrészt nagyon mély lesz, és megnövekedettnek tűnik a játéktér, másrészt az illúziókeltés új (festői) lehetőségeit lehet kiaknázni. A színpadképet a vertikális irány szervezi (menny, föld és pokol látható a színpadon), ám a világegyetem ábrázolásához szükséges, dinamikusan mozgatható kulisszák, a mennyezetről aláereszthető, pompás és festői díszletelemek (szuffita) legkülönbözőbb változatai, az emelő, süllyesztő és repítő szerkezetek, festett üvegek segítségével létrehozott fényeffektusok, tűz és gőz káprázatos felhasználása nem nyugalmat sugároz, hanem erőteljes érzéki hatást tesz ránk.

⁶⁰ Carlo Goldoni: *Emlékezések*. Budapest, Szépirodalmi, 1962. ford. Gera György.

Az **arisztokrácia** legkülönbözőbb **ünnepei** két évszázadon át alkották a színházi előadások kerekeit. A hatalmas felvonulásokon, győzelmi ünnepeken, születésnapok, esküvők alkalmából rendezett játékok olyan események lettek, amelyeknek színházszerűsége egy emberi hatalom ember feletti voltáról akarta mind a résztvevőket, mind a nézőket meggyőzni. Az egyház elvilágiasodására és a transzcendentális ünnep profanizálódására kiváló példa az olasz trionfo. A fejedelmek bevonulásának jellegzetes formája az antik felvonulásokból és az egyházi menetekből alakult ki már a 15. század elején. A különösen Firenzében népszerű esemény művészi kivitelű kocsikon (hajókon) zajlott, amelyeken egységes séma alapján megjelenített ókori alakok, allegorikus figurák (Fortuna, a hét főbűn) és bohóc-elemek voltak láthatók.

A 17. század arisztokrácia mindennapjait a barokk udvari ünnepek és a rokokó kastélyjátékok tették színessé, amelyek a paloták e célra kialakított színháztermeiben, kertjeiben zajlottak. Elmaradhatatlan volt a zene és a tánc, amit az olasz udvari körök egyik legkedveltebb színpadi műfaja, az antik bukolikus irodalom hatását tükröző pásztorjáték előadásmódja is igazol. Míg kezdetben a szerelmes pásztorlánykák és ifjak idilli világának, lírai szépségének ábrázolása állt a középpontban, a későbbiek során egyre inkább a megjelenítés pompájára helyeződött át a hangsúly. S amikor először fordult elő, hogy az egész pásztorjátékot végigzenélték, megszületett az **opera**.

Jacopo Peri az első operaszerző, akit hamarosan követett Claudio Monteverdi (1567-1643). *Orpheo* című művét még *favola in musica*-nak (zenés mese), majd *dramma per musica*-nak (zenés dráma) nevezte, ami a próza és a zene újszerű viszonyára utal. Korai változatában prózai részek is találhatóak (a prológus általában versben hangzott el), később csak az énekszöveget tartalmazó librettóról beszélhetünk, amelyet meg is lehetett vásárolni. Megjelent a férfiaságtól megfosztott énekesek csillagzó csoportja, akik sokszor háttorzongató körülmények között kerültek a pályára, mivel kuruzslók tanították ki az anyákat a tiltott műtét elvégzésére. 1637-ben felépítették Velencében Európa első nyilvános operaházát, a Teatro di San Cassianót. Az antik témát fokozatosan felváltotta az olasz törté-

nelem, és a nyitány, a szóló illetve a drámai duett játszott központi szerepet. A nápolyi Alessandro Scarlatti (1660-1725) meghonosította a vígopera elődjét, az ún. buffóoperát, és a műfaj elindult diadalútjára.

A francia udvarokban a **balett** hódít, amely kezdetben még csak látványos táncok sorozatát jelentette, később azonban énekes részekkel toldották meg és eseménysorra építették. A kastélyok és paloták lakói a rangjuknak megfelelő vagy épp vágyott szerepet játszották. XIV. Lajos viszont nem csak szerepe és állandó jelzője értelmében volt „Napkirály”. Ő testesítette meg a harmóniát kifejező, egyértelműen kirajzolódó perspektíva és középpont stabilitását. Az uralkodó ugyanis szokás szerint mindig a lehető legközpontibb és legpompásabban feldíszített részen, a kulisszaszínpad enyészpontjával szemben (a trónján vagy az első páholsorban) foglalt helyet. A tökéletes perspektíva ábrázolásból kifolyólag tehát ő volt az egyetlen, aki a legideálisabb nézőpontból látott mindent, és akit – mivel az udvari színházak nézőtereit fáklyákkal, viaszgyertyákkal, olajlámpákkal világították meg – mindenki láthatott. Ezért értelmezhető ez a térkonceptió a barokk világnézet alapjául szolgáló „teatrum mundi” ősi toposzaként. Az uralkodó úgy foglalt helyet és úgy látja a színpadot, mint Isten a mi Földünket. Azaz a világ egy nagy színház, ahol Isten/az uralkodó a rendező és egyben a néző is, ő irányítja a színészeit/alattvalóit/ az embereket, akik szerepet játszanak – és ez a szerep maga az élet.

A barokk színház pompájának megcsináltsága nem érhető meg René Descartes (1596-1650) filozófiája nélkül, aki a természet szubsztanciáit megnyilvánulásuk alapján két csoportba osztja. A *res cogitans* (gondolkodó dolog) független a testtől, benne esik egybe a szellem és a lélek, az értelem és az ész. A *res extensa* (kiterjedt dolog) osztható, anyagi jellegű. Az emberben viszont ez a két szubsztancia (a test és a lélek) ugyan különbözik, de működésük egybekapcsolódik. A katerzianizmusnak ez a dualizmusa kontextualizálja a színészi megtestesítésnek azt a barokk módját, amely jelek önmagán történő meg- és felmutatása révén vezeti elénk az adott szerepet.

A **gesztusok és mozgásjelek** nagyon szigorú és rögzített szabályrendszer alapján szerveződnek. Az

első és alapvető követelmény a *crux scenica* (a lábfejek kereszt alakú tartása) volt, amely minden színpadi mozgás kiindulópontjaként szolgált, és a színházi (azaz általa bemutatott) világ tetszetőséget, szépségét és harmóniáját sugározta. Ebből következett a másik szabály, mely szerint a színpadi mozgás legfőbb elve a kontrapozitált láb- és testtartás, hiszen ez fejezi ki a lehető leglátványosabban a biztonságot, az önbizalmat, a hatalmat. A proxemikának ez a szigorú rendszere figyelhető meg a barokk udvari balett koreográfiáin: a leghíresebb táncmester, Balthazar de Beaujoyeux például „ötletgazdag geometrikusnak” nevezte magát.

A *lélek szenvedélyei* című prepszichológiai Descart-mű (1649) szellemében a kötelezően előírt kiinduló helyzeteken kívül a különböző **érzések megmutatásának** is megvoltak a szabályai. Például ha a színész mindkét kezét felemeli és mellkasa felső részéhez közelíti, miközben tenyerét a nézők felé fordítja, akkor a játszott alak csodálkozik. Ha jobb kezét a mellkasához szorítja, miközben az első négy ujját összeszorítja; majd a kezét leengedi és előre nyújtja, akkor fél. „1. Csodálkozás: mindkét kezünket felemeljük és a mellkas felső részéhez közelítjük, miközben a tenyerünket a nézők felé fordítjuk. 2. Visszautasítás: arcunkat balra fordítjuk, és mindkét karunkat, melyek a kellemetlen dolgot vannak hivatva visszautasítani, némileg felemelve és kinyújtva, az arciránnyal ellentétes oldalra kitoljuk. Ugyanezt tesszük, amikor jobb kezünket csuklónknál kicsit kissé behajlítva félénk, védekező mozdulattal hessegetjük el magunktól azt, amitől undorodunk. 3. Könyörgés: két tenyerünket összeszorítva felemeljük vagy leeresztjük, illetve egymás előtt keresztbe rakjuk karjainkat. 4. Szenvedés és bánat: két kezünk ujjait fésűszerűen összekulcsoljuk, és a mellkas felső részéhez emeljük, vagy csípőnkig leeresztjük. Ugyanezt fejezi ki, ha jobb kezünket előre nyújtjuk, majd mellkasunk felé hajlítjuk. 5. Főlkialtás: karunkat kissé kifelé fordítva illendően a magasba emeljük és mindkét tenyerünket kissé széttartjuk, majd egymáshoz zárjuk, így jelezve a szóban forgó dolog jelentőségét. 6. Szemrehányás: vagy a behajlított ujjak és a kinyújtott mutatóujj vagy a behajlított középső ujj és a három kinyújtott ujj vagy a behajlított két középső ujj jelzi. 7. Buzdítás: karunkat és kezünket kissé széttárjuk, s köz-

ben a szóban forgó személy felé fordulunk, mint ugyanezen mozdulattal át is akarnánk ölelni. 8. Kérés: jobbunkat kissé behajlítva megemeljük. 9. Megbánás: a megbánást a mellkas előtt összezárt kezek fejezik ki. 10. Félelem: a jobb kezünket a mellkasához szorítjuk, s közben a kisujj kivételével a négy ujjunk végét összeillesztve csúcsot formálunk, ezután leeresztjük a kezünket és előre lógatjuk. (...) A színházi megjelenésnél először is azt kell megjegyezni, hogy amikor a színész a kulisszák mögül a színpadra lép, haladéktalanul a nézők felé fordítsa az arcát és testét, mimikájáról pedig ki kell tudni olvasni, hogy milyen kedélyállapotban van. Ezen kívül figyelnie kell a színpadi mozgásra is: járás közben úgy kell tartania a lábfejét, hogy közben az arcát és a szemét a nézőkre irányítja (...) hiszen miattuk van az egész előadás. (...) [Dialógus közben] a színész a nézőnek és nem társalgásbeli partnerének beszél. Csak a játéka, de nem az arca szól színész-társának, még ha éppen nem is beszél. Ezt követeli a hallgatóság tisztelte, akik miatt a színpadi előadás egyáltalán létrejön. De ezt kívánja a szükségyszerűség is. Ha ugyanis a színészek úgy beszélnek egymással, mint ha senki sem hallaná őket, és nem abba az irányba néznének, mint amerre beszélnek, akkor a nézők fele csak oldalról vagy hátulról, de nem szemből látna egy színészt, ami alapvetően ellentmond a szépségnek, a természetes jó ízlésnek és mindenekelőtt a hallgató iránti tiszteltnek.” Franciscus Lang *Disseratio de actione scenica* (1727) című művét idézi Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Pécs, Jelenkor, 2001. 345. ford. Kiss Gabriella.

Azt talán mondani sem kell, hogy a színész nem takarhatta partnerét, kötelező volt bizonyos távolságban állni egymástól. A két főszereplő mindig a játéktér fáklyákkal megvilágított, elülső részén helyezkedett el, s mozgásuk irányát a festett vásznak által teremtett (már messze nem kiegyensúlyozott) perspektíva határozta meg. Mögöttük – a darab alakrendszerében betöltött szerepük hierarchiája szerint – immár több figura is mozoghatott, ha azonban beszélni akartak (ami erősen deklamáló stílusban történt) mindig előre kellett jönniük. Arcukat és testüket mindig a nézők felé fordították, és a párbeszéd során sem néztek a partnerükre. Csak így születhetett meg a tökéletesen olvasható képi hatás.

Az erős és példamutató alak megmutatójának valamennyi szabályt be kellett tartani, míg az elítélendő, bizonytalan, erkölcstelen, vagy éppen örületes játszó színésznél épp a szabályok megsértése (átrohan a színpadon, beleveri a fejét a falba stb.) volt jelértékű. S a barokk színház többi eszköze – a színpadi gépezetekkel keltett hatásmechanizmus, a dekoratív elemekkel díszített, pompás udvari ruhák, a balett allegorikus jelmezei és nem utolsósorban a kukucskálós színpad – arra törekedett, hogy elkápráztasson és a példaértékű alakok kiegyensúlyozott stabil, megingathatatlan erejéről győzzön meg. Mindez a színésztől figyelmet és gyakorlást, a nézőtől pedig koncentrációt és a jelölvasás készségét követelte. Gyakori volt egy-egy rendkívül kidolgozott résznél, hogy a publikum tapssal a jelenet azonnali megismétlését követelte. A meggyőzés, monumentalitás és a tudatos kidolgozottság jegyében a színpadon egy apró mozaikokból, szigorú szabályok alapján, professzionálisan összerakott, mesterséges világ jelent meg. Ezt a művi jeleken alapuló színházi nyelvet kis módosításokkal, de a 18. század végéig konzerválta a franciák klasszicista tragédiákat játszó színháza, a Comédie Française, és erőteljesen hat Goethe weimari színházeszményére is. Azt, hogy ismerjük, egy jezsuita atyának köszönhetjük: Franciscus Lang ugyanis, mivel az Európa-szerte működő rendi és iskolaszínházak előadásai során példaértékű volt a tragédiajátás francia mintája, 1727-ben *Disertatio de actione scenica* címmel rögzített ezt a színészi kódot. Az pedig, hogy Diderot 1748-ban ugyanúgy gúnyolódott a „színészek merev járásán” és „különcködő taglejtésein”, mint tette azt Molière 1663-ban a *Versailles-i rögtönzések* első részében, egy természetesebb (pontosabban szólva: másképp természetes) játékot sürget.

Szemponatok és információk (összefoglalás)

Az angol reneszánsz és restaurációs színházkultúra

1. Adott időszak

I. Erzsébet (1558-1603) és a Stuartok uralkodása (1603-1642) illetve restaurációja (1660-1688)

2. Adott társadalom

Erzsébet-kor: gazdasági prosperitás, a polgárság megerősödése a politikai és kulturális érdekek viszonylagos egysége; Stuartok: az abszolutisztikus életfelfogásra adott reakcióként erősödő puritán ellenállás. Alapvetően megváltozik az embernek a társadalomban, a kozmoszban betöltött szerepe, saját észleléséhez és megismerő képességeihez való viszonya.

3. Játékalkalom

(i) Az arisztokrácia ünnepein házi társulatok produkciói

(ii) Az intézményes keretek között működő polgári színházkultúra kialakulása: az általában nagyhatalmú urak szolgálatában lévő vándortársulatok színészei elvileg „letelepedhetnek”, és részvénytársaságként működő, állandó társulat tagjaivá válhatnak, a fizető nézők erre a célra épített, nyilvános színházépületekben rendszeresen játszott előadásokat láthatnak.

4. A játékok közönsége

Elvileg minden londoni férfi és nő, valójában a lakosság 15-20% százaléka. Az ülő- vagy állóhely a nemi identitás, a társadalmi hovatartozás és az anyagi helyzet függvénye.

5. A játékok célja, funkciója

Anyagi haszon és szórakoz(tat)ás

6.1. A játékok helye

Fogadók udvarai, majd nyilvános színházépületek: Theatre (1576), Curtain (1577), Rose (1587), Swan (1595), Globe (1599). A szimultaneitás elvét felváltja a szukcesszió: a néző egy rögzített helyről (perspektívából) nézi azt a cselekménysort, amelynek részeit ok-okozatilag neki kell egészszé szervezni (vö.: fürdőfülke-színpad, corall-színpad, Erzsébet-

kori színpad, kukucs-kálószínpad). Az előadás egy szintre kerül a földi valóság egyéb jelenségeivel. Ami elkülöníti: a rámpa és a nézői közmegegyezés

6.2. A játékok kerete

A felvont fehér zászlóval jelzett napon, trombitaszóra kezdődő, szünet nélkül játszott, délutáni előadások száma a beszédett jegyár függvénye.

7. A játékos

Arisztokraták védelmét élvező, négy-hat fős csoportokba szerveződött fiúk és férfiak, hivatásos színészek (akik sokszor egyben darabírók). Adott esetben részvénytársaságként működnek (a vezető színészek részvényesek, a többi bérért játszik). Társadalmi és erkölcsi megbecsültsége alacsony.

8. A játék módja

Amit a néző lát: többé-kevésbé rögzített, az udvari etikett és a retorika szabályaira épülő mozgás- és gesztuskóddal dolgozó, szerepköröket (hős, gazember, bolond, szerelmes, anya, fiatal lány) megtestesítő, korabeli divat szerint fényűzően öltözött színészeket, jelzésszerű díszleteket (fa = fa vagy erdő vagy várkert, fáklya = éjszaka). Amit a néző hall: epizódszerűen tagolt cselekmény, zene és a dramatikus szövegek sajátja, az ún. szókulissza.

9. Cselekmény, történet

A darabíró az adott társulat számára írja a darabot, a bookkeeper pedig lejegyzik a színész számára a saját szerepét.

10. Dramatikus szövegek

Ben Jonson (1573-1637): *A hallgató asszony; Keletre fel; Ki-ki a maga bogarával; Ki-ki a maga bogara nélkül; Volpone*

Thomas Kyd (1558-1594): *Spanyol tragédia; Cornelia*

Christopher Marlowe (1564–1593): *A máltai zsidó; A párizsi mézszárlás; Didó, Karthago királynője; Doktor Faustus tragikus története; II. Edward*

William Shakespeare (1564–1616)

1. korszak: *IV. Henrik I.; IV. Henrik II.; IV. Henrik III.; Titus Andronicus; Tévedések vígjátéka; III. Richárd; A makrancos hölgy; János király; A két veronai nemes; Lóvátett lovagok*

2. korszak: *Romeo és Júlia; II. Richárd; Szentivánéji álom; A velencei kalmár; IV. Henrik I.; A windsori víg nők; IV. Henrik II.; Sok húhó semmiért; V. Henrik; Julius Caesar; Ahogy tetszik; Vízkereszt, vagy amit akartok*

3. korszak: *Hamlet, dán királyfi; Troilus és Cressida; Minden jó, ha vége jó; Szeget szeggel; Othello, a velencei mór; Lear király; Macbeth; Antonius és Kleopátra; Coriolanus*

4. korszak: *Pericles; Athéni Timon; Cymbeline; Téli rege; A vihar; VIII. Henrik*

John Webster (1580–1634): *A fehér ördög; Amalfi hercegnő*

Az olasz és spanyol reneszánsz és barokk színház(kultúra)

(commedia dell'arte, udvari opera és balett)

1. Adott időszak

16. század közepétől a 17. század közepéig

2. Adott társadalom

A kopernikuszi fordulat – látszat és valóság ellentétének, az észlelés relativitásának – következményei; a középpontos perspektíva „filozófiája” és a karteziánizmus (Descartes) kialakulása; reformáció és ellenreformáció

3. Játékkalkalom

(i) A vándortársulatok egyaránt játszhatnak a piac-téren (vasárnaponként, majd hetente kétszer-háromszor), a farsangi karneválon, illetve gazdag polgárok házaiban, a nemesi udvarokban rendezett ünnepeken és vendékként idegen országokban (pl. Comédie italienne az Hôtel de Bourgogne-ban)

(ii) Az arisztokrácia mindennapjai és ünnepnapjai (vö. spanyol és bécsi ceremónia-rend, az udvar ünnepei)

4. A játékok közönsége

(i) Akinek tetszik és meg tudja fizetni.

(ii) Az ünnepi alkalomra hivatalos személyek

5. A játékok célja, funkciója

Az ember életvilágának horizontális és vertikális dimenzióját egyaránt áthatja „A nagy világszínház” elképzelése.

- (i) Szórakoztatás és professzionalitás
- (ii) Szórakoz(tat)ás és a pompa által kiváltott lenyűgöző hatás, amely megerősít egy, a valóságban már instabillá váló identitást (az ünnep ábrázolja mindazt, ami az udvar / egyház lenni szeretne, aminek hiszi magát, és aminek látszani szeretne).

6.1. A játékok helye

- (i) A nézők előtt felállított egyszerű deszkaszínpad
- (ii) Az udvar élettere: egyfelől a kerttel körülvett kastélyok egésze, másfelől a kastélyszínházak, illetve a lassan mindenhol felépülő önálló színházépületek (kukucsalkó- és kulisszaszínpad)
- (i) A játékalkalomtól függően önálló, zárt produkció vagy szétszabdalt szituációsor.
- (ii) Az ünnep menete

7. A játékos

- (i) Nyolc-tíz vándortársulattá szerveződő színész és színésznő („*commedia*” = színház, „*arte*” = jártasság, tudás, amivel megkülönböztetik magukat a „*dilettanti*”-csoportoktól és a *commedia eruditától*)
- (ii) Az arisztokrácia illetve az általuk támogatott hivatásos társulatok vagy színészek

8. A játék módja

- (i) Mindig azonos háttérdíszlet előtt zajló, meghatározott jelmezben, szabályozott álarchaszínéléssel fellépő, meghatározott nyelvjárásban beszélő és csak rájuk jellemző mozgáskombinációk segítségével azonosítható, önálló névvel bíró maszkok (szerepkörök) szűk repertoárjával dolgozó, rögtönzött játék.
- (ii) Képkereként funkcionáló *scenae frons*, majd portál; festett vásznon palotaépítmény (tragédia), utcakép (komédia), erdei táj (pásztorjáték), majd a vízszintesen és függőlegesen is mozgatható kulisszasorok révén létrehozott, monumentális látvány (tűzijáték, vízi parádé, felvonulás, csatajelenet, tengeri ütközet stb.). Az ablakokon besütő nap és rengeteg gyertya, lámpás fényében úszik a nézőtér és a (mesterséges fényeffektusokkal színezett) játéktér is. A színészi megtestesítés egy, a *crux scenica* láb- és a kontrapozitált testtartásból kiinduló, szigorú szemiotikájú, mesterséges jelekből kombinált képi világ.

9. Cselekmény, történet

- (i) Kanavász: alapvetően négyféle színpadi helyzetre és előre megírt szövegtípusokra (tirade, dialoghi amorosi, bravure, lazzi) épülő cselekményváz
- (ii) Opera (librettó), balett (koreográfia)

10. Dramatikus szöveg

- Niccolò Machiavelli (1469–1527): *Mandragora*
- Félix Lope de Vega (1562–1635): *A hős falu; A kertész kutyája; A király a legjobb bíró; A korsós lány; A toledói zsidónő; Sevilla csillaga*
- Pedro Calderón de la Barca (1600–1681): *A csodatevő mágus; A kereszt áhítata; A nagy világszínház; A zalameai bíró; Az élet álom; Szerelem a halál után*
- Carlo Goldoni (1707–1793): *Chioggiai csetepaté; A legyező; A terecske; Bugrisok; Kávéház; Két úr szolgálja; Mirandolina; Nyaralás (trilógia)*
- Carlo Gozzi (1720–1806): *Az álnok asszony; A három narancs szerelme; Szarvaskirály; Turandot*

II.3.

Theatrum naturae

A 18-19. század színházi kultúrája

A színházművészet 16–17. században végbeménő professzionalizálódását eddig elsősorban abból a szempontból vizsgáltuk, hogy a (persze még hosszú ideig csepűrágónak tekintett) színész hogyan kezd saját tevékenységére eladható árucikket alkotó szakmaként tekinteni. Ezt igazolja a tanítható színészi normák rögzülése, a kizárólag ezzel a céllal készített színházépületek és -termek megjelenése, az üzleti vállalkozásként működő társulatok létrejötte. De legalább ilyen fontos annak a nézői magatartásnak a kialakulása, amely pontosan rögzített esztétikai normák mentén elemzi-értékeli a játszott darabot és a színészi teljesítményt. Következésképp egyre pontosabban körvonalazódik a mindennapi élet színházszerű eseményeit és a színház üzemszerű működését elválasztó különbség.

Ezt a szemléleti változást jelzi, hogy a 18. század második felétől beszélhetünk **színházi szakírásról**. Egyfelől (a modern sajtó születésével párhuzamosan) megjelennek az első színházi (szak)lapok, amelyek beszámolnak az előadásokról. Ha csak néhány

oldalnyi terjedelemben és csak néhány évig, de rendszeresen olvasható a *Theatre* (1719–20), a *Prompter* (1734–36) és a *Theatralisches Wochenblatt* (1774). 1733-ban Hearon Hill, 1753-ban Konrad Ekhof alapít színészakadémiát, amelynek alapító okirataiban először körvonalazódik az olvasópróba és a szerepelemzés jelentősége, továbbá az a kérdés, hogy milyen közéleti kötelességei vannak és lehetnek a színésznek. Ezzel párhuzamosan egyre nagyobb számban és egymással vitázva születnek meg azok a szövegek, amelyek úgy minősítik a darabot és a színészi játékot, hogy egyfelől szemléletesen leírják a látott-hallott teljesítményt, másfelől kifejtik az értékítélet (elsősorban Arisztotelész *Poétikájának* értelmezésére épülő) szempontrendszerét. A Hamburgi Nemzeti Színház tanácsadójaként működő Gotthold Ephraim Lessing által szerkesztett *Hamburgi Dramaturgia* (1767–1769) például ugyanolyan joggal tekinthető a bemutatókról írt színházi kritikák gyűjteményének, mint színházesztétikai alpműnek. Ily módon a 17. század közepétől kezdve a színháztörténet felfogható normatív igénygel íródo színház- és drámaelméletek, reformelképzelések történeteként. A színház a tökéletesíthető ember és polgár nevelésének fórumává válik.

A francia klasszicizmus színháza

Az európai színháztörténet „hosszú 19. századát” nem lehet megérteni a francia klasszicizmus ismerete nélkül. Az 1620-as években Párizsban még nem volt állandó színtársulat, igényes író lenézte a drámaköltészetet. Franciaországban Richelieu bíboros hatalomra jutásával (1624) következett be a fordulat, aki felismerte a kultúrpolitikában rejlő lehetőségeket. Megalapította a Francia Akadémiát (1635), és felvállalta a két első állandó színtársulat (a Théâtre du Palais Royal és a Théâtre du Marais) finanszírozását. Ennek fejében azonban a bíboros megbízottjai teljhatalmú cenzorként működtek. Természetessé vált a színházi és darabírói gyakorlat szabályozása, melynek következtében megszületik a színháztörténet egyik legtöbb vitát kiváltó

normatív esztétikája. Nicolas Boileau-Despréaux híres *Ars Poétikája* (1674) így rögzíti az alaptörvényeket: „Mindenben ez legyen a célunk: a Józan ész; / ám útja síkos, ott kitartani nehéz; / nyakát szegi, aki csak kissé félretéved. / Sokszor bizony csak egy ösvénye van az Észnek. (...) „A kellelén felül nem kell a szó nekünk: / nyomban elveti azt jóllakott szemünk. / Sosem tud írni az, ki nem ismer fegyelmet. (...) De bennünket az Ész vezet szabálya rendjén: / úgy kívánjuk, legyen jól formált a cselekmény. / Történjék egy eset, egy helyen, egy napon; / kezdetől végig azt lássuk a színpadon. (...) helyes művészetünk bizonyos dolgokat / csak fülünkkel közöl, szemünknek nem mutat.” (Rónay György fordítása).

A hely, idő, cselekmény hármas egysége és a klasszikus ötfelvonásos tagoltság Arisztotelész értelmezésén alapul. A tragikus és komikus elemek keverésének tiltásában Horatius (Kr. e. 65-68) *Ars poeticájának* egyes sorai köszönnek vissza. Pierre Corneille (1606–1684) és Jean Racine (1639–1699) tragédiáinak hatása mindenekelőtt az alexandrinuson múlik, amely nem csupán verstani forma. A tizenégy szótagos jambus olyan játéknyelvi konvenció, amely egyfelől kötelezővé teszi a szavak zenei (deklamáló) ejtését, másfelől kizárja, vagy legalábbis megnehezíti a helyzet- és jellemelemzésen alapuló (realista) színészi technikát. Ezért is nevezte (a Molière-ért rajongó) Hevesi Sándor 1908-ban „vézna üvegházi növénynek” a francia klasszicista tragédiát. Szabályszerűsége pontosan modellálja azt a kort, amelynek valóságképét a józan ész hozza létre. Hiszen a korai felvilágosodás racionalizmusa számára a természet (ahogy a társadalom is) a gondolkodás tiszta elveiből megismerhető, rendezett egész, és az ember fedezte fel az ezt biztosító vezérelveket, szabályokat. Így a művészetnek – immár a színháznak is – az a feladata, hogy ezt a feltérképezett, tökéletes rendet (ezt a természetet) utánozza. A „valószerű” pedig épp ezért érthetőbb, tetszőbb, illőbb, mint a valóság, azaz nem szabad a jó ízlésnek és a józan értelemnek ellentmondania, mert különben nem válhatna a „megjavított természet tükrévé”.⁶¹

⁶¹ Vö. *A klasszicizmus*. (vál. Rónay György) Budapest, Gondolat, 1963.

Ez a színpad a jólneveltség és illendőség iskolája, a színpadi cselekmény nem sértheti meg az udvari etikettet. Ezért is válik emblémájává a Corneille drámája kapcsán kirobbant, híres *Cid*-vita. Az illőség elvének megsértésén (a színpadon elcsattanó pofonon) túl a túlságosan is aktuális spanyol téma választását is elítélték, hiszen a Spanyolország elleni háború a bemutató évében (1636) tört ki. A tudatos kultúrpolitika Richelieu halála után is folytatódott, és tulajdonképpen a francia forradalomig az uralkodó köre döntött művészeti ügyekben. Vagyis egy világi hatalommal is rendelkező, hatalmi képződmény határozta meg az értékrendet, és döntötte el a normát.

Az első két nyilvános színházterem, az Hôtel de Bourgogne és a Théâtre du Marais mellett 1641-ben épült fel az első, kizárólag **színházi** előadások céljából létrejött **tér**, az 1400 nézőt befogadó Palais Royal, de előadásoknak adtak otthont az uralkodói, főúri kastélyok és paloták termei, parkjai is. Az utcákon ott voltak a szemfényvesztők, bohócok, s ekkor érkezett ide Scaramouche commedia dell'arte-társulata, akik 1658-tól Molière társulatával osztották meg a Petit-Bourbon épületét. Ez az egészen másféle szabályokon alapuló és az (először Arisztophanész *Darázsok* című komédiájában megjelenő) jellemvígjátékot megteremtő játék éles ellentétben állt a Hôtel de Bourgogne színházával, amely a klasszicista tragédia otthona. A kor ízlésének leginkább megfelelő tragikus **színész** Montfleury volt, akinek hatalmas hangját, deklamáló stílusát Molière *Versailles-i rögtönzések* című darabjában (1663) gúnyolta ki. Corneille és Racine drámáiban immár nők is játszhattak, hiszen semmi olyan nem hangzott el a színpadon, ami sértette volna fülüket. A színészek udvari ruhában álltak a szinte üres színpadon, a hirtelen helyváltoztatásokra, élénk mozdulatokra pedig a barokk színészi kódot konzerváló norma szerint (és az illőség elve miatt) nem volt mód. Georg Steiner *A tragédia halála* című könyvében pontosan jelzi, milyen óriási szerepe lehetett egyetlen gesztusnak is: „hogya Phaedra a hús állatias önkényének igája alá került, az már első színre lépésekor tökéletesen kiderül. Híres pillana-

ta ez a színpadi mesterségnek. Az ékességeinek és hajának súlyától elfáradt Phaedra leül. Súlyos gesztusa ez a leigázottságnak: a szellem meghajol a test durva zsarnoksága alatt. A tragikus hősök sem Racine-nál, sem sehol másutt a neoklasszikus tragédiában nem ülnek le. Gyötrelmeik erkölcsi vagy intellektuális természetűek: súlyos sérülést vagy halálos sebet ejtenek az elmén, de meghagyják uralkodó szerepét.”⁶²

Az ún. hármas egység követelményét és a szavak alexandrinuson alapuló, zenei ejtését (továbbá a tragédia komédia fölé rendeltségét) a francia klasszicizmus „törvényé” és egy évszázadra az európai színház- és drámatörténet fő orientációs pontjává teszi. Molière viszont egy új műfaj meghonosításával játszotta ki ezeket a szabályokat. A zeneszerző, Jean-Baptiste Lully-val együtt alkotott és a XIV. Lajos által igen kedvelt komédia-ballett (commedia-ballet) ballettbetétek formájában, a tánc nyelvén jelenítette meg azokat az érzéseket és szenvedélyeket, amelyeket verbálisan nem volt szabad kifejezni. (Így adták elő például a *Dandin Györgyöt* is.) A Hôtel de Bourgogne és Molière társulata 1680-ban végérvényesen összeolvadt, és a Théâtre du Marais-val együtt létrejött a franciák nemzeti színháza, a Comédie Française. Együttműködésben vezető színészek lettek az „elfranciasodott” commedia dell'arte játéktípuson nevelkedett Molière-tanítványok, akik viszont továbbra is Corneille, Molière és Racine által írt szerepeket játszotta.

Richelieu kultúrpolitikájának részét képezte a francia művészet európai hegemoniájának megteremtése is. A francia klasszicista repertoár és ízlésváltozás villámgyorsan terjedt el Európában, s különösen nagy hatást gyakorolt az angol és német színházra. A Franciaországból visszaérkező II. Károly (1660–1685) udvarában újra felvirágozott a polgárháború idején betiltott színház. Mindennél nagyobb jelentőségű volt azonban és a német színháztörténet új fejezetét nyitotta meg a Gottsched, Lessing, Goethe és Schiller nevével fémjelzett, átfogó színházreform, amelynek kereteit nem „Az állam én vagyok” (XIV. Lajos) törvényei alapján működő abszolút monarchia reprezentációja, hanem az

⁶² Georg Steiner: *A tragédia halála*. Budapest, Európa, 1971. 84. ford. Szilágyi Tibor.

ember (polgár) esztétikai nevelésének eszménye alkotta.⁶³

*A művelt polgárság [Bildungsbürgertum]
színháza*

Johann Chtistoph Gottsched (1700–1766) a német színházi kultúra megteremtését alapvetően francia mintára, a boileau-i elvek alapján akarta megvalósítani. A lipcsei egyetem professzorának nevével fémjelzett esztétika csak a józan értelmű és szabályos műalkotásokat tekintette szépnek. Így vált elítélendővé a rögtönzésen alapuló vásári játék, Shakespeare (akinek művei „egésze többnyire nyers, idegen tőlük a pallérozottság, a rend, a valóság, ám az éjszaka sötétjében olykor káprázatos fények gyúlnak”), de az opera is (amelyben „az emberek egész másképp gondolkoznak, beszélnek és cselekszenek, mint ahogy azt a hétköznapi életben teszik”.⁶⁴ Gottsched ideális nézője Corneille, Racine és Voltaire tragédiáin nevelődött, s ezek a darabok képezték a remek színésznő, Caroline Neuber társulatának repertoárját, aki a reformok legelkessebb támogatója és gyakorlati megvalósítója volt. 1737-ben szimbolikusan „elűzte a pompás felsőruhába öltözött, fején ragyogó napot viselő Harlekinettként megjelenő Előítéletet”, aki a közönséget alpári tréfákkal szórakoztató és sokszor rögtönző Hanswurst (paprikajancsi) családjához tartozott.

A diákként Lipcsébe érkező **Gotthold Ephraim Lessing** (1729–1781) szerint viszont ez a lépés „lényegében csak a színes kabátkát és a nevet helyezte használaton kívül, a bolond figuráját megtartotta”.⁶⁵ Számára egyértelmű volt, hogy az irodalmi színház megteremtéséhez szükséges ízlés-

változás nem ilyen úton mehet végbe. Olyan kortárs német darabok színrevitelét szorgalmazta, amelyek saját értékeikkel és cselekvési lehetőségeikkel szembesítik azokat a nézőket, akik az 1760-as évektől kezdve a polgárok anyagi támogatásával létrejött állandó színházak páholysoraiban illetve földszintjén foglalhattak helyet. Itt és így arathattott sikert az a polgári szomorújáték, amely ugyan Angliában született meg, ám irodalmi értékű szöveggé Lessing drámái révén vált. Ezek középpontjában a polgári családot összetartó értékek: a szülői szeretet és a gyermeki tisztelet, továbbá az istenfélelem és a szüzi erény állt. Az is világossá vált a számára, hogy nem szabad radikálisan szakítani a nép körében kedvelt színházi hagyományokkal, illetve nem mellőzhető a némethez közelebb álló angol dramaturgia, mindenekelőtt Shakespeare művei. Ennek okán is érthető, hogy Lessinget már a *Miss Sara Sampson* és az *Emila Galotti* írása közben is az a kérdés foglalkoztatta, hogy a test hogyan fejezhet ki egy adott (a néző rokon- vagy épp ellenszenvét kiváltó) érzelmet.⁶⁶

Mindazonáltal abban egyetértett Gottscheddel, hogy a színészeknek be kell illeszkedniük a polgári társadalomba. A leubeni pap még a színészek erkölcsi nevelését és képzését mindennél fontosabbnak tartó Neuberin koporsóját sem engedte a temetőben elhantolni, és a kor nagy tragikája, Adrienne Lecouvreur is egy elhagyott, mocsaras helyen nyugszik. A komédiásokat deklasszálódott elemeknek tartották, s ez különösen érvényes volt az állandó játszási engedéllyel nem rendelkező társulatokra, akik megélhetésük biztosításának érdekében sokszor nem csak művészi eszközökhöz folyamodtak. Így a színházi reformok arra is irányultak, hogy megváltozzon ez a megítélés, melynek viszont

⁶³ Vö. „A színpad az a közös csatorna, amelybe a nép jobbik, gondolkodó részétől alááramlik a bölcsesség fénye, és innen halványabb sugarakba szétterjed az egész államban. Helyesebb fogalmak, leszűrődöttebb elvek, tisztább érzelmek áradnak innen a nép összes ereibe; a barbárság, a sötét babona köde szertefoszlik, az éjszaka meghátrál a győzedelmes fény elől.” Friedrich Schiller: A színpad mint morális intézmény. In: E.S.: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, Helikon, 1960. 51. ford. Szemere Samu.

⁶⁴ Voltaire: *Válogatott filozófiai írások*. Budapest, Akadémiai, 1991. 104. ford. Réz Pál.

⁶⁵ Az igazsághoz hozzátartozik, hogy négy év múlva ismét azzal csalogatták a közönséget a bódé elé, hogy „az Éjszakaként lámpán megjelenő Gáncsoskodó denevérszárnyakkal felszerelt csillagruhát és fején aranyfletteres napot fog viselni”. Johannes Reden-Esbeck: *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*. Leipzig, J. A. Barth 1881. 210f., 269.

⁶⁶ „a tragédia rendeltetése nem egyéb, mint hogy fejlessze a szánalom érzésére irányuló készségünket. (...) Az együttérzésre leginkább képes ember a legjobb ember: valamennyi társadalmi erény gyakorlására a leginkább alkalmas” Gotthold Ephraim Lessing: Levél Nicolainak, 1756. november. In: G.E.L.: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, Gondolat, 1982. 544. ford. Balázs István.

alapfeltétele volt a színházi épülethez kötött, állandó munkahely megteremtése.

Az 1767-ben alapított **hamburgi Nemzeti Színház** célkitűzéseit három pontban lehetne összefoglalni: (i) a külföldi, mindenekelőtt a francia színvonallal egyenrangú drámaköltészet megteremtése; (ii) az arisztokrata életformával szemben definiálódó polgári értékek és öntudat nyílt vállalása; (iii) a (kulturális)nemzeti egység megteremtésének igénye. Az intézmény végül is a polgári mecenatúra fejletlensége miatt szűnt meg két év után. Bár Lessing a közönség és Hamburg városának érdektelenségét kifogásolta, a hercegi intendatúrával létrejövő udvari és nemzeti színházak sora (nem utolsó sorban az 1776-tól Udvari Nemzeti Színháznak kinevezett, bécsi Burgtheater) a valódi okra mutatott rá: a polgárság csak anyagilag erősödött meg, a politikai és kulturális hatalom továbbra is a hercegségek kezében volt.

Az 1791–1817-ig **Johann Wolfgang von Goethe** vezetésével működő **Weimari Udvari Színházban** a „képzés” végcélja az emberi személyiség szabad kibontakozásán alapuló „művelt” polgári identitás kialakítása volt. Goethe (1749–1832) és **Friedrich Schiller** (1759–1805) írásai szerint azok a nehézségek, amelyekkel a polgárságnak is szembe kell néznie, sokkal mélyebben gyökereznek és absztraktabbak a mindennapoknál: „Szétszakadtak most az állam és az egyház, a törvények és az erkölcsök; az élvezet elvált a munkától, az eszköz a céltól, az erőfeszítés a jutalomtól. Örökké hozzáláncolva az egésznek csak egyes kis töredékéhez, az ember maga is csak mint töredék képezi ki magát; örökké csak a keréknek, amelyet hajt, egyhangú zaját hallva, sohasem fejti ki lényének harmóniáját, s ahelyett, hogy az emberiséget fejezné ki természetében, csupán foglalkozásának, tudományának lesz lenyomatává.”⁶⁷ Ebből a Schiller által diagnosztizált állapotból az ember esztétikai nevelése jelenti a kiutat, melynek során a színháznak morális intézménnyé kell válnia.

Ez fejeződik ki a művészet goethei szimbolikuságának gondolatában. 1826. július 26-án ezt mond-

ja Eckermannnak: „minden történés legyen önmagában is jelentős, és egyúttal célozzon valami még fontosabbra”.⁶⁸ Vagyis az előadás meghatározott elemek (díszlet, deklamáció, testmozgás, jelmez, zene, mindezt összefogó tabló) tökéletes, festményyszerű kompozíciója, amelyben az áttételes jelentést létrehozó összhangot nem a valóság arányai és szokásai, hanem a művészi fantázia és ízlés teremti meg. Olyan tudatos színház- és művészet-teremtésnek lehetünk tanúi, amely elhatárolja magát bármilyen valósághű, realista törekvéstől. A színházi műalkotás nem a valóság illúziójává, hanem szimbólumává válik, azaz önálló világgént, „harmonikus egészként” létezik, és elkülönül az élet mindennapos, gyakorlati vonatkozásaitól.

Az, hogy Goethe színháza nem a valóság arányait és mértékét fogadta el mértékadónak, először is a színházi jelek repertoárját változtatta meg. A nyelvjárástól mentes beszéd és deklamáció, a gesztusok és testtartások artisztikuma úgy felelt meg a „nemes egyszerűség és csendes nagyság” winckelmanni harmónia-eszményének, hogy egyszerre mutatta meg az ideálist (az elérendőt) és a tipikust (a megváltoztatandót). Mivel ily módon a színházi előadásban minden, a legapróbbakig a koncepción múlik, nélkülözhetetlenné válik egy olyan rendezőelv, amely tudatosan hozza létre a műalkotást. Schiller így és ezért helyettesítette a *Machbeth* obcnének tartott kapus-jelenetét egy jámbor dallal, vagy írt a *Turandot* minden egyes előadásához újabb rejtvényeket. Ez a munka egyfelől nélkülözhetetlenné teszi az olvasó- és színpadi próbákat, amelyek középpontjában az előadás mint összefüggő egész kialakítása áll, s így a hangsúly az egyéni teljesítményről, a sztárok játékaról a társulati munkára helyeződik. Másrészt mintegy művészi szükségszerűségből jött létre Weimarban először olyan színház, mely felvállalta és alapelvénvé tette a művészi kísérletezést. De legalább ilyen fontos, hogy ez a színházcsinálás tudatosan akadályozza meg, hogy a néző hozzá hasonló helyzetben lévő dramatikusan illetve színpadi alakokkal azonosuljon, s úgy érezze, mintha a színpad közvetlenül kínál-

⁶⁷ Friedrich Schiller: Levelek az ember esztétikai neveléséről. In. F.S.: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, Helikon, 1960. 184. ford. Szemere Samu.

⁶⁸ Johann Peter Eckermann: *Beszélgetések Goethével*. Budapest, Helikon, 1973.42. ford. Györffy Miklós.

na megoldást a problémáira. Schiller például még Goethénél is erőteljesebben hangsúlyozta, hogy költői-ritmikus nyelven, mi több kórusokban beszélő alakjai „többé-kevésbé eszményi álarcok, és nem tulajdonképpeni egyéniségek”. Aligha lehet velük oly módon azonosulni, mint „papokkal, kereskedelmi tanácsosokkal, zászlósokkal, titkárokkal és huszárőrnagyokkal”.⁶⁹ S épp ez a szimbolikus lényekkel való találkozás garantálja a néző esztétikai nevelését. Goethe akkor mondott le a színház vezetéséről, amikor 1817-ben Caroline Jagemann színésznőként elérte, hogy bemutassák az *Aubry kutyája* című darabot, melynek címszerepét az egyik színész kutyája alakította. A weimari színház a művészetet a pusztá valósághoz hasonlító, még rosszabb esetben azzal összetévesztő publikumból olyan egyének közösségét kívánta megteremteni, akik a műalkotás önálló világát nem a valóság illúziójaként, hanem esztétizált (eszményített) valóságként szemlélik. Csak ezekben a műélvező nézőkben valósulhat meg a képzés végcélja, a személyiség szabad kibontakozása.

Színházi szerkezetváltás a századfordulón

Többé-kevésbé egységes értékrenddel bíró (s így közös célokért anyagi terhet is vállaló) polgárságról az 1820-30-as évektől kezdve már nem beszélhetünk. Az ipari, gazdasági és társadalmi változások hatására alapvető ellentétek körvonalazódtak az egyre gazdagodó és kulturálisan az arisztokráciával egy kört alkotó nagypolgárság, a feltörekvő közép-polgárság és az elszegényedés fenyegette kispolgárság között. Az egymás után épülő, francia típusú kukucskálósínházak már nem patkó-, hanem nyújtott alakú nézőterén nagyon különböző igényű és gondolkodású emberek gyűlhetnek össze. Ezt jelzi az a sokszor ellentétes reakció, amit egy épületen belül ugyanaz a darab vált ki a kakasülő és a páholyok közönségéből, de az is, ahogy kialakul az

egy-egy színházak társadalmi státusza.

Tulajdonképpen a 19. század elejére alakul ki az a (máig is érvényes) **színházi struktúra**, amelyben megkülönböztetünk néhány államilag támogatott színházat és számos, a piacgazdaság törvényei alapján működő magánszínházat. Az állami támogatásban részesülő, vezető prózai színházak (Comédie Française, Burgtheater, Drury Lane) és az operaházak (Opéra, Opéra Comique, Theater am Kärntnertor, Covent Garden) a társasági élet színterei. Ahogy a művelt német arisztokrácia és nagypolgárság a „Burg”-ba, úgy a francia a „Comédie”-be jár. A bérelt páholy (és annak elhelyezkedése) státuszszimbólum, melynek jótékony sötétjében üzleteket és érdekházasságokat kötnek, vagy épp összeküvéseket szőnek. Ezzel szemben a párizsi Boulevard du Temple-ről elnevezett bulvárszínházak léte a bevételtől függött, így mindenekelőtt ki kellett szolgálnia az „ezerfejű Cézár” igényeit. A tündérajátékokon és végzetdrámákon kívül négy műfaj aratott hatalmas közönségsikert. A melodramák, sors- és rémdramák, az ún. jólmegcsinált színdarabok és a társalgási színművek közös vonása, hogy a cselekmény jól ismert, drámáról drámára, előadásról előadásra azonos szerepkörökre épül. Az előbbieket elsősorban változatos, erős, de az adott színpadi szituációban és alakra vonatkoztatva mindig egynemű érzelmi hatás kiváltására törekszenek. A melodráma középpontjában az üldözés motívuma áll, cselekményét pedig a jó és a rossz, ártatlan és bűnös, áldozat és kínzó közötti túlfeszített ellentét szervezi. A sors- és rémdráma kísérteties légkörét a legborzasztóbb gaztetteket elkövető alakok tettei (apa- és testvérgyilkosság, vérfertőzés) garantálják. Ugyanúgy boldog végkifejlet zárja le az ártatlanul szenvedő hős vagy hősnő és az őt üldöző gazember színpadi életét, mint az aforizmákban gazdag nyelvi humorra épülő és a szerelmi háromszög vagy házasságtörés témáját variáló jól megcsinált színdarabok teszik a naiva, a drámai hős, az in-

⁶⁹ Friderich Schiller: Levél Goethének, 1798. augusztus 24. In. *Goethe és Schiller levelezése*. (szerk. Halász Előd) Budapest, Aurora, 1963. 329. ford. Raáb György. Vö. „Molière olyan nagy, hogy az ember újra meg újra ámulatba esik, valahányszor elolvassa. Magában álló ember, darabjai a tragikumot súrolják. megragadó hatásúak, és senkinek sincs bátorsága utánozni őket. Kiváltképp nagy és fennkölt tragikus a Fösvény című darabja, ahol a bűnös szenvedély kiolt minden kegyeletet apa és fiú között. De ha a fiúból rokont csinálnak, mint az egyik német átdolgozásban, akkor a darab veszít erejéből, és többé nem sokat mond. Félnék az emberek attól, hogy a bűnt a maga hamisítatlan valóságában pillantsák meg; de hát akkor mire való az egész, és egyáltalán, minek van tragikus hatása, ha nem annak, ami elviselhetetlen?” Eckermann: i.m. 45.

trikus, az apaszínész és az amorózó viszonyával. A külvárosokban jönnek létre azok a népszínházak (Theater an der Wien, Theater in der Josephstadt), amelyek az „elit” intézmények egyértelműen irodalmi és prózai beállítódásával szemben a harsányabb szórakoztatás eszközeivel vegyítik a prózát. Így jön létre a zenés bohózat és a zenés népszínmű, majd az operett műfaja.

Ez a szerkezetváltás máig érezhető az európai fővárosok színházi térképén, a soha nem tapasztalt, pezsgő és sokszínű színházi élet pedig nem véletlenül helyszíne és témája sok irodalmi alkotásnak. A struktúraváltás természetesen más típusú problémákat is felvet. Ilyen az elit kultúra és a puszta szórakozás ellentéte és annak állandósulása; az állami támogatás művészetpolitikai következményei (Franciaországban Napóleon például százezer font szubvenciót biztosít a Comédie-nek); a színésztársadalom megosztottsága (most születik meg az „állami színész” fogalma).

Érzelmek és indulatok színpadi illúziója

Míg a 17–18. század első felének esztétikai írásai elsősorban a dramaturgia és a színpadi illőség szabályaival foglalkoznak, a század közepén (1744) a kor legnagyobb színészeinek, David Garricknek a tollából megszületik az első, a színész munkájával elméleti síkon foglalkozó mű. Ezt követi St. Albine *A színész* (1747), Riccoboni *A színház művészete* (1750) című munkája, majd Denis Diderot *Színészparadoxona* (megj. 1830). Közös vonásuk, hogy egyértelműen körvonalazódik bennük a színészi felhasználat új, az eddigiektől alapvetően eltérő, az „*imitatio nature*” elvére épülő módja.

A barokk színház mozgáskódja a mesterséges jeleket összefűző szabályok követésén vagy megsértésén alapult. A klasszicista tragédia színpadán sem a tapasztalatilag megismerhető természet utánzására törekedtek, hanem egy racionálisan szervezett, vizuális és akusztikai esemény megteremtésére. A 18. század második felének egyik legnagyobb színházi forradalma, a Jean-Georges Noverre (1727–1810) nevéhez fűződő cselekményes

balett azonban határozottan szembefordult a szimetriára és geometrikus formákra épülő, természetes koreográfiával. E helyett a tánc, a zene, a díszlet és a jelmez összehatására helyezte a hangsúlyt, amelyben a mozgás egy történet elbeszélése és lefestésére volt képes. (Az ő születésnapján, április 29-én ünnepeljük a Tánc Világnapját.) Lessing szerint az 1760-as évek legendás német színésznője, Sophie Friderike Hensel azért a hivatásos művész eszménye, mert „eggyé tud válni a szerepével”.⁷⁰ *A Litteratur und Theaterzeitung* 1779-es számában olvasható kritika szerint a „Hogy van, asszonyom? – szavaknál [a Hamletet játszó] Schröder ismételt elkerült egy hibát, amelyet Brockmann elkövetett. Utóbbi e szavak közben anyjára pillantott. Előbbi azonban anyját remegő kezei között tartva, úgy tette fel a kérdést, hogy szemét egy pillanatra sem vette le a szellemről.” Ezek a megnyilatkozások egyértelműen arra a színészi játékra irányítja a figyelmet, amely az emberi érzések és hangulatváltozások természeti megfigyelésén alapul.

1746-ban Heaton Hill tíz drámai, azaz színésziileg megjeleníthető szenvedélyt különböztetett meg: örvendezés, szomorúság, félelem, düh, sajnálat, megvetés, gyűlölet, féltékenység, csodálat és szeretet. Johann Jakob Engel 1785-ben kiadott mimika-elmélete is megpróbálta osztályozni az emberi lelkiállapotokat, és – fizikai megnyilvánulásaink elemzését követően – analogikusan rendelt hozzájuk testi jeleket. Ezek a törekvések a kor pszichológiájában gyökereznek. Lavater és Lichtenberg fel fogása szerint ugyanis minden egyes lélekállapothoz vagy jellemhez hozzárendelhető a test jeleinek egy-egy kombinációja (testtartás, arckifejezés stb.), a lélektani folyamat pedig pontosan kidolgozott képek mozaikszerű egymásutánjaként jelenítődik meg. A butákat és lustákat például a „nyakon ferdén ülő fej” jellemzi, illetve „a szétnyílt ajak, miközben az ál a maga természetadta módján lóg, szemek, amelyekben a szemgolyó fele elbújik a szemhéj mögé, rogyantott tárgyak, előre meredő has, befelé csámpás lábfejek, a nadrágzsebekbe sülyesztett kezek, vagy éppen teljesen szabadon lógó karok. Ki

⁷⁰ Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgi dramaturgia* (20. szám). Budapest, Akadémiai 1963. 320. ford. Timár Ilona.

ne ismerné fel első pillantásra az erőtlen fásul leket, aki képtelen figyelni, érdeklődést mutatni, aki nem éber, amikor kell, akinek még ahhoz sincs elég energiája, hogy az illő testtartás érdekében megfeszítse az izmai és tagjait elrendezze?”⁷¹ Az ezt utánzó és megfigyelő színész munkája természetesen egy, a mai színházban tapasztalhatóhoz képest mesterkélt játékot eredményezett. A barokk színészi kódhoz viszonyítva viszont meg lehet érteni, hogy a napóleoni tartást kitaláló és betanító Talma (1763–1826) pózai vagy Iffland (1759–1814) számkra eltúlzottnak tűnő alakítását az akkori nézők miért tekinthették „emberek előtti emberábrázolásnak”.

Mivel ezek az „átalakuló” színészek egy másik (a dramatikus alak nevét viselő) ember bőrébe bújnak, a viták a színpadi alak és a színész érzelmi állapota közötti viszonyról folytak. Diderot az értelem irányította (hideg) játékot helyeselte: „[A színész legfőbb képessége (...)], hogy aggályos gonddal, megtévesztő hűséggel mímeli az érzés minden külső jegyét. A fájdalom hangjait úgy, ahogy füle lekottázta. A kétségbeesés gesztusait úgy, ahogy emlékezetében rögzítette s a tükör előtt begyakorolta. (...) Hangja megremeg, szava fennakad, elfulad, akadozva szól, tagjai reszketnek, térde rogyadozik, elalél, tombol – nos, mindez merő színlelés”. A megfigyelés, a felidézés, az alak felépítése tudatos folyamat, ez teszi lehetővé a teljesítmény többszöri, egyenletes színvonalú megismétlését: „az illúzió kizárólag a mi (a néző) részünkön van, a színész tudja jól, hányadán áll a dolog”.⁷² A vitához maguk a színészek is csatlakoztak, s „arany középútként” szokták idézni Talma szavait: „ahhoz, hogy [a színpadi fikciónak a valóság színét kölcsönözze], a színésznek különösen fejlett, rendkívüli érzékenységgel és mélyreható értelemmel kell rendelkeznie (...). Hiszen az az óriási hatás, amit a színész a színpadon elérni kíván, tulajdonképpen nem más, mint e két képesség összjátékának eredménye.”⁷³

A 18. század végén kialakult mozgáskód tehát nem a valóság fényképszerű megkettőzésére, hanem illúziójának megteremtésére törekedett. Mindeközben tudta, hogy (ismét Diderot-t idézve) „a színpadi indulat külső képe nem azonos a valódi indulatával, hanem annak túlzott mása, kötött szabályok szerint formált s nagyított torzképe”. A szabályok viszont már a természet megfigyelésén alapultak, és a kor pszichológiai tudását tükrözték. Így alakult ki az a realista hagyomány, amelyben az egyén lelki állapotainak és lélektani folyamatainak utánzása alkotja a színész művészetének tárgyát, és amely arra a meggyőződésre épül, hogy a test természeténél fogva képes és alkalmas a lélek kifejezésére.

Ezt a tendenciát igazolták a kor legnépszerűbb műfaja, az opera történetében bekövetkező változások is. Az első fordulat Christoph Willibald Gluck (1714–1787) operareformjához köthető: az ún. drámai opera a költői szöveg hiteles erejű tolmácsolását állította a középpontba, s így véget ért a csak az énekesek igényeit szem előtt tartó zene uralma. Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) öt remekműve pedig (*Szöktetés a szerájból*, *Figaró házassága*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *A varázsfuvola*) a jellemek és érzelmek zenei ábrázolásának tekintetében forradalmiak.

A romantika színháza

A fejezet elején ismertetett színházi struktúra sokszínűsége eleve kizárja annak a lehetőségét, hogy a század színházművészetét meghatározó klasszicista, romantikus és realista vonásokat akár időben vagy térben, akár színházhoz kötötten mereven elhatároljuk egymástól. A romantikus színház „kezdetének” tartott ún. *Hernani*-csata (1830) is egy több estéhez köthető botránysorozat, amikor is a francia klasszicista tragédiában kötelező alexandrinstól idegen, sorvégen áthajló szövegrész (en-

⁷¹ Denis Diderot: *Színészparadoxon*. Budapest, Helikon, 1966. 72. ford. Görög Livia. Vö. „Vegyünk példának okáért két szerelmes fiatalembert. Mindkettő vallomásra készül. Melyik állja meg inkább a helyét? Én nem, annyi szent. Emlékszem, remegve közeledtem imádatom tárgyához, szívem vadul dobogott, gondolataim összezavarodtak, hangon elakadt, szavaim visszajukra fordultak, nemet mondtam, amikor igent kellett volna, félszegen mozogtam, ügyetlenséget ügyetlenségre halmoztam, tetőtől talpig neveltségese voltam, s mert ezt magam is tudtam, csak annál neveltségesebbé váltam. Hidegvérű, magabiztos vetélytársam eközben szemem láttára vidáman, megnyerően, könnyedén tette a szépet, nem szalasztott el egyetlen alkalmat sem a bókra, sőt, a szellemes bókra, hódított, ragyogott és meghallgatásra talált.” (45)

⁷³ In. *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart, Reclam, 1991. 203.

jambement) hallatán öltre mentek a két stílus képviselői. A romantikus jelzővel illetett **dramaturgiai** és színpadi **sajátosságok** azonban már az 1810-es éveiktől kezdve jelen voltak a színházban.

Erről tanúskodtak az egyre gyakrabban műsorra kerülő Shakespeare-átiratok, amelyek a sors- és rémdrámák illetve melodrámák dramaturgiai szabályai és a kor sztár-színészeinek ízlése szerint készültek. A középkori tematika, a hármas egységet nem ismerő tér- és időkezelés, a sok szereplő alkalmazása, a tragikus és komikus elemek keveredése egyaránt lehetőséget nyújtott annak a nézői hatásnak az elérésére, amit Victor Hugo *Cromvell* című drámájának (1827) előszavában így fogalmazott meg: „percenként változtatva akarja közönségét komolyságból nevetésbe vinni, kacagásból mély meghatottságba, ünnepélyest szelíddel, mulatságost zorddal váltogatva”.⁷⁴ Ugyanez jellemezte a Goethe- és Schiller-drámák franciaországi előadásait. A *Faust* zenés tündérajátékkénti (s a színpadi gépezetet ugyancsak igénybe vevő) színrevitele egy olyan igény kialakulására irányította a figyelmet, amelyet a színházi jelrendszerek és műfajok találkozásából létrejövő összhatás elégít ki.

Erre törekedett az egész kart fehérben felléptető, a spicc-cipő miatt lebegő hatást keltő romantikus balett (*ballett blanc*) és az olasz opera nagy száza, amelyben romantikus témák, heroikus hősök és a kor szabadságeszméi jelentek meg. Gioacchino Rossini (1792-1868) és Gaetano Donizetti (1797-1848) darabjaiban (*A sevillai borbély* illetve *Szerelmi bájital*, *Lamermoori Lucia*) vad szenvedélyek dúlnak, ám a legnagyobb jelentőségűnek minden kétséget kizárólag a máig legnépszerűbb operaszerző, Giuseppe Verdi (1813-'901) életműve tekinthető. A hatalmas kórusok és az első helyre kerülő énekhanggal megteremtett kontrasztok eddig ismeretlen drámaiságot kölcsönöznek műveinek, amelyekben az olasz nép szabadságküzdései (*Nabucco*, *Ernani*, *A lombardok*), a vak sors hatalma (*A trubadúr*) és az individuális érzelmek, indulatok (*Rigoletto*, *Aida*, *Othello*) mellett a polgári tematika is megjelenik (*Traviata*).

Ám ez az igény elsősorban a **szcenográfia** mesztéreit állította nagy kihívás elé, hiszen meg kellett

találniuk azokat a technikai megoldásokat, amelyek előidézték ezt a dinamikus vizuális hatást. Az előadás során többször is előforduló helyszínváltást a zsinórpadlásról mozgatható díszletelemekkel (hidak, emelvények, sziklák, barlangok) érték el, amelyeket látványos, festett háttérvászon előtt helyeztek el. A szélesvásznú filmhez hasonló hatást ért el a mozgó panoráma, amikor egy hatalmas háttérvászonra több jelenetet festettek és a színpad oldalán felállított egyik hengerről a másikra átcsavarták. Megújult a színpadi világítás is. Mivel az ókorban, a középkorban, sőt még a reneszánszban is nappal (kora délután) tartottak előadásokat, ez a probléma először a kastélyok színháztermeiben és a kőszínházakban jelentkezett, és a játék- és nézőteret egyaránt megvilágító fáklyák, gyertyák, olajlámpák jelentették a megoldást. Később a rivaldát egy átlagos nagyságú (ezeröttszáz-kétezer főt befogadó) színházban mindössze harminckét olajlámpa fénye emelte ki, ami azt jelentette, hogy a színpad szélétől három lépésre álló színész arcjátékát már egyáltalán nem lehetett látni. A nézőtér elsötétítését általában úgy oldották meg, hogy a fő fényforrást (a gyertyacsillárt) felhúzták. A gázvilágítás bevezetése (amelyre először 1817-ben a Covent Garden-ben, majd 1821-ben a Párizsi Operában került sor) lehetővé tette a nézőtér és a színpad tökéletes elsötétítését (ami egyet jelentett az esti előadások rendszeressé válásával), szabályozásával pedig eddig ismeretlen fényhatások létrehozásával is kísérletezni lehetett. Bár állítólag már Garrick is próbálkozott színes, festett üvegekkel fényeffektusok létrehozásával, ez a tényező csak a 19. század végétől, a villanyvilágítás bevezetésével válhatott önálló jelentést hordozó és a színpadi összhatásban nagy szerepet játszó tényezővé. Mindenesetre a megváltozott fényviszonyok hatására a díszletfestőknek nagyobb pontosságra, plaszticitásra, élénkebb színezésre kellett törekedniük, és megnövekedett a mimika szerepe is.

A romantikus színházművészet középpontjában azonban az a **színész** áll, aki immár csodált virtuóz és ünnepelt sztár. A kor három ünnepelt csillaga Berlinben Eduard Devrient (1801–1877), Londonban Edmund Kean (1789–1833), Párizsban Fré-

⁷⁴ In. *A romantika*. (vál. Horváth Károly) Budapest, Gondolat, 1978. 89.

déric Lemaître (1800–1876). Mindhárman azt a természetesebb színjátszást képviselik, amelyet a nagy szenvedélyek és érzelmek megjelenítése, továbbá a cselekmény változatos akcióinak színrevitele igényel. Ugyanakkor emlékeztessük magunkat arra, hogy a műsor kétszer-háromszor vagy mindennap változott a héten, nem ismerték az elemző próba fogalmát, egy új darabra legfeljebb nyolc-kilenc próba, egy régire két felújító próba jutott, ami a darab lejáráására korlátozódott (a színészek csak végszavaztak egymásnak, a monológokat kihagyták)! S azt se felejtjük el, hogy a játszott szövegek könyvek a drámák olyan népszerű változatai voltak, amelyek (mint például a *Viola* címmel játszott *Vízkereszt, vagy amit akartok*) a főszereplők alakjait emelték ki, továbbá (mint a Flotow által megzenésített *Téli rege* esetében) zenés-táncos betétekkel tették szórakoztatóbbá. Ezért olvassuk óvatosan az olyan lenyűgöző adatokat, mely szerint Henry Irving például az 1850-es években két és fél év alatt négyszázhuszonnyolc különböző szerepet játszott – hiszen ez a valóságban egy szerepkör négyszázhuszonnyolc variációját jelentette. Ezt igazolja a már őket követő generációhoz tartozó Josef Kainz (1858–1910) levele is, mely szerint „Romeóként ötször tapsoltak vissza, pedig ez a szerep nem tartozik a leghálásabbak közé, mi több: egy *ifjú hősszerelmes* számára a legnehezebb. Mérték kell hozzá, nagy hozzáértést igényel, tragikus erőt és a hölgyéért lelkesülő *szerelmes* susogó hangját, továbbá egy *bonviván* pajkos humorát, a fellépés és a mozgás során rutint, finomságot, eleganciát, s mindennek tetejében még tudnia kell elegánsan vívni és egy kicsit tornázni, hiszen Romeo kétszer is párbajozik, és az este során át kell ugrania a kerítésen, illetve fel kell másznia az erkélyre.”⁷⁵

A kor közönségénél azonban elsősorban azzal arattak sikert, hogy a megszokott (stabil normává vált) színpadi megoldásokat sorra váltották fel olyan mozdulatok és arckifejezések, amelyek „akár az övéik is” lehettek volna. Döbbenetes hatást gyakorolt a publikumra, amikor Schiller *Haramiák* című drámájának egyik főszereplőjét, Franz Moort (akit az ősbemutató óta kötelezően púposnak és

kancsalnak, piros kabátban, parókával és kakastollal játszottak, mi több: sokszor összevonták Karl Moor szerepével) Devrient édes csirkefogóként jelenítette meg. Elvetemültségéről csak „ellenállhatatlan gonosz mosolya, lázasan élénk, állandóan változó arcjátéka, a hamis, gyönyörű, fekete szemek, lopódzó járása, behízsgáló hangja árulkodott. Hasonló hatást ért el Lemaître, amikor a melodramák gonosz alakjának szerepében kötelező apró, tipegő léptek helyett természetesen egyenes tartással járással ment át a színpadon. Kean pedig *A velencei kalmárban* úgy játszotta Schylockot, „mint egy valaki a népből”. S Kainz is azzal aratott sikert, hogy a klasszikus repertoár fiatal férfi szerepeit neuraszténiás fiúkként játszotta, ami radikálisan eltért a 19. század első felében még meghatározó, stabil (tehát idealizáló) személyiség-felfogástól. Vagyis sztárrá válásuknak éppen az a szemtelen merészség volt a titka, amellyel a szenvedélyek és érzelmek ábrázolásának évtizedes hagyományai helyébe öntörvényűen saját virtuóz alakításukat helyezték. S ez a titka annak, hogy életük-életmódjuk is irodalmi műalkotások alapanyaga lett. Ugyanakkor soha életükben nem játszhatták el a kortárs drámairodalom ellentmondásos szerepeit, amelyek túl összetettek ahhoz, hogy mégoly sikeres szerepkörök testesítsék meg. Kleist, Büchner és Musset azon művei ugyanis, amelyek máig az európai drámairodalom kimagasló teljesítményeinek számítanak, s amelyek alakjai esetében nem lehet egyértelműen válaszolni a „ki, hol, mikor, miért, mit csinál?” - kérdésre, életükben nem vagy csak elvéve és átírva-megcsonkítva kerültek bemutatásra.

A színpadi realizmus

A sors- és rémdramák színrevitelének illúziókeltő hatása kapcsán a történelmi hitelesség, a jól megcsinált színművek előadása során a kortárs valóság autentikus ábrázolásának igénye került előtérbe. A 18. század első felében a Kain képviselte jelmezreform kimerült az olyan változtatásokban, mint hogy Mlle Clairon – s ez már botrányt váltott ki – Didót egy szál ingben játszotta, vagy Talma a görög-római

⁷⁵ Josef Kainz: *Briefe*. Berlin, Henschel 1966. 136.

kosztüm helyett tógában, fedetlen lábbal, karral állt színpadra. **II. György, szász-meiningeni herceg** (1826–1914) viszont (aki a költséges udvari opera helyett prózai színházat alakított ki, repertoárján pedig Shakespeare, Kleist, Schiller, Grillparzer darabjai, sőt Ibsen akkor valamennyi nyilvános színházban betiltott *Kísértetek* című drámája szerepeltek) ragaszkodott a tökéletesen korhű jelmezekhez, kellékekhez és díszlethez. Az európai színházak általában öt jelmezgarnitúrával (antik, középkori, spanyol, Wallenstein-kori és rokokó) és néhány állandó díszletelemmel (vadon erdő, ugyanaz tisztással, szabad vidék, park stb.) rendelkeztek, amelyeket minden előadáson használtak. A meiningenieknél a színpadkép úgy nézett ki, mintha egy régész rekonstruálná a dramatikus időt (a dráma szövegében olvasott múltat). A herceg hosszú kutatómunka után, az eredeti helyszíneket felkeresve tervezte meg a látványt: a jelmezeket állítólag az akkori eljárás szerint szőtték, cserzették, valódi aranyserlegből itták a bort, s az antikváriumként megelevenedő múlt illúzióját speciális világítási effektusok és hanghatások tették még hitelesebbé.⁷⁶ Munkatársa, Ludwig Chronegk pedig az ő konkrét utasításait követve, játékmesterként irányította a tetszés szerinti mennyiségű próbát.

A kis udvari színház 1874 és 1890 között egész Európát bejárta vendégjátékaival. Harmincnyolc nagyváros csodálhatta meg, ahogy Julius Ceasart (a jelenetet a Capitoliumra író Shakespeare-t Plutharkosz alapján korrigálva!) a római Pompeius szobor mása előtt gyilkolták meg, s megrökönyödve tapasztalhatta, hogy Marcus Antonius nem a közönség, hanem a holttestre néző és egyre vadabbul viselkedő tömeg felé fordulva mondja el a nevezetes gyászbeszédet. Először hallhatta a *Macbeth* (Goethe és Schiller által kihúzott) „obszcén” kapusjelenetét, a *Képzelt beteg* „erkölcstelen” riposztjait. Az egy személyben intendánsként és rendezőként tevékenykedő herceg olvasata ugyanis nem fősze-

replőre koncentráló, népszerű átiratokon, hanem a csonkítatlan drámák szövegének pontos olvasatán alapult. A történeteket nem a nagy személyiségek egyéniségéből vezették le, sokkal inkább külsőleg motiválták: az alakok egymáshoz fűződő viszonyára és a népre irányították a figyelmet. Az újkori színháztörténetben először alkalmazott lépésők és dobogók megváltoztatták a színpad dramaturgiáját: a hangsúly az elülső térről a függőlegesen kiemelt hátsó részre került, s így mód nyílt a különleges szenzációnak számító tömegjelenetek beiktatására. De a főszerepek alakítását sem az adott szerepkörre szakosodott színész jól bevált megoldásai határozták meg, hanem a cselekedetek okainak feltárása és ábrázolása. Így míg az európai színházakban az előadás egésze a sztárok játszott fő- és címszerepen alapult, a meiningenieknél megvalósult a társulati rendszer. Sőt: az európai színház történetében először jött létre olyan művészszínház, amelynek előadásai (mivel sem kereskedelmi, sem városi színház nem volt) átgondolt és vasfegyelemmel kivitelezett esztétikai elvekre épültek.

Másképp, de hasonlóan fontos színészpedagógiai szerepet játszott a polgári szalon illúzióját keltő díszletek és kellékek között megvalósuló **bulvár-naturalizmus**. A 19. század elején, a francia színpadokon még nem volt szokás bútort elhelyezni. Amikor az 1850-es évek elején egy Montigny nevű rendező a sугólyuk elé asztalt és széket rakott, a színészek panaszkodtak, hogy kerülgetniük kell az akadályokat. A század második felében a bevételt garantáló társalgási darabokban viszont a saját korának divatja szerint öltözött (vagyis a közönségnek és önmagának mindenáron tetszeni akaró) színész évente legalább ötször esik bele valami fürdőkádba, néhányszor kabát nélkül fogja el a rendőrség, és rendszeresen menekül a rajtacsípetés elől női ruhában – s közben levelet ír, konyakot iszik, rágyújt, leül, feláll. Ily módon arra kényszerül, hogy

⁷⁶ Vö. „Akinék egyre megy, hogy Othello bepúderezve, Desdemona pedig kirinolinban vagy pedig 15. századi velencei jelmezen jelenik meg, az semmiképpen sem való a meiningeniek színháztermébe. Időt és pénzt takarít meg ezzel. Aki azonban a drámai költészetet abban a tájban és abban az időben akarja látni, ahol és amikor játszódik, illetve ahogy azt a költő megvilágította, akinek van szeme a festői szépségre, érzeke a történelmi ábrázolásra, aki úgy véli, hogy az embereknek reneszánsz jelmezen máshogy kell mozogniuk, mint rokokó ruhákban – nos, azt szinte újjá varázsolják a meiningeni előadások, és boldognak fogja érezni magát.” Karl Frenzel idézi Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen, Basel, Francke, 1993. 225.

(ha a kezdő kóristát nem is, de) legalább a használati funkciójuknak megfelelően alkalmazott rekvizitumokat: a levélpapírt, a poharat, a szivarvágót, a franciaágyat tekintse színpadi jelenlétét és akciót meghatározó „társulati tagnak”.

Erre a képességre (és persze ének- és tánctudásra) épít a század második felének szülötte, „a műzsák nevetlen gyermeke”: az operett. Zeneileg a valcerkirály, ifj. Johann Strauss (1825–1899) és a párizsi kánkán atyja, Jacques Offenbach (1819–1880) juttatta művészi színvonalra. A keringő lendületes dallamára egy, a maga idejében botrányosnak tartott táncot lejtettek, a kánkánzó hölgyek fülledt erotikájának élvezete pedig a polgári erkölcsök álságos voltát leplezte le.⁷⁷ Az elsőben a nem létező boldogság, a másodikban az elfojtott tombolás intézményesül zenei, táncos – és színházi formában. A „Champs Élysées Mozartja” által képviselt szatirikusabb változat egyértelműen rámutat a kor visszasságaira. Darabjai (*Szép Heléna*, *Orfeusz az alvilágban*, *A gerolsteini hercegnő*) a maguk idejében kínos perceket szereztek a színpadi alakokban magukra ismerő arisztokraták és nagypolgárok számára. A klasszikus bécsi operett (*A denevér*; *Csárdáskirálynő*, *Víg özvegy*) más utat választ. Bár a primadonna és a bonviván szerelme a konfliktusok ellenére mindig *happy end*del végződik, a szubrett és a táncos komikus fergeteges vitalitással bolondozza végig a játékot, a versszövegekben (akárcsak a korabeli sanzonokban) megfogalmazódnak a kor legégetőbb problémái. Legnevesebb képviselői között pedig ott találjuk Kálmán Imre (1882–1953) és Lehár Ferenc (1870–1948) nevét is.

A kor egyik legjelentősebb rendezője, Bárdos Artúr szerint a jól megcsinált színdarabok, a társalgási színművek, a bohózatok, a népszínművek és az operettek a dráma olyan „furcsa lombikban” készülő „homonkuluszai, melyek meglepően kevés közösséget tartanak az élettel”.⁷⁸ A siker receptje szerint ugyanis ezekben az esetekben csak úgy és

annyiban jelenhetnek meg a kor társadalmi és egyéni problémái (nyomor, válás stb.), hogy az ne zavarja a közönség felhőtlen szórakozását. Ezzel az üzleti érdek vezérelte színházcsinálással és a szerepörökbe illetve sztár-rendszerbe merevedett színészi rutinnal helyezkedett szembe a század végén szinte egy időben három színház: Párizsban a Théâtre Libre (1887), Berlinben a Freie Bühne (1889) és Londonban az Independent Theatre (1891). E három társulat művészszínházi törekvései valósítják meg a naturalista színház (bizonyos szempontból Leoncavallo *Bajazzók* (1890) illetve Mascagni *Parasztbecsület* (1892) című verista operáival is rokonítható) esztétikáját. A **társadalmi realizmusnak** is nevezett irányzat esztétikája szerint (Hauptmann *Patkányok* című drámájának egyik alakját idézve) „bizonyos esetben valaki a Mulck utcából éppúgy tragédia objektumává lehet, mint Lady Macbeth vagy Lear király, [hiszen] a művészet színe előtt, csakúgy, mint a törvény színe előtt is minden ember egyenlő”. A valóságot Arno Holz képlete szerint ábrázolja: „Művészet = természet – X”.⁷⁹ A bulvár-darabok és a bulvárszínház hazugságával szembeállított igazság érdekében az a cél, hogy X értéke minél alacsonyabb legyen. Így a színház (ismét) a társadalom valós állapotára tudatosan reflektáló kísérleti intézménnyé válhatott, amelyben kortárs drámák alapján hús-vér „emberi dokumentumok” szembesítik a nézőt saját életvalóságával.

A Darwin, Marx, Comte filozófiáinak ismeretében íródott naturalista drámák alakjainak tetteit és beszédét biológiai adottságaik és társadalmi helyzetük determinálják. A színpadra asztalok, székek, ágy (ha kell, élő tyúk), a színész kezébe pipa és mosórongy került, s a lábosban tényleg főtt a káposzta, a serpenyőben tényleg sült a hús. Immár nemcsak arisztokrata és polgári, hanem munkás és paraszti származású emberek tipikusnak vélt problémáit, komédiáit illetve tragédiáit láthattuk – úgy, ahogy azt az alapvetően polgári származású (vagyis

⁷⁷ Vö. „Az orfeumról jó családokban, tiszta lányszobában, afféle huncut somolygással szokás beszélni, mint a vágyak netovábbjáról, a bűnök ördögi csiklandásáról, a tilosról, melyet nem szabad megízlelni a halandónak, különben megmérgeződik és elpusztul. Én azonban az orfeumnál, a kabarénál és minden effajta mulatóhelynél nem tudok polgárabbat. Olyan polgári, mint a hálószoba közepén a két, egymás mellé tolt hitvesi ágy, azzal a különbséggel, hogy az egyik ágyban semmi esetre se a feleség alszik, hanem a szerető.” Kosztolányi Dezső: *Színházi esték* 2. kötet. Budapest, Szépirodalmi, 1978. 729.

⁷⁸ A magyar drámaírás válsága. *Nyugat*, 1928. február 1.

⁷⁹ *A naturalizmus*. (vál. Czine Mihály) Budapest, Gondolat, 1967. 244.

bányában és mezőkön soha életében nem dolgozó) írók elképzelték. Gerhart Hauptmann (1862–1946) drámájának címszereplője, Henschel fuvaros ugyanúgy szociolektusban beszél, mint az 1844-es sziléziai takácsfelkelés hőseiről mintázott alakok. A színészek rákényszerülnek arra, hogy a tipikus betegségeket (kóros alultápláltság, tüdővész, öröklött alkoholizmus, morfiumfüggés) klinikai kórkép alapján játsszák, amit segít a játékos arcát megszépítő rivaldavlágítás eltörlése. A színpadon úgy kell megjelennie az „élet egy szeletének”, mintha a közönség ott sem lenne. Ezért a színész elméletileg nem a közönségnek, hanem az ún. negyedik fal előtt játszik.

Goethe *Szabályok színészek számára* (1803) című művének 74. paragrafusa szerint a „színész ne mutogassa a színen zsebkendőjét, még kevésbé fújja bele az orrát és ne is köpködjön. Iszonyú az, ha egy művészi produkció során ilyen alantas dolgokra emlékeztetik a nézőt.”⁸⁰ André Antoine, Otto Brahm és J. T. Grein színházában akár hátat is fordíthat a nézőnek, ehet, ihat, kifújhatja az orrát – csak és jellemző módon a szélsőséges vegetációt (székelés, vizezés, szexuális közösülés) kell „eltitkolnia”. Így a színész (miközben a legapróbb részletekig kidolgozza a szerep nonverbális dimenzióját) tudatosítja és a dramatikus alak megtestesítésének szolgálatába állítja saját mimikáját és gesztusait. Ugyanakkor a kortárs kritika találóan jegyzi meg, hogy a *Kaméliás hölgy* címszerepét játszó Sarah Bernhardt (1844–1923) egy előadás alatt többet köhögött, mint egy tudószanatórium lakói egy hét alatt. Hiszen ez a színház – amelynek olyan sztárjai voltak, mint Tommaso Salvini (1829–1915), Eleonra Duse (1859–1924), Ernesto Rossi (1827–1896) – nem a „megjavított”, hanem a tipikusnak vélt, s így törvényszerűen arche- és sztereotipikus testképek révén színre vitt természet tükre.

Ezt ismerte fel az európai színháztörténet első és mindmáig legnagyobb hatású színészpédagógusa, Konsztantyin Sztanyiszlavszkij (1863–1938). Neve azzal a **lélektani realizmussal** fonódott össze, amelynek az a célja, hogy a színész megte-

remtse a színpadi alak belső emberi életét, s ezt művészi formában közvetítse a színpadról. Meggyőződése szerint a „rendezőnek az a feladata, hogy segítse, ellenőrizze és összehangolja a színészek alkotómunkáját, ügyeljen arra, hogy a színpadi figura éppen úgy szervesen nőjön ki a dráma egységes művészi magvából, ahogyan az előadás külső képének minden összetevője”. Következésképp a színésznek sem azzal nem szabad megelégednie, hogy általában létrehozza a katona jellegzetes figuráját, sem azzal, hogy különbséget tud tenni a dragonyosok és a gárdisták, a huszárok és a lövészek, a sorkatonák, tisztek, tábornokek között. Egy ennél sokkal finomabb megfigyelőképesség birtokában képessé kell válnia arra, hogy az összes katona és az összes gárdista közül kiválasszon „egy bizonyos Ivan Ivanovics Ivanovot, és érzékeltetni tudja azokat az egyedül rá jellemző vonásokat, amelyek egyetlen más hadfiban sem ismétlődnek. Egy ilyen ember minden bizonnyal általában a katona, minden bizonnyal gárdista, de azonkívül ő Ivan Ivanovics Ivanov” – pontosabban Csehov *Három nővér* című darabjának egyik alakja, Alexander Ignatyevics Versinyin.⁸¹

Az ily módon individuumként ábrázolt színpadi alak csak egy meghatározott módszerekkel, gondosan felépített próbafolyamat alatt jöhet létre, amelynek az a kulcsa, hogy a színész tökéletesen átélhesse az alak élményeit, hiszen a fizikai kivetülések csak így lesznek igazak. Ennek az állapotnak a létrehozásához van szükség a pszichotechnikára. Az önmagával folyamatosan dolgozó, pszichés kondícióját folyamatosan karban tartó színész saját érzelmi naplója és a „mágikus ha” elképzelése révén az emócióit, indulatait rögzítő (affektív) emlékezetet hívja segítségül. A színpadi alak megjelenítendő állapotához hasonló emlékeket keres a saját életéből, és felidézi az akkori érzéseit, indulatait, amelyek hitelesítik minden cselekvését. Csak ez esetben lesz képes a „tegnap este” szókapcsolatot negyvenöt különböző módon elmondani.

Ez azonban önmagában még semmire sem jó, hiszen a színésznek a szerep egészében kell gon-

⁸⁰ Johann Wolfgang von Goethe: *Szabályok színészek számára*. In: *Irodalmi és művészeti íráások*. Budapest, Európa, 1985. 688. ford. Görög Livia.

⁸¹ Konsztantyin Sztanyiszlavszkij: *A színész munkája*. Budapest, Gondolat, 156. ford. Morcsányi Géza.

dolgodnia: a drámaíró által megírt történetek mögé rejtett és a szöveget olvasó rendező illetve színész által kreált dráma eljátszása a tényleges feladat.⁸² Így a szerepelemzés során fel kell tárni minden egyes szónak, mozdulatnak, pillantásnak, hallgatásnak az okát, előzményét, következményét – az

alak előéletét. A dráma szövegéből nyert valamennyi információt ok-okozatilag kell tehát össze-rende-zni. Erre jó példa az a „csehovi puska” néven elhíresült dramaturgiai közhely, mely szerint, ha erre a fegyverre mint kellékre csak a legapróbb verbális vagy nonverbális utalás is történt, akkor annak

⁸² „Egy gyönyörű velencei lányt látok magam előtt, aki gazdagságban, elkényeztetetten nőtt fel, egy akaratos, álmodozó, ábrándos kislányt, amilyenek az olyan leánykák szoktak lenni, akik anya nélkül nőttek fel, akiknek szellemi tápláléka a mese és a novella. Ez az alig nyiladozó gyönyörű rózsaszál Desdemona, szobájába zártan, háztartási gondok között, büszke és előkelő → apja szeszélyeinek engedelmessé unatkozik. Senkit nem engednek a közelébe, fiatal szíve azonban szerelemre vágyik. Udvarlójelöltek akadnak a fiatal, gögős velencei férfiak közül, akik gyakori mulatozásokban, éjjeli kalandokban lelik örömeiket. Ezek azonban nem tudják lánggra lobbantani az ifjú, álmodozó leányka szívét. Ő valami rendkívülit, szokatlant vár, trónörökös-t vagy királyt. Úgy érzi, hogy az a herceg valami távoli, csodálatos országból érkezik majd. Hősnek kell lennie, szépnek, bábornak és legyőzhetetlennek. Szerelmét csak ilyennek adja, és elutazik vele egy gyönyörű hajón valami távoli, mesés birodalomba. – Folytassa tovább – szolt hozzám Torcov. – Nem tudom folytatni. Nem vagyok rá felkészülve – mondtam rövid várakozás után. – Készüljön fel rá – biztatott Torcov. – Nem ismerem a kulcsát, hogyan – ismertem be. – Mindjárt a kezébe adom a kulcsot – mondta Arkagyij Nyikolajevics. – Látja-e belső szemével a cselekmény színhelyét, vagyis azt, ahol az törté-nik, amiről mesélni fog? – Igen mondtam élénken. – Valahogy úgy látom, hogy a cselekmény Velencében történik, de ez a Velen-ce pontosan hasonlít a mi mostani Szevasztopolunkra. S nem tudom, miért, de most itt látom a nyizsnijnovgorodi kormányzó házát is, amelyben Brabantio él. A déli kikötő vizén, ugyanúgy, mint ma, vidáman úszkálnak a kis hajók. Ez azonban nem zavarja a régi gondolákat, hogy élénken surranjanak különböző irányban, evezőjűnkkel hangosan csapkodva a vizet. – Legyen így – mondta Torcov –, ki tudja megmagyarázni a színészi fantázia szeszélyeit! A fantázia nem ismeri el sem a történelem, sem a földrajz korlátait, és nem fél az anakronizmustól. – Még furcsább – folytattam, hogy az én Velencében, amely Szevasztopolra emlékeztet, a kikötő partján ugyanolyan szakadékot látok, mint Nyizsnij-Novgorodban, a Volga festői partján, üde, költői árnyas helyekkel, ahol valaha szerettem és szenvedtem. Miután elmeséltem mindazt, amit belső szememmel lát-tam, feltámadt bennem azonnal a vágy, hogy kritikámmal illessem képezetem ostoba szárnyalását, Arkagyij Nyikolajevics azonban rám támadt, kezével intett és ezt mondta: – Isten őrizze! Nem akarattunktól függ élményeink feltámadása, nem tud-juk őket kívánságunk szerint megrendelni. Hadd támadjanak életre lelkünkben önmagunktól, és hadd legyenek művészi alko-tómunkánk hatalmas serkentői. Az a fontos, hogy élményünk ne legyen ellentétes az író által megadott mese belső lényegé-vel és szövegével. Hogy irányt szabjon fantáziám további szárnyalásának, Arkagyij Nyikolajevics új kulcsot adott a kezembe. – Mikor történt az, amit belső szemével lát? Amikor gépezetem újra lejárt, Arkagyin Nyikolajevics ismét új kulcsot adott a további munkához: – Hogyan történt az, amit lát? – kérdezte, és azonnal megmagyarázta kérdését. – Vagyis a belső cselek-mény vonalát, útját és fejlődését akarom tudni. Egyelőre csak annyit tudunk, hogy az elkényeztetett Desdemona a nyizsnij-novgorodi palotában él a Volga partján, Velencében, és nem akar férjhez menni a részeges velencei fiatalemberekhez. Mesél-je csak el, miről álmodozik Desdemona, hogyan és mi történik a továbbiakban. Arkagyij Nyikolajevics ezúttal azonban nem gyűjtötte fel a fantáziámat. Ezért Torcov folytatta helyettem kitalált, érdekes és izgalmas hírekkel, amelyek a városban a mór népszerűsége révén kaptak szárnyra, megelőzve érkezését. Azt akarta, hogy a mór haditettei és mindazok a csapások, ame-lyekről ezután Desdemonának mesél, csodálatosak, romantikusan szépek és hatásosak legyenek, hogy felkelthessék a fiatal, forrófejű kislány érdeklődését, aki hősről álmodozott... Othello hatalmas hajón érkezett meg a velencei Szevasztopolba. A tábornok hőstetteiről szóló legendák hatalmas tömeget vonzottak a kikötőbe. Othello külseje érdeklődést keltett. Amikor az utcán hajózott vagy ment, a gyerekek csoportosan követték, a járókelők összesúgtak mögötte és mutogattak rá. A jövődő szerelmesek első találkozása az utcán zajlott le, és nagy hatással volt a fiatal lányra. Othello nemcsak nagyszerű külsejével ejtette rabul, de főleg a vadak gyermeki naivitásával, szerénységével és jóságával, amely szemében tükröződött. Ez a sze-rénységgel és sutasággal párosult harci bátorság rettenthetetlenség rendkívül lenyűgöző benyomást keltett. Második alka-lommal Desdemona akkor látta Othellót, amikor az a seregének élén hadgyakorlatról tért vissza. Lenyűgözően szabad tartá-sa, szinte lovához nőtt, pompás alakja nagy hatással volt a kislányra. Akkor pillantotta meg először Cassiót is, aki tábornoka után lovagolt. Az ábrándkép álmában sem hagyta nyugodni Desdemonát. Egyszer Brabantio bejelentette a lánynak, mint a ház gazdaasszonyának, hogy meghívta ebédre a híres mórt. A fiatal lány a hír hallatára majdnem elájult. Könnyen képzelhe-tik, milyen gondosan választotta meg öltözékét Desdemona, és milyen figyelemmel vigyázott az ebéd elkészítésére, milyen türelmetlenül várta a tábornokkal való találkozást... A mór, akit női gyengeség nem kényeztetett el, először nem tudta pon-tosan megmagyarázni a ház fiatal úrnőjének ezt a rendkívüli szívélyességét. Megszokta, hogy az előkelő velenceiek házában csak mint hivatalos egyént fogadják be és túrik meg. Rendszerint mindig éreztek vele megalázott helyzetét. Ilyen gyö-nyörű szép nő bűvös szeme még soha nem simogatta fekete, ahogyan neki tűnt, torz arcát... Éjszakákon át nem aludt, és türel-metlenül várta Brabantio újabb meghívását. A meghívás nem is késett. Bizonyára a szerelmes leány kérésére hívták meg ismét, hogy meghallgassák elbeszélését győzelmeiről, a nehéz hadi életéről... Nem gondolják – fordul felénk Arkagyij Nyikolajevics, hogy a darab ilyen féle elmesélése érdekesebb, mint a tények száraz felsorolása? Ha arra kérnek meg, hogy meséljem el a tra-gédia tartalmát, és ne a külső forma mentén, hanem a belső lényeg vonalán haladjak, még sok mindent kitalálok maguknak. És persze minél gyakrabban kérik tőlem, hogy meséljek, annál gazdagabb anyagot gyűjt össze a képezetem, amely mind kiegészíti az író-t, s ez segít, hogy eligazodjak a bűvös erejű mintákban és az adott körülményekben. I.m. 194-195.

következménye kell, hogy legyen: még a darab vége előtt el kell sülnie. Majd a színészeknek el kell jutniuk addig a pontig, ahol a színész lelke és a szerep hipotetikus lelke jóformán egybeolvad.⁸³ Vagyis a (szöveget a színpadi játék egyszer s mindenkorra, általában kidolgozott fogásai kíséretében felmondó) „iparosokkal” és az (általános emberi vagy hagyományos közhelyekkel dolgozó) „dilettánsokkal” szemben a szerepeit átélő színész munkája azért „művészi” (és professzionális), mert tudatosan kreatív, bármikor elő tudja hívni az ihletet, bármikor meg tudja nyitni a tudattalanját, bármikor újra és újra át tudja élni az érzelmeket.

Az ehhez szükséges nyilvános magány megte-remtését, vagyis azt, hogy a színész a színházterem egészéről a saját lényére tudjon koncentrálni, és a szerep struktúráján belül élhesse az életét, a néző pedig érzelmileg azonosuljon ezzel, a Moszkvai Művész Színházban egy speciális atmoszféra segítette. Sztanyiszlavszkij rendezésében a *Sirály* 1898. december 19-i bemutatója „sötétben kezdődik. Augusztusi este. Egy pózna tetejére helyezett lámpás tompa fénye, egy részeg énekének távoli hangjai, egy kutya távoli nyüszítése, békák brekegése, egy madár vijjogása, egy távoli templomi harag lassú ütései. (...) Villámlás fényei, mennydörgés tompa moraja a távolban. A függöny felemelkedése után tíz másodpercnyi szünet. Utána Jakov kopácsolása hallatszik.” Vagyis Csehov (aki a mellékszövegben mindössze az idő múlására, illetve a Mása és Medvegyenko közötti párbeszéd háttérében zajló tevékenységre tett rövid utalást) olyan rendezői értelmezésnek köszönhetően vált sikerszerzővé,⁸⁴ amely a hangulat érzékletessé tételével segítette, hogy „a nézők átérzhessek a szereplők szomorú, monoton életét”.⁸⁵ Sztanyiszlavszkijnak az 1930-as években rögzített „Rendezere” a kortárs színházértés megkerülhetetlen

vonatkoztatási pontja. Egyfelől mindmáig meghatározó elvárássá tette azt a nézői szokásrendet, amely a hitelességet (a dramatikus alakok tetteinek szociálpszichológiai motiváltságát) kéri számon a rendezésen és a színészi munkán. Másfelől elsőként kínált konkrét, tanulható és tanítható útmutatást a színészképzéshez. A kisebb-nagyobb változtatásokon-torzulásokon átmenő módszer (elsősorban vezető színésze, Mihail Csehov színészpedagógiai munkájának köszönhetően) nemzetközivé vált: Lee Strassberg 1947-ben alapított New York-i Actors Stúdiójában például olyan (film)sztárok tanultak, mint Marlon Brando, Robert de Niro és Marilyn Monroe.

Szemponatok és információk (összefoglalás)

A (i) francia klasszicista színház és a (ii) német klasszika színháza

1. Adott időszak

A 17. század közepétől a 19. század elejéig (az ún. Hernani-csata: 1830; Schiller, Iffland, Schröder halála: 1805, 1814, 1816; Goethe lemondása: 1817)

2. Adott társadalom

A polgári öntudat kialakulása az abszolutizmus árnyékában

(i) „Az állam én vagyok” (XIV. Lajos)

(ii) „A színház morális intézmény” (Schiller)

3. Játékalkalom

Az arisztokrácia minden- és ünnepnapjai, illetve a nyilvános színházi előadások

4. A játékok közönsége

Arisztokrácia és/vagy polgárság

⁸³ „ – Nézzék csak, Nazvanov nem csinál semmit, de mi érezzük, hogy mi minden háborog a bensejében – súgta Torcov a többieknek. Ekkor megsédültem. Már nem láttam magamat a színpadon, és nem tudtam, hol vagyok én, és hol van a figura, akit játszom. Az ujjaim már nem tekergették a spárgát, elakadtam, nem tudtam, mihez kezdjek. Nem tudom, hogy aztán mi → történt. Csak arra emlékszem, milyen kellemes és könnyű lett mindenfélét rögtönözni. (...) – Ez azt jelenti, hogy egyre jobban megtalálja önmagát a figurában és a figurát önmagában – mondta Torcov, amikor azt magyaráztam neki, hogy milyen állapotba kerültem.” Sztanyiszlavszkij: i. m. 324.

⁸⁴ „Szorin parkjának egy része. Széles fasor, amely a nézőtől a park belseje, egy tó felé vezet. A fasort házi színelőadás számára hevenyészett dobogó keríti el, úgyhogy a tó egyáltalán nem is látszik. A dobogótól jobbra és balra cserjés. Néhány szék, asztalka. Az imént nyugodott le a nap. A dobogón a függöny mögött Jakov és más cselédek; köhögés és kopácsolás hallatszik. Mása és Medvegyenko balról – sétából visszatérve – jön.” (Makai Imre fordítása)

⁸⁵ A rendezőpéldányt idézi Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris, 2007. 57.

5. A játékok célja, funkciója

Egy társadalmi osztály (arisztokrácia) illetve réteg (polgárság) önképének reprezentációja, az ember tökéletesedésébe vetett hit jegyében a művelt polgár képzésének (Bildung) fóruma

6.1. A játékok helye

Az arisztokrácia kastélyainak színháztermei (pl. Palais Royal, H tel de Bourgogne, Weimari Udvari Színház), a nyilvános színházak (pl. Comédie Française, Hamburgi-, Gothai-, Mannheimi Nemzeti Színház)

Kukucsakalószínpad, ahol az ideális nézőpont az uralkodóé; díszes diadalív, majd rivalda választja el a nézőteret a játéktértől; festett kulisszák (tipikus alapdíszletek: kastélyterem, szalon, polgári szoba, utca, kert); néző- és játéktér teljes megvilágítása (gyertyacsillár, olajlámpa, tükörrendszerekkel előidézt, reflektorszerű hatás)

6.2. A játékok kerete

A „józan ész” és a „valószínűség” jegyében születő többé-kevésbé normatív színházesztétikák (Boileau, Gottsched) megvalósítása illetve megsértése; a színész és a néző ízlésformálásának igénye (Lessing, Goethe, Schiller)

7. A játékos

Hivatásos színészek korabeli divat szerint készült, fényűző jelmezben, deklamálva játszanak. Egyre sürgetőbb probléma a vándortársulatok letelepítése.

8. A játék módja

A test „mesterséges” színházi jeleitől a „természetes” színházi jelekig

Franciscus Lang (1727): a szenvedélyek és a hozzájuk tartozó gesztusjelek szótára, a *crux scenica* mint az illő mozgás kiindulópontja, a nézés zavartalansága. Ezt a mozgáskódot konzerválja a francia klaszicista tragédia, ezt kritizálja Molière, és ezt használja fel Goethe.

Johann Jakob Engel (1785): a test a jellemek és az alakok változó lelkiállapotának természetes jele, „a lélek természetes nyelvén [írt, kibetűzhető] szöveg”. Ezt az érzelmek kifejezésére törekvő gesztus- és mimikakódot konzerválják a polgári szomorú játékok szerzői instrukciói, művelik a kor sztárjai (Garick, Ekhof, Iffland), majd fejleszti tovább Schröder.

9. Cselekmény, történet

A hármas egység szabálya (egy főcselekmény, ugyanazon a helyen, maximum 24 óra alatt), a polgári szomorújáték műfajának kialakulása, az európai színház „elirodalmiasodásának” kezdete

10. Dramatikus szöveg

Pierre Corneille (1606–1684): *A hazug, Cid; Cinna; Horace; Pompeius halála*

Jean Racine (1639–1699): *Andromaché; Atália; Bajazid, Berenice; Britannicus; Iphigeneia; Phaedra*

Jean-Baptiste Poquelin, Molière (1622–1673): *A fősvény; A mizantróp; Képzelt beteg; Dandin György; Don Juan; Kényeskedők; Tartuffe; Tudós nők, Úrhatnám polgár*

Pierre Carlet de Chamblain Marivaux (1688–1763): *A szerelem és a véletlen játéka; A szerelmi meglepetés; Kettős csalárdság*

Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781): *A zsidók; Bölcs Náthán; Emilia Galotti; Miss Sara Sampson, Minna von Barnhelm*

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832): *Clavigo; Egmont; Götz von Berlichingen; Iphigeneia Taurisban; Torquato Tasso*

Johann Christoph Friedrich Schiller (1759–1805): *Haramiák; Ármány és szerelem; Don Carlos; Fiesco; Stuart Mária; Tell Vilmos; Wallenstein-trilógia*

Romantikus dráma és színház

1. Adott időszak

A 19. század első fele

2. Adott társadalom

A többé-kevésbé egységes polgári értékrend (amely forradalmat idézhet elő, illetve az ember esztétikai nevelésének alany és tárgya) felbomlása

3. Játékkalkalom

Rendszeres, nyilvános, esti előadások, amelyek az arisztokrácia és a polgárság mindennapjainak szerves, ám önálló szabályok szerint működő része

4. A játékok közönsége

Az arisztokráciával (kulturálisan) egy kört alkotó nagypolgárság, a feltörekvő középpolgárság, az

elszegényedés fenyegette kispolgárság és a városi munkásság

5. A játékok célja, funkciója

A polgár privát szórakozása (a bulvárszínház születése), az esztétikai nevelésnek immár nem a színház a fóruma.

6.1. A játékok helye

Nyilvános színházak, számos új épület. Egyértelműen megkülönböztethetőek az ún. bulvárszínházak (pl. Boulevard du Crime, Boulevard de Temple, Theater in der Josephstadt) és a művelt polgár színházai (pl. Comédie Française, Burgtheater)

Új színpadtechnikai megoldások (háromdimenziós díszlet, mozgatható oldalkulisszák)

A valóságúően festett háttérfüggönyök, oldalkulisszák, kellékek, hangeffektusok és mindenekelőtt a gázvilágításban rejlő lehetőségek (a nézőtér első-tétítése, a színészek jobb megvilágítása, a színezhető koncentrált fény) teszik lehetővé annak a „kísérteties”, „végzetes”, apokaliptikus légkörnek a megteremtését, amelyet a melodramák, sors- és rémdrámák szerzői instrukciói is konzerválnak, illetve azt az erőteljes látványvilágot, amely érzéki hatást vált ki.

6.2. A játékok kerete

A repertoár gyakori változtatása (a műsor kétszer vagy háromszor, vagy mindennap változott a héten), egy új darabra legfeljebb nyolc-kilenc próba, egy régre legfeljebb két felújító próba jutott.

7. A játékos

A színész (Edmund Kean, Ludwig Devrient, Frédéric Lemaître) mindenki által csodált és lelkesen ünnepelt sztár, idol.

8. A játék módja

A csak az adott színészre jellemző játékmód, amely a színpadon megjelenített érzelmi állapot, szenvedély szokatlan (a megszokott kliséktől látványosan eltérő), egyedi megjelenítésén alapul, váratlan megoldásokkal él, és látványosan illetve. részletekbe menően (újra) értelmezi a klasszikus dramatikusan alakok színrevitelének normáit. Ugyanakkor (mivel a színészek mindenekelőtt a kor szappanoperáinak

néhány sztereotip jellemvonással megrajzolt alakjait testesítik meg) az „egyéniesítés” csak az olyan általános szerepkörök színészi normáin belül értendő, mint hős, gonosz, idős ember, komikus, komika.

9. Cselekmény, történet

A kor szappanoperái (melodráma, sors- és rémdráma, jólmegcsinált színdarab, társalgási színmű); szakadék a boldog végkifejletet sohasem nélkülöző tucat művek és a színpadra nem kerülő, esztétikailag értékes dráma között.

10. Dramatikus szöveg

Eugène Scribe (1791–1861): *A pajtáskodás; A rágalom; Egy pohár víz; Hölggyválasz; Navarrai Margit*
Victor Hugo (1802–1885): *A király mulat; Borgia Lucretia, Cromwell; Hernani; Ruy Blas (A királyasszony lovagja); Tudor Mária*

Edmond Rostand (1868–1918): *A napkeleti királykisasszony; A sasfiók; Cyrano de Bergerac*

Alfred de Musset (1810–1857): *Lorenzaccio; Tudni kell dönteni*

George Gordon Noel Byron (1788–1824): *Manfred; A chilloni fogoly; Marino Faliero; Kain*

Alekszandr Szergejevics Puskin (1792–1837): *A farkas lovag; Borisz Godunov; Don Juan kövendége, Mozart és Salieri*

Franz Grillparzer (1791–1872): *A tenger és a szerelem hullámai; A toledói zsidónő, Az álom élete; Az ősnanya; Aranygyapjú (trilógia); Ottokár király szerencséje és bukása; Sappho*

Johann Nepomuk Nestroy (1801–1862): *A földszint és az első emelet, Csínyre csíny; Lumpáciusz Vagabundusz, A rossz szellem, avagy a három mákvirág; Szabadság Mucsán*

Georg Büchner (1813–1837): *Danton halála; Leonce és Léna, Woyzeck*

Heinrich von Kleist (1777–1811): *Amphitryon; Az eltört korsó; Heilbronni Katica vagy a tűzpróba; Homburg hercege*

A színpadi realizmus

Adott időszak

A 19. század második felétől napjainkig

A játék helye

Kukucskálószínpad, ahol a néző sötétben (inkognitóban) törekszik a színpadi alak mimetikus azonosítására.

A játékok kerete

A művészszínházak létrejötte (a bevételorientált-ság és a szubvenció problémája)

Bulvárnaturalizmus

A cél: siker és profit. Az előadás társasági esemény. A kor siker receptjei alapján készül jólmegcsinált színdarabok, társalgási színművek (többnyire polgári családi témákat feldolgozó, a nagyjelenetre és a jól ismert szerepkörökre épülő, garantáltan boldog véggel befejeződő és a felső- és középosztály vágyképeit erősítő melodramák, bohózatok, jól megcsinált színművek, társalgási darabok) színrevitele. A sztárszínészek teljesítményére és népszerűségére (vagyis a stabil szerepkör és az egyéni ötletek öncélú kombinációjára), továbbá a darabok „jól megcsináltságára” épít.

A falakkal és mennyezettel körülvett belső tereket megjelenítő, megépített háromdimenziós dobozdíszlet és a szokássá váló díszletváltás egyfelől megköveteli a természetes proxemikát, másfelől lehetővé és elvárassá teszi a szalon, padlásszoba, fényűző villa, alacsony pince, utca, bank és üzletpult stb. mind tökéletesebb illúzióját, amit a színpad gépesítése és az elektromos világítás bevezetése csak segít. Darabírók: Ifj. Alexandre Dumas, Eugène Scribe, Victorien Sardou

Történelmi realizmus (meiningenizmus)

II. György (szász-meiningeni herceg) és Ludwig Chronegk irányításával dolgozó udvari társulat európai vendéjátékai (1874–1890)

Cél: klasszikusok színrevitele a történelmi igazság jegyében, szerves egészként funkcionáló színpadi műalkotás létrehozása

A műhűség elve: csonkítatlan drámaszövegek, történelmileg hű és a legapróbb részletekig pontos díszlet és jelmez, a sztár-kultusz elvetése (a színész egy társulat tagja, adott esetben tömegjelenet statisztája)

A rendezői színház igényének születése: a színpadnak az irodalmi mű teljes képét kell nyújtania, amelybe egyetlen játékmester célja és akarata szerint illeszkedik az élő illetve holt apparátus.

Társadalmi realizmus (naturalizmus)

André Antoine és a Théâtre Libre (1887–1894), Otto Brahm és a Freie Bühne (1889)

Cél: A színház (ismét) a társadalom valós állapotára tudatosan reflektáló kísérleti intézmény legyen (vö.: Darwin, Marx, Comte). A szociális problémák és a milió determináló erejének tipikus konfliktusokon keresztül történő bemutatása.

„Művészet = természet – X” („X” értékének minél alacsonyabbnak kell lennie)

A negyedik fel elmélete, a bulvárnaturalizmus alapkoncepcióival való szakítás: a nézőtér immár teljes elsötétítése, a rivaldaviágítás eltörlése; a valódi vegetáción kívül minden (alsónemű, köhögés, a nézőnek hátat fordító színészi test, sült hús szaga) valóságos anyagságában jelenhet meg a színpadon.

Az alsóbb néprétegekből származó dramatikus alakok és tipikus életkörülményeik aprólékosan valóságos színrevitele.

Lélektani realizmus

Konsztantyin Sztanyiszlavszkij (1863–1938) és a Moszkvai Művész Színház

Cél: A dramatikus történetek mögé kreált rejtett dráma eljátszása, az egyes megnyilatkozásokat motiváló érzelmek és gondolatok feltárása és színrevitele: „A színész az átélés segítségével éri el a színpadi művészet alapvető célját, amely a következő: Meg kell teremteni a színpadi alak ’ belső emberi életét’, s ezt művészi formában kell közvetíteni a színpadról.” (Sztanyiszlavszkij)

Atmoszférateremtés: a színpadképek festőiségét kiemelő világítás, vizuális és akusztikus effektusok, sokatmondó csöndek

Módszer: „A színész munkája önmagával” (érzelmeinek logikájának elemzése, érzelmi emlékezet fejlesztése); „A színész munkája a szerepével” (szövegelemzés: az individuális cselekvések és motívációk ok-okozati rendjének feltérképezése)

Nagyon hosszú próbafolyamat, a színész érzelmi, fizikai kondíciójának folyamatos tréningje.

Dramatikus szöveg

Henrik Ibsen (1828–1906): *Tenger asszonya; Vadkacsa; Brand; Hedda Gabler; Kísértetek; Nóra (Babaszoba); Peer Gynt; Solness építőmester*

Gerhart Hauptmann (1862–1946): *A bunda; A patkányok; A takácsok; A vörös kakas; Florian Geyer; Napfölkelte előtt; Naplemente előtt*

Friedrich Hebbel (1813–1863): *Judith; Mária Magdolna; Agnes Bernauer; A nibelungok*

Oscar Wilde (1854–1900): *A páduai hercegnő; A jelentéktelen asszony; Bunbury; Az eszményi férj; Salome*

Nyikolaj Vasziljevics Gogol (1809–1852): *A revizor; Háztűznéző; Kártyások*

Ivan Szergejevics Turgenyev (1818–1883): *Egy hónap falun*

Alexandr Nyikolajevics Osztrovszkij (1823–1886): *Jövedelmező állás; Vihar; Erdő*

Anton Pavlovics Csehov (1860–1904): *A három nővér; Cseresznyéskert; Ivanov; Platonov; Sirály; Ványa bácsi*

Maxim Gorkij (1868–1936): *Éjjeli menedékhely; Kispolgárok*

Mihail Afanaszjevics Bulgakov (1891–1940): *A Turbin család napjai; Bíborsziget; Fehér karácsony; Menekülés; Molière (Képmutatók cselszövése); Puskin utolsó napjai; Zójácska lakása*

II.4.

Theatrum theatri

A 20. század színházi kultúrája

Kulturális változások a századfordulón

A 20. század első évtizedeinek Európájában végbemenő kulturális változások olyan technikai találmányok megjelenésével és elterjedésével függenek össze, mint az automobil, a telefon, a fénykép és a film. Az ember egyfelől átélheti a sebesség, az auto-

matizálódás, a globális felgyorsulás és felhangosodás eddig ismeretlen mértékét. Másfelől szembe kell néznie az őt körülvevő valóság fotografikus utánzásának és a benne műalkotások formájában létező művészet „technikai sokszorosíthatóságának” lehetőségével.⁸⁶ De nem csupán a tér és az idő érzékelésének keretfeltételei alakulnak át. A tömegtermelésre berendezkedő gyárak futószalagjai mellett végzett munka alapvetően megváltoztatta az ember saját testéhez való viszonyát: mozgását a gép mozgásához kellett igazítania. Ezzel a külső kényszerrel is összefüggésbe hozható a szabad testkultúra átfogó mozgalma, ami a táplálkozás, a sport, a higiénia, az öltözködés, a lakáskörülmények, továbbá a szabadidő eltöltésének és a szexuális szokásoknak a reformját hirdette meg. A test először a szűk és a természetes vonalakat deformáló ruháktól szabadult meg, majd megtanult természetesen mozogni. A fürdőzéssel egybekötött piknikek, kerékpár-kirándulások, a tenisz, a gimnasztika egy individuális testkép és a természetes ritmusérzék kialakítását segítették.

Ennek a folyamatnak a jegyében Vaclav Nyizsinszkij (1889–1950) és George Balanchine (1904–1983) hatására bekövetkezik a klasszikus balett elbeszélő karakterének reformja, valamint megszületik a **modern tánc- és mozgásszínház**. A színpadot birtokba veszik Loie Fuller (1862–1928), Isadora Duncan (1877–1927), Ruth St. Denis (1879–1968), Rudolf von Laban (1879–1958), Mary Wigman (1886–1958) és Martha Graham (1894–1991) önkifejező, a test szabadságának utópiáját kifejezésre juttató mozdulatai. A törekvések szimbólumának is tekinthető a balerina levegőben tartását lehetővé tevő spicc-cipővel és a fűzővel való szakítás, hiszen csak e két eszköz révén jöhet létre az a színpadi test, amely azért nyugözi le nézőit, mert legyözi az egyébként mindenkit érintő gravitáció törvényeit. Duncan mezítláb lépett színpadra, s az így végrehajtott mozgás máris természetes forrásokból nyert energiából táplálkozott. Könnyű lepelbe burkolózva az antik görög vázák rajzvonalát keltette életre, s így saját fantáziája révén hozott létre művészi testet. Laban technikája azon a meggyö-

⁸⁶ Vö. Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában. In. W.B.: *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969, 301–334. ford. Barlay László.

zódésen alapult, mely szerint a mozgás segítségével az ember újra átélheti a természettel és a világ-mindenséggel való egységét. Tulajdonképpen táncpedagógus: laikusok mozgó kórusait koreografálta, s az előadások (például a tizenkét órán át tartó *Ének a naphoz*) leginkább beavatási szertartásoknak tekinthetők. A vele együtt is dolgozó Wigman tényleges cselekményt nélkülöző táncművei olyan csak fűző nélkül végrehajtható mozdulatokon alapultak, mint a toporzékolás, a térdelés, az esés. A Grahamról elnevezett (és eredetileg pszichés problémák feloldására irányuló) technika középpontjában pedig a test valamennyi izmának megfeszítése és ellazítása áll: a táncos munkájának kiindulópontja a hát és a has, s arra irányul, hogy az előadott szituáció spontán hívja elő az adott mozdulatot. Vagyis míg a klasszikus balett a gravitáció nemlétét állítja, addig ez a mozgáskultúra az emberi test egyes szám első személyben észlelt empíriájából kiindulva és azoknak alkotólag engedelmessé válik művésziévé.

A táncoló test tehát úgy mozog, hogy a néző egyfelől el-elbizonytalanodik a látottak azonosítása során, másfelől folyamatosan reflektálnia kell a hús-vér test mint anyag mesterséges (művészi) átalakulására – adott esetben annak szabályaira, más esetben annak fizikai korlátaira. Pontosan úgy, ahogy a film nézője is tisztában van a mozgókép kettős természetével: a kamera által filmszalagra rögzített, megvágott, majd vászonra vetített felvétel úgy kínál(hat)ja a valóság minden eddigénél tökéletesebb illúzióját, hogy közben legalább ennyire tökéletesen tisztában van a valóságos látványok reprodukciójának technikai voltával. Ráadásul a film megjelenésének pillanatában azonnal több nyelven kezdett el kommunikálni a nézővel. Louis Lumière *Műlovas* című (1895), riportszerű filmje azt mutatja meg, ahogy egy ügyetlen lovast próbálnak meg nyeregbe segíteni. Georges Méliès *Utazás a Holdba* című trükkfilmje (1902) viszont nem köt-

hető a mindennapi valóság egy darabjához. A két filmrendező kétféle nyelve teremtette meg azokat a képsorokat, amelyeket kétféleképpen, de egyaránt a valóság erejével hatottak. Tulajdonképpen ennek a felismerésnek a jegyében érthető meg a színházi avantgárral együtt megszülető **rendezői színház** jelentősége.

A színháztörténetek egy része Goethét, más része a száz-meiningeni herceget tekinti az európai színháztörténet első rendezőjének. Közös bennük, hogy egyforma figyelmet szenteltek a színházi kommunikáció valamennyi tényezőjének, s azokat úgy szervezték előadássá, hogy kézjegyként egyértelműen felismerhetőek voltak a csak rájuk jellemző megoldások.⁸⁷ A századforduló és a 20. század első évtizedeiben azonban egy újfajta színházi kultúra jön létre. A nagyvárosok nézői egyfelől hozzászoknak a színházi törekvések sokféleségéhez, az eltérő (és persze egy-egy színházcsináló nevéhez illetve színházépülethez köthető) játéknnyelvek egymás mellett éléséhez. Másfelől lassan kialakul az a nézői szokásrend, amelynek szerves része lesz a művészi kísérletezés, az ismeretlennel való találkozás, a megszokott elvárások provokációja. Továbbá az egymásra kölcsönösen ható játéknnyelvek igazolják, hogy a rendezői értelmezés nem csupán a dráma, hanem olyan fogalmak (individuais) interpretációját is jelenti, mint a nézői észlelés, színészi test, színházi tér stb. S ezt leginkább azzal lehet igazolni, hogy a századfordulótól épp e színházcsinálók tollából születnek meg azok a színházesztétikai írások, amelyek elméletileg reflektálnak saját céljaikra.

Az avantgárd törekvések egyik közös vonása, ahogy reagáltak az európai kultúra legalapvetőbb és legmeggrázóbb élményére, a **nyelvi válságra**. Friedrich Nietzschevel közös felismerésük, hogy bár „úgy hisszük, magukról a dolgokról tudunk valamit, amikor fákról, színekről, hóról és virágokról beszélünk, pedig semmi egyébünk nincs, mint a dolgok metaforái, amelyek azok eredendő lényegének a legke-

⁸⁷ „A rendező három összetevővel dolgozik: a szöveggel, a közönséggel és saját eszközeivel, s közülük csak az első állandó. Alapvető kötelessége, hogy fölfedezze a szerző összes szándékát, és minden rendelkezésre álló eszközzel közvetítse őket. Ahogy a színház fejlődik, ahogy formája és földrajza, gépezete és konvenciói változnak, úgy kell ezekkel együtt az előadás stílusának is változnia. Egyetlen darabnak sincs tökéletes vagy végsőelőadása; akár a zenei interpretáció, léte elválaszthatatlan az előadásmódtól. Egy színházi előadás csak az adott pillanatra nézve lehet jó, és az, amit ma dogmatikusan jónak neveznek, meglehet, hogy ötven év múlva rossz lesz. A színház élő anyaggal dolgozik, és a szüntelen változás állapota jellemzi.” Peter Brook: Az ördög neve: unalom. *Színház*, 1992/5. 34. ford. Szántó Judit.

vésbé sem felelnek meg. Ahogyan a hang homokkábrára képét ölti, úgy mutatkozik a rejtélyes X, a *Ding an sich*, egyszer idegingernek, majd képnek, végül pedig hangnak. Tehát semmi esetre sem a logika irányítja a nyelv kialakulását, s az egész anyag, amellyel később az igazság embere, a kutató, a filozófus dolgozik és építkezik, ha nem is merő kitaláció, de legalábbis nem a dolgok lényegéből származik.”⁸⁸ A *nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról* (1873) tézise szerint az a nyelv, amelyet eddig a sikeres emberi kommunikáció lehető legtökéletesebb garanciájának hittünk, nem univerzálisan érvényes jel- és szabályrendszer, hanem a mindenkor megértésnek, a szubjektum világának határait jelöli ki. Következésképp már nem képes a jelhasználó elől el- és elfutó, instabilnak és szubjektívnek érzett valóságképeket reprezentálni. Ily módon annak a színházcsinálónak, aki közösségként akarja megszólítani közönségét, újra kell definiálnia a színész és a néző fogalmát, továbbá el kell gondolkoznia azon, hogy milyenek a színházi kommunikáció ideális (térbeli és időbeli) keretfeltételei.

A színházi avantgárd (kb. 1900–1930)

A színházi avantgárd törekvéseiben a művészet újra az élet szerves része, sőt annak megújításának, megváltoztatásának tere kívánt lenni. Ennek az (utópisztikus) hitnek a tükrében értelmezhető az „avantgárd” (előőr) elnevezés is. A „forradalmi” kísérletezések, az egymással vitatkozó rendezői formanyelvek ugyanis mindannyian pozitív elrugaskodási pontnak tekintették a polgári illúziószínház apparátusát: elirodalmiasodottságával a színház újrateatralizálását, a profittermeléssel az új Ember és új Néző megteremtésének célképzetét helyezték szembe.

Georg Fuchs (1868-1949) például meg volt győződve arról, hogy „játékosok és nézők, színpad és nézőtér (...) eredetileg és lényegüknél fogva nem ellentétesek, hanem egységet alkotnak”. Ideális esetben ugyanis a színészen és nézőn olyan „ritka kábulat” lesz úrrá, „amely akkor fog el minket, (...) ha tőlünk különböző, ám azonos szenvedély által űzött emberekkel együtt egy nagyobb csoport, a tömeg részévé válunk”.⁸⁹ A valóság illúziója helyett a rituális élményt nyújtó ún. relífszínházat szorgalmazta, amelyben a színészt fénnel emelik ki, és egészen közel van a nézőhöz. Max Reinhardt (1873–1943) arénarendezései is játékosok és nézők közöségének létrehozására irányultak. Az átépített és Großes Schauspielhaus névre keresztelt Zirkus Schumann az „ötezrek színháza” kívánt lenni: „egy igazán nagy színpad, monumentális hatású nagy ünnepek számára: az ünnepi játékok palotája (Festspielhaus), távol a mindennapoktól”.⁹⁰ Az *Oidipusz király* (1910) és az *Oreszteia* (1911) ötszáz- ezerfős kórusai ráadásul a nézők mögül vagy éppen közülük léptek elő, s a kortárs kritika joggal jegyezte meg, hogy „alig lehetett megkülönböztetni egymástól a nézők és az ezúttal tényleg a közönség közepén álló statiszták fejét”. A boxmeccsek atmoszféráját csodáló Bertolt Brecht (1898–1956) viszont a „tudományos kornak” arra a véleményalkotásra, állásfoglalásra és döntéshozatalra képes emberére építette színházát, akinek felnevelése az új színház feladata. Az epikus színház alapmodelljét a nevezetes *Utcai jelenet*ben körvonalazta, amely egy közlekedési baleset elbeszélésére épül: az elbeszélést egy szemtanú, tehát nem egy résztvevő, nem a vezető vagy a sérült végzi oly módon, hogy „a körülállók ítéletet alkothassanak a balesetről”. A szemléltető nem akar illúziót kelteni, és nem próbálja saját élményét a többiek élményévé tenni, nem egyfajta

⁸⁸ Friedrich Nietzsche: A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról. *Athenium*, 1992/3. 5. ford. Tatár Sándor. Vö. „Az esetem a következő: Végleg elveszett az a képességem, hogy valami dologról összetartozóan gondolkodni vagy beszélni tudjak. (...) Elmém kényszere alatt mindazon dolgokat, melyek a beszélgetés során szóba kerültek, bántóan közéről látam: (...) Nem sikerült többé a megszokottság egyszerűsítő tekintetével átfognom őket. Minden részére bomlott előttem, a részek megint részeikre, és semmi sem akart egy fogalom alatt megférni. A szavak egyenként úszkáltak körülöttem; szemekké folytak össze, rám bámultak és vissza kellett rájuk báméskodnom. Örvények ezek, szédülök, ha beléjük nézek, megállás nélkül forognak, és rajtuk keresztül az úrbe visz az út.” Hugo von Hoffmansthal: *A Chandos-levél*. Budapest, Athenium, é.n. 40. ford. Lányi Viktor.

⁸⁹ Georg Fuchs: *Die Revolution des Theaters Ergebnisse aus dem Münchener Künstlertheater*. München, Leipzig, 1909. 63-64.

⁹⁰ Max Reinhardt: *Ich bin nichts, als ein Theatermann*. (szerk. Hugo Fetting) Berlin, Henschel, 1989. 76.

⁹¹ Bertolt Brecht: *Színházi tanulmányok*. (Vál. Major Tamás) Budapest, Magvető, 1969. 371. ford. Vajda György Mihály.

révületbe ejti a közönséget, hanem a „tapasztalat-szerzés színhelyének” tekinti a színházat.⁹¹ Az olasz futuristák *A varieté* (1913), illetve *A futurista színtetikus színház* (1915) című manifesztumainak értelmében pedig a varieté és a cirkusz elvei alapján működő színháznak kell „a sokkhatások, a rekord és a testi ostobaság színházává válnia”.⁹²

Tér és idő

Mivel a közönségről itt és most, mi több: általuk formálódó közösségeként gondolkoztak, a színházi avantgárd szinte valamennyi rendezője kritikusan viszonyult a kukcskálószínpadnak ahhoz a szerkezeti sajátosságához, amely Vszevolod Mejerhold (1874-1940) szerint „két egymásnak idegen világra tagolja a színházat, a csak cselekvők és a csak befogadók világára”.⁹³ A század első évtizedeiben alapvetően három úton újult meg ez az ettől kezdve „hagyományosnak” tekintett konstrukció. Kétség kívül az a leglátványosabb, amikor az előadások kivonulnak a színházépületekből és más, nem esztétikai szabályok alapján szerveződő **közösségi terekben** játszódnak, hiszen így a nézők már pusztán ottlétük révén kibillennek a megszokott befogadói pozícióból. Az „Oberdada” néven elhíresült Johannes Baader 1918 novemberében a berlini evangélikus székesegyházban megakadályozta, hogy Dryander, az udvari pap előadja a délelőtti istentiszteletre írt prédikációját, egy évvel később pedig félbeszakította a Weimari Köztársaság parlamentjének ülését, ugyanis „Zöld hulla” felirattal röplapokat szórt szét a tribünről, amelyeken ez volt olvasható: „Weimart a levegőbe röpítjük. Berlin a DA-DA helye.” Nyikolaj Jevreinov a Téli palota előtti téren, illetve annak ablakaiban játszatta el a *Téli Palota ostroma* című tömegspektákulumot (1920), Szergej Eisenstein pedig egy moszkvai gázgyárban vitte színre Tretyakov *Gázmaszkok* című darabját (1923). Reinhardt a salzburgi dóm előtt játszotta

az *Akárkit* (1920), a berlini Nikolassee fenyőerdejében vitte színre a *Szentivánéji álmot* (1910), a salzburgi Kollegienkirchében a *Nagy Salzburgi Világ-színházat* (1922), a velencei Campo San Trovasón a *velencei kalmárt* (1934). A híres „Schall und Rauch” kabarében viszont csak néhány lépcső választotta el a nagy szalon benyomásáét keltő nézőteret és a pódiumot. Míg az első esetekben a dráma terének illúzióját keltő szabad tér monumentalitása, addig itt az intim közelség határozta meg az előadás atmoszféráját. A berlini Deutsches Theaterben aztán meg is valósította álmát, mely szerint „egy-más mellett két színpadra volna szükség: egy nagyra, a klasszikusokhoz és egy kisebbre, bensősége-sebbre, a modern költők kamaraműveihez”. Ez utóbbi lett a Kammerspiele.⁹⁴

A 21. század elején már fel sem tűnik, de a kor nézőit szinte „sokkolták” a **kukcskálószínpad átalakításai**. Ilyen volt az elektromotorral hajtott forgószínpad, amelyet először a Reinhardt rendezte *Szentivánéji álomban* használtak arra, hogy a Deutsches Theater színpadképét átalakítsa, továbbá a *hanamicsivel* (virágút) végzett kísérletek. A japán kabukiban használatos híd a nézőtér hátsó falától a bal ténfelen át a színpadra fut, s szereplők vonulnak be és távoznak rajta. Ily módon nemcsak a színpad, hanem a *hanamicsi* is játékterré vált, sőt: a rálépő színészek után forduló nézők a színpadi történésekről, a szemüket a színpadra szegező nézők pedig a *hanamicsin* zajló eseményekről maradtak le. Vagyis a nézőknek szükségszerűen és önállóan szelektálniuk kellett az érzéki benyomások között. Ugyanilyen átgondolt volt Brecht újítása: a proscénium és a nézőtér határát jelző (nem súlyos bársony, hanem) félhosszú, könnyed lebegésű függöny. Az ún. „elidegenítési effektus” (Verfremdungseffekt) révén „valamely megszokott, ismert, közvetlenül adott dolgot különös, feltűnő, váratlan dologgá teszünk, hogy jobban megértes-sük, hogy felhívjuk rá a figyelmet”.⁹⁵ Az így létre-

⁹² Filippo Tommaso Marinetti: Das Varietétheater. In. Umbro Apollonio: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution. 1909–1918*. Köln, 1972, 175. (Az idézett mondat hiányzik a *Színház* 1996/9. számában megjelent fordításból.)

⁹³ Vszevolod Mejerhold: A színház történetéről és technikájáról. In. Tompa Andrea (szerk.): *A teatralitás dicsérete.*, Budapest, OSZMI, 2006, 247. ford. Tompa Andrea.

⁹⁴ Max Reinhardt: i. m.

⁹⁵ Bertolt Brecht: i. m. 174.

jövő idegen pillantás automatikusan dacol azzal az a szokásrenddel, amely eltakarja a néző elől azokat a mozgalmas előkészületeket, amelyeket a színpadon épp az ő érdekükben végeznek.

Önálló színházépület viszont csak egy készült, és az is csupán terv maradt. Walter Gropius „totális színházat” (1927) Piscator berlini rendezései ihlették, és lehetőséget nyújtott volna arra, hogy a rendező tetszés szerint válasszon az európai színháztörténet három legjelentősebb térkonceptiója (az aréna, az amfiteátrum és a kukucsálószínpad) közül. Moholy-Nagy Lászlónak (1894-1946) a tervezethez írott magyarázatát akár a tér megújítására irányuló avantgárd törekvések összefoglalásaként is olvashatjuk: „Bármilyen nagy segítséget nyújtott a technikai fejlődésnek a két különböző világ, a néző- és a színpadtér elválasztása, abban vereséget szenvedett, hogy a nézőt testileg a darab hatókörébe vonja: a néző a függöny vagy a zenekari árok másik oldalán ül: nem a drámában áll, hanem a dráma mellett. A színházat ezáltal megfosztották egyik leghathatósabb eszközétől, tudniillik attól, hogy a néző a játékban részt vehessen. (...) A közönség le fogja rázni lustaságát, mihelyt átéli az átalakult tér meglepetésszerű hatását. Az egész házat felelevenítené, ha a hagyományos színpad síkszerű képi hatásait háromdimenziós eszközök váltanák fel azáltal, hogy a cselekmény az előadás alatt az egyik színpadi pozícióból áthelyeződik a másikba.”⁹⁶

Színház és irodalom

A tér koncepcionális változásai azt igazolják, hogy a rendezők nem csupán a dráma színpadon elhangzó, nyelvi szövegének, hanem a játék- és nézőtér közötti viszonynak, továbbá az előadás látványvilágának, hangzóságának, a színészi testnek – vagyis a színház nyelvét alkotó valamennyi elemnek jelen-

tésközvetítő szerepet tulajdonítottak. Különösen jó példák erre az 1920-as évek Berlinének egyik legnagyobb hatású expresszionista rendezőjének, **Leopold Jessnernek** (1878-1945) a színpadképei. A *Tell Vilmos* jessneri olvasatának (1919) középpontjában például a zsarnokság alatt szenvedő nép szabadságvágya állt, ami önmagában nem indokolja sem a botrányt, sem a „rendezői önkény” felelőtlenségét. Az, hogy az expresszionista színház alapelve szerint az írott mű a rendező számára csak anyag, amellyel saját belátása szerint bánhat (vagyis a húzás, a jelenetek sorrendjének megváltoztatása magától értetődő), már sok mindent megmagyaráz. Megdöbbenést azonban a Jessner-lépcső néven a rendező védjegyévé vált monumentális lépcső- és hírendszer váltott ki. A nézőnek nem csupán a fehér és vörös színeknek a szabadság és zsarnokság ellentétéként szerveződő rendszerét kellett megértenie, és nem csupán arra kellett figyelnie, hogy mikor és melyik alak helyezkedik el a lépcső magasabb vagy alacsonyabb részén. Hanem arra is reflektálnia kellett, hogy a Schiller-dráma olvasata egy olyan díszletelem révén bomlik ki, amely sem alakjánál, sem anyagánál fogva nem idézi fel a szöveg történelmi és természeti helyszíneit.⁹⁷

A térkonceptiók sokféleségének tudatos alkalmazása, illetve a színház illúziókeltő-realista nyelvének kitérítése a lehetőségekre, a színházi jelek megcsinálhatóságára és használatára irányította a figyelmet. **Edward Gordon Craig** (1872–1966) a színház avantgárd hivatását abban látta, hogy „a régi helyére állítsa a Szépművészetek közt a Színház Művészetét. [Ez sem] a színjátszás, sem a darab, sem a díszlet, sem a tánc, hanem azoknak az elemeknek az ötvözete, amelyek mindezeket is alkotják: a cselekvésé, mert az a színjátszás igazi lelke; a szavaké, mert az a darab teste; a vonalé és a színé, mert az a színpadkép szíve; a ritmusé, mert ez a tánc igazi lényege. (...) Egyik sem fontosabb, mint

⁹⁶ Oskar Schlemmer, Moholy-Nagy László, Molnár Farkas: *A Bauhaus színháza*. Budapest, Corvina, 1978. 90-91.

⁹⁷ Ugyanez a hatásmechanizmus sokkolta a Piscator rendezte „Svejk” (1928) színészeit és rendezőit: „Első ízben történt, hogy egy színésznek a színpadon egész szerepét utazva, menve, szaladva kellett eljátszania. Ez a tény megkövetelte a szalagok teljes zajtalanságát. A gyárral történt első megbeszélések alkalmával ezt a legszigorúbban meg is ígérték. Amikor a Theater am Nollendorferplatz-ban először hallottuk működni a szalagokat – 1928. január 8-án történt –, teljes erővel dolgozó gőzmalom benyomását keltették. A szalagok kattogtak, fújtak, dobogtak, hogy az egész épület remegett belé. A legnagyobb hangerővel is alig lehetett keresztülhatolni a zajon. Párbeszédre gondolni sem lehetett ezen a vágató szörnyetegen.” Erwin Piscator: *A politikai színház*. Budapest, Országos Színházstudományi Intézet, 1963. 104-105. ford. Gál M. Zsuzsa.

a másik, mint ahogy a festő számára nem fontosabb egyik szín a másikkal, vagy egy zeneszerző számára egyik hang a másikkal.”⁹⁸ A színház így nem kizárólag a színész, de nem is a szöveg illusztrálásának művészete, hiszen e kettő ugyanolyan eleme az előadásnak, mint a fény, a jelmez, a díszlet, amelynek ura és teremtője a rendező lesz. Nem arról a kvázi-fényképésről van szó, aki a valóság észlelésének kulturálisan adott, normatív és engedélyezett rendjét betartva „megeleveníti” a dráma szövegét. Hanem arról a művésztől, aki a térbe és időbe helyezett, élő és beszélő test színrevitelének lehetőségeiről, továbbá az azt észlelő nézőben lezajló folyamatokról gondolkodik el. Ily módon a **rendezői színház** születése (az önálló műalkotás formájában megszülető színpadi interpretáció kapcsán) a színházművészet komplexitásának, s így önállóságának felismerését is jelentette.

Azáltal, hogy minden rendező kialakította saját, sokszor előadásról előadásra, az éppen aktuális „mondanivalótól” függően változó „színházi beszédét”, a kor színházi kultúrája sokszínűvé vált, és meglepőbbnél meglepőbb megoldások jellemezték. A századelő színházában a színházművészet eddigi határai kitolódtak, és csak a rendezésben betöltendő funkciótól függött, mi és hogyan lett része az előadásnak. Ennek következtében a nézőközönség először találta magát szembe az önálló ízlésvilág kialakításának és vállalásának feladatával, ami pedig sok esetben egy zárt színházi jelrendszer elsajátítását igényli, s ez egyfajta elit-közönségréteghez tartozás tudatát eredményezheti: „Úgy tűnik, a színdarab legelőször is városi ünnep, az összegyűlt polgároknak nyújtott látványosság. De meg kell jegyeznünk, hogy többféle, de legalább kétféle színházi közönség van: az intellektuel kisszámú csoportja és a nagy tömegek. Ennek a nagy tömegnek (...) a kisszámú csoport színháza érthetetlen unalom. A másik színház nem ünnep, nem tanulás, nem kikapcsolódás közönségének, hanem cselekvés; az elit részt vesz tagjai egyikének alkotásában, élni látja saját magában, ebben az elitben az általa teremtett lényt. Ez a cselekvő öröm az egyetlen iste-

ni öröm, ehhez képest a polgári tömeg hús-vér játéka torzkép lehet csupán.” – írja az *Übű király* című „diákcsínyekből lepárolt rémbohózat” szerzője, Alfred Jarry (1873–1907).⁹⁹

Térbe helyezett test

Mindez nehezen lett volna elképzelhető a századfordulón tevékenykedő **Adolphe Appia** (1862–1928) munkája nélkül. A svájci építész munkássága elválaszthatatlanul összeforrt a német zeneszerző, Richard Wagner (1813–1883) nevével. A *Gesamtkunstwerk* (összművészet) jegyében készülő zenedrámák (*Trisztán és Izolda*, *A nürnbergi mesterdalnokok*, *A Nibelung gyűrűje-tetralógia*, *Parsifal*) a romantikus opera ellenében íródnak: olyan rendezőre várnak, aki számára a szó, a zene és a színpadi cselekmény nem egymás mellett, hanem együttesen alkotnak új, meg- és felszabadító erővel bíró színházi nyelvet. Színházeszményét a Bayreuthi Ünnepi Játékok keretében és a külön e célra épített Festspielhausban (1876) akarta megvalósítani. A germán mitológiát feldolgozó, vezérmotívumokon és ún. „végtelen melódiákon” nyugvó, monumentális művek kortárs előadásainak sikertelenségében azonban igen nagy szerepet játszott a valóság illúzióját keltő festett vászon kizárólagos uralma és a színpadi világítás akkori színvonala. Hiszen a vilány alkalmazásának hőskorában még csak nagyon durva effektusokat lehetett elérni! Először a nappali világosságárnyalatok létrehozására nyílt lehetőség, ami azonban még mindig csak hangulatkeltésre adott lehetőséget. Az igazi fordulatot a színpad bármely pontját hangsúlyozni képes fényoszóró és fejtű használata hozta el. Az árnyékhatások immár művészi variálása pedig csak most, a századelőn következett be.

Appia a Wagner-operák hatására jutott el odáig, hogy a zene által hordozott, belső világ látványát állítsa szembe a valóság illúziójával. Arra törekszik, hogy rendezőként térbelivé tegye a dráma szövege és a színpadi cselekmény fölött álló, pontosabban azokat összekapcsoló és a belső hang elsődleges

⁹⁸ Edward Gordon Craig: *Új színház felé*. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963. 21. ford. Székely György.

⁹⁹ Alfred Jarry: Válaszok a drámai művészetéről szóló kérdőívre. In. Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi antológia*. Budapest, Balassi, 2000. 16. ford. Jákfalvi Magdolna.

tolmácsolójává váló zenét. Ez viszont kikezdte mind a tájképfestészet jegyében készülő kulisszák, mind az ornamentikus háttérfestményre épülő díszletezés határait. Az Emile Jaques-Dalcroze-féle (1865-1950) ritmikus gimnasztika (euritmia) ismerőjeként úgy figyelte a színészt, mint egy térben mozgó testet. Így jött rá, hogy „egy meredek lejtő valamely heroikus tájban tökéletes illúziót kelt, amíg a vászonra van festve, de amint a színész be akarja vonni a játékba, mesterséges domb lesz belőle”, továbbá hogy a „díszletet alkotó festett vásznak elhelyezése megköveteli, hogy a világítás kizárólag a festés láthatóvá tételét szolgálja. Ennek pedig semmi köze a világítás aktív szerepéhez – sőt éppen hogy szemben áll azzal.”¹⁰⁰ A színésznek a zenét kell szolgálnia, a zenét pedig a díszletnek, s mivel a színész háromdimenziós, aktív lény, a díszletet is ilyené kell tenni. Ezeket az ellentmondásokat a háromdimenziós szcenikai elemekkel (sok lépcsővel) tagolt ritmikus tér és a szórt fény használata oldja fel. Így a színész szabadabban mozoghat, a fény és árnyék, illetve a színes szűrt és immár mozgatótt világítás pedig atmoszférateremtő erején kívül művészi egységbe fogja a színpad élő és élettelen elemeit. A scenográfia tehát nem a képzőművészet egyik ága, hanem a „zene által feltárt magasabbrendű világot” megteremtő rendezés része, s mint ilyen a színészi test játékát meghatározó törvényeknek is engedelmeskedik. Appia tehát önálló művészi formaként gondolkodott a színházról, s ebben szinte valamennyi avantgárd rendező követte.

A Bauhaus művészt, **Oskar Schlemmert** (1888–1929) is az emberi alakkal bíró test térbeli helyzete és szerepe, a szerves lény és a szervetlen környezet között feszülő ellentét foglalkoztatta. Az absztrakt térben mozgó-táncoló, „Kunstfigur”-nak (műfigura) nevezett eszményi alak „egyaránt követi a test és a tér törvényét”, s ezt az építészeti és biológiai törvények megfigyelése alapján elkészített jelmezek, illetve a gravitáció törvényének leküzdésében közrejátszó akrobatika teszi lehetővé. **Erwin Piscator** viszont (1893–1966) vetített filmrészletek, a legkülönbözőbb fényeffektusok, zajok, embe-

ri ének – az *Oratórium*ban például huszonnégy tagú férfikórus – és gépi zene alkotta montázs részévé teszi a színészi testet. A különböző akusztikai és vizuális csatornákon egyidejűleg és igen gyors tempóban érkeztek a jelek, s ezek összerendezése és az így megszülető (egyértelműen politikai) mondanivaló létrehozása különleges figyelmet és egészen szokatlan (gyors és szimultán) észlelést igényelt a nézőktől.

Ezek a formanyelvek, elméletek, utópiák tehát arra törekszenek, hogy a néző ne csupán a dráma szövegét alkotó nyelvi jelek segítségével, hanem a színház (látható és hallható – ad absurdum tapintható, szagolható, ízlelhető) és rendezők által létrehozott nyelvén is olvasni tudja az előadást. A változások nem hagyták érintetlenül a színház kulcsfiguráját, a **színészt** sem. Fontos megjegyezni, hogy a lélektani realizmus az avantgárd formalista törekvéseivel időben párhuzamosan (!) szerveződött „Rendszerré”. Legfőbb előfeltevése, hogy az (általános) emberi viselkedésnek kizárólag pszichológiai magyarázata lehet, a cselekvések és azok okai, az érzelmek és azok kifejezőmódjai közötti kapcsolatok kauzálisak, a dráma világát szervező mögöttes világ pedig logikusan átlátható. Sztaniszlavszkij ezért állította, hogy a színészt először el kell juttatni önmagához, mert csak ezt követően lesz képes saját érzéseit és indulatait a szerep áttetsző médiumaként mindenki számára megjeleníteni. Hiszen a néző arra vágyik, hogy a kukucskáló színpad nézőterén ülve felfelé nézzen, és a színészt látva azt mondja: „Jé, pont, mint a Jenő” (az anyám, a feleségem, a szeretőm stb.).¹⁰¹ A színházi avantgárd rendezői azonban olyan nézőnek készítik előadásukat, aki (Brechtet idézve) „nem kívánja, hogy valamilyen szuggesztiónak legyen akarat nélküli áldozata”.¹⁰² Nem csupán a színész (saját és valamennyi emberével azonosnak gondolt) lelkére, hanem testének megcsináltságára is figyelni tud. S a színésznek (ha nem akar prostituálódni) eszközként kell magát alá rendelnie a legkülönbözőbb rendezői elképzeléseknek. Hiszen immár a rendezői koncepció dönt arról, hogy a színész hogyan defi-

¹⁰⁰ Adolphe Appia: *A zene és a rendezés*. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1968. 82/40. ford. Barta András.

¹⁰¹ Heiner Müller: *Bonner Krankheit*. *Theater der Zeit*, 2004/11. 4.

¹⁰² Bertolt Brecht: i. m. 374.

niálja saját színészetét (színész-Énjét). Nem véletlen, hogy a kor legnagyobb színészegei egy-egy rendezőhöz csatlakozva, az ő iskolájukat eljáratva válnak jelentős művészzé.

„Színész”

Edward Gordon Craig (1872–1966) számára az előadás a mozgásból, a díszletezésből és a hangból áll, amit az előadás egészéről átfogó „megjelenítés-vízióval” bíró rendező szervez egységgé. Grafikai, színpadi fantáziatervei fényesen bizonyítják, hogy hatalmas jelenetről jelenetre változtatható, mobil és fénytel tetszés szerint festhető paravánrendszerekben, mozgatható padlóban gondolkodott, amelyben minden elem tökéletes pontossággal működik, és nincs helye a véletlennek. Ám milyen szerepet játszhatnának egy ilyen tudatosan tervezett, globális vízióban azok a színészek, akiknek „testi cselekvései, arckifejezése, beszédének hangzása mind ki vannak szolgáltatva érzelmei széljárásának”, illetve a drámaíróknak. A „színésznek (...) el kell tűnnie, s helyét az élettelen alak foglalja el, akit – amíg jobb nevet nem vív ki magának – **übermarionett**nek hívhatunk”. Craig szerint a művészet alapvető követelménye, hogy olyan anyagokat használjon, „amelyekkel teljesen biztonságosan lehet számolni”, vagyis amelyek nem kiszolgáltatottjai a változásnak és az esetlegességnek.¹⁰³ Ugyanakkor a *Hamlet* 1912-es (és Sztanyiszlavszkijjal közösen jegyzett) bemutatójában a meg nem valósult ötletek sora igazolja, hogy nem kézzel vagy géppel mozgatott fabábukat képzelt el a színpadon. Shakespeare drámáját szavak nélkül, kizárólag mozgás révén akarta eljátszatni, amelynek a színpadon folyamatosan jelenlévő zenekar muzsikája adta meg az egyes jelenetek alaphangját és ritmusát. Hamlet mindvégig a színpadon tartózkodott volna allegorikus alakokként (Halál, Örület, Gyilkosság stb.) megjelenő gondolatai társaságában. A színészeknek néhány alapmozdulatra kellett volna redukálni a jeleneteket, a hosszabb szövegrészeket pedig zenei frázisokká alakították volna, és úgy énekelték volna el, hogy a szavak vesszenek el a hangokban, váljanak

érthetlenné a nézők számára. Vagyis Craig csak a (dramatikus alak mögé bújva a közönségnek mindenáron tetszeni akaró) színészt utasította el, nem pedig a színpadon mozgó és mozdítható, emberi testet.

Másképp definiálta és látta formálhatónak a színész Énjét Bertolt Brecht (1898–1956). Meg volt győződve arról, hogy az emberi cselekvés nem pszichológiai, inkább szociológiai értelemmel bír. Az ember lényegében társadalmi lény, aki viselkedésében és cselekedeteiben nem teljesen individuális mintákat hordoz, hanem olyanokat követ, amelyek egy adott osztályra/csoportra jellemzőek. Ily módon a színésznek mint színésznek a személyét a színésznek mint társadalmi lénynek az életben szerzett tapasztalataira alapozza. A színésznek mindenekelőtt át kell esnie a „társadalomért érzett felelősség fázisán”, hogy úgy játsszon, mintha olyan tudás volna a birtokában, amely történelmileg nem lehetséges. A marxista utópia pozíciójából beszél, amelyben a darab problémái, amelyekről Brecht azt sugallja, hogy megoldhatók, már megoldódtak. Jó példa erre a legnagyobb Brecht-színész, Helene Weigel játéka, aki Brecht szerint dühösen játszotta Kurázi mamát, de ez a düh nem a figuráé volt, hanem azé a színésznőé, akit felháborított, hogy Kurázi képtelen tanulni a vele történetekből. Vagyis az **epikus színház** nem magát az érzelmet, hanem „egy sérült, előregedett, szubjektivistá érzelmvilágot” kíván mellőzni.¹⁰⁴

Mivel az epikus színész csak „idéz egy figurát”, azaz „egy folyamat tanúja”, nem átélnie, hanem megmutatnia kell bizonyos érzelmeket, tehát külsődlegessé kell tennie őket. Távolságtartó magatartásának kialakításában három eljárás lehet a segítségére: 1. a figura megnyilatkozásainak egyes szám harmadik személyűvé és 2. múlt idejűvé tétele, illetve 3. a szerzői utasítások velük együtt történő mondása. Ezek az eljárások persze csak a próbákra korlátozódnak, ám elidegenítő hatásuk az előadásban is érzékelhető: a kritikusok például épp az egységes személyiség megjelenítését hiányolták a Link Laját játszó Peter Lorre szövegmondásából és alakformálásából. Nem lehetett vélt / valós / vá-

¹⁰³Edward Gordon Craig: A színész és az übermarionett. *Színház*, 1994/9. 36. ford. Szántó Judit.

¹⁰⁴Bertolt Brecht: i. m. 257.

gyott érzéseinkkel azonosítani, hiszen a játék töredezettsége, az ellentmondásosság épp azt tette felismerhetővé, hogy az *Egy fő az egy fő* figurája más-képp is cselekedhetne, mint amit csinál.

Ezt segítették az ismert brechti elidegenítési effektusok: a fényforrások és a zenekar látható elhelyezése, a cselekmény logikájából nem következő és a dialógust megszakító song, a prológos és epilógus, a kórus, a kínai színházból kölcsönzött maszk, a feliratok. Ezek száma és módja szinte a végtelenségig növelhető, hiszen „egészen hétköznapi dolog, ezerszer él vele az ember (...), ha valamely megszokott, ismert, közvetlenül, adott dologt különös, feltűnő, váratlan dologgá teszünk.”¹⁰⁵ Például a koldusok látványa a mindennapok természetes része lett – megszoktuk. Ahhoz, hogy a nyomor abnormális voltára és a változtatás szükségyszerűségére ráeszméljünk, egy szokatlan helyzetben, környezetben és módon kell őket fel- és megmutatni, melynek eredményeként másnap talán ismét ránézünk a lakásunk melletti utca élő köveként kuporgó koldusra. Ez a ráébresztés a feladata és az alapelve a színészi játéknak is: „A *Julius Ceasar*-ban elidegenül Brutus zsarnokgyilkossága, ha egyik monológja közben, amíg zsarnokság szándékával gyanúsítja Ceasart, maga is bántalmazza az egyik szolgálatára rendelt rabszolgát. Stuart Mária szerepében Helena Weigel egyszerre csak legyezőnek használta a nyakában logó feszületet, kacéran legyezni kezdte magát vele.”¹⁰⁶

Brechthez hasonlóan Vszevolod E. Mejerhold (1874-1940) is elvi alapon vitatkozott Sztanyiszlavszkijjal. A Moszkvai Művész Színház *Sirály*ában Trepljov szerepét játszó színész szerint ugyanis a szerephez kívülről befelé kell közelíteni, vagyis hiba az érzelem átéléséből kiindulni. A pszichoanalízis helyett a reflexológiai kutatások William James-i és pavlovi téziseit vette alapul, melyek szerint a pszichikai állapotok mindegyike valamely fiziológiai folyamat következménye: „Futásnak eredtem és megijedtem. A formula értelme a következő: nem azért eredtem futásnak, mert megijedtem, hanem

megijedtem, ahogy futásnak eredtem. Ez azt jelentette, hogy az általánosan elfogadott véleményről eltérően a reflex megelőzi az érzelmet, s egyáltalán nem a következménye.”¹⁰⁷ Vagyis a mozgássor bemutatásával idéződik fel a színészen a szükséges érzelem. A színészképzés speciális módjának tekinthető és huszonkét olyan etűdből álló **biomechanika**, mint a *Nyíllövés*, *Kőhajítás*, *Pofonütés*, *Mellre ugrás*, *Kézdőfés* stb., abból indul ki, hogy a „színész egyesíti magában mind a szervezőt, mind a megszervezendőt (azaz mind a művészt, mind az anyagát). A színész képletét így írhatjuk fel: $N = A1 + A2$, ahol $N =$ a színész, $A1 =$ a konstruktőr, aki megteremti az elgondolást, és utasítást ad annak megvalósítására, $A2 =$ a színész teste, a kivitelező, amely teljesíti a konstruktőr ($A1$) által kitűzött feladatot.”¹⁰⁸ A színész feladata tehát a test mechanikájának tanulmányozása és kontrollálása, hiszen csak így tud megfelelni azoknak a követelményeknek, hogy fizikailag rendben és reflexszerűen ingerelhető legyen. Ez az ingerelhetőség ragad át a nézőre, és vonja be a játékba, vagyis a néző a mozgás melléktermékeként születő érzelmeket élheti át. Ezek az etűdök Mejerhold leghíresebb rendezésében, *A revizorban* (1926) láthatatlanná csiszolódtak: olyan önálló partitúra alapján komponált testszínház elemeivé váltak, amely önálló vizuális hatással bírt. S nem kérdőjelezte meg az érzelem kinyilvánításának igényét, csak megakadályozta, hogy a színházban „különböző lelki folyamatok hisztérikus ábrázolása folyjon (...) meleg vizes fürdőben elernyedj izmokkal”¹⁰⁹

A rendezés színháza

Bár a színházi avantgárdról, mint (koránt sem egy- séges) mozgalomról csak az 1930-as évekig beszélünk, dráma és színház, színház és kultúra viszonyára, a színészi test és a színpadi tér kapcsolatára, továbbá a nézés szerkezetére vonatkozó elképzelései mindmáig meghatározzák az európai színházi kultúrát. Az antinaturalista-formalista

¹⁰⁵ I. m. 174.

¹⁰⁶ I.m. 171.

¹⁰⁷ Vszevolod Mejerhold: *Színházi forradalom*. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1967. 111. ford. Peterdi Nagy László.

¹⁰⁸ Vszevolod Mejerhold: A jövő színésze és a biomechanika. *Színház*, 1995/1. 43. ford. Páll Erna.

¹⁰⁹ Mejerhold: *Színházi forradalom*. i. m.

törekvések a színház nyelveinek kidolgozására irányultak, ami egyfelől a **színházművészet önállóságára**, másfelől a **kísérletezés jelentőségére** irányította a figyelmet. A talán legnagyobb horderejű/forradalmi felismerésnek az bizonyult, hogy a rendezés művelete nem csupán a dráma értelmezését célozza. Az előadás nézője ugyanis nem keresztülpillant a színészi testen, díszleten, kelléken, hogy meglássa a játszott alakot és annak környezetét, hanem jelek olyan rendszerét látja, amelyek jelölői nem áttetszőek, hanem rendezői elvek alapján megformált matériák.

A színházi avantgárd gyökeresen átrajzolta a 19. század közepére kialakult színházi struktúrát. Egyfelől megjelentek azok a művészszínházak, amelyek (a naturalizmus mintájára) társadalmilag és/vagy esztétikailag elköteleződve vállalták a művészi kísérletezés kockázatát, és küzdöttek az intézményesüléssel együtt járó formai-jogi kötöttségekkel és a finanszírozás problémáival. Ezeken a színpadokon talált otthonra a dadaizmus és a szürrealizmus köpönyegéből kibújó abszurd dráma, amely a racionális logikának ellentmondó nyelvhasználattal és a fantasztikum alkalmazásával meglepte a nézőt, a színházi nyelvhasználatban azonban (a verbális nonszensz központi szerepe miatt) nem hozott újat. Állandósultak viszont a színházi avantgárd scenográfiai újításai: eltűnt a rivalda, a festett vászon, és a színészképzés is sokszínűbb lett. A 20. század második felének színházát olyan, immár intézményes keretek között működő rendezők írják, mint Németországban Bennp Besson, Tábori György, Peter Stein, Peter Zadek, Hans Neuenfels és Claus Peymann; Franciaországban Patrice Chéreau, Roger Planchon, Jan Vilar, Ariane Mnouchkine; Olaszországban Georgo Strehler; Angliában Peter Brook; Lengyelországban Jerzy Grotowski, Tadeus Kantor, Józef Szajna; Oroszországban Jurij Ljubimov, Anatolij Efrosz, Georgij Tovsztonogov, Anatolij Vasziljev; Csehországban Otomar Krejča, Ivo Krobot, Jiří Menzel; Romániában Andrei Serban, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Harag György, Silviu Purcarete; Svédországban Ingmar Bergman.

Ezek a rendezők és az elmúlt évszázad európai színháza három színházcsináló írásait és rendezéseit találta folyamatos újranézésre és újraolvasásra méltónak. Bertolt Brecht és Konsztantyin Sztanyiszlavszkij mellett **Antonin Artaud** (1896-1948) hatása volt érezhető mind a hatvanas-hetvenes évek neo-avantgárd, mind a nyolcvanas-kilencvenes évek posztdramatikus színházán. Pedig e szerteágazó életmű alig néhány megvalósult rendezést tartalmaz. A színházi írások sem alkotnak zárt rendszert, nem érvelnek, csak állítanak, s a téziseket egy drámai-költői nyelv törli azonnal darabjaira. Radikális voltát jól szemlélteti, hogy míg Brechtnek az új színház megnevezése során csak annyi nyelvi leleményre futotta, hogy azt „színház” helyett a „színház” szóval illette, Artaud csak hasonmás-fogalmak révén volt hajlandó megszólalni életről és színházról. „Az a valóság, amelynek a színház a Hasonmása, nem emberi, hanem embertelen, és az a maga erkölcsével és jellemével bizony édeskeveset számít benne.”¹¹⁰ A színháznak tehát az élet a Hasonmása, az életnek pedig a pestis és a kegyetlenség, amelyek azért lehetnek az alkímia mellett a színház színeváltozásai, mert egyesítik az anyagit és a spirituális. Ily módon az artaud-i színház által kiváltott hatásnak az a célja, hogy „a törvényeknek alávetett, a vallások és az előítéletek által eltorzított társadalmi embert” megtisztítsa az individualizmus, racionalizmus démonaitól, és egy új, „totális ember” szülessen. A néző tudattalanjába hatol, „önkívületi állapotot teremt (...) gondosan kidolgozott módszerekkel egyenesen az emberi szervezethez szól. Ugyanazokkal az eszközökkel él, mint bizonyos népek gyógyító zenéje, amelyben oly nagy örömet lelünk, ha lemezen hallgatjuk, de mi magunk képtelenek vagyunk életre kelteni.”¹¹¹

Vagyis nem a színházcsinálás egy bizonyos módjáról van szó. A színészek a színpadon nem megmutatják a „totális embert”, hanem (a Bali szigetek táncosaihoz hasonlóan) élő hieroglifákként olvasva őket, öntudatlanul mi magunk alakulunk át. A transz-

¹¹⁰ Antonin Artaud: *A könyörtelen színház*. Budapest, Gondolat, 1985. 106. ford. Betlen János.

¹¹¹ I. m.

hoz a legősibb elemen, a testen keresztül vezet az út: „a tömeg elsősorban az érzékeivel gondolkodik (...). Elfajult állapotunkban csak úgy tudjuk befogadni a metafizikát, ha a bőrünkön át tápláljuk vissza szellemünkbe.”¹¹² A *Cenci-ház* 1935-ös premierjén kakofón hangeffeltusok (az Amiens-i katedrális harangjai, gépzaj, harsonaszó, metronóm, madár-csicsergés, természetellenes intonációjú és erősségű emberi hangok) és az önálló életet élő gesztusok domináltak a szóval szemben. Saját a Sorbonne-on megtartott előadása (1937) során viszont a gúny tárgyává vált, amikor váratlanul eltorzult arccal, vérben úszó szemekkel, izmait megfeszítve, sőt rángatózva kezdett el beszélni, és a hangja sikollyá élesedett, mint aki a pestist magában hordozva delíriumos állapotba esett, vagy épp agonizál. Céljairól leginkább az alábbi panasz árulkodik: „Ők mindig azt akarják hallani, hogy valamiről beszélek. Objektív előadást akarnak hallani a *Színház és pestis* témájában. Én meg magát a tapasztalatot, magát a pestist akarom átadni nekik, hogy rémületbe essenek és felébredjenek.”¹¹³ „Artaud a végsőig akart elmenni: a színházat szent földdé akarta avatni, azt akarta, hogy olyan elhivatott színészek és rendezők szolgálják a színházat, akik önmagukból kegyetlen színpadi metaforák végtelen sorát képesek megteremteni, és az emberi lényeg olyan erőteljes, közvetlen, robbanásszerű megnyilatkozásait készítik elő, hogy egyszerűen lehetetlenné válna visszatérni az anekdota és a csevegés színházához.”¹¹⁴

A neoavantgárd színház (1960–1970)

„Az alkalmazott Artaud egyenlő az elárult Artaudal” – állította Peter Brook. „Se utánozni nem lehet őt, se megvalósítani, amit javasolt” – mutatott rá Jerzy Grotowski. „Követői” – a mesterséges mennyországokra áhítózó beatgeneráció, a performansz- és happeningkultúra stb. – leginkább saját elképzeléseiket vetítették bele a kiválasztott gondolat-töredékekbe. Ugyanakkor írásai nélkül nem került volna a színházról való gondolkodás középpontjába

ba az a felismerés, mely szerint a színház lényege szerint olyan cselekvés, amely a színészi organizmusban és azok előtt történik meg, akik eljöttek.

Ez izgatta azokat a hatvanas-hetvenes évek európai kultúráját provokáló performereket, akik soha nem akartak helyet kapni az intézményes színház keretein belül. Az előadást estéről estére többekévéssé megismétlő, s azt ily módon árucikknek tekintő színházi üzem ugyanis törvényszerűen termel és elad. A *produktum* célképzete viszont idegen a *to perform* igének attól a jelentéskörétől, mely szerint a cselekvés végrehajtása során abszolút jelenidejű valóság jön létre és múlik el. Az önmagukat Body Art-ként, fluxusként, akcióként, happeningként minősítő **művészi performanszok** annak idején az emberi vegetáció (vizelés, székelés, hányás, szeretkezés) felmutatásával sokkolták azokat a nézőket, akiknek szembe kellett nézniük a nézői jelenlét kockázatával. „Micsoda kísérletező energia szabadult fel az amerikai színházból az 50-es évektől kezdve egészen 1975-ig! (...) Mindenütt – termekben, színházakban, az utcán, földeken, kórházakban, börtönökben, közösségi helyiségekben (vasútállomásokon, tisztítószalonokban), galériákban, iskolákban – ott volt az élő előadás, mely megpróbált mindent megtenni. (...) Olyan vad, termékeny vita alakult ki a színházi emberek, a képzőművészek, a zenészek, a táncosok, a társadalmi aktivisták és teoretikusok között, hogy azt hittük, mi fogjuk megújítani a világot.” – írja Richard Schechner.¹¹⁵ A rendszerint egyetlen egyszer előadott események olyan irritáló, bizonytalan és értelemszerűen kínos helyzetbe hozta a nézőt, amelyben úgy tűnt, hogy érvényüket veszítik a „megalkotott” és „elfogyasztandó” műalkotás élvezetének eddig megkérdőjelezhetetlennek tekintett és biztonságérzetet adó normái illetve szabályai.

A bécsi akcionizmus legismertebb alakjához, Hermann Nitschhez (1938) fűződnek a hatvanas évek elejétől napjainkig botrányokat kiváltó bárányszéttépési-akciók. Ha akartak, játékosok és nézők több esetben is közösen cselekedhettek, és a leg-

¹¹² I.m.158.

¹¹³ Idézi Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris, 2007. 234.

¹¹⁴ Peter Brook: *Az üres tér*. Budapest, Európa, 1973. 64. ford. Koós Anna.

¹¹⁵ Richard Schechner: *A performance*. Budapest, Múzsák, 1984. 296. ford. Regős János.

különbözőbb érzéki tapasztalatok részesévé válhattak: vér, bélsár, mosogatóvíz és más folyadék cseppjei szóródtak a játékosokra, és alkalmuk nyílt arra, hogy a performerekkel együtt mindezt magukra locsolják, saját kezüleg belezzék ki a bárányt, húst egyenek, és bort igyanak. Az 1964–1965-ös perügyészégi jelentései szerint *Kukei, akopee – Nem!, barnakereszt, zsírsarkok, mintazsírsarkok* című munkájában Joseph Beuys (1921–1986) sósavat permetezett szét az aacheni Műszaki Főiskola auditorium maximumában. A diákok egyike öklével többször az arcába vágott, mire eleredt az orra vére, s bemocskolta hófehér ingét. Az emberekkel körülvett, piszkos és vérző orrú fluxusművész erre egy nagy dobozból előhúzott és a tomboló nézők közé dobott néhány tábla csokoládét. Az örült hangzavarban, a tülekedőktől körülvéve, Beuys eskütételre emelt (vagy éppen átkot szóró) bal kezével magasba tartott egy keresztet, jobb kezével pedig mintha fel akart volna tartóztatni valamit vagy valakit. A belgrádi születésű Marina Abramović 1978-ban mozdulatlanul ült egy széken, és öt darab 3–4,5 méter hosszú olyan piton tekeredett jégtömbökkel körülvett teste köré, akik két hete nem kaptak enni. Ezek a performerek önszántukból mondtak le arról, hogy az előadás menetét a lehetséges kereteken belül ellenőrzés alatt tartásuk. Olyan szituációkat hoztak létre, amelyek megnehezítették, mi több csaknem lehetetlenné tették, hogy előre kiszámítsák a kimenetelét. Ez ugyanis nem kizárólag rajtuk,

hanem mindenekelőtt a többiekén (elsősorban a nézőkön, de adott esetben az állatokon is) múltott.¹¹⁶

Ezeket a minden szempontból egyszeri és egyedi eseményeket a „teljes testi jelenlét” színházának is szokták nevezni, mivel művészeti programjaik egyik leglényegesebb elemévé tették a konkrét fizikai cselekvés értelmében vett nézői részvételt. A Julian Beck és Judith Malina vezette *Living Theater* vagy a Richard Schechner-féle *Environmental Theater* és az általa alapított *Performance Group* játékosai kifejezetten arra bátorították a nézőket, hogy egymás közvetlen érintésével olyan közösségi rítust hajtsanak végre, amely a *Paradise Now* (1968) és a *Dionysus in 69* (1969) során meg is valósult. Vagyis felmutatták, hogy mennyire nem kizárólagos az az ötszáz éves nézői szokásrend, amely a színházban látott és hallott dolgokat nem a „civil” színészre, hanem az általa megtestesített szerepre (dramatikus alakra) vonatkoztatja.

Legszélsőségesebben erre a mozgalomra volt jellemző Brook meglátása, mely szerint „a 'kegyetlenség színházának' lenyűgöző szavai nyomán indult meg az erőszakosabb, kevésbé racionális, szélsőségesebb, kevésbé verbális, kockázatosabb színház felé való tapogatózás”.¹¹⁷ Míg a színházi avantgárd a színház nyelvének teljes jelkészletét (köztük a jelölővé formálható színészi testet) teatralizálta újra, addig a *Live-Art*-nak is nevezett neoavantgárd a színészi és nézői test együttes és egyidejű jelenlétének eseményével szembesített. A

¹¹⁶ „1975. október 24-én figyelemreméltó és elgondolkodtató eseményben volt részük az innsbrucki Krinzing Galéria látogatónak. A belgrádi születésű Marina Abramović itt mutatta be a *Lips of Thomas* című performansát. A performans elején Marina meztelenre vetkőzött, majd a terem hátsó falára erősítette egy rá hasonlító, hosszú hajú férfi ötágú csillagba foglalt fényképét. A faltól nem messze megterített asztal állt: a fehér abroszon egy üveg vörösbor, egy kiló méz, egy kristálypohár, egy ezüstkanál és egy korbács volt. Abramović leült az asztal melletti székre, és az utolsó cseppig kikanalazta a csuprot, majd a kristálypohárba kitöltötte, és lassú kortyokban megitta a bort. Amikor kiürült az üveg, jobb kezével összetörte a poharat: a keze vérezni kezdett. Ezt követően felállt, és fényképének hátát fordítva a nézők szeme láttára borotvapengével egy ötágú csillagot metszett a hasára. A vérző művész megragadta a korbácsot, letérdelt és erős csapásokkal ütni kezdte magát. A korbács véres csíkokat rajzolt a közönség felé fordított hátára. Ezután karjait széttárta és ráfeküdt egy jégtömbökből épített keresztre. A plafonra egy hőszűrő volt felerősítve, amely pont a hasára fújta a forró levegőt. Az élő húsba metszett csillag a forróság hatására újra vérezni kezdett. Abramović mozdulatlanul feküdt, ami nyilvánvalóvá tette, hogy a kínjai addig tartanak, amíg a hőszűrő végleg fel nem olvasztja a jeget. Mikor már harminc percen át feküdt így, semmit sem téve az egyre elviselhetlenebb fájdalom ellen, a nézők egy része nem bírta tovább nézni a szenvedését. Néhányan a jégtömbökhöz siettek, felemelték, és egy kabátba csavarva kivitték a művészt. A két órás performansz ekkor és ezzel az aktussal ért véget. (...) Nyilvánvaló, hogy a művésznő megebesült, sőt: kész volt további kínok elviselésére. Ha mindez nyilvános helyen történt volna, a nézők valószínűleg habozás nélkül közbelépnek. De egy galériában? Hiszen nem kell-e tisztelnünk a művésznő tervét és valószínűsíthető szándékát? Vállalhatjuk-e annak a kockázatát, hogy tönkretesszük a „műalkotást”? Ugyanakkor kérdés, hogy humánus és az embertársunk iránt érzett felelősséggel összeegyeztethető cselekedet lenne-e nyugodtan nézni, ahogy valaki fizikailag bántalmazza önmagát. Vajon Abramović a kukkoló szerepébe akarta kényszeríteni a nézőt? Vagy éppen azt akarta tesztelni, hogy mi kell ahhoz, hogy a néző végre elhatározza magát, és véget vessen kínjainak? Milyen szabály lép ez esetben életbe?” Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. i. m. 9-10..

¹¹⁷ Brook: i. m. 65.

szembesítés provokatív módja miatt közösséget vállalt a nyugati demokráciák feloldhatatlan problémáival és a piacgazdaság konzumterrorjával számot vető, diáklázadások formájában jelentkező 68-as eszmékkel. Pezsgésük a közösségi létezés és a közös cselekvés hitéből táplálkozott: a csoportok tagjai számára a színházcsinálás például életformává vált, amelybe (mint állítólag Hajas Tibor) bele is lehet halni. Lassú szertefoszlásukkal együtt a mozgalom, az általános kollektív cselekvés hite megszűnt. Ám „az anekdota és a csevegés színházához” már nem volt olyan könnyű visszatérni. A radikális kísérletezés, a határok és konvenciók folyamatos megkérdőjelezése, a kritikus-politikus cselekvés,¹¹⁸ az alkotó (drámaíró, rendező, színész) elsődlegességének és hatalmának megosztása viszont beépült az európai színházi kultúra hagyományába.

A színház mint kutatás

Az először Opolo-ban, majd Wrocławban működő Színházi Laboratórium vezetője, **Jerzy Grotowski** (1933) „szegény” jelzővel illette (sokak szerint Sztanyiszlavszkijhoz, Brechthez és Artaud-hoz mérhető) reformját. A lengyel színházi „látnok” a „kleptománia művészi formáját” megvalósító gazdag színházzal szemben határozta meg önmagát. Nem a különböző művészi ágak szintézisére törekedett, nem akart megfelelni a film vagy a televízió kihívásának, hanem visszafordult a színház saját lényegéhez: néző és játékos közvetlen kapcsolatához. E közvetlenség megteremtése érdekében mellőzött

minden olyan „lopott” elemet (autonóm díszlet és jelmez, elkülönített színpad, mesterséges fényjáték, zenei aláfestés), amely ezt a viszonyt elfedi, s amelynek szerepét be tudja tölteni a színészi test megfelelő használata. A szegény színház emblematikájává vált *Az állhatatos herceg* (1965) például egy téglalap alakú játéktérben, annak kis (hol ágyként, hol műtőasztalként, kivégzőhelyként, áldozati oltárként funkcionáló) pódiumán zajlott. A fehér ágyékkötőt és vörös köntöst viselő herceget az ártatlanság és a vértanúság megtestesítőjévé, a térdnadrágot, lovaglócsizmát, fekete köpenyt viselő vádlóit pedig (egyikük koronával a fején jelent meg) a hatalom képviselőivé egyszerűsítette. Az emberfeletti szenvedésnek kitett, jóformán meztelen herceg Krisztusra emlékeztetett – az előadás áldozattá vált. Ez a színház a szegénység elfogadása révén olyan sokkot vált ki, amely „kikezdi az életben hordott maszkjaink mögött rejlő ember (autentikus) pszichikai rétegeit”.¹¹⁹ S ha a színész-prostituált kilép hétköznapi maszkja mögül, és eljut a maga tényleges (mítoszokban, archetípusokban létező) igazságához, akkor a nézőben is végbemehet hasonló folyamat. Ez a színház tehát az önképzés és az önfeltárás eszköze és az állandó keresés helye. Ezért is tekinthető következetes döntésnek, hogy 1970-ben felhagyott az amúgy is kis közösségben, együtt élve és dolgozva folyó próbákkal és a legfeljebb harminc fő jelenlétében zajló előadások létrehozásával. Parateátrális kutatásai a színészképzés és a színházi nevelés határain folytak, 1984-ben pedig hivatalosan is megszűnt a Laboratórium Színház. Grotowski

¹¹⁸ „[1995-ben] Buenos Aires-be mentem. Mint mindig, most is utcaszínházat akartam csinálni. (...) Ebben az időben az argentin törvény szerint egyetlen argentin sem halhatott meg éhezés következtében. Argentinként, ha az ember rendelkezik személyi igazolvánnyal, elvileg joga volt hozzá, hogy bemenjen bármelyik étterembe, és azt rendeljen, amit szeretett volna, kivéve bort és desszertet. (...) Az elkészített előadás középpontjában fiatal férfi állt, aki felkeresett egy éttermet. (...) A jeleneteket úgy próbáltuk, ahogy majd az utcán szerettük volna előadni. Aztán valakinek briliáns ötlete támadt: Figyeljétek, ahelyett, hogy az utcán adnánk elő ezeket a jeleneteket, miért nem megyünk ebédidőben egy zsúfolt étterembe? A következő napon pontosan ezt tettük. Bementünk egy elegáns étterembe, protagonistánk, aki nem volt sem erőszakos, sem agresszív, hangosan a következőket rendelte: Sült húst burgonyával és két tojással, de semmi esetre sem szeretnék bort vagy desszertet. Amikor az étel megérkezett, szívvel-lélekkel befalta az egészet, ahogy megkívánta. Ezen mindenki, még az étterem vezetője is nevetett. Ez volt az első felvonás. A második felvonás alatt senki sem nevetett. A második felvonás akkor kezdődött, amikor a fiatalember a számlát kérte. Amikor a számla megérkezett, megnézte, aztán felmutatta a személyi igazolványát, majd felállt, hogy induljon. Az étteremvezető megkérdezte, ki fogja kifizetni a számlát. A színész erre azt válaszolta: Fogalmam sincs, de azt tudom, hogy én nem. A törvény megengedi. Az étteremvezető ki akarta hívni a rendőröket, amire mi előleg számítottunk, és bele is írtuk a forgatókönyvünkbe. Ekkor az ügyvédet játszó színészünk figyelmeztette az étterem vezetőjét, hogy ha kihívja a rendőröket, a rendőrök őt viszik el, mert a törvény a fiatalembert védi. Majd elmondta a törvényre vonatkozó információkat. (...) Ezt vita követte, amelyhez számos jelenlévő hozzászólt. Végül mindenki bekapcsolódott, mivel valós szituáció volt számukra, nem pedig előadott színdarab.” Augusto Boal idézi Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák.* Budapest, Balassi, 2008. 36.

¹¹⁹ Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé.* Budapest, Pozsony, Kalligram, 1999. 22-23. ford. Pályi András.

már életében élő legendává, mesterré, guruvá vált. Az eszköztelenség, a játékeret közrefogó nézőtér lehetőségeivel folytatott kísérletek és a színészi kreativitást gátló tényezők feloldására irányuló tréningje szerves része lett nem csupán a kortárs rendezői színháznak, hanem a mindmáig elsősorban sztanyiszlavszkiji alapokon nyugvó intézményes színészképzésnek.

Szintén egy kutatás fázisainak tekinthető **Peter Brook** (1925) színháza, amely el akarja kerülni az elsősorban gazdasági természetű „holt” állapotot. Pályája során dolgozott államilag támogatott színházakban, és kísérleteket folytatott egy többnemzetiségű színészcsapattal. Az *Oedipus* (1968) esetében a szent színház („amelyben az ima valóságosabb a böfögésnél”), a *Marat/Sade* (1964) esetében a nyers színház (amelyben „a böfögés valóságos és az ima komikus”) megteremtésére, a *Szentivánéji álomban* (1970) pedig a kettő egyesítésére tett kísérletet. A többször is színre vitt *Vihar* segítségével viszont az univerzális, a kultúrák és nyelvek fölötti tapasztalatokat kereste. Civilizációtól érintetlen területeken tartott előadásokat, a testi kifejezőerő fokozásával kívánta meghaladni a szavak nyelvét, az *Orghastban* (1971) egy mesterséges, szintetikus nyelvet használt, *A madarak értekezletében* (1979) és a *Mahabharatában* (1985) afrikai és európai kultúrák találkozását tematizálta. Újra és újra felülvizsgálja a színházi hatás összetevőit.

Poszdramatikus színház (1970–)

Ez a kérlelhetetlen önreflexió határozza meg az 1970-es évek végétől jelentkező **posztmodern táncot**. Pina Bausch (1940–2009) koreográfiáiban a montázs technika, a multimedialis elemek és a mindenkori téma alanyi vonatkozásainak kiemelése a tánc teátrális-dramaturgiai oldalára irányítja a figyelmet. Ily módon kerül előtérbe és válik művészi jellé a meztelenség, a táncos sérülékeny vagy akár torz teste, izmai. Az amerikai Merce Cunningham (1919–2009) a balett szigorú, zárt rendszerének legutolsó maradványait is felszámolja: nem csupán a dramatikus cselekményt, hanem a zene és a színpadkép egységét is elutasítja. Azért

folyamodik a számítógép generálta mozdulattervekhez, hogy véletlen kombinációkhoz jusson, és táncosait a koreográfiai rend eddig feltérképezetlen tartományába vezethesse. A produkció alkotói csak az előadás időtartamában egyeznek meg. Ez a dekonstrukció az alapja a kortárs szcénát meghatározó **konceptuális táncnak**. Jérôme Bel (1964), William Forsythe (1949), Meg Stuart (1965) egyszerre fordulnak szembe a modern és a posztmodern mozgástradíciókkal, valamint határolódnak el a tánc intézményesült keretfeltételeitől. Performanszhoz, installációhoz is hasonlítható mozgásművészetük olyan „nem-tánc”, amelyet az foglalkoztat, milyen normák és szabályok vezérlik a koreográfiáról alkotott képünket, valamint miként tudják ezeket a normákat mozgásba és játékba hozni.¹¹⁹

A posztmodern tánc ihletője és Cunningham partnere az a John Cage (1912–1992), akinek művészetében a 20. század zenetörténetének Alban Berggel (1885–1935) és Arnold Schönberggel (1874–1951) kezdődő iránya tetőzött be. A zenei expresszionizmus két alakja elsősorban a harmónia felbontásában, az olifóniában és a poliritmikus kompozícióban mutat közös jegyeket. Ennek következtében Berg operáiban (*Wozzek*, *Lulu*) elsősorban a zenekar és az énekszólamok a történés hordozói, és ezek is a szimfonikus megformálás elemeként, tehát nem önállóan bírnak jelentőséggel. Jelzésértékű, hogy például a kor másik jelentős zeneköltője, Igor Sztravinszkij (1882–1971) csak két operát ír, s az is inkább illusztrált elbeszélés” (*A katona története*) illetve az oratórium határán lévő zenemű (*Oedipus Rex*). A kortárs operairodalomból Ligeti György (1923–2006) és Karlheinz Stockhausen (1928–2007) nevét kell megemlíteni, akik a legkülönbözőbb módon teremtik meg a hangeffektusok kakofón, a zenei témák mellett szirénák, autódudák, papírlapok zörejeinek zenéjét. Ily módon a emblematicusnak is tekinthető Luigi Nonónak (1924–1990) a Fiat autógyár munkazajából szerkesztett kompozíciója.

A dallamot a 20. század második felének üdvöskéje, a **musical** kínálja. A műfaj elődjének az a revüoperett tekinthető, amely a húsz, majd akár száz táncosnőre épülő látványosság és a sztepp-tánc felől termékenyítette meg a szigorúan öt felvonásos, az

¹¹⁹ Vö. Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek*. Budapest, *Kijárat*, 2013

énekszámok kötött sorrendjére, szerepkörökre épülő, továbbá happy end-del végződő operettet. A musical tárgyválasztása sokkal szélesebb körű: librettójuk igen sokszor irodalmi műre épül: Cole Porter *Csókolj meg, Katám!*-ja (1948) Shakespeare *A makrancos hölgyére*, Frederic Loewe *My Fair Lady*-je (1956) G. B. Shaw *Pygmalion*-jára. De érzékenyen reagálnak aktuális társadalmi problémákra is: a két *Romeo és Júlia*-feldolgozás közül Bernstein *West Side Story*-ja (1957) a New York-i őslakosok és bevándorlók konfliktusa, Presgurvic munkája (2001) a széteső családok és értékrendek horizontjából szólaltatja meg a két ellenséges család gyermekeinek történetét. Az 1967-es *Hair* viszont a hippie életérzés és a vietnami háború elleni tiltakozás dokumentuma. A műfaj az operettnél sokkal gyorsabban fogadja be és használja fel az éppen divatos, kortárs zenei irányzatokat és táncokat. Egy-egy legendás együttes akár témája is lehet a musicalnak, ahogy ez történt az ABBÁ-val (*Mamma Mia!*, 1999) vagy a Queennel (*We Will Rock You*, 2002). Előadás-módjuk a realista-naturalista megformáltságtól a stilizáltságig széles skálán mozog, és a szereplőktől a színészi munka, az ének- és a tánctudás professzionalizmusát követeli meg. Nem véletlen, hogy általában egy-egy produkcióra válogatják össze őket (ezt a témát dolgozza fel a *Chorus Line*). A zeneileg is igen magas szintű, igényes művek (*Hegedűs a háztetőn*, *Jézus Krisztus Szupersztár*, *Evita*) bemutatása és megfilmesítése biztos anyagi siker.

Az 1970-es évek közepétől kezdve a hagyományos kukucskálószínpadokon és a kortárs európai színházi kultúra fősodorát képező realista színház mellett jelentek meg azok a **posztdramatikus rendezői formanyelvek** (Jan Fabre, Richard Foreman, Einar Schlegel, Achim Freyer, Robert Lepage, Elizabeth LeCompte, Frank Castorf, Christoph Marthaler, Christoph Schlingensiefel, Heiner Müller, André Vitez, a Rimini Protokoll és mindenekelőtt Robert Wilson), amelyek ismét rákérdeznek a játékosok és nézők közötti találkozás, az együtt eltöltött élet-idő értelmére és a valóság közösen létrehozott darabjának természetére. Közös felismerésük, hogy a média korában a film és a digitális technikák kínálják mind a valóság fotografikus utánzásának, mind a „kikapcsolódásnak” a leg-

tökéletesebb módját, így a színháznak más úton kell meghatároznia önmagát és nézőjét.

Az élő klasszikusnak számító Wilson (1941) szerint az „a legfontosabb a színházban – hogy oda lehessen figyelni. S ezen nem azt értem, hogy ’a szövegre figyeljünk’, hanem hogy a színészek a színpadon egymásra, a rendező pedig a színészekre figyeljen. Az emberek nemcsak a fülükkel hallanak, hanem a szemükkel, a kezeikkel, a lábaikkal – az egész testükkel. Erre a madarat becserkésző macska a legjobb példa – ha jól megfigyeljük, észrevehetjük, hogyan fülel az egész testével. És ez egyszerűen elbűvölő.”¹²⁰ Fényekből és árnyékokból összeálló rendezéseiben a *slow motion* technikája szerint mozgó színészi testeket hol geometrikai formáknak, hol kőnek, hol szobornak, hol festmény részének érzékeljük. A valóság mimetikus ábrázolásával nem a test biológiáját (közvetlenként feltüntetve) állítja szembe, hanem egyfelől újra és újra megkérdőjelezi valóság és fikció ellentétét, másfelől a színház színházkénti (és a valóság valóságkénti) konstrukcióját mutatja meg, teszi zárójelbe. A tér sem konkrét helyet nem jelöl, sem archetipikus jelentéssel nem bír, hanem csak a nézői pillantások keresztműzében észlelt és értelmezett színész mozgása révén válik jelentéssé. Az elemek összjátékában a komolyzenei idézetek ugyanúgy felfedezhetők, mint a rockzene, a sláger, vagy a legkülönbözőbb (nemzeti és színházi) tradíciók elemei, anélkül, hogy hovatartozásuk jelentéssel és jelentőséggel bírna. A rendezések sokszor tudatosan nélkülözik a logikus cselekményt, az összefüggő szöveget, az emberi döntések és cselekedetek lélektanilag motivált ábrázolását. A figyelem így egyértelműen a látás és hallás folyamatára, feltételeire – a nézés teatralitására irányul. S az így megszülető egyedi és egyszeri, a mindennapok ritmusától és ingereitől teljesen eltérő vizuális-akusztikus hatás már nem egy közösséghez szól, hanem az egyént szembesíti saját észlelési és értelemalkotó struktúrájával – nézőségével. Brecht „hűségesen hűtlen” tanítványa, Heiner Müller (1929–1995) „egyetlen lehetőséget lát[ott]. Fantáziateretek létrehozására kell használni az egészen kis csoportokat megszólító színházat (a tömegszínház különben is

¹²⁰ Robert Wilson: „Testel gondolkodni”. *Theatron*, 1998/2. 72. ford. Kiss Gabriella.

rég a múlté). Szabad tereket kell biztosítani a fantáziának, különben megszállja és megöli a média imperializmusa a maga előre gyártott kliséivel és normáival. Véleményem szerint ez akkor is elsőrendű politikai feladat, ha magának a tartalomnak semmi köze a politikához.”¹²¹

Szemponatok és információk (összefoglalás)

Az ötezrek színháza

„A színészek színházában hiszek” Max Reinhardt színháza. Budapest, OSZMI, 1994.

Az epikus színház

Bertolt Brecht: *Színházi tanulmányok*. (szerk. Major Tamás) Budapest, Magvető, 1969. ford. Eörsi István, Vajda György Mihály, Walkó György.

Bertolt Brecht: *Irodalomról és művészetéről*. Budapest, Kossuth, 1970. ford. Sós Endre.

Bertolt Brecht: *Sárgarézvásár*. Budapest, Balassi-SZFE, 2013. ford. Boronkay Soma.

A színész és az übermarionett

Edward Gordon Craig: *Új színház felé*. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963. ford. Székely György

Edward Gordon Craig: *Hitvallás a színházról*. Budapest, Színháztudományi Intézet 1963. ford. Székely György

Edward Gordon Craig: A színész és az übermarionett. *Színház*, 1994/9. 34-45. ford. Szántó Judit

A színész és a biomechanika

Vszevolod Mejerhold: *Színházi forradalom*. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1967. ford. Petrdi Nagy László.

Vszevolod Mejerhold: A jövő színésze és a biomechanika. In. Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi*

antológia. Budapest, Balassi, 2000. 92-94. ford. Páll Erna.

Vszevolod Mejerhold: A vásári komédia. / A színház történetéről és technikájáról. In. Tompa Andrea (szerk.): *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*. Budapest, OSZMI, 2006. 209-253. ford. Tompa Andrea.

A fény szimbolizmusa

Adolphe Appia: Hogyan újítsuk meg a színházi rendezést? In. Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi antológia*. Budapest, Balassi, 2000. 26-30. ford. Bárdos Miklós.

Adolphe Appia: Zene és rendezés. Budapest, Balassi, 2012. ford. Jákfalvi Magdolna.

A Kegyetlenség Színháza

Antonin Artaud: *A könyörtelen színház*. (szerk. Vinkó József) Budapest, Gondolat, 1985. ford. Betlen János.

Antonin Artaud: *A színház és az istenek*. (szerk. Fekete Valéria) Budapest, Orpheusz, 1999. ford. Betlen János et al.

A szegény színház

Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. Szövegek 1965-1969. Budapest, Pozsony, Kalligram, 1999. ford. Pályi András.

A közvetlen színház

Peter Brook: *Az üres tér*. Budapest, Európa, 1973. ford. Koós Anna

Peter Brook: *Változó nézőpont. Írások 1946-1987*. Budapest, Orpheusz, Zugszínház, 2000. ford. Dobos Mária.

Performansz-kultúra

Julian Beck-Judith Malina: *A Living Theatre / Téli-*

¹²¹ Heiner Müller: „Az Althusser-eset érdekelt” egy beszélgetés jegyzőkönyve. In. H.M.: *Képleírás*. Pécs, JAK-Jelenkor, 1997. 77. ford. Kurdi Imre.

sek a Paradise Now-hoz / A Living Theatre utolsó hivatalos közleménye: Az egérfogón kívül. In. Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi antológia*. Budapest, Balassi, 2000. 150-152. ford. Tálasi István és Marx József.

Richard Schechner: *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről 1970-1976*. Budapest, Múzsák, 1977. ford. Regős János.

Posztdramatikus színház

Heiner Müller: *Képleírás*. Pécs, JAK-Jelenkor, 1997. ford. Kurdi Imre.

Einar Schleef: „Formakánon kontra koncepció”. In. Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi antológia*. Budapest, Balassi, 2000. 263-269. ford. Kiss Gabriella

Antoine Vitez: *Az Élektra kapcsán / Az ideák színháza*. In. Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi antológia*. Budapest, Balassi, 2000. 220-224. ford. Jákfalvi Magdolna.

Robert Wilson: „Testtel hallani, testtel beszélni” / „Testel gondolkodni”. *Theatron*, 1998/2. 69-72. ford. Kékesi Kun Árpád/Kiss Gabriella.

Robert Wilson: *Beszéd a Freud előtt*. In. Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi antológia*. Budapest, Balassi, 2000. 166-169. ford. Kékesi Kun Árpád

Dramatikus szövegek

Arthur Schnitzler (1862-1931): *A Zöld Kakadu; Az ifjú Medárd; Bernhardi professzor; Körbe-körbe; Szerelmeskedés*

Maurice Maeterlinck (1862-1949): *Monna Vanna; A vakok; A kék madár; Pelléas és Mélisande*

George Bernard Shaw (1856-1950): *A hős és a csokoládékatonája; Az ördög cimborája; Barbara órnagy; Candida; Ember és felsőbbrendű ember; Megtört szívű háza; Pygmalion; Sosem lehet tudni; Szent Johanna; Szerelmi házasság; Warrenné mestersége*

Johan August Strindberg (1849-1912): *A pelikán; Az apa; Álomjáték; Haláltánc; Hattyúvér; Gustav Adolf; Júlia kisasszony; Olof mester*

Frank Wedekind (1864-1918): *A tavasz ébredése; A Föld szelleme; Pandora szelencéje*

Frederico Garcia Lorca (1898-1936): *Yerma, Vérnász, Bernarda Alba háza*

Luigi Pirandello (1867-1936): *Az ember, az állat és az erény; Hat szerep keres egy szerzőt; IV. Henrik; Liola; Ki-ki a maga módján*

Alfred Jarry (1873-1907): *Übü király, avagy a lengyelek; Agancsos Übü (töredék); Megláncolt Übü; A hegyek vége*

Bertolt Brecht (1898-1956): *A kaukázusi krétakör; A szecsuáni jó lélek; A vágóhidak Szent Johannája; Állítsátok meg Arturo Uit!; Dobszó az éjszakában; Baal; Egy fő az egy fő; Galilei élete; Koldusopera; Mahagony városának tündöklése és bukása; Rettetés és ínség a Harmadik Birodalomban*

Samuel Beckett (1906-1989): *Az utolsó tekerics; Godot-ra várva; Ó azok a szép napok*

Friedrich Dürrenmatt (1921-1990): *A fizikusok; Ahaladék; A meteor; A Nagy Romulus; Angyal szállt le Babilonba; Az öreg hölgy látogatása; János király, Ötödik Frank; Pillanatkép egy bolygóról; Play Strindberg*

Jean Genet (1910-1986): *A balkon; Cselédek; Négerrek; Spanyolfalak*

Witold Gombrowicz (1904-1969): *Esküvő; Operett; Yvonne burgundi hercegnő*

Eugène Ionesco (1909-1994): *A kopasz énekesnő; A lecke, A székek; Különóra; Az orrszarvú*

Harold Pinter (1930-2008): *Az étellift; A gondnok; A szerető; A szoba; A születésnap; Árulás; A hazatérés; Senkiföldje*

Slawomir Mrożek (1930-): *Nyílt tengeren; Rendőrség*

John Millington Synge (1871-1909): *Szentek kútja; A nyugati part kedvence*

Sean O'Casey (1880-1964): *Bíbor hamu; Kukurikú ifjú*

Brian Friel (1929-): *Pogánytánc*

Martin McDonagh (1970-): *Az inishmore-i hadnagy (Alhangya)*

Jean-Paul Sartre (1905-1980): *A legyek; Altona fogjai; A tisztességtudó utcalány; Az ördög és a Jóisten; Temetetlen holtak; Zárt tárgyalás.*

John Osborne (1929-1994): *A komédiás; Az öreg szivar vége; Dühöngő ifjúság; Elfogadhatatlan tanúvallomás; Ez nekem a hazafi; Luther*

Thomas Bernhard (1931-1989): *A szokás hatalma; A vadásztársaság, Az elnök; A világjobbító; A színházcsináló; Ritter, Dene, Voss*

Peter Handke (1942-): *Közönséggyalázás; Önbecsmérlés; Kaspar*

Botho Strauss (1944-): *Hipochonderek; Kicsi és nagy; Az idő és a szoba, Kalldewey Farce*
 Heiner Müller (1929-1995): *A bérletörő; Philoktét; Csata; Jelenetek Németországból; Hamletgép; Gundling élete; Porosz Frigyes; Lessing elalvása álmai sikolya; Kvartett*
 Tom Stoppard (1937-): *Ez az igazi; Árkádia; Rosencrantz és Guildenstern halott*
 Caryl Churchill (1938-): *Top Girls; Az iglic*
 Elfriede Jelinek (1946-): *Egy sportdarab; Pihenőhely, avagy mind így csinálják; Téli utazás*

Szakirodalom

Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Pécs, Jelenkor, 2001. 571-703. ford. Kiss Gabriella.
 Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, Budapest, Balassi, 2009. ford. Kiss Gabriella.
 Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris, 2007. 72-445.
Képes színháztörténet. Budapest, Magyar Könyvklub, 1999. 341-447., 499-535. ford. Imre Zoltán.
 Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Budapest, Balassi, 2009. ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor.
 Peter Simhandl: *Színháztörténet*. Budapest, Helikon, 1998. 241-525. ford. Szántó Judit.

II.5.

Theatrum Hungariae

A magyar színház történetének vázlatja

A magyar színház hőkora (1000–1873)

Magyarország a 10. században vált a keresztény európai kultúrkör részévé. Ily módon színházi kultúráját egyfelől a pogány sámánizmus rítusai, másfelől a keresztény liturgia dramatikus részletei jellemezték – például a *Pray-kódex*ben fennmaradt húsvéti Szentsír-szertartás. Sajátos műfaj a 14. században a *lauda*, amely a fiát sirató Mária érzelmeit dramatizálja, és a betlehemezés. Valószínűleg ismerték és olvasták, de nem adták elő sem a Ráskai Lea fordításában a török császár udvarában játszó *Az három körösztény leányt* (kb. 1521), sem a *Nádor-kódex*ben található *Test és Lélek vetélkedése*

illetve a *Bod-kódex*ben olvasható *Vetélkedés a Lélekért* című moralitást. Azt, hogy a mezővárosok piacterein világi játékok is zajlottak, főképp a tiltó egyházi határozatokból tudhatjuk meg. Budán viszont a Mátyás-templom előtt gyakorta adtak elő egy törökcsúfoló játékot. A királyi udvarban pedig idegen mulattatók: szláv igricek, bizánci mímoszok, kóbor deákok, német spilmanok és természetesen magyar regösök jelentek meg.

Mátyás király udvarába már külföldi társulatok is érkeztek, akik Plautus és Terentius darabjait játszották. A legelterjedtebb színjátéktípusoknak az állatalakoskodás, a parodisztikus lovagi torna, a tréfás párviadal számított. Igen kedvelt volt az egyetlen magyar nyelvű műfaj, a *trufa*, amelyben a főrangú udvarházak állandó tréfacsinálói, gyakran magának a főúrnak, fejedelemnek, királynak a rovására is tréfálkoztak, majd az elkövetett csínyeket ők maguk adták elő színesen, mulatságosan, párbeszédes formában, élethűen utánozva a szereplőket. Mátyás az olasz *trionfó*hoz, a színpompás felvonulásokhoz hasonló *triumphust* kedvelte. Sajátos élményt nyújtott a nemesi udvarokban divatos allegorikus élőkép, amelyben az arisztokrácia is fellépett (például Bethlen Gábor és felesége). S ebben a színházi környezetben születik meg az első négy magyar nyelvű dramatikus szöveg: Sztárai Mihály *Az igaz papságnak tüköre* (1559) című hitvitázó drámája, a *Comoedia Balassi Menyhárt árulásáról* (1569) című komédia, Bornemisza Péter: *Tragoedia magyar nyelven az Sophocles Élektrájából* (1558) és Balassi Bálint *Szép magyar komédiája* (1588).

A 17-18. század színházi kultúráját azok az egyházi kollégiumok illetve egyetemek határozzák meg, ahol színre vitték a ferences, jezsuita, piarista és pálos rend tanárainak tollából született drámákat. Mindegyikben volt színpad, legtöbbször az iskola kápolnájában vagy a város templomában, s adott esetben – német szokásoktól eltérően – a városi polgárság is látogathatta az előadást. A jezsuita rend negyvennégy iskolájában (mindenekelőtt Nagyszombaton) latin nyelven, az evangélikus, református iskolákban már olykor magyar nyelven is folyt színjátszás. Az alsóbb osztályok általában komédiával, a felsősök tragédiával foglalkoztak, de játszottak mirákulumot, moralitást, hitvitázó drá-

mát, sőt néha még istenparódiát is. A színpadokat hatalmas szőnyegekkel és puha kárpittal borították, díszítették. A gazdag jelmezek és a pompás díszletek a barokk fényűzést idézték: szobrok beállításával, mozgatható kellékekkel, perspektivikus kulisszákkal tették pompázatosabbá az előadásokat. De legalább ilyen jelentős színházi események színterévé váltak a főúri kastélyok (Holics, Kismarton, Eszterháza, Gödöllő, Hatvan). A színháztermekben vagy az önálló és a kor magas színvonalú színpadtechnikájával felszerelt színházépületekben német és olasz vándortársulatok, zeneszerzők fordultak meg, német és francia darabok kerültek színre.

A magyar nyelvű, hivatásos színjátszás megteremtésének gondolata először Frenkel István 1779-es röpiratában merült fel, amelyben arra buzdít, hogy közadakozásból épüljön fel Pesten a nemzeti színházkultúra otthona. Ennek fontosságát ismerte fel Bessenyei György is, aki irodalmi munkásságának részeként történelmi drámákat és vígjátékokat is írt: az *Ágis tragédiáját* (1772) és *A filozófust* (1777). S bár Csokonai Vitéz Mihályt általában saját drámái – *A méla Tempefői, avagy az is bolond, aki poétává lesz Magyarországon* (1793); *Az özvegy Karnyóné és a két szeleburdiak* (1799) – okán szokták megemlíteni, fontos hangsúlyozni: ő és Kazinczy Ferenc Molière, Goldoni, Lessing és Shakespeare fordítójaként is jelentős szerepet játszottak. Ily módon a nemzeti színjátszás ügye összekapcsolódott a francia felvilágosodás eszméivel (mindenekelőtt a népfenség elvével). Következésképp nem csupán irodalmi-esztétikai, hanem az elnyomó (osztrák) hatalommal szemben definiálódó nemzeti identitás művelődéspolitikai, sőt aktuálpolitikai kérdésévé vált.

1774-ben nyílt meg Pest-Budán az ötszáz férőhelyes Rondella, 1790-ben pedig debütált az első hivatalos (tizenegy férfi és négy női színészből álló) Kelemen László-féle színtársulat. Elsősorban németből fordított darabokat játszottak, s tagjai között olyan művészek voltak, mint Déryné Széppataki Róza és Kántorné Moór Anna. A kolozsvári országgyűlés 1792-ben adott engedélyt arra, hogy Erdélyben bárhol színházi előadást tartsanak. Kótsi Patkó János kilenc-tíz fős társulatának programján szomorújáték, érzékenyjáték, vígjáték és énekes játék szerepelt. Hevenyészett színpadon, háttérfüggönnyel kiegészített néhány kulisszapár között, pisálkoló szuffita-gyertyasor fényénél és szerény zenei kíséret mellett léptek fel, játékmódjukat pedig a síró-éneklő forma jellemezte. A deklamáló hanghordozás csak-egy indulatot fejezett ki, csak egy-egy érzelm kifejezésére törekedett, s ily módon az előadásmód rendszeresen elszakadt a szövegtől. A magyar anyanyelvű polgárság hiányában azonban nem tudták felvenni a versenyt a német színjátszókkal. Mecénásuk, Wesselényi Miklós halála után mindkét ország részben a vándorszínészet jelentette a színházi kultúrát.¹²²

1835-ben Grassalkovich herceg telket ajándékozott Pest vármegyének színház felépítésére, s a vármegye határozata nyomán még ugyanazon év szeptemberében el is kezdődött az építkezés. A **Pesti Magyar Színház** 1837. augusztus 22-én díszelőadással nyitotta meg kapuit: magyar színészek (Laborfalvi Róza, Megyeri Károly, Lendvay Márton, Egressy Gábor) magyar drámát (Vörösmarty Mihály *Árpád ébredését*) játszottak magyar nyelven egy színháznak készült épületben.¹²³ Az első igazgató Bajza József (1804-1858), a szigorú tollú kritikus, a

¹²² „(...) Álljunk meg (...) egy kevéssé, s nézzünk körül. Egy csapat rongyos embert látunk magunk előtt, szemek megtört fényében az elcsüggedt remény, s halvány arcaikon az anyagi ínség tükrözi magát. És nincs hely, hol megállapodás volna számukra! nincs kéz, mely nyomorú helyzetükből őket fölsegélné! – nincs kebel, mely megértse kebleiket! Mint rossz lelki ismerettől üldözött gonosztevők bujdokolnak ők egyik helyről a másikra, mindenkitől kigúnyolva, megvetve és eltaszítva. De kik ezek az emberek voltaképpen? Miért bujdosnak ők? Miért nincs számukra megállapodás? Miért üldözi őket a nyomor? Miért jutott nekik osztályrészü a gúny és megvetés? Kik tehát ezen emberek voltaképpen? A magyar nyelvű művészet és nemzetiség hirdetői ők! Oh nemzetem! – Oh nemzetem! ez nem jól van így!” Szigeti József: Egy színész naplója (1856) In. *Magyar Játékszín*. Budapest, Gondolat, 1954. 60.

¹²³ „Nemzeti színház eredeti dráma nélkül alig képzelhető. Eredeti dráma nélkül a színház félig bitorolja, vagy legalább előlegezi a nemzeti nevet; test, mely idegen lélektől mozgattatik, álarc, mely megett valódi képet hiába keresünk. S ki elégednék meg a színházat nyelvviskolául tekinteni csupán, midőn arra nem elég alkalmas s másfelől sokkal célszerűbb intézetek vannak? Ki ne várna tőle nemzeti érzelmét, okulást, lelkesedést éreyneken, melyek iránt nemzeti rokonszenvünk van. Ezeket idegen drámákból, bármikor jelesek, oly könnyen vérré válhatólag nem meríthetni.” Vörösmarty Mihály: A színházi drámajutalomról (1842) In. *Magyar Játékszín*. i. m. 72.

kiváló esztéta, a felvilágosult költő lett. Eleinte főképp németből fordított darabokat játszottak, ám hamarosan az opera határozta meg a színház profilját. Sikerét a nagyszerű énekesek mellett mindegyiknek az első karmester, majd főzeneigazgató személyének, a magyar opera atyjának, Erkel Ferencnek (1810–1893) köszönhetette. A fővárosban létesített intézmény mértékadóvá vált a vidéki színházi játszás számára is.

Hamarosan kifogások érték a színház műsorát. Sokan úgy vélték, hogy a költséges operaelőadások nem szolgálják a nemzeti nyelv ápolását, a színházalapítás eredeti célját. Az újságok hasábjain egyre elmérgesedő viták és a fokozódó anyagi nehézségek miatt Bajza hamarosan lemondott igazgatói posztjáról. Ezután (1840) lett a színház neve **Nemzeti Színház**. Bartay Endre igazgatása alatt jelentősen szélesedett az eredeti magyar repertoár. Bemutatták Erkel *Hunyadi László* (1844) című operáját, Szigligeti Ede, Nagy Ignác, Czakó Zsigmond drámáit, sőt még a magyar társastánc elemeit felhasználó „balétet” is (*Magyar vigalom, Mádi szüret*). Ekkorra az intézmény Pest első színházává vált, s népszerűbb volt a hanyatló német színháznál is. A Heinrich Laube és Franz von Dingelstedt vezette Burgtheater mintájára egyértelműen uralkodó lett az a „kothornuszos” jelzővel párosuló deklamálás, amely egy szónoki-patetikus, egynemű érzelmeket és szenvedélyeket kifejező pózokból felépülő mozgáskódra utalt. 1848. március 15-én műsorra tűzték Katona József *Bánk bánját*, a szabadságharc bukása után pedig egyfelől bevezették a Színházi Rendtartást, amelynek legfontosabb eleme a cenzúra volt, másfelől a színház vezetése az udvarhű arisztokrácia kezébe került. Változás csak 1873-ban következett be, amikor a színész és drámaíró **Szigligeti Ede** (1814-1878) személyében szakmailag hozzáértő ember került a drámaigazgatói posztra.

A magyar színházi hagyomány kialakulása (1873–1949)

A század második felétől kezdve soha nem látott lendülettel épültek fel és nyíltak meg a színházak, szórakozóhelyek, kabarék, orfeumok, míg végül az 1910-es évekre kialakult a mai Budapest (és többé-kevésbé az ország) színházi térképe. A neorene-

szánsz és neobarokk épületek elsősorban a bécsi Fellner és Hellmer cég munkáját dicsérik. Felépült a Somossy (a mai Budapesti Operettszínház), a Friedmann (mai Új Színház) és a Royal Orfeum (mai Madách Színház), a Vígsház, a Király és a Magyar Színház, a Budapesti Népszínház és a Népopera (mai Erkel Színház), illetve Szeged, Kecskemét, Nyíregyháza és Pécs színházépülete. 1884-ben megnyílt a **Magyar Királyi Operaház**, s ezzel véget ér az ún. operaháború, befejeződött a Nemzeti Színház profiltisztítása. A negyvenhét éve működő operatársulat immár sokkal kedvezőbb technikai körülmények között dolgozhatott. Erkel Ferenc, majd a híres bécsi zeneszerző, Gustav Mahler zeneigazgatósága alatt (1888–1901) Mozart- és Wagner-előadásokkal bővült az elsősorban Rossini, Verdi és a magyar romantikus operákból álló repertoár, és az egyik legnépszerűbb színház lett. A magyar operajátszás története tulajdonképpen a második világháborúig töretlen ívet alkot, amelynek állomásait először a szecesszió, Puccini és Richard Strauss műveinek színpadra állítása, majd Hevesi Sándor, Oláh Gusztáv, Radnai Miklós és végül Márkus László igazgatósága jelenti. Ennek eredményeként az 1930-as években a klasszikus és modern külföldi, illetve magyar művek (például Debussy, Sztravinszkij, Kodály, Bartók) tökéletes és változatos harmóniája jellemezte műsorát. A díszletek Craig és Appia munkáinak ismeretéről tanúskodtak, énekesei között pedig olyan nagyságokat találunk, mint Alpár Gitta, Basilides Mária, Orosz Júlia, Palló Imre, Svéd Sándor, Székely Mihály. Kevésbé egyértelmű a magyar balettművészet útja. Csak Nicolo Guerra megjelenésétől kezdve (1902–1905) beszélhetünk színvonalas klasszikus balettről, amelynek egyoldalú merevségével Gyagilevék 1912-es vendéggátéka szembesítette a közönséget. A fordulat Jan Ciepinski, lengyel táncmester szerződésével (1935) következett be: az ő keze alatt nőtt fel a karakterábrázolás igényével koreografáló Harangozó Gyula (1908–1974).

Szigligeti Ede munkáját – aki befogadta a Színi Tanodát, és nekilátott a társulat újraszervezésének – 1878–1894-ig **Paulay Ede** folytatta. Nagy gondot fordított a darabválasztásra: a klasszikusokon (például a *Faust* ősbemutatója) és a régi magyar drámaidomalon kívül kortárs külföldi (például Ibsen-) dara-

bokat is műsorra tűzött. Személyes kapcsolatban állt a Budapesten 1875-ben vendégszereplő meiningeni társulat játékmesterével, Ludwig Chronegkkel. Az először 1882. szeptember 21-én (ez a Magyar Dráma Napja) színpadra kerülő *Az ember tragédiájában* például minden képhez külön díszletet terveztetett, a *Bánk bán* jelmezeinek korhűsége vitán felül állt, a *Csongor és Tünde* sorait magyar népviseletben szavalták. A színpad irodalomtörténeti panorámává, illetve élő mesekönyvvé változott, ami viszont fél évszázadon át stabil kánont teremt. Ezt a normát olyan színészióriások alakították ki, mint Jászai Mari, Márkus Emilia, Gyenes László, majd Bajor Gizi, Beregi Oszkár, és a színpadról a Tanodába távozó Szacs vay Imre révén még 1915-ben is tanították. Ezért ezt a „nemzeti színházi stílust” még 1940-ben is a „köztisztviselői ögyelgés, jelmezholdás, jambusfelmondás, az önmagát parodizáló szónoklás (...), a gégeben rekedten ki-be húzott nyálcsepp, amely a szenvedélyt jelzi, a humoristák fuvolázó Rózsahegy-hangja, a szerelmesek édeskészsége és Bajor Gizit utánzó kaccintásai” jellemezte.¹²⁴ A modernizáló törekvéseknek mindekelőtt ezen kellett változtatniuk. A példakép pedig az 1896-tól magántőkéből működő **Vígszínház** lett: a korszak legjelentősebb színházcsinálói és drámaírói (!) számára ugyanis nem az ország első – a Magyar Tudományos Akadémia díjnyertes pályaműveivel küzdő – irodalmi színháza, hanem az ún. „vígszínházi stílus” vált használhatóvá.

Bár a legnagyobb profitot a Körúton is a *Tatárjárás* című Kálmán Imre-operett termelte, az 1896-tól Ditrói Mór, 1921-től Jób Dániel által vezetett színház francia és angol tézisdrámákat, társalgási színműveket, Heltai Jenő, Herczeg Ferenc, Szép Ernő és a jól megcsinált színdarab világszerte ismert mesterének, Molnár Ferencnek a „siker receptjei” alapján készülő darabjait játszotta sikerrel. S a polgári szalon illúzióját keltő dobozdíszletben zajló bulvárnaturalizmus lehetőséget sem adott a „kothornuszos” deklamálásra. (Nem mellesleg ezt ismerte fel Paulay Ede is, aki színészpédagógiai megfontolásból a Nemzeti Színházban is játszott társalgási színműveket.) Ráadásul Ditrói Mór tíz-

szer is elgyakoroltatta a társulat egyik legjobb színésznőjével, Delli Emmával, hogyan kell bejönni, Jób Dániel pedig Ibsen-, O’Neill- és Hauptmann-drámák bemutatóival állította színészeit tehetségükhöz méltó kihívások elé. A *John Gabriel Borkmann*, a *Különös közjáték*, a *Naplemente előtt* és Csehov *Három nővérének* 1920-as bemutatója olyan „workshopok” voltak, amelyek eredményeképpen a legjobb színészek (Hegedűs Gyula, Varsányi Irén) felismerték a szereppel és az önmagukon végzett folyamatos munka jelentőségét. Elindultak a bulvárnaturalizmustól a lélektani realizmus felé vezető úton.

A gondtalan kikapcsolódás központjai a századfordulótól kezdve az **orfeumok** voltak, ahol vacsora és pezsgő mellett rendszerint rövid egységek sorozatából álló műsort – verseket, dalokat (Ady, Babits, Kosztolányi megzenésített költeményeit), tréfás párbeszédet (Hacsek és Sajó) apacstáncot, szonokát – élvezhetett a közönség. Ezekből a léha kuplékból tudjuk, mi volt az a *Bukjelszoknya*, ki volt *Bergerék Zsigája*, azóta szállóige, hogy „Lehoznám érted a csillagokat is az égről”. A pesti **kabarék** különlegességének számított a konferanszié, akinek előadói stílusára a szatirikus-szarkasztikus humor a jellemző. Ugyanakkor figyelemreméltó, hogy míg a zürichi Cabaret Voltaire-ben, a párizsi Chat Noir-ban vagy a berlini Pfeffermühlében a polgárpukkasztás, a provokáció esztétikája politizált, addig Nagy Endre kabaréjában olyan irodalmi szövegek révén nyilvánítanak közvetve véleményt, amelyek „e terroros, gyáva időkben a komisszágokat valóban komisszágnak mer[ték] látni és bélyegezni”.¹²⁵

Parfümillatba és szivarszagba burkolózott a Király Színház, a Magyar Színház és a Fővárosi Operettszínház is. Az estéről estére zsúfolásig megtelő nézőtereken Kálmán Imre, Lehár Ferenc, Kacsóh Pongrác, Jacobi Viktor, Szirmai Albert, Eisemann Mihály, Zerkovitz Béla zenéje, Gábor Andor, Heltai Jenő librettói és az éppen sztárolt primadonnák, bonvivánok, szubrettek (Fedák Sári, Kosáry Emmi, Honthy Hanna, Rátkai Márton és a két Latabár) tudatosan felépített kisugárzása garantálta a bevé-

¹²⁴ Németh László: Darabok és színészek. In. N.L.: *Két nemzedék. Tanulmányok*. Budapest, Magvető, Szépirodalmi, 1970. 596.

¹²⁵ Ady Endre: *Színház*. (szerk. Varga József) Budapest, Szépirodalmi, 1980. 299.

telt. Az operett műfajával a magyar közönség először 1860-ban a Nemzeti Színház színpadán vendégszereplő Offenbach révén találkozott. A sikert azonban előkészítette és a műfaj magyar változatát erősen meghatározta a zenés népszínmű, amely „sohasem volt reális, mert soha nem is akart az lenni! (...) Meseszerű, sőt hazug parasztvilág volt. Valótlan műfaj... és szépségei jórészt valótlanágából fakadnak.”¹²⁶ *A falu rossza*, *A betyár kendője* és a *Sárga csikó* ugyanis ugyanazt a hamis falusi idillt viszi színre, mint amivé Kacsóh Pongrác és Heltai Jenő *János vitéz* című daljátékának (1904) végén változott Petőfi Sándor Tündérországa. Népszerűségét pedig két színésznek köszönhette: a Dunakorzón luxus-cifraszűrben, ébenfa fokossal pózoló Tamássy Józsefnek és a „nemzet csalogányának”, Blaha Lujzának.

Azoknak a drámaíróknak, akik ilyen színpadi sikert akartak elérni, alkalmazkodniuk kellett a siker jól bevált receptjeihez. Bródy Sándornak például meg kellett változtatnia *A tanítónő* című „falusi életkép” (1907-1908) befejezését, hogy a fiatal értelmiségi nő és a vérbeli magyar gazda idillje feledtetni tudja a nézővel a gyermek-, illetve parasztnemesítő álmok megvalósíthatatlanságát. Hasonló okokból happy end-del végződtek a színpadon Mikszáth Kálmán (*A Noszty fiú esete Tóth Marival*) és Móricz Zsigmond (*Nem élhetek muzikaszó nélkül*, *Rokonok*) regényadaptációi is, illetve felhőtlenül boldog lett a legkisebbik és értük prostituálódó húgukat kihasználó *A Tündérlaki lányok* (1914) Heltai Jenő-féle világa. Ezeket a változtatásokat persze a színészeket szerepkörökre szerződtető üzemmenet is diktálta. A fiatal szerelmes, az anyós, a zsaroló unokaöcs, a féltékeny barátnő, a cserfes szobalány, az inas, a végzet asszonya típusainak ugyanis csak olyan ismérvek vannak, amelyek Tolnay Klári, Ráday Imre, Csontos Gyula, Kabos Gyula, Jávor Pál, Karády Katalin imázsából vezethetők le. S ez a színházi apparátus nem is akarta megszólaltatni azokat a drámákat, mint például Szomory Dezső *II. József császárat* (1918) vagy Márai Sándor *Kalandját* (1940), amelyekben a szí-

tuációk nem a nagyjelenetet és a finálét készítik elő. Füst Milán *Boldogtalanokjához* (1915), *IV. Henrikjéhez* (1942) és Balázs Béla *Halálos fiatalságához* (1917) pedig, amelyekben a drámai hős(ök) nemcsak a mindennapok életszintjén, hanem egy kizárólag saját törvényeit elismerő szenvedélyben létezik, a lélektani realizmus pszichotechnikájával dolgozó színész hiányzott.

Míg ezek a művek többnyire nem is kerültek a főváros magánszínházainak színpadára, a kortárs európai és magyar drámára épített az 1904-ben létrejött **Thália Társaság**. Bánóczi László, Benedek Marcell, Lukács György és Hevesi Sándor a Theatre Libre és a Freie Bühne mintájára szabadon dönthetett a műsorról és a munkamódszerről. A tervek szerint a nézők már a premier estéjén nyomtatásban olvashatták volna Schnitzler, Hauptmann, Csehov, Strindberg, Ibsen, Wedekind, Hebbel, Shaw, Maeterlinck darabjait, illetve a siker receptjével dacoló olyan kortárs magyar műveket, mint Lengyel Menyhért *A nagy fejedelmét* (1906). A rutinos hűzónevekkel és szerződés nélküli kezdőkkel, alkalmi és szegényes játszóhelyeken működő Thália Társaság azonban a hosszú próbaidő, a scenikai kísérletek és a megalkuvást nem ismerően magas szintű repertoár ellenére sem érte el célját. Az ország első művészszínháza 1908-ban megszűnt, és az előadások csak a konvenciók erejét tudták bizonyítani.

Budapesten egyetlen egy prózai színháznak nem kellett eltartania magát. A struktúrában belül kizárólag az országgyűlés költségvetése által finanszírozott Nemzeti Színházban volt elvi lehetőség a nézői szokásrend következetes reformjára. Ennek az anyagi függetlenségnek azonban nagy ára volt. Az újítások, kísérletek esztétikai karakterét mindig alá kellett rendelni annak az erkölcsnemesítő-patrióta színházeszménynek, amely 1837-ben létrehozta, és még a 2002-ben megnyíló, végleges épület felépítése körül zajló vita során is élő hagyománynak bizonyult. Az ehhez szükséges megalkuvásokhoz a két világháború között Magyarországon egy színházi kritikus, egy költő-zeneszerző és egy egyetemi

¹²⁶ Hevesi Sándornak a Nemzeti Színház 1925/1926-os évadjában bemutatott népszínmű-ciklusa kapcsán tett kijelentését idézi Gráfik Imre, A népszínmű szerepe a nemzeti tudat őrzésében – A Velika Pisanica-i (Horvátország) példa burgenlandi és szlovéniai kitekintéssel, in Diószegi László (szerk.), *Magyarságkutatás 1995-96*, Budapest, Teleki László Alapítvány, 1996, 42.

tanár érzett magában érdemben erőt. Hevesi Sándor (1873-1939) Craiggel levelezett, Bárdos Artúr (1882-1974) Max Reinhardt asszisztense volt, a Jessnerért rajongó Németh Antal (1903-1968) pedig *Színészeti Lexikon* címmel máig használható magyar nyelvű színházelméleti kézikönyvet írt. Egyaránt határozott elveket vallottak a korszerű színházról, és egyikőjük sem elégedett meg azzal, hogy a színházi avantgárd Magyarországon a dikció forradalmára korlátozódjon. Hármójuk közül kettő a Nemzeti Színház, egy pedig saját alapítású magánszínházak élén próbálta meg megvalósítani elképzeléseit.

Hevesi Sándor a Thália Társaságban még csak elvből, a Nemzeti Színház igazgatójaként (1922-1932) már a reális helyzetet értékelve zárkózott el minden modern (avantgárd) áramlat túlzásaitól. Mint mondta, „az egyes színészi produciókat – mint törteket – közös nevezőre kell hozni”, mert a néző „embereket akar látni a színpadon, s a színészeknek az a föladata, hogy mindenkor a valódi ember hatását keltse”.¹²⁷ Olyan fiatalokkal frissíti fel a társulatot, akiknek még nem volt idejük „betanulni” sem az „örök Évát” (Jászai Marit), sem az „örök Petúrt” (Kürthy Józsefet). Elsőként ismerte fel, hogy mekkora színészpédagógiai lehetőség rejlik a sorozatos játékban: egy szerepet nemcsak több, hanem eltérő szerepkörre szerződttetett színésszel játszatott. Keze alól kerültek ki a következő húsz évet meghatározó színészek: Bajor Gizi, Pethes Sándor, Tőkés Anna, Timár József, Uray Tivadar. 1924-ben megnyitotta a Nemzeti Színház Kamaraszínházát: az intimebb játéktérben személyesebbé, feszültebbé váltak Molière ciklusban játszott komédiái. Szintén ciklussá formálta a teljes Shakespeare-életművet és a népszínmű történetét, majd 1928-ban bejelentette, hogy dramaturgiai változtatásokat szeretne végrehajtani a *Bánk bán* szövegén az 1930-ban elkészítendő újrendezés érdekében. A *Pesti Napló* hasábjain megjelenő nyilatkozat nemcsak heves vitát váltott ki: írók, irodalomtörténészek, országgyűlési képviselők, újságírók szóltak hozzá, a megyék transzparensekkel tiltakoztak, Hevesi viszont fontosnak tartotta, hogy a Nemzeti

Színház ne elővegye a poros szériákat, hanem új rendezések, fel- és megújítások készüljenek. Ez *Az ember tragédiájában* a szöveg felére csökkentését jelentette, mert az Úr és Lucifer között az emberért folyó harc hangsúlyozása okán elhagyta a filozofikus és elbeszélő részeket. A *Csongor és Tünde* esetében pedig azzal a döntéssel volt egyenértékű, hogy nem rendezte meg a Nemzeti színpadán.

Hevesi Sándor számára a díszlet, a jelmez, a fény csak azt segítette elő, „hogy a színész igazi hús-vér ember hatását (...) és hogy annak az embernek a hatását keltse, akit ábrázolnia kell.”¹²⁸ Bárdos Artúr viszont az Új Színpadon élő színészekkel és bábokkal vitte színre Arthur Schnitzler *Bátor Kassziánját*, munkatársának tekintette a preraffaelita festőt, Gulácsy Lajost, a Belvárosi Színházban (mai Katona József Színház) pedig párbeszédbe léptette a bábjáték, a commedia dell'arte, az operett és a kabaré-karikatúra játékmódjait. Az „artistikus illúzióra”, „zenei megkomponáltságra”, „stilizált irrealitásra” törekedett, ám súlyos megalkuvásokat kellett kötnie, hiszen magánszínházak igazgatójaként nem mondhatott le a bevételről.

Németh Antal viszont a Nemzeti Színház igazgatójaként (1935–1944) nyolcszor rendezhette meg *Az ember tragédiáját*: ötször nagyszínpadon, egyszer kamaraszínpadon, kétszer hangjátékként. Készített belőle papíron egy bábjátékot, egy filmforgatókönyvet és egy koncepciót a veronai Aréna számára. Ezzel párhuzamosan megírta a mű színházi recepciójának történetét. Jessner „tanítványaként” rendezése centrumában a nagyszínpadon egy torony, a kamaraszínpadon pedig egy monumentális szárnyasoltár állt. Mivel a forgószínpad segítségével az alapépítmények hol eltávolodtak, hol közeledtek a nézőkhöz, egy miniatűr kamaradrámát (a Prágában zajló szerelmi háromszöget) egy monumentális tömegjelenet (a párizsi szín) követhetett. Számára is a korszerűtlen színészi játékmód jelentette a legnagyobb problémát. Igazgatói működése egyik első lépéseként leszerződttette a Víg-színház középnemzedékét (Jávor Pált, Maklár Zoltánt, Csontos Gyulát, Rajnay Gábort, Somlay Artúrt), ám nagyszínpadon sohasem tudta elérni, hogy Éva

¹²⁷ Hevesi Sándor: *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*. Budapest, Magvető, 1965. 319/171.

¹²⁸ I.m. 171.

alakját ne egy Jászai Mari emléket másoló tragikus hősnő, hanem *A kaméliás hölgy* Marquerite-je, Bajor Gizi játssza. A hagyományosan Lucifer esetében pedig sohasem találta meg azt a színészt, aki nem intrikáló „szuperördögként”, hanem a „Halál Angyalaként” értelmezte volna a szerepet.

Még ennyire sem befolyásolhatták a nézői szokásrendeket az európai **színházi avantgárd**dal egy szintű dadaista, expresszionista, szürrealista törekvések. Az 1925-ben alapított Zöld Szamár Színház deklaráltan nem akart része lenni a fennálló struktúrának. Palasovszky Ödön (1899-1980), Bortnyik Sándor (1893-1976), Hevesi Iván (1893-1966), illetve az Isadora Duncan és Jacques-Dalcrose iskolában végzett Dienes Valéria (1879-1978) által képzett koreográfusok: Róna Magda (1902-1989), Madzsar Alice (1885-1935) belátták, hogy a nézői szokásrendek felforgatása összeegyeztethetetlen a nagy- és kisszínházak nézőbarát megalkuvásaival. Az alkalmi játszóhelyeken, bérelt termekben szavalókórusok, parlandókórusok hangzottak el. Mechanikus pantomimben kísérleteztek az anyaggá váló emberi test koreografálhatóságával, oratóriumokban az emberi hang speciális effektjeivel, a konferansziék pedig a provokáció lehetőségeivel. Palasovszkyék filmforgatókönyvként olvasták Jean Cocteau művét, *Az Eiffel torony násznépét* (1924): tárgyak (fonográfok) beszéltek, s függőlegesen is mozgó táncos-színészek jelenítették meg a hallottakat. Ám amikor Palasovszkyék elég érettek lettek volna a színházi műhelymunkára, nem hogy állami szubvencióhoz nem jutottak, de munkásmozgalmi kapcsolataik miatt betiltották tevékenységüket. Hatást csak azok a tanulmányok, kritikák és beszámolók, illetve drámák (Mácza János, Barta Sándor, Remenyik Zsigmond dialógusai) gyakorolhattak, amelyek Kassák Lajos lapjában, a *MÁ*-ban jelentek meg.

Ez a tény is igazolja, mennyire fontos szerepet játszik egy színházi hagyomány alakulásában a színházi szakírás. A két világháború közt nem volt napilap, amely ne közölt volna kritikákat az előző esti bemutatókról, reklámként is szolgáló beszámolókat a színésznőkkel kapcsolatos botrányokról, pletykákról. Ady Endre és Kosztolányi Dezső, illetve Beöthy Zsolt, Péterfy Jenő, Harsányi Kálmán, Sebestyén Károly, Kárpáti Aurél, továbbá a már említett

Hevesi Sándor tollából azonban irodalmi igényű és máig is példaértékűen informatív, élvezetes, a magyar előadásokat világszínházi horizontból (is) szemlélő munkákat olvashatunk.

A 20. század második felének magyar színháza

Magyarországon a két világháború között az irodalmi és művészeti konzervativizmus, illetve a profitorientált szemlélet, 1949 után pedig az ország valamennyi kőszínházának **államosítása** (pontosabban ennek kultúrpolitikai következményei) akadályozták meg a kísérletezéseket. A színházak állami finanszírozása szigorú esztétikai és ideológiai kontrollal járt: az ötvenes években a Magyar Népköztársaság csaknem minden társulata a politikai propaganda eszközévé vált. A **szocialista realizmus** csak olyan ideológiailag meghatározott, normakövető, pozitív hősokeket engedett lapra és színpadra, akiknek alakjába a néző problémamentesen beleélhette magát, mi több: utánozhatta. A zsdanovi doktrínának megfelelő, sematikus darabok a szocialista közösségi embertípus példamutató eszményét propagálták. Gál Anna és Talyigás Mihály ugyanolyan előre kiszámíthatóan viselkednek és beszélnek, mint a naivák és ifjú hősoke, a néző pedig palota, illetve polgári szalon helyett a termelőszövetkezetben vagy a pártirodában ismerhetett rá kedvenc sztárjainak alakításaira. Tünetértékű, hogy ez a Révai József nevével fémjelzett kultúrpolitika 1955-ben a virtuális ellenállás tereként definiálhatta, és kis híján betilthatta a Major Tamás (1910-1986), Gellért Endre (1914-1960) és Marton Endre (1917-1979) által rendezett *Az ember tragédiáját*.

Ugyanakkor kezdettől fogva kivált a rendezőknek és színészeknek az a rétege, amely a struktúrán belül és az anyagi biztonság nyújtotta lehetőségekkel élve próbálkozott meg a műhelymunkával. Ennek az volt az ára, hogy tökéletesen ismerniük kellett a Kádár-rendszer kultúrpolitikusanak, Aczél Györgynek a hatvanas-hetvenes éveket meghatározó „három T” irányelvét: a hatalom bizonyos előadásokat támogatott, másokat túrt, megint másokat tiltott. Támogatta például a kor egyik legnagyobb színészének, Major Tamásnak Nemzeti Színház-beli Brecht-rendezéseit, amelyekben az elidegenítő effektusok alkalmazása révén a kor leg-

nagyobb színészegyenlőségei (Bessenyei Ferenc, Óze Lajos, Törőcsik Mari) tették idézőjelbe saját maníroikat, váltak képessé egy másik színész mozdulatának, hanghordozásának idézésére. Vagy Kazimir Károlynak (1928-1999) a Körszínházban (tehát nem kukucskálószínpadon), illetve Thália Színházban színre vitt nagyepikai műveit (*Hiawatha, Kalevala, Ramajana, Isteni Színháték*). Vagy, hogy Várkonyi Zoltán (1912-1979) a Vígszínházban két kortárs magyar drámát: 1970-ben Szakonyi Károly *Adáshibáját*, 1979-ben Örkény István *Pisti a vérzivatarbanját* rendezze meg. Ezek a munkák arról gondoskodtak, hogy a színésznek a szerepen és a nézőnek az előadáson végzett munkája ne merüljön ki azoknak a maníroknak és sztereotípiáknak a mechanikus ismétlésében illetve felismerésében, amelyeket a televízió népszerűsített.

A háború után a Nemzeti Színház társulata olyan színészcsoportokkal rendelkezett, mint Ladányi Ferenc, Maklár Zoltán, Somlay Artúr és Timár József. A lélektani realizmus jegyében Gellért Endre, a „brechti” elidegenítés jegyében pedig Major Tamás segítette annak a színészetnek a kialakulását, amely – Lukács Margit, Básti Lajos, Bessenyei Ferenc, Gábor Miklós, Kállay Ferenc alakításai révén – végérvényesen elbúcsúzik a patetikus játékstílustól. Hasonló folyamat zajlott le a Vígszínházban is, amelynek újabb aranykora az 1962-ben főrendezőként odakerülő Várkonyi Zoltán nevéhez fűződött. Igazgatása alatt olyan tehetségekre épített, mint Bulla Elma, Ruttkai Éva, Sulyok Mária, Tolnay Klári, Darvas Iván, Latinovits Zoltán és Pécsi Sándor. S miközben a szórakoztatásban és a klasszikusok színrevitelében is a legjobbat nyújtotta, Arthur Miller-, Friedrich Dürrenmatt-, Jean-Paul Sartre-, Peter Hacks- és Gombrowicz-bemutatókat tartott, nem ritkán százas szériákban.

A „három T” gyakorlata garantálta, hogy a hatvanas-hetvenes évek Magyarországon a darab- és szerepértelmezés ne csak esztétikai izgalmat jelentsen. A Nemzeti Színházban 1955-ben a *III. Richárd* volt a legsikeresebb a darab: amikor az írnok kijött az előre elkészített (!) ítélettel, alig tudták folytatni az előadást. Amikor az Ács János rendezte *Marat/Sade* (1982) utolsó képében a Kikiáltó egy utcakövvel a kezében a Corvin közt ábrázoló háttérfüggöny előtt zokogott, a nézők és a színház-

csinálók titokban mintegy összekacsintottak. Hiszen tudták, hogy a látvány függetlenedett Peter Weiss szövegétől, és egy „szalonképtelen”, tabuként kezelt gondolatra utalt: 1956-ban a hivatalos állásponttal ellentétben nem ellenforradalom, hanem olyan célokért folyó forradalom volt, mint amilyenekért a bemutató idején a lengyel Szolidaritás is küzdött. Ezt persze így senki sem mondta vagy írta meg, hiszen az előadást betiltották volna. Helyette (akárcsak az Ascher Tamás rendezte 1976-os *Állami áruház*) „politikai mise”, élő legenda, a másképp gondolkodó másszínház emblémája lett.

Ezt az ún. **kettős beszédet** konzerválják Örkény István (1912-1979), Szakonyi Károly (1931), Csurka István (1934-2012) darabjainak abszurd és groteszk vonásai. Jelentős részük annak a Vígszínháznak az inspiráló hatására (pályázataira) jöttek létre, amely azonban a hatvanas évek közepétől kezdve (Várkonyi Zoltán halála után Horvai István, Kapás Dezső és Marton László irányításának köszönhetően) az akkor legkorszerűbb színészi játék, ám a klasszikusok kevésbé újszerű értelmezése mellett kötelezte el magát. Nem volt ez másképp a hetvenes-nyolcvanas évek Madách Színházában sem, ahol Ádám Ottó vezetésével olyan színészcsoportok dolgoztak, mint Domján Edit, Schütz Ila, Almási Éva, Haumann Péter, Huszti Péter és Márkus László. S a Peter Brook rendezte *Lear király* 1964-es és a *Szentivánéji álom* 1972-es budapesti vendégjátéka csak kevesek számára tette egyértelművé, hogy ezek a kőszínházi produkciók (a hetvenes évek európai rendezői színházának horizontjából) képtelenek esztétikai izgalom kiváltására.

A nagyközönség számára is egyértelmű változást Spiró György (1946) *Csirkefeje*, pontosabban a Nemzeti Színház egykori kamaraszínházában, a Katona József Színházban lezajlott ősbemutató (1986) közönségsikere jelzett. A Gobbi Hilda alakjára írt „darab”-ban egy külvárosi bérház lepusztult udvarán a nyolcvanas évek perifériára szorult típusai között jönnek létre működésképtelen kommunikációs helyzetek és megváltoztathatatlan viszonyok, amit a nézők a „mai magyar valóság tükörképeként” értelmeztek. Ez a színház egy, a hetvenes évek közepén kezdődő és a 20. századi magyar színháztörténetet alapvetően meghatározó műhelymunka élő szimbóluma. 1971-ben a **szolnoki Szig-**

ligeti Színházba illetve a kaposvári Csiky Gergely Színházba került a Major Tamás osztályában együtt végzett Székely Gábor (1944) és Zsámbéki Gábor (1943). A két vidéki város neve „jelenségként” vonult be a magyar színháztörténetbe. A társulatépítő munkát 1978-ban Nemzeti Színházban, 1982-től a **Katona József Színház** vezetőiként folytatták, ahol már Ascher Tamással (1949) és olyan erős színészi gárdával dolgoztak, mint Básti Juli, Csomós Mari, Udvaros Dorottya, Benedek Miklós, Cserhalmi György és Sinkó László. A nevükhöz (továbbá a Kaposvárott műhelyt teremtő Babarczy Lászlóhoz) fűződő lélektani realizmus szoros kapcsolatot mutat a darab értelmezése és a kortárs társadalmi valóság értelmezése között. Nemcsak Csehov és Molière darabjait vitték sikerre számos nemzetközi fesztiválon, hanem kultuszelőadások sorozataival tették a magyar színházi kánon részévé Alfred Jarryt és Füst Milánt. Stúdiója, a Kamra a kilencvenes években elsőként adott teret a felolvasó-színház műfajának, illetve a legújyszerűbb rendezői és drámaírói törekvéseknek, és kiemelkedő szerepet játszik a mai magyar drámairodalom (Esterházy Péter, Garaczi László, Parti Nagy Lajos, Spiró György) színpadra állításában. A saját közönségét egyedülálló módon kinevelő kaposvári Csiky Gergely Színházzal együtt ők képviselték Magyarországon a színházi realizmus legkorszerűbb és immár világszínvonalú játéknyelvét.

Zsámbéki Gábor és Székely Gábor akkor lett a Nemzeti Színház vezető-, illetve főrendezője (1978), amikor az USA-ban és Nyugat-Európában a Living Theatre illetve a Hermann Nitsch-féle akcióművészet okozott botrányt. Az aczéli kultúrpolitika természetesen csak a támogatott színházak mellett (esetleg azok holdudvarában) tűrte meg a **magyar neoavantgárd** kísérleteket. Az ELTE felolvasóesteknek, író-olvasó találkozóknak adott helyet, a Ruszt József (1937-2005) vezetésével működő Universitas Egyetemi Színpad, valamint a Paál István (1942-1998) vezette Szegedi Egyetemi Színpad egy mind formanyelvében, mind működésmódjában új, politikai színház volt. Ennek első jele a darabválasztás. Az 1950-es évek közepéig Magyarországon legfeljebb a francia egzisztencialisták művei kerülhettek színre, és bár a hatvanas évektől hivatalosan nem volt tiltott szerző, abszurd drámákat pél-

dául tilos volt fesztiválokra hívni. 1967-ben az Universitas bemutatta Genet *Cselédekjét*, a szegediek pedig Ionesco *A király halódik* című abszurdját, amelyet három előadás után betiltottak. 1969-ben ők vitték színre először Déry Tibor *Az óriáscsecsemőjét* (1926), amelynek ősbemutatóját csak struktúrán kívüli keretek között engedélyezték. De a titkos ügynökök jelentéseiből lehet rekonstruálni Szentjóby Tamás és Altorjay Gábor *Ebéd (In memoriam Batu kán)* című happennigjét (1966) vagy az Universitas betiltott *Gózfürdőjét* (1963).

Az 1965-ös wroclavi fesztivál és Grotowski színházával való találkozás fordulatot jelentett: egyrészt együtt élő és dolgozó színházcsináló közösségek születését indította el, másrészt a színészi test jel-szerűségére és az azzal való játéokra irányította a figyelmet. Ruszt József Pilinszky János *KZ-oratóriumából* készítette el *A pokol nyolcadik körét* (1967), a szegediek legendás darabja lett a besúgók, cenzorok jelentéseiből, Petőfi naplórészleteiből, megzenésített verseiből összeállított, végigmenetelt-végigtáncolt *Petőfi-rock* (1973). Az előadás bizonyos pontjain a forradalmi ifjak összegyűjtötték az egyetemistákat, azaz a nézőkhöz fordultak, és maguk közé hívták őket. Végül már többen voltak a játéktéren, mint a széksorokban: nemcsak a könnyen megjegyezhető dallamú Nemzeti dalt, hanem a Marseillaise-t és a Warszawiankát is együtt énekeltek. Miután az Universitást feloszlatták, Ruszt József az ország lekülönbözőbb városaiban és színházaiban dolgozott, Fodor Tamás (1942) megalapította az Orfeo Stúdiót (1971), majd a Stúdió K-t (1974), melynek legnagyobb jelentőségű produkciója a korszak másik legendás előadása, a nézők között játszódó Büchner-darab, a *Woyzeck* (1977) volt. Halász Péter (1922-2013) a Kassák Ház Stúdió alapítójaként és először a Balatonboglári Kápolnában adta elő a *King Kong-szériát* (1973), amelyben három napon át egy óriásmajom péniszeként Blake-verseket szavalt. A Dohány u. 20. IV. emelet 25. szám alatt működő Lakásszínházban a nézők végig járhatták a szobákat, kiállításaként nézhették a család mindennapjait, miközben 1975-ben három férfi mondta fel a *Három nővér* szövegét. A tabukat nyíltan döntögető, a nézői szokásrendeket nyíltan provokáló akciói olyannyira irritálták a hatalmat, hogy 1976-ban Párizsba kellett emigrálnia, majd az USA-

ban „Squat” néven utca- és kirakatszínházat létesített. 1973-tól a Szegedi Egyetemi Színpad működését is ellehetetlenítették. A neoavantgárd hatása olyan kimagasló rendezői teljesítményeken mérhető, mint Jeles András (1945) áriákból, recitativókból, kórusokból álló képszekvenciája, *A mosoly birodalma* (1986-87), Gaál Erzsébetnek (1951-1998) a nyíregyházi színház díszletraktárában, különböző térszegmensekben játszódó *Dantonja* (1990) és a Somogyi István vezette Arvisurának a magyar folklór zenei és mozgásvilágára épülő előadásai. S természetesen Nádas Péter (1942) „szertartás-drámáin”, amelyek olyan olvasót igényelnek, aki észreveszi a *Takarítás* és a *Találkozás* operai, illetve a *Temetés* balettre emlékeztető elgondoltságát, és azt, hogy írójuk szerint a „színház az egyetlen igazán közösségi művészet. A rituális összelélegeztetés művészete”.¹²⁹

Bizonyos szempontból a perifériára szorítottságot élték meg a musical műfajának meghonosítására irányuló törekvések is. A **zenés színházat** ugyanis hivatalosan két társulat jelenthette: az Operaház (illetve az Erkel Színház) és a Fővárosi Operettszínház. Ez utóbbi igazgatójának, Gáspár Margitnak köszönhető, hogy a fiatal generáció (Németh Marika, Galambos Erzsébet, Rátonyi Róbert) a színpadon találkozhatott a két világháború közötti időszak olyan sztárjaival, mint Honthy Hanna, Feleki Kamill és a két Latabár. Ennek máig élő legendája a Szinetár Miklós rendezte *Csárdáskirálynő* (1954), amelyben a felhőtlen bolondozás mögött a harsányan lükének ábrázolt arisztokrata-szerepek és a megszólalásig egyforma csárdáskirálynő-babák finoman jelzik az ötvenes évek világát.

Az opera és balettkultúra egyértelműen Nádasdy Kálmánhoz (1904–1980) köthető. A klasszikus hagyományt követte és a zenés színház világában pontosan azt valósította meg, ami a prózai színházban olyannyira hiányzott: a szöveg alapos és végiggondolt, koncepciózus elemzését. Természetes játék, tömegjelenetek, sokszínű repertoár (például Szokolai Sándor és Petrovics Emil operáinak bemutatása) és nem utolsósorban énekesek (Gyurkovics Mária, Házy Erzsébet, Palló Imre, Székely Mihály, Melis György, Simándy József) jelentették ezt a kor-

szakot. Harangozó Gyula tanítványa, Seregi László (1929–2012) feszebb és feszültebb koreográfiákkal frissítette fel a klasszikus balettet, amely három vidéki városban újult meg. Markó Iván (1947) és a Győri Balett Maurice Béjart elképzeléseit ismertette meg a magyar közönséggel, melynek újszerűsége az expresszív, túlfűtött, vizuális és akusztikai hatásokban állt. A Pécsi Balett Eck Imre (1930–1999) vezetésével lett az ország második állandó balett együttese. Produkcióikat a jazztánc, az akrobatika, a pantomim, a folklór és a klasszikus balett elemeinek ötvözése jellemzi. A Graham-technikát Magyarországon meghonosító Imre Zoltán (1943–1997) a kortárs tánc valódi műhelyévé tette a Szegedi Balettet. Külföldi koreográfusokat hívott, nagy figyelmet fordított a táncosok képzésére (Fekete Hedvig, Péntek Kata), és teret engedett a kilencvenes éveket meghatározó fiatal koreográfusok elképzeléseinek, így Juronics Tamásnak, aki 1993-ban átveszi helyét a Szegedi Kortárs Balett irányító posztján. Bozsik Yvette a balettintézet növendekéeként 1984-ben Árvai György, képzőművésszel együtt megalapította a Természetes Vészek Kollektíva nevű performance-csoportot. Goda Gábor köré szerveződött 1985-ben az Artus, amelynek társulatában (színészek és táncosok mellett) intermédia művészek, festők, grafikusok is helyet kapnak, hiszen céljuk épp a zárt műfaji határok átlépése. Így szólaltatták meg 1987-ben Tristan Tzara dramatikus szövegét, a *Gázszívet* (1923).

Musicalt először a Szinetár Miklós és Petrovics Emil vezetésével mindössze négy évig (1960-64) működő Petőfi Színház játszotta. A Fővárosi Operettszínház bemutatta a *My Fair Lady*-t (1966), a *Hello, Dolly*-t (1968), a *West Side Story*-t (1969), ám legendás közönségsikerré két prózai színház produkciója vált. A Várkonyi Zoltán vezette Vígszínház 1973-ban mutatta be és több mint négyszázszor játszotta a Déry Tibor azonos című kisregényéből készült (s bizonyos szempontból tabunak számító témákat: drog, homoszexualitás, holocaust felvető) *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* című rockmusicalt, amelynek zeneszerzője a rockzenész Presser Gábor, dalszövegírója pedig az Universitas egykori tagja, Adamis Anna. A Madách Színház máig

¹²⁹ Nádas Péter: *Nézőtér*. Budapest, Magvető, 1983. 78.

játssza az 1983-ban bemutatott *Macskákat*, amely a rendszerváltás előtt hat évvel két és fél óra erejéig elhitette a nézőkkel, hogy a Broadway-n vannak. 1972-ben a Budapesti Műszaki Egyetemen oratórikus formában (mintegy szamizdatként) egy csapat előadja a Miklós Tibor (1947-2013) által lefordított és New York-ban egy évvel az előtt bemutatott *Jézus Krisztus Szupersztárt*. A Korong Rock Színpad lesz az őse a magyar musical és rockopera megteremtésére törekvő Rock Színháznak, amely azonban soha nem kap önálló játszóhelyet, s nem is tud integrálódni a struktúrába.

A rendszerváltás tulajdonképpen nem előidézte, hanem explicitté tette a nyolcvanas évek közepétől megfigyelhető, a színházkultúra egészét és a színházi jelhasználat módját is érintő változásokat. A szólásszabadság jegyében lehetővé, mi több: elvárássá vált az egyenes beszéd, így a hatvanas-hetvenes évek alternatív színháza elveszítette ellenzéki jellegét, az általuk képviselt játéknyelv pedig nemcsak beférkőzött a kőszínházakba, hanem kikezdte azok határait és konvencióit. Ezt a folyamatot gyorsította az 1998-ban megnyílt Trafó (Kortárs Művészetek Háza), amely felvállalta külföldi színházi és tánc-produkciók, performanszok szisztematikus meghívást. Ily módon a magyar nézőközönség tíz éve évente egyszer találkozhat a Circus Circle, a Forced Entertainment, Jérôme Bell, a DV8 és a Rimini Protokoll munkáival. Másfelől a piactudomány törvényeivel szembenező támogatási rendszer arra készítette a színházakat, hogy önmaguk számára is megfogalmazzák a sikerorientált, könnyen emészthető, szórakoztató repertoár és a többnyire gazdasági deficithez vezető ám művészileg és szakmailag elismert produkciók közötti határt. Ez a kihívás identitásváltásra és folyamatos öndefinícióra kényszerítette a nagy múltú művészszínházakat (Katona József Színház, Vígszínház, Nemzeti Színház, Radnóti Színház, Madách Színház), a vidéki színházakat és a 2002-ben felépült Nemzeti Színházat is, amely története során először Alföldi Róbert igazgatása alatt (2008-2013) próbálta meg európai mércével is mérhető nép- és művészszínházként definiálni a nemzet színházát.

A posztdramatikus színház jegyei a nyolcvanas évek közepétől érzékelhetőek, és olyan rendezők formanyelveit jellemzik, mint Alföldi Róbert,

Bagossy László, Bodó Viktor, Kovalik Balázs, Novák Eszter, Mohácsi János, Mundruczó Kornél, Pintér Béla, Schilling Árpád, Telihay Péter, Vidnyánszky Attila – és mindenekelőtt Jeles András illetve Zsótér Sándor. Feltűnést, botrányt kelt a dramatikus szöveg „tiszteletlen” kezelése, az erőteljes átírás, mely elsősorban a múlt és jelen feszültségét, a klaszszikus-kanonizált értelmezések múlt idejét mutatják fel. Ismeretlen élményt nyújt a játék ritmusának lelassítása-felgyorsítása, a tér nem-realista és nem is archetipikus kiképzése, az erős teatralitás, a vizualitás, a meglepő hangeffektusok, amelyek nem keltik a valóság illúzióját, és a jelhasználatra, annak mikéntjére irányítják a figyelmet. Törvényszerű, hogy utalnak a színházi helyzet színház voltára (neven szólítják a színészt, ki- és belépnek a szerepbe).

A kezdet Jeles András rendezése, a *Valahol Oroszországban* (1991). Az első felvonásban a *Három nővér* ürügyén viszontlátjuk a kaposvári lélektani realizmus csúcsteljesítményét, ám csak azért, hogy a farsang éjszakáján beszivárgó álarcos figurák hatására a darab felénél a felépített fikció szétesen és monomániásan ismétlődő gesztusok káoszává váljon. Különbő zajok-zörejek és Eörsi István Gulagdalainak hangjaira Olga hisztérikusan fel-felkacag; Tüzenbach valósággal ordítja, hogy a jövőben mindenki dolgozni fog; Irina elrántja a lábát, amikor a báró fogdosni kezdi; Natasa felpofozza Csebutikint, mire az orvos majdnem visszaüt; Szoljonij pedig kirántja a szőnyeget Irina alól, miközben szerelmet vall neki. A folytatás Schilling Árpád és a Krétakör *W-munkáscirkusza* (2001), amely színészi testek szemünk előtt hibrid (nyelvvel, szöveggel, József Attila-versekkel és képpel kevert) fizikumává válna révén szólaltatja meg Büchner *Woyzeckjének* töredékességét és történetekké variálhatóságát. Csúcsteljesítmény a Mundruczó Kornél rendezte *A jég* (2006), amely kameraszemmé változtatta a nézői tekintetet. Az első rész brutális képei (anyaszült meztelen csárdásos-zsidózó rockerek acerrave produkciója, ánuszával vodkásüvegbe ültetett prostituált sikolya, Bret Easton Ellist idéző gruppszex, mocskosszájú családi veszekedés, taknyot és nyálat egybefolytató pofonok) a második rész festőiségén szűrődnek át, amikor az emelkedő színpadot betöltő apró, műanyag fenyőfák között moz-

dulatlanul ülő színészi testek mesélik el a Fény Testvériségének megváltástörténetét. Színháztörténeti jelentőségű Zsótér Sándor Brecht-ciklusa és azon belül is a *Kurácsi mama és gyerekei* (2013), amelynek záróképében az aranyflitteres koktélsruhába és fekete bakancsba öltözött Kováts Adél egy olyan szekeret próbál meg erejét megfeszítve elhúzni, amely a Nagy Norbert által játszott negyedik gyerek súlya és izomereje által megtestesülve ellenáll és küzd. S a politikai színház mintapéldája lehet a Mohácsi János rendezte *Csak egy szög* (2003). A cigányok történelmét a társulat improvizációi révén darabbá író „Előítélet két zajos részben” a sztereotípiaképződés folyamatára reflektál – például a „cigány... homoszexuális... zsidó... néger... mélytengeri bűvár... nő” asszociációsor ismétlése révén még ennek az etnikumnak a megnevezését is önkényes nyelvi jelnek tekinti. Úgy kerül el a romaábrázolás média uralta kliséit, hogy a cigánysághoz tartozást mindennapi szituációkból (kávéivás, mosdás, felkelés, rálépnek a lábamra) összeálló sztorik értelmezik. Mohácsi rendezése tehát nem a kultúra vagy a társadalom, hanem az egyén hétköznapijainak szintjén elemzi az antiszemitizmus jelenségét. Ez alól egyedül – és a shoával való rokonság miatt nem véletlenül – a cigányholokauszt jelenete kivétel. A krematórium meztelen testekből formálódó színpadi festménye és az előadást kórusműként záró extatikus dobolás egyértelműen „megérintő” hatását viszont Karcsi bácsi utolsó szavai („Egyébként nem így történt. (...) Megint nem igaz. Nem mentek el sem a magyarok sem a cigányok. Ha kilépünk, találkozni fogunk velük. Együttélésünkhöz sok szerencsét kívánok.”) olyan horizontba helyezik, amely nem a néző didaktikus kioktatását célozza.

A kortárs magyar rendezői színház figyelme tehát az ezredfordulón egyértelműen a teátrális problémák (ön)reflexiójára irányul. Ezt konzerválják azok a dramatikus szövegek, amelyeknek újszerűsége színház és irodalom megváltozott (nem hierarchikus) viszonya felől ragadható meg. Ahogy Heiner Müller *Hamletgépét* csak Robert Wilson formakanonja, Elfriede Jelinek dramatikus szövegeit pedig csak Einar Schlegel, illetve Nicolas Stemanné tudta színpadon megszólaltatni, úgy Kárpáti Péter és Tasnádi István darabjai is elválaszthatatlanok voltak egy-egy rendező (Novák Eszter és Schilling Árpád)

játéknyelvétől, illetve egy-egy társulat (Bárka, Új Színház és a Krétakör) összjátékától. Ennek mintapéldája Pintér Béla 2013-ban megjelent drámakötete, amelyben nyolc saját társulatának színészeire írt és saját maga által rendezett darabja lép az irodalmi kanonizáció útjára. Hamvai Kornél, Garaczi László, Egressy Zoltán, Parti Nagy Lajos dramaturgikus szövegei olyan textusok, amelyek filmes forgatókönyvként, barokk operaként, kanavászként, operettként olvasva főszerephez juttatják a szerzői instrukciókat. Ennek a „színpadköltészetnek” a legnagyobb mestere azonban az eddig megjelent hat drámájával (*A Nibelung-lakópark, Kazamaták, Asztalízene, Jeremiás avagy Isten hidege, Protokoll, Epifánia királynő*) élő klasszikussá vált Térey János. Éppen ezért nem véletlen, hogy a legsikeresebbnek a *Hagen avagy a gyűlöletbeszéd színrevitele* (2004) bizonyult. Mundruczó Kornél ugyanis meg sem próbálta a szöveg alapján újraalkotni a globális high-tech kapitalizmus korába átemelt nibelungok felhőkarcolókkal telített luxusvilágát. E helyett a budai hegy gyomrában, egy elhagyatott sziklakórház üregeiben szólaltatta meg a wagneri zenedráma tematikus koncepcióját és a Gesamtkunstwerk elvét.

A színházi avantgárd a színház nyelvének önállóságára, e művészeti ág autonóm voltára irányította a figyelmet. Nem csoda hát, hogy a századfordulón megszületik az ezzel foglalkozó önálló diszciplína, a színháztudomány. Magyarországon ez a folyamat is igen nagy késéssel, az 1950-es évek végén indul el. Intézményes keretet a Színház- és Filmtudományi Intézet, illetve az MTA Színház-, Film- és Táncstudományi Bizottsága adott, az elméleti kutatások megindítása pedig egyértelműen Bécsy Tamás és Székely György nevéhez kötődött. Színházelméleti szemináriumok és programok indultak a budapesti, pécsi és miskolci egyetemen, majd 1995-ben a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. 1994-ben pedig a Veszprémi Egyetemen létrejött az ország első Színháztudományi Tanszéke. S legalább ekkora jelentőséggel bírt az a döntés, hogy a Színház- és Filmművészeti Egyetem a 2008/2009-es tanévben elindította a fizikális színházi koreográfus-rendező képzést, amelynek oktatógárdájában helyet kaptak a kortárs magyar tánc- és mozgásszínház legnagyobb egyéniségei (Horváth Csaba, Ladányi Andrea) is. Az elméleti és gya-

korlati kutatások eredményei lassan átformálják a színházi szakírást is. A folyóiratok hasábjain és az internetes oldalakon megjelennek az első, hosszabb lélegzetvételű előadáselemzések, amelyek már tudatosan elhatárolódnak az impresszionista kritikától, és nem is feltétlenül minősíteni, hanem

leírni és értelmezni akarnak. 2014-ben a *Színház*, az *Ellenfény* és a *Revizor* működik ilyen profillal, továbbá tanulmányok jelennek meg az *Alföldben*, illetve az ország egyetlen (szakfordításokat is közlő) színháztudományi folyóiratában, a *Theatronban*.

Szemponatok és információk (összefoglalás)

Színházi emlékezet (prózai előadások 1955-2013)

Évszámok

1774	Megnyílik Pest-Budán az ötszáz férőhelyes Rondella	Madách Imre: <i>Az ember tragédiája</i> , Nemzeti Színház, R: Gellért Endre, Major Tamás, Marton Endre, 1955
1790	Megalakul a Kelemen László-féle színház Társulat	(Pilinszky János): <i>A pokol nyolcadik köre</i> , R: Ruszt József, Universitas, 1967
1792	Kótsi Patkó János engedélyt kap színházi előadások tartására	Déry Tibor: <i>Az óriáscsecsemő</i> , R: Paál István, Szegedi Egyetemi Színpad, 1969
1837	Megnyílik a Pesti Magyar Színház (1840-től Nemzeti Színház)	A Kassák Ház Stúdió performanszai (alapító: Halász Péter), 1969-1976
187	Szigligeti Ede a Nemzeti Színház igazgatója (1978-ig)	Csehov: <i>Sirály</i> , R: Székely Gábor, szolnoki Szigligeti Színház, 1971
1878	Paulay Ede a Nemzeti Színház igazgatója (1894-ig)	Csehov: <i>Sirály</i> , R: Zsámbéki Gábor, kaposvári Csiky Gergely Színház, 1971
1875-1911	Felépülnek a főváros és az ország legfontosabb színházépületei	<i>Petőfi-rock</i> , R: Paál István, Szegedi Egyetemi Színpad, 1973
1884	Megnyílik az Operaház	Shakespeare: <i>Romeo és Júlia</i> , R: Ruszt József, kecskeméti Katona József Színház, 1975
1896	Megnyílik a Vígszínház	<i>Állami áruház</i> , R: Ascher Tamás, kaposvári Csiky Gergely Színház, 1976
1896	Ditrói Mór a Vígszínház igazgatója (1921-ig)	Büchner: <i>Woyzeck</i> , R: Fodor Tamás, Stúdió K, 1977
1904-1908	Thália Társaság	Örkény: <i>Pisti a vérzivatarban</i> , R: Várkonyi Zoltán, Vígszínház, 1979
1921	Jób Dániel a Vígszínház igazgatója (1939-ig, majd 1945-1949)	Brecht: <i>Háromgarasos opera</i> , R: Jurij Ljubimov, Nemzeti Színház, 1981
1922	Hevesi Sándor a Nemzeti Színház igazgatója (1932-ig)	Shakespeare: <i>Hamlet</i> , R: Bódy Gábor és Szikora János, győri Kisfaludy Színház, 1981
1925	Megalakul a Zöld Szamár Színház	Csehov: <i>Sirály</i> , R: Horvai István, Vígszínház, 1982
1935	Németh Antal a Nemzeti Színház igazgatója (1944-ig)	Peter Weiss: <i>Marat/Sade</i> , R: Ács János, kaposvári Csiky Gergely Színház, 1982
1949	Államosítják az ország valamennyi színházát	Molière: <i>Tudós nők</i> , R: Major Tamás, Katona József Színház, 1983
2002	Megnyílik a Nemzeti Színház	E.T.A. Hoffmann: <i>A diótörő</i> , R: Gothár Péter, kaposvári Csiky Gergely Színház, 1984
1994	Akreditálják az ország első Színháztudományi Tanszékét	

- Jarry: *Übű király*, R: Zsámbéki Gábor, Katona József Színház, 1984
- Csehov: *Három nővér*, R: Ascher Tamás, Katona József Színház, 1985
- (Dobozy Imre): *Drámai események*, R: Jeles András, Monteverdi Birkózókör, 1985
- Genet: *Cselédek*, R: Csizmadia Tibor, szolnoki Szigligeti Színház Szobaszínháza, 1985
- Mrożek: *Tangó*, R: Kapás Dezső, Vígszínház, 1985
- Nádas Péter: *Találkozás*, R: Valló Péter, Pesti Színház, 1985
- (Mrożek): *A mosoly birodalma*, R: Jeles András, Monteverdi Birkózókör, 1986
- Shakespeare: *Szentivánéji álom*, R: Somogyi István, Arvisura, 1986
- Spiró: *Csirkefej*, R: Zsámbéki Gábor, Katona József Színház, 1986
- Füst Milán: *Catullus*, R: Székely Gábor, Katona József Színház, 1987
- Csehov: *A három hűg*, R: Telihay Péter, Szegedi Nemzeti Színház, 1998
- Eörsi István: *Tragédia magyar nyelven Szophoklész Antigoné-jából*, R: Csiszár Imre, Várszínház, 1989
- Büchner: *Danton*, R: Gál Erzsébet, nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház, 1990
- Marquez: *Száz év magány*, R: Taub János, szolnoki Szigligeti Színház, 1990
- (Csehov): *Valahol Oroszországban*, R: Jeles András, kaposvári Csiky Gergely Színház, 1991
- Vörösmarty: *Csongor és Tünde (Üdlak)*, R: Novák Eszter, Új Színház, 1994
- Calderón: *Az állhatatos herceg*, R: Ruszt József, Budapesti Kamaraszínház (Asbóth utcai Kisszínpad), 1995
- Molière: *Don Juan*, R: Székely Gábor, Új Színház, 1995
- Büchner: *Leonce és Léna*, R: Bagossy László, kecskeméti Katona József Színház, 1996
- Bernhard: *Ritter, Dene, Voss*, R: Bagossy László, Bárka Színház, 1997
- Csehov: *Sirály (Madárkák)*, R: Alföldi Róbert, Budapesti Kamaraszínház (Asbóth utcai Kisszínpad), 1997
- Csehov: *Ványa bácsi*, R: Szász János, nyíregyházi Krúdy Kamaraszínház, 1998
- (Madách Imre): *Tragédia-jegyzetek*, R: Hudi László, Mozgó Ház Társulás, 1999
- (Büchner): *W-munkáscirkusz*, R: Schilling Árpád, Krétakör, 2001
- Puskin: *Borisz Gudonov*, R: Kovalik Balázs, Madách Kamara, 2002
- Koltes: *Roberto Zucco*, R: Vidnyánszky Attila, Új Színház, 2003
- Kovács Márton, Mohácsi István, Mohácsi János: *Csak egy szög*, R: Mohácsi János, kaposvári Csiky Gergely Színház, 2003
- Weöres Sándor: *Theomachia*, R: Balázs Zoltán, Bárka Színház-Maladype, 2003
- Pintér Béla: *Gyévuska*, R: Pintér Béla, Pintér Béla Társulat, 2004
- Térey János: *A Nibelung-lakópark*, R: Mundruczó Kornél, Krétakör, 2004
- Ibsen: *Peer Gynt*, R: Zsótér Sándor, Thália Színház Régi Stúdió, 2005
- Vinnai András, Bodó Viktor: *Ledarálnakeltüntem*, R: Bodó Viktor, Katona József Színház Kamra, 2005
- Szorokin: *A jég*, R: Mundruczó Kornél, TRAFÓ Kortárs Művészetek Háza, 2006
- Büchner: *Leonce és Léna*, R: Balázs Zoltán, Maladype, 2008
- (Luke Rhinerhart): *Kockavető*, R: Bodó Viktor, Szputnyik Hajózási Társaság, Modern Színház- és Viselkedéskutató Intézet-Labor, 2010
- Mohácsi István, Mohácsi János: *Egyszer élünk avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe*, R: Mohácsi János, Nemzeti Színház, 2011
- Csehov: *Siráj*, R: Schilling Árpád, Krétakör, 2013
- Pintér Béla: *Titkaink*, R: Pintér Béla, Pintér Béla Társulat, 2013,
- Brecht: *Kurácsi mama és gyerekei*, R: Zsótér Sándor, Radnóti Színház, 2013

Dramatikus szövegek

- Bornemissza Péter (1535–1584): *Tragoedia magyar nyelven az Sophocles Élektrájából*
- Balassi Bálint (1554–1594): *Amarilli; Szép magyar comoedia*

- Bessenyei György (1747–1811): *A filozófus; A kedvetlen okos, Ágis tragédiája; Buda tragédiája; Hunyadi László tragédiája*
- Csokonai Vitéz Mihály (1773–1805): *A méla Tempefői, avagy az is bolond, ki poétává lesz Magyarországon; Az özvegy Karnyóné és a két szeleburdiak*
- Katona József (1791–1830): *A rózsza, vagyis a tapasztalatlan légy a pókok között; Bánk bán; István, a magyarok első királya; Jeruzsálem pusztulása; A Luca széke karácsony éjszakáján; Ziska a calico; A táboriták vezére*
- Vörösmarty Mihály (1800–1855): *A fátyol titka; Árpád ébredése, Czillei és a Hunyadiak; Csongor és Tünde; Marót bán; Salamon; Vérnász, Zsigmond*
- Madách Imre (1823–1864): *A civilizátor; Az ember tragédiája; Csák végnapjai; Férfi és nő; Mózes; Nápolyi Endre*
- Kisfaludy Károly (1788–1830): *A gyilkos (töredék); A kérők; A tatárok Magyarországon; Csalódások; Csák Máté; Kemény Simon*
- Szigligeti Ede (1814–1878): *A lelenc, Csikós; Fenn az ernyő, nincsen kas; Két pisztoly; Liliomfi; Szökött katona*
- Csiky Gergely (1842–1891): *A nagymama; A vasember; Buborékok; Cifra nyomorúság; Jóslat; Mákvirágok; Mukányi*
- Molnár Ferenc (1878–1952): *A hattyú; A testőr; Az ördög; Az üvegcipő; Doktor úr; Egy, kettő, három; Játék a kastélyban; Liliom; Olympia; Színház*
- Heltai Jenő (1871–1957): *A néma levente; A Tündérlaki lányok; A naftalin; Az ezerkettedik éjszaka; Lumpáciusz Vagabundusz*
- Herczeg Ferenc (1863–1954): *Gyurkovics lányok; A híd; Bizánc; Kék róka; Kéz kezet mos; Ocskay brigadéros*
- Bródy Sándor (1863–1924): *A dada; A medikus; A tanítónő; A szerető; Tímár Liza*
- Hunyady Sándor (1890–1942): *Bakaruhában; Bors István; Havasi napsütés; Három sárkány; Júliusi éjszaka; Lovagias ügy*
- Balázs Béla (1884–1949): *Dr. Szélpál Margit; Halalos fiatalság, A kékszakállú herceg vára*
- Füst Milán (1988–1967): *Boldogtalanok, Catullus, IV. Henrik*
- Tamási Áron (1897–1966): *Énekes madár; Csalóka szivárvány*
- Déry Tibor (1894–1977): *Az óriáscecseme, Mit eszik reggelire?, A két kerékpáros*
- Németh László (1901–1975): *A két Bolyai; VII. Ger-gely; Galilei; II. József; Papucshős; Villámfénynél*
- Illyés Gyula (1902–1983): *Dózsa György; Fáklyaláng; Kegyenc; Különc; Malom a Sédén; Ozorai példa; Testvérek; Tiszták*
- Sarkadi Imre (1921–1961): *Szeptember; Ház a város mellett; Oszlopos Simeon; Elveszett paradicsom*
- Örkény István (1912–1979): *Kulcskeresők; Macskajáték; Pisti a vérzivatarban; Tóték*
- Sütő András (1927–2006): *Mezítlábas mennyaszszony; Egy lócsiszár virágvasárnapja; Csillag a máglyán; Káin és Ábel; A szúzai menyegző; Advent a Hargitán; Álomkommandó*
- Nádas Péter (1942): *Takarítás; Találkozás; Temetés*
- Spiró György (1946): *A békecsászár; Hannibál; Balas-si Ményhárt; Káró király; Kőszegők; Jeruzsálem pusztulása; Nyulak Margitja; Csirkefej; Az imposztor; A kert; Esti műsor; Kalmárbéla; Vircsaft*
- Kárpáti Péter (1961): *Világvevő, Tótféri, Akárki, Pájin-kás János, A negyedik kapu, A pitbull cselekedetei*
- Parti Nagy Lajos (1953): *Ibusár; Mauzózeum*
- Garaczi László (1956): *Imoga, Mizantróp, Jederman, Ovibrader, Plazma*
- Darvasi László (1962): *Vizsgálat a rózsák ügyében, Szív Ernő estéje, Bolond Helga, Störr kapitány*
- Hamvai Kornél (1969): *Körvadászat, Márton part-jelző fázik, Hóhérok hava, Kitty Flynn, Szigliget, Harmadik figyelmeztetés*
- Egressy Zoltán (1967): *Portugál, Sóska, sültkrumpli, Kék, kék, kék; Vesztertt éden; Hámas koporsó; Június*
- Háy János (1960): *Gézagyerek, A Senák, A Pityu bácsi fia, Nehéz*
- Tasnádi István (1970): *Közellenség, Kokainfutár, Finito, Fédra Fitness*
- Pintér Béla (1970): *Parasztopera, A Démon gyermekei, Kaisers TV Ungarn*
- Térey János (1970): *A Nibelung-lakópark, Kazamáták, Asztalizene, Jeremiás avagy Isten hidege, Protokoll*
- Závada Pál (1954): *Magyar ünnep, Janka estéi*
- Székely Csaba (1981): *Bányavidék trilógia*

Szakirodalom

- Gajdó Tamás szerk., *Magyar Színháztörténet 1873-1920*, Bp., Magyar Könyvklub, 2001
- Bécsy Tamás, Székely György, Gajdó Tamás (szerk.): *Magyar Színháztörténet 1920-1949*. Budapest, Magyar Könyvklub, é.n.
- Gajdó Tamás: A magyar színjátszás történetének vázlata. In. Imre Zoltán (szerk.): *Képes színháztörténet*. Budapest, Magyar Könyvklub, 1999. 537-549.
- Jákfalvi Magdolna: Színháztörténet a XX. században. In. Szentpéteri József (szerk.): *Magyar Kódex. A magyar művelődéstörténet évszázadai VI*. Budapest, Kossuth, 2001. 251-269.
- P. Müller Péter: *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig*. Budapest, Argumentum, 1997.
- P. Müller Péter: *A magyar dráma az ezredfordulón*. Budapest, L'Harmattan, 2014.