

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM

SIRATÓ ILDIKÓ

ÖSSZEHASONLÍTÓ SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MODELL A XVIII-XX. SZÁZADI  
EURÓPA NEMZETI SZÍNHÁZI KÖZPONTÚ SZÍNHÁZSTRUKTÚRÁINAK  
VIZSGÁLATÁRA

DOKTORI (PHD) ÉRTEKEZÉS

TÉMAVEZETŐ: BÉCSY TAMÁS

2005

# TARTALOM

|   |    |
|---|----|
| 1. BEVEZETÉS  | 4  |
| 1.1 A téma meghatározása, tárgyunk tér- és időbeli körülhatárolása, az alkalmazott kutatási és elemzési módszerek megjelölése | 4  |
| 1.2 Az előzetes kutatások tapasztalatairól  | 6  |
| 1.3 A kutatás és a dolgozat gyakorlati hasznáról  | 7  |
| 1.4 A dolgozat kettős célkitűzéséről  | 8  |
| 2. A SZÍNHÁZTUDOMÁNYI TERMINOLÓGIÁRÓL   | 10 |
| 2.1 A színháztudományi vizsgálatok tárgya   | 11 |
| 2.2 A teatrológia szakszókincseről  | 12 |
| 2.2.1 A színházművészet definíciója és besorolása a művészeti ágak közé   | 13 |
| 2.2.2 A teatrológia tárgyának körülhatárolása   | 15 |
| 2.2.3 A dramaturgia fogalmának első körülírása  | 15 |
| 2.3 A színháték lételméletének alapelemei   | 20 |
| 2.4 A színháték „pozitív” meghatározásának kísérlete – A színháztudomány önálló fogalmi rendszere                             | 21 |
| 2.4.0 A színháték definiálása   | 22 |
| 2.4.1 A meghatározás elemei: a műalkotás-egész összetett egysége  | 22 |
| 2.4.2 A meghatározás elemei: a kollektív jelleg   | 24 |
| 2.4.3 A meghatározás elemei: műalkotás, mely időlegesen tárgyiasul  | 26 |
| 2.4.4 A meghatározás elemei: a közvetlen kommunikációs folyamat   | 27 |
| 2.4.5 A meghatározás elemei: a dramaturgia  | 28 |
| 2.4.6 A meghatározás elemei: a mimézis  | 32 |
| 2.4.7 A meghatározás elemei: a színhátékelemek  | 33 |
| 2.4.8 További fogalommagyarázatok   | 39 |
| 2.4.9 A színháték története – A színhátékelemek története   | 44 |

|  |     |
|--|-----|
| 2.5 A színháztudomány diszciplínái és módszerei  | 47  |
| 2.5.1 Színházelméletek   | 48  |
| 2.5.2 Színházi filológia – színhátékelemzés  | 49  |
| 2.5.3 Színháztörténet  | 54  |
| 2.6 A színháztudomány és a színházi gyakorlat kapcsolatáról  | 57  |
| 3. AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ ELMÉLET ÉS MÓDSZER A SZÍNHÁZTUDOMÁNYBAN   | 60  |
| 3.1 Az összehasonlító módszer használhatóságáról   | 60  |
| 3.2 A komparatiztika társtudományai és metodikájának néhány általános jellemzője                                       | 61  |
| 3.3 Az európai kulturális régiók elmélete  | 64  |
| 4. KOMPARATÍV MODELL A SZÍNHÁZTUDOMÁNYBAN  | 70  |
| 4.1 Az összehasonlító színháztörténeti modell főbb jellegzetességei és működése  | 72  |
| 4.2 A komparatív színháztörténeti modell kapcsolati és időviszonyai  | 73  |
| 4.3 A színháztörténeti komparatiztika módszertana és a történeti folyamatábrázolás következményei                      | 74  |
| 4.4 Az európai területi kapcsolatmodell a színháztörténetben   | 76  |
| 4.4.1 Az európai kulturális plató színházi struktúrája   | 76  |
| 4.4.2 A színházi intézmények típusai   | 77  |
| 4.4.3 Az első perifériakör színházi rendszere  | 83  |
| 4.4.4 A periféria második köre, Közép-Európa   | 87  |
| 4.4.5 Az európai kulturális periféria harmadik köre  | 88  |
| 5. A NEMZETI SZÍNHÁZ INTÉZMÉNYTÍPUSA   | 95  |
| 5.1 A nemzeti színház mint társadalmi intézmény  | 96  |
| 5.2 A nemzeti színház mint művészeti intézmény   | 99  |
| 5.3 A nemzeti színház közönsége  | 102 |
| 5.4 A nemzeti színház intézménytípusának változása   | 104 |
| 6. A NEMZETI SZÍNHÁZI MODELL ÉS ÁTSTRUKTURÁLÓDÁSA KÖZÉP-KELET-EURÓPÁBAN A XIX. SZÁZADBAN (Színháztörténeti áttekintés) | 111 |

|   |     |
|---|-----|
| 7. A KOMPARATÍV SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MODELL TOVÁBBI ALKALMAZÁSI<br>LEHETŐSÉGEI (Esettanulmányok)  | 117 |
| 7.1 Színháztörténeti hatásmechanizmusok illusztrálása –<br>A Pesti Német Színház és a Pesti Magyar (1840 után Nemzeti)<br>Színház együttélése 1833 és 1847 között | 118 |
| 7.2 A teatrológiai komparatiztika részkérdéseiről – Az észti színjátszás<br>történetének összehasonlító tanulságai  | 131 |
| 7.3 A kontaktológia teoretikus problémái – A színházi export-import<br>elméleti és gyakorlati kérdéseiről   | 137 |
| 8. KÖVETKEZTETÉSEK  | 144 |
| ÖSSZEGZÉS   | 146 |
| SUMMARY   | 147 |
| BIBLIOGRÁFIA  | 148 |
| FÜGGELÉK – FILOLÓGIAI ESSZÉ A KONTAKTOLÓGIA TÁRGYKÖRÉBŐL  | 158 |
| „SZÍNHÁZ ÉSZAKI FÉNYBEN” ÉSZTI ÉS FINN SZÍNJÁTÉK MAGYAR SZÍNPADON   | 158 |
| UTÓSZÓ  | 205 |

# 1. BEVEZETÉS

## 1.1 A TÉMA MEGHATÁROZÁSA, TÁRGYUNK TÉR- ÉS IDŐBELI KÖRÜLHATÁROLÁSA, AZ ALKALMAZOTT KUTATÁSI ÉS ELEMZÉSI MÓDSZEREK MEGJELÖLÉSE

Jelen dolgozat s a hozzá kapcsolódó előzetes kutatások kiindulópontja a *nemzeti színház* intézménytípusának meghatározási igénye volt. Ezen intézménytípus mibenlétének kulturális és tudományos értelemben egyaránt nem kis mértékben neuralgikus kérdéseire keresünk választ.

A magyar *színházi historiográfia* középpontjában álló Nemzeti Színház színháztörténetünk és a jelenkori színházi szervezet centrális alakulata. E különleges feladatokkal, kötelezettségekkel és jogokkal, lehetőségekkel rendelkező intézmény a színházi struktúra hierarchikus központját alkotja, így a kultúrtörténeti folyamat során bekövetkező valamennyi változás e színháztípus s az egész színházi intézményszerkezet módosulását, átalakulását vonja magával. Helyzetének és működésének megismerése, vizsgálata, elemzése és megértése tehát elengedhetetlenül fontos, ha a magyar színházi és játékszíni kultúráról, annak történetéről és működéséről, átalakulásáról és művészi sajátosságairól gondolkodunk.<sup>1</sup>

E központi intézményalakulat kérdésköre a nemzeti nyelvű hivatásos polgári színházi struktúra kialakulásának kezdetétől vizsgálható, s dolgozatunk az ún. *hosszú XIX. századi* színháztörténeti folyamatot öleli föl, vagyis a XVIII. század második felétől a XX. század húszas éveiiig terjedő időszakot.

A vizsgált nemzeti színházkultúrák körét a kultúrtörténeti komparatiztika plató—periféria -elméletének<sup>2</sup> segítségével határoztuk meg, kiindulópontul természetesen a magyar színháztörténeti folyamatot választva. Az összehasonlító anyagot egyrészt az európai kulturális központ (plató) színházi struktúrájában, másrészt a periféria

---

<sup>1</sup>A Nemzeti Színház a magyar színháztörténet-írásnak is a középpontjában áll, a forráskiadványok és történeti szintézisek többsége is e témával foglalkozik. A szakirodalomból elég, ha itt csak a színháztörténeti kézikönyv első kötetének összefoglaló *Források és feldolgozások* fejezetére utalunk. KERÉNYI 1990 475., 477-482.

<sup>2</sup> Az első inspirációt ezen metódus megismerésére és alkalmazására KOSÁRY DOMOKOS könyvéből merítettük. KOSÁRY 11-28.

egyres köreibe tartozó, így a közép-európai, illetve az észak-európai kulturális régiókban találtuk meg. Területi értelemben a kutatások és az analízis központjában a XVIII. század folyamán önálló polgári-nemzeti kulturális intézményrendszerüket létrehozó közép-európai kultúrák és a kontrollanyagot biztosító észak-európai, a XIX. század második felében e folyamatba bekapcsolódó kultúrák állnak. Az ott kialakult, s közép-európaiktól kisebb-nagyobb mértékben eltérő színházi struktúra, valamint a nyugat-európai példák segítik a közepső Európa jellemző és jellegzetes nemzeti színházainak leírását és tipizálását.<sup>3</sup>

Kutatási témánk tárgyát és a vizsgálandó anyagot a színházi filológia alapvetésének figyelembe vételével választottuk ki. Az adatokat két elemzési módszer, a színháztudomány korszerű komplex történeti megközelítésmódja,<sup>4</sup> valamint a komparatiztika,<sup>5</sup> a plató—periféria -elmélet és az erre épülő összehasonlító modellalkotás és rendszerelmélet<sup>6</sup> segítségével rendszerezzük és foglaljuk össze.

A dolgozat középpontjában az intézménytörténeti kérdések állnak, s a történeti forrásanyagot részben az egyes nemzeti színháztörténetek szintéziseiből,<sup>7</sup> részben önálló kutatás alapján<sup>8</sup> állítottuk össze. A megírt tudományos (kultúrtörténeti és teatrológiai) kútfőket a legmodernebb színháztudományi fogalomrendszernek megfelelően vetettük alá forráskritikának. A történeti tényanyagról és a színházkultúra társadalmi összefüggéseiről a művelődéstudomány korszerű következtetéseihez megfelelően nyilatkozunk – ezen a területen nem törekszünk újumok megállapítására. Ugyanakkor rögzítjük, hogy a különböző európai nemzeti színházak jellegzetességeit megismerve nyilvánvalóvá vált, hogy az egyes színházkultúrákon belül maradva nehezen vagy egyáltalán nem található magyarázat az institucionális struktúra szerkezeti és működési sajátosságaira, a

---

<sup>3</sup> A színháztörténeti összehasonlítás az utóbbi időben nagy nemzetközi érdeklődés mellett fejlődik, s különösen a nemzeti színházak modellbe rendezése, mely e dolgozat központi kérdése is. Az 1990-es évek elejétől LOREN KRUGER, LAURENCE SENELICK, STEPHEN E. WILMER írt és szerkesztett összefoglaló munkákat az egyes nemzeti színháztörténetek tanulságai alapján. A legújabb tanulmánykötet 2004 őszén jelent meg. WILMER 2004

<sup>4</sup> SZÉKELY GYÖRGY alapvetésére támaszkodva. SZÉKELY 1961, SZÉKELY 1963

<sup>5</sup> A módszer megismerését VAJDA GYÖRGY MIHÁLY, DIONYZ ĐURIŠIN, FRIED ISTVÁN, SZÜCS JENŐ, illetve SZIKLAY LÁSZLÓ műveivel kezdtük.

<sup>6</sup> Többek között BARBU, valamint STOFF foglalkozott az 1960-as évtizedtől a humán tudományok matematizálásával és adatainak rendszerelméletbe illeszthetőségével.

<sup>7</sup> A megírt nemzeti színháztörténetek és európai összefoglalások jegyzékét a dolgozat bibliográfiai részében közöljük. 154-57.

<sup>8</sup> Színháztörténeti forráskutatást elsősorban Finnországban folytattunk. 157.

különböző intézménytípusok kialakulásának okaira és további sorsukra, ezért a nemzeti színház(ak)ra vonatkozó kutatás és elemzés módszerül *komparatistikai* megközelítéshez folyamodtunk.

## 1.2 AZ ELŐZETES KUTATÁSOK TAPASZTALATAIRÓL

A nemzeti színház kérdésének tisztázására vállalkozó doktori dolgozatot előkészítő színháztörténeti kutatások összességükben két szakkérdésre irányultak: egyrészt a nemzeti színházak mibenlétének problémakörére széles (elméleti és történeti fogalmi) merítéssel, másrészt az összehasonlító színháztudomány érvényességének és használhatóságának bizonyítására mind metodikai, mind gyakorlati síkon.

Kutató és oktató munkánk során<sup>9</sup> igyekeztünk e metódusokat – a korszerű színháztudomány intézménytörténeti elemző módszerét és a teatrológia komparatív megközelítését – minél világosabban, tisztábban megfogalmazni és alkalmazni, hogy a bölcsészdoktori disszertáció megalapozott módszerekre épüljön és a *színháztudományi komparatistikát* valóban eredményesen lehessen használni további *színháztörténeti kérdések vizsgálatára*.

Az összehasonlító színháztörténet (új) diszciplínájának körébe tartozó dolgozat természetesen nem kíván versenyezni a színháztörténeti filológia, az alapkutatás adatgazdagságával és pontosságával, de az összehasonlító módszer következetes teatrológiai alkalmazása segítségével feltárni szándékozik a két tudományos megközelítésmód összeegyeztetésében rejlő tudományos és gyakorlati lehetőségeket, bemutatja a komparatív színháztudomány megalapozottságát és használhatóságát.

---

<sup>9</sup> A témára vonatkozó kutatások, a forrásgyűjtés és a metodikai felkészülés jó néhány esztendeje folyik s az eredményeket az egyetemi és főiskolai oktatás során vetettük kontroll alá színháztudományi kötelező és szakkurzusokon az ELTE Összehasonlító és Világirodalmi Tanszékének Színházi programjában, a Veszprémi Egyetem Színháztörténeti Tanszékén, valamint a Színház- és Filmművészeti Egyetemen és a Magyar Táncművészeti Főiskolán. Ezekon kívül bel- és külföldi konferenciák és egyetemi vendégelőadások alkalmával.

### 1.3 A KUTATÁS ÉS A DOLGOZAT GYAKORLATI HASZNÁRÓL

A tanulmány párhuzamosan görgeti az elméleti és a konkrét témát – az összehasonlító színháztudomány, a teatrológiai komparatiztika széleskörű megalapozását és kidolgozását, valamint a nemzeti színház -központú nemzeti nyelvű hivatásos polgári színházi struktúra szerkezeti és működési kérdéseinek tárgyalását. A kutatások és az elemzés eredményeképpen választ találhatunk arra a két kérdésre, hogy hogyan használható az összehasonlító metódus a színházkutatásban, és hogy mit is jelent valójában a nemzeti színház fogalma az egyes európai színház- és játékszíni kultúrák történetében.

Egy komparatív színháztörténeti modell induktív felállításával és leírásával szeretnénk hozzájárulni további részkérdések kutathatóságához is. Kereteket és mintákat biztosítani színháztörténeti problémák összehasonlító szemléletű megoldásához.

A nemzeti színházak létrejöttének, működésének és átalakulásának sajátosságait vizsgálni mind színháztörténeti szempontból, mind a mai színházi intézményi struktúra és színházművészet megismerése és megértése szempontjából<sup>10</sup> fontos és érdekes tudományos feladat. A nemzeti színház mint elsőszámú (és egyes esetekben első) állandó nemzeti nyelvű hivatásos polgári művészeti intézmény főbb jellemzőinek (például alapításának, működésének és átformálódásának, műsorpolitikájának, művészi programjának és tevékenységének, illetve közönségének) kutatása során választ kaphatunk a színházi intézménystruktúra kialakulását, változásait és mai helyzetét érintő kérdések<sup>11</sup> egész sorára. A színháztudományi kutatások eredményeül így nem csak módszertani, történeti vagy elméleti válaszokhoz juthatunk, hanem az élő színházkultúrának, a színházi szervezet működésének, illetve a nemzeti színházak változó funkcióinak problémáira is megoldásokat találhatunk.

---

<sup>10</sup> A színháztudománynak véleményünk szerint közvetlenül szólnia kell a színházi gyakorlatról és a gyakorló színházcsinálókhoz is. Ez a művészetszemlélet és művészet tudományos elkötelezettség eléggé újszerű a bölcsészettudományok művelői számára, de gyakorlati színházi és oktatói tapasztalatunk alapján meg vagyunk győződve az érvényességéről.

<sup>11</sup> A színháztörténet által tudományosan feltárt jellegzetességek és tendenciák kiterjesztése, meghosszabbítása a kortársi gyakorlat értelmezésére, illetve a jövőben várható változásokra szintén az előbbieken említett új szemlélet eredménye lehet.



#### 1.4 A DOLGOZAT KETTŐS CÉLKITŰZÉSÉRŐL

A *teatrológia* korszerű kutatási és analitikai metódusait használva közelíthetjük meg a legjobban, legeredményesebben célunkat, a *nemzeti színház mint intézménytípus* jellemzőinek elemzését és leírását.

A színháztudomány XX. századi önállósodási folyamatának<sup>12</sup> eredményeképpen eljutott arra a fokra, hogy a többi társadalom- és művészettudományban kidolgozott és használt vizsgálati és elemző módszerek a kutatás tárgyának megfelelően módosítva alkalmazhatók, így a teatrológia valóban független tudományszakként működhet. Sajátos vizsgálati tárgya, a *színjáték* és az ennek létrehozására szolgáló társadalmi-művészeti intézmény, a *színház* létének, működésének és jellemzőinek kutatására saját terminológiai rendszert és metodikát kidolgozva vált a színháztudomány minden szempontból önálló művészettudományi ággá.

A korszerű színháztudomány legfontosabb metodikai alaptétele a színházművészeti műalkotás definitív összetettségének mindenkor szem előtt tartása, ennek megfelelően a komplex forráskutatás, -feldolgozás és -kritika, valamint a művekre és alkotókra vonatkozó következtetések társadalmi-kulturális kontextusba helyezésének követelménye.

A színházkutatás több részdiszciplínában folyik, s köztük az egyik az *összehasonlító vizsgálatok* területe. A komparatiztika általános és szakspecifikus (például irodalomtudományi) módszerei maguk is finomodtak az utóbbi évtizedek során, s így egyre árnyaltabb, de továbbra is átfogó és áttekintő képet adhatnak a vizsgálat tárgyáról.

A magyarországi teatrológiában eddig nem történt meg az összehasonlító metódus pontos színháztudományi fogalmi rendszerének kidolgozása, alkalmazási lehetőségeinek körvonalazása.

---

<sup>12</sup> A színháztudomány szempontjából a humán és művészettudományi terület differenciálódási folyamatát magyarul legutóbb BÉCSY TAMÁS foglalta össze az elméleti iskolák sorba szedésével. BÉCSY 1997 14-46., valamint BÉCSY 2004. A történeti vizsgálatok természetesen az elméletknél könnyebben koncentrálnak egyetlen társadalmi-művészeti területre, már amennyiben és amikor fel- és elismerjük az adott művészeti ág önálló jellegzetességeit.

Jelen tanulmány célja tehát, hogy a fentebb aposztrofált két területet, azaz a nemzeti színház intézményének *komplex színháztörténeti leírását*, valamint a *komparatiztika színháztudományban használható speciális* fogalmainak és kutatási metódusának meghatározására tett kísérletet összekapcsolja. Hogy a kiinduló kérdést megválaszoljuk – hogy ugyanis *melyek a nemzeti színház mint intézmény jellemzői a különböző európai nemzeti színházi struktúrákban, s hogy funkciója a struktúra változásával-bővülésével hogyan alakul át.*

A kutatás és a disszertáció legfontosabb célkitűzése magyarázatot adni a (közép- és észak-) európai színházi intézményrendszerek szerkezeti sajátosságainak eltéréseire a nemzeti színházkultúrák középpontját képező színházak különböző típusainak jellemzésével, valamint nem kevésbé határozottan a komparatiztika és a teatrológia, a színháztörténet módszereinek eredményes összeegyeztetése.

A kutatások és az elemzés eredménye így egyrészt a *nemzeti színház intézménytípusának* a sajátos jelenségekre és a történeti változások folyamatra is tekintettel lévő *leírása* (közép-) európai kontextusban, másrészt *a magyar összehasonlító színházkutatás terminológiai és metodikai megalapozása.*

## 2. A SZÍNHÁZTUDOMÁNYI TERMINOLÓGIÁRÓL

A színházi műalkotás és a színházkultúra tudományos vizsgálata a historikus művészettudományok közé viszonylag későn, az irodalomtudománnyal vagy a művészettörténettel valóban összemérhető színvonalon csak mintegy harmadfélszáz évvel ezelőtt<sup>13</sup> kezdett emelkedni. A színháznak művészetként s a színházi alkotóknak művészekként való elismerése szintén újabb jelenség az európai kultúrtörténetben.

Csakúgy, mint a kultúrának és a művészeteknek az a megközelítése, mely ma a számunkra is érthető és elfogadható, a tudományos alapú történeti, elméleti és társadalmi-kulturális értékelés kezdeményei is a felvilágosodás korából erednek. A korábbi kultúrtörténeti korszakokra vonatkozó ismereteink és ítéleteink (például a művészeti és tudományos kánon) a miénkkel összevethető körülmények között a miénkhez hasonló életmódot folytató és a mai európaiakhoz mérhető szerveződési formák közt működő kultúrák, társadalmak örökségét képezik. Mai képünk a kultúráról, annak ontológiai-elméleti és történeti jegyeiről a XVIII. században kezdett formálódni. Mai fogalmi rendszerünket (sőt, gondolkodási és következtetési struktúráinkat) is erre a korszakra vezethetjük vissza. Így valóban érvényes állításokat és logikai rendszerhiba nélküli következtetéseket, hitelesíthető hipotéziseket is erről az elmúlt mintegy negyedfél évszázadról vagyunk tenni képesek.

Kultúránk és társadalmaink korábbi időszakairól csak nagy általánosságban mondhatunk bármit is – adataink, ismereteink híján. Az akkori emberi gondolkodás, megismerés és befogadás kontextusát követni és értelmezni is csak kis részben tudjuk, így fennáll annak a veszélye, hogy nem tehetünk eleget a tudományos megközelítés legalapvetőbb követelményeinek (az objektivitás, a belső logika és a hiteles következtetések elvárásának) sem. Érdekesebb hát a mai kultúra- és művészetfogalmunkkal való operációkat a művelődéshistória ezen „közelmúltjára” koncentrálnunk.

---

<sup>13</sup> A színésről mint a színház megkülönböztető lényegéről szoltak az első elemző és definiáló írások. Ld. BÉCSY már említett színházstudomány-történeti összefoglalásában 1997 15-16. A romantika korában, majd a XIX. század végén azután már egyre többen, több szempontot és módszert, elméletet dolgoztak ki és érvényesítettek a színházművészet vizsgálata során.

A színháztudomány önállósodása az európai (s különösen a magyar) kultúra- és művészetfogalom irodalomközpontúsága<sup>14</sup> miatt késett. A színházi működés és a színházművészet köréből először a szó-színhátjáték vált a vizsgálatok tárgyává, keltette fel az esztéták és irodalomtudósok érdeklődését. A színházkultúra más jelenségei jelentősen kisebb figyelmet kaptak egészen a legutóbbi évtizedekig. S bár a játékszín már év-tízezredek óta része az európai kultúrának, művészetként való értelmezése és vizsgálata sokáig elmaradt, hiszen a befogadókra gyakorolt tömeghatás és a többnyire szórakoztató funkció kizáró oknak látszott a („magas”) művészetek kutatói számára.

## 2.1 A SZÍNHÁZTUDOMÁNYI VIZSGÁLATOK TÁRGYA

A diszciplína függetlensége felé tett legfontosabb lépés a kutatás tárgyának pontos meghatározása.

Mi is hát a színháztudomány tárgya, a vizsgálódások célpontja?

**A teatrológia a színházzal, a játékszínrel, a színházi alkotóművészetrel foglalkozik, azzal a művészeti ággal, melynek műalkotását színjátéknak nevezzük.**

Az, hogy a színház, a színjátszás és befogadása művészeti tevékenység, talán nem kell különösképp hangsúlyozni, bár természetesen meg kell tennünk a distinkciót az emberi fizikai és társadalmi valóság és a művészet között. A művészet, bármennyire az „életből” vett elemekkel operáljon és akármilyen közvetlenül vonatkozzék is az „életre”, mégsem a konkrét valóság egyik megjelenési formája csupán. A műalkotás vonatkozása a valóságra (itt nem részletezendő) összetett és bonyolult leképezési folyamat eredményeképpen jön létre – a befogadóban, miközben a mű maga is részévé válik a valóságnak (s így vonatkozási alappá is lehet). A művészetelméletnek a műalkotás esztétikai funkciójáról szóló fejtegetéseit sem ismételjük meg ehelyütt, fogadjuk el kiindulópontként a színházművészet alapvető esztétikai irányultságát, s így tegyük a társadalmi tudatszintek közé a többi művészeti ággal azonos helyre.

---

<sup>14</sup> Erre, a szaktudományunk számára egyébként nagyon fontos és nem kis mértékben neuralgikus kérdésre, annak részleteire itt nem térünk ki. Jelen dolgozatnak nem feladata e probléma mélyreható tárgyalása, ám szükség szerint visszatérünk rá.

## 2.2 A TEATROLÓGIA SZAKSZÓKINCSÉRŐL

Közbevetőleg néhány mondat a szóhasználatról: a magyar nyelvű szakirodalomban a színháztudomány kezdeteitől (mint a diszciplína elnevezése is mutatja) a *színház* áll a figyelem középpontjában. A színház szóval azonban nem egyetlen jelentésre utalunk, a tudományos terminológián belül is polyszemantikus kifejezés egyrészt a színjátékmű létrehozására hivatott társadalmi-művészeti intézményt jelöli, másrészt a színjáték születésének és életének teret adó épületet. További jelentésátvitelével az egész művészeti ágat is *színházként* szoktuk megjelölni.

A magyar szóösszetétel egy korábbi – talán még pontosabb, vagy legalábbis nem túlterhelt, így a pontosan definiált szociális használatra alkalmasabb – változata a nyelvújítás-kori *játékszín*. Ennek jelentése ismét csak a helyszín megjelöléséből nyílt ki a művészeti ág megjelölésére.

Hasonló logika alkalmazásával hozta újra használatba HONT FERENC<sup>15</sup> a művészeti ág, a játékszín által létrehozott műalkotás elnevezésére a *színjáték* kifejezést új, tudományos jelentésében.

A tárgymeghatározás, s majd a definiálás fontos problémája a szóhasználat, hiszen a tudományos terminusok köznyelvi túlterheltsége és pontatlan alkalmazásuk, valamint az idegen nyelvű szakirodalom terminushasználata<sup>16</sup> sok félreértésre és félreértelmezésre adhat okot. Ezért szakkifejezéseink használata során törekednünk kell az aggályos pontosságra – néha az elemző szöveg túl bonyolult, túl részletező stílusának ódiumát is vállalva. Az „egy nyelven beszélés” ugyanis alapvető feltétele az együttgondolkodásnak, a tudományos megértésnek is. Elkerülendő a félreértéseket magunk is ennek szem előtt tartásával használjuk munkánk során a (több jelentését megtartó) *színház*, a pontos színháztudományi definíciónak megfelelő *színjáték*, *színjátéktípus*, *színjátékelem* kifejezéseket. S nem keverjük vagy tévesztjük ezeket össze az irodalomtudomány *dráma* (műnemet és művet egyaránt jelentő) vagy a műfajelmélet *színmű* fogalmaival. (A definiálás további fázisaiban a színháztudományi terminusoknak az irodalomtudományiaktól való pontosabb elhatárolására még visszatérünk.) Igyekszünk a következőket

---

<sup>15</sup> HONT 16.

<sup>16</sup> Az angol és az orosz nyelvű irodalomban máig a *dramaturgia* jelentésében foglaltatik a drámairodalom is, s mint majd később látni fogjuk, a *nemzeti színház* fogalma is más jellemzőket takar másutt, mint Közép-Európában. Ezért van szükség minden esetben az általunk tudományos kontextusban használt kifejezések pontos körülhatárolására és meghatározására.

szakkifejezés-használattal is a diszciplína önállóságát és belső rendszerének életképességét bizonyítani és alátámasztani.

Mit jelent tehát pontosan a *színházművészet* a korszerű teatrológia fogalomrendszerében?

A színházi művészet kereteibe tartozó műalkotásokat és azok társadalmi, esztétikai és történeti összefüggéseit mind pozitív, mind negatív azonosító jegyek segítségével definiálnunk kell. Megkeressük a játékszíni műalkotást minden más művészeti „terméktől” megkülönböztető (negatív) jellemzőket, valamint definiáljuk a színházi műalkotás sajátos, önálló rendszert alkotó (pozitív) összetevőit, hatásmechanizmusait és funkcióit.

Az elemzést és az érvényes következtetések levonását lehetővé tevő körülhatárolás és meghatározás elengedhetetlen. A tudományosság igényének kielégítése érdekében pontosan meg kell határozni, mely művészi produktumok sorolhatók a színházművészet körébe, s azok milyenek, hogyan működnek és hatnak, vagyis hogy mire is gondolunk, amikor színházi művekről, műalkotásokról és színháztudományról beszélünk.

### 2.2.1 A SZÍNHÁZMŰVÉSZET DEFINÍCIÓJA ÉS BESOROLÁSA A MŰVÉSZETI ÁGAK KÖZÉ

A korábban általánosan elterjedt vélekedés a színház fogalmát szükségtelenül és helytelenül korlátozta a színházra – ezzel is a már kárhozott irodalom- és drámaközpontú felfogás malmára hajtva a vizet, de nyilvánvaló hogy a korszerű tudományos, s a realitásokat is messzemenően szem előtt tartó megfontolás szerint a színház körébe kell vonnunk onnan sokáig kizárt műalkotásokat is. Nem feledkezhetünk meg a játékszíni hatáselemeket alkalmazó alkotásokról, melyek a zenés, illetve a táncszínpadon vagy a bábparaván előtt jönnek létre és találkoznak a közönséggel. Ide kell sorolnunk mindazokat a művészeti alkotásokat, melyek akár célra készült térben (épületekben), akár alkalmi helyszíneken, akár hivatásos előadók, akár műkedvelők (amatőrök) vagy diákok műveiként jönnek létre.

Hogy mégis megtalálhassuk e művészeti ág határait, minimálisan három alapvető szempontot kell figyelembe vennünk. Először azt, hogy a színházi mű *élő* produkció, létezése a közönség előtt való megjelenésének, az alkotók és a

befogadók közvetlen művészeti kommunikációjának idejére korlátozódik. Másodsor, a műnek *dramaturgiai szerkezettel* kell rendelkeznie (ennek jelentésére és részleteire hamarosan visszatérünk). Valamint harmadszor, hogy alkalmi emberi közösség (*közönség előtt*) kell létrejönnie, működni és hatnia.

Azok a művészeti alkotások, melyek a színházi művek közé sorolhatók, nagyon változatosak. Lényegük szerint azonban minden **színházi műalkotásban élő emberek (előadók) emberi viszonyok változását mutatják be változatos vizuális és auditív hatáskereső eszközök segítségével az egy időben velük azonos térben tartózkodó emberek alkalmi közössége előtt.**

Nem tartoznak ezek szerint e körbe olyan produkciók és alkotások, melyekben az előadók és a befogadók egyidejű jelenlétének követelménye sérül (például a film- és videóművészet technikailag rögzített műalkotásai esetén).<sup>17</sup> Vagy amelyek vizuális és auditív elemeket alkalmaznak ugyan, de nem rendelkeznek dramaturgiai szerkezetbe foglalt cselekménnyel (például az egyre több vizuális hatáselemet is használó komoly- és könnyűzenei koncertek vagy a cirkuszművészet produkciói), illetve az olyan alkalmak, amikor a művel egy térben és időben (még) nincsen jelen a közönség (mint például a színházi próbaidőszak). Ez utóbbi feltétel akkor is befolyással lehet, ha nem alkalmi közösség alkotja a színházi közönséget.<sup>18</sup>

Egyrészt tehát minden esetben tekintettel kell lennünk a közönség összetételére is, amikor egy színházi mű esetleges hatásait vizsgáljuk, másrészt le kell szögeznünk azt is, hogy **közönség nélkül nem is létezik, nem jön létre a színházi műalkotás.** Ez a tétel szigorúbb, mint az általános művészetesztétika és -hermeneutika megfogalmazása, miszerint a művészeti alkotási folyamat során létrejövő tárgy csak és kizárólag emberi befogadó számára jelenthet műalkotást, értelmezhető akként, illetve bír esztétikai, művészi hatással (további feltételek érvényesülése esetén), önmagában nem. Vagyis kizárólag a művészeti kommunikációs folyamat mindhárom tényezőjének működése esetén beszélhetünk műalkotásról.

---

<sup>17</sup> Természetesen ezeket a hatáselemeket nem vesszük ki a színháziak közül, de az említett további feltételek érvényesüléséhez kötjük az adott műalkotás besorolását.

<sup>18</sup> Ez igen gyakran előfordul például alkalmi előadások esetén, mikor a nézőtérben ülők nem szokványos közönségként gyűlnek egybe, nem elsősorban a színházi produkció kedvéért, vagy azon alkalmakkor, amikor munka-, iskolai vagy családi közösségek, csoportok közösen érkeznek a színházba. Ilyenkor a mű hatása alárendelődik a csoport belső viszonyrendszerének.

## 2.2.2 A TEATROLÓGIA TÁRGYÁNAK KÖRÜLHATÁROLÁSA

Az előzőeknek megfelelően tehát ki kell tágítanunk a színházművészet és a színháték határait, de egyúttal terminológiai alapon korlátoznunk is kell kiterjedését. Célszerű határt szabnunk belülről és kívülről is.

Ennek a behatárolásnak az eredményeképpen a színháztudományos gondolkodás és analízis során tekintetbe vesszük mindazon **műalkotásokat**, amelyek **művészi céllal** – azaz nem biológiai vagy társadalmi funkciók betöltésére – **és a hatáskeltés szándékával** jönnek létre,<sup>19</sup> s amelyekben **a dramatizált mimetikus** (vagyis emberi cselekvéssé tett és emberek viszonyainak változási folyamatát bemutató) **cselekmény különböző vizuális és hangzó hatás eszközei közvetítésével hat a művet előadókkal azonos térben és időben jelen lévő közönségre**. A befogadókra, akik jelenlétükkel egyrészt ontológiai értelemben az alkotás létét biztosítják, illetve reakcióikkal visszahatnak a mű egyes elemeire, így maguk is részesei az alkotási processzusnak.

Színháztudományos vizsgálataink során a nyelvi szöveget központi hatóeszközként alkalmazó színpadi művekkel egyenrangúan vesszük figyelembe a zenés, a mozgásos, a bábprodukciókat is, a színházi performance-okat,<sup>20</sup> illetve nemcsak a hivatásos, hanem a műkedvelő és diákszínházi előadásait is.

## 2.2.3 A DRAMATURGIA FOGALMÁNAK ELSŐ KÖRÜLÍRÁSA

Az egyik előbbi (s központi) színháték-létfeltételünkre most elsősorban azért kell visszatérnünk, mert tisztázandó a fogalom színháztudományi értelmezése. A *dramaturgiáról* van szó. (A dramaturgia szó jelentése több idegen nyelvben egybe esik a drámáéval, illetve a színhátékéval. Ez természetesen tovább bonyolítja a terminológiai helyzetet, másrészt pozitív következményként pontos fogalmazásra és definiálásra szorítja a tudományos elemzőt.)

**A dramaturgia, vagyis a cselekményvezetés a színháték alapvető szervező- és -eleme.** A dramaturgia színháztudományi értelmezésének megfelelően a színháték

---

<sup>19</sup> Ez a kitétel további terminológiai és tudományos következményekkel is jár, hiszen lényegében a színház alapvetően szórakoztató funkciójának művészettudományi elismerését jelenti.

<sup>20</sup> Például SZŐKE.



nem más, mint egy emberi társadalmi cselekvéssé tett eseménysor művészi célú és a művészet intenzív eszközeit alkalmazó bemutatása. Az *eseménysor* kifejezés szintén absztrakció, pontosabb megfogalmazás szerint a jellemek közti viszonyok változásának folyamatát jelenti. (Nincsen tehát szó a színházi művek esetében a konfliktus mindenek feletti követelményéről, ez, a korábban sokat hangoztatott sztereotípiát nem állja ki a tudományos megközelítés és elemzés próbáját.)

A színjáték-dramaturgia leírható a cselekmény szerkezetének feltárása, a szituációk és akciók elemzése, a színjátékban szereplő jellemek rendszerének és viszonyaik változásainak ábrázolása útján.

Véleményünk szerint **a színjáték legalapvetőbb megkülönböztető jegye**, melynek alapján könnyen elkülöníthetjük a színházművészeti alkotásokat minden más művészeti ág alkotásaitól, éppen **a színjáték-dramaturgia**. Ennek az állításnak részletes argumentációját most nem adjuk, nem itt soroljuk fel érveinket. A színjátékelemek bemutatásakor, illetve a színháztudományos elemző módszerek tárgyalásakor visszatérünk majd a dramaturgia meghatározására.

Ha arra a kérdésre keresünk választ, hogy melyek azok a jegyek, melyek segítségével más művészeti ágak alkotásaitól megkülönböztethetjük és elkülöníthetjük a színházművészeti művet, a művészettudományok hagyományosnak ismert elméleteihez is fordulhatunk. Mind ontológiai, mind ismeretelméleti (fenomenológiai), mind strukturalista vagy szemiotikai szempontrendszerrel választhatunk, de vizsgálódhatunk akár kommunikációelméleti, esztétikai, antropológiai-szociológiai vagy alkotás-, illetve befogadás-lélektani kiindulópontból is.

Először meg kell találnunk azt az elemet, tulajdonságot, mely kizárólag a színházművészetet jellemzi. A színház megkülönböztető jegyére azért is feltétlenül szükségünk van, hogy a diszciplína valódi önállóságát is bizonyítva lássuk. Valójában sem a mintegy 30 000 éve önálló művészetként létező színháznak, sem az ezzel a művészeti ággal foglalkozó tudománynak nincs szüksége apológiára. De mindenesetre tisztázni kell, van-e köze a színháznak a vele kapcsolatban oly gyakran emlegetett drámához, a drámairodalomhoz.

Természetesen a színjátékszöveg, a nyelvi szöveg része lehet a színpadi műalkotásnak, bizonyosnak tűnik azonban, hogy nem elengedhetetlen része. A színházi művészet és a műalkotás igen sok összetevőből áll, melyek között egyetlen olyan van, ami egyetlen színjátéknak nevezhető műből sem hiányozhat. Ez pedig nem a nyelvi szöveg, nem az irodalom dráma műnemének „képviselője”, hanem a *dramaturgia*.

Szöveg nélkül, irodalmi értékű szöveg nélkül különösképpen, igenis létezik színjáték. A mozgásszínház vagy egyes bábszínpadi művek esetében senki nem érzi hiányát a szavakba foglalt, illetve nyelvi eszközökkel megjelenített cselekménynek. A zenés színjátékokban is nagy merészség volna a szöveg fontosságát kiemelni a mű megértésének alapjaként. Azt is tudjuk, hogy a színjáték vizuális és auditív hatás eszközei milyen fontosak, hogy a színháztörténet egyes korszakaiban, illetve kultúránk bizonyos területein, régióiban a nyelvi szövegnek alig volt jelentősége a színjáték befogadásában. Az is nyilvánvaló, hogy a színpadi szöveg minden esetben eltér az irodalmi szövegtől, már csak a szituativitás okán is, s akkor még nem is említettük a színházi konvenciók szabta időbeli, terjedelmi korlátokat. A kommunikáció élő folyamatában a szöveg másképp működik, mint irodalmi változatában. Ezen kívül nagyon sok szöveges színjáték és színjátéktípus nyelvi anyaga is független az irodalomtól, nem tekinthető sem az írott, sem a szóbeli literatúra részének – elég, ha csak arra utalunk, hogy az irodalmi érték és kánon képviselői, megalkotói milyen gyakran mellőzik a színházi szövegeket és szerzőiket, kizárva azokat és őket az irodalmi folyamatból.

Nincs is ebben semmi különös, pusztán arról van szó, hogy egy másik, az irodalomtól független művészeti ágban nem működtethető a literatúra fogalomrendszere és nem is vonatkoztatható rá. SZÉKELY pontosan fogalmazza meg a drámai irodalom és a színház viszonyát két egymást metsző, de le nem fedő kör halmazelméletből ismert képe segítségével<sup>21</sup>.

Nem ritkán még ma is összemosódik azonban az irodalomtudományi és a színházi terminológia azt igazolva, hogy nem megfelelő elváráshorizonthoz próbáljuk mérni a színházi műalkotásokat. Magának a teatrológiának élen kell haladni e művészeti ágak teljes mértékű elválasztásában (s néha bizony még ez sem működik elég jól<sup>22</sup>).

---

<sup>21</sup> SZÉKELY 1965 8.

<sup>22</sup> COOPER, MACKEY színháztudományinak nevezett tankönyvében például képtelen elszakadni az irodalom-, a nyelvi szöveg-, a drámaközpontú „színházolvasás” hagyományától. Azért természetesen

Az irodalomközpontúsággal való hadakozás lendületében előfordul, hogy a színházkutató szélsőségesen fogalmaz, de ezt egy lázadó, „kamasz” (identitásának meghatározásával és -ért küzdő) tudományszak esetében valószínűleg el lehet nézni. A teatrológia újabb szakirodalma kialakított néhány olyan fogalmat is, melyek kapcsán túlságosan közeli és csábító ismét a literatúrával való közösség, bár ezek a terminusok sokkal inkább a modern művészetelméletek közös termésének tekinthetők. Az egyik központi fogalom ezek közül a *szöveg*, melyet ma már nem kizárólag nyelvi-irodalmi kontextusban használunk, hanem lényegében ’mű, alkotás’ értelemben. A szöveg színháztudományi fogalomként sem kizárólag nyelvi (beszélte nyelvi) jelek értelmes sorozatát jelenti, hanem a műegészlet elejétől a végéig meghatározó nyelvi, zenei, vizuális és mozgáselemek jelsorozatait is, sőt, egyes kutatók még a rendezői szöveg fogalmát is bevezetésre érdemesnek tartják – bár ennek értelmezése egyelőre kevésbé tisztázott. A szöveg új, színházi jelentéseiről problematikusabbnak érezzük a *színházolvasás*<sup>23</sup> fogalmát, hiszen ez leszűkíteni látszik a színjátékmű összetett hatáselemeinek befogadási és értelmezési lehetőségeit egyfajta értelmi-tudati megértő befogadásra.

Úgy találtuk, hogy az évszázados teatrológiai program, mely a művészeti ág és az elemzésére hivatott tudományszak függetlenségét célozta, a XX. század folyamán eljutott céljához (vagy annak közvetlen közelébe), amikor meghatározta a **dramaturgia** színháztudományi fogalmát és leírta a színjátékban betöltött centrális szerepét. A színházelméletek és a játékszíni gyakorlat is igazolja azt a megállapítást, hogy „a dramaturgia teszi a színjátékot”. Minden színjátékműre jellemző a cselekményvezetés, az emberi viszonyok változásának bemutatása különböző alakok, jellemelek akcióinak sorozataként.

Dramaturgia nélküli műalkotás nem nevezhető színházi műnek. Így a bár színpadon zajló hangverseny, a szórakoztató vagy alkalmi műsor-összeállítás (annak ellenére sem, hogy esetleg színjátékokból vett részleteket elevenít fel), régebbi kifejezésekkel quodlibet vagy esztrád. A dramaturgiát nélkülöző színpadi táncszám (akármilyen mozgásrendszerben – legyen az klasszikus balett-, moderntánc-, néptánc-, társas- vagy divattánc-produkció), a szavalat vagy ünnepi beszéd, a

---

vannak pozitív ellenpéldák is, melyekben a színháztudomány saját fogalmait következetesen alkalmazzák a szerzők.

<sup>23</sup> Például JÁKFALVI használatában.

vetített háttér előtt zajló vagy más vizuális eszközöket felhasználó tömeg- vagy közösségi rendezvény, a cirkuszi produkció, a bármilyen esztétikus sporttevékenység, esetleg a dramaturgiai, zenés vagy mozgásos didaktikai vagy terápiás célú tevékenység **nem színházi műalkotás**.

Ugyanakkor a hasonló elemeket és hatás eszközöket is alkalmazó, élőben, jelen lévő közönség-közösség előtt zajló, de felismerhető és befogadható dramaturgiai rendszert működtető mimetikus színpadi mű minden esetben színjáték, ha nincs is irodalmi drámai alapja cselekményének, s ha nem nyelvi szövegre épül is az emberi viszonyváltozásokat akciósorozatként bemutató dramaturgiája.

A színházi művet a dramaturgián kívül egyértelműen jellemzi a színész testi valójában történő megjelenése a nézők előtt valaki másnak az alakjában. A színjáték létét a színész (az előadó) biztosítja, az ő művészete, alakítása teremti a műalkotás anyagiságát, s egyúttal azt az érzelmi-szellemi tartalmat is közvetíti, mely a befogadókra hatással van.

Most, hogy nagy vonalakban sikerült a vizsgálandó tárgyat elhatárolni minden más emberi-közösségi tevékenység (például rítus vagy terápia), illetve más művészeti alkotófolyamat eredményétől, következhet a tudományosan definiált tárgy valóságos megjelenését, megtestesülését (ha csak időlegeset is) szem előtt tartó elemzés, majd ennek alapján a színjáték funkcióinak és működésének (akár történeti) leírása, színház- és színjátékelméletek kialakítása.

Bármely módszert választjuk is, elsősorban a vizsgálandó tárgy és a művészeti ág sajátosságait kell szem előtt tartanunk. A művészettudományok legfőbb összefoglaló jellemzője egyébként is, hogy a valóságban, a tudományos vizsgálódástól és a kutatótól függetlenül létező és működő entitásokról szólnak. Nem létezik a művészettől független, a műalkotások „felett” álló művészettudomány vagy -elmélet. A színháztudomány művelőinek a gyakorlattal való összefüggés biztosítására nemcsak a tárgy, hanem a módszerek és elméletek kiválasztásakor és a tudományos következtetések levonásának fázisában is szükségük van.

### 2.3 A SZÍNJÁTÉK LÉTELMÉLETÉNEK ALAPELEMEI

Ha mármost ontológiai magyarázatot keresünk a színházművészet önállóságára és egyéb művészeti ágaktól való függetlenségére, ezt csak önálló és független, sajátos színháztudományi ontológia vizsgálati módszereinek és elméletének kidolgozásával tehetjük meg.

A színháztudomány lételméletét a magyar szakirodalomban BÉCSY TAMÁS alapozta meg és dolgozta ki.<sup>24</sup> Az ő gondolatmenetét követjük, mikor röviden kitérünk a színházi műalkotás, a színjáték szuverenitásának lételméleti bizonyítására.

A műalkotások meghatározója egyrészt azok „közege”, anyaga, másrészt a befogadóra gyakorolt hatásuk. A különböző művészeti ágak az emberiség kultúrájának szükségszerűen létrejött változatosságát fejezik ki, s mind lényegüket, anyagukat, mind hatásukat, eszközeiket tekintve sokfélék. A művészet területei magukban foglalják az érzéki, az érzelmi és az értelmi hatás minden formáját, melyre az ember fizikai, fiziológiai és pszichikai jellemzői lehetőséget adnak. Ugyanakkor az egyes műalkotások és művészeti formák a létező hatáslehetőségeket csak részben aknázzák ki, így bizonyulnak „egyneműeknek” (s ezen egynemű anyaguk, közegük leírása alapján elkülöníthetőeknek, definiálhatóaknak).

Ennek megfelelően dolgozták ki a művészettudományok ontológusai a különböző művészeti ágak és művek közegéről, anyagáról és hatásáról szóló elméleteket. A színháztudomány önállósodási folyamatának kezdetén vált egyértelművé, hogy a játékszíni műalkotás nem hasonlítható az egynemű közegének definiálása segítségével addig leírt egyik művészeti ág „termékéhez” sem. Sem a képzőművészeti, sem a zenei, sem az irodalmi mű, sem egyéb művészeti ágak alkotásainak meghatározása sem elégítheti ki a színháztudományos igényeket.

A színház és a színházi műalkotás lételméletéről BÉCSY úgy nyilatkozik, hogy **a színjáték konkrét anyaga az emberi test, mely által az ember olyan valakit- valomit jelenít meg, aki-ami nem önmaga** (itt tehát egyaránt találkozunk a jel-szerűség és a mimetikusság régóta ismert, ám további magyarázatra és finomításra szoruló fogalmaival). A színjáték egységes egynemű közegének részét képezik továbbá verbális és nem-verbális teátrális elemek nem pusztán konkrét anyagokkal,

---

<sup>24</sup> BÉCSY 1997

hanem ontológiai jel-létükkel együtt (vagyis jelhordozóként), valamint a jeleket befogadó és azokat értelmezni, a valóságra vonatkoztatni képes ember is.

#### 2.4 A SZÍNJÁTÉK „POZITÍV” MEGHATÁROZÁSÁNAK KÍSÉRLETE – A SZÍNHÁZTUDOMÁNY ÖNÁLLÓ FOGALMI RENDSZERE

A fenti ontológiai színjáték-meghatározás még mindig a művészeti ág elkülönítésére szolgál a többi, e társadalmi tudatforma keretébe tartozó tevékenység eredményeitől.

Más (ismeretelméleti megközelítésű vagy egyéb forrású színházelméleti) színjáték-definíciók ismertetése helyett a továbbiakban a színháztudomány belső terminológiáját szeretnénk pontosítani, hogy ne más tudományozások, más művészettudományok gondolati, elméleti és elemzőrendszerének átvételével, azok metódusainak és terminusainak a tárgyunkra való alkalmazásával kelljen operálnunk.

Ehhez a munkához a legjelentősebb hozzájárulást a magyar színháztudományi szakirodalomban SZÉKELY GYÖRGY alapvető tanulmányaiban<sup>25</sup> találhatjuk. (A színháztudomány módszereinek ismertetésekor részletesen visszatérünk még e hivatkozásunkhoz.)

A szuverén tudományozások megalapozása során a következő lépcsőfok a kutatási tárgy definiálása, valamint a szakterminológia kialakítása (és az előbbieken megokolt pontos, következetes használata), a pozitív önmeghatározás, melynek segítségével a tudományozások saját fogalmi rendszerének és paradigmájának kidolgozását követően saját keretein belül következetesen művelhető. Ezt követően foglalkozhatunk a terminológián és a definíciókon felépíthető gondolatrendszerekkel, elméletekkel.

---

<sup>25</sup> A magyar szakirodalomban ennek szükségességét PUKÁNSZKYNÉ már 1928-ban felvetette, majd SZÉKELY alapozta meg tudományosan a színházi filológiát. SZÉKELY 1961, SZÉKELY 1965

#### 2.4.0 A SZÍNHÁTÉK DEFINIÁLÁSA

Jelenleg érvényesnek tartott (és több próbát kiállt)<sup>26</sup> összefoglaló definíciónk szerint **a színháztudományi vizsgálatok tárgya a *színháték*, mely a leginkább összetett (komplex) és mind alkotói, mind befogadói oldalról közösségi (kollektív) műalkotás. Olyan, időlegesen tárgyiasuló (így teljességében nem rögzíthető és nem rekonstruálható), a színházi előadások (reprezentációk) folyamatában a befogadók alkalmi közösségével állandó, egyidejű és közvetlen kommunikációban álló, dramaturgiai szerkezetben működő, dinamikus (négydimenziós) mimetikus műalkotás-egész, melyben a nagy számú és különböző (verbális és non-verbális) színhátékelemek sajátos, társadalmilag-történetileg jellemző arányokban és szerkezetben összekapcsolódva alkotnak egységet. S amely műalkotás ontológiai értelemben vett egynemű közegének legfontosabb konkrét anyaga a mimetikus jelhordozóként működő emberi test.**

A tudományos fogalmi meghatározáshoz értelemszerűen induktív módon, a vizsgált műalkotások és a művészeti ág sajátos jellemzőinek megfigyelése és más jelenségekkel való összevetése során juthatnak a diszciplína kutatói. A felépített összetett definíció azonban részleteiben pontosan magyarázható, és dedukció útján értelmezhető. Ezt tesszük meg a következőkben, vagyis a fenti meghatározás terminusait röviden értelmezzük, hogy ezúton a színháztudományos megközelítés sajátosságait és jogosultságát is bizonyítsuk. S hogy a színháztudományi terminológia valódi tartalmát és pontos jelentését megvilágítsuk, illetve szakkifejezéseinket a tudományos használatba bevezessük

#### 2.4.1 A MEGHATÁROZÁS ELEMELI: A MŰALKOTÁS-EGÉSZ ÖSSZETETT EGYSÉGE

A színháték a leginkább **komplex** művészeti alkotás.

Az *összetettség* a színháték minden szintjén és területén jelentkezik és tetten érhető. A komplexitás azonban nem pusztán azt jelenti, hogy sok alkotórész regisztrálhatunk, hanem azt is, hogy a különböző összetevők egységes művet

---

<sup>26</sup> A meghatározás több fázisban bővült-pontosodott. Hazai és külföldi színháztudósokkal és gyakorló színházi szakemberekkel is folytattunk konzultációkat definíciónkról, valamint konferencia-előadások, szövegek „keretében” is ellenőriztük érvényességét és teljességét.

hoznak létre. A színházi vonatkozatra tehát a komplex<sup>27</sup> jelző *összetett egységességet*, szerkezetet jelent.

A színházi hatásközökkel a befogadók érzékszerveinek mindegyikét eléri, a látvány- és hang- elemek egyértelmű hatásán túl az illatok (a „színházi szag”) és a tapintásérzetek (a fizikai anyagszerűség vizuális élményén kívül a nézőt körülvevő környezet textúrájának érzékelése, a bársonyok, plüssök tapintása stb.) is hozzá tartoznak a színházi élményhez (sőt ma már akár az ízérezést is ide számíthatjuk a polgári színházi közönségnek a színházi szüneteket kitöltő büfékultúrájára gondolva).

Az *érzékszervi hatásokhoz* a közvetett, a felidézett érzetek is kapcsolódnak, s ekkor már valóban „összérezékszervi” *élményről*, befogadásról beszélhetünk. Mindenesetre a művészi élményhez leginkább hozzájáruló vizuális és auditív hatáselemek nagymértékű felhasználásához semmi kétség nem férhet a színházi esetben. Ezáltal a színházművészet a többi művészeti ág alkotásainak egy-egy (zene) vagy néhány (irodalom, képzőművészet) érzékszervi területre kiterjedő hatókörét messze meghaladó módon van hatással befogadóira.

Az összetett hatást kiterjeszti, hogy a színházi mű a művészet esetében lehetséges teljes érzelmi és értelmi skálán mozogva kommunikál a közönséggel. Így tehát *fizikai-fiziológiai, pszichikai és szellemi-értelmi szinten egyaránt* – s igen határozottan egyidejű és közvetlen – hatással van a közönségre.

A színházi *komplex* voltát az is alátámasztja, hogy *sok különféle hatásközök működő elemeiből*<sup>28</sup> *tevédik össze* azon egységes műalkotás, melyet az alkotók közössége és a befogadó közeg is egyetlenné, egészzé és egységesnek tekint. A színházművészeti alkotás mind verbális, mind nem-verbális – vizuális és auditív, valamint egyéb módon érzékelhető, felfogható és értelmezhető – jelekből<sup>29</sup> építkezik. *Műalkotás* (ontológiai és fenomenológiai, valamint hermeneutikai értelemben is) *csak akkor jön létre, ha a különböző hatáselemek egységbe kerülnek*

---

<sup>27</sup> Egyes szerzők korábban a színházi *szintetikus* voltáról értekeztek. GERSHKOVITCH Ezt a megfogalmazást azonban nem tartjuk pontosnak, hiszen nem elvált elemekből, s nem más létező művészi alkotások darabjairól van szó a színházi mű egységében.

<sup>28</sup> A színházi alkotó elemek részletes tárgyalására a dolgozat későbbi részében térünk vissza. 33-39.

<sup>29</sup> A VELTRUSKÝ és LOTMAN kezdeményezte szemiotikai kiterjesztés indította el a színházi jel tudományt is.



*a szándékolt tartalommal és hatással, s ha ezt az egységes művet a befogadók is egységes műalkotásként értelmezik (fogadják be és el).*

A színházi mű összetett struktúra mind az alkotás művészi egysége, mind a közönségre gyakorolt hatása szempontjából, nemkülönben *a társadalmi funkcióit illetően*. A színháznak mint társadalmi-művészeti intézménynek, s a színházi műalkotásnak (természetesen a kollektív befogadás később részletezendő ténye okán is) nem csupán esztétikai (művészi) és szórakoztató, hanem közösségi (művelődési-kulturális, sőt bizonyos esetekben akár politikai, társadalom- és kultúrpolitikai, valamint ideológiai) funkciói is ismeretesek. E funkciók és szerepek összetettségének tudatos felismerésére utalhat bizonyítékként azon megfogalmazás is, mely a templommal és az iskolával állítja egy sorba a színházat a XVIII-XIX. századi művelődésben<sup>30</sup>. A színházi funkciók sokrétősége minden színházkultúra (regionális és nemzeti) esetében időről időre megjelent (bár természetesen arányaiban átrendeződhetett), s ezt a jellemzőt nem hagyjuk figyelmen kívül, sőt központi kérdésként vizsgáljuk a nemzeti színházokról és egyéb színházi intézménytípusokról szólva.

#### 2.4.2 A MEGHATÁROZÁS ELEMEI: A KOLLEKTÍV JELLEG

A színházi műalkotás tudományos meghatározásának második pontja szerint a színjáték mind alkotói, mind befogadói oldalról **közösségi** műalkotás.

A mű *kollektív* jellegét egyrészt alátámasztja az alkotók körének kiterjedtsége, másrészt az a tény, hogy a művészetek alkotásai közül a játékszíni mű azon csoportba tartozik, melynek műalkotásként való léte elengedhetetlenül összekapcsolódik az egyidejű (és csoportos) befogadással.

A színjátékmű imént részletezett összetettségének következménye, hogy a hatáselemek létrehozását és működtetését nem értelmezhetjük egyetlen alkotó műveként.

---

<sup>30</sup> Legelőször valószínűleg CHRISTIAN WOLFF fogalmazta meg ezt a hármasságot 1721-ben. A felvilágosodás évszázadában a legnagyobb kulturális és színházi tekintélyek (mint például FRIEDRICH SCHILLER) morális társadalmi funkciót hordozó közintézménynek tartják a színházat. A magyar irodalomban először BENKE JÓZSEF (*A theatrum célja és haszna*. Buda, 1809.) használta a templom—iskola—színház -összefüggést.

A színjáték ontológiai definíciójának alapján a *színész* (pontosabban az *előadó ember teste, pszichéje és tudata*) áll a műalkotás középpontjában<sup>31</sup>, ám minthogy a színházi mű emberi viszonyok ábrázolására szolgál, alapesetben<sup>32</sup> több előadó is megjelenik a közönség előtt testi valójában. A színész azonban „pusztán” a maga fizikai-lelki műalkotás-részének alkotója, az összetett színjátékmű további hatáselemeit, illetve elsősorban is a szándékolt hatást egységben tartó alkotói koncepcióért más alkotótársak felelősek. Az európai színháztörténeti folyamat során a színházi munkamegosztás több formája alakult ki és működött, ám a kollektív alkotás egysége minden esetben feltétele volt a színház létének. Amennyiben nem jött létre egységes színjátékmű, akkor nem is beszélhetünk színházművészetről. Az összetettség mind elméleti, mind gyakorlati nézőpontból kizárólag egységes struktúrájú alkotás esetén értelmezhető.

A színjátékot létrehozó közösség funkciómegoszlására, a munkamegosztás történeti változásainak demonstrálására szintén a színjátékelemek tárgyalásakor térünk vissza.<sup>33</sup>

A befogadók kollektivitása is alapvető megkülönböztető jegye a színházi műalkotásnak más művészeti tárgyakkal való összevetésben. Majd minden egyéb műalkotás befogadása történhet (elméleti és gyakorlati megfontolások szerint is) egyénileg. Természetesen a művészeti befogadásnak vannak általánosan érvényes társadalmi-kulturális feltételei, elsősorban is az úgynevezett kulturális kód<sup>34</sup> ismerete, ám más művészeti ágak esetében ritkán fordul elő, hogy az alkotó, a mű és a befogadó kommunikációjának iránya megfordul vagy hogy az eleve kétirányú. A színházművészet azonban egyedülálló a művészetek között abban, hogy **a komplex és kollektív mű egyidejű kommunikációs folyamat keretében emberek alkalmi közössége előtt jön létre, s a befogadók (szinte) alkotótársaként hatással vannak a műalkotásra is.**

A befogadói közösség jelzőjeként definíciónkba azért vettük fel az *alkalmiságot*, mert a játékszíni mű befogadásától függetlenül létező csoportokon belül működő és ható, a színjátékhoz nem kapcsolódó viszonyok és viselkedési sémák minden

---

<sup>31</sup> BÉCSY 1997 100-03.

<sup>32</sup> A definiálás fázisában nem térünk ki az egyszemélyes előadások, illetve a monológhelyzet tárgyalására, csak annyit jelentünk ki, hogy valójában ezekben az esetekben is többszörös emberi helyzet- és jellemábrázolásról van szó.

<sup>33</sup> 35-36.

<sup>34</sup> Pontosabban jelen esetben a színházi konvenciórendszer.

esetben befolyásolják a befogadást (s a fentiek szellemében magát a színházművet is). A színházi műalkotás hatása és léte is függ a közönség befogadói attitűdjétől és reakcióitól.

A közönség összetétele mellett a létszáma is fontos elméleti kérdés lehet a számunkra. Közösségről természetesen nem beszélhetünk abban az esetben, amikor egyetlen néző a színházművet befogadja. Ez nemcsak a gyakorlat szempontjából problematikus, hanem színháztudományi nézőpontból is. Amennyiben elfogadjuk, hogy a színházi közönség tagjai egymásra és a műre is hatással vannak az egyidejű befogadás alkalmával, akkor a másik néző jelenlétének hiánya (a többi színházművethez hasonlóan) befolyással van a műegészre. Egy ilyen feltételezés természetesen csak a definíció következetesen végigvitt értelmezése során merül fel, ám még ebben az esetben is érvényesnek látszik a színházművet meghatározására tett kísérletünk, s abban a kollektív jelleg kiterjesztése a befogadói oldalra is. A színházművészet nemcsak esztétikai, hanem kezdettől (művészetstátuszának kialakulásától fogva) társadalmi funkciókkal is rendelkezik. S míg a többi művészeti alkotás recepciójának csak járulékos eleme, de nem létfeltétele annak közösségi volta, a színház esetében a művészeti ág társadalmi funkciójának és beágyazottságának következtében ettől a szemponttól nem tekinthetünk el a műteljességének sérülése nélkül.

(Ez utóbbi témáról – ahogy egyébként a létrehozás kollektivitásáról is – a színházművészet gyakorló alkotóival többször folytattunk vitát, illetve tisztázó beszélgetéseket. Színháztudományos definíciónk minden vitás esetben helytállóan bizonyult.)

#### 2.4.3 A MEGHATÁROZÁS ELEMELI: MŰALKOTÁS, MELY IDŐLEGESEN TÁRGYIASUL

Ha most tovább haladunk a színházművet körülhatárolására és meghatározására szolgáló definíció magyarázatában, az **időleges tárgyiasulás** kérdését kell megvilágítanunk.

A művészeti alkotások létének egyik alapkérdése – nem is beszélve kutatásuk lehetőségeiről –, hogy a mű milyen anyagi formában ragadható meg. A képzőművészeti, az építészeti, a filmművészeti vagy az (írott) irodalmi művek esetében a műalkotás tárgyi valóságban való létezése nem vitatható. Más a helyzet a zeneművészet és a színház esetében. A mű léte és hatása időben és térben

behatárolt, egyszeri, s változatlan ismétlődésének gyakorlatilag nincsen semmiféle garanciája és esélye. A zenei alkotást (esetleg némi, a mai technikai lehetőségek szerint csekély, a mű teljességéhez tartozó látványelemekre vonatkozó engedménnyel) különböző technikai eszközökkel rögzíthetjük és ezt, a rögzített változatot ismételhetjük és sokszorozhatjuk, de a színjátékmű a maga teljességében, minden elemével és hatóeszközének megtartásával nem rögzíthető, nem ismételhető és nem rekonstruálható. A színház itt-és-most megszülető, létező és működő, a befogadóra közvetlenül ható, majd az előadás végeztével elmúló, eltűnő műalkotást hoz létre. Egyes színjátékelemek tárgyi valóságukban is léteznek ugyan, s a mű hatása a befogadók és az alkotók tudatában és életében nyomot hagy, a folytatásnak (a másnapnak, az utókornak) kiindulási és összehasonlítási alapot jelent, de **a színjátékmű teljességében, egyszeri komplexumként nem tárgyasul maradandóan. Tárgyasultsága időleges, a játék- és a nézőtér fizikai terében a játék időtartamára korlátozódik.**

Mindezek következtében a műalkotás összes elemével együtt nem rögzíthető<sup>35</sup>, s ezért változatlanul nem ismételhető meg, illetve nem rekonstruálható. A későbbiekben visszatérünk e tételnek a színháztudomány diszciplínáira vonatkozó következményeire is.

#### 2.4.4 A MEGHATÁROZÁS ELEMEI: A KÖZVETLEN KOMMUNIKÁCIÓS FOLYAMAT

A színjáték létmódjának jellegzetességei közül a következő **az előadások folyamatában zajló közvetlen kommunikáció.**

A játékszíni alkotás közönségével általában nem egyetlen alkalommal találkozik. Az évszázados európai színházi tradíció- és konvenciórendszer kialakította a színházi működésben a sorozatos előadások szokását. A színjátékmű a maga művészi egységében—komplexitásában éppúgy egyetlen műalkotásnak tekintendő, mint egy festmény, egy épület, egy vers vagy egy szimfónia. Az alkotók szándékai,

---

<sup>35</sup> Nem elsősorban technikai nehézségek miatt nem lehetséges a rögzítés, hanem elvi okai vannak a minden színjátékelemre kiterjedő technikai reprodukció sikertelenségének, amely egyébként sem helyettesíthetné a színjáték által nyújtott élő hatást és élményt. A színházi előadás dokumentálása szempontjából azonban természetesen nagyon fontos, hogy minél több mozgóképes és hangosított forrás álljon a kutatók rendelkezésére a színjáték vizuális és auditív elemeiről, a játék tempójáról, ritmusáról és intenzitásáról.

céljai és a felhasznált eszközök hatása egységesíti a színházi előadások sorozatát is annak ellenére, hogy a mű egyes elemeiben alkalomról alkalomra kisebb-nagyobb változások következnek be.

Amennyiben azonban ezek a változások nem módosítják jelentős mértékben a fent jelzett eredeti és egységes művészi szándékot, és nem érintik a későbbiekben tárgyalandó alapvető színjátékelemeket, akkor az adott mű különböző reprezentációjáról, előadásáról beszélünk. Ezt az „engedményt” érdemes megtennünk nemcsak a színházi gyakorlat tapasztalatai alapján, hanem tudományunk szempontjainak praktikus megfontolása okán is, hiszen ha minden egyes színházi előadást teljes egészében önálló műalkotásnak tekintenénk elméleti vagy elemzési szempontból, parttalanná, meghatározhatatlanná válna a diszciplína kutatási tárgya is. Sőt, a tudományos objektivitás követelményeinek megfelelően további absztrakcióra is szükségünk lesz a színjátékok csoportosításában. Így az előadásaik sorozatában megvalósuló egyes színjátékokat típusokba<sup>36</sup> is rendezhetjük, amint ezt a színháztudományi kutatás későbbiekben bemutatandó filológiája teszi.

A színházi műalkotás (mindenkori jelenidejűségén alapuló) egyidejű és folyamatos kommunikációja a befogadókkal egyúttal azt is jelenti, hogy e közlésfolyamat fogadóoldalán is a művet befolyásoló fél foglal helyet. Ennek a technikától független, „eredeti” interaktivitásnak köszönhetően rendkívül különleges helyre kerül a színházi közlés a társadalmi-művészeti kommunikáció más alkalmával és formáival összehasonlítva. A kommunikációkutatás az utóbbi évtizedekben fordult e kérdéseknek a színháztudományos elvekkel egyeztetett vizsgálata felé.

#### 2.4.5 A MEGHATÁROZÁS ELEMEI: A DRAMATURGIA

A teatrológia kutatási tárgyának legalapvetőbb jellemzője a **színjáték-dramaturgia**. Ez az, ami segít megkülönböztetni a színházi művet minden más műalkotástól, a dramaturgia elengedhetetlen összetevője, alapja a színjátéknak, dramaturgia híján lévő művet nem is sorolhatunk ebbe a körbe.

---

<sup>36</sup> SZÉKELY 1963 48.

A dramaturgia a színházi mű középpontjában álló cselekménynek, az emberi viszonyváltozások folyamatának szerkezetét adja. Ez a drámai, gyakran kontrasztokra épülő cselekmény zárt és teljes, hiszen a színjátékmű idő- és térbeli keretei között kell lezajlania, s az ábrázolt viszonyváltozásoknak is zárt cselekménysort kell képezniük, amelynek (ARISZTOTELÉSZT citálva) van eleje, közepe és vége.

A színházi dramaturgia elemzésekor két összetevőre kell koncentrálnunk: a cselekménysor szervezettségére, szerkezetére és a jellemek rendszerére.

A dramaturgia adja a színjáték ritmusát a cselekmény tagolásával. A dramaturgia eszközeivel sűríti a színházi mű a drámai szituációkat és akciókat, ívelteti fel a cselevés-sorozatokat akár a konfliktusig. És a dramaturgia rendezi követhetővé a színpadi alakok viszonyait.

A színjátékmű komplex szerkezetében dramaturgiai szerkezetbe szerveződik a színjáték nyelvi szövege (ez az a színjátékelem, mely a legközelebb áll az irodalmi műnemek közül a drámához), de a zenei, a mozgás- és a látványelemeknek is van értelmezhető és elemezhető hatásdramaturgiája.

A dramaturgiai eszközök és megoldások, éppúgy, mint minden más színjátékelem, sok történeti változáson mentek keresztül, a színháztörténet korszakainak megvan a maguk dramaturgiai szabályrendszere is, melynek vizsgálata színháztörténeti adalékokkal szolgál.

A dramaturgia elemei a szerkezeti tagolás, a színjáték cselekvéselemeinek, az akcióknak a típusai, valamint a figurák viszonyainak és viszonyváltozásainak rendszere. Ezek vizsgálata és színháztudományos elemzése során kapunk képet a színházi műalkotás központi jelentőségű jellemzőiről.

A színjátékmű szerkezeti egységeinek legkisebbike a **szituáció**. A szituáció az a cselekményegység, amelyen belül a részt vevő alakok viszonyai egyetlen elemükben változnak meg. Ez tehát tulajdonképpen a színjáték cselekményépületének egyetlen téglája. A következő egység a terminológiailag is jobban értelmezhető és ismertebb **jelenet**. A jelenet olyan egység, amelyen belül a szereplők nem változnak, a köztük lévő viszony azonban (már csak a művészi sűrítés követelményének okán is) igen. A jelenet akkor kezdődik, amikor a

játéktéren megjelenik, a közönség elé lép egy új szereplő, és akkor ér véget, amikor valaki távozik a jelenlévők közül, vagy újabb figura érkezik. A formális meghatározás azonban tartalmi is egyúttal, hiszen maga a színjáték nem másról szól, mint emberi viszonyváltozásokról.

A színjáték szerkezeti elemei között vannak különösen hangsúlyosak, mint az egyes nagyobb egységek (pl. felvonások) kezdő és zárójelenetei, vagy a kiemelten fontos, központi jelentőségű viszonyátalakulást bemutató jelenetek (a cselekményív csúcspontja, esetlegesen a főkonfliktus kifejtését feltáró jelenet). Ezek megoldási módjai jellemzőek a műre, sőt többnyire egész színháztörténeti korszakokra vagy irányzatokra, dramaturgiai „iskolákra”. Léteznek tehát „szabályok”, konvenciók a dramaturgiai szerkezet ábrázolásában, megszokott, könnyen követhető, tipikus (egyes esetekben sematikus) megoldások, amelyek azonban nem rontják a színjáték művészi értékét és hatását, hiszen azok közé az előtérbe nem tolaikodó eszközök közé tartoznak, melyeknek gördülékeny működése háttérrel, alapot szolgáltat a színpadi mű egyedi jellegzetességeinek megjelenítésére. Mondhatnánk, állandó, ismerős, otthonos keretül szolgálnak az egyszeri művészi mondandóhoz.

A dramaturgia megjelenítésének eszközei között olyan alapvető művészi megoldások szerepelnek, mint a tagolás szándékolt ritmusának biztosítására szolgáló ismétlések és variációk, az epizódok, az ún. tükördramaturgia, a cselekménydinamika vagy a térbeli tagolás és térbeli hangsúlyok elhelyezése.

A színpadi cselekvés, azaz az **akció típusai** magukban foglalják az emberi tevékenység és kapcsolatrendszer lehetséges szintjeit és formáit. Így tehát akció a fizikai cselekvés, tett, a mozgás (a proxemika és a kinezika – vagyis a figura önálló, kizárólag a térrel viszonyban lévő mozgásai, valamint az előadótársakkal kapcsolatot teremtő mozgások), de a beszéd, a szó, a dikció is a színpadi cselekvés egyik formája, s a színházelmélet bizonyítása szerint harmadikként a színpadi alakok közti kapcsolatok és a kapcsolatváltozások is az akció fogalmi körébe tartoznak.

Az akciók között kitüntetetten szokás emlegetni a konfliktust, mely a színjáték középpontját, magját képezi. Ez természetesen csak abban az esetben van így, amennyiben a cselekmény és a szereplők viszonyváltozásai elvezethetők az összecsapásig (konfrontációig) és a konfliktusig, melynek során az ellentétes

érdekek és lételemek szembenállása az egyik fél vereségével, bukásával s a másik győzelmével (vagy mindkettő elbukásával) oldható fel. Ez azonban nem alapvető követelménye, feltétele a színjáték-dramaturgiának, csak lehetőség. Az emberi viszonyok rendszere ugyanis sokkal összetettebb, bonyolultabb a fekete-fehér szembenállásoknál. A színjátékok (mint a többi műalkotás), nem kizárólag a végletes konfliktusok ábrázolására szolgál, hanem a lehetséges (egyébként véges számú) emberi viszonytípus és viszonyváltozási lehetőség bemutatására. Ezért állíthatjuk, hogy nem csak a konfliktusközpontú színházi művet nevezhetjük par excellence színjátéknak.

A színjáték, mint már megállapítottuk, egy emberi társadalmi cselekvéssé tett eseménysor bemutatása, s dramaturgiai értelemben a jellemek, figurák<sup>37</sup> közti viszonyok megváltozásának processzusát állítja élő műalkotásként közönsége elé.

A színjáték szereplőinek **jellemhierarchiája** is az elemezhető dramaturgiai sajátosság. A típusalkotás, a tipizálás és az egyénítés, a szereplők csoportjainak különféle eszközökkel történő kialakítása, a színpadi alakok és a közönség közti kapcsolatok technikájának működtetése (esetenként akár „félre”-szövegek beiktatásával vagy rezonőr- és narrátortípusú szereplők beépítésével is) vizsgálható a mű dramaturgiai jellemzői között.

A színjáték alakjainak kapcsolathálója pontosan feltárható, leírható, és mind a színházi alkotómunkában, mind a tudományos megközelítésben segítségül szolgál.

A szereplők viszonyainak változásait a dramaturgiai szerkezetben úgy kell elhelyezni (az alkotóknak), illetve megtalálni (az elemzőknek), hogy az ábrázolt cselekvéssor a színpadi cselekményidőbe tagolva a kérdéses viszonyváltozást az elejétől a végéig be tudja mutatni, követhetővé tudja tenni a karakterek útját viszonyaik változásának kiindulópontjától a befejezésig.

A dramaturgiai szerkezet ugyanis zárt. A színpadon megjelenített cselekménynek van eleje és vége, hiszen a játékidő korlátozott. (Még ha természetesen széles skálán változott is a színjátszás története során.) Ezért van egyrészt szükség a művészi sűrítésre, vagyis az intenzitás növelésére, másrészt a cselekményidővel és a játékidővel egyaránt arányos pontos, követhető tagolásra a jól kidolgozott és a

---

<sup>37</sup> Nem tartjuk teljesen indokoltnak JÁKFALVI elméleti fejtegetését a színházi műben szereplő figurajelek újabb szakszavakkal való megterheléséről, hiszen úgy találjuk, hogy a korábban értelmezett terminusainkkal is pontosan leírható a színjáték sajátos emberábrázolási módja.



színházi konvenciók közé mélyen beágyazódott dramaturgiai eszközrendszer segítségével.

#### 2.4.6 A MEGHATÁROZÁS ELEMEI: A MIMÉZIS

A színháztudomány által korszerűen megfogalmazott színjáték-definíció talán legrégebben ismert, ugyanakkor mély magyarázatokat kívánó eleme a kutatási tárgyunk összekapcsolása a **mimézissel**.

Az antik esztétikai irodalom a művészetek funkciójáról és a műalkotásoknak a valósághoz való viszonyáról szólva használja a kifejezést, lexikális jelentését a különböző későbbi poétikák és esztétikák tovább bővítették s a XXI. századra úgy maradt a mimézis, hogy alig értjük, mire is vonatkozik.

BÉCSY legutóbbi összefoglalásában a következőképpen rendeli a fogalmat a művészethez, s különösen is a színházihoz<sup>38</sup>: a mimézis mint világábrázoló tevékenység (utánzás, imitáció, leképezés, tükrözés) a műalkotást létrehozó cselekvés jellemzője. Ezt követi a második fázis, melynek során a megjelenítésben részt vevő alkotók képezik le a valóságot, annak fiktív, de kumulatív utánzásával. A mimetikus tevékenységbe végül a néző is bekapcsolódik, amikor az ábrázolás jelszerűségét felismerve vonatkoztatja a műalkotás (számára való) jelentését a(z) általa ismert) valóságra.

Nem térhetünk itt ki a mimetikus cselekvés szocio-pszichológiai magyarázataira, melyek szerint mind az egyedfejlődésben, mind az emberi kultúrák történetében szerepe van az „utánzás—imitáció—leképezés—fiktív valóság létrehozása (fantázia és műalkotás)” fázisainak, s a művészet, a művészi célú alkotótevékenység és a műalkotások befogadásának és értelmezésének képessége is összefügg az emberi kultúrák egyedi pszichológiai és közösségi, társaslélektani jellegzetességeivel, igényeivel és képességeivel.

A színjáték műalkotás lévén már emiatt is mimetikus cselekvés eredménye, a közönség előtt való megjelenítés során ez a mimézis konkretizálódik, emberi cselekvéssé téve a mű különböző jelentésszintjeit, s végül a műalkotásnak a (számukra adott) valóságra vonatkozó mimetikus jelentését a befogadók hozzák létre értelmezésükkel.

---

<sup>38</sup> BÉCSY 1997

Természetesen az esztétikai és metafizikai művészetelmélet fogalmi rendszerében a maga bonyolultságában is értelmes fogalmat sokszor túlzottan leegyszerűsítjük, amikor az utánezést, imitációt a művészet és a valóság közötti távolság figyelmen kívül hagyásával, konkrétan próbáljuk magyarázni. Ezzel azután a színpadon testi valójukban megjelenő emberábrázoló alkotókat degradáljuk, illetve kivihetetlen feladatok elé állítjuk. Az ilyen tévutaknak művészetoktatási és a művészet (s különösképpen a színház) társadalmi státusát illető negatív következményei is lehetnek (és sajnos vannak is).

#### 2.4.7 A MEGHATÁROZÁS ELEMEI: A SZÍNJÁTÉKELEMEK

A teatrológia önállóságát a leginkább azzal bizonyíthatjuk, ha olyan saját fogalmi rendszert és metodikát dolgozunk ki (és használunk), amely figyelembe véve a művészeti ágak és sajátos műalkotásának jellegzetességeit a tudományok keretein belül működőképes – és a többi művészet tudomány rendszerével és működésével kompatibilis, azzal nem kerül ellentmondásba, hanem új szempontokkal egészítheti ki azt.

Erre a lépésre a korábban kialakult művészet tudományoktól való fokozatos távolságot követően kerülhetett sor. Az után, hogy a másutt használt elméletek és elemzési módszerek lépésről lépésre történő alkalmazásával, módosításával igyekeztek saját színház tudományi rendszert kialakítani, végre a színjáték belső jellemzőit szem előtt tartva létrejöhettek **a teatrológia önálló módszertana és definíciórendszere**. Ennek központi meghatározása köré építettük eddigi fejtegetéseinket, a színjáték definíciójának színház tudományi magyarázatát.

Most pedig tekintsük át azokat a segédfogalmakat, melyekkel a lehető legnagyobb pontossággal leírható a színház művészet és a színjáték széleskörű társadalmi-kulturális feltétel rendszerében.

A definíciónk szerint **a színjáték nagyszámú, különböző színjátékelemből álló komplex műalkotás-egész**. A színjátékmű összetevőit (melyek egyébként a nem-tudós értelmező számára is egyértelműen kapcsolódnak a színházi műhöz) a magyar szakirodalomban HONT és SZÉKELY<sup>39</sup> írta le először.

---

<sup>39</sup> HONT 16., SZÉKELY 1961 163-67.

A színjátékelemek nem más művészeti ágakból vagy egyéb emberi társadalmi tevékenységekből vett és összeépítendő darabkák a(z „összetákolt”) színjátékban, hanem alapanyagok, melyekből tőlük különböző, új entitás jött létre. Valahogy úgy, mint a gasztronómia esetében. A (konyhai és színházi) alapanyagokból új, elemeire ismételten nem bomló, egyedi hatású (ízű és állagú) és jelentésű alkotás (étel, színházi produkció) jön létre.

A színjátékelemek a színháztudományos elemzésnek is alapanyagai, hiszen a szó eredeti értelmében vett analízis során elemeire bontva vizsgálhatjuk az összetett kutatási tárgyat. Az egyes összetevők megvizsgálása és jellemzőik leírása után az eredeti komplexumot ismét egységében elemezzük, s foglaljuk össze következtetésünket. A színjátékművek és a színházművészeti működés kutatásának alapját képezi tehát a színjátékelemek analízise.

Ezt a módszert többen posztpozitivistának nevezve szinte megbélyegzik, de ismételten utalnunk kell arra a tényre, hogy a színjáték nem elméleti létező, hanem valóságos művészeti tárgy (még ha megfoghatatlan és csak időleges létezésű is). Így a valós tényeket alapjául vevő vizsgálati, kutatási módszernek kevesebb a hibalehetősége, mint az elvont, pusztán elméleti alapú megközelítéseknek. A tudományos következtetésekhez és rendszerábrázolásokhoz azután természetesen felhasználhatunk különböző megközelítésmódokat és teóriákat, de a tudományos vizsgálatok alapja, kiindulópontja és célja maga a létező színjáték.

A színjátékelemek vizsgálati és elemzési módszereinek bemutatására a továbbiakban kerítünk sort.

A könnyebb eligazodás kedvéért a színjáték alkotórészeit többféleképpen rendszerezhetjük, csoportosíthatjuk. Egyes kategorizálások három, mások hat vagy akár tizennégy csoportot sorolnak fel.<sup>40</sup> SZÉKELY nyomán KERÉNYI, majd SIRATÓ<sup>41</sup> is összefoglalta a színjáték összetevőinek rendszerét (és többen alkalmazzák is a színháztudomány új értelmű fogalmait).

---

<sup>40</sup> SZÉKELY 1961 63. Nem térünk ki a színjáték alkotóelemeit csoportosító írások részletes ismertetésére, a kategóriák bemutatására, hiszen a csoportosítás csak a tudományos kutatás segédlete, nem tartalmi meghatározója a színjáték vizsgálatának.

<sup>41</sup> KERÉNYI 1987 209-10., SIRATÓ 86-87.

A színjátékot kommunikációs folyamat részeként értelmező legegyszerűbb (**ki—mit—kinek**) csoportosítás logikáját követve a vizsgálható színjátékelemek például a következők:

A „**ki játszik**” kategória magában foglalja a színjátékmű összes alkotóját és a létrehozásához feltételeket és segítséget biztosítók teljes körét. Ilyenek például az adott színjáték létrehozásának intézményi-infrastrukturális háttere (a hivatásosság szintje,<sup>42</sup> a színházi intézmény jogi—adminisztratív—gazdasági, tulajdonlási, fenntartási, támogatási<sup>43</sup> viszonyai), a színház státusa az adott korszak társadalmi nyilvánosságának szerkezetében,<sup>44</sup> a művet létrehozó színház helye az adott nemzeti színházstruktúrában, a színház intézmény-<sup>45</sup> és működési típusa (állandó vagy vándorszínház, repertoárszínház vagy en suite – sorozatban – játszó). Ezekon kívül természetesen a „játékosok”: beleértve a színjáték valamennyi létrehozóját. Nem teljes felsorolásunkban említjük csak a rendezőt,<sup>46</sup> a játékmestert. A színházi nyelvi szöveg<sup>47</sup> alkotóit (a „szerzőt”, a szövegíró, a dramaturgot, a fordítót, az átdolgozót, a színre-alkalmazót). A zenei szöveg alkotóit (a zeneszerzőt, a hangszerelőt), a mozgásszöveg létrehozóit (a koreográfust, a mozgástervezőt). A vizuális elemek alkotóit (a látványtervezőt, a scenikust, a díszlettervezőt, a jelmeztervezőt, a világítástervezőt, a pirotechnikust). Az előadások előkészítéséért és lebonyolításáért<sup>48</sup> felelős munkatársakat (az asszisztenst, az ügyelőt, a kellékest, a bútorost, a jelmezfelelőst, a parókakészítőt, a maszkmestert, a sminkmestert, a

---

<sup>42</sup> A színháztudományi vizsgálatok a források hiányára is hivatkozva többnyire kizárólag a hivatásos színházi működéssel foglalkoznak, bár egyes színháztörténeti korszakokban a hivatásosság mai értelmében nem is létezett. A hivatásos színházi intézményrendszer előtt és mellett a műkedvelő (amatőr), a diákszínházi (nem az iskolai!) és az úgynevezett félhivatásos működés is biztosítja a társadalom színházigényének kielégítését.

<sup>43</sup> A színházi intézmények különböző típusai közti különbségek egyik meghatározó tényezője is az alapítás és a fenntartás kérdése, mint majd a nemzeti színházak esetében is látni fogjuk.

<sup>44</sup> A társadalmi nyilvánosság szerkezetének fogalmát HABERMAS alapján használjuk.

<sup>45</sup> Az európai színháztörténeti folyamatban a hivatásos állandó színházaknak többféle típusa írható le. Köztük a nemzeti színház, a népszínház, illetve egy későbbi történeti szakaszban a szórakoztató színház és a művész-színház. A típusokat a fenntartás, a deklarált és a megvalósított művészi és társadalmi feladatok, a színházra jellemző közönségrétegek és a színháznak a többi intézményhez fűződő viszonyai szerint határozhatjuk meg.

<sup>46</sup> A színházi munkamegosztás folyamatában a rendezői tevékenység önállósulását a XVIII. század végétől követhetjük nyomon, a rendező meghatározó szerepe a XIX. század második felétől erősödött. Ma már annyira szuverénnek tekintjük a színházi mű rendezőjét, hogy például az alkotáshoz fűződő szerzői jogainak védelméről is folynak tárgyalások. Vö. a korai szakirodalomból DIETRICH

<sup>47</sup> A szöveg kifejezést 'textus', 'műalkotásszöveg' értelemben használva megkülönböztetjük a nyelvi szöveget más színjátékelemeknek teljes művön átívelő egységes szövegétől-szövegétől. A nyelvi szöveg természetesen nem irodalmi szöveg.

<sup>48</sup> Itt természetesen a próbák és előadások folyamatáról van szó, az adott műalkotásnak a befogadók számára való megjelenítésének alkalmairól.

világosítót, a hangtechnikust, a betanítót, a korrepetítort, a karmestert, a karvezetőt, a kaszkadőrvezetőt, a statisztavezetőt, a műszakot, a díszletkivitelezőt, a jelmezkivitelezőt). Nem maradhatnak ki a színházi adminisztráció<sup>49</sup> dolgozói (a menedzser-igazgató, a közönségszervező,<sup>50</sup> a reklámmenedzser, a pr-menedzser, a propagandista, a reklámgrafikus) vagy a nézőtéri felügyelő, a közönség-kiszolgáló személyzet sem. Valamint és elsősorban is az „előadó testek”:<sup>51</sup> a színész, az énekes, a táncos, a mozgásművész, a pantomimművész, a kartagok, a zenészek, a statiszták stb. Ezeken kívül vizsgálható az alkotók és előadók társadalmi státusa,<sup>52</sup> társulaton belüli státusa és funkciója,<sup>53</sup> a társulat szerveződésének, belső hierarchiájának jellemzői is.

A színjátékelemek második csoportjába helyeztük a műre magára vonatkozó összetevőket („**mit játszik**”), melyek komplexumát összetettségének megfelelően komplex forráskutatási módszerekkel tárhatjuk fel, tehetjük elemezhetővé.

Ilyenek például a társadalomtudomány módszereivel kutathatók közül a színjáték helye és funkciója az adott éra nemzeti kultúrájában. A színháztudományos megközelítés segítségével analizálható elemek például a játék színjátéktípusa<sup>54</sup> és ennek funkciója, helyzete, a színházkultúra tradícióihoz fűződő kapcsolatai vagy az adott színelőadás funkciója, célja, viszonya a játszó színház és az egész színházi

---

<sup>49</sup> A színházi adminisztráció mind a tulajdonos, a fenntartó, mind a közönség irányában képviseli a színházat mint társadalmi-művészeti műhelyt, így maga is részese az intézmény működésének, a műalkotás létrejöttének infrastruktúráját és külső kapcsolatait biztosítván.

<sup>50</sup> A hivatásos polgári színjátszás intézményeiben már nem az egyébként a nézők érdeklődésének érthető módon a középpontjában álló színészek tartják a kapcsolatot a közönséggel, hanem a szervezetség magasabb, „iparszerű” fokán a közönség érdeklődését és igényeit a közönségszervezés kanalizálja a színház felé, s szolgálja ki a társadalmi elvárásoknak megfelelően.

<sup>51</sup> Nyilvánvalóan a testi valójukban a közönség előtt megjelenő előadók adják a színház központi lényegét a befogadók számára. Teljesen indokolt tehát az európai színházi konvenciórendszer évszázados színészközpontúsága. Ugyanakkor fel kell hívnunk a figyelmet, hogy bár a színjátékban előadóknak nevezhetjük a „játékosokat”, a színházművészet mégsem előadó-művészet, hanem alkotó. Azért igyekszünk elkerülni ezt a szóhasználatot, mert félreértésekre adhat okot, eltereli értelmezésünket a reprodukáló művészetek (irodalmi és zenei előadó-művészet) irányába, bár éppen az imént bizonyítottuk s tesszük ezt a továbbiakban is, hogy a színház önálló, immanens alkotást hoz létre, s nem más művészetek műveit vagy azok elemeit reprodukálja.

<sup>52</sup> A színházi működésnek az európai kultúrtörténeti folyamat során változatos helyzete volt a társadalmi hierarchiában. Hol teljesen kiteszítottak voltak művelői – bár természetesen akkor is létező közösségi igényt elégítettek ki, a színház sohasem volt, nem is lehet öncélú. Más korszakokban elismert polgári foglalkozás a színházcsinálás, megint máskor a kulturális arisztokráciáig emelkedhetnek a színházi sztárok.

<sup>53</sup> A színházi műalkotás kollektív jellegéből adódik az alkotóközösség belső szerveződése, hierarchiája. A színház nem demokratikus intézmény. A társulaton belüli munkamegosztás státusdifferenciálódást is jelent.

<sup>54</sup> Melynek dramaturgiai kritériumairól SZÉKELY 1961 48.

szervezet műsorpolitikájához,<sup>55</sup> ennek elveihez és gyakorlatához. Könnyen leírható a játékalkalom (időpont, időtartam, időköz), a játék helye (a színházépület,<sup>56</sup> a színpadforma,<sup>57</sup> a színpad és a nézőtér térbeli viszonya,<sup>58</sup> illetve a játék tere<sup>59</sup>). A színpadi mű lebonyolításának kerete (előadástípus),<sup>60</sup> valamint ezek esetleges változásai. A színjáték vizuális és auditív kerete és hatáselemei (a scenika, a színpadi tér, a díszlet, a világítás, a bútor, a színpadberendezés, a zenei kivitelezés és technika, a zajkulissza, a színház- és színpadtechnika). A színjátékszöveg (a nyelvi szöveg, a zenei szöveg, a mozgásszöveg, a sokkal problematikusabb rendezői szöveg) eredete<sup>61</sup> és variációi. A dramaturgiai elemzés során feltárható a színjáték cselekménye-meséje, a jellemek rendszere, a dramaturgia technikája és megoldásai (szövegdramaturgia, zenedramaturgia, mozgásdramaturgia, látványdramaturgia), a hatások dramaturgiája. Vizsgálható a műben a zenei és mozgásos elemek aránya<sup>62</sup> és megvalósulásuk, a koreográfia anyaga, a mozgásformák. A színjáték előadóira vonatkoztatva kutatható a szereposztás és annak változásai a színjáték „életszakasaiban”,<sup>63</sup> az adott színjáték szerepe az alkotók pályáján és a társulat „életében”. Problematikus, hiszen alig ragadható meg

---

<sup>55</sup> A műsorpolitikának vannak deklarált, vállalt jellegzetességei, de a megvalósítás ezektől nem ritkán eltér. Vizsgálendő a mű helye a színház repertoárjában és viszonya az intézmény célkitűzéseivel.

<sup>56</sup> Ld. még a színház definícióját. 40-41.

<sup>57</sup> A színpadforma a játéktér fizikai jellemzőit foglalja magában.

<sup>58</sup> A játéktér és a nézők egymáshoz viszonyított térbeli elhelyezkedése természetesen koncepcionális eleme a színjátéknak.

<sup>59</sup> A játék tere ez esetben a helyszín kiválasztásával függ össze. Nemcsak színjátszás céljaira emelt épületben lehet színjátékot bemutatni, hanem más funkciójú fizikai tereken (közterületen, más épületek alkalmilag színpaddá minősített részein) is.

<sup>60</sup> Az előadástípus összefügg a színház működési típusával, valamint az előadás-alkalommal.

<sup>61</sup> A színjáték nyelvi (és más színjátékelemek sorozatából összeálló) szövege nem valamely kész mű átvétele (és legfeljebb átigazítása, „színpadra alkalmazása”), hiszen részét kell képeznie egy egységes immanens műalkotásnak. Tehát nincs szó arról sem, hogy a színjáték bármi módon az irodalmi dráma előadásának, reprodukálásának adna teret. Kissé szélsőségesen fogalmazva még a szöveges színjátéknak sincsen köze az irodalomhoz, tehát nem érvényesíthetjük az irodalmi fogalmak rendszerét. A színjátékszöveg eredete mindazonáltal fontos és elemezhető művészeti és társadalmi-kulturális szempontok figyelembe vételével.

<sup>62</sup> A zenei és mozgáselemek, valamint a vizuális és más „teátrális” hatáselemek aránya határozza meg a mű színjátéktípusát átfogó értelemben. A dramaturgiai kritériumok csupán tovább árnyalják a képet.

<sup>63</sup> A közönség előtti bemutatást követően a színjáték élete változásokban, módosulásokkal folytatódik, a közönségreakciók, a fogadtatás, a kritikai utóélet hatása előadásról előadásra nyomot hagy, kisebb változásokat eredményez a színjátékelemek adott konstrukciójában. Az alkotók, a létrehozó intézmény helyzete és állapota is változik, s végül a mű lekerül a műsorról, véget ér az adott korszakban az adott színházban a léte, működése. (Amennyiben másutt máskor fel kívánják újítani egy vagy több [SZÉKELY – 1965 111. – kifejezésével élve interváriabilis] színjátékelemét, művészi léte egy másik műalkotás létrejöttével „folytatódik”, bár az már nem azonos az előbbi teljes színjátékművel.)

konkrétan a rendezői stílus,<sup>64</sup> a színészvezetés módja és technikája, a próba-folyamat<sup>65</sup> jellemzői, a játékmód,<sup>66</sup> a játéktípus (a megjelenítés, a karakterizálás módja és eszközrendszere, a tervezett-szervezett hatás-eszközök éppúgy, mint a rögtönzések az előadások folyamatában). Jobban vizsgálható és mimográfiailag leírható a gesztusrendszer és mimika, az előadók mozgáskészlete és mozgása-mozdulatai, a beszédmód és -technika, az éneklés módja és technikája, az előadókhöz tartozó játékeszközök (a kellékek, a ruhák vagy jelmezek, a hangszerek, az álarc, a maszk vagy a smink<sup>67</sup>), a szerepköri-alkati kategóriák<sup>68</sup> vagy a színésztípus<sup>69</sup> jellemzői. Leírhatók az előadás nyelviségére (idegen nyelvűség, többnyelvűség, réteg-, csoportnyelvek, nyelvjárási sajátosságok alkalmazása), illetve a nyelvi elemek hiányára vonatkozó információk, és a színház nyelvi viszonya a közönséggel (azonos nyelvű, illetve külön-nyelvű publikum). Valamint vizsgálható mindezen elemeknek az adott korszakra vonatkozó nemzeti-regionális színházi konvenciórendszerhez való viszonya.

A kommunikációs folyamat harmadik helyén álló csoport színházelemei a műalkotás recepciójának és hatásának kérdéseivel vannak összefüggésben („**kinek játszik**”). Ilyenek a befogadó-közösség, a közönség<sup>70</sup> összetétele (szociális, életkori

---

<sup>64</sup> Az újabb szakirodalom a rendezői tevékenység leírására, meghatározásához a francia 'színre állítás' kifejezést (*mise en scène*) használja.

<sup>65</sup> A színház előkészítése, az alkotóközösség tevékenységének összehangolása a célzott egységes műalkotás érdekében. Korszakoként eltérő feltételek között, különböző időtartamban és szerveztségben folyik a próba-folyamat.

<sup>66</sup> A színészi alkotás, alakítás a rendezőéhez hasonlóan kevésbé megragadható és verbalizálható. A színházkritika általában a társadalmi-kulturális elváráshorizonthoz méri a színészi teljesítményt, a filológiai elemzésben mimográfiailag leírásra törekszünk a rendelkezésre álló források alapján.

<sup>67</sup> A színészi átalakulás eszközei, melyek különböző mértékű eltávolodást tesznek lehetővé az előadó test fizikai adottságaitól.

<sup>68</sup> A játékosok fizikai (nemi, test- és hangalkati, életkori) jellemzőinek figyelembe vételével hozzájuk rendelt szerepcsoportok. A színháztörténet korszakaiban a szerepköröknek dramaturgiai és a színházi konvenciórendszerben állandósult típusai alakultak ki. Gyakorlati szempontból mind a színész, mind a néző számára az ismerős momentumot, szövegtanból kölcsönzött szóval a „témát” jelentették az egyes színházi művek megjelenítésekor, ezért rögzülésük társadalmi-kulturális és művészeti szempontból egyaránt fontos.

<sup>69</sup> A színészek munkamódszerének tipizálható csoportjait a két szélső pólushoz viszonyított távolságukkal jellemezhetjük. Az átlányegülő színész saját személyiségét a lehető legmesszebb menőkig alárendeli a figurának, a másik végleten pedig a színház alakját végletesen a maga „civil” sajátosságaihoz igazítva jeleníti meg. Az egyes alakítások természetesen nem a szélső lehetőségeket képviselik, legfeljebb a polarizáció iránya határozható meg.

<sup>70</sup> A színház társadalmi beágyazottságának függvényében közönsége koronként és intézménytípusonként eltérő.

stb.), aktuális összetétele (különleges előadásalkalmakkal<sup>71</sup> – pl. nyilvános főpróba, sajtóbemutató, premier, matiné, dísz- vagy alkalmi előadás, fesztivál, vendégszínház, juttatásjáték, búcsúelőadás, „darabtemetés” stb. – összefüggésben). Fontos színházjatek-befolyásoló elem a közönségszervezés és a színházpartolás.<sup>72</sup> Vizsgálható ezek módja és technikái is. Pszichológiai és szociológiai eljárások és módszerek segítségével kutathatók a színházjatek hatáselemei által kiváltott szándékolt vagy alkalmi közönségreakciók (ehhez kapcsolódóan az „első közönség”<sup>73</sup> kérdései) és a reakciók visszahatása a színházjatekára. Leírható a színházjatek kulturálpolitikai, cenzurális, kritikái<sup>74</sup> és publicisztikai fogadtatása (és ezek visszahatása), a színházjatek hatása más (kortárs vagy későbbi) előadásokra, a színházjatek „utóélete”.

#### 2.4.8 TOVÁBBI FOGALOMMAGYARÁZATOK

A színházjatekelemek áttekintése és a jegyzetekben kiegészített magyarázata után néhány további színháztudományos terminust kell bevezetnünk és definíciókkal pontosítanunk. A színházjatek alkotórészeinek és a teljes színházjateknak a vizsgálatára szolgáló módszerekkel való megismerkedés előtt tisztázzuk tehát, mit is jelent a teatrológia fogalomrendszerében a *színház*, illetve a már sokszor emlegetett *színházjatektípus*.

Több szempontot szem előtt tartó meghatározásunk szerint **a színház a színházjatekmű létrehozására hivatott társadalmi-művészeti intézmény, műhely a hivatásosság különböző fokain, s egyúttal (a nemzeti színházjatek)**

---

<sup>71</sup> Ilyen esetekben a „normális”, szokásos befogadóközegből különböző közönség tölti meg a nézőteret (szakmai vagy protokollközönség, azonos életkori csoportokat képviselő nézők, illetve nézők csoportjai), amelynek reakcióit, befogadását a színházjatekművön kívüli tényezők erősen befolyásolják.

<sup>72</sup> A színházpartolás (melynek módja lehet bérletrendszer, szponzoráció, védnökség, pártoló tagság, törzsközönség stb.) nem egyszerűen az intézmények fenntartási szerkezetének része, hanem a színháznak az institutionális szerveződésen kívüli elfogadottságát, beágyazottságát is méri.

<sup>73</sup> Az ún. első közönség az a szociológiailag körülírható csoport, mely az adott alkalommal első ízben találkozik színházi produkcióval. Befogadásukat ekkor még nem (vagy csak csekély mértékben) befolyásolja a színházi konvenciórendszer, így reakcióik közvetlenül tekinthetők, a kiváltott hatás kizárólag a színházjatekműnek tulajdonítható.

<sup>74</sup> A művészettudományok mindegyikében fontos, hogy a társadalmi funkciókkal rendelkező művészetkritika megnyilvánulásait erős tudományos forráskritikának alávetve vegyük figyelembe egy műalkotás elemzése és értékelése során. Ez természetesen igaz az egyébként is a pillanathoz és a befogadói szubjektumhoz láncolt színházjatekművészet esetében is.



struktúrájával) a társadalmi nyilvánosság egyik, s egyes színháztörténeti korszakokban a legnagyobb hatású fóruma. A színház mindezekon kívül fizikai értelemben a színjáték születésének és életének teret (és időkeretet) biztosító intézmény/épület.

Három funkcióban határoztuk tehát meg a színház kifejezést, s nem volna felesleges, ha ezekre külön szavakat használhatnánk, ám a társadalmi, a művészeti és a fizikai szerepet betöltő *színház* körülírására nehéz találnunk vagy felújítanunk adekvát és egyértelmű terminusokat. Azért természetesen megpróbálhatunk megbirkózni a feladattal, például oly módon, hogy a színház fizikai jellemzésekor következetesen a *színházépület* kifejezést használjuk. A magyar szakirodalomban régebben kialakították a *játékszín* szót – ezt fenntarthatnánk a színház művészi működésének értelmében. Így tehát mondhatjuk: *a színház a színjáték létrehozásának szociológiailag meghatározott és társadalmi funkciókat betöltő intézménye, társadalmi fórum, a játékszín művészeti műhely, mely a kulturális kommunikációban tölt be esztétikai és művelődési funkciókat, s a színjátéknak fizikai teret biztosító helyszín a színházépület.* A továbbiakban igyekszünk ez utóbbi definíció szóhasználatához tartani elemzésünket.

**A színjátéktípus fiktív** (kizárólag a színháztudományi terminológiában létező), **elméleti fogalma a konstansnak tekinthető és a változó színjátékelemek alkotta, történetileg jellemző struktúrát jelent.**

A létező színjátékokat az elemzés szempontjainak megfelelően különféle csoportokba sorolhatjuk. Beszélhetünk a szereplők száma szerint nagy apparátust mozgató, illetve kamaraprodukciónak vagy egyszemélyes előadásokról. A játék helyszíne alapján utcaszínházról és színházépületben, vagy éppen színjáték céljára átalakított ipari térben játszódó előadásokról. Önálló csoportokat alkotnak a hivatásos, a félhivatásos színházak és az amatőr/műkedvelő vagy diákszínjátszók által előadott színjátékok.

Gyakorlatilag minden színjátékelem variációi szerint alkothatunk színjátékcsoportokat, ám a színjátéktípusnak specifikus meghatározása van. Két fő szempontot tartunk szem előtt a mű színjátéktípusba sorolásakor. Az egyik *a*

*szöveges, a mozgásos és a zenés elemek megjelenési aránya*, a másik pedig a *színjáték-dramaturgiának* az adott színjátékban felismerhető jellegzetességei.

Ezek alapján beszélhetünk példának okáért zenés színjátéktípusokról (melyeknek összefoglaló jellemzője éppen az előbbi két szempont egyeztetésével a zenedramaturgia meghatározó, az egész művet átható szerepe, vagyis a zenei anyag „végigdramatizált” volta), s a közéjük tartozó, különböző dramaturgiai megoldásokat és hatásesszközöket alkalmazó művekről. Mint például az opera, az énekesjáték, a daljáték, az operett, a musical stb. Ezen színjátéktípusoknak sajátos jel- és szabályrendszere van, s egy konkrét produkció elemzésével eldönthető, mennyiben felel meg a színjátéktípus követelményeinek, így besorolható egyik vagy másik csoportba.

A színjátéktípusok és csoportjaik jellemzői általánosan meghatározhatók, így megkönnyíthetjük az adott színjátékmű elemzését, hiszen a konkrét művekben ilyen módon konstans jellegzetességeket találhatunk. Ezt követően csak az egyedi tulajdonságokra és összefüggéseikre kell különös figyelmet fordítanunk.

Ugyanígy összefoglalhatjuk az egyes színház-, kultúrtörténeti korszakokra és/vagy egyes nemzeti színházkultúrákra vonatkozó szociológiai, kultúrtörténeti, társadalmi-gazdasági vagy a jogi környezetet jellemző tényismereteket, amelyeket ezt követően nem szükséges minden egyes színjáték elemzésekor külön föltárnunk és leírunk.

A színházelméletek általánosítható tanulságai is hasonló állandó elemekként vannak jelen a színjátékelemzésben. Nem beszélünk minden esetben külön a színjáték jelszerűségének kommunikációs következményeiről vagy az alkotás- és befogadásesztétika és -pszichológia ismertnek tekintett hatásairól.

A színjátékelemek, az ábrázoló eszközök és közegek **intervariábilisak**,<sup>75</sup> vagyis a színjáték összetevőinek adott konstellációja eredményeként egymáshoz bizonyos szempontból hasonló művek is születhetnek. Egyes színjátékelemek, motívumok vándorlása, illetve a korszak színházi konvenciórendszerben elfoglalt helye is hozzájárul az előbbieken fejtegetett lehetőséghez, hogy a színjátékműveket csoportokba sorolhatjuk. Az is nyilvánvaló, hogy a színházi kommunikáció befogadói oldalán is eltérő hangsúlyok kerülhetnek a különböző színjátékelemekre,

---

<sup>75</sup> SZÉKELY 1965 111-113.

egy-egy ábrázoló eszközök fontossága háttérbe szorulhat, míg mások teljes asszociációs felületükkel hozzájárulnak a színjátékmű hatásához.

A színjátékot összetett egységessége, többszörös funkciója és kollektív volta miatt kizárólag több színjátékelemre kiterjedő figyelemmel elemezhetjük és írhatjuk le. Az iménti, s még csak nem is teljes felsorolásban mintegy százhetven összetevőt láthatunk, melyek között vannak kiemelten kezelendő alapvető színjátékelemek, az adott mű fő jellegzetességeit meghatározók. Általában ilyen elemeknek tekintjük azokat, melyeknek különböző típusos változatai alapján magukat a színjátékműveket is csoportosíthatjuk.

Központi jelentőségű lehet a művet létrehozó közösség helyzete *a hivatásosság foka* szerint, a színház, *az intézmény működési típusa*, illetve a színházi/játékszíni struktúrában elfoglalt helye. Ezek közül jelen dolgozatunkban elsősorban a hivatásos nemzeti nyelvű színjátszás struktúrájának középpontjában álló nemzeti színház intézménytípusáról szólnunk majd.

A színjátékműre közvetlenül vonatkozó jellemzők közül kiemelendő *a színjáték típusa* a szöveges, zenés és mozgásos színjátékelemek megjelenési arányai alapján, illetve *a dramaturgiai szerkezet* és az alkalmazott *hatáskereső eszközök* következtében meghatározható „műfaji” jellegzetességek a színháztudományi terminológia szerinti színjátéktípusba való besorolással. Az adott színházi intézmény *műsorát* elemezve természetesen a megvalósult program színjátéktípusait tekintjük – az előző, az intézménytípushoz kapcsolódó deklarált műsorpolitika mellett, illetve helyett.

A recepcióhoz kapcsolódó elemek közül *a közönségfogadtatás* (a siker) és a műnek *a színházi konvenciórendszerhez való viszonya* lehet a legfontosabb. A színházi mű esztétikai és társadalmi értékét a többi művészeti alkotásnál jobban, közvetlenebb módon meghatározza az előadás alkalmával keltett hatás és a színjáték fogadtatása – hiszen a definíciónk szerint egyrészt efemer műalkotásról, másrészt a mű létrejöttével egyidejűleg jelen lévő kollektív befogadóról van szó. Így a színházművészet műalkotásainak értékrendjét nem valamiféle kánon (utólagos) megalkotásával és érvényesítésével állíthatjuk fel, hanem az előadás létrejöttének szituációjában (korszakában, nemzeti színházkultúrájában) kell a színjátékot elhelyeznünk a művészi és közösségi funkcióinak betöltése szerinti sorban. Emiatt

természetesen nem érvényesíthetők a színjátékműre azok a más művészettudományok rendszeréből eredő értéksorrendek, melyeknek alapja egyetlen színjátékelem kanonikus értékelése.

A színjátékelemek a színjátékban egybeforrva jelennek meg és hatnak. Ezt már a mű elkészülésének körülményei és fázisai is igazolják, melynek során az egységes színházi műnek mintegy alárendelve alakítják az egyes összetevőket.

A színjáték elemezhető az elkészülésének szakaszait vizsgálva is, a műsorra-tűzés ötletétől a bemutatóig (és tovább), így képet kapunk a különböző hatáselemek és -eszközök egymásra rétegződéséről és a műegész kialakulásáról. Ugyanakkor analizálhatjuk a művet a kész mű felől is, a színjátékegész szétbontásával.

A színjátékelemeink fentebb használt gruppírozása nem befolyásolja az elemzést, hiszen ideális esetben a színjáték minden összetevőjét és viszonyát, illetve az azokra vonatkozó valamennyi forrást fel kell tárunk és összefüggéseiben megvizsgálunk. S mivel igen sok és sokféle színjátékelem hatását ismerjük a műegészre, adott korszakokban, régiókban vagy nemzeti színházkultúrákban néhányat közülük a fentiek értelmében konstansnak tekinthetünk, az esetlegesen hiányzó forrásokra és színjátékelemekre pedig következtethetünk az analízis lényegi megállapításainak érvényességét fenntartva.

A színjátékelemek között vannak olyanok, amelyek tárgyi források alapján leírhatók, vannak, melyek más művészet- vagy társadalomtudományok által szolgáltatott adatok segítségével helyezhetők el a színjátékról kialakítandó összképben. A színjáték alkotóelemeinek némelyike objektíválható, míg mások szubjektív hatásokként épülnek be a műalkotás elemzésébe.

Mint minden művészettudományos vizsgálat esetében, a színháztudományban is figyelembe kell vennünk, hogy műalkotások, ráadásul szociokulturális tevékenység keretében létrejött és ható művek állnak a kutatás középpontjában. Így a tudományos objektivitásra való törekvés mellett a szükséges **forráskritikával** elemeznünk kell a műhöz kapcsolódó szubjektív, alkotói és befogadói attitűdöket is. A művészettudományok paradoxonainak egyike éppen ebben rejlik: tárgyunk értelmezéséhez és funkciójának, jellemzőinek vizsgálatához először azt kell tudatosítanunk, hogy **művészeti alkotás** elemzésére készülünk. Meg kell céloznunk

a lehető legmagasabb fokú filológiai objektivitást, miközben műalkotást csak úgy helyezhetünk el társadalmi-kulturális kontextusában, ha figyelembe vesszük, sőt elemezni tudjuk azt a szubjektív hatást, melyet kelt. A színháztudományban is amolyan *szubjektív objektivitásra* vagy objektív szubjektivitásra van szükség. Először a kutatónak is hagynia kell a lehető mértékig hatnia a művet magára, hogy artistikus lényegét érzékelhesse, majd a többi forrás között a saját szubjektív befogadói élményét is objektív tudományos kritikával kell elemeznie.

A művészettudományos tárgymegközelítésről tehát azt mondhatjuk, hogy műalkotásokat a tudós is csak akkor és úgy tud teljességükben értelmezni, ha ténylegesen művészi tárgyakként kezeli azokat. Ha a kutató szubjektum és a mű találkozási pontja megvalósul, a mű hat a befogadóra (akármilyen szándékkal közeledünk is hozzá). Amennyiben ezt a tényt figyelmen kívül hagyjuk, a művészettudomány elveszíti minden kapcsolatát a művészettel, s minthogy matematikai vagy vegytani képletek segítségével nem írható le a művészeti tárgy, biztos sikertelenségre van ítélve az elemző. (Ez a probléma leggyakrabban sajnos az irodalommal kapcsolatosan merül föl – az irodalomtudomány hosszú évezredes önálló diszciplináris létezése alatt és okán elveszteni látszik befogadói viszonyát az irodalmi művel szemben. Ebből a szempontból a színházkutató jobb helyzetben van az irodalomtudósnál. A színháztudománynak fiatalabb diszciplína lévén közvetlenebb a kapcsolata magával a művészeti ággal, a művekkel és a befogadókkal, nincsen zárt, önmagában teljes szociális rendszere, mely szinte a vizsgált tárgytól függetlenül, önkörében működne.)

#### 2.4.9 A SZÍNJÁTÉK TÖRTÉNETE –A SZÍNJÁTÉKELEMEL TÖRTÉNETE

A színház, a játékszín és a színjáték definitív jellemzőinek leírása során többször tettünk utalást az egyes színjátékelemek korszakonkénti vagy nemzeti színházkultúrák szerinti változásaira, vagyis a színjáték történeti jegyeire. Ugyanakkor ezzel újabb elméleti kérdést is indukáltunk. Korábban ugyanis azt állítottuk, hogy a színjátékmű pillanatnyi létű, csak időlegesen tárgyasul és nem rögzíthető vagy rekonstruálható. Ezek szerint teoretikus értelemben nincs is története, nem írható le históriája. A színháztörténet tehát szigorú tudományelméleti szempontból nem is létezik, nem értelmezhető.

Másrészt azonban láttuk, hogy vannak, lehetnek konstans elemek a színhátékokban, melyek alapján azok csoportosíthatók, általános jellemzőkkel körülírhatók. Ezen általános jellemzők között vannak társadalomtörténeti, jog- és gazdaságtörténeti, technikatörténeti historikus tények, összefüggések, egyes színhátékelemekhez kapcsolódó művészettörténeti, zenetörténeti, tánc- vagy drámatörténeti, közönségtörténeti adatok. A színhátéokra vonatkozó további információk pedig változóak és nagyon is változékonyak, sőt illékonyak. *A konstans és variábilis elemek komplex egységeként létrejövő pillanatnyi objektivitású színhátéknak és színhátékoknak azonban vannak jellemző és leírható változási folyamatai.*

Így mégis lehet értelme történeti jellegzetességeket keresni a színházművészetben, állítani valamit különböző kultúrtörténeti korszakok színhátészásáról. Mindenesetre nincsen szó – ahogy más művészeti ágak esetében sem – történelmi fejlődésről, de beszélhetünk történeti folyamatról, arról az útról, melyet a színháztörténetben a színhátékelemek változásának sorozata jelöl ki. A színháztudomány diszciplínái között tehát a színháztörténeti kutatásoknak és következtetéseknek is van jogosultsága, amennyiben azok a vizsgálható színházi jelenségeket a lehető legnagyobb objektivitással és minél több színhátékelemre tekintettel írják le. A színháztörténet metodikájára és lehetőségeire alább visszatérünk, most azonban lássuk, hogyan kutatható **a színhátékelemek változásainak históriája.**

A színházi műalkotás, a komplex színháték összetevőinek analízise során abból a definíciórészből indulhatunk ki, hogy a színháték pillanatnyi ugyan, de ezzel egyidejűleg és emiatt időhöz és fizikai-társadalmi körülményekhez kötött. E társadalmi—gazdasági—technikai környezet természetesen befolyással van a színhátékegészre és minden elemére. Amennyiben és ahogyan e befolyásoló tényezők változnak, úgy kell alakulnia a színhátékműveknek is, hogy minden körülmények között betölthessék közösségi-művészeti funkcióikat.

A színháztörténetet hagyományosan a társadalom-, a kultúrtörténet és a művészethistóriák metszéspontjaira szokás helyezni, a történeti folyamat ábrázolása, a színházművészet önálló kulturális-társadalmi, belső története több okra hivatkozva mindeddig kevés figyelmet kapott. Való igaz, hogy a sokelemű,

sokrétű és rengeteg külső kapcsolatával, összefüggésével ábrázolható színháztörténet nem könnyen kutatható. A történeti következtetések érvényességét a konkrét esettanulmányok alapján ítélni lehet meg.

A színháztörténeti folyamat (kutatói tapasztalatunk és a színjátékelemzés klasszikusai szerint is) leírható a színjátékelemek történetével. Azzal a kultúrtörténeti változássorozattal, mely az egyes (fontosabb és objektív források alapján vizsgálható) színjátékelemek időben egymásra következő variációit összevetvén jön létre. A színjátékelemek historikus változásai természetesen eddig is a történeti teatrológia alapját képezték, talán csak nem határoztuk meg teoretikusan e szemléletmód centrális jelentőségét. A színháztörténeti kutatások és leírások figyelmének középpontjában a hivatásos színjátszás viszonylag könnyen feltárható intézménytörténete, a színésztörténet, valamint a színház- és a drámatörténet összefüggései álltak. Ugyanakkor nagyon fontosak e részterületek belső szerkezeti információi is. Amint az intézménytörténeti szempontrendszer társadalomtörténeti, jogtörténeti, gazdaságtörténeti kérdéseinek kiemelése vagy a játékszíni üzem működésének történeti aspektusai, a társulatok szerveződés- és működéstörténete, a színházi üzem technikatörténete. Az eddigieknél behatóbb kutatásokat igényel a színjáték vizuális elemeinek változási folyamata, vagy a színpadi beszéd története – amennyiben találunk forrásokat ennek vizsgálatához. Sok újabb kutatási mező is nyitható, ha figyelmünket nem kerüljük el a nem hivatásos színházi működés társadalomtörténeti összefüggései (a műkedveléstől a kastélyszínjátszás finanszírozásáig) vagy a nem nyelvi szöveg színjáték-dramaturgiájával dolgozó színjátéktípusok története (a zenés és mozgásos színjátékok, a bábszínházi produkciók, a performance stb.).

A játékszín története leírható a színjátéktípusok történeteként is – az eddigi kísérletek<sup>76</sup> a hivatásos színjátszás romantikával záruló stíluskorszakaira nézve értelmezik a teátrum programján megjelenő színjátéktípusok arányainak, az úgynevezett *műsorrétegek*nek az elemzését.

---

<sup>76</sup> A nagyobb szintézisek közül például KERÉNYI 1990

Ha és amikor sikerül a sok tényező alapján a színházi működés és a játékszíni művészet hiteles történetét, annak jellegzetességeit, vagyis a változások sorozatát megírni, akkor igazolódik a színjátékot középpontjába állító történeti nézőpont.

Tényalap nélküli következtetések, azaz hipotézisek nem engedhetők meg színháztörténet címén, ahogy nem terjeszthetünk (tovább) nem tudományos módszerekkel kialakított legendákat, anekdotákat a régi színházról és színházi alkotókról. Nem vetíthetünk vissza régebbi korokra későbbi működési mintákat és nem fogalmazhatunk az adathiátusokkal szembeülve *ha* szócskával kezdődő mondatokat. Világossá kell tennünk, hogy csak a tények és összefüggéseik ismeretében, azok feltárását és megértését követően állíthatunk valamit a színházművészet múltjáról és történetéről. Azt tehát nem kitalálni kell, hanem tudományos módszerekkel kutatni és a vizsgálatok eredményeit immanens teatrológiai metodikával ábrázolni.

A színháztörténeti folyamat tudományos leírása alapján azután következetes komparatistikai, kontaktológiai vagy kontrasztív elemzésekre is alkalom nyílhat.

## 2.5 A SZÍNHÁZTUDOMÁNY DISZCIPLÍNÁI ÉS MÓDSZEREI

Tovább lépve a szuverén színháztudomány feltételrendszerének összefoglalásában, a kutatás tárgyának és fogalmi rendszerének áttekintése után most a különböző részdiszciplínák metodikájáról ejtsünk néhány szót. Az önálló tudományok irányába tett harmadik fontos lépés a kutatás és tárgyalás módszerainak pontos meghatározása.

Három csoportba soroltuk a különböző megközelítésmódokat alkalmazó színháztudományi szakokat. Előbb az elméletek sokszínűségét igyekszünk (csak felsorolásszerűen) felvillantani, majd a színházi filológia módszereiről szólunk, végül a tanulmányunkban továbbvezető színháztörténet kérdéseire térünk vissza.



### 2.5.1 SZÍNHÁZELMÉLETEK

A színházművészet, a színházi alkotás és befogadás teoretikus tárgyalásával igen sok és sokféle metódussal dolgozó színházelmélet foglalkozik. Nem tartjuk jelen dolgozat feladatának ezek mélyreható ismertetését és elemzésüket. Röviden azonban kitérünk a legfontosabb, legnagyobb hatású elméletekre.

A színjáték lételméletével foglalkozó ontológia csak a XX. század második harmadától fejt ki önálló teóriáit, ám a végül kialakított **színházi ontológia** alapelemei természetesen már néhány évszázad óta megfogalmazódtak a művészetelmélet teoretikusainak írásaiban.<sup>77</sup> A színháznak mint művészeti ágának a humán kultúrában játszott szerepével is foglalkozik a **kulturális antropológia**. A színjáték esztétikai, művészettudományi feltétel- és működésrendszerét a teatrológia hagyományosnak mondható részdiszciplínája, a **színházesztétika** tárgyalja. A színházművészeti alkotás definitív jelszerűségéből indul ki a **színház-szemiotika** vagy -szemiológia.<sup>78</sup> Ezeken, a színházi művet teóriájuk középpontjában tartó diszciplínákon kívül a színjáték és a befogadók kulturális közlésfolyamatának jellemzését adja a **színházi kommunikációtudomány** és narratológia, a művészi alkotás és recepció lélektani és társaslélektani kérdéseivel foglalkozik a pszichológiai módszereket a színháztudományba „honosító” színházi **alkotás- és befogadás-pszichológia**. A színház társadalmi, társadalomtörténeti összefüggéseiről gondolkodik a **közönség- és színház-szociológia**.

A színházi műalkotás és a társadalmi-művészeti intézmény kutatásában megjelennek az interdiszciplináris stúdiumok (teóriák és metodikák) is, melyeknek segítségével szervessé tehető a színház és más művészetek, a színház és közönsége, a színház és az azt létrehozó társadalom összefüggéseinek elemzése. Az egyik ilyen tudományközi metódus (és elmélet) az összehasonlító vizsgálatok szabályaira, elveire és lehetőségeire vonatkozik. A komparatiztika<sup>79</sup> részdiszciplínáit és metodikáját a történettudományban és az irodalomtudományban dolgozták ki a

---

<sup>77</sup> BÉCSY 1997 48-71.

<sup>78</sup> Elsősorban CARLSON és PAVIS 1982

<sup>79</sup> Az összehasonlítás alapfeladatait és feltételrendszerét az irodalomra vonatkozóan a hazai szakirodalomban elsőként ZOLNAI BÉLA foglalta össze. ZOLNAI. A komparatiztika „filozófiájáról” pedig frissebben többek közt ARMANDO GNISCI Helikon-beli cikkében olvashattuk. GNISCI

kutatók, s onnan terjedt el más szakterületek és tevékenységek történeti és szinkrón vizsgálatára.

Míthogy az önállóvá vált színháztudománynak tisztáznia kell viszonyát a többi művészettudománnyal (köztük az irodalomtudománnyal), a társadalom- és történettudományokkal, s mindezek saját belső és tudományközi módszereivel, az összehasonlító megközelítést és metódusokat is érdemes a színháztudomány szuverén tárgyához és belső törvényszerűségeihez igazítani, hogy azok tudományszakunk esetében ésszerűen és sikeresen alkalmazhatóak legyenek. A színháztörténeti kutatási módszerek korszerűsödésével, komplex-szé válásával a teatrológia elérte azt a tudományos szintet, amikor a hosszabb szcienciális hagyományokkal rendelkező tudományszakok a vizsgálat tárgyának elemzéséhez hozzá tudnak járulni, s nem zavarják a sajátos művészettudományi megközelítés összetett egységességét.

#### 2.5.2 SZÍNHÁZI FILOLÓGIA – SZÍNJÁTÉKELEMZÉS

A színháztudomány résztárgyának meghatározása felé az első lépés magának az elemzendő témának a kiválasztása. A színházi filológia nem a tárgy elméleti kérdéseivel foglalkozik, hanem konkrét és gyakorlati kérdésekre keres választ és problémákra megoldásokat. A teatrológia műelemző szempontrendszerével olyan objektumokat tanulmányozunk, melyek a tudományunktól független valóságban konkrétan léteznek (létrejönnek, működnek és hatnak), még ha csak időlegesen is.

A színházi filológia különböző ágazatai közül a legfontosabbak a **forráskutatás** és a **strukturalista** szemléletű **színjátékelemzés**, a színjátéktípusok analízise és leírása, valamint az **előadáselemzés**<sup>80</sup> (Performance-analysis). Ez utóbbi természetesen nem a színikritika megközelítésmódjával és szempontrendszerével operál, hanem objektív színjátékelem-vizsgálat eredményeképp írja le a színelőadás jellemzőit, hatáselemeit és működését.

---

<sup>80</sup> PAVIS 2003; MARTIN, SAUTER

A komplex színjátékelemzés, a színházi filológia a színjátékművé általánosított előadásokból vonhat le következtetéseket egy korszak színházi kultúrájára vonatkozóan. Az összetett és komplex hatású műalkotásokhoz összetett kutatási metódusra van szükség, mely a filológia alapelveinek megfelelően a konkrét tárgyról szereshető legszélesebb körű ismeretek alapján ír le tendenciákat, stílusjellegzetességeket, struktúrákat.

Az önálló színházi filológia metodikájáról a magyar szakirodalomban először PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR JOLÁN írt.<sup>81</sup> A korszerű kutatómódszertan SZÉKELY által meghatározott ösvényén többek közt KERÉNYI indult el, hogy a színháztörténet nézőpontját is érvényesítse a komplex színjátékleírásban.

Emeljünk ki most néhány alapelvet e módszerrel kapcsolatban.

A színjátékok és színjátéktípusok **komplex forráskritika és -elemzés** útján kutathatók. Az egyes színjátékelemekre vonatkozó forrásaink nemcsak nagy számúak, hanem sokféle típusba sorolhatók, így feldolgozásukhoz szerteágazó szakismeretek és biztos forráskezelési, információ-objektíválási metódusok szükségeltetnek.

A legtöbb színjátékelem a hagyományos filológiai ismereteken kívül eső területekre vonatkozó tudást követel meg a kutatótól, s ez a nehézségek mellett segítséget is jelent, hiszen ezzel a zárt (és elzárt), ezért sok hibalehetőséget rejtő forráselemzési módszerek kibővítésére kényszerítve nagyobb figyelemmel vizsgálhatjuk dokumentumainkat és adatainkat.

A színjátékelemek némelyikének vizsgálatához történettudományi, filozófiai-szellemtörténeti, irodalmi és irodalomtudományi, vagy épp műfajelméleti, szociológiai, pszichológiai, neveléstudományi, esztétikai, komparatiztikai ismeretek kellenek. Esetleg gazdaság-, jog- vagy technikatörténeti (illetve gazdasági, jogi, szervezéstudományi, technikai), azután zenei és zenetörténeti (hangképzési), beszédtechnikai és beszédnevelési, képzőművészeti és művészettörténeti, tánc- és mozdulatművészeti és -történeti, építészeti információk kezelésére kell képesnek lennünk. De dolgozhatunk kultúrtörténeti, média- és

---

<sup>81</sup> PUKÁNSZKYNÉ 1928

kommunikációelméleti, szabászati, parókakészítési, bútor- és öltözködéstörténeti, ma már információtechnikai, közlekedés- és akár közbiztonság-történeti adatokkal is.

A kaotikusnak tűnő megközelítésmódokat azonban egy irányba rendezi a cél, a színjáték minél több meghatározó és befolyásoló eleméről szerezni feldolgozható adatokat. A legfontosabb mindazonáltal a színházművészet és a színházi működés sajátosságainak ismerete. Hogyan jön létre a színházi mű, hogyan működik, mi jellemző a befogadására? Mikor kell a hiányzó forrásokat feltétlenül megkeresni, illetve mikor elégedhetünk meg a rendelkezésre álló adatainkkal?

A komplex színjátéktípus-leírás következő jellemzője a források megkeresése után a források kezelésére, a forráskritikára vonatkozik. Mint minden filológiai diszciplína esetén, a színházkutatásban is megkülönböztetünk egyrészt **közvetlen és közvetett**, másrészt **objektív és szubjektív forrásokat**, melyekből más-más eljárással nyerhetünk felhasználható információt. A színjátékra vonatkozóan, bár maga a műegész csak időlegesen objektiválódik, vannak **tárgyi, írásos és szóbeli forrástípusaink**.

A háromféle szempont szerint besorolható források természetesen a jellemzők különféle kombinációit képviselik. Vizsgálatuk igazi változatossággal (és változatos kihívásokkal) szolgál a kutatónak. Ahogy mondani szoktuk, a színháztudományi kutatás nem is olyan bonyolult. Nagyon könnyen megfogalmazható az alapkövetelmények egyike: egyszerűen mindenhez érteni kell...

A közvetlen források a színjátékra, magára a műre, a „tárgyra” vonatkoznak (a korábbi csoportosításunk szerinti középső, „mit játszik” kategóriára). Magukban foglalják a színjátékszövegről (annak valamennyi típusáról), a dramaturgiáról, a színjáték idő- és térbeli viszonyairól, a vizuális és auditív elemekről, a színház- és színpadtechnikáról, a zenei és mozgáselemekről, mindezek előkészítéséről és megvalósításáról információkat adó forrásokat. A színjáték „életszakaszainak”, a próbafolyamatnak, majd a bemutatót követő időszaknak minden jellemzőjét, összes változását nyomon kell követnünk, például a nyelvi szöveg, a szereposztás, a játéktér, a technikai feltételek módosulásait az előadások folyamatában.

Közvetett forrásaink az alkotókra és a befogadókra vonatkoznak, vagyis a művészi kommunikáció humán és társadalmi tényezőire. Indirektnek nevezzük a művet létrehozó intézményre és alkotókra, valamint a közönségre és a recepcióra vonatkozó információs forrásokat és kútfőket (köztük olyanokat is, melyek többnyire kívül esnek a klasszikus filológia körén: szerződéseket, színházi jogszabályokat és törvénykönyveket vagy pénztári főkönyveket, költségvetéseket és -elszámolásokat, számlákat, de a recenziókat és kritikákat, emlékezéseket is). Ezeken kívül a művet művészet- és kultúrtörténeti, illetve funkciója szerinti társadalomtörténeti és interkulturális összefüggések közé helyező források is ebbe a kategóriába sorolhatók.

Az objektív források a színjátéknak részét képező vagy ahhoz kapcsolódó tárgyak és a színjátékra vonatkozó technikai-gazdasági jellegű adatok, jogi és történeti értelemben hitelesnek tekinthető források. Ilyenek a színjátékmű tárgyi elemei – a díszlet, a jelmezek, a bútorok. A színjátékszöveg lejegyzései, illetve rögzített, objektív, elsődleges változatai: az előadás valóban elhangzott nyelvi szöveget leghitelesebben őrző sűgópéldány, (esetleg a szereppéldányok) vagy a zenei anyag főkönyve – a partitúra, a színpadi zene hangfelvétele (egyres esetekben a színpadi nyelvi szöveget, a színpadi beszédet rögzítő hangfelvétel, mint a régebbi rádiós színházi közvetítések némelyike). A színjáték vizuális elemeit rögzítő tervek, illetve a színpadképet ábrázoló fénykép- és mozgóképfelvételek, a mozgásszöveg lejegyzése, a koreográfia, illetve olyan elsődleges (tehát nem más médium számára adaptált) mozgásrögzítés – film- vagy videófelvétel, mely a mozgások térviszonyait is hitelesen közvetíti. Az ún. rendezői szöveg bázisa a rendezőpéldány, az előadások folyamatának technikai lebonyolításáról az ügyelőpéldány szolgáltat információkat. A produkció létrejöttének, bemutatásának, szereposztásának és alkotógárdájának közvetlen és objektív dokumentumai a színlapok, színházi plakátok, hirdetések és műsorfüzetek.

Szubjektív információs bázisra is szükségünk van azonban, hiszen művészeti alkotásról, társadalmi-kulturális jelenségről értekezünk. A színjáték definíciójának egyik központi eleme szerint a befogadók tulajdonképpen részét képezik a műnek, így nem tekinthetünk el a szubjektív befogadói reakciók vagy a (sok társadalmi-kulturális tényező által befolyásolt) kritikai recepció vizsgálatától, ahogyan

figyelembe kell vennünk az alkotók személyes élményeit, beszámolóit és emlékeit is. A színházcsinálók és a nézők szöveges és képi reakciói, a színjátékról és a színházi működésről alkotott vélemény is hozzájárul a műalkotás és az intézmény teljes képéhez és társadalmi-kulturális létének árnyalataihoz. A kutatás egyik forrása, forrásközlője maga a kutató is lehet. Amennyiben nézőként részese a színjáték pillanatnyi létének és a műalkotás hatást gyakorol rá, saját befogadói élményét és reakcióit is beépítheti a színjáték elemzésébe. Ez valójában minden művészettudomány esetében így van – vagy így kellene lennie –, de különösen igaz a csak időlegesen tárgyiasuló színjátékkal kapcsolatban, hiszen megsokszorozva a szubjektív forrásokból nyerhető információkat, a tudományos elemzés egyre közelebb kerül a kívánatos objektivitáshoz.

A különböző forrástípusok sokféle gyűjtési és feldolgozási módszer segítségével vallathatók. A tárgyi, írásos vagy orális **információbázisok** színházi közgyűjteményekben – könyvtárakban és múzeumokban, a színházi intézményekben és alkotóknál, a levéltárakban, a sajtó vagy a levelezés gyűjteményeiben, színházi felvételeket gyűjtő médiatárakban lelhetők fel. A források összegyűjtését követően ki kell azokat válogatni a kutatási szempontoknak megfelelően, majd tudományos kritikának alávetve elemezni azokat, kinyerni belőlük a színjátékra, a színházra és a játékszínre vonatkozó információkat. A tényleges elemzés csak ez után következik. Az egyes alkotóelemekre és folyamatokra vonatkozó adatok rendezése és rendszerezése során súlyoznunk kell a megszerzett információkat a szóban forgó színjátékelem műegészben betöltött szerepének megfelelően.

Ehhez komplex színháztudományos gondolkodásra, a színházelméleti gondolat- és fogalomrendszerek kreatív ismeretére, a strukturális elemzéshez való affinitásra, valamint elsősorban is *a színház* ismeretére, színházi „tudásra” és érzékre van szükség. Vannak tehát a kutatói attitűdnek is kvázi-művészi, szubjektív és alkotói összetevői.

### 2.5.3 SZÍNHÁZTÖRTÉNET

A metodika mellett a másik központi kérdése a színházi filológiának a **historikus szemlélet** alkalmazhatóságára vonatkozik. Mint már láttuk, a színháztörténet alapproblematikája természetesen továbbra sincsen teljesen megnyugtatóan rendezve, hiszen a műalkotás pillanatnyisága és annak következményei néha valóban megkérdőjelezhetővé teszik a történeti folyamatról szóló megállapításainkat, ennek tudatában és a szükséges distanciával mégis használhatónak tartjuk a művészeti ág elemeinek historikus megközelítését.

Kétféle kérdéskört is biztos alapon vizsgálhatunk. Egyrészt a színjáték „belső” történetét, a létrehozásának fázisait és szakaszait, illetve a mű bemutatót követő életszakaszait írhatjuk le folyamatként. Például vizsgálható a színjáték alkotóinak funkció-differenciálódása az időkoordinátához viszonyítva.

Másrészt pedig az általános értelemben vett színháztörténeti vizsgálatoknak, a komplex színjátékelemzésen alapuló folyamatábrázolásnak is van értelme és létjogosultsága, különösen, amennyiben a szakterület sajátosságait és a korszerű interdiszciplináris lehetőségeket is szem előtt tartjuk. A színháztörténet sem működhet belterjes, zárt metódusként.

A *színházi, játékszíni művészet* társadalom- és kultúrtörténeti sajátosságainak leírásával és elemzésével is foglalkozik a színháztörténet. Ez a hagyományosabb felfogása e diszciplínának.

Néhány definitív jellemzőre kell emlékeztetnünk, amely a többi társadalom- és művészettudományhoz képest hangsúlyosan jelentkezik a színházi historiográfiában.

Az első ezek közül az, hogy (ahogy a kultúra más területein sem) a színházművészet történetében nem beszélhetünk fejlődésről – még technikai értelemben is csak erős megszorításokkal –, hiszen a szociokulturális működések minden korszakban és minden területen funkciójuk teljes mértékű betöltésével vannak jelen a művelődésben és a közösség életében. Nincsen tehát jobb színháztörténeti korszak, nincsen rosszabb irányzat vagy stíluskorszak. A színház és a színjáték értékét az méri, hogy az adott időszak színházi konvenciórendszerének

(és általánosabban társadalmi-kulturális diskurzusa szabályainak) milyen mértékben felel meg, illetve hogy abból egyes színjátékelemeivel milyen hatások következtekben merre mutat továbbvezető utat. Nem érvényesíthető a színházművészetre az az esztétikai—elméleti kanonikus alapú csúcsszemlélet<sup>82</sup>, mely egy adott korszak művei között megnevezvén a legjobbat, a többi alárendeli ennek, mint „kevésbé tökéleteseket”. A színházi művek mindegyikének hatnia kell a jelenlévő befogadókra, s az alkotások értéksorrendjét nem külső kánon, hanem a színjáték működőképessége és közvetlen hatása szabja meg. Amelyik mű nem megfelelően működik, abban a színjátékelemek alkotta struktúra hibáit lehet felfedezni. A színjáték fogadtatása az elsődleges szempont, s nem az egyes színjátékelemek művön kívüli eredetének értéksorrendje. Vagyis nem lesz attól jobb és értékesebb a színjáték, ha kanonikus irodalmi anyag szolgáltatja a nyelvi szöveg alapját, s nem eleve rosszabb, értéktelenebb nála egy dramaturgiai kanavász alapján készülő rögtönzéses komédia. Nem áll magasabban a ranglistán a kortárs opera a szórakoztató zenés színjátéknál, legyen bár az előbbi zenei anyaga különösen jelentős, zenetörténeti értékű. Az alapvető értékmérő a funkcionalitás és a mű szerkezetének maradéktalan működőképessége, a közönségre gyakorolt közvetlen hatás. Azt szoktuk vizsgálni, mennyiben felel tehát meg a színjátékmű az adott színházi konvencióknak, s hogyan fogadja a közönség – aminek hozzájárulása nélkül meghatározásunk szellemében nem is jön létre színházművészeti alkotás. Színházat nem lehet az utókornak (az asztalfióknak) és az ítéseknek csinálni, mert akkor nincs is színház... A létrejött színjáték (mint megvalósult műalkotás) természetesen vizsgálható és értékelhető (a lehető objektivitással) aszerint, hogy hibátlanul tölti-e be funkcióit, pontosabban hogy a mű bizonyos színjátékelemeiben kimutatható hibák milyen mértékben befolyásolják a komplexumot, mennyire érzékelhetők a közönség számára. A jó színházi mű a sikeres színházi mű, s nem az, amit az utókor, az esztéták vagy a kritikusok jónak kiált ki (bár a kutya sem nézi meg...).

Ez a nézőpont és fejtegetés kissé idegennek tűnhet az értéksorrend felállításával a kultúrát, művészeteket oly gyakran befolyásoló vagy befolyásolni kívánó bölcsészettudományok hagyományos diszciplínáinak szempontjából, ám a modernizálódó tudományszakoknak a korábbiaknál jobban figyelembe kell venniük

---

<sup>82</sup> Melyet már ZOLNAI is kárhoztatott – éppen az összehasonlítás teóriájáról szólva.



a valóság összetett viszonyrendszerét, szerteágazó összefüggéseit. A korábbi tudományos korszak differenciálódása és elméletközpontúsága után a nézőpontok és a diszciplínák egymáshoz és a valóság tényeihez való közeledésének lehetünk tanúi az elmúlt évtizedekben.

**A színháztörténeti folyamatalkotás** hagyományos (és elméletileg is alátámasztható) **középpontjában a színész, a színház mint intézmény, a műsor, a színjáték stílusjellemzői és a színjátékelemek állnak. Újabban a közönség történeti vizsgálatai is** az előzőek mellé rendelhetők.

A színjátszás történetét követhetjük a kultúra differenciátlanságától a művészetek, majd az egyes művészeti ágak társadalmi feladatkörének önállósodásából kiindulva a szervezettség különböző fokain át a művészeti ág és intézményeinek belső differenciálódásáig a társadalmi-művészeti funkcióváltás útján.

Színháztörténeti elemzések segítségével jellemezhetjük a színházművészet stíluskorszakait (amikor e fogalomnak tartalma van, majd azt követően, a XIX. század második felétől az egymás mellett megjelenő stílusirányzatokat). A stílári kérdésekhez kapcsolódva közbevetőleg jegyezzük meg, hogy a színjátszás alapjellegzetességeinek megértése esetén nyilvánvaló, hogy az a realizmusfogalom, melyet többek közt az irodalomtörténetben is alkalmaznak, s amely stíluskorszakot (is) jelent, a színházról szólva értelmét veszíti, hiszen a színház pillanatnyi és élő műalkotást hoz létre, vagyis minden esetben „reális”. Anyaga és megjelenési formája nincs eltávolítva az alkotók és a befogadók társadalmi és egyéni realitáitól. A játéktéren saját fizikai valójukban megjelenő „játékosok” nem lehetnek „nem realisták”. A színháztörténetben ezért nem is használjuk a realizmus kifejezést sem stíluskorszak jelentésében, sem pedig a művészi ábrázolás lehetséges szemléletmódjaként, az idealizmus ellentétéként.

Jelen dolgozatban a színháztörténet lehetséges vizsgálati tárgyai és szempontjai közül tárgyalunk, a **nemzeti színház** központba állításával válogattunk. A színházi működés és a színjátékművészet sok eleméből véges számúnak a vizsgálatára, elemzésére és összehasonlítására keríhetünk sort. A tudatos és tudományosan

megalapozott válogatás azokra a színjátékelemekre irányul, melyek a színházi intézmény társadalmi—jogi—gazdasági környezetére, alapításának körülményeire, működtetésének szociális, kultúrafinanszírozási, művészetpolitikai feltételrendszerére, illetve a nemzeti színháztól társadalmi-művészeti intézményként elvárt és megkövetelt funkciók betöltésére vonatkoznak. E feladatok ellátásának deklarált elveire és a gyakorlatra, a funkciók megvalósítására egyaránt figyelünk. A következő színjátékelem-csoportot, a színház műsorát, a játszott színjátéktípusok arányainak, a különböző korszakok jellemző műsorrétegeinek megfigyelésével írjuk le. A színház szakmai-művészi alkotó-apparátusának a színházi struktúrában betöltött helyét és a többi színházhoz, azok társulatához viszonyított helyzetét is megvizsgáljuk. Valamint a befogadó-közösség társadalmi, nemzetiségi és műveltségi rétegeit és a színházi konvenciórendszernek megfelelő viselkedési normáit is igyekszünk jellemezni.

A nemzeti színházak alapításától kezdve a színháztörténeti folyamatban követjük a fenti színjátékelemekben beálló változásokat, megkeressük ezek okait és következményeit is.

Az előzőekből is kitűnik, hogy a kutatás előkészítése során megfontolva a színjáték és a színháztörténet korábban részletezett sajátos jellemzőit, igyekeztünk széles körű figyelemmel mind a színházi műalkotás, mind a társadalmi-kulturális kötöttségű intézmény legfontosabb vonásait kiválasztani. A színháztörténeti és összehasonlító vizsgálatokat ezeknek megfelelő struktúrában végeztük el. Az eredményeket a későbbiekben ismertetjük.<sup>83</sup>

## 2.6 A SZÍNHÁZTUDOMÁNY ÉS A SZÍNHÁZI GYAKORLAT KAPCSOLATÁRÓL

A színházi kutatásoknak a teátrális praxissal való kapcsolatáról sokan sokféleképpen gondolkodnak. Magunk azt az álláspontot képviseljük és ennek megfelelően azt a gyakorlatot követjük, hogy a színháztudomány nem lehet belterjes diszciplína, hanem közvetlen kapcsolatban kell lennie az élő színházzal és a színháztudomány forrásbázisával. Nem végezhetünk olyan kutatásokat, melyek az íróasztal mellett született (és csakis ott érvényes) elméleteken alapulnak.

---

<sup>83</sup> 70-71.

Az ismeretanyag praktikus bázisának közelségére mind a színháztörténeti, mind a kortárs színházat érintő kutatások esetében szükség van, s nem feledkezhetünk el a színházi élményekről sem, hiszen a kutató nemcsak a száraz tényeket „kénytelen” faggatni, hanem a színházi hatás és befogadás jellemzőire is figyelemmel kell lennie.

Meggyőződésünk szerint a színháztudománynak a színházi gyakorlat számára is van mondanivalója, amennyiben a két fél, a tudomány és a művészet képviselői ezt felismerik, igénylik és a kapcsolatokat hasznosan működtetni tudják. A társadalmi-kulturális életben mind a tudományos megközelítésnek és magyarázatnak, mind a művészi valóságábrázolásnak helye, funkciója van, amelyeket összekeverni nem kell, de összekapcsolni, közös célok érdekében állítani lehetséges.

A színháztörténeti és -elméleti stúdiumok nem haszontalanok a színházi alkotóknak sem. A gyakorlatközpontú színházkutatásnak alapeleme a már többször emlegetett élményszerűség – hiszen mindannyian egy bizonyos művészeti ágról beszélünk, illetve azt műveljük. Nem veszítheti el a tudós sem a színházi műalkotás nyújtotta élményt, hatásokat, ahogy a színházcsinálók sem nélkülözhetik a világosan és pontosan megfogalmazott tudományos elemzéseket, azok tanulságait.

A színháztörténetnek például nemcsak a (kutatás mindenkori) jelenére, hanem egyes esetekben a jövőbeli lehetséges változásokra nézve is lehetnek megállapításai. A történeti folyamatok feltárt tendenciái ugyanis (nem kevés tudományos megszorítással persze) bizonyos korlátok között meghosszabbíthatók, így az aktuális és/vagy várható változási tendenciák is leírhatók a történeti metodika alkalmazásával.

Egyik példa lehet erre a magyar hivatásos színházi intézményi szervezet 1980-as években megkezdődött, majd 1989 után institucionálissá is tett átalakulása az állami színházstruktúrából többszintű rendszerré, újabb (pontosabban régebbi!) intézménytípusok megjelenésének folyamata. A színháztörténészek a folyamatot világosan látták – ha kérdezték őket, le is írták, sőt a differenciálódott színházi szervezet szerkezeti és működési problémáinak többségét is jelezték. Természetesen nem jóslásról vagy valamilyen emberfeletti csodatételről van szó, hanem a konkrét színháztörténeti trendek figyelemmel követéséről, azok összevetéséről korábbi vagy külföldi folyamatokkal, s a következtetések levonásáról.

Aztán az is fontos „tanulság” lehet a színházi szakma számára, hogy a maguk tevékenysége, művészete része egy év-tízezredekkel átfogó művelődéstörténeti folyamatnak. Nem ők a kiindulópont, nem velük kezdődik a színművészet, de nem is ér véget velük. Azt szoktuk mondani a színházi alkotóknak és a művészetoktatásban tanulóknak, hogy a színháztörténetből megtanulhatják, hogy már „mindent” kitaláltak és megcsináltak az előttük járók, de hála a színjáték efemeritásának, a nézőtéren ülő közönség ezt nem látta (és a többség színháztörténetet sem tanult). Tehát meg kell ismerni a művészeti ág történetét, s nem azért, hogy lehetőségeik korlátozottsága miatt csalódva, s kreativitásuk elsorvadván ne is alkossanak semmi újat, hanem éppen ellenkezőleg – hogy tudják, milyen megoldásformák, ábrázolási módok születtek már és válogathassanak, új, saját művészi komplexumba rendezve a megismert „régit”, már bevált színjátékelemeket. A színjáték elemeinek intervariabilitása lehetővé teszi a különböző forrásokból eredő összetevők egységessé szervezését és színjátékműként való bemutatását.

A színház és a színjáték tudományos vizsgálatára szolgáló módszerek és jellemzőit megvilágító gondolatrendszerek rendkívül széles, akár a klasszika-filológiától a számítógépes akusztikáig ívelő skálán helyezkednek el. Fontos modernkori jellemzőjük a saját fogalmi rendszer és kutatási metódus kialakítása után megjelenő és termékeny **interdiszciplinaritás**. E munka is ilyen tudományközi területen kalandozik, s most már egyre közelebb kerülünk fő témánkhoz, a nemzeti színházak európai színháztörténeti modelljének megismeréséhez.

### 3. AZ ÖSSZEHAISONLÍTÓ ELMÉLET ÉS MÓDSZER A SZÍNHÁZTUDOMÁNYBAN

#### 3.1 AZ ÖSSZEHAISONLÍTÓ MÓDSZER HASZNÁLHATÓSÁGÁRÓL

A dolgozat hosszú előkészítése során elsősorban a színháztudományi összehasonlítás elméleti és fogalmi rendszerének, pontos magyar terminológiájának kidolgozásával, a definíciók és a kutatási módszerek tisztázásával foglalkoztunk, hiszen a teatrológia diszciplinájának teljességét és önállóságát az interdiszciplináris komparatív módszer alkalmazásával is bizonyíthatjuk.

Úgy találtuk, hogy az összehasonlító szempontrendszer és szemlélet érvényesítése teljesen *természetes* módja a történeti-kulturális kutatásoknak, hiszen a művészettudományok esetében (is) a saját (ha úgy tetszik, a nemzeti) befogadói tapasztalataink birtokában, a művészet hozzánk közeli sajátosságainak ismeretében találkozunk más kultúrák alkotásaival, jelenségeivel. Vagyis az első pillanattól kezdve összehasonlítjuk új tapasztalatainkat és ismereteinket a már rendelkezésünkre állókkal.

A komparatiztika alapelvei *szervesen* érvényesülnek a kultúra- és művészetkutatásban, hiszen az összevetés itt sem jelenti értéksorrend felállítását, hanem a különbségek és a hasonló vonások felmutatását, melyek segítségével a kulturális összefüggések és az egyes nemzeti kultúrák is jobban megismerhetők, pontosabban megérthetők lesznek.

A komparatiztika persze nem mindenható varázsszer, alkalmazásának lehetőségei mellett korlátai is vannak. Nem alkalmas például a színháztörténeti jelenségek és folyamatok minden részletre kiterjedő összehasonlítására, hiszen ez esetben parttalanná válna és önmagát érvénytelenítené. Ekkor bebizonyíthatnánk vele, hogy az egyes nemzeti színházkultúrák/játékszíni kultúrák teljes mértékben egyediek és a komparáció nem vezet sehová. Ugyanakkor a túlzott általánosítás, a túl nagy struktúrák összevetése szintén eredménytelenségbe fulladna, a színháztörténet mindenütt és mindenkor egyformán érvényesülő jellegzetességeinek felsorolásává válna.

E csapdákat elkerülendő választottuk egy térben és időben viszonylag kiterjedt folyamat, a színházi intézményi struktúra középpontjában álló művészeti-társadalmi institúció (a nemzeti színház) létrejöttének és működésének, átalakulásának vizsgálatát, s a kutatást korlátoztuk az első ilyen típusú színházak/játékszínek alapításának (és a befogadásukra szolgáló színházépületek felépítésének) korszakától a XX. század elejéig terjedő időtartamra, mintegy másfél évszázadra.

A magyar színháztudományban az összehasonlító kutatások komplex alkalmazása még nem túlságosan elterjedt, a színháztörténeti alap kutatásokban gyakran még ma is a felszínes és hibás következtetésekhez vezethető érték-összehasonlítást, hierarchiát építő, fejlődéselvre alapuló megközelítést találjuk. Ugyanakkor elengedhetetlenül fontos (és eredményesebb is) a korszerű, az egyes nemzeti kultúrák, illetve kutatási területek sajátos követelmény- és feltételrendszerét figyelembe vevő **komparatisztika** és **kontaktológia** bevezetése a művészettudományi stúdiumok módszertanába.

### 3.2 A KOMPARATISZTIKA TÁRSTUDOMÁNYAI ÉS METODIKÁJÁNAK NÉHÁNY ÁLTALÁNOS JELLEMZŐJE

A történeti-tudományos összehasonlítás újabb-kori metodológiája és interdiszciplináris irányultsága a komparációt, a kapcsolatvizsgálatot és a kontrasztív leírásokat az összefüggések feltárásának szolgálatába állította. A tudományos és kulturális megértés szándékával folyamodunk magunk is különböző kultúrák hasonlóknak, összefüggőnek, vagy éppen első pillantásra teljesen eltérőnek és ellentétesnek tűnő jelenségeinek összehasonlításához.

A művelődéstudományok művelőit, s köztük a szuverén művészeti diszciplínák kutatóit már régóta óta foglalkoztatja a kultúrák összefüggéseinek, kölcsönös hatásmechanizmusainak kérdése. Az irodalomtudományban, melynek „célterületei” fizikai mivoltukban objektíválódnak, s így keletkezésük időpontjától és akkori kulturális kontextusuktól függetlenül is létező, befogadható és hatni képes nyelvi műalkotások, már több mint két évszázaddal ezelőtt kialakították a világirodalom fogalmát és az összehasonlító irodalomtörténet alapjait. A kultúrák, a későbbi

nemzeti kultúrák kapcsolatainak ügyei (mint oly sok más tudományos téma) a felvilágosodás korában többirányú vizsgálatokat és elméleteket indukáltak. Eredményük lett például a kulturális jelenségek, a kapcsolati és hatásviszonyok tipológiája, az európai kultúrák területi kapcsolatrendszerének ábrázolása és más, a szélesebb értelemben vett komparatiztika alá sorolható résztudomány, szemléleti és megközelítésmód.

Dolgozatunk ezen részében csak néhány olyan alapkérdésre utalunk, melyek a színháztudományi összehasonlító történeti vizsgálatok szempontjából is különösen fontos. A komparatiztika teatrológiai alkalmazásának lehetőségeiről és részleteiről később szólnunk.

Az egyik kérdés, hogy mi is **az összehasonlítás célja**. Nyilvánvaló, hogy nem az egyes jelenségek időpontjait, évszámait, illetve más mennyiségi adatait érdemes összehasonlítani, hiszen az időkoordináta csak más meghatározókkal, a változókkal együtt nyer értelmet, vagyis egy folyamat egyik mutatójaként tekinthető. A színház kutatás számára sem bemutatódatumoknak vagy színházépítési terminusoknak, színházi újítások megjelenési időpontjának összevetése a cél, hanem a történeti folyamatok, színházi struktúraváltozások, egyes színjátékelemek történeti összehasonlítása, s ez alapján következtetések levonása, összefüggések leírása. Az összehasonlítás maga sem lehet egy kultúratudomány végcélja. A filológia és a bölcsészeti tudományok tárgyuk megismerésére, leírására törekszenek, ezekhez választunk új és újabb nézőpontokat és módszereket. A különböző elemzési metódusokkal, ahogy minden komparatista (és filológus) is gondolja, természetesen a lehető legnagyobb fokú objektivitásra és következtetéseink minél szélesebb körű érvényességének alátámasztására kell törekednünk, aminek a komparatiztikára nézve hasonló a következménye, mint amit a színjátékelemek kutatása kapcsán a színházi filológiáról megfogalmaztunk. A teljes áttekintésre, a minden részletre kiterjedő összehasonlításra igyekeznünk azonban hiábavaló és lehetetlen vállalkozás volna. A legfontosabb a pontos, koncepciózus válogatás és a kiválasztott vizsgálati szempontok korlátozottságának felismerése, s ennek világos megfogalmazása, hogy az analízis végeredményeképpen ne várjunk olyan következtetéseket, melyekre nem ad alapot a matéria és a metódus. Ebből a

szempontból mindenféle (akár a legszigorúbban pozitivista) kutatómunka *elméleti megalapozású*.

Ha a fentiekhez tartjuk magunkat, meg kell fogalmaznunk, hogy mi is **a színháztudományi komparatiztika általánosítható célja**. A színházra és a színjátékra irányuló összehasonlító diszciplínának a hasonlóságok és különbségek feltárása egyes színházi jelenségekre, korszakokra vonatkozóan, a recepció- és hatáskutatás, a kultúraközi kapcsolatok vizsgálata (kontaktológia), a kultúrák regionális összefüggéseinek (kultúrköröknek, kulturális orientációs centrumoknak és környezetüknek) kutatása lehet a feladata.

A másik problémakör, melyet bevezetőleg tisztáznunk kell, hogy a komparáció vezethet-e, vezessen-e minőségi *értéksorrend* felállításához.

Ebben a kérdésben nem osztjuk JEAN WEISGERBER nézeteit<sup>84</sup> az ún. normatív értéklépcső-építés elméletéről. Sem kronologikus, sem interkulturális összehasonlítással nem juthatunk olyan következtetésre, mely szerint az egyik nemzeti kultúra magasabb rendű a másikinál, értékesebb, vagy amely arra utalna hogy egy művelődéstörténeti korszak jobb volt, mint egy másik (hogy egy korábbinál fejlettebb volna, vagy egy későbbinél tartalmasabb). A kulturális értékeket nem akarhatjuk „nagyság szerinti” sorrendbe állítani. A művészeti alkotások vagy a társadalmi struktúrák *értékelése* sokkal inkább azt jelenti, hogy valaminek értéket tulajdonítunk, méltányoljuk a művet és az alkotás és a működés folyamatát.

Hozzáteesszük azt is, hogy az irodalmi érték és a színházművészeti érték, mint korábban utaltunk rá, alapvetően különböző jegyekkel határozható meg. A színházi/játékszíni érték gyakorlatilag azonosítható a (kortársi) siker fogalmával, lévén a színjáték pillanatnyi-egyszeri, fizikailag nem tárgyiasuló műalkotás, melynek egyik (a többivel egyenrangú) eleme a közönség és a befogadóknak az alkotás létével egyidejű reakciói. Nem valamiféle utólagos, átfogó és általános érvényű kánonhoz kell mérnünk az egyes színjátékokat vagy színházművészeket és a társadalmi-kulturális intézményeket, hanem az adott korszak és (nemzeti) kultúra

---

<sup>84</sup> WEISGERBER



színházi konvenciórendszerében és művelődési-közösségi életében betöltött funkciójának fényében kell jellemeznünk azokat.

A komparatiztika a színháztudományban véleményünk szerint tehát nemcsak az adatok, jelenségek és folyamatok egymás mellé helyezésével operál, hanem analizálja azok leírható tulajdonságait (hasonlóságait és eltéréseit), megkeresi ezek okait és rámutat következményeikre. Ezen kívül az összehasonlító vizsgálatok célja nem rangsor felállítása, hanem a regionális és európai összefüggések definiálása, tudományosan vizsgálhatóvá tétele, s itt: színháztörténeti eseményláncok, folyamatok leírása, és ezek alapján a más módszerekkel megválaszolhatatlan kérdésekre adható válaszok megtalálása.

### 3.3 AZ EURÓPAI KULTURÁLIS RÉGIÓK ELMÉLETE

Európa kulturális térképét, annak változását áttekintve földrajzi és nacionális határokkal elválasztott, tagolt, ugyanakkor karakteres összefüggéseket is mutató képet kapunk. A kontinens nyelvi-kulturális sokszínűsége nem jelent elszigetelődést, teljes elkülönülést, hanem fizikai és szellemi közlekedés, és annak művelődési lenyomatai figyelhetők meg. Ezt a tényt a történeti és kulturális stúdiumok művelői már régóta ismerik. Az ókori Európa nagy kulturális egységei (melyek nem nyelvi-etnikai egységek voltak) a középkortól előbb kisebb részekre tagolódtak, majd a demográfiai növekedés és gazdasági-politikai szándékok érvényesülésének következményeképp fokozatosan nagyobb konglomerátumokba (a multietnikus birodalmak, majd a nemzetállamok illúziójával) rendeződtek. A társadalmi struktúrák (és jó néhány más szerveződés és működés) lépésről lépésre (a XVIII. század közepétől már érzékelhetően növekvő sebességgel) egységesültek, s a szociális alaphoz kapcsolódó szerveződések és tudatformák is közeledtek az „egy nyelven beszéléshez”. Ez a „nyelv” természetesen nem *lingua*, hanem *concordia*, vagyis megértést, minden fél számára érthető gondolatmeneteket, struktúrákat jelent.

A kultúra és a művészetek jelenségei és alkotásai mind a viszonylagos elkülönültség korszakaiban, mind az egységesülés fázisaiban érdekes tanulságokkal szolgálhatnak az egységek jellemzőire és az egységes európai régió összképére

kíváncsiaknak. Következtetésekre juthatunk a nyelvi-etnikai és kulturális szerveződések átformálódásának folyamatáról, valamint egyes régiók vagy nyelvi-nacionális egységek (nemzetek) művelődésének sajátosságairól.

A tudományos kíváncsisághoz módszereket is kell társítani, így kezdődtek el a társadalom- és művelődéstörténeti összehasonlító kutatások, melyek a szerteágazó és nagy mennyiségű szociokulturális matéria felosztásával differenciálódtak és rendeződtek a kutatás tárgya szerint társadalom- és kulturális diszciplínák szerint. Természetesen a művészettudományokban is kialakultak a komparatív szemlélethez kapcsolódó paradigmák.

A tudományos paradigma egyik eleme **az európai kulturális régiók történeti átalakulásának folyamatát** leíró elmélet.

A művelődési és művészeti struktúrák változásainak, valamint (elsősorban is) a stíluskorszakok jellemzése során feltárt újítások megjelenésének idő- és térbeli ábrázolása meglepően (de nem váratlanul) rendezett képet eredményezett. Ezek szerint a multietnikus Európában, amelynek jellemzőit többnyire a Római Birodalom korszaka után kezdve szokás leírni (az előzmények – népvándorlások, honfoglalások, letelepülések hatásának figyelembevételével), az elkülönülés (széttagolódás, elválás) évszázadait követően, nagyjából a XVII. század közepétől ábrázolható a „modern” – mai fogalmaink szerint és tapasztalataink alapján értelmezhető – társadalmi-kulturális rendszer. Ebben a nagy-struktúrában a művészetnek és a művészettel összefüggő intézményeknek (a színháziaknak is) a szerepét vizsgálva úgy találjuk, hogy azok minden erőltetés nélkül beilleszthetők a művelődéstörténetben kidolgozott, úgynevezett *plató—periféria-elméletbe*.

Ennek lényege az Európa térképén is sematikusán ábrázolható regionális eloszlás, mely a szociokulturális struktúrák egyedi (nyelvi—etnikai—politikai egységekre vonatkozó, nemzeti (?), regionális) jellegzetességeit és a komparatív eszközökkel is vizsgálható kapcsolatait tükrözi. Körberajzolhatjuk<sup>85</sup> az európai „fennsíkot”, a platót, melyen a társadalmi-kulturális szerkezetek és szerveződések a vizsgált (szempontjaink és a kutatás célja szerint választott módszerekkel vizsgálható) korszak elején, tehát a XVII. század második felétől a mai differenciáltságuk

---

<sup>85</sup> A konkrét színháztörténeti kérdések tárgyalásakor meg is tesszük, s grafikusán is megjelenítjük a plató—periféria-ábrát. 77., 87-91.

csíráiban megjelentek. A következő régióban a plató adta minták hatásai is érvényesültek, ám sajátos eltérések is mutatkoznak mind a társadalmi struktúrákat, mind a kulturális mintázatot illetően. Még távolabb haladva a plató területétől újabb változások és eltérések tapasztalhatók, s végül leírható egy negyedik típus, egy negyedik kör is, melynek átalakulásai és a társadalmi-kulturális szerkezetek európai egységesülési folyamatába való bekapcsolódása szintén sajátos képet és egyedi utat mutat. A plató és a perifériák ábrázolásának geometrizált modellje koncentrikus körökként ábrázolható szerkezetet mutat, melyben a körök torzulnak ugyan a kontinens térképére vetítve, de a szerkezet felismerhetően megmarad.

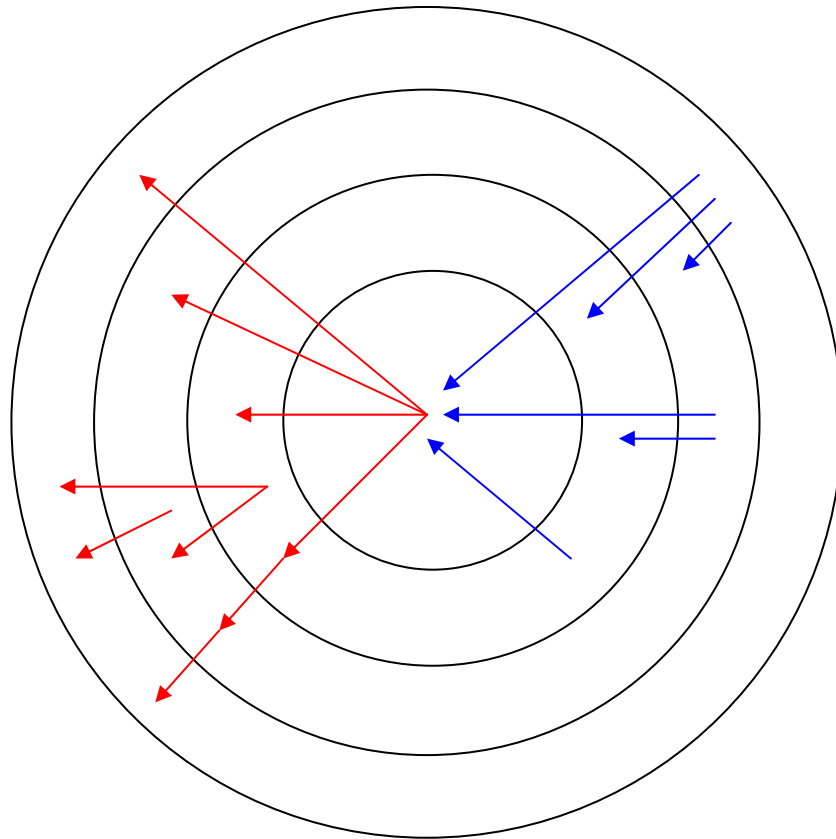
Az európai plató—periféria-rendszer nem csak a területi elhelyezkedésről és a régiók geokulturális viszonyairól ad képet, hanem a hatások és reakciók, a befogadás és visszahatás kapcsolatrendszerét is sematizálhatóvá teszi. Ezek szerint megfigyelhetjük, leírhatjuk és ábrázolhatjuk **az európai társadalmi-kulturális plató és a perifériakörök kapcsolatrendszerének lehetséges mintázatait**, s ezt a modellt is felhasználhatjuk azután konkrét kultúrtörténeti (vagy társadalomtörténeti) kérdések vizsgálatának „megoldóképleteként”.

A plató—periféria elmélet analitikus eleme a strukturális régiók egymás közti kapcsolatainak hálójá.

A centrum, azaz a plató és a perifériakörök közti kontaktusokat a következők szerint formalizálhatjuk: a plató, illetve a platóhoz közelebb eső régiók a távolabb elhelyezkedők számára mintául szolgáltak,<sup>86</sup> illetve társadalmi-kulturális minták közvetítőjeként szerepeltek. A külsőbb területek főképp markáns nemzeti etnikai-történeti sajátosságaik egzotikumával járultak hozzá az európai kultúrához, gazdagítva annak téma- és motívumkincsét.

---

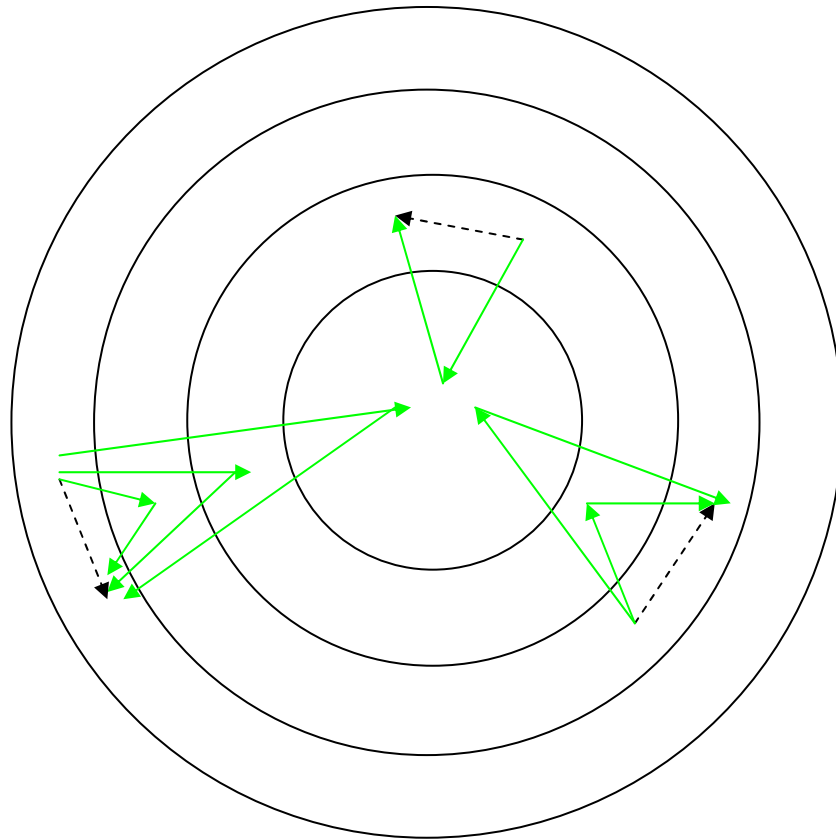
<sup>86</sup> „... az egyszerű utánzástól a vegyes formákon keresztül egyenesen a 'nemzeti bekebelezésig', vagyis az utánzás alapját képező emlékkép, mentalitás és kifejezési formák átvételéig, a legizgalmasabb alkalmazási folyamatokkal találkozhatunk.” – írja KINDERMANN 268.



1. ábra

Piros nyilainkkal a platóról kiinduló hatások útvonalait, illetve a kulturális közvetítés iránylehetőségeit jelöltük, késsel pedig a perifériakörök motívum-, illetve témaadó funkciójának megvalósulási útjait.

Ha azonban azt vizsgáljuk, hogy az azonos perifériakörbe tartozó, azaz a történeti folyamatban párhuzamosan haladó kultúrák miképp tartották a kapcsolatot egymással, ismét a platóhoz közelebb eső területek (és a kultúrkörök centrumainak) fontos közvetítő szerepét ismerhetjük fel, mivel a történeti adatok tanúsága szerint az azonos körön elhelyezkedő kultúrák nem közvetlenül hatottak egymásra, hanem egy belsőbb régió közvetítésével.



2. ábra

Az azonos perifériakörbe tartozó kultúrák egymás közti kapcsolatainak sémáján látható, hogy a kölcsönkapcsolatok egy közvetítő központ útján valósulnak meg (zöld nyilak), nem közvetlenül (szaggatott nyilak). Ez a funkciójuk is növeli a regionális kultúrcentrumok jelentőségét ez egész európai művelődés- és társadalomtörténeti kommunikációs folyamatban.

A leírható és ábrázolható kapcsolati sémák és a változó struktúrák átalakulási ritmusát figyelembe vevő folyamatára (a centrum és a perifériakörök területi eloszlására vetítve) alapján létrehozhatunk egy, az európai társadalmak és kultúrák jellemzőiből épített, **működőképes összehasonlító történeti modellt**, mely nem végcélja a kutatásnak, de lehetőséget teremt rész kérdések megoldására, illetve európai vagy regionális általános leírásokra egyaránt.

Így a komparatiztika valódi célját is könnyebben betöltheti, hogy az összehasonlító kutatások, az összefüggések feltárása, illetve a nemzeti kultúrák külső vizsgálata adta új nézőpont és szempontok alapján az egyes kulturális jelenségeket rendszerbe állítsa. Egy ilyen modell az összehasonlító és a nemzeti kultúrakutatás mellett az

úgynevezett „általános” diszciplínákban, így az általános- és világirodalmi kutatásokban is használható nagy egységeket szolgáltat.

Egyes résztémák feldolgozása során keretként, illetve kontrollként használható fel az összehasonlítás eredményeképp leírt struktúra- és folyamatmodell. A konkrét történeti kutatásokban a forráshiányok kiegészítéséhez, illetve az egyes nemzeti vagy regionális kulturális jelenségeket ért külső hatások pontos meghatározásához alkalmazhatjuk, valamint segítséget nyújt a belső kialakulású, szerves szociokulturális jelenségek és a külső hatások viszonyának, arányainak és helyzetének felmérésére, ahogy ezt például a színháztudomány területén is szorgalmazta JORDÁKY LAJOS.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> JORDÁKY 5.

#### 4. KOMPARATÍV MODELL A SZÍNHÁZTUDOMÁNYBAN

A modern teatrológia tudományos rendszere csak a legutóbbi évszázadban egészült ki az összehasonlító kutatásokkal, s a vizsgálódások elméleti és módszertani megalapozását szolgáló irodalommal. Így a színháztudományi komparatiztika, mely egyaránt sorolható a művészet- és a társadalomtudományok körébe, immár megtalálni látszik a mechanikus (évszám-hasonlító) megközelítésen túllépő eszköz- és metódusrendszert, mellyel mind indukciós (modellépítő), mind pedig dedukciós (egyes részproblémákat megoldó) feladatokra vállalkozhat a színház, a színjátszás kérdéseivel szembesülve.

A színháztudományi komparatiztika legjellemzőbb jegye ugyanaz, ami a vizsgálati tárgyaül szolgáló színjáték és a színházművészet meghatározója, vagyis a **komplexitás**. Azok a megközelítések tehát, melyek ezt, mint a művészeti ág sajátosságát nem veszik figyelembe, nem hozhatnak valós eredményeket. Ugyanakkor természetesen egy összehasonlító modell leírásakor nem a részletkérdések minden jelenséget egyedivé és egyszerűvé formáló megjelenítésére törekszünk. Sokkal inkább a **közös jegyeket**, s azok meghatározó periodikus és/vagy területi eltéréseit, változásait kell beépítenünk egy struktúrába, így felel meg a komparatiztika általános követelményrendszerének: összehasonlítható jelenségek összevetésével olyan következtetésekre jutni, melyek általános, de nem hamis, használható, de nem leegyszerűsítő képet adnak a színház, a játékszín és a színjáték világáról.

A színháztudománynak, ahogy az eddigiekben bizonyítottuk, önálló, független fogalmi rendszerű diszciplínaként alapfeltétele az önálló megközelítésmód és tárgymeghatározás. Erre épülhet azután a forráskutatás és a filológia, a történeti folyamatalkotás, majd a kapcsolat kutatás, a regionális és kontinentális összehasonlítás, a modellkidolgozás. A teljes és korszerű tudományos struktúra így felölelheti a művészetelméleti, művészetpszichológiai, a történeti, a szociológiai, a jogi, a gazdasági, a technikai viszonylatokat – azokat összefüggéseikben vizsgálva. A színházművészet sajátosságainak figyelembe vétele vezette a színháztudományt az irodalomközpontú szemlélettől és értékviszonyoktól való eltávolodásban, a

kultúrtörténeti-szellemtörténeti megközelítés-kísérletek után a komplex színjátéktípus-elemzéshez, mellyel megragadható a színjáték összetett egysége.

A teatrológia minden szakterülete a színjátékot és elemeit tanulmányozza. A művészettudományok és a társadalomtudományok eszközeit és módszereit sajátos szempontok szerint alkalmazva a részdiszciplínák foglalkoznak a színházontológia, a színjátékelmélet, rendezésemélet, színészi alkotáselmélet, a színházesztétika, az alkotás- és recepciólélektan, a színjátékelemzés, a színjátéktípusok története, a színháztörténet, színházi intézménytörténet és működéstörténet, a befogadás-, illetve hatásesztétika, a közönségtörténet és közönségszociológia kérdéseivel. A színjátékelemek skálájának szélső pontjai interdiszciplináris megközelítést is követelnek.

E lehetőségeket egészíti ki az interkulturális összehasonlító kutatás, mely minden részterületen elvégezhető. A komparatív színháztudományban azonban nem bemutatódátumok, színházépítési terminusok, színházi törvénycikkek öncélú összevetése, s ennek „eredményeképp” hamis és degradáló értéksorrendek felállítása a célra vezető, hanem például történeti folyamatok, színházi/játékszíni struktúra-változások, illetve egyes színjátékelemek történeti összehasonlító vizsgálata; recepciókutatás; kontaktológia; regionális centrumok, tipológiai csoportok, kultúrkörök, orientációs központok meghatározása. A nemzeti nyelvű színjátszások több-szemponturnál összehasonlításával azután létrejön-létrejöhethet egy felismerhető komparatív színháztörténeti modell, egy érvényes, működő struktúramodell, melyet alkalmazhatunk egyes részproblémák megoldásakor – hatások, változási mechanizmusok elemzésére, sőt adathiátusok kitöltésére is.

A jelen dolgozat célja az összehasonlító színháztörténet módszereivel leírt, elemzett európai modell működőképességének, használhatóságának bizonyítása. A komparatív szemlélet természetesen nem kizárólagos vizsgálati módszer a színháztudományban, de mivel az egyes adatokat, tényeket, jelenségeket sajátos, de egységes és következetes szempontrendszer szerint elemzi, esetenként olyan érdekes problémák megoldását is megtalálhatjuk, melyeket a rendszerszemlélet logikája emel ki az adatok káoszából. Választ nyerhetünk olyan színháztörténeti



kérdésekre, melyeknek a szigorúan történeti metodika keretein belül nincsen megoldásuk.

#### 4.1 AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MODELL FŐBB JELLEGZETESSÉGEI ÉS MŰKÖDÉSE

Hogy milyen is az összehasonlító színháztörténeti modell, és hogyan működik?

Ezt az absztrakciót egy játékos allegóriával tehetjük szemléletesebbé. Képzeljünk magunk elé egy mozaikjátékot, egy három-, sőt négydimenziós puzzle-t. Ennek apró darabjai az egyes nemzeti színháztörténetek tényei, adatai, melyek pontosan egymáshoz illeszthetők, mert mindegyiküknek meghatározott kapcsolódási pontjai vannak. Az apró részletekből kialakuló kép, struktúra nem értelmezhetetlen foltokból álló amorf minta lesz, hanem egy összefüggő (és az idődimenzióban változások rendszereként értelmezhető) szerkezetábra.

Ha pedig az összeállítás során hiányzik egy-egy részlet, azt a kép logikája és a „játékszabályok” szerint egészíthetjük ki. Az összefüggések, szabályok és az összeállítás módszerének ismeretében azután a nagy mozaikot bármely részletből kiindulva újra meg újra létrehozhatjuk.

Tudományos mozaikjátékunk egyik játékszabálya, azaz a metodika egyik alappillére az egyes nemzeti színháztörténetek jelenségeinek **komplex**, a rendelkezésre álló források nyújtotta lehetőségek szerint a színjátékelemek minél szélesebb körére kiterjedő vizsgálata.

A másik koncepcionális elem a kultúrhistoria **plató—periféria-elmélete**, mely az európai színháztörténetek területi és időbeli besorolásán túl a nemzetiek közötti és a regionális kapcsolatok struktúráját is leírja.

A harmadik játékszabályunk a nemzeti nyelvű hivatásos színházi és játékszíni intézményrendszer fejlődésvonalát, differenciálódásának útját egységes elvű, működő modellként ábrázoló, a **rendszerelmélet módszereit követő színháztörténet-írás**, mely a részletkérdések fölé emeli az egyes színjátszások

tipizálható jelenségeit és a periodizációban feloldja az aszinkronitás<sup>88</sup> ellentmondásait, feldolgozza ennek következményeit.

Az összehasonlító módszertan szerint a konkrét adatokat súlyozva építjük be a modellbe, így a nemzeti színháztörténetek egyes tényei a megszokottól eltérő megvilágításba kerülhetnek, mások, melyek addig, illetve más összefüggésrendszerben központi jelentőségűek voltak, nem annyira jellegzetesek a komparatív modellben. Kutatási módszerünk azonban határozottan nem jelent értékítéletet, értékhierarchiát, sem a térbeli különbségeket, sem az időbeli egymásutániságot, illetve változásokat (az úgynevezett fejlődést) tekintve.

A komparatisztika által az európai színházról és játékszínről alkotott mozaikkép, modellünk – éppen elméleti „madártávlata” okán – nem annyira részletgazdag, mint egy „filológiai nagyító” mutatta mikrokozmosz. Puzzle-képünk nem mutatja a zenekari árok mélyén muzsikálókat, a műszak pontosan koreografált és begyakorolt működését a színpalak mögött, vagy a színpadi kellékek készítésének „titkait”, de tudjuk, hogy a kép teljességében mindezek is benne foglaltatnak, s a részletek nem állnak ellentmondásban a modell építő- és működési elveivel, a nagy mozaik mutatta összképpel.

#### 4.2 A KOMPARATÍV SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MODELL KAPCSOLATI ÉS IDŐVISZONYAI

Az időbeli eltérések vizsgálatával nemcsak a kérdéses nemzeti színjátszások jellegzetességeit, tendenciáit jellemezzük, hanem a különböző színházkultúrák egymáshoz való viszonyait is. Ezeknek a kapcsolatoknak az elemzéséhez a kultúrtörténetben kidolgozott plató—periféria-elméletet alkalmazhatjuk. Az európai civilizáció és kultúra nemzeti és regionális, tipologizálható jelenségeit összevetve egy sémát alkothatunk és használhatunk, ami a kapcsolatok, regionális centrumok, közvetítők és áramlási útvonalak rendszerét jelenti. Ezt az európai színháztörténet strukturális és stiláris tendenciáinak leírásába, a színháztörténeti korszakolásba és a színházkultúrák egymásra hatásának vizsgálatába építhetjük be.

---

<sup>88</sup> Az időparaméterek nyilvánvaló különbségeit sem abszolutizálnunk, sem bagatellizálnunk nem szabad. A kétség ugyanis nem értékjelző, de befolyásolja a folyamatok további szerkezetét. Vö. FRIED

A különböző nemzeti kultúrák összehasonlításában alkalmazott két alapvető megközelítésmód közül mi is a tipológiai kapcsolatok vizsgálatát tartjuk fontosabbnak, de nem tekinthetünk el teljesen a nyelvi-etnikai összefüggésektől tárgyalásától sem, különösen nem az úgynevezett kultúrkörök fontosságától.<sup>89</sup>

#### 4.3 A SZÍNHÁZTÖRTÉNETI KOMPARATISZTIKA MÓDSZERTANA ÉS A TÖRTÉNETI FOLYAMATÁBRÁZOLÁS KÖVETKEZMÉNYEI

A teatrológus a komparatistikában a színházi műelemzés, azaz az előadás-analízis és a színjátékelemzés módszereit és eredményeit használhatja alapként.

A színjátékmű művészettudományos megközelítését az eredeti értelemben vett *elem-zés* teszi lehetővé, vagyis a mű-egész elemekre bontása. E strukturalista alapelvű színjátékelemző módszert a jelen előadásainak vizsgálatán kívül a színháztörténet, a múlt színjátékműveinek analízisében is alkalmazhatjuk. Természetesen a műegész rekonstruálásában csak részeredményekhez juthatunk, de ha a színjátékelemek lehető legszélesebb körére kiterjesztjük a vizsgálódást, a jellemző jegyek feltárhatók és összefüggéseik érvényesen leírhatók. Ehhez azonban a színháztudományi filológia komplex forrásfeltáró és forráskutató metodikája szükséges – túllépve az irodalomcentrikus színház- és színjátékszemplélen, a közvetlen források mellett a közvetett források kritikájára, újabb (a hagyományos bölcsészfilológia kutatási körén kívül eső, például gazdaság-, jog-, technika- és közönségtörténeti) kútfők ismertetésére és analízisére is sort kell keríteni.

Az egyes előadások, színjátékok elemzése után jutunk el a színjátékok tipizálásához, s a színjátéktípusok történetével (legalábbis a XIX. század utolsó harmadáig, az egymást kronologikusan követő stíluskorszakokban), valamint a színházi intézmények típus- és működéstörténetével leírhatjuk a színháztörténet folyamatait is.

A történeti színjátékelemzés készítésekor gyakran forráshiánnyal szembesülünk – e hiátusok betöltésekor támaszkodhatunk az összehasonlító anyagra, a korszak vagy a régió más nemzeti színjátszásainak tapasztalataira, illetve a történeti folyamat trendjeinek ismeretére.

---

<sup>89</sup> Vö. SZIKLAY és FRIED

De a színjátéktípusok komplex történeti leírása és elemzése más komparatív lehetőségeket is hordoz. Egyes színjátékelemek a különböző nemzeti színháztörténetekben eltérő módon és időben jelennek, illetve változnak meg. Ezeknek a divergenciáknak és természetesen a párhuzamosságoknak és konvergenciáknak a diakrón vagy szinkrón elemzése a színháztörténeti folyamatok megértéséhez, leírásához segíti a kutatót. Sőt, az egyes nemzeti színháztörténetek is profitálhatnak azokból az elemzésekből, melyek a régiók vagy a nyelvi-etnikai közösségek színházára vonatkozó adatok alapján épültek az összehasonlító modellbe. A külső szempontokat (is) alkalmazó kutatás gyakran termékeny a nemzeti kultúrakutatás számára.

A plató—periféria-elmélet a (mindig társadalomfüggő) kulturális jelenségek változásának *eltérő ritmusát* állítja a modell középpontjába – de ez semmiféle értékkrangsor nem jelent egyes művek, alkotók vagy nemzeti kultúrák tekintetében. Ezt azért kell hangsúlyozni, mert gyakran a komparatív kutatások kritikájaként hangzik el a később kialakuló, a valamit „készen” kapó kultúrák esetében az eredetiség kétségbevonhatóságának, vagy épp az öngazoló bizonygatás kísérletének vádjá. Meg kell ismételnünk tehát, hogy véleményünk szerint a tudományos alapon álló összehasonlításból hiányzik az értéksorrend felállításának lehetősége, sőt annak igénye is.

A területi és időbeli kategorizálás szempontrendszerként alkalmazott plató—periféria-struktúramodell középpontjában is (mint a színháztudományi vizsgálatok többségében) *a nemzeti nyelvű hivatásosság* forrásai, adatai és folyamatai állnak, s a nemzeti nyelvűséghez, valamint a hivatásossághoz való viszonyában elemezhetjük a színjátszás más jelenségeit, mint például az idegen nyelvű vándorszínjátszás, a nemzeti-kisebbségi színjátszás, a műkedvelő, majd amatőr, vagy a félhivatásos (azaz a hivatásos vezetésű amatőr) színházi működés. Tehát a nemzeti nyelvű hivatásosság előtérbe helyezése nem valamiféle kizárólagosságra való törekvést jelent, hanem elsősorban gyakorlati okai vannak, hiszen a színjátszásnak ez az intézményes formája nyújtja a legtöbb használható-elemezhető forrást és adatot a kutatáshoz.

#### 4.4 AZ EURÓPAI TERÜLETI KAPCSOLATMODELL A SZÍNHÁZTÖRTÉNETBEN

A plató—periféria-rendszer a színháztörténetben is az európai régiók körülhatárolásával épül fel.

##### 4.4.1 AZ EURÓPAI KULTURÁLIS PLATÓ SZÍNHÁZI STRUKTÚRÁJA

A színháztörténeti folyamat ismeretében a kulturális „fennsíkot” azon a területen definiáljuk, ahol a nemzeti, illetve népnyelvű hivatásosság színházi és játékszíni struktúrája a szervezettség első fokán (a XVII-XVIII. században) azonnal **differenciált** szerkezetben áll fel. S ez a színházi intézményszervezet mind a mai napig alapvető jegyeiben változatlanul működik.



##### 3. ábra:

A társadalmi-kulturális plató, központ Európában, ami nagyjából a Brit sziget délkeleti területeit, a Németalföldet, a francia területet, a spanyol udvart, illetve Észak-Itália városállamait foglalja magában.

A társadalmi és kultúrtörténeti folyamat első fázisában (vizsgálatunk szempontjainak figyelembe vételével ezt a kezdőidőszakot a XVII-XVIII. századra lokalizáljuk) ezen a területen alakul ki először a hivatásos nép(nemzeti)nyelvű polgári színjátszás differenciált színházi intézménytípusainak rendszere.

Ez a színjátékelemek közül elsősorban a színházszervezetet, a színjátéktípusokat és a közönség összetételét vizsgálva azt jelenti, hogy a színháztörténeti platót az a régió alkotja, ahol a különböző színjátéktípusok előadására és bizonyos közönségréteg szórakozási-művelődési igényeinek kielégítésére szakosodott színházszervezetben a színházak azonos feltételek között működhetnek, s a különböző intézmények alapvetően két pólus irányába rendeződnek. Ez a szórakoztató színház—művész-színház -polarizáció felel meg leginkább a színház kulturális-művészeti alapfunkciójának és sajátos intézményi-működési lehetőségeinek.

#### 4.4.2 A SZÍNHÁZI INTÉZMÉNYEK TÍPUSAI

Közbevetőleg itt kerítünk sort a színházi intézménytípusok főbb jellemzőinek ismertetésére.

Szempontjainkat már korábban körvonalaztuk,<sup>90</sup> így most könnyen áttekinthető táblázatba foglaljuk a négyféle intézményi működési típus elemzésének eredményeit.

---

<sup>90</sup> 56-57.

|                        | I. fázis  | II. fázis   | III. fázis  |   |
|------------------------|---|---|---|---|
| intézmény-típus        | <b>nemzeti színház</b>  | <b>népszínház</b>   | <b>szórakoztató színház</b>   | <b>művész-színház</b>                               |
| funkció                | - nemzeti, politikai<br>- nyelvi-irodalmi-művészi<br>- társadalmi fórum<br>(- szórakoztató)               | - szórakoztató<br>- társadalmi fórum<br>- nyelvi-irodalmi | - szórakoztató  | - irodalmi, művészi<br>(- szórakoztató)             |
| alapítás és fenntartás | - állami-nemzeti intézményként  | - városi (önkormányzati) intézményként                    | - városi (önkormányzati) vagy magán-intézményként (polgári vállalkozásként) |   |
| műsor                  | - hazai és külföldi klasszikus és kortárs színházak<br>- opera, balett<br>- vígjáték, népszínmű (operett) | - népszínmű, vígjáték, operett<br>- látványosság          | - vígjáték<br>- operett   | - hazai és külföldi klasszikus és kortárs színházak |
| közönség               | - nemesség<br>-(nemzeti)polgárság   | - honi és idegen nyelvű polgárság                         | - polgárság   | - polgári értelmiség                                |

A (hivatásos) színházi intézményrendszer polarizációjának több útja és szakasza figyelhető meg az európai színháztörténetben, de a végső (a III. fázis), a színház művészeti-társadalmi státusát leginkább kifejező állapot a fenntartás, a műsor, a művészi működés és a közönség szerint is differenciált struktúra.

Az egyik út a vándorszínházi működéstől egyenesen vezet az állandósult és szakosodott hivatásos színházszervezet szórakoztató színház—művész-színház - polarizációjához.

A második lehetőség két köztes lépcsőfok bejárását jelenti: a nemzeti színház központú hierarchikus piramisszerkezet (I. fázis) után a nemzeti színházi—népszínházi kétpólusú struktúra kialakulásával (II. fázis).

A harmadik megoldás a vándorszínházi működés népszínházi gyakorlatát állandósító, par excellence nemzeti színház nélkül, rögtön a népszínház-típusú intézmények struktúráját kialakító fejlődésvonal, mely végül szintén a szórakoztató, illetve a művész-színházi pólus irányába rendeződött.

A kulturális (nemzeti vagy regionális) centrumokból kirajzó hivatásos vándortársulatok korszakát követően a gazdasági-politikai vonzáskörzetek középpontjában kialakult városok az állandó színházi intézmények fenntartásával is versenyeztek a kulturális-társasági piacon. A hivatásos színházi intézmények állandósításához biztos és fizetőképes közönségre van elsősorban szükség, a többi, „járulékos” követelmények és körülmények ez első teljesülése esetén viszonylag könnyen, bizonyos közösségi automatizmusoknak működése eredményeképp alakulnak ki. Úgy mint a színházi intézmény, mely éppen ott, abban a környezetben kíván állandósulni, a társulati utánpótlás (képzés), a műsorutánpótlás (fordítás, színműirodalom, operairodalom, koreográfiai műhely stb.), az infrastrukturális feltételek (színházépület, technikai feltételek – műhelyek, iparosok, valamint a színházlátogatás fizikai feltételrendszere – közlekedés, közvilágítás, közbiztonság stb.).

A XVII. századtól kialakultak Európában a színházi működés városi formái, melyek közül mind művészi, mind közösségi funkcióikat tekintve kiemelkedtek a polgári városi hivatásos intézmények. Ezekhez ekkor még nem kötődtek nyelvi-nemzeti követelmények és feltételek, a keresleti piac szabályozta alapításukat és működésüket. A színházak működési feltételei (gazdasági és jogi környezetük) azonosak voltak, különbséget az intézmények méreteiben és megvalósított művészi programjukban találunk. A nézők is ezen ismérvek alapján választottak maguknak szórakozási és művelődési alkalmakat. A városi színházak többnyire népszínházi elvek és gyakorlat szerint működtek, vagyis közönségük minél szélesebb körének magukhoz kötésében voltak érdekeltek, ha egyedül kellett ellátniuk a városnak és környezetének népességét. Amennyiben nagyobb és/vagy „fizetőképesebb” közönség volt a városban, a több színházi intézmény meg- (és el-) osztotta a funkciókat és a közönséget. Ezek a színházi intézmények (mint később a népszínházak vagy a szórakoztató- és művész-színházak) a lehetséges játékszíni (művészi) és színházi (társadalmi) funkciók közül első helyen a *szórakoztatást* valósították meg. Ehhez választotta szövegeket, dramaturgiát, vizuális és auditív elemeket és kifejezőeszközöket.



Amikor a felvilágosodás kultúra- és nemzetfogalmának létrejötte és elterjedése idején a színháznak (és a többi művészeteknek) az esztétikain kívüli (azon túli) feladatokat szabtak, a városi színházak (az állandó hivatásos társulatok) előbb a nemzeti (korábban nép-) nyelv használatával és művelésével, fejlesztésével és terjesztésével vállaltak szerepet, majd ezután a nemzeti műsor felvétele következett. Ezeket a feladatokat a korábbi intézmények is be tudták tölteni programjuk némi megváltoztatásával, a hangsúlyok áthelyezésével – a szórakoztató-művészi funkció továbbra is első maradt. A társadalmi nemzeti program (az érdekegyesítés) támogatásában játszott szerepre pedig már egy új strukturális elem, a nemzeti színház intézménytípusa kínálkozott.

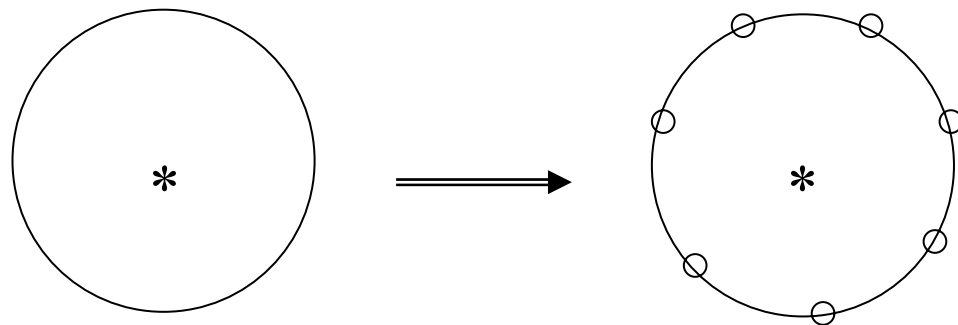
Európa nyugati területein (ahol a társadalmi-gazdasági körülmények amúgy is szerencsésebben korszerűsödtek) a felvilágosodás, majd a romantika színházi programjának megvalósításához nem volt szükség új intézménytípus kialakítására, keletebbre azonban a korábbi (nyelvvel és nemzeti kultúrával nem elkötelezett) városi szórakoztató intézmények nem vállalhatták egyidejűleg a polgárosítási és a nemzeti programot.

Az első lépés az érdekegyesítés színházi programjának útján összekapcsolta a hivatásos és a nép-/nemzeti nyelvű működést. Az esetek többségében az állandósulás csekély reményével, de az érdeklődő közönség folyamatos bővülésével – eleinte vándorszínházi gyakorlatot folytató hivatásos társulatok képviselték a programot. Másutt az udvari színjátszás funkciójának kétirányú bővülésével jött létre a XVIII. század új típusú színháza. Az udvari színház kapuinak az új (polgári) közönségrétegek előtt való kinyitása és a nemzeti nyelvű hivatásos társulatok befogadása alapozta meg a nemzeti színháznak ezt a (periféria első, és egyes esetekben a második körében jellemző) változatát.

A nemzeti színházak társadalmi fórum-funkcióját a XVIII-XIX. században a periféria második és harmadik körében gyakran az első nemzeti nyelvű hivatásos társulat képviselte. Így kitüntetett szerepbe emelkedett és körülötte épült ki a további színházi intézmények (köztük népszínház-típusúak és differenciálódott városi színházak) szerkezete, melynek hierarchikus centrumában megmaradt a nemzeti színház akkor is, amikor a struktúra a szórakoztató és a művész-színház irányába polarizálódni kezdett.

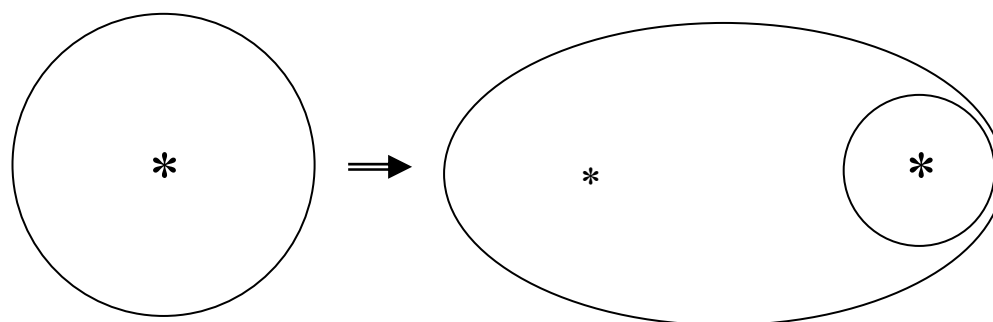
A népszínház típusú – tehát alapvetően szórakoztató funkciójú színházak a közönség széles körének igényeit elégítették ki nemzeti nyelvű műsorukkal abban a korszakban, amikor a polgári életforma és művelődési szokások már széles körben elterjedtek az európai periféria harmadik körében. Itt a nemzeti színház művészetén túli funkcióit olyan intézmények képviselték, melyek működése egyrészt a XVIII. századi (még a nyelvi programtól független) városi, polgári hivatásos színházakéra, másrészt a Közép-Európában, a XIX. század második felében létrejött népszínházakéra is emlékeztet.

*Az európai nemzeti nyelvű hivatásos polgári színház intézménytípusainak átalakulási folyamata* leegyszerűsítve, sematikusán is ábrázolható. A geometrizált ábrák természetesen nem adnak pontos választ a struktúra minden részletkérdésére, de egy folyamatábrázolás részeként mégis értelmezhetők és a konkrét nemzeti színház történetek adatanyagát behelyettesítve nagy vonalakban pontosan mutatják a különböző átalakulási lehetőségeket.



#### 4. ábra

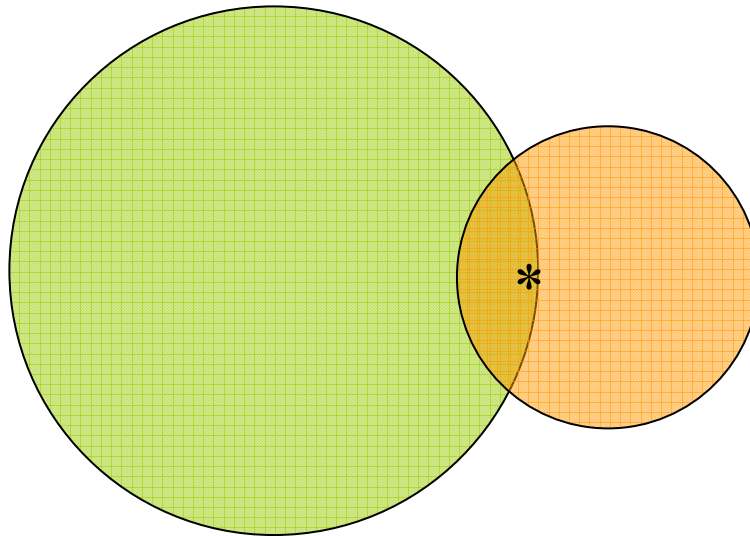
A hierarchikus, nemzeti színház központú struktúra, amely többféle úton (uralkodói rendelettel – a periféria első körében, köznemesi-polgári nemzeti mozgalom keretében – mint általában a periféria középső régióiban vagy polgári vállalkozásból – mint a harmadik perifériakörben) jöhetett létre, átalakulhatott az intézményhálózat bővülésével. Ekkor köré az újabb városi színházak sora rendeződött.



5. ábra

A második nemzeti nyelvű hivatásos színház megjelenésével a nemzeti színház központú hierarchia polarizálódni kezdett és a centrális intézmény funkcióira, műsorra és játéktílusra vonatkozó mintaadó szerepének egy része a népszínházhoz került.

Amikor azután az európai perifériák színházi rendszere is tovább korszerűsödve hasonlítani kezdett a nyugaton már több mint egy évszázada működő differenciált struktúrához, az egész kontinens nemzeti nyelvű polgári hivatásossága a szórakoztató és a művész-színház típusa elvei szerint épült át és működik. A szórakoztató és a művész-színház a valóságban gyakorlatilag sohasem jön létre tiszta szerkezetként. A játékszín intézményei a két szélső pólus irányába rendeződnek, aszerint, hogy milyen funkciót vállalnak, milyen programot, műsort működtetnek.



6. ábra

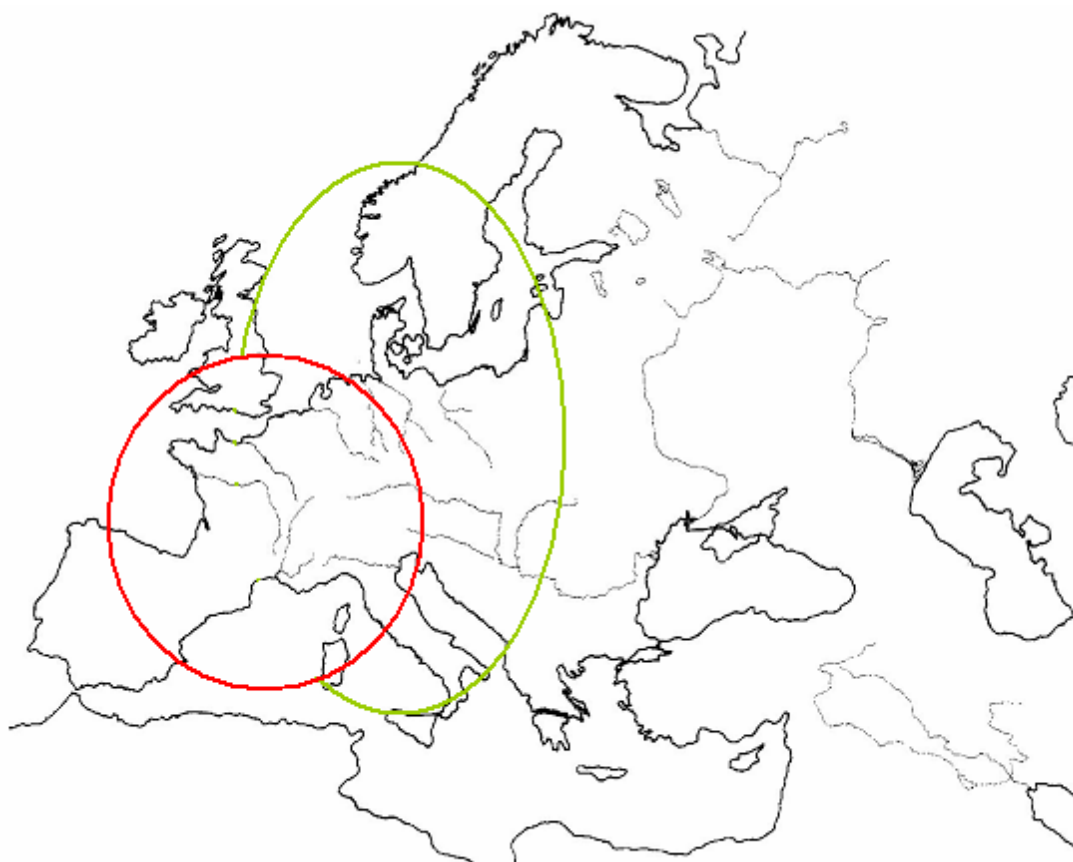
A szórakoztató színházak nagyobb tömege és a kisebb számú művész-színházi intézménye között a perifériakörökben megtartott pozícióit (és kiváltságait) a nemzeti színház is – melynek azonban ekkortól nem pontosan tisztázott a helyzete a vele szemben támasztott igények (a szórakoztató tömeghatás és a művészi csúcsteljesítmények követelménye) együttes érvényesülése miatt.

#### 4.4.3 AZ ELSŐ PERIFÉRIAKÖR SZÍNHÁZI RENDSZERE

Az intézménytípusok jellemzése és átalakulási sémájuk áttekintése után most visszatérünk az európai kultúrtörténeti folyamat plató—periféria -szerkezetének tárgyalására. Az imént a plató körülhatárolásával meghatároztuk a kulturális centrumot, most a központi régió körül szerveződött perifériakörök következnek. Közös jellemzőjük, hogy területükön **a színházi intézményrendszer társadalmi és művészi funkciói összekapcsolódnak**, így a nemzeti művelődésben, a társasági életben, sőt a politikában is fontossá válik egy különleges színházi/játékszíni intézmény, a **nemzeti színház**. Ugyanakkor a periféria különböző köreiből az előbb már jelzetteknek megfelelően eltérő jellegzetességei voltak ezen intézmények alapításának, közönségviszonyainak, nemzeti műsorának és játékstílusának.

A periféria első köre földrajzi paraméterekkel nehezen határozható meg, pontosabb, ha azokra a kulturális ható- és befolyási körökre, övezetekre gondolunk, melyek a XVIII. század elejétől kezdve kelet felé terjeszkedve meghatározták a következő

periféria-régió kulturális történetét is. A legátfogóbban a *német kultúrkör* hatásait elemezte a kultúrtörténet és a színháztörténet is. Ugyanakkor a periféria első köre magában foglalja Itália vagy Skandinávia hegemon központjait (Rómát és Nápolyt, valamint Koppenhágát és Stockholmot) is, melyek a maguk birodalmi befolyását természetesen a kultúrában is érvényesítették. A periféria kulturális centrumai így nyilvánvalóan nemcsak a plató strukturális és művészeti mintáinak közvetítői feladatait töltötték be, hanem körülöttük kiépült egy kisebb, az egész kontinensre kiterjedővel azonos szerkezetű körrendszer.



#### 7. ábra

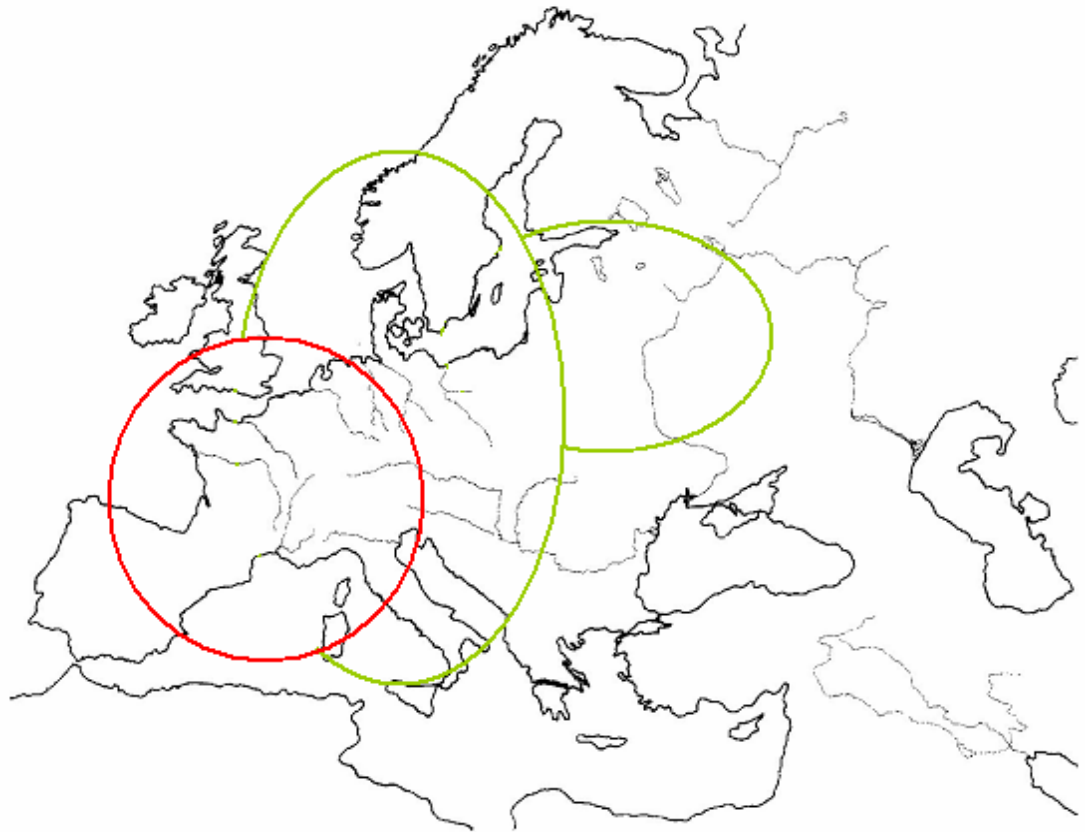
Az első perifériakör kelet felé tágítja és közvetíti a színházi intézménystruktúra polgári modelljét, színháztípusait és művészi eszközeit.

Itt a társadalmi-kulturális feltételeknek a platóéitól való eltérései a színházszervezetben is tükröződnek, s a nemzeti nyelvű hivatásos színjátszás előzményei (a középkori színjátszás, a reneszánsz udvari színjátszás, az iskolai és a

kastély-színhátság, a vándortársulati működés bizonyos hagyományainak továbbélése mellett) egy nemzeti-ideológiai színházkoncepció kidolgozásához és megvalósításához vezettek. Ennek a felvilágosodás-kori mozgalomnak sajátossága volt, hogy a társadalmi-politikai nemzeti egység előtt létrehozandónak ítélt kulturális egység új típusú intézmények felállítását kívánta. Ezek legjelentősebbjei úgynevezett „nemzeti intézmények” lettek (a tudomány, a sajtó, a művészetek, az oktatás területein), s ezek a nemzeti intézmények, köztük a Nemzeti Színház az uralkodó rendelete nyomán jöttek létre, s alapozták meg a később állandósuló intézményszervezetet, esetünkben a polgári színházak előbb leírt differenciált struktúráját. Erre a polarizációra értelemszerűen a platónál később (sőt későbbi stíluskorszakban) került sor, ezzel a színhátság minden (vagy csaknem minden) más eleme is eltér a központi kulturális területen meghatározóktól. Ugyanakkor ez a perifériakör nem volt, nem lehetett független a művészet platón kialakult eredményeitől, jelenségeitől, s maga sem hagyta érintetlenül a plató színházi kultúráját.

Színháztörténeti kutatásaink során foglalkoztunk azzal az itt csak említendő kultúrtörténeti jelenséggel is, melyben követhető és leírható a régió belüli többnyelvű színháztársulati játékból a népnyelvű játékból (*mechanikus*) elkülönülése, majd megfogalmazható a nemzeti színháztársulás (*dinamikus*) elméleti-történeti fogalma, ami nem földrajzi vagy politikai jellegű kritériumoktól meghatározott, hanem nyelvi és társadalmi-kulturális jegyeitől függő történeti képződményt takar, amit az alkotók szándékai és a közönség igényei határoznak meg.

Az első perifériakör további érdekessége, hogy a plató kultúrájához közvetlenül kapcsolódó, Európa távolabbi területein modernizálódó birodalmi kultúra, az orosz is ebbe a csoportba sorolható – a kulturális centrum szerkezetének és művészi eredményeinek közvetítő kultúrák beiktatása nélkül történő átvétele, illetve a saját művelődési centrumainak széles hatóköre okán. Így az első perifériakör egy keleti körzettel bővíthető ki.



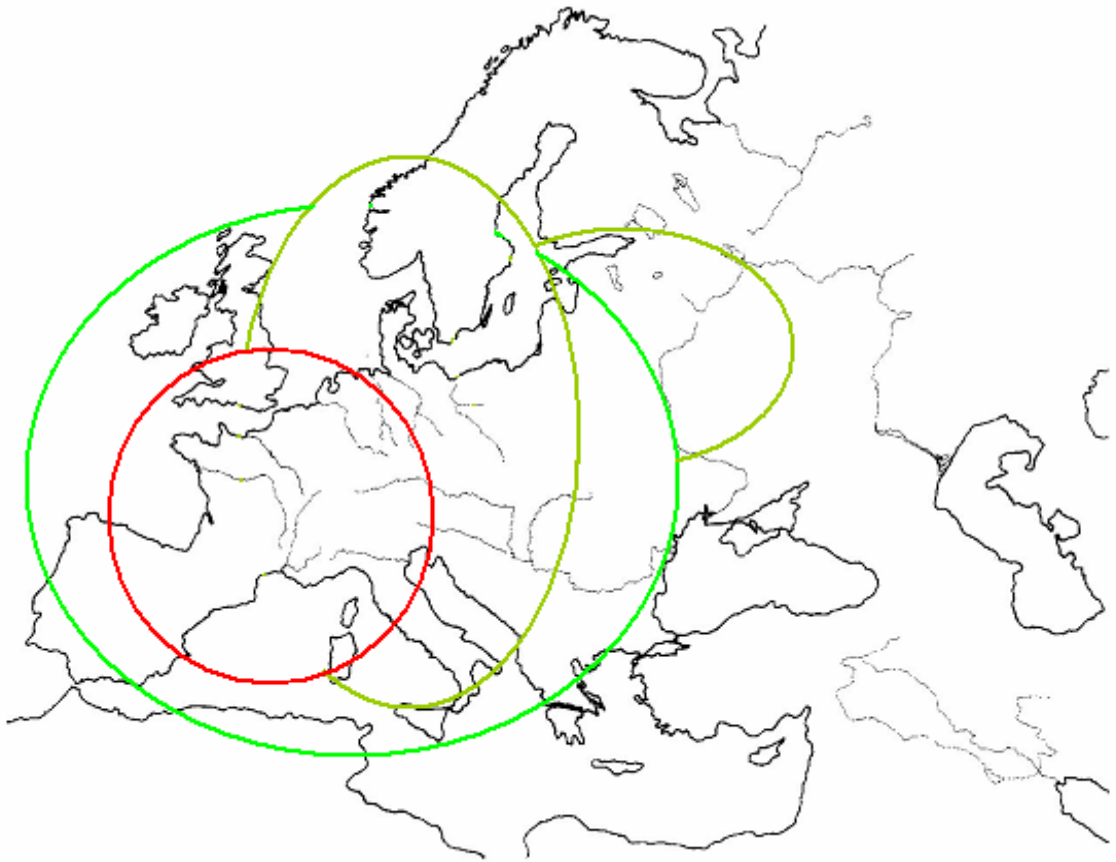
#### 8. ábra

Az első perifériakör keleti kibővítése a XVIII. század második felében leírható színháztörténeti jelenségek tipizálható hasonlósága alapján.

Az orosz kultúrát és színházat magában foglaló első perifériakör eddig jelzett centrumai (a német központok – Hamburg, München, Weimar, illetve a császári Bécs, valamint a már említett skandináv és itáliai városok) mellé Moszkva és Szentpétervár is felzárkózott, s hatásait a következő régióra is kisugározta.

Így a periféria első köre a német fejedelemségek területén, Svájcban, Ausztriában, Dániában, illetve a svéd székvárosokban, Portugáliában és Oroszországban határozható meg.

#### 4.4.4 A PERIFÉRIA MÁSODIK KÖRE, KÖZÉP-EURÓPA



9. ábra

A kulturális periféria második körének elhelyezkedése és hatóköre. A területhez tartozik az Ír sziget, Itália nagyobb része, Szlovénia, Horvátország, Magyarország, Csehország, Lengyelország és a Baltikum. A régió keleti területeit nevezzük hagyományosan *Közép-Európának* – mely fogalomba többen az előbb említett német kultúrkör egészét is belefoglalják.

E perifériakörben a szakosodott színházszerkezet további késéssel, a *romantika* stíluskorszakában jött létre. Itt a hivatásos színjátszás vándorszínházi gyakorlata után olyan **nemzeti színházak** épültek fel (jogi és anyagi, fizikai értelemben), melyeket a felső társadalmi csoportok országgyűlési érdekegyesítő ideológiájapolitikája alapozott meg, s a polgárosodó feudális középosztály látogatott és



támogatott. Ezen „klasszikusnak” nevezett<sup>91</sup> polgári nemzeti színházak műsorát a nemzeti-politikai funkció határozta meg, s a színház szórakoztató jellege is átpolitizálódván háttérbe szorult. A folyamatosan városi intézményekké állandósult többi hivatásos vándorszínház azután ehhez a centrális szerepű (mondhatni: kiváltságos) nemzeti intézményhez igazodott, s kialakult egy nemzeti színházi struktúra, ami csak a következő korszakokban polarizálódott és differenciálódott.

Az európai kulturális periféria második és harmadik körében elhelyezkedő színházkultúrák, játékszíni kultúrák esetében a színházi intézményrendszer eltérő strukturális mintát mutat. A nemzeti színház -típus mellett másfajta „első színház” is létrejöhett, **népszínház** típusú intézmény. E két fő modell hasonlóságainak, de főképp eltéréseinek elemzése a XX. században tapasztalható kulturális-művészi és intézménypolitikai különbségekre is magyarázatot adhat.

#### 4.4.5 AZ EURÓPAI KULTURÁLIS PERIFÉRIA HARMADIK KÖRE

A harmadik perifériakörnek a platótól még távolabb elhelyezkedő területén – minthogy ott a társadalmi rétegződés, a városiasodás-polgárosodás másképpen alakult, más fokon állt, mint az előzőekben leírt területeken –, a XIX. század utolsó harmadáig nem hoztak létre a színházi struktúra hierarchiájának csúcsára emelkedhető nemzeti intézményt (megjegyezzük, hogy az intézmény típusa még akkor sem ilyen, ha a színház neve Nemzeti), hanem erősen **népszínház-jellegű** volt az első hivatásos, nemzeti nyelvű állandó színház. Funkciói között a társadalmi-nemzeti intézmény hagyományos feladatkörét (nemzeti nyelv és irodalom támogatása, művelése, a közönség nemzeti tudatának és egységes kulturáltságának erősítése – vagyis a felvilágosodás korából örökölt identitásképző és népművelő funkciók, a tudatosan nemzeti és gyakran politizáló műsorrend) az alapítás időszakában mindenképpen megelőzték a szórakoztató és színházi célú drámaprogramok (fordításra és hazai drámák írására). Ezért különböztetjük meg a népszínházi jelzővel ezen intézményeket az imént „klasszikusként” aposztrofált

---

<sup>91</sup> Magyar szemmel vizsgálva a színházak funkció- és működési típusainak kérdéseit, az összevetés is ezen intézménytípus ismeretében kezdődött, így a többi nemzeti színház -változatot ehhez a kiindulópontozhoz hasonlítjuk. Megfogalmazásunk tehát nem kíván érték-kiemelést vagy terminológiai hegemoniát tükrözni.

színháztípustól. Ezen intézményeket politikai, társadalmi és gazdasági okokból nem országgyűlési-állami erők hozták létre, bár programjuk előkészítésében mind az előző perifériakörön kialakult nemzeti színházak, mind a plató ekkoriban (az 1860-70-es években) népszerű népszínházi műsor mintaként szerepeltek. Alapításukkor azonban vállalkozásként, részvénytársaságként indultak a közönség megnyerésére, a nép-/nemzeti nyelvű hivatásos színház iránti érdeklődés és kereslet felkeltésére. Csak később, általában a XX. század elején kaptak állami színházi státust és kezdtek működni egy újabb kulturális konstellációban, függetlenné vált nemzet Nemzeti Színházaként. Ekkor azonban a művészi program már alig emlékeztetett a felvilágosodáskor és a romantikai idején kidolgozott műsor- és stíluselvekre. Modernizált új nemzeti intézmények jöttek tehát létre a korábban vállalkozásként kiépült, népszínházi jegyeket is hordozó színházakból.

Ez a korszak azonban már nem esik itt vizsgálandó időszakunkba.

A harmadik perifériakör területén tehát egy népszínházi-nemzeti színház körül épült ki az a népszínházak sorából álló struktúra, melyben az egyenlő rangú és lehetőségű intézményeknek csak egyik feladata volt a nemzeti nyelv, a nemzeti irodalom ápolása, a közönség „művelése”. Legfőbb funkciójuk és működésük alapja a *szórakoztatás* volt. A népszínházhoz hasonló intézményt a középpontjukba állító nemzeti nyelvű hivatásos színházkultúrák a XIX. század második felében születtek, s történetileg igen gyorsan, a század végére alakultak át. Műsoruk és előadásmódjuk rövid idő alatt stíluskorszakokat ívelt át és megjelentek a színjátéktípus és közönségréteg szerint differenciálódott új (munkás- és magán-) színházak is.



10. ábra

A periféria harmadik körének jelzésével kiegészített plató—periféria -szerkezet. Ennek a területnek a fent leírt színháztörténeti jelenségei elsősorban a Balti-tenger környékén figyelhetők meg (miután a XIX. század elején a déli tengerpart nemzetek kultúrája az Orosz Birodalom hódításának következtében kikerült a német befolyási övezetből, Közép-Európából, s egy másik változásmódelhez csatlakozott). Az európai kulturális periféria harmadik körébe sorolható tehát Norvégia, Finnország, az orosz uralom alá került Baltikum és Szlovákia, azután más struktúraváltozásokat követően Románia, Szerbia és Bulgária. A kontinens utóbbi, Kelet- vagy Délkelet-Európaként megnevezhető részein, az úgynevezett bizantin törésvonal keleti oldalán, vallási-ideológiai okokból a színházi kultúra polgári változatához hasonló szerkezete és működése csak a XIX. század utolsó harmadától figyelhető meg, hisz a balkáni területeken csak a török hódoltság alól való felszabadulásukat követően volt lehetőség a nyugati társadalmi-kulturális minták megismerésére és átvételére.

(Különleges és nehezen meghatározható az újjörög és az európai mohamedán színjátszások helyzete e körök viszonyrendszerében.)

Összefoglalván az európai kulturális plató és a periféria köreinek ábrázolása után meghatározható legfontosabb jellemzőket a nemzeti nyelvű hivatásos színházstruktúra XVIII-XIX. századi változási folyamatáról, elmondhatjuk tehát, hogy **a periféria első körében udvari színházból átalakított nemzeti színházak, a második körben polgári („klasszikus”) nemzeti színházak, a harmadikban polgári népszínházak** álltak a nemzeti nyelvű hivatásos színházi szervezet meghatározó helyén.

A XIX. század végére azután Európa színházstruktúrája egységessé vált – fenntartva természetesen a tradicionális stiláris, nyelvi, nemzeti különbségeket, a nem párhuzamos fejlődés, sőt a strukturális széttartás jelenségét is. Mindezek ellenére a színházszervezet történeti változásainak folyamata ábrázolható a hivatásosság megjelenésétől a teljesen tagolt színházi struktúra működéséig a nemzeti színházkultúrák útjának tapasztalatait összegezve.

A színháztörténet plató—periféria -köreinek földrajzi körülhatárolása a fentiek szellemében természetesen nem éles, átjárhatatlan határvonalakkal történik, s a régiók határai semmiképp sem esnek egybe ország- vagy birodalomhatárokkal, hanem sokkal inkább értelmezhetők a kultúrkörök érintkezési felületeként. E szerkezetben a kultúrkörök és a különböző nemzeti színházkultúrák orientációs központjai tartják fenn a kapcsolatokat. S különösen érdekes problémákat vet fel a perifériakörök határterületeinek történeti folyamata – mint utaltunk rá, némely esetben találkozhatunk egyes nemzeti színházkultúráknak az egyik perifériakörből egy másikba kerülésével, vagyis a színházi intézményrendszer kiépülése időben megtörhet (a politikai-kulturális orientáció megváltozása okán), s egy másik típusú átalakulási folyamat veheti azután kezdetét.

A nemzeti színházkultúrák kapcsolatainak történeti modelljében önálló vizsgálati területet képez a **kontaktológia** körébe tartozó jelenségek elemzése. Itt két (bármely régióba tartozó) színjátszás konkrét kapcsolatait kell feltárni és e viszonyokat értékelni. Ez a megközelítés inkább eseménytörténeti megközelítést jelent, semmint komparatiztikai szempontok érvényesülését, de egyes esetekben elsősorban a feltárt trendek elemzésével-továbbvitelével konkrét kérdések megválaszolását segítheti. Ilyen problémakör például a játékszíni export-import ügye, vagyis, hogy milyen előadások vihetők-hozhatók a kérdéses kultúrák szakmai

és/vagy nagyközönsége elé, milyen típusú előadásokat érdemes bemutatni egy másik színházi konvenciórendszerben „felnőtt” publikumnak

Egy következő, a kontaktológia körében is értelmezhető jelenség a párhuzamosan többnyelvű, vagy az úgynevezett kisebbségi színjátszás, ami szintén két kultúra érintkezését, összekapcsolódását jelenti – s nem feltétlenül írható le pusztán a plató és a perifériakörök közti kapcsolatok ismeretében.

Az összehasonlító színháztörténeti modell egyik legfőbb érdekessége, amint azt a plató és a perifériák leírásakor már említettük, az egyes nemzeti színházkultúrák struktúraváltozásainak *aszinkronitása*, ennek következményei és fokozatos eliminálódása a XIX-XX. század fordulójára.

A nemzeti színjátszások különböző korszakokban jutnak a színházi intézményszervezet egyes fokaira, s ezek az időpontok különböző színháztörténeti stíluskorszakokra esnek, s a további szerkezeti átalakulások ritmusa is eltérő. A sok eltérés, különbség ellenére azonban a színháztörténet eseményei követhető rendszert (strukturális periodizálást, illetve színháztörténeti stíluskorszakolást lehetővé tevő rendszert) alkotnak. Ez az európai rendszer pedig megfelel a fentiekben tárgyalt területi tagolásnak.

A később kialakuló nemzeti nyelvű hivatásos színházi intézményszervezetek nem feltétlenül tartják a lemaradásukat, éppen ellenkezőleg – ott, ahol a kialakulás idejére eső, s ilyen értelemben a nemzeti színjátszás alapstílusát jelentő játékszíni stíluskorszak nem merevedik „nemzeti akadémiássá”, gyorsan és könnyen bekapcsolódhatnak az aktuális európai műsor- és stílusáramlatokba, sőt maguk is diktálhatnak a plató színházainak.

S amikor a XIX. század utolsó évtizedeiben a kontinensre jellemző színházi struktúra egységesül a szórakoztató színház—művész-színház -polarizációban, az európai színházi folyamat, mely korábban az uralkodó színjátéktípusok egymásutánjával volt jellemezhető-leírható, az egymás mellett élő és ható, differenciáltan megjelenő színházi intézménytípusok leírásával folytatható.

Az összehasonlító színháztudomány modellelemzéseit lehetővé tevő érdekes segéd-diszciplína a *matematikai rendszerelmélet és struktúra-analízis*. Az ott kidolgozott kapcsolati és működési sémák bármely adatbázis kezelésére alkalmazhatók, a

szintaktikus szisztémák leírására, a változási folyamatok műveleti analizisére és a rendszerek működésének modellezésére.

BARBU<sup>92</sup> így írt e műveleti technikák humán tudományos alkalmazásáról: „... a matematikai modellek igen nagy hatékonysága azt kívánja meg, hogy olyan egyszerűekké redukáljuk azokat a vizsgált jelenségeket, amelyekre alkalmazni kívánjuk őket, amilyen egyszerű jelenségekkel a humán tudományokban ritkán találkozunk. Amikor a valódi struktúra komplex, mint általában a fizikai tudományok struktúrái, akkor ahhoz, hogy a matematikát, jelenlegi állapotában arra alkalmazni lehessen, az szükséges, hogy meg lehessen közelíteni olyan aspektusból, mely annak csupán néhány számba veendő karakterisztikájára épít; ilyen karakterisztikák meghatározása általában nem áll módunkban a humán tudományokban.”

Ezért is törekedtünk a színháztudományban is a lehető legteljesebb formalizálásra, amihez megfelelő alapot jelent a színjátékelemek szerinti struktúraelemzés.

Ahogy e dolgozatunkban is tettük, az első lépés az adatok-tények csoportosítása, kategorizálása volt, amihez elengedhetetlen a tudományos terminológia tisztázása. Utána történhet az összekapcsolás (a szintaxis), majd az összehasonlítás. Azután pedig a következtetések levonása, a periodizáció és a regionális besorolás.

Végezetül a történeti folyamatok regisztrálása és a változások trendjének leírása következhet – így jutunk el e „működés” modellezéséhez és a modell alkalmazásához az esetleges újabb, eddig ismeretlen adatok, tények rendszerezésében-értelmezésében. A matematika modellezés metodikája felhasználható a szubjektív értékelések kiküszöbölése érdekében – s ez különösen fontos lehet egy művészeti alkotásokat történeti-szociológiai szempontok szerint vizsgáló tudományok esetében.

Az összehasonlító teatrológia a modellépítés és -leírás mellett konkrét színháztörténeti és elméleti problémák megoldására is alkalmas. Csak néhány kutatási témát említünk a lehetőségek hosszú sorából: Az európai színháztörténeti platón a XX. század második felében alapított nemzeti színházak problematikája (Anglia); az uralkodói rendelettel létrehozott nemzeti színházak életképességének kérdése (Lengyelország színháza a XVIII. században); polgári közönség a nemesség

---

<sup>92</sup> BARBU 29.

által emelt nemzeti színházakban (Magyarországon vagy Csehországban); a kis népek drámairodalmának előretörése a XIX. század második felében (norvég vagy svéd színműirodalom); a történeti korstílusok megjelenése és jelentősége (nemzeti alapstílussá válása) a nemzeti színházi központú, hierarchikus szerkezetű színházkultúrák fejlődésében – romantika, naturalizmus vagy avantgárd?; a romantika historizmusa a periféria második körének nemzeti színházi központú struktúrájában – a darabválasztás anakronizmusaitól a meiningenizmusig stb. További érdekes problémakörök, már eltávolodva a nemzeti színház intézménytípusától: A népszínház jelentőségének eltérése Közép-, illetve Észak-Európában – a műkedvelés és a munkásszínház struktúra-átalakító szerepe; művész-színházi törekvések az európai periférián (Oroszország, Lengyelország).

A szerteágazó kutatási lehetőségek mellett a színháztudományi komparatiztika legnagyobb „erénye”, hogy a színházi struktúraváltozások feltárt trendjeit leírni, sőt meghosszabbítani is lehet komplex elmélete és módszere segítségével. Így, bár maga a komparatív modell nem a részletek bemutatására szolgál, a „játékszabályok” ismeretében mégis választ, megoldási mintákat adhatunk az élő színház és színházi játék aktuális és látható jövőbeli problémáira. Ilyenek például az 1949-ben államosított színházi struktúrák felbomlására-felbontására, a színházi-rendezői műhelyek működési ciklusainak problémáira, a játékszínházi képzés szükséges átalakítására, decentralizációjára, vagy épp a kortársi drámairodalom színpadra segítésének módjaira és eszközeire vonatkozó kérdések.

A színháztudományban, mint más művészettudományok esetében is, ez a jelent és jövőt faggató-magyarázó megközelítés is érvényesülhet a megfelelő, valóban tudományos, és nem művészetpolitikai, vagy -kritikai érv- és eszközrendszer alkalmazása esetén.

Az összehasonlító teatrológia elsődleges elméleti funkcióján túl tehát akár gyakorlati hasznára is lehet a vizsgálati tárgyául szolgáló művészetnek és az alkotóknak. Hiszen többdimenziós, folyamatosan, de rendszerszerűen működő-változó puzzle-mozaikunk felépítése és felhasználása a teatrológia egyik (és természetesen nem kizárólagos, de alkalmas) tudományos és praktikus eleme, egy új módszerű, a színháztudomány komplex adatrendszerére támaszkodó összehasonlító színháztudomány kutatási-elemzési eredménye.

## 5. A NEMZETI SZÍNHÁZ INTÉZMÉNYTÍPUSA

Dolgozatunk egyik legfontosabb és központi kérdése, hogy **mi a nemzeti színház**, mit jelent, mit tartalmaz a kifejezés és melyek e színházi intézménytípus általánosítható (európai és regionálisan jellemző), illetve nacionális tulajdonságai, hogyan írható le működése, s milyen következtetések vonhatók le változásainak történeti folyamatából. A másik kérdéscsoport az európai nemzeti színháztörténetekben megjelenő intézmények leírását és összehasonlítását érinti.

Ez utóbbi témában az elmúlt évtizedek nagyon sok újdonságot hoztak. A színháztörténeti komparatiztikának a nemzeti színházakra koncentráló részkutatásai ugyanis, ahogy a nemzeti színháztörténet-írások és a Nemzeti Színházak korszerű szemléletű historiográfiája is, jelentős fejlődésen ment keresztül.

A most következőkben rendszerezni kívánjuk a nemzeti színház európai intézménytípusára, valamint a nemzeti színházak és játékszínnek, tehát a társadalmi, illetve a művészeti intézmények történeti változásfolyamatára vonatkozó ismereteinket.

A strukturalista nézőpontú színházkutatás színjátékelem-rendszerének felhasználásával foglaljuk össze a nemzeti színházak szerkezeti, művészeti és működési jellemzőit.

Ezt követően a nemzeti színházakat elhelyezzük az európai kultúrhistoria plató—periféria-szerkezetébe, melynek, mint láttuk, szintén alapvető meghatározó elemét képezi ez az intézménytípus.

Korábban közölt táblázatunkban<sup>93</sup> már jeleztük a nemzeti színházak néhány jellemzőjét, s kiemeltük az általunk meghatározónak tartott színjátékelemeket, melyeket figyelembe kell vennünk a nemzeti színházak nemzeti vagy összehasonlító tárgyalása során.

Ezek között egyrészt a színház társadalmi funkcióira és szerepeire, társadalmi-politikai meghatározottságára, jogi és gazdasági helyzetére vonatkozó jegyek, valamint a deklarált és a megvalósított színházi-művészi program viszonyára

---

<sup>93</sup> 78.



vonatkozó elemek vannak. Másrészt fontosak a játékszín művészi együttesének szociális és szakmai meghatározó jegyei, műsorpolitikája, jellemző színjátéktípusai, játéktípusa, játszási körülményei és feltételei (köztük a színházépület kérdése), valamint viszonya a nemzet színjátszásának teljes művészi intézménystruktúrájához. A harmadik színjátékelem-csoport pedig a színház és színjátékainak fogadtatására vonatkozik. A közönség összetételére és a színházi konvenciórendszerre, a színházi intézménytípus és működés be- és elfogadottságára, a cenzurális és kritikai, színházelméleti és színháztörténeti recepcióra, valamint a színháznak a többi játékszínt, illetve a későbbi színjátékokat befolyásoló hatására.

### 5.1 A NEMZETI SZÍNHÁZ MINT TÁRSADALMI INTÉZMÉNY

Ezek szerint elmondhatjuk, hogy a nemzeti színház olyan társadalmi-művészeti intézmény a nemzeti színházkultúrában, melynek **társadalmi funkciói túlnőnek az esztétikai és szórakoztató feladatokon**. Közösségi és nemzetpolitikai funkcióinak betöltéséhez a színház a műalkotásait befogadó közegen kívül támogatást kap politikai, jogi, gazdasági intézményektől és szervezetektől, melyek ennek fejében várják el a fenti pluszfunkciók betöltését. A nemzeti színházaknak művészeti értelemben is kiemelt szerep jut, hiszen kapcsolatuk az azonos nyelvhez és kulturális konvenciókhoz kötődő közönséget ellátó intézményekkel nem egyenrangú, mind strukturális, mint kulturális értelemben a színházszervezet felelős középpontjában állnak és így hatással vannak a többi intézményre.

A nemzeti színházaknak a felvilágosodás korában feladatuk szabták többek közt a közönség erkölcsi nevelését, kulturális és polgári művelését, az új ideológiák művészi eszközökkel történő terjesztését, a nemzeti és polgári identitás erősítését. E feladatok megvalósításához a színházi eszközök rendszerében különösen nagy hangsúllyal szerepeltették a nemzeti nyelv és a nemzeti művészetek (elsősorban az irodalom) művelését és fejlesztését, ugyanakkor a kanonikus európai polgári értékek és műalkotások megismertetését és a színházi kifejezőeszközök magas szintű honosítását.

Attól függően, hogy milyen színházkulturális előzményekre mennek vissza, illetve milyen társadalmi-kulturális közegben és feltételek között jönnek létre, többféle nemzeti színházi intézményről beszélhetünk. Ezek alapformáit előző fejezetünkben érintettük.<sup>94</sup>

Létrejöhettek nemzeti színház egy nemzeti (felvilágosult abszolutista) uralkodó rendeletével a korábban udvari színházként külföldi hivatásos társulato(ka)t foglalkoztató intézmények polgárivá nyitásával és a nép-/nemzeti nyelv követelményének hozzákapcsolásával, vagy a romantikus polgári-nemzeti érdekegyesítés programjának egyik központi intézményeként a társadalom politikai és szellemi vezetését átvevő polgárosuló feudális középosztály kezdeményezésére, illetve a polgári szórakoztató (nép-) színház funkcióbővítésével a nemzeti identitás jegyeinek hordozójaként és terjesztőjeként.

Mindhárom változatban a nemzeti színházi lét elengedhetetlen feltétele egy **politikai-jogi gesztus**, mely a színházat deklaratív nemzeti intézménnyé teszi. Több más előfeltétel mellett ez a gesztus is hiányzik az európai kulturális plató színházszervezeteinek esetében, ahol, mint láthattuk, a differenciált struktúra felállítását követően sem társadalmi, sem politikai igény nem volt egy ilyen döntés meghozatalára. Ennek következtében a plató nemzeti színházai, már ahol egyáltalán számon tarthatunk ilyen intézményt, elsősorban művészi programjuk alapján emelkedhettek a nemzeti nyelvű hivatásos színjátszás többi intézménye fölé, s kaphatták meg ezt a kitüntető címet, nevet. Európa kulturális perifériakörében azonban a nemzeti színházi státus nem annyira minőségi kitüntetettséget vagy kitüntetést jelent, mint inkább művészetén túli, sokszor terhes pluszfeladatokat és -felelősséget.

A nemzeti színház jogi meghatározottságának nemcsak létrehozásának fázisában, hanem később is fontos szerepe van, amikor ezzel elhelyezik egy polgári intézményrendszer törvényi- és szabályrendszerében. A nemzeti színház társulatára és a vele kapcsolatba kerülő művészekre más szabályok vonatkoznak, mint a többi színház esetében. Az állami intézményekben a foglalkoztatás, a szakképzés, a szerzői és szomszédos jogok, a nemzetközi szerződések jogi feltételei

---

<sup>94</sup> 77-80.

nagymértékben eltérnek a városi (önkormányzati) tulajdonú, illetve a vállalkozásként működtetett intézmények feltételrendszerétől.

Az állami státustól és a különleges törvényi szabályozástól nem választható el az **alapítás és a működtetés gazdasági problémaköre** sem. Alapításukkor a nemzeti intézmények vagy azonnal állami költségekből jöttek létre, vagy állampolgári (például vármegyei polgárosuló feudális vagy polgári részvénytársasági keretek közötti) gyűjtés által (szellemi és anyagi értelemben) felépült színházak kerültek később állami, nemzeti kezelésbe. A nemzeti színházak, minthogy az országos (az uralkodó vagy a kormány és az országgyűlés hatósága alá eső) büdzséből kapják működtetési és művészi költségvetésük alapját, egyrészt biztosabb anyagi helyzetben vannak (mindig), mint az önkormányzati vagy magánintézmények, illetve a vegyes tulajdonú színházak, másrészt azonban a színház kollektív és művészi működése költségvetési és jogi keretek közé szorítva sokat veszít szabadságából, spontán mozgási, változási, reagálási képességeiből.

A kitüntetett és államilag dotált színházi intézménytípus legfontosabb meghatározója (a kiváltságok forrása) az a **társadalmi funkció** volt, mely messze túlmutatott a nemzeti színházak alapításának idején ismert és szokásos színházi és játékszíni feladatkörön. A XVII-XVIII. század fordulójának és a felvilágosodás-kor időszakának polgári hivatásos színházai elsődleges feladatuknak az intézményt piaci körülmények között fenntartó közönségük igényeinek, szórakozásra és művelődésre vonatkozó igényeinek kielégítését tartották. A polgári színház művészi funkciójában az esztétikai meghatározottságú, magas-kulturális udvari és kastélyszínjátszástól és a kizárólag az alkalmi szórakoztatást célzó vásári színjátszástól (és természetesen a didaktikus célokat szolgáló iskolai játszástól is) különbözött, s határozottan meg is különböztette tevékenységét, alkotóit és intézményeit. A hivatásosság, a polgári foglalkozás, a szakértelem és felkészültség (modern kifejezéssel a tudatos „kulturális szolgáltatói” feladatvállalás) megkülönböztette a hivatásos polgári intézmények színészeit a műkedvelőktől (és a kontároktól is).

A felvilágosodás gondolatrendszere és kulturális ideológiája még könnyen beilleszthető volt a polgári színházak „filozófiájába” és működési rendjébe mind a műsorra, mind az előadásmódra, mind a közönségkapcsolatokra vonatkozóan.

Amikor azonban a preromantikus nemzetgondolat propagálásának igénye is csatlakozott a népművelésre és a polgárerény terjesztésére vonatkozó kulturális elvárásokhoz, nyilvánvalóvá vált, hogy az intézmény célkitűzéseinek módosulása mélyreható institutionális és művészi következményekhez vezet.

A társadalmi érdekegyesítés, a közösségi és kulturális polgárosítás mellé felzárkózott nemzeti (és nyelvi) propaganda, az identitásteremtés és -erősítés, a nemzeti képviselő feladatköre. Ennek megvalósításához korábban nem tapasztalt mértékű anyagi forrásokra, nemzeti irodalmi nyelvre és szöveganyagra, új kifejezőmódok és kifejezőeszközök kialakítására volt szükség. A hivatásos polgári színházas gyakorlatában megkezdődött a romantika művészi forradalma.

Így tehát az új nyelvi és funkcionális kihívások művészi következményekkel jártak a nemzetiként alapított vagy azzá átalakított nemzeti nyelvű hivatásos polgári állandó színházakban.

## 5.2 A NEMZETI SZÍNHÁZ MINT MŰVÉSZETI INTÉZMÉNY

Előbbi gondolatmenetünket folytatva tekintsük most át, milyen művészi változásokat jelentett **a romantikus fordulat**.

A színháték valamennyi alkotóját és kifejezőeszközét, művészi színhátékelemét áttekintve megállapíthatjuk, hogy a nemzeti színház első korszakában valóban új típusú művészi intézményként működött, s hatása ezért is volt olyan jelentős a többi intézményre.

A színházon belüli munkamegosztásban bekövetkező változások egyrészt a *szakmai differenciálódás* egyre magasabb fokát jelentették, hiszen a biztos státus lehetőséget adott a szakismeretek elmélyítésére. Így már nemcsak színészek és színésznék alkották a társulatot, hanem önálló tevékenységgé, szakmunkává emelkedett a társadalmi (és társulati) ranglétrán a színházi technikai személyzet, a színházi vezetés és adminisztráció munkája, a színházi zeneszerzés és zenei előadás, a koreográfia és a színházi tánc, sőt hamarosan a díszlet- és jelmeztervezés is. Ez utóbbiak akkor, amikor már nem ún. készletgazdálkodást folytattak a színházak a játék helyszínének alkalmi jelzésére, illetve amikor már nemcsak kortársi divat

szerinti ruhákban, s nem a sajátjaikban léptek színre a színészek, hanem valóban *jelmezeket* használtak.

A *technikai lehetőségek fejlődése* a XIX. század elején szintén befolyásolta a színjáték megjelenítési formáit és módjait és tovább differenciálta a színházi személyzet tevékenységét. Elég, ha csak a világítás nagy lépésekkel haladó modernizálódására utalunk. Előbb a gázvilágítás, majd a villany technikai és művészi eszközeire. Hogy a színpadmozgatási vagy díszletezési technikákat most ne is részletezzük.

A romantika korának végére még a később oly meghatározó rendező funkciója is önállósul, s művészi kifejező és ábrázoló tevékenységgé válik a reneszánsz színházi gyakorlata óta tapasztalt puszta technikai „rendezgetésből”, „elrendezésből”.

A *műsorpolitikában és a színjátéktípusokban* is megfigyelhetők a változások a nemzeti színházzá vált polgári színházak esetében. A nemzeti műsorpolitika legfontosabb és sokszor megfogalmazott alaptétele, hogy a nemzeti intézményben a műsort négy pillérre kell építeni: hazai (nemzeti) klasszikus és kortárs, valamint külföldi klasszikus és kortárs színjátékokat kell adni. Az arányokat pedig természetesen a nemzeti műsornak kell meghatározni. E széleskörű követelményrendszert kiegészítette az is, hogy nemcsak szöveges, hanem zenés és mozgásos színjátékok (énekesjátékok, operák és táncjátékok, balettek) előadását is elvárták a centrális intézménnyé emelkedett nemzeti színháztól (még akkor is, ha nem az egyetlen vagy első nemzeti nyelven játszó hivatásos intézmény volt az adott színházkulturában). A műsordarabok biztosításának is új formái és fórumai alakultak ki a nemzeti színházak körül. Műfordítói és színműpályázatok meghirdetésében a színház és más (irodalmi és tudományos – általában szintén újonnan alapított) nemzeti intézmények, társaságok és alapítványok együttműködésére is sor került. Ezek következtében a színház szövegigénye hozzájárult az irodalmi tevékenység polgári megélhetéssé válásához is.

A nemzeti műsorréteg új színjátéktípusokban jelentkezett. A nacionalizmus<sup>95</sup> történeti és társadalmi identitásának megteremtését szolgáló tematikák és a romantikus nemzeti hős típusai korszerű dramaturgiai technikák segítségével jelentek meg a prózaszínpadon és a nemzeti operákban, táncjátékokban, valamint a

---

<sup>95</sup> A nacionalizmust kulturális fogalomként magyarázza SENELICK 1-4.

korszak legjellemzőbb új – szórakoztató (!) nemzeti színjátéktípusában, a népszínműben. Ennek a színjátéktípusnak több változata alakult ki és közel egy évszázadig nagy népszerűségnek örvendett egész Európában.

A színjáték előadásának színházi *stíluselemei*, a színészi játék és eszközei, vizuális és hangzó anyagának stiláris jellemzői, bár nagyon nehezen verbalizálhatók, valamennyire mégis leírhatók és elemezhetők – de legalábbis regisztrálhatók a különböző korszakok között bekövetkező változások. A színészi alakítás és a színpadi beszéd újításait már a romantika korában leírták. Ennek értelmében meghatározhatjuk a síró—éneklő -iskola és a romantikus színjátszás technikai és tartalmi eltéréseit, a romantikus átlényegülő színész felkészülési és játéktechnikáját, a XIX. század korszerű (a klasszicizmus és a felvilágosodás korában leírt külsődleges és sematizált gesztikájához képest modernebb) gesztus- és mimikarendszerét. A színpadi énektechnika és balett-mozdulatrendszer is jelentős változásokon ment át. A színészi alakítás romantikus átalakulását segítette a színházi munkamegosztásnak a színészt saját tevékenységére való koncentrálsra felszabadító szakosodása, valamint például az új képalkotási (fényképzési) technikák.

A zenében és a színjáték vizuális, a képzőművészettel is összefüggésben álló elemeiben megjelentek a nacionális jegyek, motívumok és rögzültek mint a nemzeti identitás fontos elemei.

A színház alkotógárdája nemcsak létszámában szaporodott és társadalmi státusában emelkedett a romantika nemzeti kultúrájában, hanem a *társulatépítés* elvei is kor- és szakszerűsödtek. A szerepkörök ugyan többnyire megmaradtak – hiszen a fizikai adottságok a testi valójukban megjelenő művészek esetében nem jelentéktelenedhetnek el bármilyen művészi önállóság vagy alkotó-kultusz jegyében – de az egyéniség fontossága egyre határozottabbá vált. A színtársulat arculata is számításba jött, mint a művészeti alkotóműhely meghatározója. Fokozatosan kidolgozták, a rendezői tevékenység önállósodásával párhuzamosan, az együttesjáték és a társulati egység feltétel- és követelményrendszerét. Az ensemble további „karrierje”, a romantika utáni korszakokban kialakult színházi sztárkultusz és a rendezői színház eszméje is ebben, a romantikus korban gyökerezik.

### 5.3 A NEMZETI SZÍNHÁZ KÖZÖNSÉGE

Az új típusú intézménynek mind társadalmi funkciói, mind művészi újításai okán újra kellett definiálnia viszonyát a közönséggel. A nemzeti színház már nem elsősorban szórakoztató intézmény volt, nem kizárólag a közönségérdeklődés magas szinten tartásában, s így a támogatók magához kötésében volt érdekelt, hanem a társasági-társadalmi fórumokkal szemben a XVIII-XIX. század fordulójától támasztott igényeknek is meg kellett felelnie.

A színházak nézőterén az **átalakuló társadalmak vegyes közönsége** jelent meg a XVIII. században. Belőlük kellett előbb alkalmi közösséget, majd – a nagy kihívásoknak megfelelően – nemzet-polgári társaságot, nemzetet faragni. Ehhez a színház eredeti szórakoztató funkciója jó alapot, a közösség életébe már bevezetett színházbajárási szokások megfelelő keretet jelentettek. A nézőtérén találkoztak (egyfajta demokratikus térszervezéstől is segítve) a feudális és a polgári nemzetalkotó csoportok, a férfiak és a nők, a fiatalok (diákok) és az idősebbek (a megállapodott polgárok és a tekintélyes arisztokraták). A nézőhelyek nem voltak mindig nyugodtak és a társadalmi feszültségektől érintetlen azilumok, vagy a művészet Árkádiájában a közönséget megnemesítő szellemi csodavárás terei. Gyakran megjelent a színházban az aktuálpolitika, fontos vagy kevésbé fontos, de érdekes társasági-politikai jelenetek zajlottak – s nem a színpadokon. És nem is mindig a műsoron szereplő színjáték kapcsán vagy hatására.

A színház *találkozási hely* és alkalom volt a társadalom különböző csoportjai, rétegei számára – együtt lehettek, s ugyanakkor ki-ki otthonos közegében érezhette magát. A társasági életben és a nemzeti politikában is jelentőssé emelkedett a színház.

A *színjátékok fogadtatása* nem is korlátozódott az előadás idejére és a nézőtérre. Sokszor folytatódtak az esztétikai-művészeti, politikai vagy személyes viták és értelmezések a kávéházakban, a sajtó hasábjain, illetve a következő színházi estén. A nézők közvetlenül és őszintén kifejezhették véleményüket és ellenvéleményüket, megmutathatták (mert a ma megszokottnál változatosabb eszközeik voltak) tetszésüket vagy nemtetszésüket, s azok fokozatait, viszonyukat az intézményhez, a színjátékhoz és az alkotókhöz, játékosokhoz. A színházjárás mindennapi,

hétköznapi ünnep volt. Nem vesztette el a valósághoz képest érzékelhető különlegességét, de megszokott és kedvelt terévé vált a közösségi életnek. Megmaradt művészeti intézménynek, s emellett magasra emelkedett társadalmi funkciója. A színház valóban nagyon fontos tényezője, központi jelentőségű helyszíne és művészeti intézménye volt a romantika korában.

A színházi intézményrendszeren belül is kiemelt szerepet kapott az új típusú színház, a nemzeti. Amikor gazdasági, jogi, társadalmi és művészeti okokból a többi színház, a többi nemzeti nyelvű színház, a többi hivatásos intézmény, a többi állandó vagy vándortársulat által képezett *struktúra középpontjába került*, kisugárzása, hatása minden más színjátszó szervezet működésében megfigyelhetővé vált. *Műsorkijárló* és *mintaadó* funkciójával a nemzeti műsorrétegek (a legtöbbször játszott színjátéktípusokból, a legkedveltebb nemzeti és külföldi szerzők szinte színházi kánonná szerveződött repertoárjából, az újonnan megjelent és nagyon gyorsan elterjedt romantikus színjátéktípusokból összeálló konglomerátum) egységesülését segítette elő, játéktípusának és társulatszervezési-munkamegosztási elveinek elterjesztésével hozzájárult a színházak technikai és művészi színvonalának emelkedéséhez – így a nemzeti kultúra minőségi fejlesztéséhez. Nyilvánvaló a nemzeti színház szerepe a *nemzeti nyelv* (az irodalmi nyelv), a *nemzeti művészetek* (az irodalom, de emellett a zene, a képzőművészet, a tánc) művelésében. Sőt hozzájárult a technikai kultúra (villanyvilágítás, fényképészet) vagy a divat, a sajtókultúra, a társalkodás stílusjegyeinek és társadalmi státusának emeléséhez is.

A nemzeti színház betöltötte mindazon romantika-kori feladatokat, melyeket a művészet társadalmiasítása címszava alatt foglalhatunk össze. Legfontosabb funkciója azonban egyértelműen a nemzeti kulturális (sőt egyes esetekben politikai) egységesítés, a kultúra identitásképző jegyeinek felmutatása és a nemzeti azonosságtudat erősítése volt.

Ebből a szempontból logikus, hogy a nemzeti színházak interkulturális kapcsolatainak középpontjában nem a nemzeti romantikus tartalmak álltak, hanem az európai romantika általános jelenségei. Így elsősorban a műsordarabok, a színészek, énekesek, táncosok, a szerzők és rendezők európai és regionális



közlekedését követhetjük nyomon. A színházak és társulatok azonban természetesen nem voltak elszigetelve egymástól nemzeti voltuk ellenére sem. A nemzeti színházi kultúrák között nem volt érdekellentét, az egységes művészeti szempontok előbbre valók voltak a romantikusok felfogásában a személyes (nemzeti) különbségeknél. Így szerepelt és működött együtt a XVIII-XIX. század felvilágosodás- és romantikakori színházaiban a német és a cseh, a magyar és a szerb, az itáliai és az orosz művész. (Mint később színháztörténeti elemzésünk során bizonyítjuk<sup>96</sup> a közönség nyelvi-nemzetiségi megoszlása is csak fokozatosan következett be és vált jelentőssé a korszak végére, a XIX. század második felére.)

#### 5.4 A NEMZETI SZÍNHÁZ INTÉZMÉNYTÍPUSÁNAK VÁLTOZÁSA

Mindeddig jórészt a nemzeti színházak alapításának időszakáról és indokairól, valamint a működésük első korszakáról ejtettünk szót, ám nyilvánvaló, hogy az intézménytípus nem maradt változatlan a külső-belső módosulások, átalakulások, átstrukturálódások folyamatában.

A következőkben áttekintjük, milyen lépésekben zajlott a nemzeti színházak átalakulása, milyen új intézmények (intézménytípusok) jelentek meg, s hogyan alakultak át a színházi intézményrendszer viszonyai és kulturális tartalmi, művészi jellemzői.<sup>97</sup>

Amikor a nemzeti színházak alapítására sor került, funkcióik körét nagyon szélesre szabták. Míg a XVIII. század végén és a következő évszázad elején a közönség bővítése új rétegek meghódításával valósult meg, a XIX. század további évtizedeiben az európai népesség növekedésével, a városiasodás felgyorsulásával és a polgári életforma terjedésével párhuzamosan nőtt meg az igény a szórakozás és a kultúra iránt. **Több** színházi intézményre volt szükség, amelyek azonban már nem lehettek ugyanolyanok, mint évtizedek előtt. A színházi struktúra Európa minden régiójában és kulturális körében átalakult. A mennyiségi változások minőségekkel jártak együtt mind az intézményi szerkezetben, mind a művészi tartalomban.

---

<sup>96</sup> 118-130.

<sup>97</sup> A színházi intézménytípusok jellemzőinek táblázatos áttekintését ld. 78.

A történeti folyamatban nemcsak a megjelenő új elemek jellemzőit követhetjük, hanem az átalakulások hatását is a régi struktúra-tagokra.

Fontos változások következtek be a nemzeti színházakban és körülöttük is. A színház fokozatosan veszített társadalmi és művészi pozícióiból, mert miközben a struktúra kibővült, a színház általában vett szociológiai jelentősége visszaszorult. A nemzetpolitikai és identitásképző funkciók betöltésére új polgári intézmények jöttek létre, a színház szerepvállalására többé nem volt szükség. A teátrum visszanyerte kulturális-szórakoztató funkciójának elsődlegességét, míg elvesztette társadalombefolyásoló hatásának jelentős részét.

A nemzeti színház központú színházszervezet háromféle úton **differenciálódhatott**. Vagy gyors kulturális funkcióátrendeződéssel kialakult a szórakoztató és a művész-színházi pólus irányába rendeződő differenciált polgári színházi struktúra, vagy egy lassúbb folyamat eredményeképpen jutott el az adott színházkultúra ehhez a fázishoz.

Ha a több állomással megszakított utat tekintjük, még mindig két változatra találunk példát az európai perifériakörök történetében.

Az egyik megoldási útvonal az úgynevezett második színház megalakulásától kezdődik. Ez a színházi feladatait és művészi eszközeit tekintve már különbözött a nemzetitől, amely az adott nemzeti kultúrákban az első nemzeti nyelvű hivatásos intézmény volt. A második színház, mely tehát később (a XIX. század második harmadától) állandósult és alakította ki programját, a népszínházi eszmét képviselte és valósította meg.

A **népszínház** feladatkörében még szerepelt a közönségére gyakorlandó társadalmi-nemzeti hatások sora (bár a tézis olyképpen változott meg, hogy elvárta a nemzeti nyelv és irodalom alkalmassá tételét a korszerű művészi funkciókra), de a színház szórakoztató feladatait nem értékelte le. A népszínház egyúttal a színházi konvenciókhoz immár hozzászoktatott közönség egészen széles körének különböző igényeinek kielégítésére is vállalkozott, hiszen második színházként még nem differenciálhatott közönségrétegek szerint.

A népszínház a nép színháza volt, s a nép fogalma a polgári társadalom rendszerének kiépülésével és megszilárdulásával immár teljesen eltávolodott a

népet a feudális alárendeltséggel azonosító értelmezéstől. A demokratizálódás fokozatait bejárva a kulturális tevékenységet folytatók is azt célozták, hogy művészetük mindenki számára elérhetővé és érthetővé váljon. Ezzel elkezdődött a művészetet a hétköznapiak és az átlagemberek fölé emelő feudális arisztokratizmus megszűnése, valamint a *nép-szerűség* új értelmének megfogalmazása. A népszínházak látványosságra, muzsikaszóra, sikerre törekedtek – persze nem engedve a minőségelvből. A népszínházakban kerültek színre a modern dramaturgiával dolgozó és új színészideálokat felemelő, látványos technikai újításokat bevezető színjátékok, a francia polgári társalgási vígjátéktól az operettekén át a Verne-látványosságok csinnadrattáig. A népszínházak nézőterén a polgárok, az öntudatos polgári nép jól szórakozott a nemzeti nyelvű előadásokon, a színész-sztárok kocsijából kifogta a lovakat, úgy vitte magával kedvenceit a kávéház vagy a kaszinó felé, folytatandó a szórakozást. Másnap elolvasta a lapokban a legújabb színházi szenzációról szóló tudósítást, a biedermeierből örökölt szokással megvette az operett kottáját, s ahogy az ismert cipészinás, a polgár is megtanulta és továbbörököltette a városi népszínműdalokat és a nagyvilági operettslágereket. Gyűjtötte a színészekről készült metszeteket és naplójában vagy később emlékirataiban emlékezett és emlékeztetett békebeli színházi élményeire. Színházépületeket ábrázoló képes levelezőlapokon üzent külföldi útjairól, s a világháborús fronton fraternizált a szemben lévő lövészárkok katonáival, mert ugyanaz volt a kedvenc operettje, mint annak a másoknak.

A színház népszerű volt, a népe lett, már nemcsak a nemzetnek, hanem a polgárnépnek is volt saját színháza.

A korábbi nemzeti színházi központú struktúra elformálódott. A tömeghatás súlypontja a népszínház felé helyeződött, bár a nemzeti természetesen megtartotta állami-társadalmi, jogi és anyagi kiváltságait.

Műsora és művészeti státusa azonban már nem volt annyira biztos, mint korábban. Műsordarabjainak egy részét elvitte a népszínház, így azok közönsége is az új intézményhez pártolt. Az adott színjátéktípus művészi személyzete is új munkahely után nézett, s a közönség fogyatkozásával és egyes társadalmi rétegek távolmaradásával a nemzeti színház a presztizsvesztés mellett anyagi károkat is szenvedett.

És a folyamat még nem ért véget. A teljes differenciálódásig még egy fázis hátra volt.

A nemzeti színház a maga által elindított magas szintű szakosodás áldozatává is vált, hiszen előbb a zenés színjátékok (az opera, a balett), majd a szórakoztató vígjátékok dramaturgiai igényeinek kielégítésére alakultak új színházak, melyek további műsort és közönséget vontak el a nemzeti színházaktól.

Közülük az *operaszínházak* jellemzően állami kezelésben, nemzeti státusban maradtak, hisz nagy és drága apparátussal kivitelezhető, s a közönséggel szemben is igényes színjátéktípusaik kisebb vagy magánintézményben nem jöhettek volna létre. A vígjátékjátszó színházak azonban már nagyobb szabadsággal alakulhattak, akár városi, akár tőkés magánvállalkozásként, a „piac”, a közönség kívánatára, pénzéből és hasznára.

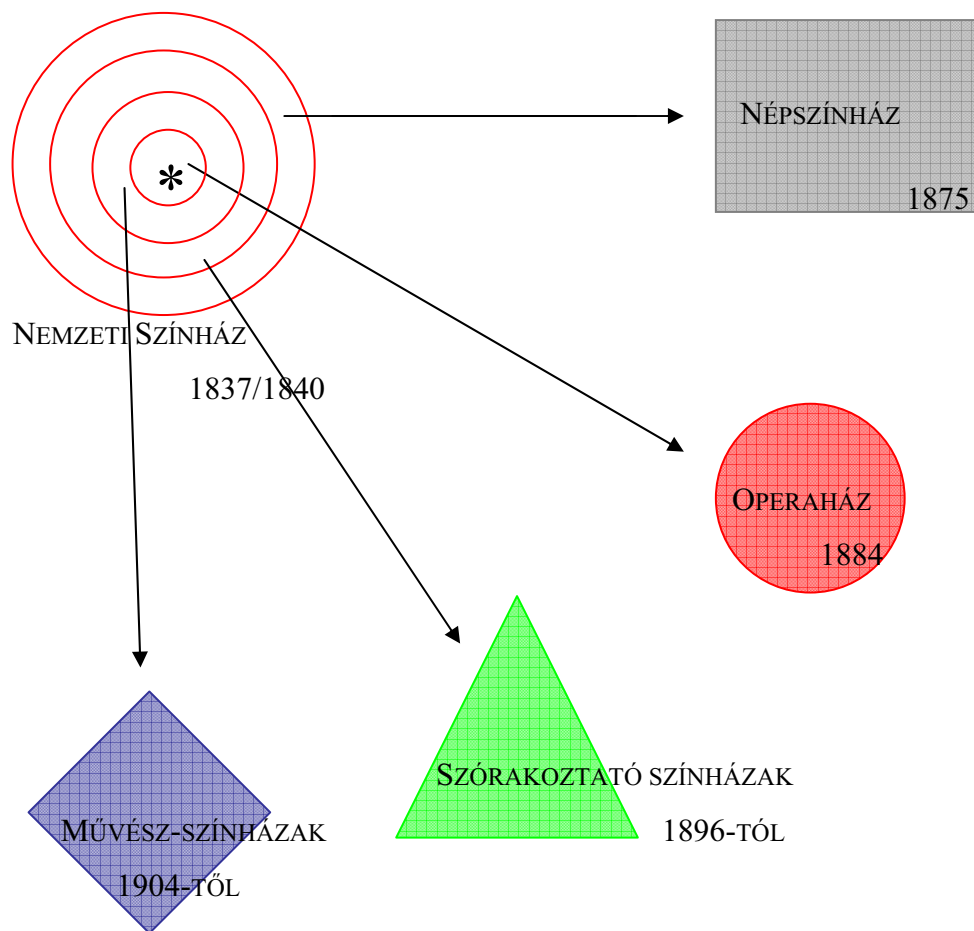
A tisztán és bevallottan **szórakoztató**, s arra magas színvonalon szakosodott intézmények sikere és elterjedése ráadásul egybeesett új stílári és műfaji jegyek megjelenésével is az egész kontinensen. Immár közeledvén a XIX-XX. század fordulója, jelentő sebességgel egységesült a színházi élet mind intézményszerkezetét, mind művészi jellemzőit tekintve. Az uralkodóvá vált szórakoztató színházak mellett pedig megjelentek olyan, egészen új kezdeményezésekkel induló színházak, társulatok, melyek tudatosan csak kisebb, szűkebb, többnyire értelmiségi közönség számára kínáltak élményt. Méghozzá nem is elsősorban szórakozást – bár természetesen nem zárták ki annak lehetőségét, hogy a néző jól is érezze magát a színházban –, hanem inkább művészi, esztétikai, sajátos ízű, formájú és tartalmú kulturális élményt.

Létrejöttek az első **művész-színházak**. Rövid időn belül, s azóta is nagyon sokféle művészi célkitűzéssel – bizonyos stílusjegyhez, irányzathoz, művészi (rendezői, színészi) megoldáshoz vagy alkotó személyiséghez koncepciózusan ragaszkodva, vagy éppen egy közönségcsoport, sokszor valamilyen zárt, válogatott társaság művészi ellátását, művelését-nevelését vállalva – alapítottak művész-színházakat. Ezek az intézmények többnyire nem hosszú életűek (mint a népszínházak vagy a nemzeti színház), hiszen a változások folyamatába nem tudnak bekapcsolódni, nem tudnak megváltozni, csak átformálódni egy másikfajta színházzá.

Egyértelművé vált a XIX. század végére, hogy a megváltozott konstellációban a nemzeti színházak szerepét, önmeghatározását és működését is meg kell változtatni. A századforduló körül a legtöbb európai nemzeti színház nemcsak státus-, hanem művészi válság is sújtotta, s az abból való kilábaláshoz valóban megújult funkció-megjelölésre és új művészi koncepcióra volt szükség, a nemzeti színház a többi intézményhez és a közönséghez fűző kapcsolatok újragondolására. Erre, minthogy a történeti-kultúrtörténeti szükségszerűség előbb vagy utóbb érvényre jut, mindenütt sor is került – ezt már csak az alapján is bizton állíthatjuk, hogy a legtöbb európai nemzetnek ma is van nemzeti színháza, sőt vannak nemzeti színházai.

A nemzeti színház megtartott társulati kiváltságai és a megőrzött állami finanszírozási struktúra adott alapot a megújult művészi és társadalmi program segítségével történő felemelkedésre, és a következő korszakokban bekövetkezett művészi kiemelkedésre.

Most grafikusán is ábrázoljuk a magyar példán követhető átstrukturálódást, melynek során a nemzeti színház fokozatosan elveszíti korábbi vezető szerepét, illetve funkcióinak megosztására kényszerül.



11. ábra

A Nemzeti Színház (1837/1840) műsorrétegeinek elvesztésével nehéz helyzetbe került, a megmaradt funkciók és színjátéktípusok nem voltak elegendők a korábbi centrális szerep minden területen való megőrzésére.

A Népszínház (ami az 1860-as évek rövidéletű kísérleteit követően 1875-ben állandósult) elvonta a zenés szórakoztató műsort, a népszínműveket és az operettet és az ezekhez kötődő közönséget. Az önállóvá vált és pompás, korszerű épületet kapott operatársulat 1884-ben magával vitte az opera- és balettműsort. Az 1896-tól sorjázó magánszínházi részvénytársaságok, a Vígszínház (1896), a Magyar Színház (1897), a Király Színház (1903) elvitte és megújította a vígjátéki műsort és az új dramaturgiájú (modern polgári) színjátékok magyarországi bemutatóit is vállalta. A szórakoztató intézmények további szakosodásával megjelent az orfeum, a revü, a kabaré és Budapest külvárosaiban is szórakoztató színházak nyíltak a közönségigények kielégítésére. Az első művész-színház 1904-ben nyílt meg (Thália Társaság, mely 1908-ig működött).

A nemzeti színházak általános jellemzőit címszavakban ismét összefoglalva elmondhatjuk tehát, hogy az intézmény alapítása és fenntartása társadalmi és kultúrpolitikai funkciók kiszabása mellett állami (uralkodói, országgyűlési) feladat volt. Ennek megfelelően a műsorpolitika meghatározó helyére a nemzeti identitás megteremtésének nyelvi, irodalmi, színházi eszközeit alkalmazó színjátéktípusok kerültek, az esztétikai és szórakoztató funkció háttérbe szorult. A társadalmi fórum-szerep betöltésének honorálásául a színház előszerződteségi, színészképzési jogot, művészi személyzete pedig nyugdíjjogosultságot szerzett, létrehozták az örökös tagság intézményét. Művészi jellemzőit a romantika színházi forradalma alakította ki. A színház a köré kiépülő és rendeződő nemzeti színházi struktúrában centrális szerepet szerzett. Műsorával, játéktílusával mintaadó pozíciót töltött be. Közönsége előbb a polgárosodó és a nemzeti egység felé haladó feudális középosztályból került ki, majd a valódi polgári életformát folytató nézők látogatták.

## 6. A NEMZETI SZÍNHÁZI MODELL ÉS ÁTSTRUKTURÁLÓDÁSA KÖZÉP-KELET-EURÓPÁBAN A XIX. SZÁZADBAN (SZÍNHÁZTÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS)

A történeti összehasonlító módszer segítségével elemzett nemzeti színháztörténetek alapján olyan modellt kívánunk itt leírni és ábrázolni, melynek fő jellemzői (társadalomtörténeti, közönségszociológiai, műsorpolitikai, színházi/játékszíni üzemtörténeti, játéktílusbeli jegyek) meghatározzák az európai periférián, annak második körében elhelyezkedő közép-kelet-európai régió nemzeti színjátszásainak fejlődését. A színháztörténet eseményeinek komparatív megközelítése lehetővé teszi, a kultúrkörök és nemzeti színházkultúrák érintkezési felületeinek, kapcsolódási pontjainak, a kölcsönhatások mechanizmusának feltárását tűzzük ki célul.

Az európai periférián kialakult nemzeti színházi és népszínházi központú kétpólusú modell a plató fejlettebb kultúrájú nemzetállamaiban ismeretlen fogalom volt.

Az 1700-as évek folyamán a platón nem a színháznak kellett a politika nemzetformáló feladatait betölteni, így a már ekkor kialakult, közönségszociológiailag is differenciálódott színházstruktúrát működtető Anglia a XX. századig nemzeti színház nélkül fejlődött, Párizsban időről időre a Comédie Française, a Théâtre National de Chaillot és a Théâtre National Populaire töltötte be felváltva vagy együtt a nemzeti színházi funkciókat, s – többszöri kísérletek ellenére – nem volt tulajdonképpeni „egyetlen” nemzeti színház a német nyelvterületen vagy Itáliában sem. Más volt a helyzet a periféria országaiban.

Konkrét példát említve: a XVIII-XIX. század fordulóján a német vándorszínészetnek jelentős kultúráközvetítő szerepe volt Koppenhágától Stockholmon, Helsingforson, Péterváron, Vilnán, Varsón, Lembergen, Prágán, Pest-Budán át Nagyszebenig, Temesvárig. Hatása alól a kialakuló magyar hivatásos színészet sem vonhatta ki magát, mely ugyanakkor éppolyan másolandó minta és leküzdendő példa lett a román, a délszláv vagy a bolgár nemzeti színjátszás számára. (1840-ben magyar operatársulat játszott Bukarestben, a szerbek Balog István szerb tárgyú színdarabjának tapsoltak, Bulgáriában az 1849-ben száműzött



magyar színészek példájukkal segítették a nemzeti játékszíni mozgalom elindulását.)

Modellünk másik sajátossága, hogy a fejlődésükben párhuzamot mutató nemzeti színházkultúrák, mint a lengyel, a cseh és a magyar, kölcsönhatásukat nem közvetlenül, hanem a plató, illetve az első perifériakör kultúráinak közvetítésével gyakorolták. Markáns nemzeti sajátosságaik ugyanakkor a plató számára egzotikus témákat, motívumokat jelentettek, gazdagítva annak eszköztárát. (A XVIII. század magyar-lengyel kalandorának, Benyovszky Móricnak kamcsatkai fogsága és szabadulása hálás drámai tárgyat adott August Kotzebue-nak, és a *Graf Beniowsky* a német vándorszínészet említett szerepénél fogva egész Európában elhíresült. Hasonló volt a helyzet Julius Słowacki *Mazepájával*, melynek világpremierje 1847-ben volt Pesten, s Nagy Ignác német közvetítőfordítást használt. A XVI. századi horvát-magyar várkapitány, gróf Zrínyi Miklós törökellenes harca és tragikus halála pedig példázatul szolgált a Napóleon elleni német szabadságeszme reprezentatív szerzőjének, Theodor Körnernek, olyan sikerrel, hogy a kolozsvári színház 1821-es kapunyitása után a horvát nemzeti színház 1834-es nyitóelőadásán is e darabot láthatták a nézők, s még a Pesti Magyar Színház (a későbbi Nemzeti Színház) megnyitásakor (1837) is fölmerült a Körner-bemutató terve.)

A felvilágosodás korában megindult nemzeti játékszíni mozgalom kezdetben magáénak tudta mind a nemzeti színházi, mind pedig a népszínházi feladatokat – természetesen a nemzeti nyelvű színház nemzetteremtő funkciójának intézményesülését jelentő előbbi színháztypust megalapozó eszme dominanciájával. A nemzeti nyelvűség ekkor, a XVIII. század végén a társadalmi osztályok és rétegek liberalizmus előtti, szükségszerűen átmeneti közeledését fejezte ki, egységesítő szerepet töltött be. A nemzeti nyelvért folyó küzdelem már a XVIII. század közepe óta rányomta bélyegét a periféria országainak fejlődésére. A színháztörténetben a nemzeti játékszíni mozgalmak előzményének tekintett udvari és iskolai színjátszás – bár eltérő előjellel – ugyancsak összefüggésbe hozható a nyelvkérdéssel.

Modellünk és a régió jellemzőjének tekinthetjük, hogy a periféria fáziskésése a platóhoz képest ebben az ügyben is szembetűnő. A periférián működő *udvari színházak* a plató arisztokráciájához asszimilálódó főnemesség igényeit elégítették

ki igen magas művészi színvonalon; a felvilágosult abszolutizmus gyakorlata erősítette az olaszos-franciás zene-, opera- és színházkultúra terjedését. Ahol a hivatalos nyelv nem esett egybe a nemzeti nyelvvel (melynek irodalmi formája esetleg ki sem alakult, illetve alacsonyabb szinten állt), az udvari színjátszás gyakorlata szembekerült a nemzeti színjátszás felvilágosodott eszméjével, s nem tudta annak keretei közt meghonosítani az európai művészet legfrissebb újításait.

Így történt Magyarországon is, ahol a „magyar Versailles”-ban, Eszterházában Joseph Haydn működése idején (1761-1790) több kastélyszínház, nagy zenekar és látványos előadások szolgálták az Esterházy-hercegek szórakozását. Más főrendek is követték a példát. A fiatalabb Haydn-testvér, Michael, aki a nagyváradi püspökség karmestere volt (1757-1763), majd utóda, a jeles Singspiel-szerző, Karl Ditters von Dittersdorf (1765-1769), vagy a pozsonyi Erdődy-magánopera a világ zenetörténetének és a magyarországi színjátszás történetének meghatározói voltak, de a magyar hivatásos játékszíni mozgalomra semmiféle közvetlen hatással nem voltak. Joggal írta 1790-ben a *Magyar Theátrum szükségességéről* szólva a városlakó értelmiség nevében a protestáns lelkész-író, Pétzeli József:

„Melly nagy előmenetelére szolgálna nyelvünknek; Melly nagy dicsőségére hazánknak, ha Eszterházában is ezután ne tsak idegen, hanem Magyar Vig és szomoru játékok játszattatnának...”

A nemzeti nyelvű színjátszás – a teljes színjáték szintjén – a XVIII. század folyamán a barokk *iskolai színjáték*ban, a periféria harmadik körének keskeny keleti sávjában (a román és orosz területeken) pedig a dramatikus népszokásokban jelent meg. A periféria belső régiójában, a lengyel, cseh, magyar nyelvterületen az iskolai színjátszás öröksége szivárgott le felülről a társadalom alsó és középrétegeiig, amelyek számára ezt megelőzően bizonyos egyházi szertartások, és a tényleges színházzal nem, vagy csak alulról érintkező bábjáték és mutatvány jelentette a színi élményt. Az ezekbe beépült népies és lokális jegyek azonban nem nyertek bebocsáttatást a „magas” kultúrába. A kialakuló hivatásos színjátszás, mely a polgári réteg fejletlensége miatt a középnemességre támaszkodott, még nemzeti színházának létrehozása idején is harcolni kényszerült a közönséget elvonó mutatványosok, bábjátékosok ellen.

A nemzeti színházi és népszínházi központú modell kialakulását tehát a fenti két előzmény befolyásolta. A feudális elitkultúra jegyeit őrző udvari színház csak a platón alakult át polgárivá a nemzeti szerepek átvételével (a német fejedelemségekben, Bécsben, illetve egy de messzire nem ható színháztörténeti pillanatra Varsóban). A dramatikus népszokások pedig csak a periféria legkülső régiójában nőttek át később a polgári színházkultúrába, ahol a társadalmi viszonyok elmaradtsága a nemzet társadalmi rétegződését úgy befolyásolta, hogy az alsóbb rétegek képviselték az etnikai-nacionális autenticitás jegyeit és örökségét (mint Oroszországban).

A közép-kelet-európai régióban azonban a színházi működés jelzett típusai között áthidalhatatlan szakadék tátongott. Így válik egyfelől érthetővé fenti Eszterháza-példánk és a főúri színházak következmény nélküli kimúlása, másfelől a hivatásos színjátszók tiltakozása a „komédiások” konkurenciája miatt.

A periférián a XVIII. század végén megkezdődött nemzeti játékszíni mozgalmak a viszonylag fejletlen városok kulturális helyben-tartó erejének alacsony szintje miatt szükségszerűen a vándorszínészet formájában jelentek meg. A periféria városai nem tudtak állandó színházakat fenntartani, s a vándortársulatok gyakran változó játékszíni körülményei, játékszínnel először találkozó közönsége, instabil viszonyai miatt a mozgalom eszméjének összetevői (mint például a polgárerényre nevelés, az erkölcsformálás) mindinkább szólamokká váltak, s a naponta megújuló ízléskompromisszumok tisztán szórakoztató játékszíni funkciót, népszínházi gyakorlatot eredményeztek.

Később, a XIX. század első felében kialakult egy központosított színházstruktúra, melynek centrumában a vidék ellátását kiejánló műsorpolitikájával, vendéjátékaival és működési mintájával szolgáló a nemzeti színház állt. A nemzeti azonban csak egyetlen játékszín volt, bár több tagozattal (prózát, operát, balettet egyaránt adva), így az ország egész területének nemzeti nyelven való színházi ellátását továbbra is a vándorszínészetnek kellett biztosítani. A nemzeti színházak működésének kezdeti társulatépítési vitáinak és ellentmondásainak pedig az volt az oka, hogy bár a vándorszínészet válogatott csapatából álltak össze, maguknak már ki kellett emelkedni a népszínházi rutinból.

Hogy a kiemelés-kiemelkedés – amely eszmét a felvilágosodástól a nemzeti romantikák játékszíni mozgalma is örökölte – hogyan valósult meg a gyakorlatban, arra legjobb példával a színjátéktípusok változásának leírása szolgálhat. Még a nemzeti színházakban is azok voltak a legkedveltebb szerzők és színjátéktípusok, akik és amelyek az eszméket népszerű eszközökkel tolmácsolták. A nemzeti játékszíni mozgalmak műsorán nem volt siker Voltaire, Goethe vagy Vörösmarty Mihály – helyettük előbb August Kotzebue és epigonjai, a romantika korában pedig id. Dumas és Eugène Scribe voltak a legtöbbször játszott szerzők.

A klasszicista és neoklasszicista tragédia helyett a szentimentális dráma, az érzékenyjáték hódított a színpadokon. Ezek mellett létrejöttek olyan színjátéktípusok, melyek egyesítették a játékszín nevelő és szórakoztató funkcióját. Ilyen volt a francia melodráma, a bécsi Volksstück, melyekben a zenének és a látványosságnak is kiemelkedő szerep jutott. A platón (Párizsban vagy Bécsben) e színjátéktípusok a kialakult játékszíni struktúra keretében saját színházzal rendelkeztek. A periférián, annak még az első körében is e színjátéktípusokat és létrejött nemzeti változataikat, például a magyar népszínművet, ott találjuk a nemzeti színházak és a vándortársulatok műsorán egyaránt.

Pest-Budán a szórakoztató színjátéktípusoknak csak 1861-ben lesz – akkor is ideiglenes – otthona, mivel a liberalizmus válsága, az 1848-49-es forradalmak és leverettetésük következtében a periféria nemzeti színházai újra politikai feladatok átvételére kényszerültek. A modell korábbi korszakában jellemző volt egységesítő funkciót kellett továbbra is megőrizniük, nemzeti stílussá klasszicizálva a romantikus színjátszás tartalmi és formai eredményeit.

E megőrzés kétarcú jelenség volt. Egyfelől a nemzeti vonások túlhangsúlyozása, másfelől a platótól való újabb leszakadás, a már majdnem behozott fáziskésés újraalakulása által kiváltott nemzeti kisebbségi érzés jellemezte. A XIX. század utolsó harmadában, illetve a századvégen a felgyorsuló társadalmi és művészeti differenciálódás megteremtette az új igényeket és az ezek kielégítésére szolgáló új típusú intézményeket. A népszínházi tendenciák fölerősödtek, az akadémikus Nemzeti Színház fokozatosan elvesztette népszínmű-operetti (Budai Népszínház 1861, Népszínház 1875), operai (Magyar Királyi Operaház 1884) repertoárját, ezzel együtt kispolgári és nagypolgári közönséget – s a középosztály színházává vált.

Differenciálódott a játéktípus, átalakultak a színjátéktípusok és a közönség is megújult.

Új színházstípus jött létre: a polgári népszínház. Ez az intézmény azonban már nem a reformkor liberálisainak népfelfogását fejezte ki, hiszen a század végére a népfogalma teljesen átformálódott. A népszínházi mozgalom hosszabb-rövidebb harc árán létrehozta a maga alternatíváját a nemzeti színházak mellett, megteremtve ezzel a polgári színházstruktúra polarizált egyensúlyát. Az egész Európára jellemző, egyre gyorsuló kulturális fejlődési-alakulási folyamat azután a XX. század elején újabb differenciálódás lehetőségét hozta felszínre. A két pólust immár a művész-színház és a populárisabb szórakoztató színház képviselte.

1841-ben a magyar forradalom leendő vezérének, Kossuth Lajosnak Pesti Hírlapjának már az első számában (jan. 2.) figyelmet keltett egy cikk, amely a fejletlenség jelének tartotta azt az átfogó, a nemzeti nyilvánosság egészére kiható szerepet, melyet a frissen alapított Nemzeti Színház Magyarországon betöltött: „...míg más hazákban, melyeknek boldogabb helyzete, kifejlett nemzetisége megfoghatlanná, kaczagásra ingerlővé tenné azon eszmét, hogy a nemzeti nyelvről s ennek ápolása, előmozdítása eszközeiről a törvényhozás legyen kénytelen rendelkezni (...) – addig nálunk nemzeti s ezért szent tárgy az (...). S ezért nálunk a mulattatást, mely a színháznak minden esetre egyik célja, okvetlenül alá kell rendelni magasb szellemi céloknak, millyenek nyelv és nemzetiség. Ez van kifejezve ezen más népeknél ismeretlen névben: nemzeti játékszin...”

Egy emberöltő elteltével Paulay Ede, a magyar meiningenizmus legjelentősebb képviselője 1872-es nyugat-európai tanulmányútjáról egy differenciált polgári színházstruktúra ideálképét hozta magával.

S miközben a periféria vágyakozva tekintett a fejlettebb nyugati színházkultúrákra, az angol Edmund W. Gosse 1877-ben megjelent tanulmánykötetében fájó nosztalgiával írt a dán színjátszás nemzeti jellegéből fakadó rusztikus erőről...

## 7. A KOMPARATÍV SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MODELL TOVÁBBI ALKALMAZÁSI LEHETŐSÉGEI (ESETTANULMÁNYOK)

A színházi historiográfia adatainak összegyűjtése és a történeti változások folyamatainak leírása után a nemzeti színháztörténetek adataiból és processzusaiból egy összehasonlító adatbázist kapunk, mely alapul szolgál egy négydimenziós működőképes és használható komparatív színháztörténeti modellhez.

Jelen dolgozatunkban nincs mód az összehasonlító séma létrehozását megelőző (adatgyűjtési és -elemzési) fázisok dokumentálására, így az ábrázolt historikus modell kissé a levegőben lógni látszik. A tényargumentáció azonban túlságosan nagy terjedelmet kívánna, másrészt értekezésünkben elsősorban a komparatiztika nézőpontjának és módszereinek a színháztudományiakkhoz való alkalmazását vállaltuk, s nem céloztuk meg a konkrét színháztörténeti tények maradéktalan beillesztését az ábrázolt modellbe.

Ugyanakkor természetes, ha szeretnénk az elméleti konstrukció hitelességét bizonyítva látni. A most következő fejezetekben néhány rész-szempontra középpontba helyezésével igyekszünk megmutatni az összehasonlító módszer és technikák felhasználási lehetőségeit konkrét színháztörténeti kérdések tárgyalása kapcsán.

Az összehasonlító színháztörténeti modell egyik jellemzője az európai színházkultúrák kapcsolatai hálózatának működése. A séma szerinti viszonyok és a kapcsolattartás, a hatás eszközei, úgy tűnik, a valóságban is léteznek. A középkelet-európai színháztörténetben meghatározó szerepet játszó német hivatásos színjátszás továbbra is jelen volt a régióban, miután ott a népnyelvű nemzeti hivatásos színházi intézmények kezdeményei létrejöttek. Ennek a korszaknak másfél évtizedes történetét elemezzük a következőkben az interkulturális kapcsolatok és hatások szempontjából.

A tanulmány korábbi változata német nyelven a Thália Germanica Társaság tübingeni nemzetközi konferenciáján hangzott el 1999-ben, majd négy folytatásban megjelent a *Neue Zeitung*<sup>98</sup> (1999-2000).

---

<sup>98</sup> Die Koexistenz des Deutschen und des Ungarischen (ab 1840: National) Theaters in Pesth zwischen 1833 und 1847, *Neue Zeitung*, 1999. 52-53: 2-3., 2000. 1: 5., 2000. 2: 11., 2000. 3: 5.

## 7.1 SZÍNHÁZTÖRTÉNETI HATÁSMECHANIZMUSOK ILLUSZTRÁLÁSA – A PESTI NÉMET SZÍNHÁZ ÉS A PESTI MAGYAR (1840 UTÁN NEMZETI) SZÍNHÁZ EGYÜTTÉLÉSE 1833 ÉS 1847 KÖZÖTT

A színház történet modellezhető hatásmechanizmusainak feltárásával arra a kérdésre keresünk választ, hogy a kultúrkörök hegemon intézményei hogyan és miképp viszonyultak a hatásterületükön megjelent nemzeti kulturális intézményekhez, hogyan változott szerepük az új színház típusok megerősödése idején, illetve hogyan váltottak funkciót és működési modellt, amikor nyelvi-művészeti értelemben is a nemzeti kultúrák mögé szorultak.

Láthattuk,<sup>99</sup> hogy az azonos perifériakörbe tartozó, azaz a történeti folyamatban párhuzamosan haladó nemzeti színház kultúrák hogyan tartják a kapcsolatot egymással. A közvetítőcsatornák működtetésében is a platóhoz közelebb eső kultúrkörök fontos (s leginkább az igen nagy területeket bejáró vándortársulatoknak köszönhető) szerepét ismerhetjük fel. Ezt a funkciót elsősorban a területek orientációs központjaiból kirajzó vándortrüppök töltötték be, de a kultúrkörökön belüli egységet a platóhoz közelebbi kultúrát képviselő városi polgári állandó színházai is erősítették közvetlen hatásukkal a sarjadó nemzeti nyelvű hivatásos színjátszásra. E kapcsolatrendszer később átalakult, s az önálló nemzeti intézményrendszerben már nem kaptak központi helyet a korábbi politikai-kulturális hegemoniát képviselő színházak, így azok, közönségük fogyásával párhuzamosan, mintaadóból és közvetítőből konkurencsá váltak, majd visszaszorultak nyelvterületük szűkebb határai közé.

A német nyelvű színjátszás hatásait kutatva Kelet-Közép-Európa XIX. századi történetében kultúrhistoriai modellünk, elméleti sémánk szerint logikusan eljuthatunk a funkcionális hármassághoz. A német nyelvű hivatásos vándor- és állandó színészet a kultúrkör külső területein mindenütt hasonló mechanizmussal működött. Az időben is tagolható szerepmegoszlás az áttekinthető és könnyen elemezhető sémánál összetettebb módon és különös formákban működött a XIX.

---

<sup>99</sup> 67-68.

század első felében. Ezt példázzuk most a pest-budai német és magyar nyelvű színjátszás együttélésének néhány momentumával.

A Közép-Európában állandósult német nyelvű polgári színjátszás és a kialakuló nemzeti nyelvű hivatásosság gyakorlati viszonyát Magyarországon az 1830-as évektől az 1880-as évekig tartó folyamat első szakaszában **a kompromisszumos együttműködés praktikumával** jellemezhetjük.

Példánkban bemutatjuk a kétnyelvű színházi élet működésének néhány érdekességét a német kultúrkörben. Szólunk a polgári játékszíni gyakorlat és a nemzeti program időleges kompromisszumáról a Vormärz időszakában. És a két (a német és a magyar) állandó színház közös harcáról a közönségért, a korszerű játékszíni kínálat megteremtéséért, valamint együttműködésükről a színházvezetés, a műsorpolitika, a társulat szintjén. Utalunk a két intézmény eltérő válaszaira, melyet a közönségizlés átalakulásával szembeülve adtak. Láthatóvá válnak az egymás mellett élés tipizálható vonásai, s ezek beépülése a romantika színházi struktúramodelljébe – s a fentiek által igazolódik az összehasonlító kapcsolati séma érvényessége.

Az 1812-ben felavatott állandó német színház életét kezdetben alig zavarta és befolyásolta magyar színészek tevékenysége, hiszen 1815 és 1833 között csak alkalmi játszóhelyei voltak a magyar vándorszínészetnek Pest-Budán. 1833. július 7-én érkezett Budára, a Várszínházba a kassai társulat drámai részlege, hogy ott 1837 márciusáig játsszék magyarul. 1837 augusztusára elkészült Pest vármegye színháza a pesti városhalon kívül, s így a fényes és hatalmas Gizella téri német színháznak erős konkurensé támadt.

Vizsgálódásunk időbeli végpontját is egy várostörténeti eseményhez köthetjük, a német színház 1847. február 2-i leégéséhez, mely nem egyszerűen a színházépület pusztulását jelentette, hanem a német színjátszás fővárosi nagy korszakának is végét vetett.

Ez az időszak, tehát 1833 nyarától az 1847-es év elejéig érdekes változásokat, átrendeződést hozott a magyarországi színiéletben.

Elsőként a színház intézményének funkcióváltozását és a közönség átrendeződését követjük nyomon. A klasszikus vándorszínészet korszakában, a XVIII. század utolsó évtizedeitől a XIX. század 10-es éveig a színjátszás felvilágosító feladatait



tűzték ki a különböző nyelveken játszó hivatásos társulatok: a játékszín a széptudományok (művészetek) és az „erkölcsi tudományok” határmezsgyéjén helyezkedett el, legfőbb célja „az érzékeny szívek jobbítása”, a népnevelés volt, eszközei pedig e morális értékek esztétikus megjelenítésére szolgáltak. A színház a polgári jó erkölcsnek, viselkedésnek, ízlésnek, a „világi élet bölcs kormányozásának”, a művelődésnek, s ezeken kívül a nemzeti virtusnak és nyelvnek „iskolája és temploma” volt e felfogás szerint.

Ezekhez a feladatokhoz választottak programot, műsorukra véve Lessing, Goethe, a felvilágosodás-korban átdolgozott Shakespeare műveit. Ám minthogy a játékszín évezredek óta a szórakoztatás színtere (is) – a vándorszínészet, lett légyen az német, cseh, szerb vagy magyar nyelvű, a napi gyakorlatban szembekerült a közönségízlés és a magas társadalmi-művészeti elvárások közti ellentmondással. A megoldást az jelentette, hogy a vándorszínházi működés kompromisszumot keresett és talált a magas és a népszerű kultúra között.

A működőképesség fenntartásához szükség volt arra is, hogy a vállalkozó-igazgatók a napi bevétel mellé mecénásokat találjanak. A polgári gazdálkodás és életmód rendszerébe fél évszázad alatt betagozódott hivatásos színházi működés így egyfajta népszínházként kielégítette az adott közönség igényeit a zenés és lokalizált produkciókkal, melyeknek alapjául a klasszikusok és a XVIII. század végén feltűnt „darabgyárosok” művei szolgáltak.

A vándorszínházi működés minden esetlegessége és a helyi körülményekhez való alkalmazkodása ellenére Európa középső és keleti részein jelentős egységet teremtett a művelődés-szórakozás területén. A német, az osztrák, a cseh, a magyar, a lengyel vándorszínészek tevékenysége nagyon hasonlított egymásra (illetve a többieké a németek színjátszására). Színészi eszközeik a nyelvi különbségek ellenére is egységesültek, a színpadtér kiképzése és tagolása vagy a látványelemek (már csak az igen gyakori ismétlések okán is) azonos képet mutattak a német kultúrkör egész területén.

A közönség társadalmi megoszlása és ízlése tekintetében sem tehetünk különbséget ebben az időszakban a német, illetve a népnyelven játszó társulatok között. A polgári (városi) színházak nézőterén az iparos- és hivatalnoktársadalom középrétege foglalt helyet. A közép-európai nemesség ekkor az udvari és iskolai színjátszást

támogatta és azok előadásait látogatta (illetve azokban vett részt akár alkotóként), a kereskedők és vásárolók csak vásár- és ünnepnapokon jutottak el a városok színházaiba.

A nyelvi és nemzeti sajátosságok jelentősége csak a XIX. század első harmadának vége felé nőtt meg, amikor a nemzeti mozgalmak felismerték a színház fontosságát és társadalmi fórumként kezdték használni programjuk terjesztésére és a nemzeti egység erősítésére. Ebben az időszakban a színészek társadalmi státusa is megváltozott, maguk is polgárrá váltak, a biedermeier életmód és ízlés a hétköznapi szintjén valósította meg a felvilágosodott polgári kultúra eszméit és eszményeit, ugyanakkor a magas kultúrában és az esztétikai gondolkodásban már a romantika is megjelent.

A színház, ami komplexitása és közönségfüggősége okán lassabban reagált a stílusfordulatra, az 1810-20-as évtizedben az állandósulás lehetőségeiért küzdött. A városi színházak létrejötte után indulhatott csak meg a romantika játékszíni forradalma, ami áthatotta a színjátszás társadalmi feladatától a színészi játékig, az intézményi differenciálódás csíráitól a színműirodalomig, a látványelemektől a színészképzésig a színház minden elemét.

A fényes városi színházak törzsközönségét ekkor már a magyar nemesség, a feudális középréteg szolgáltatta, ők támogatták a színházbérlő vállalkozók működését abonálással, pártolói adományokkal. S az iparosok-kereskedők mellett a harmadik jelentős és egyre meghatározóbbá váló nézői réteget a diákság és a köztisztviselők adták. A színház iránti érdeklődés szinte mániává dagadt és a társasági-társadalmi, sőt a politikai élet legfőbb színterévé éppen a színházi nézőterek váltak. A lapok hasábjait színházi tudósítások töltötték meg, az emberek mindennapi tevékenységévé lett a színházjárás, ami egyúttal „társadalmi cselekedet” is volt.

A polgárosulás, a modernizáció egyik legfőbb kifejező ereje lett a színházépítés is egész Európában. A városok ezzel bizonyították fontosságukat, a haladó szellemű nemesség csatlakozott a projektekhez, a közönség zömét adó városi polgárság pedig sokhelyütt maga építette fel új színházát, gyűjtés útján előállott tőkéből.

Még mindig nem volt döntő jelentősége, hogy a pompás és korszerű épületekben milyen nyelven folyt a játék – ez a változások későbbi fázisában lett csak érdekes.

Mikor felépült Pest első állandó polgári színháza, 1837-ben, annak kellett kielégítenie a legkülönbözőbb nézői igényeket, hiszen másik, akár alkalmi társulatot a Duna-parti két város közönsége nem tudott huzamosabb ideig fenntartani.

Az 1820-as évek a német színház közönségének lassú elmagyarosodását hozták s ezzel a műsor és a játékstílus is fokozatosan megváltozott. A kettős város népessége már nem egy „vidéki”, provinciális német színházat kívánt látni (és fenntartani), hanem egy harminc ezresről ötven-egynéhány ezresre duzzadt főváros sajátosságait, életét tükröző, magas színvonalon szórakoztató intézményt.

A működtetés bérlői rendszere is átalakult a 20-as évektől. Az évtized elején részvénytársaság és színészi választmány birkózott az egyre magasabb esztétikai-irodalmi kívánalmakkal és egyidejűleg a zenés-táncos műsort követelő közönségigénnyel.

A megoldást végül Fedor Grimm 1824 és 36 közötti bérlő-igazgatói ciklusa hozta meg – s ez az az időszak, melyben a német és magyar színészet viszonya is megváltozott. Ahogy a pesti utcákon egyre többször hangzott magyar szó (és latin beszéd) a német helyett, a pesti német színpadon is gyakrabban vendégszerepeltek magyar vándorszínészek, s gyakrabban szólaltak meg magyarul a német színészek is, magyar zene szólt a koncerteken, magyar táncot adott elő a balett-együttes. „Félő volt”, hogy ha ez így megy tovább, a német színészek fognak Pesten magyar darabokat és daljátékokat adni... De ekkor (1833-at írtak már) megérkezett az akkori legerősebb magyar társulat, a kassai együttes Budára.

A romantika eszméi az 1830-as évtized elejétől kezdve érvényesültek a gyakorlatban a nemzeti gondolat érdekegyesítő mozgalommá válását, a nemzeti kulturális és tudományos társaságok tevékenységének kibővülését, társadalmi és művelődési intézmények alapítását eredményezve. A magyarosítás korábban lassú üteme átfogó programként gyorsult fel, a nyelvi—irodalmi—művelődési mozgalom meghódította a polgárokat. S nem csak a magyar anyanyelvűeket. Pest-Buda lakosságának nagy része ekkoriban mindkét nyelvet beszélte.

Érdekes művelődéstörténeti jelenség Közép-Kelet-Európában, mely bizonyos tekintetben máig hat és érzékelhető, hogy az anyanyelv és a nemzeti hovatartozás, az állampolgárság kérdése nem olyan egyszerű a soknemzetiségű területeken, mint a romantika nemzeti mozgalmi (azaz a XIX. század) előtt kialakult európai nemzetállamokban. A polgári átalakulás mindenkit érintett, a társadalom minden rétegét és csoportját. A reformmozgalmak az élet legkülönbözőbb szféráit célozták meg a gazdálkodástól a jogintézményekig, az oktatástól a demokratikus parlament működéséig, a feudális egyenlőtlenségek felszámolásától a kultúra általános elérhetőségéig. Ugyanakkor a nyelvi-kulturális asszimiláció, a többségi nemzet hegemoniára való törekvése csak a történeti folyamat későbbi szakaszára, 1849-re és azt követően a század utolsó harmadára vált érezhetővé.

A színházügyben a forradalom előtti időszak a kiegyenlítődés ideje volt. A magyarok intézményei immár sikeresen küzdöttek az állandósulásért, saját színházért Pesten is.

Az 1833-tól a Várszínházban játszó társulat kiépítette nemesi és polgári pártolói körét és közönségét, a működést egyre kevésbé határozták meg az alkalmi körülmények. A tervszerűség és tudatosság érvényre jutásában, a magyar színjátszás széleskörű támogatásában a Tudós Társaság drámaírói és -fordítói pályázatait, drámabíráló és játékszíni bizottsága, Pest vármegye színpártoló tevékenysége, majd a színházépítés vármegyei kezdeményezése és a nemesség csatlakozása vagy gróf Széchenyi István 1832-es röpirata egyaránt szerepet játszott.

1837-ben megnyílt a Pesti Magyar Színház, melyet a vármegye építtetett. A nyitást követő három esztendő elegendő volt ahhoz, hogy a magyar színház bizonyítsa életképességét, társadalmi fontosságát és művészi érdemességét, így 1840-ben az országgyűlés nemzeti kezelésbe vette, létrehozva a leendő magyar színházi struktúra középpontját, a Nemzeti Színházat.

Ezzel a Pesti Német Színház és a magyar Nemzeti Színház közti viszony új elemekkel bővült. Egy vállalkozói magánszínház – a fokozatosan kisebbségbe szoruló németajkú közönség természeti csapástól sem kímélt, az 1838. évi dunai árvíz során megsérült színháza, a romantika áramába csak nagy nehézségek árán és időlegesen bekapcsolódni képes színház került szembe az országos támogatottságú,

elsőszámú hazai játékszínné előlépett, a romantika nemzeti programját valló és megvalósító intézménnyel.

A Pesti Német Színház sorsa megpecsételődött és nem egészen egy évtized alatt háttérbe szorult Pest-Buda színházi életében. Nem elsősorban németnyelvűsége okán tehát, hanem a társadalmi-kulturális erőviszonyok és a művészi ízlés megváltozása miatt. Az 1847. február 2-ára virradó éjszakán felcsapott lángok, mondhatni, csak a kegyelemdőfést adták meg a Gizella téri színháznak. A helyette felépült Nottheater és a későbbi német színházak nem tudták többé a korábbi színvonalra emelni a magyar főváros német színészetét.

A Nemzeti Színház azonban megtalálta helyét a közönség és a kulturális vezető réteg elvárásainak csomópontjában és virágkorát élte a negyvenes évtized végén. A forradalom és szabadságharc bukását követően aztán természetesen jelentős változás következett be az intézmény funkciójában és működésében, de az már a következő korszak történetének kezdete.

A következőkben néhány pillantást vetünk a konkurens játékszínek műsorára és társulatára az 1833 és 1847 közötti időszakban.

A magyarországi német színháztörténet krónikása, PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR JOLÁN monográfiájában<sup>100</sup> 213 darabot sorol fel a német színház 1791 és 1811 között Pesten és Budán játszott repertoárjából, melyek 1837 előtt a magyar társulatok műsorán is szerepeltek. A Pesti Német Színház fennállásának első két évtizedében is egyértelmű volt tehát az intézmény műsorkiajánló, mintaadó funkciója. A magyarok által a németektől kölcsönzött műsordarabok között sokáig a felvilágosodás, a klasszicizmus népszerű színjátéktípusai vezettek: érzékenyjátékok, szomorújátékok, vitézi játékok. Az irodalmi klasszikusok (a németek és a német átdolgozásban játszott külföldiek egyaránt) nehezebben jutottak magyar színpadra. A legnépszerűbbek az énekesjátékok, majd az 1820-as évtized második felétől a bécsi népszínpad színjátékai, a Zauberposse, a Lokalposse és a Parodia voltak. A végigkomponált zenés színjátéktípusok között az itáliai operák és a balettek, arlekinádok hódítottak.

---

<sup>100</sup> PUKÁNSZKYNÉ 1914

Az operakultusz, majd az úgynevezett „operaháború” külön tárgyalást érdemelne. Itt csak annyit, hogy a Pesti Német Színház működésének egyes időszakában a zenés műsor egyértelműen az első helyen állt. Ehhez hozzájárultak a színház építészeti-akusztikai adottságai, melyek enyhén szólva nem segítették a természetes színpadi beszédet, mivel a nagy és kívülről igen impozáns és díszes épület belső tere túlságosan nagyra és kongóra sikeredett.

3500 fős befogadóképességével jelentős helye volt az akkori európai színházi rangsorban, ez azonban azzal járt, hogy a rossz akusztikájú terem kihasználtsága csak ritkán volt félháznál nagyobb. A félig telt épületben azután még inkább elveszett az emberi hang, nem volt lehetőség az intimitásra, amit a későbbi, romantikus játzsás követelt volna, a színpad hatalmas terében pedig – amelynek nyílása mintegy kétszer szélesebb volt a bécsi Burgtheaterénél – látványos díszletek kellettek, amelyek igen sokba kerültek akkoriban is...

A bevételt és a látogatottságot tehát a nagyszínházban jobban érvényesülő és nagyobb hatású operával és más zenés színjátékokkal kellett biztosítani. Azokban az években, amikor a német színház bérlője egyidejűleg a budai Várszínházat is használatba vette, a két ház műsorát a közönségigény és a fizikai lehetőségek szerint differenciálhatta. A prózai, irodalmi igényű, színészközpontú darabokat Budán, a zenés, látványos, nagy együttest mozgató szórakoztató produkciókat pedig Pesten játszhatták.

Ez a lehetőség azonban 1833-ban megszűnt, hiszen Budán a magyarok kaptak működési engedélyt. A Pesti Német Színház rossz adottságai így egyre nyilvánvalóbban akadályozták a művészi munkát és a műsoregyensúly fenntartását. Ez idő alatt a magyarok a drámajátzsásban iskoláztak, 1833 és 37 között megtanulták kiszolgálni, sőt formálni a két polgárváros ízlését, s mikor a maguk új épületébe beköltöztek, ami kisebb is, intimebb is volt a hodálynak is „becézett” német színháznál, a prózai és a zenés műfajban is jól működtek.

A műsorrend másik érdekes és meghatározó változása a romantika ízlésfordulatát tükrözi. Az 1830-as évtizedben a korábbi német műsor elavult darabjait kiszorította a repertoárról a friss, modernebb francia dramaturgia. Ennek során a németek közvetítő funkciójukból is jelentősen vesztek. A korábbi kizárólagosság megtört, a francia darabokat magyarra már nem németből, hanem eredetiből fordították, sőt a

klasszikusok új, romantikus szellemű, az eredetihez hívebb szövegei is színre kerültek.

Álljon itt példaként csak egy az „új” műsordarabok sorából: Hamlet esete a romantikus színpadon. A Schröder-féle átdolgozás felvilágosult uralkodóként trónra emelte a dán királyfit – így elégítve ki korának igényeit. A vándorszínházak, ha merték és tehették, ezt a változatot játszották németül, magyarul.

A romantika játékszínje azonban új Shakespeare-t kívánt. Újat, ami versben szól és az eredeti mesét-dramaturgiát követi. Schlegel német fordítását már 1825 óta játszotta Bécsben a Burgtheater, a kor legjobb német színháza. De a máskor oly nyilvánvaló hatás ez esetben nem érvényesült közvetlenül a Pesti Német Színház műsorán.

Pesten egészen 1839-ig nem látták meghalni Hamletet, akkor azonban mind a német, mind a magyar színpadon színre került az angol reneszánsz költő darabja. Ott Schlegel, itt Vajda Péter fordításában. S bár a németek előadása két és fél hónappal megelőzte a magyar nyelvű bemutatót, lehetséges, hogy az új magyar fordítás elkészültének és várható színre kerülésének 1838-ban megjelent sajtóhíre adott lökést Schmidt igazgatónak a tragédia előadásához.

A korábbi egyirányú hatás kölcsönössé vált, sőt egyes esetekben egyenesen magyar befolyást tapasztalhatunk. Ilyenek a műsorra vett eredeti magyar drámák esetei. A szerzők közül említést érdemel Kisfaludy Károly, legjelentősebb polgári vígjátékírónk. Öt darabjának 14 előadásáról tudunk a Pesti Német Színházban 1820 és 27 között. Más színművek, mint például Hugó (Bernstein) Károlyé, a *Brutus und Lucrezia oder Der Sturz der Tarquinier*, a német játékszínben kerültek közönség elé először. Hugó Károly darabja a németeknél 1845-től szerepelt, a Nemzeti Színház csak 1847-ben játszotta el Egressy Gábor magyarításában (!).

A német színház műsorán szereplő magyar művek egyike-másika paródiája, alkalmi vagy helyi változata volt más sikeres daraboknak, ezeket sokszor a magyar származású tagok írták. Ilyenekből legalább 23-at számolhatunk össze az 1812 és 47 közötti repertoáron, viszonylag nagy előadásszámmal.

Voltak a műsoron más magyar vonatkozású darabok is – a legismertebb a Pesti Német Színház 1812-es nyitódarabja Kotzebue-tól, az *Ungarns erster Wohltäter* Beethoven zenéjével. Ez 1831-ig 13-szor került színre.

Ezek után áttérhetünk a társulatok összetételének és szerveződésének vizsgálatára. Alapvető különbség látható a két szintársulat működése között az állandó tagok és a vendégek szereplési arányaiban. A német társulatok a különböző (német és magyar) igazgatók alatt eltérő mértékben ugyan, de mindig erősen támaszkodtak a német városok és a Habsburg főváros színészeire, vezető és közönségvonzó sztárjaira. Játszott Pesten Heinrich Anschütz és Nestroy (1837-ben), Hamletként fellépett Karl Katzianer (1826-ban), Emil Devrient (1843-ban és 46-ban), Ludwig Dessoir (1844-ben) vagy 1839-ben a *Lear királyban* Dörling, a stuttgarti udvari színház tagja. Más külföldi színészek, énekesek és táncosok is szerepeltek Pesten.

A vendégjátékok nagy népszerűsége ellenére azt mondhatjuk, hogy a színház társulatának folytonos alkalmazkodása a vendégekhez szinte lehetetlenné tette a fejlődést és az önerőre épülő romantikus együttesmunkát (ensemble).

A tagoknak egyébként jelentős és egyre növekvő részét magyarországi németek, sőt néha magyar anyanyelvűek adták. Az 1830-as évektől néhányan már vezető szerepbe is kerülhettek. Közülük csak a legjelentősebbet, Erkel Ferencet említjük, aki 1836-ban második karmester volt a Pesti Német Színháznál. Ilyen esetekben a magyarok számára egyértelműen az önálló működésre felkészítő gyakorlóterep volt az akkor még egyetlen pesti állandó játékszín.

Az 1840-es években aztán eljött az idő, amikor a külföldi sztárvendégek helyét a magyar Nemzeti Színház művészei foglalták el. Csak a legnagyobbak közül tallózva: Szerdahelyi József 1839-ben és 41-ben, Éder Lujza szopránénekesnő 1839-ben, Laborfalvy Benke Róza 1841-ben, Farkas József, az első magyar spicctáncos és táncmester 1843-ban, Fánecs Lajos (a cseh Johann Czermak jutalomjátékán) 1845-ben, Udvarhelyi Miklós basszista szintén abban az évben lépett fel a Pesti Német Színházban. Különleges volt Schodelné Klein Rozália magyar operaénekesnő esete, aki Pestről indulva vált európai hírűvé s a bécsi Hofoperntheaterből érkezett vendégjátékokra a németekhez 1837 és 39 között többször is.



A külföldi, köztük a német és osztrák színészek, énekesek, karmesterek, muzsikusok, táncosok többsége ugyanekkor már a magasabb presztizsű magyar Nemzeti Színházban szerepelt.

Teljesen megváltozott hát a helyzet azóta, hogy az 1820-as években vidéki magyar színészek jöttek vendégszereplésre Pestre, természetesen a német színházba. Akkor a német nyelvű pesti sajtó a biztató lekezelés hangján írt producióikról. Csak Déryné Széppataki Róza, a széphanjú primadonna 1822-es vagy Kántorné Engelhardt Anna, a nagy tragika 1824-es fellépésekor vetették fel: akár a német színház tagjai is lehetnének, ha akarnának.

Az imént jelzett időszakban azonban egyre nőtt az irigykedés a német zszurnaliszták cikkeiben, s a Pesti Magyar Színház megnyitása és első sikerei után igazi vetélkedés indult. Ekkor a magyar játékszín, immár Nemzetiként az operát is meg- s a közönséget elhódította a németektől.

A magyar színházban romantikus együttest akartak felépíteni. Erre, az ensemble kialakítására törekedtek már Budán is, 1833-tól, ahol fokozatosan létrejött az új, romantikus színművek szerepeinek eljátszására alkalmas színészgárda. A vándorszínészet gyakorlatában „elkopott”, népszerű, sőt legendás, de már fáradó színészek nem jutottak a Pesti Magyar Színház, az elsőszámú színpad deszkáira.

Ott a romantika színpadi megvalósulása előtt már nem tornyosultak akadályok. A tudatos műsor- és társulatépítés eredményeképp az 1840-es évtized a Nemzeti Színház sikerkorszaka lett. A programot és a játéktípust Bajza József, Erkel Ferenc és Egressy Gábor határozta meg.

A Pesti Német Színház nagy korszakait (1815 és 18 között Ráday Pál vezetésével, majd Fedor Grimm igazgatása idején, 1824 és 36 között) és virágkorát Schmidt Sándor alatt (1836-1841) a művészi program és a magánszínházi működőképesség megőrzése közti kompromisszumos egyensúly jellemezte ugyan, de ezek a kísérletek csak részeredményeket hoztak.

Rádaynál a hangsúly a műsor tudatos megosztásán volt. Pesten és Budán kettős (operai és drámai) társulat kiépítését célozta meg a weimari színházi ideálok és az újonnan megjelenő romantika művészi igényei szerint. Differenciált az üzlet és a

művészet között, de az anyagi bonyodalmak a lefektetett elvek (*Grundlinien der Theaterverwaltung*) helyett kapkodó műsorpolitikához vezettek.

Grimm takarékoskodott a pénzzel és a művészi elvekkel is, nyereséges működését a vendégek kölcsönként népszerűségére alapozta. Műsorának zömét a bécsi népszínpad sikerdarabjai alkották és a korai romantika másod-harmadrangú szerzői. Schmidt már a magyarok konkurenciájával küszködött. Túlzott ambícióját, hogy a pesti játékszín a kiállítás pompájában elérje a bécsi udvari színházak színvonalát, nem kísérte siker. Az ő érdeme az volt, hogy elindította a műfajok és közönségrétegek szerinti differenciálódást a fejlődő városban. Megnyílt a Budai Aréna, így már három játszóhely állt a rendelkezésére, később a Duna pesti oldalán is nyílt egy külvárosi színpad a Városligetben. De mindez nem mentette meg a csődtől Schmidt színházát. Túl sok csapás érte az évek során: a magánvállalkozás anyagilag elbukott a közalapról fenntartott versenytárral szemben, s semmiképp nem közelíthette meg Bécs játékszíni kínálatát (az akkori két udvari színházét és a három népszínpadét), meg kellett válnia operai repertoárjától egyrészt a magyar konkurencia, másrészt a túl nagy kiadások miatt, így műsora a drámára, annak is két fő ágára, a külvárosi bohózatokra, illetve a régi német klasszikusokra korlátozódott. Mindehhez járult még az 1838. évi jeges ár, ami alámosta az épület pincéit és elmosta az évad előadásait. Így a Pesti Német Színház az 1840-es évtized elejére alacsony színvonalra süllyedt, nem tudott bekapcsolódni a romantikus repertoár pesti bemutatásába.

A Nemzeti Színház azonban ereje teljében működött és újított. A romantika új színjátéktípusai közé emelkedett a Nemzeti Színházban, s a következő korszak meghatározója lett a magyar népszínmű. A műfaj első darabja, Szigligeti Ede *Szökött katonája* 1843-ban jelent meg a műsoron. Ennek sikerét még megpróbálta elkölcsönözni a Pesti Német Színház is, de a mindkét oldali plágiumvadás és a tettelegességig durvuló sajtóvita után az erkölcsi és az anyagi győzelem már egyértelműen a Nemzeti Színházé volt.

Az árvíz után megújult a kettős város, a jövő Budapest kezdett felépülni, az állandó lakosság lélekszáma elérte a 75000 főt, a potenciális közönséget szaporította még az elmagyarosodott nemesség, a katonaság, a diákság és a

vásárokra a városba érkező idegenek. Így mintegy 90000 fő volt a város tényleges népessége. Már nem a régi német Pest volt ez, hanem a magyar szellemi élet központja. Itt működött egymás mellett a német és a magyar játékszín.

Kapcsolatukat többször intézményesíteni is akarták. 1842-ben Kossuth Pesti Hírlapja még azzal akart véget vetni az átkos versengésnek, hogy egyesüljön a két színház a németek központi fekvésű épületében. Heti két német, három magyar estet javasolt, magyarul énekelt operákkal kiegészítve... Amikor aztán a német színházban a kalandor igazgatók alatt színvonaltalan látványosságokat (bűvész- és lovasmutatványokat, rémdrámákat, botrányos vendégszínházakat) kínáltak a közönségnek, a nézők választása a nyelvi különbségektől függetlenül egyre gyakrabban esett a Nemzeti Színházra.

A Pesti Német Színház, melynek jelentősége 1812-ben még kisugárzott az egész német nyelvterületre, s amely Pestre hozta a koraromantika játékszíni művészetét, sztárjaival, műsorával és játékstílusával, elvesztette a harcot a polgári színház nemzeti intézményével szemben, mely sikeresebben indult el a romantika színháza felé.

A romantika irodalmi műfaj-hierarchiájának csúcsán a verses dráma, a drámai költemény állt. Ennek színpadi megvalósítását már új esztétikai, stílári és technikai keretek határozták meg. A polgári magánszínház differenciálatlan (mindenkinek mindent adni szándékozó) működése nem felelt meg az új követelményeknek.

A Nemzeti Színház intézménye a maga működési garanciáival lehetőséget adott a művészi koncentráció magasabb fokán a nemzeti romantika igényeinek kielégítésére. A harc Pesten a Nemzeti Színház javára dőlt el.

Láttuk azonban, s jól tudjuk, hogy e győzelem hosszú előzményekre megy vissza, a német vándor- és állandó színészet félévszázados mintaadó és közvetítő tevékenysége nélkül nem jöhetett volna létre a magyar nyelvű hivatásos színjátszás, s nem hódíthatta volna meg az egy időben polgárosuló és magyarosodó fővárost, Pest-Budát.

## 7.2 A TEATROLÓGIAI KOMPARATISZTIKA RÉSZKÉRDÉSEIRŐL – AZ ÉSZT SZÍNJÁTSZÁS TÖRTÉNETÉNEK ÖSSZEHASONLÍTÓ TANULSÁGAI

Következő résztémánk a színháztörténeti folyamat belső jellegzetességeinek bemutatásával válik annak bizonyítékává, hogy előfordulhatott egyes nemzeti kultúráknak egyik perifériakörből a másikba való átkerülése – s hogy ez a folyamat a színháztörténeti adatok alapján világosan leírható. A periféria különböző köreinek jellemzését is igazolódni láthatjuk, amikor bemutatjuk, hogy a kezdetben a periféria középső körébe, a Közép-Európának is nevezhető német kultúrkörbe tartozó észti, illetve észtsországi színháztörténet miként került át egy másik körbe és hogyan változott meg orientációs központja is, amelynek következtében az észak-európai modell, a finn vagy a norvég fejlődésvonal követőjévé vált.

Egy kevésbé ismert színházkultúra történetéből emelünk tehát ki a komparatisták érdeklődésére számot tartó példát. Az észti játékszín történetéből, mely bár nem adott európai hírnévű színházi szerzőt vagy színészt, mint az ugyancsak kicsiny norvég vagy svéd, s bár nem volt a világszínház fejlődésének rugója, mint az orosz, sajátos helyzete, a kultúrkörök határán való elhelyezkedése okán mégis különleges vizsgálati tárgyunk lehet.<sup>101</sup>

A német, a svéd- finn és az orosz kultúrkörök érintkezési pontján létrejövő hivatásos nemzeti nyelvű észti színháztörténetének a XVIII. század végétől a XIX. század 60-as éveikig húzódó intervallumát vizsgáljuk meg, melynek során a kezdetben a periféria középső körébe tartozó észti, illetve észtsországi színháztörténet átkerült az eggyel kijebb elhelyezkedő körbe.

Az a közép-európai régió, melybe a XVI-XVIII. század folyamán Észtsországtartozott, a német nyelvű kultúra hatása alatt állt. A nemzeti nyelvű hivatásos színháztörténet létrejöttét megelőző időszakban e kultúrkörre a színháztörténet többszintűsége és többnyelvűsége volt jellemző. A tradicionális iskolai központokban latin, német vagy népnyelvű iskolai színháztörténet folyt. A színháztörténet magasabb szintjén álltak a balti német birtokosok nemesi színházai,

---

<sup>101</sup> Témánk első kidolgozása *Komparatív módszer a színháztörténetben* címmel elhangzott A komparatizmus mai állása, elmélete és gyakorlata – nemzetközi tudományos ülésen, 1993-ban

a kastélyszínházak, illetve a városi szalonok polgári műkedvelő előadásai. A hivatásosságot a német, illetve német nyelven játszó vándortársulatok képviselték. Erre az alapra építhetett az észti nyelvű színházi és játékszíni mozgalom a felvilágosodás időszakában.

S bár 1721 óta már az orosz cár birodalmának része volt a Baltikum, a politikai hatalomváltás a balti német földbirtokosok és Hansa-kereskedők helyi hatalmát és kulturális befolyását nem csökkentette. A tengerparti főváros, Reval (a mai Tallinn) a Szent-Pétervárra vezető útvonalnak a cári udvar előtti utolsó állomása volt a vándortársulatok számára. Német prózai és operatársulatok, köztük a magyarországi német színészettörténetből is ismert Peter Hilferding bécsi együttese járt az 1770-80-as években Revalban. És 1783-ban itt kapott hivatali állást a korszak Európa-szerte legtöbbször játszott szerzője, August Kotzebue, aki Katalin orosz cárnő kinevezésével a fellebbviteli bíróság címzetes tanácsosa lett, majd két esztendő múlva az Észtországi Tartomány kormányzói hivatalának elnöke.

Kotzebue megjelenése új lendületet adott a városban működő német nyelvű műkedvelő színjátszó tevékenységnek. A városi nemesi és hivatalnok-értelmiségi körökben 1784-ben alapított állandó műkedvelő színházban sok Kotzebue-darabot adtak a szerző irányításával. A társulat tagjai között, először az észtországi színjátszás történetében, nőket is találhatunk – az iskolai és nemesi műkedvelő színjátszás másutt továbbra is érvényben maradt előítéleteit megtörve. A rendszeres előadások bevétele jótékony célokat, például az észti nyelvű könyvkiadást szolgálta. August Kotzebue több ismert darabja született és nyomtatott Revalban, 1787-ben a *Der Eremit auf Formentera* (amelyet magyar színpadokon *A formenterai remete* címen játszottak), 1788-ban az *Adelheid von Wulfingen* (Reval—Leipzig), 1789-ben a *Die Sonnenjungfrau* (*A Nap szüze*), vagy 1790-ben a *Das Kind der Liebe* (a magyar színpad kedvelt darabja, *A szerelem gyermeke*). A tíz esztendeig fennállt műkedvelő színház a német szerzők, többek közt Lessing darabjait játszotta, érzékenyjátékokat, melodramákat, s a társulat legnagyobb érdeme az észti játékszín történetében, hogy a műkedvelés és a hivatásosság határán időnként az észti nyelv is felhangzott a színpadról.

1789-ben Kotzebue észt tárgyú zenés egyfelvonásos darabjában (mely talán az 1785-ös *Leiden der Ortenbergischen Familie* című érzékenyjáték alkalmi változata volt) az észt jobbágy- és szolgaszereplők, valamint velük a balti német birtokos család is népnyelven beszélt.

1789 – ez a dátum arra mutat, hogy ekkor közép-európai modellünkkel, melybe a magyar vagy a cseh színháztörténet is tartozik, az észtországi színházi fejlődés teljes szinkronban volt.

Észtország északi, tengerpart-közeli területein, városaiban a helyi és a német vándortársulatok a XIX. század elejétől egyre gyakrabban adtak észt nyelvű quodlibeteket és a Revalban 1809-ben felépült és megnyílt Német Színház teret adott az első észt születésű hivatásos színészek fellépéseinek is.

Hivatásos észt társulat azonban mégsem jött létre ekkor.

A nemzeti nyelvű színjátszás több feltétele hiányzott ugyanis a XIX. század első harmadában. Egyfelől az egységes észt irodalmi nyelv s így a műsor hiányzott, másfelől az észt társadalom szerkezete nehezítette a nemzeti nyelvű művészetek fejlesztését. A társadalom felsőbb rétegei, a nemesség és a városi kereskedő-polgárság ugyanis csaknem kizárólag német volt, s az észt értelmiségi (hivatalnoki—papi—tanári) kör is igen szűk volt még a századfordulón. Hiányzott hát, különösen a városokban az észt irodalom és játékszín közönsége is. Nem véletlen, hogy a XIX. század első évtizedében a német színházkultúra színvonalának, sikereinek hatására és a korábbi protestáns iskolai színjátszás észt nyelvűségének hagyományai nyomán az esztofil *német* polgárok szorgalmazták az észt irodalmi nyelv és az észt nyelvű színjátszás fejlesztését. De erre az orosz birodalmi politika megváltozása miatt már nem került sor.

A XVIII. század végi parasztmozgalmak hatására a cári udvar balti politikája gyökeres fordulatot vett. Míg 1721 után a balti németiség politikai és gazdasági vezető szerepének pozitív hatása volt az Orosz Birodalomban, tehát a németek kiváltságainak és tág lehetőségeinek biztosításával a térség gazdasági fontosságát fenntartani és erősíteni szándékoztak, s közben az észt törekvések kismértékű támogatásával a német birtokosokat kordában is kívánták tartani – az európai

soknemzetiségű birodalmak szokásos taktikájával, addig a századvégre felerősödött észt nyelvi demokratizálási és parasztmozgalmak már túlléptek a cári udvar által még elviselhetők határán.

A XIX. század első évtizedében a cár ugyan engedményekre kényszerült, ám ezzel is kettős hatást ért el: a balti német hegemóniát is gyengítve csendesítette le az észteket például azzal, hogy 1816-ban (elsőként a Birodalomban) megszüntette a jobbágyságot. A svédek 1680-as rendelete után az orosz törvénnyel újraélesztve a skandináv fejlődésre jellemző szabad paraszti, leendő paraszt-polgári réteget. Ennek a társadalmi átrendeződés lehetőségeinek szempontjából jelentős határozatnak később a színházi életben is nagy jelentősége lesz. Ugyanakkor az észt nyelvi-nemzeti mozgalom kibontakozását az udvar egyre erőteljesebb oroszosítási politikával törte meg.

Az orosz politika a német gazdasági befolyás csökkentése után a kulturális orientáció megváltoztatásban is sikerrel járt. Az 1802-ben újraindított tartui egyetemen az 1830-40-es évekre kialakult észt értelmiségi körök már nem a német irodalom, művészetek vagy politika befolyása alatt állva kezdték meg liberális és demokratikus programjaik kidolgozását – hanem a franciás kultúrájú orosz intelligencia eredményeit felhasználva fordultak a nyelvi-gazdasági elnyomó szerepébe állított helyi német birtokosok ellen.

A közvetlen germán hatástól elszakadva a nemzeti irodalmi és játékszíni mozgalom azonban lassabban bontakozhatott ki, s a késés a kialakuló színházi struktúrának a közép-európaiktól, a nemesi körök által, felülről létrehozott és fenntartott nemzeti színházi központú intézményrendszerrel eltérő modellbe illeszkedő felépülését eredményezte.

Évtizedekre visszaszorult a hivatásos nemzeti színjátszás létrehozásának igénye, ami a század elején is elsősorban a tartományi központ, Reval közönségében fogalmazódott meg. Az orosz kultúrpolitika által preferált új kulturális centrum, Tartu azonban egészen más helyzetben volt, mint a német Hansa-város.

Tartu és a déli észt területek korábban nem voltak az észt nyelvű művelődés valódi gyűjtőpontjában. A XVI-XVII. század fordulóján, a lengyel uralom időszakában rekatolizált iskolákban és az 1632-ben még a svédek által alapított tartui egyetemen

mindvégig latin nyelvű iskolai színjátszás folyt és az Universitas városában a nyilvános színjátszás 1812 és 1867 között erkölcsvédelmi okokból be volt tiltva.

Zártkörű előadásokkal kezdődött tehát a játékszíni mozgalom újraélesztése, ezért a Revalhoz képest észlelhető fáziskésés és lelassulás érthető. Az oroszosítás eredményezte egyébként azt is, hogy a korábbi kísérletek a század második harmadára Revalban is megszakadtak, s az ottani német színház sem próbálkozott tovább észtl nyelvű előadásokkal.

Amikor az 1850-es évek végén Tartuban megindult az észtl nemzeti nyelvi, fordítói és irodalmi mozgalom, annak bázisát immár az önszerveződő polgári, munkás és paraszti egyletek adták.

Tartuban 1865-ben alakult meg az észtl első dalostársasága, mely a népi művészetek, a zene, a tárgyi folklór – és természetesen a nemzeti irodalom alapművének, a népi-nemzeti eposzba összegyűjtött epikus és lírai énekeknek, mítoszoknak, a *Kalevipoeg*nek a népszerűsítését tűzte ki céljául. Ez a városi értelmiség által szervezett egylet fogadta szárnyai alá az észtl nyelvű színjátszómozgalom csíráit is. Így lett az észtl színház születésnapja 1870. június 24. Ezen újabb csomópontunk az észtl színháznak az északi modellbe kapcsolódásáról tanúskodik.

Ugyanebben az időben, az 1869-es első, jótékony célú hivatásos finn nyelvű előadása után, 1872-ben alapították, az első évadokban vándortársulatként működött Finn Színházat (Suomalainen Teatteri) is.

1870-ben a tartui Vanemuine nevű, a *Kalevipoeg* egyik hősről, a finn népi eposz ismert Väinämöinenjének rokonáról elnevezett dalosegylet színjátszói előadták Lydia Koidula, nemzeti költőnő darabját, a *Saaremaai unokafivér* című vígjátékot. Meg kell jegyeznünk, hogy ez a színmű a német kulturális kötődés szervességét és megőrződését mutatja, hiszen a darab Theodor Körner *Der Vetter aus Bremen* című 1815-ös darabjának átdolgozása volt. Az első nagysikerű előadást követte a többi – a nagyobb városokban, Tallinnban, Viljandiban, Narvában sorra alakultak a színjátszó-társaságok és immár észtl darabokat is játszottak. Közben vidéken a munkás- és parasztműkedvelők társulatai is megszerveződtek, s így az 1870-es évek közepére az észtl színházi struktúra az észak-európai modell szerint, a népszínházi eszme vonzásában kialakult többközpontú intézményrendszerként formálódott ki.



Az észti nemzeti kulturális ellenállási mozgalom, mely kezdetben orosz támogatással a német fennhatóság, hegemonia ellen irányult, az 1860-as évektől az oroszok ellen fordult, így a kezdeti cári engedmények után erőszakos russzicizálási hullám következett a XIX-XX. század fordulóján. Az észti színelőadások betiltása, a sajtó és a könyvkiadás cenzúrája, az önszerveződő társaságok működésének korlátozása azonban már nem állíthatta meg az észti hivatásos színházi életet.

Igazolva a plató—periféria-elméletnek a „**késésből erényt**” -tételét, mely szerint a századvégre kialakuló nemzeti színházkultúrák fejlődését, gyors bekapcsolódását az aktuális műsor- és stílusáramlatokba megkönnyítette, hogy ott a nemzeti színházak és a romantikus játékhagyományok nem merevedhettek meg, nem akademizálódhattak, hanem szabadabb lehetőséget teremtettek a modern irányzatok kibontakozásának. Ahogy ez a svéd, a norvég játékszín és drámairodalom történetében (elsősorban Strindberg és Ibsen tevékenysége esetében) megfigyelhető, vagy ahogy az orosz művész-színház megalakulása és működése példázta.

Ebbe a sodrásba került be az észti színház is, hiszen az egész észak-európai régióhoz hasonlóan a plató—periféria -aszinkronitás rövid idő alatt csaknem kiegyenlítődött. Az észti játékszín az 1870 és 1901 közötti időszakban bejárta a Körnertől Ibsenig, Csehovig vezető utat. A drámafordítói mozgalom első sikereit még Birch-Pfeiffer vitézi játékaiknak és romantikus regényadaptációinak észtre fordításával aratta. Ezután az észti színházak repertoárján gyors egymásutánban jelentek meg a zenés előadások, operák (Weber) és operettek, majd az 1880-as évek második fele az észti kortársak romantikus és népi naturalista darabjaié és a drámairodalom klasszikusaié volt, Molière, Voltaire, Shakespeare, Goethe műveivel. Az 1890-es évek legnépszerűbb produkciói között még mindig találunk Singspieleket és látványos, tündérszerű előadásokat, de jellemző módon már többnyire Verne művei nyomán. Ezt követően azonban éles ízlésváltásra került sor, lezárva a nemzeti nyelvű hivatásos színházi élet kezdeti korszakát.

Az észti színházművészek második generációja külföldi tanulmányútjain Otto Brahm és Antoine, majd Sztanyiszlavszkij és Reinhardt elveivel és színházi gyakorlatával ismerkedett meg. A fiatal rendezők körül megalakult új társulatok (Tallinnban 1893-ban, Tartuban 1901-ben) már új színházeszményt képviseltek.

És 1906 után Észtországban lehetővé vált a tagozott színházi struktúra létrehozása – középpontjában a népszínházi gondolatot differenciáltan, a helyi adottságoknak megfelelően megvalósító új tartui művész-színházzal, a máig is működő Vanemuine Színházzal és a tallinni, Estonia nevű polgári szórakoztató színházzal, melyek köré a fővárosban további öt, Tartuban kettő, más vidéki városokban különálló városi és munkásszínházak, valamint a vidéket ellátó vándor- és staggione-társulatok szerveződtek.

Láthattuk, hogy az észt színjátszás társadalmi funkcióját kifejező intézményrendszer a XVIII. század végén még más úton indult, és az egyedüli német kulturális befolyást megtörő – s ezzel az észt nemzeti kultúra önállósulását is segítő – orosz birodalmi politika a társadalom szerkezetének megváltoztatásával, az alternatív művelődési mintákhoz jutás lehetőségével alakította át az észt színházkultúra modelljét. Az észtek ezt követően, a XIX. század utolsó harmadától a finnországi vagy a norvég fejlődéssel párhuzamosan haladtak.

Mint e példánkból is kitetszik, a modern komparatiztika elmélete segítségével egyes színházművészetek más hasonló, az adott nemzeti kultúrán belül megoldhatatlan, magyarázatot nem nyerő problémáira is választ kaphatunk. Az összehasonlító színháztudomány képes leírni a plató és a perifériák korszakokként szignifikánsan változó színházi modelljét (a lehető legtöbb színjátékelemre tekintettel), így a történeti kérdésekre, illetve a mai színházstruktúra problémáira deduktív módon, az adott nemzeti színházkultúra adatainak a modellbe illesztésével megoldást találhatunk.

### 7.3 A KONTAKTOLÓGIA TEORETIKUS PROBLÉMÁI – A SZÍNHÁZI EXPORT-IMPORT ELMÉLETI ÉS GYAKORLATI KÉRDÉSEIRŐL<sup>102</sup>

Már többször megfogalmaztuk, hogy a színháztudományi komparatiztika és kontaktológia vizsgálati módszereinek és eredményeinek érvényessége,

---

<sup>102</sup> Az alfejezet előadás-változata elhangzott a Veszprémi Egyetem Színháztörténeti Tanszékén rendezett nemzetközi színháztudományi konferencián, 2000-ben, majd megjelent a *Theatron* című színháztudományi folyóiratban (2000. 2 (nyár-ősz): 23-25.)

életképessége és hasznossága akkor bizonyítható, ha a játékszíni és színházi gyakorlat számára érthető és praktikus következtetésekkel és akár javaslatokkal szolgál. Így a színháztudós, a színházi alkotó és a színjáték-befogadó valóban egyként (ha már személyében, így szemléletében is azonosként) gondolkodhat, beszélhet és cselekedhet tárgyáról, a színházról tárgyáért, a színházért.

A színjátszás interkulturális kapcsolatai az európai színháztörténetben korszakonként változó intenzitással bár, de mindig meghatározóak voltak. Érdeemes hát tisztábban látnunk e viszonyrendszerek elméletét és történetét, hogy a jelen és a jövő színházi gyakorlatában élhessünk a tudományos megközelítés által szolgáltatott tapasztalatokkal.

A tudományos szempontok és következtetések ugyanis sohasem önmagukért vannak, hanem a valósággal, tárgyukkal összefüggésben (sőt, annak „alárendelve”) bírnak jelentőséggel – így kapcsolódnak vissza a szálak a valósághoz, melyből kiindultak, véleményünk szerint így van egyáltalán értelme bármely tudományos, elméleti vizsgálódásnak.

A színháztudomány is a színházért van. Nem pusztán a színházról szól, hanem tanulságokkal is szolgál az élő színház és játékszín számára. A teatrológia színházspecifikus módszerei ma már egyértelműen lehetővé teszik, hogy valóban a színjátszás lényegéről folyjék a diskurzus.

A színházi export-import nem elsősorban kultúrpolitikai vagy anyagi kérdés, hanem célja a színjáték egészének, lényegének (tartalmának és hatásának) megismertetése a másik, a befogadó kultúra közönségével. S hogy valóban ne kultúrpolitikai vagy gazdasági kérdésként tekintsük, meg kell mondanunk, hogy (történeti és elméleti alapokon) milyen feltételeknek kell megfelelni a műsorválasztás, a szervezés és a megvalósítás során, hogy a játékszíni kivitel és behozatal hatásos, sikeres, eleven legyen, vagyis valóban létrejöjjön kapcsolat az előadás és közönsége között, a kultúrák közti híd felépülhessen.

Hogy ezt a célt elérjük, a különös körülmények (a színjáték fizikai-technikai átalakításának kényszere, más színházkultúrában szocializált, eltérő konvenciórendszerben létező közönség) ellenére, a kontaktológiai kérdésekre gyakorlati válaszokat kell adnunk. Nem elegendő a konkrét esetek elemzése,

értékelése, sok tényező egyidejű figyelembe vételével a későbbi színházi kapcsolatok lehetőségeire vonatkozó „tanulságokat” is le kell tudnunk vonni.

A színházművészet külkapcsolataival sokféle szempontból foglalkozik a komparatiztika és a kontaktológia, de a recepciókutatás és a színháztörténet, a regionális kultúrakutatás (például a Közép-Európa -kutatás), a közönségszociológia is.

A színjáték komplexitásának megfelelően a színjátékelemek rendszerében írhatjuk le az export-import sajátos eseteit is. Konkrét példák elemzésétől azonban ezúttal eltekintünk, s nemcsak terjedelmi okokból, hanem azért is, hogy ne sértsük a színházi alkotók személyes-szakmai érzékenységét, no meg azért is, mert így általánosítva következtetéseink tudományosabbak, későbbi vizsgálatok esetén is támaszkodhatunk rájuk. Ugyanakkor le kell számolni tudományunk mindenhatóságának illúziójával: az élő színjátszás aligha lesz más (jobb?) vizsgálódásaink által, legföljebb az értékelés-elemzés kap objektív(ebb) támaszt. A szubjektív jegyeket nem szűrhetjük ki, s nem is kell kihagynunk, hisz a színházról mint művészetről beszélünk.

Térjünk hát vissza a színjátékelemek alkotta színjátékstruktúrához.

Ha a tágabban értelmezett színjátékszöveg köréből elsőként a nyelvi fordításra gondolunk is, azonnal figyelembe kell vennünk a befogadók színházértési szokásait. Hiszen a „színházi nyelv”, a nyelvi jelrendszer lefordítása, átírása alapvetően megváltoztatja a színjátékot, új színjátékszöveget hoz létre a befogadó nyelven.

Az exportálandó színjátékszöveg kiválasztása azonban még fontosabb lehet, mint a fordítás. Tudatos műsorpolitikai összehangolást, tervezést igényel.

A rendezői munka, a színészi játék, a látványelemek, a zene, a mozgás esetében a színjátéknak el kell fogadtatnia magát az más színházi konvenciórendszerben szocializált közönséggel. A mű kiválasztását ez is erősen befolyásolja.

A gyakorlatban a színjáték anyagi-technikai körülményeire vannak elsődlegesen tekintettel egy-egy vendégjáték megszervezésekor. Ez valóban fontos szempont, hiszen a játékkörülmények (a tér és időviszonyok) meghatározóan befolyásolják még a legjobban előkészített, a legkörültekintőbben kiválasztott vendégprodukció sikerét is.

A színházi műnek és más kulturális kontextusban létező (s általában idegen nyelvű) közönségének találkozása szempontjából rendkívül fontos az adott színházkultúrák kapcsolatainak ismerete. A színházak interkulturális, bi- vagy multilaterális kapcsolatainak általánosan leírható szintjei és formái adják vizsgálódásunk másik pillérét.

A teljes színjáték exportja-importja, vagyis a színházi vendégszereplés képviseli a kontaktus legmagasabb szintjét. Ezen kívül lehetőség van (nyelvi különbségtől függetlenül) egyéni előadói vendégszereplésekre, darabkijelzésre, vagyis a drámaszöveg, esetleg a zene, a koreográfia, a látványelemek „vendégszereplésére”, illetve a színházi alkotók peregrinációjára, tanulmányútjaira, amit a szakmai közönség exportjaként is értékelhetünk.

A színházi alkotók vendégszereplési lehetősége egyaránt érinti a színészeket, énekeseket, táncosokat és a rendezőket, koreográfusokat, tervezőket, karmestereket stb. Ezekben az esetekben a külföldi alkotó beilleszkedik egy másik színházkultúrában (esetleg nemzetközi produkcióként több más színházkultúra „egyvelegeként”) létrejövő alkotásba, ahová nyilvánvalóan személyes tehetségén kívül beviszi saját színházi tapasztalatainak nemzeti/regionális jellegzetességeit is.

A színjátékszöveg lejegyzett (lejegyezhető) elemeinek, azaz a nyelvi és zenei anyagnak, a koreográfiának, sőt bizonyos esetekben (az úgynevezett licenclőadások esetén) a játéktérnek, a vizuális elemeknek (díszlet, világítás) és a technikai feltételeknek az exportja, kijelzése is egyik gyakorlati formája a színházkultúrák kapcsolatának. Ennek történeti vonatkozásai ismertek. A sikeres importdráma, -balett vagy -opera részévé válik a befogadó kultúrának (ahogyan például a „magyar Shakespeare” vagy a „magyar Csehov” esetében). S ugyanezt a viszonylehetőséget kell megcélozni a jelenkori szövegek behozatalakor és kivitelezéskor.

Az alkotói peregrináció egyes színjátékelemeknek, a színjátszóhagyomány bizonyos vonásainak behozatalát is eredményezheti s hatással van azután a nemzeti színházkultúra egészére. Nevezhetjük ezt kultúraközvetítő missziónak.

A kontaktológia különleges részterületét képezi a kisebbségi színjátszás és a többnyelvű nemzeti kultúrák színházának vizsgálata. Ezekben az esetekben is

különböző színházi és játékszíni hagyományok egymásra hatása következik be, bár természetesen nem a színházkultúra céltudatos működésének következtében.

A gyakorlatra visszatérve azonban nyilvánvaló, hogy a szervezett kapcsolatépítéshez, a kapcsolattartás napi gyakorlatahoz szükség van intézményi keretekre is. Ezt a célt szolgálják a szakmai szövetségek, társaságok vagy a fesztiválok, szakképző intézmények kapcsolathálója.

E bevezetés után feltehetjük a kérdést: mikor tud valóban hatni, teljes műalkotásként működni egy import-színjáték, milyen mű, színjátékelem vagy alkotó exportálható, s hogyan fogadhatja a közönség az idegen produkciót? Válaszként a gyakorlat tanulságai szolgálnak a színháztudomány elméleti támaszával.

A vendégjáték sikerességét alapvetően nem is a produkció minősége határozza meg, hanem az adott időpontban a célkultúra és az exportáló kultúra színházi konvenciórendszerének kompatibilitása, fejlettségi szintjüknek, strukturális, művészi stb. állapotuknak szinkronja. Gyakori negatív példa a licenc-előadások esete. Ha azok túl nagy művészi, technikai, strukturális „ugrást” kívánnak meg a befogadó kultúra színházi alkotóitól és közönségétől, nem lehetnek hatásosak, sikeresek.

Fontos, hogy az átadó és a befogadó kultúra képviselői valódi érdeklődést mutassanak egymás iránt, valóban fontosak legyenek egymás számára. Ellenkező esetben ugyanis érdektelenségbe fullad a vendégjáték, pusztán üzleti vállalkozássá válik, ami adott esetben még anyagi szempontból is bukást jelent, nemcsak művészi értelemben. Az érdeklődés felkeltéséhez és fenntartásához komoly kulturális propagandatevékenység szükségeltetik.

E kérdéskör kapcsán végig kell gondolnunk a színjáték nyelvi fordításának (esetenként többszörös fordításának) kérdéseit is. Vajon ugyanaz marad-e a mű, ha a színészek idegen nyelven játszanak? Mit kell megváltoztatni a színjáték metakommunikációs eszközei közül a nyelvi közeg megváltozásakor? Hogyan tud visszahatni a színjátékműre az idegen anyanyelvű közönség, ha például reakciói a szinkrontolmácsolás, a hangalámondás technikai körülményei okán aszinkronban vannak a színpadi cselekménnyel?

További izgalmas kérdések is felmerülnek a színházi export-import színházstudományos vizsgálatokor: A teljes színjáték exportja-importja mellett miért és hogyan jönnek létre az egyéni alkotói vendégjátékok? Van-e valódi művészi céljuk és hatásuk? Előfordulhat-e, hogy pusztán személyes kapcsolatok és anyagi megfontolások vannak egy-egy vendégszereplés mögött?

Rendkívül érdekes a rendszeresen több nyelven játszó színészek esete. Hogyan hat művészi világukra, teljesítményükre, ha egyenrangúan vannak jelen két vagy több színházkultúrában? Milyen eredményeket lehet elérni a kultúraközvetítés ezen ritka eszközével?

Van-e köze a színházművészethez a rendezők szokott gyakorlatának, amikor is az anyaszínházukban megrendezett színjátékot, mivel „egyszer már bevált”, gyakorlatilag változatlanul megismétlik az idegen színházi közegben? Kinek szólnak az ilyen produkciók?

A színházkultúrák kapcsolatait elemezve fontos, hogy a közönség befogadási folyamatát megkülönböztessük a kritikai, a kultúrpolitikai és a szakmai befogadástól. A színjáték hatásmechanizmusa ugyanis érzékelhetően különbözik a „normális” színházi közönség jelenlétekor, illetve szakmai-kritikai nézők előtti előadásán, például fesztiválokon vagy protokollalkalmakkor. Ehhez a problémakörhöz kapcsolódik a siker fogalmának meghatározása is. Mikor beszélhetünk igazi színházi sikerről? A színjáték befogadását természetesen befolyásolják a közönségreakciók nemzeti jellegzetességei éppúgy, mint az érdeklődés, a várakozás hőfoka, az elváráshorizont, a propaganda hatásossága, a színjáték ismertsége, a színjátéktípus elfogadottsága, a színjátszóstílus érthetősége a befogadók színházi konvenciórendszerében. És persze a produkció minősége abban az értelemben is, hogy az adott előadás milyen szellemi-koncentrációs állapotot tükröz.

A vendégjáték fő céljának elérését tehát nagyon sok tényező befolyásolja, s ezek nem elsősorban anyagi természetűek.

A színházi kontaktológia vizsgálatokor, és a színházkultúrák kapcsolatainak elemzésekor a legfontosabb tehát, hogy jól ismerjük mind az átadó, mind a

befogadó színházkultúra hagyományrendszerét és pillanatnyi állapotát, az együttműködés csatornáit és feltételeit.

A játékszíni export-import minden nehézsége, sőt látszólagos lehetetlensége ellenére ugyanakkor nagyon fontos az élő színházkultúrák szempontjából, mindent meg kell tehát tenni a gyakorlatot segíteni szándékozó színháztudománynak is, hogy a vendégjátékok ne üres protokolláris vagy üzleti események legyenek, hanem csatornául szolgálhassanak a két kultúra egymásra hatásában.



## 8. KÖVETKEZTETÉSEK

Színházi komparatiztika, színháztörténet, színjátékelemzés, interkulturális kapcsolatok... E témakörök állnak dolgozatunk középpontjában, s feladatunk a teatrológia részdiszciplínáinak és sajátos kutatási tárgyunknak megfelelő módszereinek bemutatása volt.

Reményeink szerint sikerült igazolnunk általánosságban, hogy a teátrális működés filológiai és történeti kutatása nem lehetetlen tudományos vállalkozás, hiszen a színház, a színjáték pontos és sok részletre kiterjedő definíciókkal, valamint objektív elemzési módszerek segítségével leírható. Az interdiszciplináris és interkulturális szempontok érvényesítésével pedig kibővíthető a színjátszás szociokulturális háttere, összefüggésrendszere is.

A színháztudomány és a komparatiztika elveinek és metódusainak együttes alkalmazása segítségével pedig egy komplex színháztörténeti modell összeállítására vállalkoztunk, melyet felhasználhatunk konkrét történeti kérdések vizsgálatakor.

A teatrológia alapfogalmainak definiálását a dolgozat fontos eredményének tartjuk, hiszen összegeztük a magyar színháztudomány eddigi meghatározási kísérleteit, s egyeztettük azokat a nemzetközi tudomány megállapításaival. Leírtuk a színjáték, a dramaturgia, a színház és a színjátéktípus fogalmát.

Eszerint a **színjáték a leginkább összetett (komplex) és mind alkotói, mind befogadói oldalról közösségi (kollektív) műalkotás. Olyan, időlegesen tárgyiasuló (így teljességében nem rögzíthető és nem rekonstruálható), a színházi előadások (reprezentációk) folyamatában a befogadók alkalmi közösségével állandó, egyidejű és közvetlen kommunikációban álló, dramaturgiai szerkezetben működő, dinamikus (négydimenziós) mimetikus műalkotás-egész, melyben a nagy számú és különböző (verbális és non-verbális) színjátékelemek sajátos, társadalmilag-történetileg jellemző arányokban és szerkezetben összekapcsolódva alkotnak egységet. S amely műalkotás ontológiai értelemben vett egynemű közegének legfontosabb konkrét anyaga a mimetikus jelhordozóként működő emberi test.**

A színházat kultúraközi kontextusba és kootextusba helyezve felfigyelhettünk a különböző nyelvi-nemzeti, illetve regionális közösségek színházkultúráinak hasonló és eltérő vonásaira, s ezeket a jegyeket egy **komparatív kultúrtörténeti modell**be építhetőnek találtuk. A modell legfontosabb meghatározói között foglalkoztunk a kulturális séma európai elhelyezkedésével a plató—periféria-elméletben leírt körök és régiók szerint. A területi tagolódás tipológiai következményeivel, a kulturális folyamat aszinkronitásával, a kultúrák kapcsolati hálójának ábrázolásával.

Ezen elméleti kiindulópontból tekintettük át egy kiemelt jelentőségű színházi intézménytípus, a **nemzeti színház** társadalmi és művészeti jellemzőit és az ilyen alapításától bekövetkezett szerkezeti és funkcióváltozásait.

Elsősorban terjedelmi korlátok miatt nem kerítettünk sort a kutatási tervben eredetileg szerepelt feladat jelen dolgozatban megvalósítására, a komparatív színháztörténeti modell induktív bemutatására, ám igyekeztünk néhány, igen különböző szempontokból kiinduló példán deduktíve igazolni az elméleti struktúra alkalmazhatóságát.

Az indukció alapjául szolgáló színháztörténeti tényanyag, illetve a kutatás filológiai részleteinek bemutatása egy későbbi értekezésünk témája lehet majd.

Tudományelméleti és kutatómódszertani tapasztalatainkat, melyekre e dolgozat elő- és elkészítésének éve alatt tettünk szert, további általános és részproblémák megoldásában és tárgyalásában kívánjuk felhasználni.

Dolgozatunk ugyanis sokkal inkább kiindulópontja a kutatásnak, mintsem lezárása, természetesen nem adhattunk végső válaszokat a színháztudomány kérdéseire. A felvetődött problémák azonban, remélhetőleg, nemcsak a disszertáns számára érdekesek és megindíthatják a korábbinál élénkebb színháztudományos párbeszédet és vitát.

## ÖSSZEGZÉS

Dolgozatunk témamegjelölésekor egy olyan összehasonlító színháztörténeti modell leírására vállalkoztunk, amelyet a XVIII-XX. századi Európa nemzeti színházi központú színházstruktúráinak vizsgálata során alkalmazni lehet.

Ehhez mindenekelőtt mélyreható színháztörténeti kutatásokra, valamint átfogó komparatiztikai ismeretekre volt-van szükségünk, s ezen alapokon összeállíthatjuk az elképzelt színháztörténeti struktúra- és változásmodellt. Hogy azonban ennek használhatóságát igazoljuk, többszörös belső és külső kontrollnak kellett alávetnünk induktív sémánkat. A filológiai, komparatiztikai és gyakorlati ellenőrzések során nyilvánvalóvá vált, hogy a tudományos kommunikációból **a teatrológia fogalmi rendszere, definíciói** hiányoznak. Közvetlen feladatként megfogalmazódott tehát a színháztudomány tárgyának, metódusainak és alapfogalmainak meghatározása. Ezért a tanulmány nagyobbik része, bevezető fejezetei és a tulajdonképpeni téma tárgyalása is jórészt teoretikus maradt, a konkrét színháztörténeti adatok és a modellt induktíve igazoló tények kiszorultak a munka keretei közül.

Ugyanakkor úgy gondoljuk, mégsem haszontalan és értelmetlen ilyesféle tudományelméleti dolgozat elkészítése, hiszen az ebben összegzett módszertani és színháztudományi alapvetésre a következőkben a színháztörténeti kutatások és elemzések alkalmával is támaszkodhatunk.

A színháztudományon belül új nézőpont bevezetését kíséreltük meg – ezzel is a diszciplína szuverenitását erősítve –, hogy a komparatiztika is hozzájárulhasson a korszerű komplex színház- és színjátékelemzés eredményeihez.

Szorosabban vett témánk, a színháztörténeti összehasonlító modell különböző szempontok szerinti leírása során rámutattunk annak szerkezeti jellegzetességeire, a sematizálás kereteit meghatározó európai régióstruktúra jellemzőire, a nemzeti színházkultúrák közötti kapcsolatok típusaira.

A **nemzeti színház** intézménytípusát definiálása után elhelyeztük a színháztörténeti összehasonlító modellben és bemutattuk átalakulásának sémáit.

Végül néhány konkrét példával igyekeztünk illusztrálni tudományos modell-hipotézisünket és annak működését.

## SUMMARY

### COMPARATIVE PATTERN OF THEATRE HISTORY FOR RESEARCH OF NATIONAL THEATRES IN 18-20-CENTURY EUROPE

In this thesis is undertaken the description of comparative model in theatre history, which is applicable for national theatre-structures of 18-20-century Europe.

First of all we need extensive and wide research on theatre history just us comparative knowledge. Then we can draw up the structure and process of changing in history of theatre. And we had to verify applicability of pattern by internal and external control. In the course of these verifying process came out, that we need **definitions** of fundamental conception and concepts in teatrology. Theatre, performance, dramaturgy, and theatre institution's types, e.g. national theatre is defined in the thesis.

Because of length's limit there aren't represented all historical data and facts in detail and the theme remains mostly theoretical. The comparative methods are advanced for purposes of analysis of particular events of theatre history.

We expect, that our thesis still isn't useless or ineffectual, but next historical or comparative theatre research will be supported and can rely on this **summarized methodology of modern complex and comparative teatrology**.

In thesis are initiated comparative point of view and methods in supreme theatre research and presented theatres' structural characteristic and regional lines in European cultural context just as types of intercultural relations.

We define **national theatre theoretically** and present institution and it's transformation in comparative context.

In the end there are some instance and illustration of functioning and usage of our pattern.

## BIBLIOGRÁFIA

Irodalomjegyzékünk több csoportra osztva tartalmazza a kutatások során felhasznált és a dolgozatban hivatkozott szakirodalmi forrásokat. A színháztörténeti adatok lelőhelyét az esetek többségében nem tartottuk szükségesnek részletesen közölni, az európai nemzetek színháztörténetének szintéziseit, illetve a fontosabb monográfiákat egy blokkban soroljuk föl, csakúgy, mint a feldolgozott elméleti és módszertani irodalmat.

### HIVATKOZOTT IRODALOM

- BARBU M. BARBU: A struktúra szó jelentéseiről a matematikában, *Helikon* 14 (1968) 29-45.
- BÉCSY 1997 BÉCSY TAMÁS: *A színháték lételméletéről*. Bp.—Pécs, 1997.
- BÉCSY 2004 BÉCSY TAMÁS: *Színház és/vagy dráma*. Bp.—Pécs, 2004.
- BROWN JOHN RUSSELL BROWN (főszerk.): *Képes színháztörténet*. Bp., 1999.
- CARLSON MARVIN CARLSON: *Theatre Semiotics. Signs of Life*. Bloomington—Indianapolis, 1990.
- COOPER, MACKEY SIMON COOPER, SALLY MACKEY: *Színháztudomány felsőfokon*. Bp., 2000.
- DIETRICH MARGRET DIETRICH (szerk.): *Regiein Dokumentation, Forschung und Lehre (FIRT)*. Salzburg. 1974.
- FRIED FRIED ISTVÁN: *Készttség, újítás, periodizáció a kelet-közép-európai romantikában*. In: *Az OSzK 1981. évi évkönyve*. Bp., 1981. 493-516.
- GNISCI ARMANDO GNISCI: Az összehasonlító irodalomtörténet Olaszországban, *Helikon* 40 (1994): 348-56.
- GERSHKOVITCH ALEKSANDR A. GERSHKOVITCH: Le théâtre est-européen à la charnière des lumières et du romantisme, *Neohelicon* 3 (1975) 3-4: 51-67.
- HABERMAS JÜRGEN HABERMAS: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Bp., 1993.
- HONT HONT FERENC: *Az eltűnt magyar színháték*. Bp., 1940.
- JÁKFALVI JÁKFALVI MAGDOLNA: *Alak, figura, perszonázs*. Bp., 2001.

- JORDÁKY JORDÁKY LAJOS (s. a. r. és bev.) KÓTSI PATKÓ JÁNOS: *A Régi és Új Theátrum Históriaja és egyéb írások*. Bp., 1973.
- KERÉNYI 1987 KERÉNYI FERENC: *Komparatiztika és színháztörténet*. In: *A komparatiztika kézikönyve*. Szeged, 1987. 205-17.
- KERÉNYI 1990 KERÉNYI FERENC (szerk.): *Magyar színháztörténet 1790-1873*. Bp., 1990.
- KINDERMANN HEINZ KINDERMANN: A színháztudomány népeket összekötő funkciója: a színházkutatók közötti kulturális csere, *Helikon* 22 (1976): 268-74.
- KOSÁRY KOSÁRY DOMOKOS: *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*. Bp., 1980.
- KRUGER LOREN KRUGER: *The National Stage. Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America*. Chicago—London. 1992.
- MARTIN, SAUTER JACQUELINE MARTIN, WILLMAR SAUTER: *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*. Stockholm, 1995.
- PAVIS 1982 PATRICE PAVIS: *Languages of the Stage (Essays in the Semiology of Theatre)*. New York, 1982.
- PAVIS 2003 PATRICE PAVIS: *Előadáselemzés*. Bp., 2003.
- PUKÁNSZKYNÉ 1914 KÁDÁR JOLÁN (PUKÁNSZKYNÉ): *A pesti és budai német színeszt története I-II*. Bp., 1914, 1923.
- PUKÁNSZKYNÉ 1928 PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR JOLÁN: A színesztörténet tudományos rendszerének kialakulása és a magyar színeszt Története, *Budapesti Szemle* 1928 (608):136-47.
- SENELICK LAURENCE SENELICK (szerk): *Theatre in Europe: a Documentary History. National Theatre in Northern and Eastern Europe 1746-1900*. Cambridge, 1991.
- SIRATÓ SIRATÓ ILDIKÓ: *Komparatív modell és kontaktológia a színháztudományban. (Az összehasonlító színháztudomány elmélete, módszerei, lehetőségei, eredményei)*. In: *Utak a komparatiztikában*. Szeged, 1997. 75-90.
- SIMHANDL PETER SIMHANDL: *Színháztörténet*. Bp., 1998.

- STAUD, SZÉKELY      STAUD GÉZA, SZÉKELY GYÖRGY (szerk.): *A színház világtörténete I-II.* Bp., 1986.
- SZÉKELY 1961      SZÉKELY GYÖRGY: *A színháztípusok kutatásának módszeréről.* Bp., 1961.
- SZÉKELY 1963      SZÉKELY GYÖRGY: *Színháztípusok leírása és elemzése.* Bp., 1963.
- SZÉKELY 1965      SZÉKELY GYÖRGY: *Színháztípusok dramaturgiája.* Bp., 1965.
- SZIKLAY              SZIKLAY LÁSZLÓ: A történelmi folyamat periodizációja a XVIII. században Közép- és Kelet-Európa összehasonlító irodalomtörténetírásában, *Helikon* 20 (1974): 73-77.
- WEISGERBER        JEAN WEISGERBER: Értéktétel az összehasonlító irodalomtudományban: A komparatiztika a művészi értékelés szolgálatában, *Helikon* 20 (1974): 42-51.
- WILMER 2001        HELKA MÄKINEN, S. E. WILMER, W. B. WORTHEN (szerk.): *Theatre, History, and National Identities.* Helsinki, 2001.
- WILMER 2004        STEPHEN E. WILMER (szerk.): *Writing and Rewriting National Theatre Histories.* Iowa City, 2004.
- ZOLNAI              ZOLNAI BÉLA: Az összehasonlító irodalomtörténet mai állásáról, *Minerva* 1923: 70-84.

#### A SZÍNHÁZTUDOMÁNY ÉS A KOMPARATISZTIKA FELDOLGOZOTT SZAKIRODALMA

- BÁCSKAI VERA (szerk.): *Bürgertum und bürgerliche Entwicklung in Mittel- und Osteuropa I-II.* Bp., 1986.
- EUGENIO BARBA: *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology.* London—New York, 1994. [*Papírkenu.* Bp., 2001.]
- BÉCSY TAMÁS: *A cselekvés lehetősége.* Bp., 1987.
- BEREND T. IVÁN, RÁNKI GYÖRGY: *Európa gazdasága a 19. században.* Bp., 1987.
- BERKES TAMÁS (szerk.): *Keresztirányok. Közép- és kelet-európai összehasonlító kultúrtörténet.* Bp., [2002]
- BOJTÁR ENDRE (szerk.): *Struktúra, jelentés, érték.* Bp., 1988.

- MARVIN CARLSON: *Theories of the Theatre*. London, 1984.
- MARVIN CARLSON: *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. London, 1989.
- DANIEL COUTY, ALAIN REY (szerk.): *Le théâtre*. Paris, 1989.
- DEMCSÁK KATALIN, KISS ATTILA (szerk.): *Színház – szemioográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Szeged, 1999.
- MARGRET DIETRICH, HEINZ KINDERMANN (szerk.): *Das Theater und sein Publikum*. Wien, 1977.
- DÖMÖTÖR TEKLA: *Az újkori színjátszás kialakulása Közép-Európában*. Bp., 1963.
- DIONYZ ĐURIŠIN: *Összehasonlító irodalomkutatás*. Bp., 1977.
- ERIKA FISCHER-LICHTE: *Semiotik des Theaters I-III*. Tübingen, 1983.
- ERIKA FISCHER-LICHTE: *Geschichte des Dramas I-II*. Tübingen, 1990.  
[*A dráma története*. Pécs, 2001.]
- ERIKA FISCHER-LICHTE: From Text to Performane: The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany, *TRI* 24, 2 (Summer 1999): 168-78.
- FRIED ISTVÁN: Zu den Problemen der ostmitteleuropäischen Komparatistik und Kontaktologie, *Studia Slavica* 26 (1980): 325-49.
- FRIED ISTVÁN: Die Nationalliteratur als komparatistisches Problem, *Neohelicon* 12 (1985): 105-12.
- FRIED ISTVÁN (szerk.): *A komparatiztika kézikönyve*. Szeged, 1987.
- FRIED ISTVÁN (szerk.): *Utak a komparatiztikában (Az összehasonlító irodalomtudomány új-régi kérdései)*. Szeged, 1997.
- FRIED ISTVÁN (szerk.): *A kultúraköziség dilemmái (Interkulturális tanulmányok Vajda György Mihály 85. születésnapjának megünneplésére)*. Szeged, 1999.
- FRIED ISTVÁN: Összehasonlítás és kultúraköziség. (Régi-új tudomány szemlélet felé), *Forrás* 2001. 1:78-88.
- FRIED ISTVÁN: *A művelődéstörténet lehetőségei/lehetőségessége*.  
In: *A művelődéstörténet problémái*. Bp., 2003.
- GAJDÓ TAMÁS: *A színháztörténet-írás módszerei*. Veszprém, 1997.
- GEROLD LÁSZLÓ: *Dráma és színjátszás Szabadkán a XIX. században*. Újvidék, 1982.



- PÉTER HANÁK: *A National Compensation for Backwardness*. In: *Studies in East European Thought*. London, 1994. 33-35.
- HANÁK PÉTER: Társadalmi struktúrák a 19. századi Közép-Európában, *Történelmi Szemle* 1997. 2: 159-78.
- ARNOLD HAUSER: *A művészet és az irodalom társadalomtörténete, I-II*. Bp., 1969.
- ERIC J. HOBSBAWM: *A nacionalizmus kétszáz éve*. Bp., 1999.
- JÁNOS SZABOLCS: Színház, templom, iskola. Színházelméleti gondolkodásunk kezdetei, *Theatron* 2000, 2: 9-16.
- KABDEBÓ LÓRÁNT, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ (szerk.): *Az irodalomértés horizontjai*. Pécs, 1995.
- KERÉNYI FERENC: *A színháztípusok történeti leírásának elmélete és gyakorlata (Hamlet-előadások hazánkban 1790-1840)*. Bp., 1975.
- KERÉNYI FERENC: *A régi magyar színpadon (1790-1849)*. Bp., 1981.
- HEINZ KINDERMANN: *Die Funktion des Publikums in Theater*. Wien—Köln—Graz, 1971.
- HEINZ KINDERMANN: A színháztudomány népeket összekötő funkciója: a színházkutatók közötti kulturális csere, *Helikon* 22 (1976): 268-74.
- HANS KNUDSEN: *Theaterwissenschaft. Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin*. Berlin—Hamburg—Stuttgart, 1950.
- HANS KNUDSEN: *Methodik der Theaterwissenschaft*. Stuttgart—Berlin—Köln—Mainz, 1971.
- RAFAEL KOSKIMIES: *Elävä kansalliskirjallisuus. Suomalaisen hengen vaiheita 1860-1940, I-III*. Helsinki, 1944-1949.
- KÖRTVÉLYES GÉZA: *Művészet, tánc, táncművészet*. Bp., 1999.
- KATALIN KÜRTÖSI, JÓZSEF PÁL (szerk.): *Celebrating Comparativism*. Szeged, 1994.
- MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR EDIT: *A nemzeti színháztörténet kezdetei Közép-Kelet-Európában*. In: *Irodalom és felvilágosodás*. Bp., 1974. 471-98.
- EDITH CSÁSZÁR MÁLYUSZ: *The Theater and National Awakening*. Atlanta, 1980.
- BRUCE MCCONACHIE: Towards a Postpositive Theatre History, *Theatre Journal* 37 (1985): 465-86.
- BRUCE MCCONACHIE: Theatre History and the Nation-State, *TRI* 20, 2 (Summer 1995): 141-48.

- JYRKI NUMMI: *Se ainoa tarpeellinen. Lyhyt johdatus kansalliskirjallisuuteen.*  
In: *Kansallista/kansainvälistä.* Helsinki, 1997. 9-55.
- PATRICE PAVIS: Theatre Studies and Interdisciplinarity, *TRI* 26, 2 (July 2001):  
153-63.
- THOMAS POSTLEWAIT, BRUCE A. MCCONACHIE (szerk.): *Interpreting the Theatrical  
Past: Essays in the Historiography of Performance.* Iowa City, 1989.
- ROMAIN ROLLAND: *A nép színháza.* Bp., 1961.
- ELI ROZIK: The Corporeality of the Actor's Body: The Boundaries and the  
Limitations of Semiotic Methodology, *TRI* 24, 2 (Summer 1999): 198-211.
- HANNU SALMI: 'Middle Europe' in Cultural Historical Perspective.  
European Union Cross Identity Network, 2000. <http://euxin.fltr.ucl.ac.be>
- WILLMAR SAUTER (szerk.): *New Directions in Audience Research.* Utrecht, 1988.
- MARIA SHEVTSOVA: Bells and Alarm Clocks: Theatre and Theatre Research at  
the Millenium, *TRI* 24 (1999): 98-108.
- SPIRÓ GYÖRGY: *A közép-kelet-európai dráma.* Bp., 1986.
- STAUD GÉZA: *A magyar színháztörténet forrásai 1-3.* Bp., 1963.
- SZÉKELY GYÖRGY: *A színjáték világa. Egy művészeti ág társadalomtörténetének  
vázlata.* Bp., 1986.
- SZÉKELY GYÖRGY (szerk.): *Magyar színházművészeti lexikon.* Bp., 1994.
- SZIKLAY LÁSZLÓ: A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetírás néhány elvi  
kérdéséről, *Világirodalmi Figyelő* 1962: 473-512.
- SZŐKE ANNAMÁRIA (szerk.): *A performance-művészet.* Bp., 2000.
- SZÜCS JENŐ: *Vázlat Európa három történelmi régiójáról.* Bp., 1983.
- VAJDA GYÖRGY MIHÁLY: *Állandóság a változásban.* Bp., 1968.
- VAJDA GYÖRGY MIHÁLY: Honnan indult és merre tart a mai összehasonlító  
irodalomtudomány, *Helikon* 29 (1983): 431-41.
- VAJDA GYÖRGY MIHÁLY: Über das Theater der späten Aufklärungszeit, *Neohelicon*  
11 (1984): 303-09.
- RONALD W. VINCE: *Comparative Theatre Historiography.* In: *Essays in Theatre I.*  
64-72. London, 1983.
- JEAN WEISGERBER: Hogyan írható le az irodalomtörténelmi változás? *Helikon* 29  
(1983): 9-16.

AZ EURÓPAI NEMZETEK SZÍNHÁZTÖRTÉNETÉNEK SZAKIRODALMA

200 éves a magyar hivatásos színészet, *Színháztudományi Szemle* 28 (1991): 5-65.

S. ALTERESCU, F. TORNEA: *Teatrul National „Il Caragiale” 1852-1952.*

București, 1955.

S. ALTERESCU (szerk.): *An Abridged History of Romanian Theatre.* Bukarest, 1983.

MATTI ARO: *Suomalaisen teatterin vaiheita.* Hämeenlinna, 1977.

VERNER ARPE: *Das Schwedische Theater.* Göteborg, 1969.

ELIEL ASPELIN-HAAPKYLÄ: *Suomalaisen teatterin historia, 1-4.*

Helsinki, 1906-1910.

ELIEL ASPELIN-HAAPKYLÄ, VILJO TARKIAINEN (szerk.): *Kaarlo Bergbomin*

*kirjoitukset I-II.* Helsinki, 1907-1908.

B. I. ASZEJEV: *Ruszszkij dramaticseszkij tyeatr ot jego isztokov do konca XVIII. v.*

Moszkva, 1977.

BAYER JÓZSEF: *A nemzeti játékszín története.* Bp., 1887.

HEDVIG BELITSKA-SCHOLTZ, OLGA SOMORJAI: *Deutsche Theater in Pest und Ofen*

*1770-1850 I-II.* Bp., [1995.]

BOR KÁLMÁN: *Szomszédság és közösség.* Bp., 1972.

VICTOR BOROVSZKY: Theatre Administration at the Court of Catherine II:

The Reforms of Ivan Elagin, *TRI* 24 (1999): 42-53.

JOHN RUSSELL BROWN (szerk.): *Képes színháztörténet.* Bp., 1999.

NIKLAS BRUNIUS, GÖRAN O ERIKSSON, ROLF REMBE: *Swedish Theatre.*

Stockholm, 1968.

S. BUCHHOLZ-KIMBALL: *Czech Nationalism: A Study of the National Theatre*

*Movement 1845-1887.* Illinois, 1964.

FRANTIŠEK ČERNÝ (szerk.): *Dějiny českého divadla I-IV.* Praha, 1968-1983.

P. CINDRIĆ: *Hrvatski i srpski teatar.* Zagreb, 1960.

S. SZ. DANYILOV, M. T. PORUGALOVA: *Ruszszkij dramaticseszkij tyeatr XIX. v. 1-2.*

Leningrad—Moszkva, 1957-1974.

MARGRET DIETRICH (szerk.): *Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre.*

Salzburg, 1974.

MARGRET DIETRICH (szerk.): *Das Burgtheater und sein Publikum.* Wien. 1976.

V. F. FEDOROVA: *Ruszszkij tyeatr XIX. v.* Moszkva, 1983.

ERIKA FISCHER-LICHTE: *Kurze Geschichte des Deutschen Teaters.* Tübingen, 1993.

- HERBERT FRENZEL: *Geschichte des Theaters: Daten und Dokumente 1470-1890*. München, 1984.
- G. GIESMANN: *Zur Entwicklung des Slovenischen Nationaltheaters*. München, 1975.
- TIM GOODWIN: *Britain's Royal National Theatre the First 25 Years*. London, 1988.
- JOSEPH GREGOR: *Weltgeschichte des Theaters*. München, 1933.
- JOSEPH GREGOR: *Geschichte des österreichischen Theaters*. Wien, 1948.
- FRANZ HADAMOVSKY: *Die Wiener Hoftheater*. Wien, 1966.
- G. A. HAJCSENKO: *Ruszkij narodnij tyeatr k. XIX—nacs. XX. vv.* Moszkva, 1975.
- PHYLLIS HARTNOLL: *The Theatre. A Concise History*. London, 1998.
- RITVA HEIKKILÄ (szerk.): *Suomen Kansallisteatteri*. Helsinki, 1972.
- RITVA HEIKKILÄ: *100 vuotta suomalaista teatteria*. Helsinki, 1972.
- HANNA-LEENA HELAVUORI: *Jäljet näkyviin. Aineistoa työväenteatterin historiaan ja huomiseen*. Helsinki, 1987.
- SVEN HIRN: *Alati kiertueella. Teatterimme varhaisvaiheet vuoteen 1870*. Helsinki, 1988.
- YRJÖ HIRN: *Teatrar och teaterstrider i 1800-talets Finland*. Helsingfors, 1949.
- HORÁNYI MÁTYÁS: *Eszterházi vigasságok*. Bp., 1958.
- IMRE ZOLTÁN (szerk.): *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*. Bp., 2004.
- Jedan vek narodnog pozorista u Beogradu 1868-1968*. Beograd, 1968.
- F. B. KAISER, B. STASIEWSKI (szerk.): *Deutsche in europäischen Osten*. Wien, 1976.
- K. KASK, L. TORMIS, V. PAALMA: *Esztonskij tyeatr*. Moszkva, 1978.
- EINO KAUPPINEN (szerk.): *Kaarlo Bergbom ja Suomalaisen teatterin synty*. Helsinki, 1960.
- KERÉNYI FERENC: *A régi magyar színpadon 1790-1849*. Bp., 1981.
- KERÉNYI FERENC (szerk.): *A Nemzeti Színház 150 éve*. Bp., 1987.
- HEINZ KINDERMANN: *Theatergeschichte Europas, I-X*. Salzburg, 1957-1974.
- ARVI KIVIMAA (szerk.): *Theatre in the Five Scandinavian Countries*. Stockholm, 1971.
- HANS KNUDSEN: *Deutsche Theatergeschichte*. Stuttgart, 1989.
- KOLTA MAGDOLNA: *A Népszínház iratai*. Bp., 1986.
- PIRKKO KOSKI: *Kansan teatteri, 1-2*. Helsinki, 1986-1987.

- PIRKKO KOSKI: Suomalaisen teatterin vaiheita. Opintomoniste, 1993.
- PIRKKO KOSKI (szerk.): *Niin muuttuu maailma, Eskoni*. Helsinki, 1999.
- RAFAEL KOSKIMIES: *Suomen Kansallisteatteri, 1-2*. Helsinki, 1953, 1972.
- JAN KOTT (szerk.): *Teatr Narodowy 1765-1794*. Warszawa, 1967.
- KAJSA KROOK: *Finlands teater – en folkteater*. Helsinki, 1975.
- K. E. KUNDZIN: *Latüszkij tyeatr*. Moszkva, 1963.
- HANNU-ILARI LAMPILA: *Suomalainen ooppera*. Porvoo—Helsinki—Juva, 1997.
- MARJA-LIISA LAMPINEN: *Teatteri Porissa. Porin teatteritoiminnan historia 1848-1973*. Pori, 1976.
- TIINA-MAIJA LEHTONEN, PEKKA HAKO (szerk.): *Kuninkaasta kuninkaaseen eli Suomalaisen oopperan tarina*. Porvoo—Helsinki—Juva, 1987.
- HELKA MÄKINEN (szerk.): *Lihasta sanaksi*. Helsinki, 1997.
- KARL MANTZIUS: *Näyttämötaiteen historia. Suomen näyttämötaiteen vaiheet I-II*. Tampere, 1923-1924.
- FREDERICK J. MARKER, LISE-LONE MARKER: *The Scandinavian Theatre: A Short History*. Oxford, 1975.
- A. G. MOROV: *Tri veka ruszszkoj scenü 1*. Moszkva, 1978.
- LÉON MOUSSINAC: *Le théâtre des origins a nos jours*. Paris, 1957.
- NÉMETH AMADÉ: *A magyar opera története a kezdetektől az Operaház megnyitásáig*. Bp., 1987.
- MARIA-LIISA NEVALA, PAULA HAVASTE (szerk.): *Suomen Kansallisteatteri*. Helsinki, 2002.
- IRMELI NIEMI: *Pääosassa katsoja. Teatteriesityksen vastaanotosta*. Helsinki, 1983.
- JON NYGAARD: *Teatrets historie i Europa, 1-3*. Oslo, 1992-1993.
- LIANA PETROVA: A Kossuth-emigráció hatása a bolgár színházművészetre, *Színháztudományi Szemle* 29 (1992): 93-96.
- JAAK RÄHESOO: *Estonian Theatre*. Tallinn, 2003.
- PANU RAJALA: *Taiteesta ja taistelusta. Tampereen Työväen Teatteri 1901-1918*. Helsinki, 1991.
- KLAS RALF: *Jubelboken. Operan 200 år*. Stockholm, 1973.
- ZBIGNIEW RASZEWSKI: *Krótká historia teatru polskiego*. Warszawa, 1977.
- HETA REITALA (szerk.): *Suomalaista skenograafiaa. Lähtökohtia tallennukseen*,

- tutkimukseen ja historiaan.* Helsinki, 1986.
- GUNNAR RICHARDSON: *Oscarisk Teaterpolitik.* Göteborg, 1966.
- D. ROKSANDIĆ, S. BATUŠIĆ (szerk.): *Hrvatsko Narodno Kazalište. Zbornik o stogodišnjici 1860-1960.* Zagreb, 1960.
- ASKO ROSSI: Teaterlivet i Åbo under slutet av 1800-talet, *Universitas Helsingiensis* 1992. nro. 2. 18-21.
- DON RUBIN (szerk.): *World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Vol. 1. Europe.* London—New York, 1994.
- INGRID QVARNSTRÖM: *Svensk teater i Finland, I-II.* Helsingfors, 1946.
- I. SCHAULOV: *Das Theater in Bulgarien.* Sofia, 1964.
- PETER SIMHANDL: *Színháztörténet.* Bp., 1999.
- STAUD GÉZA (szerk.): *A színház világtörténete I-II.* Bp., 1972.
- N. I. SZAVUSKINA: *Russzkij narodnij tyeatr.* Moszkva, 1976.
- SZEKÉR LÁSZLÓ: *A nemzet színháza építésének 150 éves története.* Bp., 1987.
- R. SZYDŁOWSKI: *Das Theater in Polen.* Warszawa, 1972.
- TIMO TIUSANEN: *Teatterimme hahmottuu.* Helsinki, 1969.
- LEA TORMIS: *Subjektiivinen teatterihistoria.* In: *Viro. Historia, kansa, kultuuri,* Helsinki, 1995. 276-99.
- KATRI VELTHEIM, PIRKKO KOSKI: *Valokiilassa näyttelijä.* Helsinki, 1988.
- E. A. WARNER: *The Russian Folktheatre.* The Hague—Paris, 1977.
- GLYNNE WICKHAM: *A History of the Theatre.* London, 1992.

## SZÍNHÁZTÖRTÉNETI FORRÁSOK

- HELSINGIN KAUPUNGINTEATTERI – HELSINGIN KANSANNÄYTTÄMÖ archívuma  
A részvénytársaság iratai és pénztárnaplói (1907-1947), 1992.
- SUOMEN KANSALLISTEATTERI – SUOMALAINEN TEATTERI archívuma  
Részvénytársasági és gazdasági iratok (1877-1919), 1992.

## FÜGGELEK – FILOLÓGIAI ESSZÉ A KONTAKTOLÓGIA TÁRGYKÖRÉBŐL

Dolgozatunkhoz egy olyan kontaktológiai esszé-tanulmányt csatolunk, mely az Országos Széchényi Könyvtár nemzetközi kiállítási projektjének három nyelven megjelenő katalógusába<sup>103</sup> készült 2004-ben. A színháztörténeti filológiai kutatásokra épülő szöveg a három nagy finnugor nemzet színházi kapcsolatainak elmúlt 125 évét veszi górcső alá, s bizonyítja mind metodológiailag, mind a konkrét színháztörténeti anyagon e kapcsolatok feltárhatóságát és tudományos alapú leírhatóságát.<sup>104</sup>

A téma feldolgozása egyébként azt is igazolta, hogy a kapcsolattörténetben sokkal fontosabb szerepet játszik a regionalitás, a kultúrkörök befolyása, mint a nyelvi-etnikai rokonság és annak tudata. Ugyanakkor az európai kultúrtörténetnek egy másik tanulsága is levonható: bármely okból és alapon éled is érdeklődés és szimpátia nemzetek, kultúrák között, kapcsolataik élevesége és folyamatossága nem ideológiáktól, hanem az emberi viszonyok alakulásától, a közös tevékenység hatókörétől függ és a kölcsönös élményszerűsége múlik.

„SZÍNHÁZ ÉSZAKI FÉNYBEN” ÉSZT ÉS FINN SZÍNJÁTÉK MAGYAR SZÍNPADON

A magyar- finn és a magyar-észti színházi kapcsolatokról **sokan** tudnak.

1880 óta **sokaknak** van saját személyes tapasztalata, élménye furcsán hangzó idegen nyelvű vendégelőadásokról, távoli tájak és kultúrák hangulatáról. Emlékei színekről, idegen, de kedves hangokról, finom mozdulatokról és szőke vagy barna, de többnyire kékszemű, nyíltarcú, tiszta tekintetű, de halk és zárkózott, dolgos és tehetséges, de nem dicsekvő emberekről. **Sokan** emlegetnek emblematikus előadásokat, a magyarok *Kalevaláját* vagy az észti *Tragédiát* még ma is.

**Sokan** tudnak a népeink közti más kulturális kapcsolatokról – a különös ízű nyelvrokonságról, az irodalmi-fordítási sikerekről (az öt teljes magyar *Kalevaláról*,

<sup>103</sup> Teater Põhjalalguses. Eesti ja Soome näidendid Ungari lavadel. Bp., 2004. és Sukulaiset parrasvaloissa. Suomen ja Viron teatteri unkarilaisilla näyttämöillä. Bp., 2005.

<sup>104</sup>Itt mondok köszönetet munkatársamnak, BOTH MAGDOLNÁNAK, aki anyagismeretével és fáradhatatlan figyelmével lehetővé tette, hogy színháztörténeti kiállításaink létrejöjjenek

esetleg a testvérmű, a *Kalevipoeg* két magyar fordításáról). És **sokaknak** van élményük és ismeretük a zenéről (a legnagyobb zeneszerzőkről Sibeliustól Arvo Pärtig és a széles kóruskapcsolatokról, s arról is talán, hogy a Kodály-módszer jobban működik Finnországban, mint Magyarországon, vagy hogy az észtek „daloló forradalma” mennyire magával ragadta annak idején egész Európát), a képzőművészetről (a nemzeti szecesszió koráról és a modern művészetről), az építészetéről és a tárgykultúráról. **Sokaknak** eszébe jut az észtek vagy a finnek említésekor (valós vagy vélt) történelmi sorsközösségünk a kis nemzetek szokásos európai traumáiról szólva. Azután hallhatunk várakozással teli mondatokat a közösségről, amely 2004 májusa óta már a modern Európában is összekapcsol bennünket.

**Sokan** segítik kapcsolatainkat munkájukkal, tehetségükkel, **sokan** kutatják e viszonyok múltját.

A magyar- finn és a magyar-észti színházi kapcsolatokról **keveset** tudunk.

Első pillantásra saját tapasztalatunkat, élményünket említjük, emlékszünk emblematisz elöadásokra, de **kevesen** tudnak arról a **folymatos és kiterjedt, színes kapcsolatrendszeréről**, ami a **színház világában** működik.

\*

A **színház** a legösszetettebb és a nézők közösségére közvetlenül és azonnal ható művészet.

A **színház** a jelenlét pillanatának aktualitásával az összes érzékszervre, az érzelmekre és az értelemre egyszerre van hatással.

A **színházi** műben benne van a kép (a fény, a szín, a forma és az anyag), a hang és a zene, a mozdulat és a mozgás, a tánc, a beszéd és a gesztus, a szöveg és a mimika.

A **színház** ösi és mindig mai műalkotásaiban benne van a jó és a rossz, a múlt és a jelen, a tér és az idő, a szerepjátszás és az őszinteség (a színpadi alak mögé bújó figurateremtő tehetség és az önmegvalósításra törő exhibicionizmus), a technika és az eszköztelenül is érvényes emberi alkotás, a művészi megformáltság és az élő pillanat egyszerűsége.



A **színház** nem magas, nem elit, nem „elérhetetlen” művészet. A **színház** körülvesz minket és végigkísér gyermekkorunk első bábszínházi élményeitől kezdve. A **színház** sok-sok formájában és működési módjával jelen van mindennapi kultúránkban, hagyományait örököltük, „nyelvét”, eszközeit, hatáselemeit értjük, a művészi élményt élvezni tudjuk.

A **színház** természetes része az életünknek.

Sokszor észre sem vesszük, hogy mennyire így van. Kiemelkedő eseményeket, emblematikus előadásokat emlegetünk, közös élményeinket, s nem jut eszünkbe a mindennapok kontaktusait összekötni a „hivatalos”, a „nemzetek közötti”, a „nagyhatású”, a „meghatározó és maradandó” jelenségekkel.

\*

A magyar- finn és a magyar-észti színházi kapcsolatokról **nem** tudunk **eleget**.

A színházi élmény teljessége, összetettsége **nem könnyen** foglalható szavakba, a színjáték pillanatnyi illékonysága **nem könnyen** ragadható meg (a tudományos definíció szerint a csak „időlegesen tárgyiasuló” mű teljességében nem rögzíthető és nem rekonstruálható), a jelenünkben átélt élmények **nem könnyen** illeszthetőek be egy kultúrtörténetinek nevezett folyamatba.

A kutatás, s így jelen kiállításunk előkészületei során ezekkel a nehézségekkel is meg kellett küzdenünk. Mert nem lehet a színházat természettudományos objektivitással vizsgálni és nem lehet (s nem is szabad) szárazon, a művészi élmény felidézésének szándéka nélkül bemutatni. Ugyanakkor törekedni kell a nagyon széles körű adatgyűjtésre, az alkotók és a közönség színházi találkozásának művészet-, társadalom- és kultúrtörténeti magyarázatára, a történeti folyamat és a nemzeti kultúrák közötti kapcsolatok áttekinthető ábrázolására.

E sok ellentmondás és a feladat paradoxonainak ellenére kívánunk Önöknek kellemes élmény-idézést, új felfedezéseket kiállításunkon.

\*

MÉG EGY-KÉT (ÁTUGORHATÓ) LÉPCSŐFOK AZ ÉSZT ÉS A FINN SZÍNHÁZ  
MAGYARORSZÁGI RECEPCIÓTÖRTÉNETE ELÉ

A magyar-finn és a magyar-észti színházi kapcsolatokról sok cikket, kritikát, tanulmányt írtak az elmúlt 125 évben, s még többen tapasztalták nézőként, hogy ezek a kapcsolatok mennyire elevenek és élményt adóak.

De gondoljuk csak meg, mennyire nem magától értetődő a népeink és kultúráink közti viszony. Mennyire nem „velünk született” a köztünk lévő érzelmi kapocs. Ezek a kapcsolatok a földrajzi távolság és eltérés okán is különösek. Történelmünkben sem találni szoros összefüggéseket.

Az összetartozás érzete a magyarok esetében sokkal inkább egyértelmű, természetesebb, organikusabb volna a körülöttünk élő népekkel. A finnek és az észtek viszonya egymáshoz persze egy kicsit más, közvetlenebb.

Három nemzetünk kulturális kapcsolataiban aligha játszik közvetlenül meghatározó szerepet a nyelvrokonság. De valójában, áttételesen ennek a nyelvi közösségnek a tudata fontos volt a kapcsolatok XIX. századi kibővülésekor.

A nemzeti fejlődés első szakaszaiban az önkeresés, az önmegismerés és az önmeghatározás lépcsőfokain (néha tudomást sem véve róla) egyre közelebb került egymáshoz a három testvérnép. A tudomány, majd a művészet, s végül a polgári közélet és közgondolkodás összekapcsolta utunkat. S ennek a folyamatnak eredménye volt, hogy a magunk keresése közben rátaláltunk a másokra is. Megismertük egymást, így magunkat is egyre jobban láthattuk a hasonló s a különböző tulajdonságok tükrében.

A magyarok kapcsolata a finnekkel és az észtekkel tehát nem volt magától értetődő és nem a természetes, organikus regionális kultúrtörténeti fejlődés eredménye. Egyáltalán nem az. Ezért a viszonyért, egymás értékeinek felfedezéséért, megismeréséért és felismeréséért, megértéséért bizony tudatos, vállalt, kemény erőfeszítéseket kellett tenni. A jó kapcsolatokért meg kellett dolgozni mindig minden résztvevőnek. A befektetett szellemi és érzelmi energia azonban meg is térül, amikor azonos hullámhosszra kerül alkotó és idegen ajkú közönsége, amikor a kultúrák nagy egymásra találásának ritka pillanatai bekövetkeznek, amikor már nemcsak ismerkedünk, hanem hatással is vagyunk egymásra – amikor utunkon együtt lépünk tovább. A közös kulturális élmények, a közösen megtett lépések (akár tánclépések) gazdagítják művészeti életünket, nemzetközi kapcsolatainkat.

Természetesen a színháznak mint művészeti és társadalmi jelenségnek-intézménynek fontos szerep jutott a nemzeteink közötti kapcsolatokban. S a közvetlenség és az élményszerűség jegyeit hordozó művészeti ág teljesítette is e küldetést.

A színház, ami egyrészt a kifejezés, egyidejűleg az önmegmutatás és a szerepjátszás művészete, másrészt a polgári társadalom fontos közösségi intézménye, új típusú kultuszok színtere – kiváló kerettel szolgált a nemzeti kultúrák modernkori kapcsolatainak elmélyüléséhez.

A színjátszás, ami egyrészt egyetemes emberi pszichikai és szociális szükségletek és igények kielégítésére szolgál, másrészt az európai színházkultúra örökségének és a folytonos megújulás hagyományának hordozója, harmadrészt pedig a nemzeti (korszaktól is függő) jellegzetességek megjelenítésének legközvetlenebb és legnagyobb hatású formája – egyúttal az emberek és a kultúrák közötti kommunikáció egyik legfontosabb (és legélvezetesebb) fóruma.

A magyar- finn és a magyar-észti színházi kapcsolatok rendkívül színesek. A lehetőségek nagyon széles skáláját ölelik fel a prózaszínvadi művektől a zenés produkciókon át a báb- és táncelőadásokig; az élő színháztól a rádió- és televíziójátékokig; az irodalmi drámaszövegek fordításától és publikálásától az epikus művek magyar dramatizálásáig. Az előadók köre is különösen változatos – a magyar színházak előadásaitól a finnek és észtek vendégjátékaiig, egyes művészek fellépésétől színpadi művek közös létrehozásáig; a hivatásos társulatoktól a diák- és amatőr-együttesekig ível.

A színházi találkozásokra a legkülönfélébb történelmi helyzetekben, a társadalmi eltérések, a kulturális távolság ellenére, a politikai befolyást néha tükrözve, máskor annak fittyet hányva került sor. A fő szempont mindig az volt, hogy a magyar közönség élményt kapjon az élő és élvezetes, értékes színházi produkciók során. Ezeket az élményeket elraktározva azután egyre értőbben és mélyebben lehetett felismerni a finnek vagy észtek Magyarországra hozott kulturális értékeit.

\*

Az most a feladatunk, hogy bemutassuk a színházi kapcsolatfolyamat egyik oldalát, az észti és a finn színház magyarországi megjelenését és befogadását. Kezdjük hát az ismerkedést az események időrendjében – úgyis elkalandozunk majd a témák és összefüggések ösvényein, hogy végül a mai helyzethez érkezzünk...

Színházi kapcsolataink a finnekkel és az észtekkel is jóval az első, közönség elé került színpadi produkciók előtt kezdődtek.

Találhatunk érdekes összefüggéseket már a kultúrtörténeti fejlődésfolyamat XVIII. századi szakaszában is. Annak a századnak az utolsó évtizedeiben – ahogy a következő századfordulókon is – különös jelenségre figyelhetünk föl. A közösség- és azonosságtudat egyidejűleg jelent meg az európai kultúrákban a nemzeti elkülönülés, az egyediség gondolatával. Így válik érthetővé, hogy a legszélesebb hatású, Európa-szerte ismert színpadi sikerszerző, August Kotzebue (1761-1819) nemzeti hovatartozásától függetlenül óriási hatással lehetett a nem német nyelvű kultúrákra is. Témaválasztása megelőlegezte, megalapozta a következő évtizedek nemzeti romantikáinak kultusztémáit és német „fejlesztésű” polgári mintákkal inspirálta a XIX. század művészeti intézménytípusait. Az első – bár kicsit keresett – kapcsolódási pont az észtek és a magyarok között Kotzebue személye. Ő, aki a régi századfordulón magyar színpadokon is a legtöbbször játszott (s magyar történelmi témákat is színpadra emelt) szerző volt, egy időben (német hivatalnokként Katalin, orosz cárnő szolgálatában) Revalban (ma Tallinn) élt. S ott egyrészt inspirálta a polgári műkedvelő színjátszást és zenekultúrát, részt vett társaságok alapításában (Revaler Liebhaber-Theater, 1784) és működtetésében, másrészt szinte magától értetődően hozzájárult az észti nyelvű színjátszás első kísérleteihez Revalban írt német darabjaiban észtil megszólaló figuráival. Történetünk kiegészíthető még azzal is, hogy mindez időben is egybeesett a magyar nyelvű – műkedvelőből hivatásossá váló – színjátszás kezdeteivel. Ez a kapocs nem volt közvetlen s a kortársak számára gyakorlatilag semmilyen jelentőséggel sem bírt. Az utókor azonban már csak így működik – ott is keres és talál kapcsolatot, ahol az csak utólag fedezhető fel.

A következő század első felében még mindig nem tudtak egymásról sokat a magyarok, a finnek és az észtek. Előbb a finn nemzeti mozgalom vezető

(finnországi svéd) alakjai, majd az évszázad közepe táján az észti nemzeti programteremtők hivatkoztak a magyar reformkor polgári-nemzeti eredményeire, majd az 1848-as forradalomra mint példaképre. A magyarok kulturális intézményei és az irodalmi, zenei, képzőművészeti irányok és alkotások is mintául szolgáltak testvérnépeink számára. A magyar nyelvű hivatásos színjátszásra, a romantika korának intézményeire, főképp a Nemzeti Színházra (1840) is többször utaltak a Balti-tenger partjain, ám amikor a finn és az észti színház alapításának kérdése immár komoly eséllyel napirendre került, már újabb korszak köszöntött be az európai színházi kultúrában. Az 1860-70-es évtizedben már nem tekinthették egy reformkori alapítású nemzeti színház műsor- és közönségpolitikáját, nemzeti romantikus játéktílusát mintaadónak. Az első finn és az első észti színházak már kissé más elvek és gyakorlat szerint kezdték meg működésüket. A nemzeti program (a nemzeti nyelvi, irodalmi-színházi misszió) természetesen továbbra is fontos volt a színházalapítók (Kaarlo Bergbom, 1843-1906 és Lydia Koidula, 1843-1886) számára. Ez azonban kiegészült az Európa szerencsésebb, a polgári fejlődésben előbbre haladott felén létrejött népszínház típusú intézmények új műfajokkal próbálkozó, változatos, szórakoztatóbb műsorpolitikájával. A kor német, francia és észak-európai színházait megismerő finn és észti szerzők és rendezők (sőt színészek is) korszerűbb programmal és játéktípussal kezdték a nemzeti nyelvű hivatásos színjátszás történetét. Persze a XIX. század végére a magyar színházkultúra is modernizálódott, megújult és bekapcsolódott a kor színházi vérkeringésébe, s így, ebben a fázisban indulhattak meg illúzióktól mentes, valódi közönségélményt jelentő színházi kapcsolataink.

1879-ben a Finn Színház (1872) alapító-vezetője, Kaarlo Bergbom Magyarországra is ellátogatott, miután bejárta Párizs, München és Bécs színházait, megismerte repertoárjukat és előadásaik stíluseszközeit. Már addig is játszottak magyar darabokat (népszínműveket) a Finn Színházban, ezt követően azonban újabb lendületet kaptak kapcsolataink. Az 1870-es években kezdte meg áldásos tevékenységét a magyar darabokat a finnekhez „exportáló” Szinnyei József (1857-1943) és jó barátja, Antti Jalava (Almberg, 1846-1909). Mindketten érzelmileg és szakmailag is kötődtek a színházi világhoz, és Szinnyei finn színésznő felesége (Hilma Rosendahl) szintúgy elvülhetetlen érdemeket szerzett a személyes

kapcsolatteremtésben. Az Antti Jalava és Szinnyi József által finnre fordított népszínművekből a finn közönség (és a Finn Színház társulata is) képet kapott a magyarok kultúrájáról, még ha ez a (például Szigligeti Ede *A cigány* című darabja, 1880, illetve a Finn Színház legnépszerűbb népszínműve, Tóth Ede *A falurossza* című játéka, 1877 alapján kialakult) kép nem is mondható teljesnek és hitelesnek. A finnek megszerették a temperamentumos, egzotikus messzi déli rokonokat, a kedves színpadi alakokat, a fülbemászó dallamokat. Legjobb színészek jól beletanultak a magyar figurák alakításába. Ez a népszerűség adta az ötletet Jalavának és Szinnyeinek, hogy egy sosemvolt kísérlettel próbálkozzanak. Hogy megszervezzék a Finn Színház legnépszerűbb fiatal színésznőjének, Ida Aalbergnek magyarországi vendégfellépéseit.

\*

A XIX. század második felében Európa-szerte megszorodtak az előadók vendégszínházai. Operaénekesek, táncművészek és színészek léptek fel külföldi színpadokon. Amikor (mint az opera vagy a balett esetében) nyelvi akadály nem volt az előadó és közönség között, a színpadi művészet könnyen lépte át a nemzeti-földrajzi határokat. Sokkal izgalmasabb feladat volt szöveges színművek előadása idegen ajkú közönség előtt. A nézők többnyire ismerték a történetet, értették a vizuális, a zenei elemeket és érdeklődéssel figyelték a színész non-verbális alakítását. A nagy színész-személyiségek rendre meghódították közönségüket külföldön is.

A néző (hasonlóan a száz évvel korábbi, határokat átszelő vándortársulatok korához) ugyanabban az élményben részesülhetett a pesti nézőtéren, mint a párizsi, a müncheni, a berlini, a milánói, a bécsi széksorokban ülők. Ugyanazokat a nagy színészeket láthatta ugyanazokban a szerepekben.

A századforduló európai színházi közönsége a színészt tekintette a színjáték meghatározó alkotójának, így alakult ki a sztárkultusz, a sztárrendszer a színpadokon. A színészközpontúság annak ellenére elterjedt, hogy ez az időszak egyúttal a rendezői színház születésének és kibontakozásának korszaka is volt. A romantikus színház- és zsenikultusz, majd a realista színpad életszerűség és

természetesség igénye után kialakult egy új, modern, szecessziós színész- és színháziideál.

Ida Aalberg (1857-1915) 1874-ben csatlakozott a Finn Színházhoz és pályája elején, tanulóéveiben sok kisebb szerepet, majd jelentősebb fiatal hősnőt alakított. Első nagy sikerét az 1877 decemberében bemutatott *A falu rossz* Boriskájaként aratta. Játékának természetes bájára és energikusságára alapozhatta Antti Jalava és Szinnyi József a merész lépést, hogy Idát a budapesti Népszínház *A falu rossz* előadásában bemutassa a magyar közönségnek.

1880. szeptember 7-én az első meglepetésükből felocsúdott nézők ámulva tapasztalták, ahogy a kis barna finn lány, különös, szinte gyermeknyelviként hangzó mondatai megtelnek érzelemmel, átforrósítják a színpadi atmoszférát, magukkal ragadják játékosársait. A színészi tehetség áttörte a nyelvi különbség falát és meghódította a közönséget. A nézőtérrel az érdeklődés, a tetszés, majd az elismerés és a szeretet hullámai áradtak a színpad felé. Ida Aalberg nagy sikert aratott Budapesten.

A finn színésznő 1880 tavaszán második európai tanulmányútjára indult Drezdába, majd Münchenbe, ahol találkozott a Helsinkiben az év elején bemutatott *Nóra* szerzőjével, Henrik Ibsennel (1828-1906), aki a tehetséges fiatal művésznőt megdicsérte a címszerepben nyújtott alakításáért. Ida Aalberg 1880 szeptemberének elején érkezett Budapestre, ahol három estén játszotta Boriskát. Ezután útja Kolozsvárra vezetett. Ott is többször fellépett *A falu rossz*ában és bemutatkozott két újabb szerepében is, Schiller *Ármány és szerelem* című tragédiájának női főhőseként (Helsinkiben először 1879 januárjában játszotta) és Jane Eyre szerepében a Charlotte Birch-Pfeiffer dramatizálta Brontë-történetben (1879 májusától volt a Finn Színház műsorán).

1880 után, első hazai és nemzetközi sikereit követően Ida Aalberg a legnagyobb finn színésznővé érett. A XIX. század végén és a XX. század első másfél évtizedében a korszerű színjátszás minden eszközének elsajátítása után tehetségét a legkülönfélébb szerepkörökben bizonyította. Meghatározójává, etalonjává vált a színháznak, példájává a modern nő életlehetőségeinek. Igazi szecessziós nőideál volt, aki tevékeny, alkotó életével vezető személyiséggé emelkedett. Művészi

tehetsége és ereje egyenrangúvá tette őt a korszak csodált sztárjaival, Sarah Bernharddal (1844-1923), Eleonora Duséval (1858-1924).

Ida Aalberg mind szerepeivel, mind alakításaival a legjelentősebb színésze volt a finn színháznak. Játszott fiatal szerelmes hősnőket, naivakat zenés és prózai előadásokban egyaránt. A már említetteken kívül Rosina (Beaumarchais), Hamupipőke, Júlia (Shakespeare), Ofélia (Shakespeare), Margit (Goethe) szerepét és vígjátéki figurákat, például Scribe- és Sardou-darabokban, s természetesen finn és észak-európai szerzők lányalakjait. Tragikai szerepkörben is meghatározó alakításokat nyújtott. Volt Stuart Mária (Schiller), Aase (Ibsen), Johanna (Schiller), Medeia (Grillparzer), Kleopátra (Shakespeare), Ifigenia (Goethe). A kor új dramaturgiájának modern hősnőit is életre keltette a színpadon. Híres volt Nóra (Ibsen), Hedda Gabler (Ibsen), Jelena (Csehov), Lucifer (!) (Johannes Linnankoski: *Örök harc, Ikuinen taistelu*, 1903) vagy Katyerina (Osztrovszkij) alakítása. Ida Aalberg anyanyelvén kívül játszott dánul, svédül és németül, bejárta Európát tanulmányutak, fürdőtúrák, turnék, magánutazások keretében. Élt Koppenhágában és Szentpéterváron is. Találkozott híres kortársaival, Sarah Bernharddal és Duséval.

#### KIS KITÉRŐ A MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNETBE

Az Ida Aalberg által eljátszott szerepek olyan változatosak, hogy szereptípusok, szerepkörök szerinti besorolásuk szinte lehetetlen. A magyar színpadokon a XIX-XX. század fordulóján szintén sok kiváló és népszerű színésznő szerepelt – korszerűsítve és emelve a színház színvonalát. Hárman közülük kiemelkednek tehetségükkel. Blaha Lujza (1850-1926), „a nemzet csalogánya”, a legtökéletesebb népszínmű-énekesnő, Jászai Mari (1850-1926), a legnagyobb magyar tragika és Márkus Emília (1860-1949), „a szőke csoda”, az ideális naiva és szerelmes hősnő, a mintaadó szecessziós nő, „a legjobb Nóra”. Hármuk szerepeinek együttes listája bizony nagyon emlékeztet az előbbieken felsorolt, egyetlen színésznő színpadi életét jellemző szerepsorozatra.

Ida Aalberg valóban nagy színésznő volt. Játékát sokan méltatták kritikáikban, emlékezéseikben, dicsérték versekben, jutalmazták babérkoszorúkkal és virágcsokrokkal, de alakításainak gazdagságát és szépségét közvetlenül csak a



nézők tapasztalhatták. Emléke a megragadhatatlan, leírhatatlan pillanattal elveszíti művészi hatását.

Maga Ida Aalberg budapesti és kolozsvári szereplését és elismerését színészi emelkedése, európai karrierje első jelentős állomásának tekintette.

Ida Aalberg magyarországi megjelenésével és sikerével nagy szolgálatot tett a finneknek, a finn színházművészetnek és a finn-magyar kultúrkapcsolatoknak. Antti Jalavát idézve: „gyönyörű és maradandó láncszemet kapcsolt a finn és a magyar népet összefűző szellemi kötelékekhez”.

\*

Az élénkülő szellemi kapcsolatok fokról fokra egyre szélesebb körben tették ismertté északi rokonaink kultúráját. Az első irodalmi publikációk között volt Halász Ignác (1855-1901) és Szilasi Móric (1854-1905) fordításában a legjelentősebb finn drámaíró, a finn nyelvű irodalmat a romantika korából a realizmusba átvezető Aleksis Kivi (1834-1872) *Lea* (1869) című bibliai tárgyú drámája (1876). Később egyre több finn epikus és lírai mű jelent meg magyarul. A tudományos kapcsolatok is bővültek, a nyelvtudomány mellé a néprajzkutatás és a folklorisztika is felzárkózott.

A képzőművészetben 1900-at, a finnek önálló (!) megjelenését a párizsi világkiállításon és figyelemreméltó sikerét követően alakultak ki a magyar-finn kapcsolatok. A finn festő- és szobrászművészet jeleseinek, Akseli Gallen-Kallelának (1865-1931), Alpo Sailónak (1877-1955) és Yrjö Liipolának (1881-1971) a tanulmányútjai és kiállításai s a nagy finn képzőművészeti bemutatkozás a Múcsarnokban (1906) alkalmat adtak a magyar közönségnek, hogy megismerje, megértse a finn képzőművészetet és közelebbinek érezze a messzi rokonokat. Az észtekkel is voltak a festészetet is magukban foglaló kapcsolatok. Mint például az előbb festőművészként, majd műfordítóként népszerűvé vált Ants Murakin (1892-1975) magyarországi tanulmányútja (hadifogsága után, 1916 és 1920 között).

A zenei kapcsolatok is megindultak, magyar muzsikusok utaztak a finnekhez és az észtekhez, vállaltak finn tanítványokat. Hubay Jenő (1858-1937) hegedűművész 1890-ben járt először Helsinkiben. Óriási népszerűségét bizonyítja, hogy 1926-ban valóságos „Hubay-fesztivált” szerveztek Finnországban tanítványai és rajongói.

1928-ban Hubay a budapesti III. Finnugor Közművelődési Kongresszus szervezőbizottságában is tevékenykedett. És neki szól a finn zeneszerző, Leevi Madetoja (1887-1947) *Északiak (Pohjalaisia, 1923)* című operájának dán-német kiadású zongorakivonatán (1929) olvasható dedikáció. (A művet a Magyar Királyi Operaház 1943-ban mutatta be.)

Természetesen érkeztek észt és finn zenészvendégek Magyarországra is, kórusok, hangszeres és énekes szólisták.

1906 elején jött Budapestre, nagy európai körútjának egyik állomására a világhírű operaénekesnő, Aino Ackté (1876-1944). Kölni, müncheni és prágai fellépései után Budapesten, a Vigadóban adott hangversenyt, majd a Magyar Királyi Operaház színpadán Brabanti Elsa szerepét énekelte. A *Lohengrin*ben saját bevallása szerint nem nyújtotta a legjobb teljesítményt, de a közönség és a kritika elismeréssel nyilatkozott a finn koloratúr-énekesnőről – kiemelve a koncerten nyújtotta élményt.

Aino Ackté a finn operaművészet egyik meghatározó egyénisége volt, aki szüleitől (Emmy és Lorenz Achtétől) örökölte zenei tehetségét és előadói képességét. Párizsi tanulmányai után a Nagyopera tagja lett (1897-1899, az ausztrál díva, Nelli Melba, 1859-1931 szólamtársaként). 1900-ban a finnek nem-hivatalos kulturális követe volt a világkiállításon, ária felvételeket készített, a gramofonlemezek megörökítették csillogó koloratúráját (bár mintegy harminc korai felvétele megsemmisült az Edison-gyárat elpusztító tűzvészben). A tengerentúlon a New York-i Metropolitan szerződtette (1903-1905). Enrico Caruso (1873-1921) is ugyanabban az évben lett a színház tagja, de ő, aki az itáliai bel cantót képviselte, nagyobb sikereket ért el, mint a francia énekiskola neveltje, Aino Ackté. 1905-től 1911-es hazatéréséig Ackté fellépett Párizsban, Londonban, német operaházakban, Lengyelországban és Romániában is.

Gounod-, Wagner- és Puccini-szerepei után a legnagyobb sikert és elismerést Richard Strauss Saloméjaként aratta 1907-től. Az 1906-os drezdai ősbemutatót követően maga a szerző dolgozott Aino Acktéval a szerepen, s a lipcsei bemutatóról írt kritikák kiemelték a figura és az énekesnő tökéletes zenei és alkati egységét. A *Salome* angliai bemutatóját is Aino Ackté énekelte a Covent Garden színpadán, Thomas Beecham vezényletével (1910).

1911-ben, Finnországban Aino Ackté Jean Sibelius (1865-1957) dalaival koncertezett, majd a *Salome* maga rendezte előadását követően kezdeményezte a Finn Opera megalapítását. A Finn Színházban 1873 és 1879 között fennállt operaegyüttes munkájának folytatójaként, az európai operarepertoár bemutatásának és a XX. századi finn operairodalom fellendítésének szándékával kezdte meg működését a színház, majd a szintén Aino Ackté alapította Savonlinnai Operafesztivál (1912). Az énekesnő pályájának világháború utáni szakaszában színházvezetői, rendezői, fordítói és énektanári tevékenységével volt meghatározója a finn operakultúrának.

Ida Aalberg után a magyarok második jelentős finn színpadi művészvendége volt Aino Ackté, aki szintén európai, sőt világszínvonalú produkciókkal örvendeztette meg a közönséget, s járult hozzá a finn művészet elismeréséhez.

\*

1907-ben került sor a következő fontos vendégjáték-sorozatra, amikor első alkalommal lépett fel Budapesten teljes finn színtársulat. Ida Aalberg Európa-szerte turnézó saját együttese ekkor finn nyelven tartott előadásokat. Ibsen és Sudermann egy-egy művével, valamint a historizmus legjelentősebb finn szerzőjének, Gustaf von Numersnek (1848-1913) *Elina halála (Elinan surma, 1891)* című balladisztikus tragédiájával szerepeltek a Magyar Színházban.

1880 után másodszer hallhatott a magyar közönség finn szót a színpadon. 1907 késő őszen gyakran felidéztek Ida Aalberg első magyarországi diadalát, amikor finnül mondta szövegét Boriska, Luisa Miller és Jane Eyre szerepében a magyarul folyó előadásokban. Ilyenre ritkán volt példa, s természetesen csak prózaszínpadi produkciókban. Ida Aalberg 1880-as szereplését megelőzően három hasonló esetről tudunk: a francia tragika, Rachel (1820/21-1858) 1851-ben, Ira Aldridge (1807-1867), az amerikai színes-bőrű színész 1852-53-ban, majd 1858-ban és az itáliai Adelaide Ristori (1822-1906) 1856-ban lezajlott fellépéséről.

1907-ben, amikor egy egész trupp érkezett Helsinkiből, az előadások kiforrott művészi egysége, a színészi alakítások pontossága és kifejezőereje nagy hangsúlyt

kapott a kritikákban. Kiemelték, hogy milyen hitelesen ábrázolta a finn társulat Ibsen *Rosmersholmj*ának (1886) és Sudermann *Otthonának* (*Heimat*, 1893) feszültségekkel teli, sejtelmesen modern világát.

Az első, magyar színpadra került finn színműről pedig azt írták, hogy gazdag cselekményt, a finn múltat idéző környezetet és erős pszichológiai realizmussal megrajzolt figurákat jelenített meg. A legnagyobbaknak kijáró dicséretet és tiszteletet vívta ki „Észak tragikája”, az Európa-hírű Ibsen-színész, az érett tehetségű és szépségű, plasztikus mozgású, szép orgánumú Ida Aalberg.

\*

Az egyre szélesedő közönség egyre többet érzett, értett és tudott meg a finn kultúráról. A közvetlen, személyes tapasztalatokon és közönségélményeken alapuló viszonyok mellé a XX. század harmadik évtizedében felzárkózott a nemzeti kultúrpolitika is, melynek eredményeképp az észtekkel és a finnekkel magas szintű diplomáciai kapcsolatok épültek ki.

Mindhárom nemzet történetében a XIX. század utolsó harmadában felgyorsult polgári (társadalmi, politikai, gazdasági és kulturális) fejlődés következő fokán kettős kötődés határozta meg a további utat. A nemzeti identitás és önállóság megalapozása, előkészítése összefonódott az európai modernséghez való kapcsolódás igényével. A nemzeti függetlenség és a korszerű európaiság programja egyformán fontos volt, s ez a politika és a gazdaság mellett tükröződött a művészetben és a korhangulatban is.

Ehhez a kulturális helyzethez hozzájárultak a nemzet-rokonoktól érkező, európai értékű és hírű, modern irányzatokat képviselő és a nemzeti sajátosságokat is megjelenítő színházművészek. A legnépszerűbb és legérdekesebb közülük az első észt vendég volt, aki Magyarországra érkezett: Ella Ilbak táncművésznő. Ő 1922 és 1935 között számos alkalommal mutatta be modern mozdulatműveit. Európai turnéi során megfordult Németországban, Ausztriában, Franciaországban, Belgiumban, Svédországban, Norvégiában, Dániában, Finnországban, Lettországban is.

A XX. század táncművészeti forradalma a színpadi tánc „felszabadítását” tűzte ki egyik céljául. A mozdulatművészet, a plasztikus tánc egész Európában és Észak-Amerikában híveket szerzett és megújította a kifejező mozgást, a mozdulat és a zene viszonyát. Nemcsak a mindenütt ismert Isadora Duncan (1878-1927), hanem sok más iskolateremtő művész is turnézott képviselve és terjesztve ezt az új művészeti ágot. Közéjük tartozott az Elmerice Parts (1888-1974) tartui iskolájában is tanult Ella Ilbak (1895-1997) is. (Hosszú életét mindkét művésznő amerikai emigrációban fejezte be.) A „mesternő” 1923-ban járt Magyarországon, tanítványa pedig gyakran és szívesen lépett fel budapesti és debreceni színpadokon és kapcsolatokat ápolt a magyar mozdulatművészeti iskolák több művészeivel.

Ella Ilbak táncestjein klasszikus zeneszámokra mutatott be jellemeket, érzelmeket és gondolatokat kifejező mozdulatműveket. Nem cselekményes, elbeszélő tánc volt, amit művelt, hanem szellemi tartalmakat kifejező plasztikus mozgássorozat. Voltak olyan műsorszámok is, melyeket zene nélkül, pusztán a mozdulatok kifejezőerejével alkotott.

A különlegesen finom vonásokkal rendelkező, tökéletesen megkomponált, kidolgozott mozgáskultúrával megáldott észt szépség nagyon fontos kapocs volt hazája és a magyar közönség között.

\*

A világháborút követően átrendeződött Európában egyre jobban érezhető volt a kultúráknak a nagy nemzetekhez (a némethez, az angolhoz, a franciához, az olaszhoz, az oroszhoz) fűződő viszonyában az egyensúlyra való törekvés, a kis és a rokon népek fontosságának átértékelése. A nemzeti kultúrpolitika hagyományos orientációja az 1917-ben függetlenné vált Finnországban, az 1918-ban önállósult Észtországban és a szintén 1918-ban a felbomlott Osztrák-Magyar Monarchia keretei közül kiszakadt Magyarországon is kiegészült az egymás iránti érdeklődéssel. Hivatalos szinten az új államok konszolidációját követően, az 1920-as évtized elejétől került sor a gazdasági, politikai és kulturális kapcsolatfelvételre. A kiterjedt oktatási-művelődési együttműködés kereteit biztosító kulturális egyezmények megkötéséig (az Észt és a Finn Köztársasággal is 1937-38-ban) is

fejlődtek a civil és az intézményközi kapcsolatok. Elkezdődött a Finnugor Közművelődési Kongresszusok sorozata (1921-1936). A Turáni Társaságban (1910) létrejött Finn—Észt Intézet (1924) után Magyar—Finn (1937) és Magyar—Észt Társaság (1937) is alakult, megerősödtek az egyházi kapcsolatok.

Az irodalmi, a képzőművészeti, a zenei és a színházi életben is megélné a „forgalom”. 1929-ben megjelent Aleksis Kivi második magyarra fordított színműve, *A puszta vargáék* (*Nummisuutarit*, 1864). Észt képzőművészek érkeztek tanulmányaik folytatására Magyarországra, például Voldemar Mellik (1887-1949) szobrász vagy Paul Luhtin (1909-) grafikus. 1939-ben pedig reprezentatív észt kiállítást rendeztek Budapesten.

Az opera- és koncertéletben is folyamatos volt a magyar—észt—finn kapcsolat.

A Nemzeti Színház első finn bemutatójára 1937-ben, az első észt darab előadására 1938-ban került sor. Mindkét premier dr. Németh Antalnak (1903-1968), az 1935-ben igazgatóvá kinevezett színházi szakembernek, rendezőnek a kezdeményezésére jött létre.

A Nemzeti Színház XX. századi története ugyan válságoktól terhesen indult, de 1922-től Hevesi Sándor (1873-1939) igazgató-rendező tudatos és korszerű műsor- és művészetpolitikája felemelte az intézményt a méltó, első helyére a magyar színházak között. Németh Antal azután, amolyan „directeur doctusként” újította meg a nemzeti színjátszás hagyományait. A teatralitásra, a vizuális megvalósításra nagy súlyt helyezett, biztosította a legkorszerűbb technikai feltételeket, nagyszerű együttest alakított ki és megreformálta a rendezői művészetet. Műsorpolitikája tükrözte az előzőekben jelzett kulturális egyensúlykeresést. A hagyományos magyar és külföldi, klasszikus és modern műsordarabok közé évadról évadra fölvetett új szerzőket, új, egzotikus témákat, új irányzatokat képviselő drámákat.

1937 áprilisában a kis népek drámáinak sorozatában tűzte műsorra Németh Antal Larin-Kyösti (Kaarlo Kyösti Larson, 1873-1948) *Ad astra* (1906) című szimbolista-expresszionista színművét Felix Krohn (1889-1963) zenéjével.

A szerző neve nem volt ismeretlen a magyar olvasók előtt. Larin-Kyösti verseiből sokat fordítottak le, többek közt a magyarokhoz címzettek is. E versek a

finnországi „magyar-divat” 1910-es évek végén indult második hullámának sodrában születtek, ami az 1870-80-as évtized után ismét megnövelte a magyarok történelmének és kultúrájának ismertségét és népszerűségét a finnek körében. Akkor az olvasó- és színházba járó közönség a népszínművek alapján, majd a bécsi (magyar) operett mesevilága révén ismerkedett a magyarokkal, a XX. század harmadik évtizedében a klasszikus és a kortárs magyar irodalom, a népzene és a komolyzene adott hírt a Kárpát-medencei rokonokról. Több neves fordító (köztük maga Larin-Kyösti is) tolmácsolta finnül Arany János (1817-1882), Petőfi Sándor (1823-1949), Madách Imre (1823-1864) líráját, elbeszélő és drámai költeményeit, Jókai Mór (1825-1904) regényeit, a kortárs irodalom pedig nemcsak versek publikációi, regények megjelentetése útján, hanem a finn színpadokon is közönség elé került. A legnagyobb sikereket a virtuóz „dramaturgus”, Molnár Ferenc (1878-1952) művei aratták.

Amikor Larin-Kyösti drámája, „az éjszaka festőjének álma” a Nemzeti Színház színpadára került, a siker reményében választották a modern problematikájú és dramaturgiájú darabot. *A csillagok felé* című művészdráma azonban a szép kiállítás, a díszletek és jelmezek szimbólumokkal teli dekorativitása, a gondos színészvezetés ellenére sem talált utat a Nemzeti Színház közönségéhez.

Ennek oka talán abban keresendő, hogy a korszak magyar színházi konvenciórendszerébe nehezen lehetett beilleszteni azt a költői, áttételes értelmű jellem- és cselekményrajzot, ami Larin-Kyösti darabjának színreviteléhez szükséges volt. A nézők világosabb, egyértelmű cselekményvezetést, realiztikus alakábrázolást vártak, így a produkciót két este után le kellett venni a műsorról.

A magyar-finn kapcsolatokon és Németh Antal elkötelezettségén azonban a kudarc mit sem változtatott. Továbbra is érdeklődés kísérte az északi rokonok kultúráját és várakozás előzte meg a jövőbeni találkozásokat.

\*

A következő színi-évad végén készen is állt az 1938/39-es szezon műsorterve, melyben a Nemzeti Színház első éjszaki bemutatója is szerepelt. 1938 nyarán Németh Antal Észtországba utazott, hogy előkészítse August Kitzberg (1855-1927) *Ordasok*

(*Libahunt*, 1912) című népies tragédiájának budapesti előadását. Munkatársaival tanulmányozta az észti népi építészetet, viseleteket és szokásokat. Majd Horváth János (1907-1958) díszlettervező és Nagyajtay Teréz (1897-1978) jelmeztervező megalkotta a vizuális keretet a titokzatos hangulatú, babonás pesszimizmussal teli, de a népeletet realistán ábrázoló, s az észtek elfojtott szabadságvágyát is bemutató drámához.

A közönségigényt is figyelembe véve kiválasztott és alaposan előkészített észti klasszikus sikert aratott Budapesten. A történet mondanivalója érthető volt, a magyar néző is azonosulhatott a szereplőkkel: a boszorkánymese, a farkassá válkozás népi mítosza ismerős volt székely és magyar balladákból, a hitelességre törekvő kivitelezés szimpatikusnak mutatta be a kevésbé ismert észteket.

Ugyanannak az évadnak a végén, 1939 nyarán a Nemzeti Színház a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon *A vihart* (Shakespeare: *The Tempest*, 1610-11) mutatta be – s ennek az előadásnak finn vonatkozása is volt, hiszen kísérőzenének Jean Sibelius színpadi muzsikáját választották.

\*

Az 1930-as évtized végétől erősödő nemzeti konzervatív kultúrpolitika egyre nagyobb hangsúllyal állt ki a rokon népekkel való kapcsolatok mellett. Ez a közönség bővülését és a civil műkedvelés terjedését is maga után vonta. Koncerteket, költészeti esteket, tudományos-ismeretterjesztő előadásokat, élménybeszámolókat, diáktalálkozókat szerveztek, a hivatásos művészeti intézmények finnekkel és észtekkel kezdeményezett kapcsolatait minisztériumi és követségi támogatással segítették.

1940-ben került sor az első magyar színpadi *Kalevala*-feldolgozás bemutatására. Büky Béla (1899-1983), a művészi bábjátás egyik legjelentősebb „apostola” bábszínházában a *Kalevala* három jelenetének árnyjátékváltozatát játszotta el.

Büky Béla művészi céljait az 1920-as években kezdte keresni, majd az 1930-as évtized második felére dolgozta ki. A művészetekben, azok formai és tartalmi elemeiben a népnevelés eszközét látta, a festészettől indulva a zenén át a bábjátékig



a népi mesevilág és jellemgaléria megjelenítési formáit alakította ki. A XX. század elembertelenedő, egyre érthetlenebbé, zavarosabbá váló világának, kultúrájának megmentését az orientalizmus frissítő szellemétől és a népből–a népnek–a népért gondolatától remélte. Művészi és felvilágosító-nevelő tevékenysége során következetesen vitte végig programját. Árnyjátékszínházának műsorán a magyar népi és klasszikus irodalmi elbeszéléskincs elevenedett meg.

A népballada-műsorhoz kapcsolódott a *Kalevala* szimbolikussá emelt szereplőit tömör drámai szerkezetben bemutató előadása is.

*A világ teremtése, Joukahajnen bosszúja* és a *Lánykérés* jeleneteiben Büky Béla esztétikai elveinek megtestesülését láthatjuk. A művész hátulról megvilágított fehér vászon mögött áttört és színes műselyem betétekkel kiegészített fekete kartonfigurákat mozgatott fapálcák segítségével a háttérképek előtt.

Az előadás emlékeként a kiállításunkon is látható, a *Kalevala* két jelenetét ábrázoló színes akvarellek és csónakjában a Vejnemöjnen-figura maradt fenn Büky Béla hagyatékában. Ezek az alkotások bábkiállításokon máig a magyar művészi bábjátászás történetének legérdekesebb, legszebb tárgyai közé tartoznak.

#### A KALEVALA IRODALMI RECEPCIÓJÁNAK MELLÉKÖSVÉNYÉN

A *Kalevala* meséje a magyar közönség számára ekkor már egyáltalán nem volt ismeretlen. Az első hírek a finnek népi-nemzeti eposzáról már annak első megjelenése (1835) után eljutottak Magyarországra. Előbb csak a tudományosság figyelt fel Elias Lönnrot (1802-1884) egyedülálló teljesítményére (Lönnrotot a Magyar Tudományos Akadémia is levelező tagjává választotta 1859-ben, aki ekkor magyar nyelven tartotta meg székfoglaló előadását a finnugor verselésről).

Az első fordításkísérlet a finneknél is járt finnugor nyelvész, Reguly Antal (1819-1858) tollából született az 1840-es években, de a lefordított részleteket csak 1985-ben, a *Régi Kalevala* megjelenésének 150. évfordulóján publikálták. A *Kalevala* (1849) első teljes magyar fordítására 1871-ig kellett várni. Akkor Barna Ferdinánd (1825-1895) adta ki a *Kalevalát*, de a legnagyobb sikerű fordítás Vikár Béla (1859-1945) nevéhez fűződik.

Az ő 1909-ben megjelent *Kalevalájának* szecessziós hangulatú, csengő-bongó versei a korízlésnek annyira megfeleleltek, hogy rövid időn belül a magyar zeneirodalom, a költészet és a képzőművészet legjelentősebb alkotói is hatásuk alá

kerültek. Az olvasóközönség Vikár *Kalevala*-fordításából alkotott először képet a finnekről, gondolkodásukról, mitológiájukról, kultúrájukról. Ennek a fordításnak napjainkig él a befolyása, máig jelennek meg újabb kiadásai, e fordítás első sorai hangzanak fel Kodály Zoltán (1882-1967) kórusművében, többnyire így idézik azokat az 1980-as éveket megelőzően iskolába járt olvasók.

Sokáig nem merte senki újrafordítani a *Kalevalát*, bár a külföldi irodalom, mint arra a XX. század oly sok példát adott, úgy válhat igazán részévé a befogadó kultúrának, ha minden korban lefordítják azt a „maguk nyelvére”, korszerűsítik, érthetőbbé, könnyebben megközelíthetővé teszik. A magyar irodalomban voltak klasszikus műfordítási korszakok, születtek kanonikussá vált fordítások, melyeket, mintha a fordítók (többnyire maguk is költők-írók) eredeti művei lettek volna, magyar szöveggként fogadott be a kultúra. Sok vita folyt arról, szabad-e, kell-e, lehet-e ezeket a „magyar Shakespeare-eket”, „magyar” Dantékat, Villonokat, Csehovokat újrafordítani. Azután elültek a viták a műfordítás elvi és elméleti kérdéseiről, mert elfogadták azt a tézist, hogy minden korban szükség van az újraértelmezett-fordított klasszikusokra, melyek így folyamatosan hatással lehetnek a kultúrára és a gondolkodásra tartalmi és nyelvi elemeikkel egyaránt.

Ahogy van magyar Shakespeare, magyar Goethe és magyar Csehov, úgy van a magyaroknak saját ízű-jelentésű *Kalevalája* is. Mondjuk is sokszor: a finneknek csak egy *Kalevalája* van, a magyaroknak bezzeg öt is.

Hiszen voltak, akik meg merték tenni, hogy Vikár Béla után is újraolvassák az eredeti *Kalevalát* és saját értelmezésükben, költői-fordítói tolmácsolásukkal közvetítik olvasóiknak.

1972-ben Nagy Kálmán (1939-1971) kolozsvári nyelvészprofesszor új fordítása jelent meg, 1976-ban, Helsinkiben a fotóművész-műfordító Rácz István (1908-1998), majd 1987-ben, a Svédországban élő fordító, Sente Imre (1922-) Münchenben adta ki a sajátját. Érdekes, hogy ezek a magyar *Kalevalák* mind a határon túl jelentek meg először, s ott is születtek – az élő magyarországi magyar köznyelvtől kisebb-nagyobb földrajzi és szellemi távolságban, ugyanakkor pontosan tükrözve alkotóik viszonyát a magyar nyelvhez és a népköltészethez, az értékrendjüket, melyben a *Kalevala* közvetítette finn világ az aktuális magyar valóság fölé került.

Rajtuk kívül magyar költők, műfordítók egész sora „magyarította” kedves részleteit, runóit a finn eposzból, néhányan valójában az egész szöveget lefordították, de egybefüggően nem jelentették meg.

A *Kalevala* történetei és hősei a képzőművészeket, muzsikusokat, koreográfusokat, dramaturgokat, rendezőket is megihlették – Magyarországon is. Így a magyar közönség sokszor találkozhatott a különböző színpadi műfajokban és formákban feldolgozott eposszal. S ezek kedvező fogadtatását a finnek iránt érzett rokonszenv és érdeklődés mellett az izgalmas új értelmezéssel való megismerkedés lehetősége is inspirálta.

Büky Béla árnyjáték-*Kalevalájának* bemutatója után másfél hónappal újabb, a finn eposz által ihletett színpadi művet láthatott-hallhatott Budapest közönsége. Ekkor mutatták be Lányi Viktor (1889-1962) zenéjével Gombos László (1914-1981) *Lemminkejnen anyja* című verses melodramáját.

\*

1940-ben – politikai okok miatt is – megnőtt az érdeklődés a finnek iránt. A további háborús években még számos színházi eseményre, szimpátiademonstrációra, személyes kapcsolatfelvételre került sor. A mindkét népre nehezedő növekvő történelmi nyomás ellenére fontos és messze ható élmények kötötték össze a magyarokat és a finneket.

Szintén 1940-ben (véletlenül éppen a *Lemminkejnen anyja* zeneakadémiai előadása előtti napon, március 30-án) a Nemzeti Színház újabb finn bemutatót tartott. Artturi Järviluoma (1879-1942) *Északiak (Pohjalaisia, 1914)* című népdramája került színre. A darab, ahogy Kitzberg *Ordasok*-ja is, a nép elnyomatásának időszakát idézte fel, a lázadást, a kilátástalan harcot az oroszokkal és a finn népélet értékeit, az őszinte érzelmeket. Nem nehéz észrevenni a műsorválasztás aktualitását az 1939/40-es évadban, a szovjet-finn Téli Háború idején.

Az *Északiak* sikert arattak Budapesten, s az évad jelentős előadása a magyar-finn diplomáciai kapcsolatokhoz is hozzájárult, mert az 1930-ban kinevezett, majd 1934-

től a magyar fővárosban szolgálatot teljesített finn követ, Onni Talas (1877-1958) éppen 1940 tavaszán utazott tovább új állomáshelyére, Rómába. A színházkedvelő jogászprofesszor-diplomata a Nemzeti Színház igazgatójával több közös programon vett részt és támogatta Finnország és Magyarország színházi kapcsolatait. Búcsúzásakor Németh Antal a Nemzeti Színház ajándékként az *Északiak* budapesti előadásának fotóalbumát adta át Onni Talasnak. A magyar színelőadás képei ma a helsinki Színházi Múzeumban is megtekinthetők.

\*

1942-ben a Magyar Királyi Operaházban megkezdődtek az előkészületek Leevi Madetoja *Északiak* című, a Järviluoma-darabból készült operájának bemutatására. 1943-ban a helsinki Finn Opera is műsorára tűzte a művet. Annak az előadásnak a szcenikusa Martti Tuukka (1891-1945) volt. A budapesti előadás tervei között Tuukka rajzait is megtaláltuk. A finn viseletek magyarországi változatát azután Márk Tivadar (1908-2003) tervezte. A finn nemzeti opera bemutatását ez a szakmai együttműködés még érdekesebbé teszi.

A finn operairodalomról akkoriban még nem sokat tudott a magyar közönség, főképp Sibelius művei reprezentálták a finn zenét Magyarországon és néhány dalszerző alkotásai hangzottak el hangversenyeken.

Leevi Madetoja zenedrámája látványosságával és a hatáselemek széles skálájával nagy élményt szerzett az operakedvelő budapestieknek. A Magyar Királyi Operaház kiváló zenei együttese Fülöp Zoltán (1907-1975) díszletei között játszotta az *Északiakat*. Az operaelőadás látványos bemutatója majdnem pontosan három esztendővel a prózaié után volt, 1943 márciusában.

\*

Az első magyarországi finn operabemutató a háború eszkalálódása előtti utolsó lett a premierok sorában. 1940 és 1943 között azonban volt még néhány említésre érdemes előadás a Nemzeti Színházban.

A Järviluoma-dráma sikere jól előkészítette a soron következő, szintén népszerű produkciókat. Hella Wuolijoki (1886-1954), az észtfinn író két *Niskavuori*-darabját tűzte színháza műsorára Németh Antal: 1941-ben először a *Niskavuori asszonyokat* (*Niskavuoren naiset*, 1936), majd 1942-ben a ciklus *Niskavuori kenyér* (*Niskavuoren leipä*, 1938) című részét.

Ezek a történetek nem a magyarok számára egzotikusnak tűnő finn világot mutatták be, hanem azzal hatottak, ami ismerős volt a magyar család- és társadalomszerkezetből is. A családi birtok, a föld jelentősége csakúgy, mint a családfő szerepét özvegyként átvenni kényszerült erős asszony alakja és indítékai érthetőek voltak, a fiatalok új sorsot kereső lázadása és a szerelmi történet érdeklődést keltett és érzelmi állásfoglalásra készítette a nézőket. A finn szerző szereptípusai adekvátak voltak a magyar drámákéival, a ciklus dramaturgiája pedig jól követhetőnek és Magyarországon is érthetőnek bizonyult.

A társulat idősebb és fiatal tagjai jó szerepdarabnak tartották Hella Wuolijoki drámáit. A Mártát játszó Gobbi Hilda (1913-1988) még soproni vendégszereplésére is „magával vitte” a *Niskavuori asszonyokat* 1942-ben.

Jól választott hát Németh Antal – ahogy oly sokszor – és a színház, a jó színház érdekében vállalta azt az egyáltalán nem egyszerű feladatot is, hogy az 1940/41-es évadban elérje Magyarországon egy Wuolijoki-mű bemutatását.

A kapcsolatfelvételre a szerzővel már 1937-38-ban sor került, baráti hangú levélváltás indult a *Niskavuori*-drámák magyarországi színre állításának lehetőségeiről, esélyeiről. A kultúrpolitika ellenállása azonban teljesen érthető volt: Hella Wuolijoki kommunista író. Jellemző, hogy a *Niskavuori*-sorozat első darabjait álnéven írta, s így mutatták be azokat 1936-ban Helsinkiben, majd 1937-től Oslo, Koppenhága, London, Manchester, Hamburg színpadain. A Németh Antal vezette Nemzeti Színházban az író saját neve alatt játszották mindkét előadást, annak ellenére, hogy a berlini finn képviselő már 1937-ben kijelentette, hogy a szerző világnézete miatt nem ajánlhatja Wuolijoki darabjait külföldi színházaknak. A jó művek azonban önmagukat képviselik.

A *Niskavuori*-drámák európai karrierje egészen 1942-ig tartott, ekkor Hella Wuolijokit bebörtönözték. (A Schiller-Színházban, Berlinben előkészítés előtt álló bemutatót már végképp nem lehetett megtartani.)

Hella Wuolijoki nevével azonban a háború utáni színházi műsorban is találkozhatunk – egészen máig újabb és újabb bemutatókat ér meg a Bertolt Brechtel (1898-1956) együtt eltöltött nyár (1940) folyamán alkotott darab, a *Puntila úr...*

A Hella Wuolijoki és Németh Antal között az 1941-es és 1942-es budapesti bemutatók előtt kialakult szakmai kapcsolat politikai pikantériája ennek a másik, a drámaszerzői viszonynak az irodalmi pikantériájával együtt még érdekesebbé tette az észtfinn írónőt a magyar közönség számára.

Németh Antalnak közönségén és munkatársain kívül az utókor is rendkívüli hálával tartozik. Ő volt a rendezők-színházvezetők közül az a művész-tudós, aki a legjobban, a legpontosabban rögzítette és dokumentálta színházi és irodalmi tevékenységét. Ennek köszönhetően mind az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára, mind az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, valamint a színháztörténet minden kutatója bőséges és megbízható forrásokat talál a Nemzeti Színház történetéről, a Németh Antal-korszak előadásairól, az 1930-60-as évtizedek kulturális és társasági életéről, illetve Németh Antal tudományos tevékenységéről, szakmai és baráti kapcsolatairól. A felbecsülhetetlen értékű dokumentációt maga Németh Antal kezdte rendezni a könyvtárak, archívumok számára, hiszen élete utolsó éveiben maga is a magyar nemzeti könyvtár munkatársaként dolgozott.

Gazdag művészi, tudományos, emberi hagyatéka minden kutató számára kiindulópontot jelent a magyar színháztörténetben.

\*

A második világháború végével az élet, az intézményi struktúra és a művészet is visszatért a tragédia előtti állapotába. A három nemzet társadalmának története ezekben az esztendőkből ismét nem állt igazán közel egymáshoz. Kevés hasonlóságot találhatnánk a finnek, az észtek és a magyarok sorsa, élete és kultúrája között, ha csak azt nem, hogy a pusztulásból való „feltápaszkodás” mindenütt az emberek végső fizikai és szellemi energiáit mozgósította.

Magyarországon az ország újjáépítése nem jelentett egyúttal politikai vagy egyéb struktúraváltást, így a világháború lezárulása 1945-ben csak történelmi korszakhatár. Társadalmi és kulturális változások 1948-49-ben következtek.

1945 és 1948/49 között a színházak is ugyanúgy igyekeztek működni, mint a békeévekben. Polgári színházak polgári repertoárral folytatták a működésüket, amennyire az emberi és anyagi veszteségek után ez lehetséges volt. A fiatalabb színházcsinálók új intézményeket alapítottak. Köztük volt a Németh Antal Nemzeti Színházában pályáját színészként kezdő, s később rendezőként, színházvezetőként és filmrendezőként is hírnevet szerzett Várkonyi Zoltán (1912-1979).

A Művész Színház (1945-1949) az 1940-es évek elején a Madách Színházban (1940-1944), Püskösti Andor (1892-1944) által elindított polgári művész-színházi programot folytatta. Műsorán az európai klasszikusok (Shakespeare, Ibsen) darabjai (vagy egy Dosztojevszkij-dramatizálás) mellett főképp a kortárs nyugati irodalom legérdekesebb szerzői szerepeltek (Steinbeck, Maugham, Anouilh, Pirandello, Giraudoux, Sartre). Ezeken kívül bemutattak népszerű szórakoztató színműveket, például Molnár Ferentől, Zágón Istvántól (1893-1975) vagy Cronintól, Agatha Christie és Joseph Kesselring egy-egy bűnügyi történetét, s a nagyszínpadi műsorban utolsóként a furcsa nevű, ki tudja, milyen nemzetiségű (orosz vagy német, esetleg valami skandináv?) August Jakobsohn drámáját, *A Cander család* címen.

A darab a társadalmi átrendeződés korszakát ábrázolja, a munkások és a tőkésék érdekellentéteit, s eközben az ezzel párhuzamos családi drámát hagyományosnak mondható „polgári” dramaturgiával. A mű eredeti címét nem volt könnyű felkutatnunk, hiszen még a szerző és a főszereplők neve is eltorzult a fordítás során, így lett Jakobsonból Jakobsohn, a Kondor családból Cander, de végül sikerült az azonosítás. August Jakobson (1904-1963) észt szerző *Harc frontvonal nélkül* (*Võitlus rindejooneta*, 1947) című társadalmi drámájáról van szó.

#### KULTÚRPOLITIKAI KITÉRŐ AUGUST JAKOBSON ÜRÜGYÉN

A sztálini megszállás (1939) utáni Észtsországban a művészet átpolitizálódása szinte magától értetődően következett be, s jött létre a szocializmus-kommunizmus

ideológiáját igazoló és népszerűsítő szovjet-észt kultúra. Ugyanakkor a közép-európai gyökerekkel rendelkező és a függetlenség két évtizedében balti-skandináv hatásokat is mutató észt irodalom és kultúra mindvégig megtartotta sajátos ízét és bizonyos fokú különállását, önállóságát, s ezért nem rombolódott le teljesen az észtek nemzeti művészete és művelődése a függetlenség visszaszerzéséig (1991) eltelt évtizedek során.

August Jakobsont témaválasztása és realiztikus ábrázolásmódja okán túlságosan egyszerű és leegyszerűsítő volna besorolni az ideológia és a politika befolyása alá került „szovjet” szerzők közé. Jobban megközelíthetjük a valóságot, ha meggondoljuk, hogy a XX. századi kultúra haladó, újító képviselői többnyire a társadalmi igazságtalanság ellen is harcoltak műveikkel. Leleplezve, megmutatva az igazságtalan viszonyok embertelenségét és tarthatatlanságát, illetve „menekülési útvonalat”, kulturális azilumot kínálva közönségüknek. Hogy ehhez a hivatalosság, a politika hogyan viszonyult, az persze korról korra, országról országra változott. A Szovjetunió belül és a szocialista tábor egészében a társadalomkritikus művészetet ideológiai alapon támogatták, a gyakorlatban legfeljebb túrték, sőt gyakran tiltották is – hiszen a társadalmi visszasságok, emberi gyengeségek és jellemtelenségek bemutatása magát a „szabad” rendszert is veszélyeztethette, s így nem volt kívánatos, hogy a vezetett-irányított közönség-közösség a művészet „szabadgondolkodóinak” hatására esetleg felismerje a rendszer „győzelme” ellenére továbbra is fennálló hibákat.

A XX. század tapasztalata azt mutatja, hogy a kultúrában, s különösképp a művészetben fenn kell tartani a társadalom fejlődésébe, haladásába, a körülmények javulásába, a közösség minden tagja számára azonos lehetőségek kialakulásának esélyébe vetett hitet, s mindezeknek az alkotásokban is hangot kell adni. A művészet nem lehet társadalmi értelemben konzervatív. Természetesen fontos a kultúra értékeit megőrző funkciója, s ezen kívül az alkotói függetlenség és szabadság követelménye is. Vagyis nem politikai vagy más (vallási, tudományos) ideológiák és elméletek mentén kell elrendeznünk és megítélnünk a művészetet, hanem esztétikai szempontok alapján és a közönségre gyakorolt hatásuk, befogadásuk szerint.



Mind színháztörténeti, mind recepciótörténeti szempontból állíthatjuk, hogy a magyar-észt színházi kapcsolatokban jelentős esemény volt *A Cander család* bemutatója 1949. április 22-én a Művész Színházban.

Annál is inkább, mert ez volt a színház államosítása és megszüntetése előtti utolsó nagyszínpadi premier. A korszakhatárt képező bemutató lezárta a polgári kultúránk közti kapcsolatokat. Ezután más konstellációban, más társadalmi-politikai keretek között folytatódtak a találkozások az észtek, a finnek és a magyarok között.

\*

A XX. század közepén bekövetkezett társadalmi és kulturális „rendszerátalakítás” kapcsán eszünkbe juthat a történelmi idő és általában az idő fogalmának viszonylagossága.

#### MELLÉKES FEJTEGETÉS AZ IDŐ RELATIVITÁSÁRÓL

1945, 1949. Milyen régen volt. 1880-1980. Milyen sok idő telt el közben.

1949, 1959. Nem is volt olyan régen, hiszen most is velünk élnek akkor élt emberek, esetleg mi magunk is átéltük az akkor történeteket. 1900-2000. Alig száz év, és mennyi minden történt közben, mennyi változás. Alig volt idő minden átalakulást követni, minden újdonságot felfedezni.

1880 és 1939 között ugyanannyi idő telt el, mint 1945 és 2004 között. Ugyanolyan sok dolog történt, ugyanolyan fontos változások következtek be a világban és a kultúrában, ugyanolyan sokat éltek az emberek.

1949-ben, a Művész Színházban egy fiatal színész játszotta August Cander/Kondor szerepét. A nyár elején egy idős művészt köszöntöttek 79. születésnapja alkalmából Magyarországon, aki meghatározta az elmúlt félszáz év színházi és filmkultúráját. Az akkori fiatal és a mai nagy színművész ugyanaz, Darvas Iván (1925-). Itt él köztünk vele együtt a színháztörténet is.

A színháztörténet, ami a fogalom legmélyebb értelmében persze nem is létezik. A színjáték pillanatnyi, ami megmaradhat belőle, csak egy-egy részlet, egy emlék, egy hangulat, néhány dokumentum, álló vagy mozgóképek, szakadt műsorfüzet, kopott díszletelem, feslett jelmez. A pillanat élménye, hatása lehet csak maradandó – amennyire a halandó néző maradandó a pillanathoz képest. A művészi pillanat a befogadóban visszhangot és időtlenséget találhat. Halhatatlanságot nem, de ha a

múlандósághoz hasonlítjuk, bizonyosan több, az időtől független összefüggést, „új”, többszörös létet adhat a pillanatnak a színházi élményben egyidejűleg, egyszerre részesülő tömeg, a közönség.

Az idő a változásokat méri. A változások az életben, a társadalomban, a kultúrában gyorsak (sőt, egyre gyorsulóak), de a változás csak valamihez viszonyítva értelmezhető. Valami „állandóhoz” képest vehetjük észre a változást. Az állandóságot a kultúrában a közösség számára fontos értékek testesítik meg. Bizonyos értékek a politikai és stílári paradigmatváltásokat túlélve érvényesek maradnak – ezek (és persze az aktualitások) megfogalmazása a művészet egyik feladata. A jó műalkotások, a jó színház korhoz kötött (és pillanatnyi is), de egyúttal szabad és független is a korától, amennyiben maradandó értékeket fejez ki.

Az emberek élettartama az utóbbi évtizedekben (ha a magyaroké nem is eléggé) hosszabbodik. Az ember élethosszába egyre több változás fér, de ezeket a váltásokat nem egyedül, hanem közösségekben éljük, vészeljük át. Az egyes emberek élete véges, de a közösségekben, a társadalmakban, kultúrákban az emberi életek egymásba fonódó láncszemei szinte végtelenek.

Velünk vannak vagy a legutóbbi időig velünk voltak azok az alkotók és azok a nézők, akik a XX. század történelmi változásait átélték, a kultúrtörténelmi, színházi értékeket létrehozták, akik részesei voltak a színházi élményeknek. Színészek, rendezők, koreográfusok, táncosok, szcenikusok, zenészek és a nézők együtt élték-élik a színházi történelmet. A pillanatnyi művészetben a végtelen időt, a változásokban az állandóságot. Valójában ez a színháztörténelmet.

Az idő fogalma viszonylagos. A történelmi események óta eltelt idő hol hosszúnak, hol rövidnek tűnik. A megélt élmények pillanatai élethosszig megmaradhatnak bennünk, együtt haladnak, változnak velünk az időben.

Sok idő eltelt már 1949 óta, több mint fél évszázad. Nagyon régen volt mindaz, amiről eddig olvashattak.

\*

Nem is volt nagyon régen, hogy a XX. század közepén Európában újra kezdték építeni a politikai-gazdasági okokból lerombolt hidakat. A valódiakat és a kultúrák közötti szakadékokon átívelőket egyaránt.

Az 1950-es évektől 1969-ig lépésről lépésre bővült a magyarok és a finnek, a magyarok és az észtek közti színházi kapcsolatok köre.

A budapesti Zeneakadémián tanult (1947-től), majd a Magyar Állami Operaház tagja lett (1951-1961) a fiatal alténekesnő, Anneli Aarika (1928-2004). A művésznő Finnországba visszatérve továbbra is sokat tett a finnek és a magyarok jó kapcsolataért: 1962-től 1986-ig a Finn—Magyar Társaság titkára volt.

Az észtek legnagyobb XX. századi énekese, Georg Ots (1920-1975) is fellépett a Magyar Állami Operaházban. 1965-ben Jago szerepét énekelte Verdi *Otello*jában.

A finn operaénekesek közül Martti Talvela (1935-1989) 1978-ban szerepelt a budapesti Operában Borisz Godunovként.

A klasszikus balett nyelvhez nem kötött előadói közül 1959-ben már fellépett Budapesten Doris Laine (1931-) és Klaus Salin. 1967-től pedig mind finn, mind észtek együttesek szerepeltek Magyarországon. Az Estonia Színház balett-együttesének kétszeri (1971, 1979) vendégszereplése alkalmából magyar műsordarabokat, klasszikus és új koreográfiákat is bemutatott. Bartók Béla (1881-1945) *A csodálatos mandarinját* (1926) Mai Murdmaa (1942-) koreográfiájával láthatta 1971-ben a magyar közönség.

A finn és az észti irodalom fordítása is új lendületet és új kiterjedést kapott az 1950-es évek végétől. A kortárs szerzők műveinek fordítása mellett egyre hangsúlyosabb volt a nemzeti klasszikusok magyarországi megjelentetése. Nagy könyvkiadói vállalkozások során népszerű könyvsorozatok jelentek meg a finn és az észti fordításirodalomból, a legnagyobb mennyiségben és példányszámmal az 1970-80-as években.

Az észteknél olyan fontos és népszerű hangjáték-műfaj 1963-tól volt jelen a Magyar Rádió programjában. Később a finn és az észti rádiódrámák egész sorát mutatták be, s a Magyar Televízió is számos tévéjátékot tűzött műsorára észti vagy finn szerzőktől.

A kapcsolatépítés nem volt azonban könnyen megoldható, egyszerű, magától értetődő feladat.

A második világháborút követő évtizedben mind a magyar- finn, mind a magyar-észti kapcsolatok nehézségekbe ütköztek. Az országokat egymástól elrekesztő rendszer által „politikailag megbízhatatlannak” bélyegzett finnbarátok, illetve a

szovjet egységben nem létezőnek mondott „nemzetiséggel” kapcsolatot kereső észttbarátok várakozásra kényszerültek.

Azután a diplomáciai és kultúrpolitikai viszonyok lassan rendeződtek a három országban. Újabb oktatási és művelődési egyezmény aláírására került sor Magyarország és Finnország között 1959-ben, mely keretet adott a háború után már újjáéledt családi, személyes és civil kapcsolatoknak, melyek most is a tudomány színteréről indultak, a folklorisztika és néprajztudomány területéről. 1949-ben az *Új Kalevala* megjelenésének 100. évfordulóján magyar tudósküldöttség is részt vett. A nemzetközi tudományos élet újjáéledését a Finnugor Kongresszusok újramezdődő sorozata is bizonyítja (1960-tól). A két ország Tudományos Akadémiái között 1975 óta áll fenn együttműködési megállapodás.

1950-ben alakult meg Helsinkiben a Finn—Magyar Társaság, mely azóta is az egyik legfontosabb kapocs a „népi diplomáciában” több ezer tagjával és a testvérvárosok 1956-tól kialakult hálózatával. 1960-ban a Magyar-Szovjet Baráti Társaságon belül megalapították az Észtt tagozatot és megkötötték az első észttmagyar testvérvárosi kapcsolatok is. A Népfront keretében az 1950-es évek végétől kezdve alakultak magyar-finn baráti körök, melyek azután 1989-ben Magyar—Finn Társasággá szerveződtek. 1990-ben megalakult az Észtt—Magyar Társaság Észtországban és a Magyar—Észtt Társaság Magyarországon.

A Szovjetunióval kötött diplomáciai és kulturális egyezmények az 1960-as évek közepétől egyre nagyobb hangsúllyal tartalmazták az Észtt Szocialista Szövetségi Köztársaság és a Magyar Népköztársaság közti kulturális kapcsolatok fontosságát. Kimondva—kimondatlanul kiemelt figyelemben részesültek az észtt a „szovjet” kultúrán belül. Az újra független Észtországgal a kulturális egyezményt 1992-ben kötötte meg Magyarország.

A nagykövetségek kulturális tevékenységét segítő-kibővítő intézmény alapítására először a finn fővárosban került sor, 1980-ban. Ekkor nyílt meg a Magyar Kulturális és Tudományos Központ. Finnország kulturális képviseletét a budapesti nagykövetség látja el, illetve az újonnan alapított és 2004 márciusában megnyílt „Finnagora – a finn kultúra, tudomány és gazdaság központja Magyarországon”. Tallinnban 1992-ben nyílt meg a Magyar Kulturális Képviselet (az 1923-1941-ig működött Tartui Magyar Tudományos Intézetnek is kései örököséeként), mely 2001

óta önálló Magyar Intézet. 1998-ban Budapesten is megkezdte működését az Ész Intézet, így teljesítve ki a „hivatalos” kulturális intézmények sorát.

A művelődés és a művészetek területén az együttműködés nem korlátozódik a hivatalos szintre. Nagy tömegek ismerkedhetnek meg mindhárom országban a másik nép, nemzet kultúrájával, művészetével különböző fesztiválokon, barátsági hetek keretében.

A színházi életben is rendszeressé vált a „vendégjárás” az utóbbi négy évtizedben, s természetesen a magyar hivatásos és amatőr-együttesek is feldolgoznak, bemutatnak észt és finn műveket.

Az irodalom, a zene, a tánc, a film, a színház befogadása ma már természetesnek mondható. Kapcsolatainkból eltűnni látszik a százötven év előtti egzotikum, de az ötven évvel ezelőtt tapasztalható politikum is.

\*

A színpadokra 1959-ben tért vissza az első finn szerző. Igaz, kissé áttételes volt ez a visszatérés, hiszen Hella Wuolijoki neve a színlapon nem, csak a műsorfüzetben szerepelt, Brecht „társ szerzőjeként”.

Bertolt Brecht darabja, a *Puntila úr és szolgálja, Matti (Herr Puntila und sein Knecht Matti, 1941)* népies parabola a szegénységről és a gazdagságról. Nem véletlenül jelenik meg a finn környezet a szereplők háttérében. 1940-ben együtt dolgozott a Hella Wuolijoki adta darabötleten a német és a finn szerző. Hella Wuolijoki művét, a *Heikkilä gazda és szolgálja, Kalle (Iso-Heikkilän isäntä ja hänen renkinsä Kalle, 1946)* címűt Magyarországon nem játszották, de Helsinkiben Brecht változatát megelőzően mutatták be 1954-ben. (A *Puntila urat* Finnországban 1965-től játsszák.)

A Wuolijoki és Brecht által megteremtett figurákat és „eseteiket” szívesen állítják magyar színpadra. Az 1959. március 6-i bemutatót (Madách Színház, Budapest) követően műsorra került Nagyváradon – Oradea, Románia (1965), Szolnokon (1977), majd mint népszínmű-vígjáték a Színház- és Filmművészeti Egyetem vizsgaelőadásán (2003). 2004-ben a Katona József Színház állította színre Puntila

úr történetét, előbb a Szentendrei Teátrum szabadtéri produkciójaként, majd 2004. október 1-jén Budapesten.

\*

A magyar-finn és a magyar-észti színházi kapcsolatok legjelentősebb korszaka 1969-ben kezdődött. Rendkívül izgalmas a kölcsönös felfedezés sikerére példát adó magyar *Kalevala*-produkció, s nem kevésbé az észtek *Az ember tragédiája*-előadása.

Ezek a színelőadások nemcsak a színházi, hanem a szélesebb értelemben vett kulturális kapcsolataink szempontjából is kiemelkedően fontosak. Hogyan is kezdődött?

1968-ban a Thália Színház igazgató főrendezője, Kazimir Károly (1928-1999) elhatározta, hogy epikus színház-programjában a *Kalevala* dramatikus előadására vállalkozik. Megnyerte munkatársait, Ortutay Gyula (1910-1978) néprajztudóst és a Vikár Béla fordítását a színpadi célra átíró Képes Géza (1909-1989) költő-műfordítót, és a *Kalevala* teljes alaptörténetét feldolgozták.

Ilyen munkára addig maguk a finnek sem vállalkoztak, hiszen a *Kalevala* valójában összefoglalása a teljes, XIX. század előtti kultúrkincsnek, ami a finneknek finnekké teszi. A szereplők és az események, a cselekmény fő és mellékszálai a művészek számára szinte megközelíthetetlen, egészében megismételhetetlen egységként jelentek meg, melynek kisebb részleteit, egy-egy hős útját és alakját, a történet egy-egy epizódját dolgozták fel különböző művészeti ágakban és stílusban, de az egészhez nem „mertek” nyúlni. Kivi, J. H. Erkkö (1849-1906), Eino Leino (1878-1926), Sibelius, Gallen-Kallela és még rengeteg finn költő, író, zeneszerző és képzőművész megalkotta a maga *Kalevala*-művét, de egyikük sem kezdett a teljes eposz művészi újrafogalmazásához.

A finn közönség számára is létezik „a” *Kalevala*, a maga kanonikus nagyságában, s kinek-kinek a saját *Kalevalája*, a nagy népi-nemzeti eposz által inspirált és motívumaival átszőtt hétköznapi kultúrában. Így él a népi epika alapján megszerkesztett eposz a mai finnországi életben is.

Kazimir Károly az 1960-as években új utat nyitott a színjátszásban. Az epikus művek színpadra állításával megtörte a határt az irodalom és a színház között, az olvasásra szánt szövegeket életre keltette. Népművelő színházat tervezett, mely megnyitja a magyar közönség előtt más népek, ismeretlen kultúrák világát. A színpadi értelmezéssel segít az egzotikusban a másik embert, a miénkhez hasonló sorsot, életet, gondolkodást is felismerni. A kelet epikája után a rokon nép, a finnek eposza is sorra került a programban.

A *Kalevala* bemutatása a Körszínházban, a Thália Színház nyári játszóhelyén 1969-ben óriási sikert aratott. A nézők, ha voltak ismereteik, élményeik a finn eposzról, azért, ha még nem volt saját tapasztalatuk, azért élvezték a produkciót. Élettel telt, játékos, lendületes, humoros és szép előadás született.

A játéktér (Rajkai György, 1914-1979 munkája) megidézte a finn tájat, a kék víz és a kék ég között a fehér törzsű nyírfaerdőt, képet adott a természet és az ember együttéléséről, együttmozgásáról a vizek és mocsarak felett utakat alkotó pallókkal és a liget bűvőhelyeivel. A jelmezek és a szereplők attribútumaiként „működő” kellékek szintén a természetes, hétköznapi, a magyarok számára mégis különleges viseleteket és eszközöket reprodukáltak. A szöveg, a zenei és a játék-betétek olyan hangulatot keltettek, mintha minden szó, minden történet és minden akció abban a pillanatban született volna a játékosok közösségének alkotásaként, sőt a körben, közvetlenül a játéktér mellett helyet foglaló közönséggel együtt gondolkodva, együtt lélegezve. A népi epika alapszituációja ismétlődött Kazimir Károly rendezésében: valaki elkezd a mesét, a többiek bekapcsolódnak, megelevenítenek egy-egy figurát, majd más veszi át a szót, új történetbe kezd – így haladunk végig az eposz, a népi mitologikus „mese”, az identitásteremtő *Kalevala*-történet egészén. A figyelemre méltó koncepció sok-sok remek ötlettel valósult meg a színpadon, s a kétrészes játék frenetikus sikert aratott.

A Thália Színház előadása nemcsak a budapesti közönséget hódította meg. Ahogy a finnek hírül vették, hogy Magyarországon a *Kalevalát* színházban láthatják, útra keltek és repülőjáratok sokaságát töltötték meg az éppen 1969-től vízum nélkül utazó „színházi turisták”. A Finn Köztársaság elnöke, Urho Kaleva Kekkonen (1900-1986) a Helsinkibe tervezett Európai Biztonsági és Együttműködési

Értekezlet (1975) előkészítéséről folytatott politikai tárgyalásokat 1969. szeptember 26. és október 1. között Budapesten. Eközben díszdoktorrá avatták az Eötvös Loránd Tudományegyetemen, valamint megnézte a Thália Színház *Kalevala*-előadásának szeptember 27-i nagyszínpadi bemutatóját. Kekkonen elnök is a produkció hatása alá került és azonnal meghívta a színházat Finnországba.

A magyar társulat 1970 márciusában érkezett Helsinkibe, s ott a Városi Színházban és a televízió-stúdióban is eljátszotta a *Kalevalát*. A televíziós felvételt a következő év ünnepi műsorának legfontosabb részeként sugározták Finnországban a *Kalevala* napján, a Finn Kultúra Napján, február 28-án.

A Kazimir Károly rendezte *Kalevala* nemcsak Finnországban aratott sikert, hanem a Szovjetunióban is ünnepelve fogadták. Leningrádban, Tallinnban és Tartuban is láthatta a közönség a „magyar *Kalevalát*”.

Az 1980-as évek elején a finn rendező, Paavo Liski észt színpadon is színre vitte a *Kalevalát* Kazimir Károly és Ortutay Gyula dramatizálása alapján.

A finnek számára revelációt jelentett a magyar *Kalevala*-előadás. Felfedezték az élő művet, mely kiszabadult a könyvborító fogságából. Figurái valódi emberként jelentek meg, lefoszlott róluk a nemzeti hőseket béklyózó tisztelet pókhálója. A mitikus eposz humora is felcsillant – nemcsak komoly arccal lehet közel kerülni a mű lényegéhez, hanem egészséges nevetéssel is.

Ezek után Finnországban is bemutatták a Kazimir Károly-féle *Kalevala*-dramatizálást. 1972-től Ouluban (1975-ig) 135 előadást ért meg a produkció, 1973 és 1977 között Kouvola, Lappeenranta, Hämeenlinna és Kajaani közönsége láthatta. Paavo Liski (1939-), aki az oului előadás rendezője is volt, az 1980-as évek közepén saját dramatizálását is bemutatta Finnországban. Ez a változat Magyarországon, Debrecenben is színre került 1992-ben Aimo Hiltunen (1929-) rendezésében. A díszlet- és jelmeztervező (Timo Martinkauppi, 1941-) és a zeneszerző (Seppo 'Paroni' Paakkunainen, 1943-) is Finnországból érkezett. A forgószínpados díszletmegoldás és a hatásos fénydramaturgia könnyen érthetővé és követhetővé tette az archaikussá, archetipikussá formált hősöknek a világ teremtésétől kezdődő vándorútját. A Kazimir Károly változatában is nagyhatású humor, sőt a távolságtartó önirónia sem maradt el Paavo Liski dramatizálásából.



Kazimir Károly azután 1976-ban újra megrendezte a *Kalevalát* főiskolai osztályának vizsgaelőadásaként az Ódry Színpad kisebb terében. A Thália Színház előadása az 1980-as évek elejéig műsoron maradt, 1979-ben felfrissített szereposztással.

\*

1971-ben a magyar nemzeti ünnep tiszteletére (március 14-én) a tartui Vanemuine Színház bemutatót tartott. A Szovjetunióban megrendezett szocialista drámafesztivál keretében minden köztársaságban ki kellett választani egy testvér-országot, melynek irodalmából egy klasszikus vagy kortárs drámát kellett színre állítani. A kötelező feladatban az észtek meglátták a lehetőséget, hogy az észti színház számára felfedezzék a magyar irodalom legjelentősebb drámai költeményét, Madách Imre *Az ember tragédiája* (1861) című művét.

Az Epp Kaidu (1915-1976) rendezte előadás valóban felfedezés-számba ment. És nemcsak az észti közönség számára, hanem, amint az 1972-es vendéggjáték-sorozatuk alkalmából bebizonyosodott, a magyarok számára is.

*Az ember tragédiája* a magyar közönségnek legalább olyan nehéz és tiszteletet parancsoló olvasmánya, mint a finneknek a *Kalevala*. A romantika korában született emberiségköltemény, a történelmi körképet nyújtó filozofikus fejlődéstörténet éppúgy „szent és sérthetetlen” a magyar kulturális kánonban, mint a népi-nemzeti eposz a finnben. A szöveget, bár dialógusban, drámaformában íródott, alig lehet színpadon elképzelni. Minden tér- és időbeli, valamint gondolati „kiterjedése”, helyszín- és szereplőgazdagsága messze meghaladta a színpadi lehetőségeket keletkezésének korában. Az első bemutató 1883-ban volt a Nemzeti Színházban, s ezt követően a legnagyobb rendezők legnagyobb vállalkozásának számított, ha újra színre került. Kialakult egy olyan színházi előadás-konvenció, mely a nagyság és a gondolatiság megjelenítését helyezte előtérbe. A nagy újító rendezők, mint a már említett Hevesi Sándor és Németh Antal is, megpróbálták a *Tragédiát* a nézőktől elidegenítő, eltávolító „érthetlenség”, felfoghatatlan nagyság korlátját áttörni, de bármilyen jól átgondolt és színházi megoldásaiban tökéletes volt is a produkció, hosszú évtizedekig nem sikerült igazán „emberléptékű” előadást létrehozni.

*Az ember tragédiáját* friss, romlatlan szemmel olvasó Jaan Kross (1920-) fordítása és a Vanemuine Színház produkciója azonban megtörte a távolságot – az előadók és a nézők közöttit éppúgy, mint a magyar közönség és az észt *Tragédia* távolságát. Felfedezték azokat, a biblikus kerettörténetben és a történelmi körképben rejlő kérdéseket, melyek a XX. század utolsó harmadában élő embert is foglalkoztathatják. A szöveg alapján újraértelmezték magát a művet. Még pontosabban fogalmazva, olyan új értelmezést mutattak be, amire a drámai költeményt már-már gépiesen újraolvasó-újragondoló magyar művészek és közönség nem találtak rá.

Az első emberpár és a hozzájuk hasonló korú bukott angyal, Lucifer úgy járja végig az emberiségtörténet stációit, hogy az együtt-felfedezés közben nem a mindentudó és a tudatlanok, hanem a tapasztalatszerző fiatalok haladnak tovább és tovább közös útjukon. Ádám és Lucifer között nem elsősorban ellentétük jelenik meg, hanem az együtt végigjárt sors teremt kapcsolatot. A három fiatal „ember” tragédiája is közös – nem sikerül sem Lucifer előzetes terve (az ember szembefordítása istenével), s értelmetlennek bizonyul Ádám hirtelen elhatározása is (az öngyilkosság). Az élet, az emberlét folytatódik.

A magyarok számára revelációt jelentett az észt *Tragédia*-előadás. Felfedezték az élő művet, mely kiszabadult a könyvborító fogságából. Figurái valódi emberként jelentek meg, lefoszlott róluk a romantikus hősokeket béklyózó tisztelet pókhálója. Életre keltek a könyvdráma alakjai, s nemcsak a jelenlévőknek szereztek életre szóló élményt, hanem *Az ember tragédiájának* későbbi magyarországi előadásaira is hatással volt a Vanemuine színház produkciója.

Sor került például a Madách Színházban Lengyel György (1936-) rendezésében egy olyan bemutatóra (1981), melyben az Ádámot és a Lucifert játszó színészek estéről estére egymást váltva léptek színre – vagyis bizonyították, hogy a két alak csak két nézőpont megtestesülése. A főszereplők életkorával, sőt néha nemével (mikor Lucifert színésznő alakította, 1988-ban a győri színház előadásában) való felszabadult játék bátorságát is többek között az észteknek köszönhetik a magyar rendezők.

\*

A három nemzet színjátszásának kapcsolatrendszerében ez a korszak volt a legmarkánsabb, az egymásra gyakorolt hatás szempontjából a legfontosabb. 1969 és 1972 között valóban egymásra találtunk, s miközben megismertük a másik nemzet legnagyobb kulturális kincseit, magunk számára felfedeztük és értelmeztük azokat, a produkciókkal egyúttal adni is tudtunk valamit, valami újat és értékeset annak a kultúrának, mely inspirációval szolgált a színházi művek létrehozásához.

\*

Az 1970-es évektől máig a színházi kapcsolataink jellemzésére valójában egyetlen szó elég. **Gazdagok** ezek a kapcsolatok a szó minden jelentésében.

Az időrendi táblázatokat áttekintve nyilvánvaló, hogy az események sűrűsége a viszonyok intenzitását is tükrözi. A színházi élet minden területét és minden működési formáját átfogó **sokszínű** magyar- finn és magyar-észti kapcsolatok **folyamatosak** és időről időre nagy jelentőségű, messze visszhangzó produkciók születnek. A színházi alkotók közös munkájaként létrejövő előadások nemcsak a közönségnek jelentenek sokat, hanem kinyitják a nemzeti kultúra szellemi kapuit a világra, egymás felé is.

A következőkben végigtekintjük az elmúlt harminc esztendő legfontosabb színházi előadásait, s hogy nem bocsátkozunk nagyon mélyen a részletekbe, annak oka az, hogy egy tanulmány szövegében nem idézhetjük föl azt a hangulatot, azt a színházi élményt, melyet egy komplex színházi műalkotás kelt.

Látogatóink, olvasóink között bizonyára vannak, akik fel tudják idézni emlékeiket is egy-egy előadás kapcsán, reméljük, hogy összefoglaló ítéletünk találkozik majd személyes élményeikkel.

\*

A *Kalevala* magyarországi színpadi pályafutása a Thália Színház sikerei után tovább folytatódott. Előbb bábszínházi bemutatók következtek. 1976-ban a pécsi

Bóbita Bábszínház dolgozta fel Lemminkäinen anyjának történetét. A pécsi produkció fesztiválokon is szerepelt és 2001-ben a színház fel is újította.

A legnagyobb sikerű bábváltozatot Koczogh Ákos (1915-1986) írta az Állami Bábszínház 1984-es bemutatójához, melynek figuráit Koós Iván (1927-1999) tervezte. A gyermeki képzeletet megmozgató, ugyanakkor mitologikus és filozofikus előadás hosszú évekig volt a Bábszínház repertoárján, s a szereplők új életre keltek *A csodamalom* (1985) című mesekönyv lapjain.

2001-ben az Aranyszamár Színházban újabb *Kalevala*-feldolgozást mutattak be. Már a produkció címe is a sámánok múltbéli világába röpit bennünket: *Sötétűző tűzigéző*. Az óriásfigurákat mozgató bábszínészek is megjelennek a színen, s így szinte megtöbbszörözik a szereplők személyiségét. Az előadás a kalevalai zenevilág kíséretével varázsolja el közönségét.

Lányi Viktor és Gombos László zenés-színpadai *Kalevala*-epizódját újabb mű követte a XX. század végén. 2000-ben Budapesten is elhangzott a Bukarestben és Kolozsváron (Cluj Napoca, Románia) 1999-ben bemutatott és CD-re rögzített *Kalevala*-monoopera, Terényi Ede (1935-) zeneszerző műve, mely egyetlen énekhanggal (Carmen Vasile) megeleveníti az eposzhősök kozmikus küzdelmeit és kalandjait.

A *Kalevala* dramatikus feldolgozásai közül kiemelkedik a Káva Kulturális Műhely előadása (1997), amely Paavo Haavikko (1931-) *Vaskor (Rauta-aika, 1982)* és *Kullervo meséje (Kullervon tarina, 1982)* című forgatókönyvei alapján készült. A fiataloknak szóló előadás nem pusztán az ismert történet bemutatása, hanem a főhősök lelki és kommunikációs problémáinak újratárgyalása is egyben. Az előadás párbeszédet kezdeményez a nézőkkel, amit azután a színpadi jeleneteket követően le is folytatnak. A „beavató-színház”, a színi élmény közös feldolgozása nemcsak a cselekmény megértését segíti, hanem a tizenévesekben felmerülő kérdésekre is választ keres. Mi a bűn, meddig terjedhet a bosszú, honnan ered a büntetés, hogyan lehet elviselni a kitaszítottságot, elkerülni egy átok hatását, mit kell tenni az egyénnek és a közösségnek a helyzet normalizálásáért, hogyan lehet és kell megváltozni? Ilyen és hasonló témákról szól az előadás, a Kullervo meséjét a

világirodalom más „bűnügyi” és bosszú-történeteivel (például az Oidipusz-mítosszal) is párhuzamba állító nagyhatású, többszörös díjnyertes produkció.

A *Kalevala* a modern táncszínpadot is meghódította. A Helsinki Városi Színház 1985-ben bemutatott előadásában két esztendő múltán a magyar közönség is gyönyörködhetett. Jorma Uotinen (1950-) magyarországi népszerűségének és elismertségének kezdete is ehhez a vendéjátékhoz köthető. A mozgás és a látvány szépsége ragadta magával a közönséget, nem annyira a mese, hanem a víziók, a hangulat és a szereplőkhöz kapcsolódó érzélemvilág életre keltése volt a legnagyobb hatással a nézőkre. Jorma Uotinen nem újabb illusztráció-sorozatot készített az eposzhoz, hanem a táncosokkal és a közönséggel együtt álmodta újra a *Kalevala* „szellemét” 12 képben. Ősi szimbólumok felhasználásával hozott létre modern előadást a táncszínpadon.

\*

Az 1970-80-as években nagy fellendülés volt tapasztalható az észti és a finn színművek magyarországi megismertetésében. Mind a magyar színházak, mind a vendég-együttesek előadásai figyelmet keltettek és sikert arattak.

Az észti drámairodalom az első rádiójátékokat (1963-tól) követően 1970-ben tört be a színpadokra. Ebben az esztendőben volt a magyar közönség előtt hamar népszerűvé vált Juhan Smuul (1922-1971) *Az ezredes özvegye (Polkovniku lesk ehk Artsid ei tea midagi*, 1965) című darabjának bemutatója a győri színház színpadán.

Juhan Smuul következő művét a Vanemuine Színház 1972-es vendéjátéka során láthatták a nézők Budapesten és Veszprémben. Ekkor játszották a *Kapitány (Kinhu Jõnn ehk Metskaptén*, 1964) című darabot. Ugyanezt a művet később (1982-ben) a rádió is bemutatta.

1975-ben került sor az első Jaan Kross -bemutatóra. A *Négy monológ* az azonos című kisregény (*Neli monoloogi Püha Jüri asjus*, 1970) dramatizálása, az 1982-ben bemutatott *Mint a villámcsapás pedig a Mennykő (Taevakivi*, 1975) címűé.

Jaan Kross művei közül a legnépszerűbb a *Marcipánmester (Mardileib, 1973)* című gyermekregényből készült bábváltozat, melyet a Kolibri Színház mutatott be 1993 őszén, s vett újra műsorára 2003-ban, a XII. Kolibri Fesztiválon.

1981-ben észt-magyar közös produkcióban mutatták be Tallinn testvérvárosában, Szolnokon Mati Unt (1944-) darabját, *A halál árát a halottaktól kérdezd – főpróba* címmel (*Surma hinda küsi surnutelt – Peaproov, 1977*). A rendező, Mikk Mikiver (1937-) mellett a díszletet és a jelmezeket is észt művész, Tõnu Virve tervezte. A filmszerű és a filmre, a televízióra számtalan ötlettel utaló, fordulatos és több csavart tartalmazó, egyszerre reális és jelképes előadás különös „ünneplése” volt a Nagy Októberi Szocialista Forradalomnak a november 7-i bemutatón.

1985-ben, Dunaújvárosban került színre Enn Vetemaa (1936-) *Szent Zsuzsanna, avagy a mesterek iskolája (Püha Susanna ehk Meistrite kool, 1974)* című darabja – 1978-as rádiószínházi bemutatása után.

\*

Finn és finnországi svéd szerzők művei, északi rokonainktól érkező vendég-együttesek szintén rendszeresen szerepeltek a magyar színpadokon.

Az első finn bemutató 1965-ben volt a Thália Színházban, ami a magyar- finn színházi kapcsolatok egyik központja lett – különösen a Kalevala-előadást követően. Martti Larni (1909-1993) *A negyedik csigolya (Neljäs nikama eli Veijari vastoin tahtaan, 1957)* című, Magyarországon is népszerű regényének színpadi adaptációját játszották, melyből 1988-ban hangjáték-változat is készült.

Ezt követően egy finn népszínmű vendéglőadására került sor a két Nemzeti Színház, a magyar és a finn együttműködésének keretében, 1973-ban. Teuvo Pakkala (1862-1925) és Oskar Merikanto (1868-1924) *Faúsztatók (Tukkijoella, 1899)* című darabját adták elő Budapesten – mintegy „viszonzásképpen” a közel száz esztendővel korábbi magyar „népszínmű-exportért”. A szerzők a finn nemzeti romantika szellemében alkották meg művüket, mely azonban máig a hazai közönség szívéig hat. Oskar Merikanto volt az első finn nyelvű opera zeneszerzője

is (*Észak szüze, Pohjan neiti*, 1898) és operát írt Gustaf von Numers Ida Aalberg társulata által Magyarországon is játszott darabjából (*Elina halála, Elinan surma*, 1910).

1975-ben az egyik legnépszerűbbé vált finn szerző mutatkozott be a Miskolci Nemzeti Színház színpadán: Tauno Yliruusi (1927-1994). *A börtönkarrier (Tapaus vapaus*, 1971) nagy „karriert” futott be Magyarországon, az abszurd történet dalbetétekkel egészült ki. A drámaszöveg megjelent nyomtatásban (1977), majd tévéjáték is készült belőle (1987).

A másik, tán még sikereesebb drámaíró a finnországi svéd Bengt Ahlfors (1937-). Az író-rendező igazi színházcsináló a szó legteljesebb értelmében. Természetes hát, hogy a *Színházkomédia (En teaterkomedi*, 1983) a magyar közönség előtt is népszerű, s hogy az alkotók számára is érdekes kihívást jelent, legyenek bár hivatásosok, amatőrök vagy diákszínjászok. Először 1985-ben játszották a debreceni Csokonai Színházban, majd Budapesten (1993, Ruttkai Éva Színház, 1998, Fiatalok Színháza, 2003, Vörösmarty Gimnázium), Újvidéken – Novi Sad, Jugoszlávia (1994), Pécsen (1997) és Zalaegerszegen (2002) is bemutatták.

Bengt Ahlfors más művei is színre kerültek. Az 1986/87-es évadban a Johan Bargummal (1943-) írt AIDS-darab, a Radnóti Színpadon *A zöld majom mosolya* címmel játszott *Finns det tigrar i Kongo?* (1986). A magyarországi bemutató mellett a közönség egy különleges estén kétszer is láthatta az aktuális témát feldolgozó színművet. Az est második részében a Lilla Teatern vendégjátéka, finnországi svéd színészek (Asko Sarkola, 1945- és Tom Wentzel, 1947-) produkciója követte Bálint András (1943-) és Márton András (1943-) előadását. A magyar produkcióból tévéváltozat is készült (1987).

A finn színházi vendégek második otthonává ekkoriban vált a Radnóti Színpad (későbbi nevén Radnóti Színház), majd a Katona József Színház épített ki közvetlen művészi kapcsolatokat finnországi partnerekkel. 1990-től, amikor a fiatal értelmiségiek kedvenc színháza, a budapesti Katona József Színház alapító tagja lett az Európai Színházak Uniójának, ez a szakmai fórum is lehetőségeket ad az együttműködésre.

\*

A személyes szakmai, családi és baráti kapcsolatok is hozzájárulnak a finn és az észti művészet, kultúra magyarországi ismertetéséhez és kedveltségéhez. 1880-ban Szinnyei József és Antti Jalava oly sokat tett Ida Aalberg magyarországi sikereiért, s máig is fontosak a hasonló személyes viszonyok.

Ahogy Anneli Aarika félig magyarrá lett itt töltött évei alatt, úgy vált részben magyarrá a finn színésznő, Maija-Liisa Márton (1944-) is. Ő és férje, Márton András fordította magyarra Bengt Ahlfors *Színházkomédiáját*, Márton András többször meg is rendezte és részt vett Ahlfors és Bargum darabjának előadásában is. Maija-Liisa Márton pedig színpadra is lépett a Katona József Színházban, a Nemzeti Színház kamaraszínházából önállóvá váló társulat első bemutatóján, a klasszikus magyar vándorszínészet XIX. század eleji szakaszát romantikus hangvétellel ábrázoló, de modernizált Jókai-darabban (*Thália szekeren*, 1981). Más (filmes és televíziós) szerepek eljátszása után, Finnországba visszatérve (1988) a magyar drámák ottani bemutatásának egyik apostola, a magyar színházi vendég szereplések egyik szervezője lett. Műfordítóként és színigazgató-rendezőként azért dolgozik, hogy a finn közönség az operetteken kívül mást is ismerhessen a magyar színműirodalomból (például Molnár Ferenc, George Tabori, 1914-, Karinthy Ferenc, 1921-1992, vagy Göncz Árpád, 1922- darabjait).

A szavak nélküli táncszínpadon is jól működik a magyar és finn alkotók együttműködése, elég, ha csak Ladányi Andrea (1961-) 1989 és 1992 közötti finnországi pályafutására vagy azt követően is Tero Saarinnel (1964-) és Jorma Uotinnel közösen létrehozott produkcióira gondolunk.

\*

A finn színművek és színházak bemutatkozása az 1980-as évtized közepén újabb lendületet kapott. Sor került a Helsinki Városi Színház és a KOM-Színház, bemutatkozására. Magyarországon is fellépett a Teatteri Avoimet ovet, „a nyitott ajtók színháza” Liisi Tandefelt (1963-) vezetésével, a Takomo Színház, majd Suvi Olavinén és az Iris Ensemble is. Láthatta a közönség a helsinki Színházi Főiskola (Teatterikorkeakoulu), a Sytkyt Bábszínház érdeklődést keltő produkcióit, Kari



Suvalo (1943-), Kalle Holmberg (1939-) magyarországi rendezéseit és sok táncszínházi előadó-vendég, a magyar közönség számára egyre újabb arcát bemutató Jorma Uotinen, Tero Saarinen, Tommi Kitti, Sanna Kekäläinen, Ari Tenhula vagy Kenneth Kvarnström és együtteseik műsorát.

A Helsinki Városi Színház 1986-ban a dán utazó, tudós, drámaszerző, színházalapító, Ludvig Holberg (1684-1754) *Jeppé (Jeppé paa Bierget, 1722)* című komédiáját játszotta, sikerrel bizonyítva a téma és a figurák mindenkori aktualitását is. Az „átváltozott paraszt” vándormotívuma már Shakespeare *Makrancos hölgyének keretjátékában* is megjelent (*Taming of the Shrew, 1593-94*), s a részegségében becsapott ember a XVII-XVIII. századi példázatoknak is egyik fontos szereplője volt. A Holberg-drámát Észak-Európában folyamatosan műsoron tartják és a finnek vendéglőadása óta már magyar színház is bemutatta (Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 1999).

A KOM-Színház előbb a Joni Skiftesvik (1948-) regényéből készült *Állva eltemetve (Pystyyn haudattu, 1984-1986)* című előadással, majd Orvokki Autio (1941-) *Családi fészkek (Viistotaival, 1980-1990)* című adaptációjával szerepelt Budapesten.

Suvi Olavinén és zenészekből, mozgás- és előadóművészekből álló, nemzetközi hírű, a szó legnemesebb értelmében műkedvelő együttese 2000-ben Edith Södergran (1892-1923) finnországi svéd költőnő verseire készített mozdulatművészeti, euritmikai előadását hozta el Budapestre s szerzett vele különleges élményt.

A fiatalok találkozásaira a Színház- és Filmművészeti Egyetem fesztiváljain, a Trafóban (a Kortárs Művészetek Házában) rendezett előadásokon, például a Takomo Színház produkciójában bemutatott *Isten a szépség (Jumala on kauneus, 2000)* című, Kristian Smeds (1970-) által írt filozofikus művészdrama estéjén, illetve a táncszínházi bemutatkozások alkalmával van lehetőség.

A gyerekközönség élvezhette a Zachris Topelius (1818-1898) által átdolgozott Andersen-mese, a *Hamupipőke (Tuhkimo, 1847-52)* egri előadását (1985, rendezte

Kari Suvalo), azután a Leena Krohn (1947-) gyerekregényéből (*Emberruhában, Ihmisen vaatteissa*, 1976) készült dramatizálást (*Hiiirüleinén úr*, 1988). Sikert aratott Ilpo Tiihonen (1950-) és Markus Fagerudd (1961-) gyerekmusicalje, a Kolibri Színházban, 1998-ban *Az angyal öccse* címmel bemutatott *Reearuu* (1992).

\*

A 2000-es években a közönség és az előadók, a színházcsinálók köre is kibővült, új típusú előadások születtek, a nemzetközi együttműködésnek is új formái alakultak/alakulnak ki.

A magyar közönségnek a finnek és az észtek iránti érdeklődését már nem valami határozatlan rokonságtudat vagy kultúrpolitikai direktívák határozzák meg, hanem saját tapasztalataik, érdeklődésük alapján váltanak jegyet egy-egy magyar vagy vendégelőadásra.

A kulturális cserének keretet biztosító állami és az önszerveződő művészeti vagy civil intézmények egyre sokszínűbb kulturális életet működtetnek mindhárom országban. Nincs kitüntetett irányzat, egyetlen „helyes” művészeti stílus, működési vagy kapcsolati forma. Szabadon választhat az alkotó és a közönség is.

Szerencsére, vagy inkább természetesen a magyar néző gyakran és szívesen találkozik az északi rokonoktól érkező színházi „fuvallatokkal”, élményekkel. Ennek is köszönhető, hogy színházi kapcsolataink egyre inkább egymásra hatásról szólnak már, az ismerkedés szakaszán túljutottunk.

A magyar produkciók között szaporodnak a nem hivatásos csoportok, diákszínháziak, amatőr színházak, kisegyüttesek előadásai. A színház újabb helyszíneket kezd betölteni az elhagyott ipari területektől az eldugott vidéki romokig. A színház kiköltözik az emberek közé, s ezzel beköltözik a mindennapjaikba.

A műalkotások is elveszíteni látszanak fennköltégüket, felérhetetlen idegenségüket s – ahogyan ez a finn kultúrában már régebben végbement – közelebb kerülnek a közönséget valóban foglalkoztató és szórakoztató témákhoz és kifejezési

formákhoz. A művészetnek és közönségének Észországban tapasztalható, egységesen fiatalos lendülete ugyan nem érezhető a mai magyar kultúrában, de a fiatalabb generációk szabadsága azért már hatással van az egész művészeti életre.

A vizualitás és virtualitás, a régi, kanonikus témák és művek újraértelmezése, különböző művészeti nyelvek egyidejű alkalmazása, „összművészeti” alkotások létrehozása, a közösségi szórakozás átértékelése jellemző a mai művészetre, s ezek a változások nem maradnak hatás nélkül a kulturális kapcsolatokra sem.

Az utóbbi években több olyan érdekes és értékes színházi mű született, melyeket már ennek az új kultúrafogalomnak a keretei között értelmezhetünk.

A színházi szöveg átalakulását mutatják a vers-estek, verskollázsok, melyek a lírai, míg az elbeszélő szövegek színpadi adaptációja az epikus irodalom új útját mutatják a színpad felé. A látvány- és mozgásnyelv egyre nagyobb jelentőségére emlékeztet a táncszínházak újabb és újabb produkcióinak sikere.

Rendkívül érdekes együttműködési modellkísérlet eredményeképp jött létre 2002-ben Zsótér Sándor (1961-) Euripidész-átirata, a *Getting Horny* című, az Európai Színházak Uniójának keretében készült magyar—finn—görög közös produkció. Nemcsak a klasszikus görög örökség formai megújításáról szól ez az előadás, hanem a megértés kísérletéről, a témáknak és a szereplő emberek (istenek?) indítékainak, érzelmi viszonyainak feltárásáról is. A nyelv – mint bebizonyosodott – nem mindig segít a megértésben, de a színház más eszközeivel világossá tehetők a kapcsolatok, követhetővé az események. A *Getting Horny* fogadtatása természetesen országról országra eltért egymástól, ám az bizonyos, hogy a magyar színházi életben termékenyítőleg hatott Zsótér Sándor rendezése.

A magyar-észti együttműködésnek is született új eredménye 2004-ben. Az eddigi, főleg a hivatalos köröket, az értelmiségieket, az észtek iránt egyébként is érdeklődő közönséget érintő színházi viszonyok felszabadulni látszanak az Európai Unióba lépésünkkel, s a remélhetőleg megnyíló új lehetőségekkel. Ennek első példája volt a csatlakozás hajnalán, 2004. május elsején 0:30-kor kezdődött performance, mely egy cirkuszi sátorban zajlott. A zenét az észti lemezlovas, DJ Estrada szolgáltatta a magyar—lengyel—lett mozgásszínházi társulat előadásához. 2004. október 15-én

volt a *The Abyss Within* című táncprodukció magyar kőszínházi bemutatója a Merlin Színházban.

\*

A magyar- finn és a magyar-észti színházi kapcsolatok már 125 esztendeje jelen vannak kultúránkban.

A közönség emblematikus előadásokat emleget. A nézőknek és a magyar színházi alkotóknak sok élménye, tapasztalata van távoli, idegen, de rokon nyelvű színészekről, táncosokról, énekesekről, rendezőkről, tervezőkről. Különösen megfogalmazott világról, furcsa környezetről, tőlünk eltérő körülmények között élő, másképpen érző és gondolkodó, de rendkívül szimpatikus, nyitott és tehetséges emberekről. Írókról, akik úgy fogalmazzak, hogy mi is megértjük, zeneszerzőkről, akik a mi érzéseinket is meg tudják szólaltatni, színészekről, akik olyan embereket jelenítenek meg, mint mi vagyunk.

Műsoron vannak azok az előadások, melyeket a finn vagy az észti kultúra inspirált, a *Puntila úr* a Katona József Színházban, a Győri Balett Arvo Pärt (1935-) zenéjével készült *Macbeth*-változata (2003 novemberétől), egy másik *Macbeth* a Napszínház öt észti színésszel is bővített nemzetközi színészgárdájának 2004. szeptember 9-i bemutatóját követően, Jaan Kross *Marcipánmestere* a bábszínpadon, Jorma Uotinen koreográfiai Ladányi Andreának és együttesének, az észti lemezlovas zenei anyagára készült táncprodukció, a *The Abyss Within*, a Káva Kulturális Műhely *Vaskor*-előadása, és egy másik *Kalevala*-feldolgozás, az Aranyszamár Színház előadásában a *Sötétűző tűzigéző*.

\*

A három nemzeti könyvtár kiállítása is azt bizonyítja, hogy fontosak, érdekesek vagyunk egymás számára.

A színházban csak az **élő** kapcsolat jelent valamit, csak annak lehet fontos és érdekes a története, múltja.

A közönség, a színházi alkotók és a kapcsolatokat kutatók számára, reméljük, kellemes „felfedezés”, hogy északi rokonaink színjátszásának magyarországi recepcióját ilyen **színesen, gazdagon** lehet felidézni.

Az eltelt évtizedek tapasztalata alapján pedig a folytatás legalább ennyire **színesnek** és **gazdagnak** ígérkezik.

## UTÓSZÓ

Dolgozatom hosszúra nyúlt előkészületei során többször változott a tárgyalás pontos tematikájára és arányaira vonatkozó elképzelés, s a kutatásokat és elemzéseket összefoglaló disszertáció nem szolgálhat az összehasonlító teatrológia teoretikus és praktikus lehetőségeinek teljes bemutatásával. Többnyire hiányzik az elméleti megállapítások adatokkal való teljes körű argumentálása, ugyanakkor gyakran ismétlésekbe bocsátkoztam, hogy a tudományos logika láncszemeit szorosabbra fűzzem.

A színháztudományi komparatiztikai, kontaktológiai vizsgálatokat nyilvánvalóan a folytatni fogom, s remélem, ehhez a magyar és a nemzetközi teatrológiai közvélemény érdeklődése is további támogatást nyújt majd.

A munka jelen fázisának lezárásakor köszönetet mondok professzoraim, Bécsy Tamás, Fried István, Kerényi Ferenc, Pirkko Koski és Székely György segítségért és támogatásért, amit tőlük az elméleti-módszertani felkészülés, a komplex színháztörténeti és az összehasonlító színháztörténeti kutatások évtizede alatt kaptam.

Köszönöm az Eötvös Loránd Tudományegyetemen, a Magyar Táncművészeti Főiskolán, a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, a Veszprémi, a Helsinkii, a Tamperei, a Jyväskyläi Egyetemen, az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben, a helsinkii és a tallinni színházi múzeumokban és könyvtárakban, a magyar-, finn- és észtországi színházakban dolgozó munkatársaim segítségét és kritikai megjegyzéseit, melyekkel értékesen járultak hozzá kutatásaimhoz. Valamit hallgatóim érdeklődését, figyelmét, kérdéseit és észrevételeit, melyek nélkül ez a munka sem készülhetett volna el.

Végezetül, de elsősorban köszönöm a családomnak, hogy mindig mellettem álltak, s hogy a tudományos kutatóval való együttélés minden nehézségét (melyek különösen a disszertáció megírásának utolsó szakaszában lehettek szinte kibíráhatatlanok) elviselték.