

# A SZÍNHÁZ ÉS SZÍNPAD ÉPÍTŐMŰVÉSZETE

**R**ichard Wagner, aki nemcsak mint zeneszerző és drámaíró, hanem mint esztétikus és mint a színház elméleti ismerője is a legkitűnőbbek sorában áll, állapította meg elsőként a *Gesamtkunstwerk* fogalmát. Ő azt követelte, hogy a művészi egésznek ne csak szolgálatába álljanak, hanem alá is rendeljék magukat az egyes művészetek: a költészet, a zene, a festőművészet, amely a színpadot feldíszíti és a tánc. Wagnernek ez a követelése elsősorban, csaknem tisztán a zenedrámára vonatkozott. Azonban el lehet mondani azt, hogy ez a wagneri gondolat alapjában nem is új. A színház fejlődéstörténetéből az ókortól napjainkig és a szélső Keletől Európán keresztül az Ujvilágig, mindenütt és minden korban megállapíthatjuk, hogy az egyes művészeteknek évszázadokig vagy legalábbis az évtizedekig kell fokozatosan kibontakozniuk és megérniük, hogy azután harmonikus együttműködésük lehetővé tegye minden művészetek közül a legbonyolultabbnak, a legnagyobb igényűnek és a legköltségesebb apparátussal dolgozóknak: a színházi művészetnek létrejövetelét. Minden színház igazi *Gesamtkunstwerk*, amelynek nemcsak keletkezéséhez, hanem állandó táplálásához és fejlesztéséhez is szükség van építőművészre és festőre, költőre és zeneszerzőre, színészre és énekesre, táncművészre és mimikusra.

A színháznak, ennek a komplikált és sokágú művészi intézménynek világtörténetét írta meg egy hatalmas kötetben Joseph Gregor „*Weltgeschichte des Theaters*” címmel. Ennek a nagyszabású és sok tekintetben úttörő munkának azok a fejezeti érdekelnek bennünket e helyen leginkább, amelyek a színházfejlődés *képzőművészeti* vonatkozásait tárják föl. Japán és Kína színházai könnyen áttekinthető termékek, amelyek még egy egészen kezdetleges építőművészeti fokra mutatnak. India az első, ahol súlyos, szilárdan épített és tartós színházzal találkozunk. A drámát, zenét és táncot itt nemcsak templomokban és palotákban, hanem külön céla emelt épületekben is adják elő. A színház pontosan előírt szabály szerint, kémeletes és barlangalakú. Külön méretek szerint építik az istenek, a fejedelmek és az alattvalók számára készült színházakat. Már

itt a színház két részre oszlik, színpadra és nézőtérre. A kiállítás és a színpadi apparátus még gyermeki fantáziára vallanak.

A színház organikus és megszakíthatatlan fejlődése kétségtelenül a görög színházzal kezdődik. Athén legrégebb színháza köralakú táncter volt Dionysos berkeiben, az isten régi temploma és a magaslat között, amelyen baglyok fészkeltek. A táncter közepén oltár állott, amelyhez lépcsők vezettek. A néző előtt állott tehát a táncter és a háttérben Dionysos isten temploma. Azonban a színészre nézve kényelmetlen lehetett, hogy a középpont álló emelvényről dirigálja a karta és feleljen meg neki. Így vált szükségessé a színházépítés történetében döntő változás, hogy földadták a tér közepén álló színpadot és most már a tér egyik szélére vonult a színpadi emelvény, úgy, hogy a színésznek csak egyfelé kellett beszélnie. Ezzel egyúttal a színpad elvált az oltártól is. Az emelvényen sátor (*skene, scena*) épült. Az egész körből tehát félkör lett. A közönség főlhúzódott a hegylejtőre. A nézőtérnek két utat nyitottak, amely lehetővé tette a nézőtér tagolását és könnyebben hozzáférhetővé az ülőhelyeket. Csak amikor a színház Athénben nagy állami ügyvé lett, akkor építettek hatalmas színházat, kőből való háromajtajú színpadi építménnyel, patkóalakú amfiteátrummal és a színpad és nézőtér között a szabadon tartott utakkal. Ekkor már Dionysos temploma egyáltalán nem volt látható. Ebben a formában látjuk ma is a görög színházat, amely azonban az idők folyamán mind tagoltabb és gazdagabb részletek és díszítmények által válik finomabbá. Amely arányban nő a nézőtér, különösen fölfelé, annál szükségesebbé válik, hogy a színpadot emeljék és pedig a szó gyakorlati értelmében. Mennél magasabb a színpad, annál jobban elkülönül a nézőtérrel és annál plasztikusabban válnak láthatóvá a színpadon lejátszódó események. A színpad három ajtaja bizonyos szimmetriát biztosít a képnek. A középőn keresztül közlekednek a fejedelmi személyek, a jobb- és baloldali kapun át a cselédség és a rabszolgák. A színpad, bár nagyon szerényen, már be is van díszletelve. Jobbra és balra a nézőtől festett képek láthatók, amelyek fát vagy bokrot, vagy virágokat ábrázolnak. Egy

emelődaru, amelyet a vigjátékirók gúnyosan a *tragikusok újjának* neveztek, lehetővé tette repülő- és lébegőgépek alkalmazását. Már villámlás és mennydörgést is tudtak primitív módon ábrázolni. A „Leláncolt Prometheus” előadásához sziklás tájra volt szükség. Igaz, hogy az Akropolisnak éppen elég sziklája volt; de már akkor szívesebben látta a közönség a valóságnak bármilyen szerény, sőt gyarló ábrázolását, mint a valóságát magát.

Sophokles már sokkal tökéletesebb színpadi berendezéssel dolgozhatott. A színház a görögség későbbi életének során állandóan változik és el lehet mondani, hogy csaknem minden változás egyuttal haladást is jelent. Amint a kar jelentősége elvész, feleslegessé válik a táncatr. A színpad legfőbb törvénye az, hogy érvényre juttassa az élő szót. A színpad már most, éppen úgy, mint napjainkban, körül van keretelve, három oldalt zárt és ezzel egyrésztől intímbebbül hat, másrészt hallhatóbbá teszi a hangot és érthetőbbé a szót. A nagy dekorációról is le lehet mondani ezekben a társalkodó drámákban. Sem királyi palotát, sem templomot, sem magát a természetet nem ábrázolják. Itt csak egy szoba belsejére vagy egy utcai képre van szükség. Ilyen körülmények között könnyű lemondani minden díszletről, mert a díszletnek úgysem hivatása az, hogy az illúziót növelje, hogy együtt jászsek a színpadi cselekménnyel. A római színház, ahogy a taorminai romokban és legfőképp a római Marcellus-színház romjaiban látjuk, sok tekintetben eltér a görög színházától. A Krisztus előtti első századig a római színház nézőterén nem voltak ülőhelyek. A színpad a puritán római ízlésnek megfelelően egyszerű, fából készült fal volt, amelyet csak 99-ben Kr. e. festettek be és csak 58-ban Kr. e. alakítottak ki architektónikus formában. Pompeius építtette az első közsínházat 55-ben Kr. e. és Augustus építette föl a 14 ezer személyt befogadó Marcellus-színházat, nem csak az ókorak, hanem minden időknek legnagyobb színházát. A római színházban már a függőnyt is alkalmazták, amely azért volt fontos, mert elleplezte a színváltozásokat és lehetőséget adott mindenféle komikus meglepetésekre és elcsérelésekre.

A keresztény középkor első századaiban a színház éppen olyan tilalmas volt, mint minden, ami a régi pogány időkre emlékeztetett és ezeknek laza erkölcsével, frivol tréfiával, rossz példaadásával veszélyeztethette a lelkek tiszta egyszerűségét. Hogy Tertullianus és más egyházatyák tilalom alá vetették a görög és római klasszikusokat: éppen olyan tilalmas volt, sőt még tilalmasabb a sátán játékát, az erkölcselenségéről amúgy is hírhedt színjátékok, bármilyen for-

mában föleleveníteni. Azonban azok, akik ezeket a tilalmakat kieszelték és meglehetősen hosszú átmeneti időre fogantatosították is, megtelekeztek két rendkívül fontos lélektanai mozzanatról. Az egyik mindennemű istentiszteletnek, tehát a keresztény katolikus istentiszteletnek is cselekvényes eleme, tehát drámai csírákat magában rejtő lehetősége is. Még a mindennapi szentmisében is vannak ilyen drámai elemek: az Urfelmutatás, az Aldozás és így tovább. Menne inkább azokban az ünnepi szertartásokban, amelyek kapcsolatosak a vallás és az egyház valamely nevezetes történelmi mozzanatával. Karácsony Krisztus születésének ünnepe. És ahogy az Evangélium a Szent Éjszakát beszéli el, az már maga a fantáziát megmozgató drámai cselekmény. Még sokkal nagyobb drámai tartalma van a Vízkereszt ünnepnek, amely megemlékezés a három napkeleti király hódolására a csecsemő Krisztus előtt. De minden idők és minden korok számára a leghatalmasabb és legmeggrázóbb dráma a Nagyhét története zöldsütörtőlktől és nagypéntektől kezdve egészen a Föltámadás estéjéig. Krisztus eltoztatása, Pilátus elé idézése, vallatása, Péter árulása a retentő éjszakán, Krisztus megkínzása, útja a Golgota hegyére, Keresztre feszítése és kínhalála, az asszonyok siratása, Krisztus eltemetése és dicsőséges föltámadása, kész és összefüggő drámai anyag, a legfőbbeségekben a dráma egész világtörténetében. Hogy a nagyheti és husvétii ünnepekkel kapcsolatban minden templomban újra, meg újra nemcsak átérték, hanem meg is ábrázolták ezt a tragédiát, az egészen természetes. És most itt kapcsolódik bele a színház történetében a másik pszichológiai tényező: a közönség lebírhatalan vágya a látványosság, a színjátás, a pompa, a tragikus megrendülés és a komikai hatások iránt. A vallás szolgáltatta a kész anyagot az új dráma részére, amely az emberiség érdeklődésében elfoglalta a görög és római dráma helyét. A vallás szolgáltatta és az egyház szolgált. Így keletkeztek az úgynevezett misztériumjátékok *ad maiorem Dei gloriam*. Ezeknek a misztériumjátékoknak az első színhelyei a templomok voltak. Tehát a hamvaiból újjászülető dráma részére az összes művészetek közül az *épitőművészet* szolgált az előnek a fejlődés eszközeit. A templom főoltára volt az a megszentelt hely, amely a maga centrális helyzetével körülbelül megfelelt a régi görög színház Dionysosoltárának. Adva volt tehát a színhely. De adva voltak a szereplő személyek is: természetes papok. És adva voltak a színpadi művek szerzői is: szintén egyházi férfiak.

A keret tehát megvolt. Előnye abban állott, hogy nemcsak kész, hanem egyúttal művészi, vonzó és ünnepélyes lehetőséget te-



*Dürnemet mester, XVI. sz. eleje: Venus Valkán műhelyében. Fa*



*Feldegyházi mester, XVI. sz. eleje: Ádám és Éva Puszpáng*

*Conrad Meiß: Ádám és Éva. Puszpáng*



remtett a félenken fejedező drámai művészetnek. Azonban hamarosan megmutatkozott a színhely kizárólagosságának hátránya is. A közönség kereste a szórakozást is. Vágyódott könnyebb mulatság után, a komoly mellett óhajtotta látni a vidámat, a morál mellett a játékot, a tragikum mellett a komikumot. Tévedés lenne azt hinni, hogy akár az O-, akár az Ujszövetség teljesen híjjával van ilyen szórakoztató motívumoknak. Noé, aki a bor erejét nem ismerve, fekszik kegyelet nélkül való gyermekei egy mulatozására; a rászedett ördög, mind bővegesen szolgáltatást az anyagot és alkalmat a közönség játékosabb részének lekötésére. Csakhamar megdöbbenve vették észre az egyház vezető férfiai, hogy a templomban a főoltár előtt olyan komikai jellemek ágnálnak és olyan komikai cselekmények mennek végbe, amelyek már maguk is veszélyeztetik a hely méltóságát és szent voltát. S ami ennél is súlyosabban esett számításba: a templom hajóiban fegyelmезetlen, nyers, igazán középkori közönség ujjongott és tombolt és kacagott az ördögök mókái, Absalon furcsa históriáján és Salamon ezer feleségén. Az egyházfők megdöbbentek és a misztériumjátékokat eltiltották a templomokban. Egészen nem akarták megtiltani, mert el kellett ismerniük a misztériumi játékban rejlő nagy erkölcsi értéket, eszméletű és térítő erőt is. Tehát a misztériumi játékokat a templom előtti térre vitték át. Itt a nyílt piacon nem volt szüksége architektónikus kialakításra. Legfőképp arról lehetett szó, hogy magát a színpadot földszíntek. A színpadot három részre osztották föl, hogy ezzel is érzékeltessék azt a három világot, amelyen az emberi léleknek végig kell vándorolnia, hogy legvégül megtalálja örök nyugalomát Isten kebelén. Faust színházi prólogusa is pontosan megjelöli azt a három helyet: az *Ég*, a *Föld*, a *Pokol*.

A renaissance újra felfedezte az antik irodalmat, művészetet, tehát a színházat is. A drámaíró Senecában, a színházépítő Vitruviában látja ideálját. Az egész XVI. századon keresztül folyton kommentálják Vitruvius „De Architectura” című könyvének 5. fejezetét, amely a rómaiak színházépítését tárgyalja. Azonban természetes, hogy a renaissance egyszerű vívmányai nemcsak a templomok, középületek, kastélyok és paloták, hanem a színházak építésében is érvényesülnek. Mindenek előtt feltűnik az ekkori színházak építésében a perspektíva művészete. A színpad úgy van fölépítve, hogy az amfiteatralisan elgondolt nézőtér minden pontjáról tisztán be lehessen látni a színpad zárt négyzetébe. Szükségessé válik most már a függöny is, mert a színpadon felvonásokra oszlik, amelyek különböző színhelyeken játszódnak le. A színpadról a nézőtérre 3—4

lépcső vezet, ami a két tényező között intim kapcsolatot tesz lehetővé, ha ezzel a lehetőséggel nem is mindig élnek. Ariosto első végjátékának első előadásánál perspektívába festett házak, templomok, tornyok és kertek látszanak. A legnagyobb festőművészek, köztük egy Giulio Romano és egy Rafael sem tartják magukhoz méltatlannak, hogy színpadi dekorációval foglalkozzanak. A hátteret most már nem ajtókkal és szőnyegekkel zárták le, hanem tájképekkel és városképekkel, amelyeket mindenki ismert és így okozati kapcsolatba hozhatott a darab tartalmával. A legdrágább anyagokkal dolgoztak, márvány-nyal és nemes kőfajtákkal. Egészen naturalisztikus módon. Mindenesetre előfordult, hogy a díszlet nem volt közvetlen vonatkozásban a cselekménnyel, hanem közömbös és minden színben egyformán alkalmazható, úgy, mint később a francia renaissance idejében. Ilyenkor a prólogusban jelezte a költő, hogy a cselekmény melyik városban játszódik le. Az az öröm, hogy jól ismert helyeket fedeztek föl a színpadon, tipikusan jellemző erre a korra, amely oly nagy gyönyörűségét találta a perspektívikus ábrázolásban.

Építőművészeti szempontból is rendkívül érdekes a *Commedia dell' Arte* színháza. A színpad egészen kicsiny, a színház arányaihoz mérten úgyszólván elenyésző. Ezeknek a kócos vándorkomédiásoknak a nézőtér volt fontos, természetesen nem a nézőtér művészi kiképzése, mert azzal egyáltalán nem törődtek, hanem terjedelme. Mennél több ember férjen a nézőtérre és nyissa meg erszényét a kőbor művészek javára. A kis színpad csaknem teljesen üres, mindössze arról lehet szó, hogy például egy házsarkot ábrázol, amely mögül hallgatózni lehet, ablakot, amelyen keresztül a tettenért szerető kiugrik és menekül. Tudvalegy, hogy a *Commedia dell' Arte* nem dolgozik kész drámával, hanem csak az úgyszólván *Canovas*-szal, a darab vázlatával és állandóan visszatérő komikai alakokkal, amelyek csaknem mindig ugyanazt a bohózatot cselekményt adják elő a szűkreszabott színpadon díszletek nélkül, de annál tarkább jelmezekben.

Világtörténeti jelentőségűvé emelkedik az angol renaissance nemcsak túláradóan gazdag drámaírói tehetségeivel, hanem egyúttal azokkal a reformokkal is, amelyeket e nagy lángelmék a színpadon megvalósítanak. Shakespeare színháza oválisalakú építmény, amelynek páholy- és karzatsora körülfutja a nézőteret. A fedetlen földszinten áll a nézőközönség legalja. A színpad messze benyúlik a nézőtérre, úgy, hogy a közönség három oldalról veszi körül és pedig előlről, jobbról és balról. A színpad hátterében ajtók vannak, amelyeken keresztül a színész jelenete végével távozhatik. A színpad emeletes, úgy,



*Hans von Kolmar: Fortuna. Körtefa*



*Hans von Kolmar: Adám és Éva. Kőzeje*



*Adolf Daucher: Szt. Jeromos. Solnbojeni kő*

hogy az emelet felső színpadként használható, mint például Hamletben, ahol a kastély előtti emelt teret vagy Romeo és Júliában, ahol az erkélyt ábrázolja. Független nincs. A jelenetek kezdetét a színész föllépése, befejezését a színész távozása jelzi. Minden jelenet egyforma utasítással végződik: „Exit” vagy „Exeunt”, ami azt jelenti, hogy a jelenetek végén a színpad üres marad. Kellék mennél kevesebb van. Néhol célzás történik trónusra, székre, padra: az ilyen egyszerű bútordarabokat azután csakugyan be is állítják a színpadra. Hogy Shakespeare színpadja ilyen külsőleg szegényes volt roppant belső gazdagsága mellett, az nem kétséges. Ez azonban nem zárja ki, hogy az egykorú spanyol és olasz színpadok már akkor is díszletekkel éltek, ha nem is éppen naturalisztikus hűségű berendezéssel. Shakespeare, aki tudvalegleg nemcsak színész és drámaíró, hanem egyúttal színházigazgató is volt, a színháznak és nézőtérnek ezen a szélsőséges egyszerűsége sok pénzt megtakarított. A színház világtörténetében ehhez foghatóan olcsó vállalkozással nem találkozunk.

Itt fölmerül egy probléma, amelynek megoldásán mind a mai napig hiába török fejüket a színház történetírói. Shakespeare színháza határozottan eleme van minden *színházi* hatásnak. Egy egyszerű tábla éppen úgy jelezhet országot, szobát, tróntermet, mint hajót vagy hidat. A hátsószínpad ábrázolhatott sátrat, apátságot, vagy a Towert; a felsőszínpad erkélyt vagy galériát, vagy dombot. A színhely változását nem a színpad változásán állapították meg, hanem a személyek beszédéből. Ha valaki bebecsátásra várakozott, akkor megállott és úgy tett, mintha nem hallaná a többi személy beszédjét. Ha bebecsátották, akkor odalépett hozzá egy szolga és fölhívta, hogy a képzelt ajtón lépjen be. Valószínű, hogy a fölvonásban elfoglalt színészek mindjárt a fölvonás elején kiléptek a színpadra és nyugodtan megvárták, amíg rájuk kerül a sor. Még különösebb a világítás kérdése. A „*Velecei kalpmár*” utolsó fölvonásában csodálatosan szép holdvilágszónátát játszanak el.

Mily édesen szendereg a hold e dombon!  
 Uljünk ide, lopózzék itt fölünkbe  
 A zeneszó. Ez éj s az enye csönd  
 A lágy harmóniához éppen illik.  
 Jer, ülj le; nézzed, a mennyboltozat  
 Kerek arany lapokkal van kirakva.  
 És mind e gömbön, mit látsz, bámi apró:  
 Mikor forog, egy angyal énekel  
 Kórusba' gyermekszemű khérubokkal.  
 Ez az örök lelkek harmóniája;  
 De mi, amíg e gyarló sáruha  
 Takar be durván, nem hallhatjuk azt.

Es ezt a zenő himnuszát a holdvilágnak körülbelül délután öt órakor adták elő, teljes nappali világításban. Ha valamely jelenet éjszaka játszódott le, amint ez számtalanszor megtörténik és a cselekmény teljes megértéséhez és élvezéséhez szükséges volt az éjszaka képzetének intenzív felidézése és átélése, akkor egyszerűen egy vagy két fáklyát gyújtottak. A két fáklya jelképezte az éjszákát úgy, ahogy a Szentivéni álomban a Fal-ra szórt kis méz és habarcs elhitette a közönséggel, hogy itt az elmés Közfal áll.

Gregor megkísérlti rekonstruálni a színpad lehetőségei szempontjából a Hamlet előadását. Első fölvonás, első szín. Helsingör, emelt tér a kastély előtt. A Szellem a felső színpadon lép föl. A második jelenet a proscénumon folyik le: trónterem. A harmadik ugyanott, de ez már Polonius szobája. A negyedik ismét az emelt tér. A szöveg megadja pontosan a cselekmény helyét és idejét. Most a szellem alul jelenik meg valamelyik ajtón keresztül és Hamlettel együtt tűnik el. A második fölvonás első jelenete Polonius szobája, a második egy szoba a kastélyban és így tovább. Ilymódon a legnehezebb szcenikai feladatokat könnyítségrel meg lehet oldani, ha a költő elég gondot fordít arra, hogy a színteret magában a drámában írja le. Itt hatalmas segítőtársra talál a közönség fantáziájában, amely a hiányokat dúsan pótolta, a romokat fölépítette és a szó szoros értelmében a semmiből nemcsak valamit, hanem sokat, egész világot tudott fölépíteni.

A spanyol színház évszázadokon keresztül virágzott, gazdag drámai termelésből táplálkozott és amellett megmaradt építészeti szempontból csaknem teljesen kezdetlegesnek. Színházuk szegényesebb volt még Shakespeare *Globe-theater*-jénél is, mert itt önálló épületről még egyelőre egyáltalán nem volt szó. A vállalkozó kibérelt egy több ház közé beékelts udvart, de olyan ügyesen, hogy a környező épületek ablakait páholyokként használhatta. Az ilyen udvart, amely eredetileg faraktár volt, nagyon fölszínesen adaptálták s azután bérbeadták a rengeteg nagyszámú színésztruppok valamelyikének, amelyek az országban csavargtak és mind nagyobb tömegekben lepték el Madridot is. A nézőknek beléptidíjat kellett fizetniök, de ez a díj nagyon csekély volt. A színházlátogatás sokkal kevesebbe került Spanyolországban, mint Angliában. Asszonyok és férfiak különválva ültek. Farsang egész ideje alatt játszottak, egybőlként csak bizonyos ünnepepekon. Az előadás kora délután kezdtek, télen valamivel korábban, mint nyáron, hogy még a sötétség befalla előtt elkészüljenek és lehetőleg elkerüljék a csődületet, a toladóást és a töle csaknem elválaszthatatlan verekedéseket. A díszletekkel hamar elkészültek. Ha a darab

a városban játszódtott, akkor házat, ha vidéken, akkor fákat ábrázolt a színpad. Nagyon fontos, hogy a szentek és angyalok föl és alá lebeghessenek és a pokolból az ördög feljöhessen. Abból a körülményből, hogy az egyik darabban a pástör a függöny mögül kinéz, arra lehet következtetni, hogy a háttérben volt ilyen függöny. Itt a néző fantáziájának még több a munkája, mint Angliában. A színész jobbról föllép és balról távozik. Így jelzik a szín kezdetét és végét. Csak a legszükségesebb kelleketeit alkalmazzák, de a repülőgépről és a pokol torkáról ők sem mondhattak le.

A spanyol dráma és színpad IV. Fülöp alatt Calderon személyében éri el virágzása tetőpontját. Ekkor épül föl a híres *Buen Retiro*, az első igazi udvari színház. Pompás terem, amelyet hat hatalmas viaszfigyura világít meg. Kétoldalt rostélyos páholyok, a földszinten szőnyeggel borított padok. A királyi család csak akkor lép be, ha az egész közönség összegyűlekezett. A király belépésekor üdvözölte a hölgyeket és káprázatos fényűzéssel berendezett páholyában a királyné jobbán leült. Mellette állott kedvelt törpéje. Játékokban mozdulatlanul ült, az utolsó fölvonás után cerclé-t tartott. A terem roppant hatást tett sötét pompájával, gazdag aranyozásával, páholyainak ércrostélyjaival. De különösen gyér világításával. Ez volt Spanyolországban az első fedett színpad. A szcenikai technika egészen rendkívüli teljesítményekre volt képes: tűzőkőd hegyek, földrengés, viharos tenger hányt-vetett hajókkal, gyönyörű architektúrájú paloták, embereknek szobrokká és szobroknak embereké átalakulása, az Olympos az istenek gyülekezetével, a Tartarus pokoli büntetéseivel, paloták, amelyek varázsvessző intésére emelkednek föl, Phaeton, amint a nap szekerét kormányozza, Venus felhővontatta kocsiján, amint a levegőn végiglovagol, mindezek az effektusok történelmileg hitelesek. A színpad utcákra oszlott szét és süllyesztőkkel és repülőkészülékekkel gazdagon fel volt szerelve.

De még nagyobb pompát ért el a színház azokban a nagyszerű szabadtéri előadásokban, amelyeket Buen Retiro-ban és Aranjuez-ben tartottak. Az egyik színdarab előadásához egy kis szigetet használtak fel. De szerepelt vele együtt az egész vidék, kikötő és erdő, hegy és szakadék, korallszikla és vízesés. A darab végén Circe palotája elsüllyed, helyén föl-emelkedik az Aetna, amely tűzethány és az epülőgust Galathea tengeri istenségek balletje előtt mondja el.

A francia színház kifejlődése primitív kezdeteiből egészen a Napkirály és Molière névéhez fűződő diadalig Richelieu nagyszabású akciójával lendül föl. Ez a genialis államférfi, akinek érdeklődése olyan sokoldalú volt, fölismerte nemcsak az irodalomnak és a nyelv-

nek, hanem a színháznak jelentőségét is. Ismerte jól a színházat, látta délen és keleten el-lenségeinél a színház munkásságát és meg tudta ítélni ennek a tényezőnek fontosságát. A kor stílusának megfelelően, a legalkalmasabbnak a színház ekkori formája közül az *udvari színházat* vélte. És ebben a fölfogásban épp úgy, mint egész politikájában volt valami nagyvonalúság. Richelieu egyik munkatársa, d'Aubignac abbé, egy elméleti munkájában kifejtette, hogy ő nem ellensége a színpadi díszletnek; csak azt nem szereti, ha a díszlet olyan miatlkodó és annyira keresi a feltűnést, hogy miatta a színészek játéka nem veszik észre. Követelte, hogy a díszleteket a felvonásokközökben cseréljék ki. Ha a felvonásokközben okvetlen szükség van színváltozásra, akkor azt lehetőleg csöndben végezzék el. Mindebből látható, hogy milyen nagy jelentőséget tulajdonítottak akkor a színház gyakorlati és elméleti emberei az úgynevezett aristotelesi hármaseségnek, a hely, idő és cselekmény egységnek.

A modern színház megteremtésében eléggé csodálatos módon, legtevékenyebb részüket a jezsuitáknak van. A katolikus ellenhatásnak ezek a hatalmas harcosai egyetlen eszközt sem hanyagoltak el, amellyel a tömeglélekre és az egyes ember kedélyére hatni lehet. Tehát a színházat sem, amelynek a tömegekre és az egyesekre való hatását kellőképpen felfogták és értékelték. Az ő színházuk nem olyan primitív, szégyenes és csupasz, mint a középkori misztériumi játékoké. Valamint az építőművészetben ők fejlesztették át a renaissance pompáját a még sokkal káprázatosabb barokkba: éppén úgy fölkécsítették színpadukat is díszletekkel és jelmezekkel; nem prédikáltak, hanem arra törekedtek, hogy a nézőt elkápráztassák, a hallgatót meggyőzzék és a hitelent hitre lobbantsák. Természetesen a jezsuiták színháza nem öncél, hanem csak eszköz, de modern eszköz, amely mindig biztos ösztönrel alkalmazkodik a nemzethez, a korhoz, a társadalmi osztályhoz, amellyel dolgoz van. A jezsuitáknak ebből az egész Európát átfogó *világszínházból* veszi eredetét a XVIII. és XIX. századbeli színház virágzása. A jezsuita színház és a jezsuita dráma nélkül a pástörjátéknak és a belőle közvetlenül kifejlett balletnek és operának létrejötte el sem gondolható. A színpad akárhányszor nagy festők műveivel ékes. A színpadot a közönség fölül a főfüggöny zárja el. A süllyesztőszerkezet megegyezik a miénkkel. A tengert nagy gonddal ábrázolják. Vannak fogásai a tenger háborgásának és színváltozásának ábrázolására is. A felhőknek, megfelelően a renaissance festőművészet ízlésének, nagyobb gondot szentelnek, mint bármikor később. Egy pillanat alatt a színpadi ég beborul; mások egy kis felhő jelentkezik, amely folyton nagyobb lesz és színeit változtatja. Villámás,

menydörgés a legilluzióteltöbb módon megy végbe. Még a világítás dolgában is vannak geniális ötleteik.

A jezsuita színházzal a legszorosabb kapcsolatban nő fel az opera. A két műfaj eszközei csaknem azonosak. Az operában a vallásos eszme helyét a zene foglalja el. De mind a két fajta színház megkövetel egy vezérgondolatot.

Az egész színházi vállalkozást a XVIII. század folyamán egyes kisebb német államokban a jezsuitáktól az *uralkodó hercegek* veszik át. Sorra keletkeznek az udvari színházak Richelieu és XIV. Lajos színházának mintájára, elsősorban Mannheimban, majd Weimarban, ahol nem kisebb ember, mint maga Goethe áll igazgatóként a színház élére. Mindezekben az udvari színházakban, még a legkisebbekben is, a kor klasszikus architektúrájának követelményeit hiánytalanul valóra váltják.

A francia forradalom és a XIX. század demokráciája ebben a tekintetben is gyökeres változást idéz fel. Még mindig megmaradnak egyes udvari színházak, mint például a bécsi Burgtheater, a berlini Königlich-Schauspielhaus, a világhírű meiningeni színház régi jelentőségű ormán; de a vezetést most már a magánvállalatok színházai veszik át, örökösei a régi külvárosi színházaknak, amelyekben frissebben pezsdült a vér, mozgalmasabb volt az élet, termékenyebb a szellem, mint az agyonszabályozott, fejedelmi és intendánsi ellenőrzés alatt álló udvari színházakban. A színházépítés architektúrája a XIX. században is jórésztben a klasszikus hagyományokra

támaszkodik. Az új Burgtheater és megannyi más újonnan emelt színházépület a renaissance-nak vagy a barokknak töretlen uralmát hirdeti. A színháztechnikai berendezése természetesen együtt fejlődik a XIX. és XX. század hatalmas műszaki vívmányaival. A színház külső képe, a díszlet és a jelmez, együtt változik a korok esztetikai ízlésáramlataival. A romantika túlteszi magát az arisztoteleszi hármasságon; a díszletekben nemcsak korhűséget, hanem úgynevezett *couleur locale*-t is követel. A színházi realizmus még tovább megy ebben a követelésben. Arra törekszik, hogy a valóságot a valóság tárgyaival adja vissza. Valóságos szobát épít föl, valóságos és nem kasírozott bútorokkal, valóságos ablakokkal és ajtókkal, és ha kell, valóságos étellel és itallal táplálja a színészt. Mint minden irány, ez is túlzásokba esik, szélsőségekre hajol. Ha azután elérte az inga a legszélső kielégést, akkor a természet örök és változhatatlan törvényei szerint bekövetkezik a reakció. A realizmus hódító egyeduralmát megtöri az új-romanticizmus, amely a színtelen, fakó és egyhangú prózába beleharsogja a maga csengő rímeit, költői páthosszát és mérész lendületét. A szellemmel együtt változik a test: az ízléssel és irányzattal együtt változik a színház. Egészen új lehetőségeket, új perspektívákat tár föl például Amerika színháza és megint másokat az a hatalmas és lenyűgöző színházi kultúra, amely Oroszországban a semmiből egy világot teremtett és nemcsak az orosz nép szellemi elitjét, hanem a színház és dráma valamennyi ismerőjét bámulatra kényszeríti.

SEBESTYÉN KÁROLY

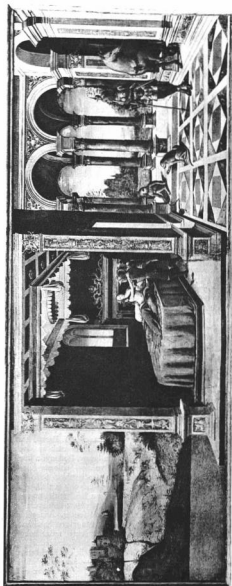




*Hans Leinberger irányja: Lebegő angyal. Hárisfa, festőc*



*Ostrák szobrász,  
XVIII. sz.:  
Kútmedellék, ólom*



Lorenzo Cotta a lière : Jupiter et Alceste tirés de Caisone-Juimicy