

A SZÍNHÁZ FEJLŐDÉSE

Írta: MEDGYES LÁSZLÓ

Foglaljuk össze a színház két nagy irányát: a valást és a látványost.

Egyfelől:

Klasszikus görög drámák,
tragédia és vígjáték.

Jávai wajang.

Klasszikus No /japán/

Mystériumok.

Klasszikus renaissance.

Shakespeare önmagában,

Corneille

Királyi udvari ballet XVII. század.

Molière önmagában,

Racine.

Másfelől:

Mimus, satir-játékok.

Török karagoz

Komikus No.

Farces.

Comédia del'arte.

Opéra-Comique.

De ettől kezdve az irányok összekeverednek és körünk színházában nincs meg többé sem a hajdani valás, sem a tiszta látványosság. E tiszta látványosság csak a cirkuszban él még, amely egyedül őrizte meg a régi látványosságok színi berendezését.

Mert a színpad elhelyezése különböző a teremben, az általában vallásosnak nevezett színházban s a lát-

ványosnak nevezettben. A görög dráma széles, de kevésbé mély emelvényen játszódik le, amelyet az amphiteatrum körének egy húrjára helyezett proskenion fala határol el hátulról. E fal a színházi architektúra evolúciójának kulcsa. Nem más ez kezdetben mint a színészek öltöző — s pihenőhelyeül szolgáló kis ház fala, az eredeti *skéné*. Ez a görög színház fénykorában nagyobb jelentőségre tesz szert s három, konvencionális jelentésű kapuja van: a középső, a király s királyi család kapuja, a baloldali, az idegeneké, a jobboldali, a városból s a kikötőből jövő személyeké. E konvenció eredete egy eleutheriai színház topográfiai elhelyezésére nyúlik vissza, épügy amint az *udvar és kert* kifejezések, melyek a jelenkori színházban a " jobb és bal a nézőtől » kifejezéseknek felelnek meg, a Tuileriákban a XVII. sz. ban fennálló színháztól erednek, melynek egyik oldalán udvar, másikon kert volt. Alapjában véve a világ minden konvenciója egy-egy jellegzetes egyéni tényből eled. A királyi kapu a legnagyobb, ezt olykor a prosceniumra görgették, ha egy nagyobb díszletezés vagy egy kevésbé konvencionális díszlet vált szükségessé. Az architektúra e hierarchiájának egyénibbé tételére egy másik eszközt szolgáltatnak a periaktos-ok, e háromoldalú festett prizmák, melyeket a szín két végén helyeztek el s amelyek, forogván, majd egyik majd másik oldalukat mutatták. Használatukat látni fogjuk a Renaissance-ban is, még mielőtt mint nagy újdonságot alkalmaznák Amerikában vagy a Casino de Paris-ban.

Es díszletek, melyeket a római színház nagyonis engedelmesen követett, már a hanyatlás jelei voltak. A proscenium falának architektúrája túlszűfolódik díszekkel, ablakkal, kapukkal. Előre tolódik arra a helyre, ahol a görög szín kezdődött s az emelvény magába az orchestrumba kerül, amely az antik kórus eltűntével

feleslegessé vált s amelyet eztán a szenátorok s kivált-ságos nézők foglalnak el. A közép-kapu egyre nagyobbodott, végül már arra kellett gondolni, hogy kifejleszték belső oldalának architektúráját is. Ha összehasonlítjuk az antik színházak alaprajzait, láthatjuk hogy a színpad egyre nagyobb jelentőséghez jut a nézőtérhez viszonyítva.

Ugyanígy jár el Palladio a XVI. sz. közepén híres és nem kevésbé csodálatos vicenzai színházában. Nemcsak a királyi de a két oldalkapu is, megnagyíttatván, csodálni engedte a belé nyíló utcák perspektíváját. Ez utcák a proscenium architektúrájának közvetlen folytatását alkotják de kő helyett fából, vászonból és gipszből készültek, ferde emelvényeken, s ezáltal ama bámulatosan hamis perspektívák egyikét teremtmeg, melyeknek a Renaissance művészei oly nagy mesterei voltak.

Hogy elkerüljék a térdeikig érő házak közötti mozgás nevetséges voltát, a színészek e változatlan díszlet előtt s nem *benne* játszottak. De már ugyané században Serlio javasolja arányos nagyságú karton babák beállítását a színpad közé s ez már első megnyilvánulása amaz illúziókeltésnek, amely később csaknem az egész színházi dyszletezést hatalmába keríti

Főképp mikor, a XVI. sz. végén, a színész belép a perspektívába. A pármái Farnese-színházban a proscenium-fal dús architektúrája már csak a középkapu keretéül fog szolgálni, amely eztán, a függönyvel elzárt s cserélhető díszletekkel megrakott színpad nyílását alkotja. E színház formája egész a XX. sz. reformkísérleteiig nem változott. A művészpáholyul szolgáló görög skéné a színpaddá alakul át, ahol a cselekvés játszódik le. A fal, amely a görög dráma reliefjét határolta el, széthasad s mögötte feltűnik a plasztikus díszlet, egy egyre növekvő nyílásban, ahol

végül az egész cselekvés történik. Íme eként vált a két-kiterjedésű plasztikus relief háromkiterjedésű térré.

A tiszta látványosság már eredetileg a térben kezdődött. A dionisosi táncok, a mimusok tréfái egyszerűen egy természetes vagy mesterséges emelvényen játszódnak le, amely körül a nézők akaratlanul is az amphiteatrum körét vázolják fel. Az atellánok s a római pantomimek ugyanezen körben játszanak amely már architektúrává alakult: a cirkuszban. Ez a látványosság organikus formája. Ez az a vonal, amelyet alkotnak a kalkuttai kígyóbüvölő körül a bámészkok, a táncoló Okondo király körül a 150 Mangbettu felesége, s a járókelők a Place de la République erőművésze körül. Mikor a utcai árus egy falhoz támasztja hátát, már raffinált, már a görög színház architektúráját teremti meg.

Ezen a módon kezdődtek a középkori mysteriumok is. A nagy ünnepek alkalmával a templomokban valóságos színházi előadásokat tartottak, amelyek azonban integráns részét alkották a szertartásnak s melyeket a papság vezetett, — szerepelvén ő maga is Jézus életének jeleneteiben. Később, a XII. sz. ban mindez a katedrális elé vonul ki, a játék az előcsarnok alatt zajlik le, a lépcsőkön; — ez ugyanaz a látványosság, mint a vásári bódé előtt. Végül a mysterium a város főterének kellős közepén telepszik meg s körötte az ablakok, erkélyek s a rögtönzött emelvények a klaszikus cirkuszt alkotják, — csakhogy ezuttal négy-szögűre formáltan. Egyre jobban keveredik a farce-ok játékosáival, a vándor komédiásokkal, kik mindig hozzá voltak szokva, hogy igénytelen emelvényüket nyilvános terek közepén emeljék föl, a nézőkre hagyván a körben-csoportosulást. De a mysterium emelvénye nagy és igényteljes.

Jézus életének mintegy 15 helye szerepel benne, 3 részre osztva, melyeket az ablakok közönsége igen jól

láthatott. Mert a színpadi házaknak sincsenek falai, nem fedték el egymást. De a tömeg számára a *láthatóság* meglehetősen rossz volt s így ez kényszerűleg az emelvénynek éppen játszótérül szolgáló része felé zsúfolódott. E mozgás hasonló az amerikai három porondu cirkuszokéhoz, jóllehet ott szimultán cselekvés folyik, míg a misztériumban csupán szimultán díszletezés van. E díszletezés olykor teljesen összefoglaló, rövid: egy hordó jelzi az olajfák hegyét, négy pózna Jer.izsálem kapuit. De, főleg később, a XIV. és XV. sz. ban az emelvény díszesebbé válik s felszerelődik mindenféle gépezetekkel amelyek az angyalok felrepítésére vagy a pokol szájának s a különféle képzelt szörnyeknek tűz-okádtatására szolgálnak. E díszletek között, amelyek egymást kölcsönösen eltakarják, a láthatóság még rosszabb. Ezen segített, a Cornwall-i misztériumban körben rendezték el őket. Egy másik misztériumnak, a *lucerninek*, amely 2 napig tartott s a húsvéti ünnepélyek egy faja volt, terve, úgy tünteti fel az emelvény négy oldalát, mint alkonyt, delet, hajnalt s éjfelet. A fáradhatatlan közönség, akárcsak a mai japánban, minden 6 órában helyet cserélt, hogy mindent láthasson. A misztérium színpadi berendelése nagyban befolyásolták a XVII. sz. - béli udvari balletet. A nyilvános tér helyett ezúttal egy gesztenyefa-négyszögben vagy egy ünnepi teremben vagyunk, a színpad már ott áll egy fal mellett, de a plasztikus díszletek, melyek cserjéket, barlangokat s Vénusz pavillonjait jelzik, már a teremben vannak s kijelölik a négyszöget, amelyben a háromoldalról nézőktől körülvett nagy balletet fogják táncolni. Ez már nem a cirkusz, de még nem a padosorok színháza. A közönségnek a színpad három oldalán való elhelyezése a színház egy jelentős korszakát jelzi. Az olasz és a vásári komédia csakhamar egy függőnyt alkalmaztak emelvényük hátsó oldalára, Ez megkönnyítette a színváltozá-

sokat, a bejöveteleket, távozásokat, a színházban annyira fontos bűvócska-játékot De az emelvény széles volt és mély, a függöny pedig csak egy tartozék, nem egy alap, mint a görög színháznál.

Ha elképzélünk egy magas gyaloghídat, mely a terem egyik sarkából az emelvényhez vezet, magunk előtt látjuk a No архитектурáját. E három fenyővel díszített gyaloghídon át érkeznek a szereplők, hogy aztán, feladatuk végeztével letelepedjenek a dobogó széleire. Akárcsak, mint némely európai színpadon, p. o. az amsterdami Redenjk-ben, a Németországban Terentius-nak nevezett színpadokon vagy abban a zürichi népszínházban, melyben a XVII. sz. - ban eként játszottak egy " gentil jeu de Wilhelm Tell " 4 Emelvényüket egy híd ívelte át szélességében, melynek használata nem teljesen világos ugyan, de amely egyenes vonalban vezet bennünket Shakespeare színpadához.

Rögtönzött emelvény egy udvarban, melyet 3 oldalról a földszint közönsége vesz körül s a főurak, páholyaikban, (egyszerűen a ház ablakaiban). De az emelvény mögött egy másik helyiség van elválasztva egy függönnyel s fölötte egy erkély. Vagyis: a tér kihasználása nem csak vízszintes kiterjedésben, hanem függőleges irányban is. Az eként alkotott színpad megkönnyíti a Shakespeare-nél oly gyakori helyszín-változások feltüntetését. Hogy a változásokat táblák jelezték volna, melyeken írva állott a hely neve, — talán nem más mint pusztá legenda. Marlow kortársának, Thomas Kydnek Spamsh tragedia-jában így szólnak: Hang up the title, our scene is Rhodus. *Title* a program neve volt, nem valószínű tehát, hogy itt egy a fenti táblákra történő célzással állanánk szemben. Használtak-e díszleteket v. kellékeket: mit sem tudunk róla. Kétségtelen, hogy Shakespeare nagy gondot fordított arra, hogy bevigye a párbeszédbe nemcsak annak a helynek

nevét, ahol az illető jelenet lejátszódott, de, a végén, a következő jelenet helyének nevét is. Tehát beszélt díszlet volt, amely elég lehetett a közönségnek, de nem a szerzőnek. V. Henrik prológiájában így panaszskodik:

Can this cockpit hold
The vasty fields of Francé? or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt!
Oh, pardon! Snice a crooked figure may
Atrest in little place a milliön:
And let us, ciphers to this great accompt,
On your imaginary forces work.

Shakespeare halálát Cromwell Olivér puritánizmusa követte, épúgy amint Molière-ét Maintenon asszony álszemérmessége. S mikor a színház ismét felébred, ez már olyan architektúrákban történik, melyek követik a Farnese-színház példáját, amely széksoros és páholyos színházzá fejlődik. A proscenium nagysága, a szín két oldalán a nemesek székei, mindezek még maradványai a látványosság egy térszerűbb elrendezésének. De a színházi architectura története három századra lezártott. Ha eztán változik még valami, az a díszlet s nem az architektúra.

Ami a XX. sz. színháztörténetére jellemző, az nem a díszletek változása, amely követte a festészet stylváltozásait, hanem az a törekvés, hogy a színpad kikerüljön ebből a háromoldalról zárt skatulyából, amelybe oly sokáig be volt zárva. Reinhardt cirkuszi Oedipus-rendezése, a Grosse Schauspielhaus, Copeau Vieux Colombier-je és sok amerikai kis színház mind praktikus példák erre a törekvésre. A probléma nincs még megoldva, főképp azért mert a drámairodalom kevésbé előrehaladott mint a rendezés művészete, amit az is mutat, hogy ha modernül akarunk rendezni, darabokért azokba a korszakokba kell visszanyúlnunk, amelyeknek

színháza igazán színházi volt. A mai drámának (kevés kivétellel, Hasenclever, Kaiser) hiányzik az az abszolút általánossága, az a mindent átölelő és mindenkit át-fogó világfelfogása, amely a görög ember számára Oedipust, a középkori ember számára Othellót és Jeldermannt egyszerre világtragédiává és mindenkinek saját egyéni tragédiájává tette. Mert ez a dráma legmagasabb funkciója és nem a kulcslyuk annyira megnagyob-bítása, hogy az egész fal eltűnik körülötte, hogy csorgó nyálú öregurak egy hálósoba titkait kiles-hessék.