

P. MÜLLER PÉTER

# ÚJRAMONDOTT TÖRTÉNETEK

Az élet(ünk) újramondott történetekből áll. A modernitás előtt az európai kultúra szóbeli és írásbeli regisztereiben ismert történeteket meséltek újra. A tudás az ismétlésben állt, az eredetiség pedig az újramondás mikéntjében. Amikor a modernitás – a szétrepedező korábbi egységes világgépet követően – megteremtette az újdonság, a nóvum iránti igényt (mely a nagypróza megnevezését is adta: *novel*), az hozta el egy időre az „ilyen még nem volt” követelményét a megszülető új művekkel szemben. Majd pedig az utómodern sok mindennek a halálhírét költötte, a szerzőt, a nagy elbeszélésekét, szűkebb területünkön a tragédiáit, a drámai karakterét stb. Az ismétlésben pedig az újrahasznosítás (*recycling*) eszközt megteremtve a barkácsolás, széttördeles, a részek foltvarrással való összeillesztésének gyakorlatát valósította meg.

Salamon András, aki – könyve alcíme és tartalma szerint – az ókori görög színháztól a rokokó koráig (annak végéig) meséli el az európai színháztörténet főbb korszakait, *Színháztörténet* című munkája első mondatával arra figyelmezteti az olvasót, hogy az „korszerűtlen könyvet tart kezében”. És a könyv másfél oldalas prologusában fel is sorolja e korszerűtlenség ismérveit. Elsőként azt, hogy „történetünk kerek egésznek, egységesen működő, élő organizmusnak látja és látja a művészeteket (tehát a drámaíró és a színész művészetét is)” (5). Ezzel az organikus, holisztikus szemlélettel azonban csak abban az esetben volna korszerűtlen, ha a tárgyba vett művek és folyamatok között nem volnának meg az évszázadokon átívelő szerves kapcsolatok.

A színháztörténet-írás természete és hagyománya szerint az újramondás műfaja. A könyv tárgya a modernitás előtti korok színháztörténete. Ismert történetet mesél el tehát, eredetisége a szemlélet- és elbeszélésmódban áll. Salamon András a megszokottság általános narratívájával szemben folyamatként mutatja be az európai színház (és dráma) a kezdetektől a tizennyolcadik század végéig tartó történetét. Egy másik sajátossága művének, hogy eltér az oly gyakori, egy-egy fogalomra, jelenségre történő redukciótól, attól, hogy valamilyen kiemelt kategórián keresztül mutassa be, elemezze a tárgyalt korpuszt. Ez utóbbira számos példát találunk a szakmánkban. Robert Brustein a lázadás gesztusában, Peter Szondi az epikus válságban, Erika Fischer-Lichte az átmenet rítusának identitásformáló szerepében találja meg azt a szempontot, amelyre felfűzheti a dráma- és/vagy színháztörténet alakulástörténetének átfogó vagy a 19. század végétől áttekintett folyamatát.

Salamon András színháztörténetét leginkább eszmetörténeti munkának lehet tekinteni, mely a tárgyba vett nagy európai művészettörténeti korszakok uralkodó világképéből kiin-

dulva, arra alapozva mutatja be az egyes korszakok sajátosságait, és ezen belül a reprezentatív alkotókat és főbb műveiket. A reprezentatív névsorral nehéz volna meglepetést szerezni, annál érdekesebbek azok a megállapítások, amelyekkel a szerző egy-egy időszakról, műfajról általános kijelentéseket tesz. Íme, egy példa a kötet elejéről: „Homérosz hősei még nem ismerték a szorongást. [...] Égilakók és halandók közt még zavartalan a kommunikáció. Ezzel szemben a tragédiák hősei szoronganak. Döntéseiket isteni segítség nélkül, saját felelősségükre kell meghozniuk. Válságos helyzetekben az istenek hallgatnak, vagy talányos, nehezen értelmezhető üzeneteket fogalmaznak meg” (11).

A kötet az ismertetésre, elemzésre kiválasztott drámákról plasztikus képet ad, az értelmezés élén a szereplőket táblázatba rendezve könnyen áttekinthető szerkezetben mutatja be a kapcsolati viszonyokat. Amikor az ókorról szóló fejezetben összeveti a görög és a római korszak sajátosságait, kiemeli, hogy ez utóbbiban a fizikai test kerül a fókuszba, és „a tragédia elsősorban a test felszámolására, erőszakos szétbontására, a boncolásra figyel” (58). A fejezet záró passzusában a színházépület megváltozásáról ír, szembeállítva a görög színház körkörös szerkezetét a rómaival, mely utóbbiban a linearitás és a színpad-nézőtér elkülönülése válik meghatározóvá. Mindezt teszi abba a tágabb folyamatba ágyazva, amely a szenttől a profán felé történő fokozatos átalakulásként írható le. A fejezetet Ionesco *A légbemjáró* című darabjára való hivatkozással zárja, mintegy felvillantva e profanizálódás végpontját, a felső világszint teljes kiüresedését.

Peter Simhandl *Színháztörténet* című 560 oldalas kötetében a középkorról szóló hétoldalnyi fejezetet így kezdi: „A római színjátszás letűnése után a színház történetében félezer éves űr támad” (57). Erika Fischer-Lichte *A dráma története* című 740 oldalas könyvében i. e. 386 után a tizedik század elejével folytatja a műnem történetét (69–70). Salamon András is úgy kezdi könyve „A középkor színháza” című fejezetét, hogy az ókor után „legalább ezer évet *kell(ene)* ugorunk” (75; *kiemelés tőlem*). Ő azonban nem teszi meg ezt az ugrást, hanem nyomon követi „a száműzött színház”, „a megtalált színház” és „az elveszített színház” című alfejezeteken keresztül ezt a többnyire a hiányával megjelenített évezredet. A keresztény világkép kialakulásának, főbb jegyeinek, ezek emberábrázolásban megmutatkozó sajátosságainak az áttekintése során kitér a harmadik századtól elterjedő színházellenes megnyilatkozásokra, melyek – álláspontja szerint – „éppen a színház eleven jelenlétét bizonyítják” (83). Idézi Szent Ágostont is, aki a *Vallomásokban* bevallja, hogy fiatal korában

SALAMON ANDRÁS



# SZÍNHÁZTÖRTÉNET

## KEZDŐKNEK ÉS HALADÓKNAK

Koinónia

(a negyedik század utolsó harmadában) rabul ejtették a színházi játékok. Az előbb száműzött, majd újra megtalált színház új, a középkori színházhoz vezető eredetét a (bencés) kolostorokban kialakuló feltámadási szertartásokban fedezi fel.

Itt mutatkozik meg talán a legerősebben a könyvnek az a sajátossága, hogy Salamon András egységben láttatja az előadást és a színre vitt szöveget. A középkoros fejezetben feltárja a moralitásjáték liturgikus jellegének eltűnését és ennek okait. Ennek kapcsán az *Isteni színjátékot* hozza fel viszonyítási pontként. A *Commedia* alapos elemzését követően levont következtetés szerint, „amikor az előadás lera- gad az evilági szinten, a játék többé nem felel meg a liturgikus dráma követelményének” (138). Innen pedig a folyamat elvezet a szertartásjelleg elvesztéséhez és az egyházi dráma marginalizálódásához. E fejezetet az a megállapítás zárja, hogy „1578-ban a párizsi, a következő évben az angliai hatóságok is betiltják a vallásos és a már szemi-liturgikus hígult játékok bemutatását” (146).

A reneszánsz fejezet képzőművészeti alkotások elemzésével kezdődik, bemutatva azt a határátlépési folyamatot, amelynek során a templomi szobrok mint az épület szerves részei fokozatosan függetlenednek az épülettől, és válnak ezáltal körüljárható s egyben autonóm művekké. Ugyanez a folyamat játszódik le az egyházi kontextustól elszakadó színpadi játékok esetében is. A fejezet a *commedia dell'arte*, de Rojas *Celestinája* és Balassi *Szép magyar komédiája* mellett Shakespeare-rel foglalkozik a legrészletesebben. Róla megállapítja, hogy „az emberi léleknek azt a szédtítő mélységét látja és láttatja, ahol menny és pokol, sötét és fény egymásba csavarodva vonaglik, egyidejűleg van

jelen. Ez a kiismerhetetlen, tehát félelmetes középpont vezérli a shakespeare-i hősokeket” (199).

A barokk (spanyol, francia, olasz) és a rokokó (francia, olasz) fejezetek mind több – korabeli – elméleti művet tekintenek át, az előbbi Lope de Vega *A komédiaírás új mesterségéről* című művét, a francia klasszicisták drámaelméleti nézeteit, Boileau *Költészettanát*, az utóbbi Diderot *Színészparadoxonját*, és végül érinti Lessing *Hamburgi dramaturgiáját*. Lessing *Emilia Galottijával* ugyanis véget ér az egységben láttatott történet. A tizenkilencedik századdal olyan új időszak veszi kezdetét, melyben már nem beszélhetünk európai, csak nemzeti korstílusról, és a drámák „egységes világvképét is darabokra törték” (414).

Ehhez a felbomlási folyamathoz kapcsolódik az elméleti munkák arányának megnövekedése, ami a korábban magától értetődő és magyarázatra nem szoruló művészi gyakorlat elbizonytalanodása következtében teoretikus apológiára szorul. E mindenkor kortárs dráma- és színházelméletek mellett, melyekkel a kötet bevezet a dráma és színház alapvető elméleti fogalmaiba, és bemutatja az adott kor poétikai, drámaelméleti, dramaturgiai, színházi elképzeléseit, van egy, a könyvben mindvégig hivatkozott elmélet, melyet Salamon András bevon a drámák elemzésébe, ez pedig Bécsy Tamás dráma- modellekkel kapcsolatos elgondolása. A Bécsy által felállított három dráma- modell (konfliktusos, középpontos, kétszintes) a strukturalizmus szemléletében fogant elképzelés, mely a drámai szituáció (a szereplők közötti viszonyrendszerben bekövetkező változás) fő típusait határozza meg. Salamon András bemutatja és rugalmasan alkalmazza Bécsy elméletét.

A modellek előnye alapvetően pedagógiai. Jól tanítható, viszonylag egyszerűen átlátható a három típus. Hátránya, hogy a drámatörténetben csak néhány ideáltipikus példa található, melyekre az egyes modellek maradéktalanul alkalmazhatók. Míg a *Hamlet* Bécsynél egyértelműen a konfliktusos modell példája, addig Salamon András bizonyos fokig dekonstrukció alá vonja Bécsy értelmezését, amikor a Shakespeare-mű elemzése során azt írja, hogy „a konfliktusosnak induló dráma középpontosként kezd működni. A középpontban a gyilkosság, a titkokban elkövetett bűn áll”, majd egy bekezdéssel később hozzát teszi, hogy „a Szellem beavatkozásával a kétszintes dráma egyik fontos eleme is megjelenik a drámában: a színpadra bármikor besétálhat egy nem evilági szereplő” (250). A drámaelemzések utolsó száz oldalán pedig szinte valamennyi darabot középpontosnak minősíti. Ez részben arra vezethető vissza, hogy keveredik a strukturális, dramaturgiai szempont a világvképpel, tematikussal.

Bécsy Tamás pécsi középiskolai tanárként írta meg a dráma- modellekről szóló könyvét. Negyvenöt évvel annak első kiadása után most Salamon András sepsiszentgyörgyi líceumokban tartott színház- történeti, világirodalmi óráinak párlataként vetette papírra *Színház- történet* című kötetét, melyről a prologus végén megemlíti, hogy „középiskolás diákok számára készült a könyv, de érzésünk szerint több lett ennél. Ezért bővítettük ki a címet” (6). A könyvben és könyvével újramondott (színház)- történet kétségtelenül jóval több, mélyebb, inspirálóbb és legfőképpen eredetibb egy középiskolai olvasnivalónál. De annak is kiválóan megfelel, amihez segítséget nyújt a 450 oldalas kötet végén található irodalom- és képjegyzék, név- és tárgymutató, valamint színházi kiegészítő, melyek megkönnyítik a könyvben történő eligazodást.

SALAMON András, *Színház- történet kezdőknek és haladóknak*, Kolozsvár: Koinónia Kiadó, 2019, 448 oldal, 3200 Ft