

Kiss Gabriella

„Tessék felébredni!”



A Szabó István rendezte *Álmodozások kora* végén az ébresztőszolgálat üvegkalickákban ülő munkatársain fut végig a kamera, s a napfényes reggeli képet egy monoton ismétlődése fagyasztja meg: „Tessék felébredni! Tessék felébredni!” Az 1964-ben forgatott film újranézése ismét csak igazolja azt a közismert tézist, mely szerint nagyon sokféle indítatásból fordítjuk arcunkat a múlt felé, és az

odafordulás aktusa az idő kutatásának számtalan intézményében képes tárgyiasulni. A radikális kritikát fel nem vállaló, értelmiségi kívülállás működésképtelenségének metaforája ugyanis 2012-ben olyan tükör, amelyből már nem csupán az illúziókkal való leszámolás fájdalmas arca, hanem a kiszámítható biztonságot ígérő klausztofóbia kora néz vissza ránk, választ adva a „Miért csináltuk?” kérdésre.¹ Hiszen aki a múlttal foglalkozik, mindig változásban lévő önmagával konfrontálódik. Következésképp a kiállított, bejárt vagy éppen megírt történetek befogadját mindenekelőtt az érdekli, hogy „a holtakkal folytatott párbeszéd” milyennek mutatja azt a „jövőt, amelyet velük együtt eltemettek”.² Hogyan válik az adott kiállítás, épület vagy éppen színház-történeti dokumentum a nézés vagy olvasás olyan jelenévé, amely nemcsak kielégíti a tények, adatok, nevek megismerésére vágyók kíváncsiságát, hanem úgy teszi láthatóvá az emlékezetet, hogy közben szembesít annak szerkezetével, az emlékeket kiválasztó és strukturáló döntések okaival, illetve következményeivel. Másképp fogalmazva: ha az idő kutatója tisztában van azzal, hogy a megtörtént eseményekre csak itt és most lehet/kell emlékezni, akkor azok a kérdések izgatják, amelyek olvashatóvá teszik a múlt vele együtt élő és általa felfedezett nyomait.

Mi végre foglalkozik tizenhat, éppen 2011-ben alkotóközösséggé váló szakember színház és diktatúra történetének XX. századi fejeze-

tével?³ Lengyel György szerkesztői előszava azt hangsúlyozza, hogy a tanulmányok köteté rendeződése során egyértelművé vált: „a diktatúrák teremtette szituációk [...] függetlenül attól, hogy milyen eszmék nevében vagy milyen nemzeti sajátosságok között jöttek létre, mint ha egymást másolták, egymást tükrözték volna” (9.). Vagyis a totalitárius rendszerek színházi kultúrájának közös vonásai (az ideológiai hasznosság kritériumának való megfelelés, a cenzúra működési mechanizmusai, a történeti és neoavantgárd kísérletek megfojtása, a kettős beszéd hatásmechanizmusa, továbbá az illegálitásba vonulás, a kivándorlás, a kollaborálás) azért válnak tizenharc különböző elemzés tárgyává, mert együtt tudnak választ adni arra a kérdésre, hogy mi és hogyan segítette, illetve akadályozta a vezérelvű rezsimeket a nemzeti gondolkodásmód homogenizálásában.⁴ A kötetet tehát azzal az elvárással kezdjük el olvasni, hogy a modernitás diktatúráiban megélt múltra vetett pillantások kereszttüzeiben és a különböző színházi hagyományok másságára/azonosságára koncentrálnak ki „a 20. századi színház örökségének” (10.) tekinthető (vagyis itt és most égető) problémák.

Nos, két írás konkrétan megnevezi, egy pedig példaértékű következetességgel artikulálja is ezt a hatástörténeti horizontot. A német megszállás alatt működő francia színházról írtak (még a túlzott anekdotikusság ellenére is) annak a rendkívül veszélyes emlékezet-

¹ Vö. György Péter: *Kádár köpönyege*. Budapest, Magvető, 2005, 7–87.; Uő.: *Apám helyett*. Budapest, Magvető, 2011, 66.

² Alexander Kluge: *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche mit Heiner Müller. Neue Folge*. Hamburg, Rotbuch, 1996, 158.

³ Balogh Géza (*A cseh és szlovák színjátszás a német és szovjet megszállás alatt*), Domsa Zsófia (*A skandináv színház és színházi emberek a II. világháború éveiben*), Gajdó Tamás (*Színház és diktatúra – Magyarországon*), Gerold László (*Diktatúrák packázásai a délszláv térségekben 1920-tól máig*), J. Győri László (*Színház a Harmadik Birodalomban; Színház az NDK-ban*), Benedikts Kalnacs (*A lett színház*

a totalitarizmus idején), Kiss Ilona (*A sztálinizmus színháza 1927–1953*), Kiss Tamás Zoltán (*A spanyol színház a Franco-korszakban 1936–1975*), Kötő József (*Színház a totalitarizmus markáiban 1945–1989*), Lakos Anna (*A francia színház a német megszállás alatt*), Lengyel György (*Az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság/Az amerikai színház és film; A levert forradalom utáni színházi élet kezdetei 1970-ig*), Aušra Martišiūtė (*A kulturális ellenállás legendái a litván drámaírásban és színházban*), Pályi András (*Lengyel színház 1939–1989*), Radnóti Zsuzsa (*A hetvenes–nyolcvanas évtized*), Jaak Rähesoo (*Az észti színház hosszú fogsága az elnyomó hatalmak*

börtönében), Török Tamara (*Az olasz színház és a fasizmus érdekházassága*).

⁴ „Minden vezérelvű rezsimek jellemzője: leszámolni – sokszor kegyetlenül – a szellemi ellenségekkel, megtörni az egyéniségeket, hogy homogenizálni lehessen a »nemzeti gondolkodásmódot«. [...] Totalitárius rendszerben a színház a »nemzetmentő eszmény szószéke« lesz. Éppen az élő kapcsolat és az élő hatás miatt.” *Szemleinkvizíciók*. Lengyel György a diktatúra ördögi módszereiről. Karácsony Ágnes interjúja. <http://www.168ora.hu/itthon/diktatúra-lengyel-gyorgy-rendezo-szinhaz-cenzura-mussolini-mccarthy-80735.html> (2012.08.12.)

politikának a horizontjából válnak érdekessé, melyet a hetvenes–nyolcvanas évekig az ellenállás mitizálása éltetett (65.). Az olasz fasizmus kulturális forradalmának tárgyalása igazolja azt a tézist, mely szerint a demokratikus Olaszország által átörökített színházi intézményrendszer a Mussolini-kormány egyértelmű és pozitív örökségének tekinthető (35.). A *Szobaszínház és függetlenségi eszme* címet viselő tanulmányban viszont azért sikerül pontosan elemeznie az egyenes (politikus) beszédként értelmezett neoavantgárd színházi kísérletek tradícióképző szerepét, mert a színházi események realista (vagyis ideológiailag többszörösen determinált) azonosítását elbizonytalanító-felforgató térkonceptió vizsgálatára építi történetének narratíváját. Pályi András munkája egy 1984-es vendégjátékból kiindulva és a XIX. századi lengyel irodalomban megszövegeződő függetlenségi eszme megszólaltatása révén helyezi ismeretlenül ismerős perspektívába nemcsak Kantor és Grotowski alakját, hanem a kortárs rendezői színház önértelmezése szempontjából megkerülhetetlen avantgárd folytonosságot is.⁵ Általában véve azonban egyet kell értenünk a magyar színház hetvenes–nyolcvanas éveiről „a lajstromozás igényével” író Radnóti Zsuzsa véleményével, mely szerint „a tanulmányok írói a részletesen tárgyalt diktatórikus korszakok után röviden, nagy vonalakban áttekintik a következő időszakot is, többnyire 1989-ig” (400.). A kötet

társzerkesztőjének ezt a meglátását leginkább az a feltűnően azonos szövegszerkesztési eljárás igazolja, amely vagy az utolsó bekezdésekben jelzi, vagy „utóiratok” (276.) és „epilógusok” (383–400.) formájában biggyeszi az írás végére a gondolatmenet(ek) kiindulópontjaként kezelendő meglátásokat. Azokat a szempontokat, amelyek alapvetően megkérdőjeleznék a rendszerváltások történelemtudományban rögzített évszámának színháztörténeti relevanciáját, viszont lehetővé tennék, hogy az egykori előadások nézőinek – nem biztos, hogy kronologikusan szerveződő – színházi emlékezetét (re)konstruálva íródjon meg a XX. század színházának ez a története. Ily módon a kardinális volta ellenére csak lábjegyzetben elhelyezett észrevétel a színháztörténet-írás kortárs koncepciói szempontjából kifejezetten éles kritikát fogalmaz meg. A könyv célközönségét alkotó, saját színházi hagyománya iránt érdeklődő, magyar anyanyelvű olvasó számára pedig egyértelművé teszi: vagy nem kéri számon a koncepciót, és fontos adatokat közlő lexikonként használja a kötetet, vagy pedig nekilát a *Színház és diktatúra* cím önálló értelmezésének – a kötet mentális újraszerkesztésének.

A XXI. század elején már-már közhelynek tekinthető az a historiográfiai tézis, mely szerint egy színháztörténetet csakis a múltbeli előadásoknak a teatralitás akkori és mindenkori fogalmaira reflektáló történeteként lehet megírni. Vagyis

a forráskezelés módját vizsgálva, egyfelől azt a kérdést kell szem előtt tartani, hogy mit érthettek az adott kor/kultúra nézői „színházon”, másfelől érzékelhetővé kell tenni az egykori nézés eseményszerűségét.⁶ A kortárs európai rendezői színház önértését meghatározó performatív fordulat, illetve a kortárs kulturális aktivitás olyan metaforáinak ismeretében, mint a „látványosság társadalma” vagy a „tévedemokrácia”, érthetetlen, hogy még az említés szintjén sem kerülnek szóba a diktatúrák minden napjainak olyan közismerten színházszerű jelenségei, mint a jól dokumentált „rendezői elvek” alapján színre vitt politikai nagygyűlések és ünnepek. Pedig a diktatórikus rezsimek (és a nyílt politikai ellenállás) önreprezentációinak összehasonlító elemzése segíthetett volna abban, hogy a kötet ne hagyja teljesen figyelmen kívül azokat a náci, illetve szovjet diktatúrák hasonlóságaira,⁷ illetve különbségeire⁸ vonatkozó kérdéseket és válaszokat, amelyek Hannah Arendt 1951-ben íródott (és húsz éve magyarul is olvasható) könyve óta közismertek. Ennek a problémakörnek a mellőzése két okból is érthetetlen. Egyfelől azért, mert a sztálinizmus színházával foglalkozó tanulmány explicite felhívja rá a figyelmet (181.), továbbá nem lehet nem észrevenni, hogy az ész, lett és litván színházról szóló írások milyen szélsőségesen eltérő álláspontokat képviselnek ez ügyben. Másfelől azért, mert a nemzetiszocialista, a fasiszta, illetve a lengyel

⁵ Vö. pl. Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd – színház – politika*. Budapest, Balassi, 2006.

⁶ A kortárs színháztörténet-írás ezen alaptéziseihez lásd Imre Zoltán: *Színházak – Történetek – Alternatívák*. A színháztörténet-írás és -kutatás lehetőségei és problémái. In uő. (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Budapest, Balassi, 2008, 15–46.; Philip B. Zarilli, Bruce McConachie, Gary Jay Williams, Carol Fischer Sorgenfrey: *Theatre Histories. An Introduction*. New York, Routledge, 2010; Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk, Matthias Warstat: *Theaterhistoriografie. Eine Einführung*. Tübingen, Basel, Francke, 2012, 1–86.

⁷ Pl. „Az egyetlen szabály, amelyben egy totalitárius államban mindenkinek bizonyosnak kell lennie, az az, hogy minél láthatóbbak a kormányzati szervek, annál kisebb a hatalmuk, s minél kevesebbet lehet tudni valamely intézmény létezéséről, az végül annál hatalmasabbnak bizonyul. Ez a titokzatosság és egyben rettegett hatékonyság jellemezte mind a sztálini, mind a hitleri erőszakapparátusokat.” Hannah Arendt: *A totalitarizmus gyökerei*. Ford.: Braun Róbert et. al. Budapest, Európa, 1992, 498.

⁸ Pl. „Az alkotmányos-pluralista rendszerrel háromféle politikai rendszer állítható ellentétbe. Az egyik inkább a pártok pluralizmusával, mintsem az alkotmányossággal helyezkedik szembe

[erre példa a Salazar-féle portugál rendszer]. A második szintén ellensége a pártok pluralizmusának, de híve egy forradalmi párt létezésének, amely majd az állammal olvad össze: ez a hitleri rezsim esete. Végül a harmadik típus ugyanúgy ellenséges a többpártrendszerrel, és ugyanúgy összekapcsolódik egy forradalmi párttal, mint az előző, de ebben az esetben a forradalmi-monopolisztikus párt elvi célja a társadalomnak egyetlen elvtálynban való egyesítése. [...] a demokratikus-liberális eszmét a pártharcok kiküszöbölésével fogja beteljesíteni.” Raymond Aron: *Demokrácia és totalitarizmus*. Budapest, L’Harmattan, 2005, 151–152. Ford.: Kende Péter.

diktatúrákról írott szövegek foglalkoznak is azokkal az adott színházi aktivitás szempontjából ideáltipikusnak is tekinthető jelenségekkel – a *Thingspiel*-mozgalom (21–25.), a Thespis kordéi (44–46.), illetve a templomokban zajló események (335.) –, amelyek látványosan átlépi a teatralitás klasszikus fogalmának határait. Mi több: mivel megszólaltathatóak lennének az ún. (*Anti*)*Heimatliteratur* dramatikus hagyományának, illetve a tömegszínház/művészszínház kapcsolatának egészen kortárs horizontjából, az adott szövegen belül a szóban forgó kultúra (egyik) dramatikus és színházi modelljévé válhatnának.

A kötet koncepciója szempontjából ehhez hasonlóan feldobott, ám el nem kapott labda az (ún. jelen társadalmi folyamataira a reprezentáció szabályai szerint reflektáló) politikai színház és a színház (a megszo-kott nézői szokásrendek, pozíciók kockáztatásán alapuló) politikusságának meg(nem)különböztetése.⁹ Pedig ez a hazai színháztudományi diskurzusban is használatban lévő fogalompár nem csupán az olyan jelenségek esztétikai reflexióját segítené, mint ellenállás és megalkuvás, egyenes és kettős beszéd vagy épp a tűrések és tiltások ritmusa. Hanem lehetővé tenné, hogy például az 1920-as–30-as évek Németországában, illetve az 50-es és 60-as évek NDK-jában bekövetkező eseményeket ne csupán önmagukban érdekes pozitív tények soraként olvassuk, hanem képesek legyenek megmagyarázni a német színházi kultúra tradicionálisan kísérletező jellegét, illetve olyan élő klasszikusok diktatúrákon átívelő életművét és formanyelvét, mint például a Volksbühne Frank Castorfja. (Ehhez persze J. Győri Lászlónak két tanulmány helyett egyet kellett volna írnia, a kronológiánál sokkal érdekesebb modellnek tekintve a Reichstag felgyújtásának napján emigráló és az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság előtti „alakítását” követően a vasfüggöny keleti oldalán megkerülhetlenné váló „szegény B. B.” alakját.) Arról nem is beszélve, hogy talán folyamatosan figyelmeztetni tudta volna a színháztörténészként múltbeli előadások elemzésére is hivatott szakembereket arra, hogy filológiai és etikai szempontból egyaránt mennyire fontos a modellértékűnek tartott előadás-szekvenciák láttatása, leírása, részleges (re)konstrukciója. (A kötet talán legnagyobb hiányossága, hogy ez csak hébe-hóba – például Mejerhold és Harag György rendezései kapcsán – és akkor is csak töredékesen valósul meg.)

De legalább ennyire fájdalmas annak az erdélyi, szlovák és délszláv (illetve más szempontból a balti népekről szóló) fejezet közös kérdésfeltevéseként kínáló szempontnak az elmosódása, miszerint a kisebbségi kulturális örökség és identitástudat elnyomásának esztétikuma milyen összefüggésbe hozható azzal a ténnyel, hogy a Monarchia többnyelvűségének, vallásainak, földrajzi távolságainak és eltéréseinek ta-

pasztalata volt a magyar nyelven beszélők szinte egyetlen kultúraközi ismeretrendszere. E mindhárom szövegben felsejlő problémakör színházi reflexiója ugyanis izgalmas emlékeztörténeti kontextusa lehetett volna a magyar színházzal foglalkozó tanulmányoknak. Hiszen a Kádár-rendszer idilljét éltető amnézia örökösei számára nagyon is ismerős az a centralizált emlékeztetpolitika, amely tartósan csak diktatórikus rezsimekben, rövid ideig viszont bárhol (például az ötvenes évek Franciaországában és Nyugat-Németországában) működőképes lehet.¹⁰

Vajon mi akadályozhatta meg a kötet szerkesztőjét abban, hogy észrevegye ezeket az általa gondozott szövegekben megfogalmazódó, ám ki nem bomló és koncepcióalkotó tényezővé sem váló szempontokat? Nos, Lengyel György nem véletlenül kezdi „A kordé” című előszavát a Giorgio Strehler rendezte *A hegyek óriásai* záró képeinek leírásával, s tünetértékű, hogy nem is ragál Török Tamara az övétől eltérő Pirandello-értelmezésére (44.). Nyíltan felvállalja, hogy esztétikum és politikum kérdése csak és kizárólag „a totalitárius rendszerek és az adott országok színházi élete közötti konfliktusok” (7.) szempontjából érdeklí, ami mintegy előrevetíti az áldozat/hóhér, gyáva/bátor dichotómiák során alapuló megközelítést. E kizáró ellentétek igényes reflexiójára és egymásba omlasztására kínált volna lehetőséget azoknak a hatalmi formációknak, aszimmetrikus társadalmi viszonyoknak a vizsgálata, amelyek mindig is meghatározzák a nézők és a játékosok együttes testi jelenlétének valamennyi tényezőjét, s amelyek alapkoordinátái máig (!) pontosan rögzíthetők a mejerholdi biomechanika és a sztanyiszlavszkiji Módszert kisajátító szocialista realizmus tengelyein. (Erre utal egyébként a konfrontáció keretfeltételei kapcsán ismét csak Radnóti Zsuzsa [392.], s valószínűleg ezért nem furcsállta senki, hogy a *Tenyér és ököl* című tanulmány korszakhatárát nem a peresztrojka és a glasznoszty, hanem Sztálin halála jelöli ki.)

A másik utat viszont épp Lengyel Györgynek az amerikai negyvenes–ötvenes évek McCarthy-izmusával foglalkozó írása körvonalazza. Az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság működése révén demokratikus keretek között létrejött „belső mentális diktatúra” és „szellemi inkvizíció” története ugyanis érzékenyen és olvasmányosan ábrázolja azt a három viselkedési modellt, amelyek egy, a 2008-ban megjelent *Színházi emberekkel* rokon, ám az alkotói közösségnek köszönhetően elméletileg és történetileg reflektáltabb koncepciót artikulálhatnának.¹¹ Hiszen ha a „hollywoodi tízek”, Elia Kazan és Bertolt Brecht döntéseiről, továbbá *A rakparton* és *A salemi boszorkányok* esztétikumáról nem a kötet második, hanem első fejezeteként olvashatnánk, izgalmas és kontinenseken átívelő párbeszédbe kezdhetne az eisenhoweri éra világával a mejerholdi és a sztanyiszlavszkiji sors közötti tragikus különbség, a *Legyek* színrevitelére vállalkozó Charles Dullin ellentmondásossága vagy éppen Jindřich Honzl életútja.

E koncepció legnagyobb nyertese az a magyar színházzal foglalkozó fejezet lett volna, amelyet a kötet recenzensei a leggyengébbnek tartanak. A könyvet információértéke miatt „lehetetlenül izgalmasnak”

⁹ Vö. pl. Jacques Rancière: *Esztétika és politika*. Budapest, Múcsarnok, 2009. Ford. Jancsó Júlia; Jean-Louis Pierson; Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Budapest, Balassi, 2009, 192–211. Ford.: Schein Gábor.

¹⁰ Vö. György Péter: *Kádár köpönyege*, 29.

¹¹ *Szellemi inkvizíciók*, i. m.

minősítő Nánay István szerint ugyanis „az adott terjedelmén belül jőszerivel csak azokat az adatokat és összefüggéseket lehet közölni, amelyek a hazai olvasó számára többé-kevésbé ismertek, tehát a könyv mintegy hetedét kitevő rész számukra nem szolgál olyan meglepő és elgondolkodtató újdonságokkal, mint a többi fejezet zöme”.¹² Ha azonban a Gajdó Tamás írásából megismert tényeket az amerikai színházzal és filmmel foglalkozó fejezet „drámaiságának” tükrében olvassuk, akkor felfigyelünk arra, hogy a 365. oldalon fettel szedve áll előttünk az a szempont, amelynek kibontása a hazai színháztörténet-írás egyik nagy adós-

¹² Nánay István: „Csend, ha mondom!” Színház és diktatúra a 20. században. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3519/szinhaz-es-diktatura-a-20-szazadban/> (2012.08.12.)

¹³ Ljudmila Ulickaja: *Imágó*. Budapest, Magvető, 2011, 498. Ford.: Goretity József.

¹⁴ Továbbá az, hogy a kötet eszmei és felelős szerkesztői miért nem vették a fáradságot az olyan bevett színháztörténeti terminusok egységesítésére, mint például a kötetben hol „költői-lélektani színháznak” (271.), hol „naturalisztikus-verisztikus” stílusnak (283.) nevezett lélektani realizmus, továbbá az olyan meglehetősen vitatható ex cathedra kijelentések felülvizsgálatára, mely szerint Max Reinhardt teremtette volna meg „a” rendezői színházat (31.), és a sor még hosszsan folytatható.

sága. Arról a „politizáló színészlőről” van szó, akinek a története nem Hitler vagy Sztálin hatalomra jutásával kezdődött, s nem is fejeződött be 1989-ben. Arról a mentalitástörténetileg izgalmas jelenségről, amelynek hatásos és sikeres, ám nem kizárólagos metaforáját alkotta meg a *Mephisto* kameramozgása, amely a színházi színész munkájának nyilvános voltára reflektálva fényképezte filmre a nem csak Gustaf Gründgensről mintázott Hendrik Höfngent. Színházi emlékezetünknek arról a súlyos hiátusról, amelyet az irodalmi kánonban Robert Antelme, Tadeusz Borowski, Primo Levi vagy éppen Esterházy Péter, Kertész Imre és Nádasy György definiált kulturális jelenségként – a politika pedig „magamagától kinőtt benne”.¹³ S ez az a pillanat, amikor a könyv és a (könyvészeti sznobériával üdvözlendő szembeszegülő) lábjegyzetek nyújtotta információért őszintén hálás olvasóban joggal vetődik fel a kérdés: miért nem volt arra idő és energia, hogy egy következetes és aktív projekt munka során a tanulmányokban megfogalmazódó gondolatok és ötletek kidolgozott és kortárs horizontból érvényes koncepció mentén váljanak egy kötet részeivé?¹⁴

**Lengyel György (szerk.):
Színház és diktatúra a 20. században.**
Budapest, Corvina – OSZMI, 2011, 427p

Koltai Tamás

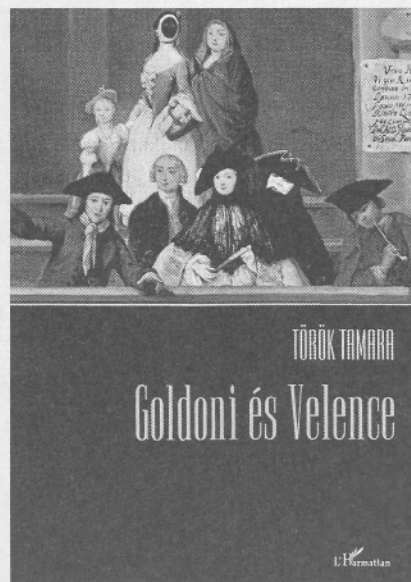
Goldoni- életműkönyv

Képzelnék el, hogy Pécssett néhány szerencsétlen körülmény miatt a korábbi majdnem húszról tizenhárom-tizennégyre csökken a színházak száma, ezek közül hét játszik rendszeresen, két „szezonban”, gyakran egymással párhuzamosan, úgy, hogy esténként hétezeren ülnek színházban, többek között egy ezernégyezer nézőtérrel. A hét színház ezerháromszáz-ezernégyezer előadást tart évente. A város lakossága erősen megoszlik két szerző, mondjuk, Spiró György és Egressy Zoltán között, a nézők két pártra szakadnak, a rajongótáborok esténként összecsapnak kedvencük iránti lelkesedésüktől hajva.

Ha mindezt összeadjuk, fogalmat alkothatunk Velence, e Pécsnél kisebb, száznegyvenezer lélekszámú város színházi életéről a XVIII. században. A számokat Török Tamara könyvéből vettem, csak Carlo Goldoni és Pietro Chiari nevét helyettesítettem be Spiróéval és Egressyéval. (*Nota bene*: ki hallott eddig Chiariról?)

Hogy lássuk, mit jelentett a színház ott és akkor. A *Goldoni és Velence* című könyv erről kínál megkapó képet.

Erről is. A kitűnő dramaturg és fordító persze a drámaírókat állítja középpontba, de már e tekintetben is szélesíti látókörünket, hiszen legfontosabb megállapításainak egyikeként leszögezi, hogy Goldoni mindenekelőtt *színházi ember* volt, aki egyesítette magában a szerzőt, a „rendezőt”, a színházigazgatót és nem utolsósorban a reformert. Mint drámaszerző „az egyik első polgári értelmiségi, aki az írásból él”, és kenyérkereső foglalkozásnak tekinti a darabírást (ellentétben másikkal, Chiarinál sokkal ismertebb riválisával, az arisztokrata származású Gozzival, aki



„hobbyíró” volt, „ajándékba” adta a színháznak a műveit, és fölháborodott, ha a szerző részesedett azok bevételeiből, netán még ki is akarta adni a szövegüket).

Ahhoz, hogy jobban megismerjük Goldonit, a színházi embert, rendkívül fontosak azok a körülmények, amelyekkel reformerként szembeszállt, s amelyekről Török Tamara érdekfeszítően tudósít.