

SZÍNHÁZTÖRTÉNET-ÍRÁSUNK ALAPELVEI

Az előadás címében megfogalmazott tételekről két összefüggésben fogok beszélni. Mindenekelőtt a helyzet jelenlegi állásáról, tényeiről számolok be. Másodjára pedig néhány vitatott és vitatandó véleményről fejtem ki gondolataimat, hiszen a jövő hazai színháztörténeti kutatásai nagyrészt attól függenek, milyen álláspont alakul ki az elvégzendő munkák elméleti alapját, jellegét illetően.

Máig tisztelt elődünk, Bayer József 1887-ben A nemzeti színjáték története előszavában így határozta meg feladatát: "Nemzeti játékszínünk története.....nem lehet pusztán krónikája az egyes színtársulatoknak. A magyar színészet nemzeti, kulturális missiót teljesített ez időn belül. Ez időszak eseményeinek részletes leírása tehát kívánatos és indokolt is, hogy a magyar színészet műveltségtörténeti jelentősége lehetőleg minden oldalról kellő világításba helyeztessék." -- Azzal, hogy szinte egyidejűleg megírta A magyar drámaidom történetét is, mintegy megelőlegezte azt a szemléletet, amely szerint ennek a két művészi alkotóágnak a művelése, - egymással ugyan szoros összefüggésben álló, mégis más természetű -, két diszciplínához tartozik. Hosszú szünet után - P. Kádár Jolánnak a Nemzeti Színház történetéről írt, 1941-ben megjelent kétkötetes művén kívül -, nem akadt méltó követője ennek a munkának.

Fél évszázad múlva, 1990-ben jelent meg egy olyan átfogó célkitűzésű munka, a Magyar színháztörténet, 1790-1873, amely eleget kívánt tenni az eredeti alapelveknek, mindenekelőtt e művészeti ág komplex jellegének. Az intézménytörténetet éppoly fontosnak ítélte, mint a hazánkban gyakorlattá vált színjátéktípusok ismertetését, a műsorrétegek kialakulását az előadások stílus- változásainak feltárását, valamint e stílusok személyes képviselőinek munkásságát: a nagy színész és rendező-egyénségek működését.

Amennyire a források engedték, figyelembe vette a scenikai kultúra , a díszlet- és jelmezművészet kialakulását. A fejlődési folyamatot 1873-ig mutatta be, addig az időpontig, amikor három város egyesítésével jogilag is az ország fővárosa lett Budapest, illetve, amikor a Nemzeti Színház először kapott felelős szakmai vezetést Szigligeti Ede és Erkel Ferenc személyében.

Bár a következő korszak feldolgozásának tervezése azonnal elindult, mégis csak egy évtized múlva, 2001-ben jelenhetett meg a mű második kötete, amely ezúttal az 1873-1920 közti időszakot dolgozta föl. A szerkesztés ugyanazokat az elveket alkalmazta, mint amelyek az első kötet elkészítésekor hasznosnak bizonyultak. Egyetlen ponton kellett

eltérni a bevált tárgyalási szempontoktól. Mivel ezekben az évtizedekben a különböző színjátéktípusok, úgyszólván " egymásra torlódtak" , ezért azt a folyamatot kellett és lehetett bemutatni, amellyel ezek a tendenciák az "intézményesülés" útjára léptek, belevonva érdeklődése körébe a "könnyű műfajokat" is Új jelenségként kezelte a vidéki színház az állandó bázisainak meggyarapodását. Fontosnak tartotta, hogy beszámoljon a Kárpátmedence területén feltalálható, bár csökkenő jelentőségű, németnyelvű színjátszásról is. -- Közös vonása lett mindkét kötetnek, hogy a hazai fejlődést , mint az európai mozgalmak, - egyidejű, vagy késlekedő -, részét tekintette és ábrázolta.

-- A kép teljességéhez hozzátartozik, hogy most, ezekben a hetekben indult el az 1920-1949 közötti korszakot tárgyaló harmadik kötet előkészítése. Munkánkat az MTA Színház- és Filmtudományi Szakbizottsága kezdeményezte és kísérte figyelemmel. Megvalósítását pedig anyagilag is támogatta az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztálya. A két kötet megjelenése közötti időben kiegészítő-alapozó adatbázis céljára készült el a Magyar Színházművészeti Lexikon, amely 1994-ben került ki a nyomdából. Ez is a színházművészet komplex természetére épült. Ne feledkezzünk meg arról sem, hogy sok alapos Adattár és jó néhány kis-monográfia jelent meg, -- nagyszabású alap kutatások nyomán terjedelmes műsor-repertóriumok készültek a XVII-XVIII. század iskolai színjátszásáról, vagy éppen a XIX. századi hazai németnyelvű együttesek műsoranyagáról. Ezek mind hiánypótló műveknek számítanak.

Elmondhatjuk tehát, hogy az elmúlt évtizedben Bayer József nyomdokán járva, "tudományos kézikönyvek" formájában elkészítettük a hazai színházművészet történeti leltárát, azt a széleskörű adatbázist, amelyet ezután kiindulópontként használhatunk fel a mélyebb, korszerűbb elemzés számára. De hát milyen is volna a "korszerű" megközelítés ? Ezzel a kérdéssel lépünk be a vitatott-vitatandó elvek világába.

Visszatérve előadásom címéhez, nyilvánvaló, hogy minden egyes szavát gyanakvással kell olvasnunk. Hogy sorba vegyük: a "színház" szó használata annyira kiterjedt, olyan széleskörű konnotációi vannak, hogy fogalmát már-már üresnek kell tekintenünk. Félreértések elkerülése végett, - a "méla Jacques" Shakespeare Ahogy tetszik című darabjában nem "színház"-ról beszél, (ez csak Szabó Lőrinc fordításában hangzik így), hanem "színpad"-ról: "All the world's a stage / And all the men and women, merely players. " Az ennek pontosan megfelelő magyar szöveg tehát így szól: "Színpad az egész világ, / És csak színész rajta minden férfi, nő. Vagyis Shakespeare pontosan meg tudta különböztetni a Globe Theatre-t a Globe színpadától. -- A később "barokknak" nevezett szemléletmód viszont hihetetlen tágra bővítette a "theatrum" szó jelentésvilágát. Egy kiváló magyar disszertáció,

Angyal Endre 1938-ban megjelent *Theatrum mundi* című kötetében egész sor könyvcímet idézett. - többek között: *Théâtre de la guerre dans le Bannat de Temesvar* (1738), *Theatrum malorum mulierum.....*, (é.n.), *Theatrum Chemicum* (1617), *Theatrum virorum eruditione clarorum* (Noribergae, 1688), - és a sort még folytatni lehetne. -- Éppen ezért úgy gondolom, hogy manapság a "színház" szó igen szűk értelemben, legfeljebb: "állandó színházépület" , "intézmény" jelentéseként használható.

Másfajta "hitelvesztés" áldozata a "történet" szó . Ki merné ma egyértelmű meghatározását adni ? A magyar szóhasználatban mindenesetre különbséget teszünk a "történelem" és a "történet" között. A "történelem" az, ami megtörtént. A "történet" az, amit róla mondunk. Ez közelebb van az "elbeszélés" fogalmához: történeteket (meséket ?), különböző narratívákat mondunk a történelemről. Ezúttal persze épp hogy csak utalhatunk arra az elméleti vitára, amely a "történelmi igazság", a "hiteles" elmondás lehetősége körül folyik, - vagy például az elkerülhetetlenül szubjektívnek minősíthető, "visszafelé megírt" történelem-értelmezés következményeiről.

Meg nem oldott probléma, s még hozzá éppen a színművészet területén az, hogy egyáltalán alkalmas eszköz e az "írás" a folyamatművészetek (színjáték, zene, tánc, stb.) hitelesnek tekinthető rögzítéséhez ? És ebből a szempontból nincsen lényeges különbség a velünk élő kritikai tevékenység, és a múltat feltárni kívánó kutató munka nehézségei között. A tegnap esti előadás éppen olyan "múlt", mint egy századok előtti esemény. Mit lehet és milyen eszközökkel megragadni belőle ? Legalább ilyen szkepszissel emlegethetjük a régebben megfogalmazott, de valószínűleg mindig is ideológiákkal terhelt "elveket", "alapelveket". Majdhogynem frivolnak, de legalábbis gyanúsnak tűnik a rájuk való hivatkozás.

Mindebből az következik, hogy ha egy ideig használhattuk is a "színháztörténet alapelvei" kifejezést, amely ilyenformán maga is "múlt időbe" került, ezután már pontosabban kell fogalmaznunk.

Először: a szakterület legáltalánosabb, összefoglaló meghatározása a színháztudomány. Ennek keretében, korántsem véletlenül, két "tartomány" alakult ki: a színművészet elmélete, illetve története. Szoros kapcsolat van közöttük, de tárgyuk különbözősége miatt egyik sem alárendeltje a másiknak, viszont kölcsönösen rászorulnak egymás eredményeire.

Nem véletlen, ha lépten-nyomon olyan véleményekkel találkozunk, amelyek a színháztörténetet "lehetetlen" tudományágnak tartják. Az ilyen megállapítás vagy különösebb indokolás nélkül hangzik el, - mint például P. Simhandlnál, aki szerint "Szigorúan véve ez a

tárgy nem is létezik." Ezt én igazából "kényelmes nihilizmusnak" nevezem, mert eleve felmentést ad egy feladat elmulasztására, amikor azt állítja, hogy nem létezik valami, ami van. Tisztességesebb ennél az az álláspont, amely megfontolandó elvi érvekkel próbálja más, eddig kipróbálatlan utakra terelni ennek a diszciplínának a művelőit.

Pontosabb lenne mindkét esetben azt mondani: az eddigi színház-történetírásnak más volt a célja, és természetesen mások az eszközei is, mint amit ma várunk el tőle. Ezért is javasolnám, hogy mostantól kezdve a színháztörténetéről beszéljünk. Ez a szóhasználat pontosabb és ezért hasznosabb is.

A változtatás igénye egy ideje már a levegőben van. Megfontolandó az a vélemény, amely ennek a tartománynak az elmaradottságát, "nagyfokú elméleti reflektálatlanságát" rótt fel. Ezt a legvilágosabban Kékesi-Kun Árpád fogalmazta meg Hist/ó/riográfia című tanulmányában, amely a Theatron című színháztudományi periodika 1999. tavaszán megjelent számában volt olvasható. Az elmaradottság okát "a pozitivistá elgondolás bűvköréből való kiszakadás elmulasztásában" látta. Az elmaradottságot jogosan érte a bíráló. Csakhogy ez másféle elmaradottság. A magyar színháztörténet-írás ugyanis, - mint említettük -, évtizedeken keresztül elfelejtette végigjárni a felelősségteljes pozitívizmus kihagyhatatlan útját, nem végezte el "kötelező házi feladatát". Csak az 1980-as évek végén ébredt rá a szaktudomány erre a mulasztásra, amelyet mindaddig, amíg a tervezett harmadik kötetet le nem teszi az asztalra, nem tekinthet jóvátett hibának. Ez a típusú munka, - ezúttal az 1920-1949 közötti korszak feldolgozása -, remélhetőleg valóban a befejezéséhez közeledik. Már csak ezért is fontos, hogy a jövőbe nézzünk.

Az elmúlt fél évszázadban egész sor új szemléleti módot, elemző módszert kínáltak fel a nyelv- és irodalomtudományok számára. Csak emlékeztetőnek szánom a most következő felsorolást. Sűrű egymás utánban követte egymást a "modernizmust" meghaladó "anti-modernizmus", a poszt-, majd poszt-poszt-modern, azután a neo-, sőt legújabbban a "tranzitológiának" nevezett szemlélet. Az elemző módszerek ezzel a folyamattal nagyjából párhuzamosan, a prágai strukturalistáktól elindulva, a destrukción át, eredményesen kezdték el eszközül felhasználni a szemiotikát. Mindezekkel összefüggésben, de tovább is lépve, a Gadamerre alapozó hermeneutikai módszer ismét gazdagabbá tette a "megismerés" lehetőségeit, és igyekezett kielégíteni a megértés és magyarázat újra meg újra felmerülő igényét. Mindehhez társult a "befogadás-esztétika", a műalkotás "interaktív" folyamatának feltételezése és kimutatása, elsősorban az olvasó hozzájárulása a műalkotás "végleges", vagy "éppen-adott", de mindenképpen "egyéni formált" tartalmának kialakításához. Fontos eleme lett ennek a viharosan változó tudományelméleti fejlődésnek az, hogy erősen

kitágították a "nyelv" és a "szöveg" szavak tartalmát. Jelentésük egyre gazdagabb lett, többrétegű és több összetevőre vonatkoztatható. Ezért azt hiszem, hogy a par excellence irodalmi alkotások elemzésére és értelmezésére irányuló, rendkívül rövid időn belül jelentkező új meg új kínálat, - " a megváltozott tudományos szituáltságból következő irányultság" (Kékesi Kun Árpád definíciója) -, sűrű változása, "torlódása" tette szinte lehetetlenné, hogy annak a komplex folyamatművészetnek, t.i. a színjátéknak, amely éppen ezekben az évtizedekben vívta meg győzelmesnek mondható függetlenedési harcát a drámai irodalom elsőbbségi, vagy éppen kizárólagos jogai ellen, vagyis a színjátéknak a történetét irodalomelméleti eredetű álláspontokhoz igazodva, kezdje fel- vagy átdolgozni. (Árulkodó jelnek tekintem, hogy tudomásom szerint még véletlenül sem esik szó ezekben az elméletekben a többi folyamatművészetről: a színpadi zenéről és táncról.) A szűkebb értelemben vett színháztörténeti szakmának igazából véve ideje sem volt arra, hogy ezt a, mintegy kívülről, szinte erkölcsi kényszerként felmerülő igényt tudomásul vegye és szakterülete sajátosságainak figyelembevételével fogadja el, vagy ne fogadja el.

Nagyon valószínű, hogy csak bizonyos adaptáció nyomán épülhetnének be egy "idegen" művészet-történeti diszciplína területére. . Ezt az összehasonlító-adaptáló munkát valóban el kell kezdenünk. De hogyan ?

Erika Fischer-Lichte magyarul nemrég megjelent Drámatörténet-ének Bevezetésében hősies kísérletet tesz arra, hogy valamiféle új programot jelöljön meg. Ezt írja: " Nemcsak gyümölcsöző, de nagy kihívást jelentő vállalkozás is identitástörténetként megírni az európai színház történetét, hiszen ez az új szemléletmód az európai kultúrtörténet s így az egész történelem át- és újraírását vonná maga után." De van olyan tisztán látó és becsületes, hogy ehhez az ötlethez azonnal hozzáfűzze az alábbiakat: "E terv során azonban leküzdhetetlen módszertani nehézségekkel kell szembenézni. Hiszen ha az identitás színrevitele különleges performatív cselekvéseken keresztül történik, amelyek viszont (tünékeny-változékony jellegüknél fogva) nem rögzíthetők , nem hagyományozhatók, s ily módon nem hozzáférhetők a történész számára, akkor elkerülhetetlenül felmerül a kérdés, hogyan vizsgáljuk meg az általuk véghez vitt színreviteleket." Vagyis rövid úton visszaérkezik a "lehetetlen tárgy" dilemmájához.

Vegyünk szemre egy másik utat. A Magyar Lettre Internationale legfrissebb számában (2001. ősz) olvasható Jacques Louis Le Goff -nak az Odile Jacob kiadónál megjelentetett tanulmánya. Címe szerint: Tudomány-e a történelem ? Ebben újra felteszi az alapvető kérdéseket. Némileg rendhagyó módon, záró következtetésével kezdem: " Mire való a történelem ? Hogy racionálisan válaszolhasson a kérdésre: ' Kik vagyunk? Honnan jövünk ?

Merre tartunk ? ". Megállapítja továbbá: "A történettudomány nem ismeri a törvényeket: a többi, testvér- társadalomtudományhoz hasonlóan a szabályszerűségeket keresi. Tudományos módszereket használ a kutatásban és a történelmi tények kezelésében. A módszereket szabályok határozzák meg, illetve igazolhatóaknak kell lenniük. Az a történetírás, amely a racionalitásnak ezen a körén kívül esik, csak fecsegés, meg "jósolgatás".

Lucien Fébre-re hivatkozva Le Goff "a történész legfőbb bűnének" az anakronizmust tartja. Tehát azt a szemléletet, amely mintegy "visszavetít", a saját korában kidolgozott kategóriákat alkalmazza a múltra. (Például "gyarmatosításnak" minősíti a kereszteshadjáratokat). Nélkülözhetetlennek tartja viszont a megbízható kronológiát, megállapítva: "amelyről nem lehet elégszer elmondani, hogy nincs történelem kronológia nélkül." Ezután egy olyan szintetizált "történelmi antropológia " megteremtése mellett érvel, " amely egybefogja a történelmet, a szociológiát, és az antropológiát, és amely a társadalmak időbeli változásait kutatja és magyarázza, minden szinten. /...../túl kell lépnie a szövegeken, dokumentummá kell minősítenie a képeket, a régészeti eredményeit, a tájakat, stb."

Ily módon azokat a törekvéseket erősíti meg, amelyek, - hogy a saját területünkre térjek vissza -, minden lehetőséget megragadnak, hogy komplex módon kezeljék a szakterületüknek megfelelő tárgyukat. Mit jelent ez ? Mi legyen kutató és értelmező munkánk tárgya ? Melyek lehetnek újragondolt módszerei ? Tárgya: a színjáték világa. Módszereit, amelyek a Foucault-féle "archéologie de science humaines" körébe tartoznak, a szakterület sajátosságainak figyelembevételével kell kialakítani.

Az alábbiak valószínűleg nem vonatkoztathatók közvetlenül a jelenkori színjátékos jelenségek leírására. A múltba nézve viszont, remélem, hogy igen. Tegyük fel: minden emberi társadalomban, a földgolyó minden táján, - úgy tűnik, egymástól függetlenül is -, kialakult egy sajátos közösségi cselekvés-modell. Állandó vagy alkalmi területet jelölnek ki, amely gazdag szimbolikus jelentéssel--jelentőséggel bír az ott folytatott aktivitásban résztvevők számára. A játék során, - nevezzük ezt a tevékenységet nagyon általánosan játéknak -, a jelen lévők két csoportra oszlanak. Ezt a tényt képletszerűen úgy szoktuk felírni, hogy "A nézi B-t, aki C-alakban (C1- C2.....Cx) lép be a játék helyére", - mármint a színpadra. A magyar szóhasználat pontosan határozza meg ezt a tevékenységet: "B" "felidéz", "megjelenít" és "alakít". Tehát "itt" és "most", átmenetileg felvett "alakban" mutat be egy fontos részletet társadalmi múltjából. Ebből a szempontból már a mi Tegnapi is Múlt. A játék emlékeztet, hogy emlékezzünk.

Rendkívül fontos annak a tudatosítása, hogy a kijelölt helyen jelen lévők a "közös térben" a játék folyamán szoros interaktív kapcsolatban vannak, de alapvetően más és más funkcióban. A döntő különbség az, hogy a "C-alakok" egymással összefonódott sorsa ismert és lezárt. Arisztotelészi értelemben "eleje, közepe és vége" van. Az interakció másik oldalán lévők, a nézők sorsa azonban nyitott. A közönség minden egyes tagjára ismeretlen, megismerhetetlen, és tökéletesen különbözik egymástól. Tehát: a színpadi sors koncentrált és képletszerűségében megismételhető. A nézőtérben lévők sorsa diffúz, egymástól eltérő, megismételhetetlen. Ez is az egyik oka annak, hogy a látottakat-hallottakat ki-kik a maga élettapasztalata, életpillanata szerint, egymástól függetlenül, másként értelmezi, - mást jelent számukra. Mai szemléletünk értelmében ezért válik az élmény egyedi alkotássá. Ezt a folyamatot próbálja megragadni a "befogadás-esztétika". Itt is volna vitatni való, hiszen, úgy gondolom, egy-egy előadás hatása túlnyomórészt emocionális-intellektuális jellegű. Az "esztétikai megragadás" mozzanata más pszichológiai szinten van. --A színjáték két interaktív oldala közötti válaszfal ontológiailag különbözik: ha mégis átlépik, megszünteti a játék alapstruktúráját. Másfajta "létezőt" teremt. Ezért kellett megakadályozni a "peleskei nótáriust" abban, hogy kivont kardjával védje meg Othellótól Desdemonát. --

Jelenkorunk változatos újító kísérletei során hiába ültetik körbe, kétoldalt, a színpad elé és mögé a játék időtartamára a nézőket, vagy készítetik őket alkalmi helyváltoztatásra, az interaktivitás kettős funkcióját ez nem szünteti meg.

Az eddig elmondottak azonban csak egy szűk körben érvényesülő interaktivitásról szóltak. Van egy ennél sokkal hatalmasabb, mintegy "kívülről ható" interaktív folyamat. Madách Imre Az ember tragédiája konstantinápolyi színében ezt az erőt "a kor szellemének" nevezi. A korszellem nyilván egy adott társadalom teljes hit- és hiedelembeli tartalmait, értelmi- és érzelmi világát, éppen érvényes konvenciórendszerének teljes hálóját jelenti. Ebből a közmegegyezésből táplálkozik a cenzúra és az ön-cenzúra. Aki a "hálót" átszakítja, transzgressziót követ el. A színpadi játék általában nem kezdeményezi a "határátlépést", legfeljebb tágítani igyekszik a hálót, hogy kitapogassa, hol van az adott pillanatban a túréhatár. Nem követhet el nyílt transzgressziót, mert az éppen aktuális cenzori hatalom megtiltja, lehetetlenné teszi, - a közvélemény pedig rosszalja, vagy éppen elutasítja. A színjáték legfeljebb annyit tehet, hogy exemplumként újra meg újra felmutatja az áthágás már megtörtént híres-hírhedt eseteit, -- Prometheustól Doktor Faustusig és azon túl.

A színjáték-történet tárgya tehát a fentebb tömören vázolt, rendkívül bonyolult, komplex hatásesszközökkel alkotó sajátos társadalmi cselekvés: az előadás, az, amit a néző látott. Mélyebb megismerése alkotó-létesítő folyamatának minden egyes elemét figyelembe

vevő, komplex eszköztárt igényel, illetve eddig is meglévő, de kellőképpen nem hasznosított forrásoknak a kutatásba való bevonását.

Melyek lennének ezek az eddig nem elég szakszerűen feltárt színjáték-történeti források ? Mindenekelőtt: a sűgópéldányok, rendezőpéldányok és zenekari partitúrák-vezérkönyvek anyaga. Második lépésben: a különböző példányokban fennmaradt szerzői-rendezői instrukciók, tehát a színpadi magatartásra vonatkozó közvetlen (zárójeles, dőltbetűs, stb.) illetve a szereplők szövegeiben közvetve adott utasítások.

Ami az elsőt illeti, tehát a sűgópéldányokat és partitúrákat. Csak az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában több ezer tételt tartanak nyilván. Mivel pedig köztudomású, hogy a színjáték során elhangzó szöveg csak kivételesen azonos a szerző által megírt szöveggel, nyilvánvaló, hogy az "interaktivitás" is kizárólag az előadás során kapott, - viszonylag leghitelesebben a sűgópéldányban található -, alapanyagokra, az azokat megtestesítő élményekre épülhet. Ugyanez vonatkozik a zenei anyagra is. Egy-egy produkció szerkezete, tehát a két réteg, - szöveges és zenei -, ötvöződése, "struktúrája" csak ezekből ismerhető meg. Mivel pedig e kettőnek az aránya (a "sűrítő" próza, illetve a "lassító" zene, illetve "zenés műfajokban " a recitativo és ária megoszlása) típusalkotó erővel bír, változásuk műfajok keletkezésének csiráit rejti magában, - vizsgálatuk nélkül nem közelíthetjük meg ezt a sajátos történeti folyamatot. Zenés színpad - vidám játék (1961), című tanulmányomban éppen ennek a sajátos típus-szervező folyamatnak a történeti alakulását dolgoztam ki, bőséges példatárral.

A szövegelemek igazítanak útba akkor is, amikor azt a bizonyos korszellemet kívánjuk megismerni. Egy konkrét példa: Katona József korának közönsége tényként fogadta el, hogy Biberách "hevítő pora", amelyet Ottó kever Melinda italába, olyan személyiség-roncsoló "drog", olyan afrodiziákum, amelynek hatására, mint a szerencsétlen asszony később felidézi: "Pokoli tűz ége tagjaimban....". Ha a nézők nem hittek volna ebben a hatásban, akkor a tragédiának ezt a fordulatót egyszerűen nem fogadták volna el. -- Vagy egy világirodalmi példa. Faustus doktor Marlowe tragédiájában "nyílt színen" köt szövetséget a Gonosszal. A kötés formája az életre-halálra szóló "vérszerződés". Az a "jogi" cselekedet, amely az emberi vér "ereje" révén válik felbonthatatlan megállapodássá, - és nemcsak jelképesen. A hét magyar törzs is vérszerződést kötött egymással. A Faust-monda, majd a XVI. század végi angol gondolkodás még mindig érvényesnek tekintette az ilyen kötést. Ha nem így lett volna, hiteltelennek, nem-tragikusnak találta volna Faustus elhatározását.

A sűgőkőnyvek segítenek felismerni azt is, ami vagy nem volt látható, vagy hallható a korabeli előadáson, mert bizonyos szempontok miatt "kihúzták" a jelenetet, vagy

sor. Paulay Ede például nem vitte színpadra a Tragédia londoni képének végén a sírba ugrók jelenetét és kétsorosait, mert félt, hogy nevetségessé válik a látvány, -- így azután elmaradt Éva apoteózisa is: "fátyolát, palástját a sírba ejtve, dicsőülten felemelkedik". És a bemutató korának szelleméből fakadó ön-cenzúra miatt nem mondhatta el Éva az utolsó képben azt a sorsdöntő mondatot sem, hogy "Anyának érzem, óh Ádám, magam. "

A legnehezebben felderíthető területnek tartjuk az egyes korok színészi játékának, gesztusrendszerének a megismerését. Éppen ez az a terület, amelynél az említett instrukció-feltárás és - elemzés jöhet a segítségünkre. Idézeteinket vegyük ismét a Bánk bán-ból. Az Első szakasz-ban: "PETUR BÁN belép, vadon körülnéz, Simon mellett egy székre veti magát." -- Valamivel később ugyanő : " ...vad tekintettel s vérrel forgó szemmel felugrik, öklével süvegét szemére nyomván ordítja: A magyar szabadság ! Iszik."-- Vagy: "BÁNK...Fájdalommal fejét kezei közé szorítja." -- Azután, Melinda és Ottó dialógusa során "...az ajtócskán ismét visszajön. Vad indulat, mért kergetsz vissza ismét? meglátván őket, tenyerét szemekre csapja. Ó, véghetetlen szent könyörületesség! Erős muzsika. Bánk megijedve szédeleg ki, vissza az ajtón." -- A Negyedik szakaszban: "MELINDA ki érzéktelenül állván, mejjén lévő pántlikáját tépegeti, végre leveti a földre. " -- BÁNK Gertrudis meggyilkolása után: merően áll, reszketve egyenesíti ki ujjait -- a tör kiesik kezéből, melynek zördülésére felijed. " Még egy példát, amelyben a közvetlen instrukció mellett a közvetett, -- tehát a másik szereplő szövegébe rejtett formát is megtalálhatjuk: "TIBORC ki Bánk bánnal jött és leghátul maradván, csak egy szegletben vonja meg magát, s kucsmáját gyömöri. Uram ! Iszonyú ezen hideg magadviselete ! ", - amit csak akkor mondhat el, ha már észrevette és felfogta Bánk látható lelkiállapotát. --- A gesztusadatokat korlátlanul lehetne idézni. ŰBiztos , hogy ennek a sajátos forrásnak a felhasználásával, hozzájuk véve a "némajátékok", "tablók" anyagát is, sokkal közelebb lehetne jutni hazai kora-romantikus színjátszóstílusunk megismeréséhez. Nem a kinevetetés céljából, de tisztelettel ismerve fel azokat az eszközöket, amelyek a kor nézőközönségének jelenlétében hatékony interaktivitást váltottak ki. Éppen ezért új eredményeket hozna egy-egy fontos sűgópéldány kritikai kiadása.

A színész múltbeli (és talán jelenbeli?) művészetének megértése nem könnyű, de nem is reménytelen feladat. Két történeti példát hozok fel. Szívesen olvasnék egy olyan tanulmányt, amely a Hamlet egy híres helyének az elemzésével próbálkoznék. Íme az idézet (Arany János fordításában) :

".....lám, e színész

Csak költeményben, álom-indulatban,

Egy eszmeképhez úgy hozzátöri

Lelkét, hogy.....egész valója

Kíséri képzetét ?"

Hogy mire kellene választ keresni ? Itt van ez a talányos szakkifejezés, az "eszmekép" (Arany tökéletes leleménye.) Shakespeare ezt a fogalmat a "conceit" szóval határozza meg. Ez persze a latin "conceptus"-ból ered, amelynek első jelentése "fogantatás". Mármint, milyen neo-platonista vélekedést tükröz ez a szóhasználat a színészi alkotói folyamat megjelölésére ? Az "eszme" lényegében a fogantatás virtuális időbeli elsőbbségét képviseli, az azt követő , megtestesített "kép"-hez viszonyítva . A következő sorok egy alkotáslélektani problémát vetnek fel. Angolul ez így hangzik: ".....his whole function suiting / With forms to his conceit ?" -- Aranyánál: "hogya egész valója / Kíséri képzetét." Mi ez az "egész való" ? A szellemiből a fizikaiba való sajátos átmenet, a színész művészetének lényege , Hogyan alakult ki, megváltozott, gazdagodott -e az idő során ?

A másik példa a talán még ezeknél is megfoghatatlanabb színészi pillanatokról, a rögtönzésről szól. Eredete a messzi múltba nyúlik vissza, gyakorlata pedig máig sem avult el. A megjelölés latin szakszava az "extemporizálás", olyan játék-fordulat, amikor a szereplők mintegy "kilépnek az időből". A régi sűgőkönyvek külön szokták jelezni ezeket a helyeket. Mit kezdjen az ilyesmivel a színjáték történésze ? Mondjuk, belelapozhat a commedia dell' arte canavaccio-iba, lazzi-gyűjteményeibe. Hát a magyar gyakorlat ? -- Verő György a Népszínházról szóló élvezetes emlékezéseiben Blaha Lujza és Tamási József "betétjéről " ír, amelyet a Tündérlak Magyarországon című, évtizedeken át műsorrenden lévő, bohózatban adtak elő:

"mikor urasan öltözve találkoznak. Marcsa egyre ijedez az utána szaladó sleppjétől, ide-oda ugrik, hogy megszabaduljon tőle, belé botlik, fölkapja, ledobja, forog vele: mint mikor a macska a farkával játszik. Tamási sehogy se boldogul az 'akadémiájával': panyókára nyakába akasztja a zsinórját, , amitől az akadémia az egyik oldalon föl, a másikon meg lecsúszik rajta."

Azután, egy másik, a színjáték történészeinek való jelenségről: mi történt a verssel, a verses drámák előadásmódjával ? Hogyan rombolta szét, milyen fokozatokban a naturalizmus a színi stilizációnak ezt a szintjét, -- ritmusát, dallamát, a rímek muzsikáját ? Hogyan juttatták el a neveltségességig, a "hamis pátozzsal" azonosítva ezt a művészi ábrázoló eszközt ? --Vagy: miért és hogyan fosztották meg az "interaktivitás" lehetőségétől a közönséget, amikor "megvonták" tőle az "újrátzatás", a "bis! bis!" - jogát, -- illetve szorították a "népszerű" operett birodalmába ?

A színjáték történéskének előbb-utóbb döntenie kell a scenika-kutatás tárgyának kijelöléséről is. Már csak azért is, mert a díszlet-tervezés története nem azonosítható a színjátékok tényleges scenikai környezetével. Az előbbi a képzőművészet egyik ágáról szól, a másik a színpadokon látható sajátos, sokféle tényező által meghatározott látványról. Amelyben már nem csak a rajz- és festő-tehetség nyilvánul meg, de a mozgás, forgatás, a tér- és fény-használat élő, dinamikus alkalmazása is. És persze ez vonatkozik az öltöztetésre, a jelmezre-maszkhasználatra is. Íme egy "történeti példa: ugyan milyen konvenció, miféle "korszellem" tette lehetővé, hogy a XVIII. század közepén a kiváló angol színész, David Garrick, Thomson Tancred and Sigismunda című színművének középkori szicíliai főhősét pazar magyar huszáruhában játssza el (" wears the dashing uniform of a Hungarian hussar"), olyan sikerrel, hogy a londoni Theatre Museum-ban látható olajfestmény készüljön róla ebben a szerepében ! ? -- Nyilván a mi jelmeztörténetünk is szolgálna hasonló, elemzésre váró, megértést és magyarázatot igénylő példával, az elemzés folyamatában felhasználva az emblematika és ikonográfia legfrissebb eredményeit.

Végül még egy kérdésre szeretnék válaszolni, a történetírás mint rekonstrukció félreértett és ezért elutasított igényére. Egy metaforának szánt idézet talán segít megvilágítani a dolgot. 1587-ben jelent meg a D. Faustus János-ról szóló , német nyelvű, úgynevezett "népkönyv". Egyik epizódja szerint Ötödik Károly német császár azt kívánja, hogy mutassák meg neki "..... Nagy Sándornak és felséges asszonyának személyét, azon formában, és testük járásában, aminémők életükben voltak:...." Faustus elvállalja a kérés teljesítését, de a következő figyelmeztetéssel, -- és ez fontos: "Azomban tudni kell felségednek, hogy ők testi mivoltukban nem támadhatnak fel halottaikból, s nem is lehetnek jelen, mert ez lehetetlen dolog. De azon ősrégi szellemek, akik látták Nagy Sándort és asszonyát, magukra ölthetik az ő formáikat és szabásukat, azokká változhatnak. Ezek révén megmutathatom felségednek Sándor igaz képét." (Sz.Gy. kiemelése) -- A történész sem igen kíván ennél többet. Nem rekonstruálni akar, hanem az eddiginél sokkal alaposabban meg szeretné ismerni, "felidézni" a múltat. Az ő számára az "ősrégi szellemeket" az eddig talán még felderítetlen, vagy csak felületesen kezelt, tárgy-specifikus források jelentik. Ehhez, persze, nem csak szorgalom, de fantázia is kívántatik. Alapelvek ? Talán mégsem. Fogalmazzunk szerényebben: útjelzők.

2001. november 6.

(Székely György)