

# Mi a színháztörténet és mivégre is tanulmányozzuk?

(1. rész)

tanári segédlet a színházelmélet, az alteritás és a modernitás  
színházi kultúrájának tanításához<sup>i</sup>

Kiss Gabriella

„A színház elmélet, vagy annak árnyéka. (...)  
Már a látás aktusában benne van az elmélet.”  
(Herbert Blau)

## Tézisek

A színháztörténet a színházi előadások története.

Mivel az előadás a nézés jelenidejében történik meg, története a nézés művészetének története.

Mivel az eseményként értett előadás nem rögzíthető és nem hagyományozható, csak dokumentálható, a múlt előadásainak kutatója az egykori előadások, színházi kultúrák emlékét megidéző dokumentumokat elemzi.

Mivel a múlt kutatóját is a saját jelenében feltett kérdések izgatják, a régmúlt előadásokhoz a kortárs színházban tapasztaltak horizontjából érdemes közelíteni.

## Pókhálóóra

Írjátok le post-itekre azokat a társított gondolatokat, információkat, fogalmakat, jelentéseket, amelyek a „színház” szóról eszetekbe jutnak! Ragasszátok őket a táblára, és nézzétek meg az így keletkezett pókhálóórát! Először próbáljátok meg szempontok szerint csoportosítani a szavakat, majd együtt válasszátok ki azt a három fogalmat, amely tényleg nélkülözhetetlen a színház létrejöttéhez!

Mit értünk azon a szón, hogy „színház”? Maga a szó a legtöbb nyelvben a 17. század során vált önálló szemantikai egységgé. Mivel etimológiájában együtt van jelen a theaomai” (szemlélni), a „theatron” (nézőtér) és a „theoria” (elmélet, elmélkedés) szó, leginkább olyan *látható teret* jelent, amelyen nézésre érdemes dolgokat mutatnak – legyen az csata, kivégzés, élveboncolás, egy akár drámaként is elolvasható történet. A 18-19. században a fogalom használata egyre inkább arra az apparátusra korlátozódik, amely lehetővé teszi, hogy a kukucska-színház nézőterén ülve felfelé nézzen, és a színészt látva azt mondja: „Jé, pont, mint a Jenő” (az anyám, a feleségem, a szeretőm stb.).<sup>ii</sup> S csak a 20. század elején mondatik ki az a tény, mely szerint a színház az a „darabka *életidő*”, amelyet a játékosok és a nézők közösen töltenek és használnak el, mégpedig annak a *térnek* a közösen belélegzett levegőjében, amelyben a játék és a nézés egyidejűleg végbemegy.<sup>iii</sup>

## Befejezetlen mondatok

Olvassátok el kiscsoportokban az alábbi öt színházi eseményt felelevenítő szövegrészletet! Közösen fejezzétek be az alábbi nyitott mondatokat! Próbáljátok meg minél több pro és kontra érvet felsorakoztatni, majd e mondatok segítségével meséljétek el társaitoknak az olvasott eseményt!

- A Medici-esküvőn látott előadás / a *Theatrum Anatomicum* / a *Miss Sara Sampson* 1767. május 6-i előadása / a *Lips of Thomas* / a *Kunst und Gemüse. Theater ALS Krankheit* SZÍNHÁZ, mert...
- A Medici-esküvőn látott előadás / a *Theatrum Anatomicum* / a *Miss Sara Sampson* 1767. május 6-i előadása / a *Lips of Thomas* / a *Kunst und Gemüse. Theater ALS Krankheit* NEM SZÍNHÁZ, mert...

## Egy néző lelkes feljegyzése naplójában Isabella Andreininek a Medici-esküvőn látott előadásáról (1589)

Áldozatnak érezte magát, mert Flavio rászedte, és szomorú sorsára nem lelve gyógyírt, Isabella átadta magát a fájdalomnak. A szenvedély legyőzte, és megadva magát a dühnek és őrjöngésnek, mint őrült rohangu a városjelenetben, megállítva egyik elhaladót a másik után, spanyolul, majd görögül, aztán olaszul és aztán más nyelveken beszélve, de mindig eszelősen. Majd hirtelen franciául kezdett beszélni és francia dalokat énekelt, ami a legönfeledtebb örömet szerezte a menyasszonynak, öfenségének. Aztán Isabella összes társának (Pantalone, Graziano, Zanni, Pedrolino, Francatrippa, Burattino, Cardone kapitány és Francescina) beszédét kezdte utánozni, mindet olyan természetesen,

olyan vidám képtelenséggel, hogy szó le nem írhatja ennek az asszonyszemélynek felülmúlhatatlan értékét és erejét. Végül némi varázslattal és friss vízzel sikerült Isabellát eszméletre téríteni, aki elegáns és tanult módon, részletezve azoknak szenvedélyeit és megpróbáltatásait, akik a szerelem csapdájába esnek, véget vetett a komédiának, miután megmutatta játékával az örületet és az egészséget, bizonyította saját eszességét; a közönségét olyan morajló csodálatba és imádatban hagyta, hogy ameddig világ a világ, Isabella ékesszólása és felbecsülhetetlen értéke örökké imádvá lesz.<sup>iv</sup>

### **Theatrum anatomicum**

1723 karneválján Andreas Ottomar Goelicke, a medicina professzora mély tisztelettel meghívja (az Odera menti) Frankfurt városának

NEMES GRÓFJAIT  
ÉS NEMES BÁRÓJAIT

úgy, mint

AZ EGYETEM VALAMENNYI FAKULTÁSÁN TANULÓ LEGELŐKELŐBB  
ÉS NEMESI RANGÚ DIÁKOKAT,  
TOVÁBBÁ VALAMENNYI, AZ ANATÓMIAI PREZENTÁCIÓKAT TÁMOGATÓ  
ÉRDEKLŐDŐT,

hogy vegyenek részt

EGY GYERMEKGYILKOS  
NÓNEMŰ HULLÁJÁNAK  
ANATÓMIÁJÁN,

amelynek celebrálására jövő szombaton és az azt követő napokon,  
délutánonként 5 és 6 óra között kerül sor egy

ANATÓMIAI SZÍNHÁZBAN,

amit egy, az anatómia és sebészet kapcsolatát taglaló előadás vezet be.

ANDREAS OTTOMAR GOELICKE

a medicina és a Lebuliensis Kör doktora és professzora

Physicus Ordinarius<sup>v</sup>

### **Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgi dramaturgia*, 13. szám (részlet)**

[A *Miss Sara Sampson* 1767. május 6-i előadásán] Hensel asszony nagyon kecsesen, a legfestőibb pózban hal meg; és különösen egy mozzanat lepett meg rendkívüli módon. Tapasztható haldoklón, hogy ruhájukat vagy ágyukat kezdik el tépdetni. Ezt a megfigyelést a legsikerültebben használta fel; abban a pillanatban, amikor a lélek elszállt belőle, egyszerre egy enyhe görcs rántotta össze, de csak megmerevedett karja ujjait, aztán megragadta szoknyáját, amelyet kissé megemelt, és rögtön újra leengedett: – a kialvó fény utolsó fellobbanása, a lemenő nap utolsó sugara volt ez. – Hárítsa rám a hibát, aki nem találja szépnek leírásomban ezt a finomságot, de nézze meg egyszer maga.<sup>vi</sup>

### **Marina Abramović: *Lips of Thomas* (1975)**

1975. október 24-én figyelemreméltó és elgondolkodtató eseményben volt részük az innsbrucki Krinzinger Galéria látogatóinak. A belgrádi születésű Marina Abramović itt mutatta be a *Lips of Thomas* című performanszát. A performansz elején Marina meztelenre vetkőzött, majd a terem hátsó falára erősítette egy rá hasonlító, hosszú hajú férfi ötágú csillagba foglalt fényképét. A faltól nem messze megterített asztal állt: a fehér abroszon egy üveg vörösbor, egy kiló méz, egy kristálypohár, egy ezüstkanál és egy korbács volt. Abramović leült az asztal melletti székre, és az utolsó cseppig kikanalazta a csuprot, majd a kristálypohárba kitöltötte, és lassú kortyokban megitta a bort. Amikor kiürült az üveg, jobb kezével összetörte a poharat: a keze vérezni kezdett. Ezt követően felállt, és fényképének hátat fordítva a nézők szeme láttára borotvapengével egy ötágú csillagot metszett a hasára. A vérző művész megragadta a korbácsot, letérdelt és erős csapásokkal ütlegelni kezdte magát. A korbács véres csíkokat rajzolt a közönség felé fordított hátára. Ezután karjait széttárta és ráfeküdt egy jégtömbökből épített keresztre. A plafonra egy hőszugárzó volt felerősítve, amely pont a hasára fújta a forró levegőt. Az élő húsba metszett csillag a forróság hatására újra vérezni kezdett. Abramović mozdulatlanul feküdt, ami nyilvánvalóvá tette, hogy a kínjai addig tartanak, amíg a hőszugárzó végleg

fel nem olvasztja a jeget. Mikor már harminc percen át feküdt így, semmit sem téve az egyre elviselhetetlenebb fájdalom ellen, a nézők egy része nem bírta tovább nézni a szenvedését. Néhányan a jégtömbökhöz siettek, felemelték, és egy kabátba csavarva kivitték a művészt. A kétórás performansz ekkor és ezzel az aktussal ért véget.<sup>vii</sup>

**Christoph Schlingensief: *Kunst und Gemüse. Theater ALS Krankheit* (2004)**

[A berlini Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz-ban bemutatott] rendezésének középpontjában az amotrófiás laterálszklerózisban (ALS) szenvedő és a nézőtér közepén elhelyezett ágyában fekvő Angela Jansen állt. Ennek az alattomos betegségnek az előrehaladott stádiumában a teste már teljesen lebénult, csupán arra volt lehetősége, hogy a szempillák mozgatása révén egy számítógépen keresztül kommunikáljon. Az előadás során egy óriási kivetítőn jelentek meg azok a mondatok, amelyeket Jansen ily módon táplált a komputerbe. Így értesültünk a megbiztosítóval folytatott küzdelméről, mely azzal az indoklással utasította el a számítógép finanszírozására irányuló kérelmét, hogy (mivel előreláthatólag legfeljebb hat hónapja van már csak hátra) egy ennyire drága beszerzés nem érné meg az árát. Kezdetben a nézők zavarban voltak attól, hogy egy olyan haldokló tartózkodik közöttük, aki nem óhajtotta mások elől elrejteni haldoklásának lassú folyamatát, hanem a színház nyilvános terében, egy témáját tekintve teljesen más, bizonyos szempontból nagyon is komikus előadás keretében akart velük erről beszélni. Az idő múlásával azonban egyre felszabadultabb lett a helyzet: derűsebb lett a hangulat, mi több: egy-egy alkalommal még nevettek is a színpadi történéseken.<sup>viii</sup>

Az európai kultúrtörténet öt különböző darabja ötféleképpen nevezhető színháznak/előadásnak. Ami azonos bennük: **(i)** egyszeriek és megismételhetetlenek, **(ii)** csakis alkotók és befogadók együttes testi jelenlétében jönnek létre, **(iii)** a jelenlévők egyik csoportja (a nézők) azt várják, hogy a jelenlévők másik csoportja, vagy egy másik ember (a színész/játékos/performer) valami olyat tegyen és/vagy mondjon, ami figyelemre méltó (nézésre érdemes). Ami különböző bennük: a jelenlévőknek különbözőképpen kell tartaniuk magukat a színházi alapszerződéshez, melynek értelmében a néző „felfüggeszti hitetlenségét”, és úgy tesz, mintha nem tudná, hogy a színész sohasem azonos a szerepével (a dramatikussal/színpadi alakkal). Pedig természetesen tisztában van azzal, hogy este tízkor nem a fizetésért is játszó színész hal meg, hanem „Hamlet”, s az Operaház színpada fölött két méter magasságban nem egy fekete hattyú repül, hanem a Csajkovszkij zenéjére készült koreográfia szerint mozgó balett-táncos emeli feje fölé a tütübe és spicc-cipőbe öltözött balerinát. Mind az öt esetben másképp válik megformált anyaggá („színészivé”) a nézői tekintetek keresztüztüében átlénygülő emberi test. *Hogyan?* Mind az öt esetben másképp születik meg az a „szerepszerű” kategória (legtöbbször a dramatikussal alak színészi-rendezői értelmezése vagy egy elvont eszme, téma, gondolat), amelynek köszönhetően a játékos jelenléte nemcsak önmagát, hanem még valami mást is jelent. *Hogyan?* Mind az öt esetben egészen mások azok a kulturális normák és színházi hagyományok (terek, keretek), amelyek az emberi test érzékelhetőségét és megmutathatóságát, hovatovább azt szabályozzák, hogy egyáltalán ki játszhat és ki nézhet. *Milyenek?* Az előadások történeteként értett színháztörténet kortárs színházba járó kutatójának ezekre a kérdésekre kell választ keresnie.

**Forráselemzés**

Az antik görög tragédia, a Shakespeare-korabeli angol színház és a bulvárnaturalizmus kapcsán látsz szövegrészleteket, illetve képek internetes lelőhelyeinek megnevezését. A dokumentumok és képezed, illetve valóságérzéked segítségével kiscsoportokban válaszoljatok az alábbi kérdésekre:

1. Kik és miért járhattak színházba?
2. Hol helyezkedett el és mit látott/hallott a néző, illetve hol beszélhetett és játszhatott a színész?
3. Hogyan érezhette magát a néző az előadás közben, mitől függött, hogy unatkozott, szórakozott stb.?
4. Az adott színházi kultúra mely vonásaival találkozhatunk ma is, ha színházba megyünk?

**Az antik görög tragédia színháza**

A támadhatatlan hagyomány szerint korai formájában a görög tragédiának egyetlen tárgya volt csupán: Dionüoszsz szenvedései, és a színpadnak hosszú ideig egyetlen hőse volt csak, Dionüoszsz. De ugyanilyen határozottan állíthatjuk, hogy Euripidész eljövételéig a tragikus hős továbbra is

mindvégig Dionüszosz maradt, s hogy a görög színpad hírneves alakjai, Prométheusz, Oidipusz stb. mindannyian csak az eredeti hős, Dionüszosz más-más maszkjai. Hogy mind e maszkok mögött egy istenség rejtőzködött, ez lényegi magyarázata e figurák oly sokszor megcsodált tipikus „eszményi” voltának. (...) [A tragikus triász harmadik tagja viszont] a kar elcsökevényesítésével az emberi lélek egyéni rezdüléseinek ábrázolását részesítette előnyben. (...) s így „a köznapi ember nyomakodott föl a nézőtérrel a színpadra, abból a tükörből, mely korábban csakis a nagyszabású, merész vonalakat láttatta, egyszeriben kínosan hű, a természet elhibázott, félresikeredett vonásait is lelkiismeretesen visszaadó tükör lett.”<sup>ix</sup>

Az egész tragédiának tehát hat alkotóeleme kell, hogy legyen, ezek által kapja meg jellegét a tragédia, mégpedig: a történet, a jellemek, a nyelv, a gondolkodásmód, a díszletezés és a zene. Két elem eszköze, egy módja, három tárgya az utánzásnak – ezeken kívül semmi más nincs. Ezeket jó néhány tragédiáíró úgyszólván különálló eszközökként használja fel. A díszletezés ugyanis megvan mindben, s a jellem, a történet, a nyelv, a zene és a gondolkodásmód ugyanígy.

A legfontosabb ezek közül a tettek összekapcsolása, mert a tragédia nem az emberek, hanem a tettek és az élet utánzása. A szerencse és a szerencsétlenség is a cselekvésben van, és a cél is valamilyen cselekedet, nem valamiféle elvont jelleg; az emberek jellemük szerint lesznek olyanok, amilyenek, de tetteik szerint lesznek szerencsések vagy ellenkezőleg. Egyáltalán nem azért cselekszenek, hogy jellemeket utánozzanak, hanem a jellemek nyilatkoznak meg a tettek által. Ezért a cselekedetek – vagyis a történet – a tragédia célja, a cél pedig minden közt a legfontosabb. Cselekmény nélkül nem is léteznék tragédia, de jellemek nélkül még lehetne.<sup>x</sup>

#### **Az aszpendoszi színház (i.sz. 161-180)**

<http://latvanyosságok.hu/14-okori-szinhaz-a-gorog-romai-antikvitasbol/>

#### **Walter Gropius totális színházának terve (1927)**

<http://www.literatura.hu/szinhaz/piscator.htm>

### **A Shakespeare-korabeli angol színház**

Uraim, minthogy a jelen levél vivői, Robert Brown, John Bradstict, Thomas Saxfield, Richard Jones elhatározták, hogy utazást tesznek Németországban, azzal a szándékkal, hogy áthaladnak Zelande, Hollandia és Frízia tartományokon, és miután azért indultak el említett útjukra, hogy gyakorolják közben hivatásukat, a zenélést, valamint a Komédiák, Tragédiák és Történelmi játékok előadását, hogy megéljenek és előteremtsék a mondott utazás költségeit – ehhez képest kéri önöktől, mutaszanak irántuk kegyes jóindulatot országaikban és törvényhatóságaiknál, és engedélyezzék számukra az én kedvemért hathatós útlevelüket az állam pecsétjével, avégett, hogy az önök törvényhatóságaiban levő városok polgármesterei ne akadályozzák őket abban, hogy mondott hivatásukat bárhol folytassák.<sup>xi</sup>

Egy korabeli adoma szerint az ifjú feleség könyörög a férjnek, hogy hadd nézzen meg egy népszerű színdarabot. A férj kelleetlenül beleegyezik, azzal a szigorú intelemmel, hogy a feleség vigyázzon a tolvajokkal, és a pénzes zacskót rejtse el az alsószoknyái közé. Az asszonyka hazaér, és könnyek között vallja be, hogy a pénzét ellopták. A férj persze nem érti, a neje hogyhogy nem érezte a ruhája alatt matató kezeket. „Jaj, dehogynem – válaszol az rögtön –, de nem gondoltam, hogy a pénzemet akarják.”<sup>xii</sup>

#### **A Swan színház (1596)**

[https://www.google.hu/search?q=swan+sz%C3%ADnh%C3%A1z&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwihqr64vo7WAhXiO5oKHdgoBGQQ\\_AUICigB&biw=1264&bih=651#imgrc=nsJMGazPbZaygM:](https://www.google.hu/search?q=swan+sz%C3%ADnh%C3%A1z&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwihqr64vo7WAhXiO5oKHdgoBGQQ_AUICigB&biw=1264&bih=651#imgrc=nsJMGazPbZaygM:)

**Az Erzsébet-kori angol színház „beszédes gesztusai” (1644)**

<http://uj.apertura.hu/2009/tel/oroszlai/>

### A bulvárnaturalizmus

A siker receptjei szerint készülnek itt valami furcsa lombikban a magyar dráma homunkuluszai, melyek meglepően kevés közönséget tartanak az étellel. (Bárdos Artúr)<sup>xiii</sup>

Évente legalább ötször estem bele valami fürdőkádba (...), néhányszor kabát nélkül fogott el a rendőrség, és nem kevesebbszer menekültem a rajtacsípetés elől női ruhában. (Hegedűs Gyula)<sup>xiv</sup>

GÁL: Hát kérem. Én szeretem a hangulatos, kellemes, könnyedén franciás felvonásvéget, aminek kicsit mondén színezete van. Tehát a három jó barát reggelihez ül. Étkezés a színpadon mindig kedves dolog. A vihar elmúlt, az ég ugyan még felhős, de már a nap sugarai csillogni kezdenek a szíveken. Most ezt a hangulatot, mint mondani szokták, „kicsengeni hagyni”. Kis szünet. *Nagyon elegánsan.* Kérlek, parancsoljatok, itt a reggeli! *Mindegyik evőeszközéhez nyúl. Ő halkán, szinte súgva folytatja.* Még egy kicsit mindenki a kiállott fájdalomra gondol. Így. És most nagyon elegánsan... *poharával kezében...* a szellemes aforizma... *Ádámhoz:* Fiatal barátom! Te ma lettél férfivé, mert férfivé bennünket az asszonyoknál nem az első győzelem avat, hanem az első vereség! *Felemeli poharát.* Éljen a hűtlen menyasszony, aki egy gyermekből férfit csinált! *Koccintanak.* Úgy. És most... *Mosolyogva, édeskésen...* Függöny! (Molnár Ferenc: *Játék a kastélyban*, II/5.)

**Mary Cassatt: Feketébe öltözött nő az Operában (1879)**

<http://tudasbazis.sulinet.hu/hu/muveszetek/muveszettortenet/muveszettortenet-11-efolyam/festok-es-temak/festok-es-temak>

## A JÁTÉKOK KERETE ÉS MENETE

### Disputa

A magyar nyelv tantárgy keretében tanult disputa szabályai szerint dolgozzátok fel az alábbi tételmondatok egyikét:

„A színház törvénytörően politikai esemény.”

„A karácsonyi éjféli mise színház.”

„A színházakat ingyenessé kellene nyilvánítani.”

### Az antik görög tragédia színháza (i.e. 7- i.e. 4. sz)

Előzményei azok a szertartások (orgiák), amelyeknek tetőpontján az ünneplők meg voltak győződve az isten tényleges jelenlétéről. Ugyanakkor az „athéni aranykor” színházában már olyan előadásokat láthattak a néző, amelyekben szimbolikusan jelenítették meg a görög mítoszok isteneinek és embereinek történeteit. Alapja a Dionüszosz-kultusz (Peiszisztratosz vezeti be az ún. „Nagy” vagy „Állami” Dionüszíát i.e. 534-től, az Elaphébolion havának 8-13. napján, márciusban). Egyfelől rítus (verseny, folyamatos „ösbemutatóelv”), másfelől állami ünnep („Valójában a legelső tragikus hősnek is mindig a polisszal és annak ügyeivel kellett foglalkoznia.”<sup>xv</sup>). Az ünnep menete is ezt bizonyítja. Az előkészületeket (költők kiválasztása, kar rendelkezésre bocsátása, khorégosz / pénzember felkérése, versenybírák megválasztása, proagon / költők és darabjaik bemutatkozása) az a pillanat követi, amikor az ünnep előestéjén a szentélybe viszik a Dionüszosz-szobrot. 1. nap: áldozati felvonulás, az állami önábrázolás aktusai (koszorúzás, ajándékozás, állami bevétel feleslegének bemutatása), dithürambosz-kórusok versenye; 2. nap: komédiaverseny; 3., 4., 5. nap: tragédiaverseny, a győztes kihirdetése; 6. nap: népgyűlés. A drámaversenyek legfőbb sajátossága, hogy a tragédia és a komédia szigorúan elválik egymástól (más napokon zajlanak a versenyek, és egy színész vagy csak komédiában vagy csak tragédiában léphet fel). A mítoszok feldolgozásai a polisz problémáira reflektálnak (pl. az Elektra-történet eltérő értelmezése Aiszkhülosznál, Szophoklésznál, Euripidésznál). A tragédiaversenyeken egy nap egy tetralógia (pl. Aiszkhülosz: *Oreszteia*) zajlik le, ami három tragédiából és egy szatírijátékból áll (ez utóbbi Dionüszoszt és kíséretét komikusan ábrázoló játék, pl. Euripidész: *Küklopsz*). Dramaturgiai egységei (prolo-

gosz, parodosz, epeiszodiön, sztaszimon/kommosz, exodosz) a színházi szükségszerűsége, a játék helyére és módjára vezethetők vissza.

### **A Shakespeare-korabeli angol színház (1558-1642)**

Alapja az Erzsébet- és Jakab-kor társadalmi és világnézeti változásai. Először gazdasági prosperitás, a polgárság megerősödése a politikai és kulturális érdekek viszonylagos egysége, majd az abszolutisztikus életfelfogásra adott reakcióként erősödő puritán ellenállás. A heliocentrikus világmép kialakulásával párhuzamosan és a földrajzi felfedezéseknek, természettudományos kísérleteknek köszönhetően megváltozik (relatívává válik) az embernek a társadalomban, a kozmoszban betöltött szerepe, saját észleléséhez és megismerő képességeihez való viszonya. A játékok vagy az arisztokrácia ünnepein zajlanak (házi társulatok produkciói) vagy az intézményes keretek között működő, polgári színházakban. Ez esetben az általában nagyhatalmú urak szolgálatában lévő vándortársulatok színészei elvileg „letelepedhetnek”, és részvénytársaságként működő, állandó társulat tagjaivá válhatnak. A fizető nézők erre a célra épített, nyilvános színházépületekben rendszeresen játszott előadásokat láthatnak. A felvont zászlóval jelzett napon, trombitaszóra kezdődő, általában hétvégén 14-18 óráig szünet nélkül tartó előadások száma a beszedett jegyár függvénye. Következésképp a játékok célja a haszonszerzés és a szórakoz(tat)ás. Az előadás engedélyhez kötött, a puritán angol városvezetés rendszeresen tiltotta be az egyfelől járványokat terjesztő, rossz higiénijú, másfelől „a léhaság bűnére serkentő” alkalmi színházakat.

### **Bulvárnaturalizmus** (a 19. század második felétől napjainkig)

Az előadás a néző privát szórakozását szolgálja: kikapcsolódás és társasági esemény. Az esztétikai nevelésnek [*Bildung*] a 19. század végén megszülető és a bulvárszínházról elhatárolódó művészszínház a fóruma. A cél a profittermelés. A biztos bevételt a rivaldafényben megszépülő sztárszínészek, a „siker receptjei” alapján készülő jól-megcsinált-szindarabok, társalgási színművek és az operettek színrevitele garantálja.

## **A JÁTÉKOK TERE**

### **Improvizáció kötött térmeghatározással**

Négyeser két tanuló alkosson rövid (max. 3 perc) szöveges, napjainkban zajló jelenetet, ügyelve az akció és dikció egységére, az alábbi paraméterekkel:

- A és B között szülő-gyermek viszony van,
- a veszekedés középpontjában egy harmadik személy áll,
- a játék tere a tanterem ablakmélyedése / az iskola dísz- vagy színházterme / az iskola folyosója / az iskola udvara!

A felkészülési idő: 5 perc. A jeleneteket követő megbeszélés során a hangsúly az eltérő térkonceptiókban rejlő lehetőségek fel- és kihasználásán van.

### **Az antik görög tragédia színháza (i.e. 7- i.e. 4. sz)**

A játékok az Akropolisz déli lejtőjén, Apollón templomának és Dionüszosz szentélyének közvetlen szomszédságában zajlanak. Az amfiteátrum részei: **(i) theatron** (félkör alakú, lépcsőzetes nézőtér), **(ii) orkhésztra** (a kar kör alakú helye, közepén a Dionüszosz-oltár: *thümelé*), **(iii) proszkénion** (a színészek keskeny játékté- re), *szkéné* (öltöző, kelléktár, homlokzata háttér, teteje istenek megjelenítésére szolgál). Színpadi gépezetnek számít még az emelőgépezet (színpadi alakokat: *mechané*, isteneket: *deus ex mechané*), az alacsony kerekeken a szkéné középső ajtaján kigördülő faemelvény, az *enkükléma* (amelyen – mivel a nyíltszíni gyilkosság tabu volt – az épület belsejében bekövetkező és legfeljebb az áldozat sikolyával megjeleníthető, véres események jelentek meg tablószerűen), villámgép, mennydörgő dob (istenek megjelenésekor).

### **A Shakespeare-korabeli angol színház (1558-1642)**

Először fogadók udvarain, majd nyilvános és nyitott színházépületekben – *Theatre* (1576), *Curtain* (1577), *Rose* (1587), *Swan* (1595), *Globe* (1599/1613/1997) –, végül a *Blackfriars* (1597) mintájára készült nyilvános és zárt színházépületekben zajlottak a játékok. Állandó színházépület csak a város határain és többnyire a városfalakon kívül eső területeken épülhetett és működhetett – ugyanott, ahol a bordélyházak, a börtönök, a puskaporraktárak, a felszenteletlen temetők és az elmeogyintézetek. Nem volt a játéktérrel a nézőtértől elválasztó előfüggöny. Az alacsony oszloplábakon álló, kör, trapéz vagy ötszögalakú játéktér „kö-tényként” nyúlt be a nyitott belső udvarba, az öltözőként, illetve hátsó színpadként működő terekbe pedig két

elfüggönyözött ajtó vezetett. Az alatta lévő „Hell” nevű üregben tárolták a műszaki berendezéseket (a 17. századra elterjedt emelő és süllyesztő szerkezeteket, amelyekkel felhőket, villámlást lehetett előidézni). A torony legfelső részén pedig a kelléktár és az öltözők kaptak helyet.

### **Bulvárnaturalizmus** (a 19. század második felétől napjainkig)

Az antik görög színház építészeti egységeit őrzik a klasszikus színházépületek kukucskalószínpadai (*orkhesztra* = zenekari árok / *proszkénion* + *szkéné* = elő- és hátsó színpad / *parodosz* = kulisszák mögüli oldalbejárás), és végső soron a félkör alakú, lejtős *theatron* is felismerhető a földszintből, karzatból, erkélyből és páholyokból álló nézőtérben. A nagyvárosokban felépülő magán-színházakban a néző sötétben (inkognitóban) ül, és „ezerfejű Cézárként” dönt sikerről vagy bukásról. A falakkal és mennyezettel körülvett belsejét megjelenítő, megépített háromdimenziós dobozdíszlet és a szokássá váló díszletváltás lehetővé és elvárássá teszi a polgári dráma intim tereinek (szalon, padlásszoba, fényűző villa, alacsony pince, utca, bank és üzletpult stb.) mind tökéletesebb illúzióját. Ez megköveteli azt a természetes játékmódot, amely a mindennapi kellékek funkciójának megfelelő használatán alapul. Az a színész, aki évszázadokon át üres színpadon ágált, most megtanul a színpadon enni, inni, ülni, olvasni, írni.

## **A JÁTÉKOK RÉSZTVEVŐI ÉS A JÁTÉK MÓDJA**

### **Fórum-színház**

Adott csoportra kidolgozott szituáció, amelynek célja: a színészi szakma választása kapcsán felmerülő előítéletek vizsgálata. Csak egy a lehetőségek közül: a 18 éves, eddig közgazdásznak készülő, jól tanuló, diákszínjátzó Soma vasárnapi ebéd után bejelenti értelmiségi szüleinek, hogy felvételizik a Színház- és Filmművészeti Egyetem zenés színész szakirányára, és ha nem sikerül, kihagy egy évet és színész2 diplomát szerez. A tanulók Somát, a tanár az édesapát/édesanyját játssza.

### **Az antik görög tragédia színháza (i.e. 7- i.e. 4. sz)**

Minden szabad athéni polgárnak joga (Periklész idejében nézőpénzt – theorikont – is kapnak), Athén politikai és gazdasági szövetségeseinek lehetősége van a részvételre. Professzionális színészek csak a késő hellenisztikus kortól vannak. A részvétel (mind alkotóként, mind befogadóként) közéleti jelentőséggel bíró tevékenység. Amit a néző (gyenge látási viszonyok között és kb. száz méterre a játéktértől) lát: tógaszerű *khitonba* és a késő hellenisztikus kortól magasított talpú bőrsaruba (*kothurnusz*) öltöztetett, gipsszel merevített, festett vászomból készült, szem- és szájnýilásnál lyukkal ellátott, ráerősített és feltornyozott parókával (*onkosz*) kiegészített merevmaszkokat viselő színészek, koreografált táncmozdulatokat végző kar. Amit a néző (a tökéletes akusztikának köszönhetően kiválóan) hall: a párbeszéddek deklamált hatlábú verssorai, a kardalok, a lyra és a kythara hangja, nézők és játékosok együttlétének alapzaja

### **A Shakespeare-korabeli angol színház (1558-1642)**

Elvileg minden londoni férfi és nő, valójában a lakosság 15-20 százaléka jár színházba (immár nők is, bár szajhának bélyegzik őket). Az ülő- vagy állóhely a nemi identitás, a társadalmi hovatartozás és az anyagi helyzet függvénye: a nyitott belső udvarra néző és a játéktér feletti hat ablak közül négyben lehetett a legrágább áron ülni, a másik kettőben a darab toronyban vagy erkélyen játszódo jelenetei zajlottak, az udvart körülvevő háromszintes galérián már olcsóbb volt az ülőhely, a földszint „pennys” közönsége viszont csak állhatott. A játékosok arisztokraták védelmét élvező, öt-hat, majd tíz-tizenkét fős csoportokba szerveződött (pl. *Admiral's Men*, *Lord Chamberlain's Men*, *Queen's Men*, *King's Men*). fiúk és férfiak. A női szerepeket lányos arcú, még mutálás előtt álló fiúk alakították (ami a nézők számára valószínűleg megszokott és elfogadott volt, a színészek számára nagy kihívást jelentett, a puritánok viszont a pederasztia melegágyának tartották). Hivatásos színészek, akik sokszor egyben darabírók. Adott esetben részvénytársaságként működnek (a vezető színészek részvényesek, a többi bérért játszik). Társadalmi és erkölcsi megbecsültségük alacsony, tulajdonképpen szolgák (a „király emberei” cím viselői például a királyi főkomornyikkal kerültek egy rangba), a közvélemény pedig „szerződöttetett csirkefogóknak” tartja őket. Amit a néző lát: többé-kevésbé rögzített, az udvari etikett és a retorika szabályaira épülő mozgás- és gesztuskóddal dolgozó, szerepköröket (hős, gazember, bolond, szerelmes, anya, fiatal lány) megtestesítő, korabeli divat szerint fényűzően öltözött színészek; jelzesszerű díszlet- és kellékhasználat (egy beállított fa erdőt vagy várkertet, egy fáklya az éjszakát jelölte). Amit a néző hall: jelenetekre tagolt (a Globe kivételével medveheccel, kakasviadallal megszakított) cselekmény, zene és a dramatikus szövegek sajátja, az ún. szókulissza. A szimultaneitás elvét felváltja a szuk-

cesszió: a néző egy rögzített helyről (perspektívából) nézi azt a cselekménysort, amelynek részeit okozatilag neki kell egésszé szervezni.

### **Bulvárnaturalizmus** (a 19. század második felétől napjainkig)

A bulvárszínház középpontjában az a színész áll, aki immár csodált virtuóz és ünnepezt sztár. Olyan természetesebb színjátszást képviselnek, amelyet a nagy szenvedélyek és érzelmek megjelenítése, továbbá a cselekmény változatos akcióinak színrevitele igényel. Ezt segítette, hogy a bevételt garantáló társalgási darabokban a saját koruk divatja szerint öltöztek, és a színpadi akciók során elsősorban levelet írtak, konyakot ittak, rágyújtottak, leültek, felálltak. Ily módon arra kényszerültek, hogy (ha a kezdő kóristát nem is, de) legalább a használati funkciójuknak megfelelően alkalmazott rekvizitumokat: a levélpapírt, a poharat, a szivarvágót, a franciaágyat tekintse színpadi jelenlétét és akcióit meghatározó „társulati tagnak”. Másfelől a műsor kétszer-háromszor vagy mindennap változott a héten, nem ismerték az elemző próba fogalmát, egy új darabra legfeljebb nyolc-kilenc próba, egy régire két felújító próba jutott, ami a darab lejáráására korlátozódott (a színészek csak végszavaztak egymásnak, a monológokat kihagyták). Ezért az olyan lenyűgöző adatok, melyek szerint egy színész (pl. Henry Irving) az 1850-es években két és fél év alatt négyszázhuszonnyolc különböző szerepet játszott, azt jelentik, hogy az illető egy szerepkör (naiva, drámai hős, hősszerelmes, intrikus, apaszínész, amorózó stb.) négyszázhuszonnyolc variációját produkálta – álmából felkeltve.

## **DRAMATURGIA, DRAMATIKUS SZÖVEGEK**

### **Folytassa... rendező!**

Alkossatok csoportokat, és a lehető legpontosabban rekonstruálva a megismert korok színpadi szükség-szerűségeit, rendeztétek meg az antik tragédia, a Shakespeare-korabeli színház és a bulvárnaturalizmus „stílusában” az alábbi dramatikusan szöveget (átírni, húzni, új szerepet kreálni természetesen szabad):

Heiner Müller (1929-1995)

### **Szívdarab**

EGY, KETTŐ

EGY Megengedné, hogy kiöntsem ön előtt a szívemet.

KETTŐ Feltéve, hogy nem a padlóra ömlik.

EGY A szívem tiszta.

KETTŐ Majd meglátjuk.

EGY Nem tudom kiszedni.

KETTŐ Óhajtja, hogy segítsek.

EGY Ha volna szíves.

KETTŐ Ezer örömmel.

Én sem tudom kiszedni.

EGY *ORDÍT*

KETTŐ Tudja, mit, kioperálom.

Még jó, hogy van nálam bicska.

Mindjárt megvagyunk.

Aki nem dolgozik, ne is egyék.

Megvagyunk, így ni.

De hiszen ez egy téglá.

A maga szíve egy téglá.

EGY De csakis önért dobog.<sup>xvi</sup>

### **Az antik görög tragédia színháza (i.e. 7- i.e. 4. sz)**

A tragikus triász művei nem jöhettek volna létre, ha nincs az első név szerint ismert színész, Theszpisz, aki i.e. 534-ben kilépett a szertartások alapját képező éneklő közösségből (dithürambosz-kórusból), és párbeszédbe kezdett a karral. Folyamatosan emelkedett a kar és a színészek száma: Aiszkhülosz (2 színész, 12 fős kar), Szophoklész (3 színész és 15 fős kar). Változott az előadás látványvilága: Szophoklész kifestette a szkénét, háttérként (ház/ajtó, királyi kastély, templom, barlang) használták. Különbözően ábrázolták istenek és emberek viszonyát: a legfontosabb forrás, Arisztotelész *Poétikája* (i.e. 335) szerint „Szophoklész azt mondja, hogy ő olyanoknak ábrázolta az embereket, amilyeneknek lenniük kellene, Euripidész pedig olya-



noknak, amilyenek”.<sup>xvii</sup> Euripidész alakjai ugyanis már kételkednek az isteni parancsok helyes voltában – a *deus ex machinára* épp azért van szükség, hogy a mítosz szerinti isteni elrendezés megtörténjen.

Aiszkhülosz (i.e. 525-456): *Heten Théba ellen, Leláncolt Prométheusz, Oltalomkeresők, Oreszteia-trilógia, Perzsák*  
Szophoklész (i.e. 496-406): *A trakhiszi nők, Antigoné, Elektra, Oidipusz király, Oidipusz Kolónosban, Aiasz, Philoktétész*

Euripidész (i.e. 480-406): *Alkésztisz, Médeia, Andromakhé, Bakkhánsnők, Elektra, Heléna, Hippolütosz, Iphigeneia Auliszban, Oltalomkeresők, Oresztész*

### A Shakespeare-korabeli angol színház (1558-1642)

A shakespeare-i dramaturgia két fontos tényezőből vezethető le: (i) a középkori színházi hagyomány részleges megőrzéséből (*misztérium- és passiójátékok* = az Ó- és az Újszövetség történeteit, illetve Krisztus passióját megjelenítő liturgikus színjátéktípus, *farce* = eredetileg más színjátékok közötti időt „kitöltő”, erősen trágár, világi színjátéktípus, amelynek alakjai az iszákos, a fontoskodó, a szájhős, a mamlasz, a felszarvazott férj; *interlúdium* = lakomák közben pihentetésül előadott, szerelmi témájú „közjáték”; *masque* = álarcos és zenés, általában antik római isteneket megjelenítő világi játékforma); (ii) az Erzsébet-kori színházi apparátus jellegéből. Nem tartja be a hármasság szabályát (híres földrajzi tévedések: *A makrancos hölgy* „vitorlakészítője” bergamói, pedig ez Itália tengertől legtávolabbi pontja; *A vihar* Prosperóját Milánóban teszik hajóra, pedig kétnapi járás onnan a tenger). Nem tartja be a különböző hangnemek és műfajok (tragédia-komédia) keveredésének tilalmát. Szakít azzal a szokással, hogy egy jelenetben legfeljebb hárman beszélnek, a közönséghez pedig nem szólnak (megszületik a monológ). Alapegysége a jelenet, amely addig tart, amíg a színpadon ugyanazok a szereplők vannak jelen. Szerkezetét az ún. „visszatérési szabály elve” határozza meg, mely szerint nem fordulhat elő, hogy egy szereplő távozik, majd rögtön vissza is tér (két jelenet között egy ideig még a főszereplőnek is távol kell lennie). Ez a „jelenettechnikának” nevezett dramaturgia csak akkor változik majd meg, amikor a zárt színházbelsőket megvilágító gyertyák kanócait vissza kell vágni, s az ehhez szükséges szünet tagolja az előadást. Shakespeare saját korában is újítónak számít: pl. a darab közepén meggyilkoltatja a címszereplőt (*Julius Caesar*), a főszereplőnek 1495 sornyi szövege van, ám nagyon hosszú időkre eltűnik a színről (*Hamlet*), nyelvújító, először ő használja az *antipathy, critical, excellent, lonely* stb. szavakat, és ő alkotja meg az alábbi kifejezéseket: *one fell swoop, vanish into thin air, bag and bagged, play fast and loose, be in a pickle, cold comfort, flesh and blood, foregone conclusion, won't budge an inch.*) Mestere a szövegéből fest díszletet a szinte üres színpadra.

Ben Jonson (1573-1637): *A hallgatag asszony; Keletre fel; Ki-ki a maga bogarával; Ki-ki a maga bogara nélkül; Volpone*

Thomas Kyd (1558-1594): *Spanyol tragédia; Cornelia*

Christopher Marlowe (1564-1593): *A máltai zsidó; A párizsi mézszárlás; Didó, Karthago királynője; Doktor Faustus tragikus története; II. Edward*

John Webster (1580-1634): *A fehér ördög; Amalfi hercegnő*

William Shakespeare (1564-1616)

Tragédiák: *Romeo és Júlia, Julius Caesar, Hamlet, dán királyfi, Othello, a velencei mór; Lear király; Macbeth; Coriolanus*

Komédiák: *Tévedések vigjátéka; A makrancos hölgy; Szentivánéji álom; Sok hűhó semmiért; Ahogy tetszik; Vízkereszt, vagy amit akartok*

Királydrámák (drámai műfaj, mely a történelmi drámához, a *cronical play*-hez hasonlóan az angol történelem valóságos uralkodóiról szól, és címszereplői arisztotelészi értelemben nem tekinthetők tragikus hősnek): *IV. Henrik; I., II., III. Richárd; János király*

Színművek (drámai műfaj, problémaszínműként, regényes színműként is emlegetik, mert sem a tragédia, sem a komédia arisztotelészi definíciójának nem felel meg: az előbbinél mesészerűbb, az utóbbinál viszont tragikusabb, főleg egy-egy alak sorsára vonatkoztatva ezt az állítást): *Cymbeline; Téli rege; A vihar; A velencei kalmár*

### Bulvárnaturalizmus (a 19. század második felétől napjainkig)

A kor egyik legjelentősebb magyar rendezője, Bárdos Artúr szerint a jól megcsinált színdarabok, a társalgási színművek, a bohózatok, a népszínművek és az operettek a dráma olyan „furcsa lombikban” készülő „homonkuluszai, melyek meglepően kevés közönséget tartanak az étellel”. A siker receptje szerint ugyanis ezekben az esetekben csak úgy és annyiban jelenhetnek meg a kor társadalmi és egyéni problémái (nyomor, válás stb.), hogy az ne zavarja a közönség felhőtlen szórakozását. A többnyire polgári családi témákat feldolgozó, a feszültségkeltés ritmusát meghatározó kis- és nagyjelenetre, stabil szerepkörökre épülő, pergő dialógustechnikával és aforizmákkal megírt, garantáltan boldog véggel befejeződő, a felső- és középosztály vágyképeit erősítő darabok többsége mind a mai napig biztos anyagi bevétel.

Eugène Scribe (1791-1861): *Egy pohár víz; Adrienne Lecouvreur*  
 Ifj. Alexandre Dumas (1824-1895): *A kaméliás hölgy; A szerelem gyermeke*  
 Victorien Sardou (1831-1908): *Szókimondó asszonyosság; Váljunk el!*  
 Herceg Ferenc (1863-1954): *A két róka; A Gyurkovics-leányok*  
 Heltai Jenő (1871-1957): *Naftalin, Az édes teher (A masamód, A Tündérlaki lányok)*  
 Molnár Ferenc (1878-1952): *Színház; Az üvegcipő (Játék a kastélyban; Egy, kettő, három)*

### Összefoglaló feladat (rövid esszé)

Írjatok tetszőleges formában és terjedelemben gondolatsort az alábbi idézetről! Az egyetlen megkötés: a rövid esszében felhasznált érvek kapcsolódjanak valós tapasztalathoz, olvasott esethez, látott előadáshoz!

„[D’Alembert-nek írt levelében Rousseau undorral és felháborodva utasítja vissza a francia filozófus által az *Enciklopédia* hetedik kötetének ‘Genf’ szócikkében tett javaslatot, mely szerint más civilizált városok mintájára végre Genfben is létesítsenek színházat. Rousseau szerint ugyanis – s ez a döntő érv – a színház nemcsak veszélyt jelentene a genfiak identitására, de meg is semmisítené azt. Véleményét a színház szerkezeti működésével, illetve a játszott darabok tartalmával indokolja. Mivel férfiak és nők egyaránt járhatnak színházba, ez lehetőséget adna arra, hogy szórakozás céljából nyilvános helyen gyülekezzenek, ami valóságos támadás a genfi társasági élet olyan tradicionális formái ellen, mint a szigorúan nemek szerint rendeződő ‘férfi’ és ‘női’ csoportok. Ráadásul ellentmond a nők ‘természetes’ szégyenérzetének, amely tiltja, hogy a nyilvánosság előtt mutatkozzanak.] Ha egy nő elhagyja a házat, elveszíti legszebb ragyogását, igazi ékességétől fosztatik meg, s így fellépése gyámoltalanná válik. (...) Tegyen bármit is, mindannyian érezzük, hogy nőnek nincs helye a közéletben. [De a színház a férfi nemi identitására is veszélyt jelent.] Erőteljesen a szerelemre irányítja a figyelmét, [s így az elpuhulás és az elnöiesedés veszélye fenyegeti, hiszen] az az állandóan felfokozott érzelmi állapot, amelynek ki vagyunk téve a színházban, elerőtlenít, elgyengít és képtelenné tesz arra, hogy parancsoljunk a szenvedélyeinknek. Az erény iránti természetlen érdeklődésünk csak arra jó, hogy kielégítsük önszeretetünket, arra viszont nem, hogy láttára erényes cselekedeteket vigyünk végbe. [Ily módon a színház a férfit és a nőt is elidegeníti] természetes meghatározottságaitól, [a polgárt pedig megszokott életformájától. Vagyis veszélybe sodorja a genfiak kulturális, nemi és individuális identitását. Ha tehát meg akarják őrizni azt, egyetlen színházat sem szabad megtúrniuk Genfben. Ráadásul gondoljunk bele], mi a színészi tehetség lényege? Művész legyen a tettetésben, sajátjaként fogadjon el egy idegen jellemet, másnak mutassa magát, mint ami, hidegvérrel tudjon felháborodni, mást mondjon, mint amit gondol, és mindezt olyan természetesen tegye, mintha saját véleményének adna hangot, és végül feledni tudja saját helyzetét azáltal, hogy mások helyébe lép. (...) Alapjában véve milyen szellemisége is van a színésznek? Foglalkozásánál fogva az aljasság és a hamisság olyan elegye (...), amely képessé teszi bármilyen szerep eljátszására, kivéve a legnemesebbet – az emberét.”<sup>xviii</sup>

- i Vö. Kiss Gabriella: *Bevezetés a színházi előadások világába*. Budapest, Korona, 1998. 11-82.;
- ii Kiss Gabriella: A színház csak ürügy. *Theatron*, 2014/4. 3-52.
- iii Heiner Müller: Bonner Krankheit. *Theater der Zeit*, 2004/11. 4.
- iv Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Budapest, Balassi, 2009. 7. ford. Kricsfalusi Beatrix.
- v In. *Képes Színháztörténet*. Budapest, Magyar Könyvklub, 1999. 121. ford. Imre Zoltán.
- vi Anna Bergmann: *Die entseelte Patient. Die moderne Medizin und der Tod*. Berlin, Aufbau Verlag, 2004. 177.
- vii Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoön – Hamburgi dramaturgia*. Budapest, Akadémiai 1963. 259-260. ford. Timár Ilona.
- viii Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Budapest, Balassi, 2009. 9-10. ford. Kiss Gabriella.
- ix I. m. 3.
- x Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése*. Budapest, Európa, 1982. 86/92. ford. Telekdy Zsigmond, Kövendy Dénes.
- xi Arisztotelész: *Poétika*. VI. Budapest, Európa, 1974. ford. Sarkady János.
- xii Charles Howard: *Ajánlólevél*, 1591.
- xiii Bill Bryson: *Shakespeare Az egész világ*. Budapest, Akadémiai, 2013. 75-76. ford. Erdeős Zsuzsanna.
- xiv Bárdos Artúr válasza „A magyar drámaírás válsága” kapcsán. *Nyugat*, 1928. február 1.
- xv Hegedűs Gyula: *Emlékezések. A korszak nagy színészei és színésznői*. Budapest, Légrády Testvérek, 1921. 67.
- xvi Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Pécs, Jelenkor, 2001. 26. ford. Kiss Gabriella
- xvii In. Heiner Müller: *Képleírás*. Budapest, JAK-Jelenkor, 1997. 15. ford. Kurdi Imre.
- xviii Arisztotelész: *Poétika*. i. m. XIII.
- Jean-Jacques Rousseau: *Lettre à d’Alembert sur les spectacles*. Paris, Gallimard, 1987. 423. idézi Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. i. m. 7-8.