

AHOGYAN A DRÁMA ELŐADÁSBÓL IRODALOMMÁ VÁLIK

A jellemrajz, a nyomtatásmód és a helyszínleírás szerepe

A drámai műnem kettős kötődése, az irodalomhoz és a színrevitelhez való kapcsolódása állandó sajátosságnak tűnik, mintha valamilyen időtlen paradoxona volna ennek a kifejezési formának. Annak dacára vélük ezt sokan így, hogy a drámák történeti szempontból performatív cselekvésekből erednek, mely események eredetileg nem voltak tárgyai az irodalom intézményének. A színre vitt drámából először a beszédet rögzítették, és mivel az adott kortárs közönség tanúja volt az eseménynek, nem volt indokolt a beszéden kívüli összetevők (cselekvések, helyszínek) leírása. Azaz – későbbi terminussal élve – nem volt szükség a dráma szövegében instrukciókra. Ahogy azonban egy-egy drámai mű levált a színrevitel gyakorlatáról, a feledés homályába vezett a megjelenítés mikéntje, és bekerült a dráma nyomtatásban megjelenő szövegébe az, ami eredetileg nem volt benne: a szereplőkről adott jellemzés, a jelenetek helyszínének leírása, és végül – e folyamat „kiteljesedéseként” vagy pedig ellentétéként – adott esetben a teljes drámai szöveg instrukcióvá változott, mint erre a 20. században több példát is láthatunk. Ennek a folyamatnak néhány mozzanatát érintem az alábbiakban. A különböző színházi és drámai irodalmi kultúrákban eltérő mintázatok alakultak ki, amelyek nem feltétlenül adnak alapot az általánosításra. Itt a példák az angol drámatörténetből származnak.

I. A szereplők jelleméről adott leírás és a nyomtatási sajátosságok: Ben Jonson példája

A jellemrajz Jonsonnál

Ha már a jellemrajzzal kezdjük, álljon itt egy rövid jellemzés: „a maga korának legagresszívőbb módon makacs, öntelt, civakodó, lármás és önreklámozó irodalmi és színházi alakja volt”. Ezzel a leírással kezdi Stanley Wells a *Shakespeare & Co.* című kötetének Ben Jonsonról szóló fejezetét.¹ Jonson, akit az angol színháztörténet-írás Shakespeare után a kora újkor második legjelentősebb drámaírójának tekint, a színpadi műveinek sorsával kialakított – Shakespeare-ével homlokegyenest ellenkező – viszony révén elvülhetetlen érdemeket szerzett abban, hogy az Erzsébet- és a Jakab-kor drámai irodalmából ennyi mű fennmaradt. A kiadástörténet azon mozzanata érdekes az itteni szempont, a drámaibeli szereplőkről adott karakterrajzok kapcsán, amelyre a drámatörténetben az első példát Ben Jonson szolgáltatta.

Jonson példátlan dolgot tett 1600-ban, amikor a színdarabok nyomtatásban való megjelentetésének addigi gyakorlatától és hagyományától eltérően részletes szereplőleírást adott a színdarab elején a dráma szereplőiről új művének kvartó kiadásában. A borítón a mű teljes címe így szerepelt *The Comicall Satyre of Every Man out of his Humor as it was first*

A kutatás az NKFI 119580 sz. pályázata keretében valósult meg.

¹ Stanley Wells, *Shakespeare and Co.*, London, Penguin, 2007, 129.

composed by the author B. I. Containing more than hath been publikely Spoken or Acted. With the severall Character of every Person.² Azaz a szerző és a kiadó – a terjedős cím legvégén – fel is hívta a figyelmet arra, hogy a könyv a dráma minden egyes szereplőnek (*every person*) számos tulajdonságát (*several character*) külön is tartalmazza.

Amikor 1616-ban Jonson *The Works* címmel megjelentette műveinek gyűjteményes fűlő kiadását, akkor abban ennek a darabnak a címlapján ez állt: *Every Man out of his Humour. A Comicall Satyre. Acted in the yeere 1599. By the then Lord Chamberlaine his Servants. The Author B. I.*³ Noha itt nincs megemlítve a szereplők leírása, a darab élén – egy rövid köszöntőt követően – ugyanaz a drámai szereplők jellemvonásait leíró lista olvasható, mint az 1600-as kvartó kiadásban.

Az Erzsébet- és a Jakab-kor drámaírói nem követték ezt a gyakorlatot, és Ben Jonson sem tért vissza hozzá ez után az eset után. Érdemes tehát érinteni azt a kérdést, hogy vajon mi vezethetett ehhez a maga korában merőben szokatlan megoldáshoz: a szereplők jellemléírásának a drámai dialógust megelőző listába rendezéséhez.

Jonson a *Ki-ki a maga bogara nélkül* című darabban magyarázatot ad a címben szereplő humor szó jelentésére, amelyen az emberen elhatalmasodó szenvedélyt, monomániát érti, és egyben a – korban a fiziológiai-pszichológiai zsargonban divatban volt – „humor” kifejezés helytelen és ostobán dicsőítő használatát ostromozza. Jonson műve az azon a századfordulón Londonban lezajlott „Színházak háborúja” keretében született. E színpadi vitában mintegy féltucat színdarab keletkezett (elsősorban John Marston illetve Ben Jonson tollából), melyekben a szerzők egymást és önmagukat kölcsönösen színre léptetve igyekeztek felül kerekedni a másikon. Jonson e jellemléírásokkal ellátott darabja volt e vitában az egyetlen mű, amelyet nem a két fiútársulat adott elő (a maguk törzsközönségének), hanem a Lordkamarás Társulata. Márpedig e vitadarabok csak a bennfentesek számára voltak érthetők, így indokolt lehetett a kiadásban a szereplőkre vonatkozó magyarázatokkal (jellemléírásokkal) ellátni a dráma szövegét. A *Ki-ki a maga bogara nélkül* című darabban Jonson a saját elméletgyártásának az áldozatává vált.⁴ Egyfelől megfogalmazott egy saját vígjáték-elméletet, másfelől a humor-vitához is hozzászólt. Azaz szereplői elméleti okfejtésbe merültek, aminek következtében jellemüket a párbeszéddek nem rajzolták meg. Szükség mutatkozott tehát a szereplők jellemének a párbeszédektől elkülönülő leírására.

A darab élén 15 szereplő jellemzése olvasható. Nincs szükség valamennyit ismertetni, példaként nézzük meg az elsőt! Asper jelleme: „ő találekony és szabad szellem, aki buzgón és állhatatosan, félelem nélkül bírálja és korlátozza a világban meglévő visszaéléseket. Olyasvalaki, akit sem a haszonszerzés szolgai reménye, sem a veszély fagyos előérzete nem tehet elősködővé, soha, sehol, semmiben.”⁵ A többi szereplő esetében egyrészt hasonló jellemvonásaikat, másrészt társadalmi státuszukat és/vagy más szereplőhöz fűződő (rokon) kapcsolataikat ismerteti a szerző. A listában szereplő utolsó drámai alakról Jonson ezt írja: „Mitis olyan személy, aki nem cselekszik, ezért indokolt, hogy ne legyen jelleme sem”.⁶

² *A Ki-ki a maga bogara nélkül komikus szatírája, úgy, ahogyan azt a szerző, B. J. először megfogalmazta. Többet tartalmaz annál, mint amit nyilvánosan elmondtak vagy eljátszottak. Benne minden egyes szereplő számos tulajdonságával.* Jonson ezen drámájának és egy évvel korábban írott párdarabjának az elfogadott magyar címe: *Ki-ki a maga bogarával* (1598), illetve *Ki-ki a maga bogara nélkül* (1599).

³ *Ki-ki a maga bogara nélkül.* Komikus szatíra. Előadva 1599-ben. Az akkori Lordkamarás Szolgái által. Szerzője B. J.

⁴ Wells, i.m. 136.

⁵ “He is of an ingenious and free spirit, eager and constant in reproofe, without fear controlling the worlds abuses. One whom no servile hope of gaine, or frosty apprehension of danger, can make to be a parasite, either to time, place or opinion.”

⁶ “Mitis. Is a person of no action, and therefore we have reason to afford him no character.”

Jonson ezzel a darabjával nemcsak a humor szó addig használt jelentését változtatta meg, hanem a karakter szónak is új jelentést tartalmat adott. Láthattuk, hogy a dráma első kiadásának alcímében és az első szereplő leírásakor a karakter szót használta. Az *Oxford English Dictionary* (OED) tanúsága szerint a *character* szó elsődleges jelentése: „olyan megkülönböztető jegy, amelyet rányomnak, rávésnek vagy más módon rávisznek egy felületre; védjegy, bélyeg.”⁷ Az egyik részjelentés pedig ez: „az erkölcsi és szellemi tulajdonságoknak olyan együttese, amely megkülönböztet egy egyént vagy egy népet attól, hogy homogén egésznek tekintsük; egy személy vagy egy csoport egyedisége, amely a környezetből, kultúrából, tapasztalából stb. ered...”⁸ Ennek a jelentéstartalomnak a megjelenése pedig Ben Jonson itt tárgyalt művéhez köthető.⁹

Jonson tehát egyszerre teremtett precedenst a drámaszövegben elkülönülten, instrukcióban megjelenő jellemrajzra, illetve a karakter szónak jellemként, jellemvonások együtteseként történő alkalmazására. Noha későbbi színpadi műveinek kiadásaiban nem élt ezzel az eszközzel, mind a szereplők önálló jellemrajzával, mind a karakter szónak adott új jelentéstartalommal utat nyitott a performatív eredetű műveknek irodalmi művekként történő elfogadtatásához.

A print kultúra fordulata a drámakiadásban

Ebben az elfogadtatási folyamatban az igazi fordulatot nem annyira az 1600-ban feltalált önálló jellemrajz és a karakter szónak jellemvonásként való átértelmezése, mint inkább a Jonson „Összes” (akkori írásmód szerint *The Workes*, azaz a *Művek*) 1616-os fólió kiadása jelentette. Nagyrészt ennek köszönhető az a szemléletváltozás, amely a színházak által játszott darabokat lassanként azok eredeti közegén kívül is elkezdte értékelni. Először még közneveltség tárgyává tette magát londoni színházi körökben Jonson a fólió kiadás miatt. Az az írói műgond, amellyel darabjainak kiadását kísérte, csak évszázadokkal később lett jellemzője a drámaírók alkotói gyakorlatának és szöveghez való viszonyának.

Ez az 1616-os fólió adott mintát az 1623-as első Shakespeare fólió kiadásnak, majd pedig Beaumont és Fletcher 1647-es fóliójának. Jonson fóliója nemcsak az ő írói pályáján, de a print kultúra történetében is vízvonalasító.¹⁰ Több szempontból is. Ennek egyik mozzanata lesz a későbbiekben a drámák szövegében a helyszínleírások megjelenése és elterjedése. Ebből a szempontból is indokolt Jonson gesztusát alaposabban szemügyre venni. Az Erzsébet- és Jakabkor idején a színházi előadások szövegét nem tekintették a költészetével azonos rangú irodalomnak. Ebben a fólió méretű könyvformátumban csak a komoly irodalmat adták ki, ide értve az elbeszélő irodalmat és a költészetet. Fólió formátum csak az antik klasszikus drámaírók – Plautus, Terentius, Arisztophánész – drámáit illette meg addig. A kortárs színdarabokat a pamfletekhez hasonló méretben, olcsó papíron, könnyen terjeszthető formában nyomtatták ki. A drága fóliók súlyos, nehezen kezelhető kiadványok voltak, melyeket könyvtárakban, olvasóállványokon helyeztek el, és csak a gazdagok engedhették meg maguknak a megvásárlásukat. Jonson fellépéséig a fólió formátum halott szerzők meghatározott műfajú műveinek exkluzív kiadványa volt, amely műfajok közé a dráma nem tartozott bele.

⁷ „A distinctive mark impressed, engraved, or otherwise made on a surface; a brand, stamp.”

⁸ OED: „9. a. The sum of the moral and mental qualities which distinguish an individual or a people, viewed as a homogeneous whole; a person's or group's individuality deriving from environment, culture, experience, etc.” <http://www.oed.com/view/Entry/30639?rskey=SmAlKM&result=1#eid>

⁹ Mint az OED írja: „1600 B. JONSON *Every Man out of his Humor* Dram. Pers. sig. Aiii *Asper his Character*. He is of an ingenious and free spirit, eager and constant in reproofe.”

¹⁰ Lynn S. Meskill, Ben Jonson's 1616 Folio: A Revolution in Print?, *Etudes Epistémé*, No. 14 (automne 2008), 177 – 191. Itt: 178. (<https://episteme.revues.org/736>)

Ebben a *Művek* című főlíó kiadásban Jonson többféle műfajba tartozó művet jelentetett meg, a színpadi alkotások közül sem csupán drámákat, hanem udvari maszkjátékokat, amelyek a gyakorlatban több szerző közös munkái voltak. Ezeket is a sajátjaiként tüntette fel. Nem csak ez, hanem az egész vállalkozás és az ebben kifejezésre jutó önreprezentáció is azt a törekvést képviselte, hogy a szerző kontrollt gyakorolhasson a saját recepciója fölött.¹¹ A borjúbőrbe kötött színpadi művekből emelt emlékmű a kortársak többsége szemében elfogadhatatlan, neveltséges hivalkodásnak tűnt. Drámákat és udvari maszkjátékokat sohasem jelentettek meg borjúbőrbe kötve, és a versein kívül minden, amit Jonson írt, a kortársak szemében efemer dolognak számított.¹²

Egy névtelen szerző epigrammája így gúnyolta Jonsont és vállalkozását:

„Esedezem, mondd meg nekem Ben, hol rejlik a titok,
hogy amit mások színjátéknak hívnak, azt te műalkotásnak hívod.”¹³

Jonson tehát átkeretezte a korábban kizárólag és kitüntetett módon a színházi előadás efemer közegében látott drámát, és arra tett erőfeszítést, hogy – legalább is a saját színpadi művei esetében – ezek az irodalom kontextusában legyenek elfogadottak. Ennek a törekvésnek volt az eszköze – többek között – a szereplőkről a dialógustól elkülönülten adott leírás, és a korábbi kvartó kiadásokon eszközölt módosítások. A *Ki-ki a maga bogara nélkül* esetében Jonson például annak érdekében, hogy a darab illeszkedjen a főlíó kiadásba, a korábbi változat gördülékeny színpadi technikáját olyan szcenikus struktúrává alakította, amely irodalmibb jellegű, szakaszolt és pontosabban rögzített volt. „Ami által a megjelenítésre (performálásra) szolgáló színdarabot olvasásra való szöveggé alakította.”¹⁴ A módosított tipográfia és tördelés révén Jonson a szövegbe kódolta a játékmód bizonyos gesztikus és retorikai elemeit.¹⁵

És végül még egy mozzanat, amely a *Művek* kapcsán említést érdemel, tekintettel a színháziból az irodalmiba való átkeretezésre. A főlíónak sem ajánlása, sem ajánlott címetje nincsen. A gyűjteménybe felvett kilenc dráma esetében Jonson megtartotta az eredeti, kvartó kiadásban szerepelt ajánlásokat, de az egész kötetet az 1616-os kiadásban nem ajánlotta senkinek. 1631-ben pedig egy még szokatlanabb dolgot tett. A *The New Inn, or The Light Heart* című vígjátékának két évvel későbbi oktávó kiadásában a darabot egy patrónus helyett **az olvasónak** ajánlotta. E kiadvány borítóján ez olvasható:

AZ ÚJ FOGADÓ,
AVAGY
A könnyű szív.
K O M É D I A.

Úgy, ahogyan sohasem vitték színre, csupán a leghanyagabb módon eljátszotta
a KIRÁLY NÉHÁNY SZOLGÁJA,
és finnyáskodva visszatartotta és megcenzúrázta
a KIRÁLY NÉHÁNY ALATTVALÓJA.

¹¹ Joseph Loewenstein, *The Author's Due: Printing and the Prehistory of Copyright*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, 93-94.

¹² Meskill, i.m. 183.

¹³ „Pray tell me Ben, where doth the mystery lurke / What others call a play you call a work” (*Wit's Recreation* [1640], sig. G3v.)

¹⁴ Helen Ostovich, „'To Behold the Scene Full': Seeing and Judging in *Every Man Out of His Humour*”, in *Re-presenting Ben Jonson: Text, History, Performance*, Martin Butler, ed., Houndsmills, Macmillan, 1999, 76-92.

¹⁵ Meskill i.m. 184.

Most végre az OLVASÓKNAK, őfelsége szolgálinak
és alattvalóinak szabadságában áll megítélni.1631.
A szerző, B. Johnson által.¹⁶

Ezzel a gesztussal pedig Jonson az egyes patrónus helyett az általában vett olvasót választja, és végérvényesen elkötelezi magát a színház vagy irodalom alternatívájában az utóbbi mellett. Az 1600-ban a szereplőkről adott irodalmi leírás végül elvezet a teljes drámai alkotás irodalmiságának előtérbe állításáig. De ennek általánosabb elterjedésére még hosszabb ideig várni kellett.

A drámabeli szereplők és színészek nevének listái

Ha összevetjük Jonsonnak a drámai szereplők leírására vonatkozó gyakorlatát azzal, ahogyan a szereplők Shakespeare drámáinak első fólió kiadásában megjelennek, markáns különbséget láthatunk. Az 1623-as Shakespeare fólióban a drámák élén a szereplők egyetlen esetben sincsenek felsorolva. A kiadvány elején viszont ott olvasható a drámákban fellépő színészek névsora (szerepeiktől függetlenül). „A vezető színészek neve valamennyi itteni színdarabban” címszó alatt.¹⁷

A fólió kötetben több dráma esetében egyáltalán nincsenek felsorolva a dráma szereplői (ilyen például a *Hamlet*). Más esetben a mű végén, mintegy függelékként olvasható az adott dráma szereplőinek listája (mint például a *Szeget szeggel* vagy *A vihar* esetében). Ez a gyűjtemény még magától értetődő módon a színház közegében látja és láttatja Shakespeare drámáit, nem pedig az irodalomében. A színészek nevének feltüntetése ebben a drámakötetben Shakespeare pályatársaitól, egészen pontosan két színésztársától, John Heminges és Henry Condell elhatározásából ered, akik a színházi előadás, a performatív gyakorlat talaján állva és annak nézőpontjából tették részévé a kinyomtatott drámagyűjteménynek a játszóké névsorát.

Az angolszász drámakiadás gyakorlatában az egyes szerepeket az ősbemutatón játszó színészek felsorolása a mai napig szokásban van. Először a restaurációs dráma idején – amikor a színházak már szakítottak a szerepösszevonás gyakorlatával – jelent meg így a szereplők névsora. Korábban, az Erzsébet- és a Jakab-korban, amikor a színházi gyakorlatot a szerepösszevonás határozta meg, azaz a társulatban lévő színészek számánál jóval több szerep volt a színdarabokban, akkor még nem volt számbeli azonosság a dráma szereplői és a színészek között. A színészek egy-egy drámában többnyire két-három szerepet is megformáltak.¹⁸ A restaurációs dráma idejére ez a gyakorlat eltűnt, s így már kialakult az egy drámabeli szerep = egy színész gyakorlata. Nem volt tehát akadálya, hogy a kinyomtatott drámákban feltüntessék a szereposztást. Például Aphra Behn *The Rover* (A vándor) című 1677-ben bemutatott drámája élén a *Dramatis personae* olvasható, két csoportra osztva: Férfiak, Nők, valamint két oszlopban: balra a drámabeli alak neve, jobbra pedig az őt játszó színészé. Ami az első kiadásban így néz ki:

¹⁶ THE NEW INN: OR, The Light Heart. A COMEDY. As it was never Acted, but most negligently Play'd by some, the KINGS SERVANTS. And more squeamishly Beheld and Censured by others, the KINGS SUBJECTS. Now at last set at Liberty to the READERS, His Majesty's Servants and Subjects, to be judg'd of. 1631. *By the Author*, B. Johnson. <http://hollowaypages.com/jonson1692inn.htm> (A korban nem volt egységes helyesírás, és miként Shakespeare esetében, úgy Jonsonnál sem mindig egyformán írták a szerző nevét.)

¹⁷ The Names of the Principall Actors in all these Playes.

¹⁸ Ennek lehetséges módzatait rendszerezi Spiró György *Shakespeare szerepösszevonásai* című könyvében (Budapest, Európa, 1997).

FÉRFIAK

Don Antonio, az alkirály fia – Mr. Jevorne
Don Pedro, nemes spanyol, a barátja – Mr. Medburne
Belvile, angol gyarmatosító, szerelmes Florindába – Mr. Betterton
stb.

NŐK

Florinda, Don Pedro húga – Mrs. Betterton
Hellena, vidám ifjú nő, akit apácának szánnak, Florinda húga – Mrs. Barry
Valeria, Florinda rokona – Mrs. Hughes
stb.

Ez a gyakorlat az angolszász drámakiadásban a mai napig jelen van.¹⁹

Mint említettem, Ben Jonson 1600-at követően később nem tért vissza a szereplők jellemvonásait a dráma élén közlő leírásokhoz, példája azonban az angolszász irodalomban a 19. század végétől, a naturalizmussal kezdődően számos követőre talált, akik a drámák szereplőlistáján vagy a drámát bevezető részletes nyitó instrukcióban vagy pedig az adott szereplő első színre lépésekor részletes jellemzést adtak az egyes karakterekről. Számos példát találunk erre G. B. Shaw, Eugene O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams, Sam Shepard, és mások drámaiban. Ezek a jellemzések, beleértve a külső és belső tulajdonságokat, életkort, nemet, az olvasás aktusában nyernek értelmet, az irodalmi keretezést képviselik.

II. Helyszínleírások

A helyszínleírások hiánya és megléte

A drámákban megidézett helyszínek külön – instrukcióban – történő leírása ugyancsak történeti fejlemény, és ugyancsak a színházi működés változásával és a drámaírói szituálság átalakulásával függ össze, de megjelenése és elterjedése később következik be, mint a szereplők jellemének első leírása.

Az egyes jelenetek helyszínének leírását az elemzők az instrukciók körében tárgyalják. Az eddigiekben érintett korszak, az angol kora újkor jellemzője, hogy a helyszínről leírást nem, csak megnevezést találunk a drámaszövegekben, adott esetben még helyszín megnevezést sem. Ha mai kiadásban olvassuk az Erzsébet- és a Jakab-kor drámáit, akkor viszont azt látjuk, hogy a jelenetek helyszíneit a szöveg megnevezi, sőt, gyakran részletesen le is írja. Ezek a hely megnevezések, helyszínleírások a szövegkiadások későbbi szerkesztőinek a keze nyomát mutatják, akik közül – a Shakespeare-drámák esetében – az első meghatározó személy Nicholas Rowe, aki az 1709-es hatkötetes (kvartó méretű) Shakespeare-kiadásban valamennyi dráma elejére szereplőlistát (*dramatis personae*) helyezett, egységesítette a drámák felvonásokra és jelenetekre való tagolását, továbbá színpadi utasításokat írt a drámák szövegébe (beleértve a helyszínek meghatározását is).²⁰

A következő kiemelkedő jelentőségű szerkesztő Edmund Malone, aki az 1790-es, tízkötetes Shakespeare-összes kiadójaként az előszóban kijelentette, hogy „az a néhány színpadi utasítás, amely a régi kiadásokban szerepel, nem a kéziratból került oda, hanem a

¹⁹ Egy közelmúltbeli példát idézve: Tom Stoppard *The Hard Problem (A fogas kérdés)* című 2015-ben bemutatott drámájának kiadásában feltűntetik, hogy az ősbemutatón mi volt a szereposztás: **Spike** – Damien Molony, **Hilary** – Olivia Vinall, **Amal** – Parth Thakerar, **Leo** – Jonathan Coy stb. stb.

²⁰ *The Works of Mr. William Shakespeare; in six volumes. Revis'd and Corrected with an Account of the Life and Writings of the Author.* By N. Rowe. London, MDCCIX.

színészek révén (...). Ebben a kiadásban valamennyi színpadi utasítást a saját hatáskörömbe vontam és legjobb képességeim szerint szabályoztam”.²¹ Emellett sűrű jegyzetekkel látta el a drámák szövegét.

A színpadi tér leírására nagyon kevés példát találhatunk a 17. század első feléből. A szereplőkre vonatkozó drámai instrukciók mennyisége is elenyésző, azok többsége is a szereplők bejövételére és a kimenetelésre korlátozódik. Az instrukciók kidolgozottságának ez a mértéke 1580-1640 között nagyjából állandó. Jellemző és lényeges ebből a szempontból, hogy az adott darabot melyik színházépületben játszó társulatra írták, a szöveg ugyanis követi az adott színpad sajátosságait. A színészek és a nézők közös, kölcsönösen ismert színházi szótárral rendelkeztek, amelynek keretében, ha egy jelenet a bíróságon, a csatatéren, a kocsmában stb. játszódott, akkor ez nem igényelt külön leírást, elég volt keléssel, gesztussal jelezni.²²

A jelenetek helyszíne kapcsán lényeges arra a színháztörténetileg meglévő különbségre felhívni a figyelmet, hogy az adott helyszínt a szereplők hozzák-e be magukkal, avagy a szereplők egy már létező helyszínre jönnek-e be, amikor színre lépnek. Ez a különbségtétel a modern színház és korunk színháza esetében (mind az alkotók, mind a közönség szempontjából) a legtöbb esetben értelmezhetetlen, ugyanis a színházi gyakorlat és az ennek nyomán kialakult befogadói elvárások csak azt a lehetőséget ismerik, hogy a színpad egyedivé tett világot ábrázol, amely látványvilág az adott drámának – és csak annak – a szolgálatában áll.²³ A 17. század első felének angol színházában nem ez volt a helyzet. Ott a minden előadás esetében azonos térbe és színpadképbe belépő szereplők hozták be megnevezéssel, rámutatással az eljátszott jelenet fikciós helyszínét. Ami ily módon mindig ideiglenes volt, és a szereplők távozásával megszűnt.

A színpadi térre, illetve a megidézett fikciós térre vonatkozó leírások közötti különbségtétel közül az előbbi a létező színpadi struktúrára és annak részleteire vonatkozik, az utóbbi a történet valamely konkrét térbeli elemére. A *Szentivánéji álom* esetében például az első fólióban a II. felvonás nyitó instrukciója szerint „Enter a Fairie at one doore, and Robin goodfellow at another.” Azaz bejön egy tündér az egyik ajtón, és Puck egy másikon. Az ajtók nem az erdő ajtajai, hanem a színpadéi. Edmund Malone a maga Shakespeare-összesének ötödik kötetében ezt a felvonás kezdő leírást a következővel egészíti ki: „A Wood near Athens. Enter a Fairy at one door, and Puck at another.” Vagyis: „Erdő Athén közelében. Bejön egy tündér az egyik ajtón, és Puck egy másikon.” Itt a színpadi tér (ajtó) és a fikciós tér (erdő) megnevezése egyszerre van jelen. Egy először 1905-ben megjelent, az általam használt 1971-es Shakespeare-összes kiadásban ugyanitt ez áll: „A Wood near Athens. Enter a Fairy on one side, and Puck on the other.” Magyarán: „Erdő Athén közelében. Belép az egyik oldalon egy tündér, a másikon Puck.” Itt már nincs szó ajtókról, az instrukció irodalmi módosítgatásai során eltűnt a színpadi térre történő utalás. Arany János fordításában ez szerepel: „Erdő Athén közelében. Egy tündér és Puck jönnek szembe.” Eörsi István fordításában pedig ez olvasható: „Erdő Athén közelében. Puck és egy Tündér találkozik egymással”. Ezekben a magyar fordításokban csak a fikciós tér kerül megnevezésre, a színpadi

²¹ „... the very few stage directions which the old copies exhibit, were not taken from our author's manuscripts, but furnished by the players. [...] All the stage-directions therefore throughout this work I have considered as wholly in my power, and have regulated them in the best manner I could.” Edmund Malone, 'Preface', *The Plays and Poems of W. Shakspeare*, London, 1790, Vol. 1, 237. (Shakespeare neve így szerepel a borítón s a kötetben.)

²² Alan C. Dessen, *Stage Directions and the Theatre Historian*. In: Richard Dutton, ed., *The Oxford Handbook of Early Modern Theatre*. London, Oxford UP, 2009. <http://www.sddictionary.com/downloads/Dessen-SD1.pdf>

²³ Vö. Bernard Beckerman, *The Use and Management of the Elizabethan Stage* = C. W. Hodges, S. Schoenbaum, and L. Leone, eds., *The Third Globe*, Detroit, Wayne State UP, 1981, 151-163.

térre történő utalás már eleve nem is szerepel. De miért is szerepelne egy teljesen eltérő színházi hagyományú és gyakorlatú kultúrában egy arra történő utalás, hogy a kora újkori Angliában milyen volt a színpadi tér struktúrája?

A *Hamlet*ből véve példát a helyszín megnevezésére, leírására, ha a kezdőjelenet instrukcióit nézzük, az 1605-ös kvartóban és a fólió kiadásban (1616) ez áll: „Enter Bernardo and Francisco two centinels.” Azaz: „Bernardo és Francisco, két őrszem be.” A párbeszédük-ből derül ki, hogy őrségben vannak, illetve őrségváltásra készülnek. A dráma Malone-féle kiadásában a mű ezzel az instrukcióval kezdődik: „Elsinore. A platform in front of the castle. FRANCISCO at his post. BERNARDO enters and goes up to him.” Arany János fordításában (számos magyar kiadásban) a nyitó instrukció ez: „Helsingör. Emelt tér a kastély előtt. Francisco őrt áll. Bernardo jó szembe.” Itt a helyszín megnevezése, rövid leírása, és a szereplők térbeli elhelyezkedésének megjelölése révén a két fiktív alak egy előre meghatározott térbe lép be. És ezt várja el a dráma olvasója (és az előadás nézője) is. Az Erzsébet- és a Jakab-kor drámáinak későbbi kiadásaiba a „hiányzó” vagy csak a színpadi térre vonatkozó leírások helyére a fikciós tér leírásai kerültek, ezzel is kivonva a drámát a színházi térből és áttérve az irodalomba.

Pillantás a restaurációs színház időszakára

1660 után, a restaurációval kezdődően Londonban alig egy-két színház működött, a közönség összetétele szűk volt, egy-egy darabot csak pár alkalommal tudtak játszani. A színpadkép és a színleírás szempontjából fontos fejlemény – főként az 1700-as évek folyamán –, hogy megjelent a mozgatható díszlet, ami mind a színrevitelnek, mind a színházi gondolkodásnak integráns részévé vált. Emellett a színpad formája is átalakult, fokozatosan elveszítette a mélységét, amellett, hogy megmaradt az előszínpad. A korszakban „a díszletek szerepe olyannyira megnőtt, hogy gyakran a darab főszereplője lett”.²⁴ E kiemelt funkcióhoz pedig részletes színleírásnak kellett társulnia. Erre egy jellemző példa Thomas Shadwell (c. 1642 – 1692) drámaíróinak a Shakespeare *Viharja* alapján készített átírata, amelyben minden a színpadi gépezetnek és látványnak volt alárendelve. Shakespeare-nél a nyitójelenet instrukciója ez: „A tempestuous noise of Thunder and Lightning heard: enter a Ship-master, and a Boteswaine.” („Dörgés és villámlás viharos zaja hallatszik, a Kapitány s a Kormányos be.”)

Shadwell átíratában az első jelenethez ez a leírás társul: „állandóan morajló tenger, számos félelmetes dologgal, mint pl. szörnyű alakú szellemekkel, amelyek le-leszállnak a tengerészek közé, majd ismét felröppennek a levegőbe. És amikor a hajó elsüllyedt, akkor az egész színház elsötétül, és tűzeső hullik a hajóra. A vihar végéig ezt dörgés és villámlás kíséri.”²⁵

A második jelenetet Shadwell ezzel a helyszínleírással vezeti be: „A tűzzápor közepén a szín megváltozik. A felhős ég, a sziklák, a tenger eltűnnek, és amikor ismét világos lesz, akkor a szigetnek egy gyönyörű része tárul fel, az, amelyik Prospero lakóhelye. Ezt három ciprusfákból álló sétány tagolja, mindegyik sétány egy-egy barlanghoz vezet, ezek egyikében tartja Prospero a lányait, a másikban Hippolitot. A középső sétány mélyen benyúlik, és a szigetnek egy nyitott területére vezet.”²⁶ Ez a színleírás egyfelől kifejezi a megvál-

²⁴ Földényi F. László, *A dramaturgia csapdája. A polgári dramaturgia kialakulása Angliában. A restaurációs dráma*, Budapest, Magvető, 1983, 205.

²⁵ Idézi Földényi i.m. 207.

²⁶ <http://www.ircl.cnrs.fr/pdf/artsdelascene/The%20Tempest,%20Shadwell.pdf> "In the midst of the Shower of Fire the Scene changes. The Cloudy Sky, Rocks, and Sea vanish; and when the Lights return, discover that Beautiful part of the Island, which was the habitation of Prospero; 'Tis compos'd of three Walks of Cypress-trees, each Side-walk leads to a Cave, in one of which Prospero keeps his Daughters, in the other Hippolito: The Middle-Walk is of a great depth, and leads to an open part of the Island."

tozott színházi gyakorlatot és feltételrendszert, másfelől feltételezi azt az olvasót, aki e leírás alapján alkot képet a jelenetek helyszíneiről.

Akkor tehát, amikor a 18. századi szerkesztők, Rowe, majd Malone leírásokkal tüzdelték tele a Shakespeare-drámák szövegét, saját koruk színházi és drámaírói gyakorlatát vetítették vissza a 16-17. század fordulójára, egy olyan korszakra, amikor még nem volt szükség az előadás szövegének rögzítése során leírást társítani sem az előadásban megjelenített szereplőkhöz, sem a párbeszédekben megidézett (egyéb módon nem ábrázolt) helyszínekhez. A dráma irodalomként történő elfogadtatásának Ben Jonson által képviselt igénye és ennek az elfogadásnak a fokozatosan bekövetkező ténye teremtette meg azt a gyakorlatot, amely a párbeszéd mellé kisebb, nagyobb, vagy jelentős szerepbe helyezte a leírásokat. Ezzel is ösztönözve a drámának olvasás útján való befogadását, szemben az előadásként történő megtekintéssel.