

Debreceni Egyetem
Műszaki Kar
Építésmérnöki Tanszék



Az európai színjátszás terei egykor és napjainkban

Készítette: **Csige Zsanett** építésmérnök hallgató

Oláh Krisztián Sándor tervező építésmérnök hallgató

Belső konzulens: Huszthy Edit Katalin

Tanszékvezető: Prof. Puhl Antal Habil DLA

Debrecen

2014.

1. Bevezetés.....	2
2. Történelmi színházak és tereik	3
2.1 Ókori görög színházak.....	4
2.2 Ókori római színházak.....	8
2.3 Középkori színházak	10
2.4 Reneszánsz színjátszás	13
2.5 Barokk színjátszás	17
2.6 Klasszikus és romantikus színjátszás	19
2.7 Realizmus a színjátszásban.....	20
2.8 A modern színjátszás.....	21
2.9 A magyar színjátszás rövid története.....	30
3. Összegzés.....	33
4. Befejezés.....	41
5. Irodalomjegyzék	42
6. Ábrajegyzék	44

1. Bevezetés

A színház a kortárs művészetben betöltött szerepének, sajátos alkotófolyamatának és kifejezőeszközeinek összetett kérdésével a féléves tervezési feladatok és a diplomamunka kapcsán, valamint színházlátogatóként és zenetheatrumi elfoglaltságunk során – ha csak érintőlegesen is – többször találkoztunk.

A tervezésben, már az építészeti előképek áttekintése során, színházak és színpadok sokféleségével találjuk szembe magunkat. Jogosan merül fel tehát a kérdés, milyen színházat tervezzünk? Van-e egyáltalán szükség színházépítésre? Helyesen építünk-e? Egy színház komplex rendszer, amelynek teljes bemutatása túlmutat a jelenlegi dolgozat keretein. Fókuszunkat ezért csak a színpadra és az ahhoz kapcsolódó nézőtérre helyezzük. A történelmi színpadi formák és az ahhoz kapcsolódó scenikai megoldások, valamint a kortárs színjátszás feltérképezésével próbálunk fényt deríteni a kor igényeinek legmegfelelőbb színpadi formákra. Dolgozatunk továbbá választ keres arra, hogy a hazai színpadhasználat eltér-e a nemzetközi trendektől.

A színházi tér kialakítása során felmerülő speciális igények szoros összefüggésben vannak a színház kultúrában betöltött szerepével, a közönség és a színészek kapcsolatával, valamint az írói, rendezői és tervezői elvekkel. Ezeknek a tényezőknek a különböző korokban, olyan változatos jellemzői figyelhetők meg, melyek a színház más- más lehetőségeit mutatják be. A kortárs színházművészetben, a történelem során kialakult színjáték- és színháztípusok párhuzamosan, gyakran egymással átfedésben vannak jelen. Ezért fontosnak tartjuk a színháztörténet – pontosabban a színpadi játék és a színpadi tér történetének – áttekintését.

2. Történelmi színházak és tereik

A színháztörténet átfogó ismerete megkerülhetetlen, hiszen a modern törekvések még a klasszikus színháznál is távolabbra, egészen az ősi rituális játékokig nyúlnak vissza, és éppúgy merítenek a Dionüszosz-ünnepségekből, a hagyományos népi játékokból vagy a Commedia dell'Arte világából, mint a barokk színházi scenika nyújtotta lehetőségekből.

A színháztörténészek véleménye szerint a színjátszás már az ősközösségek életében is jelent volt. Ezek vadászatokat (mint az életben maradás elsődleges feltételét) vagy a természet erőire hatni tudó, imaginárius lényekkel való találkozások élményének megjelenítését szolgáló rituális események voltak. A szertartás (mint sorrendtartás) annak az analogikus gondolkodásnak az eredménye, amely a sokszor ismételt eseménysorok által felidézte a sikeres vadászatokat, biztosítva az elkövetkező eredményességét is. Ezek a szertartások nem csak egy közösség életében játszottak meghatározó szerepet, hanem – a közösséghez való tartozás élményével – az egyéni problémákra is útmutatást kínáltak. Arnold van Gennep szerint, a rítusok elsődleges funkciója az, hogy általa a közösség segítse és átvezesse az egyént az életet átszövő kríziseken.¹ A rituális előadások során a közösség egyenlő mértékű részvételét (ahogyan ennek nyomai ma is megfigyelhetők a balinéz vagy malanéziai játékokban) valószínűleg nagyon korán felváltotta az aktív (előadó) és passzív (néző) résztvevők szerepköre. (A nézők passzivitása természetesen viszonylagos, hiszen a reakcióikkal, az előadás kíséréseivel, a ritmikus dobolással befolyásolják az előadás menetét.) A rituálé a közösség által kitüntetett, mágikus jelentőségű helyszíneken folyt.²

Ez a rituális alap a színházművészetben, napjainkban is felfedezhető, hiszen lényege a színész (vagy előadó) és a közönség (vagy befogadó) – a hétköznapiaktól eltérő – találkozása. A találkozás kiemelt helyen, kiemelt időben történik. Ez önmagában egyfajta spirituális érzetet eredményez. Ezt fokozza a közösségi élmény is.

¹ Gennep, 2007.

² Az óceániai népeknél a bonyolult jelképrendszerrel átszőtt díszletek között zajlott az előadás, a színjátékok és a hozzájuk kapcsolódó szertartások kifejezetten erre a célra emelt épületekben játszódtak, vagy, mint például Ausztráliában, szimbolikus vagy mágikus ábrákkal jelölték ki a helyszínt. Az egyiptomi és mezopotámiai kultúrkörben a papság már előre megírt szövegek szerint adta elő az istenségek mítoszát feldolgozó történeteket, és a szakrális játék már az erre a célra állított épületekben zajlott. Lásd: *A színház világtörténete* Gondolat kiadó Budapest, 1986 / 1. kötet, 45-48. oldal

2.1 Ókori görög színházak

A mai színházak őse a színháztörténet szerint a görög kultúrában keresendő, és Dionüszosz, a bor és mámor istenének kultuszából ered. Egy-egy művet csak egyszer adtak elő, ez a magyarázata annak, hogy a színházak befogadóképessége meghaladta a város lakosságának létszámát.³

A színházlátogatók összetételéről megoszlik a kutatók véleménye. Egyes feltételezések szerint a nézőközönség legnagyobb része athéni polgárokból állt, a nőket nem engedték be.⁴ Mások szerint minden athéni szabad ember részt vehetett, tehát a megtelepedettek (metoikosok), a nők és a gyermekek is.⁵ Hasonlóan a belépődíjról is többfajta teória született. Míg egyesek szerint csak belépődíj ellenében lehetett látogatni az előadásokat⁶, addig mások szerint a színházlátogatás a polgári jogok közé tartozóan ingyenes⁷, sőt a színházban töltött napokért kárpótolták a nézőket kiesett jövedelmük fejében. Mivel a színházlátogatás kulturális látványosságnak számított, részt vettek szövetségesek és diplomaták is. Az előkelőségeknek megkülönböztetett ülés helyeik voltak: az első sorban voltak a díszhelyek, melyek talán már márványból készültek. A nézők együtt éltek a színjátszókkal. Napokat töltöttek a színházakban. Periklész idejében a háromnapos ünnepségek pénzügyi háttérét az állam vagy egy gazdag ember biztosította. Egy nap egy író három drámáját és egy komédiáját adták elő. Este eredményt hirdettek. Ez megváltoztatja a néző szerepét, aki nem egy sűrített történet szemlélője, hanem egy hosszan kifejtett szituációban elmélyülő, az előadással együtt élő befogadó lesz. A nagy létszámra való tekintettel feltehetően a nézők helyes magaviseletéért hivatalnokok feleltek. Az előadás kezdetét a színész megjelenése jelezte, hiszen nem volt előfüggöny, sem mesterséges fény.

Az ókori görög színjátszás legfontosabb műfaja a dráma.⁸ Ebben a Dionüszosz viszontagságairól szóló papi elbeszélés váltakozott a résztvevők kórusával. A fenti

³ Tatlin IN: *Képes színháztörténet 1999*

⁴ Tatlin IN: *Képes színháztörténet 1999*

⁵ Hont, 1972

⁶ Tatlin IN: *Képes színháztörténet 1999*

⁷ Csicsada, 2013

⁸ Két fontos műfaja a tragédia és a komédia. Kiemelkedőek a kor nagy írói: a híres klasszikus tragédiáíró „triász” Szophoklész, Aiszkhülosz és Euripidész, valamint a kor legnagyobb tragédiáírója Arisztophanész. A görög városállamok polgárainak volt érzéke a nyelvi és lélektani finomságokhoz, hiszen a drámákban a hangsúly elsősorban a szövegen volt. Lásd: Cságoly Ferenc: *Középületek* Budapest, TERC kft. 2004, 115. o.

forma színjátszássá akkor alakult, amikor a pap egyes szám első személyben kezdett beszélni

A hellenizmus idején az álarcos színészek díszes jelmezekben, épületnek ható háttérrel, díszlet nélkül, egész napos előadást tartottak. A maszknak köszönhetően a női szerepeket is férfiak játszották, és egy színész több szerepet is vállalhatott. Megemelt (arasznyi vagy még magasabb) talpú cipőkben (*cothurnus*) adtak elő⁹, amely megakadályozta a mozgást, ezzel szoborszerűvé téve az előadó alakját.¹⁰

Megjelentek a színpadtechnika első szerkezetei, mint az *ekkükléma*, melynek két változata is volt. Az egyik egy kerekre szerelt dobókő, amelyet a megfelelő pillanatban kigördítettek a középső kapun. A másik egy tengely körül elforgatható körlap, amely a középnyílásban állt, s amelyet forgószínpadszerűen elfordítottak. Ezen szerkezet alkalmas volt arra, hogy például a palota belsejében történeteket láthatóvá tegye.¹¹ Az irodalmi kifejezésként is használt *deus ex machina*, magyarul az „Isten a gépből”, szintén egy, a korban megjelenő színpadtechnikai megoldásra utal. A megoldást hozó istenség (pontosabban az őt megtestesítő színész) egy mechanikus szerkezet segítségével emelkedett vagy ereszkedett a színre, mely a történetben beálló váratlan fordulathoz volt köthető.¹²

Az első színházak a vallásos ünnepek szent ligeteiben épültek, az állandó színházak felépítése csak a klasszikus kor elején alakult ki. Ezek tájolásában nem volt következetesség. Szabadtéri létesítmények voltak, fedetlen, emelkedő nézőterük a természetes dombhajlat völgyét használta fel.¹³ A kiváló rálátás és akusztika mellett a

⁹ Hont 1972

¹⁰ Mindemellett a coturnus a stabil állapot elvesztését is szolgálja, ami a színészi technika alapvető eszköze. Hasonló módszereket találunk az ázsiai hagyományos színjátékformákban is. A kabuki- és a no-színészek a színpadi mozgás közben, nem mozgatják a csipőjüket. A hagyományos indiai táncosok mesterségesen, állandó kontrapoztban tartják a testüket, a Bali- szigetek színházban a színészek csak a talpuk hátsó részén állnak, míg az indiai kathakali színészek csak a külső talpélükön. Ezek a technikák mind a hétköznapi egyensúly elvesztését szolgálják ugyanúgy, mint Európában a spiccen álló balerinák mozgása. A speciális testhelyzetek célja az, hogy az egyensúlyvesztés állandósításával, egy új dinamikus egyensúlyt találjanak meg. Mayerhold a japán no-színház mintájára alakította ki biomechanikai kísérleteiben azt a tudatosított, nehezített mozgásformát, amivel lehetséges láthatóvá tenni a meg nem nyilvánuló energiákat. Lásd: Eugenio Barba: *Feljegyzések a kételkedők* (és saját magam) számára Ford.: Demcsák Katalin, Jenei Ágnes, Gondolat-jel. 1994 / 1-2. szám 62-72. o.

¹¹ Hont 1972

¹² SIWWWA 2014

¹³ Cságoly, 2004

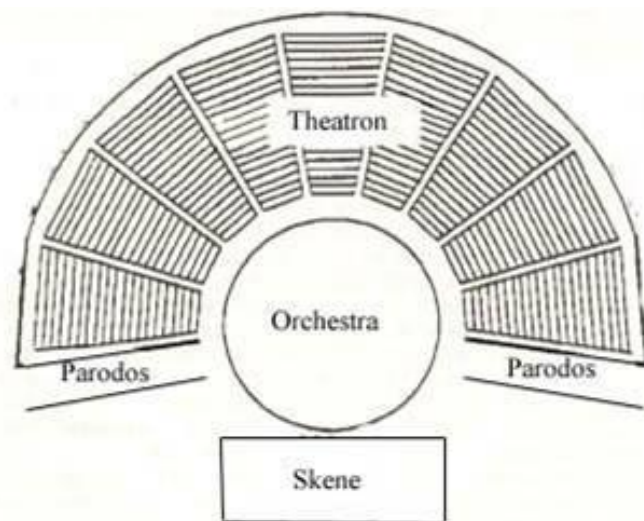
lefele tekintés és az ehhez tartozó testtartás az elmélyülést és közönség meditatív attitűdjét szolgálta.

A korabeli színház térszínpados (ún. *thrust-stage*) elrendezésű: a játéktér körülölelte a nézők karéja.¹⁴ Ez a színházi tér összességében három fő részre osztható: *orkhesztra*, *theatron* és *szkéné*.

Az *orkhesztra* a Kr.e. 2. századig a színjátszás helyül szolgáló kör alakú tér, majd később az oltár és a kórus helye volt.

A *theatron* szó jelentése nézőtér, mely az *orchestrát* mintegy 2/3-ad kör alakban ölelte körül. A kőlapokkal burkolt üléseket sugár irányú közlekedők osztották ék alakú szektorokra. A vízszintes közlekedést a körív alakú folyosók, az ún. diazómák biztosították.

A *szkéné* színfal, később színpad volt. Kialakulása és tipikus formája nem pontosan ismert, ennek oka, hogy a legtöbb klasszikus színházat a hellenisztikus korban vagy később, a római időkben átépítették, és a játék vagy annak bizonyos része áttevődött az *orkhesztrából* a *szkénébe*. A *szkéné* kezdetben egyszerű faépítmény lehetett, melyben a kellékeket raktározták.¹⁵



1. ábra: A görög színház részei.

A hellenisztikus korban, a *szkéné* két oldalán előrenyúló ún. *paraszkénionok* közt lévő színpadot megemelték, hogy a közönség jobban láthasson. A *paraszkénionokat* megrövidítették, s az általuk és az emelt színpad által bezárt térséget előlről egy fallal

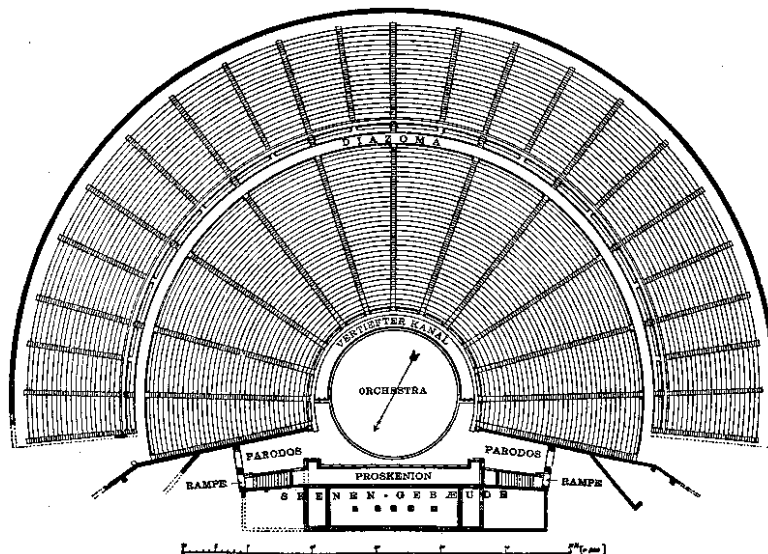
¹⁴ Cságoly, 2004

¹⁵ Cságoly, 2004

zárták le. Így a *paraskénionok* tulajdonképpen eltűntek, s létrejött a szkéné előtt egy újabb építmény, amit *proszkénionnak* neveztek. Ide tevődött át a játék súlya, és ezzel a korábbi centrális, térbeli játék is egyre inkább reliefszerűvé vált. Később, a római korban a színpad ismét alacsonyabbá vált (kb. 1,5 m). Athénban Néró császár idejében alakították így át a színpadot.¹⁶

A klasszikus korban a nézőtér, az *orkhesztra* és a színpad hármasa teljes egységet alkotott. Ezzel szemben a hellenisztikus színházakban – éppúgy, mint az újkori színházakban – a színpad zárt világ lett, és helyileg is különvált a nézőtértől. A színház egyre inkább látványosság lett, és nem az élet szerves darabja.

Az ókori példák közül kiemelkedő az argoliszi Epidauruszi színház, mely Kr.e. 330 körül épült, és az epidauruszi szent terület falain kívül, a szomszédos hegyoldalon áll. Kör alakú *orkhesztráját* a két oldalon egy-egy szektorral megnövelt félköríves nézőtér fogja közre. Tervezője, az ifjabb Polikleitosz, a nézőtér alsó részét 12 szektorra, *kerkiszre* osztotta, a nézőtér felső részét pedig 22 részre. A mintegy 30000 fős nézőtér hibátlan látást és hallást biztosított a nézőknek. A nézők felülről érkeztek a *theatronba*, a színészek és a kórus tagjai pedig két oldalról, a két *paradoszon* át jutottak az *orkhesztrába*. A nézőtér felső szakaszának dőlésszöge meredekebb volt, mint az alsó, segítve a távolabb ülő nézők látását és hallását.¹⁷



2. ábra: Epidauruszi színház (Epidaurusz, Kr.e. 330 k.)

¹⁶ Hont, 1972

¹⁷ Cságoly, 2004

2.2 Ókori római színházak

A színházak fejlődésében jelentős szerepe volt a római kor kultúrájának. A rómaiak bizonyos fókig újraértelmezték a színház fogalmát, s a színház egyre inkább a világi látványosságok és politikai demonstráció színhelye lett. A rómaiak a hétköznapi örömök, társadalmi és politikai sikerek ábrázolását tartották fontosnak, szórakoztató előadásaikban pedig a vaskos humort, a cirkuszi attrakciók nyújtotta katarzist helyezték előtérbe. A színházi „mintha” élményét felváltotta a cirkusz nyújtotta „hátha” izgalma.¹⁸

Augusztus császár megpróbálta újraszervezni a római közönséget azzal a céllal, hogy elmossa a gazdagok és szegények közti határokat. A belépés ezért ingyenes volt. A nőket, az idegeneket és a férfiakat egymástól elválasztottan helyezték el, és a férfi polgárokat tógaviselésre kötelezték.¹⁹

Az előadások nagy része a görög színművek adaptációja volt. Ezért nem létezik tipikus római színdarab. „Míg a görög drámaírók esztétikai kódját, mint Menandroszt, az az elképzelés határozta meg, hogy a művészetnek imitálnia kell az életet, addig az új római esztétika azt állította, hogy a művészeknek a görögöket kell imitálnia.”²⁰ Az istenek dicsőítése mellett nagyon kedvelté váltak a bujaságot és véres jeleneteket megjelenítő látványos előadások. A Birodalom idejében aztán a hangsúly a némajátéokra és a pantomimra tevődött át. A némajáték nem jelentett szükségszerűen csendet, használatos volt a legtöbb olyan formára is, amelyek kívül estek a hagyományos komédia, tragédia és szatírijáték kategóriáján. A pantomim kedvelt témája a házasságtörés volt. A görög tragédia nézőt azonosulásra készítő játékaival ellentétben a római színész folyamatosan utalt a szerep mögött rejtőző előadóra és a színpadi világ túlságosan fiktív természetére, ezzel elidegenítve a közönséget. Az előadásokat megismételték, amikor a színdarab bizonyos részeit pontatlanul adták elő.²¹

A római dráma klasszikus korszakában, Rómában nem hogy színház, de még ideiglenesen összeeszkábált ülőhelyek sem voltak kialakítva. Az idősek, gyerekek és a nők székeket hoztak magukkal, vagy béreltek.

¹⁸ Elhangzott: 1998-ban, Duró Győző egyetemi előadásán, Molnár Gál Péter megállapítása nyomán

¹⁹ Hont, 1972

²⁰ David Wiles *IN: Képes színháztörténet 1999*

²¹ David Wiles *IN: Képes színháztörténet 1999*

E kor színházai fából épült, ideiglenes építmények voltak. A kőszínház megjelenése egybeesik a köztársaság halálával és a birodalom kezdetével.²²

Kr. e. 55-ben jelentek meg a kőszínházak.²³ A görögökkel ellentétben a rómaiak városi környezetben, sík terepen építették színházait, épített lelátókkal, a város felé többszintes architektúrával, oszloprendekkel. A másik jelentős különbség az *orkhesztrában* és a *szkénében* keresendő. A rómaiaknál az *orkhesztra* kerek felületét félbevágta a gyakran háromemeletes, gazdag architektúrájú *szkéné*. Ebben a térben nem volt a tánc számára elválasztott hely, a hatalmas színpad foglalta egybe a kórust és a színészeket is. A félkör alakú *orkhesztrán* a szenátorok foglaltak helyet. A nézőtér formája félkörre csökkent. Magas fal kötötte össze a színpadi homlokzatot a nézőtérrel, így teremtve építészeti egységet.²⁴

A színpadi háttér dekoratívabb volt, mint a görögöknél. A korai színpadi homlokzatokat fával burkolták és *tompe-l'oeil*lel (fülkeboltozattal) dekorálták, míg a későbbiekben köoszlopokkal és falmélyedésekkel látták el. A római színjátszás is a színhely egységén alapult. A háttér rendszerint középen perspektivikusan benyúló utca volt, melynek két oldalán laktak a darab szereplői. Valószínűleg már a kezdetektől nem használtak reprezentációs díszleteket. Az előretolt díszletfal mögötti folyosón közlekedtek a színészek. A színfal tologatására alkalmas emelő és süllyesztő berendezések (ductiles), valamint a görög *ekküklémá*hoz hasonló szerkezetek a római színházakban is jelen voltak. Olykor az is előfordult, hogy egyszerű gépészetek segítségével emelték fel és húzták le az előfüggönyt.²⁵

Kiemelkedő a római Marcellus-színház, mely Kr.e. 27 körül épült, és Caesar kezdte építeni. Ez a színház már a görögökétől eltérő jegyeket mutat, és a római színház jellegzetességei mind megtalálhatóak rajta. A nézőtér teljes magasságában épületként megépített. A színház homlokzatát a kerületén félkörben körbefutó többszintes árkád jellemzi, a földszinten dór, az emeleten ión féloszlopokkal, a feltehetően lerombolt második emeleten pedig korinthuszi féloszlopokkal. A félkör alaprajzú *orkhesztrát* körülvéző nézőtér karéja fedett átjárók közbeiktatásával záródik a színpadépítményhez. A körüljárókkal három egymás fölötti övezetre osztott, lépcsőzetes nézőteret

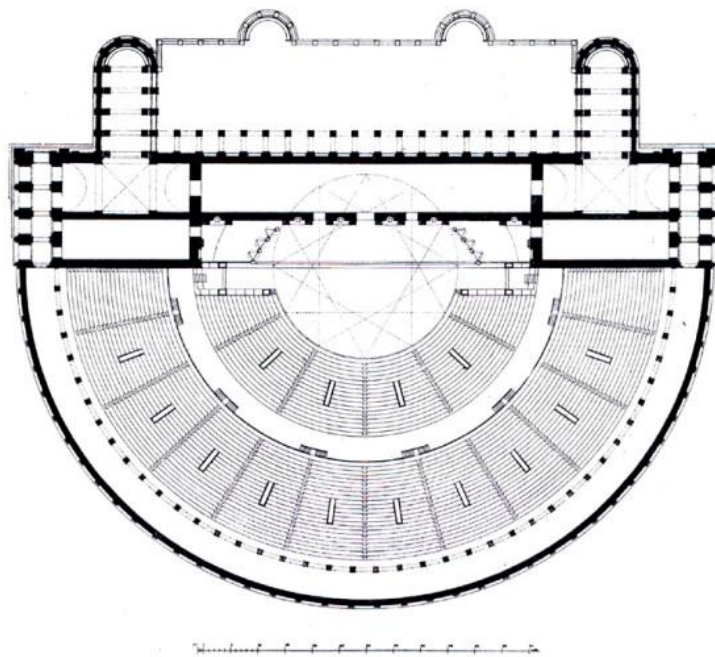
²² Hont, 1972

²³ Első kőszínház kr.e. 55-ben Pompeius megbízásából

²⁴ Cságoly, 2004

²⁵ Hont, 1972

sugárirányú falak támasztják alá. Ezek között rendezték el a feljárati lépcsőket és a közlekedő folyosókat, továbbá a kiszolgáló helyiségeket.²⁶



3. ábra: Marcellus színház (Róma, Kr.e. 27 k.)

2.3 Középkori színházak

Az egyház elítélte a római kultúra kései századaiban elvilágiasodott színházat, mely éppen ezért egy időre szinte teljesen el is tűnt.²⁷ Később, a tiltás helyett fokozatosan kisajátította és egyházi tartalommal töltötte meg a dramatikus játékokat. Bár az antik modellt nem tartották követendő példának, a kocsiszínpadokon felvonultatott jelenetekben gyakran keveredtek Krisztus és Dionüszosz életének eseményei. Az 5. századtól kezdve kialakult a vallásos színjáték középkori változata, amely a 15. századig élte virágkorát. Ez a fajta színjátszás az antik görög hatásoktól tartalmában teljesen függetlenül jött létre. Nagyon fontos az a lélektani különbség, hogy míg a görög közönség a szót élvezte, addig a középkori a látványt. A korban fokozatosan kialakult a nemzeti nyelvű színjátszás is.²⁸

A vallási előadásokban fontos szerepe volt a passiójátékoknak és a misztérium-előadásoknak. A misztériumjáték valamilyen ünnephez kötődött, míg a passiójáték

²⁶ Cságoly, 2004

²⁷ Cságoly, 2004

²⁸ David Wiles IN: *Képes színháztörténet 1999*

Krisztus szenvedéseit mutatta be. Egy-egy előadás napokig is tarthatott, mely közben városszerte hordozták a díszleteket és szekérsorokat. A színészeknek az utca lármáját leküzdve kellett előadni. Az ünnepi alkalom nem pusztán azt tette lehetővé a középkori ember számára, hogy lássa a bűn, a bűnbánat és a megváltás körforgását, hanem hogy át is élje azt. Bizonyos előadások során fizikailag is bevonták a nézőket: például megkérték őket, hogy térdeljenek le, hogy az Atya el tudja érni őket (Hildegard: Az erények rendje 1140). Bár eltérő létszámban, de a felső és az alsó osztály is részt vett a játékban, melynek gyakori formái a misztériumjátékok és a karneváli mulatságok voltak. Mivel a színdarab a látványra épült, nem volt olyan dolog, amit ne jelenítettek volna meg a darabban. Rengeteg szimbolikus utalást tettek, pl. az egyház és a megbocsátás szimbóluma az olaj, igazságé pedig a mérleg és a kard volt.²⁹

A korban az egyházi előadásokkal párhuzamosan jelen lévő, világi témájú *Commedia dell' arte* kötetlen stílusa leginkább egy, a vezérmotívum köré szervezett szabad improvizációs játékként írható le. A piactereken előadott vásári komédia alá sorolhatóak például a pásztorjátékok, lovagi tornák, *entremestek* (ételfogások közti vidám játékok) és a maszkos felvonulós játékok (ez egy köszöntéssel és tánccal egybekötött mulatság, amelynek során maszkos csoport járt házról házra – rokonságban van a magyar regöléssel is). Angliában és Skóciában nagyon népszerű volt a Robin Hood-játék, melyet gyakran a pénzalap növelésének eszközeként használtak. A nézőket egypennys jelvények vásárlására biztatták, amellyel szimbolikusan beírátták őket Robin Hood bandájába.³⁰

A középkorban nem voltak színház számára emelt állandó, vagy folyamatosan használt épületek. A darabok sokszínűsége mellett többfajta színpadtér is megjelent. Kezdetben a vallásos játékok számára sem volt külön színházépület, főként a templomokban az oltárok előtt adták elő ezeket, és szereplői a városi polgárok voltak. A nagy érdeklődés miatt később a székesegyházak főkapuja elé, az előlépcsőkre és alkalmi pódiumokra került át a játék.³¹

A misztériumjáték színpada a főtéren felállított hosszú emelvény volt, melyen jelképes díszletek ábrázolták a mennyországot, a Föld számos pontját (pl. Betlehem) és a poklot. A késő keresztény dráma felosztható nyári alkalmakra, amelyeket a szabadban

²⁹ David Wiles IN: *Képes színháztörténet 1999*

³⁰ David Wiles IN: *Képes színháztörténet 1999*

³¹ Cságoly, 2004

játszottak el a teljes közönség részvételével, valamint téliekre, amelyeket beltérben, csak az udvartartásnak szánva adtak elő.³²

A középkori város hivatalos drámája gyakran a felvonulások és a kocsiszínpad köré csoportosult, amelyben a város nyilvános kiállítás tárgyává tette szociális rendjét. Plasztikus leírással rendelkezünk az alexandriai Dionüszosz-ünnepéről, ahol a játszóknak olyan kocsikkal kísérve mentek keresztül a városokon, amelyre Dionüszosz életéről szóló táblákat állítottak fel. A görög tragédiákat minimális változtatással alakították keresztényjátékká, melynek következtében Krisztus gyakran Dionüszosz karakterének örökébe lépett. A színészek gyakran a közönség közé vegyültek.

Körszínháznak nevezzük azt a rendszert, amelyben különféle bódékat állítottak egy központi nyitott játszóhely köré. Ezt előre elkészített ácsolt színpadok alkották, ami lehetővé tette, hogy a színészi játék a kis, egyedi helyszíneket megjelenítő bódészínpadok és egy nagy, központi játéktér között váltakozzon. A különböző helyszínek egy időben történő használatával képes volt arra, hogy egymással párhuzamosan több jelenetet mutasson be.

A kocsiszínpadok a felvonulást követő elrendezésükben – Máriát és a hét erényt jelképezve – nyolcszög-formát alkottak, és szimultán színpadként működtek. Mint ahogy középkori szobrokra, épületekre vagy iniciálékra, a színpadokra is igaz a *horror vacui* elve. A történetek és a hozzájuk kapcsolódó jelképek egész sorát párhuzamosan mutatták be a színpadokon. A történetek képregényszerű előadása hasonló népművelő célt szolgált, és hasonló formát öltött, mint a templomok Krisztus és a szentek életét bemutató freskói.³³

A piacokon felállított színpadok esetében az üléseket a színészek mögé és felé helyezték. Emellett sok tehetős polgár tekintette meg térre nyíló ablakaikból a játékot. A legtöbbször ideiglenesen (nem a színpadi előadást céljára) felállított színpadok az előadásokat a hétköznapi valóságba montírozva jelenítették meg. A nézők párhuzamosan voltak jelen a profán világban és az előadások szuggesztív élményében. Érdekes, hogy az előadásokban megjelenő halálmotívum (haláltánc) a hétköznapi életnek és gondolkodásnak is szerves részét képezte.³⁴

Előfordultak ebédlőkben, ivótermekben tartott előadások is. Az előkelő vendégek a terem végében magas asztaloknál ültek, az alacsonyabb származású nézők normál

³² Cságoty, 2004

³³ David Wiles *IN: Képes színháztörténet 1999*

³⁴ Ez a motívum a 19. századi irodalomban ismét szerepet játszik.

magasságú asztaloknál, vagy a terem falánál állva kaptak helyet, míg a játék közepén folyt. Az ebédlőterem lehetővé tette a játékosok számára, hogy elvegyülhessenek a nézők között, vagy kiváljanak közülük, ha úgy akarták.³⁵

2.4 Reneszánsz színjátszás

A legnagyobb különbség a középkori és a reneszánsz előadások között, hogy a közönség nem vándorolt többé, mint a középkori – a jeleneteket szimultán bemutató – kocsiszínpad előtt tette, hanem végig állandó helyen, a színpaddal szemben foglalt helyet.

Nagy szerepe volt a világi színjátszás előtérbe kerülésében, hogy a nemesi réteg érdeklődése a görög és római művészet felé fordult. Feltámadt az igény a klasszikus színházi formák újraélesztésére. A kor gondolkodását nagyban meghatározta Vitruvius könyve, a *De Architectura Libri Decem* című műve. Hatása fellelhető Alberti 1450-es *De re aedificatio* könyvében is, ahol többek között arról ír, hogy az auditórium legyen félköríves, felül oszlopos kolonáddal keretezve. A reneszánszban jellemzővé váltak a festett színpadi díszletek építészeti és művészeti színvonaláról tanúskodik, hogy a perspektivikus színpadi képeket a kor olyan kiemelkedő festői alkották, mint Sebastiano Serlio, Peruzzi vagy Raffaello.³⁶

Ekkoriban a színház már nem csak a szórakozás színhelye volt, hanem a tanulása és a hatalom kegyeiért való versengése is. Városok és nagy befolyással bíró emberek fitogtatták erejüket a színvonalával. A 16. században nagyon megnőtt a vidéki vándorszínészek száma, olyan is előfordult, hogy azért fizettek a színészeknek, hogy ne játsszanak.³⁷

Legkedveltebb műfaj ekkoriban ismét a dráma lett, amely mellett kezdett egyre nagyobb teret hódítani az improvizációs színjátszás is. A korszak végén új műfajként jelent meg az opera, és megnőtt az igény a színdarabokban alkalmazott zenére is. Velencében 1637-ben megnyílt az első operaház, Londonban 1662-től tartottak nyilvános koncerteket.³⁸ A korban, területenként jelentősen eltérő színházak figyelhetők meg.

³⁵ David Wiles IN: *Képes színháztörténet 1999*

³⁶ Cságoly, 2004

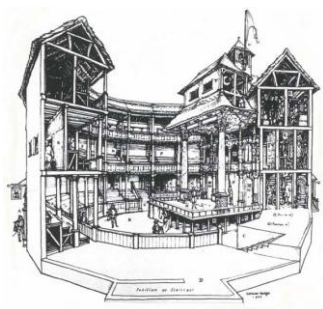
³⁷ Peter Thomson IN: *Képes színháztörténet 1999*

³⁸ Peter Thomson IN: *Képes színháztörténet 1999*

Az angol színház

A Shakespeare drámák jól példázzák a reneszánsz színház egyszerre szórakoztató, politikai- társadalmi hatásra törekvő és filozófiai rétegzettségét. Az angol reneszánsz színháza szellemiségében visszatér a görög elvekhez, mely szerint a ki mondott szó a fontos, nem pedig a látvány. Az első angol színházak a középkort követően centrális kialakításúak, kör vagy oktagon alaprajzzal. Ezek kezdetben nyitott udvarokban működtek. A centrális tér egyik oldalán volt az ún. *thrust stage* (nyílt színpad). A színpad mögött az elfüggönyözhető játéktér állt, amely általában kétszintes volt. A nézőtér körbefutó, többemeletes erkély-karzat kialakítású volt, amelyen lépcsőzetesen sorakoztak a padok.³⁹ A Temze-parti Globe színház (1576) alapján pontosan tudjuk, hogyan nézett ki egy 16. századi angol színház. Az épülete egy 30 méter átmérőjű, felül nyitott, faépítmény volt, és mintegy 3000 nézőnek biztosított helyet⁴⁰. Kevés ülőhely volt, a nézők nagy részének állva kellett végignéznie az olykor több órás darabokat. A színpad mélyen benyúlt a földszinti sorok közé, így a lenti nézők egészen közről figyelhették a színészi alakításokat, és aktívan részt vehettek a darabban, bekiabálásokkal, füttyszóval, sőt, akár a negatív hősök megdobálásával is. A reneszánsz színpad jelképes tér volt, a helyszíneket feliratokkal jelezték⁴¹

A kör alakú színházépület további jellegzetessége volt, hogy kizárólag az épület tetején beáramló természetes fény világította meg a színpadot. A tetőt mennyországnak, a süllyesztőt, amely a színpad közepén helyezkedett el pedig pokolnak nevezték. Az előadás a menny és a pokol közt, a földgolyón, tehát a *Globe*-on játszódott. Innen ered a híres londoni színház neve, mely egy előadásban használt ágyú miatt a színház leégett, de később újjáépítették.⁴²



4. ábra Globe színház (London,1599)

³⁹ Cságoly, 2004

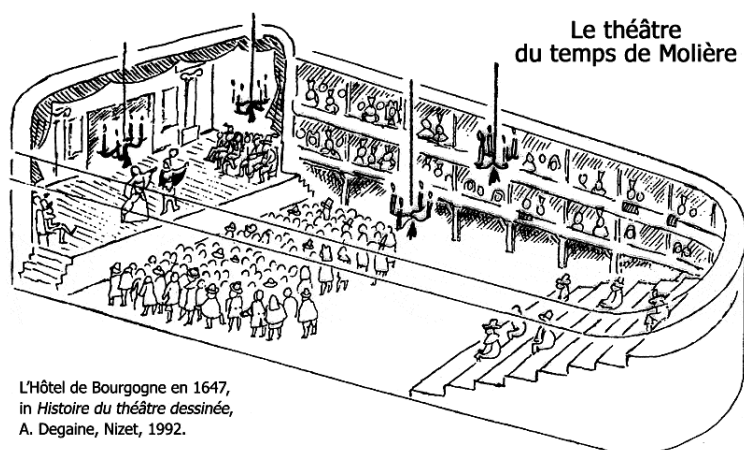
⁴⁰ Rubiconline, 2014

⁴¹ Ezt a motívumot mint elidegenítő effektet emeli át Bertolt Brecht színdarabjaiba.

⁴² Rubiconline, 2014

A francia színház

Számos színházat meglévő épületek átalakításával hoztak létre. A *jeu de paume*-ból, vagyis labdaházból átalakított francia nyilvános színház a 18. századig meghatározta a hosszú, téglalap alakú színháztervezést.⁴³ A 17. században már patkó alakú volt a nézőtér, mely köré páholysort alakítottak ki. A dobozszínpad, amelyen a nézők is helyet foglalhattak pedig kezdett mélységében tagozottá válni, a század vége fele megjelentek az első proscéniumos színpadok.⁴⁴ Elindult a prózai színházak és operaházak elkülönülése. A francia reneszánsz egyik példaértékű színházépülete a Hotel de Bourgogne színház. A színpadot díszes diadalív, portál választotta el a nézőtértől, amely a képkerethez hasonlóan fogta körbe a színpadot. A nemesek a színpadon is ülhettek. A tipikus alapidíszlet (pl. kastély, szalon, utca) mellett, csak alkalmanként volt díszlet- és jelenetváltás. A díszletet festett kulisszák alkották, amelyeknek sorát a színpad hátterébe festett perspektivikus díszlet zárta le.⁴⁵



5. ábra :Hotel de Bourgogne (Párizs, 1647)

Az itáliai színház

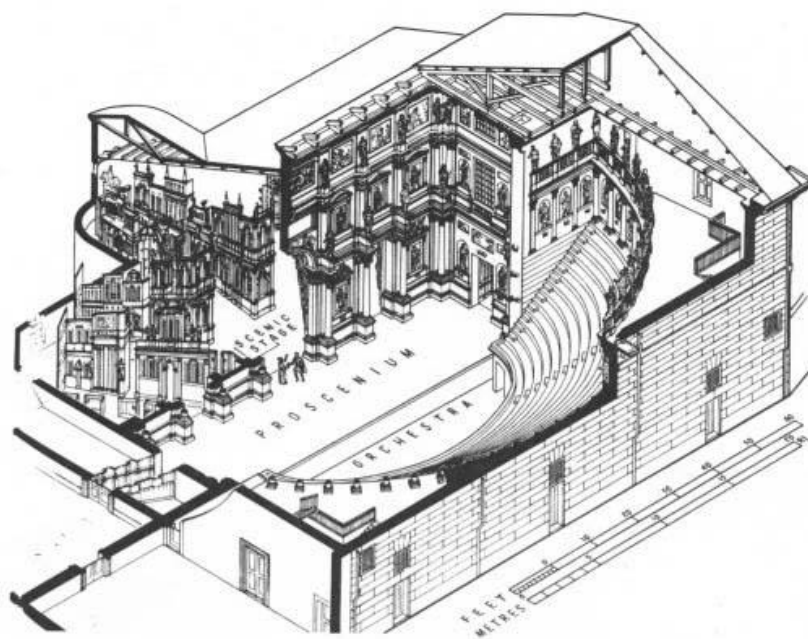
X. Leó pápa támogatta a modern színház ügyét. A nézőket és az előadás témáját a városok közössége adta, a műfaj pedig eszközként szolgált a politikai és ideológiai üzenetek megerősítésére. A 16. századvégén elterjedtek a hivatásos színjátszó társulatok, és lassan a nőket is befogadták. Az előadásokat sok díszlettel tették még

⁴³ William D. Howarth IN: *Képes színháztörténet* 1999

⁴⁴ Cságoly, 2004

⁴⁵ Szabó, 2014

látványosabbá. A cinquecento utolsó negyedében már egyre több színházat építettek.⁴⁶ A reneszánsz színházak kitűnő példája a vicenzai Theatro Olimpico, melyet Andrea Palladio tervei alapján Vincenzo Scamozzi épített fel (1580-1584). Nézőtere elliptikus alakú (ezért minden pontjáról egyformán jól lehetett látni az egész díszletet), melyet a színpad felől római hatású szkénéfal zár. Ez edikulás, szoborfülkékkel díszített, amelyet sugár irányú utca bevezetésére szolgáló kapuzat tagol. Az utcákat perspektivikusan csökkenő magasságú palotahomlokzat jelképezi. Lépcsőzetesen emelkedő nézőtere 1200 fős. Vitruvius ideális nézőtér kialakítása jelenik meg a színházi térben: a nézőtér tetején körbefutó, íves oszlopsor, míg belső terének hatása a római amfiteátrumokat idézi. A teret felhős égnak megfestett vászon álmennyezet fedte le.⁴⁷ A színpadi látvány illúzióteremtő volta elválasztja a nézőket a játéktértől, hangsúlyozva, hogy a színpadra, mint egy különálló világra tekintsenek. A díszlet kialakítása minél inkább törekszik a valóság megidézésére, annál inkább kiemeli az előadókat a hétköznapi életből. A színpad a valóság egy részletét egy mesterségesen kialakított térbe emeli, amitől az szürreálisnak hat.



6. ábra: Theatro Olimpico (Vicenza, 1580-1584, Andrea Palladio tervei alapján)

⁴⁶ Képes színháztörténet 1999 2.rész 4. fejezet

⁴⁷ Cságoly, 2004

2.5 Barokk színjátszás

A barokk színházak Európa-szerte népszerűek voltak. Megváltozott a közönséghez való viszony, ekkoriban már nem a darab volt fontos, hanem a közönség. A hosszú barokk színházi lépcsők is azt a célt szolgálták, hogy a látogatók megcsodálhassák egymás öltözékeit, lássák, ki látogatott el a színházba. Kedveltek voltak a páholyok, ahol sok szerelem szövődött. A keretes színpadforma volt a legelterjedtebb.

A barokk színházat a *Gesamtkunstwerk*, vagyis az összművészet jellemzi, amely nem csak az előadásokban megjelenő sokféle verbális- akusztikus- és vizuális inger keltette intenzív élményre vonatkoztatható, hanem az épületek kialakítására is. A művészeti ágak határainak elmosódásával, az építészet – a sok díszítés által – átcsap a szobrászat területére, a festészet az építészetére. Ez azonban nemcsak a művészeti ágak felvonultatását, hanem a műfaji sokszínűséget is jelenti. A tragédia, tragikomédia, komédia és bohózat mellett, a szintén több művészeti ágat egyesítő balett is jelen volt, amely zene, tánc és burleszk elemekből is állt.⁴⁸

A barokk színházak kialakulásában nagy szerep jutott Spanyolországnak. A birodalom hanyatlása ellenére is felfelé ívelt a színház fejlődési vonala.

A spanyol barokk színházaknak három változata ismert: a népies jellegű *corrales* színház, az udvari színház és az úrnapi játékok.

A *corrales* színházak három vagy négy épület által határolt téren álltak. A színpad két oldalfalát és hátterét egy balkonszerű galéria horizontálisan osztotta ketté, a felső részét *alto del teatron*nak nevezték. A színpad padlóján a *tabladora* állították fel a mozgatható díszleteket. Használtak egy köztes függönyt a jelenetváltozásokhoz és a hátsó színpad bevonására valamint kirekesztésére. Ezekhez járultak a 17. század elején egyszerű, keskeny oldalfüggönyök, melyekre fákat és házakat festettek. Sokszor egy nagy, mozgatható vászonfalra is festettek épületet, amelyet aztán egyszerűen betoltak a színpadra. Egyre szívesebben alkalmaztak repülőszerkezeteket és süllyesztőket is. Ezzel szemben még a 17. században is hiányzott a színpadot lezáró előfüggöny (*cortina*), s ezért – akárcsak az Erzsébet-kori angol színpadon – lényeges dramaturgiai és rendezői problémát okozott a halottak kivitele a színpadról.

A *corrales* színházak mellett jelen voltak az udvari színházak is, melyek kastélyszárnyak udvarában berendezett színházak voltak. Az udvari színpad

⁴⁸ Képes színháztörténet 1999 3.rész 8. fejezet

térképzésének középpontjába a perspektíva került az olasz kulisszaszínpad felhasználásával. Kedvelt volt a kulisszasor folytatásaként megjelenített kert, kivilágított útjaival.

Az úrnapi játékok egy napig tartottak, nyilvános tereken és utcákon. A szabadban felépített deszkaemlévényhez három oldalról kapcsolódtak a színpadkocsik. A kocsik oldalai festett függönyökkel voltak bevonva, festett oldalaik a színpad díszleteit alkották. A színpadkocsik belseje öltözőül, raktárul és kelléktárul szolgált. Ha felhúzták az oldalfalakat, a kocsik oldalszínpadként kapcsolódtak a főszínpadhoz, vele egységes teret alkotva. Az oldalfalak leeresztésével a mellékszínpadok megint eltűntek. A játék alatt nappal is lámpákat égettek.⁴⁹

Bernini, valamint a Torelli, Vigarini,, Burnacini és a Galli-Bibiena család munkásságának eredményeként, a színpadi díszletek valóságos mobil installációvá, bonyolult gépezetekké váltak. A szöveg helyett az elsődleges kifejezőeszköz a látvány lett. A hajógyártási technika fejlesztéseinek felhasználásával a színpadtechnika meglepően illúziókeltésre vált alkalmassá. Ugyan a barokk színpad kisebb volt, mint a XIX. sz. utáni keretes „Guckkasten” színpadok, a színpadtechnika segítségével (a forgószínpad, a tréger, süllyedők és kulisszák) erős vizuális hatást hoztak létre. A látvány elsődlegessége a drámai szöveg értelmezésének intellektuális jellegű élménye helyett, az elkápráztató látvány érzéki hatását nyújtotta a nézőknek. Ez a látvány egy, a valóság illúzióját keltő, de abból hangsúlyozottan kiemelt alkotásként jelenik meg, elválasztva a közönséget a játéktértől. Ezt segíti a függöny⁵⁰ és a korban általánossá váló zenekari árok.

Magyarországon híres barokk operaszínpad: 1776-ban gr. Csáky György finanszírozásával felépült Pozsony operaháza, egybeépítve a Vigadóval. 1780-ban hg. Esterházy Miklós felépítteti Eszterháza a Nagyoperaházat. 1787-ben II. József király átalakíttatja a királyi palota szomszédságában Budán a karmelita templomot (1725-1736) Várszínházzá, Operaházzá.

Az egyetlen, ma is hitelesen megőrzött 18. századi barokk színház a Stockholm mellett található Drottningholmban lévő svéd udvari színház. A színház elődje leégett 1762-ben, majd Carl Fredrik Adelkrantz tervei alapján újjáépítették 1766-ban. Egy

⁴⁹ Literatura, 2014

⁵⁰ Kortina: függőlegesen mozgatható, osztatlan függöny, középen átjárást lehetővé tevő résszel Német függöny: függőlegesen mozgatható, díszesebb, osztatlan függöny, rés nélkül Görög függöny: két részből áll, széthúzható oldal irányokba Olasz függöny: átlósan felfele húzzák, nagy takarást hagy Wagner függöny: legelterjedtebb, zsinóros felfüggesztéssel állíthatóan húzható el

1792-ben itt történt gyilkosság megrendítő hatása miatt, 1926-ig nem tartottak itt előadást. Az új előadásokon a régi színház illúziójának keltése érdekében a gyertyavilágítás helyén pislogó villany-gyertyákat alkalmaznak. Nézőtere három szekcióra bomlik: a királyi udvar tagjainak, a nemességnek és a szolgáknak szánt helyekre. A színházi repertoár ma is őrzi a 18. századi múltat, ugyanis nem játszanak Mozart utáni műveket.⁵¹

2.6 Klasszikus és romantikus színjátszás

A korszak színjátszása nem hoz jelentős újításokat, inkább tekinthető összekötő átmenetnek a reneszánsz és a modern között. A színház az antik görög időköt megidézö társadalmi jelentőséggel bírt és politikai fórum szerepét töltötte be. A társadalmi változások otthonává és egyben közvetítőjévé vált, ennek köszönhetete népszerűségét, de azt is, hogy gyakran támadások célpontjává vált. Az egyház számára sokszor elfogadhatatlan világi játékok ellenére, a színészek társadalmi megítélése a művészekéhez hasonló szintre kerül.

A 18. században megjelenik az önálló esztétikai minőségre való törekvés. A formalista, stilizált színházak mellett felüti a fejét a realizmus iránti igény mind társadalmi, mind a színrevitel megfogalmazása szempontjából, például a korban már nem játszhatott gyermek szerepet egy idős személy. Garrick elkezdte előadásait látványeffektekkal gazdagítani, valamint kiaknázni a jelmezekben rejlő lehetőségeket. A színpadi megvilágításra is fokozott figyelmet fordítanak. Mindemellelt a kor technikai újítása az olajlámpa alkalmazása, mely nem igényelt gyertyákéhoz hasonló beavatkozást a darab közben. Ekkora elterjedt a jellemzően francia területekről származó *proscenium* (előszínpados) színpad, mely átformálta a londoni színházak többségét is. A század végére a változásokban élen járó területeken elkezdtek kitiltani a színpadról a nézőket, akik tömeges jelenlétükkel már gyakran zavarták az előadás menetét és a színészi játékot is. Az így felszabaduló színpadon megjelentek a perspektivikus, életszerű díszletek.⁵²

A színház egyre nagyobb tömegeket kezdett vonzani Európa-szerte, s ekkor fogalmazódtak meg az uralkodó franciától eltérő, sajátos színházi nyelvek, amelyek

⁵¹ Cságoly, 2004

⁵² *Képes színháztörténet 1999 3.rész 8. fejezet*

együttesen indukálták a meglévő színházak befogadó képességének növelését, illetve új színházak építését.

A 19. század kezdetén a színházat már az intenzíven érzelmes romantika hatotta át. Az erősen vizuális stílust a rohamosan fejlődő színpadtechnika és a scenikai effektusok bősége erősítették. A háromdimenziós díszlet háttereit és oldalkulisszáit esetenként több száz ember mozgatta, melyet csak a század utolsó felében váltott fel a gépi erő. A díszletek illuzionisztikusak voltak, azonban a néző számára mégis a világ jelzésszerű utánzását jelentették. Az 1880-as években a proszkéneumot díszes keretbe foglalták, kialakult a keretes színpad, amely egészen a 20. század második feléig a legjellemzőbb színpadforma volt. A színészek az előszínpadról visszalépve maguk is részévé váltak a festményszerű világnak. A romantika korstílusa Európa-szerte eltérő ideig és különböző intenzitással volt jelen, és egészen az első világháborúig nagy jelentőséggel bírt. Mindemellett a polgári életet megjelenítő realizmus már a század közepétől átvette a vezető szerepet.⁵³

2.7 Realizmus a színjátszásban

Az 1870-es években Ibsen teljes színdarabot átfogó szervező munkássága már előfutára volt a rendező, mint az előadás meghatározó irányítója megjelenésének. Munkájába már önálló díszlet-, világítás- és jelmeztervezőket vont be. Tevékenysége azonban nem terjedt túl a résztvevők munkájának koordinálásán. A színészek szokott szerepkörrel rendelkező individuális művészek voltak, akik a színpadon is inkább egymás mellett adtak elő, mintsem együtt, egymásra hatással. A változásokat gátolta, hogy a gazdasági és társadalmi viszonyok a repertoár állandó cseréjét igényelték, nem tették lehetővé a szériászerű előadást. Egy előadást legfeljebb 2-3 alkalommal próbálhattak el, így akarva sem lett volna idejük összezsírozni a közös munkát. Nem véletlen tehát, hogy a kor legszínvonalasabb előadásait a piaci kötöttségektől mentes hercegi színházak nyújtották.⁵⁴

Köztük is példátlan és mintaszerű II. György rendezői tevékenysége, amely a realizmuson túl az azt követő korszakokat is nagyban meghatározta. Előadásait a mű közös megismerése, sokszori végigpróbálása és a színészek egyedi és közös játékának részletes kidolgozása előzte meg. A színészi munka elsődlegessége mellett a scenika

⁵³ *Képes színháztörténet 1999 3.rész 9. fejezet*

⁵⁴ *Képes színháztörténet 1999 3.rész 10. fejezet*

kidolgozása sem szorult háttérbe. Úgy vélte, a múltbéli történetek csak saját kontextusukban érthetőek meg, ezért behatóan tanulmányozta a színdarab történelmi háttérét, majd illuzionisztikus, plasztikus díszletekkel próbálta azt megidézni. A valóság-hű színpadi kép eléréséhez már optikai trükköket is alkalmazott.⁵⁵

A korszak nagy rendezői díszleteikkel mind a valóság felidézésére törekedtek.

2.8 A modern színjátszás

A 19. század végére a színjátszás fő irányzatai levetkőzték társadalomformáló jellegüket. Céljuk nem volt több pusztán szórakoztatásnál, melyet a századforduló radikálisabb rendezői erősen bíráltak. A megjelenő új irányzatok célja a színjátszás többlet tartalommal való felruházása volt. A 20. századi színjátszás vezérfonalai a kultúra és a színház legrégebbi hagyományaihoz, annak alapjaihoz nyúltak vissza. A korszak új irányzatai ezen alapok, újraértelmezésével és transzformálásával hozták létre sajátos formanyelveiket.

Richard Wagner, a híres operaszerző elsőként fogalmazta meg efféle törekvéseit. A színházat, mint összművészeti alkotást képzelte el, az egyes művészeti ágak harmonikus összehangolásával. A saját műveinek bemutatására létrehozott Festspielhausban a színpad zárt világát tette meg a színház centrumának, lesötétítette a nézőteret, illetve fokozott figyelmet fordított a páholyi székek színpad felé irányítására.

André Antoin saját költségén kezdte el színpadra vinni újító darabjait. Előadásainak népszerűsége igazolta az új irányzatok létjogosultságát. Hamarosan létre is hozta új, független színházát, a Theatre Libre-t, mely otthont adott az általa kibontakoztatott naturalizmusnak. Darabjai saját korában játszódtak, melyhez dobozszerű realizisztikus díszletezést alkalmazott. Konkrét tereket, helyszíneket adott vissza plasztikus színpadi berendezéssel. Ugyanakkor egyre inkább problémává vált a díszletek hosszú időt igénylő átépítése, és rávilágított arra, hogy a valóságra való törekvés önmaga ellen vét. Ennek oka, hogy a szemlélő kiélezve keresi annak hibáit, míg egy jelzés értékű kifejezést jótékonyan egészítünk ki hiteles valósággá. Ennek

⁵⁵ Kékesi, 2007

tükrében Antoine a külföldi helyszíneket már csak a sztereotípiák ikonikus tárgyaival idézte fel.⁵⁶

Sztanyiszlavszkij orosz naturalizmusában egyenesen illusztratív kellékkalkalmazást folytat (részben a kelléktár korlátai miatt), mégis hitelesen idézi fel bennünk a valóságot.⁵⁷

Adolphe Appia, mint ahogyan a realizmust tagadó rendezők többsége, Wagnert tekintette kiindulópontnak. Számos elméleti munkán keresztül tanulmányozta munkásságát, majd leszűrve annak tanulságait alakította saját színházát. A zene határozta meg a rendezést, függetlenítette a rendezést a drámától, amelyet az egység megbomlása miatt már önmaga is kritikával bírált. Appia színpada már nem szolgált az illúziókeltés eszközéül, a valóság megidézésére való törekvés inkább korlátozott, mint kiteljesített. Appia szerint a díszletet háromdimenzióssá kell tenni, amilyen maga a színész is. Fel kell oldani tehát azt az ellentétet, amely a reneszánsz óta feszül a színész és a díszlet között.⁵⁸

Festett vásznak helyett olyan „materiális mozgékonyt” biztosító díszletre (aktív térre) van szükség, amelyben a színész szabadon mozoghat, s amely láttatni képes a zene dinamikáját. Ezt azonban nem a színpad beépítésével és berendezésével, sokkal inkább az egyszerűsítésével: „üres térségbe” állított, függőleges síkból kibontakozó, vertikális keresztmetszetű díszlettel lehet elérni. E díszlet elhelyezésének vagy (ahogy a francia plantation kifejezés implicálja) elültetésének a helye pedig a padló, amely egyben a tér és a színész közötti összekötő kapocs. A színpad talaja, vagyis az a felszín, amelyen a színész mozog, általában a tér legkevésbé hangsúlyozott és kidolgozatlan pontja – Bayreuthban is a lapos padlóból „ugrottak ki” a festett kuliszzák -, holott az a térbeliséget biztosító alap, amelyből szilárd és masszív érzékelhető tömeggel és térfogattal rendelkező elemek nőnek ki. Ami viszont elevenné teszi a teret „anélkül, hogy az előadás nélkülözhetetlen egységét szétrombolná”, az a fény, amely nemcsak megvilágítja a teret és a színészt, hanem állandó változásával megerősíti azok plaszticitását, és követi a zene hömpölygését.⁵⁹

Appia egy olyan teljes mértékben flexibilis csarnokteret képzelt el darabjai számára, melynek falai minden irányban nyithatóak az azt határoló belső és külső terek felé, és nem csökkenti alakíthatóságát fix színpad vagy nézőtér. Az *Orfeusz és Eurüdiké*

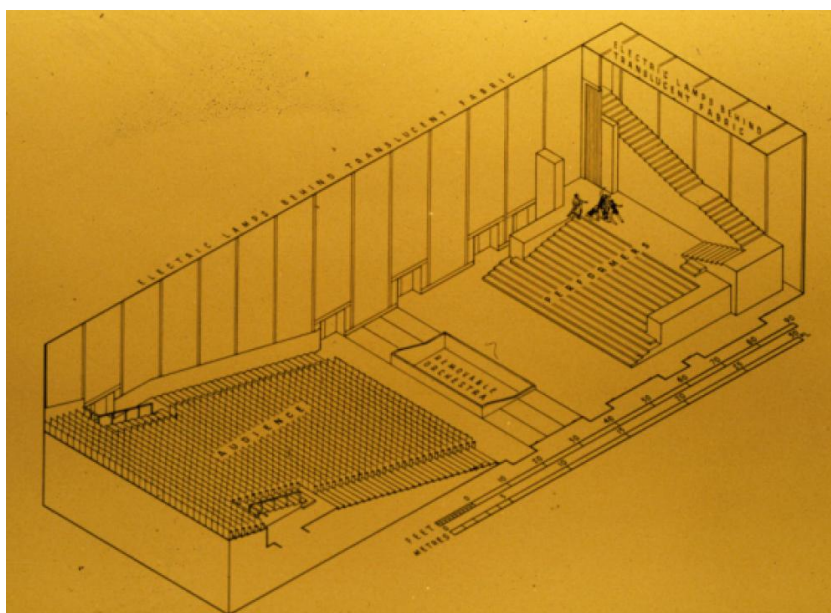
⁵⁶ Kékesi, 2007

⁵⁷ Kékesi, 2007

⁵⁸ Appia 1968

⁵⁹ Appia 1968 p. 63

1912-es helleraui előadását egy teljes mértékben az ő tervei szerint kialakított üres csarnoktérben tartották. A térbe sem színpadot, sem pedig nézőteret nem építettek be. A teret Appia több ezer, a falakra és a mennyezetre szerelt fehér vásznak mögé rejtett világítótesttel látta el. A darabhoz a terem egyik végébe lépcsőzetesen emelkedő széksorok, a másikba pedig lépcsőszerű emelvény került.⁶⁰ Ezzel a kialakítással megszüntette a nézők és a játszókat elszigeteltségét. „[...] egységes térbe vonta őket, és a kineztikus érzet felerősítése révén passzív szemlélőből aktívan érzékelő lényekké tette őket.”⁶¹ 1914-ben a Genfi-tó partján álló 6000 főt befogadó hangárban tartott előadása végén a terem hátsó falát megnyitotta, ezzel tárva a nézők szeme elé az éjszakai tájat és szüntette meg a tér határait.⁶²



7. ábra: A *Orfeusz és Eurüdiké* színpad terve

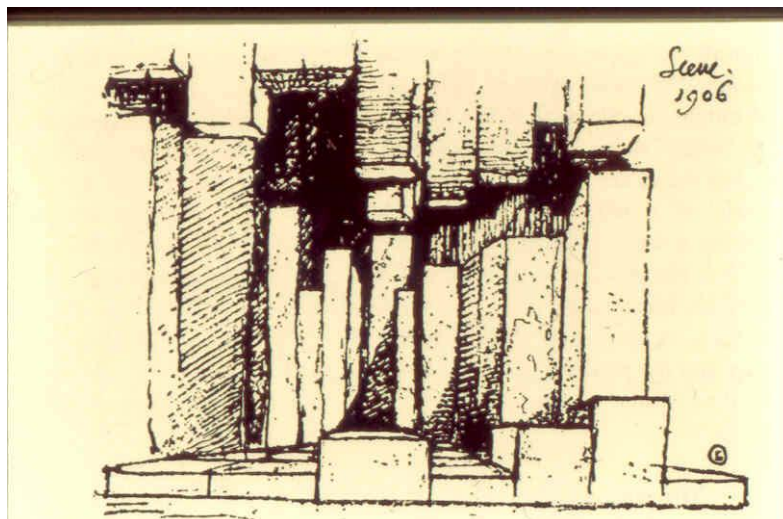
A szintén korszakalkotó Gordon Craig a tiszta „mozgáson alapuló” előadás eszmények megvalósítására átfogó programot alkotott. Ennek ellenére leginkább merész díszlettervei révén vált híressé. Az egyszerűsége épülő stilizáltság jellemezte munkáját mind testnyelvi jelek alkalmazása terén, mind pedig scenikai megoldásaiban. A Martin Shaw-val közösen rendezett *Betlehembe* című előadásban például a nézőt is a ceremónia részévé tette. A processziók egy, a nézőtér bal oldalán kialakított emelvényen, csupán egy gézfüggöny takarásában zajlottak. Így a nézőket körülvette és magába foglalta a játéktér, elmosódtak az alkotók és a befogadók terének határai. Gyakran felszámolta a

⁶⁰ Kékesi, 2007

⁶¹ Kékesi, 2007 p. 88

⁶² Appia, 1988

kulisszaszínpadot, így engedve, hogy a nézők tekintete elkalandozzon. 1907-től mozgatható paravánok képezték szcenikai munkásságának alapját, melyek célja nem konkrét ábrázolás volt, hanem a tér változtatható formákkal történő belakása. 1923-as publikációjában már olyan kinetikus színházat vizionált, amelyben teret a padlóból és a mennyezetből süllyedő-emelkedő hasábok megkomponált mozgása határoz meg.⁶³ Elképzeléshez azonban nem tudott technikai hátteret biztosítani így tervei megmaradtak „csupán” rajzsorozat formájában.



8. ábra: Craig kinetikus színpadterve 1906

Max Reinhardt különböző színházi nyelvekből átemelt eszközök sokaságával terjesztette ki a polgári illúziószínház határait. Úgy vélte, a legteljesebb hatás csak úgy érhető el, ha minden drámához önálló, individuális játékstílust rendelt.⁶⁴ Fentebb említett kortársaival ellentétben, nem közölt írott elméleti munkásságot, ezzel szemben több száz előadást rendezett. Mindemellett számos játszóhely átalakítása és megteremtése köthető nevéhez. A korban uralkodó színházi formákkal ellentétben célja olyan terek kialakítása volt, amelyek biztosítják a színészek és a nézők közötti közvetlen kapcsolatot. Hűen tükrözi ezt társulatának 1901-ben kialakított anyaszínháza. A Hotel Arminban szalonszerűen kialakított termében a csak kényelmes székekkel berendezett nézőteret csak néhány lépcsőfok választotta el a pódiumtól.⁶⁵ Reinhardt már ekkor megfogalmazta ideáját, miszerint három színpadra lenne szükség: egymás mellett egy nagyra, a klasszikus darabokhoz, egy kisebbre, a modern költők kamaraműveihez, valamint ezektől függetlenül kell egy igazán nagy színpad, amely a későbbiekben a

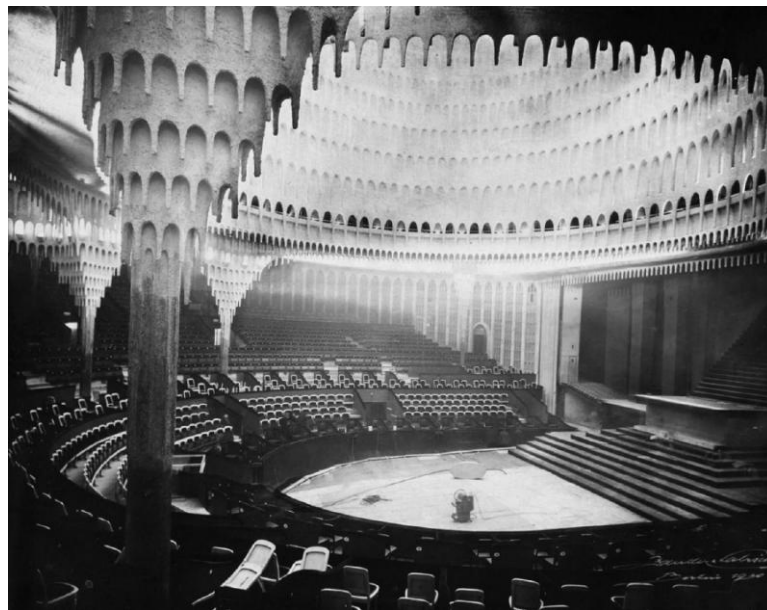
⁶³ Walton, 1983

⁶⁴ Reinhardt, 1989

⁶⁵ Kékesi, 2007

Festspielhaus képével azonosult.⁶⁶ Sikerei két éven belül elkezdtek beigazolni Reinhardt ideáját és szükségessé tették a megközelítőleg 900 főt befogadó Neues Theater am Schiffbauerdamm átvételét és technikai korszerűsítését. Az elkövetkezendő három évben Reinhardt átvette a Deutsches Theatert és a korban Németország legjelentősebb színházát jelentő Lessing Theatert. 1908-ban megnyitotta a 292 főt befogadó Kammerspielet, ahol az első sor nézői karnyújtásnyira helyezkedtek el a rivaldától.⁶⁷

1910-ben a müncheni Musik Festhalle-ban Reinhardt megkezdte arénarendezéseinek sorát. 1919-re megnyitotta a Han Poelzig által áttervezett Zirkus Schumann, vagy másnéven Grosses Schauspielhaus -ot.



9. ábra: A Grosses Schauspielhaus előadótere Berlin

[...] kialakítása a színészek és a nézők fizikai „közelségének” megvalósítását célozta: a Guckkastenbühnének az izolációt erősítő jellegzetességei mind felszámolásra kerültek, és az épület belsejének centruma az az aréna lett, amelyet félkör alakban fogott közre a 3500 személyes nézőtér. Az aréna mögé három kisebb előszínpadot és egy 30x20 méter alapterületű (forgószínpaddal és hidraulikával ellátott) nagyszínpadot építettek, amelyet a csillagos eget idéző, vasbeton körhorizont zárt le.⁶⁸

A hatalmas épületet már nem voltak képesek feltölteni közönséggel, ami sok kritikát kapott.

⁶⁶ Reinhardt, 1989

⁶⁷ Kékesi, 2007

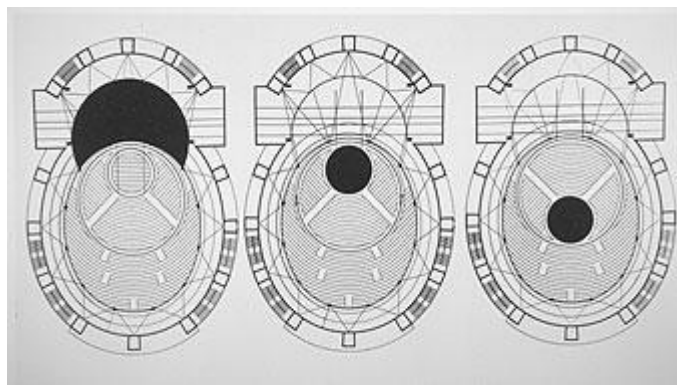
⁶⁸ Kékesi, 2007 p. 120

Az 1920-as évektől kezdve Reinhardt tevékenységének másik fő helyszíne Ausztria lett, a bécsi Redoutensaalban kamaraszínházat alakított ki. A barokk díszítésű terem egyik végébe pódiumot tervezett, melyet semmilyen függöny vagy keretezés nem választott el a nézőktől. A megoldás Appiát idézi, azzal a különbséggel, hogy itt a terem díszletezettsége korhű háttérrel nyújtott darabjainak. Reinhardt a salzburgi Hellbrunn kastélyparkba álmodta új monumentális Festspielhaus-át, ez azonban az elkészült tervek és a megvalósítást támogató egyesület ellenére sem került kivitelezésre. Mindemellett a Festspiel-koncepció otthona végül maga Salzburg lett. Reinhardt itt bontakoztatta ki szabadtéri játékait, melyeket olyan helyeken adott elő, mint a dóm előtti tér, vagy a városban található sziklalovarda. A dóm elé ugyan épített dobogót, de a valódi játéktér maga a városi szövet volt. A szereplők a templomból, a nézők sorai közül, vagy a térre vezető utcákból léptek színre, így dimenzionálva a hétköznapi élet tereit színházzá.⁶⁹

Vszevolod Mejerhold szintén a színpad és a nézőtér határainak feloldására törekedett. 1910-ben rendezett *Don Juan*-jában a befedett zenekari árokra helyezte a játék túlnyomó részét, melyet három fölé helyezett csillárral világítottak meg. A függönyök és a nézőtér lesötétítésének mellőzésével érte el a színészt és a nézőt is magába foglaló miliőt. 1912-es improvizációs játékokra törekvő előadásaiban az előadók az alacsony színpadról egyenesen az asztaloknál helyet foglaló nézők közé vitték a játékot, mellyel teljes mértékben megszüntették a játéktér határait. Pályafutásának csúcán, már egy olyan radikálisan új színpadi játékot alapozott meg, amely a futurista törekvésekben és a Bauhaus színházában teljeseedett ki. A totális színház gyökerei a Wagneri összművészetiiséghez, a teljes rendezői eszköztár felvonultatásához és a Reinhardt féle kiteljesített színpadi élményhez nyúltak vissza. A technikai sokaságot felvonultató rendezésekben a szinte teljesen jelmezzel és maszkkal fedett színészek, a háromdimenziós térben mozogtak. Éppen ezért a Bauhaus színháza elvetette a kétdimenziós kukucskálós színpadot és egy nagymértékben alakítható arénaszínpadot igényelt. Ezek az igények nyilvánultak meg a Molnár Farkas és Walter Gropius által tervezett totális színházak tervein is, azonban ezek megvalósítására sosem került sor. Az 1930-as évek közepén Mejerhold utasításai alapján színházépítés indult. Az amfiteátrumra emlékeztető belső térben emelkedő széksorok vették körül az ovális porondot. A magas színvonalú színpadtechnikával ellátott játéktér fölé Mejerhold

⁶⁹ Kékesi, 2007

nyitható üvegtetőt tervezett. Az épületet azonban a Mejerhold Színház bezárása miatt nem tudták befejezni, és jelentős átalakítások után koncertteremként nyitották meg.⁷⁰



10. ábra: Walter Gropius által tervezett totális színház alaprajza

Bertold Brecht, a lírai színház megteremtője, új színpadi felfogást vezetett be. Szemlélete szerint a nézőnek külső szemlélőként, véleményalkotással kell hozzájárulni az előadáshoz. Elveti az életszerűsége törekvő díszletezést, helyette olyan díszletet alkalmaz, amely nem magához a történethez, mindinkább annak elmeséléséhez teremt milliőt.⁷¹

Brecht mellett Antonin Artaud tevékenysége tette a legnagyobb hatást a 20. század színművészetére.⁷² Radikális elképzeléseit kevés rendezésén keresztül a nagyközönség nem igazán tudta befogadni, azonban tanulmányainak gondolatébresztő hatása annál jelentősebbnek bizonyult. Éles kritikával illette a színházat és a kultúrát, melyek már teljesen elszakadtak az élettől.⁷³ Célja a színház Aiszkhülosz előtti, prelogikus, preracionális, preindividualisztikus állapotához való visszatérés volt.⁷⁴ A nézőt az általa pestishez hasonlított önkívületi állapotba kell juttatni. Az Artaud által létrehozott Kegyetlenség Színháza nem reprezentálni akart, hanem magával az élettel akart egyenlő lenni. Artaud paradoxonja rávilágít az azt követően megjelenő performanszok és színház bonyolult kapcsolatára. Előadásait olyan hangárban képzelte el, melynek közepén forgószékekben foglal helyet a közönség, és a tér egészében zajlik a játék.⁷⁵

⁷⁰ MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET 1920-1949, 2014

⁷¹ Kékesi, 2007

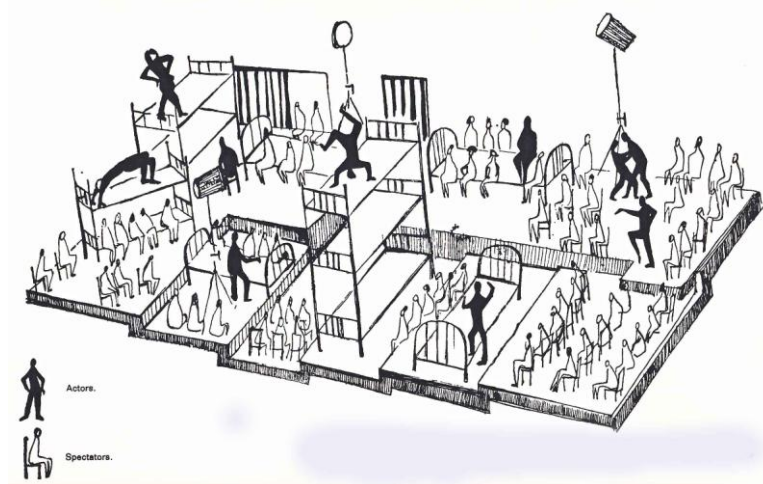
⁷² Kékesi, 2007

⁷³ Artaud, 1985

⁷⁴ Artaud, 2004

⁷⁵ Artaud, 1985

Az Artaud által inspirált Jerzy Grotowski közel négy évtizedes kísérletező tevékenysége teátrális és parateátrális stúdiumokat egyaránt magába foglalt.⁷⁶ Grotowski szerint a színház jövője nem a film vagy a televízió kihívásaira való reagálásban rejlik. A színházat vissza kell fordítani annak lényegéhez, azaz a színész és a néző közvetlen viszonyához. A színész igazi énjének megtalálásával és közvetítésével előidézhethet a nézőben hasonló folyamatok lejátszódását.⁷⁷ Grotowski első előadásaiban ugyan még a színpad volt a játék elsődleges helyszíne, de az előadók már ekkor többször lementek a nézőtérre. További rendezéseiben különböző viszonyban és elrendezésben a nézőket és az előadókat már teljesen egy térbe vonta. A *Kordian* című előadásban például kórházi ágyakat állított a térbe, amelyek néző- és játéktérként egyaránt funkcionáltak.⁷⁸ Grotowski gyakran nem csak megszólította a nézőket, hanem virtuális szerepet is osztott nekik. A rituálé felé tendáló játék és a közvetlen viszony azonban a nézőkre szabott szerepek szerint eltérő hatást ért el. *Az állhatatos hercegben* a közönség szemtanúként vált az események részesévé. A polgári illúziószínház beidegződését hozva a nézők azonban nem tudták kezelni a *Kordian* provokatív bevonási kísérletét, mely így a céllal ellentétesen csak nagyobb távolságtartást eredményezett.⁷⁹ A rendező kutatásainak utolsó korszakában már a természetbe kivonulva szervezett olyan közösségi játékokat, amelyek felszámolták a színész és a közönség fogalmát. Kezdetben még „koordinátorok” irányították a „közreműködőket” majd a kiemelt szerepeket felszámolva teljesen egyenrangúvá tette a résztvevőket.



11. ábra: A *Kordian* diszletterve

⁷⁶ Kékesi, 2007

⁷⁷ Grotowski, 1999

⁷⁸ Kékesi, 2007

⁷⁹ Grotowski, 1999

Peter Brook Grotowskihoz hasonlóan Artaudtól merített, és tevékenységével a kísérleti színházat próbálta intézményes keretek közé emelni. Dolgozott mind államilag támogatott társulatoknál, mind pedig Anglián kívüli kutatóintézetekben, de szerteágazó munkájának első két évtizede a klasszikusoktól és a bulvárdaraboktól sem volt mentes. Európán kívüli kutatásai gyakran színházon kívülre vezették, azonban nem annak végleges elhagyására ösztönözték, hanem a tanulságok színházban való felhasználására. Ezek tükrében kristályosodott ki Brook számára a „közvetlen színház” kifejezéssel fémjelzett formanyelv, mely az „életteli” és a „rögtön felfogható” fogalmával párosult számára.⁸⁰ 1968-ban megjelent *Az üres tér* című könyvének kezdő sorai kifejtik számunkra a színház lényegéről és az ahhoz rendelt térről alkotott elképzelését. „[...] vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyeli; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.”⁸¹ Az üres tér kiemeli a színház játékost és nézőt magába foglaló lényegét, mellyel a játékra koncentrálni a figyelmet, és megszünteti a képzeletet csak akadályozó tényezőket.

Peter Stein a neoavantgárd és posztdramatikus színház korában a szavak erejéhez nyúlt vissza, de rendezései nem ragadtak le annak szűkös eszköztáránál. Kezdeti korszakában felfedezhető a Brechthez és a politikai színházhoz való kötődése, azonban kevesebb mint egy évtized alatt megtalálta saját színházát, amely tradíciók továbbvitelét tűzte ki célul. A rendező meglehetősen is kortárs szemléletét jól példázza, hogy elsőként mozdított ki Shakespeare darabot a dobozszínpad keretei közül. Előadásainak gyakran adtak otthont csarnokterek, melyekbe Grotowskival ellentétben nem feltétlenül vonta be a nézőket, de elhelyezésükkel, egyik színről a másikra vándoroltatással vagy szimultánjátékkal a részeseivé tette őket. A *Shakespeare's Memory* 1976-os, két estés előadásában például olyan vásári forgatagot hozott létre a bérelt filmstúdióban, ahol a nézők felváltva vagy párhuzamosan követhették a térben elszórtan zajló történeteket. Az *Ahogy tetszik* 1977-es előadásában a hosszúkás, rideg csarnoktérbe terelt közönségnek állva kellett néznie a játékot, majd a történetben lezajló helyszínváltáskor egy másik terembe kellett átkísérniük a színészeket.⁸²

Az 1960-as 70-es években virágkorukat élő performansz irányzatok háttérbe szorították az irodalmiságot, és drámai jellemek helyett a hétköznapi cselekvést végző

⁸⁰ Brook, 2000

⁸¹ Brook, 1973 p. 5

⁸² Kékesi, 2007

hétköznapi alakok vittek véghez egyszeri akciókat, melynek kifejezett célja a nézők aktív részessé tétele lett. Az akciók jellemzően az utcán, köztereken, lakásokban, pincékben vagy más olyan térben zajlottak, amelyet az előadás új vagy többletjelentéssel ruházott fel. Mindemellett ezeken a helyszíneken performer és néző egyaránt vendég volt, ezáltal erősítve a játszótársi viszonyt.⁸³ A performansz és a színház (jellemzően a kísérleti) közelít egymáshoz, határaik elmosódhatnak és jellemzőik átfedésbe kerülhetnek, ahogyan láhattuk ezt a helyszínek tekintetében Grotowskinál, vagy ahogyan az megfigyelhető Wilson kezdeti amatőrökkel folytatott munkáiban.⁸⁴

Robert Wilson avantgárdon és a drámákon is túlmutató színháza nem magyaráz, csupán a képek és hangok hatásával kelt benyomásokat a nézőben. Az „előadásaim a nézők fejében születnek” mondja Wilson.⁸⁵ Egyaránt hatással vannak rá az amerikai, ázsiai és európai formanyelvek, amelyeket olyan szinten csiszolt össze, hogy eredetük már csak alig érezhető, és túlmutat mind a keleti, mind pedig a nyugati színjátszás keretein. A performansz és happening orientált törekvéseit részben követte, részben elutasította, mert bár magával az előadásmód karakterével tudott azonosulni, de az említett irányzatokkal ellentétben, kihasználta és favorizálta a Guckkastenbühne illúziókeltő világát. A dobozszínpadnak véletlenül sem szánt valóságot megidéző szerepet, tudatosan keltett vele a felfokozott látványra kiélezett irracionális világot, amely a hétköznapi logika felfüggesztésére törekedett. Az így létrejövő proscénium ívvel keretezett „különálló locus” szürrealista festményként hatott. Az eredetileg építészként végzett és a szobrászatban és festészetben is jártas rendező olyan színpadot alkotott, amely kiteljesítette neves elődeinek elképzeléseit. Megvalósította Craig álmát, a minden ízben mozgásképes színpadot, valamint kiérlelt alkalmazta Appia világításra vonatkozó téziseit.⁸⁶

2.9 A magyar színjátszás rövid története

A magyar színházi élet fejlődése eltér az európai irányoktól, provinciálisabb és elmaradottabb. A speciális körülmények miatt fellépő igények a nyugatitól különböző színházi kultúrát alakítanak ki.

⁸³ Lehmann, 2009

⁸⁴ Kékesi, 2007

⁸⁵ Wilson, 1998 p. 69

⁸⁶ Kékesi, 2007

Az írásos feljegyzések már a 16-18. századból származnak, melyek szerint az egyházi iskolákban magyar és latin nyelven előadásokat tartottak, ezek azonban zárt közösségek elszigetelt rendezvényei voltak. A felvilágosodás korát megelőzően a 18. században, hazánkban hivatalos színjátszás nem létezett, ezért a drámaírás is elmaradott volt: a színielőadásokat csupán műkedvelők és diákok adták elő.⁸⁷ Jelentősebbnek csak a főúri kastélyok színháztermében vagy a kor magas színvonalú színpadtechnikájával felszerelt önálló színházépületekben, a német és olasz művészek által tartott előadások mondhatóak. Ezeken csak a kastély lakói és meghívott főurak vehettek részt. Európa nagy részében ez a fajta színházi élet a középkorra tehető, a 18. században azonban Európa-szerte már a reneszánsz színházak éltek virágkorukat.

1840-ben törvényben mondták ki a magyar Nemzeti Színház megalapítását. „A hevenyészett színpad, a rajta elhelyezett, háttérfüggönnyel ellátott néhány kulisszapár, a pislákoló szuffita gyertyasor, a szerény zenei kíséret hosszú ideig meggátolta, hogy a magyar társulatok a németekkel felvegyék a versenyt.” Hiány volt a magyar anyanyelvű polgárságban, a közönség létszáma és érdeklődése is csekély volt, ezért nem tehették meg a társulatok azt, hogy sokáig egy helyen játsszanak. Elterjedt tehát a középkori európai színjátszásra jellemző a vándorszínészet. A magyar színházművészet mostoha körülményei miatt sem jellegzetes színjátéktípusok nem terjedtek el, sem a színháztechnika nem fejlődött, ezért a színészi játék vált az előadások lehangsúlyosabb részévé.⁸⁸

A Pesti Magyar Színház, majd a Nemzeti Színház állandósulás szempontjából jelentős szerepet játszott. Ezek gazdagabb díszlet- és jelmeztára a színpadi hatás és valóságosság kérdéseit is előtérbe állította. 1878-ban létrehozták a színikerületi rendszert. Az országot 30 kerületre osztották, és ezek igazgatói engedélyéért pályázni lehetett, a vidéki színházakat ekkoriban azonban, még mindig a játék kidolgozatlansága és szegényes színpadkép jellemezte. A 19. század végére lezárult a Nemzeti Színház tudatos profiltisztítása, melynek hatására átrendeződött Budapest színházi térképe. A különböző színjátéktípusok önálló épületekbe kerültek (a Víg színház 1896-ban, a Magyar Színház 1897-ben, a Király színház 1903-ban jött létre). Nagy Ede vezetésével megjelent a politikai-irodalmi kabaré műfaja. Ehhez intimebb nézőtérre volt szükség, ezért létrehoztak egy kamaraszínházat Belvárosi színház néven. Az európai „szabad

⁸⁷ Magyar színjátszás rövid története, 2014

⁸⁸ *Képes színháztörténet 1999 4.rész 14. fejezet*

színházak” példáját követve megalakult a Thália Társaság, mely a modern drámairodalmat népszerűsítette alkalmi játszóhelyeken. Csak a 19. század végére alakult ki olyan színvonalú magyar nyelvű színjátszás, amely végleg kiszorította a német nyelvű társulatokat.

1920 után harmadára csökkent az ország területe, s az ezzel járó gazdasági változások a színházak működését is meghatározták. A színházak nem tudták kivonni magukat a politikai életből. Ebben a korban némi szellemi függetlenséget a Madách Színház képviselt, mely előadásaiban felszólalt a háború bűnei ellen.

Az 1948-as fordulatot követően a színészek folytathatták a háború miatt félbehagyott pályájukat. A színházi életet azonban a bizonytalanság és a művészi válság jellemezte. A magánszínházak vezetői a második világháború előtti színházkultúrát próbálták ismét előtérbe helyezni, nem számolva azzal, hogy a társadalom összetétele és az igényei egyaránt megváltoztak. 1949-től a színházakban a világirodalmi klasszikusok, a kortárs és a magyar drámák mellett megjelentek a Szovjetunió színjátékai is.

1970 után nagy áttörést jelentett egy új rendezőgeneráció megjelenése: Ascher Tamás, Ács János, Babarczy László, Székely Gábor, Szikora János, Zsámbéki Gábor. Őket a hatalom távol tartotta a fővárostól, de vidéken nagy sikereket arattak, és ún. „Vidéki Nemzeti Színházakat” hoztak létre. Megszűnt a színészközpontú előadás, az amatőr színjátszás elterjesztésével a rendezők új közönségréteget vonzottak be. 1982-ben önállósították a Katona József Színházat. A Katona játéktílusával, szcenikai megoldásaival és műsorával jelezte, hogy a művészsínházak számára a kamaraszínházi forma a legmegfelelőbb, valamint a megújulás érdekében az alternatív színházi formakincsből kell díszletmegoldásokat és játékötleteket meríteni.⁸⁹

Ezzel párhuzamosan a kultúrpolitika „tílt-tűr-támogat” rendszerében a keleti blokk művészei gyakran kimondatlanul és indirekt módon kényszerültek közvetíteni gondolataikat. Magyarországon Hajas Tibor, Szentjóby Tamás, Maurer Dóra, Erdély Miklós, Galántai György és Jovánovics György művészetére volt ez leginkább jellemző.⁹⁰ A nyugaton szubkulturális forradalmat jelentő avantgárd keleten a politikai ellenállás fogalmával párosult. Kelet-Európában a neoavantgárd összekapcsolódott az

⁸⁹ *Képes színháztörténet 1999 4.rész 14. fejezet*

⁹⁰ Peternák, 2003

underground és az alternatív kultúra fogalmával. Éppen ezért a hetvenes évek konceptuális előadásai csak szűk körben kerültek nyilvánosságra, a társadalom inkább csak tudomásul vette létezésüket.⁹¹ Magyarországon az Erdély Miklós nevéhez kötődő INDIGO társulaté volt a legismertebb avantgárd törekvés. Majd a nyolcvanas évektől feLugossy László és Szirtes János a Performance, az akcióművészet és a body-art eszközeivel hozták létre alkotásaikat.⁹²

Az 1980-as évek végén a színházak függetlenedni igyekeztek a politikától. Ekkoriban került sor a színházak gazdálkodásának teljes átformálására. Az állami támogatás alapú működés helyett a színházak önálló működése volt a jellemző. A posztmodern színházak formanyelvén fiatal rendezők hoztak létre új alkotásokat: Mohácsi János, Novák Eszter, Hargittai Iván, Zsótér Sándor és Alföldi Róbert. A korábbi színjátszással ellentétben meghökkentéssel, rögtönzéssel és intenzív testi jelenléttel gyakoroltak hatást a közönségre. Kiemelt szerepet kaptak az akrobatikus mozdulatok és a pantomimszerű tánc, valamint a hang- és látványeffektusok.

Az ezredvégi színházművészetet az állandó változások jellemzik. Ez a kísérletezések, a színházalapítások és társulatok alakulása mellett sok színjátész kör megszűnésének az időszaka is.⁹³

3. Összegzés

A 21. században már vitathatatlan az új médiumok széleskörű térhódítása. A képzelőerő bevonásától egyre inkább mentes és passzív adatfogyasztásra berendezkedett társadalomban érthetően kérdőjelezzik meg a színház helyét és létjogosultságát. A gazdaságosságra törekvő és egyre inkább anyagtalanná váló médiumok (különböző audio- video- vagy fénytechnikai megoldások) világában megkérdőjeleződik a színház fenntarthatósága. Ezzel szemben „a színház nemcsak a nehéz testek helye, hanem a valóságos összejöveteleké is”.⁹⁴ Így tehát pontosan a „hátrányát” is jelentő materialitás biztosítja kiemelt helyét és továbbélését. A színház és a performansz fentebb tárgyalt különbségei alapján (lásd: 30. old.) ezzel párhuzamosan feltételezhető, hogy szükség van olyan épített színházakra is, amelyek otthont adnak a színjátéknak és a hely szelleméhez tartozó kiemelt rangra emelik a színészeket.

⁹¹ Klaniczay és Sasvári, 2003

⁹² Havasréti, 2006

⁹³ *Képes színháztörténet 1999 4.rész 14. fejezet*

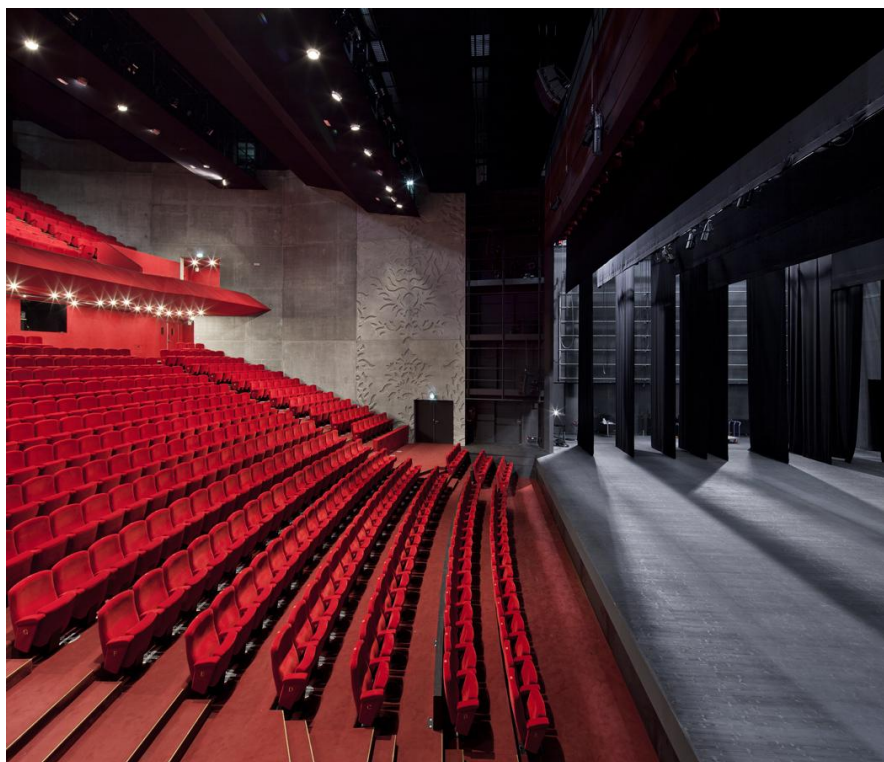
⁹⁴ Lehmann, 2009 p.10

A színház azonban a 20. században elvesztette a szórakoztatásban és a kultúra közvetítésében betöltött főszerepét. Peter Stein 1970-es *Az anya* című, kifejezetten a munkásosztálynak szóló darabja a pusztá érdeklődés hiányában megbukott.⁹⁵ Ez példázza, hogy a színház immár a teljes társadalom helyett csak egy, az az iránt érdeklődő sokkal szűkebb rétegnek szól. A jellemzően felső és középosztály által látogatott színházban egészen napjainkig uralkodó szerepet tölt be a több mint egy évezredes múltra visszatekintő klasszikus színjátszás. Mindemellett a 20. században megjelenő modern irányzatok egyre nagyobb térhódítása figyelhető meg. Ezek az állítások éppúgy megállják helyüket hazánkban, mint külföldön, jelentős eltérés csak az új irányzatok elterjedtségében mutatkozik. Mindez nem meglepő, hiszen ahogyan az Peter Brooknál említésre került, a II. világháború után Nyugat-Európában már megjelentek az első államilag támogatott kísérleti színházak. Ezzel szemben a hazai viszonyok erősen korlátozták vagy tiltották az efféle nehezen felügyelhető irányzatok terjedését.

A szükséges színpadi formák tekintetében sem vitathatjuk tehát a klasszikus színjátszáshoz szorosan köthető Guckkastenbühne vagy más néven dobozszínpadok elsődlegességét. A wagneri Festspielhaus zárt formája alapján kialakított Guckkasten színpad esetében az előadás a közönségtől elhatárolódva, keretbe foglalva, képként jelenik meg. Ez a forma lehetőséget nyújt az erőteljes színpadi látványmegoldásokra, ám a színészi és scenikai mozgást frontális helyzetbe kényszeríti. Az ilyen térben a rendező legfontosabb kompozíciós eszköze, a vizuális hatások változtatásával létrehozott ritmus. Ezt a tradicionális kialakítást nem sok változás érte az évszázadok alatt. A kortárs színházépítészetben azonban egyre oldottabb a portálnyílás, a keretezés egyre inkább hangsúlytalanná válik. A Guckkasten színpadforma és a hagyományos játéktílus jellemző velejárója a magas színvonalú színpadtechnika. A színház továbbélésének szerves részét képezi a velejáró társadalmi aktus, amelyhez szorosan a kötődik a történelemmel átitatott, reprezentatív miliő. Így követendőnek tekinthető az a nemzetközi gyakorlat, amelyen a meglévő színházakat korszerűsítve, de azok hangulatát megtartva elégítik ki a hagyományos színházak iránti igényt.⁹⁶

⁹⁵ Kékesi, 2007

⁹⁶ Cságoly, 2004



12. ábra: K-architectures Saint-Nazaire Színház Franciaország 2012

Az antik eredetű térszínpad esetében, a nézőtér körülöleli a játékteret, ezért a színészi játék frontális helyzete megszűnik. A nagyméretű díszletelemek helyét jelképes tárgyak veszik át, hiszen a színészi játékot több irányban, jól láthatóan kell érvényesíteni. Az ilyen térben legjellemzőbb rendezési eszköz a mozgás. Ebben az esetben a nézők közösségi élménye erősebb, hiszen az előadás közben, a színészi játék és a közönség is együtt látható. A jelen kor társadalmi viszonyai és színházi sztereotípiái miatt azonban, ez a forma már nem annyira rendszeresen, inkább csak kivételes alkalmakkor használt. Viszont jellemzően nagy méreteik miatt, építésük és fenntartásuk igen költséges lehet. Fedetlen – tehát jóval egyszerűbb és kevésbé költséges – változatuk leginkább nyári színházi előadások, fesztiváljátékok ideális tere lehet.

Nem feledkezhetünk meg azonban azokról az irányzatokról, amelyek kevesebb, mint másfél évszázad alatt radikálisan új színházat teremtettek. Ha elterjedtségük a klasszikus színházéhoz nem is mérhető, mára a színház intézményes keretei közé kerültek és téri igényeikkel is számolnunk kell. „[...] a modern színházak [...] most már több mint kielégítőek, de amire igazán szükségünk van, egy nagy fehér doboz” írta

Harley Granville-Barker 1915-ben.⁹⁷ A „doboz” ez esetben nem a dobozszínpadra utal, sokkal inkább a Brook féle „üres térre”. Ezt a kijelentést alátámasztják a fentebb már ismertetett 20. századi irányzatok és térhasználati szokásaik. A színpad nélküli üres térben, néző- és a játéktér egybeolvasztásával a legősibb, rituális hagyományok felidézésre nyílik lehetőség. A dramaturgiai alap reprezentációja helyett a közös jelenlét, a – kiemelt helyen, kiemelt időben történő – találkozás élménye válik az előadás tárgyává. A színházi törekvések szerteágazósága miatt, persze mindig található kivétel (lásd: Wilson), de a legtöbb új játéktípus megtalálja helyét egy olyan flexibilis, szabadon rendezhető és bevilágítható térben, amely mentes az épített színpad és nézőtér okozta kötöttségektől. Az effajta univerzális tér nem korlátozza le az előadó és a néző között létrejövő viszony sokszínűségét, mindinkább fokozza annak jelentőségét.



13. ábra: Salto AB NO99 Straw Theatre Észtország 2011

„A térnek képlete, a helynek génusza van”⁹⁸, írja Hamvas Béla. A színház minden esetben olyan kiemelt hely, ahol létrejöhet a színészek és a nézők közös jelenléte.⁹⁹ Az előbbi gondolatok tükrében tehát megállapítható, hogy a kortárs színjátásban párhuzamosan vannak jelen annak történelem során kialakult formái. A

⁹⁷ Kennedy, 1993 p. 156

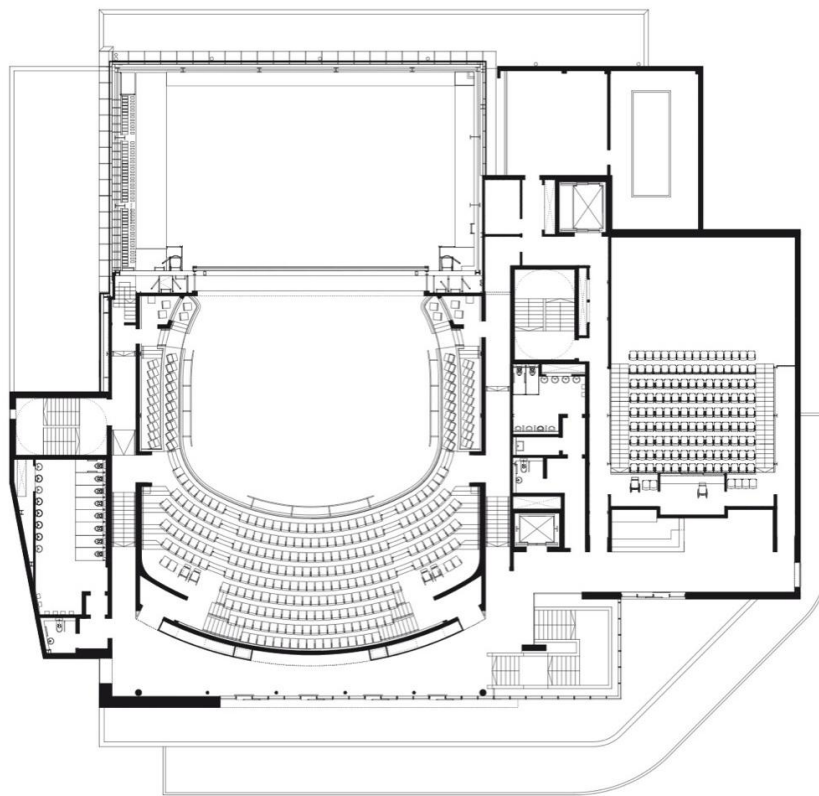
⁹⁸ Hamvas és Hanák, 1996

⁹⁹ Duró, 1976

játékstílusok azonban, nem csak eltérő eszközkészlettel bírnak, hanem lényegileg is különböznek, ezért önálló szellemiségű helyeket igényelnek.

A tervezési gyakorlatban célszerű lehet külön tárgyalni az állami vagy városi léptékű és a magánszínházak tervezését.

Előbbinél számolni kell a rendezői és az előadói csoportok több generációjával, azok – az épület élettartamához mért – gyakori cserélődésével. Ez esetben játékstílust lehet a „hely szellemének” tekinteni és a tervezésnél is annak jellemzőit kell figyelembe venni. Példaértékűnek tekinthető Max Reinhardt színházalakító munkássága. Ideája szerint, három színpadra lenne szükség, egy Guckkasten vagy proscenium színpadra, a klasszikus előadásokhoz, egy kisebbre, a kortárs írók kamaraműveikhez és egy nagy befogadóképességű aréna- vagy térszínpadra a *Festspiel* koncepció megvalósításához. Gyakorlati munkája során Bécsben és Berlinben sikeresen üzemeltett egy színház épületen belül Guckkasten színpadot és kamaratermet, melynek kortárs alkalmazását jól példázza a Canterbury-ben található New Marlowe Theatre, melyet 2011-ben Keith Williams Architects.



14. ábra: Keith Williams Architects New Marlowe Theatre Canterbury 2011

A hatalmas befogadóképességű arénaszínházát már ő sem volt képes nézőközönséggel rendszeresen megtölteni. A Festspiel koncepció a Salzburgi szabadtéri játékok formájában teljesedett ki, amely szintén jelentős tanulsággal szolgálhat számunkra. Az effajta ünnepi játékok a város szövetébe ágyazott szabadtéri esetlegesen ideiglenesen felállított színpadokon tudnak továbbélni.

Megfigyelhető építészeti törekvés, az olyan univerzális előadótermek létrehozása, amelyek bonyolult technológiák beépítésével próbálják az összes színpadformát egy térbe elhelyezni. Ez azonban nem csak költséges kényszermegoldásokat eredményez, de a különböző játéktílusok érvényesülését sem fogja elősegíteni.

Magánszínházak esetében azonban mégis lehetnek kivételek. Elképzelhető Guckasten-, arénaszínpad és egy üres (rituális) tér koherens egysége, amely mégis hiteles közeget biztosít az ezekhez a terekhez tartozó játéktílusoknak. Ennek egyik ritka, de egyértelmű bizonyítéka Ariane Mnouchkine és a Théâtre du Soleil társulatának munkája. Mnouchkine a keleti és a nyugati színház történetének több mint kétezer évéből gyűjtött motívumait újraértelmezve használja előadásaiban. Ezért kifejezőeszközei eredeti közegükből kiemelve – de arra mindig reflektálva – önálló, egységes rendszert alkotnak. Az előadások térigénye is, mindig az éppen aktuális tartalomhoz rendelve, változatos. Ezek a terek, egyetlen helyen, egymással párhuzamosan, hitelesen közvetítik az előadások atmoszféráját, mert már nem eredeti jelentésükkel vannak felruházva, hanem attól elidegenítve, idézőjelbe téve, egy markáns rendezői szándék eszközeivé válnak. Tehát, ha egy társulat határozott és következetes rendszer szerint használja a különböző játéktérket és azokat minden jelentésükkel együtt képes saját esztétikájának szerves részeként használni, akkor ezek a térformák új értelmet nyernek. Az effajta színháztervezés a társulat igényeinek precíz leképezését jelenti, nem pedig a színpadi terek praktikus, többfunkciós összevonását. Ezt példázzák saját terveink is, melyek esetében a klasszikus formákat ötvöző, olykor azoktól eltérő megoldásokat alkalmazunk, egy-egy kisebb társulat igényeit figyelembe véve.

A debreceni „Kuckó” színtársulat 1996-óta bűvöli el helyben és távolban a nagyérdeműt. Szentgyörgyi Rozi és eltökélt társai jelenleg, egy markánsan átalakított száz év körüli parasztházban készülnek fellépéseikre. A csapat többségében házon kívül lép fel, de a művésztanya adottságai egyébként sem tennék lehetővé az otthoni előadásokat. A debreceni Csokonai- Zsák utca elágazásban kialakított új magánszínház

orientálódik a Zsák utca felé, revitalizálja, „sétalósítja” azt, és mint egy „feje” az újonnan kialakuló művész utcácskának. A ház hármass tagolással különít el köz-, társulati- és privát tereket. Tulajdonképpen egy próbateremmel kiegészített kétfős családi ház, amely sok rokonszintű „barátot” fogad. A két oldalról nagyvonalúan feltárulkozó színpadi tér sokoldalúan látja el funkcióját. Lehet az épp úgy próbaterem, alkotó ház, gyermekmegőrző, szobaszínház, udvari színház, vagy akár utca színház is...

(Részlet Oláh Krisztián diplomatervéből 2014)¹⁰⁰



15. ábra: Debreceni utcaszínház tér felőli látvány Oláh Krisztián diplomaterve 2014

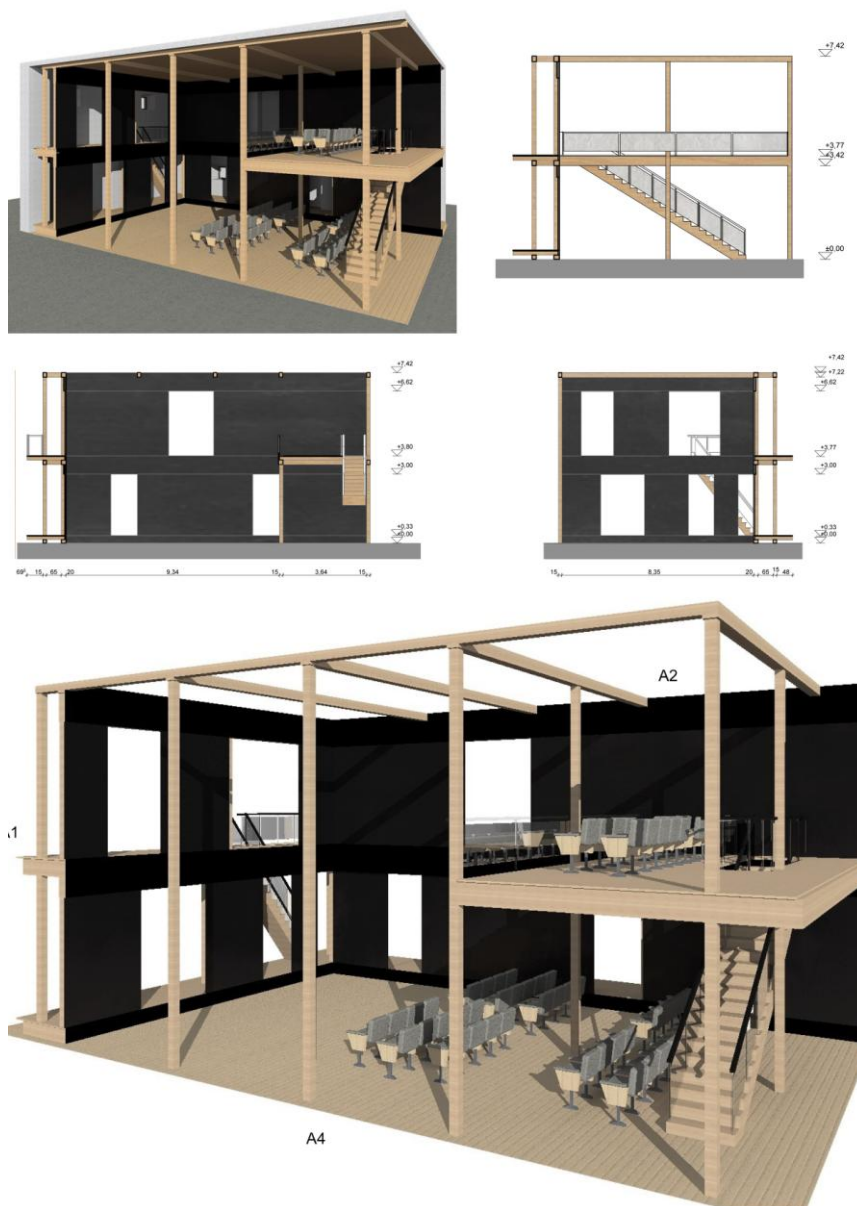


16. ábra: Debreceni utcaszínház térhasználati koncepció Oláh Krisztián diplomaterve 2014

¹⁰⁰ A diplomaterv teljes dokumentációja megtekinthető:
http://issuu.com/krisztianolah/docs/krisz_tablok_kisebb/1

A debreceni Zenetheatrum tanárai egyre szélesebb körben ismertetik meg a fiatalokat a színjátszás fortélyaiival. Az alábbi treveken bemutatott színi tanoda egy Hosszúpályliban található magtárépület átalakításával jött létre. Az épületben kialakított két szint belmagasságú szabadon berendezhető „üres tér” típusú színháztermével igyekszik kielégíteni a felmerülő igényeket. Sem fix színpad, sem fix díszlet nem korlátozza az előadást. A termet 3 oldalról körülölelő „gyilokjáró” használható a színjáték részeként (színészek előbukkannak a tolófalak mögül) , vagy ezt megfordítva: a nézőket ide ültetve három oldalról vehetik körül a játékeret.

(Részlet Csige Zsanett Komplex II.- középület tervezés, Zeneteátrum színház és próbatér című tervének ismertetéséből.)



17. ábra: Zeneteátrum színház és próbatér, Csige Zsanett középületterve

4. Befejezés

A dolgozat tehát, az építészeti tervezési feladataink közben felmerülő, az ideális színházi tér megtalálásának – bár naiv, de annál fontosabb – célkitűzéséből született. A kutatás alatt merőben eltérő álláspontok (tervezői és rendezői elképzelések) ütköztek. Úgy véltük, hogy a felvetődő kérdésekre a történeti és kortárs színháztudás célkitűzéseinek és jellemzőinek megismerésével kaphatunk választ.

Az elvégzett tudományos munka eredményeként választ kaptunk a kérdéseinkre és a színházépítészet mellett, magáról a színháztudásról és a rendezés világáról is átfogó képet kaptunk. Kijelenthetjük, hogy látóköreink szélesítése során egy, a középület tervezés gyakorlatában is jól hasznosítható tudásanyagra tettünk szert.

A dolgozat összefoglaló zárógondolatként, szolgáljon a következő idézet: „A színház nem más, mint egy darabka életidő, amelyet a színészek és a nézők közösen töltenek el és közösen használnak el, mégpedig annak a térnek a közösen belélegzett levegőjében, amelyben a színházi játék és a nézés végbemegy.” Hans-Thies Lehmann¹⁰¹

¹⁰¹ Lehmann, 2009 p.10

5. Irodalomjegyzék

- A magyar színhátság rövid története in: <http://www.dunakanyar.net/~di/Bankban.htm/> Letöltés ideje: 2014.11.06. 20 óra 42 perc
- APPIA Adolphe: A zene és a rendezés 1892-1897 (Válogatás): Ford. Barta András: Budapest: Színháztud Int - NPI, 1968. 127 p.
- APPIA Adolphe: Oeuvres complètes III. k. 1906-1921 (Válogatás), 1988.
- ARTAUD Antonin: A könyörtelen színház: Esszék, tanulmányok a színházról Vinkó József / [ford. Betlen János]: Budapest: Gondolat, 1985. 277 p. ISBN 963 281 499 1
- ARTAUD Antonin: Œuvres. Szerk. Évelyne Grossman: Párizs: Quarto Gallimar, 2004.
- BROOK Peter: Az üres tér Ford. Koós Anna; Budapest: Európa 1973
- BROOK Peter: Változó nézőpont: írások 1946-1987 : [színház, film, opera] fordította: Dobos Mária: Budapest: Orpheusz Könyvkiadó: Zugszínház, 2000. 280 p. ISBN 963 9101 93 1
- CSÁGOLY Ferenc: Középületek: Budapest: Terc, cop. 2004. 629 p. ISBN 963-9535-09-5
- CSICSADA R.B. Ilona: A görög dráma megszületésének körülményei, in: <http://csicsada-irodalom-birodalom.blogspot.hu/2013/12/a-gorog-drama-megszuletesenek.html> Letöltés ideje: 2014.10.05. 16 óra 45 perc
- DURÓ Győző: „Pekingi opera” in: SZÍNHÁZ, Színházművészeti elméleti és kritikai folyóirat 76 március. évf. 3. szám
- GENNEP Arnold van: Átmeneti rítusok ford.: Vargyas Zoltán / L' Harmattan Kft. 2007.
- GROTOWSKI Jerzy: Színház és rituálé: szövegek 1965-1969 ford. Pályi András: Bratislava : Kalligram ; Budapest : Pesti Kalligram Kft., 1999. 224 p. ISBN 80 7149 216 7 963 03 8054 4
- HAMVAS Béla és HANÁK Tibor: Az öt génusz, Budapest: Magánkiadás, 1996.
- HAVASRÉTI József: Alternatív regiszterek – A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban, Budapest: Typotex Kiadó 2006

- HONT Ferenc: A színház világtörténete I. Budapest, Gondolat Kiadó, 1972, 58. p.
- KLANICZAY Júlia és SASVÁRI Edit: Törvénytelen avantgárd Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970-1973.. Artpoll – Balassi, Budapest, 2003.
- KÉKESI Kun Árpád: A rendezés színháza: Budapest: Osiris, 2007. 464 p. ISBN 978-963-389-943-4
- KENNEDY Dennis: Looking at Shakespeare. A Visual History of Twentieth-Century Performance; Cambridge: Cambridge University Press, 1993
- Képes Színháztörténet (Magyar nyelvű kiadás: ford.: Imre Zoltán), Budapest: Magyar Könyvklub, 1999.
- LEHMANN Hans-Thies: Posztdramatikus színház ford. Kricsfalusi Beatrix, ... Berecz Zsuzsa, ... Schein Gábor ..: Budapest: Balassi, cop.2009. 243 p. ISBN 978-963-506-810-4
- Literatura in: http://www.literatura.hu/szinhaz/s_barokk.htm Letöltés ideje: 2014.10.22. 20 óra 32 perc
- MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET 1920-1949
In: <http://tbeck.beckground.hu/szinhaz/htm/02.htm> Letöltés ideje: 2014.10.11. 22 óra 15 perc
- PETERNÁK Miklós: A konceptuális művészet hatása Magyarországon <http://www.c3.hu/collection/koncept> Letöltés ideje: 2014.09.18. 14 óra 12 perc
- REINHARDT Max: Ich bin nicht als ein Theatermann. Briefe, Rede, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Berlin: Henschel, 1989.
- Rubiconline
in:http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/1613_junius_29_leeg_a_londoni_globe_szinhaz/ Letöltés ideje: 2014.10.18. 22 óra 32 perc
- SIWWWA In: http://www.siwwa.hu/hu/deus_ex_machina.html Letöltés ideje: 2014.11.10. 23 óra 35 perc
- SZABÓ Rita: A francia klasszicizmus színháza in: https://prezi.com/y8ksld_bvu6/a-francia-klasszicizmus-szinhaza/ Letöltés ideje: 2014.09.18. 16 óra 39 perc
- WALTON J. Michael: Craig on Theatre: London: Methuen, 1983.

- WILSON Robert Testtel hallani, testtel beszélni ford. Kiss Gabriella IN: Theatron Tél, 1998

6. Ábrajegyzék

- **1. ábra** A görög színház részei
http://www.rajztanitas.hu/menu/korszakok/okor/okor_gorog.html 2014.11.09.
- **2. ábra:** Epidauruszi színház (Epidaurusz, Kr.e. 330 k.)
<http://www.gutenberg.org/files/35230/35230-h/35230-h.html> 2014.11.09.
- **3. ábra:** Marcellus színház (Róma, Kr.e. 27 k.) <http://www.theatrum.de/945.html> 2014.11.09.
- **4. ábra:** Globe színház (London, 1599)
<http://resources.mhs.vic.edu.au/merchantofvenice/shakesengland/globesketch.htm> 2014.11.09.
- **5. ábra:** Hotel de Bourgogne (Párizs, 1647)
<http://lewebpedagogique.com/simplifier/tag/hotel-de-bourgogne> 2014.11.09
- **6. ábra:** Theatro Olimpico (Vicenza, 1580-1584, Andrea Palladio tervei alapján)
http://www.lasalle.es/santanderapuntos/arte/manierismo/arquitectura/palladio_vicenza_teatro_olimpico.htm 2014.11.09.
- **7. ábra:** A Orfeusz és Eurüdiké színpad terve
<http://library.calvin.edu/hda/node/2168> 2014.11.12.
- **8. ábra:** Craig kinetikus színpadterve 1906
<http://www.csuchico.edu/~dschindler/Pages/Craig.html> 2014.11.12
- **9. ábra:** A Grosses Schauspielhaus előadótere Berlin
https://www.lempertz.com/uploads/tx_lempertzproject/P941_235700.jpg 2014.11.12
- **10. ábra:** Walter Gropius által tervezett totális színház alaprajza
<http://www.theatre-architecture.eu/res/data/099/011297.jpg?seek=1> 2014.10.22
- **11. ábra:** A Kordian díszletterve
http://mikemullins.com.au/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=321&Itemid=79&ml=1 2014.11.12
- **12. ábra:** K-architectures Saint-Nazaire Színház Franciaország 2012
http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/11/50b4c567b3fc4b1634000023_saint-nazaire-theatre-k-architectures_zer_boegly_045w-1052-900.jpg 2014.11.02

- **13. ábra:** Salto AB NO99 Straw Theatre Észtország 2011
<http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/07/1310593671-6.jpg>
 2014.11.10
- **14. ábra:** K-architectures Saint-Nazaire Színház Franciaország 2012
<http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/11/1321290330-0001n3.jpeg> 2014.11.02
- **15. ábra:** Debreceni utcaszínház tér felőli látvány Oláh Krisztián diplomaterve
 2014
- **15. ábra:** Debreceni utcaszínház térhasználati koncepció Oláh Krisztián
 diplomaterve 2014