

# EGY RENDBENYÓ KOMÉDIATÖRTÉNET

TAR IBOLYA

Volker Klotz, Andreas Mahler, Roland Müller, Wolfram Nitsch, és Hanspeter Plocher.  
*Komödie: Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute.* Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2013, 816.

Ez az igen terjedelmes könyv nem úgy tárgyalja a komédia történetét, mint ahogyan azt irodalomtörténeti munkáktól megszoktuk; nem törekszik teljességre, ahogyan ez a címadásból is kitűnik, hanem a komédiatörténet legfontosabbnak tartott szakaszait taglalja, de korántsem kézikönyvszerűen. Ne várjunk részletes biográfiákat a szerzőkről, az életművek tételes felsorolását, a komédiák rövid tartalomleírását, jegyzetapparátust — ha erre vágyunk, más jellegű könyvekhez kell folyamodnunk. Könyvekhez, mert ilyen átfogó áttekintést az ókortól napjainkig még a hagyományos irodalomtörténetekben sem találunk, többnyire a nemzeti irodalmakhoz sorolva dolgozták fel még a műfaji megközelítések is a komédia történetét.

A könyv ötlete Volker Klotztól származik, ő dolgozta ki a koncepciót, határozta meg a feldolgozandó anyag kiválasztásának módját és a könyv célját. Mindehhez olyan szerzőtársakat választott, akik a megadott szempontok szerint alkották meg a rájuk eső részeket, mindezt olyan következetesen és egységesen, hogy csak olykor lehet észrevenni: a könyvet nem egy szerző írta.

Az előszót és az általános bevezetést hat nagy fejezet követi nemzeti irodalom szerinti felosztásban, és ugyancsak számozottan, a nagy fejezetek közt, hat *Intermezzo*. Utóbbiakban általánosabb áttekintésekkel és értékelésekkel találkozunk, s nem a nemzeti irodalmak szerinti felosztásban szerepelnek benne a tárgyalt komédiák. Az előszóban Klotz kiemeli a komédia műfajának jelentőségét, s felsorolja azokat a kérdéseket, melyek egyszersmind a feldolgozás szempontjai is: 1./ A színpadon kit és mit tesznek nevetségessé? 2./ Milyen scenikai, nyelvi, mimetikus eszközöket használnak a szerzők, illetve megjelenítők? 3./ Mindezt milyen céllal? 4./ Melyek a komédia rövid és hosszú távú megjelenési formái? 5./ A kortárs tragédiához képest a komédia milyen választ ad a világra? Ezen kérdések vizsgálata két és fél évezredet fog át: a Kr. e. 5—2. századot, ezt jó ezer évnyi szünet követi, majd a reneszánsztól napjainkig tartó időszak következik. Újbóli feltámadása a műfaj tartósságát és társadalmi nélkülözhetetlenségét bizonyítja.

A legfontosabb szerzőktől általában két darab, ritkán három taglalása szerepel az áttekintésben, több szerzőtől csupán egy, s a darabok kapcsán kerül sor az adott kor költői és színpadművészeti értelmezésére a társadalmi háttér rövid felvázolásával. Ha szükséges, a kronológiai szempont helyett a kulturális és dramaturgiai összefüggések alapján vizsgálják a komédiáírókat. A nyugati kultúrkörön (antik görög és római, angol, francia, olasz, spanyol, német, osztrák, román, dán, magyar, ír) kívülre nem nyúlik a műfaj szemrevételezése. A tanulmányok írói sosem tévesztik szem elől, hogy a komédia ókortól való két meghatározó jegye egyrészt az, hogy színpadi műfaj, másrészt az, hogy a színpadi cselekménynek nevetést kell keltenie.

## SZÍNHÁZ ÉS KOMIKUM

A *Színház és komikum* című általános bevezető a színház közvetlenségét hangsúlyozza annak két szükségszerű összetevőjével: a cselekményt láthatóvá tevő személyekkel és a nézőkkel, röviden kitérve a műfaj vallási előzményeire is. A színházi komikum hatásosabb, mint az olvasott vagy a képi — ez adja meg a műfaj népszerűségét. A komikum mibenlétét vizsgálva annak tartalmát a szokásos történetek vagy magatartásformák eltorzításában látja a két szerző (Volker Klotz és Roland Müller), szól hatásának feltételeiről (a színpadi történetstől nem választja el nagy idő a nézőt, felkavarja a mindennapi tapasztalatokat, társas nevetést szül, ami viszont megkönnyebbülést teremt), a

komikum történeti, társadalmi és szociális vetületéről; e szempontból is vizsgálják majd a komédiákat a későbbi következő elemzések. Ezt követően a komikus hatás létrejöttének különböző megközelítéseit taglalja az előszó, kiemelve a következőket: Castelvetro (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, 1570) a becsapás köré építi elméletét, ennek több fajtáját különbözteti meg; Bergson (*Le rire, A nevetés*, 1900) szerint a komikum kollektív tényező, akkor nevetünk, ha a jelenségek drasztikusan eltérnek a normális magatartástól, hangsúlyozza a mechanikus viselkedés nevetségességét, valamint azt, hogy a komikum csak ott hat, ahol célzatos művészi akcióként van jelen; Bahtyin (*Rabelais und seine Welt. Volkskultur und Gegenkultur*, 1965) a karneváli kultúra kapcsán beszél a felszabadító komikumról. Mindhárman a testiséghez kapcsolják a komikumot (becsapás mimikával, öltözéssel stb., mechanikus az organikussal szemben, karneváli zabálás, a kiválasztás és a nemiség hangsúlyozása). A komikum az életellenes viszonyokat, az inhumánus magatartást a torzítás, groteszkké formálás révén képes nevetségessé tenni, a kinevetéssel (*verlachen*) megsemmisíteni, de akár teremteni is (*erlachen*).

## I. RÉSZ

### Görög komédia

Az I. fejezet a görög és római komédiával foglalkozik. Röviden leírja a görög színházat, amelyet tévesen amfiteátrumnak nevez (amfiteátrum például a Colosseum, ahol az egész porondot körbeveszi a nézőtér, a görög színházban félkör alakban húzódik ugyanez). Az ókomédia nagy alakjától, Arisztophanésztól a *Béke* című Kr.e. 421-ben bemutatott darabját vizsgálja. A történeti háttér rövid felvázolása után (melyből hiányoljuk a peloponnészoszi háború idejének a megadását) tér át az elemzés a komédia tárgyalására, melynek tartalma szoros összefüggésben van a valós helyzettel: a háborúval. Mint majd a későbbi elemzésekben is, a szerző a tartalmi áttekintésbe beleépíti a jellemző műfaji jegyek taglalását, a komikus hatás meghatározását, az ezt szolgáló eszközöket (fantasztikum, a színpadi illúzió megtörése — nincs *deus ex machina* —, név szerinti kipécézés, nyelvi és metrikai eszközökkel való hangulat- és helyzetérzékeltetés, utópikus elemek). A komikum eszközeivel a háborút kinevetteti a darab, a békét pedig a nevetés révén megteremti. A téma komoly (a háború és annak elkerülése), ezt humorral dolgozza fel Arisztophanész, de nem teszi olcsó nevetségesség tárgyává. Az

elemző hangsúlyozza a mű máig érthető voltát az allegorikus és furcsa figurák ellenére is.

Az ókomédia után az újkomédia nagy alakjára, Menandroszra összpontosít a könyv. Áttekinti az ókori komédia különböző szakaszait, és Menandroszt (Kr.e. 342—291.) röviden elhelyezi a hellenizmus korában. Noha a szerző szerint elmarad Arisztophanész mögött színpadi és költői kifejezőmódjában, azért érdemes foglalkozni vele, mert hatott a későbbiekre. Ez a sommás ítélet erősen kicsinyíti Menandrosz érdemeit és jelentőségét — itt elmélyültebben lehetett volna vizsgálni a társadalmi-történeti hátteret, a műfaj ezzel szorosan összefüggő változásait, Menandrosz római komédiára is ható humanitását, finom jellemábrázolását. Az értékelésben inkább az hangsúlyos, ami nincs meg Menandrosznál (eltűnik a kórus, a ritmus kevésbé változatos, kevesebb az ének és a tánc, a mítosz és a fantázia világa is hiányzik stb.). Ennek okát az önkorlátozásban látja a szerző. Ez bizonyos fokig igaz, de épp itt hiányolható legjobban az árnyaltabb és történeti-társadalmi háttér előtt való megközelítés. Menandrosz nem a demokrácia korában él, a (polgári) magánéletbe húzódnak vissza az emberek, ennek megfelelően a témák is ebből a körből kerülnek ki. Amit vesz a komédia a réven, megnyeri a vámon: a kifinomult jellemábrázolásban. Komédiatörténetileg fontos a prológus megjelenése, melyet egy istenség ad elő, aki nem tartozik a szereplők közé — ezzel mintegy elidegeníti a nézőt az ábrázoltaktól: amit játszanak, az nem az életetek, ne vegyék tehát komolyan. Az elemző Menandrosz két komédiájára tér ki (*Embergyűlölő*, *Ítéletkérők*), itt már értékén kezeli Menandroszt, feltárva szerkesztésmódját, az úgynevezett vegyes vagy kevert jellemek szerepeltetését, kiemelve a véletlen (Tükhé) működésének szerepét, s mindeközben az Arisztophanésztól való eltéréseket, a menandroszi újításokat.

### *Római komédia*

A római komédia kapcsán a fejezet szerzője visszautat az újkomédiára — itt az értékelés nem hagy kívánnivalót maga után. Plautustól két darabot emel ki, az *Ikreket* (*Menaechmi*) és a *Hetvenkedő katonát* (*Miles gloriosus*), mindkettő hatását számos későbbi komédiában lehet kimutatni. Az *Ikreket* mint összetévesztési komédiát, a *Hetvenkedő katonát* mint intrikus-komédiát elemzi. Hangsúlyozza a típusok kialakulását (ravasz rabszolga, hencegő, parazita stb.), a ragyogó szerkesztést, a helyzetkomikum túlsúlyát a jellemkomikumhoz képest. A testbeszéd komikuma itt jelenik meg először a

római komédiában, melyet csak fokoz, hogy olykor ellentétes a szavakkal. A megjátszott örültség (*Ikrek*) motívumával kapcsolatban a szerző kitekint a 20. századra is (Dürrenmatt), ami úgy viselkedik, mint játék a játékban, megsokszorozza a tévedéseket. Plautus a komikumot komplex módon jeleníti meg a színpadon, ebben is túlmutatva az újkomédián, amelyből részben táplálkozik. Újszerűen bánik az istenekkel, a terekkel és a tárgyakkal, ezeket is bekapcsolva a cselekménybe.

Az újkomédiához a Plautus utáni Terentius áll közelebb, de Plautusból is merít: annak dramaturgiájából, szcenikájából. A drasztikus elemeket jócskán csökkenti, elmélyíti a jellemrajzot (vö. Menandrosz), Rómába is behozza az új, humánus embertípust.

### *Intermezzo 1: commedia dell'arte*

Az 1. *Intermezzo* a *commedia dell'arte*val foglalkozik. Főbb sajátosságait: az improvizációt, az adott cselekményvezetést és a hagyományos szereplőtípusokat (Arlecchino, Pantalone, Capitano, Columbia) emeli ki. Minthogy improvizatív műfaj, a színház elvéhez közelebb áll, mint az egyéb írott művek. E műfaj kiemelése azért volt fontos, mert a továbbiakban számos szerzőnél hivatkozik a könyv a *commedia dell'arte* hatására.

## II. RÉSZ

### *Erzsébet-kori komédia*

A II. fejezet az Erzsébet-kori drámát és a spanyol aranykor komédiáit tárgyalja, a kettő között a 2. *Intermezzó*val.

Az Erzsébet-kori drámát a könyv az európai színház legeredetibb korának tartja. Sok szerző, változatos drámatípusok, átütő színpadi erő jellemzi a korszakot. A tradíció szinte teljes spektruma hat és működik ebben a korban: a *commedia dell'arte*, a római minták, mellettük az angol középkori irodalmon kívüli *spectaculum*, a misztériumjáték, az éves vásárok előadásai, a karnevál, a maszkos ünnepek, sőt, az állatviadatok is. A színésztruppok férfiakkól és fiúkból állnak, maga a színházi tér a göröghöz áll közelebb. A színpad leírásának is viszonylag nagy teret szentel a könyv, lévén a színpad és a nézők közti kapcsolat szempontjából ez lényeges: a színpadhoz való közelség (nincs *orchestra*) intimitást teremt. A korabeli színház kevés eszközt használ, szinte díszlet

nélkül, ezt ellensúlyozza a megfelelő dramaturgia, a jelenetek szellemes sorrendje, a színpadra való belépés és a távozás rendje, s természetesen maga a nyelv, amely alkalmazkodik a teljesen vegyes közönséghez.

Shakespeare három komédiájával foglalkozik a könyv: *Tévedések vígjátéka* (1594), *Szentivánéji álom* (1595), *Vízkereszt, vagy amit akartok* (1602). A legelső már címében is egy egész műfajt szólaltat meg. De a tévedések nem csupán a szereplők tévedéseit, tévelygéseit jelzik, hanem önmagukban véve a tévedéseket. Ennek a fényében következik a darab interpretációja, a mintájára (Plautus) való hivatkozással, annak az életérzésnek a megfogalmazásával, ami jellemző a szereplőkre: a darab végéig folytatódik a bolyongás, a bizonytalanság, az én önmagába vetett hitének megrendülése, kaotikus minden egészen a végéig. Mi Shakespeare célja ezzel? A szereplők megsokszorozásával fokozza a zavart mindenki számára. A világ mindenestől kérdéssé válik, ami nem csak egy generációt érint. Ez a megbízhatatlan világ adja a komoly keretet, ez hordozza a darabot. A komikum természete így nyilvánvalóan más, mint Plautusnál. Shakespeare egy teljesen új elemet is alkalmaz ebben a vígjátékban, ami nála szerepel legelőször: a kaotikus állapotok lezárása, a kiegyenlítés, a megnyugtató egy magasabb világi tekintélynek köszönhető. A motívumok egész tárházát vonultatja fel a drámaíró, egymásra hangolva, a vezérmotívum technikáját is alkalmazva. A komikum forrása részben az emberi vakság, mely a bolyongó hősöknek s az őket büntetőknek is sajátja, továbbá a színházi játéknak mint boszorkányságnak a bemutatása. E motívum kapcsán a tanulmány szerzője vizsgálja az előzményt és magát Shakespeare-t is, valamint a boszorkányság mint átváltoztatás affinitását a színházzal. Kiemeli még a Plautusra is jellemző virtuóz nyelvi játékot.

A *Szentivánéji álomba* több motívum is átkerül az előbbi darabból: varázs, boszorkányság, őrület, a személyiség zavara, ami az identitás kérdését veti fel. A cselekmény tere sokkal változatosabb, kitágul a természet és annak erői felé; a szereplők is ennek megfelelően oszlanak meg s létformáik is ugyanolyan változatosak, mint a színterek. A változatosság a metrikai formákban is megjelenik. A cselekmény az érzelmek és érzékek labirintusát tárja fel, amit erősít a színház a színházban jelensége (Oberon és Puck nézőként figyel felülről, a kézművesek előadását pedig a hercegi pár figyeli). Az elemzés rámutat a tartalmi párhuzamokra, a természet szerepének jelentőségére, melynek harmóniáját épp a benne otthonos szereplők (Oberon és Titánia veszekedése) veszélyeztetik. A darab témái átfogják az emberi viszonylatokat: uralom, küzdelem, alárendeltség, szerelem, halál, féltékenység. Ez a sokrétűség egyúttal a hagyománnyal való

játékot is jelenti: az antik színházban a tragédiák hármását szatírdarab követte; itt megfordul a viszony: Píramus és Thisbe tragikus története válik függelékké, ami az egészet groteszkké teszi. Ez a vígjáték is keretes, a keretet a civilizált világ képezi a veszélyeztetett, majd beteljesülő szerelemmel, s közbeékelődik a Szent Iván-éj. A szereplők felkavarva, majd megtisztulva tartanak a végkifejlet felé, melynek iróniája, hogy az egyetlen józannak, a tündérvilágban (amiről a néző látja, hogy létezik) nem hívó Theseusnak a nászát épp a tündérvilág áldja meg.

A *Vízkereszt*, vagy *amit akartok*ban minden benne foglaltatik, amit a nézők szívesen látnak: tévesztések, más nembe való átöltözés, szerelmi kavargás, vicc, nyelvi humor. Nézni és nevetni — így foglalja össze a vígjáték lényegét elemzője. E nevetésnek mindenki a tárgya és alanya, a néző és a nézett egyaránt. A sok kavargás közepette végül az értelem legyőzi az értelmetlenséget, s a szereplőknek van elég humoruk ahhoz, hogy eltérjenek régi magatartásuktól. Shakespeare a komikum különböző válfajait vontatja fel: jellemkomikumot, tévesztés-komikumot, testi komikumot.

Ben Johnsontól a *Volponét* (1606) emeli ki a könyv. A humorosat korábbi darabjaiban is vizsgálja a tanulmány, itt még az antikvitás teóriájához közel áll a johnsoni felfogás. A *Volponé*ban új a szatirikus él. Shakespeare-rel egybevetve, aki a labirintusból a boldog megoldás felé vezeti szereplőit, Ben Johnson a negatívól a pozitív felé irányítja őket, bár a tárgyalt komédiában valójában a végén sem jut el senki a boldogság állapotába. A darab lényege az, hogyan csapja be a ravasz róka a még rosszabb világot. A társadalmi kritika zabolátlan humorral festve ábrázolódik. Az örökségvadászát témája másutt is megjelenik, a párhuzamokat is tárgyalja a könyv. A tartalmi elemzés egyúttal szerkezeti, dramaturgiai is, a tanulmány felhívja a figyelmet a szerkezeti finomságokra (például a szereplők száma gyarapszik, majd újra csökken a vége felé, azonos sorrendben, ami bizonyos zenei szerkezetet kölcsönöz a darabnak), a szimmetrikus építkezésre, a morális üzenetre, hogy mennyire törekeny az emberi élet és az együttélés. Min nevetünk egyáltalán e darab esetében? A tanulmányíró kiemeli Ben Johnson esztétikus fantáziáját, a testi artisztikát, amivel Volpone kigondolja intrikus színházát. Amiben a darab a pozitív felé tart, az tulajdonképpen Volpone megérdemelt bukása, tehát a morálnak való eleget tevés. De esztétikai élmény is, mert a darab szellemesen kiegyensúlyozott, szimmetrikus kompozíció. A drámaíró művészi tudása és az általa teremtett alak anarchikus játéklendülete mintegy megzabolazza a felvázolt rémes viszonyokat. Nevetünk, mert elégtételt érzünk afölött, hogy mi mindenre képes az emberi fantázia és alkotóerő.

Francis Beaumont és John Fletcher mint szerzőpáros afféle derűs utójátékot írt a *Volponéhez*, amit 1610 körül mutattak be először *The Knight of the Burning Pestle* (A lángoló mozsártörő lovagja) címmel. A darab tipikus színház a színházban. A kereskedők és kézművesek rossz néven vették a fölöttük, illetve szakmájuk fölötti színházi ironizálást. A darab szerint George, a fűszerszatócs sértve érzi magát, ezért beavatkozik egy darab menetébe (mozsara komikusan felnagyítva szerepel). Beül a színpadra, hogy az előadott darabot saját ízlése szerint alakítsa. Jó néhány beavatkozás után csak a végén hagyja el a színpadot. Ez az újítás forradalmi: a publikum egyik fiktív képviselője beavatkozik a színpadi történésbe; polgárokat dicsőítő darabot akar, ezért felhívja a színpadra inasát is, akinek az oroszlánt mozsártörőjével megölő hőst kellene alakítania, de ez a darab még nem létezik, az inasnak kell kitalálnia. A kitalált kalandok emlékeztetnek Don Quijotéira, melyeket Ralph, az inas részben szcenikusan, részben epikusan jelenít meg. Közben a színészek egy másik darabot adnak elő, amelybe Ralph is beavatkozik. Ezzel a kumulációval a szerzők teljesen leleplezik a színházat a maga építkezési technikájával, illuzionisztikus jellegével. A cselekmény(ek) három szinten játszódik: udvari-lovagi, polgári-kereskedői, s hozzájuk kapcsolódva valódi polgárok is megjelennek. A darab a műfajváltás révén műfajparódia is, társadalmi szemszögből nézve pedig polgár-kritika.

## 2. *Intermezzo: perspektíva alulról / komédia a komédiában / játék az örülettel*

A 2. *Intermezzo* a komédiával kapcsolatos eddigi tendenciákat foglalja össze. Az arisztotelészi érvelés szerint a komédia szereplői az alsóbb rétegek képviselői. Lejjebb esni már nem tudnak, csak a nevetés tudja őket fellendíteni. A drámai történésnek ők szubjektumai, nem objektumai. A római komédiában a ravasz rabszolga a főhős, aki minden szálát képes mozgatni. Az efféle erőviszonyok a *commedia dell'arte*-ban teljesednek ki (15–17. század). Shakespeare-nél a szolgák gyakran esetlenek, kinevetettek. A spanyol vígjátékban viszont szinte uraik barátjává válnak; ezekből a figurákból nőnek ki a későbbi francia vígjáték talpraesett szereplői. Ugyanitt esik szó arról, hogy a nevetséges a komédiában érvényesül a legjobban, melynek forrása többek közt az identitásváltás (a legkülönbözőbb eszközökkel), mely akár a színlelt örültség formájában is megjelenhet, komédiát ugyanis csak álbolondokkal lehet csinálni, valódiakkal nem. Ez a megállapítás már előremutat a spanyol vígjátékra, Lope de Vega ott tárgyalt egyik darabjára.



### *A spanyol „aranykor” komédiája*

Az intermezzo után következik a II. fejezet második része, *A spanyol „aranykor” komédiája*. Ennek kapcsán a fejezetíró felvázolja a társadalmi, kulturális hátteret, a 17. századi spanyol komédia eredőit, közönségét. Lope de Vega fogalmazza meg *A komédia-írás új művészete* című munkájában az új komédia kívánalmait, jellegzetességeit. Ezek közt talán a legfontosabb a komoly és vidám, az előkelő és egyszerű keveredése — ezzel tulajdonképpen minden drámai műfajt bevon a komédiába. Két komédiát tárgyal a könyv, *El caballo del milagro* (A csodalovag, 1593) és *Los locos de Valencia* (Valencia bolondjai, 1590 körül) címűt. Az előbbi a színhős mint szélhámos komédiája; a tartalom rövid elemzésével párhuzamosan a figurák eredőit, tradícióját és a párhuzamokat is felmutatja a tanulmányíró. A második címében az Európa-szerte ismert és elsőként alapított valenciai bolondokházára utal, de cselekménye is felvonultat igazi és álbolondokat: az emberi bolondság panoptikumát. A komikum forrása, mint az elemző kimutatja, azonban nem a valódi bolondok mechanikus magatartása, hanem a kényszerből álbolondok viselkedése, az ebből fakadó konfliktusok és kavargások. Lope de Vega mesterien él ezekkel az eszközökkel, egyik főhősének, Florianónak a szerepjátéka például egyenesen háromfokozatú: szofisztikus tirádákat mond, de amikor ez a normalitás gyanúját kelti, durva hangnembe csap át, ezt abszurd képekkel tetéztve, végül pedig magával az igazsággal vezet félre. A drámaíró itt még Loyolai Szent Ignác kijelentésével is játszik: ha az egyház úgy kívánja, a fehéret is feketének kell tartani. Az elemzés kitér a játékmotívum darabban való használatára is, melynek szintén van teológiai és politikai háttere. Az egész komédiában érvényes komikus eszköz a magas le- és az alacsony felértékelése, ami a szociális hierarchia megfordításában is látszik, a szerepcserékben.

Tirso de Molina, a madridi szerzetes *Don Gil de las calzas verdes* (A zöldnadrágos lovag, ősbemutató: 1615) című komédiája a következő kiválasztott darab. Lope de Vega-hoz képest az a drámai szerkezetben a különbség, hogy a szálak itt egyetlen szereplő kezében futnak össze. A tartalmi elemzés a dramaturgiai technikákra is felhívja a figyelmet: a komédia írója többször is él a megsokszorozás technikájával, az utánzás utánzásának eszközével (végül négy don Gillel állunk szemben). Megfigyelni, kinevetni — ez a kölcsönös átváltozások eredménye. A maskarada az identitást is összezavarja. Tirso de Molina nem az osztályok rendjét kérdőjelezi meg, hanem azt sugallja, hogy a színházat mint stratégiára tanító magatartás-iskolát vegyék igénybe az udvari világ

számára. Az elemzés felhívja a figyelmet olyan finom megoldásokra is, hogy a drámaíró például a hangfekvéssel is játszik, ahogy a hőmérséklet is konkrétan és metaforikusan is magas (nyári éj, szenvedélyek). De Tirso bevonja teológiai tudását is: a szálakat húzogató főszereplő, donna Juana például teológiai dogmához is nyúl intrikái folyamán, a figura-tanhoz.

### III. RÉSZ

#### *A komédia Franciaországban*

Ebben a francia, itáliai, dán és egyéb komédiákat tárgyalja a könyv három intermezzóval. *A komédia Franciaországban* című alfejezet három komédiaíró emel ki, de előbb bevezetésként összegzi a francia komédiát alakító külső hatásokat, az akár más országból, akár a más műfajból érkezőket. Molière-től három komédiát vizsgál. A *Tartuffe* (ősbemutató: 1664) központi figurája az emancipálódott parazita. Tartuffe figurájába és magába a komédiába Molière beépítette a műfaj eddigi eredményeit, melynek révén mindenkinél jobban gazdagította a komédia játékterét: gyarapította a szereptípusokat, melyeknek mind belső élete van, tagolta a történetet, megszüntette az ellentmondást a dialógus és a testnyelv között, a komikus vitákat koreográfiailag is kiélezte. A főhős alakjának megformálásában hosszú tradícióra tekinthet vissza Molière, ezt az elemző Plautustól Tirso de Molináig tekinti át. A tartalmi elemzés során a tanulmányíró minden dramaturgiai újításra és finomságra is felhívja a figyelmet (beszélő mozgáskoreográfia, testhelyzetek jelentősége, a vertikális és horizontális mozgások jelentősége). A *Le Misanthrope* (*Embergyűlölő*, ősbemutató: 1666) már a magasabb állású közönséget is megcélozza, őket is nevetetni akarja (ezzel csalódást is okoz az egyszerűbb közönségnek). Ennek megfelelően a szereplők felismerhető szociális karakterek, s már-már műfaji határokat feszegetnek az elemző szerint, aki ezt egyéb példákkal is illusztrálja. Ebben a komédiában tudatosan hibás a szereposztás: a szerelmes és a komikus hős ugyanaz, az értelem képviselője egyúttal az esztelenségé is, a főhős saját maga ellenlábasa. Noha a mizantróp humortalan, képtelen a dolgok relativizálására, Molière mégis derűs játékot teremt. Típus- és jellemkomikumra épít; a publikumnak már előre tudnia kell, mit nevet majd ki — ez „a lélek nevetése” a tanulmányíró megfogalmazásában. Diderot szerint minden ötven évben kellene egy *Embergyűlölőt* írni. A téma mindig aktuális, az elemző szerint ennek megfelelően kell színpadra vinni. A néző min-

den szereplővel együtt kineveti a másikat, de önmagát is, ha utóbbira hajlandó. A *Le malade imaginaire* (*Képzelt beteg*, ősbemutató: 1673) című darabban Molière visszatér a komédiaszerűhöz, a többszörös szerepjáték és a túlzás eszközét használva. Akárcsak egyebütt, itt is beépül a tartalmi elemzésbe a dramaturgia, az irodalmi párhuzamok vizsgálata.

A következő szerző Marivaux. Az ő korában (18. sz.) Molière már klasszikusnak számít, olyannyira, hogy már epigonjai is támadnak. Más stílust képvisel a párizsi itáliai típusú komédia, olyannyira, hogy XIV. Lajos ki is tiltotta előadóit Párizsból, s csak 1716-tól játszhattak újra, magukkal hozva a *commedia dell' arté*t. Marivaux ehhez a hagyományhoz kapcsolódik, s annyira különbözik Molière-től, hogy d'Alembert-nek még 1785-ben is meg kell védenie őt a tradíciót kedvelő Voltaire-rel szemben. A *Le jeu de l'amour et du hasard* (*Játék a szerelemről és a véletlenről*, ősbemutató: 1730) szerelmespárját már csak másodsorban akadályozzák a szokásos ellenfelek (a riválisok és az öregek), elsősorban önmagukban rejlik ennek oka. A konfliktus belülről ered, a szív és az értelem közt őrlődnek — ez immár nem annyira a monológokban, hanem a komikus dialógusokban jelenik meg, melyek dramaturgiai funkciója a belső ellentmondás kiemelése. A cselekmény egy nap alatt játszódik le, ennek ellenére a szerelmespár mintegy lassított felvételben közeledik egymáshoz, míg végre az értelem és a szív összhangba kerül egymással. Az elemző felhívja a figyelmet a helyszín zártságára; ez mindig városi palota vagy vidéki ház, s úgy működik, mint valamilyen kísérleti laboratórium, ahol emberekkel kísérleteznek. Marivaux komédiáiban sok az intrika, az árulás — ez előre mutat a 20. század második felének komédiája felé.

Beaumarchais a népszínház szellemében újítja meg a komédiát. A *Le folle journée ou Le mariage de Figaro* (*Figaro házassága avagy Egy bolond nap*, ősbemutató: 1784) az intrikák zűrzavara több fordulóponttal, mindez könnyedén előadva. Az egész darabra a lendületesség jellemző, magában a darabban is többször szó esik a tempóról, a gyorsulásról (mögötte diszkréten ott van a háttérben a történelmi felgyorsulás). A részleges identitásváltás itt is a komikum eszközeihez tartozik, továbbá a rejtőzés motívuma (a karosszék fontos szereplővé válik), a tárgyak (szalag, tű) vándorlása is a dramaturgiai fogások közé tartozik. A megszokott szereptípusok új arculatot nyernek: Figaro és szerelme már a magasabb állásúakkal egyenrangú félként jelenik meg, a gróf pedig megcségyenültségében kénytelen leszállni a piedesztálról.

### *Intermezzo 3: vígjáték és hazugság*

A fejezetben a csalás és a hazugság komédiában való otthonosságáról esik szó. A becsapó és becsapott alakokat felvonultató komédiákat tekinti át, ezekhez társul a hazug figurája a spanyol, olasz, francia komédiákban. A hazug becsapási manőverei állandó változásban vannak, senki és semmi nem állja útját, még bizalmasa sem. Félrevezető viselkedésének, beszédének két fajtáját lehet megkülönböztetni, a személyes és kockázatos szimulációt és az okos disszimulációt, a rejtezkedést. Az első, 1620-ban bemutatott hazugság-komédia egy mexikói szerzőtől, Alarcóntól származik, ahol a hazugság a társadalmi normákkal való ütközést jelenti. Röviden jellemzi még a fejezetíró Corneille *Le menteur* (A hazug, ősbemutató: 1643) című komédiáját. Itt a spanyol előképhez képest az az újdonság, hogy a csaló/hazug pozitívan jelenik meg, még nyelvezetével is elkápráztat, végül elveszti negatív vonásait. Goldoni jó 100 évvel később viszi el a hazug figuráját hasonló című komédiájában 1750-ben Velencébe. A három szerző közül ő alkotta meg a hazug legszínesebb figuráját. Ebben az alakban a becsapás és önbecsapás együtt van jelen az értelmezés szerint, ez majd a romantikában is feltűnik.

### *Komédia Itáliában, Dániában és másutt*

A III. fejezet alfejezete a *Komédia Itáliában, Dániában és másutt*. Itt továbbra is Goldoni a téma, az *Il servitore di due padroni* (Két úr szolgája, 1745) című vígjátékával. Rövid biográfiai, színház- és kultúrtörténeti bevezetés után következik a mű tárgyalása, melyet úgy jellemez az elemző, mint életben gyökerező társasági és társalgási színházat, jellem-, erkölcs- és miliókomédiát. Goldoni felhasználja a *commedia dell' arte* jellegzetes figuráit, annak jókedve és humora is átkerül a komédiába, de nem öncélúan. A főhőst nem a történet sodra és a rögtönzött helyzetek (mint a *commedia dell' arte*-ban), hanem a szerző mozgatja. A komédia záradéka a régi tradíciók szerint esküvővel végződik, hiszen a szerelmespár itt sem hiányozhat, viszont megsokszorozva: hármassal esküvő zajlik három társadalmi rétegben (arisztokrata, polgár, szolga), de Goldoninál már nem marionettfigurákkal, hanem valódi emberekkel találkozunk.

Carlo Gozzi, a velencei gróf ihletét és alkotókedvét két kortársa (Goldoni és Pietro Chiari) iránti gyűlölete határozta meg, ami azok *commedia dell' arte* iránti vonzalmában keresendő. Ő maga romantikus-abszurd meséket állított színpadra, mint amilyen a

*Turandot, L'Amore delle tre melarance* (A három narancs szerelmese) vagy *La donna serpente* (A kígyóasszony, 1762). A felvonások számát nem, de a jelenetekét igencsak megnövelte (3 felvonás, 39 jelenet), utóbbiakból 7 improvizációra is lehetőséget adott. A szereplők száma ugyancsak tetemes, 15 beszélő szereplő lép fel, továbbá katonák és szobalányok. A darab földi és földöntúli szférában játszódik, ezek váltakozása, egybefolyása nem is követhető mindig könnyen. A tanulmányíró szerint Gozzi eme témaválasztása a felvilágosodással szembeni averziójával van összefüggésben, de a mesevilág megjelenítésével egyúttal menedéket nyújt az egyre inkább jelentéktelenné váló Veneza számára is. Noha nem rokonszenvezett két kortársával, mégis felhasználja a tradíciót, sőt, a *commedia dell' arte* figurái is megjelennek nála. Sok árnyalattal dolgozik, a derűs és a komoly, a csoda és a trivialitás, a szellemes vicc és az éles szatíra is felbukkan darabjaiban, mint a római szatírában (melynek etimológiáját a *satura lanx*ből, „vegystáלבól” vezetik le).

#### *Intermezzo 4: félelmek a hírnév elvesztésétől*

Az antikvitástól egészen a 17. századig a komédiában nem jelenik meg a hírnév elvesztésétől való félelem, a szereplők csak szűkebb környezetük ítéletétől tartanak. A polgári korszakban jön el az általános megvetéstől való félelem, mert ez az egyén egész egzisztenciáját szétrombolhatja. Ez meghatározza a témát, a színpadi történetet, a dialógusok célzatosságát, a komikum megjelenési formáit. Ehhez az új típusú komédiához az első lépés a *Tartuffe* és a *Figaro házassága*. A motívum járványszerűen terjed, a fejezet írója Sheridanától a 20. századig vezeti a sort. A fejezet két szerzőnek szentel nagyobb teret, az első William Congreve, aki a cromwelli forradalom hatására 18 évre bezárt színházak újra megnyitása után lép színre. *Love for love* (Szerelem a szerelemért, 1695-ben íródott) című komédiájában két család képében csupa ellentétpár jelenik meg (öreg—fiatal, vidéki—városi, affektáló—valódi); ilyen háttér előtt nehezen érhető el a szerelmesek révbe jutása, akik az őszinteséget képviselik szemben a trükköt trükkre halmozókkal. E típus- és intrikakomédiának a különlegessége, hogy a nyelv szinte főszereplővé válik — ebbe a nyelv minden rétege belefér. Az elemző szellemesen jegyzi meg, hogy a nevetés koreográfiájával találkozunk a darabban: a néző nevet a darabon, illetve az egyes szereplőkön, egyik szereplő a másikon, férfiak a nőkön és fordítva. Ily módon a vígjáték a nemek (és a restauráció) komédiája is. Érdekes újdonság a darabra

való önreflexió, azaz a játék tudata: az egyik szereplő, Valentine az elején így szól: „Írok majd egy darabot.” A végén pedig megjegyzi, hogy a komédia a vége felé közeleg.

Richard Brinsley Sheridan *The School for Scandal* (Bűnök iskolája, ősbemutató: 1777) című darabja társadalom- és színháztörténetileg Congreve és Wilde közt foglal helyet. Már a cím is jelzi, mekkora jelentősége van a hírnévnek. A darab nagypolgári környezetben játszódik némi nemesi beütéssel. A begyakorlott erotikus és finánciális ügyekben zavar keletkezik az intrikák és félreértések révén (ez tulajdonképpen a bűnök iskolája). A legkülönbözőbb típusok lépnek fel: vidéki lány, cinikus, intrikáló nő, a lát-szatra okos és makulátlan egyik testvér, a lezser, de őszinte szerelemre képes másik testvér és a többiek, egymás ellen is kijátszva. Végül az egzisztenciális bukás veszélye elhárul, kölcsönös megbékéléssel zárul a darab. Az elemző felhívja a figyelmet a prologus és epilógus sajátos funkciójára: ezek megvilágítják a komédia folyását. Hangsúlyozza a scenikai tér dramaturgiáját, mely az akusztikus „mendemonda” témáját vizuálisan is kibontja.

#### *Intermezzo 5: gépi komikum Sheridannél és Shakespeare-nél*

A bergsoni gondolat, mely szerint a gépszerű vagy gépies viselkedés komikus, tehát a komikum egyfajta felfogása alapján veti egybe a fejezetíró Sheridan *Bűnök iskoláját* és Shakespeare *Love's Labour's Lost* (*Felsült szerelmesek* vagy *Lóvátett lovagok*) című vígjátékának 4. felvonását, kimutatva Sheridan előzményeit és utóhatását.

Itt tárgyalja Ludwig Holberg *Ulysses von Ithacia* (Az ithakai Ulysses, ősbemutató: 1724) című vígjátékát, áttekintve egyéb műveit is. Darabjai derűsek, eseménydúsak, s nem csak valamiről, hanem saját színházi sajátosságairól is szólnak, azaz a színpadi látás, hallás magasiskolái is. Ebben az elemző szerint legtovább az *Ithakai Ulysses* megy, melynek alcíme „Német komédia”. Látszólag mitológiai anyagról van szó, de a néző már az első jelenet után kitalálja, hogy a szerzőnek más céljai is vannak. Holberg e célok közt vezetgeti a nézőt. A darab műveltségi anyag, de egyúttal paródia a mítoszról, ráadásul kigúnyolja azt a német truppot is, amely Koppenhágában mesejátékokat és mítosz-játékokat ad elő gépies módon. További célja, hogy a színházi alapelemeket és előfeltételeket mulatságosan átláthatóvá tegye. A főhős valójában nem Ulysses, hanem szolgálja, Kilian, aki mindent átlát, uralja a cselekményt, s a józan ész képviselője. Ulysses szolgáljaként félig görög, de félig plebejus kortárs is, a színpadi illúzió szét-

rombolója. A komikus hatás eléréséhez a paródia, travesztia eszközeivel él Holberg, de még ennél is tovább megy: a mitológiai hősök kicsinyítésével relativizálja a klasszikus magasröptűséget. Ez a színpadon látottakra és hallottakra is vonatkozik: relativizálódik minden, az idő, a maszk, a gesztusok.

#### IV. RÉSZ

##### *A német és orosz késleltetett komédia*

A német szétagoltsági viszonyok magyarázzák, miért van Németország késésben a színpadi alkotások tekintetében. Minden, ami Lessing előtt van, nehézkes vagy túl teoretikus. Orosz földön csak a 19. század termi meg a nivós, sőt, világirodalmi rangú komédiát.

Lessing *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglückje* (*Minna von Barnhelm*, első kiadás: 1767) nem a régi, megszokott vígjátéki sémákat használja, hanem megújít, továbbfejleszt, irodalmivá teszi a műfajt. Komédiájának célja a beláttatás (ezt elméleti síkon is vallja Lessing a *Hamburgi dramaturgiában*: a nevetés javítani akar, vegyük észre a nevetségest). A nevetés, ami elkövetkezik, az érzékenység és beleérzés nevetése. Mesteri dialógusai a norma érvényességi igénye és a nyelv által való megfoghatatlansága közt mozognak.

August von Kotzebue *Die deutschen Kleinstädter* (*A német kisvárosiak*, első kiadás: 1803) című vígjátéka szociális, szerelmi, irodalmi komédia. A komédiákban általában mindegy, hol játszódnak, itt a „hős” a német kisváros a benne zajló eseményekkel, a szerelmespár bonyodalmaival és a költő-szereplőknek hála Kotzebue irodalmi fricskáival.

Heinrich von Kleist *Der zerbrochene Krug* (*Az eltört korsó*, ősbemutató: 1808) című komédiájából az elemző kiemeli azt a momentumot (melyet a darab szervező erejének tart), hogy a tárgy, a korsó önálló hatóerővé válik, amit már az antik vígjátékok óta meg lehetett figyelni. A korsó itt úgyszólván főszereplővé lép elő, mivel megváltoztatja, szétrobbantja a viszonyokat. Még azt is képes elérni, hogy tulajdonosa szemléletmódja megváltozzék: ugyanolyan értékűnek tartja az embereket, mint a tárgyakat. A cím azt ígéri, amit be is vált a darab dramaturgiája: a szerző analitikusan jár el, a történelemből semmi többet nem csalogat elő, mint amennyi rejtetten, de benne volt.

Johann Nestroy *Einen Jux will er sich machen* (A csínytevő, ősbemutató: 1842) című komédiájának alaphelyzete az, hogy a háziúr távozik, s inasa nagy murit csap távollétében. Három pár kerül véletlenszerűen bele a multságba, de Nestroy olyan világot mutat meg, amit nem lehet komolyan venni, így csupa nevetés a darab. Amit kimondanak, realitássá kristályosodik. A jól bevált komikus eszközök — dolgok kifordítása, átöltözések, leplezések és leleplezések — itt is működnek. A komédiaszerző így az identitás megszüntetésével is játszik, állandóan változó világot jelenít meg, tele zűrzavarral és tévesztésekkel, megjátzsásokkal: az egész világ nem más, mint komédia.

Gribojedov *Az ész bajjal jár* (1823—24, bemutató: 1831) — ez az első jelentős vígjáték az orosz irodalomban. Keserűen nevetséges panoptikumot mutat be a színpadon, az állítólag finom társaságot, ennek kapcsán a társadalmi és lelki torzulásokat állítja pellengérré. Komédiájában a nyelvi és a helyzetkomikum érvényesül leginkább.

Gogol *Revizora* (ősbemutató: 1836) olyan szcenikai formát használ a cselekmény motorjaként, amely már — bár kevésbé feltűnően — Shakespeare óta megvolt, de csak a polgári komédia szakaszában érvényesül sokoldalúan. Ez a forma egy kollektíva valamilyen külső behatoló által való megzavarása. Eme rendzavaró éles fényt vet a hibákra is, rejtett töréseket láttat meg. Gogol nem csak a színpadi kollektívára, hanem az egész társadalomra utal, a darab végén saját keretein is túlnyúlva; a városkapitány kiszól a publikumhoz: Min nevettek? Saját magatokon! A darab komikumát a félreértelmezések adják. Mindkét szembenálló fél tart a másiktól, a revizornak hitt Hlesztakov az, aki már a darab felétől átlátja a dolgokat, amit meg is ír barátjának, tetézve a figurák jellemzésével. A levelet elfogja a közösség — ez az ő felvilágosodásuk, de addigra Hlesztakov már messze jár. A gogoli dramaturgia és a helyzetkomikumhoz való különleges érzéke tünteti ki még ezt a vígjátékot.

Osztrovszkij *Az erdő* (ősbemutató: 1871) című darabja nem a kacagtató vígjátékok sorába tartozik, előre vetíti Csehov *Cseresznyés kertjét*. Dramaturgiailag a szereplők jellembeli és szociális különbségére alapoz a szerző. Főhős az álszent, gazdag özvegy, vele szemben áll a fakereskedő és a színész, utóbbi megkettőzve és az orosz színház sablonjának megfelelően a boldog és a boldogtalan szerepében. Az egyik vándorszínésről kiderül, hogy a gazdag özvegy unokaöccse — itt Osztrovszkij a tragédiából a komédiába is átkerült *anagnóriszmosz* (felismerés) eszközével él. A kihagyhatatlan szerelmi vonulat sem hiányzik, itt a középkori szerető — szeretett — rájuk vigyázó képlete sejlik fel a színpadi események mögött. A helyzetek és jellemek is realiztikusak, a drámaíró a konvencióval szemben álló szcenikai és költői leleményei óvják meg a szociális riporttá válástól, s nem utolsó sorban iróniája.



## V. RÉSZ

*A komédia mint farce, satíra, melodrám*

Eugène Labiche *Un chapeau de paille d' Italie* (Florentinkalap, 1851) című komédiája az úgynevezett bulvár-komédia kategóriájába tartozik, Beaumarchais újításának folytatója. A darab olyan mulatságos, hogy a hírek szerint a bemutatón egy néző belehalt a nevetésbe. Labiche az antik komédia hagyományát egyesíti a középkori *farce*-szal. A történet egy florentinkalap körül bonyolódik — a tévedésszjáték ennek köszönhetően teljesedik ki, csak hogy ebben a komédiában nem embereket, hanem főként tárgyakat kevernek össze. Ennek kapcsán az elemző felvázolja a motívum történetét a korábbi komédiákban. A komédiában két szerelmespár szerepel, az egyik a házasságtörő pár, a másik a házasulandó, s a kettő véletlen találkozásából erednek a házasságot majdnem megakadályozó bonyodalmak. A vőlegény, miközben hazafelé tart, véletlenül belebotlik a házasságtörő párba, az asszony florentinkalapját pedig megeszi a vőlegény lova. Hogy a házasságtörés ne derüljön ki, a kalapot pótolni kell — s ettől kezdve a bonyodalmak füzére folytatódik a végső kiegyenlítődéig, illetve házasságig. A darab a huszadik századi szürrealisták favoritja volt abszurd, fantasztikus jellege miatt, s így módon az abszurd színház előfutára is.

Georges Feydeau *La puce à l' oreille* (*Bolha a fülbe*, ősbemutató: 1907) című komédiája a *farce* tradícióját egyesíti a rafinált intrika-komédiával. Itt is többszörös bonyodalom határozza meg a cselekményt, a téma egyébként a házasságtörés, a háromszoros feltételezettből ugyan csak egy a valódi, de ebből is ügyesen ki tudja beszélni magát az egyik érintett. Feydeau szokatlan részletességgel írja le a szereplők helyzetét, mozgását, mintegy fejben látván a színpadot.

A 19. század második felében a német komédiák háttere többször a kisváros, ahogy azt Franz és Paul Schönthan *Der Raub der Sabinerinnen* (A szabin nők elrablása, ősbemutató: 1884) esetében is látjuk. A darabban az ellentét a derék kisvárosi gimnáziumi tanár unalmas élete és a között a lehetőség közt áll fenn, hogy ifjúkori művét be tudja mutatni, melynek témáját a római történelemből merítette, tehát egyfelől ki tudja élni alkotói hiúságát, de még inkább az ígért bemutató anyagi haszna motiválja, mindez azonban családi konfliktust is generál. A bemutató sikerének hírére kibékülnek, csak hogy ez álsiker, mert a 2. felvonás után le kellett venni a színről, és egy másik darab második felét játszották el. A béke tehát hamis alapokon nyugszik; a látszat alapján

való téves következtetés abszolutizálódik, ami nem sok jót árul el az ember világban való tájékozódását és élelátását illetően.

Ion Luca Caragiale *O scrisoare pierduta* (*Az elveszett levél*, 1884) című vígjátéka a 19. század második felének Romániáját, pontosabban annak polgári parlamentjét választotta témául, ebben az arisztophanészi tradíciót követve, akinek *Nőuralom* című komédiája szintén politikai ihletésű. Akárcsak a valóságban, a darabban is két párt ütközik meg egymással, színezve némi magánéleti konfliktussal. A két, egyébként egyformán korrupt párt, illetve képviselőinek ütközése és versengése bombasztikus szózatokban és részegségben teljesedik ki, a publikum részéről pedig karneváli nevetésben.

Edmond Rostand *Cyrano de Bergerac*-ja (ősbemutató: 1897) Victor Hugo *Préface de Cromwell*ben megfogalmazott gondolatait, melyet a romantika manifesztumának tekinthetünk, valósítja meg a gyakorlatban: el a klasszikusokkal és a klasszicizmussal, el az idő és tér egységével. Magának a főhősnek az alakjais kettős: egyszerre groteszk (külső megjelenése miatt) és emelkedett (lelki gazdagsága, belső tartása miatt). Vele szemben méltatlan ellenpárként a szép, de ostoba kadét, Christian áll, kettejüket Roxane-hoz való viszonyuk kapcsolja össze: mindketten Roxane kegyeiért versengenek, csak hogy Cyrano titkon, s hogy az itt sajátosan megjelenő szerepcsere se maradjon el, az ostoba Christian Cyrano szavaival udvarol Roxane-nak. A csatában elesett Christian Roxane kolostorba vonulással gyászolja, majd a cselekmény 15 év múlva folytatódik tovább. Cyrano és Roxane véletlennek köszönhető újra találkozására végre felnyitja Roxane szemét, de a véletlen baleset következtében haldokló Cyrano most sem tagadja meg ironikus, szellemes voltát: saját tréfás sírversét fogalmazza meg. A cselekmény strukturáló elve a gyász és komikum, az emelkedett lélek és a groteszk megjelenés ellentéte; melankólia és derű, sírás és nevetés, igazi érzelmek és szentimentalizmus csapnak át egymásba.

Carl Sternheim *Die Hose* (*A nadrág*, készült 1911-ben) című darabja a 20. század első harmadában rendkívül népszerű volt, Németországban 1933-tól betiltották. A darab éles kritika a vilmosi társadalomról, annak weimari köztársaságban való utóregzéseivel. Az elemző párhuzamot mutat ki Molière és Sternheim között: mindketten a társadalom egy-egy rétegét szondázzák meg, lesújtó kritikát adva róla. A 20. századi szerzőnél azonban a világ sokkal szabdaltabb és deformáltabb. A címadó nadrág, a feleség hosszú bugyogója (ami véletlenül lecsúszik) szinte főszereplővé női ki magát, hiszen a konfliktusok körötte zajlanak. Kézzelel fogható tárgy, akárcsak a maszk, mely itt a férj nevéként (*Maske*) jelenik meg. A maszk egyes korokban és színpadi műfajokban az arc elrejtését

szolgált, itt családnévként metaforikusan az eldologiasodott, nem autentikus, átlagos életet jelenti. A nadrág pedig a félrecsúszott erotika jelképe, illetve előhívója. Nem marad intim ruhadarab, hanem megmutatja magát, egyúttal leleplezi a társadalom álszentségét.

Hugo von Hofmannsthal *Der Schwierige* (A nehéz ember, ősbemutató: 1921) főhőse a „szándék nélküli ember” (ez volt a komédia korábbi tervezett címe), a bécsi arisztokrácia egyik utolsó reprezentánsa, aki senkinek sem tud ellentmondani, mások akaratainak és kívánságainak van kiszolgáltatva. Komédiához illően itt is a házasságkötés körül forog minden, annak bonyodalmaival és szerelmi labirintusaival. Az elemző kimutatja a komédia-tradíció hatását: az író az újkomédia anyagát variálja, szerelmese komikus (Molière), a szerelem a beszélgetések során bizonyosodik be (Marivaux), tartósságának lényege az egyenlőség (Lessing), mindebből azonban egy teljesen új egyveleget készít, az elengedés komédiáját. Csak az nyerhet, aki lemond valamiről — háttérben az első világháborúval. A darab játék a véletlennel is: aki hisz benne, az nyer, aki viszont számító logikával cselekszik, veszít. A beszéd szerepe, a nyelvi komikum végig meghatározza a darabot, ami hol az arisztokratikus franciás vagy német irodalmi (ami az osztrák színpadon nevetségesnek hat) stílus, hol éppen a megfelelő kifejezési készség hiányában mutatkozik meg, ily módon állandó félreértéseket is szülve. A darab, jellemzően a 20. század elejére, a nyelv komédiája: a jelek nehezen értelmezhetők, noha a főszereplő gróf szerint a világban minden a nyelv révén jön létre — ez azonban nem jelenti azt, hogy ne a legszerencsétlenebb zűrzavar jönne ki belőle. (III. 13).

#### *Az ír komédia-invázió*

*Az ír komédia-invázió* című alfejezetben hat szerzővel foglalkozik a könyv.

Georg Bernard Shaw *Arms and the man* (Hősök, ősbemutató: 1894) komédiájának címe az Aeneis kezdősorára utal: *arma virumque* („fegyvereket és férfiút [éneklek]”). Shaw ezzel a darabbal a látszatélettel szemben az emberi természet iránti részvétet, az odafordulást, az iránta való respektust akarja sugallni. A tartalom lényege a látszat és a valóság ellentéte. Történelmi háttérét az 1885-ös szerb-bolgár háború képezi, melynek során az oroszokkal szövetséges bolgárok szükségből hat hónap alatt hősszé váltak, de tudatlan hősszé, mert tapasztalatlanságuk miatt orosz tisztokra volt szükségük. A darab komikumát a bombasztikus hősi pátoz és a katonai alkalmatlanság közti ellent-

mondás adja. Shaw operett-háborúba vezeti hőseit: nincs halálos lövés, mert nincs megfelelő lőszer. A hős alakját deheroizálja, mindennapi szintre viszi le (ez későbbi darabjaiban is megjelenik), és komikussá is teszi. A cím alapján várt hősi költemény helyett katonai prózát kapunk. A szerelmi szál is megkapja a magáét: az anakronisztikus középkorias szerelmi szózatokból közönségesebb stílus, és trubadúrból szoknyavadász lesz, de a szerelmi komédiákban megszokott bonyodalmak sem hiányoznak. Az elemző konklúziója: a darabban a katonai és szerelmi hős egyaránt degradálódik.

Oscar Wilde *Bunbury* (eredeti címe *The Importance of Being Earnest*: Earnestnek, azaz komolynak kell lenni, ősbemutató: 1895). Scribe „farvizén” halad Wilde ebben a komédiában, előbbire az intrika-cselekmény és ellenintrika, szócsaták jellemzők, a helyzetkomikum visszaszorul a retorikai ütésváltáshoz képest. Wilde mindezt finomabban folytatja, mintha kecses kardokkal vívnának. Az elemző *nonszensz-farce*-nak nevezi a darabot, mely mentes mindennemű morális tanítástól. A hazugság-komédiák tradíciójába ágyazódik a *Bunbury*, mely hagyományt a 17. századtól áttekinti a fejezetíró. Hazudott igazság és igaz hazugság a darab mozgatója. Két fiatal semmittevő és két fiatal nő — a legjobb körökből — akarják egymást és meg is kapják egy sereg abszurd fordulat után. A két semmittevő (végül kiderül, hogy testvérek) kitalál magának egy-egy nem létező alakot, akiknek szüntelenül segíteni kell (ezzel az ürüggyel tudnak oda menni, ahová szeretnének), mindezt szerelmi bonyodalmak is színezik. Azonban minden bonyodalom csak látszólagos, mert ezek ellenére a viszonyok nem változnak: a két ifjú kapcsolata például, noha kiderül, hogy testvérek, ugyanolyan marad. Wilde az elhasznált formulákat tudatosan mint formulákat játssza ki (például az elveszett és megtalált gyermek képlete). A cselekmény alig számít, a viccet a hazugságok kimeríthetetlen produktív ereje és ezek testi következményei jelentik. Az ige mondhatni testté lesz: az egyik női szereplő beleszeret a kitalált testvéerbe, leveleket ír neki, de ő maga írja a „vizontleveleket” is. Viktoriánus szómágia — amikor még hisznek a szó és a dolog azonosságában — hatja át a darabot, drámai agón helyett ezzel állunk szemben. Wilde virtuózan használja a tragédia eszköztárát is: a *peripeteia* (fordulat) és az *anagnóriszmosz* (felismerés) többször is színezi a darabot, de Wilde ezt a technikát elidegenítve és komédiává téve alkalmazza.

John Millington Synge *Playboy of the Western World* (A nyugati világ hőse, ősbemutató: 1907) című darabját az elemző a fekete komédia előfutárának tartja. A komédia nemzetet megosztóvá vált, mert olyan értékeket, mint a nemzet, család, vallás profanizálva, kifordítva jelenít meg, kiszolgáltatva a nevetségességnek. A történet Írország

nyugati partján játszódik (az Amerikába való kivándorlás kiindulópontja), egy falusi kocsmában. De nem az itteni népesség, hanem a cselekmény profanizált, motívumai között felfedezhető az Oidipusz-mítosz, az Evangélium, Szent Kristóf története, természetesen a komédia szintjére leszállítva. Az idegen érkezése motívumát is felhasználja a szerző; ezt a figurát története hőssé teszi — az elbeszélés, mely túlzásokkal teli, hatóereje a komédia mozgatója. A hősök ellenben fiktívek, s a fikció ellentmond a realitásnak, végül az élő legenda összeomlik. A nevetés, amit kivált a darab, ambivalens, és minthogy a szereplők is kinevetik egymást, a színpad és a nézőtér e vonatkozásban összekapcsolódik — a néző viszont egyúttal az áldozat fájdalmát is érzi. A darabból hiányzik a szó- és jellemkomikum, adáz humor és irónia hatja át, eltekintve egy-két idilli pillanattól. A színészi felfogástól függ, hogyan lehet interpretálni a darabot: ha komikusan alakítják a főhőst, komédiaként értelmezhető.

Sean O'Casey *Purple Dust* (*Bíbor por*, ősbemutató: 1945) című darabja az angol—ír ellentét jegyében született, pártos és közönséges. A középpontban egy régi úriház áll, mely a Tudor-időkben még jelentős volt, most már hanyatlik. Ide érkezik a meggazdagodott, idillre vágyó angol, akinek érkezése ellenállást szül, invázióknak érzik. Az angol álma végül traumává válik. A jelenetek sémáját az elemző a következőkben látja: felfújott angol nagyság, földhözragadt defláció, dühöngő káromkodás. A közönség nevet az angol beképzeltségén és tehetetlenségén — a színészekkel együtt, akik mindezt megjelenítik. A darab a hanyatlás komédiája; a színpadi angolnak tragédia, az ír nézőnek vágyott, imaginárius bosszú, megsemmisítő farce.

Christopher Fry *The Lady's not for burning* (*A hölgy nem égetnivaló*, készült és színre vitték 1948-ban) — verses komédia életről és halálról. A darab bizonytalanul meghatározható időben — 1400 körül? — játszódik. A főhős két el nem követett gyilkosságért halállal akar bűnhődni. Női ellenpárját boszorkányságért akarják megégetni, ő az életéért küzd, s mindketten nem egymás ellen, hanem az álszent, opportunista társadalom ellen. Az elemző érzékelteti, hogy itt átsejlik a háttér, a második világháború utáni időszak, McCarthyval egyetemben. A két szereplő természetesen egymásba szeret, s mindketten megmenekülnek. Nem ők, hanem az üldözők válnak nevetségessé, ezzel pedig erejük is elvész, a főhősnő pedig magának és a többieknek is bátorságot ad az élethez a nevetés révén. Fry a klasszikus tragikus hagyományon is ironizál azzal, hogy rájátszik a hely, idő és cselekmény egységére.

Brian Friel *The Communication Cord* (*Vészfék*, első kiadás: 1982) — ez a kommunikáció és a nyelv komédiája. Az ember nem tud nem kommunikálni, ami megoldás, de

probléma is lehet. A szerző leleménye, hogy épp egy ifjú nyelvtudóst állít a darab középpontjába, aki más szereplőkkel együtt lavinaszerűen gyarapodó szükséghelyzetekbe és szükség hazugságokba kerül, melyet többek közt a valóság (félre)értése is generál. A szerző kihasználja a nyelv komédiaalkotó szerepét és hatalmát, más nyelvű és nemzeti-szerű szereplőket is bevonva a játékba. A darab amellet, hogy nyelvi vígjáték, kissé a régi, jó Írország utópiájának — mely a végén jelképszerűen konkrétan is összeomlik — komédiája is.

## VI. RÉSZ

### *Komédia és színpadi avantgárd*

Molnár Ferencről Taboriig tart az ív, melyet ez a fejezet áttekint.

Molnár Ferencet úgy értékeli az elemző, mint a bulvárszínház eszközeivel virtuózan és felülmúlhatatlanul bánó szerzőt. A főműnek tartott *Játék a kastélyban* (ősbemutató: 1926) elemzése előtt kitér komédiáinak általános jellemzésére, melyek nem annyira vissza, mint előre és körbe tekintenek. Három egyéb komédiája kapcsán (*A testőr; Egy, kettő, három*; a könyvben *Arthur*ként említett színmű eredeti címe *Valaki*) a bulvár-avantgárd jellegzetességeit mutatja be, melyekben Molnár felhasználja az addigi kifejezési lehetőségeket, de szét is bontja és ki is egészíti őket. Ez igaz a színpadi illúzió megteremtésének és biztosításának eddig érvényes felfogására is. Az avantgárd anti-illuzionista felfogásából szelídítve vesz át eszközöket. A fejezet írója Brecht, Goll, Schnitzler, Pirandello hatását vizsgálja a fenti három vígjáték kapcsán.

Az életút áttekintésénél egybemosódik a Tanácsköztársasággal való szimpatizálás (ami melleleg annyiból állt, hogy több más íróval, költővel egyetemben ösztöndíjszerű juttatásban részesítették Molnárt) a meg nem nevezett évben történő Horthy-fasizmus elől való emigrációval. Nos, a Horthy-érát szeretik így nevezni, de történetileg nem korrekt, másfelől Molnár végig igen népszerű szerző volt, 1935-ben megkapta a Corvinkoszorút is. Elsősorban a Németországban tapasztaltak indították Európa elhagyására 1939-ben.

A *Játék a kastélyban* virtuóz, könnyed komédia, amelyben a szereplők nem értik, mi történik, csak a nézők. A színház a színházban minden eszközét kihasználja, a nézőt a csalóka játék átlátójává teszi, miközben tudatosulnak benne olyan kérdések is, melyeket maga a darab vált ki: az észlelés valódi észlelés? Ha csak hallunk valamit, de nem

látunk, megbízható információt szerzünk? S hogyan lehet az egyébként valóban kínos és veszélyes helyzetből a színház a színházban dramaturgiai eszközeivel ártatlan helyzetet varázsolni? E szempontból Molnár darabja a színpadi illúzió és valóság valóban komoly kérdéseit veti fel — utánozhatatlanul; elemzője szerint egyetlen, de más impulzusokból kiinduló követője van: Dario Fo.

Bertolt Brecht *Mann ist Mann (Egy fő az egy fő, ősbemutató: 1926)* — a szerzőnek ez az egyetlen komédiája a *Puntila úr és a szolgája, Mati* című népi darab mellett. A tanulmányíró kiemeli azt a gondolatot, hogy Brecht itt az új típusú embert mutatja be, a mechanikus embert. A mechanizálás modern uralmáról szól a darab, a figurák mechanikusan viselkednek (bergsoni értelemben). A civil katonává, a katona civillé lesz „átépítve”. Az identitás megkettőzése Brechtnél is szerepet játszik, de a régiekkel szemben, ahol az én visszatér régi önmagához, itt a változás tartós, mely személytelen erőknél köszönhető. Az individuum már nem számít, a nyelv is mechanikussá válik. Brecht szerint az epikus és az arisztotelészi színház abban különbözik egymástól, hogy milyen gyorsak az események a színpadon. Walter Benjamin szerint Brecht ezzel a darabbal megelőlegezi az epikus színházat. Híres elidegenítési effektusával már itt is él: tudatosan, például lassítással töri meg a drámai cselekményt.

Ramón del Valle-Inclán *Martes de carnaval (Harcosok karneválja, a trilógia első kiadása: 1930)* című darabjával a spanyol aranykor után újra világirodalmi rangra emelte a hispán komédiát. Az elemző áttekinti a népi kultúra és főként a francia és angol vígjáték hatását, valamint a spanyol dráma helyzetét. A *Harcosok karneválja* három egyfelvonásosból áll össze, a szerző ezekben potenciálisan tragikus helyzetet ábrázol a groteszk *farce* eszközeivel, ezt színezi a rémromantika, a mechanikusság és a figurák mari-onettszerű ábrázolása.

Friedrich Dürrenmatt *Der Besuch der alten Dame (Az öreg hölgy látogatása, ősbemutató és első kiadás: 1956)*. A darab a groteszk számtalan eszközével él, a komikusot a rettenetes mellé állítja. Dürrenmatt humora nem szentimentális, kedélyes humor — az igazságot akarja felmutatni. A komédia az író szerint meg nem formált, viharos változásban, alakulóban lévő világot ábrázol, melynek világában nincs morál, nincs felelősség, ami eligazítana bennünket, ami van, az csupán vezérfonal nélkül élő arctalan tömeg. A dráma feladata éppen ennek a világnak az ábrázolása a maga átláthatatlanságában és komplexitásában az áldozatok — a kisember — példáján. A darab egyúttal tragédiaparódia is: a főhős nő mint neoantik bosszúálló jelenik meg.

Dario Fo *Morte accidentale di un anarchico* (Egy anarchista véletlen halála, ősbemutató: 1970). A darab a hatalmasok hatalommal való visszaélésének kritikája. „A hatalom a nevetéstől fél a legjobban” — mondta Fo Nobel-díjat köszönő beszédében. Fo munkásságában a vándorszínház tradícióját folytatja, a darabok rá és felségére épülnek sok rögtönzéssel és a közönségre való reagálással. Tárgyalt darabját valós esemény ihlette: az 1969-es milánói robbantások, melynek kapcsán egy pályamunkást is megvádoltak, aki három napos kihallgatás után állítólag kiugrott az ablakon. Ennek a tragikus *farce*-nak a főszereplője egy bolondokházából szökött „hisztriomániás”, aki szüntelenül különböző szerepekben lép fel (az identitásváltás *ad absurdum* vitele); azt állítja, hogy perújrafelvétellel bízták meg. Ennek során kihallgat, kibontja az igazságot, különböző technikákkal, többek közt fenyegetéssel, majd nyugtatgatással készíti a szereplőket az igazság kimondására. A darab második felében új identitással lép fel a bolondot, akinek figurája Shakespeare-ből vezethető le, de Fo bolondja független, különálló, saját iniciatívával bír. A darab végén megjelenik az igazi bíró — akiről ezt akkor már nem hiszik el, csak akkor, amikor szakállá igazinak bizonyul, s megindul a perújrafelvétel, tehát minden kezdődhet az elejéről, akár csak a *Revizor* végén. Fo a *farce*-ot egybekapcsolja az osztályharcossal. Ennek az „osztályharcos” nevetésnek az őse a paraszti durva nevetéskultúra, ami Fónál a társadalom betegségének illusztrálására szolgál.

George Tabori *Goldberg-Variationen* (*Goldberg-variációk*, ősbemutató: 1991). A darabnak semmi köze a zenéhez, egy együttesről szól, amelyik bibliai darabokat próbál. Az egész darab egy abszurd zűrzavar, egyetlen vezérfonallal: valahogyan el kell jutni az előadásig. Közben ide-oda cikázik a szerző a náciizmus és a zsidó társulat jelene között. A komikum forrásai: a színházi masinéria hibái, a színészek az obszcenitásig menően szórakoznak a szövegen, nem hisznek az előadottakban, amit hitelessé kellene tenniük. Goldberg (innen a cím) az egyetlen, aki hisz a darab bemutatásában. Ide-oda ugráltatják, s több szerepet is eljátszatnak vele, így a keresztrefeszített Krisztusét, de Mózesét is. Az elemző szerint ez egyúttal játék azzal is, hogy hogyan lehet epikus műveket színpadra vinni. Taborinál minden magasztos megkérdőjeleződik, mindent lehúz a mélybe s minden határt túllép: a jóízlését, a testi-lelki sérülékenységét, a szexuális tapintatét, az álságos PC-ét. Övön aluli ütései értelmezője szerint családi, politikai, művészi sorsának köszönhetőek. Egybeveti Tabori világát Calderón *Nagy világszínházával* (1635), csak hogy míg Calderón a katolikus hitért emel szót, Tabori még az Atyaúristent is beperli. Afféle szatírként a *Világszínházhoz*.



*Intermezzo 6: szájra fagyott nevetés*

A fejezet szerzője arról elmélkedik, hogy a sírás és nevetés milyen közel áll egymáshoz — mindkettő az emberi magatartás határain foglal helyet. Majd a nevetésről és a komédiáról szól, ami a nevetést gyakran a határokig fokozza; arról, hogy meddig nevetünk s mettől fogva nem — számos példával illusztrálva. A nevetésnek semmi sem szent, de ha véget ér, a káoszból újra rend lesz, akárcsak a karnevál végeztével. Ahol ez nem következik el, a komédia kényes kérdéssé lesz: a nevetés megtörik, reflexívvé válik. Ennek a gondolatnak a kapcsán a szerző a 18. századtól áttekinti, hogyan fullad ki a nevetés: a komédia eltávolodik az anarchikus-testi ábrázolásától, mivel ez kínossá kezd válni. A 18. századi vígjátékban már szaporodnak a komoly, tragikus vonások, a nevetés lassan kifulladás. Ez leginkább az abszurd színházban érhető tetten; itt nincs jó befejezés, a nevetés megtörik az önkontrollon: vajon a szomszéd is nevet? Beckett *Godot*-ját hozza fel erre példaként a szerző, ahol a komikum maga a komédia témája, de nem vált ki könnyed nevetést.

*Avantgárd utáni komédiák*

Ezt követően két avantgárd utáni vígjátékkal foglalkozik a könyv: Peter Hacks *Moritz Tassowával* (ősbemutató: 1965), melynek alapkérdése, hogy a kommunizmus felé haladó társadalom vajon mennyire elkötelezett kezdetei utópiájának.

A legmodernebb darab, mellyel a könyv foglalkozik, Yasmina Reza *Le dieu du Carnage* (Az öldöklés istene, ősbemutató: 2006) című darabja. A bulvár-komédiával szemben, ahol a házaspárok gyermektelenek, itt gyermekkel bíró házaspárokról van szó; s szemben a szülő—gyerek ellentétre alapozókkal itt a szülők egyenesen a gyerekek képviselőjében jelennek meg, hogy megbeszéljenek egy gyerekek közti affért, amiből az először kulturált társalkodás után parázs veszekedés támad, nemcsak a szülőpárok, hanem maguk között a párok között is, — a szeretetből agresszióba fordul az egész — ezért is hivatkozik az egyik szereplő a mézárulás névtelen istenére, aki az idők kezdetétől uralkodik (szelíd allúzió Arisztophanész Polemoszára). A darab eljut az emberi határreakciók bemutatásáig, mintegy a szakadék szélén nevet a néző, s a nevetés lassan kifulladás.

## ÖSSZEGZÉS: HALÁL/TRAGÉDIA/KOMÉDIA

A halál és a komédia nem zárja ki egymást — ennek illusztrálására példákat hoz a fejezet szerzője. A komédia — ellentétben a tragédiával — ellenáll a halálnak. Thornton Wilder kapcsán, akinek darabjai sem komikusak, sem tragikusak, a fellépés és lelépés jelentőségéről olvasunk eszmefuttatást, s ezek különbségéről a tragédiában és komédiában. A halál a tragédiában a véget jelenti, a komédiában halál helyett a színpadról való lelépés következik el — ezt szintén példákkal illusztrálja a fejezetíró.

A könyv végén rövid utószó, irodalomjegyzék (amelyre a szövegen belül sosincs utalás) és névmutató szerepel. Mi adja ennek a komédiatörténetnek az újdonságát? Az eleven színpadi-dramaturgiai érzék, amellyel a szerzők minden egyes elemzett művet megközelítenek, a tárgyalt művek legjellemzőbb jeleneteit szó szerint is idézve, s az egész cselekményt az eleven színpadi megjelenítés szemszögéből tárgyalva. Ez egyfelől frissé és olvasmányossá teszi a könyvet, másfelől új felismerésekkel gyarapítja az olvasót. Ahol szükséges, ott a komédiaszerzők életrajzára (nem szisztematikusan) is kitérnek, valamint a történeti háttérre, de ennél fontosabb szempont a darabok (és szerzők) a komédia történetében való elhelyezése, valamint a komikum formáinak, megjelenési módjainak és ezek változásának vizsgálata. A munka egyenletesen jó színvonalú, s vannak kiemelkedően jó fejezetek, ezek elsősorban az ötletgazda Klotznak köszönhetők. Egyszerre aligha fogja bárki is végigolvasni a könyvet, de ha bizonyos korszakokra kíváncsi, a megfelelő részt az egész ismerete nélkül is áttanulmányozhatja, és bizonyára indíttatást fog érezni arra, hogy az előre- és visszautalásoknak utána járjon. Nemcsak az irodalom iránt érdeklődőknek, irodalomtörténészeknek, hanem színházi szakembereknek is hasznos olvasmány.