

Az itáliai színház mint a reneszánsz városi kultúrát meghatározó tényező

A 15. század végétől a humanisták között diskurzus alakult ki a színház körül, amelyben fontos szerepet kaptak a különböző drámai műfajok meghatározása, jellemzése mellett magának a színházi térnek a kialakítására vonatkozó javaslatok is. Ez a fokozódó érdeklődés abból az antik világ iránti vonzódásból eredt, amely az egész korszakot meghatározta a művészet minden területén. A színház nemcsak ezen eszménynek felelt meg, de más szempontból is illeszkedett a társadalom szövetébe, valamint a hatalom, a politika és a kultúra kapcsolatrendjébe is. A reneszánsz színház vizsgálata során bepillantást nyerhetünk abba a közegbe, amelyben a színház a hatalom gyakorlásának, propagálásának, a hatalmi kommunikációnak egyik fontos eszközévé, terepévé vált, amely nagyban segítette a fejedelem, az uralkodó által kívánt kép kialakítását, megerősítését. A 15. század második felében éledt fel az érdeklődés az antik színház rekonstruálása iránt. A színjátszásnak ugyan voltak más formái korábban, hiszen a középkorban az ünnepi látványosságoknak számos formája létezett, ilyen volt a *sacra rappresentazione* és a körmenet. A 15. században a vallásos ünnepeken megmaradtak a szakrális formák, de bizonyos alkalmakon (*carnevale*, városi ünnepek) már sokkal több világi elem kapott szerepet. A különböző felvonulások alkalmával keveredtek az ókori, mitologikus, középkori szakrális és bohózáti elemek és az allegória adta meg azt a nyelvet, keretet, amelyben ezek az elemek együtt jelenhettek meg.

A színház létrejöttének egyik fontos állomása volt a Római Akadémia és Pomponius Laetus munkássága, aki rekonstruálta az antik színházat, és olyan hely kialakítása volt a célja, ahol létrejöhetett az ókori világ mása. Mindenki, aki színházzal foglalkozott arra törekedett, hogy újjáélessze a klasszikus színházat. Először műkedvelők szólaltatták meg latinul a műveket egy kisebb közönség előtt. A humanisták már nem csak antik elemeket jelenítettek meg a színjátszásban, hanem az antik színházat kezdték felfedezni és utánozni. A városba érkező humanisták feladata

a kulturális élet megszervezése, propagálása is volt, emellett létrejöttek külön csoportosulások is. Rómában ilyen szerepet töltött be a Pomponius Laetus által vezetett Accademia Pomponiana. De nemcsak Rómában, hanem más, a színház fejlődésének vizsgálatával kapcsolatban fontos pozíciót betöltő városban is találhatunk erre példát (mint a firenzei Orti Oricellariban összegyűlő értelmiségiek köre). A pomponiusi akadémia az ókori színház kulturális és szociális presztízsét is vissza akarta állítani, hogy régi pompájukban tündökölhessenek az antik *auctorok* művei. A görög és latin műveken, az építészeti kihívásokon túl természetesen céljuk volt az örök városnak, Róma mítoszának öregbítése is, hiszen ahogy egyre többet felfedeztek, megismertek a klasszikus ókor világból, annál ismertebb lett ez a mítosz is. A klasszikus műveknek, a latin, görög nyelvnek az ismerete, az antik színházzal kapcsolatos tudás egyre inkább jelentették egyszersmind a hatalomhoz való hozzáférés kulcsát is. Egy olyan elemmé vált, amely megkülönböztette, elválasztotta a társadalmi csoportokat. Az északi városok egyre gyorsabban fejlődő színházi kultúrája mellett megmaradt Róma központisége, a különböző városok figyelme egyre inkább a pápák kultúráját érintő intézkedései, döntései felé irányult.

A 16. század folyamán egyes városok, fejedelemségek kulturális fejlődésének kiemelkedő eleme volt a színház (jól érzékelhető ez Ferrara vagy Firenze városának esetében), ezért nagy figyelmet szenteltek annak, hogy egyre több, egyre grandiózusabb előadást állítsanak színpadra. A helyzet még kielezettebb lett, amikor már a különböző városok mintegy presztízs kérdésként tekintettek a színházi előadások sikerére, népszerűségére, a különböző udvari írók elismertségére. A reneszánsz színdarabok ennek a fejedelmi kultúrának a produktumai, amelynek tükrözik erejét, politikáját, múlthoz való kötődését, visszanyúlását, de kísérletezéseit, újításait is. A fejedelmek azok, akik bár saját céljaikat, érdekeiket szem előtt tartva, de a kiváltói a színházzal foglalkozó kutatók, diskurzusok sokaságának, a humanisták ez irányú érdeklődésének, az antik szövegek újrafelfedezésének, valamint majd később a „modern” darabok megszületésének.

A Quattrocento utolsó évtizedeitől kezdve a színházzal foglalkozó szakemberek, humanisták arra is nagy hangsúlyt helyeztek, hogy tapasztalataikat, a látott előadások élményét írásban is rögzítsék kézikönyvek, traktátusok vagy egyszerű beszámolók, levelek formájában. Az egyik

fontos forrás az ismeretlen szerzőtől származó *Diario ferrarese*, amely közel száz év eseményeit írja le, vagy egy másik napló Bernardino Zambotti tollából, amely szintén a ferrarai udvarban történeteket meséli el, de nemcsak ferrarai ünnepekről olvashatunk, hiszen már a pomponiusi akadémia első előadásairól is születtek feljegyzések. Ezeknek a fennmaradt írásoknak a segítségével a tényszerű adatok mellett képet kaphatunk arról is, hogyan értették, értelmezték a színház fogalmát, a színháznak a városi létben, kultúrában betöltött szerepét a korabeli befogadók. Ennek jó példáját adja Leone de' Sommi a színházi előadásokról szóló művében (*Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, 1556–1589¹), amelyben a különböző műfajok (komédia, tragédia), a kosztümök, a színészi játék és a díszletek vizsgálata mellett a színház intézményéről, valamint annak célkitűzéséről is kifejti véleményét.² A színház de' Sommi szerint Istentől ered és célja, hogy az ideális, jól szervezett társadalom modelljét tükrözze. A város ellenpólusként, mint a vidék, a civilizálatlan világ ellentéte kerül bemutatásra. A színdarab szerinte annak az önképnek tekinthető, amelyet a városlakók önmagukról, önmaguknak akarnak megmutatni.³ A darabok a társadalom különböző rétegeiből származó emberek jellemét, cselekedeteit viszik színre, ezzel bemutatva ezeket a csoportokat, az elvárt vagy épp nem kívánatos magatartásformákat. Ezért is volt fontos az – amit több, a drámai műfajokat, a színielőadásokat elemző értekezésben is leírnak a Cinquecento folyamán –, hogy a színészek által viselt jelmezek legyenek pompásak, de mindemellett legyenek úgy kiválasztva, hogy pusztán a ruhák alapján beazonosítható legyen a szereplők között fennálló hierarchia.

A reneszánsz korában az ünnepek adtak alkalmat a színjátszásra (például ünnepi felvonulások, esküvők, magas rangú személyek érkezése a városba), ezen eseményeknek pedig elválaszthatatlan része volt a színjátszás. A különböző ünnepek nagyon fontos szerepet játszottak, hiszen

¹ A mű nem jelent meg a Cinquecento időszakában, csak kéziratból ismerjük. Olasz nyelven 1968-ban adták ki először Ferruccio Marotti szerkesztésében (néhány évtizeddel korábban, 1937-ben látott napvilágot az angol kiadás).

² De' Sommi nemcsak elméleti szakemberként volt jelentős a 16. században, hiszen a Gonzaga család felkérésére számos darab színpadra állításában tevékenykedett aktívan a Castello fából készített színházában, valamint a hercegi család palotáinak termeiben.

³ Fabrizio Cruciani, „Il teatro e la festa” in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli (Bologna: Il Mulino, 1987), 33-34.

ezeknek köszönhetően az emberek kiléphetek megszokott életükből, elszakadhattak kötelezettségeiktől, részeseivé váltak egy másik világnak. Az udvari szerzőknek írniuk kellett ezekről az alkalmakról, így ezen leírásokból pontos képet kaphatunk a Quattrocento előadásairól. Rögzítették az ünnep apropóját, a történések menetét, a résztvevő embereket, még az öltözéküket is. Csak ezekből a beszámolókból, valamint az udvari emberek levelezéseiből nyerhetünk képet a reneszánsz ünnepekről és előadásokról, hiszen nincs lehetőségünk más bepillantásra, csupán az egyes szerzők interpretációját ismerhetjük meg, nem láthatjuk a teljes képet. Talán az egyetlen közös eleme ezeknek a beszámolóknak az előadás gazdagságának, pompájának kiemelése. Természetesen sok esetben ezek a beszámolók, az adatok, információk hitelessége kérdéseket vetnek fel, azonban ezek is közelebb visznek a kor kultúrájának alaposabb megismeréséhez, hiszen megtudhatjuk, hogy mi az, amit láttatni akartak, amit meg szerettek volna őrizni az utókor számára is írásos formában, mik azok a részletek, amelyeket fontosnak tartottak hangsúlyozni. Betekintést nyerhetünk a korabeli befogadók gondolataiba, megpróbálhatjuk rekonstruálni az ő interpretációjukat.

Az előadások alkalmával a közönség szeme előtt megjelent egy másik, egy tökéletes világ a színpadon, amelynek segítségével a csoport önmagához kerülhetett közelebb, megélhette a közösséghez való tartozás érzését. Erre a sajátos helyzetre világít rá Puskás István *Herkules színpadán* című művében: „*A színház e megközelítés szerint tehát nem elsősorban dráma, nem irodalom, hanem cselekvés, melynek szerepe nem az esztétikai élvezet, hanem a közös szociális és ontológiai tapasztalat, egy a közösség számára elfogadott (elfogadandó, megtanulandó) modell, teória felmutatása.*”⁴ Az előadás ideje egy „másik” idő, az az idő, amely arra van szánva, hogy a közönség szembenézzen önmagával, megünnepelje saját értékeit, a dicső múlt emlékezetét. Az udvarok egyre nagyobb kultúrateremtő és –szervező szerephez jutottak, amihez hozzájárult a társadalmi átszerveződés is. A Gonzaga család, az Esték, a Mediciek irányította városokban nagyon erős volt a közösségi identitás érzése.

A reneszánsz színjátszás egyik legfontosabb központja Ercole I d’Este ferrarai udvara volt, ahol ideális környezet alakult ki az udvari színjátszás

⁴ Puskás István, *Herkules színpadán: Egy humanista, egy fejedelem és a reneszánsz színház születése Itáliában* (Budapest: Hungarovox, 2007), 11.

kibontakozásához.⁵ Az udvarok a színház segítségével hatalmukat erősítették és mutatták meg a többi udvarnak, illetve a külvilágnak, hiszen ez is egyfajta propagandaként szolgált. A hatalom és a kultúra egymás támaszaivá váltak, a város és a színház kapcsolata fokozatosan egyre szorosabbá vált. A polgár saját identitását és a közösséghez való tartozás érzését a városi létezésben találta meg. Először Plautus, Terentius és Seneca műveit fordították népnyelvre és ezeket adták elő. Ebben az időszakban a tragédia nem örvendett nagy népszerűségnek, hiszen a színházi előadás mindig valamilyen örömteli alkalomhoz kötődött, amelyhez nem illett a tragédiák borzalma. Mindemellett egy tragédia színpadra állítása sokkal nagyobb költségekkel járt, mind a díszleteket, mind a kosztümöket tekintve, ami még újabb érvként szólt a komédiák előadása mellett. A tragédiák előadásának háttérbe szorulását támasztja alá az a tény is, hogy általános jelenség volt a Cinquecento idején, hogy a tragédiaszerzők csupán olvasásra szánták munkáikat, nem előadásra.⁶

Az első ferrarai előadásra, amelyen Plautus *Manaechmijét* adták elő, 1486. január 25-én került sor Ercole I d'Este udvarában. Egész Itáliából jöttek erre az alkalomra hercegek, követek, tudósok, művelt emberek, akiket maga a herceg hívott meg. Ezen, illetve az ezt követő előadásokon az előkelőségeken kívül a város népe is (egyres források szerint körülbelül háromezer, mások szerint akár tízezer fő is) részt vehetett, számukra

⁵ Ercole d'Este udvaráról, a ferrarai színjátszásról ld. Giuseppe Papagno e Amedeo Quondam, *La corte e lo spazio: Ferrara estense* (Roma: Bulzoni, 1982) és Ludovico Zorzi, „Ferrara: il sipario ducale” in *Il teatro e la città: Saggi sulla scena italiana* (Torino: Einaudi, 1977), 3-60.

⁶ Arisztotelész műve nyomán számos értekezés születik Itáliában arról, hogy hogyan is kell tragédiát írni. Ezek közül a legjelentősebbek Giangiorgio Trissino *Le sei divisioni della Poetica* (1562), Giovanni Battista Giraldi Cinzio *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (1543), Angelo Ingegneri *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598), valamint Leone de' Sommi *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* című írásai. Ezen művek alapos elemzése, összevetése azért fontos, hiszen ez is nagyban hozzájárul az adott korban megjelenő drámaszövegek megfelelő kontextusba helyezéséhez, valamint segítségükkel árnyaltabb képet kaphatunk arról is, milyen szerepet töltött be a dráma, a színház a kor kulturális életében. A tragédia körül kialakult diskurzus irodalomtörténeti és kultúrtörténeti jelentősége, hogy a *Poétika* mind erősebb hatásának, a normák követésének mind erősebb igényével társulva, a kritikai, kvázi tudományos gondolkodás megjelenése lesz az eredménye (az irodalommal foglalkozó szövegekben).

külön helyet is létrehozta. A *Manacchmit* is a herceg választotta, és a Palazzo Ducaléban a Cortile Vecchio adott teret az előadásnak. Nagyon fontos mérföldkő volt ez az udvar történetében, hiszen ezzel Ferrara kulturális fölényét jelezték a többi udvar számára és ezt a várost mint modellt állították a többi elé. Plautust és műveit nem csupán elő akarták hívni a múltból, hanem „élővé” akarták tenni, ezért fordították le őket népnyelvre, valamint felvonásokra osztották, versbe szedték (*ottava, terza rima*). Az előadások során is szem előtt tartották a korabeli udvari közönség elvárásait, igényeit, preferenciáit, s *intermezzókat* illesztettek az egyes felvonások közé.⁷ Ferrara városában az antik színház rekonstruálása mellett nagy hangsúlyt helyeztek arra is, hogy a reneszánsz újításokat is bemutassák, megismertessék, s saját kulturális felsőbbrendűségüket is kiemeljék. Arra törekedtek, hogy kitűnjenek, elkülönüljenek attól a színházi kultúrától, amely a félsziget más városaiban, Rómában, Firenzében vagy Mantovában kialakult. Ercole d’Estének egy teljes mértékben tudatos terve volt, amelynek célja, hogy Ferrarát az udvari kultúra fellegvárává, központjává tegye. Ebben a tervben jutott kiemelkedő hely a színháznak.

A múlt mind alaposabb megismerésével az Estéknek egyre fontosabbá vált saját nemességük, származásuk igazolása, felelevenítése. Ebben a folyamatban központi szerepet kapott Héraklész története, a félistené, aki értékeinek, erényeinek segítségével felemelkedik, bizonyítja, hogy méltó az istenekhez. Ercole d’Este is úgy vélte, hogy vállalkozásai dicsősége felemeli, legitimizálja nemesi voltát. A herceg és lánya, Isabella d’Este választották később is a műveket, amelyeket aztán színpadra vittek, kijelölték a színészeket, felügyelték a díszletek megépítését, műveket fordítottak latinról, hogy Ferrara egyre nagyobb hírnévre és egyediségre tegyen szert a népnyelvre fordított darabokkal. Az előadásoknak két típusát lehet elkülöníteni: voltak farsanghoz kapcsolódó előadások, amelyek a város teljes lakosságának az ünnepei voltak, valamint olyan előadások, amelyek az uralkodó család életéhez, ünnepeihez kapcsolódtak. 1490 után már nem a tereken és a hercegi palota udvarán tartották az előadásokat, hanem zárt, fedett helyeken.

⁷ Clelia Falletti Cruciani, *Il teatro in Italia: Cinquecento e Seicento* (Roma: Edizioni Studium, 1999), 78.

Ercole tanácsadója Pellegrino Prisciani volt, aki emellett politikai és diplomáciai feladatokat is ellátott, latinról fordított műveket, előadásokat szervezett és foglalkozott az antikvitás újraélesztésével. Prisciani *Spectacula* című értekezésében az antik színházat vizsgálja, illetve a legfontosabb műveket, amelyek érintik ezeket a témákat (Vitruvius: *De architectura*, Leon Battista Alberti: *De re aedificatoria*, Flavio Biondo: *De Roma instaurata*, Plinius: *Naturalis Historia*). A *Spectacula* keletkezésének időpontja bizonytalan, egyesek 1486-ra teszik, mások 1501-re, amikor Prisciani Rómába utazott hercegi követként.⁸ Értekezésének célja az volt, hogy segítségével a herceg bővíthesse tudását az antik színházról, valamint kézikönyvként szolgáljon számára. A *Spectacula* filológiai és nyelvészeti szempontból is fontos, hiszen ebben jelennek meg először építészeti szakszavak népnyelven. Prisciani a klasszikus civilizáció és kultúra mintájának tekintette a színházat. Úgy vélte, hogy a modern várost is az ókori modell alapján kell megépíteni. Idővel egyre inkább a város került Prisciani érdeklődésének a középpontjába. A modern terek, illetve a hercegi palota udvara a klasszikus példa nyomán különböző előadások színhelyévé váltak. Priscianinak az volt az elképzelése, hogy a színházi színtérnek és a városnak kölcsönösen tükrözniük és erősíteniük kell egymást, ugyanabból a kulturális közegből kell kialakulniuk. Az ebben az időszakban Ferrarában használt díszleteknek nem maradtak fent reprodukciói. A színpadot és a lépcsőket is minden előadás vagy ünnep után elbontották, csak néhány bonyolultabb színházi gépet használtak több alkalommal is. Minden alkalommal újra felépíteni a színpadot, a különböző díszleteket nem csekély mértékben növelte meg az előadások „előállítási” költségeit, de ily módon is megmutathatták a városlakóknak és a vendégeknek az udvar fényűzését, pompáját. A különböző leírásokból tudhatjuk, hogy a színpadon díszletként kétemeletes házak voltak, míg a színpad talapzatán a hercegi palotát mint a hatalom szimbólumát ábrázolták. Ezáltal kapcsolatot teremthettek a színházi és a valós, városi tér között. A közönségnek szánt teret úgy osztották fel, hogy a jelenlévők társadalmi rangjuknak megfelelően kaptak helyet, hiszen felismerték, hogy ugyanolyan fontos *látni* és *látszódni*.

⁸ Andrea Santorio, *Pellegrino Prisciani e la pratica teatrale alla corte d'Este di Ferrara*, Letöltve: 2016.02.25. http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=578#_ftnref11.

Azonban nem elégedtek meg a klasszikus művek fordításával, megszülettek a reneszánsz első színpadra szánt művei. A ferrarai udvarban Ercole d'Este halálával a klasszikus művek ismét háttérbe szorultak, hiszen az őt követő Alfonso d'Este már kortárs szerzők műveit adatta elő. Ercole halála után habár újabb és újabb előadások láttak napvilágot, megszűnt az egységesítésre törekvés. Első lépcsőként az udvari szerzők azt a feladatot kapták, hogy a klasszikusokhoz hasonló darabokat írjanak („*comedia digna d'antiqui teatri*”⁹). A klasszikus dramaturgiai szabályok, az Arisztotelész *Poétikájában* megfogalmazott elvek követése azonban számos műfaji kötöttséget jelentett. Am idővel egyre fontosabbá vált az a szempont, hogy drámaszövegeiket saját koruk ízléséhez igazítsák, még akkor is, ha ezzel nem tesznek teljes mértékben eleget az arisztotelészi szabályoknak. Előtérbe kerültek a modernebb, kevesebb munkát és anyagi forrást igénylő műfajok.

Ahogy azt Ferrara példáján keresztül láthattuk, hogy hogyan használta fel az Este család saját hatalmának, dicsőségének közvetítésére a színházat, a firenzei Mediciek is mintának akarták állítani városukat nem csak Itáliában, de külföldön is (ami nem volt irreális elvárás, hiszen az előadásokon többször részt vettek külföldről jött követek, méltóságok is, akik a hazaküldött levelekben írásban vagy visszatérve szóban beszámoltak élményeikről).¹⁰ Marzia Pieri az itáliai Cinquecento udvari színházairól szóló tanulmányában így jellemzi Firenze helyzetét: „*Az ünnepek és előadások világának az egyes fejezetei egy állandó politikai és kulturális logika szerint rendeződnek el, visszatérő nyelvezeteket és magatartásformákat alakítanak ki, összekapcsolva az uralkodói fényűzés bemutatását, melynek elhagyhatatlan jegye az ingyenesség és a pompa, a bölcsen szabályozott, elrendezett, takarékoskodással és a managementre jellemző szakszerűséggel irányított folyamatok gondos szervezői és gazdasági irányításával, a sosem feledett kereskedői identitás és a díszletekkel, jelmezekkel, felszerelésekkel való sajátos takarékoskodás és újrafelhasználás*

⁹ Antonia Tissoni Benvenuti és Maria Pia Mussini Sacchi, *Teatro del Quattrocento: Le corti padane* (Torino: UTET, 1983), 19.

¹⁰ A reneszánsz színjátszásról Firenzében bővebben ld. Sara Mamone, *Dèi, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze fra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)* (Roma: Bulzoni, 2003)

jegyében, amelynek nincs máshol párja.”¹¹ Firenze is szem előtt tartotta az antikvitás örökségét, de ezt az örökséget máshogy vizsgálták, tekintették, mint Rómában, más kapott hangsúlyt. Firenze azért is volt különleges, mert mint művészi központ olyan festők, művészek álltak itt a város, s a fejedelem rendelkezésére, akik alkotásaikkal nagyban hozzájárultak az előadások, a kialakított színházi terek sikeréhez. Elég csak arra gondolnunk, hány különböző „színpad” épült ebben a városban a reneszánsz időszakában. Míg Ferrarában inkább a drámaszövegekre helyezték a munkálkodásuk fő nyomatékát, addig Firenzében a színház épülete, tere kapta a hangsúlyt (helyet alakítottak ki színházi előadások számára a Via Largán álló Medici-palota udvarában, a Palazzo Vecchio és a Palazzo Pitti kijelölt termeiben, a Giardino di Boboli amfiteátrumában).

Az antik színházzal kapcsolatos kutatások következtében szinte azonnal megjelent a színházi tér problémája is. Azt kezdték el vizsgálni, hogy a görögök, rómaiak hol, hogyan adhatták elő a klasszikus műveket. Nemcsak a megmaradt ókori színházakat kutatták fel, hanem az építészettel kapcsolatos szövegeket is újra kézbe vették. Különös figyelmet szenteltek az urbanisztikával kapcsolatos forrásoknak, valamint tanulmányozták, hogyan tudnának olyan helyet kialakítani, amely a látás és a hallás szempontjából is megfelelő. Vitruvius *De architectura* című műve szolgáltatta az alapot az új színpad, illetve színház megalkotásához. Szélesebb játékteret írt elő, mint ami a görögöknél volt, illetve magasabb pódiumot. A *proscenium* mögé hatalmas és díszes *scaenae fronsot* tervezett. A színpadnak három típusát különítette el: „*az elsőt tragikusnak, a másodikat komikusnak, a harmadikat szatirikusnak nevezik. Ezek díszítése egymástól eltérő és különböző jellegű. A tragikus színt oszlopokkal, oromzatokkal, szobrokkal és más királyi tárgyakkal alakítják,*

¹¹ „*E infatti i singoli paragrafi di questa vita cerimoniale e spettacolare si dispongono secondo una logica politica e culturale costante, dispiegano linguaggi e attitudini ricorrenti, abbinando l'ostensione della magnificenza sovrana, con i suoi irrinunciabili attributi di gratuità e di pompa, all'oculata gestione organizzativa ed economica dei suoi processi, sapientemente formalizzati, sistematizzati e diretti con parsimonia economica e professionalità di management, nel segno di un'identità mercantile mai dimenticata e all'insegna di una peculiare risparmio e riuso di scenografie, costumi, suppellettili che altrove non trova equivalenti.*” Marzia Pieri, „Spettacolo di corte e di accademia nell'Italia cinquecentesca” in *Le virtuose adunanze: La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Gurreri e Ilaria Bianchi (Avellino: Sinestesie, 2015), 53-54.

a komikusak képe pedig olyan, mint a magánházaké, erkélyekkel, kiugrásokkal és ablakokkal, amelyeket a közönséges épületek utáztaként szánnak; míg a szatirikus színt fákkal, barlangokkal, hegyekkel s más mezei tárgyakkal díszítik, amelyeket tájkép módjára alakítanak.”¹² Leon Battista Alberti 1443 és 1452 között készítette el *De re aedificatoria* című értekezését, amelynek alapját ugyan Vitruvius elgondolásai jelentették, ám ehhez képest számos újítást is tartalmaz. Ő az, aki a színházat már nemcsak az előadás tereként, hanem az ünneplés helyeként is értelmezi, az ókori, dicső Róma kultuszának éltetőjeként.¹³

A reneszánsz során a színházi tér, a színpad, a díszletek, a színpad-technika is fejlődött, átalakult. Az egységes színpadnak egyszerre kellett érzékeltetnie a cselekmény térbeli és időbeli dimenzióit. Megjelent, illetve idővel egyre nagyobb teret hódított a perspektivikus ábrázolás a díszletkészítésben. Vitruvius *scaenae fronsra* vonatkozó utasításaiból kiindulva három oldalú, forgatható hasábokból álló fagereteket alkalmaztak, amelyekre perspektivikusan festett vásznakat feszítettek, amelyek a mélység érzetét keltették. A 16. század elejétől a jeleneteket már nem egymás mellé, hanem időrendben sorakoztatták. A városi környezet mint a társas élet ideális helye behatolt a színházba, így a reneszánsz színpad uralkodó motívuma a 16. század végéig a városkép maradt a maga rekonstruált és idealizált formájában. A perspektivikus ábrázolásra azért is helyeztek kiemelt hangsúlyt, hiszen nagyon fontos volt, hogy mindaz, ami a színpadon megjelenik, hihető legyen, a befogadókban ne merüljön fel a hamisság érzése. Felismerték, hogy a térhatás nagyon fontos eleme a meggyőzésnek, annak, hogy a nézőkkel elhitethessék, hogy a látott cselekménysor megtörténhetett az épített színpadon. Ám sokszor a színházi szakemberek, építészek, *coragók*, irodalmárok, akik a tökéletes várost próbálták megjeleníteni a színpadon nem vették figyelembe azt az igényt, hogy egyre eredetibb előadásokkal láthassák el a várost. Az antik színház eszménye, a felkutatott drámaszövegek, drámával, építészettel foglalkozó értekezések annyira elbűvölték ezeket az

¹² Marcus Vitruvius Pollio, *Tíz könyv az építészetéről* (Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1988), 157.

¹³ Giovanni Attolini, „L’idea umanistica di teatro e l’evoluzione dello spazio teatrale” in *Teatro e spettacolo nel Rinascimento* (Bari: Laterza, 1988), 51-63.

értelmiségieket, hogy nagyobb nyomatékot kapott az elméleti diskurzus, mint a gyakorlati tapasztalatok.¹⁴

A színpadtechnikai kísérletezések jellemzőek voltak az egész Quattrocentóra, számos új szerkezetet, díszletet találtak fel, valamint modernizáltak. A technikai fejlődésnek, a színházi tér rekonstruálásának és a fejedelmek mecénatúrájának köszönhetően egyre színvonalasabb előadásokat tudtak rendezni a városokban, sőt egy időszakban több előadást is színre tudtak vinni. Ahogy az ünnepek, valamint az ezekhez kapcsolódó előadások az utcákról zárt térbe kerültek, úgy változott meg a színház városi kultúrában betöltött szerepe is. Az udvari színházak, a fejedelmi paloták belső udvarain, vagy termeiben berendezett előadótermekkel, majd később a kifejezetten erre a célra létrehozott épületekkel a lakosság egyre jobban kiszorult az előadásokról. A belépés a város urának engedélyétől függött. A színház a distinkció eszközévé vált, hiszen ebből a szempontból két részre tagolódott a lakosság: akik hivatalosak voltak az előadásra, és akik nem. A színház fokozatosan a hierarchizálás eleme lett, nem a demokratizálásé. Az előadáson való megjelenés jelezte a meghívott közelségét a hatalomhoz, illetve ahhoz a személyhez, aki az előadást elrendelte, anyagilag támogatta. Egyre inkább eltűnt a város utcáin helyet kapó szórakoztatás, illetve a didaktikus, erkölcsi tanulságokat közvetítő *sacra rappresentazione*.

*„A színház lehetőség, hogy a játék és a szimuláció védőpajzsa alatt megálljunk és értsünk; az a hely, ahol kockázat nélkül lehet kísérletezni fantasztikus szerkezetekkel, melyek a fellegekben merülnek el, s melyek között inkább repül az ember, semmint jár; és az emberi kapcsolatokkal is, melyek a valódi életben nagyon törékenyek és amelyeknek itt időt lehet adni, hogy más formát nyerjenek. A színház így tehát felülmúlja a valóságot.”*¹⁵ Ezeket a gondolatokat Clelia Falletti Cruciani a Cinquecento és Seicento itáliai színháza kapcsán fogalmazza meg. Hiszen a színház

¹⁴ Marzi Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo* (Torino: Bollati Boringhieri, 1989), 88-99.

¹⁵ *„Il teatro è possibilità di fermarsi a capire sotto lo scudo protettivo del gioco e della simulazione; è il luogo dove si possono sperimentare, senza rischi, sia architetture fantastiche che affondano nelle nuvole e fra le quali più che camminare si vola, sia rapporti umani che nella vita reale sono fragilissimi e ai quali qui si può dare il tempo di trovare una diversa consistenza. Il teatro è così superiore alla realtà.”* Clelia Falletti Cruciani, *Il teatro in Italia: Cinquecento e Seicento*, 380.

kiváló alkalmat nyújtott arra, hogy a fejedelmek saját képüket alakítsák, de emellett nem elhanyagolható az a szempont sem, hogy a reneszánsz színház Itáliában teret adott festészeti, színpadtechnikai, mérnöki kísérletezéseknek is, amely próbálkozásokból olyan eredmények születtek, amelyekből az európai színház a későbbiekben is sok mindent átemelt, imitált, s amelyek a mai napig éreztetik hatásukat. A színház újjászülése nem csak az irodalmárokat érintette, különböző tudományterületekről foglalkoztatott szakembereket.

A 14. század közepétől kezdve a színháznak egyre kevésbé volt célja pusztán a szórakoztatás vagy a nevelés, mind jobban átszötte a politika. A színházat meghatározó körülmények a reneszánsz időszakában azonban legfőképp politikai alapúak voltak. A színház a hierarchikusan megosztott társadalom (ön)reprezentációjának eszközévé vált, a város urainak nemesítésére szolgált. A fejedelmek feladata volt az is, hogy kialakítsák, rendben tartsák a város életét, ehhez pedig ki kellett alakítaniuk a megfelelő környezetet, teret is, amelyben jelentős szerep jutott az előadás terének, a színház épületének is. A Cinquecento végén a fizető közönség megjelenése volt az, amely nagy hatással volt a színházi kultúrára, és a város vezetőinek művelődésformáló szerepére is, akik ettől kezdve a minél nagyobb bevétel érdekében a legjobb színészeket, zenészeket keresték, mintegy kiszolgáltató helyzetbe kerültek, ami elvezetett egészen a szabad versenyhelyzetig, valamint a mecénatúra jelentőségének csökkenéséhez.¹⁶ Ez egy nagyon fontos állomása az alakulástörténetnek, hiszen az alkalmi, ünnephez kötött, udvari kulturális közegben működő színházból ezzel lett önálló intézmény. Ez a térhasználatban is megnyilvánult, létrejött a különálló, állandó színházi tér. A színháznak az udvari közegtől történő elszakadása a város és a színház kapcsolattörténetének már egy új fejezetét jelentette.

¹⁶ Marzia Pieri, „Spettacolo di corte e di accademia nell’Italia cinquecentesca” in *Le virtuose adunanze: La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Gurreri e Ilaria Bianchi (Avellino: Sinestesie, 2015), 51.

Bibliográfia

ATTOLINI, Giovanni. „L’idea umanistica di teatro e l’evoluzione dello spazio teatrale” In *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, 51-63. Bari: Laterza, 1988.

CRUCIANI, Fabrizio. „Il teatro e la festa” In *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli, 31-52. Bologna: Il Mulino, 1987.

FALLETTI CRUCIANI, Clelia. *Il teatro in Italia: Cinquecento e Seicento*. Roma: Edizioni Studium, 1999.

PIERI, Marzia. *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*. Torino: Bollati Boringhieri, 1989.

PIERI, Marzia. „Spettacolo di corte e di accademia nell’Italia cinquecentesca” In *Le virtuose adunanze: La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Gurreri e Ilaria Bianchi, 51-66. Avellino: Sinestesie, 2015.

PUSKÁS István. *Herkules színpadán: Egy humanista, egy fejedelem és a reneszánsz színház születése Itáliában*. Budapest: Hungarovox, 2007.

SANTORIO, Andrea. *Pellegrino Priscani e la pratica teatrale alla corte d’Este di Ferrara*. Letöltve: 2016.02.25. http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=578#_ftnref11

TISSONI BENVENUTI, Antonia és Maria Pia MUSSINI SACCHI. *Teatro del Quattrocento: Le corti padane*. Torino: UTET, 1983.

VITRUVIUS POLLIO, Marcus. *Tíz könyv az építészetéről*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1988.