

Szabó Zsófia

Városképek, színpadképek

*„Világ, te légy a játszótér
És az ember játsszék.” (Calderón)*

A világ mint színház, azaz a *theatrum mundi* gondolköree régóta kíséri az emberiség történetét. De mi az, ami a világból megragadható, leképezhető, ha egy dráma történetére, tartalmára gondolunk? Melyek e tágas világ ábrázolható díszletei? Mi lehet az a „játsszótér”, amelyen az ember és/vagy a színész „játsszik”? Mi teremti meg azt az illúziót a színpadon, hogy a színház az élet tükré? E tanulmány célja, hogy az ókori alapoktól elindulva, s főként a reneszánsz és barokk művészet példáin keresztül a drámairodalom, a díszlettervezés, az építészet és a festészet történetének egyes kapcsolódási pontjait feltárjuk, s a fenti kérdésekre válaszokat kapjunk.

Ha a drámatörténet és az építészettörténet egybecsengő igényeinek vizsgálatára vállalkozunk, elsősorban két antik szerző, Arisztotelész és Vitruvius munkásságát kell kiemelnünk. Arisztotelész első között vizsgálta meg az irodalmi műfajok tartalmi és morális különbségeit, s tárta fel eszköztárukat *Poétika* című művében, míg az első összefoglaló igényű építészettörténeti traktátus Vitruvius *Tíz könyv az építészetéről* című munkája volt, amelyben az ókori görög építészetéről szerzett ismereteket korának szaktudásával ötvözte. Míg Arisztotelész e műve a művészeteteoretikusok inspirálója, Vitruvius traktátusa az építészek forrása, segítőtársa lett évszázadokon keresztül.

Arisztotelész *Poétikája* meghatározta a művészeti műfajokról való gondolkodást, hiszen a festészeti akadémiák képműfajokat hierarchiába rendező elveinek is alapjául szolgált. A *Poétikában* a szerző gondosan részletezi a költészet utánzó jellegét: meghatározza, hogy a mimézis más és más formát ölthet attól függően, hogy mely műfajról

beszélünk. Így osztja fel a tragédia és komédia jellegét is: „ez [ti. a komédia] a *hitványabbakat*, az [ti. a tragédia] *meg jobbakat akar utánozni kortársainknál.*”¹ Arisztotelész részletesebben tárgyalja a tragédia, a „komoly emberek és tettek” színterének jellegzetességeit; a komédia műfaját csupán érinti.

Bár az ókori görög színház festett kulisszái nem maradtak fenn, némely emlék őrzi jellegzetességeiknek nyomait, mint az a tarentumi kratértöredék, amelynek díszítésében a görög szkenéfestészet, a *skenographia* és egy színpadi jelenet inspirációját feltételezi a kutatás. Bőségesebb forrásként Vitruvius szolgál, utalva arra, hogy a tragédia és komédia tartalmi különbségeire a hellenisztikus színházak színpalái is reflektáltak:

„A színpalának három fajtája van: az első 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, a komikusak képe pedig olyan, mint a magánházaké, erkélyekkel, kiugrásokkal és ablakokkal, amelyeket a közönséges épületek utánzataként szánnak; míg a szatirikus színt fákkal, barlangokkal, hegyekkel s más mezei tárgyakkal díszítik, amelyeket tájkép módjára alakítanak.”²

A római korban ez a hagyomány nemcsak folytatásra lelt, hanem dekorációs sémaként a magánházak díszítésében is helyet követelt magának. A látszatarchitektúra, amely a második pompeji, ún. architektonikus stílusban jelent meg először a római lakóházak falain, valószínűleg e festett kulisszák látványvilágából merített. Castig-

lione László például P. Fannius Sinistor boscorealei villája cubiculumának dekorációjában (1-2. kép) vélte felfedezni e színpadi ihletésű falfestészet nyomait,³ de a kutatás számos ókori római lakóház belső terében feltételezi a szkenéfestészet stílusának követését, sőt, helyenként teljes színpadi jelenet olvasható le egy-egy lakóház falképeiről.⁴



1-2. P. Fannius Sinistor villája, Boscoreale, Kr. e. 1. sz.

Fannius Sinistor cubiculumában középütt egy kör alaprajzú, a hellenisztikus paloták homlokzatát követő oszlopos építmény a tragikus színpalt,

mellette a magánházak szabálytalanabb, egymásra épülő látványa a komikus kulisszát, míg a rövid falon megjelenő tájképi elemek a szatirikus színt idézhetik fel. Bár teljesen nem lehetünk bizonyosak a közvetlen inspirációban, azt Vitruvius szövege is alátámasztja, hogy a falfestészetben felhasználták a szcenikai előképeket, hogy látványos architekturális elemekkel törjék meg a sík felület érzetét.⁵

A középkor idején nem voltak színházépületek, s ez az analógia részben háttérbe szorult – bár a festészeti alkotásokon a középkori liturgikus játékok hatásának nyoma is felfedezhető –, míg nem a reneszánsz az ókori források elemzésével újra megerősítette mind az építészethez, mind a színházhoz való viszonyt. Ennek egy fontos változás állt a háttérben: míg a középkori mozgó színpadok, kocsiszínpadok vagy szimultánszínpadok előtt a nézők folyamatosan változtatták a helyüket, a reneszánszban a játéktér világosan elkülönült a nézőktől. A közönség így módon egy nézőpontból, passzívan szemlélte az előadásokat, s ez a passzivitás igényelte, hogy maguk az előadások is jobban összefogják a cselekmény és hely egységét.⁶ Míg a középkori látásmód olyan kulisszáknak tekintette az építészeti elemeket, amelyek gyakran aránytalanul egészítették ki a történetek cselekményét, a reneszánsz idején a tér és ember arányainak, egymáshoz való viszonyának pontosabb ábrázolása fontos, megoldandó feladatot jelentett a képzőművészek számára.

A középkori tradíció és az új igények kettősségét Masolino egy freskóján tanulmányozhatjuk, a firenzei Brancacci-kápolna ciklusában *A béna meggyógyítása és Tabita feltámasztása* jelene-

tén. Masolino festményének középpontjában két, korabeli ruhába öltözött, elegáns úr jelenik meg, míg a háttérben meghúzódó házak és környezetük – a beszélgető szomszédok, kitergetett ruhák, az ablakok hol nyitott, hol zárt spalettái – ábrázolásával a hétköznapjait élő város képét örökíti meg. (3-4. kép)



3-4. Részletek Masolino *A béna meggyógyítása és Tabitha feltámasztása* jelenetéről

Amennyiben a kompozíció egészét tekintjük, a hétköznapiság érzete lecsökken, hiszen az előtérben vallásos jeleneteket, a kép bal és jobb szegletében Szent Péter két csodatételét (5. kép) ábrázolta a festő. Az összhatást tekintve bármennyire valószerű elemeket érzékeltet a jelenet közegett megadó városi tér, még sincs szerves kapcsolat az előtér figuráinak emelkedett ünnepélyessége és a háttér építészeti elemeinek világias mindennapisága között. Egyes kutatók szerint itt még a középkor színpadi gyakorlata, azaz az említett szimultánszínpadok hatása köszön vissza, mintha a két csodatétel egymástól szeparált „színpada” közt nézőként sétáló korabeli polgárok Firenzéjébe kalauzolna a festő.



5. Masolino: *A béna meggyógyítása és Tabitha feltámasztása*, freskó, Firenze, Santa Maria del Carmine-templom, Brancacci-kápolna, 1425 k.

A reneszánszban új kihívásokkal nézett szembe a művészet: az építészek a tudatos urbanisztikai tervezés, a szerkesztett városkép, a centrális épületek tervezése, a loggiákkal egységesített utcahomlokzatok problematikájával foglalkoztak, s

ez a 15-16. századra az ideális város eszméjét is kiérlelte. Leon Battista Alberti, aki a városi teret az „emberi kapcsolatok változékony színtereként” jelölte meg, sokat értekezett erről, s a kiindulópontjaként szolgáló Vitruviusszal ellentétben a várost nem csupán építészeti szempontok szerint, hanem mint a társadalmi élet helyszínét tárgyalta.⁷



6. Pietro Perugino: A kulcsok átadása, freskó, Róma, Sixtus-kápolna, 1481-82.

A képzőművészet nagyon elevenen reagált az építészeket is élénken foglalkoztató kérdésekre: a perspektíva-tanulmányoknak köszönhetően a térábrázolás egyre elvontabb formát öltött, s az eszményi város gondolatával egybecsengően olyan ideális terek ábrázolását hívta létre, amelyek legfőbb jellemzője nem a valósághűség, hanem a geometriai szabályosság volt. Ha Pietro Perugino *Krisztus átadja a kulcsot Szent Péternek* témájú freskóját (6. kép) tanulmányozzuk a Sixtus-kápolnában, nyilvánvalóvá válik ez a fajta eltávolodás a reális városképi elemektől. A háttérben látható centrális templom, vagy a szimmetrikusan elhelyezkedő diadalívek kissé utópisztikus kulissza ha-

tását keltik alkotásán. Bár tökéletes szerkesztettségben, de a valós városi terektől elrugaszkodva a háttér csaknem független perspektívanulmányként és a centrális tervezésű építészeti formula képzőművészeti megjelenítéseként értelmezhető.

A 15. század végére datálhatóan több olyan alkotás született, amelyen a városi tér a Peruginóhoz hasonló szabályosságot és idealizáltságot közvetíti. Ezen képek reális világra utaló elemei némely esetben annyira absztrakttá váltak, hogy több festmény kapcsán felvetődött: egyáltalán városképet ábrázolnak-e, vagy esetleg színpadképet örökítenek meg. E kérdéses művek között egy Urbinóban, egy Baltimore-ban és egy Berlinben őrzött táblát emelhetünk ki; e képek alkotóinak pontos kiléte is kérdéses, tulajdonították Piero della Francescának, Luciano Lauranának, Fra Carnevalének is ezeket az alkotásokat. (7-8. kép)



7. Luciano Laurana (?): Ideális város, 60 x 200 cm Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 1470 k.



8. Fra Carnevale (?): Ideális város, 77,4 x 220 cm Baltimore, The Walters Art Museum, 1480-84 körül

E művek esetében feltehető, hogy a tökéletesen szerkesztett, ideális város képeiként készültek el, s tükrözik annak folyamatát, ahogy a valóság az eszme alá rendelődött. Annak felvetése, hogy e festmények színpadképek lehetnek-e, leginkább annak köszönhető, hogy a színpadi és a képzőművészet ábrázolta tér a perspektívanulmányoknak köszönhetően közös kapcsolódási pontot talált magának. A reneszánsz perspektíva a színházi előadásokon is tapasztalható egynézőpontúság erejét hangsúlyozta, a scenográfiába a festett kulisszák perspektivikus színpadképei hozták be a városépítészeti formakincset, s a 16-18. századra a díszlettervezést a perspektivikus tervezés egyik alcsoportjának tekintették.⁸

A 16. században sok római művész kezében olvadt össze a festészet, az urbanisztikai és a scenográfiai tervezés művészete, elég csak Raffaello vagy Baldassare Peruzzi nevét említenünk.



9. Sebastiano Serlio: Tragikus színpadkép, 1551

A legnagyobb hatást e diszciplínák együttműködésére azonban Sebastiano Serlio gyakorolta, aki Vitruvius téziseit felhasználva friss szellemmel töltötte meg a színpadképek tervezésének megújult igényeket kielégítő feladatát.

Serlio építészeti traktátusának második könyvét a perspektívának szentelte, amelyen belül egy alfejezetet szánt a színpadképek tárgyalásának (*Trattato sopra le Scene*), s a klasszikus hagyomány vitruviusi alapteóriájából kiindulva határozta meg és ábrázolta metszetein a három műfaj sajátosságait. Serlio szövegének figyelemre méltó vonása, hogy jóval részletesebben és értelmező módon közelíti meg a drámai cselekmény és az ábrázolandó tér viszonylatát: ami Vitruviusnál csak marginális megjegyzésként jelent meg, az nála magyarázatokkal egészült ki. Ennek egyik oka abban rejlik, hogy a 16. században Serlio több kortársa írt értekezést Arisztotelész *Poétikájáról*, így a bevezetőben említett két antik szerző, a görög filozófus és a római építész munkája a reneszánszban valóban egymás mellett létező és egymással diskurzusban vizsgált gondolatok forrásaként szolgált.⁹

Serlio így ír a tragikus kulissza (9. kép) kapcsán: „A tragikus színpad tragédiák előadására fog szolgálni. A rajta levő házaknak nagy emberek házainak kell lennie: mivelhogy a szerelmi és a váratlan események, erőszakos és kegyetlen halálesetek (amint ez az antik és modern tragédiákban egyaránt olvasni lehet) mindig urak, hercegek vagy nagyhercegek, sőt királyok házaiban történnek meg, ezért (mint mondtam), azokon az építményeken nem lehet egyetlen épület sem, amely nem előkelő...”¹⁰

A komikus színpad (10. kép) utcaképének „... házsorai magánemberek házaiból kell álljanak, amilyenek az ügyvédek, kereskedők, ingyenélők és más, hasonló személyek...”,¹¹ megjelenésében tehát egyszerre kell az egységesség és a heterogenitás érzetét biztosítani. Serlio szerint a magánházak mellett a komikus utcakép szerves részét képezik azok az épületek – a fogadó, a templom, a bordélyház –, amelyek a komédia tipikus motívumaira reflektálnak, tehát a magántulajdon, a testi örömök, a vallásos szertartások vagy épp a városba érkező idegenek fogadásának színtereként funkcionálnak, de mégsem konkretizáltak. Így módon a komikus színpadkép a komédia általában vett, univerzális tere, és átvitt értelemben az egész várost jelképezi.¹²



10. Sebastiano Serlio: Komikus színpadkép, 1551

A fejlődés következő állomása az volt, hogy a 16. század színházépületei megépített *scaenae frons*-okkal már a térbe vetítették az eddig csupán síkban ábrázolt térrillúziót. Andrea Palladio vicenzai színházépülete, a Teatro Olimpico (11. kép) színpada térbeli elemek alkotta egyetlen, állandó kulisszával hozta közös nevezőre a városkép látványát és a vitruviusi-serliói színpadképtervezés perspektivikus tradícióját.



11. Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi:
Teatro Olimpico, Vicenza, 1580-85.

A Palladio által tervezett épület Vincenzo Scamozzi építette színpadán azonban nem a dráma témájához, műfajához szabott látvány, hanem a megújult urbanisztikai koncepció egyetlen eszményének jegyében a város általánosított tere kapott helyet. Hajnóczy Gábor szavait idézhetjük ehelyütt: „Ha fenséges nyugalmat árasztó színpadi utcáiba bepillantunk, valami elvontságot, sőt idealizálást érzünk. [...] Feltételezhetjük, hogy Palladio ilyennek képzelte a klasszikus fenség

íránt lelkesedő arisztokrácia számára megteremtendő Vicenzát.”¹³

Ez a „klasszikus fenség” iránti lelkesedés híven tükrözte a 16. századi térszervezési gyakorlatot; bár sok elgondolás pusztán terveken, vázlatrajzokon nyert formát, az 1520-30-as évek velencei építkezései például – a Dózse-palota környezetének rendezésével – illusztrálják, hogy a megvalósult koncepciók a reprezentáció irányába mozdultak el.¹⁴ Itáliában ennek a reprezentatív teatralitásnak a festők, a hercegi, fejedelmi udvarokban rendezett ünnepek voltak a színházi megfelelői, melyeket családi események (születés, házasságkötés), diplomáciai tárgyalások, katonai győzelmek alkalmából vagy a karneváli időszakban rendeztek meg. A látványosságok körét lovagi játékok, allegorikus és mitológiai felvonulások, maskarás karneváli forgatag, bálók, koncertek alkották.¹⁵

Ez a tendencia a barokk korban tovább erősödött, köszönhetően annak is, hogy a *theatrum mundi* felfogása még erőteljesebb és metaforikusabb szinten jelentkezett. Itáliában a hercegi, fejedelmi udvarok parádéi mellé felzárkózott Róma mint a pápaság centrumának vallásos reprezentációja, mely a várostervezés területén a legjelentősebb művészeti produktumokat hagyományozta az utókorra, elegendő, ha a színházi világban is jártas Gianlorenzo Bernini Piazza di San Pietrójára gondolunk. Az ellenreformáció *theatrum sacrum*át a jezsuita kollégiumok előadásai, a szentté avatások, hivatali beiktatások ünnepei adták, míg a világi szórakozás színteréül az opera szcenikailag látványos elemekkel gazdagított előadásai szolgáltak.

A képzőművészek nemcsak az ünnepi felvonulások, előadások tervezőiként kapcsolódtak e tematikához, a parádék teatralis festőisége megörökítésre sarkallta a művészeket, s önálló képtémává avatta e látványosságokat. Velencében a quattrocentótól kezdve a festői városkép és a díszes felvonulások, körmenetek Gentile Bellini képein visszahangozzák ezt a törekvést, majd a 18. század vedutafestői és színházi látképfestői örökítették tovább a város és a színház gyümölcsöző együttműködését. Példaként a díszletművészetben és építészetben egyaránt jártas Giovanni Paolo Paninit hozhatjuk fel, aki nemkülönben a római Francia Akadémia perspektíva tanára volt,¹⁶ s több alkalommal örökített meg színházbelsőket. Az *Ünnepség a római Teatro Argentínában* című kompozícióján (12. kép) a színpad szimmetriába komponált látványa mellé felzárkóznak a nézőtér és a páholyok íves sorai, amelyek kitágítják, monumentalizálják és teljesen áthangolják a színház belső terének reális érzetét.



12. Giovanni Paolo Panini:
Ünnepség a római Teatro Argentínában
olaj, vászon, 207 x 247 cm, Párizs, Louvre, 1747

Franciaországban a Napkirály ünnepei „egyedi és a korra jellemző módon értelmezték a *theatrum mundi* ősi metaforáját: az udvar és a város alkotta a színpadot, a mindenható és ötletgazdag rendezőt pedig a király alakította: ő osztotta ki magára és az udvar tagjaira a szerepeket, ő ügyelt a társulati összjátékra, és dicséretként vagy büntetésként meghívta, vagy éppen kizárta a színészeket a következő játékból. Vagyis a királyi ünnepek színjátékában Lajosnak nemcsak az udvari társadalmat, de vele együtt önmagát is sikerült teatralizálnia.”¹⁷

A királyi ünnepségek és az operák díszletei magukban foglalták a városképi elemeket, a felvonulások csaknem állandósult architektúrais kellékeit, az árkádokat és a díszes kapukat, a távlat monumentalizált, szimmetriába szerkesztett képeihez pedig a természet szolgált díszletként, amit a francia kastélykertek geometrikus mintába foglalt alléival hozhatunk párhuzamba. Angliában Inigo Jones *masque*-jai követték a perspektivikus terekbe komponált grandiózus felvonulásokat: díszleteiket merítették a serliói és palladiói előképekből, de színpadképeit a francia chateau-k és az angol gótikus építészet formavilágával fantáziadúsan boronálta össze.¹⁸

Figyelemre méltó és kissé ellentmondásos tény, hogy a hivatalos királyi társulatok prózai színházaihoz ezek a reprezentatív igényű, a szimmetriára, a távlat hangsúlyozására, a pompára építő scenikai megoldások ritkán épültek be. Sem a klasszikus francia dráma szigorú ünnepélyességű héroszai, sem Shakespeare drámáinak hősei esetében nem volt domináns ez a teatrális díszletezett háttér. A 17-18. század elsősorban a színészek kodifikált

taglejtéseire és az arcon megjelenő affektusokra helyezte a hangsúlyt, a festett kulisszák pedig pusztán jelezték a cselekmény helyszínét. Az utca vagy városkép klasszikus örökségű díszletezését legfeljebb a drámakiadások címlapjain, illusztrációin, olykor önálló metszeteken lelhetjük fel. Egy ritka kivételt azonban érdemes szemügyre venni, amellyel jelen áttekintésünket zárjuk.



13. Verio (?): *Les Farceurs français et italiens*
olaj, vászon, 95 x 137 cm
Párizs, Comédie Française, 1670

A szóban forgó mű egy, a 17. századi Párizsban született Veriónak (vagy Vario) attribúált festmény, amelyet *Farceurs Français et Italiens* (13. kép) címmel ismerünk. A kép érdekessége, hogy a serliói színpadképeket idézően megfestett utca-képet ábrázol, az egyik ház erkélyén egy tarka ruhás alak, a kép előterében pedig további tizenöt, különös pózokba merevedett figura jelenik meg. A festmény a 17. századi párizsi színházi világ fő előadóművészeinek pantheonját nyújtja: festője

tizenhat szereplőt sorakoztat fel egy színpadon, nyolcat a francia színészek és nyolcat az itáliai komédiások karakterei közül. A színészek együttes szerepeltetésének apropóját vélhetőleg az adta, hogy a Molière vezette társulat és az itáliai kompánia eleinte az Hôtel de Bourgogne, majd a Théâtre du Petit-Bourbon színpadát használta, felváltva adták elő itt darabjaikat, ezután együtt költöztek a Palais Royal színházába.¹⁹

Ahogy arra Renzo Guardenti rámutatott, a festményt egyfajta színházi galériának tekinthetjük: az egyes figurákról a 17. században többek között I Pierre Mariette és Jean I Le Blond adott ki metszetlapokat,²⁰ ezekből dolgozott a festő e művén, s készítette el a közismert metszetek után Párizs komikus színházi világának summázatát. Ugyan az alkotás képi kompiláció, a színészek – amennyiben maskarájuk és maszkjuk láttatni engedi őket – portrészzerűen kerültek megörökítésre. A legkivehetőbb arcvonásokkal *Molière*-t, mögötte *Jodelet*-t, majd *Crispin* karakterét – amelyet alakítójának neve, a *Poisson* fémjelez –, valamint a másik oldalon *Scaramouche*-t emelte ki festője. A felsorakozó alakok – az előképekként szolgáló metszeteket követve és színpadi karaktereiknek megfelelően – többnyire maszkot viselnek, vagy kettesével, egymáshoz fordulva félprofilban mutatkoznak.²¹ A szereplők azonosításának megkönnyítésére a festő még neveiket is feltüntette a kép alsó sávjában.

Érdekes jelenség, hogy bár a háttérben a komikus színpadképekhez társuló épületek az utcakép realitását imitálják, a térbe csüngő gyertyás csillárok, a képmézőt felülről záró címer és az írásszalagok, alant a deszkapadló és a színpad alján

felsorakozó nevek az ábrázolás színházi miliójét hangsúlyozzák. A festmény tehát a Theatre Royal komikusainak „ideális” képét annak klasszikus tradícióra épülő, általánosított komikus terében, a városi utcaképhe komponálva mutatja meg, miközben a valós színpadi tér elemeinek ábrázolásával érzékelteti és mintegy idézőjelbe teszi a színpadi imitáció megtévesztő valóságát, s teremti meg a színházi látvány illúziójának illúzióját.

Képek:

- 1-2. P. Fannius Sinistor villája, Boscoreale, Kr. e. 1. sz.
- 3-4. Részletek Masolino A béna meggyógyítása és Tabita feltámasztása jelenetéről
5. Masolino: A béna meggyógyítása és Tabita feltámasztása, freskó, Firenze, Santa Maria del Carmine-templom, Brancacci-kápolna, 1425 k.
6. Pietro Perugino: A kulcsok átadása, freskó, Róma, Sixtus-kápolna, 1481-82.
7. Luciano Laurana (?): Ideális város, 60 x 200 cm, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 1470 k.
8. Fra Carnevale (?): Ideális város, 77,4 x 220 cm, Baltimore, The Walters Art Museum, 1480-84 körül
9. Sebastiano Serlio: Tragikus színpadkép, 1551
10. Sebastiano Serlio: Komikus színpadkép, 1551
11. Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi: Teatro Olimpico, Vicenza, 1580-85.
12. Giovanni Paolo Panini: Ünnepség a római Teatro Argentinában, olaj, vászon, 207 x 247 cm, Párizs, Louvre, 1747
13. Verio (?): Les Farceurs français et italiens, olaj, vászon, 95 x 137 cm, Párizs, Comédie Française, 1670

Bibliográfia:

- A színház világtörténete* I. Főszerk.: Hont Ferenc. Budapest: Gondolat Kiadó, 1972.
- Castiglione László: *Római művészet*. Budapest: Corvina, 1971.
- Cerutti, Steven–Richardson, L. Jr.: 'Vitruvius on Stage Architecture and Some Recently Discovered Scaenae Frons Decorations'. *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 48. Nr. 2. 1989. 172-179
- Czére Andrea: *A barokk kori színház hatása a képzőművészetre Itáliában*. Doktori disszertáció. 1980.
- Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2011.
- Guardenti, Renzo: *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697)*. *Storia, pratica scenica, iconografia*. (Biblioteca Teatrale 63) Roma: Bulzoni Editore, 1990.
- Hajnóczy Gábor: *Andrea Palladio*. Budapest: Corvina Kiadó, 1979.
- Hajnóczy Gábor: *Az ideális város a reneszánszban*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- Peacock, John: 'Inigo Jones's Stage Architectures and Its Sources.' *The Art Bulletin*. June 1982 vol. LXIV nr. 2. 195-216.
- Poétikák. *Arisztotelész, Horatius, Boileau*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007.
- Vitruvius: *Tíz könyv az építészetéről*. Ford.: Gulyás Dénes. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1988.
- Womack, Peter: 'The Comical Scene: Perspective and Civility on the Renaissance Stage'. *Representations*, Vol. 101, No. 1 (Winter 2008), pp. 32-56

Jegyzetek

- 1 Arisztotelész: *Poétika. II. in: Poétikák. Arisztotelész, Horatius, Boileau.* Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007. 8.
- 2 Vitruvius: *Tíz könyv az építészetről.* Ford.: Gulyás Dénes. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1988. 157.
- 3 Castiglione László: *Római művészet.* Budapest: Corvina, 1971. 107.
- 4 *Iphigénia Taurisban*, Casa di Pinaro Ceriale, Pompeji. Steven Cerutti – L. Richardson Jr.: 'Vitruvius on Stage Architecture and Some Recently Discovered Scaenae Frons Decorations'. *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 48. Nr. 2. 1989. 172-179
- 5 Vitruvius 188.
- 6 *A színház világtörténete I.* Főszerk.: Hont Ferenc. Budapest: Gondolat Kiadó, 1972. 153.
- 7 Hajnóczy Gábor: *Az ideális város a reneszánszban.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994. 41.
- 8 Hajnóczy 1994. 83.
- 9 Peter Womack: 'The Comical Scene: Perspective and Civility on the Renaissance Stage'. *Representations*, Vol. 101, No. 1 (Winter 2008) 35-36.
- 10 Idézi Hajnóczy 1994. 110.
- 11 Idézi Hajnóczy 1994. 109.
- 12 Womack 40.
- 13 Hajnóczy Gábor: *Andrea Palladio.* Budapest: Corvina Kiadó, 1979. 44.
- 14 Womack 45.
- 15 Czére Andrea: *A barokk kori színház hatása a képzőművészetre Itáliában.* Doktori disszertáció. 1980. 9.
- 16 Czére 78-79.
- 17 Erika Fischer-Lichte: *A dráma története.* Pécs: Jelenkor Kiadó, 2011. 206.
- 18 John Peacock: 'Inigo Jones's Stage Architectures and Its Sources.' *The Art Bulletin.* June 1982 vol. LXIV nr. 2. 195-216.
- 19 *A színház világtörténete I.* Főszerk.: Hont Ferenc. Budapest: Gondolat, 1972. 288.
- 20 A metsződinasztiák közül a Bonnat- és a Mariette-család emelkedett ki, mely familiák sarjai a 18. században is tovább folytatták a metszetkészítést és -kiadást, és a commedia dell'arte fő közvetítőiként is őket említhetjük. Mellettük e témakörben Gabriel Huquier, François Joullain, a Rue Saint-Jacques-on kívül Jean Le Blond, Grégoire Huret és Gilles Rousselet nevét kell kiemelnünk. Renzo Guardenti: *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia.* (Biblioteca Teatrale 63) Roma: Bulzoni Editore, 1990. 193-220.
- 21 Balról jobbra: Molière, Jodelet, Poisson, Turlupin, Le Capitain Matamore, Arlequin, Guillot Gorju, Gros Guillaume, Le Dottor Grazian Balouard, Gautier Garguille, Polichinelle, Pantalón, Philippin (az erkélyen), Scaramouche, Briguelle, Trivellin.