

HEVESI SÁNDOR

S Z Í N H Á Z



NEGYVENKILENC KÉPPEL

SINGER ÉS WOLFNER IRODALMI INTÉZET R.-T. KIADÁSA

COPYRIGHT 1938
3Y SINGER ÉS WOLFNER IRODALMI INTÉZET R.=T.
BUDAPEST

PÁPAI ERNŐ MŰINTÉZETE BUDAPEST

A színház helye és helyzete századunkban

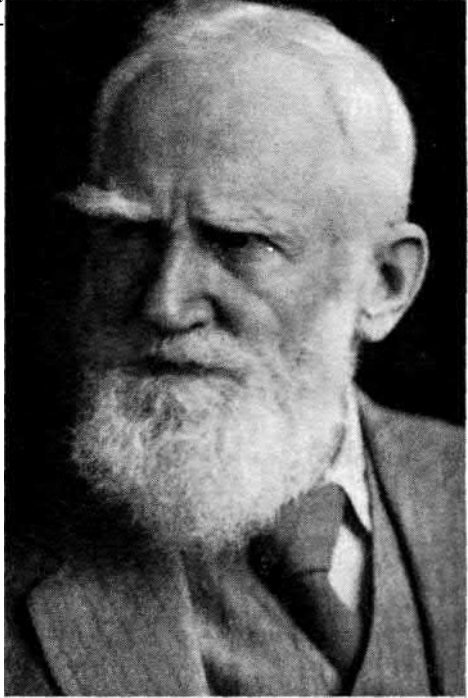
A világháború évei alatt G. Bernard Shaw színdarabot írt egy házról, amelyben emberi szívek vergődnek és megszakadnak. A szerző, aki saját bevallása szerint Csehov modorában hangszerelte ezt a különös drámát (a vergődő szívek háza a háború előtti polgári Európát jelenti), szokása szerint terjedelmes előszót is írt a darabhoz. Az előszó egyik nagyon rövidre szabott fejezete a tiszavirág-életű trónokról és az örökéletű színházról szól és néhány tömör sorban megkapóan tükrözi a színház egész mivoltát. Egyik jellegvár omlik le a másik után — írja Shaw —, de a színházat nem érheti semmi baj, meg fog állani és meg fog maradni. A Habsburgok apostoli trónja összedőlt. A legfelségebb Hohenzollern Hollandiában epekedik s bírói eljárással fenyegetik azért a főbenjáró bűnéért, hogy harcolt Anglia ellen a tulajdon saját országáért. Az utolsó Romanov-cárral nyomorúságos módon és sommásan végeztek. Már annyira sem érdeklődik iránta a világ, mintha csak egy közönséges muzsik lett volna. Hellas ura a köztársasági Svájcban tartózkodik s egy színvonalon él a lakájaival. Miniszterelnökök és hadseregfőparancsnokok kurtára szabott dicsőség után, amely pedig Solonokká és Caesarokká magasztosította fel őket, sűrű egymásutánban zuhantak a sötét semmibe, mint Banquo utódai. Ellenben Euripidész és Arisztófánész, Shakespeare és Molière. Goethe és Ibsen megingat hatatlanul ülnek örök időkre szóló trónjukon.

Milyen másképp hangzik a „csúfolódó bohócnak“ ez a hithű vallomástétele a színház mellett, mint a komoly, finom és úri Gonerct-testvérek múlt századbeli jóvendőlése, amely a színház teljes megszűnéséről, sőt megsemmisüléséről számolt be. A régi zsidókat kivéve, akik csak drámái, de nem színházi nép voltak, úgyhogy az Ó-Testamentumban Dávid tánca a frigyláda előtt már szenciószámba megy: a legkezdetlegesebb és a leghaladottabb népek életében a színház döntő szerepet játszik, nemcsak azért, mert úgy szólván mellékhajtása magának a vallási kultusznak, a közös vallási élménynek, hanem, mert még a vallási kultusztól elszakadva, teljesen elvilágiasodva. néha még a mélybe süllyedve is: az emberi, a nemzeti, a társadalmi közösség olyan erőteljes megnyilatkozása-

sának bizonyul, hogy a múltó évszázadok, sőt évezredek is csak elváltoztatják arcát, megmáskítják színeit, átigazítják kifejezőmódját, de lelkét és lényét alig érintik. A múlt század utolsó éveinek két tüneményes színházi sikere Szőj ökle sz nevéhez fűződik, tehát egy több, mit kétezeresztendő és mindenkor klasszikusnak mondott görög drámáiróhoz. Mounet-Sullyvel, az utolsó, nagy francia tragikussal „Oedipus király“ a Comédie Française egyik legvonzóbb műsordarabja lett, s talán még ennél is nagyobb csoda volt, amit Jászai Mari a budapesti Nemzeti Színházban az Oedipus királynál jóval gyöngébb Elektrával művelt. Elektrából nemcsak kasszadarab lett, hanem társadalmi, sőt országos esemény, amely méreteivel és jelentőségével túlnőtt minden színházi siker mértékén.

Ezek a rendkívüli példák minden más és ellenkező véleménnyel szemben Bernard Shaw igazán bizonyítják. Szofoklesz, Euripidész, Shakespeare, Molière, Ibsen (a névsort még lehetne egy darabig folytatni), szóval a nagy drámaírók a színház halhatatlanságát biztosítják, mert a sugallatos színészi egyéniség szavára pillanatok alatt feltámadnak s évtizedek, évszázadok, évezredek ormai fölött megtalálják a benső érintkezést a huszadik század közönségével.

De Bemard Shaw a maga erősfényű reflektorát a kérdésnek csak egyik oldalára irányozta. A halhatatlan dráma csakugyan halhatatlan színházat jelent, de a múltnak és a jelennek igazmondása szerint színház és dráma, — akármilyen sajnálatosnak tekintjük is a valóságnak ezt a gyakran ismétlődő tényét és tünetét, — nem okvetlenül járnak együtt. A színház igen gyakran drámaírók nélkül érvényesült, teljes erejét önmagából merítette s bár csakis a dráma az, amit a színház igazi kiteljesedésének kell mondanunk, mégis Keleten s másutt is, kezdetleges népek között, sőt a mai világvárosokban is találunk színházakat, — amelyek vagy nem jutottak el még a drámához, vagy már nagyon is messzire húzódtak el tőle. Innen van az, hogy a színházi termésnek nagyrésze szinte pár esztendő alatt megöregszik és elévül. Vannak, akik színpadi zsurnalizmusnak nevezték el a műfajt, amely a színészek erejéből és emberségéből, a rendező aktuális elképzeléséből és a színpadi gépezetnek, díszletezésnek és világításnak csodálatosan felszaporított lehetőségeiből meríti azt a sikert, amely csak egy évad tartamára szól s minden fényé-



vei és ragyogásával elmúlik ugyan, de szenzációs eseménynek, jó üzletnek bizonyult, amíg kitartott.

Vannak kitűnő drámák, amelyek nein hozhatók színre s vannak jó színházi esték, szórakozást nyújtó, kellemes előadások, néha kiváló és sikeres színházi teljesítmények, amelyekből éppen a dráma hiányzik. Ez az ellentét, sőt ellentmondás, a színháznak ez a kétlakisága és bonyolult paradoxonja a renaiss sanc e-szál kezdődött, amely örökölte a szabadszerkezetű, lazaszövésű, barbár misztériumokat, moralításokat és bohózatokat és aztán felfedezte Senecában. Plautusban és Terentiusban az irodalmi drámát. De ez az ellentét sohasem volt oly szélsőséges, mint éppen a huszadik században, amikor a színházakban együtt, legalább is egymás mellett láthatjuk a legmagasabbrendű irodalmi drámát s a legalsórangú színpadi csinálmányt. Teljesen elegendő beletekinteni a sikerek és bukások talányos és tarka statisztikájába s minden gondolkodó ember előtt fölmered a nagy kérdés: miként lehetséges, hogy nagy értékű drámai művek dicstelenül lehány állanak és sekélyes, értéktelen színpadi alkotások észbontó sikerré tornyosulnak? Bonyolítja a kérdést éppen magának a statisztikának másik oldala, amely értékes darabok sikeréről és kontár-munkák kudarcáról nyújt beszámolót. A huszadik század színháza eszerint bizonyos tekintetben problematikusabb, mint volt a színház a nagy drámai korszakokban. Perikies Athénjében. Erzsébet királyné Londonjában, vagy XIV. Lajos Párizsában, ahol irodalom és színház, dráma és színpadi ipar még nem néztek úgy farkasszemet egymással, mint a mi századunkban. A mai színháznak ez a legélőbb paradoxonja s ennek titkait csak úgy tárhatjuk fel, hogy alaposan szemügyre vesszük és vizsgálat alá vetjük mindazokat az alkotó elemeket, amelyek a mai színházban hatékony erők és tényezők s amelyeknek teljes ismerete és megértése nélkül a színházat, mint örök emberi intézményt, soha kellőképp nem értékelhetjük.

A közönség

Bár a dramaturgiai kézikönyvek sohasem ezzel indulnak neki a kérdésnek, bizonyos, hogy kezdetben volt a közönség, pontosabban meghatározva: kezdetben volt a közösség. Minden kezdetleges állapotnak, minden paradicsomi társadalomnak megvan a maga ünnepi alkalmatosságai, amikor a törzsek, csoportok, tömegek, vagy bárminek nevezzük is őket, egy közös élmény összeforrasztó és kirobbanó hatása alatt kitombolják, vagyis kisíriák és kikacagják magukat. A bor istenének ujjongó szüretelői, vagy a szöllőkoszorús isten halálának hangos siratói a régi Görögországban, — ők voltak az a lelki televény, melyből kisarjadt később a komédia és a tragédia. Eleinte mindenki mulat, mindenki énekel, mindenki táncol, mindenki mulattató és mulató, aktor és néző, vagy hallgató egy személyben. De lassankint, ha észrevétlenül is, annál biztosabban, bekövetkezik a fejlődésnek az a stádiuma, amikor a mulatók közül kiválnak egyes mulatók, a táncolóktól különválnak egyes táncosok, a kórus együtteséből magánénekesek, a gyászoló gyülekezetből kiszakad egyvalaki, aki gyászol és jajong a többi helyett is, — belőle aktor lesz, a többi megmarad néma részvevőnek, — tehát átalakul közönséggé.

Hogy miért kell ennek így történnie, kikerülhetetlenül, mindig és mindenütt ugyanazon a módon, ennek a magyarázata szinte meglepően egyszerű. A táncolók között mindig vannak, akik *jobban* táncolnak, sőt van *egy*, aki legjobban táncol. A legjobb táncos, a dolgokban rejlő dinamika erejével, jóformán fölöslegessé teszi a többit. A művészet elszakadása ez a műkedveléstől. A gyászolók között is akad egy, aki legjobban tud siratni, akiben tehát jelképes erővel, általános visszhangot ébresztő tökéletességgel jut kifejezésre az az érzés, amely a többiekben csak tompán és siketen jelentkezik, a mindennapiság és megszokottság kifejezéstelen egyhangúságával. Vagyis bizonyos idő múlva kiderül, hogy az egész közösség nagyszerű lelki élménye csakis úgy válhatik teljes valósággá, ha egyes művészek lépnek a közösség helyébe. A letragikusabb élményhez csakis a legtehetségesebb tragikus színész ábrázolásán keresztül tudok eljutni, a legharsogóbb kacajt csak a legmulatságosabb komikus-színész képes kicsalni belőlem, s

a legerősebb életigenlésem nekem, mint közönségnek, csakis úgy nyilvánulhat meg, ha nem én magam táncolok (ez néha sokkal groteszkebb látvány, mint általában hiszik), hanem a tánc is bennem, mint közönségben egy Nizsinszky-n keresztül válik az élet fölé magasodó belső, lelki élménnyé.

Színészek és közönség, előadók és hallgatók, mutatóanyagok és nézők, ez a kezdetleges, az ősi színház, — akkor is, amikor még a drámaíró nem jelentkezett. Szóval a színház előbb van meg, mint a dráma s igen sok helyütt, — kivált keleten — színház és közönség megértették egymást, anélkül, hogy szükségük lett volna a drámára és drámaíróra, aki már a fejlődésnek legmagasabb fokát jelenti. A mai korban is tapasztalhattuk, hogy például híres operetteknek a szövegírójáról vagy íróiról fogalma sem volt a közönségnek. A Denevér zeneszerzőjét, Strauss Jánost, vagy Szép Heléna komponistáját, Offenbachot a legtöbben ismerik, de a szövegek szerzőinek nevét a bemutató után is alig tudta valaki, ha pedig ma közönség-szavazást rendeznének ebben a kérdésben, ez a könyvek szerzőire nézve igen siralmas eredménnyel végződne. Az is kétséges, hogy a legtöbbször adott magyar darabnak, a János vitéznek a szövegíróját ismeri-e a nagyközönség? Erre vonatkozólag igen gyakran intéztem kérdést közönségbeliekhez s ezek csakis a zeneszerző nevével tudtak felelni. Hogy a film-darabok íróit nem ismeri a közönség, ez részben más lapra tartozik. Ezeknek a játékoknak leggyakrabban több szerzője van (úgy, mint Shakespeare korában volt a legtöbb színdarabnak, ezeket néha ötvenhatan eszkábálták össze), azonfelül a filmben a sztárok vannak legerőteljesebben kihangsúlyozva, úgy, hogy a közönség ezeknek a nevét tudja, ezeknek a fényképeit vásárolja s ezeket ünnepli teljes szívvel, ha valahol élő személyükben is megjelennek. Még egy jellemző példát kell említenem. A cirkuszban színrekerülő bohóságok szerzői még akkor sem ismeretesek a közönség előtt, ha a szerzők valóban megvannak s a mulattató bohózat az ő egyéni munkájuk, hát még ha a színészek kigondolt vagy rögtönzött ötleteiből alakult ki darab, s így ez voltaképpen a sok próbálás közös és kölcsönös eredménye. A közönség bizonyos fokig ma is a kezdetlegességnek a síkján mozog, mint évezredekkel ezelőtt. Az eleven színelőadást látja, mint egységes teljesítményt, ezt veszi fel magába s igen gyakran hallani ma is ezt a jellemző kijelentést: „A darab gyenge, de az előadást okvetlenül meg kell nézni.“ Ahhoz, hogy a színháznak harmadik főtényezője (tehát a legfontosabb és legelőbb ereje), a drámaíró is behatolhasson a közönség tudatába, a drámaírónak egészen kiváló és költői egyéniségnek kell lennie, vagy páratlanul termékeny, sikeres színmű-iparosnak. Szóval: vagy Shakespearenek, vagy Kotzebuenak.

A NÉZŐ ÉS AZ OLVASÓ

A színházi néző lényegesen különbözik a könyvolvasótól, ezt a legújabbak között Gustave le Bon fejtette ki világosan a tömegek lélektanáról írt könyvében. De ebből a kitűnő munkából alapvető kérdések hiányoznak. Azt kell mondanunk, hogy a színházat alkotó tényezők között a közönség a legrejtélyesebb, szinte mithológiaiilag titok-



Nizinszky „A rózsá lélke“ című balettben

zatos valami és bár a színház önmagában véve is a szép illúziók és optikai csalódások világa, — a közönség körül van a legtöbb optikai csalódás. Minthogy a közönség, mint már a bevezető sorokból kitűnt, nemcsak néző és hallgató, hanem éppen elsőbbségi jogánál fogva maga is aktív tényezője minden színjátéknak, tehát maga is játszó személy, vele is megeshetik, hogy rosszul játszik. A sikerek és bukások történetében vannak igen nevezetes lapok, amelyek beszámolnak a közönségnek ilyen gyöngye estéiről, amikor a bemutatón elbukatta „Figaro lakodalmát“ vagy „Carment“. Természetes, hogy a remekművek pillanatnyi vagy átmeneti kudarcát helyreállítja, sőt állandó sikerré alakítja egy későbbi közönség. Megtörtént az is, hogy a közönség megbuktatott egy darabot a bemutatón (Dumas: A nők barátja) és ujjongva fogadta harminc évvel később a felújítását, viszont előfordult már az is, hogy egy darab első megjelenésekor tüneményes sikert aratott s évekkal utóbb a reprízén visszautasításra talált (Augier: A Fourchambault-család).

A közönség maga sem tudja, hogy milyen bonyolult az ő viselkedése a színházban, maga sem érti önmagát, nem tudatos, csak nagyon ritkán biztos s ez magyarázza meg azt a sűrűn tapasztalható és mégis furcsa, sőt rejtélyes jelenséget, hogy a tetszés nem lehet biztosítéka a sikernek, viszont a siker nem mindig döntő bizonyítéka a tetszésnek. Vannak darabok, amelyek tetszenek, de nem vonzanak, s vannak, amelyek vonzanak, de nem tetszenek. Ez kétségkívül paradox dolog, — de a színház maga í., paradox intézmény, amit Goethe találóan úgy fejezett ki, hogy „ein kuriosos Institut“.

A mi korunknak egyik legnagyobb sikere például Maeterlinck Monna Vannája volt, a belga drámaköltőnek egyetlen munkája, amely hatalmas tömegeket vonzott a színházba, jóformán mindenütt a világon. De Monna Vanna nem tetszett a közönségnek. Böbeszédűséget szemmel láthatólag unták, a pisai nép nyomora egy lelket sem érdekelt a nézőtéren. Monna Vanna apósának hosszadalmas beszédjei alatt állandóan köhögtek, ami más esetben a színpadi bukás előzetes bejelentése szokott lenni. Látnivaló volt az is, hogy a darabnak bizonyos, elvitathatatlan költői szépségeit nem értékelte a közönség. Csakis az egy szál köpenyben megjelent hősnő izgatta a nézők képzeletét, a középső felvonáson keresztül. A darab egy-két évad után végleg letűnt a játékrendről, nagy színésznők is hiába próbálták ki vonzóerejüket a címszerepen, a franciák Nemzeti Színháza hiába vette át a maga műsorába: Maeterlinck színjátéka csak szenzációs divatickeknek bizonyult és nem igazán sikeres drámának.

A közönség magatartását illetőleg sok színházi szakembernek is az a meggyőződése, hogy előre meghatározható s új színházak leggyakrabban azzal a már szálló igévé lett programmal indulnak el, hogy jó darabokat fognak hozni, jó előadásban, mert csakis ez biztosítja a közönséget, tehát a pénztári sikert. Tapasztaltabb igazgatók viszont bölcsen tudják, hogy a színházi siker nemcsak művészi alapon bontakozik ki, hanem sok társadalmi tényezőnek, divatnak és időszerűségnek az eredője s ebből fakad az a különös és mégis érthető eset, hogy még a környék és az épület is, ahol egy-egy darab színre kerül, döntő fontosságú lehet éppen a színházi sikerrel illetőleg.

Tévedés tehát a közönségre, mint biztos és megbízható tényezőre számítani, oly mó-

don, ahogy ez a szerzőkkel és színészekkel szemben teljes joggal megtörténhetik. Mindentűt a világon, igen sok drámai művet így utasítanak vissza a színgazgatók: Nekem tetszik a darab; értékes és tartalmas, de ilyesmi nem kell ma a közönségnek, nekem pedig tekintettel kell lennem a közönségemre, hiszen belőle élek. Az ilyen színházi vezetők. — ha ez őszinte véleményük s nem kifogás és kibúvó, hogy egy meg nem felelő darabtól szabaduljanak, — úgy tüntetik fel a közönséget, mintha az egy Ibsen-féle megszervezett többség volna, amelynek biztos, határozott, főképp ismert ízlése és tudatos igényei vagy kívánságai vannak, amelyekkel a színház vezetője nem óhajt és nem is mer ellenkezésbe kerülni. Az egész kijelentést azonban leleplezi az a belső ellenmondás, amely mögötte rejlik. Hiszen ha az igazgatók ilyen alaposan vannak tájékozva a közönségről, hogyan bukhatik meg világszerte annyi darab s miképpen arathatnak sikert olyan művek, amelyek csak külső kényszer alatt jutnak a színpadra, s amelyeket az igazgatók kifejezetten től-i teleknek szántak egy-két hétre, hogy addigra elkészülhessenek egy új produkcióval, amelytől biztos sikert várnak? S hányszor esik meg manapság is, hogy a szükségből előadott darab életmentő évadsikerré válik, a nagy áldozattal előkészített „sláger“ pedig nyomtalanul és zajtalanul kerül el a játérend folyton előretörő árjában? Legyünk tisztában azzal, hogy a közönség viselkedése és magatartása bizonytalan, határozatlan és ismeretlen; erre nézve érdekes lélektani adalék egy volt, neves bécsi igazgatónak ismertté vált meggyőződése, amelyhe?; makacsul ragaszkodott. Dogmája volt, hogy nem ad olyan darabot, amely neki tetszik, mert egészen bizonyos, hogy az a közönségnek nem fog tetszeni.

Ez a felfogás — a maga tévedésig hatoló túlzottságában — mindenesetre világosan tár fel egy dolgot: más szemmel nézi a darabot a magányos olvasó és más szemmel a színházban összegyűlt közönség. A kiművelt olvasónak élénk érzéke és fogékonysága van az érték, az igazság és a forma iránt. A tömeget jobban érdekli a téma, a mese, minden meglepő fordulat, minden váratlan hatás, még akkor is, ha ezek távolesnek az igazságtól, föltéve, hogy kisebb-nagyobb mértékben megőrzik a valószínűség látszatát. Legnehézkesebb a közönség a forma megértésében és értékelésében. A nagyon is összecsendülő rímeket kétségtelenül fel bírja fogni, de a rímtelen jambust illetőleg teljesen bizonytalan. Amerikában egy ízben tettek egy ilyen próbát s kiderült, hogy a közönség legnagyobb része nem tudta, verset hallott-e vagy prózát, ámbár a próbadarab rímetlen verssorai egy kitűnő költőtől származtak.

Egyéni gondolkodás és tömeg-érzés tehát nem mindenkor vágnak össze s ezért is oly nehéz feladat színdarabot pusztán olvasás után a színházi siker szempontjából megítélni. Hogy mi kell a közönségnek a színházban, ezt leggyakrabban azért sem lehet eldönteni, mert maga a közönség is csak utólag tudja meg, hogy találkozott és összeforrott a színházi teljesítménnyel.

Bonyolítja a kérdést az a soha ki nem számítható és előre meg nem határozható jelenség, hogy a közönség, amely kétségtelenül konvencionálisabb s jobban ragaszkodik a megszokott és hagyományos formákhoz, mint a könyv olvasója: mikor jut az elkerülhetetlen változás útjára, mely pillanatban kíván valami újat, bár ez sokszor csak azért

új, mert a megszokottnál jóval régibb. Körülbelül negyven esztendővel ezelőtt történt, hogy a párizsi Porte Saint Martin-színház Rostand „Cyrano de Bergerac“ című, új romantikus, verses drámájára készült, amely Hugo Victor, Musset Alfréd, Dumas père és Banville regényes és fiktív világát akarta föltámasztani a színpadon, ahol akkor a valóság és valóságosság uralkodott, a jelen élet hű utánzása. Szakértők a fekete bukás ördögét festették a falra, azzal a józan megokolással, hogy a fejlődés szekerét visszafordítani nem lehet, a közönségnek nem kell már a vers, rég megcsömörlött a póztól és páthosztól, a romantikától és a hazugságtól, a valóságot keresi a színházban, önmagával akar találkozni a színházban, a színpad csillogó tükrében saját képmását akarja látni. A darab költője a bemutató-estén halálsápadt arccal, támolyogva járt a kulisszák között, még abban sem mert bízni, hogy a címszerepet alakító Constant Coquelin, Párizs egyik legkedveltebb színésze ki fogja őt emelni a bukás örvényéből.

A közönség, amelyről előzetesen megállapították, hogy a színházban pontosan ugyanazt keresi, amit a görög mithológiabeli Narcisszus keresett: leintette a színházi bölcseket és tudósokat, Rostand romantikus páthoszában és virtuóz szóhasználatában megtalálta önmagát Cyrano de Bergerac — legalább is francia nyelvterületen az utolsó ötven esztendő legzajosabb és legtartósabb színházi sikerének, legnagyobb vonzóerejének bizonyult és ez a siker fénylő világosságot vet arra a tömeg-lélektanra, amely minden színháznak egyik legfontosabb tényezője.

Mondottuk már, hogy a közönség mennyivel hagyománytisztelőbb, mint az olvasó. A becsületesség, jóság, hazaszeretet, hűség megelevenedett alakjai annál erősebben hatnak a tömegre, mennél ritkábban találkozunk velük a valóságos életben. Cyranóban a közönség nem a XVII. század kissé elfelejtett íróját és fantasztáját üdvözölte harsogó örömmel, hanem élő vágyainak és ideáljainak színpadi megtestesülését egy virtuóz művész alakításában.

TÖMEG ÉS KÖZÖNSÉG

Amit manapság általában „közönség“ szóval jelölünk, legalább is két különmemű, ha nem is teljesen különböző gyülekezet. Egyrészt természetesen a színház közönségére gondolunk, a szó megszokott és hagyományos értelme szerint, másrészt azonban, mintegy a tudat küszöbe alatt, szinte ösztönszerűleg a tömeget is értjük rajta, sőt a nagytömeget s ez már jóval túllépi a közönség keretét, túlmegy a színház keretein is, mert ezek a nagytömegek alkotják a hangosfilmnek, sportversenyeknek, sőt a rádióknak milliónyi közönségét, amely viszont nagyban eltér akár a színházak, akár a hangversenyek jóval korlátozottabb és más jellegű közönségétől, amint azt még a világháborút megelőző időkben láttuk és ismertük.

A nagytömegek, — főként a világvárosokban (London körzetében már akkor 6—7 millió ember forgolódott) a világháború előtt is megvoltak. A világháborút nem tekintem teljes értékű dátumnak, de elfogadható határvonalnak s ezen az alapon megállapítható, hogy a világegés kitorése előtt a nagytömeg tartaléka volt a színházi közönségnek, amely

ha nem alkotott is homogén egységet — hiszen a görög tragédiák és a középkori misztériumok óta nem igen volt homogén közönség Európában — polgári hagyományainál és műveltségénél fogva valamennyire összetartozott, valamint a színházak is abban különböztek cirkusztól, orfeumtól és a fejlődésnek indult néma filmtől, hogy egy nagy irodalmi és színpadi múltban gyökereztek. Hauptmann „Takácsait“, „Bernd Rózáját“, „Henschel fuvarosát“, Gorkij „Éjjeli menedékhelyét“ (eredeti címe: A mélységben) s a Hollandiában ma is szakadatlanul adott „Reményt“ a szociális érzéknek és a keresztényi irgalomnak e sikeresen dramatizált fölajdulásait ezer meg ezer estén át nem az a közönség ünnepelte, amelynek alakjaival ezek a drámaírók benépesítették az ő színpadjukat, hanem éppen ellenkezőleg a 19-ik század folyamán kialakult polgári közönség, amely *ellen* szóltak a darabok, amelynek túlkapásait és belső ellenmondását vitték a rivalda elé. Ez a közönség ünnepelte az irgalmatlan kritikát, amelyet rajta gyakoroltak s tapsolt ugyanazzal a szellemi fensőbbiséggel, ahogy ötnegyed századdal előbb francia arisztokraták véresre tapsolták tenyerüket a Beaumarchais-féle „Figaro házasságában“, amelynek vígjátéki csilingeléséről csakhamar kiderült, hogy vészharangja volt a nagy forradalomnak.

A munkásosztály — Hauptmann, Gorkij és Heyermáns virulása idején —, már anyagi okok miatt is jórészt ahhoz a nagytömeghez tartozott, amely rendszeresen nem járt színházba, bár megvolt b~nne az érdeklődés e nevezetes darabok iránt, sőt a művelődés vágya is, úgyhogy⁷ a színházak rendszeresítették az olcsó munkáselőadásokat, s ezek nem egyszer klasszikus darabokkal is megismertették azokat az elemeket, amelyek a nagytömegből át akartak kerülni a közönség körébe. Azonfelül már a világháború előtt is megtörtént, hogy a rendkívüli színházi siker, amelyet a szinte számokban kifejezhető közönség a maga tetszésével hitelesített, túlnőtt a rendes méreteken és százakat, sőt ezreket és tízezreket is behódított a nézőtérre, olyanokat, akik nem voltak színházbajárók, tehát egy-egy kivételesen szerencsés darab a tömegek távoleső rétegeiből újabb közönséget toborzott. Az új elemek egy része fokozatosan fejlődve beleolvadt az állandó közönségbe, úgyhogy szaporulat is jelentkezett s hozzávéve a világvárosok lakosságának folytonos emelkedését: a világháború előtt, a gyakran jelentkező színházi válság ellenére is, egyre több és több színház épült.

A világháború után közbejött azonban két fontos tényező. Egyik a némafilm átalakulása hangosfilmmé, másik a rádió. A világ legnépszerűbb és legkeresettebb énekesei, akik addig csak a gramofon-üzletet lendítették fel, egyik napról a másikra film- és rádió-csillagok lettek s minthogy eleinte a némafilm világszerte ismert szereplői jórészt felmondták a szolgálatot a hangosfilmmel szemben, amely beszélő sztárokat igényelt, a hatalmas tőkékkel rendelkező filmvállalkozások a legkiválóbb színészeket elcsalták a deszkákról a vászonra s ez a verseny még ma is lázas iramban törtet előre, úgyhogy a tömegekből lassanként kibontakozó új közönségfejlődés, ha nem állott is meg teljesen, de nagyon érezhetően meglassúdott.

Más oldalról a gazdasági leromlás, a középosztály erős anyagi megrendülése a régi

világ jó közönségét is lassanként lemorzsolja, sőt bizonyos rétegeit visszasüllyeszi a tömegekbe. Igen sokan, akik valamikor csakis színházba jártak — még áldozatok árán is —, ma kénytelen-kelletlen beérik a másod- és harmadhetes mozival, mint színházpótlóval. A színház, mint kötelező divat, sokat veszített erejéből s minthogy a filmszínházak nem lépnek fel azzal a felfokozott igényességgel, mely az élő színháznak mindenkor velejárója volt, — hogy tudniillik a színházi estéhez készülni kell, öltözködni, vacsorázni, — a színház ma igen sok emberre nézve luxusintézménnyé változott, ellentétben az operaházakkal, amelyek a legutóbbi időben mindenütt olyan polgári szűk-ségletté váltak, mint voltak a drámai színházak a világháború előtt. A színházakkal szemben a mozi olyan hely, ahova bármely pillanatban beléphetek. Ez a nagyvárosi átlagember éleformájához igazított, a tömegek igényeihez lefokozott gépies színház. Az élő színházak ebben a versenyben kitalálták az olcsó, úgynevezett filléres bérleteket, amelyeknek a bevallott célja, hogy nagy anyagi engedmények árán is, újra toborozzák össze és kineveljék a maguk közönségét azokból a tömegekből, amelyeket a hihetetlenül elszaporodott mozik naponta többször is fölszívnak. A statisztika igazmondása szerint, — bár néhány évvel ezelőtt Berlinben naponta 270.000 ülőhely állott a mozilátogatók rendelkezésére —, a színházak létért való küzdelme nem mutatkozott sehol erőtlennek vagy eredménytelennek. A nagyvárosokban megszűntek ugyan egyes színházak, de új vállalkozások léptek a helyükre s Budapesten ma jóval több drámai színház van, mint amennyi a világháború előtt működött.

MIT AKARNAK A SZÍNHÁZBAN?

A mai közönség lelki alkatának vizsgálata alig mutat változást vagy fejlődést a 18-ik és 19-ik század közönségével szemben. A színházi közönség lelkében két erőteljes és ellentétes törekvés ötlük szembe, amelynek hatásai minden európai színház életében és üzletmenetében kimutathatók. A színház egyszerre irodalmi és nem irodalmi, művészi és szórakoztató intézet, aminek legrikítóbb példája és bizonyossága is egyúttal a weimari színház, amikor a világ egyik legnagyobb költőjének, Goetheének az igazgatása alatt állott.

Goethe már öreg ember volt, jóval túl a hetvenen, amikor a derék, becsületes Eckermannal, hűséges íródeákjával (aki nagyon sok becses dolgot őrzött meg róla az utókor számára) elbeszélgetett a weimari állami színház régi fénykoráról.

— Idősebb emberek, akik átélték ezt az időt — mondta Eckerniann —, nem győznek eleget mesélni arról, hogy milyen *magas színvonalon* állott akkor a weimari színház.

— Magamnak is azt kell mondanom, hogy van ebben valami, — felelte a költő. — Én bebocsájtottam minden műfajt, tragédiától le a bohózatig, s mindenek felett arra voltam tekintettel, hogy a darab egészséges legyen s mondjon valamit a közönségnek. Kizártam mindent, ami beteges, gyöngye, siralmas, borzalmas, szentimentális, vagy ami a jó erkölcsökbe ütközött.

A *magas színvonal-at* illetőleg azonban hivatkoznunk kell arra, hogy a weimari színház statisztikája szerint Goethe igazgatása alatt a költőietlennek és irodalmiatlannak bélyegzett Kotzebue volt a legsűrűbben adott színpadi szerző. Goethe és Schiller hevesen tiltakoztak az ellen, hogy Kotzebuet, aki személyesen is megjelent Weimarban, az előkelő társaság befogadja és Kotzebue sírógörcsöket kapott a sok mellőztetés miatt, amely őt Weimarban érte, de a színházban ő volt a közönség kitüntetett és kényeztetett kedvence, aki 210 színdarabjával azóta is a legtermékenyebb színpadi író maradt, s bár darabjai rég letűntek minden színpadról, a neve fogalomná vált, igaz, olyan fogalomná, amellyel ma a színpadi szerzőket lekicsinyelni, sőt megbélyegezni szokták.

Goethének más felfogása volt Kotzebueről és a színpadról, mert a közönség szemével ítélte meg a kérdést. Goethe volt talán a legelső színigazgató a világon, aki megértette, hogy ha a színház nem ritka és alkalmi játék, mint volt Perikles korában, hanem minden napra szóló intézmény s egy kifürkészhetetlen és kiszámíthatatlan közönség kegyét kell állandóan keresnie, akkor a nagy alkotások mellett, amelyek ráeszméltetnek az életre, helyet kell adni azoknak a könnyed műfajoknak is, amelyek elfelejtetik a színházban az életet, vagyis szórakoztatják a közönséget. Goethe a közönségnek ezt a lelki alkatát, mint szükségszerű adottságot, elfogadta. Majdnem harminc évet felölő színigazgatói pályáján mindenkor számolt vele, s ezért engedett a herceg pénztárából fenntartott színpadon nagyobb helyet Kotzebuenak, mint Schillernek, vagy saját magának.

A mai közönségből is hallatszanak hangok, amelyek Goethe felfogását és magartását igazolják, de egy percre sem szabad azt hinnünk, hogy e közönségbeli megnyilatkozások tudatosak és biztosak, hiszen ezt már az is bizonyítja, hogy folyton ellentmondanak egymásnak és a tényeknek. Épp az utóbbi években nagyon felkapott jelszó lett, hogy a közönség nevetni akar a színházban (ennek útszéli megokolása, hogy eleget sírhat otthon és eleget szomorkodhatik a való életben). Ezzel szemben a sikerek és bukások statisztikája nyilvánvalóan tanúsítja, hogy a közönség legalább is annyiszor óhajt sírni a színházban, mint nevetni, s hogy a mérlegen a könnyeztető és a kacagtató darabok körülbelül egyensúlyban tartják egymást. Sőt a színpadtörténet igazmondása szerint a nagyon érzelmes, tehát rikató darabok sokkal huzamosabb életűek a színpadon, mint a legkacagtatóbb bohózatok. A félszázadot, sőt teljes századot is felölő sikerek rendszerint azokhoz a darabokhoz fűződnek, amelyek ha nem nyújtanak is irodalmat vagy költészetet, alkalmat és lehetőséget adnak arra, hogy a közönség jól kisírhasssa magát. Ez a Kaméliás hölgy, a Vasgyáros, A tücsök, sőt az Aranyember hosszú életének titka. E kevés humoros elemmel beszótt darabok eleve könnyfakasztásra pályáztak s ezt a céljukat oly tökéletesen érték el, hogy a Kaméliás hölgyből legutóbb, majdnem kilencvenesztendő színpadi pályafutása után hangosfilm készült, mely nagyon is sok szerencsés mozzanatot ejtette el a Dumas-féle regénynek és színműnek, mindamellett a világhírű Greta Garbóval a címszerepben, még némileg eltorzult formájában és elsekélyesített párbeszédeivel is nagy tömegeket hódított meg e mindenekfelett érzelmes munka számára, így az úton-útfélen hallható nyilatkozatok ellenére is ragaszkodnunk kell ahhoz a

statisztikai és ténybeli igazsághoz, hogy a közönség ma is szeret sírni a színházban, csak úgy, mint a „comédie larmoyante“ korában. Ha a hétköznapi mai nyelvére fordítjuk Arisztotelészt, a görög bölcselő is majdnem harmadfélezer évvel ezelőtt a sírásban jelölte meg a színpadi hatásnak egyik legfontosabb elemét s hogy miért szeret a közönség annyira sírni a színházban, ez a legerősebb lélektani jelenség a világon. A sírás megkönnyíti és felfrissíti a lelket. A sírás nyomában jóleső érzés támad, az egészségnek valami új, erőteljes lendülete, amelynek már a valóságos életben vesszük hasznát. A színházban való sírás levezeti a föl nem oldott keserűségeket, a visszafojtott elégtelenséget, az elnémitott bosszúságot, szóval mindazt a sok mérges és mérgező érzést, amelyek gátolják és hátráltatják az életenergiák gyors és tevékeny működését. A könny, mely százak szeméből fakad ki a nézőtérre, olyan fájdalmas helyzetek és fordulatok láttára, amelyekhez a közönségnek csak esztétikai köze van, nehéz súlyokat emel le a lélekről, könnyebbé és szabadabbá teszi az embereket s ez az, ami a könnyfakasztó drámát a színházban örökéletűvé és örökérvényűvé teszi.

Még azt a felfogást is csak fenntartással lehet elfogadni, hogy a közönség nagyrésze csakis szórakozni és felejtetni jár a színházba. Ez a valószínűtlenségig egyszerűsít egy olyan lelki állapotot, amely a valóságban sokkal összetettebb, sőt bonyolultabb. Aki saját bevallása vagy állítása szerint csakis vígjátékot vagy bohózatot akar látni a színházban, szóval csak mulatni jár oda: legalább is egy fokkal mélyebben érzi át a dolgokat, mint ahogy ő maga feltüntetni akarja. Mert nemcsak a sírás emeli a nézők lelki egészségét, nemcsak a fájdalom könnyeit kell jóhatású orvosságnak tekintenünk, hanem azt kell mondanunk, hogy a nevetés is gyógyít, mert a nevetés is föl szabadít. Nem hiába mondotta Molière, hogy nehéz megnevetetni a tisztességes embereket. Ebben a kijelentésben benne foglaltatik, hogy a nevetetés, ha nem sekély és durva eszközökkel történik, ócska és elkopott fogásokkal, erőszakossággal vagy csiklandozással, — igenis nehéz mesterség. Az élet nevető ábrázata mögött is, amelyet a színpadon lát a közönség, emberi kérdések és konfliktusok rejlenek, amelyeket a vígjáték- vagy bohózatíró nevető arccal, mulattató hangon leplez le, a szórakoztatás formájában, de még a könnyű bohózatnak is, ha nem egészen felszínes és parlagi: van köze az élethez, van viszonya az emberhez s ezen a révén válik élménnyé a közönségben.

A színház azért kell a közönségnek, hogy jól kisírhassa és kinevetesse magát, abban a megnyugtató és biztos tudatban, hogy bár mindenki a többiek szemeláttára és fülehallatára sír és nevet, senkisémm olvashatja rájuk azt, hogy miért sírnak és miért nevetnek s ez talán a legnagyobb lelki megkönnyülés. Tehát nemcsak a drámaíró az, aki különböző alakok és nevek leple alatt megszabadul legsajátabb és legkínzóbb érzéseitől, nemcsak a színész az, aki különböző szerepekben és maszkok alatt kiéli legbensőbb érzéseit és szenvedélyeit, hanem maga a közönség is beléáll a játékba, az életnek a színpadon lezajló nagy komédiájába, és az író és színész ihletének segítségével, azon a lelki klinikán, melynek színház a közönséges neve, a sírás és a nevetés révén megszabadul mindazoktól a kóros anyagoktól, amelyek energiáját és egészségét veszélyeztetik.

A TERHELŐ TANÚK

A drámaírók között ősidők óta igen sok terhelő tanút lelünk a színházi közönséget illetőleg. A legfinnyásabb irodalmi elmék mindig gyanús szemmel nézték a merőben színházi sikereket, azon a tapasztalati alapon, hogy a közönség ellentáll az irodalomnak és igen könnyen enged az ügyes csinálmánynak. Alig van korszak, amelynek a drámaírói, gyakran épp a legsikeresebb drámaírói ne panaszkodtak volna a közönségre. Euripidész egyik drámájában nem tagadta meg ugyan Zeuszt, az istenek királyát, de meglehetősen kétkedéssel nyilatkozott róla és a húszezer főnyi közönség felzúdult s követelte az illető két sor eltávolítását a szövegből s ez meg is történt. Euripidésznek különben is állandó baja volt a közönséggel, valahányszor egy mithoszt egyéni módon dramatisztált s bár Arisztotelész őt tartotta a legtragikusabb, vagyis legemberibb drámaköltőnek, Arisztofánész a közvéleménynek és a színházi közönségnek adott igazat, amikor egyik darabjában kegyetlenül kipellengérezte. Shakespeare Hamletben szólta el magát, ahol nemcsak a földszinti állóhelyek, szóval a mai karzat ellen dörög, hanem egy finom darab bukását azzal magyarázza, hogy „kaviár volt a közönségnek”. Goethe, akiről már említettem, hogy legnagyobb megértője volt a közönség igényeinek, egy ízben, amikor Schlegel „Álarcos” című darabjának előadásán a türelmetlenek és unatkozók lármázni kezdtek, a weimari színház intendánsi páholyából ordított le a nézőtérre, hogy a közönség viselje magát tisztességesen. Pedig ebben az esetben a közönségnek volt igaza. Dumas fils, aki elragadóan érdekes előszókat és jegyzeteket írt a darabjaihoz, kétségbeesetten panaszolja, hogy „A nők barátja” című darabját el kellett rontania a közönség kedvéért, mert a színház a megalkuvások piaca. Ő De Ryons alakjában azt az embert rajzolta meg, aki agglegénynek született s nem is való a szerelmi vagy házasesetre, mert mindig kívül áll rajta. De a közönség azt kívánta, hogy De Ryons házasodjék meg a darab végén s így el kell vennie a milliomos Hackendorf kisasszonyt, bármily ellentétben áll is ezzel a megoldással a darab logikája s az alak természete. Kétségtelen, a közönségbe teljesen beidegződött az a tudat, hogy a tragédia halállal, a vígjáték ellenben házassággal végződik (Gogoly és Bemard Shaw ez utóbbit is, mint katasztrófát fogták fel némely darabjukban), de bizonyos az is, hogy a kedvező megoldás, amelyet divatosan „happy ending”-nek mondanak, néha nemcsak a színházi közönség vágyaiban gyökerezik, hanem valóságos koráramlat, tehát már szellemtörténeti jelenség. A 18-ik században, sőt a 19-ik század elején is még Shakespeare legvéresebb szomorújátékai olyan békés és boldog befejezéssel kerültek színpadra, mintha csak naiv tündérmesék lettek volna. Othello még idejében rájött végzetes tévedésére, nem ölte meg Desdemonát s most is élnek, ha meg nem haltak, Cordelia életben maradt, Lear király visszaült a trónjára s Hamlet királyfi is fejére tehetette a dán királyi koronát. De a remek tragédiák illetően elrontását, sőt eltorzítását nem lehet a színházi közönség rovására írni. Az egész polgári társadalom szellemi és lelki alkata, túltengő érzelmes-

sége és töretlen optimizmusa volt ez átalakítások igazi forrása. Viszont a múlt század végén, amikor Ibsen Nórája diadalmasan járta be a világ színpadait, Berlin híres színésznöje, Niemann-Raabe Hedvig kijelentette, hogy neki, mint Nórának nincs szíve elhagyni három apró gyermekét s az utolsó jelenet családi összeomlása helyett férj és feleség kibékülését kívánta. A máskülönben rideg, sőt zordon drámaköltő olyan döntőnek érezte a berlini előadást, hogy hajlandó volt erre a művészietlen engedményre s a korszakos sikerű dráma Berlinben „happy ending“-gel került színre. Ez a kényszermegoldás azonban, amelynek ellentmond a darab minden előzménye, nem tetszett a közönségnek. Budapesten is megpróbálták egy ízben, hogy kibékítő befejezéssel hozzák színre „Nórát“ (Beöthy László igazgatása alatt) s a közönség itt is úgy viselkedett, mint Berlinben, visszakívánta a költő eredeti megoldását, itt tehát a közönség döntött az irodalmi és művészi szempont mellett, visszatúsította a neki tett engedményt és teljes mértékben átérezte a költő drámai koncepcióját.

Akár a mai, akár a múlt korok sikereit és bukásait nézzük elfogulatlan szemmel, csakis annyit állapíthatunk meg, hogy a közönség viselkedése paradoxon, önmagának ellentmondó, sokszor a rosszat is elfogadja, máskor meg a jóért lelkesül.; Giraudouxnak, a kitűnő francia írónak legutóbbi megállapítása, hogyha közönségnek „az ötlábú borjú“ kell a színházban, szintén erős helyesbítésre szorul. A közönséget néha éppen az ismert és régi tárgyak érdeklik és izgatják. Az utolsó években voltunk tanúi annak, hogy Angliai Erzsébetről három különböző dráma aratott jelentékeny sikert, Hoffmannsthal régebbi feldolgozása után most O'Neill, a legnagyobb amerikai drámaíró írta meg újra a görögök Elektráját, magának Giraudouxnak is ez volt legutolsó drámai műve s nem a közönségen múlt, hogy a francia Elektra nem tudta utolérni az amerikai Elektra jelentékeny sikerét. Az orleansi szűz témájából is több sikeres színdarab készült a legutóbbi idő alatt és Bemard Shaw „Szent Johanná“-ja a világ minden nagyobb színpadán szinte szenzációs eseménynek bizonyult. Lehetséges, sőt fölöttébb valószínű, hogy az effajta drámák sikerét nagyban előmozdította az úgynevezett regényes életrajznak legújabb, általános divatja, mindamellott ez az újjáébredt történelmi dráma, a maga elképesztő siker-statisztikájával ékes bizonyága, hogy a közönséget ma is lehetetlen egy egyszerű közös nevezőre hozni s egyszerűen megállapítani róla, hogy ellenlábas a az irodalomnak, elgáncsolója minden magasabbrendű művészi törekvésnek és merő szórakozási vágyból elfordul a színháztól, a költőtől, de annál szívesebben veti magát alá a mesterember igézetének.

Ebben a kérdésben ketten ítétek világosan és elfogulatlanul. Goethe, a maga csodálatos szemével tisztán látta a költő határait s ezeket a határokat könyörtelenül kirajzolta az ő egyetemes térképén. A költőben azt az íróművészt látta, aki a szó erejével eleveníti meg a világot s ő maga tulajdonképpen sohasem akart más lenni, mint költő. (Ezért írta le egy ízben önmagáról: Ich habe gegen das Theater geschrie-

ben, — én a színház ellen írtam, s ehelyett bátran mondhatta volna azt is, hogy: én a közönség ellen írtam.) De a költő maradjon meg a saját körében, ne akarjon a festő helyére lépni, ne próbálja a színészt pótolni, ha pedig színdarabot akar írni, — ez volt Goethe legőszintébb meggyőződése —, ismerje meg és tanulja ki a színpadot, mert különben sohasem boldogulhat a közönség előtt. Mint színdarabírónak, mérlegelnie kell az összes, rendelkezésére álló eszközöket, ami körülményes és bonyodalmas feladat; a költőnek, ha átlép a színpadra, okvetlenül tudnia kell, mit szabad és mit nem, mert mindenfajta művészetnek megvan a saját területe és a maga törvénye, amelyen nem mehet túl büntetlenül. A zeneszerzőnek, ha operát ír, szintén tisztában kell lennie a színpad és közönség követelményeivel s Weber, a „Bűvös vadász“ oly igen tehetséges szerzője nagyon helytelenül tette, hogy megzenésítette Euryanthe-t, amelyről rögtön látnia kellett volna, hogy haszontalan és hasznavehetetlen szöveggönyv. Ezért tartotta Goethe oly nagyra Calderont, a spanyol drámaíró, aki egy személyben jeles költő volt és színpadi mester.

Még jobban kidomborította a színházi közönség jogát és jogos igényeit Lessing, az ő hamburgi dramaturgiájában, amelyből „kiviláglik“, hogy a nagy dramaturg még az „ötlábú borjú“ követelményét is elfogadhatónak ítélte volna a színházban. Ha egy este, külön összecsőditenek sok száz embert, hogy közös műélvezetben részesíthessék őket — ez Lessing véleménye —, akkor nem lehet akármivel előállni, hanem csak valami nevezetesen szabad nyújtani. A nagy kritikus véleménye e ponton a nagy-közönség kívánságával érintkezik.

De a világ legnagyobb drámaírói — Szofoklesz, Shakespeare, Calderon, Molière stb. — a maguk színjátékaiban a közönségben uralkodó két ellentétes irányzatot közös nevezőre hozták, tehát tetszeni tudtak, anélkül, hogy költői vagy irodalmi voltukból bármit is fölládoztak volna. Sőt a sokaság és egyén ellentétét is kiegyenlítették, mert olyan darabokat írtak, amelyekben nemcsak a közönség, hanem az olvasó is örömét lelheti. Színháznak és irodalomnak ez a szerves és teljes egybefoglalása, sőt egybeforrasztása igen ritkán sikerült a színház történetében, de a meg-lévő példák bizonyosságul szolgálnak arra nézve, hogy a paradoxon megoldása nem lehetetlen.

A KÖZÖNSÉG IS JÁTSZIK

A közönség csakis addig van, amíg bent ül a színházban és együtt lélezkedik a darabbal. Közönség csak addig van, amíg az előadás folyik s a közös élmény igézte fogva tartja az embereket. Amikor felvonásközben kiszélednek az emberek a büffébe és a folyosókra, már nem a közönség szerves részei, hanem külön egyedek és a darabról vagy az előadásról tett kijelentéseik már nem a közönség megnyilatkozásai, hanem pusztán magánvélemények. Ez furcsán hangzik és mégis fedi a valóságot. Gogolynak van egy kis színjátéka, amely arról szól, hogy egy darabnak a bemutatója után a fiatal drámaíró eloson a színpadról s az előcsarnok egy oszlopához támasz-

kodva lesi a kitóduló közönséget, hogy megtudhassa, mint tetszett a munkája. A legkülönbözőbb emberek jönnek ki a nézőtérről, s vagy egyáltalában nem a darabról beszélnek, vagy olyan megjegyzéseket fűznek hozzá, amelyek csakis az ő tájékozatlanságukat, hozzánemértésüket vagy figyelmetlenségüket árulják el, de magáról a darabról semmit sem mondanak. A drámaíró természetesen kiábrándul a közönségből és nem veszi észre, mennyire nincsen igaza. A nézőtéren még a közönség ült együtt, de előadás után már csak egyéni szólások vannak, s az egyéni szólamhoz külön tehetség kell, külön ember, még pedig a színkritikus. A múlt század sokszor magasztalt és sokszor gáncsolt színkritikusa, Francisque Sarcey szinte páratlan jelenség volt abból a szempontból, hogy tökéletesen ki tudta fejezni, — szóval meg tudta érteni és meg is tudta értetni a közönség magatartását a színházban egy-egy darabbal szemben. Gustave Le Bon híres könyvéből is kitűnik, hogy a közönség viselkedése az előadás alatt — szemben az olvasó magatartásával —, jóformán ösztönös, inkább naiv, mint intellektuális. Ez így helyesen is van, mert a színjáték nem intellektuális élvezet (az olvasás az is lehet), hanem spontán élmény. A közönség — mint az előadás egyik főtényezője — a leghelyesebb módon viselkedhetik a színjáték sugallata alatt, de ebből még korántsem következik az, hogy egyénenként számot is tud adni pontosan a saját magatartásáról. Eddig még nem világítottak rá a közönségnek erre az oldalára, de a kérdés helyes felfogásából csak az szűrhető le, hogy az a vérbeli, született színkritikus, aki előadás alatt el tud merülni a közönségben, tehát vele együtt összeforr a közös színpadi élményben, előadás után pedig pontosan be tud számolni arról, hogy mi ment végbe a színpadon és a nézőtéren. És ez az a *fontos* pont, ahol Gogoly drámaírója teljesen elvétette a dolgát.

A közönség, mint aktor a színházban láthatóan és hallhatóan megnyilatkozik, s a déli népek sokkal erőteljesebb, érzékenyebb és hangosabb tényezői az előadásnak, mint az északiak. Legkivált olasz lopera-előadásokon tapasztalható a közönség oly fokú aktivitása, amely nálunk elképzelhetetlen volna. A *tetszés* vagy nem-tetszés, taps és püsszegés olyan viharos, sőt veszedelmes formákat öltenek, hogy néha percekre elakad az egész előadás. A múlt század végén egy firenzei színházban Mascagni „Parasztbecsület“-ének tenorszereplője a kulisszák mögött énekelt első áriájában kivágott egy gixert. A közönség felháborodása és tiltakozása fenyvegető hangokban tört fel a nézőtérről s a szerencsétlen tenorista nem mert kijönni a színpadra. Rendező és igazgató könyörgésére végre kibátorkodott a rivalda elé, ahol a közönség rosszindulatú némasága és újabb vihar előtti csöndje fogadta. Talán a szokatlan izgalom és félelem szokatlan erővel acélozta meg a szegény tenoristát, mert minden hiba nélkül és teljes szívvel énekelt tovább a szerepét, akkor meg a közönség ujjongó tetszése és viharos tapsa szakította félbe. Itt a közönség igazán dramatis persona volt, játszó személy, eleven tényező s nem lehetetlen, hogy éppen az ő

elégedetlensége váltotta ki az énekesből azt a rendkívüli erőfeszítést, amely neki is, a szerepnek is nagy hasznára vált.

A közönség tapsa voltaképpen summája minden színpadi hatásnak, amely könnyben és kacajban, nevetésben és sírásban oldódik fel és bizonyos hőfokon túl, kivált nagy tirádák, izgalmas jelenetek és kielezett felvonásvégek után nem egyszer elemi erővel robban ki a nézőtérén. Amely pillanatban a közönség ráeszmél arra, hogy az a megdöbbentő valóság, amelyet látott és hallott, voltaképp csak játék, a ráébrédésnek megrendítő hatása alatt, mindenről megfeledkezve tapsolni és tombolni kezd. Az ilyen tapsban megvan a fölszabadulás diadalmas érzése, — az a tudat, hogy hála Istennek, csak játék volt és nem valóság az, ami szemük előtt lezajlott, de megvan benne a kitörő hála és az adakozó készség azok iránt, akik megadták a közönségnek a nagy élményt, a fájdalomnélküli fájdalmat, a szenvedésnélküli szenvedést, a nézőnek azt a felejtethetetlen életszenzációját, hogy járhatott a pokolban, de egy hajszála sem pörkölődött meg s betekintethetett a mennyországba s nem vakult meg a fényességtől.

Régebben a megtapsolt jelenet után a színész visszajött a színpadra s megállította az előadást. Operetté-előadásokon még ma is él ez a divat. A drámai színházak ezeken az illúziót romboló visszajöveteleken és hajlongásokon úgy segítettek, hogy a taps megköszönését a felvonásközökre korlátozták, úgyhogy a színész csak a függöny leereszkedése vagy összezsugorodása után hajlonghatott a közönség előtt. Igényesebb színházak azt is megtiltották, hogy ha egy szereplő a darab szerint felvonás alatt meghalt, — felvonás után kijöjjön a függöny elé. Jászai Mari hosszú művészi pályája alatt, minden tilalom és kényszer nélkül ragaszkodott ehhez az elvhez és miután, mint Gertrudot, Bánk-bán őt a negyedik felvonás után megölte, a legzajosabb és legkövetelőzőbb tapsokra sem volt hajlandó kilépni a lebocsátott függöny elé.

Közönség és színész illetően magán-érintkezésének mindig volt két erős ellenzéke: az udvari etikett és a puritán művészet. Az etikett parancsa az egykori udvari színházakban gyakran elvágta a színészt a közönségtől azzal a tilalommal, hogy tapsra nem szabad megjelenni, legfeljebb a darab legvégén. A bécsi állami színházban ma is ez a rend s a közelmúltban a Nemzeti Színházban is keresztül akarták vinni, de a megindított akció kudarcba fulladt. Annyi kétségtelen, hogy e tilalom egyúttal a taps elfojtása, ha nem is teljes elnémítása. A robbanó taps is könnyen ellanyhul, ha a függöny előtt megjelenő színész újra fel nem tüzeli. Viszont igaz, hogy ilyen esetekben a taps könnyen önállósul, öncéllá lesz, mértéken és értéken túl fokozza fel önmagát, mert a közönség is minél hatásosabban és teljesebben akarja kiélni a saját szerepét. Kitanult és ravasz komédiások tisztában vannak ezzel, s valahányszor megjelennek a függöny előtt, egy mozdulattal, egy szemvillanással, a provokáló szerénységnek, a követelő lemondásnak, a tüntető szégyenkezésnek egy-egy forró olajcseppjével új tüzeket szítanak a nézőtérén.

De a puritán művészet is ellenzi a tapsok megköszönését. A jelen század elején oly híres és nagyszerű berlini Deutsches Theaterben, azon az alapon tiltakoztak ellene,

hogy amíg a színész a szerepét játssza, annyira egy a szerepével s azonos vele, hogy mint magánszemély nem mutatkozhatik a közönség előtt. Elég szomorú és nevetséges, — mondották a művészet puritánjai, — hogy olyan szereplők, akik az egész darabon keresztül, mint halálos ellenségek néznek egymással farkasszemet, — felvonások után, a közönség szemeláttára barátságosan szorongatják egymás kezét, sőt túlzottan megjátszott álszerénységgel mindegyik a másikra hártja a siker érdemét. Némely színház úgy próbálta megoldani ezt a dilemmát — s ez a gyakorlat ma is divatban van még —, hogy a tapsokra széthúzzák ugyan a függönyt, de minden szereplőnek a helyén kell maradnia, hogy az utolsó pillanat képe ne bomoljon fel a színpadon. Csakhogy itt egyrészt az a baj, hogy a felvonás utolsó pillanatát megismétlik, mint élőképet, ami nem emeli az illúziót, másrészt ez a megoldás sok esetben nem célravezető, mert a felvonásban szereplő 10—12 személy helyett gyakran csak ketten vagy hárman végzik a felvonást és így fontos szereplők rövidséget szenvednek.

A közönség szerepét és aktív beleavatkozását a 19-ik században olyan kényesnek, egyúttal döntő fontosságúnak érezték, hogy nemcsak a színpadon, hanem a nézőtéren is sűgöt, sőt sűgőkat alkalmaztak. A tapsot a hatás fokmérőjének, a siker pecsétjének tekintették, a közös élmény szemmelátható jelének, amely tehát épp oly nélkülözhetetlen csattanója a tirádának, jelenetnek vagy felvonásnak, mint a költő szava és a színész gesztusa. Minden darabnak vannak helyei, ahol a taps elmaradása egyúttal hiányérzést kelt, kielégületlenséget, befejezetlenséget támaszt, — szóval olyan, mintha a mondat végére elfelejtettek volna pontot tenni. Ha a közönség, szórakozottságában vagy elmerültségében, talán túlságos izgalma vagy meghatottsága miatt elfelejt megnyilvánulni, miként lehet őt tevékeny szerepébe visszazökkenteni? Ezt a kérdést a franciák fejtették meg, amikor hivatalosan szervezték a nézőtéri sűgást, vagyis kitalálták és rendszeressé tették a klakkot.

Igazság szerint csak újra kitalálták azt, ami úgyszólván törvény az emberi találmányok történetében. Ha Nero császár, a koronás bohóc énekelt és fuvolázott az amfiteátrumban, bizonyos akart lenni a tapsok felől, tehát fizetett tapsolókat állíttatott be előadás előtt, s ezeknek hangos jeladására az egész közönségnek önkívületbe kellett esnie, ha nem akarta fejére zúdítani Nero bosszúságának és bosszúállásának jól ismert rohamait.

Párizsban a klakk több mint száz esztendőn keresztül jövedelmező üzleti és művészi vállalkozás volt, ámbár egy francia színházi lexikon a fizetett klakkot visszataszító intézménynek nevezi. A klakkba szervezett egyes nézőknek — a színészek módjára — meg kellett tanulniok s be kellett gyakorolniuk a fontos végszavakat, amelyeket a rendező vagy az igazgató jelölt ki számukra.

A klakk nem ítéhető el, ha pusztán a sűgő szerepére szorítkozik s csakis azt a tapsot robbantja ki, amely úgyszólván lóg már a villamos felszúltséggel telített levegőben, már lappang a közönség lelkében, de valami oknál fogva nem tud utat törni magának, — vagy ha azt a tapsot fokozza és erősíti, amely már megindult —,

de határozatlanul, bátortalanul és erőtlenül, mert éppen a közönség belső meghatottsága, erős elfogódottsága korlátozza és bénítja. Ha a klakk művészietlen — vagyis a nézőtéri sűgók nem tudják a szerepüket —, könnyen tolakodóvá lesz, a közönség felismeri s az a tudat, hogy be akarják őt ugratni, illetéktelenül be akarnak avatkozni az ő lelki ügyébe, élénk tiltakozást, sőt zajos püsszegést válthat ki belőle, amit ma is lehet még tapasztalni olyan bemutatókon, ahol a szerző vagy színész jóakarátú barátai, mint önkéntes tapsolók ki akarják erőszakolni a sikert s műkedvelők módjára gyakorolják a klakkot, amelynek megvan a maga technikája, tehát gyakorlatot és nagyfokú készséget kíván.

Amíg teljes virágjában élt a klakk (alig félszázaddal ezelőtt még a Nemzeti Színháznak is volt hivatalosan szervezett klakkja) Franciaországban, a tapsolók tömegével szemben, akiket nyilván Nero császárra való utalással rómaiak-nak hívtak, voltak magános tapsolók, egyéni klakörök, úgynevezett *solitaire*-ek, akikről nem is sejtette a közönség, hogy fizetett alkalmazottak. Ezeket „csiklandozók“-nak is nevezték, szerepük a virtuozitásig kifejlesztett árnyalatok alkalmazásában állott s főképpen az egyes nézőtéri szomszédok megdolgozására szorítkozott. A *solitaire* a kellő pillanatban szeméhez emelte zsebkendőjét, de olyan szemérmes mozdulattal, mintha szégyelné, hogy meg van hatva. Vagy befogta két szemét a kezével, mintha titkolni akarná felindulását. Vagy maga elé mosolygott s önkéntelenül a fejét rázta. — mint aki ezt mondja magában: Sohasem mulattam ilyen jól. A taps és tetszés ez irányítói finoman kiöltözött úri emberek voltak és senkisémm gyaníthatta a nézőtérén, hogy fizető néző helyett fizetett tapsoló ül mellettük.

Mindamellettt meg kell állapítanunk, hogy a közönségsikert nem döntik el a közönség tapsai. Vannak darabok, amelyeket csak megtapsolnak és vannak darabok, amelyeket megnéznek. A taps a pillanatnyi hatásnak dinamikus megnyilatkozása, dinamikus felelet a színjátszás dinamikus kérdésére, de nem mindig tükrö a sikernek. A Nemzeti Színháznak a század elején, még a régi épületben döntő sikere volt Ferenczy Ferenc egy vígjátékával, a „Flirt“-tel, az évad egyetlen darabjával, mely felvonásvégi tapsok nélkül ment le, részben mert — akkori divat szerint — nem voltak félvtonásvégi csattanói, másrészt mert nem volt karzati közönsége, amely mindig naivabb, közvetlenebb, őszintébb, mint a földszint vagy a páholyok. Ezzel szemben ugyancsak a régi Nemzeti Színházban évről-évre előadták *egyszer* Vörösmarty „Áldozat“ című költői tragédiáját, amely tele van lírai szépségekkel, de amelyet csak néhai Toldy Ferenc minősített jó drámának. Van azonban a darabban Zenőnek egy örülesi jelenete, amely után összecukódik a függöny. A szerepet Jászai Mari játszotta s ezzel a jelenetével olyan tomboló sikert ért el, amelyhez fogható ritkán látni színházban. Az emberek felugrottak a székekről, véresre tapsolták a tenyerüket, ami a legviharosabb bemutatókon is ritkán szokott megessni. E „siker“ után a darab megint elnémult s csak egy esztendő után kerülhetett ismét színre, akkor is csak december 1-én, Vörösmarty születésének évfordulóján.

Minthogy a színházi siker tömérdek tényezőnek eredője, nem is dőlhet el mindig a bemutató estéjén. A legnagyobb hatású darab körül is létre kell jönnie annak az atmoszférának, amely kiérleli a sikert, s bár ez a folyamat a legkülönbözőbb módon megy végbe, alapja mégis az, hogy az a közönség, mely látta a darabot, miként hat arra a közönségre, amely még nem volt benn a színházban. A sajtónak és a nézőknek sokszor ellentmondó véleményeiből egészen sajátos formában fejlődik ki a siker és így azon a gyakran tapasztalható tényen sem szabad megütközni vagy csodálkozni, hogy sikeres induló darabok pályafutása váratlanul megszakad s a bukás jegyében bemutatott színhátékok egy-két heti bénaság után talpra szökkennek s viharos erővel futnak be az állandó siker révébe.

A nézőközönség nem pusztán színházi sokaság, viszonya a műhöz és az előadáshoz nem merőben művészi. A közönség egyúttal társadalmi tényező, a színházi siker egyúttal társadalmi jelenség s ennek bizonyos oldalait még külön megvilágításban fogjuk látni e lapokon.

A színész

Minthogy a színházat a maga történelmi kialakulásában is akarjuk látni, ha a közönséggel kezdtük meg a sort, — a színésszel kell folytatnunk. A közönség a fejlődés folyamán megelőzte a színészt, a színész pedig úgyszólván mindenütt megelőzte a drámaíró, ha csak azt a körülményt nem vesszük figyelembe, hogy valamint a legtöbb népdal szerzője ismeretlen, valamikor, a kezdetleges drámaírás időszakában, kivált az apró színjátékok szerzői, a névtelenség homályában húzódtak meg. Az előtérben a színész állott, aki például a császári Rómában a társadalmi élet csúcsára tudott felhatolni, a szó segítsége nélkül, pusztán, mint pantomimus.

A pantomimus különböző jeleneteket és személyeket ábrázolt a mithológiából, a középkorban tömérdek apró vígjátékot adtak elő a színészek s vagy ők szerzettek a szöveget, vagy megszerezték névtelenül maradt íróktól. A darabok legnagyobb része elveszett, csak addig éltek, amíg a színész a maga fizikumával és fantáziájával életben tartotta őket.

A mai színész egyenes ősei tehát, akik részben a középkori bohócok voltak, később a rögtönzött színjáték sokoldalú és ünnepezt komédiásai, — kezdettől fogva állandóan a szabadúszást gyakorolták, ami annyit jelent, hogy mihelyst kilökték őket a mélyvízbe, vagyis a nagyközönség elé, nem volt se támaszuk, se segítségük, mert ott jóformán nem találkozhattak sem a szerzővel, sem a rendezővel. A színész, mint szobaúszó, teljesen magára volt hagyatva, a színdarabok legföljebb kopár és szűkszavú mese-vázlatok voltak, amelyeket a színész teremtő- és ábrázolóképesége töltött meg vérrel és étellel, az egyes figurák, amelyek olyan állandó népszerűségnek örvendettek, mint Arlechino vagy Pantalone, nem írói vagy költői elgondolásból születtek, hanem a nagy színész lelkéből termettek ki a színpadra. A nagy színész a maga testi adottságaiból, lelki és szellemi lehetőségeiből kiformálta a valóságos élet valamely típusából a maga érdekes és művészi figuráját s enyhe változatokban élete végéig ugyanazt játszotta. S nemcsak életet, hanem nevet is ő adott neki. A

commedia dell'arte sok százra menő figuráinak halhatatlanná vált furcsa nevei mind így születtek meg s mindegyik egy régi, híres színész emlékét őrzi.

Ennek a színpadi szabadúzásnak az első érzékeny dőfést a renaissance adta meg, amely fölfedezte a görög tragédiát, a latin komédiát, a drámai kritikát s hirdette az *irodalom* jogait és igényeit a merő színjátszással szemben. Shakespeare, Molière, Calderon s a hozzájuk hasonló drámaírók vetették aztán véget a színész egyeduralmának, ők indították el és fejlesztették ki az új, nagy korszakot, amikor a dráma és irodalom diktálni kezdett a színpadnak és színésznek.

A korszakalkotó változás, sőt forradalmi újítás lényeges követelménye az volt, hogy a színész ne a saját, begyakorlott vagy rögtönzött szövegét mondja el, hanem tanulja be szórói-szóra, betűről-betűre azt az idegen szöveget, mely a drámaíró műve.

Ezzel a gyökeres átalakulással küzdelmes idők szakadtak a színészre, legkivált a bohócra, aki állandóan a rögtönzés területén mozgott és még a saját szövegét is estéről-estére megmásította, ha úgy kívánta a hatás. Bár színpadtörténeti kutatást nem végeztem ebben az irányban, de erős a meggyőződése, hogy már a misztériumok, a késői középkori vígjáték- és bohózatírók, mindenekelőtt pedig a renaissance és a barokk nagy drámaköltői éppen azért állandósították a verses formát, hogy a színészt kényszerítsék a szöveg pontos és hibátlan elmondására. Mert a verset nehezebb átalakítani vagy megváltoztatni, mint a prózát, s utóbb a prózai forma oly nehezen tört utat a színpadon, hogy Molière-től a saját kora rossz néven vette a prózában megírt „Fösvény“-t. De a verses forma ketrec volt a régi szabású színésznek, aki a drámaíró térhódítását megelőzőleg igazán a saját urának vallhatta magát. Ha igazi egyéniség volt, föltárhatta magát a színpadon minden korlát és kényszer nélkül abban a formában, amelyet ő maga talált ki s megvolt a hatás és a siker. Az ilyen színész vajmi könnyen lehetett őszinte és közvetlen, mert személye és a közönség között nem állott az a hatalmas harmadik: a drámaíró, az ő egyéni elképzelésével, emberteremtő erejével és meghatározott szövegével.

A SZÍNÉSZ, MINT SZABADÚSZÓ

A nagy átalakulás folyamán, amikor a színészek szembetalálták magukat az idegen szöveggel (amely emlékezőtehetséget és tanulást is kívánt), elvesztették bátorságukat és szabadságukat, sőt mi több, közvetlenségüket és természetességüket, amelyet új és fáradságos úton lehetett csak visszaszerezniük. Viszont az irodalmi dráma, amely kivált első, tapogatózó kísérleteiben még nem igényelt színpadi szabadúszókat, magára szabadította a jól tanuló, pontos és megbízható, de annál fantáziatlanabb színészeket, akik a szabatos szerepfölmondás szűk határain túl már nem nagyon tudtak eligazodni. Az irodalmi dráma, fejlődésének nevezetes pontjain is kétféle színészszel dolgozott, olyannal, aki élte a szerepét, de nem tanulta meg a szavait, s olyannal, aki pontosan elmondta a szöveget, de nem elevenítette meg az alakot s ennek



Duse

a kétféleségnek erős nyomai még a mai színjátszáson is észlelhetők. A színészi rögtönzés ma sem szűnt meg, s gyakran odáig megy, hogy a színész újraírja a szerepét, sőt a darab egyes részeit, amint ez Bourget egyik drámájával történt, amelyet a híres Lucien Guitry átszabott a maga személyére, amiből parázs irodalmi per is keletkezett. Szigeti József, aki nemcsak színész volt, hanem színpadi szerző is, Shakespeare *Téli Regéjébe* szőtt bele néhány sárt, amelyeket Gyulai Pál annyira magasztalt, hogy Szigeti József végül is kénytelen volt bevallani, kitől erednek az öreg pásztor fennen dicsért kijelentései. Az operettben és a nagyon is könnyű prózai műfajokban ez a színész-gyakorlat még ma is nagyon eleven, viszont elképzelhetetlen, hogy akadjon színész, aki Rostand Cyranójához újabb verseket eszkábáljon össze, sőt akár az Ibsen-féle „Solness építómester“ prózában megírt soraihoz hozzá-toldja a maga ötleteit és kitalálásait.

Az irodalmi dráma kibontakozásával egyre több és több olyan színdarab került a deszkákra, hogy a színész a maga ember-ábrázoló képességét csakis a pontos szövegen belül élhette ki. Ez a színészi válság legakutabb volt a 18-ik században, s ez magyarázza meg, hogy a *színjátszás elméletét* ez a kor tisztázta először minden részletében s Nyugat-Európa legkitűnőbb drámai szakértői, köztük Diderot és Lessing, fáradoztak abban, hogy a színészt a megírt és előírt, tehát okvetlenül betanulandó szöveg pontosan megszabott korlátain belül hogyan tehessék ismét szabadúszóvá. A 18-ik század vetette fel tudatosan azt az alapvető színészi problémát, hogyan lehetséges a betanult, idegen szöveget úgy hozni a színpadon, hogy az a be nem tanultságoknak, a teljes életillúzióknak erejével hasson, szóval mintha a színész a saját szavaival fejezné ki azt, ami a szerep jellegéből és a helyzet kényszeréből fakad.

Ez a kérdés ma éppen olyan aktuális és az elméleti viták és a gyakorlati valóság körében épp oly égető, mint volt százötven évvel ezelőtt. Mint említettem, a színész ma már csak az operettben és bohózatban engedheti meg magának az egykori, boldog szabadúszás fényűzését s adhatja önmagát minden új szerepben, úgy, hogy az énekes és könnyű műfaj termékei nemcsak azért hasonlítanak egymáshoz oly kétségbeejtő módon, mert a szerzők a bevált témákat, alakokat és helyzeteket ismétlik vagy variálják, hanem mert a színészek megszokott fogásaikat, sőt módorossá merevült lényüket mindig ugyanabban a formában viszik a rivalda elé.

A komoly drámai szerepekben a színésznek, az új szavakon keresztül mindig át kell vedlenie új emberré, — valósággal minden darabban újjá kell születnie. A mai színész feladata szövevényesebb és súlyosabb, mint volt a közelmúltban, amikor a közönség azzal is beérte, ha valaki szép, zengő orgánummal és némi modulációval szavalta a színpadról Shakespearet és Schillert, vagy az újromantikus drámaírókat. A mai ember az egykor oly népszerű és kedvelt deklamációt lelki kötöttségnek, papirosillatú irodalmiságnak tartja, vele szemben az ő életérzése élményt kíván a színésztől, tehát az emberábrázolásnak, jobban mondva az emberteremtésnek azt a meggyőző és hiánytalan voltát, mely egyetlen pillanatra sem engedi a néző tuda-



Pethes Imre, mint „Lear király”,
amely Petruccio és Vackor mellett legnagyobb Shakespearé-alkotása volt.

tába jutni azt, hogy a szöveg idegen kéztől ered. A színpad szabadúszói, s ezek nagyon gyér számúak, betűről-betűre a drámaíró szövegét mondják s állandóan azt hitetik el velünk (s van-e ennél szebb család a világon?), hogy a szavak csakis ott és abban a pillanatban születtek meg a lelkükben s tódultak önkéntelenül az ajkukra, amikor mi látjuk és halljuk őket.

Hogyan lehetséges ez a csodálatos szabadúszás, ez a megrázó paradoxon, ez a tökéletes színlelés, amely egyben a legteljesebb igazság? Az önismeretnek minő tüzes poklain, a tanulmány minő meredekjein és mélységein kell a színésznek keresztülhatolnia, az intuíciónak és intellektusnak mily önsanyargatásain kell átésnie, amíg az idegen szóanyag teljesen feloldódhatik testében és lelkében? E folyamat csak úgy mehet végbe, ha a színész a szó szoros értelmében kirabolja a szerzőt, elragadja tőle a szöveget, minden szavával, minden betűjével, minden írásjelével és teljes ritmikájával együtt s úgy sajátítja el, úgy szívja föl a vérebe s minden érébe és idegszázába, míg végre már nem is tudja, hogy idegen a szöveg, sőt azt sem tudja róla, hogy szöveg, mert a szavak ránézve már csak gesztusok, reflexek, rezdülések, emberi megnyilatkozások, amelyek ő benne vannak, sőt csakis ő benne, mint ahogy őbenne van az a Hamlet, vagy ő van benne abban a Hamletben, akit *játszik*, hogy egy elfogadott, de tökéletlen szóval fejezzük ki azt a nagy életérzést, teremtő mámort, rejtélyes önilluziót, amely teljesen hatalmába keríti, elborítja, lenyűgözi, sodorja és röpití a színészt, amikor Othello vagy Hamlet jellemében kilép, vagy talán kirohan a színpadra.

Ez a szabadúszás csak ily módon kezdődhetik meg a színpadon; a szöveg, — vagyis a köté, melyet az átlagszínész állandóan a derekán érez, sőt megijed, ha nem érzi magán az övnek a szorítását: olyan belső gátlás, amely útjában áll minden valódi emberteremtésnek. Innen van az, hogy a legtöbb színész elsietí vagy elrecitálja a szöveget, nem mer szüneteket tartani. Két egymásra következő, de lélektanilag egymástól messze eső mondat között nem tud hidat verni, elmés, fordulatos, emberi gesztusokkal, amelyek nélkül csak szóbeszéd vagy hadarás a szöveg és nem válhatik drámai élménnyé. Az ilyen színészek félnek elbocsátani a kötelet.

A SZÍNÉSZI PARADOXON

A nagy színészi paradoxon kérdését Diderot fogalmazta meg a 18-ik században, de igen különös módon e paradoxon máig is nyílt kérdés maradt s alig pár esztendővel ezelőtt nagy ankét volt Angliában s minden nagy színészt fölkertek, nyilatkozzék: vájjon teljesen átérzi-e a színpadon a szerepét vagy csak el tudja hitetni a közönséggel, hogy átérzi? A legkiválóbb színészek részéről is a legellentmondóbb válaszok érkeztek be az ankét-rendező drámai kritikus asztalára. A színészek nagy része odanyilatkozott, hogy föltétlen átérés nélkül a játék hideg marad és sohasem lehet meggyőző. Ha a szerep nem ragadja el a színészt, a színész nem fogja soha elragadni a közönséget. Akadtak viszont sokan, akik úgy fogták fel a kérdést, ahogy Diderot is megoldotta, hogy az érzés

útjában áll a művészi kifejezésnek; ha a színész enged a szívének, elveszti a fejét, s egy szép és kiváló angol színészről amiótt panaszkodott, hogy nem tudja visszafojtani könnyeit a színpadon, nem tud parancsolni az érzésének, amely úgy elborítja, hogy többet sír a kelletténél, elrontja a hatást, s a közönséget a legforróbb könnyekkel sem tudja meg-
hatni. Ez Diderot tételét igazolná, aki azt írta, hogy az érzelem hiánya teszi a nagy színészt, bár a tételt később odamódosította, hogy az érzelem hiánya készíti elő a nagy színészt. A híres Coquelinre is történt hivatkozás, — aki mindenkor azt vallotta, hogy a színpadon a legforróbb jelenetek alatt is képes egyébre gondolni s ugyanakkor a közönséget teljes illúzióba ringatni. Az egyik angol színész — Fred Wright — erre vonatkozólag megjegyezte, hogy Coquelin valószínűleg ilyen estén látta, — amikor egyébre gondolt a színpadon. Tökéletes beszédművészete, hibátlan technikája mindent felülhaladt, de tűz, őszinteség, igazság egy pillanatil sem volt a játékában s így csak hideg bámulatot kelthetett a közönségben, megfogni nem tudta.

Az angol színésznek e kijelentéseit szórói-szóra alá fogják írni mindazok, akik Coquelin budapesti vendégszínháza folyamán látták, mint Cyrano de Bergeracot, s alakítását összevethették a magyar Cyranoval, Pethes Imrével. Az első felvonásban a francia művész könnyen szárnyalta túl a magyart, nemcsak azért, mert az eredeti nyelven írt szöveget mondhatta, de hevét és temperamentumát rakétaszerűen villantotta ki a nézőtérre s mindenkivel feledtette a korát és hízásnak indult alakját. A harmadik felvonás erkélyjelenete s az ötödik felvonásbeli nagy haldoklás azonban bensőséget és emberiséget kíván, egy visszafojtott lélek keserű tüzei, egy meghíusult élet égő fájdalmai itt csak a színészi átélés mélységein keresztül érvényesülhetnek s éppen ezekben a részekben a magyar művész nagyon is felette állott a szerep francia kreálójának. Coquelin az erkélyjelenetben a szerelem kiáradása helyett áradó retorikával dolgozott, az élmény benne rekedt a tirádában, a haldoklási jelenetben pedig színpadias és túltudatos volt, nem Roxanetól búcsúzott, hanem a közönségtől, valamint a III. felvonásban sem Roxanet-lebeget körül az ő szerelmes szózata, hanem a sűgőlyük előtt hangzott el, a közönség felé.

A színészek elméleti felfogásai és meggyőződésai nem a saját művészetük helyes átgondolásából fakadnak, hanem csakis lelki alkatukból, amelyet nem tudnak mindig átvilágítani az önismeret fényével. Coquelin, aki nagyszerű virtuóza volt a színpadnak és igazán remek komédiás, nem ismerte az érzelmek extázisát, a lélek örvényeit, a szenvedély tüzeit, komédiász volt és kitűnő elme s ezért fogalmazta meg a színjátszás követelményeit Diderot értelmében. Csakhogy a színészvilág, sőt az egész világ is félreismerte, vagyis inkább csak félig ismerte a Diderot-féle elméletet, amely ma is torzformájában kísért a színészi agyvelőkben. Diderot ugyanis később meghazudtolta önmagát, vagyis inkább rájött arra, hogy nézetei csak féligazságok, mert egy bizonyos Mlle. Jodinez intézett levelében már azt írja, hogy az, akinek csak esze és ítélőképessége van, *hideg* marad, akiben pedig csak hűv van és szenvedély, az *bolondnak* fog feltűnni a színpadon. Tehát a józan észnek és bensőségnek bizonyos keveréke kell ahhoz, hogy valakiből nagy színész válhasson.



Jászai Mari

Diderot itt már közeljár az igazsághoz, de azért a színészi érték és mérték, a megfontolás és átérés kérdése nem így egyszerű. Akiben annyi a szenvedély, hogy fejfel megy a falnak s meggondolás nélkül ugrik bele a szerepébe: az a legőszintébb érzése mellett is könnyen komikussá válhat. Aki viszont száraz elemzés útján közeledik a szerephez, mindent szétboncol és megfejt benne, de nem hevíti keresztül a valódi szenvedély és átélés tüzevel, könnyen úgy járhat, mint a nagy Salvini Londonban, ahol azt írták róla, hogy Hamletje igazi tudós professzor. Pedig Salviniben a legnagyobb tüzek lobogtak s Othellójával Londonban épp oly tomboló sikert aratott, mint egész Európában. Hamletjével az történt, hogy a dán királyfival, mint északi emberrel szemben belső gátlásai támadtak, folyton az a hamleti kijelentés lebegett előtte, hogy az „elszántság természetes színét a gondolat halványra betegíti“. Nem mert szenvedélyes lenni abban a szerepben, amely bizonyos szempontból szenvedélyesebb, mint „Othello“ és így ábrázolás helyett csak magyarázatot adott róla.

Az igazi színjátszás — Diderot gondolatát továbbszöve — a józan észnek és az örületnek hihetetlenül kényes és kockázatos egyensúlya, vagy ahogy Talma mondotta, a játékhoz kétféle kell: forró szív és hideg értelem. Hogy a nagy színész maga, aki az embernek reprezentatív alakja, emberibb és emberebb az átlagnál, — miképpen tud berendezkedni a hideg agynak és forró szívnek erre az egyensúlyára: ez már lelki adottság, vagy talán az idegek teherbírásának és rugalmasságának kérdése. Duse Eleonóra, azokon a napokon, amikor játszott, nem állt szóba senkivel, s előadás alatt a kulisszák mögött sem tűrte, hogy bárki is megszólítsa, Sarah Bernhardt ellenben, a „Tosca“ idegrázó jelenetei során, amikor a nézőtérről minden szem, mintegy delejes vonzásra odaszegeződött az ő arcához és tekintetéhez: megszámlálta, hány páholy maradt üresen a nézőtérben s felvonásközben magához parancsolta az impresszárióját, aki szerinte kevesebb páhollyal számolt el neki, mint amennyit eladtak. És mégis voltak igen jeles kritikusok, akik Sarah Bernhardtot nem tartották kisebb színésznőnek, mint Duset.

A színészi idegrendszer rugalmasságának szinte megdöbbentő példáját láttam a múlt század kilencvenes éveiben, amikor a hetven esztendőn is túljáró Ernesto Rossi „Hamlet“ szerepét adta a Városligeti Színkör színpadán. Rossi a kulisszák között beszélgetett fiatal kritikusokkal s éppen egy humoros adomát mesélt el nekünk, amikor hirtelen megvillant előtte az ügyelő zsebkendője, jeladás arra, hogy a következő pillanatban ki kell lépnie a színpadra. Rossi elnémult, a színpadra vivő ajtó felé fordult s bennem szinte megfagyott a vér, mert abban a pillanatban már nem Rossi, a magánember állott előttem, hanem maga Hamlet királyfi, teljesen átváltozott arccal. Privátéletéből egy szempillantás alatt átlendült Shakespeare világába. Nem lehetett ráismerni.

A forró szív és hideg agy igen kitűnő paradox meghatározás, de nem megoldása a kérdésnek és főképpen nem fejtí meg a színészi ábrázolás lényegét. Talán nem véletlen, hogy a színész, mint *megdöbbentő* lényt, a 18-ik század alapos elméleti irodalmát jóval megelőzve Shakespeare fődözte fel, amikor a színjátszást Hamlet királyfival „monstrous“-nak mondja, vagyis szörnyűségnek. Ez senkinek sem jutott eszébe azóta, s minthogy

Arany a maga remek fordításában „szörnyűség“-et mond, amit kétféleképpen is lehet érteni, nálunk aligha gondol valaki arra, hogy Shakespeare a szereppel való azonosulást, a teljes színészi átélést szörnyűséges, tehát megdöbbentő jelenségnek nevezi. Hamlet monológiájának idevágó része így hangzik: „Nem szörnyűséges-e az, hogy e színész, csak költeményben, álom-indulatban úgy hozzátöri lelkét, hogy arca elsápad belé, könny ül szemében, rémület vonásin, a hangja megtörik *s egész valója kíséri képzetét*. S mind semmiért. Egy Hekubáért! Mi néki Hekuba s ő Hekubának, hogy megsirassa?“

Shakespeare tekintett bele legmélyebben a színjátszás örvényébe, — s Hamlet rémült csodálkozása a színész munkáján elméletileg és élményszerűen igaz, mert itt az *átváltozás csodája* van előttünk. A nagy drámaíró, sőt a nagy regényíró is megmutatja nekünk ezt a csodát, amikor a legkülönbözőbb embereket teremti ki a maga lelkéből és fantáziájából, de hogy egy ember a személyében más emberré váljék, aki valóság és vízió, élet és művészet egyszerre, ez csakis a színjátszásban lesz előttünk jelenvalóvá és nyilvánvalóvá.

Nem lehet vitás, hogy ehhez a dionizoszi ihlethez és lendülethez nemcsak különös berendezésű idegrendszer kell, hanem egyúttal a legmagasabb fokú érzékenység, tehát az a szenzibilitás, amelyet Diderot kezdetben elvetett, utóbb elfogadott, de soha kielégítően meg nem magyarázott, mert később sem jött rá arra, hogy kétféle szenzibilitás van, — az egyik teljesen magántermészetű, a másik tisztán művészi. Az egyik az idegekben gyökerezik, a másik a teremtő képzetében. Így érthető, hogy a színpadon nem elegendő ha a színész meg van hatva a szereptől, könnyeket tud ejteni egyes helyzetekben, amelyek belső felindulásokat keltenek benne. A színpadon az a döntő, hogy a színész a maga átélését érzékelhetővé, felfoghatóvá, szóval láthatóvá és hallhatóvá tudja tenni, a nézőtér optikája szerint. Ez magyarázza meg azt is, hogy széphangú és technikájú színészek bizonyos szerepekben azt is el tudják hitetni a nézővel, amit nem éreznek át igazán s már Lessing is igen bölcsen megírta, hogy némely színész a maga szerencsés adottságaival jobban tud hatni, mint mások, akiket hangjuk vagy alakjuk gátol abban, hogy *belső* adottságaikat érvényesíthessék.

A színész emberteremtő képzelete azonban kétféle úton juthat célhoz s ez a kétféleség az, amely az elméletírókat, sőt magukat a színészeket is állandóan megtéveszti. Vannak színészek, akik annyira égnak és lobognak, hogy szinte a rögtönzött átérzésen és átélésen keresztül közelednek a szerephez s a színpadi próbák munkája náluk abban áll, hogy tüzüket addig mérsékeljék, szenvedélyüket odáig fékezzék, érzelmeiket addig finomítsák és módosítsák, amíg a szerep körvonalai tisztán kibontakoznak. A színész másik típusa az átértés, a tiszta felfogás, az elemzés útján indul el s amikor már az alakot minden árnyalatában látja maga előtt, akkor gyűjtja fel a lelkét, akkor szabadítja fel az érzelmeit és indulatait/Szóval, ha a nagy színészeknél akarunk maradni, általában ezt a két típust tudjuk megkülönböztetni. Időrendnek vagy sorrendnek kérdése az egész. A lángoló odaadás és szigorú önellenőrzés egyensúlyához különböző úton érkeznek el, de csakis e kettőnek összetétele viheti a színészt a célhoz.



Prielle Kornélia a „Nagymama“ szerepében

Nem tévesztendő össze ezzel a kétféle típussal az úgynevezett intelligens, vagy gondolkodó színész, akiről ma is igen sok szó esik a sajtóban. Legtöbbször — ezt a múltban és a jelenben is példák igazolják — pályatévesztett színészekről van szó, akik az értelem hideg fényköréből sohasem tudják átemelni a szerepet az átélés eleven tüzébe s akik inkább tanárnak, esetleg rendezőnek születtek. Ezzel a színésztípussal kapcsolatban meglehetősen elterjedt az a nézet, hogy a színésznek képeznie és művelnie kell magát, tehát sokat kell olvasnia. Ez nem elvetendő követelmény, csak nem döntő igazság. Hivatkozni lehet a 18-ik század legnagyobb művészeire, Garrickre, aki a kor műveltségének színvonalán állott, Dúséra, aki, mialatt a tiszteletére rendezett banketten harsány szavakkal ünnepelték, otthon, a kandalló mellett, meleg sáljába burkolózva egy értékes könyvet olvasott, mert „az utolsó pillanatban meggondolta magát“, Tóth Józsefre, a nagy Shakespeare-színészre, aki egy-egy Shakespeare-szerepéhez olyan sokoldalú tanulmányokat végzett, mint egy vérbeli Shakespeare-tudós, nem nyugodott, míg el nem tudott jutni Londonba, hogy eredeti és hiteles formájában hallhassa Shakespeare-t; vagy Jászai Marira, a példátlan autodidaktára, aki a könyvet éppúgy imádta, mint a színpadot, aki, sajtó kijelentése szerint szinte gyerekfővel csak azért ment nőül Kassai Vidorhoz, mert annak nagy könyvtára volt. Ezek persze nagyszerű és fölemelő jelenségek, de ha szorosan az igazság mellett maradunk, a kérdésben döntő mégis csak az: *el tudja-e olvasni a színész a maga szerepét?* Ez tudniillik sokkal nehezebb és bonyolultabb dolog, mint érdekes és tanulságos könyveket fogyasztani. Egy szerepet igazán elolvasni annyit jelent, mint olvasni tudni a sorok között, mert az igazi színjátszás azt hozza, ami nincs a szavakban, azt, ami élő cselekménnyé és élő emberré teremti át az írott szöveget. Garrick, Duse, Tóth József, Jászai Mari igazi emberremtők voltak, a műveltségük legfeljebb emelte és gazdagította s főképp technikailag fejleszthette őket; — de legnagyobb erejük mégis csak az maradt, hogy tudtak a sorok között olvasni, amit nem lehet semmiféle könyvből megtanulni. Van egy régi, talán betű szerint nem is igaz, de annál jellemzőbb anekdota az öreg Szathmárynééről, aki eddigelé talán legnagyobb komikája volt a magyar színpadnak. Még Ujházy Ede is azt állította róla, hogy olvasópróbákon rendszerint ezt szokta mondani: „Gyerekek, olvassa valaki a szerepemet, mert a pápaszememet odahaza felejtettem.“ Állítólag nem tudott folyékonyan olvasni. Annál jobban olvasott a sorok között és Szigligeti „Mamájában“ olyan pesti, félig német — félig magyar anyóست vitt a színpadra, aki jóval túlment az író alakján, s évtizedeken keresztül nem Szigligeti, hanem Szathmáryné „Mamá“-járól beszéltek a Nemzeti Színháznál.

A SZÍNÉSZ ÖNÁLLÓ MŰVÉSZ

Azon a kétféle fő-típuson kívül, amelyekről szólottunk, a színésznek, sőt a nagy színésznek is tömérdek változata van, amelyek között a legfeltűnőbbek azok a színészegyéniségek, akék nem az átváltozás vagy azonosulás csodájával hatnak, hanem első és végső sorban lényüknek megragadó emberiségével. Ezek sohasem képesek olyan hatá-

sokra, mint például az olasz Novelli, vagy a német Bassermann, akiket egy-egy új szerepükben alig lehetett fölismerni, olyannyira belebújtak a szerep zártságába, annyira elváltozott hangjuk és mozdulatuk, úgyszólván szerepről-szerepre. Novelli érdes hangú, nyers, zajos, a bőrében meg nem féro Petrucchiója nemcsak egészen más ember volt, de mintha más színész lett volna, mint amikor Lebonnard apó lépett elénk, csöndes, halk, finom, öreges modorával, mint olyan valaki, aki negyven esztendőn keresztül órásmester



Odry Árpád, mint III. Richard

volt, s még az ujjai is úgy mozogtak, mint aki mesterségében hozzászokott ahhoz, hogy óvatosan és finom kézzel nyúljon minden tárgyhoz, amit aztán a személyekre is átvitt. Blaha Lujzáról viszont Beöthy Zsolt egyik szinikritikájában megjegyezte, hogy mindössze kétféle parasztasszonyt tud játszani s folyton ezt a két típust ismétli. Fiatal korában ez igaz is lehetett, kivált, amikor a nagy művész — Tóth Ede és Csepreghy Ferenc erőteljes színpadi művei után, hosszú időn keresztül olyan népszínművekben lépett fel, amelyek csak színpadi gyártmányok voltak, belső meggyőződés, emberteremtő képesség nélkül s Blahánának bábukat kellett emberileg hitelessé tennie. Ez nem azzal sikerült neki, hogy mindig más alakba surrant a színpadon, hanem csakis azzal, hogy ő volt jelen a deszkákon, lényének megvesztegető és ellenállhatatlan bájával, mosolyának ígésző természetességével, könnyeinek szívből fakadó őszinteségével, amit betetőzött népdal-éneklésének élményszerű szépsége. Vannak színdarabok, — amelyekre csak azért emlékezünk vissza, mert Blaháné egy bizonyos népdalt énekelt benne, így a Vöröshajú-ban a „Hullámzó Balaton tetején“ címűt, amely remeke volt a miniatűr-művészetnek, beteljesedése

a népdalnak, amely egyetlen sorsszerű pillanatba sűríti az eseményt. Öregkorában Blaháné jóval túlment Beöthy szigorú meghatározásán. Mint Madame Sans Gène, Sardou világot járt darabjában nem volt annyira mosónő, mint a híres Réjane, de viszont a későbbi felvonásokban nem tévedt a francia művész hatáskereső túlzásaiba. Prielle Kornéliának két híres szerepében, a Csiky-féle „Nagymamá“-ban és a Szigeti-féle „Rang és mód“ nagyasszonyában egyenrangú és egyértékű volt e szerepek kreáló jávai. Kétségtelen azonban, hogy a legmélyebb hatást nem alakításával, hanem személyével és egyéniségével, egész lényének ritka erejével idézte föl, de ilyen volt a Deutsches Theater két igen nagy művésze is, Rittner Rudolf és Lehmann Elza, akik pedig teljes sikerre vitték Hauptmann

és Ibsen emberi alakjait, míg Bassermann Albert, egyéniségének érdekessége és fölényes volta mellett ma is még valósággal átváltozó művész, akinek skálája a „Sabin nők elrablásának“ ripacs színigazgatójától kezdve Othellóig és Wallensteinig szinte minden típust felölel s olyan gazdagságot tár fel, amilyenre ritkán van példa a színpadon.

A színész emberteremtő képessége nemcsak akkor szabadul fel, ha igazi dráma-



Odry Árpád

hanem élelmes színpadi szerzőknek ügyes helyezetekben fellépő bábjaikat is meg tudja tölteni az élet minden forróságával és hitelességével s így ma is gyakran visszanyúl a commedia dell'arte letűnt korába, amikor a színész jóformán szerző nélkül dolgozott. Ne gondoljuk azonban, hogy az igazi drámaköltő a színészre való tekintet nélkül dolgozott. Az egy Ibsent kivéve, aki zordon szemmel nézte mindig a színpadot, amelyet tökéletesen ismert, s aki haragos elszántsággal zárkózott be a maga elefántcsont-tornyába, ahol egy, gyakran két egész esztendőn keresztül sűrítette drámái formába a maga üzeneteit a nagyvilágnak: alig említhetők igazi drámaírók, aki alkotás közben nem gondolt a színészre, sőt akárhány olyan drámaíró is akad, s épp a legjobbak között, aki a szerepeket bizonyos színészeknek szánta, nem is szólva például egy Marivauxról, aki legbájosabb nőalakjait a párisi olasz színháznak egy Sylvia nevű elragadó színésznőjéről mintázta. Aligha lehet vitás, hogy a híres Burbage nélkül, akinek Richárd királyát a szájhagyomány még egy emberöltő után is bámulva emlegette, Shakespeare nem írhatta volna meg nagy, tragikai alakjait. Molière a maga vígjátékai-

ban minden kacér leány és asszony képében a saját ifjú feleségét írta meg, Armande Bèjart-t, a képzelt beteget, az embergyűlölőt, a szerelemföltő férjeket nemcsak önmagából formálta, de ő maga játszotta is el a színpadon, Victor Hugo a nagy Talma számára készítette elő Cromwellt, s minthogy Talma időközben meghalt, a költő könyvdramává szélesítette ki a művét, s nem is pályázott többé arra, hogy drámája színrekerüljön. Rostand Cyrano de Bergerac-ban Coquelint tartotta szem előtt, a „Sasfőkötet“ pedig egyenesen *úgy* írta meg, hogy egy bizonyos színésznő játszhassa el, — Sarah Bernhardt.

De azért a drámaköltőnek a viszonya a színészhez mégis más természetű, mint a színpadi mesteremberé. Az igazi drámaíró megszakítatlanul él tovább az *irodalomban* s bármely pillanatban új életre támadhat a deszkákon, mielőtt olyan színész közeledik hozzá,



Blaha Lujza „Nagymama“ szerepében

aki fölveheti a versenyt az eredeti modellel. Racinet és Corneillet majdnem kétszáz évvel a haláluk után Rachel olyan diadalmas sikerhez juttatta, amelyben életük folyamán alig volt részük. Jászai Mari Elektrája egy több mint kétezer éves drámát emelt a színpadi siker legmagasabb csúcsára, úgyhogy Magyarország minden vidéki színházában divatba jött Szofoklesz. Rostand Sasfőkjéről Budapesten is kiderült, hogy a nőnek szánt és nőnek írt szerepet férfiszínész is a legnagyobb sikerrel ábrázolhatja.

Az ilyen művekben szerzőnek és színésznek *helyes* és hibátlan egyensúlyát látjuk, ami egyúttal irodalomnak és színháznak is kívánatos, de csak ritkán beálló harmóniája. Ha visszatekintünk a múltba, sőt akár a közelmúltba is, szinte megdöbbenőek azok a tömegsírok, amelyekben egykor nagyszerű színdarabok alusszák örök álmukat, a feltámadás leghalványabb reménysége nélkül. Talmának és Rachelnek átütő sikereik voltak olyan színdarabokban, amelyeket ma nem tudunk végigolvasni, sem irodalmi, sem színházi szempontból. Frédéric Lemaître, Franciaország legnagyobb romantikus színésze sikert-sikerre halmozott: de a darabok közül egy sem adható elő mai színpadon, s még akkor sem volnának felújíthatók, ha egy Lemaître-szerű jelenség léphetne föl bennük. Közvetlenül a világháború előtt Amerikában a „The Music-Master“ című színművet több, mint kétezerszer adták elő, ami még a nagy sikerek sorában is rekordteljesítménynek számít. A darab közepes és közönséges melodráma volt, úgyhogy az európai színpadok nem is merték műsorra tűzni. Rendkívül hatását és népszerűségét egy Warfield nevű színésznek köszönhetette, aki a szerep durva anyagából olyan élő embert varázsolt a színpadra, hogy rohammal vette be a közönség szívét.

A színésznek e teremtő és önálló munkája, különleges viszonya a drámaíróhoz egy analógiával fejezhető ki legvilágosabban. Az operai műfajban szinte törvényszerűen ismétlődik meg ez az eset és élénken tükröződik szerző és zeneszerző viszonyában. Hogy csak egy feltűnő példát említsek, *Carmen* szövegíróit alig ismeri valaki, inkább a forrására emlékeznek, Prosper Mérimée remek novellájára, de az operai közönség csak Bizet Carmenjét emlegeti, talán ő maga sem tudja, mily teljes jogosultsággal. Carmen szövege jól összeácsolt színpadi munka, vázlatos mű, amely azonban a zeneszerzőnek végtelen lehetőséget nyújtott. A tragikus dráma, az életkedvnek és életörömmek, a felújjongásnak és felszabadultságnak őrzője után a korai halál kényszere és kikerülhetetlensége, Carmennek egészen kivételes és mégis szimbolikus jelleme, hogy az élet önmagát zúzza össze: nem a szövegben válik valósággá, hanem csakis a zenében és a zenekarban. A nagy színész a gyöngé szöveget épp úgy megzenésíti és hangszereli, épp oly emberi megnyilatkozássá emeli, mint a Bizet-féle zeneszerzők.

AZ IGAZI ILLÚZIÓ

A színész nem valóságot teremt a színpadon, hanem illúziót — és a kettő között igen nagy a különbség. A valóság a színpadról csakis a művészi hangsúly és kiemelés erejével tud hatni, aminek élő bizonyossága, hogy a legvalódibb és legvalóságosabb kellék sem elevenedhetik meg a színpadon, ha a színész nem vonja bele a maga szuggesztív

játékának szoros keretébe. Maga a bútor vagy a kellék nem játszik, a közönség jóformán észre sem veszi, ha a színész még az élettelen tárgyat is át nem hevíti a belső átélés tüzeivel. D'Annunzio, aki a színpadot egy ókori mecénás bőkezűségével szerette volna felgazdagítani s közel vinni a legpazarabb valósághoz, egyik darabjának a próbáin találta azt, hogy a színészek, az igazi színpadi ihlet parancsából igazi aranykehelyből kell innia, valódi antik szobrok között kell mozognia. Volt olyan drámája, amelynek előadásához, nagy utánjárással, a nápolyi múzeumból szerezte meg a legvalódibb kelléket. E túlzott kísérlet művészileg teljesen kudarcot vallott s ezt D'Annunzionak is előre kellett volna tudnia. A legszebb rózsza sem hat rózsának a színpadról, amíg a színész úgy nem fogja az ujjával s úgy nem szívja be az illatát, hogy a néző egyszerre érezni és élni kezdi a virágot. Régebben híres artista-mutatvány volt a varieté-színpadokon, hogy a „művész“, a közönség szemeláttára a színpadon megvarrt egy mellényt, amelyről mindenki azt hitte, hogy látja, holott az artistának se szövet, se tű, se cérna nem volt a kezében. Ez a sikeres mutatvány élő jelképe annak a színészi paradoxonnak, hogy a legtökéletesebb kellék sem él önmagában és önmagától, viszont a színészi gesztus azt a kelléket is meg tudja eleveníteni, amely nincs valójában a színpadon. Rakják bár tele az egész színpadi keretet a legszebb és legdrágább holmikkal, bútorokkal és kellékekkel, építsék fel a legszebb díszleteket, tömör oszlopokkal és falakkal, tékozzolják a selyemkárpicokat és a bársonyfüggönyöket, hirdessék, hogy nem akarnak csalni és csakis a legvalódibb anyagokkal dolgoznak: ez mind nem használ és nem erősíti az élmény valóságát, amely a sugallatban gyökerezik. A nagy színész fölkap az asztalról egy kopott papírmásé-tört — sa rémület moraja zúg végig az egész nézőtéren.

Egy pillanatig se higyjük tehát, hogy a tiszta, művészi színjátszás az, amely el tudja hitetni, hogy ő maga a tiszta valóság. Hiszen így a színpadi illúzió nem volna egyéb, mint megtévesztés, beugratás, szóval: kegyes csalás. Ez esetben a művészet nem teremtene, csak másolna, s bármily siker kísérmé is munkáját, utánzatot csempészne az eredeti helyébe, tehát alul maradna az étellel szemben.

Igaz, a gyermek legtöbbször művészi kielégülése, ha a játékot teljesen egynek érezheti a valósággal, s ezen az alapon érthető meg az a jelenség, hogy a nagytömegek, amelyek Gustave Le Bon szerint is oly naivak, mint a gyermekek, erős színpadi jele-
netekre úgy reagálnak, mintha nem is játék peregne le előttük, hanem szembekerültek volna a valósággal. A peleskei nótárius, aki felrohan a színpadra, mert nem nézheti ölhetett kézzel, hogy egy rútszerecsen megfojtson egy szépséges fehérszemélyt, aki ártatlan is azonfelül — csak egy a sok ezer példa közül. Hogy a magyar vidéken alig félszázaddal ezelőtt még a kiskapunál lestek a színdarab „cselszövő“-jét, mert meg akarták verni este héttől féltízeg elkövetett gaztetteiért, ez még ma is előfordul Dél-Amerikában, s elő fog fordulni mindenütt, ahol a közönség úgy belefeledkezik a játékba, hogy, mint a gyermek teljes valóságának érzi és ehhez méri a saját viselkedését.



Rákosi Szidi és Bajor Gizi Zilahy Lajos Szibériájában

géből ered s melynek forrása színésznek és közönségnek lelki hasadtsága, belső megosztottsága.

A legnagyobb színészi paradoxon, amely túlmegy Diderot elméletén, a színésznek lelki megosztottsága, kettéhasadtsága a játék, alatt. Ha nem éli bele magát testestől-lelkestől az adott szerepbe, ha nem érzi át, hogy ő nem ő, hanem Julius Caesar, Napoleon vagy Othello, akkor nem születhetik meg a nagy élmény, a nagy életillúzió, amely több, mint élet, mert művészi formává kiteljesedett valóság. Viszont, ha a színészen megszűnik a kettéhasadtság, szóval, ha nem formálja egybe testi-lelki anyagát a drámaíró szövegével, s ha nem tud ellenőrző és parancsoló ura maradni a benne dúló viharok, ha autósuggerációja odáig hajszoja, hogy művészi és kritikai énje felmondja a szolgálatot, minden pillanatban az a veszedelem fenyegeti, hogy az őszinte átélésből kiviharzó dionizoszi mámore kiszakítja és kiragadja őt a művészi keretéből s ennek eredménye az illúzió teljes szétfoslása. Ugyanegy pillanatban kell forrónak és hűvösnek, örültnek és józannak, szenvedélyesnek és megfontoltnak, alkotónak és szemlélőnek lennie. Állandóan rá kell függesztenie szemét a saját extázisára, magán kívül kell lennie és mégis magán belül keli maradnia. A költő, amit leírt a pillanat hevében, a festő, amit percek alatt a vásznonra kent, *utólag* újra megnézheti, megtarthatja, vagy elvetheti. A színésznek effajta igazításokra csakis a próbákön van módja. De mikor a végső keresztülvitelre kerül a sor, ő> ellentétben íróval, festővel, szobrással vagy zeneszerzővel, nem szigetelheti el munkáját a saját fizikumától, tehát az előadás estéjén az ő kettéosztott vagy kettévált lelkének tökéletes egységnyán fordul meg minden színpadi illúzió. Jégbehűtve kell tüzelnie s az izzó láva fölött kell fagyoskodnia. Szilaj bikának kell lennie Szókratész kötőfékén.

Ha ez a folyamat csakugyan végigmegey a színészen, a néző bensejében is valami ehhez hasonló történik, ugyancsak a lelki megosztottság alapján. Amikor szétlebben a kárpit s megkezdődik az előadás, minden néző teljes tudatában van annak, hogy ami elébe fog tárulni, az sok heti fáradságos próbákön összetanult és kialakított színjátszás, s tudja azt is, hogy a színlapon jelzett s az újságokban régóta hirdetett Nagy Napóleon nem az igazi császár, hanem X. Y. színész, aki a múlt héten házasodott meg harmadszor s aki egy héttel azelőtt Hamletet játszott. A néző tehát előre tudja, hogy amit látni fog, nem valóság, hanem játék. És mégis, ha a színész csakugyan azonosul a szereppel s hihető és hiteles emberré eleveníti, — a nézőnek ez a világos és élő tudata egészen elhomályosodik, s ő csak azt érzi, hogy Napóleont látja maga előtt. Tehát a tudata szerint hiába érzi játéknak a színészi alkotást, a színész suggerációja alatt mégis valór, ságnak hiszi a játékot. Ennek a két, szenzációsan ellentétes érzésnek az összeolvadásán ból fakad ki az, amit illúzióknak kell mondanunk.

Tudjuk, hogy amit magunk előtt látunk, merő csalás és ugyanakkor meg vagyunk győződve arról, hogy tökéletesen igaz, valamint hogy a színész is igazság és hazugság, valóság és játék egyszerre.

Ha a gyermekben vagy a járatlan nézőben egyszerűen hiányzik a játék tudata s a teljesítményt vakon és kritikátlanul azonosítja a valósággal, akkor is történik vele valami, sőt örömmel is megtelhetik, de ez sohasem válik benne művészi élménnyé, mert

nincs illúziója, nem ismeri a gyönyörnek azt a kettős érzését, hogy a játék valóság s a valóság játék, hogy az élet művészet s ugyanakkor a művészet élet.

Az igazi és teljes színpadi illúzió megadja az embernek azt, amit az élet egymagában soha meg nem adhat neki, mert az ember mindenestől benne áll az életben, nem ülhet le vele szemben, hogy igazán láthassa, hacsak nem szent vagy filozófus. Az illúzió, amelyet a művészet nyújt neki, s legelőbbben a dráma és a színpad, éppen abban fejeződik ki nagy erővel, hogy az ember önmagától külön, függetlenül és szabadon szemlélheti az életet és a valóságot, s így egyszerre benne is van, s mégis kívül áll rajta.

Az életben ehhez hasonló érzésünk csakis akkor lehet, ha *remélünk*, vagy ha emlékezünk. Tehát, ha valamin még innen vagyunk vagy már túl vagyunk rajta. Így éppen maga az élet adósunk marad azzal a kézzelfoghatósággal, amely a drámai színpadon megvalósul számunkra. A színpadi illúzió lehetővé teszi, hogy a jelen pillanatot, a mostan való életet úgy érezzük, hogy benne vagyunk, — s így amit látunk: valóság, — s hogy mégis kívül állunk rajta, s amit látunk: csak játék.

Közönség és színész egybeforrása az illúzió jegyében az a nagy közös élmény, amely a színháznak a templommal és a kultusszal való ősi rokonságát tanúsítja a legmaibb időkben.

A drámaíró

Közönség és színész, kezdetleges korszakokban sokáig megvoltak a drámaíró nélkül, aki azonban a nagy drámai korszakok folyamán a színpadi művészed uralkodó tényezőjévé küzdötte fel magát. Igaz, hogy a csak-drámaíró jóformán a barokk óta szerepel. Shakespeare és Molière színészek, rendezők és színigazgatók is voltak egyúttal. Színészek, mint drámaírók azóta is elég sűrűn jelentkeznek s a legutóbbi időkben nem ritka eset, hogy drámaírók utólag csapnak föl színésznek, aki legalább is arra vall, hogy drámaírás és színjátszás nagyon szoros kapcsolatban vannak egymással. A drámaírás egyúttal színpadi mesterség is, tehát csak részben irodalom és költészet, mert hiánytalan kiteljesedéséhez szükség van a közvetítő színjátszásra és a felvevő közönségre. Olyan korszakokban, amikor a dráma igazán virult, ezt oly pontosan tudták, hogy például Shakespeare kora a drámát nem is tekintette költői vagy irodalmi műfajnak s maga Shakespeare, hogy bejuthasson az irodalmi berkekbe, kénytelen volt lírai és epikai költeményeket írni. Molière-rel még halála után is állandó baja volt az irodalomnak; rá akarták bizonyítani, hogy nem tudott írni. Látszólagosan pongyola szó- és mondatfűzéseit, amelyekben a színpadi természetesség keresztültört a grammatika kicsinyes pedantériáin, hogy megszólaltathassa az életet, még századokkal utóbb sem tudták neki megbocsátani. A dráma félig mesterség (ami egyáltalában nem lealázó dolog, mert vannak szép mesterségek s a dráma ezek közül való), innen van az, hogy amíg soha könyvet nem írtak arról, hogyan kell verset költeni, vagy regényt szerkeszteni^ a dráma technikájáról, vagyis arról a kérdésről, hogyan kell színdarabot írni: a renaissance óta egész könyvtár keletkezett. Ez önkéntelen bevallása annak, hogy a drámaírást bizonyos fokig kell és lehet is tanulni. A múltban ennek megvolt a kifejlődött gyakorlata. A drámaírók szoros kapcsolatban éltek a színházzal, a színpadon tanulták meg a mesterséget. Shakespeare és Molière a színházban töltötték inaséveiket, s hogy a mesterséget fokozatosan sajátították el, ez könnyen kimutatható a műveikből, amelyek nemcsak költői izmosodást mutatnak az évek során, hanem egyben technikai fejlődést is.



Herzeg Ferenc

Önkéntelenül felvetődik tehát az ősrégi kérdés, amelyet elnémitani sohasem sikerült és aligha fog is sikerülni. Van-e különbség a drámaíró és a színpadi szerző, dráma és színdarab között? Goethe például igen élesen érezte, hogy az ő Tassoja ugyan dráma, de nem egyúttal színdarab, legalább is abban az értelemben nem az, ahogy a kor közönsége értelmezte. Hamlet ellenben költői dráma és egyúttal hatásos színdarab.

A drámaiság és színpadszerűség nem esnek mindig össze s ez teszi kétségessé a drámaíró helyzetét a színpadon. A drámaiság ugyanis összeütközést és küzdelmet jelent, belső és külső erők egymás ellen való harcát, a helyzetek sorsszerű kényszerét s vele szemben az emberi akaratnak megfeszített erejét. Ilyen értelemben az, amit drámaiságnak mondunk, nem is szorítkozik magára a drámai műfajra. Egy lírai költemény, egy ballada, egy novella drámaibb, sőt tragikusabb lehet, mint akárhány színdarab. Poe Edgar „Hollója“, Arany János „Velszi bárdok“-ja, Maupassant „Gömböc“-e, hogy csak egy-egy példát ragadjunk ki a sok közül, döntő bizonyosságai ennek a tételnek. A drámaiság, a műfaj értelmében minden szubjektívizmus feladását jelenti, tehát az objektív ábrázolást, amely az életszerű igazság és frissesség erejével elevéníti meg az embert s feltárja minden alaknak külön, egyéni mivoltát. S ebből a szémszögből nézve minden műfaj, sőt minden művészet a drámaiság felé törés talán akkor teljesebb ki igazán, amikor ezt a célját el tudja érni.

Ezzel szemben a színpadi, a theatrális megvalósulás és hatás nem a műben rejlik, nem is a tárgyban, hanem a közönségtudatban gyökerezik. Mindaz, ami theatrális, mindig szoros kapcsolatban áll a hagyománnyal és a megszokottsággal. Évszázados, sőt évezredek fogásokat ismerünk, amelyeket minden kornak tömege és közönsége egyformán üdvözölt, a mai cirkusz bohócái kétezeresztendő múltira tekinthetnek vissza s amivel megkacagtatják a közönséget, már két évezreddel ezelőtt is ugyanolyan erős visszhangot keltett az arénák vagy színházak nézőterén. Molière Plautustól vett át bizonyos komikai mozzanatokot, amelyeket *Gógoly*, sőt a legmaibb időkben Bernard Shaw, némi változtatással, de ugyanazzal a hatással és sikerrel tudott megismételni. Amit theatrálisnak nevezhetünk a szó valódi és nem lekicsinylő értelmében, az a színpadnak legsajátabb megnyilatkozása, összege mindannak, amit a színpad a maga külön eszközeivel ki tud fejezni, s amit a közönség mindig el is várt a színpadtól.; A drámai küzdelem vagy konfliktus csakis akkor érik teljes hatássá, ha összhangban áll egyrészt a színpad törvényeivel, másrészt azzal a közönségtudattal, amely időnként változásokon megy keresztül, de amelynek mélyén állandó működésben vannak az ősrégi hagyományos erők. Mennél újszerűbb és egyénibb a drámaíró, annál biztosabbnak kell lennie a színpadi mesterségben, mennél magasabban szárnyal, mint költő, annál világosabban kell éreznie, hogy a deszkáknak megvannak a maguk ki nem kerülhető törvényei. Az igazi drámaíró tehát kettős könyvvittel dolgozik. Legegyénibb mondanivalóját is beleviheti a közönség tudatába, legeredetibb megnyilatkozásaival is hatást érhet el, ha ismeri a színpad és a közönség korlátait. Szofoklesz, Calderon, Molière és Shakespeare nem csupán nagy költők voltak, hanem tömegszórakoztatók és népmulattatók is egyúttal. Gyulai Pál és Szigligeti

Ede, akik a múlt században sokat vitatkoztak a *drámát* és *színpadi* hatás alapvető különbségeiről, nem gondoltak arra, hogy Szofoklesz Elektrájában a híres urnajelenet, amely 1890-ben Jászai Mari megrázó alakításának tetőfokát jelentette és páratlan sikert hozott a műnek, tisztán költői vagy drámai szempontból szükségtelen, ha ugyan nem felesleges, de a színpadi hatás szempontjából igazán ragyogó kitalálás. Már Goethe is észrevette, hogy Calderon, a nagy költő milyen mestere és technikus a színpadnak s mily biztosan számítja ki előre a színpadi hatásokat. (A nagy drámaírók tehát végrehajtják a kettős parancsot: költők és *együttal* mesteremberek.)

De, hogy ha nem számolunk ezekkel a ritka esetekkel, be kell vallanunk, hogy igenis vannak drámák és darabok, költői művek és színpadi iparcikkek, vannak írók, akik az egyszerű könyvvitel alapján állanak, s vagy költészetet nyújtanak siker nélkül, vagy sikereket írnak költészet és irodalom nélkül. Az egyik művész, aki nem ismeri a mesterségét, a másik mesterember, aki nem tud eljutni a művészetig.

Hogy a mai világtermelésben a drámaírónak ez a kétféle változata szembeszökőbb, mint lehetett valaha is a múltban, ennek többféle oka mutatható ki. A színházak fogyasztása a mi századunkban szinte ijesztő méreteket öltött. Már a 19-ik század folyamán meglehetősen elmosódnak a drámai műfajok Molnár Ferenc körvonalai. Mennél jobban fejlődött a színpadi keret, annál inkább feloldódtak és szétlazultak a drámai formák. A klasszikai korok csak tragédiát, vígjátékot és tragikomédiát ismertek, a dramaturgia a kisebb énekes műfajokat alig tartotta számon, de a huszadik században megritkult az igazi tragédia, elhalványodott a tiszta vígjáték s regényszerű szabadsággal és tarkasággal szaporodtak el a legkülönbözőbb színpadi műfajok, amelyeknek már nem a drámai konfliktus a magvuk, mert az igazán tiszta és erős drámának, vagy éppen a tragédiának nem kedvez a kor szelleme. A drámaíró ma inkább színpadi szerző; olyan dráma, mint Herzeg Ferenc „Bizánca“ vagy olyan vígjáték, mint Molnár Ferencnek „Játék a kastélyban“ című műfajilag tiszta és fölényes munkája, ma már ritkaságszámiba megy. Komoly szellemű drámaírók, mint Pirandello vagy Lenormand, regénybe való pszichanalitikus tárgyakra vetették magukat, s legtehetségesebb erőfeszítéseik sem járhattak teljes sikerrel, mert inkább az olvasóhoz szóltak, mint a nagyközönséghez. Mindenütt



Molnár Ferenc



Henrik Ibsen

nyos szempontból oly erősen fejlődött ki, hogy erre a dráma egész történetében nem találunk példát. A mai színpadi szerző magánbeszédék és félreszólások nélkül írja meg a darabját s egyetlen célja, hogy az élet látszatával megindítsa vagy mulattassa a közönséget. Már a múlt században is — ennek *Csiky* Gergely a tanúbizonysága — a színházak vegyes összetételű közönségét a drámaíró a legvegyesebb tállal iparkodott kielégíteni. A legkomolyabb, sőt a legvéresebb tárgyú darabokba is humort, legalább is komikumot vegyített, s ha nem volt oly tehetséges, mint Ibsen, aki gyilkos iróniával tudta megvilágítani a legtragikusabb alakot is, úgy, hogy a humor magából a tragikumból fakadt ki: akkor a színpadi szerző mulatságos mellékcelekménnyel vagy kacagtató epizódokkal szötte be az olyan darabot is, amely egészen mástermészetű feldolgozást kívánt. Még az olyan színpadi mester is, amilyen *Dumas* fils volt, egy elhibázott, sőt elvetélt színpadi remekében, az „*Alfonz úr*”-ban két nagyszerű humoros alakot teremtett, a címszereplőt és *Guichardnét*, azt lehet mondani két megdöbbentően igaz ember-típust, de ezekkel szemben a darab két komoly és érzelmes alakja, a lánykorában meg-, tévedt asszony s az oroszos lelkű tengerészkapitány, aki szívből megbocsát a feleségének: nem hiteles emberek, inkább csak színpadi bábuk.

a világ színpadain elterjedtek az életképek, környezetrajzok, bűnügyi történetek, detektívdrámák, amelyek pendant-jai a 18-ik század rabló- és haramia-történeteinek, — egyre-másra kerülnek színre a dramatizált regények, sőt a regényes életrajzok is, a dráma szoros formája helyet adott a leglazább szerkezeteknek. A múlt században még csak az igen elsőrendű műfajnak tekintett melodrámban volt lehetséges, hogy a színdarab harminc évet öleljen fel (a darab címe ez volt: „*Harminc esztendő egy kártyás életből*“) s manapság elsőrangú színpadokon adnak olyan darabokat, amelyeknek főszereplője az első felvonásban gyermek, az utolsóban már aggastyán. Az igazi dráma mindig a cselekmény sűrítésével érte el a színpadi hatást, a ma annyira divatos színdarabok, szinte a dráma megkerülésével, egyenesen a színpadi hatásra pályáznak, a köztudatban élő érdeklődést és kíváncsiságot értékesítik a maguk számára, a színpadi illúziót az élethűség látszatával s nem az élet mélyebb értelmének föltárásával iparkodnak elérni.

Ilyen körülmények között cseppet sem csodálható, ha a színpadi mesterség bizo-



Gerhart Hauptmann

És mégis, ha végignézzük a kor egész drámai termésén, csak kivételesen találunk egységesen komoly darabokat, amelyek az igazi dráma felé hajolnak, tragikai kísérleteket, amelyek szinte elszigetelődnek a színpadon, a színpadi mesterség ma felette áll a drámaírás művészetének s azok a kritikai hangok, amelyek időről-időre kihangzanak a sajtórengetegből, mindig az új drámaírókat kívánják, akit, úgylátszik, a Nobel-díjas Benaventeben s az ugyancsak Nobel-díjas, kétségkívül nagytehetségű O'Neillben sem tudott felfedezni a világ.

Amerika, amely az utóbbi időben lázasan iparkodik függetleníteni magát, az utolsó húsz év alatt olyan dramaturgiai irodalmat termelt ki magából, hogy minden európai szakember elámulhat rajta. Eddig úgyszólván csak a németek írták nyakra-főre az effajta könyveket, kilenczted részben minden kimutatható siker nélkül (egyszerűen nem tudták utóírní Lessinget) s a 19-ik század idevágó német irodalmából egyetlen munka maradt meg, Freytag Gusztávtól: „-A dráma technikája“, amelyről egy híres amerikai szakíró, aki eddig a legnagyobb és legrendszeresebb munkát tette közzé a színpadi

rendezésről, azt mondja, hogy „ez a világhírű könyv a fundamentuma a későbbieknek“. Amerika a két utolsó évtized folyamán átvette az európai nemzetektől a dramaturgiai tudományt s azt történelmi és gyakorlati módszerekkel odáig fejlesztette, hogy végül a színdarabírás mesterségét az egyetemen kezdték tanítani, ami igazán végső bizonyossága annak, hogy a líra vagy a regény egészen más műfajok, mint a dráma . . . Közelről tekintve, a dolog persze nem olyan új, amilyennek látszik, a klasszikái dráma idejében is minden drámaíró megtanulta a mesterséget, részben könyvből, részben a színpadról. Moherének épp úgy meg voltak a mesterei, mint Shakespearenek, aki nagyon sokat tanult Marlowetól, Greenetől, Lilytól és Kyd Tamástól, — de az amerikai módszer rendszeressége és gyakorlatiassága kétségkívül újszerű jelenség a darabírás történetében. Corneille Arisztotelésztől tanult, Racine a régi görögöktől, Ibsen Scribe technikáját tanulmányozta és mélyítette el a saját darabjaiban, tehát a drámaírás mesterségének tanulhatósága tulajdonképpen sohasem volt vitás, — de az amerikai módszer összegezése mindennek, ami századokon keresztül e téren történt.

George Percy Baker az a nevezetes tanár, aki előbb a Harvard-, utóbb a Yale-egyetemen elméletileg és gyakorlatilag tanította a színműírást. Szemináriumokat tartott, mond-

hatni laboratóriumi kísérleteket végzett a drámaírás területén, gyakorlati feladatokat adott a növendékeinek, amelyeket azok kidolgoztak, megvitatta velük, különböző esetekkel kapcsolatban a színpadi hatás eszközeit és lehetőségeit s megmagyarázta, hogy különféle párbeszédet miként kell organizálni és formába önteni, hogy azok a színpadról teljes erővel hassanak. A növendékek e dolgozataiból néhányat közzé is tett a Baker-féle műhely és ha egy hitetlen laikus feltenné a kérdést, van-e komoly és sikeres drámaíró, aki Baker tanár keze alól került ki, hivatkozni lehet Edward Sheldonra, aki már drámaíró-növendék korában hatalmas sikert aratott New-Yorkban („Románcc” című darabja, amely Budapesten is sikerrel került színre, a mesterség szempontjából hibátlan), Elmer Ricere, aki európai színpadokra is eljutott s Amerika legnagyobb drámaírójára (aki több, mint egyszerű színdarabíró), O'Neillre. Ha pedig a szakember (nem a laikus) felhozná ezzel szemben, hogy O'Neill igen sok tekintetben eltér a szokványos technikától, erre az a természetes felelet, hogy az újítónak kell legjobban ismernie a régit, hogy változtatni művészi módon csak azon lehet, amit kívül-belül ismer az ember s hogy Baker tanár nemcsak a múlt idők igazságait, hanem a jelen és a jövő színpadjának minden lehetőségét feltárta növendékei előtt.

Baker tanár fellépése és működése angol nyelvterületen annyira hatott, hogy Angliában is jelentek meg azóta könyvek, amelyekből a drámaíró megtanulhatja a maga mesterségét. A legelső ezek között a híres angol színikritikusnak, William Archernek a munkája volt: „Színdarab-írás”, amely kevéssel a világháború előtt jelent meg, az utolsó (1929-ből) szintén egy ismert kritikusnak és színpadi szerzőnek a műve, St. John Ervinenak: „Hogyan kell színdarabot írni” című könyve. William Archer Tennysonról, a nagy angol költőről a leghatározottabb hangon kijelenti, hogy igen jó drámaíró válhatott volna belőle, ha idejekorán megtanulja a mesterséget. Tennysonnak egyetlen színpadi sikere volt, Becket Tamással, de ezt a darabját a nagy Irving átjavította s a címszerepet ő ábrázolta.

Már Kerr Alfréd, a kiváló német színikritikus is megírta egy Sudermann-bemutatóval kapcsolatban, hogy ilyen vagy ennél is jobb darabot ő is össze tudna eskabálni, de visszatartja a szégyenérzete. Ezt a kijelentését William Archer igazolta, a szemérmes skót kritikus, aki majdnem negyven esztendőig szégyelte magát s nem óhajtott színdarabot írni, bár Bernard Shaw legelső színdarabjának: „A háziúr”-nak majdnem ő lett a társszerzője. Élete végén leküzdötte ezt a szégyenérzést s megírta „A zöld istennő” című darabját, amellyel olyan sikert ért el, hogy Archer több pénzt keresett vele, mint összes kritikai munkáival harminc esztendő alatt. St. John Erviné, a színikritikus néhány sikeres darabot is írt, színpadtechnikailag kifogástalan műveket, amelyek szintén Kerr Alfréd igazát szolgálták, hogy a színpadi mesterség elsajátítható s a színikritikus, aki tisztában van a technikai törvényekkel és szabadságokkal s csak valamennyire is író, meg tud szerkeszteni egy épkezláb és hatásos színdarabot. Akik azt hiszik, hogy a színdarabírás technikáját nem lehet könyvből megtanulni, mert a könyvben csak elméleti eszközt látnak, megfelelnek arról, hogy az igazi jó könyv nem ellentéte a gyakorlatnak, hanem

essenciája. Ahogy egy üveg parfümben egy egész kertnek az illatát lehet összesűríteni, egy alapos könyvben esztendőök gyakorlati munkáját lehet betűkbe raktározni. A kérdés csak az, hogy ki írja a könyvet, — és ki az, aki tanul belőle! Vannak drámaírók, rendezők, sőt színészek is, akik a helyszínen, tehát a színpadon, állandó kapcsolat mellett sem tudják elsajátítani a mesterséget, mert mint Dumas fils is már megállapította, a színpadi érzék egészen különleges adomány, amely néha a legkiválóbb írókból hiányzik.

A drámaírók közül sokan — ezt nem lehet tagadni — idegesek lettek az effajta „tankönyviektől. Bemard Shaw és Somerset Maughan nem éppen kedvezően nyilatkoztak Baker tanár és William Archer munkáiról, sőt nem átalották kijelenteni, hogy az effajta könyvek inkább ártanak, mint használnak a drámaíróknak. Bemard Shawnak ugyanis az a meggyőződése s ezt különben szó szerint el lehet fogadni, hogy az igazi drámaíró végül maga teremti meg a saját technikáját, tehát nem szabad neki könyvből tanulnia, vagy akár laboratóriumban elsajátítania — a mások technikáját.

MI A DRÁMAI TECHNIKA?

Itt el is jutottunk a döntő ponthoz. Mi az a bizonyos drámai technika s mit lehet saját technikának nevezni? Ez a kérdés veleje, ezt Freytag Gusztávtól Baker tanárig nagyon sokan elemezték. A dráma technikája — ez a két szó azt a két különböző dolgot jelenti, amelyre már utaltunk: a drámát és a színpadot, az irodalmat és színszerűséget. A technika nem egyéb, mint az a mód, amely a drámát színpadiasítja, színszerűvé teszi, alkalmassá arra, hogy közönség előtt közvetlenül hasson. Erről a technikáról nem elég azt mondani, hogy régi. Ragaszkodnunk kell ahhoz, hogy a dráma technikája minden időben különböző volt, ámbár a célja sohasem változott. Shakespeare kora nem ismerte az előfüggönyt, a felvonásközöket, a változó díszleteket, tehát a világ legnagyobb drámaírója egészen más technikával volt kénytelen dolgozni, mint a mai színműírók. Molière színpadán a színészek mind csak legelői állhattak a színpadon, mert a háttér már nem lehetett bevilágítani. Azonkívül Molière mindössze két díszlettel rendelkezett: egy plein-air díszlettel és egy belső helyiséggel, úgyhogy legtöbb esetben ragaszkodott az egy díszlet elvéhez, éppúgy, mint Corneille és Racine, akiknek legjobb tragédiái egy változatban és meglehetősen kopár keretben kerültek a közönség elé. Még a múlt századnak bizonyos élethűségre törekvő színműveiben is a szereplők festett kulisszák közül léptek ki a színpadra, a szobát vagy termet ábrázoló díszletnek nem volt mennyezete és nem voltak ajtói.

A színpad mindenkori állapota szabja meg tehát a drámai technikát s a színpad változásával beálló új lehetőségek jelentékeny befolyást gyakorolnak a színműírás egész mivoltára. (A mai színpad fő jellemvonása és legfőbb törekvése, hogy minden eszközzel az élet legteljesebb látszatát keltse.) (A kivételes és ezzel az iránnyal szembeforduló forradalmi újításokról későbbben lesz szó, a Rendező című fejezetben.)

A drámaíró mindenkor a színpad lehetőségeihez alkalmazza technikáját, amely

tele van átörökölt, tehát jóval régebbi elemekkel is. Hogy ehhez a technikához, amelyet kiegészít és kipótol a maga egyéniségéből is, mennyi újat tud hozzáadni, vagyis, milyen hatással tud színszerűvé alakítani helyzeteket és párbeszédet, amelyek más drámaíró művében hatástalanok maradnának, ez olyan kérdés, amelyet Bernard Shaw teljes joggal vetett fel, de, amely éppen az ő drámaírói egyéniségét helyezi problematikus világításba. Bernard Shaw ugyanis, bár ő a mai kor reprezentatív vígjátékírója, akit francia fordítója a huszadik század Molière-jenek nevez, s aki némely vígjátéki s drámai művével olyan sorozatos előadásokat ért el Amerikában és Európában, mint a legsikeresebb színműgyárosok, elég tekintélyes számú, főképp angol kritikus szemében, nem vérbeli színműíró, ha annak indult is, legfeljebb azzá válhatott volna. William Archer megengedi, hogy „Candida“, sőt „Warrené mestersége“ is, magas irodalmi színvonaluk mellett egyúttal hatásos színdarabok, de hozzá teszi, hogy Bernard Shaw utóbb eltért ettől a helyes iránytól, drámai cselekmény helyett merő intellektuális párbeszédet írt színpadra, az épkezláb szerkezet helyett a laza szövéshez fordult s személyeit nem a drámaírás parancsai szerint objektíválta, hanem csak, mint hasbeszélő, bizonyos szereplőkön keresztül hirdette a maga mondanivalóit, természetesen olyan színparkázó ékesszólással, hogy akár-hányszor sikerült a közönséget megtévesztenie.

Annyi mindenesetre igaz, hogy Bernard Shaw igen sok darabjában mondanivalóját fölébe helyezte a szorosán vett drámai vagy vígjátéki cselekménynek s amit ő saját technikájának nevez, voltaképpen semmi egyéb, mint az a rendkívüli erőfeszítése, hogy, szellemileg mennél magasabbrendűvé alakítsa a színpadi párbeszédet. Nyilvánvaló, í hogy mennél többet akar kifejezni az író a maga szándékaiból, mennél sokoldalúbban iparkodik megvilágítani a darab szereplő személyeit, annál vészesebben sorvad el nála a cselekmény. Legtöbb a cselekmény a melodramában, ahol egymásra torlódnak az események, úgyhogy ezek láncolata adja meg a színdarabnak az izgalmat és a feszültséget. Ugyanígy sok cselekményt kíván a bohózat is, ahol boszorkányos gyorsasággal fordulnak és változnak a furcsa és kacagtató helyzetek és sok a történet a bűnügyi színdarabokban is, amelyekben a drámaíró kifejezetten a közönség izalmára pályázik s egyik meglepő helyzetből a másikba ragadja a nézőket. De épp ily kétségtelen, hogy a mihelyt a drámaíró különös súlyt vet a darabban szereplő emberek ábrázolására, vagy arra, hogy minél erőteljesebben szólhasson a közönséghez a téma mélységeiből: a cselekmény megvékonyodik és meglágyodik, a feszültség és izgalom tehát a pusztán történetéről áthelyeződik vagy az egyes szerepekre, vagy az író egyéniségére. De alapjában véve ezt a technikát, sem Bernard Shaw találta ki, csak felújította. A világ legrégebbi ismert, nagy vígjátékírója, Arisztófanesz mindig úgyszólván csak egy helyzetet vitt a színpadra, az alakok rajza s az író maró tirádái, gúnyos kiszólásai adtak igazi életet a darabjának. Molière Mizantrojában alig van külső cselekmény, de annál inkább kitarulnak benne az emberi lelkek, a Fösvény régi helyzeteket és fogásokat ismételt csak azért, hogy gazdag jellemrajzot adhasson, s a megoldás — a szokott „happy ending“ jóformán csak hozzá van ragasztva a darabhoz, nem folyik közvetlenül az előzményekből s ez a remekmű

mégis színszerű, mert a drámaíró érzi magában a közönséget, tehát nem téveszti szem elől a kettős könyvvitel dramaturgiai parancsát. Shakespeare „Macbethe” csupa cselekmény és történés, amit bizonyít az is, hogy félolyan hosszú, mint a „Hamlet”, amely át van szöve elmélkedéssel és bölcselkedéssel s terjedelmes párbeszédekkel, amelyek nem is tartoznak szorosan a tárgyhoz, de annál erősebb és emberibb világításba helyezik a dán királyfi alakját. Bemard Shaw „Szent Johanná”-jának sem ártottak meg a hosszú beszédek, a közönség mindenütt a világon elfogadta a drámaírónak azt a művészi eszközökkel keresztülvitt szándékát, hogy nem csupán a történést adja elő, hanem a szereplők lelki-világában magát az egész kort is megeleveníti. Bemard Shaw legutolsó darabjában túltant a kellő határon, s annyira elhanyagolta a külső akciót, hogy ezeket a műveit nem is koronázta már közönség-siker. De éppen legelső, s még néhány későbbi darabja is fényesen igazolja, hogy a drámaíró, ha teljesen fel nem borítja a színpadi hagyományokat és szokásokat, igen is nagy szabadsággal élhet, anélkül, hogy le kellene mondania a közönség tetszéséről és a színházi sikerről.

Sokat vitatott kérdés, milyen magból bontakozhatik ki egy drámai mű s errenézve a gyakorlat a legellentétebb lehetőségeket tárja elénk. Keletkezhetik egy darab valami ismert mythoszból, legendából, novellából és regényből, sőt a valóságban megtörtént esetekből s újságokban közölt hírekből is. Keletkezhetik úgy is, hogy a drámaírót vonzza és érdeklí egy bizonyos ember, akit színpadra akar vinni s nem ritka eset, sőt a francia társadalmi drámának szinte szabálya volt, hogy a darab egy gondolatból, egy eszméből támad, amely benne van a levegőben s hozzá a drámaíró utólag találja ki a történetet.

Hogy a különböző módszerek között melyik a legcélrányosabb: nem lehetséges elméletileg eldönteni. Itt is minden út Rómába visz, de a drámaírónak tudnia kell, hogy „scenárium” nélkül nem dolgozhatnak. Ibsen egy ízben nagyon leintett egy kezdő drámaírót, aki a nagy drámaíró tanácsait óhajtotta kikérni. Ibsen megkérdezte tőle, van-e a készülő darabhoz „scenárium” s a kezdő drámaíró büszkén felelte, hogy neki arra nincs szüksége. Már Schiller is azt írta, hogy a drámaírónak legnehezebb feladata: *eine poetische Fabel zu erfinden*, — kitalálni egy költői mesét, vagyis felvonásokba s a felvonások keretén belül egybefüggő jelenetekbe fűzni egy olyan történetet, amelyben eleven valósággá lesz a drámaíró minden szándéka és gondolata. A „scenárium” nem egyéb, mint a drámai mesének váza s ez mindenkor azért kívánatos, hogy a drámaíró szembe-síthesse magával a drámát, amikor még nem formálta párbeszédkebe, úgyhogy eleve tisztázhatja, mely jelenetekre van szüksége a drámai organizmusnak s melyek azok a jelenetek, amelyek feleslegesek, tehát zavarók és így feltétlenül elhagyandók. A „scenárium” oldja meg a drámaírás legnehezebb problémáját, a *sűrtést*, ami egyformán vonatkozik cselekményre, helyre és időre.

A drámaírónak ugyanis, minden más műfaj követelményeivel szemben állandóan *sietnie* kell. A színházban legfeljebb három óra áll rendelkezésére s azok a kísérletek, amelyek a színházi élmény időtartamát négy, sőt öt órára próbálták kiterjeszteni. (O'Neill: „Különös közzjáték” stb.), elszigetelt erőfeszítések maradtak. Goethe meséli, mennyit

kínlódtak *ő meg* Schiller a túlméretezett „Wallenstein“-nal, amely írásközben tíz felvonásra nyúlt ki, sőt az előjátékkal együtt tizenegy felvonásra, úgyhogy trilógia lett belőle, s két estét vesz igénybe és még így is jelentékeny rövidítésekre szorul. Az oberammergaui passiójáték eltarthat egy kétórás ebédszünettel nyolc óra hosszat, de nem lehet elfelejtenünk, hogy ez nem rendes színházi teljesítmény, hanem valósággal szabadtéri kuriózum s egyszer-másszor, de mindig csak kivételesen, a közönség effajta színházi örömeire is kapható. Az ó-görög színpadon három egyfelvonásos tragédia után még egy szatírájátékot adtak, de itt is döntő erővel jön számba, hogy Perikles korában a színelőadások nagy nemzeti ünnepek voltak, az esztendőnek bizonyos szakában s így nem is eshetnek olyan megítélés alá, mint a mai kor *állandó* színházainak teljesítményei.

Arthur Pinero, akivel a legújabb angol színirodalom virágzása megindult, s aki bár nem volt nagy drámaíró, a színpadi technika legelső mesterei közé tartozott, világosan és tömören fejezte ki, hogy miképpen értelmezi a drámai sűrítést. „A modern drámaíró művészete — ez a nagy, megejtő és fölöttébb nehéz művészet csakis abban áll, hogy sikerül neki az életet minden *hamisítás* nélkül beleszorítani abba a színpadi keretbe, amelynek megvannak a maga törvényei.“

Kiváló regényírók, mint Zola vagy az angol Robert Louis Stevenson ugyanis elméletbe rögzítették, hogy a drámai sűrítés, amely a színpadi keret hagyományaihoz van kötve: szükségképpen meghamisítja, sőt eltorzítja az életet. Igaz, hogy a színpad szereti a konvencionális megoldásokat, de azért a színpad nem mindig olyan szűkkeblű, mint némely színházi szakember, aki túlságosan fél a színpadi konvencionalizmustól. Dumas fiúknak „A törvénytelen fiú“ című érzelmes drámáját, amely a múlt század egyik legzajosabb színházi sikere volt, Montigny, a Gymnase igazgatója egyetlen tollvonással lényegileg meg akarta változtatni, abban a meggyőződésben, hogy Dumas drámai befejezésének nem lehet meg a kellő színpadi hatása. A törvénytelen fiú a darabban az apjáról sokáig azt hiszi, hogy csak a nagybátyja. A színpadi hagyomány és hatás értelmében a darabot úgy kellett volna megoldani, hogy apa és fiú végül egymás nyakába borulnak. Dumas ellenben úgy végzi a darabot, hogy a fiú nem akarja felvenni az apa családi nevét, amelyet az a bölcsőben megtagadott tőle s a darab a következő két hatásosan igaz sorral fejeződik be: *Apa*: Azt legalább megengeded, hogy négy szemközt fiamnak szólítsalak? — *Fiú*: Igen, nagybátyám.

Dumas fiú itt az élethez ragaszkodott, a fiú valóságos jelleméhez, Montigny viszont, Zolát és Stevensont megelőzve kijelentette, hogy a színpad nem bírja el ezt a kegyetlen megoldást. Arra kérte a drámaíró, hogy a darab végén a két főszereplő, mint apa és fiú ölelkezzenek össze. Ez harminc előadással többet jelent, — mondotta Dumasnak. (Ami akkor csak harminc volt, az ma százötvenet jelentene.) Az író ezt felelte: Nem változtathatom meg az utolsó szót, hiszen éppen emiatt írtam a darabot.

A színpad teherbírása erősebbnek bizonyult, mint a színházi szakember képzelte s nem szabad elfogadnunk híres regényíróknak vagy híres kritikusoknak azt a feltevését, hogy a dráma, színpadi korlátoltságánál fogva csak meghamisítva vagy eltorzítva adhatja

az életet. Magától értetődik, hogy a dráma nem kelhet versenyre a regénnyel az élet ábrázolásában, mert egy regény lehet százhatvanlapos, de lehet ezerlapos is, térben, időben, mesében korlátlan, az alakok százait vonultathatja fel, az író tetszése szerint változtathatja a színtereket, pillanatok alatt átugorhat esztendőket, három-négy történetet is összekapcsolhat (Dickens), mint ahogy az olvasó egy hónapig is olvashat olyan regényt, mint például a „Háború és béke“. De abból, hogy a dráma nem az olvasónak készül, hanem a közönség számára s három órán túl alig terjedhet, s önmagán belül is csak úgy bánhatik az idővel, hogy a közönség az időmúlást hihetőnek érezze, — ebből a korlátozottságból egyáltalában nem következik az, hogy a dráma meghamisítása az életnek. A dráma egy válságos helyzetbe, egy szoros mesébe koncentrálja az életet, az esszenciáját adja, tehát inkább mélysége van, mint szélessége, bár olyan drámai művek, mint „Hamlet“ vagy „Lear király“ még epikai szélességet is hoznak a színpadra. Hogy mit jelent a drámai sűrítés, vagy hogy a párbeszédeken keresztül és a párbeszédék mögül mily teljesen bontakozhatik ki maga az élet, minden tragikumával és komikumával, arra nézve elegendő Ibsen „Vadkacsájára“ hivatkozni, amely száz lapon, öt szoros felvonásban felöleli két család évtizedekre kiterjedő történetét, a párbeszédnek olyan fokú sűrítésével, hogy ha valakinek eszébe jutna regénnyé átalakítani ezt a tragikomédiát, egyetlen adalékot, egyetlen mozzanatot nem kellene hozzátennie, — sa regény négy- vagy ötször annyi lapot igényelne, mint a dráma.

Ha a novellát úgy fogjuk fel, mint egy *eset* művészi kiformálását, ha a regényt egy vagy több *élet* ábrázolásának tekintjük, akkor a dráma olyan eset, amely egy vagy több! életet tud magába zárni, a dráma tehát szimbolikus eset. Színpadi formája, tehát technika változhatik, sőt változik is időnkint, de a drámának a magva mindig emberek valósága, emberek küzdelme másokkal vagy saját magukkal s minden igazi drámairó a múltban csak úgy, mint a jelenben, e valóságot vagy küzdelmet egy „flagrális“ helyzetben teszi érzékelhetővé s ezt a helyzetet szélesíti, mélyíti, gazdagítja mindaddig, amíg csakugyan az élet igazi tükrévé válik, amelyben az emberek megláthatják önmagukat.

AZ EGYFELVONÁSOS DRÁMA HALDOKLÁSA

A mai színháznak jellegzetes vonása, hogy egy este csak egy drámát tűr meg a deszkákon s ez feltűnően ellenkezik a régi gyakorlattal. A franciák klasszikus tragédiái hétnegyed óra alatt lejátszhatók s így az estét a színházak vígjátékkal fejezheték be, aminek tagadhatatlanul sok az előnye. Molierének alig van vígjátéka, amely teljesen betöltne egy estét, míg Shakespearenek alig van darabja, amelyből húzni ne kellene, hogy beleférjen egy színházi est keretébe. A francia színházi gyakorlat tág teret nyújtott az egyfelvonásos drámáknak (remekművek is készültek ebben a nagyon szűk formában), az angol színpad átvette ezt a módszert s évtizedeken keresztül francia és angol színpadokon általánossá lett a nagy darabot megelőző egyfelvonásos, vagyis *lever de rideau*. Egyik furesza oka ennek a jelenségnek abban található meg, hogy e nyugati országok

közönsége estebéd után járt színházba, a nézők nagy része későn érkezett a darabhoz, úgyhogy elmulasztotta az elejét és nem értette meg a közepét és a végét. Az igazgatók tehát áldozatul vetették oda a jórészt kezdő drámaírók egyfelvonásos darabjait, amelyeket az elkésve beszállingózó közönség zaja és lármája állandóan veszélyeztetett.

De a drámaíróknak mégis kitűnő iskolája volt az egyfelvonásos és a franciák hivatalos színházai, a Comédie Française és az Odéon ma is épp oly szeretettel és sikerrel ápolják, mint a régi jó időkben. Kivált a Comédie Française, amely minden európai színháznál mélyebben érzi és hívebben őrzi a drámai hagyományokat. Van a Comédiének három régi drámaírója: Molière (17-ik század), Marivaux (18-ik század), Musset (19-ik század), akik remekbe írtak egyfelvonásos drámákat és vígjátékokat, amelyek sohasem szorulnak le a nemzet színházának játérendjéről.

Középeurópában viszont teljesen lehanyaglott az egyfelvonásos. Berlin, Bécs és Budapest színházaiban elveszítette egykori jelentőségét, kabarék és mulatók játérendjére került, ahol egykori kultúrájából kiesve, szerényebb és nyersebb szükségletekhez alkalmazkodva, — legértékesebb módon, mint rövid politikai szatíra, kapott új virulásra. De ez a demokratizálódása méginkább hozzájárult ahhoz, hogy a színházak finnyás közönsége korcsot és fattyút lásson benne, merőben felszínes szórakozást, amelynek semmi köze a drámaíróhoz.

Nem számolva azzal a ténnyel, hogy az egyfelvonásos még így is olcsó és biztos iskolája a drámaíróknak (erre nálunk Zilahy Lajos az eleven példa, aki ilyen kabaré-darabok segítségével ismerte meg és sajátította el a színpadi hatás titkait), dramaturgiai szempontból is egészen másként fest ez a kérdés.

Strindberg Ágost, a kiváló drámaíró igen tanulságos, mondhatnám eredeti dramaturgiát írt, amelyben kifejti, hogy alapjában véve minden színdarab egyfelvonásos. Ami igazán fontos és drámai, az mindig csak egy felvonás keretében zajlik le előttünk, minden egyéb ismétlés, elnyújtás, töltelék, hogy a darab kitöltsön egy estét. Aki egy olyan vitás remekművet írt, mint „Júlia kisasszony“, s egy olyan nem is vitás remekművet, mint „A kapocs“, amely talán Strindbergnek legjobb és legzavartalanabb hatású drámája: okvetlenül igényt tarthat arra, hogy a maga eleven gyakorlatából leszűrt elméletére is fölfigyeljenek. Mindenesetre igaz, hogy az a dráma, amely egyetlen krízis föltárásában merül ki (Corneille, Racine, Alfieri), voltaképpen öt részre tagolt egyfelvonásos, éppúgy, mint az ó-görög tragédia, komédia és szatírijáték, terjedelmével és megszakíthatlanságával nagyon is megfelel egy mai egyfelvonásosnak. Ibsen „Kísérletei“ vagy John Gabriel Borkmanja is, ahol egyetlen nagy emberi válságban sűrűsödik össze a múlt és jelen: úgy hatnak, mintha egy nagy dráma „utolsó felvonása“ lennének, úgyhogy ezekre nézve feltétlenül van valami igazság a Strindberg-féle formulában.

De van a drámának egy másik, epikai jellegű változata, amely részben a középkori hatalmas misztériumok mintáján formálódott s betetőzését Shakespeare drámaiban érte el. „Lear“-re vagy „Hamlet“-re, sőt az újak közül „Cyrano de Bergerac“-ra, vagy a

„Sasfók“-ra hiába próbáljuk alkalmazni a Strindberg-féle tételt. Ezek őt, sőt több felvonásban írt darabok, változó és meglepő fordulatokkal és sokkal nagyobb színpadi apparátussal, mint akár az igazi, akár az ál-egyfelvonásosok.

Kotzebue és Scribe még ontották az egyfelvonásos darabokat s hogy ezeknek a divatja megszűnt, annak föltétlenül a drámaírás vallja kárát. Mióta a színházak rossz üzletnek tekintik az egyfelvonásosokat (amihez talán szükség volt a régi, kisebbmértetű városokra és az intim, színházi törzsközönségre is), azóta egy új és vészes gyakorlat fejlődött ki a színházi fronton. Ha a drámaköltőnek, vagy akár a színdarabírónak ma; olyan ötlete támad, amelyből egyfelvonásos remeket alkothatna, a viszonyok kényszere | alatt felhívítja három felvonásra, mert különben nem tudna színpadra kerülni. így a \ mai színműírók úgyszólván mindennap igazolják Strindberg dramaturgiáját, mert az ijesztő mértékben növekedő színpadi termés nagyritkán vet fel olyan darabot, amelynek mind a három vagy mind a négy felvonása egyértékű volna. Viszont olyan sikert aratni egyfelvonással, mint Molière aratott annak idején „A nevetséges précieuse-ökkel“, amely felkavarta egész Párizst s új útra terelte fejlődésében a francia vígjátékot, vagy akár olyat, amelyet Mascagni elért majdnem félszázaddal ezelőtt a „Parasztbecsület“-tel, amely mellől azóta tucatszám dőltek a megsemmisülésbe nagyigényű és nagyterjedelmű operák és zenedrámák: ma már alig lehetséges. Maeterlinck a maga csodálatos feszültségű egyfelvonásosaiban megmutatta, hogy külső akció nélkül, sűrített atmoszférával is lehet színpadi hatást elérni, de ezek a darabok mégsem tudtak beférközni a köztudatba. Az utolsó világsiker az egyfelvonásosok területén talán Wilde Oszkár Saloméje volt (amelyet Strauss Richárd majdnem szószerint vitt át az énekes színpadra), s amelynek jelentősége azzal fejezhető ki, hogy ez volt az első darab, amely tisztán dekoratív drámaisággal dolgozott s jelentékeny színpadi hatást is keltett, mert úgyszólván egy ötfelvonásos dráma anyagát rövidítette és tömörítette bele az egyfelvonásos keretbe.

Az egyfelvonásos dráma könnyen lehet életszerűbb, valóságosabb, mint a több felvonásra tagolt színdarab. Arisztotelész soha el nem évülő dramaturgiájában azonban mindezt nem fedezték fel, hogy egyfelvonásos drámákra volt alapítva, amelyekből a nagyszerű dramaturg egyetlen, döntő sorsfordulatot kívánt. Nagyjában véve Freytag Gusztáv könyve is ezen az alapon nyugszik, bár nyilvánvaló, hogy mihelyest a dráma több felvonásra oszlik, amelyeket az előfüggöny és a felvonásközi szünet választ el egymástól: az első felvonáson túl, amely pusztá exponáció is lehet, minden felvonásban új fordulatnak kell bekövetkeznie, még pedig a jól előkészített meglepetés „elvé“ szerint, amelyet Sarcey talált ki. De Sarcey dramaturgiája is csak egy nagy fordulatot ismert, amelyet ő a darab főjelenetének nevezett (scène à faire). A francia területen soha ki nem alvó konstruktív és klasszikus szellem, amely a szoros egységet és az egyszerű mesét századokon át beidegzett ösztönnel sóvárogja, megalkotta a drámai műfajoknak azt a változatát, amely csak nagyon rövid idő óta kezd veszíteni hiteléből és népszerűségéből

s melynek magva az, hogy a dráma tisztán tagolt, áttekinthető cselekményt ad, lehetőleg kevés szereplővel, kevés vagy semminő színváltozással a darab közepén, vagy akár a közepén túl is a Sarcey-féle megcsinálendő, döntő jelenettel. Ezt a drámái formát vette át Ibsen is a Nórában, ahol azonban már nem egy, hanem két, sőt három döntő jelenettel találkozunk, mert a közönség nem érte be többé a franciák egyetlen fordulatával. A francia drámaírók azonban sokáig ragaszkodtak s részben még ma is ragaszkodnak az egy sorsdöntő jelenethez, amelyet ritka ügyességgel és lélektani készséggel készítenek elő. A döntő jelenetek szaporításától vagy halmozásától stilusérzékük tartja vissza őket. Attól félnek, hogy a dráma ilyenformán melodramává hanyatlík alá, amiben van is igazság, mert például Galsworthynak legsikeresebb darabjai nem egyebek, mint kifinomult melodramák, irodalmi síkra emelt rémdramák. Sardou annak idején cserbenhagyta a társadalmi vígjátékot és szatírárt, amelyet sokáig művelt, s csakis a színpadi sikerre függesztve a szemét, kitűnő és hatásos meséket eszelt ki, meglepő és robbanó fordulatokkal, olyan leleményes és biztos felvonásvégekkel, amelyek ma is bámolatba ejthetnek akárkit, — s mégis ezek a mesteri technikával felépített darabok reménytelenül elavultak és a színpadon többé életre nem kelthetők. Mi ennek az oka? Semmi egyéb, mint az, hogy a Sardou-féle kiváló szerkesztésű mesékben nem emberek mozognak, hanem színpadi bábuk. Az élő ember, a költői teremtmények révén mese, történet, drámai cselekmény, mintegy varázsütésre kilép az egyszeri és egyszerű eset mindennapi keretéből, távlatokba helyezkedik és szimbolikus értelmet nyer, vagyis egyetemes emberi megnyilatkozásá válik.

Az igazi drámaíróban egygé válik az ember-teremtő poéta és a színpadi mester. A nagy drámaíró a jelenben gyökerezik, de a jövő számára is van üzenete. Ben Jonson, Shakespeare kortársa és vetélytársa nem tudott nagyobbat és szebbet mondani róla, mint azt, hogy nem egy kornak, hanem minden kornak drámaírója. És mert ez nem kódös jóslat volt, hanem józan kritika, teljesen igazolta az utókor, amely ma már több, mint három évszázadot jelent.

A rendező

Közönség, színész és drámaíró hármasságát körülbelül félszázaddal ezelőtt áttörte, sőt utóbb teljesen megbontotta a színháznak egy új tényezője: a rendező. A színháztörténelem igazmondása szerint persze ez az új és ma is döntő szerepet játszó tényező is voltaképpen nagyon régi, de amikor a 19-ik század végén berobbant a színház, egy új erőnek és egy új iránynak az eljövételét jelentette. Pontosabban szólva, minden látványos és gépezetes színelőadásnak a régi múltban is volt rendezője. Csakhogy az ó-görög színházban maga a költő látta el ezt a tisztséget, a kórusok felügyelőjével és vezetőjével karöltve. A színészeket is maga a költő tanította be, tehát ő volt a játékmester; ez a rendezői feladat legértékesebb és legnehezebb része és attól el nem választható. A középkori misztériumok, mint sokféle díszlettel és sok száz személlyel dolgozó látványos színházi játékok, melyek zenekart és énekkart is foglalkoztattak, nem lehettek volna meg ügyes játékdirektorok nélkül. A mennyországot arany csillagokkal teletűzdelt kékselyem vagy kékbársony függönyökkel kellett érzékelhetővé tenni. A pokol torkából valóságos lángok csaptak fel és különféle gőzök gomolyogtak elő. Mária mennybemeneteléhez kartonból vágták ki a különböző alakokat, azokat művésziességgel megfestették s aztán az egész csoportot gépezettel emelték fel a mennyországba. Ilyen parádés mutatványok megszervezéséhez, a nagy embertömegek mozgatásához, a kocsikra szerelt színhelyek egymást felváltó szerepeltetéséhez elengedhetetlen volt a színházi rendező s egy pár ilyen rendező neve ismertté vált-Európaszerte, sőt partitúraszerűen kidolgozott, pontos rendezőpéldányok is voltak, amelyeknek mintáját a papi szereplőkkel előadott liturgikus dráma adta meg.

De a hivatásos színészek bedíszítetlen, sőt kopár és szegényes színházában is ott állt a rendező. Shakespeare maga tanította be színészeit a szerepükre, s ezért is alig akad színházi utasítás az ő drámáiban. Ami van bennük, az sem az ő kezétől való. Ami rendezői utasítás megmaradt tőle: az Hamlet tanítása a színészeknek, s a Szentiványi álombeli színjátékkal kapcsolatos megjegyzések. Mindezekből kiderül, hogy Shakespeare több, mint háromszáz évvel ezelőtt a legtekélyesebb játékmester és színésznevelő volt, sőt

Theseus szavaiban fellelhetjük azt a meglepő kijelentést, amelynek Clayton Hamilton angol kritikus adott hangot, néhány évvel a világháború előtt közzétett okos munkájában a színházról: *Nincs tökéletes színelőadás a világon.* — A legnagyobb színházi élmény is utólag, a józan kritika fénye mellett, hibákat és hiányokat tár fel, amelyeket a színházi est forró levegőjében nem lehetett észrevenni.

Rendező volt Molière is, a nagy vígjátékiró és a nagy színész. Van egy kis darabja, amelyben ő és társulata lépnek fel. „A versaillesi rögtönzés“ a címe, tartalma az, hogy a színészek egy darabot próbálnak, s Molière folyton rendezői utasításokat ad nekik.

Goethe és Schiller is rendeztek darabokat a weimari színpadon, ahol Schiller lelkes színésznek, Goethe remek tanítónak bizonyult. Goetheben már megjelent az a rendező, aki formálta a színészt, a hétköznapi prózából a költői dráma magasabb igényeihez próbálta felemelni, sok olvasópróbán átvilágította számukra a szövegnek minden homályos vagy kétes vonatkozását, de az egykorú kritika szerint gúzsba is kötötte őket. Mozgásukat annyira korlátozta és oly pontossággal kijelölte, hogy valaki egyszer azt kérdezte: Goethe úr még mindig játszik a színpadon az ő sakkfiguráival?

A költő- és író-rendezők azonban a 19-ik század elején már eltűntek a színpadról s helyükbe lépett a színész, a társulat férfi vagy női primadonnája, aki egyúttal a főszerepesis játszott a darabban. Ez a gyakorlat nem szűnt meg a legutóbbi időig sem, mert nemcsak Irving, hanem a pár esztendővel ezelőtt elhalt Beerbohm-Tree is a főszerepen kívül a rendezés munkáját is elvégezte. Ugyanez volt az eset az olaszoknál, akik pedig egy új természetességnek, egy új realizmusnak megdöbbenő erejével termékenyítették meg az egész európai színjátszást. A nagy Salvini és Rossi maguk rendezték a darabjaikat s ez egyúttal annyit is jelentett, hogy magukhoz szabták az egész drámát, jelentéktelen szereplőkkel vették magukat körül, nemcsak azért, mert ők így jobban kimagaszodhattak az együttesből, hanem főképp gazdasági okok miatt, mert a jó színészek olyan drágák voltak, hogy egy európai vándor-körúton felbillentették volna az anyagi mérleget. Duse Eleonóra is csak első körútján játszott olyan partnerrel, mint Andó volt, aki akkoriban még őt is és a társulatot is nevelte és tanította. Hogy közepes, vagy még annál is kisebbrangú színészekkel mégis sikerült az olaszoknak nemcsak elfogadható, hanem néha egészen meglepő együttest, kifogástalan összjátékot létrehozni, ezt két alapvető okkal lehet magyarázni. Egy az, hogy az olasz született színjátszó s hogy a mai olasz színjátszás lehanyagolt régi, magas színvonaláról, ezt az operai műfaj végleges térhódításának kell betudni. Olaszországban a színház első és végső sorban az operát jelenti, amelyre még kisvárosok is igényt támasztanak s egy olasz staggione operai előadásai még ma is néha ámulatba ejtik a tők színészi közvetlenségükkel és lelkességükkel. A régi s immár letűnt kiváló olasz drámai együtteseket megérteti az a jelentős körülmény is, hogy mindössze négy-öt darabban járták a világot, amelyeket a legkülönbözőbb városokban, a legkülönbözőbb közönség előtt folyton újra meg újra kipróbáltak s ezzel biztonságot szerzették meg, hanem hajszálfinom árnyalatokkal is gazdagíthatták az alakításukat, úgyhogy az ilyen együttes gyakran erősebb hatást ért el, mint a kiváló színészekből álló társulat,

amely azonban sem az előadás biztonságával, sem kidolgozottságával nem foghatta meg a nézőket.

A mai színpadi rendezés első döntő lépését mégis a híres meiningeni színtársulat európai vendégjátékaiban kell látnunk, ámbár a rendező ott még nem jelentkezett a maga nevével. Köztudomású azonban, hogy a meiningeni herceg, aki színésznőt vett feleségül, díszlet- és jelmeztervező volt, akinek rajzai fennmaradtak s Chronegk, a társulat rendezője, minden feltűnés nélkül, a herceggel teljes harmóniában működött. A meiningeni társulat — részben az angol Charles Kean, részben Violet le Duc hatása alatt főképp Shakespeareat és a német klaszikusokat egyrészt a korhűség, másrészt minden egyes drámai mű sajátos atmoszférájának és külön tónusának a jegyében újítja fel, sajnos, jobbára közép-szerű és szavaló színészekkel, nem ember-ábrázolókkal, úgy hogy minden előadásuk legfőbb vonzóereje a káprázatos külsőségekben, az aprólékos korhűségben és a színpadra vitt szakadatlanul népes tömegek újszerűen érdekes és illúziót keltő mozgatásában állott. Tehát a nagy színész helyett a meiningeniek a nagy tömegeket és a nagy apparátust helyezték előtérbe, a dráma helyett a látványosságot hangsúlyozták. „A velencei kalmár“ első jelenetében benépesítették a teret a legváltozatosabb velencei típusokkal, valóságos nem-énekelő, csak zszibongó kórust varázsoltak a színpadra, amely kifogástalanul működött. „Julius Caesar“ nagy fórum-jelenetében pedig úgyszólván meghangszerelték a sokaságot, nem érték be Shakespeare négy polgárával, akik színpadi és szimbolikus megtestesítői a tömegnek, hanem beleírtak a szövegbe rövid közbeszólásokat és felkiáltásokat, amelyek minduntalan megszakították Antonius beszédjét. Ezzel a színpadi valóságossággal, sőt realizmussal igen nagy sikert értek el, de a jelenet egyensúlyát felborították Shakespeare Antonius nagy beszédében helyezte el a drámai fordulatokat s úgy képzelte el az egész dolgot, hogy a színész voltaképpen a közönséggel áll szemben, s ha Brutus rokonszenves és férfias magatartása után a nézőközönség Antonius szuggesztív lényének és virtuóz hamisságainak hatása alá kerül: akkor végleg eldőlt az a kérdés is, hogy Antonius a színpadra állított tömeggel is úgy tud játszani, mint egy hangszeren. Am ha meiningeni módra a tömeget nagy, aktív sokasággá formáljuk, a jelenet sokat nyer látványosságban, de még többet veszít drámai és emberi érdekességéből. A rendező a közbeiktatott fölösszámú statisztikákkal és fölössleges



II. György herceg,
a világhírű meiningeni társulat vezetője

betoldással határozottan a drámai költő ellen dolgozott s a tragédiát veszedelmes közelségbe vitte az operához.

A meiningeniek korszakalkotó hatását azonban könnyű megérteni. A korhúséggel, a történelmi realizmussal, az egységes atmoszférával, — szóval egy erőteljes kezdeményezéssel nagyon is elűtöttek az udvari színházak csupamerő rutinná kényelmesedett, unalmat gerjesztő klasszikus előadásaitól, szóval új bort öntöttek a régi tömlőkbe. Minthogy némely klasszikus darabjukat sok százszor játszhatták el Európa legkülönbözőbb nagyvárosainak közönsége előtt, épp oly összevágó előadásokat nyújthattak, mint az említett olasz színtársulatok s így a teljes összetanultság jelében is győzhettek.

A meiningenizmus legnagyobb hatása talán abban nyilatkozott, hogy a korhúség és történelmi realizmus ígéretével élénk vágyat ébresztett a jelenkor színpadjának élethű és valószerű kialakítása után. Stanislavszky, a modern orosz színjátszás apja, a kiváló színész és nagyszerű rendező beszámol Emlékirataiban arról a hatásról, amelyet a meiningeniek rendezőművészete gyakorolt reája s amely őt színpadi pályáján elindította.

Nem véletlen, hogy 1890 körül Európa három nagy metropolisában szinte egyidejűleg bukkan fel az új korszak rendezője. A színház már régóta elzárkózott az élettől, önmagából táplálkozott, a színészek *egymást* utánózták, egymástól tanultak, *egymástól* lestek el a rég bevált és megszokott színpadi fogásokat. A tragédiákban és a verses drámákban az a nagyszerű játék, amellyel Ristori és Rachel, Salvini és Rossi ragadták el koruk közönségét, üres szavalássá fajult, amelyből kiszállt az élet forrósága és közvetlensége, a vígjátékokban és egyéb prózai darabokban olyan társalgási hang terjedt el a színpadokon, amely már nem volt drámai, hanem csak színpadi, s eleven illúzió helyett csak a megszokás illúziójával tudta kielégíteni a tömeget. Az egyes, kiváló színészek és színésznők, akik friss egyéniséget és új hangot hoztak a színpadra, megkülönböztetett ünneplésben részesültek, mint drámai tünemények, de nem tudtak változtatni az összjáték szürkeségén és érdektelenségén. Betetőzte a színjátszás e válságát, hogy új írók léptek a porondra, akikkel szemben a hagyományos színházi rutin csődöt mondott. Így általánossá vált és hangossá lett az az óhaj, hogy új együttesek kialakulására van szükség, amit nem végezhet el más ember, mint a rendező.

Párizsban Antoine gázgyári tisztviselő vezetése mellett megalakult a „Théâtre libre“, Berlinben Brahm állott élére a „Freie Bühne“-nek, ebből lett utóbb a világhírű „Deutsches Theater“; Moszkvában pedig Sztanislavszky és Nemirovics-Dancsenko évekkel később „megalapították a Művész-Színházát.

Ezek az új együttesek nemcsak a műsor, hanem a színjátszás tekintetében is teljes szakítást jelentettek a múlttal. A meiningenizmus korhúsége helyett a jelen élethűségét akarták átvinni a színpadra, Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Csehov, Courteline, Brioux kerültek a játékrende, a színpadi teljesítmény középpontjába pedig az új idők rendezői álltak, akik az elévült színpadi hagyományok helyett friss ötletekkel és elgondolásokkal jöttek, amelyeket lehetőleg új és fiatal színészekkel iparkodtak megvalósítani, akiket még nem rontott meg az átörökölt színpadi rutin és készség. Mint minden forradalmi

újítás, ez a színpadi naturalizmus is szélsőségekbe tévedt, abból az egyszerű okból, hogy összecserélte a művészetet a valósággal, a játékot az élettel, az igazságot az illúzióval. Hogy minél természetesebbek és közvetlenebbek lehessenek a színészek, rászorították őket az „intimnek“ nevezett halk beszédre, amely nem hatolhatott túl a nézőtér tizedik során, fontos kijelentéseket az élethűség kedvéért a közönségnek hátat fordítva mondtak el, úgy, hogy a darab igen kényes pontokon értelmetlenül hatott a nézőtérrel, divatba jött a kulcslyuk-elmélet, amely szerint minden darabot úgy kell játszani, mintha a közönség kulcslyukon keresztül nézne be egy valóságos szobába, — szóval, ha az elavult színjátszás a közönség kedvéért megfeledkezett az életről, az új színészek — ellentétes egyoldalúsággal — a merő valóság ígézete alatt elfelejtkeztek arról, hogy színpadon állnak, közönség előtt, amely érteni és élvezni akarja a színpadi történetet, bele akar kapcsolódni, sőt tevékeny részt akar venni benne. Ez a színpadi naturalizmus rá is eszmélt a saját tévedéseire, mihelyt hozzáfogott a klasszikai drámák meghódításához. Itt végleg kiderült, hogy a legjobb rendező is kudarcot vall olyan színészekkel, akik a köznapiság síkjáról nem tudnak költői magasztalokba emelkedni, vagy mélységekbe lebocsátkozni. Kiderült az is, hogy tökéletes beszédtechnika nélkül az úgynevezett naturalista színjátszás sem boldogulhat, s maguk a nagy európai rendezők, Sztaniszlavszky, Brahm, Antoine, utóbb Reinhardt, aki legtöbb klasszikai darabot elevenített új életre, rájöttek



Sztaniszlavszky,
az új orosz színjátszás megreformálója

arra, hogy nem lehet minden színpadi hagyományt megsemmisíteni — a színpadi teremnek negyedik fala mindenkor hiányozni fog —, másfelől pedig nem elég elévült konvenciókat lerombolni, megdönteni a hamis páthoszt, kiirtani a régi stílust, — hanem új konvenciókat kell teremteni, új páthosza nevelni a színészeket, az új idők igényeinek megfelelően s új stílust, sőt új stílusokat hozni a színpadra a régi helyett, éppen azért, hogy az örök drámák újra föléledhessenek és megelevenedhessenek a deszkákon, amelyek mindig a világot jelentik, — ha egy igazi dráma méltó előadásban kerül színre.

A színpadi rendezőt ma mindenki emlegeti, de szerepével alig vannak tisztában a nézők. Gyakran hallani például ilyen kijelentéseket: „Az előadás nagyon jó volt, de a rendezés rossz“, — vagy fordítva: „Az előadás kitűnően volt rendezve, de a színé-

szék gyöngén játszottak.“ Ez, enyhén szólva, színházi képtelenség s csak abból a tökéletlen és hibás felfogásból fakadhat, hogy a színészek egymást között elvégzik a maguk dolgát, a rendező pedig a díszletért és világításért, szóval a keretért felelős. Ez természetesen nyilvánvaló tévedés.„A németek a színpadi rendezést két részre osztják. Egyik az „Innenregie“, vagyis a színészi játék művészi megszervezése, a másik a „Rahmenregie“, vagyis a keret helyes színpadi megoldása, amelynek a felelős szerkesztője szintén a rendező, aki ebben az irányban a díszlettervezőnek, jelmezrajzolónak, világosítómessternek stb. a közreműködését veszi igénybe.

A rendezőnek e két feladata körül az első a fontosabbik, mert a *drámát*, mint szerkesztett művet szolgálja, a második feladat csak a *színpad* eszközeit használja s nem egyszer a látványosság felé sodorja a darabot. Reinhardt, aki a mi korunk egyik legnagyobb színpadi rendezője, legművészebb s legnevezetesebb sikereit az úgynevezett „Innenregie“-vel aratta, tehát a művészek játékának olyan elsőrendű összehangolásával, hogy például Lessingnek „Minna von Barnhelm“-jében felejthetetlen élményt adott a közönségnek. Igaz, hogy a színpadi keret a híres Menzel műve volt, aki a 18-ik századot rendkívül finom rajzokban elevenítette meg, — de túlzás lenne azt állítani, hogy a keret, minden művésziessége mellett is, döntő eleme lett volna a ritka sikernek. Reinhardtnak e darabban egészen kiváló színészek állottak rendelkezésére, de ilyen összevágó, hangjában és tónusában ily biztos, ritmusában és tempóiban ily magával ragadó előadás csak egy rendezői és több színészi egyéniségnek szerencsés találkozásából és teljes harmóniájából jöhet létre.

Ebből azonban nem következik, amit szintén úton-útfélen hallani, hogy a rendező szerepe megfelel a karmester munkájának. Vannak itt egyezések, de vannak mélyreható különbségek is. Kezdhetjük azon, hogy a rendező csak a próbákon érintkezik közvetlenül a színésszel, ami pontosan hasonlít ahhoz a munkához, amelyet a karmester, mint korrepetitor végez az énekesekkel. Lényeges különbség a kettő között, hogy a rendező eltűnik az előadáson s legfeljebb, mint néző jelenhetik meg a színházban. Sőt, ha az előadáson megérződik az úgynevezett rendezői „vaskéz“, ez nem előny, hanem hátrány, mert az erőltettség és mesterkéltség bélyegét nyomja rá a játékra. A rendezőnek az előadásban — Madách szavai szerint — úgy el kell bújni, hogy észre se vegyék. Ezzel szemben a karmester nemcsak, hogy jelen van az előadáson, hanem személyes hatásával és szuggesztívumával döntő tényezője az egész előadásnak. Némely zenei előadásnak a karmester a „sztár“-ja s bármily jelentékeny is a rendező szerepe egy színelőadás megteremtésében, s kivált, ha látványosságokról, szóval keret-rendezésről van szó, bármily hangosan ünnepli is a közönség a rendezőt, a karmester személyes részvétele az előadáson mindenkor meg fogja különböztetni e két fontos színházi erőnek a helyét és a jelentőségét.

De még egyébbel is kell számolnunk. Ha nem operai előadásról, hanem tisztán zenekari művek megszólaltatásáról beszélünk, rendező és karmester között még észrevehetőbbé válik a különbség. A színpadi rendező színészegyéniségekkel, tehát művészekkel

dolgozik, akiknek játékát közös nevezőre kell hoznia s akiknek erősen egyéni mivolta, éppen a kiválóságuk miatt, gyakran csak nagy nehézségek árán hangolható össze. A zenekar tagjai lehetnek igen kitűnő mesteremberek, sőt akadhat köztük hangverseny-mester, aki a szó szoros értelmében is mesternek mondható, de annyi bizonyos, hogy itt elsősorban mesterségükben jeles zenészek szükségesek, mert annak az ötödik vagy kilencedik szimfóniának egyetlen és parancsoló erejű tolmácsa nem az egyes zenész, hanem csakis a nagy karmester. A rendezőnek egészen más a helyzete. A drámai előadást ő gondolja és képzeli el, feladata abban áll, hogy közvetítsen drámaíró és színész, színész és közönség között. A rendező koncepciója tehát felöleli a drámát, mint egységet, akusztikai és optikai megvalósulását a megfelelő színpadi keretben, oly módon, hogy számol a köztudattal, a közönség vágyaival és igényeivel, vagyis drámát, színészt és közönséget közös élménybe forraszt össze. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a rendező a darab főhangsúlyát máshova helyezze, mint a drámaíró, s a kiváló Jessner erősen téved, amikor például azt a meggyőződését fejtí ki, hogy a mai közönség szempontjából Hamlet-et abból az egy mondatból kell kiépíteni, hogy „valami bűzlik Dániában“. Jessner szerint Kainz egykori, nagyszerű Hamlet-alakítása után a mai közönséget a dán királyfi, mint lélektani probléma nem érdekli és izgatja. Jessner tehát az időszerűséget egy bizonyos politikai állásfoglalásban látja, épp úgy, mint egy másik volt berlini rendező, Piscator. A berlini Volksbühne színpadán láttam Karlheinz Martin rendezésében Shakespeare „Julius Caesar“-ját elproletárosított előadásban, mely elnyomta a verset, elhanyagolta a formát, rendezői szándékossággal, hogy a mai közönség légkörébe helyezze át a drámát. Ez mindenesetre túlzott módja a közvetítésnek, hiszen az örökéletű drámák színpadi felújítása nem azzal az igénnyel lép föl, hogy a napi aktualitás értelmében legyen időszerű. E drámák mélységesen emberi mivoltát minden kornak a hangjába s minden színpadnak a keretébe be lehet illeszteni. A rendezőnek nagy szabadsága és sok lehetősége nyílik meg itten. Reinhardt a „Szentivánéji álmot“ először úgy rendezte, hogy valóságos erdőt, tömör fákat, plasztikus gyepet vitt a színpadra, azután meg jelzésekkel dolgozott, inkább az álomszerűséget hangsúlyozta, mint a valószerűséget s a darab mindkét formában teljes hatással került színre, mert a színészi ábrázolásnak és összjátéknak fontos hangsúlyai megmaradtak s egyik esetben sem került a



André Antoine

sor azokra a rendezői túlkapásokra, amelyek Jessner, Piscator, vagy Karlheinz Martin némely beállítását oly vitathatóvá teszik.

RENDEZŐ ÉS SZÍNÉSZ

A rendező és színész viszonya legtöbbször olyan, hogy a rendező színpadi koncepciója szinte szükségszerűen kompromisszummal végződik. A rendezői elképzelés keresztülvihetőségének legnagyobb lehetősége: a megfelelő szereposztás. Ha sikerül egy darabot úgy kiosztani, hogy a színészek adottságai és képességei összhangban állanak a szerep kívánalmaival, akkor a rendezőnek szervező munkáját teljes siker kísérheti. Reinhardt-nak „Barnhemi Minna“-jában annyira ez volt a helyzet, hogy még a gyászruhás hölgy apró szerepét is Hedvig Wangel játszotta, aki szimbolikus jelentőségre emelte az alakot s valósággal a háború hátterét, a kor levegőjét is színpadra tudta hozni egy rövidke jelenetben. Itt a rendező szinte megalkuvás nélkül juthatott célhoz.

Ákár kiváló a szereposztás, akár közepes, a rendező a próbák folyamán alakítja ki az előadást a színészek odaadó készségével és munkájával. A színpadi próbák időtartama és módja az utolsó száz esztendő alatt gyökeresen megváltozott. Grillparzer leírja Naplójában, hogy „Sappho“-jából összesen négy próbát tartottak a bécsi Burgtheaterben. Csak-hogy ez nem annyit jelent, mint mikor vidéken négy próbája van egy darabnak, ahol különben megtörtént az is, hogy reggel érkezett meg a társulathoz a darab szövege, napközben próbálták és este a színészek sűgő után elmondották a darabot a közönség előtt, s az előadás a felmondástól mindössze annyiban különbözött, hogy a bátrabb és tapasztaltabb színészek, személyiségükkel, rutinjukkal, százszor elismételt mókáikkal megtöltötték a produkciót. Sappho négy próbája egészen másként értelmezendő. A nagyon egyszerű szerkezettel, sok nagy lírai és drámai tirádával fölszerelt darabot a színészek heteken keresztül odahaza alaposan megtanulták, sőt kidolgozták, a színpadi próbák már csak arra szolgáltak, hogy a „rendező“, akinek működése akkor még alárendelt volt, a meglévő díszletek közül kiválogassa a legalkalmasabbnak látszó keretet, az egyszerű állásokat a művészek megbeszélték egymás között, játékukat összeegyeztették s a négy próba elegendő volt számukra. Különben is egy „Sappho“-előadásban akkoriban még csak a tragika számított, a címszereplő, a közönség is csak iránta érdeklődött, s egy nálunk járt osztrák kritikus följegyezte, hogy soha német színpadon még nem látott a mi Kántor-nénkhez fogható „Sappho“-t.

Milyen másképp fest ezzel szemben a két emberöltővel ezelőtt a párizsi Comédie Françaiseban bemutatott, a magyar színpadon is állandó sikerrel adott Pailleron-féle vígjáték (Ahol unatkoznak), amelyből 118 próbát tartottak a színészek. A számbeli nagy aránytalanságot Grillparzer tragédiája és Pailleron vígjátéka között nem magyarázza meg kielégítően a két mű nagy színpadi különbsége, vagyis az, hogy Grillparzernél gyakran egy, rendszerint két személy van a színpadon, legfőljebb három, ezzel szemben Pailleronnál nagy társas jelenetek is vannak, ahol néha minden személy csak egy-

egy mondatot mond, viszont a többieknek állandóan részt kell venniük a cselekményben, ami csak úgy vihető keresztül, hogy az ilyen jeleneteket folyton újra meg újra gyakorolják a színpadon, amíg a „bevágásokat“ az egyes színészek oly biztosan és pontosan hozzák, mint a zenészek, a karmester jelére, a zenekarban. De a 118 próba még így is túlzottnak tűnik fel s csakis abból érthető meg, hogy akkoriban még színészek rendeztek, akik a rendezői mesterségben nem voltak annyira járatosak, hogy előkészítő és szervező munkájukkal a próbák számát csökkenthetnék volna. Francisque Sarcey, a kiváló színi-kritikus ugyan már 1885-ben beszél a rendező kiváló fontosságáról s jelentőségét még a színész munkája fölé is helyezi, csak hogy nem szabad elfelejtenünk, hogy Sarcey a rendezőt úgyszólván csak mint színésztanítót, játékmestert, egyéniségfejlesztőt látja, aki az egyes művészeket kitűnő tanácsaival kiérleli a színpad számára, a tapogatózó színészeket a helyes útra tereli s kifejezési lehetőségeiket felfokozza, vagyis a biztos színpadi technika segítségével fõlszabádítja s a maguk urává teszi őket a deszkákon.

Más megítélés alá esik a világhírű Sztaniszlavszky-féle társulat próbálási módja, amely jóval túlment a Comédie Française hónapokig tartó műveletein. Sztaniszlavszky Maeterlinck „Kék madár“ című mesejátékát több, mint egy esztendeig próbálta színészeivel, abból a megfontolásból, hogy ennek a költői műnek színpadi hatása csakis úgy biztosítható, ha a színészek lelkükben újra gyermekekké válnak s a mese képzelt és tündéri alakjaival tudják megejteni a közönséget. Itt tehát a rendező egész munkája és minden törekvése odairányult, hogy a színészeket a mesejáték céljaira teljesen átalakítsa, köznapi mivoltukból kiemelje és addigi szerepeiktől őket minél jobban elszigetelje.

A rendező és színész viszonyában egyébként is a legbonyolultabb kérdés a színész behelyezése a darab külön világába s elrekesztése nemcsak egyéb szerepeitől, hanem saját megszokott hangjától és gyakran beidegzett mozdulataitól is, amelyek privátlényének a tükrözései. A színész ugyanis csak hosszú gyakorlat és kitartó önfegyelmzés árán juthat el odáig, hogy a próbákon látni és hallani tudja önmagát, ami a mesterek sikerének a titka. A rendező ellenben, aki egyrészt a drámaíró, másrészt a közönséget képviseli, éppen az előadás kialakulási folyamata alatt: egyformán kell, hogy ellenőrizze a szöveget és a játékot. Neki ott fenn, a bedíszített és csak álgilag világított színpadon is már a közönség szemével és fülével kell érzékelnie az előadást, saját személyében kell átélnie a



Otto Brahm

tömeghatást, közönségnek kell lennie akkor, amikor még közönség nincs is a színházban, mert csakis így töltheti be teljesen a közvetítő szerepét. A drámai szövegnek pedig a játék a próbája, vagyis a szöveg csakis akkor igazolhatja magát, ha akcióvá lesz a színpadon. A beszéd, a csönd, a némaság is lehet sűrű cselekmény és fojtó feszültség a színpadon, ha a szöveg erre módot ad s a rendező az alkalmat kihasználja.

Mai drámaírók annyira számolnak ezzel a körülménnyel, hogy Gerhart Hauptmann színművei tele vannak idevonatkozó utasításokkal, Bernard Shaw pedig olyan személyleírásokat s olyan bő játékasításokat sző a darabjaiba, hogy erről már szatírát is írtak. A híres angol drámaíró joggal hivatkozhatott arra, hogy az ő művei nem csupán színdarabok, hanem könyvek is egyúttal, az olvasónak is szólnak, aki magukból a párbeszédekéből aligha tudna eligazodni s így az író regényszerű és regénybevaló részletes leírásokat is beleszerkeszt a színdarabba, amelyekről nyugodtan el lehet ismerni, hogy szuggerációkat adnak színésznek és rendezőnek, világossá teszik a költő szándékait, s mindenestre előmozdítják azt a lehetőséget, — ami életkérdése minden színelőadásnak, — hogy a pusztá szóból élő cselekmény váljék.

Be kell azonban vallanunk, hogy kimerítő utasítások semmiféle darabban nincsenek, mert ez a színművek terjedelmét háromszorosra növelné, az utasítások maguk sincsenek mindig zavartalan összhangban sem a szöveggel, sem a színésszel, akinek sokszor egészen másfajta utasításra van szüksége, hogy egyéni adottságaival, esetleg korlátozottságaival megvalósíthassa a shakespeari követelményt s beszédnek és gesztusnak szerves összeillesztésével élő cselekményt varázsoljon elő a néma betűből. A rendező igazi fundamentuma tehát mégis csak a párbeszéd sorozata; utasítások nélkül, magukból a párbeszédekéből kell kialakítania és kinövesztenie a színpadi cselekményt, a költői szót kell színpadi hatássá emelnie s hogy ez néha a legnagyobb rendezőnek sem sikerül, éppen Reinhardt példája bizonyítja, aki a Szentivánéji álomból és a Téli Regéből mesteri előadásokat hozott ki a színpadon, Shakespeare legjobb vígjátékával azonban, sőt némelyek szerint a legfrissebb és legigazibb angol vígjátékkal, a „Vízkereszt“-tel csak fél-munkát végzett.

Pedig a drámaíró beszédje és szándéka világos és nyilvánvaló e napfényes romantikus és költői vígjátékban. Shakespeare a darabot zenével kezdi, amelyről azt vallja, hogy az a szerelmes szívek tápláléka s végzi a darabot a Bolondnak egy félig bús, félig vidám, teljesen lírai énekével. A Bolond karakterének merőben lírai természetével annyira tisztában volt a kiváló rendező, hogy Moissira bízta, aki lírai egyéniség volt s aki a melankólia homályosan fénylő fátyolát borította a maga jeleneteire. Vannak aztán a darabban harsogó kacajt keltő alakok, Böffen Tóbiás, Keszeg Andor, Mária, a komorna, akikkel szemben Malvolio, az udvarmester némiképp melankolikus, legalább is tragikomikus alak. Az előadás teljes sikere lírának és komikumnak pontos egyensúlyán múlik, s itt kell megjegyeznem azt is, hogy Shakespearet költői látása és emberi belátása mindig megóvta attól, hogy a *bohózat* síkjára ereszkedjék alá. Reinhardt rendezői fantáziáját azonban annyira izgatták a vígjáték komikus alakjai, hogy kivált az ivási és ugratási jeleneteket a részletek egész tömegével s a színpadi játékok olyan pazarságával dolgozta ki, amely felbontotta lírá-

nak és komikumnak egyensúlyát, elfátyolozta a darab mélyebb humorát és éppen a kritikus jelenetekben bohózzattá változtatta a romantikus vígjátékot, holott Shakespeare a zenét nemcsak keretül használta, hanem közben is folyton beleszótt a vígjátékba, hogy a romantikus és érzelmes jelleg veszendőbe ne menjen. Az előadásnak a darabbal szembenálló művészi formája az időtartamban is kifejlődött. A bohózzati elemek túlzott kiemelése teljes egy órával hosszabbította meg az előadást, ami Shakespearenek e lebegő vígjátékát nehézkessé is tette, a harmonikus hatás jelentékeny kárára.

Hogy a költői szövegnek helyes értelemben való színpadi megoldása milyen bonyolult lehet, arra nézve nem tudok található példát, mint „Hamlet”-nek néhány sorát, amely ma is egészen értelmetlenül hat a színházban, mert évszázadok munkája sem volt elegendő ahhoz, hogy színpadi akcióba sűrítse a költői szavakat, amelyek Shakespeare rendezői keze alatt föltétlenül megkapták élő és érvényes színpadi formájukat.

A „Lenni vagy nem lenni” monológ befejezéséről és a kolostorbaküldés jelenetének bekezdéséről van itt szó. Polonius, az udvarmester eltiltotta Oféliát a királyfival való találkozásoktól, egyrészt mert féltette a leányát, másrészt, mert igazolni akarta a király és a királyné előtt, hogy ő saját érdekei árán is csak a felségeket óhajtja szolgálni. A helyzet azonban úgy fordul, hogy Hamlet furcsa viselkedésének megfajtására nem találnak alkalmasabb módot, mint hogy Ofélia, látszólag véletlenül találkozzék Hamlettel s a király, Polonius-szal együtt, egy függöny mögül kihallgathassa kettejük beszédjét. Oféliát kitanítják, tegyen úgy, mintha egy könyvben olvasna, s megmutatják neki az alkalmas helyet, ahol Hamlet állandóan sétálni szokott.

Évszázados színházi hagyomány szerint, amelyet a legnagyobb színházi rendezők sem módosítottak: ezt a részt állandóan úgy játszották, hogy mindenki elhagyta a színpadot, Hamlet bejött egyedül, Ofélia a színpad előtt megvárta, amíg Hamlet befejezi híres magánbeszédét s aztán ő is belépett a színpadra s megkezdődhetett közöttük a híres kolostorbaküldés jelenete. Hogy a közönség ezt a megoldást évszázadokon keresztül elfogadta: azon nincs mit csodálkoznunk. A Mahler-féle szállóigévé lett kijelentés, „Tradition ist Schlamperei”, az ilyen esetekre vonatkozik, sőt csakis az ilyen esetekre. A közönség a klasszikussá előlépett drámaírókkal szemben állandó feszélyezettségét érez, szinte felfüggeszti helyes ösztöneit, alig mer gondolkodni, mert azt hiszi, hogy kipróbált igazsággal áll szemben, amelynek ellentmondani műveletlenség, legalább is illetlenség. Mindenkor belement abba, hogy Ofélia könyvvel kezében jön a színpadra s hogy Hamlet a könyvről rögtön tudja, hogy az imádságos könyv. Az eszébe sem jutott a nézőnek, hogy járásközben nem szokott egy leány imádkozni, sőt arra sem gondoltak az emberek, hogy ők maguk a nézőtérrel első pillanatra nem is láthatják, hogy a könyv imádságos könyv, így Hamlet első mondata Oféliához: „Szép hölgy, imádba legyenek foglalva minden bűneim”, — nemcsak mint beszéd hat meglepően és idegenszerűen, de nem is válhatik akcióvá, pedig ez a rendezésnek és színjátszásnak legfőbb törvénye. Amikor Hamlet megszólítja Oféliát, a közönségnek már tudnia kell, hogy a leány apai parancsra és tettetésből imádkozik. A jelenetnek csakis így van értelme.

Szinte megdöbbentő, mily világosan bontakozik ki a megcsinálendő színpadi cselekmény és gesztus a shakespearei párbeszéd szavaiból, ha ezeket helyes módon dramaturgizáljuk. A dolog azzal kezdődik, hogy Shakespeare utasítása szerint (amely rendszerint csak a színészek kimenetelére és bejövetelére vonatkozik s még erre sem mindig) Ofélia nem is megy ki a színpadról, amikor a király és Polonius a függöny mögé rejtőznek. A szerelmes leányt szándékosan ott hagyják, hogy várja be Hamletet, aki abban az órában mindig ott szokott sétálni. Minthogy Shakespeare színpadja, a közönségbe mélyen betorkolló előszínpaddal együtt nagyon mély volt s a színészek csak a hátsó és messzire lévő járásokon tűnhettek el a színpadról, a megoldás valószínűleg az volt — ma nem is lehet más —, hogy „Hamlet“ monológja *alatt* Ofélia egy távoleső imázsamolyon a könyvébe van merülve, de Hamlet, aki töprenkedve jött be a színpadra, csak maga elé néz és maga körül nem lát semmit, nem is vehette észre a leányt. A magánbeszéd végén Hamlet felocsúdik s ezt a pillanatot Ofélia természetesen felhasználja arra, hogy életjelet adjon, csak egy mozdulattal, egy kis zörejrel, ezt Hamlet már meghallja, *úgy, hogy* körülnéz és azt mondja: „De csitt!“ Meglátja az imázsamolyon térdeplő Oféliát s némi megdöbbenéssel mondja: „A szép Ofélia? — A megdöbbenést az váltja ki belőle, hogy a tőle szigorúan eltiltott Oféliát most egyszerre azon a helyen pillantja meg, ahol ő mindennapi sétáját végzi. Hogy a térdeplő Oféliának teljes hatással mondhatja a fentidézett soirt (Szép hölgy, imádba legyenek foglalva minden bűneim), ez magától értetődik, mert így a szó már gesztussá vált, a szöveg akcióvá, de ezenfelül a színpadi hatást emeli, a feszültséget nagyban fokozza Ofélia néma jelenléte a „Lenni vagy nem lenni“ alatt s tetőpontjára viszi a költőnek az a színpadi bravúrja, hogy amíg benn a színpadon egy főszereplő van, aki alig várja, hogy szót válthasson a királyfival, künn, a függöny mögött két hallgatózó és leleskedő főszereplő a legnagyobb izgalommal néz elébe a következő párbeszédnek. A hagyományos színpadi rendezés monotoníája helyett a shakespearei szövegben tehát olyan polifónia tárul elénk, amelynek hűséges megvalósítása a színpadi hatást minden várakozáson felül összesűríténé és felfokozná.

AZ EGYÜTTES

Ha már egy kiragadott, apró részlet ilyen bonyolult rendezői feladatot tár fel, könnyen elképzelhető, hogy egy teljes drámának színpadra való átvitele, milyen súlyos problémák elé állíthatja a színpadi rendezőt. A világháború ideje előtt azonban erős támasza volt minden rendezőnek a nagy, állandó együttes. Az állandó együttesek azóta — az egyetlen Comédie Française kivéve — úgyszólván még az államilag vagy nagyvárosok által fenntartott színházakban is megszűntek s helyet adtak egy időnkint rohamosan változó, szinte vegyes társulatnak, amiből nagy károk hármoztak a drámai művészetre. Az igazi összjáték, az összévágó és összhangzatos előadás ugyanis nemcsak a közös tanulás eredménye, nemcsak a lelkiismeretes próbák gyümölcse, hanem

ennél is mélyebben gyökerezik s roppant erőt nyer az együtt játszó színészek együttélésében és összeszokottságában. A Sztaniszlavszky-féle színtársulat és a Djaghilev-féle orosz balett, amely a csodálatos Nizsinszky körül csoportosult, aki több volt, mint pantomimikus és több, mint táncos, — tökéletességig fejlesztett összjátékával döntő módon igazolta, hogy az összeszokott tagok, akik ismerik egymást, a partner szemvillanásaiból is olvasnak, s emberileg is közel érzik magukat egymáshoz: sokkal biztosabb fundamentumai a jó összjátéknak, mint azok, akik az első próbán látják egymást először s akikben az idegen arcok láttára és idegen hangok hallatára olyan lelki gátlások ébrednek, amelyeket sokszor alig lehet a próbák fáradtságos munkájával leküzdeni. Nem akarom természetesen azt állítani, hogy az állandóan fenntartott és összeszokott együttesek mindig tökéletesek, vagy éppen teljesekek. Ohnet György egyetlen világsikere, „A vasgyáros“ a budapesti Nemzeti Színházban akkor került színre, amikor az utólag „grande arméennek“ nevezett Paulay-féle nagy gárda működött. A címszerepre mégsem tudtak mindenképpen megfelelő ábrázolót találni és a szépszakállú Derblay Fülöpöt sem Náday Ferenc, sem Nagy Imre, sem Mihályfi Károly, aki utóbb vette át a szerepet, nem tudták kielégítő sikerrel színpadra vinni, úgy, hogy a „Vasgyáros“ színpadi sikere a női főszerephez, Clairehez fűződött, akit P. Márkus Emilia ábrázolt. Az esethez hasonló a bécsi „Constantin abbé“, amely Lewinskyvel a címszerepben pár előadás után lekerült a műsorról, míg nálunk Ujházy Ede, aki a bécsi sajtót és közönséget is elragadta a jóságos, öreg pap emberi alakjával, épp oly állandó műsordarabbá léptette elő az érzelmes, falusi életképet, mint a Comédie Française, amely még ma is játssza.

De ezek a kivételek, amelyeknek a számát szaporítani is lehetne, csak megerősítik a szabályt, amely azt vallja, hogy az állandó együttesekben kifejlődő, eleven, közös ideált, az összetartozásnak szoros érzését ritkán vagy talán sohasem lehet pótolni.

Amerikában, ahol hamarabb szüntek meg az összeforrott együttesek, olyan gyakorlat lett uralkodóvá, amely az ottani formák és méretek között, az ottani tökéletes vállalkozások mellett művészi eredménnyel járhat, de nem ültethető át Európába s még New-Yorkban is a legművészebb színház, a Guild Theatre állandó társulattal dolgozik. Az amerikai módszer a következő: A színházi vállalkozó megvesz egy darabot, amelytől nagy sikert, vagyis busás hasznot remél, kibérel hozzá egy megfelelő színházat, amelyből több van New-Yorkban a kelleténél, aztán kiválasztja a rendezőt. A rendező a darab áttanulmányozása után a hatalmas, angol nyelvterületen kiszemeli azokat a színészeket, akiket legalkalmasabbnak ítél az egyes szerepek ábrázolására. A próbák teljes két hónapig tartanak, délelőtt és este, mert az új darabhoz nem szerződtetnek olyan tagot, aki az előkészületek során este is játszik, így tehát nem ötven-hatvan, hanem száz-százhusz próbát tarthatnak a darabból. Ez a sűrített és alapos munka sok esetben pótolhatja az összeszokott együttest, már csak azért is, mert az amerikai rendező kész és bevált színészeket választ ki, akik

biztosak a mesterségükben, nem kísérletez kezdőkkel, amire az állandó színházak gyakran kénytelenek. Az amerikai módszernek sajátosságát növeli az is, hogy magát a kész előadást is újabb próbáknak vetik alá, ami abban áll, hogy a bemutatót nem New-Yorkban tartják meg, hanem más városban, vagyis náluk nemcsak a szerző, rendező, színész próbál, hanem a közönség is, amelynek magatartását és viselkedését a rendező figyelni s gyorsírói jegyzetek számolnak be arról, hogy a gondos próbákkal előkészített darabban beállanak-e mind a várt hatások, sírnak és nevetnek-e az emberek ott, ahol kell s nem derül-e ki, hogy a szöveg bizonyos helyeit nem kell-e kihagyni vagy *megvaltozta tm.* (A módszer minálunk is *utánzásra, talált*: Zilahy Lajosnak „A szűz és a gödölye“ című színművéből Miskolcon tartották meg a próba-bemutatót.)

Amilyen körültekintőnek és gyakorlatiasnak tűnik fel ez az amerikai módszer, melynek tagadhatatlan előnyei vannak, épp oly ellenállhatatlanul vetődik fel két kérdés és mind a kettő figyelmet érdemel. Az egyik az, hogy a bemutató izgalmát, amely a színészre és közönségre nézve külön érték, mert a hamvát adja meg az előadásnak, szabad-e különválasztani az előadások sorozatától s egészen más helyre vinni? A második kérdés azzal a gyakorlati tapasztalattal áll kapcsolatban, hogy minden közönség más természetű, más hajlamú, más összetételű s ha nagyban és egészben egy darab és egy előadás hasonló hatást kelt is a legtöbb helyen, megtörténhetik és meg is történik, hogy egyik közönség éppen olyan részletekért lelkesedik, amelyeket a másik nem hajlandó elfogadni. Hiszen minálunk is gyakori tapasztalait, hogy ugyanaz a darab és előadás különböző fogadtatásban részesül a főpróba és a bemutató közönségénél s megesik az is, hogy a későbbi előadások közönsége megint másképp ítél s másképpen forr össze a darabbal.

A 19-ik század utolsó évtizedében az említett nagy rendezők vezetése mellett kialakultak az új együttesek a naturalista, tehát az élethű színjátszás jegyében, de már 1899-ben, tehát az új század küszöbén megjelent egy könyv, amely ugyan sohasem lépte át a szakirodalom területét, de mégis első jelentkezése volt a 20-ik század új művészetének. Ez a könyv Appia Adolf svájci írónak „A zene és a színpadi rendezés“ című munkája volt, amely magát a rendező működését leplezte le, mint problematikus művészetet s amelyet a későbbi évtizedek gyakorlata, kivált pedig rendezői túltengése alaposan igazolt. Appia nem gyökeres újító, inkább a színpad filozófusának, mint forradalmárjának nevezhető, de a drámával és színpaddal összefüggő megállapításai, ha nem érvényesek is mind manapság, ma is érdekesekek, mint elméleti előzményei annak a színpadi forradalomnak, amelyet utóbb Gordon Craig *indított meg* s amely átalakító hatást gyakorolt a *világ összes színházaira*.

Appia volt az első, aki világos tudattal fogalmazta meg (a 19-ik század színpadi művészetének alapján); hogy dráma és színpad nemcsak szorosan és szervesen összetartoznak, hanem hogy mélységes ellentét, széjjelágazó tendencia is mutatkozik a

kettő között. A dráma a bensőség, az egyszerűség irányába törekszik, a színpad a leülsőség és a látványosság felé hajlik. Appia szerint, mennél látványosabb egy színdarab, annál messzibbre távolodik a drámától. Arra nem ad feleletet, hogy a görögöknél miért nem merült fel a kettősségnek ez a kérdése. Arisztotelész az éneket és táncot az ó-görög tragédia szerves elemének tekintette s még a festett háttérrel és nagy gépezetek ellen sem emelt kifogást, tehát nem érezett szakadást dráma és színpad között.

Appia még ennél is tovább ment s áthidalhatatlan művészi ellentétet fedezett fel a színész és a színpad között. Minden színpadi teljesítmény középpontja az ember, testestől-lelkestől, a maga hangjával és mozgásával. Minthogy ez a háromdimenziójú ember festett vásznonfalak között él és mozog, nem léphet szoros kapcsolatba a környezetével, amely csak kétdimenziójú. Azonfelül a díszlet vásznaira rá van festve az árnyék is (különben a merő sík felületeken egyáltalán nem lehetne az árnyékot ábrázolni), ráadásul még külön világítást is bocsátunk a megfestett fényre és árnyékra; ez a legnagyobb művészi barbárság s eleve széjjeltép minden illúziót. Tehát a színpad kettős ellenmondást mutat. Ellenmondás van a vászon és a színész, a vászon és a világítás között. Az egész színpadi keret voltaképpen széjjelesik s nem fogja össze egyéb, mint a megszokás. A közönség elfogadja a művészed enséget, mert apaitól örökölte.

De Appia szemében a rendező munkája sem művészi megoldás, hanem csak egyéni önkény. Ha az előadás csak egyféle módon, egyféle felfogás szerint volna érvényes és hatásos, akkor a rendező tevékenysége nem volna problematikus. Csak-hogy a szöveg többféleképpen értelmezhető, sokféle módon ábrázolható, a rendező csak úgy, mint a színész, egyéni szuggesztíójával sokszor színházi képtelenségeket is el tud fogadtatni a nézővel. Appia legdöntőbb érve a színpadi rendezés ellen az, hogy csak mellékes járuléka, nem szerves eleme a drámának. Ezt ő úgy fogalmazta meg, hogy a színpadi rendezés nem *Ausdrucksmittel*. Hasonlít a műfordításhoz, amely sohasem érheti el az eredeti mű teljességét és precizitóját.

Minthogy a drámai rendezésben Appia nem találta meg a kifogástalan és biztos művészi elvet, felvetette a problémát, vajjon egyáltalában lehetséges-e a rendezői művészet s ennek biztos fundamentumát föllelte — a *zenében*. A zene az a művészet, amely szerves eleme lehet a drámai műnek s egyetlen, igazi irányítója a színpadi rendezőnek. Így jutott el Wagnerhez és a zenedrámához. Ha pusztán az operai szöveget tekintem, a rendezésnek sokféle módja lehetséges, a rendezői önkény, sőt szeszély épp annyi rést törhet rajta, mint bármelyik drámán. Ami azonban a merő szövegben bizonytalan és eldöntetlen, a zenei kifejezésben biztos és határozott gesztussá válik, amelyet nem lehet különbözőképpen értelmezni.

A rendező feladatát a zenedráma oldja meg teljesen és tökéletesen. A zene határozott irányba rögzíti a dráma menetét, meghatároz minden érzelmet és indulatot a legvégső árnyalatokig. A drámai akció átömlött a zenébe.

E szellemes magyarázat azonban korlátozásra szorul. Bármennyire igaz, hogy az operai műfajban a zene a rendezőnek pontosan megad minden utasítást s elzárja őt azoktól a furcsa, egyéni, túlzott és keresett felfogásoktól, amelyek drámai műveket néha eltorzítanak a színpadon: nem szabad abba a szélsőségbe tévednünk, hogy a különböző rendezői produkciók között nem dönthető el teljes bizonyossággal, hogy melyik valósítja meg legteljesebben és legsikeresebben a drámai költő szándékát. Igaz, hogy a rendező úgyszólván a színpadra hangszereli át a drámát, az is igaz, amit Appia különösen hangsúlyoz, hogy a drámai színész a költő szövegét saját élményeiből, emlékeiből eleveníti meg, tehát bizonytalan anyaggal dolgozik, míg ellenben az énekes a partitúrából merít mindent s a zenei vezérkönyv minden árnyalatra nézve eligazítja. Csakhogy mindez nem érinti sem a színész alakításának, sem a rendező elképzelésének hitelességét, ezt igenis meg lehet állapítani a darabból. Amikor Reinhardt eltökélt tudatossággal cirkuszi és alantas bohózatnak fogta fel Shakespeare „Makrancos hölgyét“, a bősz Katát akrobata-mutatványokra szorította s Petrucciónak korbácsot nyomott a kezébe, amely a „manège“ hangulatát állandósította egy egész színházi estén keresztül, Kerr Alfrédtól kezdve felszisszentek Berlin összes számottevő kritikusai, kimutatták, hogy Shakespeare két élő és érző embert gyúrt ki a régi, középkori vaskos bohózat anyagából s Petrucciót és Katát olyan vígjátéki rangra emelte, amelytől a világ legkiválóbb rendezője sem foszthatja meg őket. A nagy rendező maga is belátta utóbb, hogy tévesen hangszerelte meg a shakespearei vígjátékot, amely könnyen eltűri, hogy tovább finomítsa az előadás, de semmiesetre sem alkalmas arra, hogy a rendező visszalökje abba a korábbi és kezdetlegesebb formába, amelyből Shakespeare kiemelte.

Ez az előadás is bebizonyította, hogy a rendező feladata és szerepe nem problematikusabb, mint a színészé, aki ha testestől-lelkestől beleadja is magát a szerepbe, nem tagadhatja meg lényét és egyéniségét, de a kettőnek harmonikus összeforrásából mégis létrejöhét az igazi illúzió, a nagy élmény, hogy a költő alakja elevenedett meg a deszkákon. A rendező *esete* hasonló. Természetes, hogy 1937-ben nem lehetséges egy shakespearei drámát olyan módon színpadra vinni, mint 1837-ben történt, amikor még Londonban is némely darabja olyan szöveggel került színre, amelynek ötödrésze sem származott a költő kezétől. Kor és ízlés változik s a rendező hivatása, hogy a régi műveket beágyazza a kor ízlésébe. De ez ma már, amikor az egész világ visszatért a nagy drámaköltők eredeti szövegéhez s csak a másod- és harmadrangú klasszikusokkai szemben engedi meg azt a szabadságot, hogy a szöveg is lényeges átdolgozáson menjen keresztül (Ben Jonson „Volpone“-ja Zweig átírásában), a rendezőire nézve a dráma szövege épp oly kötelező és korlátozott, mint a zenei partitúra. A kor ízlésének tett engedmények pedig mindig csak művészi megfontolásokból eredhetnek, nem pedig politikai megalkuvásokból, vagy a fennálló politikai rendnek és kormányzatnak való hízelkedésből, mint Jessner vagy Piscator esetében láthattuk. Minden korszak önmagát akarja szemlélni a régi remek-

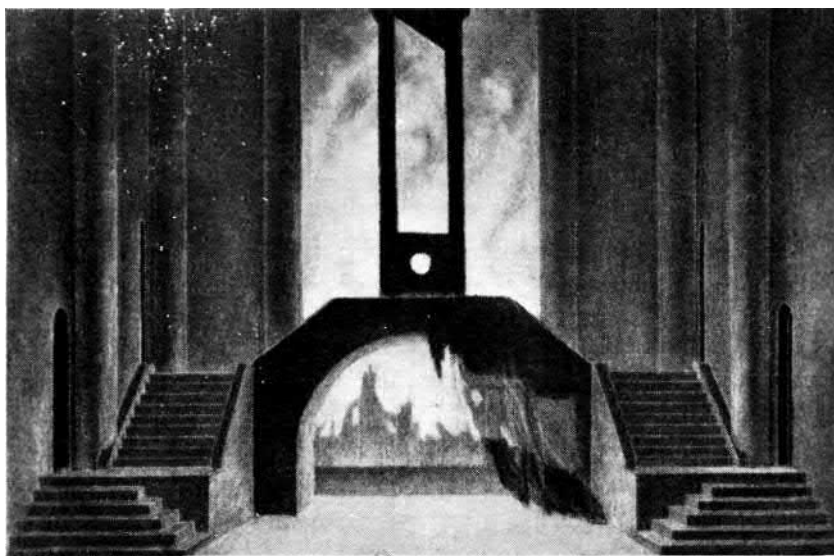
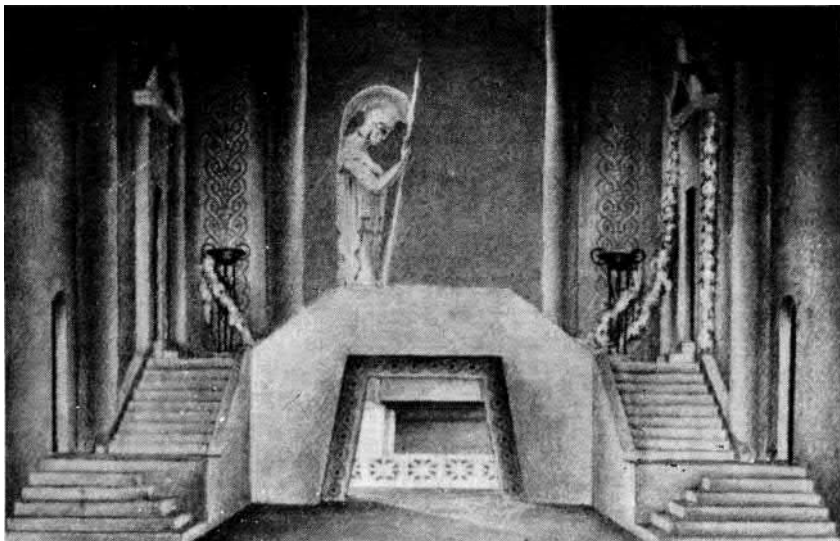
művek tükrében, de az sohasem jelenthet annyit, hogy a drámai művészetet a napi politika szolgálatába állítsuk, *vagyis* a színpad — bármily hűséges tükre is a kornak, sohasem lehet eszköze a propagandának. Bebizonyult ez a mai Oroszországban is, ahol eleinte még a drámák szövegét is átalakították a fennálló rend szellemében s végül mégis visszakérültek a művészi ábrázoláshoz, úgy, hogy „Figaró házasságá“-t, a Beaumarchais-féle világhírű vígjátékot, már szövegváltoztatás nélkül és XVI. Lajos korának művészi feltámasztásával hozták színre.

Jelenkori daraboknál, amelyek ezer utasítással sietnek a rendező segítségére, a feladat jóval egyszerűbb is, de régi daraboknál háromszoros nehézség merülhet fel. [^]JHa egy 18-ik századbeli drámaíró, például Schiller, Stuart Máriáról írt darabot, amelyet ma adunk elő: a rendezőnek *három* különböző kort kell összhangzásba hozni ami igen bonyolulttá teszi a művészi rendezést, amely régóta túlment a meiningenizmus korhűségén. Maga a darab a 16-ik századot akarja ábrázolni, de Schiller ráütötte saját korának pecsétjét is, az akkori drámai kifejezés bélyegét s 1937-ben a rendezőnek a két korszakon kívül a Mára is kell függesztenie szemét, *vagyis* arra a közönségre, amelyre hatást akar gyakorolni. Minden olyfajta rendezés, amely három helyett csak egy korra épít, a maga *egységes* elgondolásában lehet érdekes, sőt művészi, de erről az egységes elképzelésről a színházban hamarosan kiderül, hogy csak egyoldalú esztéta-megoldás, s nem lelhet utat a nagy közönséghez. A frakkos Hamlet és a csukaszürke Macbeth kérészéletű divatja — amelyről még lesz szó — az *egyoldalú* rendezői tevékenység rövid életét és múló hatását mindennél erőteljesebben hangsúlyozza.

A kép és a keret

A dráma kerete a színpad. Ez a megállapítás, amely szerényen hangzik, épp oly sokat jelent. A be nem kereteit festmény (akár egyszerű kép, akár hatalmas freskó), átolvad a valóságba, eggyé válik vele, a megfelelő keret viszont rögtön elszigeteli, megadja különállását s ami a valóságnak része volt, művészi alkotássá lesz, amely önmagában véve zárt és külön világ. A földön álló s nem talapzatra, vagy fülkébe elhelyezett szobor so[^]sa ugyanez. Hozzáillő, sőt vele szerves kapcsolatba kerülő talapzatra vagy keretbe, fülkébe vagy mélyedésbe kell állítani, hogy átkerülhessen a művészet körébe s esetleges és érthetetlen helyzetéből kiszabadulva, mint művészi alkotás hasson, mely bármennyire utal is a valóságra, mégis független tőle, mert más a jelentősége és a rendeltetése. A festmény kerete, a szobor talapzata s az a sokféle berendezésű *emelt* hely, amelyet színpadnak nevezünk, szimbolikus értelmű, mert egyrészt kiemeli a művet a közönséges valóságból s művészi távlatba helyezi, másfelől közelebb hozza a nézőhöz, mert ráeszmélteti az igazi valóságra, arra, hogy az nem a pillanaté és nem is múlik el a tűnő idővel. A keret tehát olyan hangsúlyozása, szinte végső befejezése a művészi alkotásnak, amely megadja neki a különválásnak, a páratlanságnak, az egyetlen élménynek lehetőségét.

A színpadról, mint keretről, már Arisztotelész nyilatkozott s az ő elméletében még a mai újítások és forradalmak csirái is megtalálhatók. Arisztotelész a színpadi kiállítást az utolsó sorba helyezte. Az ő értékmegállapító sorrendje a drámai művészet elemeinek egymásutánjában egészen különös és meglepő összhangot árul el a legmaibb és legmodernebb törekvésekkel, ámbár egy véghetetlen fontosságú dolog, igen érthető okokból önála szóba sem kerül és ez a *színpadi világítás*, a mai színpadi keretnek legfontosabb tényezője. De mindenki tudja, hogy a *görög* drámát nagyszabású építészeti keretben játszották, amelyet festett vásznak és leleményes gépezetek egészítettek ki — nem éppen a stílszerűség irányában —, de a játék szabadtérben zajlott le s a napkorong volt az ő leghatalmasabb fényező eszközük. Egyébként



„Az ember tragédiája“ szimbolikus színpadon, amely a revüszerűség és látványosság helyett a drámai költemény gondolati erejét és tartalmát hangsúlyozza. *Ifj. Oláh Gusztáv tervei.*

hasonló módszerrel adják ma Oberammergauban a régi Passió-játékot s a salzburgi Dómtéren „Jedermann“.

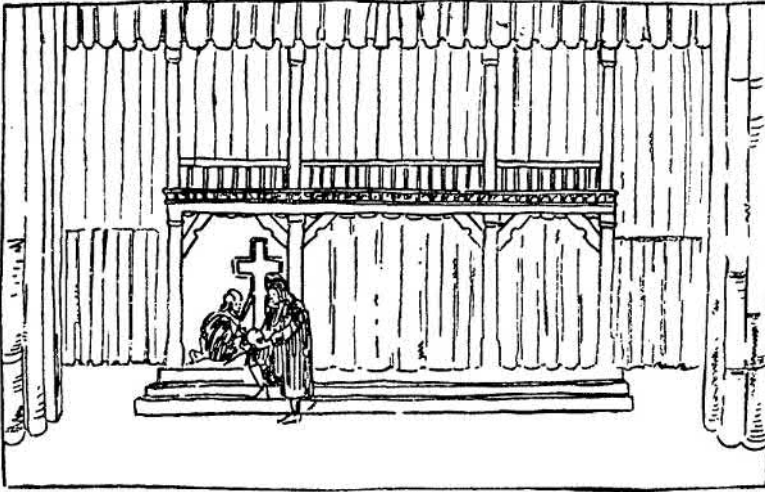
Arisztotelész a sorrendet a *mesével* nyitja meg, amely ő szerinte a dráma legfőbb követelménye s ebben a tekintetben az ő hűséges tanítványainak vallhatják magukat mindazok a sok millióval dolgozó modern film-vállalkozók, akik Hollywoodból elindulva beszaladgálják az egész világot az úgynevezett *story-ért*. Aztán az emberi jellemeket említi Arisztotelész, amelyek a görög egyfelvonásos drámákban csak másodsorban jutottak szóhoz s mint a mese kifejező eszközei szerepeltek (ellentétben Shakespeare-rel, aki a mesét csak azért és csak úgy használta, hogy minél sokoldalúbban és teljesebben ábrázolhassa az emberi természetet). Azután jön Arisztotelész dramaturgiájában a darabba szőtt bölcselkedés, vagyis reflexió, ez a merőben irodalmi dísz és érték, a nyelv, a zene (amely kíséret is volt és énekar is), legvégül pedig a szoros értelemben vett színpadi keret, vagyis a kiállítás. A görög filozófust abbéli meggyőződése irányította, hogy a színelőadásnak pusztán szemmel felfogható és érzékelhető oldala művészileg a legalsóbbrendű, mert legtávolabb áll a drámai költő művészetétől. Arisztotelész — s ez az akkori viszonyok között nagyon is érthető — túllőtt a célon, mert az volt a felfogása, hogy a dráma, színelőadás és szereplők nélkül is megteszi a maga hatását s hogy a látható ábrázolásban nyilatkozó hatás és ügyesség nem a költő erejét dicséri, hanem csakis a díszletmester művészetének tudható be; ez ma már csak fenntartással fogadható el. A mai dráma zárt helyiségben zajlik le, közönség és színpad szemmeláthatólag el vannak különítve egymástól, a -nézőtér sötét, csak a színpadon van élő világosság, a dráma úgy van bekeretelve, hogy az élet és a valóság, az illúzió csodatevő erejével tükröződhessék benne, tehát a mai drámát egészen más szándékok és célkitűzések és így másfajta eredmények teszik jellegzetessé, mint a görög tragédiát, amelyben magas kothurnusra állított, hatalmas álarcokkal fölszerelt és szöcsövény keresztül beszélő színészek hirdették a drámai költő mondanivalóit, akik a maguk teljes embervoltát sohasem is vihették bele a szerepükbe. A lényeg azonban még ezek után is közös marad: mert a színjáték a jelen valóság jegyében pereg le, minden színjátszás fölött az örök *Most* lebeg, változhatatlan rendeltetése és hivatása, hogy drámaíróit, színészt és közönséget a jelen pillanat tüzevel egy közös élményben forrasszon össze. Ez a dráma és színjátszás vallási eredetének és kultusz-szerű lefolyásának örökké kitörölhetetlen bélyege.

AMIKOR A DÍSZLET URALKODIK

Hogy a színpad, mint keret, mennyire önállósíthatja magát s mily messzire távolodhatik a drámától, azt már a múlt század is bebizonyította. Amit Arisztotelész utolsó sorba helyezett, az legelső helyre került. Hogy csak egy példát említsék, félszázaddal ezelőtt „Az ördög pirulái“ című darab, Franciaországból kiindulva,

diadalmasan járta be a világot, hosszú sorozatú előadásokban, bár semmiféle drámai műfajhoz nem volt köze. Együgyű, sőt bamba meséje nem számíthatott érdeklődésre, nem kelthetett izgalmat, a benne szereplő személyeknek alig voltak emberi vonásai. De az akkori időkhöz mérten minden kép csodálatos színpadi trükköket hozott s úgy vonzotta a közönséget, mint utóbb a „Barnum“-cirkusz. Nem adott élményt, de olyan látnivaló volt, hogy mindenkinek meg kellett néznie.

A huszadik század még tovább ment egy lépéssel. Tudatosan elkülönítette a színpadot minden drámai műfajtól, minden irodalmi igénytől és önmagából, a



Hamlet Shakespeare-színpadon a Nemzeti Színházban.
A színpad kidolgozása és elrendezése a könyv szerzőjétől ered. *Újvári Ignác rajza.*

saját eszközeivel és lehetőségeivel teremtett egy új műfajt, amely főleg Párizsban és Londonban jutott nagy népszerűséghez, mert még nem volt a világon olyan színpadi produkció, amely annyira idegen lett volna a drámától, mint a *revü*, hacsak az Erzsébet-korabeli „Masque“-okat és a versaillesi vizilátványosságot (XIV. Lajos korában) ide nem számítjuk. A *revü* a színpad legteljesebb önállósulása, amely az összes drámai és zenei műfajok elemeit igénybe veszi a kiállítás és a látványosság céljaira, sőt a cirkuszt és kabarét sem mellőzi. Akrobata-mutatványok, operai-áriák, apró tréfák, magán- és kartáncok, mint laza egyveleg töltik; ki a *revüt* s benne helyet találhat minden teljesítmény, amely a drámai vagy énekes színpadról kiszorult. A *revü* a színpadi különlegességek tarka egysége. Valamikor az Orfeum vagy Varieté címe alatt működő félig mulatók és félig színházak ápták az effajta műsort, amely egy Yvette Guilbert-t, egy Sarah Bernhardt-ot, sőt egy Pavlova Mária-t is tudott foglalkoztatni. Ezek az „intézmények“ ma jobbára teljesen mulatókká

züllöttek s a régi varietéket a revü pótolja, a merő látványosság, a színpad, amely teljesen elszabadult a drámától, ha nem is az előadóművészettől, amely nem is formál igényt arra, hogy egyébként tartásuk, mint merő színpadi szórakoztatásnak. A drámai műfajokban természetesen a keret szerves része a drámának, ha sorrendben és jelentőségében előbbre került is, mint Arisztotelész dramaturgiájában láthatunk. Az igazi színpadi keret művészi kifejlődéséhez és mai jelentőségéhez évszázadok voltak szükségesek s ennek egyik oka a nagyközönségben uralkodó két, egymással ellenkező áramlat és irányzat. Shakespeare, sőt Molière korában a keret nemcsak *állandó volt és* kopár, de a nagyközönség is csak a szárazföldi és vízi látványosságokban és a nagy kiállításra szánt operákban (az opera még igazán luxusintézmény volt), kívánta meg a diszes és illúziót adó színpadi keretet. Az operai műfaj azonban erősen hatott a drámára, a romantikus iskola az egyes történelmi korok élethűségét, valóságos színeit követelte meg a színpadon, a múlt század derekán az ifjabb Kean a „Szentivánéji álmot“ már mint látványos szín-darabot adta elő s a londoni Kensington-múzeumban még ma is megtekinthetők a shakespearei vígjátékhoz készült díszlettervek, amelyeken az athéni erdő apró tündéreit jól megtermett ballerínák ábrázolják, négyes sorokban fölállítva. A mai nézőben groteszk hatást kelthet csak ez az elképzelés, de az akkori idők közönsége bálmulattal adózott e látványos színpadi keretnek. Gyöngébb és érdektelebbről Shakespeare-darabokkal legutóbb is megtörtént, hogy olyan nagyszabású menetekkel, felvonulásokkal, táncokkal díszítették föl (Beerbohm-Tree „VIII. Henrik“-je), amelyek a közönség figyelmét elvonták a dráma kopár részleteiről s látásszomját, kíváncsiságát a legnagyobb fokban kielégítették. Viszont másfelől annak az érdekes jelenségnek lehetünk tanúi, hogy a bedíszítetlen színpad, tehát a minden látványosságnak ellentmondó keret a közönség részéről a legnagyobb megértéssel találkozik s egészen rendkívüli hatást képes kiváltani belőle. Beerbohm-Tree berlini vendégszínházának egyetlen átütő sikere egy „Hamlet“-előadás volt, amelyet a virtuóz színész és leleményes rendező, a shakespearei színpad mintájára egyszínű függönyökkel borított emelvényeken játszott le. Hogy ez nem volt véletlen s nem is volt az irodalmi snobok öröme, Budapesten is tapasztalhattuk, „Hamlet“-nek hasonló előadásán 1911-ben s a háború után az első Shakespeare-ciklusban színrekerült „Sok hűhó semmiért“-nél, amely — szintén a hagyományos szokás szerint — nem sötétszínű, hanem világoskék függönyök között ment le a hármastagolású Shakespeare-színpadon, több sajtó-organum annak a véleményének adott kifejezést, hogy ez volt a legerősebb Shakespeare-élményük, amelyben valaha részesültek. Jessner is Berlinben jóformán egyetlen hatalmas lépcsővel és két oldalkárpittal adta elő III. Richárdot, a húszas évek végén s tagadhatatlan, hogy Shakespeare, aki mindent beleírt a szövegbe, még a díszleteket és a világítást is, és aki darabjainak sorsát teljesen rábízta a *színészekre*, a pusztán hagyott keretben is teljes hatással kerülhet színre s nem szorul a meiningenizmus anyagpazarlására és történelmi pedantériájára. Hogy azonban a nagyszerű próbák után

sem tarthatjuk a „régit“ Shakespeare-keretet igazi megoldásnak, ennek kettős oka van. A mai közönség megunja a folyton ismétlődő egyszerűséget, sőt egyhangúságot s minthogy a mai darabok színpadra vitelében minden nap látja a drámai műnek és a színpadi keretnek szerves összetartozandóságát, minden ilyfajta kísérletet könnyen hajlandó kivételnek és kuriózumnak tekinteni, amely csak ünnepnapokra való s nem alkalmas arra, hogy állandóan beleilleszkedjenek a mindennapos színház rendes műsorába.

*

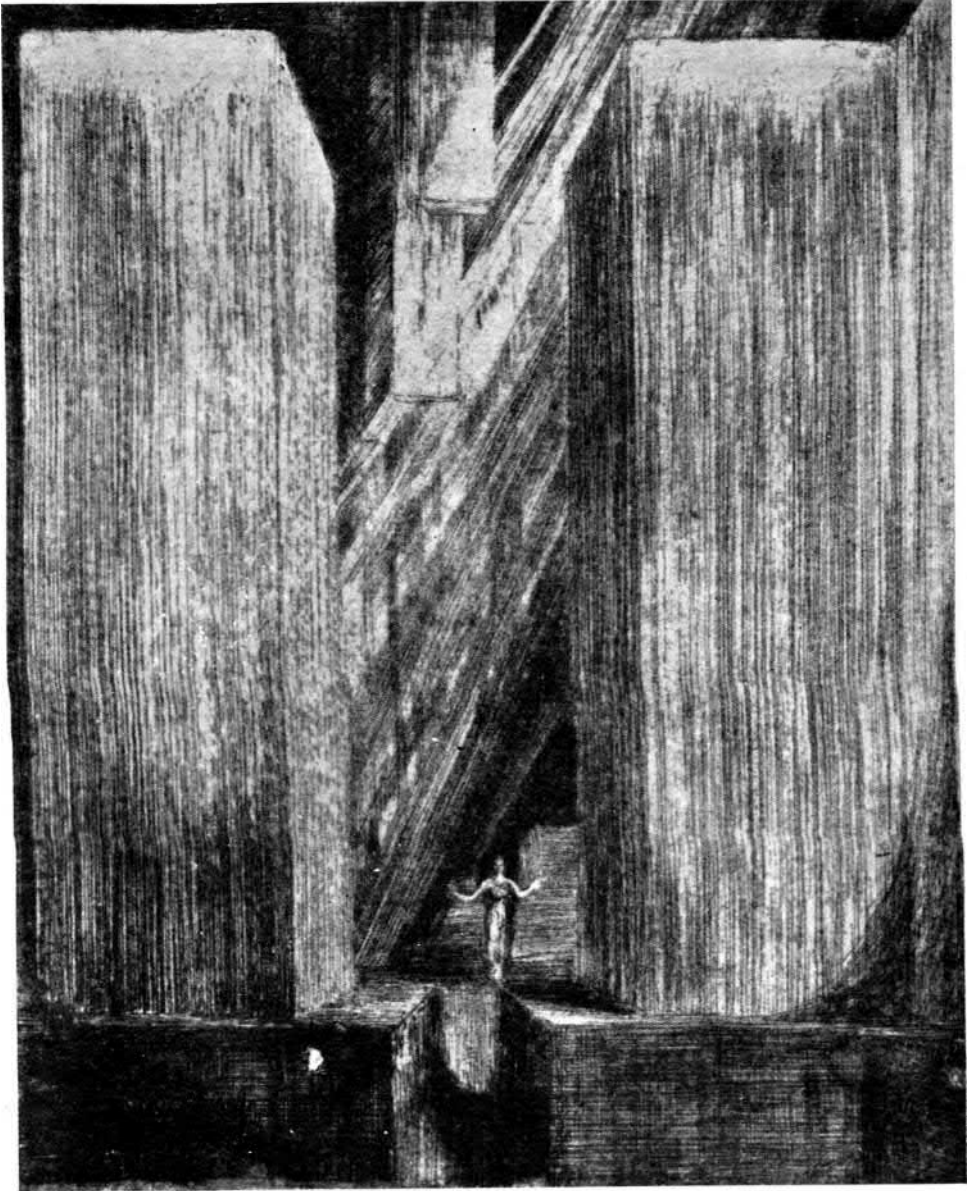
A színpadi keret a mi megdönthetetlen felfogásunk és biztos érzésünk szerint szerves része a színjátéknak s csakis „mint ilyen“ töltheti be a feladatát. Appia, akitnek fontos kezdeményező lépéséről már beszámoltunk, a keretet illetőleg, hangsúlyozta a tömör díszlet fontosságát, tehát hogy a színész ne festett és lengő vászonoszlophoz támaszkodjék, hanem plasztikus díszletrészhez és így ne sértse illúzióinkat: igen jelentős megállapításokra jutott a világítás tekintetében is, amely aláfesti és kiemeli a drámai helyzeteket és fordulatokat, sőt végigkíséri az egész drámai cselekményt, mennélfogva művészibb eleme a színpadi keretnek, mint maga a díszlet, amely a legjobb formájában is élettelen a kellő világítás nélkül és a függöny szétnyitása után pár perc múlva már észrevétlenné válik, ha fény és árnyék változása újból és újból a közönség tudatába nem hozza. De Appia értelmében még ez a legelőbbé vált díszletnek értéke is csak abban rejlik, hogy igazi környezetet ad a színésznek, aki a színpadon a legfőbb tényező. Appia tehát minden újító szándéka és követelménye mellett is megmaradt a renaissance gyakorlatánál és értékelésénél, amely szerint a drámai mű a színjátszásban valósul meg a közönség számára.

Csakhogy Appia fölléptekor a színpadi keret már túltengett a drámai művek ábrázolásában. A romantikus iskola, a meiningenizmus, utóbb a vele kapcsolatos naturalizmus olyan valóságos és élethű színpaddal dolgoztak, amely illúzió helyett egyenesen a közönség *megettévesztésére* pályázott. A perspektivikus festést, amelyet a renaissance festőművészete talált ki, olyan művészi módon használták ki a különböző színpadokon, olyannyira visszaéltek vele, hogy túlzás nélkül lehet a vászon nagyzási hóbortjáról beszélni. A színpadról — tévesen — azt hitték, hogy akkor a legjobb, ha a megnagyított festmény hatását kelti s közben megfélemedeztek arról a döntő körülményről, hogy a festményben az ember csakugyan *egy* a környezetével, mert ő is csak festett alak. Épülettömböket, katedrálisokat, piramisokat mázoltak a háttér vásznaira, amelyek fokozatosan kisebbedtek, míg a hátravonuló színész ugyanakkor fél fejjel sem lett kisebb, így a színpadi keret és az élő színész harmóniája folyton megbomlott. Még a meiningenieknél is, akik tömör tölgyfaajtókat és valódi érckilincseket használtak a plein-air díszletekben, a lebegő festett vászon gyarlón szolgálta a színészt. A színész tehát nem a díszletben élt, hanem csak a díszletben állott. A színpadi keretnek ez az elégtelensége a huszadik század elején meghozta a forradalmat, amely több, mint harminc esztendőn keresztül tartott s jóformán ma sem ért igazán véget.

A FORRADALMASÍTOTT SZÍNPAD

A színpadi forradalmár neve a világszerte ismert Gordon Craig, akinek soha életében nem volt színháza s mégis minden európai színházra átalakító erővel hatott. Anyja Ellen Terry volt, Angliának hosszú évtizedeken át legnagyobb színésznője, akit Duse Eleonóra és Sarah Bernhardt mellett emlegettek. Apja építész. Ő maga egészen fiatalon, mint színész kezdte pályáját, igen biztató sikerek között. De a teljesen üzletszerűvé *valt* angol színpad keserűséggel töltötte el, a valóság utánzata pedig, amely valóságos rögeszméjévé vált már a színpadoknak, gyökeres újítót, vagyis forradalmárt csinált belőle. Gordon Craig nemcsak Arisztotelész elméletét forgatta fel, aki a színpadi keretet nem tekintette a drámaíró munkájához tartozó elemnek, nemcsak Appiával került ellentétbe, aki a színészt állította a színpadi keret középpontjába, hanem inagát a színpadi keretet forradalmasította, mert magát a színpadot, mint független és autonóm területet fogta fel, amely magában véve külön művészet, nincs köze az élethez és a valószerűséghez, de nincs komoly köze a dráma-irodalomhoz sem, amely az életet valószerűen és az embert lélektanilag ábrázolja) Irodalom és színpad Gordon Craig szemében nem olyan ellentétek, amelyeknek egyesüléséből és egyensúlyából a legnagyobb feszültségű drámai művészet teremhet meg, aminek egyes példái: láthattuk a színpadi történelemben. Craig szerint dráma és színpad, irodalom és színház kiegyenlíthetetlen, soha össze nem férő ellentétek, mert a dráma merőben irodalmi követelményei sohasem hozhatók összhangzásba a színpadnak teljesen önálló és független művészetével. A színpad nem szolgálhatja az irodalmat, mert ő a maga ura s ezt Gordon Craig a japáni és hindu színjátszással, az igazi balettel, s az európai commedia deU'artéval akarja bebizonyítani.

Ezek mindenesetre igen érdekes és találó példái egy autonóm színháznak, mely távol áll minden irodalomtól s egyenkint is érdemesek arra, hogy közölről vegyük őket szemügyre. Ami a japán színjátszást illeti, merőben elüt az európaiktól, ezt semmiféle szakértő nem tagadhatja. A japán színész nem irodalmi színész, nem a drámai költő tolmácsolója, hiszen az egész japáni drámairodalomból egy vagy két alkotás került át mindössze Európába, erősen átalakítva és jelentékenyen megrövidítve. A japáni színész európai értelemben nem emberábrázoló, nem a lelki kifejezések mestere és ha Duse Eleonórában látjuk az európai színjátszás teljességét, azt kell mondanunk, hogy testi ábrázolásban és megjelenésben, nem is szólva a test boszorkányos ügyességéről és simulékonyságáról, a japáni színész egészen másféle, mint az európai. A japáni színjátszás az akrobatikától kezdve a táncig, az emberi test minden lehetőségét kihasználja s a japáni színésznek a testi kifejezés teljes lexikonát el kell sajátítania, hogy igazán mesternek mondhassák. Úgy meghalni, mint Duse Eleonóra halt meg a Kaméliás hölgyben, semmiféle japán színész vagy színésznő nem volna képes, de a testen uralkodni, a testet, mint mechanizmust egy színészi feladat szolgálatába állítani európai színész sohasem tudja úgy, mint japán



Gordon Craig. Dísztetanuszmány. Jellemzi a régihez képest a méretek felnagyítása.

vagy hindu színésztársa. Csakis a balett — és csakis a tetőpontján termelt ki hasonló jelenséget egy Nizsinszky személyében. A japáni színész a mechanizmusával tökéletes, az európai színész az organizmusával. Budapesten járt egy japáni színtársulat, amely a hazájában nem is elsőrendű. Egyik tagjának meg kellett hálnia a darab folyamán. A meghalást minden testi mozzanatával megdöbbenően ábrázolta, de még döbbenetesebben hatott akkor, amikor már halott volt, s a fia fölvette őt a vállára. Meghalás után a japán színész tovább játszott a hullát. Európai színésznél a halál után — negatívum következik. Merevség, mozdulatlanság, élettelenység. A japán technika, amely csakis a testtel dolgozik, a hullát, mint pozitív, valódi jelenséget tudta ábrázolni. Ugyanilyenek a hindu színészek. A testiségbe zárt színjátszás szinte személytelenné válik, pontosan működő, hajszára kiszámított hatások sorozatává, amely épp annyira megkötött és kiszabott, mint a *marionette*, vagyis a bábszínház kifaragott és felöltötött szereplője, akit emberi kezek gépszerű szabályossággal mozgatnak s emberi hangok minden lélektani árnyalat kiküszöbölésével varázsolnak élő szimbólummá a kicsiny színpadon. Az ó-görög színpad kikészített, kitömött és felszerelt színésze épp ily kevésbé lehetett egyéni és mai értelemben emberi és Gordon Craig ebben az élettől elfordult ábrázolásban lelte föl az ideális színészt, aki minden izmával és idegszálával mechanikusan illeszkedik bele a színpadi keretbe, a rendező parancsszávára. Gordon Craig látta a Sztaniszlavszky-féle színelőadásokat, amelyek Duse színjátszásának jegyében a legmélyebb emberi vonások őszinte és közvetlen kifejezését adták, távol az előbbi nemzedékek színpadiasságától s az angol művész nem is tagadta, hogy ezek a lelki realizmusban fogant előadások, a maguk nemében tökéletesek s ebben az irányban sem nagyobbakat alkotni, sem messzibbre hatolni nem lehet. De az ő szemében mégis csak irodalmi színjátszás volt, hozzákapcsolódva Csehov-hoz és Gorkij-hoz és Craig a színészt az irodalom béklyóiból akarta kiszabadítani. Ebbeli törekvésében odáig ment, hogy G. Bemard Shaw-t merőben irodalmi olvasmánynak tekintette, aki nem való a színpadra, *sőt* magát Shakespeare-t sem tartotta előadhatónak, mert Shakespeare is irodalom és költészet, amely el sem fér a színpadi keretben s minthogy minden egyes színész alakításában elváltozik, *sőt* eltorzul s a lélektani felfogás sokféle lehet, Shakespeare is csak bizonytalan színpadi anyag. Gordon Craig ideáltípusa a színészt illetőleg az „Übermarionette“, vagyis a japán és hindu színjátszás, továbbá a bábszínház hagyományain kitanított és kinevelt színész, — akinek nincs egyéni felfogása, aki mai értelemben nem lélekábrázoló s aki inkább stilizált alak, mint valóságos emberi teremtmény.

Az „Übermarionette“ köré Gordon Craig olyan színpadi keretet és környezetet varázolt, amely a legteljesebb forradalmat jelentette. Újszerű felfogásának alapja az volt, hogy a színpad nem a festőé, de nem is az építészé, hanem a színpad-művészé, vagyis a legmagasabb értelemben vett színpadi rendezőé, mert a színpadi tér olyan terület, amely csak a színpad külön és sajátos természetéből alakítható és formálható, Egy új tér-művészetet teremtett, nagy felületekkel, hatalmas síkokkal, lépcsőkkel és emelvényekkel,



Gordon Craig. Diszlettanulmány, az új iskola értelmében.

amelyek, mint merő színpadi elképzelések, minden rokonságot megszakítottak a régi díszletfestés módszereivel» Gordon Craig a méningeniek pontos korhűségét és pedáns archaeológiáját is elvetette s kinyilatkoztatta, hogy minden drámai szöveg a színpad számára olyan anyag, amelynek megvan a maga legsajátosabb atmoszférája s a színpadnak formákban, színekben, játéokban, világításban ezt a külön atmoszférát kell megteremtenie, amelynek lényege az, hogy nem *valóság*, hanem *vízió*, nem *élet*, hanem *álmom*.

Gordon Craig színpadi tervei és elképzelései Reinhardt díszlettervezőitől kezdve Moszkváig, sőt Chicagoig, minden színpadra szinte átalakító hatással voltak. „El a realizmustól, el a valóságtól“ — ez lett a jelszó, a naturalizmus nemcsak a színjátszás terén veszített talajt, hanem még sokkal inkább a színpadi keret megalkotásában. Gordon Craig nyomában sürgősen jelentkezett a színpadi expresszionizmus, sőt a kubizmus is, amely a színpadi teret a színészi mozgás és a játék kiemelése szempontjából különböző kockákból, skatulyákból, sőt különböző traverzekből és vasat mímelő gépezetektől alakította ki egy körhorizont előtt és szinte beteges idegességgel próbált kitörni nemcsak a valóság, hanem a színpadi illúzió korlátai közül. A színpadi expresszionizmus elvetett minden külsőséget, minden egyéni ábrázolást, minden pepceselést (ahogy ők nevezték) s minden színészi részletmunkát. A lényegyet akarta megmarkolni a színészi játékban is, a színpadi keretben is. Csak a végsőkéig fokozott emberi érzéseket és indulatokat hagyta jóvá s ezeket olyan keretbe foglalta, amely minden realitás és illúzió fölött csakis mint egy hevült agynak látomása hatott. Az expreszionista gyakorlat odáig fajult, hogy a színész mértéktelenül, sőt abnormálisan felfokozott érzéséhez akarta hozzáidomítani a keretet, amiből az következett, hogy például egy extázisba sodort tömeg köré olyan díszletet állítottak, amely maga is extatikusnak hatott, ferde házakkal, elhajló tornyokkal, ingó emeletekkel, sőt megtörtént az is, hogy a teljesen ittas színész lelkéből indulva el, olyan díszletet festettek, amely maga is a teljes ittaságot ábrázolta.)

A FORRADALOM TÚLZÁSAI

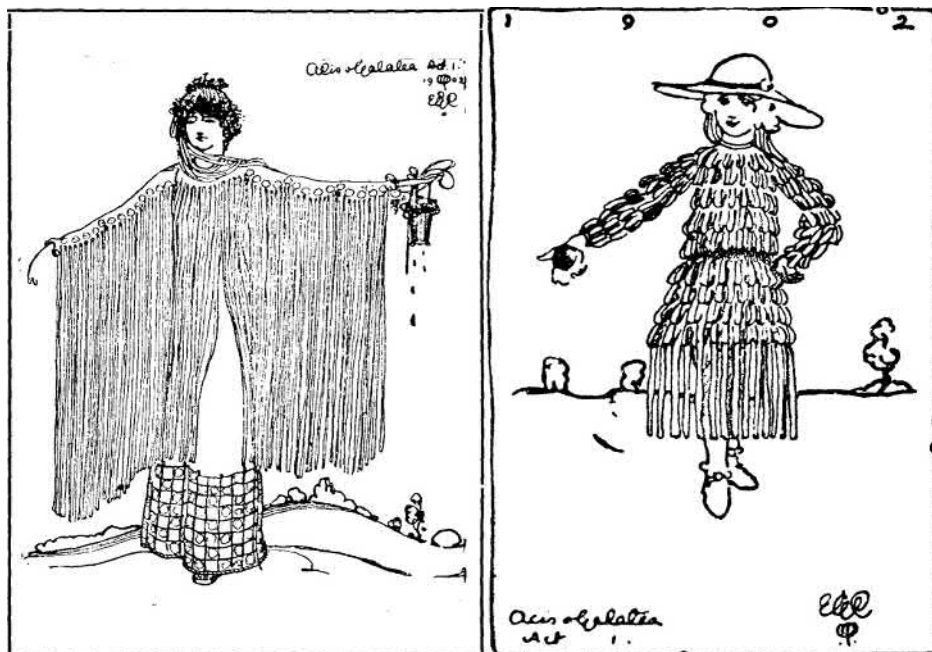
A színpadi expresszionizmus seholsem hatott és terjedt el annyira, mint Németországban, ahol a klasszikus hagyományokba belerögződött állami és hivatalos színházak a klasszikái vagy romantikus nyelvű, tehát az expresszionizmustól legtávolabb eső, régi drámákat is ebbe az új keretbe szorították bele, amellyel a darabnak nem lehetett semmi közösége vagy rokonsága. Maga Gerhardt Hauptmann, aki a Deutsches Theater-ben, mint rendező is működött, amikor ez a színház a színészek vállalkozásává alakult át, szintén felcsapott a színházi Prokrusteszek közé, Schiller *Tell Vilmosából* kihagyta Tell nagy monológját Gessler lenyílása előtt és *tömegdrámává* formálta a költő lírai és retorikai drámáját, hogy eleget tehessen az expresszionizmus követelményeinek. Az előadásnak természetesen nem lehetett sikere,

bármily kitűnő színpadi rendezőnek bizonyult is Gerhart Hauptmann. De a Gordon Craig értelmében hódító antireálizmus és antiillúzió nem állt meg egyhamar Németországban, Hebbel „Niberungok“-jának kerete a berlini állami színházban már csak apró emelvények egy fekete bársonyfűggyönnyel összefogott tömege volt, szinte kitömött emberalakokkal, amelyek csakis a mithosz hatását akarták fölkelteni, de amelyek nyilvánvaló ellentétben álltak a költő jámbusaival. Az expresszionizmus még olyan kiváló színészeket is egy időre a maga körébe vont, mint Werner Krausz és Fritz Kortner, akik Németország legalább emberábrázolói közé tartoznak, 1919-ben pedig ifjú forradalmárok megalapították Berlinben a „Tribüne“ című színházat, amely a leginkább expresszionista drámaírónak, Hasenclever-nek a munkáival nyílt meg, elég hatástalanul és elég sikertelenül. A keretet a végtelenségig egyszerűsítették, mindössze néhány életbevágó hangsúllyal dolgoztak, a legfőbb súlyt a színészi orgánumoknak meglepő szélsőségeire vetették, de az expresszionizmusnak ez sem hozhatta meg a tartós győzelmet. Mégis csak elszigetelt esztéta-kísérlet maradt, a nagyközönség színházi vágyait és álmait nem tudta valóra váltani, a Tribüne rövid idő alatt megbukott, átépítették szokványos kamaraszínházzá, szokványos darabok számára s így évekig élt abból, hogy lemondott önmagáról.

A Jessner-féle expresszionista keret, amelyet ő, mint a berlini állami színház igazgatója alkalmazott Tell Vilmosban, két lépcsős emelvénnel, fekete fűggyönnyel, amelynek középső kivágott nyílásán keresztül, gyerekmódra kimetszett hófehér parapettek jelzik a gleccsereket s följük szürke ég botul, szintén Gordon Craig hatása alatt jött létre. Teljes megoldása annak a craig-i elvnek, hogy a színpad ne mímeljen díszletet, hanem csak önmagát mutassa és a színész változatos és kifejező mozgása számára biztosítsa az összes lehetőségeket: de a gyakorlat ismét csak azt igazolta, hogy a díszlet a színházban, ha nem elsőrendű szükséglete is a darabnak, elmaradhatatlan s főképp nem pótolható olyan kibúvókkal, amelyek az illető drámaírók szándékaival merőben ellentétesek. Shakespeare, három évszázadon keresztül, mindenféle keretet kibírt, a kopár díszletet, az egyszínű fűggyönnyeket s a látványosságig fokozott díszleteket is, mert ő maga a legegyszerűbb színpadot tartotta szem előtt s anyagi eszközjei sem voltak ahhoz, hogy — a pazar jelmezeket kivéve — dekoratív környezetben játszassa el a darbjait. De Schiller és Hebbel már egészen más színpad számára dolgoztak, viszonyuk volt a valósághoz s tudatosan törekedtek az illúzióra. (Schillernek szinte operaszerű „Orleansi szűz“-e olyan távol áll minden expresszionista lehetőségtől, hogy Gordon Craig értelmében ma nem is lehetne előadni) s hogy Schiller mennyire elválaszthatatlan a régi színpadtól, amely még nem is tisztán művészi illúzióra, mint inkább festőiségre, látványosságra és megtévesztésre törekedett, misem igazolja jobban, mint az expresszionista Jessner, aki különböző kísérletei után egy „Don Carlos“-előadásban szinte a naturalizmushoz és meiningenizmushoz fordult vissza, amelyet Reinhardt csak ritkán hagyott ki a színpadi keretből.

Gordon Craig az orosz színjátszásra is nagyon erősen hatott, kivált Tairoffra, aki

a színész felszabadítását az irodalmi járom alól teljesen keresztül akarta vinni s ez okból az előadás középpontjába a színészt helyezte, nem egészen a Craig-féle Übermarionette-et, inkább a commedia dell'arte tökéletes mesterszínészét, akit úgy kell iskolázni, hogy mindent tudjon: akrobata, táncos, mimikus, énekes és beszédművész legyen, tehát alkalmas arra, hogy a színpadi keret köréje építtessék, az ő ötleteit vagy bakugrásait



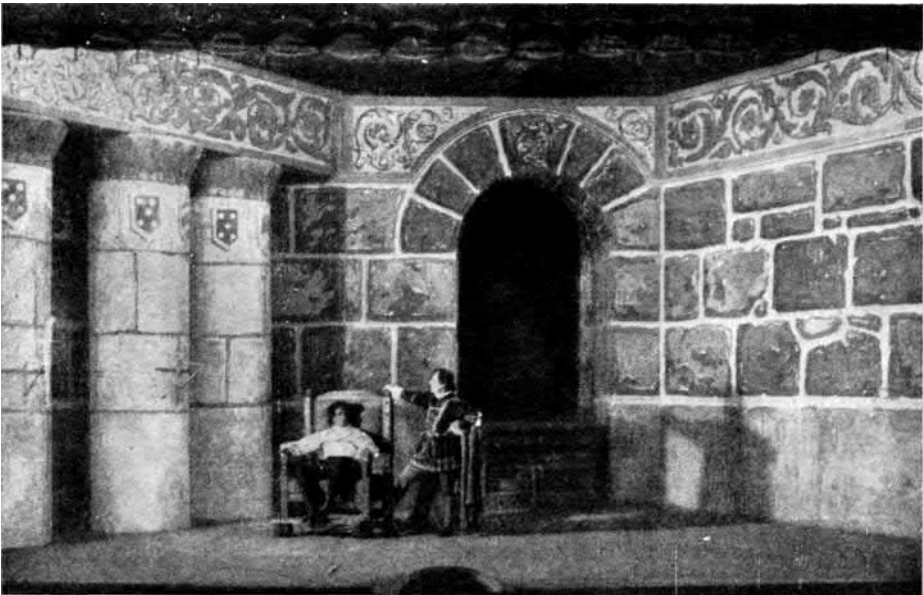
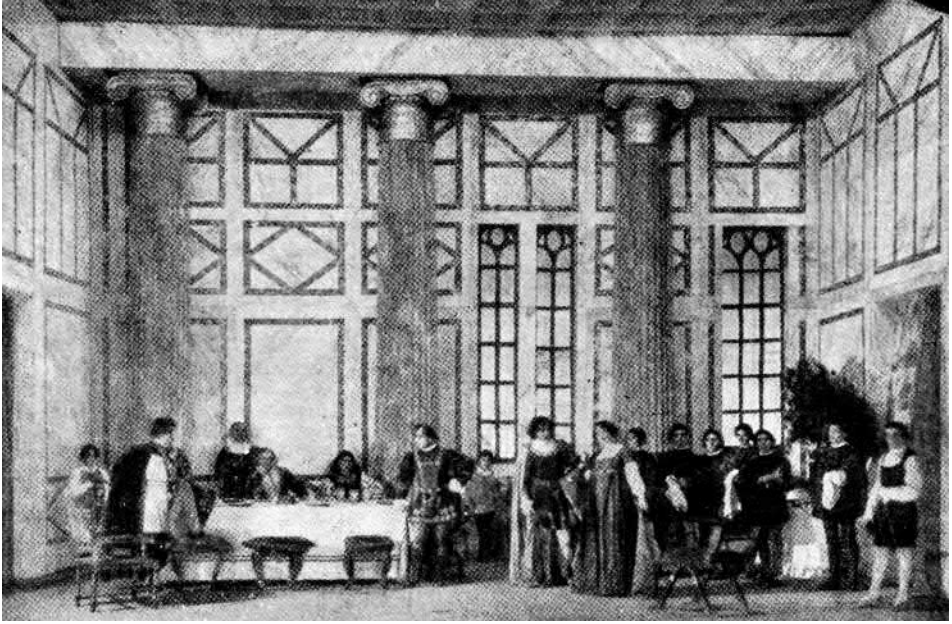
Gordon Craig. Jellemvázlat.

szolgálja és ne legyen tekintettel a valóságra és az életszerűségre. A Tairoff-féle színész épp oly képzeleti lény, mint Gordon Craig színpadművésze, aki tervező, festő, építész, jelmezrajzoló és színésznevelő egy személyben. Tairoff „Szent Johanná“-ja a színpadi keret és színpadi játék túlzott irodalmiatlan hangsúlyozottságával, a legnagyobb jelenetben a „groteszk“ határát súrolta, Alice Koenen pedig, a holland származású orosz színésznő minden színpadi biztosságával sem érte utóí a szerepben Sybil Thorndike-ot, nem is szólva Elisabeth Bergnerről, a kinek Szent Johannájához képest Alice Koenen a színpadi mesterség határain belül maradt. Európai vendéjátéka során Tairoff a legnagyobb sikert Lecocque „Giroflé-Girofla“ című operettjével aratta, mert minden operettszöveg engedelmesebb és puhább anyag, mint a jól megírt, szoros, irodalmi jellegű dráma és

közelebb áll a commedia dell'arte kifejezési lehetőségeihez. De még erről a helyenként ragyogóan szép színpadi teljesítményről is kiderült, hogy igen kevés színész akad, akit a sokoldalú iskolázás sokoldalú színpadi lényvé alakíthat át; egészen furcsán hatott még Bécsben is, hogy a nagy fáradsággal stilizált előadásban egy naturalista színésznek volt legerősebb sikere, Párizsban pedig az egyesült kritika szemére vetette az orosz igazgatónak és rendezőnek, hogy Lecocque zenéjét, amely tele van lírai bájjal és finom elmésséggel, annyira alárendelte a groteszk és nyersen komikai hatást hajszólo stílusnak, hogy a zene, amely a leglényegesebb eleme az operettnak, úgyszólván elpárolgott az előadásban. Racine-nak ugyancsak stilizált modorban adott újszerű „Phaedrá”-ja is nagy elégtelenséget keltett a franciákban. Tairoff expresszionista keretbe, mitológiai értelemben ősi környezetbe helyezte a francia tragédiát, amely azonban csupa olyan alakot léptet föl, akik át vannak itatva a 17-ik század kultúrájával, akik a szenvedély viharaiiban sem feledkeznek meg a kifejezés drámai szabatoságáról, úgy, hogy a drámai mű és a színpadi keret olyan kettéhasadtságot mutatott, amely veszélye, sőt végzete lehet minden színelőadásnak. Ezek a művészi próbálkozások tehát igazolták Gordon Craigt, viszont a gyakorlat nem igazolja Craig elvét, mert a renaisszance óta a színház a két elemnek: az irodalomnak s a színpadnak művészi összepárosítását és egybehangelését kívánja. Meyerhold is Sztaniszlavszkynál tanult, de ő is Gordon Craig elvét akarta megvalósítani a színpadon. Meyerhold úgy fogalmazta meg a tételét, hogy a színpad színpad s nem a valóság tükré és ezt mindenki tudja, aki belép egy színházba. A színpad — mint ilyen — adhat élményt a nézőnek, de ne akarjon illúziót adni, mert akkor a valóság és élethűség mankójára támaszkodik s elveszti saját magát, mint önálló művészetet. Mint-hogy szerinte a közönség úgyis tudja, hogy színházban van, semmi értelme az előfüggönynek, mely századokon keresztül divatozott s nagyban befolyásolta a dramaturgiát. Ez sarki ellentéte az említett kulcslyuk-elméletnek, amely szerint színpadnak és játéknak teljesen valóságosnak kell lennie s a közönség igazán hihesse azt, hogy ő szem- és fültanuja olyan történésnek, amelyet sikerült kilesnie. A színpad — Meyerhold felfogása szerint — szórakozást vagy ünnepet akar szerezni a közönségnek, a valósággal való minden vonatkozástól menten. Meyerhold azt sem ismeri el, hogy egy régi, történelmi, vagy legalább is történelmi környezetben játszó darabbal szemben a színpadi rendezőnek a keret megállapításánál *három* különböző korszakot kell művészileg összegyeztetnie. Ő csakis két korszakot tart számbaveendőnek, azt, amelyben a drámaíró élt és azt, amelynek közönségére pályázik az előadás. Molière „Don Juan” című tragédiájánál tehát figyelembe sem vette a drámai hős eredeti környezetét, a spanyol Sevillát, sem a korábbi időszakot, a fősúlyt Molière korára vetette, a Napkirály korának fényűző pompájára, a darabot a 17-ik század Franciaországába helyezte s minthogy XIV. Lajos idejében divatosak voltak a néger szolgák, az előfüggönytől megfosztott színpadon, Meyerhold minden egyes bútoradarabot néger szolgálkkal hordatott ki és be, de ezek nem ügyetlen kellékesek voltak, hanem pontosan, betanított színészek, akik balettszerű tökéletességgel mozogtak, sőt a darab egyik főjelenetét is, amelyet Molière a commedia dell'arteból

kölcsönzött, Meyerhold egészen táncszerűen fogta fel. Don Juan ugyanis két parasztlánynak udvarol egyszerre, hol az egyiknek, hol a másiknak súg valamit a fülébe, ennél fogva a természetes színpadi állás magától értetődően, kezdettől fogva az volt, hogy Don Juan középen állott s a két leány között. Minthogy Meyerhold még a valóság látszatát is el akarta kerülni, a Don Jüant ábrázoló színésznek a két leányhoz való ideoda szökellését a tanult táncos lebegő gráciájával kellett végeznie. Minthogy három játszó személy a színpadon csak egybehangolt mozgás lehet, a két színésznőnek egyúttal ballerínának is kell lennie, hogy Meyerhold igényeinek megfelelőhessen. Molière komikai jelenete itt teljesen átváltozik tiszta baletté, a mozdulat nagyobb jelentőséghez jut, mint a szöveg, de Meyerhold szerint ez a helyes, mert hiszen a mozdulat kifejezi az élményt, — így tehát a drámaíró leszorul a második vagy harmadik helyre. Meyerhold Don Jüanjában a színpadi keret nem is foglalta be a színészt, aki a bedíszítetlen előszínpadon állott, jóformán a csupasz deszkákon. Csak a háttér volt dekoratív, XIV. Lajos minden fényűző pompájával.

Annyi mindenesetre igaz és ezt Meyerhold javára kell írunk, hogy mihelyt a színész körül nincs valóságos keret, amellyel egész lényével együtt igazolja és hitelesíti is gesztusait és mozdulatait — vagy legalább a nagyközönség szemében elfogadhatóvá teszi —, megváltoznak az összes körülmények. Az előszínpadra helyezett, *keretnélküli* színész, aki önmagára van hagyatva, kissé az artistához válik hasonlóvá, minden mozdulatának épp oly kiszámítottnak, mint művészinak kell lennie. Meyerhold James modern lélektanára pszichofizikai parallelizmust emleget, aminek értelme, hogy a színésznek egy pontosan betanult és pontosan végrehajtott gesztusa a nézőben önkénytelenül felkeltik azt az érzést, amelynek az illető gesztus megfelel, ami annyit jelent, hogy a mechanikus, gépies, mondjuk tökéletes testi mozgás és magatartás felidézi a lelki tartalmat és a lelki valóságot. Ha egy színész például tökéletesen elsajátította az örömujjongás minden testi kifejezését, akkor a néző vele együtt fog ujjongani, tekintet nélkül arra, hogy mit érez, vagy mit él át a színész. Ha volna is egy szemernyi igazság ebben a felfogásban, amely merőben gépiesíteni akarja a színészt, erre a felfedezésre már Lessing is eljutott a 18-ik században, amikor megállapította, hogy a színészi átélés problematikus, mert némely színész orgánuma akkor is érzést fakaszt a nézőben, amikor a színész maga nincs megindulva, viszont a rossz és rekedtes orgánum, a legbensőbb átélés mellett sem kelt megfelelő illúziót. Azóta azonban az elmélet is rájött arra, amit Egressy Gábor a hangbenső terjedelmének nevez, amit lelki skálának is mondhatunk. Igen kiváló színészek a maguk gyenge, vagy korlátolt hangját valóságos zenekarrá fejlesztették s egyes szerepeikben mintha más-más hangszerezen szólaltak meg. A belső átélés ereje kialakította a hangot. Ezzel szemben korlátlan terjedelmű és zengő hanggal megáldott színészek nem tudtak kihatólni a saját orgánumuk keretéből s minden szerepükben ugyanazt a hangot ismételték. Ilyen volt a Nemzeti Színház egykor híres hős-szerelmese, Nagy Imre. Ermete Novelli viszont egyforma biztossággal szólaltatta meg a színpadon Petruccio nyers, széles, öblös, férfias hangját s Lebonnard apó halk, finom beszédjét.



Márkus László: Sem Benelli „Gúnyvacsora“ I. és III. felvonása.

A MAI DÍSZLET

Több, mint harminc esztendőn keresztül zúgtak és zajlottak Európában a színpadnak e forradalmi, amelyeket Gordon Craignak egy könyve indított el ellenmondással teli útjukon, de ha közelről nézzük a színpadi keret megújódását, változásait, sőt olyan formáit, amelyek botrányba fulladtak a nézőközönség előtt, arra a megállapításra kell jutnunk, hogy a színpadi keret ma teljesen eklektikus állapotban van, amelyet maga Reinhardt sohasem tagadott. A színpadi keretre vonatkozólag két dolog derült ki világosan és véglegesen. Az első az, hogy semmiféle elv alapján nem szerkeszthető meg olyan színpad, amely maradéktalanul tudná felvenni magába különböző történelmi korok drámáit, mennél fogva a színpadi keret megszervezése minden darabbal szemben új kérdést vet fel és újólag oldandó meg. A másik dolog, amelynek igazságát a *commedia dell'arte* letűnése óta minden korszak újra megpecsételte, Sztaniszlavszkynak abban a kijelentésében fejeződik ki világosan és egyszerűen, hogy: Dráma nélkül nincs színház.

Még egy fontos kérdés merül fel ezzel a két végső eredménnyel kapcsolatban s ez a kérdés kivált Németországban ma is túlélnen kísért igazgatók s rendezők agyvelejében. A német színház Gordon Craig színpadimádó és valósággyűlölő elméletét abban a formulában juttatta kifejezésre, hogy a színjáték voltaképpen nem egyéb, mint „Ein Spiel“, szóval *merő játék* s hosszú időn keresztül a tragédiákat, színműveket, vígjátékokat, bohózatokat mind ezzel a közös címmel látták el, aminek nyilvánvaló célja az volt, hogy a színpadi keret nem a valóság tükrözése, hanem olyan független és önálló játéktér, ahol a rendező a maga elképzelésével és a színészi ábrázolással szabadon, sőt önkényesen bánhatik, mint a maga anyagával. Ez természetesen homlokegyenest ellenkezik mindazzal, amit főképp a színészről szóló fejezetben bontottunk ki, leginkább ellenkezik pedig az *illúzió* törvényével, amelynek változó lehet a hüvelye, de állandó és örök a magva, mert játék és valóság, képzelet és élet, igazság és színlelés, hitelesség és hihetőség teljes egyensúlyából jöhet csak létre. Nagy baj, hogy a *Spiel*, mint cím, két okból is végzetes módon megtévesztő. A középkorban például a színpadra vitt alkotásokat divat volt „játék“-nak nevezni, de a középkori ember a játékon azt értette, hogy színpadon a legmélyebb valóság fog feltárulni előtte. Hiába nevezik ma játéknak a „Jedermann“-t, mindenki tudja, hogy itt a Halálról van szó, életnek és valóságnak határ- és gyűjtőpontjáról. Másrészt azonban nem lehet tagadni, hogy vannak színpadi műfajok s első sorban a balett az, ahol csakugyan a *játék* ad jelleget a műnek, ahol a teljesen felszabadított színészi fizikum káprázatos mozgáslehetőségéi s a hozzájuk hangolt keret együttevénem a valóságot adják, nem is a valóság vízióját, vagy művészi illúzióját, hanem inkább egy szemünk előtt beteljesedett költői álmat, amely a zene és tánc birodalmába tartozik s nem is a dráma területén mozog. A Djaghilev-féle híres orosz balett Chopinje volt ilyen-fajta színpadi produkció. A holdfényben sejtelmesen ragyogó várromok között a fehér Taglioni-szoknyákba öltöztetett hattyúszerű táncosnők s közöttük a Chopin zenéjéből életre támadt Nizsinszky lebegő szökelléseivel csakugyan a legnemesebb formájú játék

volt, amelyet színpadon el lehet képzelni, Chopin lelkének tökéletes illusztrációja, zenei és choreográfiai megelevenülése, de ki merné azt állítani, hogy ennek a szépséges játéknak bármi köze volt is a drámai műfajhoz.

A németeknek a régi bábszínházra való hivatkozásuk s abbeli törekvésük, hogy bizonyos régi és új darabokat a marionetté-színház keretében s a bábuk módjára, mint *játékok* vigyenek a közönség elé, két alapvető tévedésen alapszik.

Az egyik az, hogy a bábszínház, a maga igazi, művészi korszakaiban soha és sehol sem iparkodott magát *játék-aknkn* feltüntetni, hanem mindenkor a színházat igyekezett pótolni s a valóság illúziójával pályázott a közönség tetszésére. Amikor a puritán Cromwell



Jelenet Podrecca bábszínházából: „Kamarazene“

1640-ben, a jámbor polgárság ösztökélésére Angliában bezáratta az összes drámai színházakat, a bábszínház, amely addig inkább a közönséges népek és az éretlen gyermekek öröme volt, a betiltott színházak műsorából válogatta össze darabjait, népmulatságból színházzá fejlődött s az élet ábrázolásával próbált hatni. Középeurópában épp azért, mert a bábszínháznak itt sohasem volt olyan erős élete és izmos tradíciója, mint a keleti vagy a latin népeknél, a bábszínházat merő stilizált játéknak hiszik, amely ellentéte mindannak, ami emberi, természetes és lélektanilag is összeérzett. Nyugateurópában viszont, ahol a bábszínháznak és a commedia dell'artének nagy és gazdag múltja van, még a dróton mozgatott bábuk sem jelentettek soha pusztán játékot, a színpadi keret sohasem jelentette az életből és illúzióból való kikapcsolódást. Ellenkezőleg: a közönség ott a bábuk játékától, a legjátékosabb előadástól is a valóságot várta, — az igazán emberit. A Podrecca-féle bábszínház, amelyet már említettem s amely évek óta rendkívüli sikerrel járja a világot, s a művészileg oly kényes Párizsban szenzációt keltett, minden művészi hatását azzal érte el, hogy a bábuk szimbolikus emberek voltak (a színész is csak az), emberi életet és emberi lelket, emberi viszonyokat és emberi ferdeségeket elevenítettek meg az illúziót keltő, hiteles kis színpadon: röviden, a bábszínház érdekessége és hatása

is csak abban rejlik, hogy szoros kapcsolatban van az emberrel és az étellel. John Forster, az ő hatalmas Dickens-életrajzában előadja, hogy a nagy angol regényíró, Dickens 1853-ban Itáliában járt, római tartózkodása alatt mohón érdeklődött az ottani híres bábszínház iránt, amelyben nagy gyönyörűségét találta.



Bábszínházi alakok Rossini „Tolvaj szarkájá”-hoz

Hogy mi tetszett Dickensnek annyira a római bábszínházban, az legsúlyosabb cáfolata azoknak a stílustörekvéseknek, amelyek egyrészt éppen a bábszínházra való tekintettel a „Spiel“-t akarják tenni a dráma helyébe.

— Esős éjszaka borult ránk — mesélte Dickens — s nem volt a színházban senki, egy pár francia tisztet és rajtam kívül. Az egész előadás csak egy óra hosszat tartott, de meglepőbb dolgot soha életemben nem láttam. Az első darab meséje mindössze annyi volt, hogy a jó tündér megszabadítja az ifjú hölgyet egy gonosz varázsló karmai közül. A komikus epizód-alak Pulcinella volt (aki persze a commedia dell'artébol került a bábszínház keretébe), angol néven Punch. Hihetetlenül *természetes* volt a darabban egy

zsémbelődő, mérges parasztasszony, Pulcinella pedig oly légies, oly pajkos, oly keces, oly *életszerű*, hogy nem lehetett neki ellentálni. Hogyan tartotta az ernyőt úrnője feje fölé a záporosőben, hogyan beszélt a csodaszerű óriáshoz, akivel az erdőben akadt össze, hogyan vitte pony-lovát az ágyába, mindezt igazán nem lehet elfelejteni. És a bábukat mozgató kezek oly finomak és érzékenyek voltak, hogy minden egyes bábú *valóságos*



Bábszínházi reális alak

olasz embernek hatott s úgy viselte magát, mint egy igazi olaszhoz illik. Ha rámutatott valamire, ha köszönt valakinek, ha nevetett, ha sírt, még csak nem is hasonlított egy angolhoz. El voltunk ragadtatva valamennyien, a francia tisztek talán még jobban, mint én magam.

Dickens, a kitűnő megfigyelő, aki a bábszínházban tapasztalt realizmusért és illúzióért lelkesedik, mindenesetre illuzióriussá teszi a „Spiel“-re való német törekvéseket s önkénytelenül ráutal ezzel összefüggő, második alapvető tévedésükre, amikor az ember-ábrázolásra termett színészből, minden lélektani elem letiltásával „bábú“ akarnak faragni,

egy tradíciótlan, át nem élt, könyvekből kiragadott, merőben elméleti stílus-elv alapján, amely a teljesen valószínűtlenné tett színpadi keretet a bábuvá lett színészekkel akarja igazolni és zavartalan összhangba hozni. Ha a bábszínháznak minden időben az volt a legfőbb igyekezete, hogy embernek tüntesse fel a bábút, eltávolodhatik-e az élő színház az életvalóságtól olyan messzire, hogy mesterkéltnak bábusnak óhajtsa a természetes embert? Ez igazán hiábavaló törekvés, az illúzióknak azt az elvét, hogy a játék valóság és a valóság játék: semmiféle erőszakolt, bár jóhiszemű forradalom nem érvényesítheti a színpadon.

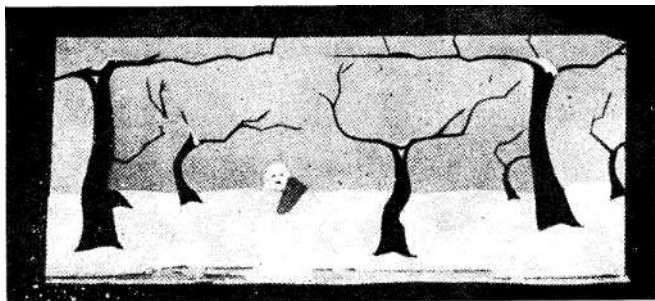
A SZÍNPADI KERET DIVATJAI

A végletek és szélsőségek mindig találkoznak s így semmi rendkívülit nem lehet látni abban, hogy a németek Spieljével, Gordon Craig valószínűtlen és művészi színpadi keretével szemben felülkerekedett egy olyan irány, amely szintén divatot teremtett s amelynek művészi célkitűzése abban állott, hogy a legrégebbi darabokat a legmaibb keretbe foglalja. Ennek az iránynak főelve így fejezhető ki: Ha egy dráma igazán örökéletű, tehát nemcsak a saját korához szólott, hanem minden időnek, akkor nehézség nélkül emelhető ki saját korának külsőségeiből és esetlegességeiből, s belehelyezhető a Mának környezetébe és színpadi keretébe. Ezen az elméleti megfontoláson túl természetesen az újszerűségnek, a szenzáció-szomjnak a szempontja is szerepelt, az „épater le bourgeois” hatásos jelszava is és így született meg a színpadi keretnek az a változata, amely a közönség tudatában, mint *frakkos Hamlet* terjedt el úgyszólván világszerte.

Barry Jacksonnak, egy kitűnő és élelmes rendezőnek jutott először eszébe, hogy „Hamlet”-et teljesen mai és modern ruhákban adja elő, olyan színpadon, amely a mai viselettel teljesen egybehangolható. Ebben a merész kísérletében nagy serkentő ereje és mozgatója volt egyrészt az a tudat, hogy Shakespearét inkább olvassák és tanulmányozzák az angolok, semminthogy megnézzék a színházban, másrészt az anyagi eszközök korlátozottsága, amelynél fogva Barry Jackson nem volt abban a helyzetben, hogy mint Charles Kean vagy Irving pazar látványossággá léptethesse elő a shakespearei drámát a nagy tömegek számára. Jackson tehát megkockáztatta a salto mortalét a 16-ik századból a 20-ikba s vakmerő vállalkozásához kitalálta a megfelelő művészi elméletet. Páncél helyett frakk vagy szmoking, leomló fűrtök helyett józan bubi-frizura, ví-tőr helyett trabukko, puffos nadrág helyett knicker-bocker, csizma helyett lakkcipő, — ez a frakkos Hamlet, aki egyszerre napi érdekességgé és kötelező divattá vált egy időre a filiszter-tömegek szemében.

Még a kilencvenes években is játszottak a Városligeti Színkör színpadán egy kacagtató bohózatot, amelynek „Ördögűző huszártiszt” volt a címe. A közönség körében alig sejtették ennek a bohózatnak a származását és az eredetét. 1829 szeptember hó 29-én, Sárbogárdon, Tettes Huszár Károly Úr házában — ahogy az egykori színicédula hirdeti — a Nemzeti Színjátszó Társaság által Fántsy Lajos különös hasznára (ma úgy mondanók, hogy jutalomjátékaul) egy mulatságos, erkölcsi Vigjáték adatott elő „ezen cím alatt”:

A szerelem mindent véghez vihet; vagy A megzabolázott akaratos, — amelyet Holbein után fordított Láng Ádám. A darabot utóbb Sátoralja-Újhelyen is előadta a borsodvármegyei színjátszó társaság, de címe akkor már Ördögűző Fábán volt s a színlap azt jelezte a mulatságos Vigjátékról, hogy Shakespeare munkájából van szerkesztve. Az az ördögűző huszártiszt tehát, akit ötven évvel ezelőtt még budapesti színpadon is láthattunk, nem volt más, mint a „Makrancos hölgy“ Petruccio nevű férjhiőse. A régi és legrégebbi átdolgozók tehát következetes elszántsággal úgy modernizálták Shakespearet, hogy nemcsak a saját színpadi keretükbe foglalták, hanem a szöveget gyökeresen át is dolgozták s bármily barbárnak tűnik is fel ma az ő eljárásuk, volt benne stílus, mert a szöveget

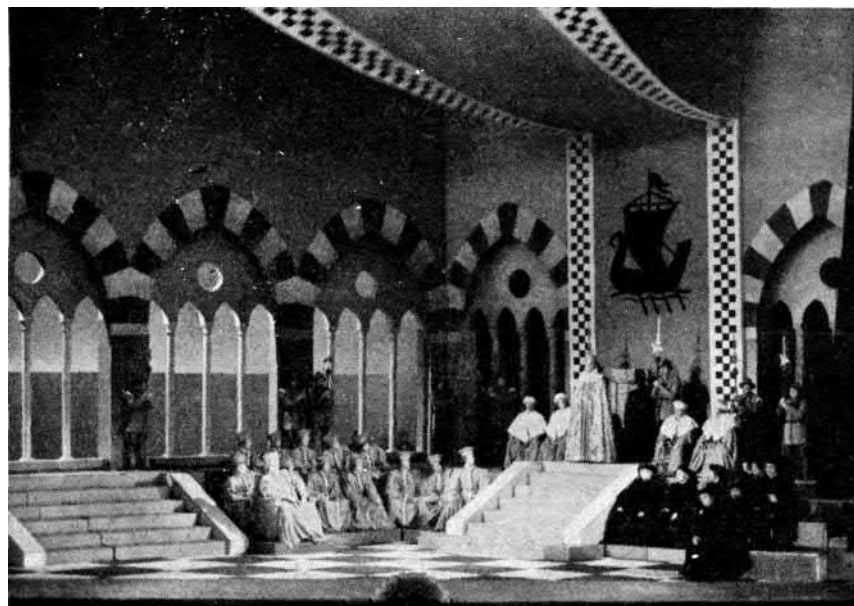


Mario Pompei bábszínház-díszlete

szinte maradéktalanul egybehangolták a kerettel. Shakespearenek több, mint másfél évszázadon keresztül kellett elviselnie, hogy átdolgozók dikiccsel estek neki a leggazdagabb drámai kompozíciójának, de nekik megvolt legalább az a mentségük, hogy az eredeti és igazi Shakespeare-rel szemben idegenül állott volna az ő más hagyományokban felnevelt közönségük. Lehet azt is mondani róluk, hogy amikor Shakespeare Petruccio ját megtették Krafft ezredesnek vagy Erős őbesternek, Bósz Katót pedig Franciskának, akár Holbeinnek, akár Gassnernek hívták az átdolgozót, becsületesen és bátran fosztották ki az eredetit, ott vették a jót, ahol találták, vagyis inkább vették azt, amit jónak találtak. Shakespearenek alig volt köze az ő kis játékhöz s a közönség is aligha gondolt Shakespeare-re, amikor a sekély, de jóhiszemű átdolgozásokon könnyezett és kacagott.

A frakkos Hamlet ellenben egészen más lapra tartozik. Mit szólna a közönség ahhoz, ha egy pompás renaissance-festményt szecessziós keretben nyújtanának át neki? Arra hivatkozni, hogy a nagy angol drámaíró alakjai időtlenek, minden koron felül állanak s a mai divat csak közelebb hozza őt a mai emberhez, nem több, mint időtlen, félszeg kibúvó. Ha Hamlet frakkot vagy szmokingot hord, akkor apjának szelleme nem ödönghet a várfokon és nem mondhat öles beszédek. Akkor spiritiszta séance kell a

színpadon, asztalkopogtatás és hogyha Hamlet első pillanatban is meg van döbbenve, minthogy 1926-ban a wittenbergai egyetemen a Freud-féle pszichoanalízist is tanulta, analizálni kezdi a szellemet s kihámozza belőle, hogy a dolog talán mégsem egészen úgy történt, ahogy az öreg harcfi mondja. Az anyával való jelenetnek is másként kell lejátszódnia, ha a királyné bubifrizurát visel. Hamlet meg akarja győzni Gertrudot, tanúképpen idézi a szellemet s amikor Gertrud nem akarja tudomásul venni, hogy első férjének szelleme ott áll a közelben — mai hitelesség szerint — a királyfi freudi alapon bebizonyítja neki, hogy csak azért nem látja a szellemet, mert nem akarja látni s azért nem akarja látni, mert bűnösnek érzi magát a tudat alatt. De ha Shakespeare szavaihoz ragaszkodik az előadás, szövegnek és keretnek nem torz, sőt groteszk ellentéte-e, ha egy főszereplő, cigarettával a szájában, hatalmas ívelésű jámbusokban fejezi ki magát. Shakespearenek metaforákban áradó és dagadó vérbő nyelve a renaissance pompázó, színes brokátjaival, nehéz szöveteivel, az öltönyök dús aranyozásával és színorgiáival vág össze. Rövid szoknyában, kurta hajjal, délutáni ruhában hogyan rebeghetné el Ofélia a kolostorbakuldes jelenete után következő nagy monológiáját! A ruha leleplezi és komikussá teszi a mélyebb páthoszt, sőt a legmélyebb páthoszt teszi legkomikusabbá, s bárhogy erőlködik a színésznő, a próza itt mindig rá fog vigyorogni a költészetre. A legkomolyabb bécsi újság meg is írta, hogy a frakkos Hamlet előadásán a közönség sokat mulatott, de ez a kísérlet nem vitte többre az úgynevezett „Kuriositätsersfolg“-nál. Hogy vidéki színtársulatok mohón kapták fel az ötletet s hasznosították is, ahogy csak lehetett, ezen nincs mit csodálkozni. Előadhattak egy híres drámát, amelyhez nem voltak meg a jelmezeik, előadhatták, mint színpadi látványosságot olyan keretben, amely egy fillérjűkbe sem került s a nemgondolkozó közönséget sűrű rajokban sodorta a színházba. Jackson Hamlet-kísérlete Angliában is bevált, mint trükk, de amikor próbálta megismételni a módszert, a csukaszürke egyenruhás Macbeth-tel, egyhangú tiltakozással találta magát szemben. Kísérlete csak végső bizonyossága lett annak, hogy a XX. század mindenestől elvetette a teljes korhűségre és történelmi aprólékosságra irányuló meiningenizmust, elfogadta Gordon Craig elméletét arra nézve, hogy minden dráma külön atmoszférát jelent s ilyen értelemben való színpadi keretet igényel, de a huszadik század sem boríthatta föl dráma és keret egyensúlyát és harmóniáját s Tairoff már ilyen értelemben járt el, amikor Szent Johanná-ban kompromisszumot keresett a történelmi jelmez és a mai viseletek között. Minthogy a XIX. század nagyközönségének régiségáni érdeklődése és kíváncsisága ma már megszűnt s a közönség a történelmi jelmezt épp oly világosan akarja érteni, mint a mai ruházódást, a színpadi keretnek erre a megváltozott köztudatra kell támaszkodnia, tehát közvetítenie kell múlt és jelen, történelmi igazság és színpadi hatás között. A feladat elég bonyolult, mert a régi korszak jellemző és kifejező motívumait kell a mai néző szemkörébe állítani, oly módon, hogy ez a néző egyidejűleg mainak és réginek, élőnek és hitelesnek érezze a jelmezekben kifejeződő színpadi keretet.



Ifj. Oláh Gusztáv díszletei Verdi „Simone di Boccanera“ című operájához

ELŐFÜGGÖNY ÉS FORGÓSZÍNPAD.

A színpadi keret fejlődésében két tényezőnek jutott olyan döntő szerep, hogy magára a drámai műfajra és a dráma technikájára is elhatározó befolyással voltak. Az első az *előfüggöny*, a másik a *forgószínpad*.

Amíg előfüggöny nem volt, a keret szükségszerűen ugyanaz maradt az egész darabon keresztül, legfőljebb a háttérben volt egy külön kis zárt színpad, külön függönnyel, amely megengedett bizonyos változásokat (Shakespearenél a hátsó színpad). Az előfüggöny, kivált amióta a felszaladó és lehúzódo kárpit helyét a két-felé nyíló, úgynevezett bayreuthi függöny foglalta el, amely drámai hevességgel csukódhatik össze, vagy sejtelmes lírai hangulattal záródhatik be, — ez a cselekményt híven követő és kifejező előfüggöny a drámai technikát is átalakította. Az előfüggöny összecukódása szünetet jelent, felvonás- vagy képközt, egyúttal tetszés szerint való időmúlást, *egy* felvonásközben esztendőket is át lehet ugrani, a zárt függöny mögött át lehet díszíteni az egész színpadot, — úgy hogy a mai színpadi keretnek ez a lényeges eleme lehetővé tette a regényszerű színdarabokat, a szoros drámai szerkezetet erősen kitágította az élet és a regény irányában és színpadra alkalmassá avatott olyan tárgyakat, amelyek a klasszikái dráma értelmében nem voltak színpadra valók.

De a színpadi keretet még az előfüggőnnél is jobban tágította és gazdagította a forgószínpad, mely tulajdonképpen ősrégi találmány s a japán színházban épp úgy megvolt, mint a renaissanceban, — ámbár csak kezdetleges formában. A forgószínpad *első* modern típusát a XX. század elején a színpadi naturalizmus teremtette meg. A színpad élethű és tömör valóságot akart adni a közönségnek, de egy ilyen-fajta díszlet lebontása és a következőnek a felépítése annyi időt igényelt és oly elviselhetetlenül hosszú felvonásközökkel terhelte és untatta a közönséget, hogy szinte kényszerűségből rá kellett térni arra a módszerre, amely egy forgó korongon egyszerre két vagy három, esetleg több díszletet is fel tud építeni a valóságosság teljes illúziójával. Ez az első típusú forgószínpad merő utánzása volt a valóságnak, minden festést, minden vásznat, tehát minden hamis látszatot ki akart küszöbölni a színpadi keretből. Ebből természetesen nagy művészi és gyakorlati bajok származtak. (A plasztikus, tömör díszletekkel telezsúfolt színpad elnyomta a színészt, úgyszólván elvette tőle a levegőt, megfosztotta mozgási szabadságától és kifejezési lehetőségeitől, sőt mi több, kiderült, hogy a túlzott valóságosság a drámai műnek is csak ártalmára van. A minden darabhoz külön kitervezett és összeépített díszletek temérdek költséget emésztettek fel, azonfelül olyan méretű raktárhelyiségeket kívántak, amelyek fenntartása a legtöbb színházra nézve anyagilag lehetetlenné vált. így az Appia és Gordon Craig nyomain járó forgószínpad tagadhatatlan előnyei és sokféle varázsa ellenére is rövid pályafutás után megbukott.

Érdekes, hogy a forgószínpad *második*, jelenleg is gyakorlatban lévő és bevált



Ifj. Oláh Gusztáv erdődíszlete a „Hovanscsina“ című orosz operához



Ifj. Oláh Gusztáv díszlete „Hunyadi László“-hoz

típusa akkor keletkezett, amikor a színpadi keret körül támadt forradalmak mind lezajlottak s a festett díszlet ismét jogához jutott a színpadon. Mihelyt ismét festeni kezdtek — a konvenció itt erősebbnek bizonyult a leghevesebb forradalomnál — kiderült, hogy a forgószínpad épp úgy belevonható a színpadi akcióba, mint maga az előfüggöny; hogy maga a színpad forgása is lehet akció, kivált humoros értelemben; hogy a festett díszletek a Jorgószínpadon nem szűkítik meg a teret, nem szorítják meg a színészt, s ha a díszlettervező és rendező közös munkával teljesen kitudják küszöbölni a forgással járó zökkenőket, akkor a forgószínpad bizonyos irányban a dráma lehetőségeit is tágítja, különféle miliókat tesz lehetségessé, amelyeknek szembeállítása magában véve is drámai,... feloldj a a színpadi keret merevségét és kötöttségét, amikor erre drámai szempontból van szükség és lehetőséget nyújt olyan tárgyak dramatizálására, amelyek azelőtt elképzelhetetlenek voltak a színpadon. Shakespeare, Calderon és Schiller bizonyos drámáit minden főléles látványosság nélkül egységbe tudja foglalni s a gyakorlat és tapasztalat mindenütt azzal az eredménnyel járt, hogy a modern színpadi keret még leginkább a helyesen alkalmazott forgószínpaddal oldható meg minden olyan esetben, amikor nem állandó és változatlan színhelyen játszódik le a darab. Főelv természetesen csak az lehet, hogy a díszletek egymásutánját nem dekoratív, hanem drámai módon kell megvalósítani. A színpad tehát nem időbeli egymásutánban forog, hanem a dráma belső logikája szerint, a változásoknak belső átalakulásokra kell utalniok s a forgással a történet dinamikáját kell hangsúlyoznunk.

*

Vannak nagy drámai alkotások, misztériumok és drámai költemények, amelyeknek színpadi kerete sohasem oldható meg, mert ezek a művek már eleve kinőttek minden színpadi keretből és így a deszkákon szinte kikerülhetetlenül felemássá válnak. Hogy csak a legnagyobbakat említsem, ilyenek: Goethe Faustja, Az ember tragédiája Madáchtól és Ibsen Peer Gyntje. Ezek a művek mind színpadra kerültek, nem egyszer sikerrel, de ez a siker mindenkor csak nagy veresztés árán volt elérhető. A baj mindig és mindegyik múnél azzal kezdődött, hogy a színpadi estét és a közönség teherbírását messze meghaladó, túlterjedelmes szöveget szinte az értelmetlenségig meg kellett rövidíteni, nagy értékeket kellett belőle kinyírítani és ezzel az áldozattal sohasem ért fel az eredmény, amely minden esetben csak arra volt elegendő, hogy az illető művet népszerűsítse, vagyis több és több olvasót szerezzen számára. Ezt az eredményt kulturális szempontból nem lehet eléggé felbecsülni, — de tisztán drámai szempontból ezt az eredményt nem mondhatjuk kielégítőnek. Sajátságos, de érthető, hogy mindhárom remekmű a színpadon *látványossággá* vált és éppen költői vagy filozófiai tartalmával nem tudta kielégíteni a közönséget. Az emberek ugyanis nincsenek tisztában azzal, hogy az effajta művek, amelyek telítve vannak mély emberi bölcsességgel, egy ponton az operákkal egyeznek; sokszor kell őket hallani, hogy a

színpadról igazán érthetőkké váljanak, de a filozófiai tartalom éppen a deszkákról még nehezebben fogható fel, mint a zenei érték.

Faust majdnem százesztendei próbálkozás után a legnagyobb és legművészibb színpadokon csak arról győzhet meg bennünket, hogy az első rész kielégítő hatással adható ugyan, — de mint költői és drámai alkotás önmagában véve csonka, befejezetlen és megoldatlan. Goethe eleinte és eredetileg tragédiának tervezte a művet, de utóbb hozzáírta a mennyei prológot, tehát éppen azt a részt, amely torzóvá teszi a Gretchen-drámát. Faust tehát csakis a mennyei epilógussal kapja meg a befejezését. Viszont az olyan drámai mű, amely a mennyben kezdődik és ugyanott végződik, nem lehet tragédia, hanem csak misztérium, aminthogy Az ember tragédiája is az, amelynek színpadi kerete még kevésbé oldható meg, mint Faustnak első része, mert Ádám álomjelenetei a színpadi díszletek között történelmi képsorozattá esnek széjjel s ezt a veszedelmet akkor sem lehet teljesen elkerülni, ha a színpad csak álomszerű jelzésekre szorítkozik, amint Oláh Gusztáv díszlettervei mutatják. De Ibsen Peer Gyntje is, amely színpadi népszerűségét illetőleg nagyon sokat köszönhetett Grieg fűlbemászó, hangulatos zenéjének, a színpadon szintén nem egyéb, mint részben érdekes, részben érthetetlen képsorozat, amelynek szimbolikája túlmegegy a deszkákon. Sem Ádám, sem Faust, sem Peer Gynt nem szerepek, tehát nem valódi színészi feladatok, olyan értelemben, mint Hamlet, Othello vagy Lear király. Minden kor újra kísérletezik, hogy ezeket a remekműveket a műsorába iktathassa s ma már Az ember tragédiája is elindult a világ színpadán, aminek csak örülni lehet, bár az is bizonyos, hogy amint a Föld szellemének szűk a lombik, Madách művének is mindig szűk lesz a színpadi keret. De ez csak a színpadi keret hibája s nem a drámai költeményé. Viszont a színpadi keret itt hidat ver a költő és az olvasók tábora közé s a színház nem lenne az a paradox intézmény, amelynek idáig láttuk, ha nem akarna magához ölelni és keretébe foglalni olyan műveket is, amelyek kívül esnek az ő lehetőségein s felül állanak az ő korlátain.

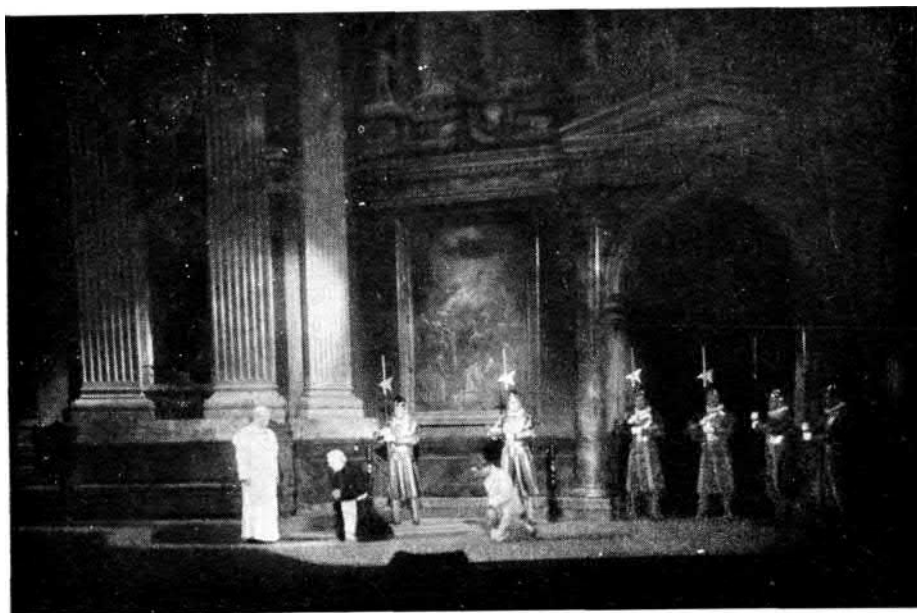
Zárt épület és szabad tér

A színpadi keret kérdésével még nem merítettük ki egyúttal a *színház* keretének és környezetének kérdését, amelyben a művészi feladatok teljesen összeszövődnek a társadalmi problémákkal. A színházi épület nemcsak technikai, hanem társadalmi kérdés egyúttal, azonfelül a művészi lehetőségek alkalmas vagy alkalmatlan kerete, amely nagyban befolyásolja a drámai művészet fejlődését. Most múlt ötven esztendeje, hogy az új Burgtheatert (ma Staatstheater a neve) sok millióval felépítették Ferenc József császár áldozatkészségéből. A színház külsőleg ma is díszes a Ringnek, büszkesége a városnak, de a régi, megszokott épülettel szemben nem csupán túlzott pompájával nem felelt meg igazán annak az egyetemes drámai műsornak, amelyet a régi hajléktól örökölt, de operai méreteivel, az operai műfajhoz illő tömérdek páholsorával, alkalmatlannak bizonyult mindazokra a drámai művekre, amelyek elsősorban a szó erejével kívántak hatni. A régi Burgtheaterrel kapcsolatban, amely a német nyelvterület legünnepeltebb színháza volt, mindenkor azt a kivételes beszéd-művészetet emlegették, amelyet sem Berlin, sem München színházai nem tudtak kifejleszteni. Az új Staatstheaterben ez a nemes hagyomány színét és erejét veszítette, a nagyszerű színpadi felkészültség, a tökéletes színpadi berendezés másodrendű dolgokra vitte át a főhangsúlyt, a túltágas nézőtér valósággal magába nyelte az olyan darabokat, mint Hauptmann „Und Pippa tanzt” című színművét, amely a földszint hátulsó páholyaiban már nem is volt hallható; a régi hajlékkal szemben az új, mint akusztikai szörnyeteg, a szép és finom színpadi beszédet kívánta áldozatul s nem véletlen, hogy az új Staatstheater, a bécsi ember minden lokálpatriotizmusa mellett sem volt képes utólni a régi, disztelen, sok tekintetben kényelmetlen Burgtheatert, ahol azonban ennek az intézménynek legdiadalmasabb korszakai zajlottak le.

A budapesti Nemzeti Színházat is hasonló katasztrófa érte, amikor 1908-ban tűzveszélyesnek nyilvánították a régi színházat (egy későbbi vizsgálat kiderítette, hogy egyáltalán nem volt veszélyes!) s a társulat kénytelen volt „ideiglenesen” átköltözni



Upor Tibor misztérium-díszlete Sik Sándor „A mennyei dal” című drámai költeményéhez



Upor Tibor díszlete Emmet Lavery „Egy óra a Vatikánban” című drámájához

az 1875-ben épült Népszínházba, amelyet sohasem szántak prózai színháznak, hanem csakis az énekes műfajok hajlékának, amire alkalmas is volt, bár azóta a színházépítés és színházberendezés tekintetében olyan haladás történt a világon, hogy a Népszínház épülete ma már eredeti rendeltetésének sem tudna megfelelni. A közvélemény beletenyugodott a megoldásba, mert kezdettől fogva ideiglenesnek jelezték és hirdették, de a világháború kitörése megakadályozta az új színház gyors felépítését, azóta egyéb hátráltató okok is jelentkeztek s ma az a helyzet, hogy a Nemzeti Színház közel harminc esztendő óta küszködik olyan épületben, amely elejétől fogva ellentmondott az ő játérendjének és játékmódjának. Éveken keresztül a színház látogatottsága is kifejezte ezt a belső ellentmondást. A finom daraboknak egyáltalában nem volt karzati közönségük, a népszínművek nem kellettek a földszintnek és a páholyoknak, a klasszikusoknak szintén egészen külön publikumuk volt, úgy, hogy a Szentivánéji álom 1909-ben történt felújítását leszámítva, Knoblauch „Faun“-ja volt az első darab, melynek előadásaira roskadásig megtelt a színház. Az általános gazdasági konjunktúra virágzásakor természetesen ezek a szempontok háttérbe szorultak, a húszas évek magyar levegőjű és nagyhatású színdarabjai, valamint a sokszor ismételt Shakespeare-ciklusok minden rendű és rangú közönséget vonzottak a színházba, olyan számmal, mint soha azelőtt, de a legnagyobb érdeklődés, a legkiadósabb pénztári siker sem némíthatta el azt a mélységes ellentétet, amely a műsor és az épület, a darab és a nézőtér között fennállott s amelyet nem is lehetett soha beszüntetni. Sokan úgy képzelték, hogy ez *akusztikai* kérdés, a tagos nézőtér elnyeli a hangot, ez azonban téves felfogás, hiszen a népszínművet és az operett-szöveget is hallani kell a nézőtérben. A probléma sokkal mélyebben gyökerezik, magiban a drámai műfajok különbségében, a módban, ahogy egy Offenbach-operettet, másfelől *egy görög* tragédiát hallania kell a közönségnek. Az operett mondatait a felületes hallás is könnyűszerrel közvetíti, nem is szólva arról, hogy a színész játékaiból már előre ki lehet találni, hogy mit akar mondani. A tragédia súlyos mondanivalóit sokkal nehezebb követni, a túlszéles és túl magas nézőtérben szétszóródik a beszéd, amely erős zártságot igényel, feszült figyelmet, benső odaadást, — a túlméretezett helyiségben nem áll elő magától színésznek és közönségnek az a benső összekapcsolódása, amelynek a helyes és tiszta megértés csak egyik eleme s ilyenkor kezdődik meg a színészi játéknak az a sajnálatos eltorzulása, amelyet színfalhasogatásnak, túlzásnak, kiabálásnak, sőt ordítózásnak szoktak nevezni.

Igen érdekes példa erre nézve London is, amelynek a XIX. század elején két nagy színháza volt, a Covent Garden és a Drury Lane, amelyek még ma is megvannak, de műsoruk teljesen megváltozott azóta. Ezek az operaszínházak alkalmas, de a drámai játékra teljesen alkalmatlan épületek kizárólagos jogot élveztek akkoriban s tisztán drámai műveket csakis bennük volt szabad színrehozni. Ámbár Kemble, Kean, Macready, szóval a legnagyobb és legismertebb művészek voltak a „sztár“-ok, mind a két színház zsákutcába szorult a játérendjével. Hogy a karzati néző is hall-

hassa a műveket, a színészeknek feltűnően hangos, kiabáló modort kellett felvenniök még vizuális szempontból is csak ártalmasak voltak e nagy nézőterek, elnyelték azokat a jeleneteket, amelyekben csak egy-két színész játszott, úgy hogy nagy tömegekkel és nagyszabású látványosságokkal kellett dolgozni a két színháznak, amelyek végül is az operai műfajnál kötődtek ki véglegesen.

AZ ÖTEZREK SZÍNHÁZA

De azt sem szabad hinnünk, hogy az olyan hatalmas operaházak, amilyen a nápolyi San Carlo-színház, vagy a milánói Scala, — teljesen megfelelnek az opera hivatásának és az operai hallgatóságnak. Kétségtelen, hogy az opera, mely hatalmas zene- és énekkarral dolgozik, legtöbbször látványosság is, a magánénekesek hangját és előadását pedig hangsúlyozza és kiemeli a zenekar aláfestése: sokkal nagyobb színpadot is igényel, mint a dráma s ehhez képest nagyobb méretű nézőtéren is sokkal jobban tud elhelyezkedni, mint a verses vagy prózai párbeszéd-sorozat. Azonfelül az opera közönsége, amely, egyes kiváló énekesek vagy különböző együttesek kedvéért számtalanszor nézi meg ugyanazokat az operákat, sőt gyakran betéve is tudja őket, sokkal kedvezőbb helyzetben van, mint a dráma közönsége. Pontosan tudja, mi következik, ennél fogva már jobban is hall mindent.

Mindamellett a 3600—4000 nézőre berendezett operaházak nem művészi okokból jutottak ezekhez a méretekhez, hanem merőben üzleti megfontolásból. Sehol a világon operaházat még nem tudott eltartani a közönség a belépődíjakból. Az opera a legdrágább színpadi műfaj, s csakis állandó államsegéllyel vagy magánosok áldozatkészségével tartható fenn, mint az olasz, angol és amerikai példák bizonyítják. Hogy a tisztán művészi okok mily kevésbé igénylik a nagy nézőtereket, azt fájdalmasan igazolja a könnyű vígoperának elsorvadása a XIX-ik század folyamán. A világ három legnevezetesebb opera-írója közül időrendben és talán nemcsak időrendben a legelső: Mozart, nem nagy épületbe való s ezt már a XIX. század végén is észrevették, úgy hogy a müncheni ünnepi játékok során Wagner zenedrámái a nagy színházban kerültek színre, Mozart operái pedig a Residenz-Theater intim keretében, ahol erőszakosan megnagyított zenekar nélkül is teljes hatással érvényesülhetett.

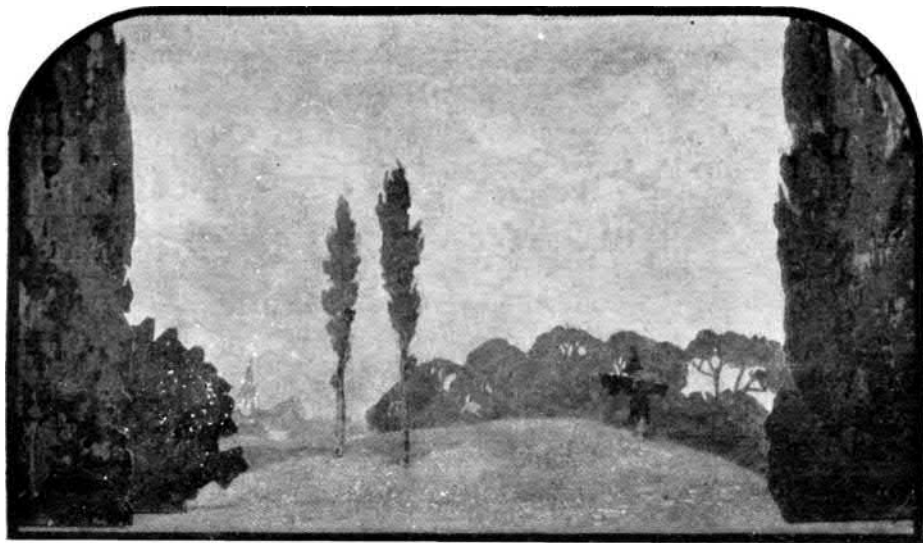
A drámai játéknak helyes nézőtéri megoldása azonban állandóan beleütközik a legfontosabb gazdasági érdekekbe. Egy jó hírű, vidéki színikazgatóról maradt fenn az a mondás, hogy egy vasárnap délután, amikor színültig megtelt a tágas nézőtér, keservesen sóhajtott fel a kapu előtt: „Miért nem kétszer akkora ez a színház? Százával mentek el az emberek a pénztártól jegy nélkül. Ha nagy a nézőtér, a szombati és vasárnapi előadásokból megélhet a színház s nem kell gondolnia a hétköznapokkal.“

A derék színikazgatónak nem jutott eszébe, hogy ha üres a színház, tehát

hiányzik a közönség, az egész intézmény épp oly gyarlón működik és épp oly gyöngén felel meg a hivatásának, mintha a színpadon nem áll igazi drámaíró, vagy legalább is igazi színész. Reinhardtot egészen más megfontolások vezették, amikor a nézőtérnek legkülönbözőbb méreteivel próbálkozott, hogy a maga elé tűzött feladatokat minél művészből oldhassa meg. Egyik első ilyen döntő kísérlete a színházi nézőtér felcserélése volt a cirkusz porondjával. Szofoklész „Oedipus király“-át előadta a cirkuszban (a produkciót Budapestre is elhozta), amelybe egy úgynevezett félig-meddig való díszletet épített be. A közönség olyan formán, mint valamikor Shakespeare színházában, a játékot három oldalról fogta körül, úgy, hogy a játékosok, sőt a tömegek is úgyszólván benne voltak a közönségben, a mai színháznak a jellege szinte megszűnt, mert nézőtér és színpad között nem volt válaszfal s a színpad nem volt bekéreték festmény vagy vízió, végül Oedipus király, a közönség között, tehát a nézőtérrel keresztül hagyta el szerencsétlenségének hajlékát, a kihalt királyi palotát, amikor vértől csorgó, kiszúrt szemekkel önkéntes számkivetésbe ment vezekelni öntudatlan bűneiért. A közönséget a játékosok közelsége meglepte és megdöbbentette, „tragédia a cirkuszban“, ez önmagában véve is nagy vonzóerőnek bizonyult s a példa mindenütt utánzókra talált, de ha megcsináljuk az előadás művészi mérlegét, azt kell mondanunk, hogy a tömegek hatása a cirkuszban talán erőteljesebb volt, mint a színházban, de Mounet—Sully Párizsban az ő Oedipus királyával (minden franciás, éneklő modora ellenére), Jászai Mari „Elektrával“ a zárt nézőtérrel, konvencionális díszletek között is elementárisabb tragikai hatás volt, mint Reinhardt nagyszerűen szervezett Oedipusa. Viszont hálátlanság volna ki nem emelni, hogy a cirkuszban rendezett Oedipus-előadások olyan tömegeket toboroztak egy több, mint kétezer éves görög tragédia látására és hallására, hogy ez már önmagában is, mint jelentős eredmény könyvelhető el, azzal a kis megszorítással, hogy Reinhardtot e tervében nemcsak művészi fantáziája izgatta, hanem a tömegek megnyerésének és meghódításának vágya is, amely a film rohamos terjeszkedésével együttesen egyre mohóbb vágya lett a színházaknak.

Miután a 19-ik század gyakorlata végleges választ adott arra, hogy a próza vagy költői dráma nem a nagy nézőterek számára való, az előbb említett oknál fogva Reinhardt megteremtette Berlinben az *ötezrek* színházát, a Grosses Schauspielhaus, amely az ideiglenesnek bizonyult cirkuszt, mint állandó, hatalmas nézőteret volt hivatva beiktatni a mi korunk színházi életébe. A Grosses Schauspielhaus a volt Schumann-féle cirkuszról alakította át 1920-ban színházépületté Hans Poelzig, a híres lipcsei építész, aki Julius Bab német színikritikus nagyon is helytálló megállapítása szerint „fantasztikus cseppkőbarlang“-ot formált belőle. Igazság szerint nem ötezer, hanem csak háromezer férőhelye volt. Az épületlő az optimisták a drámai művészetet megváltozását remélték. Azt hitték, megszületett a monumentális színház, a mai kor életének és vágyainak igazi kifejezése és megtestesülése, s telje-

sen megfélekedtek arról, hogy a nézőtér túlzott arányai a legkártékonyabb hatással vannak éppen arra a színjátékra és színjátszásra, amely belső értékekkel dolgozik, s az ige varázsával, gesztus és arc őszinte modulációival keresi a közönséget a színházban. Reinhardt „Hamlet“ előadása, Alexander Moissival a főszerepben teljes kiábrándulást hozott. Háromezer színpadi látcső kereste a dán királyfit eredménytelenül, amikor ez fekete öltönyében az egyik páholy párkányára támaszkodott és szinte nyomtalanul eltűnt, a szintén fekete, frakkos és szmokingos urak között,



Kéménydy Jenő meseszerű díszlete Szép Ernő „Az egyszerű királyfi“ című színjátékához

akik a páholyból nézték az előadást. Az akusztika teljesen felmondta a szolgálatot, Shakespeare verseit alig lehetett hallani az ijesztően hatalmas boltozattal beburkolt nézőtéren. A Reinhardt-imádó Julius Bab előadása szerint Romain Rolland, „Danton“-jával egyenesen a panoptikum szörnyűséges szférájába tévedt ez a nagy színház, amikor statisztákat helyeztek el a nézőközönség között, úgy hogy a viharos tömegjelenetek alatt a nézők közé ültetett játékosok harsogó közbekiáltásai értelmetlenül és groteszkül vegyültek bele a játékos színészek lármájába. Senkisé tudta, hol végződik a színpad, hol kezdődik a nézőtér, mindkettő a másik szerepét játszotta. A monumentális színház helyébe — Bab megjegyzése szerint — látványos bódé került. A nagy tér a Haramiák előadásán végzetesnek mutatkozott. Moor Károlynak azt a kijelentését, hogy: „Itt áll hetvenkilenc ember és én vagyok a kapitányuk,“ — egyszerűen törölni kellett, mert néhány száz ember mozgott az arénában s a tömegzaj minden szót és szöveget magába fullasztott. És ami ennél is nevezte-

teőbb, a többszáz főnyi tömeg mellett is a színpadi tér majdnem üresnek hatott, A túlméretezett színpadi keretben Arisztofanész Lysist rátájának tömegei is lecsökken-tek és elhatástanodtak, pedig ennek az antik vígjátéknak igen nagy sikere volt Reinhardt berlini kamaraszínházában, ahol harminc embernél többet alig állítha-
tott a színpadra.

A KEVESEK SZÍNHÁZA

A nagy nézőtérből való kiábrándulás vitte vissza Reinhardot a *kicsiny* színház-hoz. Az ő berlini Kleines Theaterje, Ibsen és Maeterlinck-előadásaival igen magas művészi színvonalat jelentett s ehhez képest igen magas helyáratat, ami viszont a kis színházak elmaradhatatlan hátránya, s ezt növeli az, hogy az ilyen színházak közönsége inkább a tehetősnobokból kerül ki, mint a tehetséges műértőkből. A Grosses Schauspielhaus intő példája után Reinhardt megteremtette a régi bécsi Josef Städter Theater-ből azt a színházat, amely — amíg ő vezette — igazán a tiszta drámai művészet hajléka volt, a maga intim nézőterével, amely alkalmas volt a legköltőibb drámák befogadására.

A kicsiny színházak, amelyek Londonban és Párizsban mindig divatosak voltak s valahogy meg is találták a számításukat, az utolsó évtizedek alatt megsaporodtak és megújodtak, sőt mondhatni, új lobogójukkal és célkitűzésükkel igen jelentős és némileg túlbecsült helyzetbe is kerültek.

Ezek az úgynevezett *avant-garde* színházak, amelyek a nagy színpadi sikerekkel és a szerintük teljesen leromlott tömegízléssel szemben az irodalom döntő súlyát vetették a mérlegre s rendszerint igen kicsiny épületekben a kevesek és kiválasztottak ízlését akarták szolgálni és sikerre juttatni a tízezrek és százazrek hagyományos és megszokott kívánalmaival szemben. Sok helyütt forradalmi vagy művész-színháznak nevezték magukat és már ezzel is jelezték, hogy nem a kitaposott uta-kon keresik a színház feladatának megoldását.

Sajnos, az úgynevezett *avant-garde* színház, hacsak nem kifejezetten és be-vallottan kísérleti színház, vagyis stúdió, amely fiatal írókat és színészeket akar ne-velni a nagy színházak számára: önmagában véve is ellentmondást jelent. Ezt egy-részt a huszadik század újabb áramlatai is feltűnően elárulták, a tömeges és rendszeresített szabadtéri előadásokkal, amelyekre 8000—10000 főnyi közönséget toboroznak össze, azzal az ősrégi jelszóval, hogy a színház a legáltalánosabb, tehát legközönségesebb művészi intézmény, mennél fogva elsőrendű feladata, sőt létjogo-sultságának legfőbb igazolása, hogy a nagy tömegek lelkében szunnyadó érzések-nek adjon hangot s így legszélesebb körben keltsen visszhangot. A másik súlyos érvet az *avant-garde* színházak maguk szolgáltatták, amikor az anyagi siker nagyon is érezhetővé vált elmaradása miatt kétféle irányban alakultak át. Egyrészt meg-alkudtak a viszonyokkal, szögre akasztották elveiket, a művészi célkitűzés helyett az anyagi boldogulás kedvéért követték azokat a színházakat, amelyeknek ellenére

és ellenében, sőt amelyeknek leküzdésére nyitották meg a kapujukat. Reinhardtnak egykor oly híres Kleines Theater je, Berlinben a mester kikapcsolódása és eltávozása után olyan en-suite színházzá lett, amely egyszerűen beállt az olcsó versenybe s a lefelé való licitálással iparkodott ahhoz a közönséghez jutni, amely őt eltartsa, Párizsban Louis Jouvet, Gaston Báty és Dullin avant-garde színházai sokféle kísérletezés után, igazi francia módra kiegyenlítést kerestek és találtak színház és dráma, közszükség és irodalom között s olyan színházakat teremtettek, amelyek, mint *színházak* s nem mint *különlegességek* törtek utat maguknak a nagyközönséghez. Valamennyiök mestere, Jaques Copeau, a Nouvelle Revue Française munkatársából és írójából lett színész, rendező és színigazgató, 1924 őszén beszüntette a Théâtre du Vieux Colombier, amely a huszadik század egyik legértékesebb és legszórakoztatóbb színháza volt. Napról-napra szorongásig megtelt, de nem számíthatott az előkelő snobokra, hanem csak a kis belépődíjakat fizető polgári közönségre. Copeau maga még ezt a művészi kis színházat is megalkuvásnak érezte, több újítást, gyökeresebb átalakítást kívánt s egy csapat növendékével vidékre vonult tanítani és tanulni, a mesterséget újból és előlről kezdeni s ezek a Copeau-tanítványok később Párizsban, de kivált Londonban „Les Quinze“ néven (Shakespeare-éknek is tizenöttagú társulatuk volt) nevezetes sikert értek el, de aztán feloszlottak vagy szétesztek. A legjobb különleges színház is, ha csak a kivételes ízlést elégíti ki, nehezen tudja fenntartani magát, még a parányi épületekben is, bár tagadhatatlan, hogy a kicsiny nézőtereknek nagyobb a visszhangjuk, a színész szavát és gesztusát meghatározva adja vissza a szoros nézőtér, amely szilárd keretbe foglal darabot és alakítást és a legfinomabb lélektani árnyalatokhoz szokott közönséget sem hagyja kielégítetlenül.

Másrészt azonban szóvá kell tennünk azt a nagyon is felkapott szálló-igét (és szembe is kell fordulnunk vele): hogy a kicsiny nézőtér, a maga elkerülhetetlenül drága helyaival válogatást végez a közönség között, tehát kiemel egy elitet, amely fogékonyabb a finom hatások iránt, jobban méltányolja az irodalmi szépségeket, mint a nagyméretű, vagy éppen túlméretezett színházak konvencionális tömegei. Már Reinhardt kicsiny, berlini színházánál bebizonyosodott, hogy a színházi közönség lélektana nem a számok szerint változik, a 200 főnyi tömeg lehet épp oly közönséges, mintha 2000 főre emelkedik a száma, vagy megfordítva s az elképzelhető legszűkebb körű színházi közönség is örömet lelheti olcsó élvezetekben, triviális szórakozásban. Az avant-garde és kicsiny színházaknak művészi tanulsága sem mond egyebet, mint hogy a színházi néző sohasem változhatik át könyvolvasóvá. A közönség, akár kicsiny, akár nagy, közös nevezőre hozza az egyeseket, sőt az egyéneket is addig, amíg a színelőadás varázsa működik. Nem hiába mondja Szókratész Pláton egyik párbeszédében, a felhangzó kritikai kifogások ellenében, hogy amíg a közönség körében ültek, ők maguk is közönséggé váltak, egyéniségük feloldódott az általános hatásban. Ez majdnem szórói-szóra ugyanaz, amit több, mint kétezer évvel utóbb, Gustave Le Bon, a modern szociológus megállapított a tömegek lélek-

tanáról szóló munkájában. Egy magányos nő királynő, egy tömeg nő hárem, — írja valahol Chesterton, s ez a gondolat átvihető az olvasóra, aki beáll színházi nézőnek. A közönség akkor sem kapcsolható ki a színházból, a tömeghatás törvényei akkor sem szüntethetők meg, ha a színházak nézőterét kicsinyre méretezzük s csak a legműveltebb nézők számára tartjuk fenn. Ezen a legintimebb színházak sem tudtak változtatni a huszadik században, s mindössze is az történt, hogy nagy siker esetén ugyanazt a darabot jóval többször lehetett adni. A kis színház költségvetése is szerényebb keretek között mozog, mint a nagy épületeké s így ezeknek a színházaknak a működéséből az a paradox eredmény állapítható meg, hogy a művészi színvonalat csak egyes esetekben tudták emelni, ellenben anyagi boldogulásukat lényegesen megkönnyítették.

SZÍNHÁZ A SZABADBAN

Bármennyire beigazolódtott is a drámai színházakat illetőleg, hogy, az igazi drámaíró és az igazi színész, méreteiben korlátozott nézőtérre szorul, a színház a maga gazdasági nehézségeit és válságait mégis csak egy módon tekinti megoldhatónak: a nagyobb tömegeknek a színház életébe való bekapcsolásával és szervezésével. A hajtóok gazdasági jellegű, a megoldás mindig művészi alapot keres és talál. A cirkuszi előadások rendezői mindig az ókori arénákra hivatkoztak, ujabban pedig valóságos járvánnyá erősödött az a divat, amely a színházat ki akarja vinni a szabad térre, vissza a természet ölére, a nyílt égbolt alá s itt természetesen arra történik hivatkozás, hogy a középkori misztériumokat és moralitásokat szintén szabad téren adták elő, nagy tömeg részvétele mellett, főképp a kathedrálisok homlokzata előtt. De ha a kérdésből nem akarjuk kikapcsolni a szerves történelmi fejlődést, az igazság abban állapítható meg, hogy a középkori szabadtéri előadások egyrészt kényszerből keletkeztek, másfelől a kezdetlegesség jegyében zajlottak le. Köztudomású dolog, hogy a mai színjáték eredeti helye a templom belseje volt, a színjátékosok maguk a papok voltak, akik szimbolikus ábrázolással hozták közel az írni-olvasni nem tudó közönséghez az Evangéliumnak legfontosabb jeleneteit. A haladás és fejlődés azonban minden téren abban áll, hogy az eredeti, egyértelmű és tiszta elgondolás és keresztülvitel utóbb másnemű, sőt idegen elemeket is vesz föl magába. A liturgikus dráma később annyira felszabadult és meggazdagodott, annyit veszített szentségben és annyit nyert világiasságban, hogy ellentmondásba került az egyházi kerettel és ki kellett vonulnia a templomból, — a templom előtt levő szabadtérre. Itt még tovább fejlődött, még világosabbá vált, úgy hogy a 16-ik század végén már a templom *közelében* sem maradhatott meg, az egyházi hatóságok mind kifogásolták ez eredetileg vallási, utóbb már túlprofán színjátékokat s előbb csak a papoknak tiltották meg, hogy részt vegyenek bennök, utóbb azonban már magukat az előadásokat is kénytelenek voltak megszüntetni. Minthogy a szabadtéri játékok személyzete *műkedvelőkből* telt ki, e játékok megszűnésével előtérbe



Moissi és a Halál a salzburgi Jedermann szabad-téri előadásán

nyomultak a *hivatalos* szintársulatok, amelyek azonban csakis *zárt helyiségben* működhettek, mert hiszen egész éven keresztül játszottak, nemcsak a szabadtéri előadásokra alkalmas napokon, azonfelül műsoraik is csak zárt helyiségben érvényesülhetett. A mai drámai művészetben tehát igen nagy lépés volt előre és fölfelé, amikor a szabadtér helyett a zárt helyiség jött divatba s vele együtt irodalomnak és színháznak olyan új egysége, amelyre egy Shakespeare, egy Molière, egy Calderon nyomta rá a bélyegét. Minden szabadtéri előadás tehát visszatérés egy rég túlhaladott állásponhoz, nem egy esetben visszazuhanás az elhagyott múltba.

Amíg azonban a régi szabadtéri előadások a természetes fejlődés síkján haladtak, s a szó szoros értelmében belenőttek és beleilleszkedtek a zárt helyiségekbe, ahol erőteljesen megindult az a folyamat, mely irodalom és színház, klasszikai hagyomány és népies szokás, szellemi igények és szórakozási vágyak egyesüléséből megteremtette a mai drámát és színházat, az egyre jobban elburjánzó szabadtéri játékoknak ma nemcsak az üzletnek és hagyománynak alapján keli önmagukat igazolniuk, hanem bizonyosságot kell szolgáltatniuk arra nézve is, hogy a szabadtéri játékok följújtása elfelejtett művészi lehetőségek kihasználásával emelheti a színházat, vagy új lehetőségek megteremtésével fejlesztheti a színjátszást, amit az eddigi próbálkozások és kísérletek nem támogatnak eléggé.

A 19-ik század utolsó évtizedében volt egy magyar szabadtéri játék a nagyváradi Rédey-kertben; Jászai Mari, „Elektra“ diadalmas sikere után olthatatlan szomjat érzett az egykori ó-görög színpad, valóságos napfénye és világossága után. A Rédey-kert, teljes zártágával és elszigeteltségével alkalmasnak látszott arra, hogy Elektrát szabadtéren is eljátszhassak. Kevés költséggel fölszereltek egy színpadot, kezdetlegesen festett díszletekkel, amelyek nem a szabadtér valóságához simulnak, hanem szolgálai utánzatai voltak a zárt színpad megszokott díszleteinek s a nagy tragika, a Nemzeti Színház együttesének élén el is játszotta a már rég országos hírnévű Elektrát. Itt a zárt és szabadtér között nem volt egyéb különbség, mint hogy a színészek nem festették magukat s a két órai játékidő alatt napfényes kék égboltra nézhetett fel a színész és a közönség. Jászai Marinak az a hite azonban, hogy ez az Elektra bármi egyéb tekintetben is mása lett volna az antik Elektrának, merő illúzióknak bizonyult, hiszen mindössze az történt, hogy egy bevált színházi előadást egy fákkal sűrűn szegett parkba kereteltek, mely nem volt nagyobb, mint egy rendes, tágas nézőtér.

A mai, magyar szabadtéri játékok — Szegedet kivéve — ugyanezt az esetet ismétlik, azzal a különbséggel, hogy az előadások középpontjában nem áll egy oly hatalmas és hatásos alakítás, mint volt Jászai Mari Elektrája, amely a Rédey-kertben összeeskábált deszkákon épp oly erőteljesnek mutatkozott, mint a Nemzeti Színház színpadán.

A szabadtér, mint színházi keret manapság, amikor a színház a zárt helyiségek mindenféle típusát kifejlesztette: csakis két, egymással összefüggő művészi szem-

pont alapján igazolhatja létjogosultságát. Egyik az, hogy a szabadtérnek is zártnak kell lennie, nem csupán az akusztika miatt, ami lényegileg fontos, hanem hogy elszigetelve legyen utcák és házak zavaró környezetétől. Ez irányban eszményi szabadtér volt a Rédey-kert, kitűnő az oberammergaui színház, a salzburgi, sőt a szege-di Dóm-tér is, éppen azért, mert van bennük valami a zárt helyiségből. Éppen a sok szabadtéri opera-előadásokon derült ki, hogy hiába nagyították a zenekart, szaporították az énekkart, hiába hangsúlyozták ki kelleténél jobban a látványos



Nézőtér-építés a szege-di Dómtéren

részleteket, a legtöbb szabadtéri keret akusztika dolgában felmondta a szolgálatot s egyes sikerült részek nem kárpótolhatták a közönséget mindazokért, amiket tökéletlenül, vagy sehogyszem hallott.

A második művészi szempont, amely zárt helyiségekben könnyen megvalósítható (hiszen a díszlettervező és a rendező az egész színpadot egyszerűen hozzáalakítják a színrekerülő darabhoz), de a szilárd, meg nem változtatható, valóságos szabadtéri keretben annál kényesebb feladat, röviden úgy fejezhető ki, hog^a^drámai műnek eleve összhangban kell állania a szabadtérrel, ennek pedig, mint eleven díszletnek bele kell játszania a darab menetébe).

A salzburgi Dóm-tér és Hoffmannsthal modernizált Jedermannja között — már a darab rövidségénél fogva is megvan ez az összhang. Az istenes játék csak-

ugyan templom elé való, délutáni verőfényel kezdődik, alkonyi árnyékkal végződik s ha az eső el nem mossa az előadást, ami elég gyakran megtörténik, még a világítás is művészi hatást tehet a nézőre. Ha felhők jelennek meg az égbolton, ez illik Jedermann lelki elborulásához és ha galambok csapatja ereszkedik le a templom lépcsőire, ez a valóság idilli bájával igézi meg a nézőket.

Terjedelmesebb és nagyobb igényű darabokat azonban nem lehet nappal játszani, hanem csakis este és így beáll az a paradox követelmény, hogy a fényes nap-



Próba a szegedi Dómtéri Voinovich Géza „Magyar Passió“-jából

pal játszódó jelenetekben mesterséges módon, hatalmas reflektorokkal kell a napvilág illúzióját kelteni. Meg kell jegyezni, hogy mai, művészi érzésünk és elgondolásuk szerint a nappali játék szabadtéren inkább kijózanító, mint illúziót keltő, amellelt a mesterséges világításnak magának is elszigetelő ereje van, úgy, hogy a valóság keretében lepergő játék inkább megfelel a színielőadás fogalmának.

Föltétlenül megmarad és fennáll azonban az a művészi követelmény, hogy a szabadtér, akár templomtér, akár park, akár udvar, akár házakkal körülszegett városi terecske, csakis akkor válhatik színházzá, ha élő díszlete, természetes környezete, tehát szükségszerű kerete a drámai műnek, amely ott színrekerül. Vérmes álmodozók a szabadtéri előadásokkal kapcsolatban a drámai műsor megújulásáról, sőt a tömegeket ismét egybefoglaló új drámáról álmodoztak, amelynek eljövételét azon-

ban jelek nem bizonyítják. A szabadtéri előadások, amelyeknek állandósulása arra is enged következtetni, hogy a színházak a kényszerű nyári pihenőjüket is értékesíteni óhajtják, nem indítottak el semminő ilyfajta drámát, amely a szabadtér kerekeit tartaná szem előtt. A szegedi fogadalmi templom előtt eddig egyetlen olyan mű került színre, amelyet szerzője egy épülő templom elé képzelt: Voinovich Géza „Magyar Passió“-ja, amely megnyitotta a dómtéri előadások sorozatát. Itt a székes-egyház, mint valóság fogta körül a játékot, élő díszlet volt, előbb a helsingőri



Szabadtéri előadás próbája a szegedi Dómtéren

várnál, ahol több ízben előadták Hamlet-et, ahogy még a világháború előtt Maeterlinck a maga Macbeth-előadását egy régi vár udvarán és különböző termeiben adta elő, ami lehet érdekesség és látványosság, főképpen pedig különlegesség, s mint ilyen, fel is csigázhatja az emberek érdeklődését: de éppen a shakespearei szöveg zárt helyiséget kíván s az igazi Helsingőr nem Dániában van, hanem a shakespearei szavakban.

Az a gyakorlat, amely nálunk a legutóbbi időben elterjedt, hogy templom-téren oda nem való darabokat oly módon próbálnak bekeretelni, hogy díszleteket emelnek a templom elé s eltitkolják a homlokzatát, mindenféle művészi elgondolással ellenkezik csakis abból a törekvésből érthető meg, hogy a színház, a hangosfilm és a rádió százezernyi tömegéből el akarja hódítani, vagy iparkodik visszaszerezni a neki

járó és ránézve szükséges közönséget. A szabadtéri játékok divatja tehát a mai színház hódító hadjáratának tekinthető, azzal a céllal, hogy területét kiszélesíthesse. E hadjárat eddigelé gazdasági és anyagi tekintetben eredményesnek is mondható, mert hiszen egy-egy olyan előadást, amelyet legjobb esetben is 1500 néző élvezhetett, a szabadtéri keretben, 6000-8000 ember nézhetett és hallhatott végig, ha a közönséghez számítjuk azokat is, akik megváltották ugyan a jegyüket, de vajmi keveset láttak és hallottak. A jelen pillanat művészi mérlege azt mutatja, hogy a színházat, mint állandó intézményt ma is csak a megfelelő épületekben kereshetjük és lelhetjük föl, amelyek a színház legkülönbözőbb típusait képviselik s mint épületek is különös jelentőségűek.

Nemcsak az állami és városi, tehát a szubvencionált színházaknak van külön hagyományuk, amely abban is kifejezést nyer, hogy magában az épületben is megvan az, amit *genius loci*-nak neveznek, a hajlék sajátos szellemének és lelkének, amelyet nagyon nehéz, sőt néha lehetetlen megváltoztatni. Hogy budapesti példánál maradjak, a *Vígyszínház* negyven esztendőn keresztül egységesen fejlődött s a kor változásai ellenére olyan hagyományt, tehát állandó és maradandó irányt fejlesztett ki magából, amelyetől nem lehet eltérnie. Jellemző az is az ilyen színház-épültre nézve, hogy — gazdasági okokból — rendszerint a fejlődés kezdetén álló városrészben épül (ugyanaz történt két emberöltővel korábban a Nemzeti Színházzal) s az emberek addig mondják róla, hogy „künn van,“ „messze van,“ amíg a színház körül teljesen kiépül az illető városrész, a kettő egymáshoz fejlődik, szinte összenő egymással, míg végre a színház és környéke a köztudatban is teljesen összeforrnak. Megtörténhetik az is, hogy épül egy új színház, amely kezdetben félreérti és félreismeri saját lehetőségét és hivatását és esztendők telnek bele, amíg magára tud találni és ráeszmél a saját mivoltára. Ez történt a *Magyar Színházzal*, amelyet eleinte operett-színháznak szántak, holott a drága, énekes műfaj fenntartásához kicsiny volt a nézőtere. Annál alkalmasabb volt a színház az intim drámai műfajokra és a modern színjátszásra, s ennek felfedezéséhez, több mint tíz esztendő kellett. 1908-ban Beöthy László megszínálta belőle a fiatal írók és fiatal színészek drámai színházát s bármily válságokon esett is át azóta, ma az a fajtájú drámai színház, amilyennek Beöthy a kezdet kezdetén elképzelte.

Mint ahogy az egész világ, drámai természetben feltűnően elszaporodtak azok a művek, amelyek elfordulva minden látványosságtól, szinte klasszikus értelemben s az egységekhez való ragaszkodással világos, áttekinthető, egyszerű történeteket ábrázolnak, lehetőleg kevés személlyel, de annál kiválóbb szereplőkkel, a kamarszínház nevével jelölt kicsiny színházak is egyre jobban divatba jöttek. Londonban ezek a kis színházak némelykor két évadon keresztül adhatnak egy darabot, ami nem is csodálatos, mert az angol főváros körzetében több, mint kilencmillió ember forog s 600—700 előadás még mindig csak kétszáz ezer nézőt igényel, s ez a londoni tömegeknek alig több, mint két százaléka. Londonban tehát, valamint Párizsban is,

épp a lehetetlenül hosszú előadás-sorozatnál fogva a kicsiny színházak általában meg tudnak élni, sőt nem egyszer hasznothajtó üzletnek bizonyulnak.

Középeurópában kedvezőtlenebb a helyzet, a legnagyobb siker sem bír el két szezont, mennélfogva az a gyakorlat alakult ki, ami Budapesten is szembeszökően látszik, hogy a nagyobbfajta színház vállalkozója még egy kicsiny színházat is tart fenn, a színészek gazdaságosabb kihasználása és azoknak a daraboknak az előadhatása miatt, amelyek kicsiny nézőtér előtt nagy sikerre számíthatnak. A bécsi Staats-Theater kénytelen volt egy második, kicsiny színházat szervezni (Akademie-Theater), amikor már véglegesen nyilvánvalóvá lett, hogy a túlméretezett Staats-Theater keretében bizonyos darabok előre halálra vannak ítélve, s hogy a klasszikusokhoz szükséges nagyszámú személyzet mellett egy kicsiny színház a gazdasági mérleget okvetlenül javítja. A Nemzeti Színház kamaraszínháza (1924-1932) hasonló okokból létesült s a kis színházban kerültek előadásra azok a klasszikus darabok is, amelyekről kiderült, hogy a nagy nézőtér csak ártott nekik. (Molière- és Ibsen-ciklusok stb.)

A mai színház tehát a 150 nézőt befogadó kerettől kezdve a 10,000 férőhelyre berendezett szabadtérig a változatosságnak és a lehetőségeknek olyan gazdag képét mutatja, amihez foghatót nem találunk a dráma és színpad egész történetében, a hatalmas ó-görög színház óta. De a mai színház mivolta még ezzel sincs jellemezve, vagy éppen kimerítve. A jelenkor technikai haladása életet adott a *milliók színházának*, amely nélkül a Mának drámai és színházi életét immár el sem tudjuk képzelni.

A „Milliók Színháza“

1930-ban, Berlinben statisztika készült, amelynek ékesen szóló számai könnyen félrevezethetnek mindenkit, aki az élő színházban, Shakespeare próféta bejelentése szerint minden kornak egyik legjellegzetesebb és legmaradandóbb kifejezését és ábrázolását látja. E statisztikai adatok tanúsága szerint, nevezett esztendőben 75,000-et tett ki a berlini színházak összes férőhelyeinek száma, ezzel szemben a film-színházakban 180,000 helyet számláltak össze. Növeli az aránytalanságot, ha meggondoljuk, hogy a film-színházakban naponta átlag három előadást pergetnek le, gyors egymásutánban, a drámai, vagy énekes színházakban viszont legfeljebb vasárnaponként van két előadás, úgy, hogy már 1930-ban, a színházi városok élén haladó Berlin, naponta csak 86,000 embert tudott színházaiban elhelyezni, a mozik ellenben minden nap 540,000 nézőt fogadhattak be az ő, többé-kevésbé díszes csarnokaikba. A berlini közönség estéről-estére 70,000 márkával többet adott ki mozira, mint színházra. A német birodalom minden lakosa átlag évi hat márkát költött filmre, s dohányra mindössze évi négy márkát.

De nemcsak a német statisztika szolgál ily meglepő kimutatásokkal. Egy amerikai filmet, csakis az Egyesült Államokban, 85 millió ember néz meg, a világ többi országából egy amerikai filmnél 30 millió nézőre lehet számítani. Angliában hetenkint 20 millió ember jár moziba. Svédországban 3850 lakóra, Franciaországban 10,460-ra, Németországban 12,570 lakóra esik egy film-színház. Az élen természetesen Amerika halad, ahol a lakosságnak állítólag 90 százaléka jár moziba. Még ha túlzottnak tekintjük is ezt az adatot, egyáltalában nem tűnik fel valószínűtlenségnek. Amerikában a film-színházak nemcsak pazar fényűzéssel épülnek, de az ott honnál is nagyobb kényelmet biztosítanak a nézőnek s a szorosan vett film-mutatóványokon kívül kitűnő zenekarokkal és érdekes magánszámokkal is emelik az előadást, úgy, hogy nem is oly régen, volt idő, amikor az élő színház helyzete nemcsak kockázatosnak, de kilátástalannak is tűnt fel a mozik versenyrohamában.

De éppen a mozi-látogatók csillagászati számaát tekintve nem lehet elfogadni azt a meglehetősen közkeletű s annál felszínesebb nézetet, hogy a film egyszerűen elragadta, vagy legalább is jelentős mértékben apasztotta a színházi közönség létszámát. Azok a hatalmas tömegek, amelyeket a film-színházak a maguk falai közé csődítettek — részben a hirdetésnek és reklámnak olyan leleményességével és méreteivel, amelyeket a színház sohasem is ismert, — javarészt azelőtt sem jártak színházba, mert a színház még a 19-ik század záróráiban is, némiképp luxus-számba ment, s igen széles körök ezt a szórakozást szombatestékre, vasárnap délutánokra, vagy vasárnap estékre tartogatták. A ma divatos színházi *bérlők* legtekintélyesebb része akkoriban a tehetősebb polgári osztályból került ki, holott manapság, a színházaknak a mozikkal való elszánt versenye folytán, a bérleti árak szertelen olcsósága miatt is, a társadalomnak úgyszólván minden rétege bérel, a leggazdagabbtól a legszegényebbig.

A nagyvárosok lakosságának rohamos emelkedése, a szórakozás és mulatság után való fokozottabb vágyakozás, amely a mai idők jellege, a munkanélküliekre nehezedő kényszer, hogy agyonüthessék az időt, a békeidőkkel szemben a jóval sűrűbb idegenforgalom, az egész társadalom idegessége, amely könnyű "levezetést" keres; mind-mind nagyban hozzájárultak a film-színházak szaporodásához és népszerű intézménnyé való kifejlődésükhöz, s ennek nyilvánvaló jele, sőt bizonyossága, hogy a mozi-előadások már kora délután kezdődnek s három, sőt négy előadás lepergetése után belenyúlnak a késő éjszakába.

A 19-ik században, sőt még a világháborút közvetlenül megelőző esztendőben is bajos lett volna elképzelni, hogy bármiféle színi-előadások, hétköznapokon s a kora délutáni órákban közönségre számíthassanak. Még az esti idő is korlátozottabb volt, mint manapság. A kereskedő nyolc órakeresztül zárta boltját s nem hatkor, a színelőadások viszont hétkor vagy félnyolckor kezdődtek, a hétköznapi színházbajárás csak kivétel lehetett és nem rendszer, aminek ma látjuk. A tömegszórakozás és tömegszórakoztatás tehát olyan méreteket öltött, amelyekről a századvég nem is álmodhatott.



Charlie Chaplin,
a film legnagyobb színészegénisége

Már a némafilm idejében, kivált amikor egy Chaplin került a vászonra, aki világszerte hatott nemcsak a tömegekre, hanem a legjobb fajtájú színházi közönségre is: állandóan vész hírek keringtek arról, hogy a színház befejezte sok ezer éves pályafutását s helyét át kell adnia a filmnek. A *commedia dell'arte* óta Chaplin volt az első színész, aki az embernek egy halhatatlan, örök és lelkileg bonyolult típusát teremtette ki önmagából s az ember küzdelmét az étellel és a végzettel szemben felejthetetlen gesztussal keltette életre, a pantomimikának leszűrt eszközeivel, amelyek nem szorultak rá szövegnek és szónak támogatására.

De a színház Chaplin világyőzelmé után is erősen állt a helyén, megbirkózott az úgynevezett óriás-filmekkel is, amelyek ezerfőnyi tömegekkel és olyan nagyszabású látványosságokkal dolgoztak, hogy a felületes gondolkodók szemében a színpad jelentéktelen térre zsugorodott össze. Csak sötét jóslatokkal rajzolták ki a jövőjét, amelyet reménytelennek hittek.

A hangos-film megszületésével ugyanezek a jósok és bölcsek már csak nagyon rövid időt engedélyeztek a színház számára. Ők csakis egy korlátozott színpadot láttak maguk előtt, amellyel szemben a film felölelheti az egész világot, fölvételeket készíthet mindenütt, térnek és időnek semmiféle korlátját nem kénytelen tiszteletben tartani. A színhelyek, a néző szemeláttára egy másodperc harmadrésze alatt olvadhatnak át egy másik szintérré, a regényíró legszertelenebb időbeli csapongása valóra válhat a filmben, amely akármely szereplőt az egyik pillanatban öregnek, a másikon fiatalnak mutathat be, minden zökkenő nélkül. A drámában és színpadon mindenhez idő kell, néha sok idő. Amíg a húszéves primadonna hatvanévéssé alakítja át magát az öltözőjében, vagy egy egész felvonásközre vagy jelenetek sorozatára van szükség, hogy az átalakulás a művészet követelményei szerint végbe mehessen. A film-darabban a primadonna korlátlan idővel rendelkezik, a fölvetelt akkor készítik el róla, amikor ő maga teljesen kipróbálva és tökéletesen elkészülve áll a gép elé. A film technikája azt is lehetségessé teszi, hogy ugyanabban a zárt helyiségben, vagy *plein-air* képben, mint ifjú és öreg egyszerre jelenhessen meg és szembeálljon, sőt beszélgessen saját magával. Ha a megöregedett primadonna könnyes szemmel visszaemlékszik a maga, egykori friss és fiatal énjére, ez sem szavak útján történik, hanem az emlék, mint képvalóság feltűnik előtte. S mit szóljunk a csatajelenetekről, amelyek Shakespeare idejében néhány tökéletes kardvívónak szokásos mutatványai voltak, a meiningenizmus korában nagy tömegekkel megszervezett verekedések, amelyek a színpad összeszorított keretében sohasem keltettek tiszta illúziót, a későbbi utánpótlásban pedig csak groteszkül hatottak a közönségre. A filmnek itt korlátlan lehetőségei nyíltak. Nem művészi illúzióra pályázott, hanem valódi tömegekkel, valódi szintéren, valódi csatát rendezett, amelynek hű fénykép-fölvételeit adta és adja.

A színjáték még leglazább és legszabadabb formájában is olyan idősűrítéssel dolgozik, amely az epikai történelemből drámai cselekményt formálhat. Shakespeare

III. Richárdnak első jelenetében majdnem tíz esztendő történetét sűríti össze, pedig az ő drámáinak szerkezete, a folyton változó színhelyekkel látszólag közel áll a filmhez. De ez nem egyéb, mint optikai csalódás. A film nem színjáték, nem dráma, hanem *merő* epika, amely a regényhez hasonlít leginkább, Hogy drámai mozzanatok, sőt jelenetek is akadnak benne, ez nem bizonyít semmit, hiszen ismerünk egészen kiváló regényeket, amelyek helyenként drámai feszültséget árasztanak



Greta Garbo, a világhírű film-csillag

magukból s azt a meggyőződést keltik, hogy a színpadon volna a helyük, ahol pedig el sem férnének. A film a legterjedelmesebb és legbátrabb regényeket is könnyen tudja a maga céljára felhasználni, éppen azért, mert epikai természetű, a legduzzadtabb és a legsokoldalúbb mesét is föl tudja venni és rávetíteni a vászonra. Nincs az a regényírói képzelet, amelyet a film technikája követni, vagy megvalósítani ne tudna, mert még gazdasági tekintetben is olyan eszközök állnak rendelkezésére, aminőkre még a legbővebben segélyezett színház sem számíthatott semmiféle korban. Ebből a szempontból tekintve a film csakugyan világszínház, a „milliók színház“-a. A hollywoodi „Metro—Goldwyn—Mayer“ nevű filmgyártó cég, amely termékeivel az egész világot ellátja, — igazi tökehatalmasság és szinte nehéz elhinni róla, hogy kiindulópontja egy long-islandi nyomorúságos bódé volt, ahol harminc esztendővel ezelőtt a bódé tulajdonosa, Louis B.

Mayer, öt cent belépő-díj mellett, mozgófényképeket mutogatott a kíváncsi közönségnek. Amerikában hat milliárd pengőre tehető a film szolgálatába állított tőke, s vannak filmek, amelyeknek előállítására két millió pengőbe kerül. Ha ezt az összeget a színházak költségvetéséhez mérjük, be kell látnunk, hogy a színház ezen a ponton nem veheti föl a versenyt a filmmel.

ÚJ KITALÁLÁS-E A FILM?

A filmnek is vannak kezdetleges ősei, vagy ha jobban tetszik: ősi kezdetei, amelyeket érdemes szemügyre venni, mert rávilágítanak a 20-ik század e technikai csodájára. Sziám, Kína és Jáva már ősidőkben ismerték az árnyjátékokat, vagyis a

vászonon megjelenő és mozgó alakokat, amelyek élőszíneszek odavetített sziluettei voltak. Jáva szigetén még fejedelmek sem tartották magukhoz méltatlannak „hogy elvállalják a „dalang“ szerepét, aki a játékot irányító rapszódosz volt. A vászonra vetített alakok szöveget is mondtak, a fehér vászon mögött, egy kis színpad volt, s azon mozogtak az élő színészek, akiknek árnyképe került a közönség elé. S ezen a színpadon gyakran embernagyságú, vagy kisebb bábok állottak, amelyeket kiszárított és kisímitott tevébőrből készítettek. Szinte hártyszerűvé finomították a bőrt, amelyet aztán megfestettek. Az üvegfestészet remekeire emlékeztető festett bábokat állítottak így elő, vékony papálcikkal mozgatták őket, kasztanyetta-szerű érclapok szolgáltatták a zenét és Kínának már a 11-ik században megvolt a maga színes és hangos filmje, amely — ha miniatúr színpadon is, teljes és tökéletes műsorral rendelkezett, s a bábuk ötven-hatvan különböző típust képviseltek.

De ez a kezdetleges film, minden korlátozottsága és színpadszerűsége mellett is bizonyos szempontból közvetlenebb és élőbb volt a mai legnagyobb szabású filmnél is, annál az egyszerű oknál fogva, hogy az árnykép és a vászon mögött érezhetően és felfoghatóan, ott állott az emberi léleknek vagy az emberi kéznek a valósága. A régi árnyjátékban, kétdimenziója ellenére is benne volt a háromdimenziójú ember.

A mai film-játék ennek szinte az ellenkezője. Fényképezett valóságot vagy játékot, esetleg fényképezett játékot és valóságot ad, de ennek a produkciónak már semmi köze a színpadhoz, sem a jelenvalósághoz. A vetítő gép függetlenítette magát mindentől, benne van az egész filmjáték, amely mindenütt változatlan egyformasággal pergethető le a vászonon. Minthogy az egész játék, tehát minden film-darab, csakis a vászon jelenik meg, a filmnek nincs szüksége *színpadra*. Térre és díszletre csakis addig szorult rá, amíg a fölvételek el nem készültek, tehát csakis a próbák alatt. Előadásokon már nem a tér vagy a díszlet játszik, hanem csakis a fölvétele, — s ugyanígy áll a helyzet a színész hangjával is. Nem a hang kerül a vászonra, csak a hang-fölvétel, amelyet a film-színlap szerint „hang-mérnökök“ ellenőriznek s ők egyesítenek a külön fölvetett alak és arc fénykép-másával.

Ilyenformán kissé különösen, sőt furcsán hat, amikor film-főpróbákat vagy éppen film-bemutatókat rendeznek, mert művészi vonatkozásban sem film-főpróbák, sem film-bemutatók nincsenek. Nem is szólva arról, hogy színdarabok főpróbái után akárhányszor lényeges, sőt a sikerre nézve döntő változások is történnek a darabon s bemutatók után az előadás tovább fejlődik és élénkül, a közönséggel való eleven érintkezés hatása alatt, a film — ha átesett a cenzúra vizsgáján — akár főpróbán, akár bemutatón viszik a közönség elé, szilárd és változatlan, mert már csak *gépies mutatvány* s minthogy a filmet néző közönség ezt, bár a tudat küszöbe alatt, erősen érzi, a moziban sohasem viselkedhetik úgy, mint a színházban, ahol, mint aktív tényező, befolyást gyakorol az előadásra. A moziban is könnyeznek, sőt kacagnak is, de ezek a könnyek és kacajok sohasem oly élők és átütőerejűek, mint a színház-

ban. Lelkesedni, ujjongani, harsogni vagy tombolni még sohasem láttam az embereket a vászon előtt, mert az alak- és hangfölvétellel nem tudnak személyes érintkezésbe lépni, lelki viszonyba kerülni, közös élménybe formni, ehhez színpad és színész kell, valódi tér és élő ábrázoló. A moziban kicsorduló könnyek és feltörő kacagások is szinte árnyékszerűek, mint maga a vászonra vetített történet. Inkább az olvasó, mint a színházi néző kacaját és könnyeit juttatják eszünkbe. A legjobb filmből is hiányzik a valóságos jelenlét feszítő ereje, a személyiség teljes varázsa, amelyet csak a három dimenzió adhat meg s amely a kétdimenziójú vásznon mindig csak árnykép marad.



Jelenet „Az édes anyaföld“ című filmből

A hangos-film tíz esztendeje megtanított bennünket arra az igazságra is, hogy a színészi hangot nem lehet és nem is szabad teljes zengésével és minden modulációjával a vetített alakba ágyazni. A hangmérnökök éppen arra valók, hogy a hangot a fényképfölvételhez illesszék és idomítsák s ez nyilvánvaló bizonyossága annak, hogy a hangosfilm, megvalósulása után is elsősorban *vizuális* játék s mindenekelőtt a szemnek szól, tehát inkább az érzékeknek, mint az értelemnek. A film-technikának egyik legnagyobb előnye, hogy a hatást olyan aprólékos árnyalatok felfogására tudja beállítani és begyakorolni, amelyek a színpadon vagy észrevétlenül maradnak, vagy a tizedik sornál hátrább már észre sem vehetők. A vásznon nemcsak minden arc-

mozdulat emelhető ki külön (premier plan), de a kéznek vagy a lábnak legkisebb mozgása is úgy kihangsúlyozható, hogy a legkevésbé értelmes néző is felfoghatja a legfinomabb lélektani fordulatot. A színészi gesztust ilyenformán a film határozottan kifejlesztette, sőt a nézők látóérzékét is kiformálta és kifinomította ebben az irányban. De ami a színpadi beszédet illeti, itt a fejlődésnek korlátot szab a vászon s ha Greta Garbot, aki a legkitűnőbb film-sztárok közül való, a Kaméliás hölgyvel kapcsolatban Duse egykori Gauthier Margitjához hasonlítjuk, az eredmény nagyon kedvezőtlennek mutatkozik, mert Duse Margitjának ezer hangmodulációjához mérve Greta Garbo egész hangkészlete és beszédművészete szegényesnek tűnik fel s erről nem a művésznő tehet, hanem maga a hangos-film, amely nem tud igazán hangossá válni. A vásznon a beszéd akkor legérdekesebb és leghatásosabb, amikor fél-hangok, halk sóhajok, letompított kijelentések, töredezett érzések hangzanak fel, s innen van az, hogy igen nagy színészek is, mint például Emil Jannings vagy Werner Krausz első filmjeiken meglepően tökéletlenek voltak s elég nehezen tanultak bele az új mesterségbe, amely legértékesebb színpadi adományaik lefokozását kívánta meg tőlük.

Jellemző az is, hogy a hangos-film, amely a néma-filmét állandóan kísérő és mindenben önkényes zenével szemben eleinte azt a gyakorlatot léptette életbe, hogy a film, megszólalása után nem szorul többé a zene támogatására: egyre jobban visszatér a zenéhez, sőt a legnagyobb filmek a francia René Claire alkotásai, amelyek a vásznon könnyűséget és felszínességet csodálatos módon párosították össze s szinte súlytalan lebegő zenével, újra bebizonyították, hogy a hangos-film is majdnem olyan, mint a pantomim, amelyet csak a zenei feldolgozás építhet ki valamiféle művészi egészszé.

MILYENEK A FILM-DARABOK ?

Azok a darab-típusok, amelyek a hangos-film tíz esztendeje alatt fejlődésnek indulnak: igen különbözők ugyan, de mégis *négy* alaptípusra vihetők vissza s ezek külön figyelmet érdemelnek.

Az első típus a színdarabból készült film, amelynek sok a változata, mert a film-könyvek írói és szerkesztői némelykor szorosan ragaszkodnak az eredeti műhöz, megtartják a szerkezetet, párbeszédeit inkább csak megrövidítik, de nem alakítják át illanóan könnyűvé és megdöbbenően sekélyé, munkájuk jóformán arra szorítkozik, hogy a színdarabot felhívítsák, térben és időben felszabadítsák s annyi látnivalóval fűszerezzék, amennyit a film megkíván. Ha ez a munka sikerül, akkor a vásznon voltaképpen színdarab-másolatot láthatunk, szóval olyasvalamit, ami fénykép- és hangreprodukciója egy valószínű drámának, tehát már a megcsináláskor messze elmarad az eredetitől. Egyes modern vígjátékok effajta film-utánzata eléggé bevált, mint ahogy az érdeklődők szívesen nézik és örömet élvezik a művészi reprodukciókat, ha nem tudnak hozzáférni az eredeti festményhez. Vannak azonban drámák, amelyek makacsul és szívósan ellent-

állnak minden ilyfajta kísérletnek s színháznak és filmnek kiáltó ellentétét, lényeges különbségét semmi sem tárta fel jobban, mint a filmre átdolgozott Shakespeare, akinek eléggé rövid időn belül három remekét vitték vászonra. A shakespearei színdarab ugyanis költői dráma, amelynek középpontjában áll a drámaíró, a maga kivételes szövegművészetével. Főtörvénye a shakespearei színdarabnak, hogy *vizuális* része csakis a színpadon keresztül érvényesülhet, amit különben Shakespeare maga is félreérthetetlenül kijelentett, azzal a meghatározásával, hogy: illeszd a szót a gesztushoz és a gesztust a



Jelenet „Az édes anyaföld”-ből

szóhoz. Ezért keltett némi csalódást Reinhardt „Szentivánéji álom” című filmje, holott ő ezt a könnyű s filmre látszólag teljesen alkalmas vígjátékot a színpadon három különböző formában is teljes sikerre vitte. Csakhogy a vászonon az egész produkciónak egyik nagy zökkenője az volt, hogy részben az elengedhetetlen szövegkurtítások miatt a mesterlegények játékában épp a szónak és gesztusnak az a nagy humoros ellentéte nem vált nyilvánvalóvá, amely a színpadról mindig falrengető tapsokat tud kiváltani. Azonfelül a közönség, mely a színház konvencióit ismeri, a színpadtól nem technikai csodákat vár Shakespeareben, hanem emberi bájt, humort és hitelességet, amelyet megkaphat egy jó előadástól s a többi már Shakespeare dolga. A filmről ellenben az a biztos tudomása, hogy az a technikai csodák területe, tehát látványosságot vár tőle olyan értelemben, amely nem vág össze a shakespearei szöveggel, s olyan tündérvilágot kíván, aminőt semmiféle rendező nem varázsolhat a vászonra, — s ha igen, akkor is csak pillanatokra,

nem pedig két óra időtartamára. Elisabeth Bergnernek első s talán legnagyobb sikere volt Rosalinda szerepe az „Ahogy tetszik“-ben. A filmet szépen csinálták meg, nem tettek kárt Shakespeareben, — de a várt siker elmaradt. „Romeo és Júlia“-hoz az amerikai „producer“ nemcsak kitűnő szereplőket válogatott össze, hanem a szöveget, — ha lehet így mondani — a legnagyobb kegyelettel nyirbálta meg. De akármilyen dicséretes volt is a megoldás, Shakespearenek ez a munkája sem bizonyult oly hatásosnak, mint a színpadon, másrészt pedig nem érte utóli az igazi, nagy film-sikereket. Ezek a darabok, bármily könnyűek is, emberi mélységekbe szállanak alá, a vásznon ellenben az emberi is csak akkor ér el hatást, ha teljesen a felszínre kerül, nem a fület, hanem a szemet igézi meg, apró és normális jelenetek sorozatával, amelyben a beszéd csak egy-egy fellobbanás vagy szikrázó mondat, legtöbbször pedig olyan triviális, mint maga az élet.

Az amerikaiak tehát kitalálták a filmnek azt a színdarabszerű, akár regény után, akár szabadon készült légiessen könnyű változatát, amely — itt főképpen vígjátékról van szó — egyetlen komikai, mulattatóan fonák helyzetből a jelenetek olyan sokaságát eleveníti vásznonra, hogy a régi bűvészre kell gondolnunk, aki köcsögkalapjából, amelyet üresen mutat fel a közönségnek, piros selyemkendőtől kezdve kalitkába zárt galambig a legkülönbözőbb élő és élettelen jószágokat varázsolja elő, a közönség ámulatára. Ezek az amerikai filmek, — ha nem érik is el René Clairenek zenéből, arc- és hangfölvételből összeszótt súlytalan báját, amely oly kitűnően harmonizál a vászon sík felületével: értékesebbek és művészebbek, mint a színdarab-szerű utánzatok, mert a valóságot és élethűséget apró és meggyőző jelenetekben vetítik a vászonra s ha nem adhatnak is mélyebb élményt, a kíváncsi szemeket teljesen kielégítik.

A harmadik típus — a nagy történelmi film —, amely már a némafilm idejében is megvolt s azóta nagyon tökéletesedett, csakugyan olyan tömegeket mozgósíthat, a kornak olyan látványos képeit adhatja, s a történelmet — ha csak felszínével és külsőségeivel is —, de korlátlanabban és tanulságosabban keltheti életre, mint a színpad a maga eszközeivel. De a történelmi film is csak akkor lehet igazán tökéletes, ha nem akar *dráma* lenni, tehát eleve lemond arról a koncentrált feszültségről, arról a fojtó sűrűségről, amelyben a történelem nagy alakjai a deszkákon szinte kísértetiesen tudnak megelevenedni. Viszont éppen a történelmi filmek igazolják, hogy erős színészgyéni-ségek, egy köztudatban élő történelmi személy, ábrázolásában még a személyes jelenlét híján is olyan erős hatást gyakorolhatnak, amely néha *közéjűt* a színpadi illúzióhoz. Werner Krausz Napóleonja, vagy Charles Laughton VIII. Henrikje a közönségnek emlékébe is vésődnek, ami a film szempontjából nevezetes dolog s csakis oly módon válik lehetségessé, hogy a közönség az emlékében élő történelmi alakot felismeri és hitelesnek ismeri el a színész alakításában s ez az őrvendő ráismerés megmarad benne.

A filmek negyedik típusa az igazi film, amely nem tekint a színpadra, s még a látványosságot is elveti, ha az színpadszerű. Ez a film csak önmagát akarja, tehát legtávolabb áll mindenféle színháztól. Célja nem a színpadi illúzió, hanem a valóságnak

legváltozatosabb levetítése a vászonra. Csak epikai motívumokkal dolgozik, epikai keretben marad s akár egy nagy tudós életét ábrázolja („Pasteur“), akár egy kínai kisgazdának küzdelmes és viszontagságos fiatalságát az Öregség határáig („Az édes anyaföld“), hatásait a valóságnak hol aprólékos, hol nagyszabású fölvetelével éri el, ami már nem színház, sőt ellentéte a színháznak. Az a színész, aki e két filmben a fő-férfiszerepet játszotta (Paul Muni), tökéletesen átérezte és átértette: hogy a filmben nincs szerep és nincs játék. A valóságnak és nem a színpadnak a keretébe állítva a legegyszerűbb



Paul Muni és Louise Rainer „Az édes anyaföld”-ben

játék is túligényessé, sőt theátrálissá válik, ami igen sok jó színésznek hibája a vászonon. Itt nem illúziót kell kelteni, nem felfokozott, átszinesedett és áthevített élményt kell adni, amely a nézőtér lelkét is magához ragadja, hogy vele egygyé váljon; itt *lenni* kell, minden feltűnő hangsúly nélkül, szimbolikus jelzésekkel, s nem a közönséggel kell összeolvadni, hanem az őt környező valósággal. A film-színész csakis abban a valóságban élhet, amelyet vele együtt fölvesz a gép mestere.

A színpadon drámaíró, színész és rendező találkoznak. Ha egységbe tudnak forni, szinte bizonyosan számíthatnak a közönségre. A filmben fordított a sorrend. Rendező, színész, drámaíró, s köztük is elsőrendű helyet igényel az operatőr, mert hiszen a filmen a fölvetések döntően fontosak. Amikor a vászonra levetítik egy nagyobbszabású film

„színlap“-ját, a szereplő személyeket nem is számítva, néha húsz, sőt huszonöt nevet is kell elolvasnunk. A drámaírás is volt valamikor kollektív munka. Shakespeare idejében, — ha sietni kellett, öten-hatan ácsoltak össze egy színdarabot. Egyik az ötletet adta, a második mesévé alakította, a harmadik, negyedik és ötödik párbeszédébe szedte a scénáriumot. A politikai és szerelmi, a retorikai és lírai párbeszédéket is felosztották egymás között, úgyhogy a várva-várt színdarab egy hét alatt elkészülhetett. De ezeket a termékeket be is temette az idő, s ha úgyszólván csak a dráma maradt meg, mint egyetlen műfaj, amely másod- és harmadrangú produkcióiban megőrizte még a társszerzőség intézményét (Ibsen, Hauptmann, Shaw, Strindberg, Pirandello nem képzelhetők el, mint társszerzők), a filmet egyenesen *kollektív* műfajnak vagy alkotásnak kell neveznünk, ahol a szerző teljesen alárendelt és mellékes szerepre van kárhozthatva. A film-scenárium, amelyet a német „Drehbuch“ után „forgató-könyv“-nek szoktak nevezni, minden értelem rovására; voltaképpen nem a szerző műve, nem is a regény- vagy drámaíróé, akinek művét feldolgozta, hanem legelső sorban a *rendező*, aki az anyagot a saját képzelete szerint annyira átformálja, sőt nem ritkán deformálja (gyakran már az átdolgozó is elferdíti a művet), hogy nagyszerű írók a legbúsásabb haszon mellett sem hajlandók átengedni művüket megfilmesítésre. Sigrid Undsetet, a nagy északi regényírónőt hiába ostromolják a film-vállalatok. Egyetlen regényét sem óhajtja vászonra vitetni, azok után a filmváltozatok után, amelyeket más regények anyagából látott a film-színházakban. Bemard Shaw évtizedekig ellentállt, végre mégis átengedte egyik nagyszerű darabját, amely azonban, mint film, kudarcot vallott. Dumas „Kaméliás hölgye“, amely mint regény és színdarab is változatlan siker volt évtizedeken keresztül, a filmre való átdolgozásban elszegényedett és eltorzult. A teljesen új párbeszédék gyöngébbek és halványabbak voltak a régiéknél, Prudence és Gaston, akik Dumas regényében és színdarabjában egyaránt élő alakok voltak, s valóságos lelki háttérrel adtak Gautier Margit alakjának, teljesen elfakultak a vászon felületén. Az átdolgozó és a rendező modernizálni és javítani akarták a régi művet, de legtöbb helyen csak rontottak rajta s a film sikerét Greta Garbo világhíre és népszerűsége teremtette meg, aki erős színjátzó egyéniségével sok helyütt keresztültört az akadályokon, amelyeket szöveggönyv és rendező emelt eléje. A film nem színház, ha gyakran pótolja és helyettesíti is a színházat. A filmnek vannak világhírű rendezői, de még eddig nem volt egyetlen drámaírója sem, pedig a színház centrumában csak a drámaíró állhat. Leszámítva azokat az eseteket, amikor mindenféle ismert regények vagy drámák kerülnek vászonra: a közönség még kevésbé vesz tudomást a Drehbuchok szerzőiről, mint az operák vagy operettek librettistáiról. Érdeklődik a rendező iránt, emlékszik a színészre, de ahogy az Álarcosbálról legtöbben csak annyit tudnak, hogy Verdi a szerzője, a filmekkel kapcsolatban is csak annyit tudnak, hogy Lubitsch rendezte-e vagy René Claire? A film-könyv merőben nyersanyag, amelyet át kell ültetni a *valóságba*. „A millió“ című darab közepes bohózat volt, amely megbukott a Vígszínházban. René Claire olyan filmet álmodott ki a darabból, hogy érdemes volt megnézni és meghallgatni.

Az amerikai filmek térhódítását nemcsak a rendelkezésre álló nagytőkék magyarázzák, nemcsak az a szerencsés körülmény, hogy a legmegfelelőbb színészeket a hatalmas kiterjedésű angol nyelvterületről válogathatják össze, hanem az a gyakorlat is, amely a legutóbbi idők fogása, hogy idegen területekről az idegen nyelvű színészeket is az amerikai filmnek és az angol nyelvnek a szolgálatába állítják. Hollywood már nemcsak Írókat, hanem rendezőket és színészeket is importál Európából. Amikor Wilde Oszkár megtette azt a nevezetes esztétikai kijelentését, hogy nem a művészet utánozza az életet, hanem az élet a művészetet s hivatkozott arra, hogy a prerafaeliták festményei nyomában mennyire elszaporodtak Angliában a törékeny testű, magas termetű leányok: mindenki lemosolyogta az elmés angol író, az ő nevetséges paradoxonával. A hollywoodi sztár-műhely ma teljesen igazolja az egykori paradoxont. A Fausztbeli boszorkány-konyhán az öreg Fausztból fiatal ámorozót csinálnak, A hollywoodi bűbájosság a legszebb, eleven színésznőkből kieroszakolja az új nemzetközi fiús női ideált, kitépi a szemöldöküket, lefogyasztja őket az életveszélyesség határáig, a sztárok kitermelése is módszeres technikai eljárással történik, amely néha egész valójukból kifogatja az illetőket, akiknek fizikai elváltozása gyakran lelki deformációt is von maga után. Az élő színésznőt átalakítják a fölvevő gép követelményei szerint, nemtörődve a talán végzetes következményekkel. A Kaméliás hölgy után készült filmváltozatban a kísértetiesen lefogyasztott Greta Garbo már a történet elején úgy hat, mintha a történet végén volna, a tüdővész utolsó stádiumában. A film a kitartó és tőkeerős technikának erőszakos csodája, amely a gyermeket, mint világsztárt s az értelmetlen állatot is, mint kifejező valóságot a maga körébe tudja vonni. Amerikában annyi fölvtelt készítenek egy pillanatról, vagy egy mozzanatról, míg a valóság és valóságos kifejezését meg nem tudják rögzíteni. Hetekig lesnek a gyermeknek arra a bájos mosolyára, vagy az állatnak arra a mozdulatára, amely tökéletesen beleilleszkedik a rendező elképzelésébe. De a film, a huszadik század technikájának a remeke, lehet színház-utánzat, színház-pótló, vagy — legjobb termékeiben — színháztól független produkció, csak éppen színház nem lehet soha, még akkor sem, ha a megtévesztésig hasonlít hozzá. A színházi élmény mélyen emberi és felejthetetlen volta örökké hiányozni fog belőle.

A LÁTHATATLAN SZÍNHÁZ

Sokak véleménye szerint a millióknak, több, mint tíz esztendő óta még egy világszínházuk van, amelyet akár a százmilliók színházának is lehetne mondani és ez a Rádió. Ha a néma-film annak idején a valóságos embert, mint képet mutatta be, a hangos Rádió a hangot fejt le az emberről s ha a grammfon ezt kicsiben és drága áron már jóval előbb véghezvitte, a Rádió a világ minden helyéről és minden tájáról a legtávolabbi falucska földes szobájába közvetítheti bármely színelőadásnak *hangbeli* részét. Zenei téren a Rádiónak szinte mesebeli szerencséje van. A már

kész művészi előadást egyszerűen beilleszti műsorába s eljuttatja — nem a sok milliónyi közönséghez, — hanem sok-sok millió egyes emberhez, ami lényegbe vágó különbség. Sőt nemcsak első kézből közvetíthet, nemcsak operaházból, hangversenyteremből és a saját Stúdiójából, hanem másodkézből is nyújthat zenei élvezetet. Százecrek és milliók fülebe énekelteni vagy zongoráztatja ugyanazt a grammfonlemezt, fölver csendes álmából egy hangot és szétszórja a szelek minden irányába. Hogy a zenekedvelők táboraának minő megsokszorozása ez, erre a kérdésre ki tudna felelni? Hány embert csal el az Operaházak pazar nézőteréről az otthon homályos sarkába: erre nézve senkisé tudna statisztikát csinálni. Hogy az Operaházakban van valami lappangó félelem, annak ellenére, hogy egyes előadásaikat — megfelelő ellenérték mellett ők maguk engedik át a közvetítésre, bizonyítja az olasz Rádió, amely a milánói Scala operaelőadásait mindig csak aznap hirdeti, az utolsó órában, amikor az emberek már megváltották jegyüket a színházba?! S nem tűnnek-e el majd lassankint az Operaházak nézőteréről azok a hajlotthátú, pápaszemes fanatikusok, akik a leghosszadalmasabb wagneri zenedráma előadása közben is alig néznek föl a színpadra, hanem villany-zseblámpával a kezükben, partitúrával a térdükön egész este a karmester, zenészek és énekesek munkájának részleteit ellenőrzik? Ezek ugyanis a született rádió-hallgatók, akik odahaza kényelmesebben és kiadósabban, úribb és emberibb módon eléghetetik ki zenei szenvedélyüket, mint egy színház nézőterén, ahol folyton zavarják őket, nem is szólva arról, hogy az ő szentjánosbogárka működésük mennyire nyugtalanítja a szomszédait.

Tapasztalás szerint a legjobb közvetítés sem érhet föl a valóságos előadással, abból az egyszerű okból, mert az opera is drámai és színházi műfaj, amely pusztán a zenei oldalával nem helyettesítheti a színpadot és nézőteret s így csak részleges és korlátolt élvezetet nyújthat. Hogy a rádió-hallgató igazán élvezhessen egy effajta közvetítést, ahhoz elengedhetetlenül szükséges, hogy *emlékezetéből* pótolja azt, amit a Rádióból hall. Ha valaki már több ízben látott és hallott egy operát s aztán hallgatja meg a Rádióból, úgy hogy a zenét folyton kiegészíti a már látott gesztusokkal, ennek a szellemi erőfeszítésnek mindenesetre bekövetkezik a művészi eredménye, ami megnyilvánul a fokozott élvezetben.

De még így is, karmesternek és énekesnek személyes jelenléte és szuggesztív ereje híján a legtökéletesebb opera-előadás közvetítése sem mondható színielőadásnak. A filmnek van nézőtere, ahol együtt ülnek az emberek, a Rádiót legtöbbször egy ember hallgatja, legföljebb pár ember a Rádió hallgatója, akik tehát nemcsak a színpadtól és előadástól vannak elvágyva, hanem a közönségtől is, a művészi közügy így művészileg hiányos magánüggé válik, még ha sok millió ember élvezi is ugyanazt az előadást. Annyit mindenesetre meg kell engedni, hogy amint a filmen erős színészi megnyilatkozások néha áttörnek a gépies produkciót, a Rádióban talán még gyakrabban lehetünk fültanúi annak, hogy zenei előadásokban egy-egy karmester vagy énekes olyan emberileg szólal meg, hogy pillanatokra vagy percekre is beáll

az a közvetlen hatás, amelyet csak a színpadtól vagy a pódiumtól várhatunk. Különös jelenség, hogy ez a hatás leggyakoribb a grammfonon-lemezek közvetítésénél, mintha a gép jobban értené a gépet s a két gépszerűségből valódiabb művészet kelne ki, mintha maga az élő művész állna a mikrofon előtt. Vannak mikrofonra alkalmas hangok, amelyek tökéletesen fölvevő grammfonon-lemezekről a közvetlenség erejével hatnak s vannak hangszerek, elsősorban a gordonka, amelyek aránylag kevesebbet veszítenek a közvetítéssel. Pablo Casals hanglemezekről közvetített zenei számai meglepően emberi hatást keltenek a hallgatóban, míg ellenben a legkiválóbb zongoraművészeket is gyakran éri az a baleset, hogy hangszerük szinte cimbalom-szerűvé változik.

Mindamellet, mint említettem, a zenei közvetítés művészileg legmegfelelőbb oldala a Rádióé, amely viszont, mint a „drámai, látlatlan színház“, tíz esztendei fejlődés után is majdnem olyan problematikus, mint volt a kezdet kezdetén.

A prózai előadást ugyanis, akár színelőadásról, akár szavazásról van szó, nem lehet pusztán közvetítéssel megoldani. Hang és beszéd a drámai színpadon csak egyik része az előadásnak, a drámát a maga rendes és eredeti formájában nem lehet visszaadni a mikrofon előtt, csak széteső töredékekben, mert hiszen a szavak alól kiszakadt a mimika, a gesztus, a játék, a fundamentum és az összetartó erő, amelyet az operai előadásban az állandóan működő *zenekar* képvisel, még akkor is, ha láthatatlan marad. A drámák közvetítéséből hiányzik az összefogó, értelemadó egység, mert a prózai darabok a látható színpad és az élő színész nélkül torzul és szervezetlenül hatnak, amin húzásokkal vagy rövidítésekkel nem lehet segíteni. Ha akár egy művész, akár többen, egy kis teremben felolvasnak egy darabot, az előadó vagy előadók személye megadja a szükséges egységet, hiszen voltak a közelmúltban nagy előadók (Strakosch, Kainz), akik a dobogóról egész felvonásokat adtak elő megrázó erővel, csak hogy ezekben az esetekben nem közvetített beszédre figyelt föl egy hallgató, hanem az eleven előadó szuggerálta az élő közönséget, a költő erejével és a saját varázsával. A Rádióban nemcsak a személyes jelenlőség hiányzik, hanem egyúttal a vizualitásnak minden lehetősége, ami a filmet mégis közelebb viszi a színházhoz.

A *színháték* tehát a mikrofon előtt nem juthat a maga jogához. Vigjátéki előadások néha nemcsak komoran, hanem értelmetlenül is hatnak, mert a legjobb és legigazibb élcek és fordulatok csak a színészi gesztusból merítik hatásukat. Így tehát felvetődött a rádió-dramaturgiának az a fundamentális kérdése: lehetséges-e merőben *akusztikai* alapon darabot írni, amely szavakba sűrítene és hanggal fejezné ki mindazt, amire színpadnak és színésznek ezer optikai és mimikai lehetősége van (keret, világítás, kosztüm, masz, mozgás, arcjáték), de ami a közvetítésen keresztül a hallgató eleven tudatába át nem vihető. Szóval: a Rádió alapvető dramaturgiai kérdése rövidre fogva az, — lehet-e a színhátékot *hangjátékká* átszervezni.

Hogy az eddigi, tömeges kísérletek csak nagyon kis részben sikerültek, azt két, szinte leküzdhetetlen akadály magyarázza. Az első az, hogy maga a szó sem egyéb, mint meg-

fogalmazott gesztus, elevenné és hatásossá tehát csak úgy válhatik, ha a színész vagy előadó kifejezi a benne rejlő élménytartalmat, föltárja, hogyan születik meg a gesztusból a szó s ez annyit jelent, hogy a művész a maga testiségén keresztül láthatóvá és érzékelhetővé teszi a lelkifolyamatot. Ilymódon minden drámai szöveg csak a vizuálítás révén válhatik teljessé, a vizuálitáshoz azonban a rádió-hallgató nem juthat el, amíg valóra nem válik a *televízió*, vagyis az az újabb technikai csoda, amely a szoba falára vetíti a látható színpadot s az élő színészt, aminek művészi hatását egyelőre kétségesnek kell tartanunk.

Bizonyos az, hogy van különbség a drámairodalom remekei között, vannak retorikus művek, amelyek kevesebb vizuálitást igényelnek, kivált a régi klasszikus művek között (Aiszkhülosz, Racine, Schiller) akadnak olyan alkotások, amelyek tisztán hangbeli előadással is közel hozhatók a rádióhallgatóhoz. De éppen ezen a ponton merül fel a második akadály: a mai színészek nevelése és gyakorlata. Két nemzedékkal ezelőtt még a kevésbé tehetséges színészek között is akadtak a beszédnek igazi mesterei, a lélegzetvételnél és a fokozásnál olyan virtuózai, akikből könnyen kitelt volna egy ilyen drámai együttes a mikrofon előtt. A beszédművészetnek ez a hagyománya azonban, a klasszikus műsor elhanyagolásával együtt annyira megszakadt, hogy ma a legretorikusabb drámák sem oszthatók ki a Stúdióban, viszont a mai hangjátékok — egészen kivételes eseteket leszámítva — nem is számítanak erre a beszédművészetre s legnagyobbreszt úgy készülnek, hogy nem nélkülözhetik a vizuálitást.

Még az a nehézség is fennmarad, hogy az úgynevezett *hangjáték*, akár eredeti mű, akár meglévő drámából íródott, a színészi orgánumok olyan kiválasztását és összehangolását kívánja meg, mintha énekeseket kellene összeszervezni egy zenemű előadásához. Ez egyúttal annyi próbát igényelne, amennyi a munkával és másorral túlszűfolt Stúdióknak nem is állhat rendelkezésükre. Így tehát a legtöbben abban bíznak, hogy a televízió révén, a láthatatlan színház látható színházzá fog válni, ami megoldása lesz a függő kérdéseknek. Ezek között egy kérdés van, amelyet nem lehet függőnek tekinteni: hogy a rádió épp olyan kevésbé színház, mint a hangos - film. Tömegszórakoztatás, művészet-közvetítés, másolat, sőt néha élvezetes pótszer, de nem színház és így azoknak kell igazat adnunk, akik egyiktől sem féltik az élő színházat.

Színház és közvélemény

A színház ősrégi dolog, de a társadalom még régiebb. A színház a közvélemény függvénye s helyzetének különös, mondhatni páratlan volta nagyon érezhetően fejeződik ki abban a paradoxonban, hogy a színház egyszer legalul van, máskor meg *legfölül*, ami úgy értendő, hogy egyszer vallási kultusz, a tragikum minden fenségével, máskor meg vásári blaszfémia, — a trivialitás hangos röhejével. Sőt meszik az is, hogy mindkettő egyszerre: a legmagasabb orom és a legmélyebb pocsolya. Amikor a nagy görög világban Aiszkülosz egy új, tisztultabb etika igéit görgette le a színpadról, mint nagy, komor sziklaköveket, ugyanakkor Arisztófánész, akit Heine a gráciák nevetlen gyermekének nevez, minden grácia nélkül, az erkölcs nevében a sárba nyomta Szókratészt, de ugyanakkor az örjögő *nemiség* olyan szemérmetlen jeleneteit tárta fel a színpadon, amelyek ma egy regényben is lehetetlenek volnának s amelyekhez képest Voltaire kis regényeinek legrikítóbb lapjai szüzi fehérségben tündökölnék. De a középkori társadalom misztérium-drámája is a leg-tarkább színpadi *egyveleg* volt, amelyet valaha látott a világ. A különböző igazi és ál-Passiójátékoknak vannak jelenetei, — például Jézus búcsúja Szűz Máriától, — amelyek fölött a szentség és költészet kettős glóriája sugárzik, viszont egy későbbi vagy előbbi jelenetben az ördög és társasága olyan illetlenségeket, sőt obszcénitásokat engednek meg maguknak, amelyeknek megfelelő mását ma külvárosi színházak és zúg-kabarék produkciójában sem lehetne megtalálni. De azért, ha körülnézünk, akár-melyik világvárosban, a színház ma is, — talán ma még inkább, mint valaha, — a legelső szennytól a legmagasabb mennyig mindent felölel és felkínál. Bohóctréféktől Beethovenig, — ahogy Goethe színigazgatója mondja Faust színpadi előjátékában, ahol a költő (mily igaz megfigyelés) egy platformon áll a bohóccal.

A színház ma is az élő társadalom egyedüli, *közvetlen* művészi megnyilatkozása, a közös élmények, a megjelenítő ábrázolások egyetlen megmaradt területe. Ez a terület a régihez képest csonkának mondható. Voltak korszakok a múltban, amikor

a színház egymaga jelentett mindent, ahogy Shakespeare-rel kapcsolatban ezt már fölemlítettük, újságot, közlőnyt, könyvet, míg ellenben ma újsággal, közlőnyel, könyvvel, hangosfilmmel, rádióval kell osztoznania, sőt a hihetetlen méreteket öltő sportszenvédellyel is, — mely igen sok mai embert teljesen elvon a színházról, szakasztott úgy, ahogy a Krisztus utáni Róma első századában a gladiátoroknak a fenevadakkal való küzdelmei a római tömegek tízezrei előtt érdekfeszítőbbek és izgalmasabbak voltak bármilyen színelőadásnál.

Mindamellett ma is azt kell mondanunk, hogy a színház a társadalomnak legérzékenyebb művészi intézménye s hogy a közvélemény ébersége, érdeklődése, sőt érzékenysége, méreteiben seholsem oly nagyarányú, seholsem annyira jelenvaló, mint a színházban. Ha valaki ma például könyvet írna a fogorvosokról, akármit írna is bele, nem keltene olyan feljajdulást és megbotránkozást, mint pár évvel ezelőtt egy ártatlan darabban, egy nem is éppen maró éle, amelyet a fogorvosokról mondott el valaki a színpadon, aminek a törvényszéken lett folytatása. A könyv, ha tízezer példányban forog is közkezen, alapjában véve minden olvasónak magánügye marad, nem válhatik annyira nyilvános üggyé, mint a színelőadás, amelyet talán nem is néztek végig tízezeren. A legnagyobb könyvsiker sem kiáltó vagy rikító, a színelőadás olyan, mint a pellenégér vagy szégyenoszlop. Innen van az, hogy a színpad ma is jóval konzervatívabb, mint a könyv. A társadalom ugyanis konzervatívabb, mint a magános olvasó. Párizsban sok, sőt nagyon sok van megengedve a színpadon, de ez a sok is jóval kevesebb, mint amennyi a regényben szabad. Proustot és André Gide-et tízezrek olvassák, de az ő regényanyaguk s alakjaiknak javarésze elviselhetetlen volna a színpadon, még ha a cenzúra nem tenné is rájuk a kezét. Mert különösnek tűnhetik fel, de mégis úgy van, hogy a színházzal szemben a közvélemény mindenkor cenzúrát gyakorolt. A cenzúra a régi Görögországban volt legenyhébb s ott is in sexualibus, mert a nők nem is járhattak színházba, az merőben férfiak ünnepe és férfiak mulatsága volt. De a *cenzúra* minden időkből tevékenyen működött, hivatalos szervek híján is, tekintet nélkül arra, hogy a társadalom monarchikus és arisztokrata-e, vagy pedig polgári és demokratikus. Hogy az előzetes cenzúra, amelyet a színház és társadalom kényes viszonya miatt olyan demokrata államok is fenntartanak, amilyen például Anglia, — gyakorlatibb és helyesebb is lehet, mint az utólagos cenzúra, azt éppen az angol példa bizonyítja.

A SZÍNHÁZI CENZÚRA

A dolog lényege az, hogy a színházzal szemben állandóan ott van a közvélemény, amely cenzúrát gyakorol. Mindenütt akadnak darabok — ma éppen úgy, mint a múltban —, amelyeket bizonyos rétegek csakis azért nem néznek meg, mert valamilyen okból sértést látnak bennük. Egy darab sikerében tehát nemcsak a közönség kritikája fejeződik ki, — hanem a társadalmi cenzúra is, a közvéleménynek minden művészi szempontból független állásfoglalása, és ez is lehet néha magyarázata annak

a nem éppen szokatlan jelenségnek, hogy vannak érdekes, sőt értékes darabok, amelyektől a közönség szinte tünetően távolmarad.

A polgári társadalom az egész XIX. századon keresztül sokkal szigorúbb és türelmetlenebb volt a színházzal szemben, mint a nagy arisztokrata társadalmak, ahol végső sorban a király kezében volt a döntés, aki túltehetette magát egyes rétegek kicsinyes cenzúráján és túl is tette magát, olyan erősnek érezte a monarchikus rendet. Molière Tartuffe-jének bemutatóját az udvari és hivatalos körök több ízben elgáncsolták, végül XIV. Lajos maga lépett közbe s a bemutató meglett. Angliai Erzsébet uralkodása alatt Shakespeare olyan gaz királyokat vihetett színpadra, mint János király, vagy III. Richárd s olyanokat mondhatott a színpadról a királyi udvarnak, hogy azt ma semmiféle társadalmi osztály nem hagyná szó nélkül. De Napóleon bukása, a bécsi kongresszus és a szent szövetség megalakulása után Shakespeare királydrámáit már csak lényeges rövidítésekkel lehetett előadni, s mindenki tudja, hogy az első és legnagyobb drámai tehetség, Katona József valójában abba pusztult bele, hogy Bánk-bánt semmiféle színpadon elő nem adhatta, mert betiltotta a cenzúra. A betiltás alapja nyilván az volt, hogy a darab rebellesekről szólt s hogy megöltek benne egy királynőt, — amit azokban a politikailag oly feszült időkben a színpadon az udvar nem engedélyezhetett, mert félt a közvéleménytől és féltette magát a közvéleményt. Még évtizedekkel utóbb is, amikor a cenzúra nagynehezen átbocsátott! a darabot, törölte mindazokat a sorokat, amelyektől óvni akarta a királyi tekintélyt és az udvari politikát.

Itt természetesen hivatalos cenzúráról volt szó, még pedig politikai cenzúráról, amely Magyarországon azóta megszűnt, de a szabad Angliában, a politikai jogok klasszikus hazájában még mindig él és működik. A londoni színházi cenzúráról, amely a Lord Chamberlain kezében van (aki mindig kikéri a legkiválóbb írók véleményét és tanácsát), maguknak az angoloknak az a véleményük, hogy ez az egyetlen szabadságkorlátozás, amely náluk a középkorból fennmaradt. Az idegenek csodálkozhatnak azon, hogy a szabad Angliában színházi cenzor működik, tény azonban, hogy valahányszor kísérlet történt az előzetes cenzúra megszüntetésére, a többség mindig a cenzúra mellett döntött.

Látszatra úgy fest a dolog, hogy itt a társadalom, a közvélemény a cenzúra gátlásainak van kiszolgáltatva. Ellenben az angol gyakorlat szerint a londoni cenzúra szinte hibátlanul old meg egy kényes kérdést, amely körül az utólagos betiltások némely országban igen nagy károkat okoznak. Társadalom és színház viszonya oly kényes, az egyensúly megóvása annyi belátást és tapintatot kíván, hogy akár van hivatalos cenzúra akár nincs — mindenki, aki színházat vezet, darabot ír vagy rendez, saját személyében is kénytelen cenzúrát gyakorolni, ha másképp nem, az önellenőrzés formájában, hiszen a színház minden új darabnál szükségszerűen felveti a problémát, vajjon a műben, amelyet elő akar adni, megvannak-e a nagy, közös élmény legjobb lehetőségei, — vagyis nincs-e kitéve a színház annak, hogy ellenkezéssel, tiltakozással, sőt visszautasítással fog találkozni a közvélemény részéről? Színház nincs, nem volt és sohasem is lehet —

társadalmi szankció nélkül, ez a londoni cenzúrában kifejlődött gyakorlat ezt a társadalmi szankciót iparkodik előzetesen biztosítani a darabok számára.

Éppen a társadalom és színház szoros és eleven, örökké átalakuló és örökké aktuális kapcsolatánál fogva, a színház nem működhetik cenzúra nélkül. A közvélemény cenzúrája állandóan a színház fölött lebeg s a legkiválóbb drámaíróknak is egyetlen lehetősége, hogy ezt a cenzúrát a saját lelkében hordja. Hogy mennyivel szabadabb és korlátlanabb a könyv, mint a színpad, mennyivel bátrabb lehet a regény, mint a dráma, érdekesen illusztrálja „A kaméliás hölgy“ esete. Prévost abbé már a 18-ik században regényt írhatott a feslett nőről, akit Manon Lescaut-nak hívnak s amikor Dumas fiú a múlt század derekán elő akarta adni az ő Gauthier Margitját, a cenzúra meggátolta. Másfél-évig tartott a küzdelem, amíg eldőlt végre az a kérdés, hogy „cocotte“-ot lehet-e színpadra vinni. S hogy a polgári erény mint cenzor mily erős lehet, bizonyítja Viktória angol királynő, aki a kilencvenes években, az akkor már világhírű *Duse* Eleonórát látni és hallani kívánta a windsori kastélyban. A nagy olasz művésznő legnépszerűbb szerepét, Gauthier Margitot akarta eljátszani, de a „feslett nőt“ nem lehetett bevinni abba az angol udvarba, ahol a királynő még elvált asszonyokat sem fogadott.

Paradox jelenség, de a társadalmi érzékenységnek és a közvélemény cenzúrájának legrikítóbb esete nem a színházzal, hanem a filmmel kapcsolatban jelentkezett az utóbbi évek során. Társadalmi viszonylatban, minden rétegre kiható nyilvánosságát tekintve a hangosfilm még óvatosabb kezelést igényel, mint a színház, amit bizonyít az is, hogy hivatalos filmcenzúra majdnem mindenütt van a világon, ahol pedig nincsen, ott maga a közvélemény lép fel, mint cenzor s erre nézve legtanulságosabb példa az amerikai hangosfilm. Egy időben az amerikai film-ipar válósággal ontotta a bűnügyi rémdrámákat s a gangster-darabokat, amelyeket a közönség egy része mohó kíváncsisággal élvezett. Erre a katolikus egyház megszervezte az „Illendőség ligáját“ s milliókat szervezett be az új egyesülésbe. A filmvállalatok megpróbálkoztak az ellentállással, de minthogy a liga tagjai megfogadták, hogy nem látogatnak olyan filmeket, amelyeket a vezetőség ártalmasnak ítél a jó erkölcsökre nézve: a filmvállalatok maradtak alul s kénytelenek voltak engedni a milliók cenzúrájának. Hollywoodban nem készül ma egyetlen film sem, amely ellentétbe merne helyezkedni a katolikus és protestáns egyházak kívánságaival. Hogy milyen hatalmas mozgató erők működnek itt, annak élő bizonyossága a „Vigilanti cura“ című második pápai enciklika, mely 1936 június 29-én kelt s utolsó összefoglalása annak, amit a katolicizmus a filmtől kíván. Még a szabad Franciaország is eltiltotta az amerikai gangster-filmet, ezek egyébiránt ma már szinte eltűntek a vászonról.

Az erősebb és fokozottabb cenzúrát itt az magyarázza, hogy a hangosfilmet, nyilvánosságánál fogva a milliók színházának tekintik. Az élő színházzal szemben az illetékes körök úgy gondolkoznak, hogy már hagyományainál fogva *is egyrészt* önmaga keresi és meg is találja a közvéleménnyel való szoros kapcsolatot és egyensúlyt, ami tökéletesen igaz, kivált abban az irányban, hogy a filmnek még jóformán nincs is semmi hagyománya. Számolnak továbbá azzal a fontos körülménnyel, hogy a színház, ha a

nagyközönségé is, nem a nagy tömegeké, nézőterét még ma is tanultabb és értelmesebb elemek töltik meg, amelyek jobban ellentállnak, maguk is cenzúrát gyakorolnak s így nem kell őket annyira félteni, mint a film-paloták számlálatlan millióit.

A színház helyzetét még a társadalom és közvélemény szempontjából sem láthatjuk másnak, mint amilyenek több, mint kétezer esztendőn keresztül egészen a mai napig mutatkozott. Az élő színház épp oly örök, mint a társadalom, amely ma is a saját élő képmását akarja szemlélni benne. Válságos helyzetei és időszakai mindig voltak a színháznak, hanyatlásáról olyankor is beszéltek, amikor a hanyatlásnak semminő jelét nem lehetett felfedezni rajta. A jók elnémultak, a színházellenes iratok olvasatlanul és beporosodva állanak a könyvespolcokon, de a színház a kápráztató gépcsodák és technikai remekek között is halad tovább a maga útján — a jövője felé.

VÉGE

NÉVMUTATÓ.

- Aiszkhülosz* 136, 137.
Akademietheater (Bécs) 212.
Al fieri 58.
Angliai Erzsébet 7, 139-
Ando, Flavio 62.
Antoine, André 64, 65.
Appia, Adolphe 74—76, 83, 84, iÜ2.
Arany János 48.
Archer, William 52, 54.
Arisztófánész 5, 18, 54.
Arisztotelész 78, 80.
Arlecchino 26.
Au gier, Emile 11.
Bab, Julius 110.
Baker, George Percy 51, 52.
Bainville, Théodore 13.
Barry, Jackson 98, 100.
Beaumarchais 14, 77.
Bassermann, Albert 39.
Baty, Gaston 113.
Béjart, Armande 39.
Ben Jonson 60.
Benavente. Jacinto 51.
Benelli, Sem 93.
Beöthy László 18, 120.
Beöthy Zsolt 38.
Beerbohm-Tree 82.
Bergner. Elisabeth 130.
Bernhardt. Sarah 81.
Bizet 40.
Blaha Lujza 37, 38.
Br ahm. Otto 64, 65, 69.
Brieux. Eugene 64.
Burbage, Richard 40.
Calderon, de la Barca 28, 48, 49, 104, 116.
Casals, Pablo 135.
Chesterton, Gilbert Keith 114.
Chopin 94, 95.
Ciaire, René 128, 132.
Clayton, Hamilton 62.
Coquelin, Constant 13, 32, 39.
Commedia dell'arte 124.
Copeau, Jaques 113.
Corneille 40, 51, 53, 58.
Courteline, George 64.
Craig, Gordon 74, 84, 85, 86, 87, 89, 90,
94, 98, 100.
Chronegk 63.
Cromwell 95.
Csehov Antal 86.
Csepreghy Ferenc 38.
Csiky Gergely 38, 50.
Dalang 126.
Danton 111.
Dávid 5.
Deutsches Theater 22, 38.
Dickens 57, 96, 97.
Diderot, Denis 30, 32, 34, 35, 44.
D jag hi lev, Szergej 94.
Drury Lane 108.
Dullin, Charles 113-
Dumas père 13.
Dumas fils 11, 18, 50, 53, 132, 140.
Düse, Eleonóra 27, 34, 84, 128, 140.
Eckermann 15, 16.
Euripidész 5, 6, 18.

Fántsy Lajos 98.
Ferenc József 106.

Freie Bühne 64.
Freud, Siegmund 100.
Freytag, Gusztáv 51, 53, 59-
Galsworthy, John 60.
Garrick, Dávid 36.
Giraudoux, Jean 19.
Goethe 5, 15, 18, 19, 20, 48, 49, 55, 62,
104, 105.

György, meiningeni herceg 63.
Gogoly 18, 20.
Gorki, Maxim 14, 86.
Greta Garbo 16, 125, 128, 132, 133.
Grieg, Eduárd 105.
Grillparzer, Franz von 6S.
Grosses Schauspielhaus 110.
Guitry, Luden 29-
Gyulai Pál 48.
Habsburg 5.
Hasenclever 89-
Hauptmann, Gerhart 14.
Hebbel, Frigyes 89.
Heine, Henrik 137.
H eis in gár 119.
Herczeg Ferenc 47.
Hojjmannsthal, Hugo von 19.
Hohenzollern 5.
Holbein 99.
Hugo, Viktor 13, 39.
Ibsen, Henrik 5, 6, 12, 18, 39, 50, 55, 58,
60, 64, 104, 112, 132.
Irving, Henry 98.
Jannings, Emil 128.
Jászai Mari 5, 22, 24, 33, 36, 40.
Jedermann 94.
Jessner, Leopold 67, 76, 82, 89.
Jodin, Mlle 32.
Josef Stádter Theater (Bécs) 112.
Jour et, Louis 113.
Kainz, Josef 135.
Karlheinz, Martin 67.
Kantomé, Engelhardt Anna 68.
Kassai Vidor 36.
Katona József 139.
Kean, Charles 63, 98.

Kean, Edmund 108.
Kéméndy Jenő 111.
Kleinei Theater (Beclin) 112, 113-
Knoblauch 10¾.
Koenen, Alice 90.
Kortner, Fritz 89.
Kotzebue, August 10, 16.
Krauss, Werner 89, 128, 130.
Láng Ádám 99-
Laughton, Charles 130.
Laver y, Emmet 107.
Le Bon, Gustave 10, 21.
Lecocque, Alexandre Charles 90.
Lehmann, Elza 38.
Lemaître, Frédéric 40.
Les sing, Gotthold Epchraim 51.
Lewinsky, Josef 73.
Lubitsch, Ernest 132.
Mac re ad y 108.
Madách Imre 66, 104.
Maeterlinck, Maurice 11, 59, 112, 119.
Magyar Színház 120.
Márkus Emilia 73.
Márkus László 93.
Marivaux 39.
Marlowe 51.
Mascagni, Pietro 21.
Mayer, Louis B. 125.
Mérimée, Prosper 40.
Áieiningenizmus 63—64, 83, 124.
Mois si, Alexander 111, 115.
Molière, Jean-Baptiste Poquelin 5, 6, 17,
28, 46, 48, 51, 53, 54, 57, 59, 62, 82,
96, 116, 139.
Molnár Ferenc 49-
Montigny 56.
Mozart, Amadeus 109.
Muni, Paul 131.
Nagy Imre 92.
Namirovics, Dacsenko 64.
Napoleon 44.
Niemann-Raabe, Hedwig 18.
Ódry Árpád 38, 39.
Offenbach 108.
Oláh Gusztáv, ifj. 101, 103, 105.
Pasteur 131.
Peleskei notárius 41.

Petbes Imre 32.
Pirandello 49, 132.
Piscator 68, 76.
Plautus 7, 48.
Plato 13.
Podrecca 95.
Poe Edgar 48.
Poelzig, Hans 110.
Prielle Cornelia 38.
Proust, Marcel 138.
Pulcinella 96.
Punch 96.
Rachel, Felix Elisa 64.
Racine 51, 53, 136.
Kainer, Louise 131.
Reinhardt, Max 65, 66, 70, 75, 88, 89, 110,
 112, 113, 129.
Réjane 38.
Residenztheater (München) 109.
Rittner, Rudolf 38.
Ristori, Adeloida 64.
Romain Rolland 111.
Rossi, Ernesto 34.
Rossini 96.
Rostand, Edmond 13, 29, 39.
Salvini, Tommaso 62.
San Carlo (Nápoly) 109-
Sardou, Victorien 60.
Scala (Milano) 109, 134.
Schiller, Fridrik 55, 62, 77, 104, 136.
Scribe, Eugène 51, 59.
Seneca I.
Shakespeare, William 5, 6, 10, 18, 28, 29,
 34, 36, 46, 51, 53, 55, 57, 58, 61, 63,
 67, 70, 76, 80, 98, 99, 100, 102, 104,
 108, 110, 111, 124, 129, 130.
Shaw, G. Bernard 132, 139-
Sheldon, Edward 52.
Sík Sándor 107.
Somerset, Maugham 53.
Stevenson, Robert Louis 56.
St. John, Erviné 52.
Strakosch, Alexander 135.
Strauss, János 10.
Sudermann, Henrik 52.
Szeged 116, 117, 119-
Szatmáryné, Lujza 36.
Szép Ernő 111.
Szigligeti Ede 36, 48.
Szójokiész 49, 110.
Szókratész 113, 137.
Sztaniszlavszky 64, 65.
Tagliani 94.
Tairoff 90, 91.
Talma, François-Joseph 39, 40.
Terentius 7.
Thorndike, Sybil 90.
Tóth Ede 38.
Tóth József 36.
Tribüne 89-
Ujházy Ede 73.
Ujvár y Ignác 81.
Upor Tibor 107.
Verdi, Giuseppe 132.
Vieux, Colombier 113.
Vígszínház 120.
Voinovich Géza 118, 119.
Vörösmarty Mihály 24.
Wagner, Richard 109.
Warfield 40.
Wilde, Oscar 59, 133.
Wright, Fred 32.
Zilahy Lajos 74.
Zweig, Stephan "6.

A KÉPEK JEGYZÉKE.

	Oldal
G. Bernard Shaw	6
Nizsinszky „A rózsza lelke“ című balettben.....	10
Duse Eleonóra	28
Pethes Imre, mint „Lear király“ (Mészöly felv.).....	30
Jászai Mari utolsó arcképe (Diskay felv.).....	33
Prielle Cornelia, mint „Nagymami“ (Strelisky felv.).....	36
Ódry Árpád, mint „III. Richard“.....	38
Ódry Árpád (arckép) (Angeio felv.).....	39
Blaža Lujza, mint „Nagymama“.....	40
Rákosi Szidi Zilahy Lajos „Szibériájá“-ban (Vajda M. Pál felv.).....	43
Herczeg Ferenc (Kossak utóda felv.).....	47
Molnár Ferenc	49
Henrik Ibsen (Photographische Ges., Berlin)	50
Gerhardt Hauptmann (Balassa felv.).....	51
II. György, meiningeni herceg.....	63
Sztaniszlavszky	65
Antoine (Photo Henri Manuel, Paris)	67
Otto Brahm (Photo Wilh. Fechner, Berlin)	69
Ífj. Oláh Gusztáv tervei „Az ember tragédiájához“	
1. Athén	79
2. Párizs	79
Ujváry Ignác rajza Hamlethez shakespearei színpadon	81
Gordon Craig:	
1. Diszlettanulmány.....	85
2. Diszlettanulmány.....	87
3. Jelmezvázlat Händel „Aris és Galatea“ című operájához	90
Márkus László: Diszlettervek Sem Benelli „Gúnyvacsora“ című drámájához.....	93
Podrecca: Jelenet a bábszínházból	95

Bábszínházi alakok Rossini „A tolvaj szarka“ című dalművéhez	96
Bábszínházi reális alak	97
Mario Pompei: Bábszínházi (stilizált) díszlet.....	99
Ifj. Oláh Gusztáv: Díszletek Verdi „Simone Boccanegra“ c. operájához (Vajda M. Pál felv.).....	101
Ifj. Oláh Gusztáv: A „Hovanscsina“ negyedik felvonásbeli díszletek (Vajda M. Pál felv.)	103
Ifj. Oláh Gusztáv: Díszlet „Hunyadi László“-hoz (Vajda M. Pál felv.).....	103
Upor Tibor: Díszletterv misztériumszínpadra, Sík Sándor „A mennyei dal“ című drámai költeményéhez (Áldor felv.)	107
Upor Tibor: Díszlet Emmet Lavery: „Egy óra a Vatikánban“ című drámájához (Áldor felv.).....	107
Kéménydy Jenő: Meseszerű díszlet Szép Ernőnek „Az egyszeri királyfi“ című színjátékához	111
Moissi és a Halál a salzburgi „Jedermann“ szabadtéri előadásán (Photo Ellinger, Salzburg).....	115
Nézőtér-építés a szegedi Dómtéren	117
Próba a szegedi Dómtéren Voinovich Géza „Magyar Passio“-jából.....	118
Szabadtéri előadás próbája a szegedi Dómtéren.....	119
Charlie Chaplin (Photo v. Gudenberg-Ross)	123
Greta Garbo (Photo M. G. M.).....	125
Jelenet „Az édes anyaföld“ című filmből (Photo M. G. M.)	127, 129
Paul Muni és Louise Rainer, „Az édes anyaföld“ főszereplői (Photo M. G. M.).....	131

Tartalom

	Oldal
A SZÍNHÁZ HELYE ÉS HELYZETE SZÁZADUNKBAN	5
A KÖZÖNSÉG	8
A néző és az olvasó	9
Tömeg és közönség	13
Mit akarnak a színházban?	15
Terhelő tanuk.....	18
A közönség is játszik	20
A SZÍNÉSZ.....	26
A színész mint szabadúszó	27
A színészi paradoxon	31
A színész önálló művész	37
Az igazi illúzió.....	41
A DRÁMAÍRÓ	46
Mi a drámai technika?	53
Az egyfelvonásos dráma haldoklása	57
A RENDEZŐ	61
Rendező és színész	68
Az együttes	72
A KÉP ÉS A KERET	78
Amikor a díszlet uralkodik	80
A forradalmasított színpad	84
A forradalom túlzásai	88
A mai díszlet	94
A színpadi keret divatjai.....	98
Előfüggöny és forgószínpad	102
ZÁRT ÉPÜLET ÉS SZABADTÉR	106
Az ötezszek színháza	109
A kevesek színháza	112
Színház a szabadban	114
A „MILLIÓK SZÍNHÁZA“	122
Új kitalálás-e a film?	125
Milyenek a film-darabok?	128
A láthatatlan színház	133
SZÍNHÁZ ÉS KÖZVÉLEMÉNY	137
A színházi cenzúra	138