

A XX. SZÁZAD SZÍNHÁZI TÖREKVÉSEI

A XX. SZÁZAD színjátszása a kort jellemző összes jegyeket magán viseli. Mindazok a művészetvilágnézeti eszmék, melyek az utolsó k^k évtizedekben Európát foglalkoztatták, a színpadon is éreztetik stílusalakító és stilusrobbantó erejüket. Rendszert teremteni a jelenségek zűrzavarában ugyanolyan nehéz, mint az irodalom vagy a képzőművészetek területén, a különbség csak az, hogy míg itt a művek fennmaradván, a múltó idő meghozza a kellő távlatot, mely magától segíti a kor egységbelátását, a színház életjelenségei az utókor számára a maguk művészi valóságukban soha nem válhatnak esztétikai élmény ideális tárgyává, csak múmiaéletet élnek a fényképeken, a kritikák elemzéseiben, leírásaiban és a rendezőkönyvekben. Az irodalom és képzőművészetek területén kikristályosodott fogalmak, jelszavak, definíciók analógiás alkalmazása sem igen, vagy csak ritkán segíthet a színház területén, mert a színház autonóm, saját belső törvényei szerint alakuló, változó kultúrjelenség. A szellemtudományi módszer alkalmazása pedig e téren ma még korai, mert nem előzheti meg a színházfilológiát, mikor a színjátszás egyszerű pragmatikus történelme is kivizsgálatlan. Egy-egy irodalmi vagy művészi stíluskorszak elnevezéséhez ezenkívül annyi kötött képzettársítás tapad, hogy inkább félrevezet, mint útbaigazít a kulisszák világában. És mégis a XX. század színházi kultúrájának összefoglaló történelmi vázlatát egy irodalmi-művészeti iránnyal kell kezdenünk, mely világosan és lakonikusan jellemzi a századforduló színházművészetének uralkodó eszméjét és ez: a naturalizmus.

A színpadi naturalizmus nem az irodalmi és képzőművészeti valóságkultusz átsugárzását jelentette a „forró deszkákra“, hanem magának a színpad stílusfejlődésének egyik logikus állomása volt, párhuzamosan, de nem pontosan egyidejűleg az előbbiekkal. Az európai színházi kultúra egész történelme nem más, mint valami titokzatos szellemi erők által hajtott rohanás az empirikus világ és a pszichológiai ember minél hívebb teatrális megérezkítése felé. A naturalizmus ebből a szempontból végállomása egy több évszázados realista hajlamú korszaknak. Szép feladat lenne ezt az utat vázolni, amíg idáig jutott a színpad, azonban nemcsak hogy messze meghaladja e tanulmány kerekeit, de jelen céljainkon is kívül áll.

Az életvalóság teatrális megragadása nem jelentkezik olyan egységesen a színpadon, mint a festészetben vagy az irodalomban, aminek oka az, hogy a színház heterogén elemek furcsa komplexuma. Először a kosztüm és a kellékek terén jelentkezik a „valóságos“ dolgok haj-

szólása, aztán a díszlet képszerűen valóság-hű kialakításában. Például arra súlyt helyeztek, hogy a háttérre festett Fórum Romanum archeológiaiáig lehető legpontosabb rekonstrukció legyen, de az nem tűnt fel senkinek, hogy a színész karját kinyújtva eléri a hatalmas oszlopok fejét. A történelmi realizmus a színpad holt elemeinek múzeumszerű hitelességét jelentette és ebben a környezetben állt a mai szemmel és mai füllel patetikusnak ítélt színész. A játék életszerű közvetlenségét csak a fejlődés következő fokán valósították meg, egyrészt az előzmények szerves következményeképpen, másrészt a naturalista dráma inspirációjára. Az irodalomnak a színpadi játéktílusra gyakorolt hatása azonban nincs ellenhatás nélkül. A naturalista dráma köszönhet annyit Brahmnak, Aütoinenak és Sztaniszlavszkynak, mint ezek neki.

Antoine, aki egy párizsi irodai asztal mellől, legyőzhetetlen rendezői hajlamtól hajtva, küzdötte fel magát az igazgatói székhöz, 1887-ben, Brahm, mint berlini színházigazgató, a kor jeles dramatikusaik lelkes barátja, 1892-ben, Sztaniszlavszky pedig, miután laikusokból fáradhatatlan munkával kívánsága szerint való színészeket faragott, Moszkvában, 1897-ben kezdte meg reformtevékenységét a naturalizmus jegyében. Mindhárman szembefordulást jelentettek a színészi páthosszal, a játékban a lelki folyamatok minél pontosabb érzékeltetésére törekedtek, az egyéni virtuózkodást kiirtva, az egyes színészek pontos összehangolása, az együttes megteremtése volt rendezői főcéljuk. A századfordulón győzedelmeskedő, akkor merész, új irány még ma sem vesztette el teljesen életerejét. A három nagy reformátor közül kettő még él, egy pedig ma is aktív és a moszkvai Művész Színház akkori produkciói még a mai ember számára is színházi élményt jelentenek. A naturalizmust követő európai színházi jelenségek tehát szimultán rétegeződnek egymás mellé és fölé, a kronológia nem igazíthat el három évtized szűk kis időközében. Az irodalom és képzőművészet jelszavai, az „izmusok“ sem segítenek tovább a megértésben, mert a színpad művészete fejlődését tekintve a századfordulón elveszti közvetlen kapcsolatát a mai drámával, meggyengül a kölcsönös inspiratív viszony, a képzőművészet pedig színpadikig követhetetlen utakon keresi a maga korszerű stílusát.

Az utolsó három évtized a megállást nem ismerő, nyughatatlan színházi önkeresés kora. Az egyes rendezők, színészek, színpadtervezők egyéniségük, nemzetiségük, temperamentumuk szerint, öntudatosan vagy öntudatlanul keresik az új kor új emberének teatrális önkifejeződési formáját. Az a sokféle kísérlet, mely szemünkbe ötlük, több mint egyszerű reakció a színpadi naturalizmusra. Természet, az élet utánzása valami színpadon kívül fekvő princípium volt a színházalkotás szempontjából, elérése pedig illuzórius és csalódásokkal teljes. A kiábrándulásnak egyformán be kellett következnie úgy a színészi játékmódban, mint a színpadi kép kialakításában. Kiderült, hogy nagyon kevés darabot lehet naturalisztikusan játszani és meghal a dráma, ha nincs összehangolva a színész, a rendezés a darab szellemével. Schiller „Kabale und Liebe“-jében nem lehet ezeket a szavakat, melyben a nagy romantikus ifjú tüze izzik: „Nichtswürdige! ich

verwerf dich — ein deutscher Jüngling“ — kesztyűt gombolgatva mondani, mint ahogy azt Rudolf Rittner tette. Az anyagok, a tárgyak, a természetű színpadai kép valóságosága pedig még az illúzióját sem tudja adni a valóságnak. A külső világ jelenségeinek teatralis utánzása helyett a színpad törvényeinek kutatása következett, kialakult egy belső princípium követésének szükségérzete, a teatralitás elve. A színpadnak ez a visszafordulása önmagához azonban szükségszerűen stíluszéthullást is eredményezett, mert míg a valóságutánzás valami személyfölötti kategorikus imperativus erejével egységet kényszerített a legkülönbözőbb színpadai produkciókra, addig a „teatralitás“ sokféleképpen értelmezhető, alkalmazható elve a legkülönbözőbb színjátszómódokat eredményezte.

Ez a sokféleség a nagy rendezőegyéniségek teatralis alkotásaiban hiánytalanul fejeződik ki. Míg száz évvel ezelőtt néhány kiváló színész és színésznő jellemezte korát, az összjáték kialakulásával a színész elvesztette önálló jelentőségét és az előadás tulajdonképpeni megalkotója, a rendező fémjelzi a teatralis stílustörekvéseket. Az utolsó három évtized reprezentatív rendezőművészeinek ismeretése tehát szintézisét adja a mai színházi törekvéseknek.

A rendező még nem is olyan régen, mint Mercier nevezte, „puissance intermédiaire“ volt, közvetítő az író, színész és a néző között. A fejlődéstörténeti okok egész szövedéke játszott közre abban, hogy kezébe ragadta a hegemoniát a színház hatástényezői fölött. Megmámosodva az előtte feltáruló lehetőségektől, az öncélú teatralis alkotás igényével lép fel. Leggazdagabban az orosz lélek termeli ki a korszerű rendező új típusát. Elsőnek Evreinov Nikolájt, Vszevolod Mayerholdot, majd Tairovot, Vachtangovot és Granovszkyt kell említenünk,¹ Az orosz színházművészet majdnem teljesen izoláltan fejlődött máig, saját erőiből, az ország különös teatralis fantáziájából táplálkozva, hatást Nyugat színházi kultúrája alig tett rá (talán csak a legtermékenyítőbb szellem, Gordon Craig nyomait lehet felfedezni Evreinov, Tairov programjában), ellenben Kelet, nevezetesen Kína inspirációja kétségtelen. Az új orosz színjátszás útja a századfordulótól máig: egyre energikusabb szembefordulás mindennel, ami a valóságot jelenti a színpadon. Minden egyes orosz rendező közös vonása az összjátéknak elképzelhetetlenül magas fokra fejlesztése, a színészegyen környörtelen, de zseniális beolvasztása az előadás egészébe. A színész csak olyan eszköz a kezükben, mint a fény, a díszlet vagy a szöveg, ők az önmagukat játszó rendezők, az előadás komponistái, egyben karmesterei is, akiknek erélyes vezénylőpálcája nyomán lenyűgöző, meglepő, gyengéd és megrázó szépségei bontakoznak ki a realizmuson túljutott, felszabadult², korlátlanul csapongó színpadnak, egy új teatralis polifónia minden gazdagságával. Részletesebben nem foglalkozunk itt az új orosz színházművészetrel, annak fentemlített egyes alak-

¹ Evreinov már 1908-ban kezdi hirdetni új eszméit, Mayerhold eredetileg Sztaniszlavszky-tanítvány, Vachtangov-val együtt és csak később fordulnak el elégedetlen lélekkel mesterük stílusától, Tairov már 1914-ben megnyitja Moszkvai Kamara Színházát, azonban újításaik a cári Oroszországban erkölcsi és anyagi támogatás hiányában nem fejlődhettek ki teljesen és csak a forradalmak óta kerültek a figyelem előterébe.

jaivalj csupán utalunk a kiváló színháztudós Josef Gregor és az élvezetes tollú orosz szakértő René Fülöp-Müller közös nagy művére, *Das russische Theater* c. könyvre, mely markáns keresztmetszetét adja az egyetemes színháztörténelem ez egyik legizgalmasabb fejezetének.

Nyugat-Európa egyik legoriginálisabb szelleme, aki — mondhatni — minden előzmény nélkül, a nagy múlt és az élő tradíciók gátlásaival folytatott küzdelem ellenére alkotásaival, eszméivel az utolsó negyedszázad minden színházi erjedésének fermentuma lett: Gordon Craig. Ennek a nagy angol színházi zseninek — túl a kifejezési sablonon, — valóban korszakot jelentő tevékenysége a díszletre hangsúlyozódik. A 900-as évek elején legelsőnek mondja ki a „színház—színház!” elvét, mely az elkövetkező három évtized mindmáig leguralkodóbb hitvallása lesz. Alkotó fantáziája konvendótlanul friss, amikor egy csapásra szakít a valóságábrázoló színpaddal. Gordon Craig már harminc év előtt hirdeti, hogy a színháznak nincs köze az irodalomhoz, hanem a színész köré épített színek, vonalak, fények művészete. A színpadot nem képnék, hanem térnek fogja fel és nem kell színházi embernek lennie az olvasónak ahhoz, elég a képzőművészetekre gondolnia, hogy megértse, micsoda forradalmat támasztott ezzel Gordon Craig a poros kulisszák világában. Bár több operát és klasszikus értékű drámát rendezett ebben az új modorban, érezte, hogy gátlás nélkül, leghiánytalanabban akkor fejthetné ki előadásalkotó erejét, ha teljesen maga komponálná meg az előadást és megalkotta zenéből, táncból, dekorációból, Tudor-korbeli ó-angol minták alapján a *Masque*-sorozatot. A szuverén rendezői alkotásnak eddig a fokáig csak egyetlen rendező tudott negyedszázad múlva eljutni: a moszkvai Alexej Granovszky.

Rokonszellem vele nemcsak törekvésben, de abban is, hogy a színházból elsősorban a színpad és díszlet érdeklí: a svájci Adolphe Appia, akinek még 1894-ben megjelent *La mise en scene du drame wagnerien* c. munkája ugyanúgy forradalom, mint Gordon Craig csodálatosan megírt könyvei. Több mint három évtized után még ma sem tart ott Európa színházi kultúrája, ameddig a fejlődés útját kijelölő Appia eljutott. Inszenáló művészetének alapeszméjét a bécsi színháztudós Wilhelm Treichlinger szavaival a következőkben foglalhatjuk össze: „Az ábrázoló színésznek három kiterjedése van, ahol mozog. A vászon síkokra festett díszlet, két kiterjedésű és tárgyakat fényt és árnyékot ábrázol. Az ábrázoló színész élő test, amelyet ezek a festett fények és árnyékok nem érintenek s ezekkel a festett dolgokkal semmi igazi kontaktusba nem léphet. Az a világítás, amelynek hivatása, hogy a festményt láthatóvá tegye, nem a színésznek van szánva, de azért őt is éri. A színésznek szánt világítás viszont a festményt éri és meghamisítja festői hatását. Ezekből a tényleges ellentmondásokból Appia annak szükséges voltára következtetett, hogy a színpadi kifejező eszközök közt észszerű rangsort állapítson meg. Természetesen a színészt helyezi az első sorba. Azután következik a (három kiterjedésű, térbeni) díszlet, végül következik a mindenható fény. Utolsó helyen áll a síkbeli festmény, melynek szerepe végérvényesen alá van rendelve a három előbbi tényezőnek. A szín nemcsak a festményhez tartozik,

szerepe van a színész, a felállítás és a fény körül is; különösen a fény körül. Ez az elrendezés egy sereg fontos, mesterségbeli adottsággal állítja szembe az inszenáló művészt, amelyek függetlenek az ő képzeletétől és szabad választásától. Különösen a díszlet terén, melynek vonalai és keménysége mindenestre szembenállnak a színészek élő testével. Mert ezeknek a formáknak ellenállása és a testeknek mozgékonyasága útján telik meg élettél a tér és így vesz részt az elérni kívánt együttes hatásban. Appia volt az első, aki a színpadi kép drámaiatlan merevségét és mozdulatlanságát azzal igyekezett feloldani, hogy a színpadot a zenei akció szerint megváltoztatta. Így pl. a Lohengrinben függönyök előtt játszatta az első felvonást; a függönyök szétnyílnak, egyre növelik a teret, míg végre Lohengrin a legragyogóbb fényben, a legszelebb térben áll.“

Minden téren, a „világot jelentő deszkákon“ is így van: vannak felfedezők, újítók, feltalálók és vannak, akik a felfedezett lehetőségeket értékesítik, újításokat népszerűsítnek, kitalálásokat egy-két módosítással a maguk szabadalmává avatják. A XX. század színházművészetének páratlan szerencsegyermeké, Max Reinhardt már ott tart, hogy több olyan dolgot tulajdonítanak neki, ami nem tőle indult ki, mint olyat, amiben valóban érdemei vannak. Az egyetemes színháztörténetnek kétségtelenül legzseniálisabb eklektikusa, valósággal legendás alakja az utolsó évtizedeknek. Mint Brahm-tanítvány kezdte, valódi fák és valódi bokrok közt pergetve le a „Szentivánéji álm“ képeit. A naturalizmust követő reakció első mozdulására visszanyúl festői hatásokért a meiningeniekhez. A Burgszínház-hagyományok is békésen megférnek színpadán Sztaniszlavszky lélektani realizmusával. Hallatlan érzékkel aknázza ki az előtte már régen alkalmazott forgószínpad dinamikai lehetőségeit. Nyughatatlan és kereső szelleme immár negyedszázad óta mindig talál impulzusokat, amelyek megmozgatták csillogó fantáziáját a „minél frappánsabb színpadi hatás“ érdekében. Arany középúton jár a múlt és jelen között, egyetlen gyakorlati elve van, szemben a nagy színpadi reformátorok színházművészi elveivel: a rendezői hatás. És ezt olyan virtuozitással éri el, hogy nemcsak a nagy tömegeket ejti vele bámulatba, de a legkényesebb esztétikai ízlést sem sérti.

A ma, a tapsoló jelen felülmúlhatatlan sikerű színházi törekvését fejezi ki Reinhardt, akinek kétségkívül nagy életmunkája érdekes megállásra nyújtana alkalmat a XX. századi közönség színházi ízléssajátságainak vizsgálata szempontjából. Vele szemben áll sokkal ismeretlenebből és népszerűtlenebből a szellemes, a könnyed, csillogó reinhardtí stílus reakciójának vezére, a berlini állami drámai színházak művészeti vezetője: Leopold Jessner. Mielőtt azonban Reinhardt nagy antagonistájának törekvéseit ismertetnők, ki kell térnünk néhány közbeeső jelenség vázlatos felemlítésére.

Miután a színpad elszakadt formailag a naturális valóságtól, tartalmilag pedig az irodalmi korlátozások nyűgétől, az individualista rendezői önkény kiszolgáltatója lett. A színház kollektív művészet és mindig valamiféle közösség játékakarata formálja, korról-korra, a maga képére és hasonlóságára. Az már nemcsak a színház XX. század-

beli tragédiája, hanem az egyetemes kultúráé, hogy hiányzik a közösség egysége. Az egységek fellazulása, pl. a nemzeté osztályokra, világnézeti csoportokra, szükségszerűen magával hozta, hogy nincs közös színházi stílus és csak egyes kis embercsoportok, rétegek találják meg esztétikai kielégülésüket ebben vagy abban a színházban. Az önmagukat játszó rendezők nagy csoportja természetesen nem tudta maga mögé tömöríteni a közönséget olyan tömegben és olyan fenntartás nélkül, amint az a színház szempontjából kívánatos lett volna. Rájöttek tehát arra, hogy a „színházias színház“ elve csak akkor lehet életképes, ha valamiféle kollektívumhoz kapcsolják. Az „irányok“ természetes belső elfogultságából folyik, hogy magukat vélik ilyen végleges megoldásoknak és programjukat az emberi megnyilatkozások összes területére rá akarják kényszeríteni. A futuristák így próbálták megteremteni a futurista színházat, de kiderült, hogy a színház anyagtvényei ellentmondanak a futurista célgondolat alkalmazásának. Ugyanígy csődöt mondott a színpadon a képzőművészeti és irodalmi ortodox expresszionizmus. Mások viszont nem valamiféle formalizmusban keresték azt a fix pontot, amelynek segítségével kilendíthetik a színházat az individualizmus kátyújából, hanem a színpad szellemiségében. A bonyolult színházművészet nemcsak esztétikumot, de gondolati tartalmakat is közvetít. Ezen a ponton próbálták néhányan egyes világnézeti csoportok szolgálatába állítani a színházat. Legnagyobb hírre e kísérletezők közül a hírheft berlini kommunista, Piscator vitte, de nem politikai programja miatt, hanem mert újszerű rendezői ötleteivel, az elgépiesített színpaddal és lendületes előadásaival faszdnálni tudta a közönséget. Ezek a kísérletek, amelyekről nem szólhatunk részletesen, nem múltak el eredmény nélkül, mert megmutatták a zsákutcákat és lehetőségeket.

Ennek a kaotikus kornak a tanulságait vontta le Leopold Jessner, amikor mintegy klasszicizálva a megtalált eredményeket, mindenből megtartja a jót és az így kibővített skálájú teatralis rendezőművészetet újra a dráma szolgálatába állítja. A század elején egy Gordon Craig, egy Appia, egy Mayerhold, Evreinov, Vachtangov felszabadítják a színházat a naturalizmus és az irodalom nyúge alól. És két évtized múlva az immár teatralizált színpadot meggazdagodott, szinte korlátlan kifejezésbeli gazdagságával Jessner visszaállítja a költő szolgálatába. Jessner mindig a darabról való rendezői vízióját vetíti ki a színpad terébe. Ha kell, naturalista, ha kell, stilizál, ha kell, absztrakt, mert azokat a különböző előadásfolyamatokat realizálja rendezés közben, amelyek a különböző darabok nyomán peregnek le képzelete síkján. A dráma lesz tehát az a biztos bázis, mely az önmagukat játszó rendezők individuális önkényeivel szemben lehetőséget nyújt valami egyetemesebb színházi kultúra kiépülésének.

Félix Emmel Das ekstatische Theater c. művében adja ezeknek az új színházi törekvéseknek elméleti megfogalmazását, mikor hangsúlyozza, hogy a rendezőnek az egész drámai mű költői látomását kell újra megpillantania és a színpad nyelvén kifejeznie. „A drámától megszállottan kell alkotnia a rendezőnek, aki nemcsak érti a drámát, hanem a vérében érzi is a ritmusát, a sorsteli ritmust, amelyet szavak-

ban, mozdulatokban, emberben és térben, színben és vonalban kivetít magából.“ (F. Emmel id. m. 27. old.) Újra kell hogy legyen eszközeinek: a színésznek ugyanúgy, mint a színpad terének, melyet nem a reális élet valósága, hanem a belső látás szerint alakít színben, formában szimbolikusan, hogy a színpadi tér is a maga nyelvén a dráma mélyebb értelmét hirdesse. Személyfölötti, korlélektani adottság, hogy ott, ahol csak lehet, menekül a realizmustól, ami már csak azért is természetes, hiszen teatrális fantáziájának retortáján keresztül szűrte át az előadást, tehát valami valóságfölötti, szürrealista, valami lelki, szellemi princípium érvényesül előadásalkotásában, olyan mértékben, amilyen mértékben a rendező egyéni lélekalkata valóságontúli mozzanatokra van beállítva.

Majdnem minden ország színházi kultúrájának területén végighullámozottak azok az irányok, amelyek főként Németországból és Oroszországból indultak ki, azonban sehol nem tudtak mozgást adni a színház életének ott, ahol a fejlődés nem volt belső szükségszerűség. A nevek légióját sorakoztathatnák fel, azokét, akik több-kevesebb tehetséggel, eredetiséggel és — eredménnyel a XX. századi európai színpad kereső útján résztvettek. Célunk azonban nem színész, rendező, díszlettervező egyéniségek, hanem csak a legkimagaslóbb törekvések vázlatos ismertetése volt, „sine ira et studio“. Ne tévesszen meg senkit a cikk gondolatmenete, amely — ismételjük — nem kronológiai sorrendet jelent. Egyszerre él és virágzik Moszkvában Sztaniszlavszky naturalista, Tairov *Fart pour Fart* antinaturalista-teatrális és Mayerhold politikai programszínháza. Berlinben a boulevard-színházak realizmusa, Reinhardt, Jessner és Piscator. Appia már három éve halott és az operákban még mindig az ötven év előtti stílus. Gordon Craig él, megérte a színházi értékek általa megindított átértékelésének teljes diadalát és egyben eszméinek egyes pontjain való túljutást is. Harminc év alatt több történt az avult deszkákon, mely sülyeszthető, tolható vasszerkezetekre cserélődött ki, mint a XIX. században száz év alatt. A színházi kultúra képviselői ki győzelmesen, ki lemaradva, kifulladásra, de megállást nem ismerő iramban futnak stafétát, egymás kezébe adva át e különös művészet izgató fényű fáklyáját, futnak versenyt a verhetetlen idővel.

NÉMETH ANTAL