

A SZÍNHÁZ

ÍRTA

HEVESI SÁNDOR

I. A SZÍNJÁTÉK HIVATÁSA.

DRÁMAI művészet értelmét és értékét, hivatását és hatását Shakespeare határozta meg legpontosabban és legtömörebben, amikor a világ-irodalomnak időrendben legelső karakter-tragédiájában, „Hamlet“-ben, a királyfi ajkára adta ezeket az igéket: „A színjáték feladata most és eleitől fogva az volt és marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnönképét és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát.“

Szembeötlően jellemző, hogy majdnem negyedfélszázad után, amely idő alatt társadalom, irodalom és színház gyökeres átalakulásokon mentek keresztül, a shakespearei meghatározás, a maga prófétai egyszerűségében, teljes értékét megőrizte. Az átalakulások főképp a nagy francia forradalom után, tehát a XIX. században éreztették erejüket, mikor az utóforradalmak mindenütt Európában újabb állomásokat jeleznek a polgárság fölfelé törekvő útján. Kisvárosok nagyvárosokká, nagyvárosok világvárosokká nőttek és fejlődtek s a színházak, mint a drámai művészet egyre jobban elszaporodó hajlékai folyton nagyobb és nagyobb tömegeket vonzottak magukhoz, úgyhogy a XIX. század színháza — sok helyütt állami vagy hatósági támogatás mellett is — a polgári élet művészi centrumává alakult s a polgárosodás egyik legélőbb területévé lett. A XIX. század drámai művészete magának a közönségnek a szemében úgy tiint fel, mint a műveltségnek egyik lényeges eleme, s elmúlt korok klasszikus drámairodalmának megismerése és ápolása íratlan, de kötelező törvény volt, amely például a bécsi Burgtheatert évtizedekre a legelső európai színházzá emelte (Laube igazgatása idején). A magyar Nemzeti Színház nagy Paulay-korszaka e bécsi hatás alatt bontakozott ki, s ezekkel a színházakkal szemben a párizsi Comédie Française, amely egy-két görög átdol-

gozás kivételével teljesen belezárkózott a nemzeti irodalomba, éppen műsor dolgában elmaradt attól az egyetemességtől, amelyet a XIX. század közönségének „Bildungsdrang“-ja szinte megkövetelt.*

Ez a jelenség annál feltűnőbb, mert éppen a XIX. század folyamán bontakozott ki hatalmasan e század legspeciálisabb és legértékesebb műfaja, amely Shakespeare korában úgyszólván ismeretlen volt még s talán fokozottabb mértékben töltötte be a shakespearei tanítás szerint a színjáték nagy feladatát. Ez a műfaj a regény, amelyet sokan úgy fognak fel, hogy nem virulhat egyidőben a drámával, s így a nagy drámai korszakok regénytelenek, a regény nagy korszakaiban pedig alacsonyabb síkra szorul le a dráma. Shakespeare idejében, a lírát és a novellát leszámítva, a dráma volt a legfontosabb és legnépszerűbb műfaj, annak ellenére, hogy az esztétikusok becslése szerint nem tartozott az irodalomhoz. Csakhogy a középkor legismertebb és legkedveltebb tárgyai mind a drámai formában szívódtak fel, a színpad nemcsak játéktér volt, hanem egyúttal politikai szószék, erkölcsi katedra, ismeretterjesztő újság, történelmi krónika. A XIX. század teljesen megváltozott képet mutat. Az angol, francia és orosz regény — legnevezetesebb alkotásaiban — messzire túlment a drámairodalmon. Hol marad egy Augier vagy Dumas fiás, Balzac vagy Flaubert mögött, az angol színműiparosok egész hada mily szegény és gyöngye Dickens és Thackeray mellett, s a XIX. század legjellemzőbb orosz drámaírója, Osztrovszki mennyire háttérbe szorul egy Turgenyev, egy Dosztojevszkij s egy Tolsztoj mögött!

Azok a nagy drámai korszakok, amelyek a XVI. és XVII. század folyamán, a nemzeti fölvirulás és az egységes monarchiák idejében páratlan bőséget és gazdagságot tükröznek, csakugyan nem ismétlődtek meg abban a században; ennek polgári társadalmát sokkal megfelelőbb módon fejezte ki és sokkal több tehetséggel is szolgálta a korlátlan formájú regény. A XIX. század egyetlen nagy drámaírót termelt ki magából — Shakespeare értelmében —, a norvég Ibsen Henriket, aki a polgári tragédia lehetőségeit szinte kimerítette. Bemard Shaw, az alapjában véve pesszimiztikus Ibsennel szemben, a földön való üdvözülhetés szilárd

* Nem szabad természetesen elfeledkezni arról, hogy az európai drámairodalomban csakis a franciának van meg az a kontinuitása, a mely egy teljes értelmű nemzeti színházat lehetővétesz. A XVII. században éltek Molière, Corneille, Racine, a XVIII.-ban Marivaux, a XIX.-ben Musset és Victor Hugo, akik szintén a Comédie műsorának törzsét alkotják. Ez a folytonosság és hagyomány a többi drámairodalomból hiányzik.

hitével, mint vígjátékíró világraszóló sikereket ért el, de már átnyúlik a huszadik századba. Igaz, hogy az új és nagy dráma lehetőségének reménye a századvég egyik merész álma volt. A szocializmus eszméitől várták azt az átfogó, egységes világnézetet, amely mindig fundamentuma volt a nagy drámai korszakoknak, de ezt a várakozást nem követte a beteljesülés. G. Bemard Shaw vígjátékai nem szocialista látásukkal, vagy belátásukkal értek el világsikert; a szerző embersége, metsző satírája, nagyon gyakran ellenállhatatlan színpadi svádája volt az, ami a közönséget megfogta és vonzotta. Bizonyosága ennek, hogy kritika és közönség akárhányszor merő élönek vagy mulattatásnak tekintette azt, amit a szerző komoly meggyőződéssel hirdetett, a mulattatás színpadi eszközeivel: például a kapitalista társadalom válságos önellemmondásait. (Háziurak, Ember és felsőbbrendű ember, Barbara őrnagy.) Erre a kiábrándulásra hivatalos pecsétet ütött Oroszország, amely a legszélsőbb szocializmust átvitte a gyakorlatba, amikor átalakult kommunista állammá. Az orosz színpad — régi *hagyományait* folytatva és fejlesztve — megmaradt elsőrangú művészi intézménynek, de a jelen drámájától hiába remél anyagot. A cári Oroszországnak még volt egy Csehovja, Sztálin Oroszországában a drámaírás egészen elsatnyult s mindezideig nem tudja fölvenni a versenyt még a XIX. század drámaírásával sem, amely pedig — mint említettem — nem érte utói a regény színvonalát s egyedül Csehovban jutott el irodalomnak és színpadnak ahhoz a szintéziséhez, amely nélkül a színjáték nem lehet több, mint szórakoztató mutatvány.

A mi korunk drámai művészete a tizenkilencedik századtól olyan örökséget vett át, amelynek egy része időközben elértéktelenedett. A XIX. század utolsó évtizedeiben a prózai és polgári színjáték egyrészt merő rutinból táplálkozott, másrészt pusztá szórakoztatás eszközévé lett, s a regényirodalom gazdag és új területén kereste a maga teljes megújódását. Erre annál is nagyobb szükség volt, mert irodalom és színpad, a színjáték és a dráma szervesen összetartozó két eleme úgyszólván elszakadtak egymástól. Angliában 1840—1890 között csakis színműipar volt, a színjáték éltető centrumává a színész lett, a közönség nem a dráma, hanem csakis a játék kedvéért ment színházba. Franciaországban Angiért és Dumast irodalmi és erkölcsi eszmények fűtötték ugyan, de a shakespearei feladat megoldásához nem volt elég erejük és siker dolgában mindkettejüket túlszárnyalta Sardou, aki végül már csak melodramákat szerkesztett és sikerszerepeket írt Sarah Bernhardt számára. Közép-Európában sem volt

kedvezőbb a helyzet. Az összes német színpadokon az érzelgős családi drámák, a háttorzongató és ríkató melodrámák mellett az úgynevezett rózsaszínű vígjáték virágzott, ahol az érzelmet enyhe szatírával fűszerezték, vagy a maró szatírárt meleg érzelmekkel lágyították. A színészek — határozott, kimért és kiszabott szerepkörökbe zárva — hasonlóan a mai filmsztárokhoz, úgyszólván mindig önmagukat adták, személyüket kellették a színpadon, s minthogy nemzedékeken keresztül a színpadból éltek, taglejtésük és magatartásuk, beszédmódjuk és kiejtésük teljesen elfordult az élettől, a valóságtól, sőt a természetességtől is, a rutin és a konvencionális teljesen beleedződött a színjátszásba is, — úgyhogy a színház maga válságba került, ámbár a dráma nagymestere, Ibsen, már néhány fontos művét megírta. De ezek Európában még ismeretlenek voltak, s csak jóval utóbb hatottak teljes erejükkel.

A *naturalizmus* volt talán az utolsó, nagy, általános és termékeny irodalmi erőfeszítése a színjátszónak, amely újra drámává akart lenni. Magától értetődő dolog, hogy Zola Emil is belekapcsolódott ebbe az erős mozgalomba, amelynek programmszerűen megállapított és mindenféle nagy zajjal hirdetett célja az volt, hogy a színjátszót és a színjátszást eltévesztett útjaikról visszakísérje, sőt visszakényszerítse az életnek és élménynek üde forrásaihoz. Párizsban Antoine, Berlinben Brahm, Moszkvában Sztaniszlavszky voltak az új színház vezérei. Drámaírók tűntek föl, akikről azt hitte mindenki, hogy vérbeli naturalista írók s köztük Gerhart Hauptmann és Csehov voltak a legnagyobb tehetségek, akik a mai színházak műsorában is még eleven tényezők. De a merőben és kizárólagosan élethűnek és életszagúnak hirdetett naturalista dráma is később illúzióknak bizonyult. Kiderült egyrészt, hogy sem Hauptmann, sem Csehov nem naturalisták (Hauptmann egyenesen áttért a költői és verses drámára), másfelől sem Zola, sem a Goncourt-testvérek nem bírtak megküzdeni a színpaddal, végül az őszintén naturalista drámák életképtelennek mutatkoztak a színpadon. A drámát csakis irodalom és színpad egyensúlya és harmóniája biztosíthatja. Bármelyik elem túlsúlya megbontja a műfajt. Ha a színpad kerekedik felül, a dráma irodalmiatlaná válik, ha az irodalom nem számol a színpaddal, legjobb esetben könyvdrámát bír létrehozni, holott a dráma igazi kerete és kiteljesedése a színpad. Hauptmann és Csehov egykor naturalisztikusnak hitt és hirdetett színdarabjai azért maradhattak fenn a deszkákon, mert az ő stílusuk nem egy, eladdig ismeretlen vagy fölfedezetlen élethűséget hozott, hanem

mert a valóságnak egy újszerű tükrözésével, a konvenciótól elhajló, de tudatos színpadiasításával újfajta illúziót teremtettek a közönségben, szóval betöltötték a shakespearei parancsokat.

De még egyéb is történt a naturalizmus világraszóló jelentkezése után. Ellenhatás is támadt, amely a szigorú valóság követelményével szemben a költői ígézet követelményével lépett föl. Maeterlinck, akit a naturalista Mirbeau, mint belga Shakespeare-t mutatott be a világnak, lelki és lelkes marionette-drámákat írt, amelyek még a huszadik század elején is erősen érdekelték a művelt közönség zártabb rétegeit, a folyton háttérben bujkáló romantika pedig váratlan sikerrel robbant ki Rostand *Cyrano de Bergerac*-jában, amely nem szolgálta ki a kor naturalista igényeit, de a Hugo Victor-tól eredő s azóta színpadon többszörösen megismételt gascognei alakjában a franciáknak olyan ideáltípusát vagy vágyálmát vitte a színpadra, hogy évtizedekre kiható sikere teljesen érthető még abban a korban is, amelynek szakértői a bemutató előtt bizonyosra vették *Cyrano de Bergerac* „fekete” bukását.

Az örökség tehát, amelyet a múlt századtól átvettünk, meglehetősen tarka és vegyes. Maeterlinck mellett Wilde Oszkár és D'Annunzio más irányban próbálkoztak az antinaturalista és tisztán költői drámával, többé-kevésbé szerencsésen. Időközben megtörtént a norvég Ibsen korszakalkotó betörése a világ drámairodalmába. Ibsent is eleinte naturalista drámaírónak bélyegezték, azon az alapon, hogy technikájában szorosan ragaszkodik az élethűséghez és az életszerűséghez s így ő volt az első, aki a *magánbeszédet* megszüntette a drámában. De tévedés volna azt hinni, hogy ez az újítás, amelyet a francia Dumas fils is átvett „Francillon”-jában, a naturalizmus elveivel vagy céljaival megfejtendő. Ibsen főképpen azért mondott le a monológról, mert úgy érezte, hogy *párbeszédekben* is kifejezhető az, amit egy dráma szereplői egymás előtt elhallgatnak. A párbeszédet fejlesztette odáig, hogy a kimondott szavak mögött a ki nem mondott szavakat is hallani véljük. A költői drámában, amely vízióban mutatja a valóságot s nem is az élet igazi nyelvén szólaltatja meg az életet, hanem a költői íge sugallatával, a monológ ma is természetes és magától értetődő. Ibsen a drámai technikát odáig fejlesztette, hogy szinte évtizedeken keresztül a legközepesebb színműiparosok sem merték a monológot használni, s bár a színházi közönség az egyre növekedő nagyvárosokban mindig megkívánta a maga könnyű szórakozását, a legkönnyebb fajtájú vígjátékok sem fordultak a monológ és félre-

szólás elavult eszközeihez. A legújabb időben a drámai technikának ezt a művészebb módját ismét elhagyták, mert még komoly és igényes drámaírók műveiben is újra fellép a kényelmes monológ, de most már a valószínű látszat megóvása mellett: vagyis telefonbeszélgetés formájában. Minthogy a telefonálást a mai ember hitelesnek és igaznak érzi, elfogadja a színpadon akkor is, amikor nem egyéb leplezett magánbeszédnél. Bernard Shaw, mint színikritikus, a 90-es években sokat csúfolódott Sardoun, aki a levéllel élt vissza ugyanúgy, mint mai színpadi szerzők a telefonnal. Ibsen későbbi drámaiban még levelet sem használt soha, mert tökéletesen tudta, hogy a drámai válságok igazi elintézési módja a sűrített és hevített párbeszéd, amelynek alján a ki nem mondott és ki nem mondható érzések és igazságok fűtik a leírt és elmondott szavakat. Viszont a Nobel-díjas modern O'Neill, aki mestere a színpadi technikának, egyik nagyszabású réalista drámájában, a *Különös közjátékban* tudatos és szándékos stilizálással visszateremtette a monológot hosszú félreszólások formájában, amelyek a szereplők igazi gondolatait és érzéseit fejezik ki, s így visszanyúlt egy kezdetleges formához, amely a mai, realiztikusan berendezett színpadi kerettel egyáltalában nem vág össze. A kísérlet úgyszólván elszigetelt maradt, ami sikertelenségére utal.

Ha már a múlt századvég és a jelen század eleje az egész drámairodalmat szétforgácsoltnak mutatja, a színpadot a legvegyesebb műfajok vásárterének: meg kell állapítanunk, hogy ez idő szerint a vásár még sokkal tarkább, mint volt valaha s ebben két erős tényező játszott közre. Egyik a regény, amely, mint legváltozatosabb és legkorlátlanabb műfaj, állandóan izgatta és serkentette a drámát (soha annyi regényátdolgozás nem szerepelt a színpadon, mint éppen manapság), a másik az általános technikai haladás, a villanyvilágítás, a mozgó, forgó, süllyeszthető és emelhető színpad, amely lehetővé tette a villámgyors és villanásszerű színváltozásokat s a drámairodalomban fölbresztette nemcsak a regénnyel való versengés heves vágyát, hanem egyúttal azt a hitet, hogy a színpadi lehetőségek e nem várt szaporodása révén a dráma a teljes siker reményében veheti föl a harcot a regénnyel. A dráma valamikor az volt, amit a francia théâtre purenek nevez, szimbólumokká emelt emberi küzdelmek és konfliktusok tükörképe, aránylag egyszerű, néha szinte kopár keretben, amely tudatosan rekesztette el magát minden operai látványosságtól. Ez a műfaj ma sem halt ki még, de hangja egészen halk lett a nagy vásári zsvajban, amely meglehetősen elnémította a klasszikái esztétikát, így ez utolsó diada-

lát Ibsen társadalmi drámáiban érte meg, viszont a finom német Paul Emst és Wilhelm von Scholz bevallottan és tudatosan a klasszikái drámára irányuló feltámasztási kísérletei nem tudták magukat a közönség előtt igazolni. A drámai műfajokból legnagyobb részét az lett, amit a francia théâtre spectaclenak mond: látványos színháznak.

A látványosság itt nem pusztán annyit jelent, hogy a dráma a szemnek való produkciót is akar nyújtani. Alapjában véve, aki a színházba beül: „néző“ — s valamikor magyar nyelven is nézőjátéknak mondták a drámát, betű szerint a német Schauspiel után. A látványos dráma egyrészt mindig megvolt (a görög tragédia egyúttal az énekes és zenés játék szerepét is betöltötte), másfelől a műfajilag legtisztább drámában is akadtak mindig látnivalók. Csakhogy a múltban maga a látványosság is — az igazi remekművekben legalább — a színjátszáshoz kapcsolódott, sőt szervesen hozzátartozott a színészhez. Shakespeare korában például divatba jöttek a szellem jelenések, az öreg király szelleme Hamletben élő látványosság volt, látványosság számba ment a harmadik felvonásba iktatott „színjáték a színjátékban“ és a Shakespeare-korabeli színpad legnevezetesebb látványossága volt a *jelmez*, amelyet, ha nem a királyi udvartól, vagy valamelyik bőkezű főúrtól kaptak ajándékba, igen nagy pénzáldozattal szereztek meg a társulatok, hogy a nézők hozzájuthassanak a maguk vizuális élményéhez. A látványosságoknak ezt a fajtáját, a nézőnek ezt a kielégítését, a szemnek való ilyen színvonalú élményt a legteljesebben igazolta az, hogy a játék centrumában megmaradt a színész, a költői alak átélés és szuggesztív színpadra való teremtésével.

A hangsúly az utolsó száz esztendő alatt fokozott mértékben áthelyeződött azokra a merőben színvonalú elemekre, amelyek nem a théâtre purenek, hanem csakis a théâtre spectaclenak a szolgálatában állnak. Kezdődött az átfejlődés azzal, hogy a dráma lassanként igénybe vette az operai műfaj hatásait és eszközeit (Schiller Orleansi szüze) s a színpad, mihelyt a drámában megszimatolta a látványosság lehetőségeit, nagy mohósággal vetette magát rájuk. A romantikus irány, amely a drámában megteremtette a *couleur locale-t*, ennek a történelmi és etnikai valóságosság az illúzióját parancsolta rá a színpadra, amely az új hatások reményében vakon engedelmessé vált. A romantikus áramlat alakította ki azt a színpadot, amely egészében és részleteiben is teljes valóságosságra pályázik a színvonalú illúzió helyett (amelyről még szó lesz később), s a naturalista

színjáték csak a jelenre alkalmazta azokat a követelményeket, amelyeket a romanticizmus kötelezővé tett a múlt korszakokra nézve. Így keletkeztek egyfelől azok az Irving-féle Shakespeare-előadások, amelyek a meninizmus aprólékos történelmi hűségét színpadra bűvölő előadásai nyomán odáig fejlődtek, vagy tán fajultak, hogy egy Othello-előadáshoz festők utaztak le Velencébe és Cyprus szigetére, tanulmányozták és fényképezték az egyes utca- és tájrészleteket, mert csak ily módon tudtak egy igazán hiteles, korhű és életszerű előadást elképzelni. A másik oldalon a naturalista színjáték túltömött és túlzúfolt interiőrökben, a megtévesztésig hű és valóságos részletvilágításokkal törekedett a legközönségesebb valóságot a színpadra ültetni. Gerhart Hauptmann némely színdarabjában egy szoba leírása lapokat tölt ki, a legapróbb kellék szinte a színész jelentőségével és fontosságával versenyez, s míg a régi tragédiákban minden döntő körülmény és fordulat, minden színészi gesztus és színpadi kellék meglelte a maga helyét a művészileg átgondolt és mesterileg kiszótt párbeszédekben: a mai dráma a maga feladatának egy részét egyszerűen áthárította a színpadra s így sodródott az egész műfaj még értékesebb termékeiben is egyre közelebb ahhoz, amit többé-kevésbé látványosságnak kell mondanunk.

II. MŰFAJOK VÁSÁRA.

A mai drámai művészetnek legszembeszökőbb s a nagy drámai — kiváltképen a francia klasszikus korszakokkal ellentétben — legellentétebb tünete a drámai műfajok olyan mértékű megsokasodása, amelyre az egész dráma történetében nem volt még példa, ámbár a renaissance óta a múlt század végéig is egyre jobban elszaporodtak a műfajok, s az egykori drámai típusok tiszta körvonalai annyira elhalványodtak, hogy a dráma csakugyan olyan változatossá vált, mint a regény. A drámai típusok felbomlása és összekeveredése, a legnehezebb, mondhatni, a legegységesebb formák kialakulása, szerves kapcsolatban áll az egységes polgári közönség szétesésével, a megszokott hagyományos világnézet elhomályosodásával s ezt a gyökeres változást a színházakra nézve szinte katasztrófális erővel hangsúlyozza az a tény, hogy a múlt századvég Párizsával és Berlinjével ellentétben, amely világvárosokban elért nagy sikerek konvencionális szabályossággal ismétlődtek meg minden kisebb-nagyobb európai színházban, ha az előadás valamennyire szolgálta a szerzőt: a mi napjaink egészen más

hatóerőknek és tényezőknek adtak helyet. A különböző nemzetek leg-sikeresebb drámaírói is lokálisabbak, provinciálisabbak, sajátosabbak lettek, úgyhogy a „produkció“ ritkán vihető át hasonló sikerrel más nemzettek vagy idegen városok színpadjára. Elmer Rice, aki O'Neill után az amerikai Egyesült Államok legtehetségesebb és legsikeresebb drámaírója, egy 1935-ben kiadott munkájában részint előszavakban, részint a drámákba illesztett párbeszédekben csüggedt lélekkel fedezi fel azokat az ősrégi igazságokat, amelyek már fájdalmasan neheztedek a XIX. századbeli kitűnő drámaírókra. Ez igazságok közül kettő az, amely a mai drámai művészet szempontjából döntően fontos. Egyelőre csak az elsőről szólhatunk. Elmer Rice abból indul ki, hogy minden drámaíró egy *fiktív* néző számára dolgozik, amit úgy is meg lehet fogalmazni, hogy minden drámaíró szemé előtt egy ideális közönség lebeg, amely fenntartás nélkül kapcsolódik a szerzőhöz, ha ez a maga érdekes, sőt közérdekű mondanivalóját helyesen fejezi ki, vagyis a drámai technika eszközeivel. Mihelyt azonban keresni kezdjük a valóságban ezt az elképzelt, ideális közönséget, menten kiderül, hogy homogén közönségről, amelyet a közös hagyomány és ízlés fog össze, még sokkal kevésbé lehet szó, mint a drámai művészetnek bármely letűnt korszakában. A közönség sokfelé rétegződött, vannak, akik felejteni járnak a színházba, narkotikumot szívni az előadásból az élet kemény megpróbáltatásai ellen, s vannak, persze jóval kevesebben, akik a színházban az életre és valóságra való ráeszmélést keresik, akiknek a szemében a zenekar és rivalda csak azért szigetelik el a színpadot az élettől, hogy a néző minden tárgyilagossága mellett is állandóan azt érezze, hogy a deszkákon órála van szó, tehát sua rés agitur. Elmer Rice nem választja széjjel ilyen élesen a nézőközönségnek e két végletes részét, de itt mégis csak azzal a nagy paradoxonnal állunk szemben, hogy a közönség legnagyobb része úgy áll a színjátékkal szemben, ahogy a gyermek a mesét hallgatja. Élménye a kalandorszomjnak és a kíváncsiságnak az a ki-elégülése, amelyet a valóságos élet nem adhat meg neki. A legjobbak ellenben az arisztoteleszi katharzis és a shakespeare-i elvek értelmében a valóság és élet esztétikai átélését várják a drámától és a színpadtól, azt a megrendülést és fölemelkedést, azt a részvétet, félelmet és végső megkönnyebbülést és megtisztulást, amely ma is eleven erővel utal vissza a drámai művészet vallási eredetére. Minthogy ebben az élményben csak nagy ritkán lehet részük, éppen a közönség legjobb elemei húzódtak vissza a színháztól, s pár évvel ezelőtt Londonban láttam egy regényből

átírt, sekély tartalmú és csekély értékű darabot, amelynek előadásán átlag kilenc nőre esett egy férfinéző.

A közönségnek ez a szinte beláthatatlan rétegződése egyik főoka a műfajok megsokasodásának s a meglehetősen tiszta drámai típusok elmosódásának, sőt letűnésének. Arisztotelész óta nem vitás, hogy a dráma legmagasabbrendű formája a tragédia, amely Sorsnak és Embernek, jellemnek és cselekménynek kettősségét egy legtöbbször halálos végű és halálosan tiszta krízis keretében tudja megoldani. A tragédiáról Kerr Alfréd, az ismert modern kritikus kimondotta, hogy nem fejezheti ki a Má-t, s ez igaz is annyiban, hogy a mai életérzés, mely minden problémát az innenső parton iparkodik megoldani, nem kedvezhet a tragédiának, amely a metafizikáig hatol. Igaz ugyan, hogy az angol nyelvterületen erős kísérletezés indult meg, a szigorúan klasszikus és verses tragédia fölélesztésére, de ezeknek a próbálkozásoknak meddőségét eléggé bizonyítja a tragédiátlan XIX. század ehhez hasonló törekvése, amikor egy Kleist, egy Grillparzer tiszteletet parancsoló erőfeszítéssel és küzdelemmel próbálták a tragédiát ráerőltetni egy olyan korra, amely már nem tudott és nem is akart hinni benne. Hogy Ibsennek, nagy költői áldozatok árán sikerült az eredeti francia társadalmi drámát fehéren izzó polgári tragédiáig hevíteni, jórészt annak köszönhető, hogy két szilárd és változatlan tényezőt épített bele az öregkori drámákba. Az egyiket már a romantikusok is kipróbálták, élükön Victor Hugóval és ez: az ember múltja, amelynek végzetszerű erejét és a jelent folyton alakító hatalmát azonban csakis Ibsen volt képes a tragikus pontig vinni. Másik az átöröklés törvénye, amely kevésbé szilárd és főképen nem eléggé ismert, de amely, mint a görög tragédiákban szereplő családi fátumnak modern változata, olyan drámaíróknak, mint Ibsen, akinek életérzése egyre tragikusabbá mélyült, olyan lehetőségeket nyújtott, amiket más drámaírók éppen a tragédia irányában nem tudtak kihasználni.

Tisztában kell lennünk azzal, hogy Hauptmann vagy Csehov, sőt a legmodernebb O'Neill úgynevezett tragédiái, többé-kevésbé tragikomédiák, nemcsak azért, mert humoros jelenetek vagy részletek váltakoznak mélyen tragikus fordulatokkal, hanem talán főképp amiatt, hogy a tragikai műfaj teljes beleállítása a valóságos életbe éppen azt a distanciát szünteti meg, amelyre a tragédiának és a tragikai hangnak szüksége van, hogy magasabbrendű szimbólum formájában ábrázolhassa magát a teljes életet. A lélektani elemzés, legkivált a pszichoanalízis, amelynek az új

drámaírók igen sokat köszönhetnek, nemcsak magas talapzatáról szállította le Melpomenét, hanem feloldotta, feldúlta, széjjelmorzsolta magát a tragikai organizmust. Szofoklesz Elektrája még megmaradhatott tragédiának, mert Agamemnon leánya és fia az isteni parancsot teljesítik s minden családi átok és rémség fölött az erkölcsi törvény világossága fénylik. Mihelyt Hofmannsthal a maga modern s ma már félfeljétségbe merült Elektrájában a törvény helyébe a lélektan helyezte s az egész drámát Elektra lihegő bosszúvágyára építette föl: a tragikus történet pathologikus színezetet kapott. És ezt a pathologikus hatást O'Neill sem tudta elkerülni a maga trilógiának készült Elektrájában, amely Freud nélkül sohasem vált volna ilyenné; az egymásra halmozott különféle komplexumok révén drámája egyre közelebb jut a pathológiához, holott az igazi tragédia mindig azzal tündökölt, hogy a nagy vétkekhez kapcsolódó pathológiát költői erővel és tapintattal feloldotta (Szofoklesz: Oedipus, Alfieri: Mirra), amint-hogy a valódi vígjáték az apró vétkek kínos mivoltát emelte arra a színvonalra, ahol a művészet nem tagadja, nem hazudj a, sőt ellenkezőleg, őszintén ábrázolja az életet, de a költészet felszabadító és megváltó erejével mindazt, ami kínos, komikumba és kacajba meríti és így teszi művésziileg élvezhetővé a valóságban elviselhetetlen alakokat és helyzeteket. (Molière: A fősvény, Tartuffe stb.)

A mai drámai műfajok tehát a tragikomédiától kezdve az énekes bohózatig és a csak-látványos revüig minden változatot felölelnek, amit a dráma és a színpad néhány ezer év alatt kitermelt magából. A kabarék és varieték mai műsorában sok évszázados típusok élnek tovább és szinte paradoxnak tűnik fel, hogy a cirkuszok közönséges és triviális bohóca származása szerint a legősibb, tehát a legúrabb színész-típus, hiszen az összedőlt római birodalom romjai alól perdült ki a korai középkor piacaira és vásártereire, száz foltból összefércelt jelmezében s merészen rögtönzött mókáival.

Tragikomédia néven ma egészen mást értünk, mint régebbi korszakok. Tragikomédiának nevezték valamikor a részben komikai, részben tragikai alakokból és helyzetekből összerótt drámai cselekményt, amely hol megrikatott, hol megnevettetett s e műfaj közkedveltségét szintén azon az alapon próbálták igazolni, hogy a valóságos élet sem nem tragikus, sem nem komikus, hanem a két tényező szövedéke. A középkor tragikus hangú, helyenkint megrázó misztériumai és moralitásai a komikai közjátékokat és jeleneteket azért vették fel az előadásba, mert az alsóbb néprétegeket nem

akarták és nem is tudták megfosztani a csúffá tett ördög mulatságos mókáitól. A shakespearei tragédia a komikumnak, humornak és iróniának szálaít szervesen fonja bele a tragikai hálóba s talán az egy Macbeth-ben rögzíti a humort egyetlen jelenetre, — és Shakespeare tragédiáit némelyek tragikomédiáknak is nevezték, ellentétben a görög vagy francia klasszikái tragédiával, amely egy drámán keresztül elejétől fogva mindvégig megőrizte az élettől való nagy distanciát, ezzel egyúttal a tragikai hang emelkedett és egységes tónusát.

A mai tragikomédia ellenben egészen mást jelent, mert kettős, illetve felemás életérzésből fakad. Csakis ott és csakis oly módon jöhet létre, hogy a drámaíró nem hisz abszolút igazságokban és törvényekben, ami támasza és talpköve minden valódi tragédiának, mértéke és stílus-distanciája minden igazi vígjátékírónak. A tragikomédia a relatív életszemléletből forr ki, a tragikomikai életérzés röviden az, hogy az életben minden viszonylagos és ideiglenes, pillanatnyi és átmeneti, az ember alapjában véve kicsiny, bármily nagyszerű pillanatokra is képes, a hősi magatartást, a páncélt és a vértet minden pillanatban kénytelen fölcserélni a köznapi viselkedéssel, a hálóköntőssel és pongyolával, — vagyis az ember egyazon időben nagyszerű és kicsinyes, tragikus és komikus, bátor és gyáva, fennkölt és prózai. Ez felel meg az élet igazságának és valóságának is, ahol nincsenek kizárólagosan tragikus vagy komikus felvonások és jelenetek, amelyek csakis szándékos sűrítésnek és stilizálásnak eredményei, — hanem csakis olyan történések, amelyekben, mint a változó színű selymek keresztbefutó szálaiban: tragikumnak és komikumnak állandó és eleven szövedéke van előttünk.

A drámaírodalomnak talán legjellegzetesebb és legsokrétűbb tragikomédiája „A vadkacsa“, — amelyet, sokan Ibsen legnagyobb remekművének tartanak. Nórában még szinte tragikus dráma épülhetett fel Ibsennek abból a rendíthetetlen hitéből, hogy minden emberi viszony csakis az őszinteség és az igazság alapján maradhat fenn, s hogy a hazugság széjjelrágja férfi és nő legszentebb és legszorosabb frigyét: a házasságot. A vadkacsában ellenben Ibsen életlátása a relativitás síkjára tér át. Ebben a darabban — amely egyik határköve a modern drámának —, a teljes őszinteségnek ideális parancsával akar életképessé tenni egy kettős hazugságra épített, látszólag boldog házasságot s itt az igazság bizonyul életrombolónak, mert az átlagemberből nem sikerül elvekkal és eszmékkel valódi embert faragni. Ami Nórában abszolútum volt, életmentő, megtisztító,

újjáteremtő erő, — itt romboló és bomlasztó tényezővé válik. Nemcsak az emberek maguk félszegek, kicsinyek és gyöngék ahhoz, hogy megvalósítsák a „Stirb’ und werde“ igéjét, — az ideál és az eszme is elsatnyul az életerővel szemben, amely egy primitív lényben megmutatkozik a maga teljes hatalmában. A tragikomédia paradoxonja abban áll, hogy aki a legnemesebb gondolat apostola, az életben félben maradt ember, viszont a korlátolt, műveletlen, de ösztönös asszony, a fotográfus felesége, aki siket és érzéketlen minden megváltó eszmével és felszabadító gondolattal szemben, a legpozitívabb és legmegbízhatóbb lény a darabban, mert a vágyak és álmok helyett merő valóságot lát maga előtt s minden helyzetben meg tud állani a maga lábán.

A XIX. század e reprezentatív drámája mélyen hatott a mi korunk magasabbrendű drámai termelésére, amelyben a tragikomikus, tehát felemás életlátás olyannyira uralkodóvá lett, hogy az Ibsennel szemben erősen optimisztikus Bernard Shawnak még kacagtató vígjátékaiban is megvan a sötét háttér s az utolsó évtizedek legizmosabb tragikus művére, Szent Johannára is rá hull a tragikomédia ziláltán változó fénye. Már az az újítás is (amelynek csiráját Hamletben találjuk meg), ahol a hős életútja nem záródik le a halállal, hanem átnyúlik az utókorba, Bernard Shawnál tragikomikai és optimista színekben tündöklök, amikor Johanna pályafutását nem a hősnő megegyezésével, hanem szentté avatásával érzi csak befejezettnek. A német kísérletek, — ha teljes eredmény nélkül is (Wedekind, Kayser), mind a tragikomédia irányába fordultak, amelyekkel szemben a tiszta, sőt klasszikái tragédia feltámasztása megfeneklett a közönség érzéketlenségén és idegenkedésén.

A tragédia nagy és termékeny korszakai már a XVIII. században lezáródnak; a XIX. század elején a műfaj új formát öltött, amely ma is érvényes, sőt gazdagabb és sokrétűbb ma, mint volt a múltban és nem egyszer szinte fölismerhetetlen. A tragikus műfajnak ez a változata: a melodráma (magyarul nincs reá más név, mint rémdráma), s a név egyenesen utal arra, hogy némely jelenetét zenei kísérettel festették alá. A melodráma éppoly erős felbontása a tragédiának, mint a tragikomédia, azzal a mélyreható különbséggel, hogy a tudatos és művészi, bár felemás életszemlélet helyett (amely azonban még mindig féltékenyen őrzi a tragédia és komédia leggyökeresebb hagyományait), a melodráma a teljes hangsúlyt *a történetre* helyezi át, a valószínűség közös nevezőjére hozott szokatlan, borzalmas, sőt rémséges cselekményre, amely azonban sohasem

válhatik és nem is válik az ember vagy a század tükrévé. Ha Victor Hugónak a maga hihetetlen költői svádájával és virtuóz verselésével nem sikerült volna például „Hernani“-ban olyan nyelvi remeket alkotni, mely száz esztendő múltán is megragadja a franciákat s a nyelv halhatatlan muzsikáját zengi fülükbe: pusztán a meséjével és cselekményével Hernani nem volna egyéb, mint merő melodráma, amely egy évtized próbáját sem állotta volna ki s éppúgy a feledésbe zuhant volna, mint a nagy költőnek azok a drámai művei, amelyekből hiányzik a nyelv- és versművészet sugallatos ereje. A regényírónak oly kitűnő huszadik századbeli angol Galsworthy legsikeresebb színpadi művei is jórészt a melodráma síkján maradnak az eltitkolt és földerített bűnök, az ártatlanul üldözött férfiak és nők, a hallgató és bujkáló cselszövők, a feketelelkű gazfickók és a galamblelkű jóemberek valamennyien a régi melodráma elpusztíthatatlan lomtárából valók, s mióta a detektív-regény (a XVIII. század haramia-regényeinek egyenes leszármazottja) úgyszólván az egész világ olvasótömegeit foglalkoztatja, természetesen átcsapott a színpadra is, ahol ma úgynevezett vígjátékok is a detektív-regények szövevényes izgalmaival pályáznak a hatásra, s még az irodalmi jellegű dráma sem tudott ment maradni tőlük.

Tragikomédia és melodráma (szemben a tragédiával, amely az abszolút sorsviszonyt fejezte ki, végzetnek és embernek, karakternek és cselekménynek szoros és bonthatatlan egységét), — egészen más lelki és szellemi alapon szövődnek. A tragikomédia örzi az emberi karaktert, csak relatívnak érzi s mind több oldalról próbálja megvilágítani; lényeges szempontja még mindig az, hogy mi történik az emberben, — s karakter-rajz dolgában ugyanarra a teljességre törekszik, mint Shakespeare óta a tragikai műfaj. A melodráma ellenben a régi moralitások mintájára az emberi karaktert szinte a végletekig egyszerűsíti, egészen közel tolja az allegóriához, ami szükségszerű módszer, mihelyt a drámai mű az események halmozásával, a sok történéssel kíván hatni. A melodráma tehát nem az emberben történik, hanem az emberre/ s minthogy a történésre esik a főhangsúly, a legsimplább, emberekre, a legegyszerűbb karakterekre van szükség. A drámának meg nem kerülhető törvénye, hogy mennél bonyolultabb a mese, annál egyszerűbb személyek kellenek és megfordítva — mert karakter és cselekmény között nagy tempó-ellentét is mutatkozik. A karakter statikus, a cselekmény dinamikus. Ez még a régi tragédiákban is könnyen földeríthető törvény. *Hamletben* a királyfi karaktere az uralkodó tényező, ennél fogva vannak jelenetei, amelyek a cselekmény minden

érintése nélkül kihagyhatok, Lear királyban is hasonló a helyzet, de Macbethben vagy Othellóban (ez utóbbit épp ez okból tekintik Shakespeare legtökéletesebben szerkesztett munkájának), a rohanó cselekmény fordulataiban kell föltárni a karaktert s mellőzni mindazokat a részleteket, amelyek regényszerű árnyalatokkal jelentékenyen gazdagítják ugyan magát a karaktert, de nem a drámai cselekmény síkján.

A mi korunkban tehát, amely egyre világosabban látja, hogy a lélektani elemzés mélyíti ugyan a karakterrajzot, de szétmorzsolja a drámai cselekményt, egészen különös kettéhasadtság állott elő. A melodramaszerű művekkel szemben mindenfelé elterjedt és egyre nagyobb arányokban bontakozik ki az úgynevezett életkép, amely rendszerint egy karaktert világít meg minél több oldalról; kerete az erősen atmoszférikus környezetrajz. Ennek a műfajnak a modelljét talán Gerhart Hauptmann adta meg először az ő világhírű „Crampton mesteréiben. Itt a megfelelő környezetbe helyezett „portrait“-ban kell meglennie mindannak a feszültségnek, amely a melodramában és rokon válfajaiban a fokozatosan fejlődő cselekmény áraszt ki magából. Ez a műfaj nem az, amit az angolok *one man's playnek*. mondanak, mert hiszen egyik leghíresebb *one man's play*-jük, Shakespeare III. Richárdja, amely eseményt eseményre halmoz és a színpadi sűrítésnek egyik legragyogóbb példája. Inkább azt lehetne mondani, hogy — talán a nagyon divatosá lett regényes életrajzok hatása alatt — a dráma azt, amit valamikor a tragédiákban sokkal mélyebben és megrázóbban tudott kialakítani — a sors és az ember viszonyát —, ma egy emberi élet sorsszerűségében, egy emberi portrait sokoldalúságában próbálja ábrázolni. Nem véletlen tehát, hogy Angliai Erzsébet, Napóleon, Marié Antoinette, Jeanne D'Arc stb., olyan viharos színpadi múlt után megint sűrű egymásutánban jelennek meg a deszkákon, mint a legkülönbözőbb fajtájú színművek vezető alakjai. A regényírásnak ez új divatja és a színpadi technika boszorkányos fejlődése mindenesetre sokat jelentenek a drámának e történelmi vagy mai életképpé való átalakulásában.

Tovább kísérve a dráma fejlődésének e vörös fonalát, nyilvánvalóvá lesz, hogy tragédia és melodráma szöges ellentéte ugyanily töretlen erővel nyilatkozik meg a vígjáték és bohózat viszonyában. A vígjáték élet- és emberábrázolás a kritika és szatíra metsző világosságában, vagy a humor sugárzó és meleg fényében. A bohózat komikai helyzetsorozat, a boszorkányos hirtelenséggel változó furcsa és nevetető helyzetek itt annyira dominálnak, hogy a sorsviszony körülbelül úgy alakul át, helyesebben

mondva úgy deformálódik, mint a szintén helyzeteket és fordulatokat kereső és kergető melodramában. A helyzetek élők, sőt érdekfeszítők lehetnek, mert föltárják az élet önkényét és változatosságát, de a játszó személyek éppen emiatt bábukká merevednek, eszközökké, konvenciókká, mechanizmusokká, mert a bohózat forгатagában sem idejük, sem módjuk nem lehet arra, hogy igazán feltárhassák embervoltukat. A bohózat lehet csupa lelemény, de sohasem lehet emberi élmény.

Vígjáték és bohózat között épp a legújabb időben a legvegyesebb formák fejlődtek ki, ami egyrészt összefügg az operettek, mint műfajnak teljes lehanyaglásával. A múlt század operettje (Offenbach, Planquette, Audran, Strauss, Millöcker) a romantikus opera tözszomszédtségében állott, úgyszólván a jobbfejta zenét hirdette a polgári és kispolgári nagyközönségnek, mert az Operaház luxusintézmény-számba ment s közönsége az arisztokráciából és plutokráciából tevődött össze, amelyeket kiegészített a valódi zenerajongók, sőt zenebolondok válogatott, de kisszámú hallgatósága, e luxusszínházak könnyebben hozzáférhető, olcsó és meglehetősen kényelmetlen székei. Közép-Európában „Hoffmann meséi“ vagy „A denevér“ úgynevezett nagy operettek voltak, látszólag méltatlanok az olyan színházhoz, amely Mozart, Verdi és Wagner alkotásait hozta színre, de a legutóbbi évtizedek alatt mind a két „operett“ átkerült a legigényesebb operaszínházak műsorába, nemcsak a jelenlegi opera-termés gyöngesége miatt, hanem saját zenei érdemük és értékük elismeréséül.

Az operett hanyatlása tulajdonképpen a frakkal és a modern estélyi ruhával kezdődött, vagyis az operett romantikus és szatirikus hagyományaitól való eltéréssel. Ez az út ugyanis egyenes irányban vitte el e műfajt a zenés vígjátékhoz (amelynek őse a francia vaudeville) s végül létrehozta a manapság annyira divatos műfajt, amely röviden kifejezve abban áll, hogyha egy vígjáték, vagy bohózat a maga erejéből nem állhat meg a lábán s annyira valószínűtlennek tűnik fel, hogy mint élet-ábrázolás még a szerényebb igényeket sem elégítheti ki, akkor egyszerűen beléje kell tűzdelni néhány zene- és énekszámot, stilizált játékká kell átalakítani, amely sem a hitelességet, sem a valószínűséget nem tartja szem előtt s két vagy két és félórai mulattatáson túl semmi egyéb célja nincsen. Közelebről szemlélve a kérdést, ez a mai műfaj hanyatlás a régebbi operettel szemben, nem is szólva a vígjátékról, amelynek mindig szoros és szerves kapcsolata volt az étellel, vagy akár a bohózatról, amely életerős és valódi

példányaiban — bár fejtetőre állítva, mégis tükrözni tudta, ha nem is éppen az embert, de legalább az életet a maga paradox ellenmondásaival.

Még a XIX. században, amikor Párizsban és Londonban a hatóságilag engedélyezett színházak privilégiumok alapján működtek, úgy, hogy a később keletkezett és kisebb színházaknak nem volt joguk prózai darabokat előadni, Dumas „Kaméliás hölgye“ is csak úgy kerülhetett színre, hogy ének- és táncszámot toldottak bele. Ez azonban hivatalos kényszer alatt történt s nem úgynevezett művészi meggondolás alapján. A mai énekes- és zenés vígjáték azonban a prózai rész hiányosságát és tökéletlenségét iparkodik leplezni s a drámai művészetnek csakis ott jut a közelébe, amikor szinte hű képmásává lesz az egykori énekes játéknak, a vau-devillenek, amelyet Molière is művelt és amelynek művészi értéke és hatása prózának és éneknek véghetetlenül kényes és finom egyensúlyában áll. Ez egyáltalában csakis úgy érhető el, ha a próza zeneileg könnyed, a zene a próza módjára értelmes és magától értetődő, ami a modern színházi műsorokban szinte kivételes jelenség. A zenés vígjáték lobogója alatt egész sereg korcsműfaj és korcsdarab járja be sikerrel a világot.

Az operettnak úgyszólván teljes elhanyaglásával lépést tartott az opera térfoglalása, amiben jelentékeny része van a zenekedvelő és zeneértő közönség nagy méretek között való kibontakozásának. Az opera a polgári XIX. században jutott el igazi felvirágozásához. Olaszországban és Németországban egyszerűen ez a műfaj töltötte be a nemzeti dráma feladatát és hivatását. Olaszország az egy, klasszikus Alfierin kívül (aki minden hazafias érzése ellenére sem vált a nemzet igazi drámaírójává) egyáltalában nem adott a világnak nagyértékű drámaírókat. Németországban a Goethe—Schiller-féle weimari dráma nem a német nemzet vágyából és álmából termett ki (a német akkor még nem volt nemzet olyan értelemben, mint a francia vagy az angol), — és így történt, hogy a nemzeti dráma olasz és német területen is az operai műfajban vált valóssággá: egyrészt Verdiben, másrészt Wagnerben, akik a maguk körében a legnemzetibb dráma-költők s eleven erővel kapcsolódnak a XVI. és XVII. század nagy angol, spanyol és francia drámakorszakaihoz.

De minthogy az operát sokáig luxus-műfajnak érezték (talán Olaszország kivételével), s az operaházakat túlpompás és túligényes hajlékoknak, az opera csakis a mi időnkben vált népszerű műfajjává és művészileg közszükségleti cikké. De úgy látszik, a nagy operai műfaj lehetőségei a nagy dráma lehetőségeivel vágnak össze, mert Verdi és Wagner után nem követ-

kezett többé nagyszabású opera-szerző. Akadtak rendkívül tehetséges emberek (Puccini, Strauss Richárd stb.), egészen kiváló eklektikusok, kitűnő művek is jöttek létre, Oroszországban Musszorgszky a népi zenét a maga sajátos deklamációjával operai rangra emelte, — de a nemzet legmélyebb lelkeségéből kisarjadzó s az egész nemzetközi világot átfogó és átható operai géniusz azóta nem jelentkezett. Így az operaházak a leghagyományosabb színházak az egész világon, mert az uralkodó hármascillagzat (Mozart, Verdi, Wagner) majdnem minden egyes operaházban ugyanazt a helyet és rangot foglalja el. Verdi Falstaffját bemutathatják, mint különleges díszelőadást, a legmagasabbrendű ünnepi játékok keretében, Mozart „Don Juan“-ja ma is a legizgatóbb és legmegoldatlanabb művészi feladat, amely a legjobb színjátszó énekeseket is kemény próbára teszi, Wagnernek egész életében minden törekvése odairányult, hogy az operát ünnepi játékká emelje és így talán az egész zeneirodalomban Wagner „oeuvre“-je a legegzenyesebb. De kinek jutna eszébe ünnepi előadást rendezni Puccini Bohémjeiből vagy Mascagni Parasztbecsületéből, amelyek majdnem fél-század óta a közönség érdeklődésének előterében állanak s versenyeznek Gounod elcsépelhetetlen Faustjával?

Meg kell állapítani, hogy a XIX. század operairodalmát a mai kor inkább feldolgozza, mint gyarapítja s talán épp ebben nyilatkozik meg a fejlődés törvénye. A nagy drámai korszakok Verdivel és Wagnerrel lezáródtak s a műfaj ma az eklekticizmus területén mozog. Az igazi nagy opera létrejöttéhez úgy látszik ugyanolyan nemzet-, sőt világmozgató erők szükségesek, mint a nagy dráma igazi kiteljesedéséhez: a tragédiához. Amit ma látunk magunk előtt a világ színpadán, vagy akár a könyvalakban felbukkanó drámákban, ez az összes erők szétforgácsolódását, sőt szétesését bizonyítja, a színházi közönség széttöredezetttségét, egyúttal természetesen olyan regényszerű tarkaságot és változatosságot, amely a régi drámairodalomból teljesen hiányzott s amelynek továbbfejlődéséről vagy további átalakulásáról legfeljebb jóslatokba lehetne bocsátkozni.

III. DRÁMAÍRÁS ÉS SZÍNJÁTSZÁS.

Elmer Ricenek már említett második kijelentése éppoly kevésbé új, mint az első, de a régi igazságok gyakran mutatkoznak erősebbnek az új fölfedezéseknél. Azt mondja előszavában az amerikai szerző, hogy a dráma-

író egyik legsúlyosabb nehézsége, érvényesülésének egyik legsúlyosabb akadálya, hogy munkája csakis a színpadon válik teljessé, a színészi ábrázolás segítségével, — úgyhogy előáll az a furcsa és ferde helyzet, amely szerint a megírt, kész, sőt kitűnő drámának sikere és hatása majdnem felerészben a játékon múlik. Ez évezredek óta kipróbált, tapasztalati igazság. A korai renaissancetól kezdve, úgyszólván a XVIII. század végéig a műkedvelők-ből lassan kialakuló társulatokkal, vagy a klasszikái és írott drámán nevelődött újfajta színészekkel szemben ott volt a *commedia dell'arte*, vagyis a hivatásos és hagyományos színjátszás, amelynek kész drámákra vagy vígjátékokra sem volt szüksége ahhoz, hogy valódi színpadi élményben részesíthesse közönségét. Drámái kivonatokból, novellisztikus eredetű mesékből vagy akár szájhagyomány útján kapott történetekből, gyakran egy kopár scenáriumból, tehát egy összefüggő jelenetsorozat egyszerű jelzéseiből a színészek kialakították a párbeszédet, kerekké és egységessé formálták a színdarabot.

A *commedia dell'arte* megszűnt, úgyszólván beleomlott mindenestől az élő irodalomba, amelynek utolsó nagy területhódító vezére az olasz Goldoni volt, miután a *commedia dell'arte* már befejezte küldetését s végigtermékenyítette az összes európai drámairodalmakat. De azért az irodalmi alapon fejlődött s irodalmi keretek között mozgó színjátszásban is megmaradt a színész két főtípusa: a tolmácsoló színész, aki lelkiismeretesen szolgálja az író, s a teremtő színész, aki egyéni szuggesztíója mellett, mint emberábrázoló, valósággal munkatársává lesz az írónak. Már Lessing is tudta s tömören meg is fogalmazta, hogy a színész feladata: „weiterdenken“, — tovább szöni az író gondolatát, hiszen a szó a könyv elvont területéről az eleven színpad síkjára kerül, más körbe helyeződik át és így új igényeket támaszt.

A *dráma* gócpontjában úgy áll az ember, ahogy a költő életrehívta és kiformálta, mint hús-vér teremtmény, maradandó lényével és lényegével, aki nem lehet más, mint ami. A változatlan ember, akinek nincsen maszkja.

A *színpad* gócpontjában úgy áll az ember, mint színész, odaadásának, változandóságának és átváltozókéességének teljes birtokában és tudatában. A változó ember, akinek maszkja van.

Az antik színpadon drámaköltő és színész e szöges ellentéte sohasem lepleződhetett le igazán, mert a színész az ógörög színpad túlméretezett keretei között inkább szimbóluma volt az embernek, mint valóságos ember. Csakis az önmegfeledkezés extázisa juthatott osztályrészül s az is jobbra csak a kórusban, amely a magas kothurnuson lépkedő, hatalmas álarcok

mögé rejtett, a szócső gépiességével megterhelt, szinte merev Isten, — vagy hősszimbólumokkal ellentétben legalább a lírai és filozófiai részletekben tiszta lelki élményt adhatott a nézők tömegének.

Az emberábrázolást az antik színpadon a színész oldotta meg teljesen, az embert úgy szólván ő váltotta meg, amikor kitört az antik műfajok rácsai közül. A római színház, amelyhez életveszélyesen sebes iramban társult a cirkusz, fenevadakat és halálraítélteket léptetett föl, mint protagonistákat, s azokban a nagyméretű látványosságokban és revükben, amelyek igazi előfutárjai voltak a modern óriásfilmeknek: az ember csakis testiségével, külső adottságaival tudott hatni. A színjáték szellemi és lelki oldalát a *pantomimus* képviselte, aki, mint neve is elárulja, minden emberit átélt és ábrázolt s némajátékával olyan ékesszóló volt, hogy lassankint nemcsak a társadalmi élet fontos tényezőjévé küzdötte fel magát, hanem, ami már szinte groteszkül hat mireánk, politikai faktorrá is emelkedett. Rómában mindenki a nagy színészek után bolondult s Nero császárnak is egyik legfőbb ambíciója az volt, hogy jó színésznek tartsák.

A mai teremtő színész, a régi, római pantomimek egyenes leszármazottja és örököse. A múltban, legkivált a XVIII. és XIX. században (vagyis a drámának hanyatló korszakaiban) gyakran megtörtént, hogy a színész a dráma és költészet tízparancsolatát végrehajtotta a színpadon, amikor a költőkben és drámaírókban nem volt elég rátermettség ehhez a feladathoz. Elég itt Garrick Dávid, Kean Edmund, Salvini és Rossi, főként Duse Eleonóra nevét idéznünk. A magyar színpadon is Déryné, Prielle Cornélia, Blaháné stb. sikert és életet biztosítottak olyan színpadi műveknek, amelyek az ő visszalépésükkel vagy halálukkal végleges feledésbe merültek.

Drámaírónak és színésznek ez a paradox, sőt fonák viszonya, vagyis az a kétségbevonhatatlan helyzet, hogy a zseniális színész, a drámaíró és költő megfelelő részvétele és hozzájárulása nélkül is teljes súlyú és értékű embereket teremthet a deszkákra; hogy a színész egymagában is emberteremtő és emberfelszabadító lehet. Harmadfélezer év óta a drámaíró embereket alkot, akik szavaikon és csakis saját szavaikon keresztül élnek, mert a drámában egy van, ami konkrét, kézzelfogható és közvetlen, és ez a párbeszéd, teste-lelke és egyúttal öltözete az Embernek s a szavakba igézett és szavakhoz láncolt emberek alkotójukról és ábrázolójukról leválva is önálló és örök életet élnek s szorosán hozzátartoznak a művelt ember élet-tartalmához. Ki tudná elképzelni a világot Hamlet és Falstaff, Adám és

Mefisztó, Harpagon és Hjalmar Ekdal nélkül? De ezenkívül minden időben voltak a színpadon (amely sokszor vására és nem egyszer vérpadja a drámai művészetnek), emberek, akiket nem a költő vagy a drámaíró teremtő fantáziája szólított életre, hanem egyoldalúan és kizárólagosan a színész formált ki a maga leikéből és testéből a színpadra, s akik — mint említettem — az illető színész szuggesztiója nélkül az árnyékvilágba merülnek s néha, mint tetszhalottak egy új színész teremtő vágyából és képességéből, megint életre kelnek, akár a holtak hitt Euridike. Bár ez az eset ritka, mert a színész igézetén kívül a kor lelke is beleszólt ezekbe a fellobbanó, hirtelen és átmeneti sikerekbe, s olyan feltámadás, mint Szofoklesz Elektrájáé, amely 1890-ben Jászai Mari ábrázolásában színpadi eseményből országos szenzációvá emelkedett: csakis a nagy drámaköltőknek jár ki, a változó korok minden álértéket megsemmisítő, gyilkos mérlegelésének hatása alatt. Ki ismeri manapság az ifjabbik Dumas Césarinejét, a Fémme de Claude című darabból, vagy ki gondol Clotilde rémregényszerűen szerkesztett ponyva-alakjára Sardou Fernandéjában? S valamikor ezek élő és költői emberek voltak Duse teremtő színjátszásának kegyelméből, aki áthevítette őket ihletével, átította őket szívének vérével, amíg teljesértékű teremtményekké nem váltak a színpadon, a szerelmes gyűlölet s a gyűlölködő szerelem megragadóan igaz típusaivá. Ugyanígy a biedermeier-korszak polgári felfogásához kötött, felemás lelkű, lélektanilag elhibázott és alig is hihető Gautier Margitot Duse a szenvedő, lemondó és mégis üdvözítő szerelem költői alakjává élte ki a színpadon s olyan magasságokba ragadta fel, amelyek sohasem nyíltak meg Dumas fiás költői és emberábrázoló képessége előtt.

A mérhetetlenül elszaporodott és szinte beláthatatlan drámai műfajok megértését és különválasztását illetőleg drámaírónak és színésznek e ma is égetően aktuális viszonya (hogy a hangosfilmben mindez még jóval akutabbá vált, később fogjuk látni) egészen előtérbe helyez egy egészen új szempontot, amely éppen a műfajoknak mai, bomlott sokaságában a drámairodalom termékeit egészen más megvilágításban mutatja. Eszerint ugyanis az árnyalatokra való tekintet nélkül — vannak: 1. drámai költemények, 2. drámai alkotások és 3. librettók, vagyis színpadi szövegekönyvek. Nem szabad persze elfelejtenünk, hogy minden effajta elméleti szétválasztás abban az előzetes föltevésben történik, hogy maga a gyakorlat itt is sok vegyes és átmeneti formát termel ki magából. Van olyan darab, amelyben mind a három fajta elemei fölfedezhetők. De minden fogás és mesterkedés,

minden átmenet és vegyítés ellenére ez a három nagy színpadi típus válik ki a Mának tarka és szapora terméséből.

A prózai librettista vagy szövegkönyvíró (itt sem az opera, sem az operette szövegkönyveire nem szabad gondolnunk) öntudatlan és boldog szimuláns, akinek nagy sikerei lehetnek színdarabokkal, anélkül, hogy életében egy valódi, tehát drámai értelemben helytálló színdarabot tudna írni. Nem emberteremtő, csakis alkalomszerző, — mert kitalál vagy csak újra fésül olyan színpadi helyzeteket, amelyekben a színész kiélheti a saját emberteremtő és emberábrázolási lehetőségeit és képességeit. Legjobb esetben tehát szerep-szabó, a régóta bevált fogások és fordulatok mestere, az örök tegnapnak szerencséskezű apostola, akinek párbeszédei kidolgozatlanok és főképp zeneietlenek, sommásak minden emberi és lelki árnyalás nélkül s ahol a mindennaptól, a kávéháztól és az utcától ellesett triviális szöveget is az ábrázoló színésznek kell fölszabadítania, gesztusnak és szónak élő muzsikájává átteremtenie, a közönség számára a színészi lélekből megzenésíteni és kialakítani, ahhoz hasonló módon, ahogy Mozart vagy Verdi a sokszor lélektelen és alpári szöveget feloldják a zenei és drámai kifejezésben. Mozartot vagy Verdit hallva, sokszor a legnagyobb szellemi erőfeszítésre van szükség, hogy szövegnek és zenének fehéρίζásig hevített egységét *két*, lényegesen különböző alkotóelemére tudhassuk széjjelbontani. A merőben prózai színpadra szánt librettók, vagyis szövegkönyvek ősei a commedia dell'artenek már említett scénáriumai, amelyek egyetlen célt szolgáltak: hogy fölszabadítsák a színész teremtőerejét és ihletét. Nap-nap mellett tanúi lehetünk annak, hogy tartalmas színdarabok igen is rövid pályafutás után lekerülnek a műsorról, sekély alkotások viszont fennmaradnak s ahogy az amerikai szólam szerint mondani szokták: „pénzt csinálnak“. Ez állandóan tapasztalható, mert e folyton visszatérő jelenségnek egyik alapvető oka, hogy a konvencionális, sőt kopott mese alakjai aktuálisan élővé és érdekessé válhatnak a színészi játékon keresztül. Bassermann Albert, a német színjátszás atyamestere, akinek metsző realizmusát és megdöbbentő sokoldalúságát a mai legjobb német színészek sem tudták utolérni, még 1936-ban is a legkülönbözőbb városokban hordozta meg „A szabin nők elrablása“ című ócska bohózatot, amely már újkorában, vagyis több mint két emberöltővel ezelőtt kopár és elavult volt minden jóízű ember szemében. Van azonban a bohózatnak egy mellékszereplője, akit németül Striese-nek, magyarul Rettegi Fridolinnak hívnak, s akiben a német szerzők a vidéki, ripacs színésznek és direktornak vázlatos rajzát vitték a desz-

kákra. Ezt a mindenütt ismert típust, amelyet a szerzők csak halvány körvonalalaiban tudtak ábrázolni, nagy színészek (a múltban Mitterwurzer is ezek közé tartozott) megpótolták a magukéból, legszemélyesebb élményeiket vitték át az alakba, sőt legtöbb esetben a szöveget is egyszerűen átírták saját külön használatukra. A vázlatos rajz például Bassermann átélésében és ábrázolásában monumentális festménnyé válik, élő emberi dokumentummá, megható és fölemelő színpadi élménnyé, tehát szinte költői produkcióvá, amely kiemelkedik, sőt kimagaslik a gyenge darabból, „quantité négligeable“-lá teszi magát a színművet, amelyet rangsorban a főszerep illetve meg a színpadon, s kellenén túl igazolja Elmer Rice-t, aki a hatást és sikert felerészben osztja meg szerző és színész között. Az ilyen „librettók“ esetében az arány sokkal kedvezőtlenebb a drámaíróra nézve. Ha Shakespeare a bohóc állandó és szokványos figuráját mindig újra meg újra élte át magában s mindig új meg új emberi változatban vitte színpadra (Lear királynak vagy a Vízkeresztnek „Bolond“-ja két különböző egyén, sőt két külön világ), a mai librettista nyugodtan megfordítja a dolgot, foglalkozásuk és környezetük szerint úgynevezett valóságos és megfigyelt alakokat állít deszkákra, egész csomó aktuális utalással és vonatkozással cicomázza fel őket, de végül is emberileg nem jön ki belőlük egyéb, mint a legócskább vígjátéknak vagy bohózatoknak ezerszer látott figurája, bizonyos zsunalisztikai mázzal felfrissítve, — szóval az a folyton megismétlődő színpadi alak, mely emberi hasonlatosságát, hitelességét és hihetőségét a színésztől várja s csakis tőle nyerheti el. Ezek azok az esetek, amikor irodalmi kritika és színházi közönség két szélső parton állanak s lehetetlen megegyezniök egymással. A kritika jogosan tiltakozik a darabok sekély konvencionalizmusa ellen, a közönség ugyanennyi joggal hivatkozik arra, hogy az előadás kielégítette minden igényét. Kritika és közönség ugyanarról a dologról beszélnek és mégis másról. A közönség csak élvezi a hatást, a kritika elemzi s e két különböző úton nem találkozhatnak, nem is találkoznak soha, a librettók nagy sikere és csekély értéke a mai színpadnak egyik legáltalánosabb tünete, amellyel szemben a legharcosabb kritika sem győzhet.

Theodor Fontane, a kiváló német író és kritikus még a múlt században fölvetette a kérdést, miből magyarázható a híres színműiparosnak, Birch-Pfeiffer Saroltának átütő színpadi sikere (Birch-Pfeiffer maga letűnt azóta, de a Birchpfeifferek tovább élnek) s arra az eredményre jutott, hogyha a dilettáns írók erős belső meggyőződés mozgatja, ez a legkezdetlegesebb

párbeszédet is át tudja fűteni az élet tűzével. E magyarázat nagyon is vitatható. A meggyőződés korántsem jelenti azt, hogy az író másokat is meg tud győzni, különben is a dilettánsokban rendszerint erősebb a hit és a hevület, az érzés és a meggyőződés, mint a művészekben, akik kételkednek, küszködnek és kínlódnak, mert hiszen ők a formát keresik, vagyis gondolatnak, érzésnek, elképzelésnek hiánytalan megvalósítását, a teljes és totális kifejezést, amely egyúttal technikai probléma, ami a dilettánsnak soha meg sem fordulhat az eszében. Azután meg a személyes meggyőződés emberi dokumentum ugyan magát a szerzőt illetőleg, de még nem emberi igazság és nem színpadi hatás a néző szempontjából. Ami a híres Birch-Pfeiffer librettóiban (amelyek az összes magyar színpadokat is bejárták) három emberöltőn keresztül a legnagyobb színpadi hatást váltotta ki, nem az ő meggyőződéses vagy meggyőző trivialisága volt — bármilyen erejük van is a közhelyeknek a nagy színházi tömegekben —, hanem éppen ellenkezőleg, egy Paula Conradnak, vagy egy Hedwig Niemann-Raabnak, szóval egy-egy nagyszerű színésznőnek egyéni zamatja, különös varázsa, igazi embersége, őszintesége és frissesége, amellyel a librettót a közönség előtt sikerült neki a színjáték rangjára emelnie.

A librettót, tehát az áldramát, szintén meg kell zenésíteni, — csakhogy itt a megzenésítés munkáját a nagy színész végzi el, aki, mint a közönség vágyainak és álmainak inkarnációja, a tökéletlen szóanyagból is elő tudja varázsolni a színházi élményt, föltéve természetesen, hogy a librettó megfelelő színpadi érzékkel készült. A tapasztalat azonban éppen arra mutat, hogy a librettisták úgyszólván csakis ezzel az érzékkel rendelkeznek, amely már Dumas fils meghatározása szerint távol lehet, sőt teljesen független lehet minden irodalmi képességtől. Azonkívül a librettisták, tehát a színműiparosok készsége és ügyessége főképp abban nyilatkozik, hogy korszerű ötleteiket vagy témáikat teljesen beleágyazzák az évszázados, sőt évezredes bevált színpadi hatások keretébe, úgy, hogy külsőleg újnak látszanak bár, belsőleg olyan régiek, mint egy Plautus-féle vígjáték.

Az igazi dráma (bármely műfajhoz tartozzék is), a librettókkal szemben gazdag és teljes vezérkönyv, szóval már megzenésített alkotás, amely annyira ki van dolgozva, hogy csak át kell újra élni és színpadon előadni. Az ilyen műben a színész úgyszólván saját magának a dirigense, aki a partitúra rája eső részét átérzi és kialakítja, a drámai műnek egységes hangjáért pedig a fődirigens felel, — a színpadi rendező.

Ahol ez a kényes egyensúly el van érve, ahol tehát a költő megteremtett alakja teljesen felszívódik s a maga hármás dimenziójában elevenül meg a színészen keresztül, ahol az ember mint két ellentétes teremtőerejű feszültségnek eredője lép elénk, teljesen föltárt lelkének viruló pompájában, költőibben, mint az álom és igazabban, mint a valóság, ott a drámai művészet és a színház maga, mint időszerű és mint időtlen intézmény, elérte a legnagyobbat, amit várni lehet tőle, s e tekintetben az utolsó korszerű beteljesülések a század első évtizedeire esnek. A Brahm-féle Deutsches Theater Ibsennel és Hauptmannal, Sztaniszlavszky Moszkvában főképp Csehovval, Reinhardt berlini társulata Shakespeare-rel, Lessinggel, Goethével s talán még Maeterlinckkel s némiképen Strindberggel jutott el drámának és színjátásnak olyan összeforrásához, amely egyúttal beteljesülése a Shakespeare-féle tanításnak a színjáték hivatásáról és feladatáról.

A legigazibb dráma is könnyen kudarcot vallhat a színpadon, ha a színjátás nem tud vele lépést tartani, és így a sekély librettók sikere, a tartalmas drámák eléggé gyakori bukása olyan tünet, amely a színházak üzeméből ki nem kapcsolható. Ezzel szemben egy-két évvel ezelőtt a legdivatosabb színdarabok üzleti sikerét is túlszárnyalta Londonban az az előadás, amelyben egy Gielgud nevű színész játszotta „Hamlet” szerepét. A librettókat a merő színészi virtuozitás is felszínen tudja tartani, a nagy drámához azonban nagy színész kell, s így nincs is szükség annak bizonyítására, hogy Burbage, akinek számára Shakespeare Hamletet, III. Richárdot és Othellót írta, csakugyan az a nagy emberábrázoló volt, akinek emlékét még a színhagyomány is megőrizte. Nem elég azonban a drámához, ha új utakon próbál haladni és merész, művészi, de nem teljesértékű művek szolgálatába iparkodik állítani a színjátászt (Pirandello, Bruckner, Paul Claudel stb.), mert a színjátás csakis a drámailag és költőileg teljesen megoldott formában képes élményszerűen meggyőzővé válni. Pirandello új lélektani módszere és próbálkozása nem vitte őt teljesen kielégítő megoldásokhoz és így legdrámaibb szándékai is csak részben érvényesülhettek a színházban. Ez hanyatlást jelent Ibsennel szemben, akinek Nórája világsiker lehetett hosszú éveken keresztül, akinek Rebekája (Rosmersholmban) a huszadik század egyik legnagyobb színházi élményének mondható, míg Hedda Gablerje Mrs. Fiskevel akkor hódította meg Amerikát, amikor ott még nem fejlődött ki az új drámairodalom s a közönség bevallotta a színpadi „giccseket” részesítette előnyben. Az igazi dráma és igazi színész találkozása és teljes egybeforrása igen ritkán marad eredmény nélkül, de meg

kell állapítani, hogy ezek a találkozások is eléggé ritkák, — sa dráma és színház ellentéte eléggé gyakran okoz zavart, amint az Elmer Rice kijelentéséből olvasható, amelyből eredetileg kiindultunk.

A dráma harmadik műfaja — a színjátszás szempontjából — a drámai költemény, amely akár Az ember tragédiáját, akár Calderon Világszínházát nézzük, túlmegy a színház méretein és lehetőségein, ámbar a színházak — persze igen nagy áldozat, vagyis tömérdek kihagyás és elszabdálás árán — néha sikeresen is próbálkoznak meg az effajta művek színrehozatalával. Ebben a nemben talán Goethe Faustja a legvitásabb és legakutabb eset. Már a XIX. század is a legkülönbözőbb formában próbálta színpadra illeszteni ezt a hatalmas művet, az utolsó évtizedek alatt pedig egyenesen fanatikus munka folyt, a próbálkozások egész sora zajlott le, hogy Goethének ez az életműve, amely hatvan esztendő élményét foglalja egybe, a színpadi keretben is megtalálja a maga helyét. Egy-egy részletet vagy jelenetet leszámítva azonban, a művészi eredmény sehol sem állt arányban a művészi erőfeszítéssel, sem a fáradsággal és a költséggel, amelyet a mű színrehozatalára áldoztak. Faust ugyanis nem áll a paradox egyensúlynak azon a döntő pontján, ahol a költőileg átélt és megformált alak megkívánja a mimikái kiegészítést, szóval a színészi ábrázolást. Faust már nem is partitúra, hanem a könyvből kizengő orkeszter, a legnagyobb, leggazdagabb, legteljesebb, amely valaha egy költő keze alatt megszólalt. Csakhogy ez a Shakespeare-rel vetekedő szómuzsika, mely az emberi lélek legmélyebb szakadékaiból tör fel töretlen erővel, nem ad helyet és teret a színésznek. A költő itt a színész helyett is kiélte magát, önkénytelenül kikapcsolta művéből a színészi ábrázolás igazi lehetőségeit. Itt nincsenek rések és rövidítések, ugrások és kihagyások, amelyek színészi áthidalást kívánnak s rászorulnak a színész teremtőerejére. Faust nem azért nem igazi dráma, mert tökéletlen vagy túlméretezett a színpad szempontjából, hanem ellenkezőleg azért, mert túlkész, túltökéletes és túlkidolgozott, mert a színpad csakis díszleteket, gépeket és világítást adhat hozzá s a théâtre pure helyett a théâtre spectacle jóval alacsonyabb síkjára kénytelen leszorítani a világirodalomnak e remekét. A színpad csak illusztrálhatja a művet, mint egy nagyszerű könyvet, de nem élheti át mint drámát. Láttunk Hamleteket és Othellokat a legutóbbi esztendők alatt is, akik nagyszerűen és megrázóan hatottak s a legműveltebb nézőnek is sok olyat adtak, amit az a könyvből soha ki nem tudott volna olvasni. Faust és Mefisztó azonban nem szerepek, hanem inkommenzurábilis költői lények, a költői szónak végleges és tovább nem

fokozható igézetével, amelyhez nem is kell hozzátenni semmit. Innen van az, hogy ebben a két szerepben a legkiválóbb színészek is mindenkor és mindenütt alul maradtak és egyoldalúnak bizonyultak a költő egyetemességével szemben. A költő mintha itt azt hangoztatná a színész fülébe, amit Faustnak mond a Föld szelleme: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir.“ Az ilyen drámai költemények sohasem tudnak igazán elhelyezkedni a színpad keretei között.

Az ember tragédiája, amely mostanában kezdte meg külföldi színpadi pályafutását, szintén csak olyan véráldozattal kerülhetett színpadra, hogy a szövegnek több mint felerészét el kellett hagyni. Az ilyen gyökeres beavatkozások érzékenyen érintik az ilyen műveket, mert úgyszólván átalakítják a műfajt, amelyhez tartoznak. Az ember tragédiájának gondolati tartalma és költői egysége a folyton váltakozó színpadon történelmi képsorozattá válik, közelszorul a revühöz és mindenestre théâtre spectacle, vagyis éppen az, ami legkevésbé lebeghetett a költő szeme előtt. Más kérdés, amely más megítélés alá is esik, hogy az ilyen nagy művek színpadra vitele általános kultúrtörténeti szempontból csak helyeseltető eljárás, mert a színpad a népszerűsítésnek ma is egyik leghatásosabb eszköze s meg kell engedni azt is, hogy a színelőadás nézőiből sok olvasót toboroz a könyv számára s talán a megértést is könnyebbé teszi. Mindez nagy súllyal esik a serpenyőbe, csakhogy nem szabad elfelejtenünk, hogy e megítélés nem a drámai művészet mérlegén alapszik, amely mindenkor a költészetté vált drámának s a dráma alakjaival összeforrott színészi revelációnak hajszálfinom egyensúlyát mutatja.

Amikor költészetté emelt drámáról beszélek (mondhatnám azt is, hogy drámává sűrűsödött költészet) egyúttal újra hangsúlyozom, hogy milyen széles szakadék támadhat irodalom és színdarab között. Már Lessing tudta és ki is fejezte, hogy a legteljesebb irodalmi szépségek is értéktelenek és hatástalanok a drámában, ha nincsenek a helyükön s nem illeszkednek szervesen a drámai organizmusba. A mai expresszionizmus, amely mindenütt csak érdekes kísérleteket hozott létre s amely a dialógban minden irodalmi dísz és költői cicoma nélkül csakis a karakterek és helyzetek lényegét akarta a szóval kifejezni: sehohsem tudott eljutni a színpadi sikerig. Különös, hogy az expresszionizmus gondolata mint sejtelem, megjelenik Schillernek Goethehez írott egyik levelében s majdnem fájdalmas hangon szólal meg. „Szinte azt hiszem — írja Schiller —, három évvel a halála előtt, hogy a mi drámáinknak csak erőteljes és biztos rajzó

vázlatoknak volna szabad lenniök, amihez természetesen sokkal gazdagabb leleményre volna szükségünk, hogy a közönség szenzibilitását állandóan foglalkoztassuk és izgassuk.“ Schiller, — már Shakespeare-rel szemben is érezte a maga retorikai bőbeszédűségét, átértette, hogy a drámai szöveg feszültséget és tömörséget kíván, mert hiszen a színészen keresztül valósul meg a maga teljességében, de ha Teli Vilmos kilencvenegy sorból álló magánbeszédét összevetjük Coriolánus hatsoros monológjával, amelyet a drámai helyzetnek igen magas hőfokán mond el Antiumban, nemcsak a retorikai és drámai nyelv különbségét érezzük át, hanem egészében átértjük az expresszionista törekvéseket is, amelyek végső sorban szintén tömörítésre és sűrítésre, a köznapi valóság víziószzerűen éles és hatásos kialakítására irányultak, de amelyeknek sokkal több eredményük volt a festészetben és a szobrászatban, mint a színpadon, amely valóság és vízió szerves egységét követeli meg a minden költőiség reális teljesülését a színészen, aki mint élő ember nem tűri, meg azt a korlátlan stilizálást, amely kövel és vászonnal, vésővel és ecsettel sokkal merészebb formákban érhető el. Ahol maga a legmaibb színjátszás régi költői és drámai anyagon próbálta ki az expresszionista módszert (például a nagyon szűkszavú Macbethen), egyszerre két akadályba ütközött: a természetes emberábrázolásba és Shakespeare korának barokk lendületébe és pompájába.

IV. RENDEZŐ ÉS JÁTÉKMESTER.

A mai drámai művészet centrumában olyan tényező foglal helyet, amely régebbi korokban csak ideiglenesen és átmenetileg lehetett uralkodó elem. Az ógörög színpadon, ahol a dráma a legköltőibb és egyúttal leglátványosabb produkció volt: a centrumban a *költő* állott, a drámaíró, aki mint didaskalos, tehát rendező és játékmester betanította a színészt is a szerepére. És ha megtörtént is, hogy a hibásan hangsúlyozó színészt a felingerült közönség előadás után alaposan elverte, a színész az antik színpadon alárendelt helyzetben volt a drámaíróval szemben. A középkorban és a renaissance-ban, ahol a misztériumokban és moralitásokban fellépő műkedvelők mellett a *commedia dell'arte*, vagyis a hivatásos színészek csapatja a színészt helyezte a centrumba, ahonnan az író teljesen kiszorította, a nagy apparátust igénylő misztériumokban fölbukkan a mai drámai művészet legjelentékenyebbé vált

alakja: a rendező. Francia területen, a misztériumok idejében olyan rendező is akadt, akinek egy vezérkönyvét, vagyis rendező példányát, amely bejárta egész Európát, csak nemrégiben fedezte föl a drámakutató tudomány. Ez a vezérkönyv szakasztott olyan, mint Reinhardt rendező-példánya Faustról. Teljesen kimeríti a színészek állásának, mozgásának, beszédmódjának és hangsúlyozásának lehetőségeit, pontosan bejegyzzi, hol kezdődik és hol végződik a zene s minden technikai fogásnak megadja pontosan a módját. De a nagy szervezőerőt igénylő misztériumok letűnése után, amikor a dráma teljesen a hivatásos színészek kezére kerül, a rendező eltűnik a porondról. A német „regisseur“ szó a franciáknál mindig ügyelőt jelentett s ha Shakespeare és Molière egyúttal kitűnő rendezők is voltak, arra kell gondolnunk, hogy ez a tehetségük és tevékenységük nem volt egyéb, mint *színészi* mivoltuk kiterjesztése az egész együttesre. Lessing az ő dramaturgiájában sohasem említ rendezőt, csakis színészt és ha Diderot, a XVIII. század másik nagy dramaturgja hivatkozik egy Olaszországban látott előadásra, amely hetekig tartó próbálás után olyan tökéletes összjáték volt, amelyet a nagy francia író a maga hazájában sohasem látott, a rendezőt Diderot sem említi.

A XVIII. században, amikor a dráma az operai kiállításon és díszletezésen kezdte mintázni önmagát s utóbb, amikor első ízben kerültek nagy statisztatömegek a prózai színpadra s a világítási technikának gyökeres átváltozása nemcsak új lehetőségeket nyújtott a drámai színpadnak, hanem új feladatok megoldását is várta tőle: az a gyakorlat fejlődött ki, hogy a társulat főszínésze lett egyúttal a darabok rendezője, aki természetesen megfelelő segítséggel dolgozott. (Angliában utóbb az ifjabb Kean, Irving és Beerbohm Tree, Olaszországban Salvini és Rossi, nemcsak világhírű színészek voltak, hanem a rendező munkáját is ők végezték.) A hangsúly a rendezőre céltudatosan a meiningeni herceg világhírű társulatában helyeződött át — szinte véglegesen. A meiningeni herceg, akinek egy volt színésznő volt a felesége, egy Chronegk nevű rendezővel különösen a klasszikái remekműveket kapta fel, s minthogy nem is rendelkeztek olyan színésszel, aki a közönséget a maga személyével és ábrázolásával tudta volna érdekelni és vonzani, az összevágó együttesre, az egységes és sajátos atmoszférára, az aprólékos korhűségre, a végső árnyalatokig beszervezett és begyakorlott tömegekre alapították előadásaik sikerét. Egy kiváló magyar kritikus, Péterfy Jenő, a meiningeni társulat budapesti vendégszereplése alkalmával minden egyes bírálatában hangsúlyozta,

hogy e kiváló, de mégis csak másodrendű dolgok sohasem pótolhatják igazán az elsődrendű dolgot, a nagy színészi élményt s keserűen jegyezte meg, hogy Július Caesar fórum-jelenetében Antonius nagyszerű megnyilatkozása elhalkul és elmosódik a tömeg lármájában.

De ezt a fejlődést nem lehetett már feltartóztatni, bár azzal a kockázattal, sőt következménnyel is járt, hogy a drámát valóságos operaszerű műfajjá formálta. Az aprólékos archeológia erősen hatott a korbéli drámák rendezésére is, valóságos szobák és termek kerültek a nagyon is kulisszaszerű és közhellyé vált vászonzalag helyébe, viszont maga a drámai művészet — költő és színész egysége — egyre válságosabb helyzetbe jutott. A nagyszerű és valódi keretből hiányzott az életet ábrázoló és élményt adó tartalom.

Minthogy a színjátszás úgyszólván merő rutinná merevült, amely az új drámák igényeit nem tudta kielégíteni, nem is csodálható, hogy a mai drámai művészetet éppen a legnagyobb városokban olyan színpadi rendezők indították el, akik eredetileg egészen más területen működtek. Párizsban Antoine, a volt gázgyári tisztviselő, Berlinben Brahm az író és kritikus, Moszkvában Sztaniszlavszky és Namirovics—Dacsenko kívülről jöttek a színpadra egy új valóságművészet, egy új életigazság igéivel és módszereivel. Sőt a század második évtizedében a párizsi Théâtre du Vieux Colombier, amely új írókat nevelt, a színjátszást költői rangra emelte: Jacques Copeau életműve volt s az ő keze alatt nevelkedett Jouvet, az építészmérnök, Dullin és Gaston Báty, akik eleinte úgynevezett avantgarde színházakat, tehát forradalmi színjátszást teremtettek, de lassankint a költői színjáték irányában kezdtek fejlődni s ma már művész-színházak vezetői s nem előőrsek vagy előfutárok.

A forradalmat a színházakban olyan ember küzdötte végig, akinek magának soha nem volt ugyan színháza, de aki nélkül egyetlen mai színházat sem lehet elképzelni és ez az ember Gordon Craig. A szigorú színpadtörténelmi igazság szerint neki is van elődje, a svájci Appia Adolf, aki a valóságot ábrázoló, sőt a valóságot túllícitáló színpadi művészet korában, szó, díszlet, zene, világítás egységét hirdette, amikor a színpad már a festők kezébe került, s a legstílustalanabb egyveleget mutatta, úgy, hogy a háttér vászna előtt álló színész alakja a vászonra festett palota harmadik emeletét súrolta. Appia fejében fogamzott meg először az a gondolat, hogy a színpad mindenestől víziót mutasson s éppen ezen a réven fejezze ki a valóságot, de a különböző művészetek

önkényes keverése helyett harmonikusan elgondolt és megvalósított keretbe állítsa a színészt, akinek három dimenziója igen gyakran kirívó ellentétbe jutott a festett vászon két dimenziójával s megsemmisített minden illúziót.

Appia azonban csak teoretikus volt, munkáját akkoriban még a szakemberek sem nagyon forgatták, Gordon Craig ellenben, akinek édesanyja, Ellen Terry, a kor legnagyobb színésznője volt s az apja építész, maga is a színpadról indult el, mint tehetséges színész és rendező. Appia elméleti megállapításait és óhajait jóval túlhaladva, a század elejének egész drámai színpadát annyira elavultnak, elvéhnedtnek és művészietlennek érezte, hogy mint forradalmi újító lépett föl s ő volt az első, aki különböző könyveiben és a „The Mask“ című értékes folyóiratában, amelyet Firenzében adott ki, a drámaíró és színész helyett a drámai művészet centrumába a rendezőt állította, mint korlátlan színpadművészt, akinek elképzeléséből, akaratóból és átéléséből kell kinőnie az egész előadásnak. A Gordon Craig értelmében való színpadi rendező tehát a legegységesebb művész, a drámai mű az ő számára pusztán anyag, a színész egyszerű eszköz, amelyet fölhasznál, ő teremti meg a teljes színpadi keretet, ő tervezi az összes ruhákat, ő gondolja ki a világítást s ő hozza létre az abszolút összhangot a drámai művészet élő és élettelen elemei között. Amily érthető, hogy az Angliában teljesen üzletté vált, és végtelen sorozatokat nyújtó színházi üzemek váltották ki a nagy ellenhatást, amely Gordon Craig forradalmi újításában jelentkezett, — éppoly természetes, hogy Gordon Craig végeredményben ott sem tudott gyakorlatilag boldogulni, ahová örömmel hívták és tárt karokkal fogadták. Ő tervezte Duse számára egy Rosmersholm-előadás díszleteit és ruháit — ő rendezte Moszkvában Sztaniszlavszkyék színpadján Shakespeare Hamletjét, dolgozott a kopenhágai udvari színházban, voltak sikerei is, de talán még több konfliktusa. A nehézség mindenütt abban mutatkozott, hogy Gordon Craig, mint rendező százszázalékos engedelmességet és megadást kívánt igazgatótól és sztároktól lefelé az utolsó statisztáig és szerelőig; ezt a programot azonban keresztülvinni még olyan színpadon sem lehetséges, amely feltétlenül elismeri a rendező fölényét és felelősségét és szívesen rábízza magát egy ilyen vezetőegyéniesség tehetségére és tudására. A legnagyobb és legerélyesebb rendezők munkája is csak az elérhető legjobb kompromisszum, vagyis a lehető legművészebb alku az adottságokkal és kényszerűségekkel, aminthogy nincs se költő, se művész, aki

feltétlenül szabad volna s ne függene a nyelv, a vászon, az anyag adottságaitól és kényszerétől. Gordon Craig azonban irtózott minden kényszerétől, bár egyik kijelentésében önkénytelenül elárulja, mennyire érezte ő maga is, hogy zsákutcába szorult még a shakespeare-i drámáról is kénytelen volt azt mondani, hogy nem színpadra való, holott éppen a huszadik század színpadi Shakespeare-je a múlthoz képest a legnagyobb művészi eredményt tünteti fel.

Gordon Craig szemében azonban a legnagyobb szálfka a színész volt, akit ő a század elején az európai színpadon talált. Craig forradalmi újítása ezen a ponton volt a legveszedelmesebb és legkockázatosabb, talán azért, mert éppen itt nyúlt vissza a legősibb hagyományokhoz. Craig a mai színészt önkényes, anarchikus, bomlasztó elemnek érezte, aki a drámai produkcióba mindig a saját egyéniségét erőszakolja bele, aminek eredménye csakis az lehet, hogy minden művészi keretet szétfeszítsen, minden egyensúlyt felborítson, minden organizmust felrobbantson. A színész feladata Craig szerint—: sajátítsa el mesterségét minden titkával és fogásával olyannyira, hogy a tökéletes technikai megoldásban fölszívódhassék minden egyéni önkény, minden szubjektív megnyilatkozás, minden lélektani árnyalás és hozzáadás, szóval legyen a színész igazi utódja az ógörög színésznek, akinek még az arcjátékát is eltakarta a lárva — legyen a színész igazi megtestesülése a bábunak, a marionettének, amelyek valamikor istenképek, megrendítő szimbólumok voltak — szóval legyen a színész, ahogy ma Gordon Craig után Európa-szerte nevezik: „Übermarionette“.

Gordon Craig világraszóló hatása két nevezetes irányban érvényesült. Az egyik csakugyan a fejlődés célját szolgálta. A rendező került a drámai művészet centrumába, s ahol a rendező eklektikus volt, mint Reinhardt, legtöbb esetben a drámairót is jól és híven szolgálta s bár a centrumban állott, nem szorította ki helyéről a költőt. A színpadi keret megteremtői a díszlet- és jelmeztervezők azonban Reinhardtnál is, másutt is teljesen Gordon Craig hatása alatt működtek. Reinhardt ellenben — ritka kivétellel — nemcsak a drámairót hagyta meg a maga helyén, hanem a színészre vonatkozólag is a legjobb hagyományokat folytatta, s Craiggal ellentétben éppen a színészi egyéniségek felfokozására törekedett, sőt utolsó színházi alapítását, a bécsi Josephstädter Theatert, egyenesen a színészek színházának nevezte, amivel nyilvánvaló tanujelét adta annak, hogy a rendező sohasem léphet a színész helyébe, nem fojthatja el a színészi

egyéniséget, mert a legjobban rendezett darabban a rendező drámaíró, színészt és közönséget tud egységbe hangolni, összefogni oly módon, hogy ő maga szinte eltűnik és láthatatlanná válik.

Reinhardt éppen a maga körültekintő eklekticizmusával világszerte iskolát csinált, de Gordon Craig hatása alatt megjelent a színpadon a rendezőnek egy másik kevésbé szerencsés típusa is, akit csak német szóval tudunk megjelölni, az úgynevezett „Überregisseur“, vagyis a túltengő rendezői beavatkozás nagymestere, aki a drámai művészet középpontjába állva, a drámaíró és színészt egyaránt kiszorította azon az alapon, hogy a produkció egysége egyetlen akarat korlátlan érvényesülésén múlik. A legutóbbi időkben az Überregie-nck egyik flagrans esete volt az a Hamlet-előadás, amelyet Berlinben a kiváló Jessner rendezett. Hamlet, mint már említettem, önmagában véve Sem „théâtre-pure“, mint a klasszikai vagy neoklasszikai dráma, mely csak annyit vesz föl a színpadiaságból, amennyit a mű ábrázolása megkövetel. Hamlet bizonyos fokig akkor is látványos dráma, ha a színpadi rendezés híven követi Shakespeare-t. Jessner azonban odáig bátorkodott, hogy az ő előadásában Claudius király nem az imázsámulyon térdepelt, hanem az ágyában hánykolódott, Hamlet a királynét ugyancsak az ágyából ráncigálta ki s a királyfi negyedik felvonásbeli nagy magánbeszéde közben hátul a matrózok egy hadihajót szereltek föl s hozzá különböző nótákat énekeltek. E betörés a drámaköltő legsajátabb területére azon az alapon, még inkább talán azzal az ürgegyel, hogy a régi dráma időszerűbbé váljon s közelebb kerüljön a Mának a közönségéhez, azzal a biztos veszéllyel jár, hogy az előadott darab műfaja megváltozik s a legmélyebb dráma is átalakul revűvé, ami ebben az esetben meg is történt. A XVIII. század első felében, amely meglehetősen távol állott még Shakespeare-től s inkább könyvben élvezte a nagy drámaíró, mint színpadi ábrázolásban, Shakespeare keresztfia, Davenant William, (akit sokan Shakespeare természetes fiának tartanak, főképp azon az alapon, hogy ő maga szeretett ezzel dicsekedni) — ez az ügyes színpadi író és jeles rendező megelőzte Jessnert és „Macbeth“-et, mint énekes és táncos revüt hozta színre. A dráma hangsúlyát Macbeth-ről és a Ladyról áthelyezte a boszorkányokra és Hekatéra. Davenant egész boszorkányszombatot vitt a színpadra, nagy ballettel, tánccal, énekkel és zenével s az előadás hatására és sikerére nézve misein jellemzőbb, mint az, hogy hagyományteremtőnek bizonyult. Több mint száz esztendőn keresztül a színpad nem tudott megszabadulni a látványos boszorkány-

ballettől, a tragédia jelentékeny kárára. Davenant módszere teljesen egyezik a modern Jessnerével. Káprázatos külsőségekkel próbálta megoldani, ami merő belsőség. A boszorkányok Macbeth lelkének kísértő szellemei végzet és akarat veszélyes keresztútján, csakis így elevenedhetnek meg; mint színpadi látnivalók értéktelenek, mert gépiesek.

Jessner Othellója viszont jellegzetes példa volt arra nézve, hogy a rendező miként törhet be a színész sajátos területére, amelyet pedig művészi szempontból a legélesebben és legpontosabban kell elhatárolnia.

Az utolsó felvonásban a díszletnek Desdemona hálósobáját kell ábrázolnia, ami sokféleképpen történhetik, a színjátszás legcsekélyebb sérelme nélkül. Jessner színpadán nem állott hálósoba, csak egy hatalmas, lépcsőzetes emelvény s erre helyezték Desdemona túlméretezett mennyezetes ágyát. A laikus néző nem érthette meg a díszletet, a szakember pedig csak némi töprengés után juthatott rá a rendező indító okaira, amelyek szépek és igazak ugyan, de teljesen a színészi ábrázolás és nem a rendezői megvalósítás körébe vágnak. Shakespeare Othello karakterét a nagy géniusz sugallatával úgy formálta ki, hogy a velencei mór Desdemona megölését ne egy szerelemföltő vadember gyilkosságának érezze, hanem nagyszerű áldozatnak, amelyet meg kell hoznia a *becsület oltárán*. Ez világosan ki van fejezve a szövegben s a kiváló Othellók (Salvini, Rossi, legutóbb a néger Robeson) a legmegrendítőbb hatást érték el az emberi vakság e megdöbbentő lendületével, amelyet nyomon követett a tragikus megismerés, a keserű kiábrándulás. Ezt a sajátosan színészi feladatot azonban nem lehet és nem szabad a díszletre bízni, amely a színész játéka nélkül nem lehet értelmes és világos, a megfelelő játék mellett pedig csak fölösleges és zavaró dolog. Jessner utóbb elhagyta ezeket a rendezői kihágásokat s III. Richárdban szinte a be-diszítetlen Shakespeare-színpadhoz tért vissza.

A kitűnő orosz iskolán fejlődött Tairov ezzel szemben a színészt helyezte vissza a drámai művészet centrumába, de módszerével, amely a legrégebb forrásokhoz tért vissza, — túllőtt a célon. Craig Übermarionette-je helyett Tairov az egyetemes színészből látja a drámai művészet beteljesülését. A színész legyen egyszemélyben akrobata, artista, táncos, énekes és mimikus, — csakis akkor teremtheti meg a színpadon a nagy feszültséget, a korlátlan dinamikát. Ezt nevezi Tairov felszabadult színháznak, amelynek lehetőségeit egy nagyhatású könyvében tárta föl. Tairov tanítása, mint elv és irány, megtámadhatatlan. A színész sok-

oldalú lelki és testi, sőt szellemi kiművelése — kivált a legutóbbi időben égető szükségé vált —, de maga ez a sokoldalúság, sőt tökéletesség gyakorlatilag csak ritka esetben vihető keresztül. Tairovot kétségtelenül a Djaghilev-féle orosz balett rendkívüli teljesítményei befolyásolták, a pantomimika és táncos előadások ritka összhangja s a zseniális Nizsinszki-nek mimikailag is magasrendű táncművészete. De hogy a drámai vagy énekes színpadon ez az eredmény el nem érhető, a Tairov-féle társulat előadásai bizonyították be. A sok ügyes, sőt kitűnő színész között egyetlenegy sem akadt, aki az az egyetemes színész lett volna, akit Tairov megálmódott.

Meyerhold viszont, az orosz színpadnak másik ismert újítója, föl találta a tudományos színészt, akit bő mechanikai tanulmányok segítségével el kell juttatni a gép megbízható pontosságáig. Meyerhold színész közeli rokonságban áll a Craig-féle Übermarionette-el. A kettő között az a lényeges különbség, hogy a Meyerhold-féle színész nemcsak minden lélektani folyamatból ki van kapcsolva, hanem föl van szabadítva az illúziókeltés feladata alól is, sőt egyenesen el van tiltva attól, hogy akár vízióárius, akár realista módon illúziót keltsen s így eszméltessen rá az életre. A Meyerhold-féle színésznek az akrobatizmusból kell kinőnie, hogy a legmerészebb, sőt a legképtelenebbnek látszó mozgásokat is elvégezhesse, ha a „konstruktív“ ábrázolás és kifejezés azokat megköveteli. Meyerhold konstruktív színésze természetesen kommunista színész is egyúttal, tehát a propaganda szolgálatába állítandó. A berlini Piscator is évekkal ezőtt még úgy fogta föl a rendező szerepét, hogy a régmúlt drámáit is bele kell állítani az aktuális politikába, amiben az orosz példák is szeme előtt lebeghettek. Rendezőknek és drámaíróknak ez a küzdelme azonban ezúttal is a nagy drámaírók és költői művek teljes győzelmével végződött, mert egészen más dolog a színpadi rendezés sokféle kiaknázható eszközével a régi remekműveket a mai néző gondolati és érzelmi körébe helyezni, mint a distanciát oly módon megszüntetni, hogy erőszakos kézzel belenyúlunk egy költői és drámai organizmusba, amelynek hatásai csakis sub spécie aeternitatis érhetők el, s nem a modernizálásnak brutális módszereivel.

Ha a több mint egy emberöltő alatt lezajlott színpadi forradalmakat egybefogva tekintjük: mindenekelőtt azt kell megállapítanunk, hogy majdnem egytől-egyig megalkuvásban értek véget. Gordon Craig termékenyen hatott mindenütt, de újításait senkisémm vitte keresztül teljesen és követ-

kezetesen, úgy, hogy a nagy rendezőművész elkeseredett lélekkel fordított hátat a színpadoknak, amelyek egyrészt belőle éltek, anélkül, hogy ezt bármikor is őszintén bevallották, vagy elismerték volna.

Hogy egy példát említsünk a sok közül, a forgószínpad harminc évvel ezelőtt azért jött divatba, mert a megkövetelt, tehát a háromdimenziójú díszletek felállítása egy-egy darabban lélekölő szüneteket tett elkerülhetetlenné. Így például a kitűnő Kémény Jenőnek több mint harminc évvel ezelőtt megtervezett Macbeth-jében, a régi Nemzeti Színház színpadán, a várudvar felállítása teljes huszonöt percet vett igénybe. A forgószínpad abban az időben két okból bukott meg. Először a nagy színpadok is csak szegmentumokat tudtak adni, másodsor az összenyomott, keskeny és szoros plasztikus díszletek között a színész eltörpült, összezsugorodott, levegő híján maradt, szóval nem érvényesülhetett igazán. Ugyanez a forgószínpad azonban teljes erejével feltámadt, mihelyt a drámairodalom a megszabott, felvonásos szerkezetet lerázta magáról s képsorozatokban megjelenő, regényszerű műveket termelt, amelyek megkövetelték a forgószínpadot. Viszont a forgószínpad a múlt tanulságain okulva, nem ragaszkodott többé a plasztikus, tehát háromdimenziójú díszletekhez, hanem — mindenestre művészibb formában — visszatért a festett vászonhoz.

Ez a kompromisszum száz meg százféle formában megisméltődött: van plasztikus és van festett, van stilizált és van naturalisztikus díszlet, van lépcső és van függöny díszlet helyett, szóval olyan eklekticizmus terjedt el a színpadon, hogy az újítások forradalmi évei alatt ezt el sem lehetett volna képzelni. De a színpadnak ez a vegyes és tarka képe, a színpadi keret változandósága és sokfélesége csak megfelelő kifejezése, élő bizonyága annak, hogy a drámairodalom maga gyökeres átalakuláson ment keresztül s a különböző műfajoknak olyan sokasága lepte el a színpadot, hogy a múlt korszakoknak aránylag egységes és egyöntetű keretéről szó nem lehet többé. A forradalmi újításokból, főképp az avant-garde színházakból — mondhatni élharcos színházak működéséből — is az a kétségbevonhatatlan igazság szűrődött le, hogy a színpadi rendezés csak közvetítő, szervező, összhangoló erő drámaíró, színész és közönség között, s hogy a színpadi hatás és siker a három elemnek egy közös élményben való összeforrása. Rendezői túltengések ma is előfordulnak, de minden elvi igazolás nélkül s legtöbbször világosan látják azt a valóságos tény is, hogy a drámairodalomnak mai szétforgácsoltága és tarka-

sága igen mély társadalmi, politikai, sőt irodalmi okokon múlik, amelyek a legjobb szándékkal, sőt a legerősebb elszántsággal sem szüntethetők meg. A mai társadalom legkifejezőbb formája a regény, s ezen semmiféle akarat vagy rendelkezés nem változtathat. A drámaírás nem érheti el egy Proust, André Gide vagy Thomas Mann színvonalát, mint ahogy annak idején Augier vagy Dumas alatta maradtak Stendhalnak, Balzacnak és Flaubertnek.

V. SZÍNHÁZ ÉS FILM.

A világháború ideje alatt kibontakozó s a világháború után közvetlenül igen nagy mértékben fejlődő színházi konjunktúra (amely azonban pár esztendő múltán álkonjunktúrának bizonyult), olyan tömegeket vonzott a színházba, amelyek azelőtt a színházat csak kívülről ismerték. G. Bernard Shaw egyik újabb darabjának előszavában közli azt a megfigyelését, hogy a lövészárokból hazatérő legénység, amely fölfedezte a maga számára a színházat: oly tájékozatlanul állott a drámai formával, a színházi konvenciókkal és a színpadi illúziókkal szemben, hogy viselkedése és magatartása a nézőtérén egészen értelmetlen volt a darabot illetőleg. Azt sem tudták ezek az emberek, hol sírjanak és hol nevéssenek, aminek természetes következménye abban nyilvánult meg, hogy a színházak a maguk műsorát egyszerűsítették, más szóval alacsonyabb színvonalra szorították le az új, fizető közönség kedvéért. A világháború angol matrózai tehát nagyon elütöttek azoktól az Erzsébet-korabeli társaiktól, akik nemcsak megtapsolták Hamlet hosszú monológjait, hanem egy följegyzés szerint az egész Hamletet eljátszották egy vitorlášhajó fedélzetén.

A színházi közönség, mely a világháború alatt és közvetlenül utána erősen megszorodott, kétségtelenül mélyebbre szorította le a színvonalat, de még súlyosabban esik latba az a világszerte fölmerült jelenség, hogy a nagy föllendülést nyomon követő gazdasági dekonjunktúra legérzékenyebben éppen azt a művelt középosztályt sújtotta, amelynek számos tagja, még a boldogabb békeidőben is, szívesebben mondott le a vacsorájáról, mint egy értékes színházi estéről.

A drámai irodalom és a színház válságáról egész kis könyvtárat írtak össze olyan időben is, amikor az aránylag egységes művelt középosztály fölfigyelt minden érdekes színjátékra és színjátészóra s mindenféle külön mes-

kedés, filléres bérlet vagy egyenes bevezénylés nélkül is megtöltötte a jól igazgatott színházakat. Francisque Sarcey, a múlt század legjellegzetesebb polgári színikritikusa és a hagyományos dramaturgiának legkitűnőbb mestere, egész lajstromot állított össze azokból a művekből, amelyek a legkülönbözőbb korszakokban dráma és színház vészes és végleges válságát hirdették. Sarcey gúnyosan sorolta fel e különböző munkákat, amelyeknek nem kereste meg a lélektani kulcsát. Bizonyos szempontból és némi túlzással igenis könnyű válságosnak ítélni a drámai művészet állapotát bármely korban, amikor a színház nem egyetlen centruma az irodalmi szórakozásnak. Ily alapon a dráma helyzete már akkor is válságos, amikor kissé háttérbe szorul a regény mögött, ami a XIX. század óta szinte állandó jelenség, bár még ebben az esetben sem szabad elfelejtenünk, hogy a drámai művészet a maga jelenvaló erejével és szuggesztivitásával, s mint egyetlen műfaj, amely nem szívódott fel a könyvben: mindig közvetlenebb, erősebb, élményszerűbb hatást fog kiváltani, mert a színházban összegyűlt tömeg százszorosán és ezerszeresen visszhangozza azt, amire a dráma apellál, s innen van, hogy a közvélemény és a cenzúra is, a múltban éppúgy, mint a jelenben, sokkal éberebb és érzékenyebb figyelmet tanúsított a dráma, mint egyéb műfajok iránt.

A drámai művészet válságát hirdető cikkek és tanulmányok a legutóbbi fél-emberöltő alatt egészen más megfontolásból fakadtak, mint a régebbi korok vészkiáltásai. A színház, amelynek hanyatlását és vesztét a Goncourt-testvérek még a cirkusztól várták, azóta a technikai haladás révén olyan versenytársakat kapott, amelyek részben az ő gépies változatai és utánezatai és a drámai művészet fejlődésében ugyanolyan forradalmi felfordulást okoztak, mint valamikor a könyvnyomtatás az irodalomban.

Amíg a némafilm uralkodott, ámbár olyan különleges színésztehetséget termelt ki magából, mint Chaplin, bármily nagy tömegeket vonzott is magához, alapjában véve alsóbbrendű pótszernek tekintették, amely nem jelenthet versenyt vagy veszélyt a színházakra nézve. Ez a felfogás azonban tagadhatatlanul megváltozott, amikor a némafilm megszólalt s a vászonra vetített — és elolvasandó — felírások helyébe a fényképezett színészek valóságos, élő párbeszéde lépett. A hangosfilmmel szemben fölmerült aggodalom vagy reménység, hogy a nemzetközi némafilmmel szemben a *nemzeti* nyelvet használja s így az idegen nyelvet nem ismerő közönség részéről közömbösséget vagy ellenkezést fog kiváltani, a gyakorlatban nem teljesült be: amerikai, angol, francia filmek mindenütt nagy nép-

szerúséget értek el az idegennyelvű közönségnél is, részben, mert a párbeszédet, rövidített formában, ilyenkor éppúgy rávetítik a vászonra (hazai nyelven), mint ahogy ez a némafilm idejében történt, másrészt olyan okból, amelynek föltárását későbbre kell hagynom.

A hangosfilm ma még csak kétdimenziós és nem igazán színes, tehát a leegyszerűsített párbeszédet kivéve, alapjában véve fényképezett színház, azzal a különbséggel, hogy vizuális lehetőségei szinte korlátlanok. A hangosfilm az egész világot felölelheti, mint színhelyet, amit a régi dráma csak szóval és elmondással tudott kifejezni, a film, mint élő valóságot ábrázolhatja s vizualitás tekintetében nincs és nem is képzelhető olyan színház, amely a hangosfilmmel fölvehetné a versenyt.

Így nem lehet csodálkozni azon, hogy a hangosfilm térhódításával egyidejűleg általánossá vált a jelszó, hogy a színháznak — s vele együtt az évezredekre visszatekintő s a legrégebb múltba kapcsolódó drámai művészetnek napjai meg vannak számlálva. A színház végső válságát hirdető elméletek soha nem léptek fel olyan erővel, mint az utolsó esztendőök folyamán. A hangosfilm nem csupán a nagy tömegeknek vált úgynevezett színházi szórakozásává, hanem a színházakból kiszorult középosztálybeli elemeket is magához vonzotta. A színházakkal szemben a filmszínházak főképp a nagyvárosi embernek teljes kényelmét szolgálják. A színházi előadások két és félórás vagy háromórás időtartama helyett a film másfél-óráig tartó produkciókat nyújt kora délutántól fogva késő éjjelig, ilyen előadásra bármikor be lehet lépni, a film nem kíván külön előkészületeket vagy öltözködést, a színháznak örökké kitörölhetetlen ünnepi jellegével szemben könnyen illeszkedik bele a hétköznapi megszokott keretébe s még azzal az állandó illúzióval is megtéveszti a közönséget, hogy jóval olcsóbb, mint a színház. Ez az illúzió nemcsak azért hamis, mert a jobb-fajta és nagyobb szabású filmszínházakban a jó helyek majdnem annyiba kerülnek, mint a bérelt helyek a színházban, hanem már azért is, mert a film időtartam tekintetében rendszerint félannyit ad, mint a színház, amely a néző egész estjét kitölti, s így a film olcsó helyáraiban látni a színházak fenyegető veszedelmét, merő félreértése az egész kérdésnek.

Tény az, hogy a legsötétebb válsághírek ellenére Londonban, Párizsban, sőt Budapesten is, a hangosfilm divatja idején éppen a drámai színházak megszaporodtak, ami semmiesetre sem vall arra, hogy a színház hanyatlásnak indult. Igaz, hogy e színházak élete küzdelmesebb, mint volt valaha, de ennek oka egyrészt a verseny, amelyet egymás ellen folytatnak.

mert a drámairodalom mai kaotikus termelésében nem tudnak eléggé elszigetelődni egymástól, a másik ok pedig — és ez a döntő — az a verseny, amelyet a hangosfilm a színházak együttese ellen indított s amely ezeket az együtteseket — pár államilag segélyezett színház kivételével — úgyszólván széjjelrombolta.

Amikor ugyanis a némafilm átfejlődött hangosfilmmé, hamarosan kiderült, hogy a hangosfilm kész és technikailag érett, beszélő színészeket kíván. A nagy anyagi tőkékkel rendelkező filmszínházak tehát egyszerűen sok olyan színészt hódítottak el a drámától, akiknek kikapcsolódása érzékeny veszteséget, sőt pótolhatatlan hiányt jelentett a drámai művészetre nézve. Fokozta e veszedelmet, amely ma már egész teljességében kibontakozott, hogy a film rátette kezét a kezdőkre és növendékekre, úgyhogy néha a legjobb és legalkalmasabb anyagot vonja el a drámai művészet tanulmányozásától. A híres Talma kijelentése szerint a színészi tanulás és gyakorlás ideje húsz esztendő; ennyi kell a mesterség tökéletes elsajátításához. Ha ezt nem vesszük is szó szerint, Talma követelménye nem esik messzire az igazságtól, annyival is inkább, mert a mesterséget úgyszólván minden új szereppel újra kell tanulni. A filmjátékban a külső adottságok a döntők, a többi a rendező és az operatőr dolga. Csak a szerencsés mozdulatot, a kifejező arcjátékot veszik fel, a színésznek nem kell átélnie a szerepét, csak az egyes pillanatokat. Az egész szerepet már csak azért sem élheti át, mert a fölvételekből hiányzik minden folytonosság, a zárt szobákban játszó jeleneteket egymásután állítják be, ugyanígy a szabadtéri részleteket is. Későbbi mozzanatokat előbb próbálnak, korábbiakat később, a gép olyan igényeket támaszt, olyan korlátokat szab, hogy a legnagyobb színészeknek is gyakorlatra és megszokásra van szükségük, ezzel szemben a dilettánsok, akiket nem gátol sem kifejlődött egyéniségük, sem kialakult mesterségbeli készségük, a rendező és a fölvevőgép jóvoltából gyakran meglepő sikereket érnek el a vásznon. Hogy egy Elisabeth Bergner, Charles Boyer vagy Pierre Blanchard a vásznon is nagy ábrázolóknak bizonyulnak, mert egyéniségük olyan művészi többletet jelent, amely a legtöbb filmszínészből hiányzik, ezt éppoly természetesnek kell látnunk, mint azt, hogy a hangosfilm is termelt ki magából olyan egyéniségeket, mint Pola Negri vagy Greta Garbó, akik bizonyos fokig szintén meg tudják adni a közönségnek a valódi emberábrázolás illúzióját.

A drámai művészet szempontjából a hangosfilm kérdése voltaképpen a párbeszédén dől el, mert ez minden drámai műfaj lényege, s hogy a han-

gosfilmről helytálló ítéletet mondassunk, mindenekelőtt arra kell felelnünk, hogy mennyire alkalmas a vászon a párbeszéd visszaadására. Azok az amerikai vállalkozók, akik milliókat költöttek egy-egy Shakespeare-i színjátéknak hangosfilmmé való feldolgozására (Romeo és Júlia, Szent-ivánéji álm) s a nagy cél szolgálatába állították a legkiválóbb rendezőket és színészeket, semmiesetre sem tudatosították önmagukban ezt az alapvető kérdést, mert különben nem következhetett volna be az az eredmény, hogy a „Scarlet Pimpernel“ című véresen izgalmas rémdráma sokkal nagyobb sikert érjen el, mint a hangosfilmmé alakított Shakespeare.

Pedig ez az eredmény természetes, sőt szükségszerű. A hangosfilmen a színésznek két dimenziója van, mert csak fénykép-mása az élő embernek, a hang és beszéd ellenben csakis a háromdimenziójú emberrel lehet teljes összhangban. Az élő színész lényében rejlő feszültség eleven étellel és feszültséggel tölti meg a párbeszédet is, a filmszínész ellenben nem szabadítható ki a filmek alapvető *vizuális* kényszeréből, úgyhogy a filmrendezők önkénytelenül megérezték egyrészt azt, hogy csak kevés szóval szabad dolgozniuk s inkább jelzésekre kell szorítkozniuk, másfelől a film párbeszédeit nem szabad színpadi módszer szerint elmondani, hanem le kell szűrkiteni a végletekig, mert a legjobb színpadi beszéd is rossz értelemben színpadiassá válik a vásznon, ahol a színésznek csak két dimenziója van. Ahogy a némafilm a maga művészeiből alkotásaiban a minimumra szorította a színész mozdulatait, a hangosfilm óvakodik a színészi hangnak színes és fordultatos modulációitól, ezeket csak ritka esetben, döntő pontokon, meglepetésszerűen alkalmazza s éppen ezzel, a lassankint kialakult módszerével árulja el, hogy a némafilm átalakulhatott ugyan hangosfilmmé. de még ebben a formájában sem tagadhatja meg vizuális jellegét. A film minden formájában mindenekelőtt a szemhez szól, a párbeszéd, amely főtényezője a drámának, a hangosfilmben csak szerény kiegészítés, ezért szorítkozik egyszerű, világos, értelmes, könnyen felfogható mondatokra s ezért kerüli el óvatosan azt a sokrétűséget, amely a drámai párbeszéd egyik legfőbb értéke.

Ilyenformán már megérthetjük, miért alkalmatlanabb a Shakespeare-i színjáték a vászonra, mint akár a legútszélibb, de izgalmasan fölépített melodráma, vagy a legközönségesebb vígjáték, ahol Jancsi küzd Panniért, vagy Panni küzd Jancsiért, amíg végre a happy ending törvénye szerint egymásé lehetnek. Shakespeare, a költői beszédnek nagymestere, párbeszédei nek mértéktelen megrövidítése nem egyéb, mint vérlecsapolás, duzzadó

erejű emberei a dialóg híján vértelenné, nem egyszer érdektelenné válnak a hangosfilmben, amely viszont a fentemlített okokból nem engedheti meg magának az igazi drámai párbeszéd fényűzését.

Hányszor olvashattuk a sajtóban, hogy Ibsennek és G. Bernard Shawnak darabjait filmre fogják áttenni. A dologból sohasem lett semmi, mert azok a drámaírók, akiknek párbeszédei teljesértékűek, végzetesen elhalaványodnak a vásznon, hacsak a film-könyv írója melodramává vagy bohózzattá nem egyszerűsíti az ilyfajta műveket. Strindberg Ágost, a legújabb idők egyik legjelentékenyebb drámaírója, aki a nemek harcát a saját életéből dramatizálta s akinek teljes sikerét csakis patológikussága gátolta meg, éppoly alkalmatlan hangosfilmre, mint Maeterlinck, akinek érzékeny és törekeny alakjai csak az ő bőséges párbeszédén keresztül elevenülhetnek meg igazán. Ha Rostand Cyránóját, vagy Sasfiókját szintén átvinnék filmre, amivel már régóta fenyegetőznek, megint csak az derülne ki, ami már egyáltalában nem szorul kiderítésre, hogy a dráma és a hangosfilm nemcsak műfaj, hanem természet szerint is lényegesen különböznek egymástól.

Színpad és vászon tehát két sajátos és külön terület. Rokonságuk mindössze azzal fejezhető ki, hogy itt is, ott is színészek és színpadi rendezők szerepelnek, a nagyközönség, illetve a nagytömegek szórakoztatására. Maga a hangosfilm is annyira érzi a drámával szemben való lényeges különbségét, hogy sokkal szívesebben dolgozza föl a világirodalom regényeit, amelyekben minden korlátlanságát szabadon kiélheti s amelyek gyakran a legnagyobb sikerrel is járnak. Ebben fontos része van annak a minduntalan tapasztalható körülménynek, hogy az emberek általában sokkal több könyvet vásárolnak, mint amennyit elolvasnak, és jóval többet olvasnak, mint amennyit megértenek és magukba fölvesznek. A hangosfilm másfélóra keretén belül tálalja a világirodalom legnépszerűbb regényeit s e művek megismerése állandóan nagy tömegeket vonz a filmszínházakba, még akkor is, ha a film — és ez a legsűrűbb eset — önkényesen és hanyagul szabja át a regényt s a legfontosabb hangsúlyait máshova helyezi.

A hangosfilm, ahogy a mai világtermést tekintjük, két egymással ellenkező típust mutat. Az egyik merő dráma-kópia, színpadi utánzat, azzal a különbséggel, hogy tér és idő korlátai nem vonatkoznak a filmre, egyik színhely úgyszólván szerves módon alakul át egy másikká, minden zökkenő nélkül, idő tekintetében pedig a film éppoly szabad, mint a regény, szemben a drámai műfaj kötöttségével, amely az időmúlást csak a fel-

vonás- vagy képközökben tudja érzékelhetővé és illúziókeltővé tenni. A hangosfilmnek ez a típusa a nagy tömegek érzése szerint pótolhatja, sőt helyettesítheti a színházat, annyival is inkább, mert a legtávolabbi és legkisebb faluban is pontosan ugyanazt az előadást lehet levetíteni, amelyet Hollywoodban a legkitűnőbb színészek, rendezők, fölvevők, tervezők verejtékes munkája hozott létre. A leghíresebb párizsi mozgófényképszínház sem adhat többet a közönségének, mint egy kispesti kis mozi. Mind a két előadás gépi másolat, amely a világon mindenütt ugyanaz marad. Ezzel a tagadhatatlan előnnyel szemben viszont tagadhatatlanul igaz, hogy a legkisebb vidéki színházban élő előadása is egészen másvalami, mert szerencsés pillanatokban színészek és nézők közös élményévé válhat; mindenestre megvan benne az élet ritmusának és a művészet mámorának örök szenzációja, amelyet a legtökéletesebb másolat vagy utánzat sem érhet utóli.

Van azonban a hangosfilmnek egy másik típusa, amely jóval szerencsésebb, mert anyagszerű, nem támaszkodik sem a drámára, sem a színházra, tehát nem a valóságnak egy magasabbrendű illúziójára törekszik, hanem azon a helyes föltevésen alapszik, hogy a fényképezett táj és a fényképezett ember a valóságra utalnak, tehát illúzió helyett a valóság és valódiság képét iparkodik adni. Az ilyen film végeredményben fegfőljebb a regényre emlékeztet, de a legmagasabb színvonalat ott és akkor éri el, ahol és amikor megszabadult már minden irodalmi vonatkozástól, minden színpadi kapcsolattól és egy önmagában zárt, de annál gazdagabb valóság összefüggő képeivel pályázik a hatásra. Ha ritkán is, de mindig akadnak ilyen filmek, amelyekről azt kell megállapítani, hogy ámbár fölhasználják a drámai művészetnek bizonyos elemeit, mégsem tartoznak a drámai művészet körébe, amely nemcsak élő színészt kíván, hanem aktív és élő közönséget is, amely a vászonra vetített film előtt nem alakulhat ki, hanem csakis az eleven színész szuggesztíója alatt. Az élő színjátszással szemben maga a közönség is élő tényezővé válik, és ha a színész hat reá, ő maga is visszahat a színészre, tehát formálja is az előadást. Soha még ugyanannak a darabnak két előadása nem volt egyforma a színpadon, amit a nagy emberábrázoló naplóból és vallomásaiból is lehet bizonyítani. Nemcsak a színésznek van alakító ereje, hanem a közönségnek is, és ebben a csodálatos kölcsönhatásban rejlik a drámai művészet örökkön élő ereje.

Akik a plasztikus, tehát háromdimenziójú, s egyúttal színes filmtől várják a jövő színházat, ezzel együtt az élő színház végső elsorvadását, vagy legalább nagyon is szűk rétegekre való zsugorodását, a többi között

megfelelnek egy igen fontos, sőt döntő körülményről. Ha ugyanis sikerül a vásznat színpaddá varázsolni, ahol a színész mint háromdimenziójú lény jelenhetik meg, fizikai személyének teljes illúziójával, akkor a színészt a hangosfilmben is a színpad keretei közé kell szorítani, mert nyilvánvaló, hogy a természeti tájakat nem lehet plasztikussá, tehát valóságossá tenni, viszont a plasztikussá vált színész a valóság fényképezett környezetében és keretében csakis felemás hatást tehet és így megsemmisíti a mai hangosfilm egyetlen művészi lehetőségét: a képek harmonikus egységét. Ha pedig a fejlődés folyamán a vászomból csakugyan színpad válnék, akkor a hangosfilm merő, gépies utánzata lesz a színháznak, reprodukciója egy eredeti drámai művészetnek, s mint minden reprodukció, okvetlenül azt a vágyat fogja fölkelteni a nézőben, hogy látni szeretné az eredetit.

Oktalanság volna tehát a hangosfilm továbbfejlődésétől féltetni a drámai művészetet, amely több mint kétezer esztendő válságai és viharai után is fennmaradt, s éppen az utolsó emberöltő folyamán meg kellett küzdenie a sporttal is, amely soha nem képzelt méretek között fejlődött, úgy-hogy egy-egy nevezetes mérkőzés közönségéből és bevételeiből bármely közepes nagyságú színház teljes egy hónapig meg tudna élni.

VI. SZÍNHÁZ ÉS RÁDIÓ.

A hangosfilmen kívül legutóbbi időben az élő színháznak még egy, s amint sokáig hitték, félelmetes versenytársa támadt és ez a rádió, vagyis a *láthatatlan színház*, amelynek fejlődésében állítólag már küszöbön áll a televízió, vagyis az az eszköz, amely a láthatatlan színházból, ha kicsiben is, egyúttal látható színházat fog csinálni. A rádió még a hangosfilmenél is nagyszerűbb technikai csoda, mert minden hallható művészetet azonnal közvetíti a világ bármely helyéről a világnak bármelyik helyére.

A rádiónak a drámai művészettel való kapcsolata főképen abban áll, hogy kész drámai előadásokat közvetít. A rádióhallgató tehát merőben akusztikai előadást kap, amelyben a színész vagy az operaénekes személye el van vágva a hangjától s maga a rádióhallgató is el van vágva az operai vagy drámai előadás közönségétől, tehát az egyedülvalóságában teljesen passzív szerepre van kárhóztatva. Legjobb esetben hallja ugyan a színházi közönség moráját vagy tapsait, de ő maga el van szigetelve s nem oldód-

hátik fel a színpadi élményben. Természetes, hogy a rádióban, éppúgy, mint a hangosfilmben is, az éneklő hang előnyben van a beszélő hanggal szemben. Az énekes, a hang érzéki szépsége mellett, legtöbbször ismert zenei értékeket is revelál, az operákat mindenki ismételten óhajtja hallani s a rádióhallgató legtöbb esetben beéri a zenei élvezettel, a személyes jelenlét varázsa nélkül, de ebben a műélvezésben is már sok illúzió rejlik, mert még a legjobban játszó zenekar is, a gépből hallva, nem képes revelálni a karmestert, akivel a zenekar együtt él és lélezkzik, és akinek személyes lendületét a merőben akusztikai közvetítés nem tudja közelhozni a rádióhallgatóhoz. Mindamellet a rádióban mindenütt a zenei és operai közvetítések a legnépszerűbbek, mert a zenekedvelők a drámai művészet híján is megtalálják itt az ő kielégülésüket.

Egészen más a nem énekes drámái művek helyzete a rádióban. A közvetítésnek három változata van. A rádió először házhoz szállít színházban lezajló darabokat, vagyis hangfotográfiákkal látja el a hallgatóit. A közvetített színjáték merő akusztikává zsugorodik össze, s nem egyszer csak torz mása az eredeti, élő előadásnak, ami természetes is, mert a színjátszás a szó és gesztus szoros és szerves kapcsolatával eleveníti meg a drámát, a közvetítés pedig elvágja a hangot a személytől, a szót a gesztustól, s az ilyen közvetítés még egy jó, vagy éppen művészi előadás illúzióját serst adhatja meg a rádió magános hallgatójának. „Hedda Gabler“ negyedik felvonásában van egy jelenet, amelyben a dráma négy fontos személye megtudja, hogy Éjiért Lövborg meghalt. E hír hallatára teljes percig tartó szünet következik a színpadon, a rádióban ez halott perc, értelmetlen üresség, mert a szereplők sorsdöntő akciója, színészi gesztusa nem vihető tovább a mikrofonról. És ez így van minden színi előadással. A némajáték és a beszédes szünetek leválnak a közvetítésről, a drámai művészet, amely az élő előadásban töretlenül érvényesül, csonkán és tökéletlenül, életeleveségtől, erejétől, teljességétől megfosztva, minden igazi értelme nélkül próbál szólni a hallgatók füléhez.

A második változat azt a színjátékot jelenti, amelyet külön összeválogatott társulattal, pár próbán összeolvasnak a színészek, akik — színpad és átélés nélkül — rendszerint a felolvasás vagy recitálás stádiumában maradnak s nem is juthatnak el az igazi emberábrázolásig. Az ily módon előadott és közvetített daraboknak egy rádió-előnyük és egy művészi vonásuk lehetne: ha a rádió-rendező *hangokra* és csakis hangokra osztaná ki az egyes szerepeket. Ilyformán a fiatal hangú és öreg arcú művész fiatal sze-

repet alakítana és megfordítva. Szóval ez esetben úgyszólván kamarazene-kart kellene szervezni a különböző hangokból s keresni, sőt hajszozni azt a lehetőséget, hogy a darab a karaktereket kifejező hangokon keresztül szinte zenei módon érvényesüljön, gesztus és mimika teljes kikapcsolódásával. A feladat nehezebb, mint első pillanatra látszik, mert szinte azt a követelményt is hordozza magában, hogy lehetőleg nem ismert színészek együttesét állítsák a mikrofon elé. A rádióhallgatót, aki rendszerint színházi néző is és a népszerű színészekről már megvan a maga előzetes illúziója, a leghelyesebb szerepkiosztásba is nagyon nehezen tudja magát beleélni, ha például a gépből öreg hangon szól feléje egy öreg ember, holott ő az illető színészt a színpadon, ahol más adottságok is döntenek, megszokta a fiatal szerepekben. Rádió és színház, mikrofon és színpad tehát a közvetítésnek ebben a változatában is alig juthatnak közös platformra.

De e két formánál nevezetesebb és fontosabb a harmadik változat, amellyel a rádió, mint láthatatlan színház akarja önmagát igazolni. Évek óta próbálják mindenütt kialakítani a valódi, sajátos és hamisítatlan rádióműfajt, a mikrofondrámát, amelyet el is neveztek *hangjátéknak*. Kérdés, hogy a drámai műfajok egyáltalán szaporíthatók-e ezzel a hangjáték nevű változattal s hogy megvalósulása esetén is beletartozhatik-e a drámai művészet körébe?

A drámának magyar és német neve (akár a szomorú, akár a vidám műfajokra utal) félreérthetetlenül annyit jelent, hogy a dráma csakis a személyes és együttes *jelenlét* alapján érlelődhetik művészi valósággá. A régi magyar megjelölés a drámát nézőjátéknak nevezte, a mai meghatározás színjátékot mond, színházat, színpadot és színdarabot emleget, ami optikai kifejezés, vizuális felfogás, és idevonatkozik az is, hogy azt, aki a színházban ül, nézőnek hívják és nem hallgatónak. A német Schauspielről, Schaustückről, Schaubühnéről beszél, tehát szintén azt hangsúlyozza, hogy a darabokat — még az operai műfajokat is beletudva — elsősorban nézik. Csakhogy a dráma, nem szólva a külön lapra tartozó némajátékról, bonyolult és sokrétű alkotás, mert ugyanakkor, amikor nézik és látják, hallják és hallgatják is egyúttal.

Mihelyt a néző szemköréből kivonjuk a drámát és a mikrofon elé visszük, minden elsorvad és meghal benne, ami csak látással érzékelhető, s ami ennél súlyosabb: a szá.vak betűi merő hieroglifekké válnak. Mert a rádióhallgató számára nemcsak a díszlet szűnt meg, nemcsak a teljes színpadi keret, amelynek a mai drámában egyúttal élő környezetet és ele-

ven atmoszférát kell jelentenie, hanem megszűntek az összes vizuális lehetőségek is, amelyeket még a legpuritánabb klasszikai dráma sem nélkülözhet. Hogy néhány szembeszökő példánál maradjak, Shakespeare-nek két vígjátéka úgyszólván azon épül föl, hogy két-két szereplő a csalódásig és a fölcserélésig hasonlít egymáshoz, más darabjaiban viszont a komikai hatásokat úgy robbantja ki a *látási* érzék segítségével, hogy két-két színész a végletekig és a valószínűtlenségig elüt egymástól, mint például a „Vízkereszt”-ben a dagadt Böffen Tóbiás, aki öccse lehetne Falstaffnak s valószínűleg már szintén évek óta nem látta térdét a hasától s a csupacsont és bőr Keszeg Andor, akibe hálni jár a lélek, de aki, mint egy hőscincér, illeg-billeg a szerelem után. A „Szentivánéji álom”-ban a bájos Heléna égi meszelő és szöke és fehérbőrű, Hermia pedig apró gömböc és fekete. Azonkívül Shakespeare-nél — sok francia kritikus bosszúságára és rémületére — ifjak vénnek öltöznek, leányok fiúnak, borotváltképző alakok mellüket verdeső szakállt kötnek fel, szóval a legerősebb komikai hatások közvetlenül a szemnek szólnak, a költői beszéd mindenestől gesztusba és mimikába van ágyazva, tragédiában és komédiában egyaránt.

Az ilyen színjátékok — apró-cseprő változtatások, zenei aláfestések ellenére is (pedig ma ez sűrűn történik), hiába keresztelik el hangjátékoknak — a mikrofon előtt elfakulnak és elsatnyulnak s még a legjobb szereposztás sem mentheti meg őket. A Stúdió évekkel ezelőtt közvetítette *Lili-t*, amely egy emberöltőn keresztül a legkedveltebb zenés-énekes vígjáték volt Budapesten. A rádióból, a zeneszámokat kivéve, úgy hatott, mintha kínai nyelven mondták volna a szöveget. A darab ugyanis három felvonáson át forgat egy vizuális alapötletet. A címszereplő először mint serdülő bakfis jelenik meg, aztán mint sugárzó fiatal asszony, végül mint fehérhajú nagymama, aki az utolsó felvonásban saját unokáját is játssza. Ugyanígy változik és öregszik Lili férje s ugyanez történik Lili szerelmével és bálványával, Plincharddal, aki eleinte félszeg köztüzér, később hetyke hadnagy, utoljára pedig tekintélyes tábornok. Hogy a szerzők a színpadi kontraszt erejével is kiaknázhassák ötletüket, beállítanak egy kiszikkadt és elvéhédht nagybácsit, aki viszont felvonásról-felvonásra fiatalodik s keresztülhúz minden anyagi számítást, amely az ő normális elhalálozásához fűződik.

Az ilyen „mindent a szemnek, alig valamit a fülnek” fajtájú színjátékokat semmiféle rádió-dramaturgiai műtettel sem lehet hangjátékká alakítani; ezzel szemben vannak darabok, amelyekben a füllel érzékelhető

anyag annyira értelmes és értékes, hogy ezekkel szemben jogosan vetődik fel a rádió-dramaturgia problémája: miként gyúrható át a színháték hangjátékká, hogyan válik alkalmassá mikrofonra az olyan drámai mű, amelyhez egy eleven társulat és egy élő közönség megafonja volt szükséges.

Ezredéves tapasztalás, hogy egy rendes, épkezláb drámának előadása nemigen vehet igénybe többet három óránál. (A kínai és japán, vagy a középkori ünnepi játékok 30.000 soros és napokat igénylő darabjai kivétel-számba mennek.) A játékidőnek ez a korlátozottsága nem önkényes parancs, hanem lélektani szükségszerűség, s a színházi gyakorlat azért mozgott mindig ezen a kereten belül, mert féltette a drámák sikerét a közönség kifáradásától. Ugyanez a játékidő (2[^]—3 óra), amely a színházban természetes és megszokott, a mikrofon előtt egyszerűen végzetesnek bizonyult. Aki — mint a színházi néző — egyszerre két érzékszervével áll be a munkába vagy az élvezésbe s hol az egyiket, hol a másikat pihenteti önkénytelenül, úgyhogy néha a puszta mozdulaton vagy arcjátékon keresztül felfogja és megérti azokat a szavakat is, amelyek észrevétlenül siklottak el a füle mellett: nem fáradhat ki olyan könnyen és olyan hamar, mint aki csakis a hallási szervére van szorítva s akárhányszor csak nagy megereöltetéssel tudja figyelmét a tárgyra rögzíteni. Aki csak passzív hallgató, jobban kimerül, mint aki maga is beállhat a színházi élménybe: könnyel és kacajjal, tapssal és éljenzéssel, mely nemcsak a nézőtéren kap visszhangot, hanem a színpadot is befolyásolja. A színházi nézőnek megvan erre a módja, ő tehát faktora és aktora is egyúttal a drámai produkciónak. A rádióhallgató egyedül hallgatja tenger mormolását, a színházi néző benne van a tengerárban, amely őt viszi, sodorja, emeli, ragadja együtt a többiekkel, ami állandó ösztönzés, serkentés, mondhatnám azt is, megszakítatlan ihletés az ő számára.

A rádióban tehát a színházi játékidőnek felét szabad csak fölvennünk, átlagosan másfél órát, egy szünettel, s az európai rádióműsoroknak hétről-hétre való összevetése, bár ingadozva és tapogatózva, mégis ehhez a mértékhez próbál igazodni. Bizonyítja ezt a sok gyöngye, egyfelvonásos színdarab is, amelyekkel természetesen csak megkerülik, de nem oldják meg a régóta függőben levő kérdést.

Hogyan válhatik a három órát igénylő színdarabból másfélórás hangjáték, ez egészen újfajta, külön és különleges dramaturgiai beavatkozások múlik. A feladat egyik része: mi történjék a darabnak csakis szemmel érzékelhető elemeivel, amelyek a mikrofon előtt szükségszerűen fölmondják

a szolgálatot, s így nem vonhatók be az előadás keretébe? A feladat másik része könnyebb, mert már színpadi hagyományra támaszkodhatik: s ez a rövidítések, összevonások, kihagyások kérdése. Természetes, hogy a drámai műveknek illetően újjámérezéséhez beható tanulmány, alapos ismeret, sőt költői tapintat is szükséges, hogy az egyes részek arányossága s az egész mű egyensúlya a mikrofon előtt is megmaradhasson.

A drámai szövegből kihulló, merőben vizuális részek pótlása, sőt a színpadi keretnek és atmoszférának újjáteremtése is csak egy teljesen új tényező beszerzésével történhetik meg, amelyre nézve már voltak és vannak is, egyelőre még bátortalan és bizonytalan, kísérletek. A mikrofon előtt egy új személyt kell beállítani a darab cselekményébe, nevezzük őt akár konferenciernek, akár kórusnak, akár magának a költőnek, sőt akárminek; a neve nem számít, csakis a szerepe, amely teljesen új és önálló, és abban rejlik, hogy a kieső vizuális elemek és hatások pótlására a drámai mű egyes részei között eleven és szerves kapcsolatot teremtsen, megadja az atmoszférát, nélkülözhetővé tegye a díszletet és jelmez s néha csak egy transzparens mondattal vagy átvilágító igével eltüntesse a hiányokat, akusztikailag hidalgjon át mindent, amit a szem könnyen és közvetlenül fog fel a színpadról. Fődolog itt tehát az akusztikai teremtő ötlet.

„Macbeth“ első jelenete például a rádióban, ahol nincs sziklás vidék és zordon erdő, sokkal zeneibb feldolgozást igényel, mint a színpadon. A mikrofon előtt az érzékföltűtinek érzékelhetőségeért erős zenei segítséghez kell nyúlni. Kezdve attól, hogy hallatni kell a boszorkányok szárny-suhogásait, amikor vijjogva és rikácsolva leereszkednek a levegőből a sziklákra, a kevert állati hangokat, a kürtök és trombiták harci riadóját és ujjongását, ami már elviselhetetlenül sok volna a színpadon, mert itt díszlet és világítás, jelmez, maszk, gesztus egyesült erővel érik el a művészi hatás összhangját. A drámát tehát, hogy hangjátékká válhasson s ha csonka formában is, drámai művészetet közvetíthessen, új, akusztikai szereplő részvételével újra át kell gondolni és szinte zeneileg fölépíteni.

A zenei fölépítés legfőbb törvénye az emberi hangban rejlő művészi lehetőségek kihasználása, amitől még egyelőre messze áll a mikrofon. Cél tudatos szándék helyett gyakran a vak véletlen dolgozik, vagy a hagyományos és kényelmes megszokottság, a színpadon sikeres művészek konvencionális beállítása egy-egy mű előadásába. Ifjú emberek előregedett hangon szólalnak meg a mikrofon előtt és megfordítva, s vajmi ritkán történnek kísérletek olyan irányban, hogy egy emberi orgánumban rejlő összes

gesztuslehetőségek (drámai és lelki modulációk, melyek az akció erejével hatnak), a mikrofon előtt igazán kiélhessék magukat.

A hangjáték az emberi hangoknak olyan hajszálfinom összeválogatását, a drámai kontrasztoknak olyan aprólékos számbavételét követeli meg, mint amikor egy operai duót, vagy triót, vagy kvartettet akarunk művészi-leg „kihozni“. Othello hangjában benne kell lennie az öregedő katonának és az afrikai forróságnak, Desdemona hangjában a velencei brokátok fényének és sugárzásának, hogy ezek az alakok pusztán a hallóérzék számára valamennyire is drámai életre lendülhessenek.

A hangjáték területe szélesebb, anyaga kétségtelenül gazdagabb, mint a színjátéké. Dramatizált regény, főkép novella mindig sok volt a világon, de a regénynek és novellának több lehetősége és könnyebb helyzete van a mikrofon előtt, mint a színpadon. A hangjáték bátran lehet epikai, ha az előadók hangjában és előadásában megvan a drámai feszültség és ihető regényszerű is, hiszen kedve és tetszése szerint rövid pillanatok alatt cserélheti át az amúgy sem látható színhelyeket.

Hogy a hangjáték, még ha teljesen megéri is formájában, nem pótolhatja az élő színpadot, a mondottakból világosan következik. A pódiumnak nagy előadó művészei a XX. században (egy Kainz, egy Coquelin, egy Yvette Guilbert) élő bizonyosságai voltak, hogy a személyes és valóságos jelenlét még egy lírai vagy epikai költeményben is közelebb kerülhet a drámai művészethez, mint akár a hangosfilm, akár a hangjáték. A színházzal, mint a drámai művészet ősrégi hajlékával sikeresen versenyezhet a fényképezett vagy közvetített művészet, de pótolni sohasem tudja.

VII. A SZABADTÉRI JÁTÉK.

A színházak már a század elején a rohamosan fejlődő és terjedő sportokkal szemben, bár polgári közönségük akkor még meglehetősen érintetlen volt, hozzáfogtak az ellenállás nagy munkájához. A sportok elsősorban (Anglia kivételével, ahol vasárnaponként ma is csak zárt körben lehet játszani) a színházak vasárnap délutáni közönségét vonták el, ami nagy anyagi és erkölcsi veszteséget jelentett, mert az olcsó vasárnap délutáni előadások terjesztették a drámai művészetet az alsó néprétegekben s neveltek új közönséget az esti előadások számára. Az államilag segélyezett és fenntartott mősor-színházakat az egész XIX. századon keresztül tekinté-

lyes bérlőközönség támogatta, amely még a XX. század elején is hagyománytiszteletből és megszokásból kitartott a régi, bevált rendszer mellett, de a magánszínházak, kivált Németországban, erős kézzel kezdték meg a közönség beszervezését a színházakba, különböző színházi egyesületek megteremtésével, amelyeknek jelentékeny kedvezményeket is nyújtottak s amelyeknek segítségével új és állandó közönséget akartak biztosítani a drámai művészet számára.

A film, főképp a hangosfilm és a rádió a színházakat egészen új helyzet elé állította. Ezek az új akusztikai és vizuális csodák minden sportot meghaladva, a százazrek és milliók színházi igényeit és vágyait akarták a maguk javára kihasználni, úgyhogy a drámai művészetnek fel kellett ocsúdnia üzleti letargiájából, új kereseti lehetőségek és források után kellett néznie, mert a különböző színpadokon lezajló, úgynevezett művészi forradalmak csak igen korlátolt rétegeket izgattak és érdekeltek.

A drámai művészet ekkor egy átfogóan nagy, forradalmi lépésre szánta el magát, visszanyúlt a saját múltjába, sőt régmúltjába, fejlődésének magas szintjén visszatért egy kezdetlegesebb formához, amely azzal az előnyvel kecsegtette, hogy nagyobb tömegekre számíthat, mint a színházi épületek zárt és szoros falai között. A színház kilépett a maga sok évszázados keretéből és egyre mohóbb és lázasabb iramban kezdte rendszeresíteni a *szabadtéri játékokat*.

A színpadtörténet igazmondása szerint a szabadtéri színjátékok a XIX. században sem szüneteltek, kivált a század második felében, de ritkaságuk miatt majdnem azt lehet mondani, hogy kuriózumszámba mentek, az egy oberammergaui Passiójáték kivételével, amely egy ősrégi hagyomány föllevenítése volt, tízévenkint egy-egy nyáron. A népies hagyományt müncheni rendezők és színpadtervezők támogatásával sikerült Oberammergauban művészi produkcióvá fejleszteni, amely csakugyan nagy tömegeket vonzott a kis bajor faluba. Viszont az orangei arénában tartott szórványos klasszikus előadások divatja Franciaországon kívül nem hódított, a veronai arénában lezajlott cirkusz-előadásokat pedig legjobb akaratlan sem lett volna lehetséges szabadtéri játékoknak minősíteni.

A mai, rohamosan terjedő szabadtéri játékokban két erős indító okot láthatunk. Az első az üzleti szempont, szebben kifejezve, a színháznak az élethez való töretlen akarata. A színházat mint üzleti vállalkozást lenézni vagy becsmérelni olcsó és téves megítélésből fakad, mert az a színház is, amelyben Shakespeare, mint drámaköltő, rendező és színész, első sikereit

aratta, egy fűszerárus pénzén épült, haszon reményében s amikor építés közben a rendelkezésre álló tőke elfogyott, a fűszerárus, akinek csekély, vagy semmi köze nem volt a drámai művészethez, eladta feleségének összes ékszereit, hogy a hajlék felépülhessen. A renaissance óta az állami és hatósági színházakat kivéve, minden színházépítés vagy színházalapítás legalább is felerészben üzleti vállalkozás volt, persze feladatát csakis akkor oldotta meg, ha meg tudott élni a drámai művészetből, pontosabban mondva, ha a drámai művészetből tudott megélni.

A szabadtéri játékoknak egyik fő indító oka tehát, hogy a színház az elhódított milliókból legalább tízezreket hódítson vissza, éppen a nyári időszakban, amikor a színházak klimatikus okokból mindig is szüneteltek. A szabadtéri játékok ezt a célt — a statisztika igazolása szerint — meglehetősen el is érték, ami egyúttal Wagner igazát is bebizonyította, aki a színház megváltását attól remélte, hogyha a drámai művészet ünnepi játékká válva kiemelkedik a szürke hétköznapok szokott köréből, a konvencionális előadások pongyola és züllött formájából és szokatlan térére is helyeződik át: mert így meg fogja mozgatni a tömegeket és új színházi közönséget fog toborozni belőlük. Bayreuth igazolta a német mestert, akinek példáját már a nyári München is sikerrel követte a múlt század végén s a mai szabadtéri játékok újabb bizonyítást szolgáltatnak arra nézve, hogy a német mester — a zenedrámán kívül — nemcsak a színpadi rendezésben volt úttörő, hanem a tömegek lélektanát is alaposan ismerte.

Ma úgy áll a helyzet, hogy a szabadtéri játékok mindenütt elterjedtek s alig van túlzás abban a divatos szállóigében, hogy ahol egy bokor vagy fa áll, ott már szabadtéri előadást terveznek. Ennek a már intézménnyé vált színházi produkciónak van egy igen jellemző és érdekes vonása, amelyet nem lehet szó nélkül hagyni. Az 1000—1500 embert magába fogadó zárt színházak csakugyan a polgári közönség kultúrhajlékai voltak, de azok a szabadtéri előadások, amelyek már a szegedi Dóm-térre is 10.000 főnyi közönséget vonzanak s némely olasz téren 20.000 embert is összehúzódnak: teljes elhajlást mutatnak a színházak belső és külső alkatától. Az utolsó évtized drámai művészete a XIX. századdal szemben, amely teljesen polgári alapokon nyugodott s a polgári közönség vonzóerején: ma határozottan népies irányba fordul, a nagy néptömegekből akarja újjászervezni és újjáteremteti a maga közönségét. Ez a népiesség a színház szempontjából voltaképpen a vegyes, sőt legvegyesebb közönséget jelenti, ami visszatérés a középkornak és Shakespeare-nek a közönségéhez, amely egy

előadás keretében magába zárta a társadalom összes rétegeit. Sőt az angol renaissance-közönséget illetőleg még azt a sajátos tény is figyelembe kell vennünk, hogy annak a polgári osztály volt a legkevésbé számottevő eleme és tényezője, mert ebben a korban, már Cromwell ideje előtt, erősen hódított a puritanizmus és magát a színházat a puritán hatóság tiltakozása és türelmetlensége ellen az udvarnak és az arisztokráciának kellett védenie és támogatnia. De azért Shakespeare közönsége mégis egyetemes volt, mesterlegényektől és matrózoktól kezdve fölfelé a leghatalmasabb és legműveltebb arisztokratáig a „Globe“ nézőterén egyesítette az egész angol társadalmat, s a mai szabadtéri játékoknál ugyanennek a jelenségnek a megismétlődését észlelhetjük. A mai színház ezekkel teljesen kilépett polgári keretei közül és eredményesen vette föl a versenyt filmmel, sporttal és rádióval.

Más kérdés az, hogy a drámai művészet fejlődésének szempontjából mit jelentenek és minő értéket képviselnek a szabadtéri játékok? Ha az eddig legnagyobb sikerű szabadtéri játékot nézzük, a salzburgi világhírű „Jedermann“-!, mindenesetre érdekes következtetésre juthatunk. Hofmannsthal osztrák költő átdolgozta, felfrissítette, kiszélesítette a legszebb középkori moralitást, vagyis az Emberről szóló istenes játékot, amelynek flamand eredetije elveszett s amely csak angol fordításban maradt reánk „Everyman“ címen. E drámai játék nemcsak régi és hagyományos értelemben alkalmas arra, hogy templom előtt kerüljön színre, hanem a mai drámai művészet elvei és követelményei szerint is, mert a templom itt a legművészebb igényeket is kielégítő díszlet, maga a salzburgi tér pedig annyira zárt és méreteiben korlátozott, hogy a költői szó a szabadtéren is megőrzi eleven erejét és érvényesíti minden hatását. Hozzájárul ehhez, hogy a moralitás teljes két órát sem ölel fel s hogy bele volt illeszthető a természetes időmúlás keretébe, úgyhogy az előadás még napfényben kezdődhetik s a tragikus befejezés már az esti árnyékokat is a maga szolgálatába állíthatja. A Gréban-féle híres Igazi Passió könnyen volt a Notre-Dame székesegyház elé vihető s Voinovich Géza Magyar Passióját a szerző már elgondolásában is szervesen összekapcsolta a templom homlokzatával, úgyhogy a műnek a szegedi Dóm-téren való előadásában a templom olyan annyira szerves része volt a drámai produkciónak, mint a legművészebb színházakon belül a darabhoz külön tervezett dekoráció és keret.

A szabadtéri játékok azonban nem állottak meg és talán nem is állhatták meg ezen a ponton, úgyhogy a látványosság ígérétevel és ígérte-

vei még az operett-műfajt is a templom frontja előtt hozták és hozzák színre, természetesen azzal az enyhítéssel, hogy magát a templom homlokzatát elfedik, sőt elrejtik a néző szeme előtt, festett vásznnal vagy más módon, ami egyáltalában nem alkalmas arra, hogy megteremtse az igazi művészi összhangot és atmoszférát. És itt hiábavaló minden utalás vagy hivatkozás a középkori nagy szabadtéri játékokra, a sokszor napokig tartó misztériumok előadásaira, mert ezek a virágzás ideje alatt sohasem veszítették el azt a jellegüket, hogy részben szentgyakorlatok is voltak, a hívő lelkek épülésére és okulására; másfelől a drámai művészet eredetileg a templomokban kezdődött a húsvéti szertartással, mint liturgiái dráma s akkor szorult ki a templomterekre, sőt temetőkre is, amikor kiterelődött és elvilágiasodott, de a szabadtéri misztérium-játékokat is betiltotta az Egyház, amikor teljesen szembekerültek eredeti hivatásukkal és céljukkal s annyira lesüllyedtek a népmulattatás alacsony színvonalára, hogy kiáltó ellentétben állottak a templomi környezettel.

A mai, merőben művészi álláspont sem vallhat egyebet, mint amit az Egyház gyakorolt a XVI. és XVII. században. Ha a szabadtéri játékok számára nem tudnak valódi és jelképes értelemben is teljesen megfelelő keretet és színpadot teremteni (ilyenek például az oberammergau-i, vagy az orange-i és veronai arénák), hanem a meglévő és sok előnnyel rendelkező templomtereket használják fel erre a célra, akkor ilyen műsort is kell életrehívni, vagy Hofmannsthal példájára olyan régi remekműveket kell felfrissíteni, amelyek szervesen illeszthetők bele a térbe, mint színpadi keretbe és így nem gátolják az igazi drámai művészet kibontakozását.

Azzal tisztában kell lennünk, hogy a legjobb és legművészebb szabadtéri játéknak is mindenkor sok köze lesz a látványossághoz, tehát mindig is a théâtre spectacle körébe fog tartozni s nem juthat el a théâtre pure-ig, a tiszta drámáig, amelynek további fejlődése valószínűleg a kis színházakra fog szorítkozni, ahol a költői és drámai párbeszéd minden árnyalatával gátlás nélkül érvényesülhet. A szabadtér nagy tömegei előtt egy ibseni dráma egyszerűen megsemmisülne; a látványosság itt a tér, keret és környezet kényszere, amelyet semmiféle drámaíró el nem kerülhet. Nem véletlen tehát, hanem törvényszerű jelenség, hogy a középkori nagy misztériumokat rövid versekbe foglalták, hiszen a színész lélekzetvétele is más törvények alá esik a zárt színházban, mint a nyílt tereken s a közönség felfogó- és felvevőképesége is másként működik, ha tizenkéttagú verssorok helyett a párbeszéd csak nyolctagú verssorokat használ, amelyek

könnyebben és biztosabban jutnak, kivált a távolabb ülők füléhez és értelméhez.

Vannak tehát bőven és sűrűn szabadtéri játékok, de alig van szabadtéri műsor s az a műfaj, amely igazán alkalmas volna szabadtéri előadásokra s nemcsak egy új közönségnek, hanem egy új drámai művészetnek a kibontakozását is elősegíthetné: ma még csecsemőkorát éli. Ezen nem változtat az a körülmény sem, hogy bevált operákat, felnagyított méretek között, gazdagabb apparátussal adnak elő a legkülönbözőbb szabad tereken, mert hamar bebizonyosodott, hogy éppen az operai műfaj, bármily nagyok például Olaszországban az operaházak: éppen a zenei árnyalatok miatt nagyon is zárt keretet kíván s a szabad tereken sokat nyerhet ugyan látványosság dolgában, sőt bizonyos pillanatokban monumentálisabb erővel jelentkezhettek, mint a megszokott környezetben, de zenekarnak és énekeseknek kiegyensúlyozott harmóniája a szabadtéri operai előadásokon igen ritkán, vagy talán sohasem volt kellő mértékben megvalósítható.

VIII. A SZÍNHÁZ JÖVŐJE.

Egy jelentékeny német kritikus Pirandello egyik híres darbjának címére való utalással világgá röpítette azt a jelszót, hogy: hatvanmillió néző keres egy szerzőt. E szerint a drámai művészet sokszor emlegetett válságának igazi magva, hogy világszerte vannak nagy színpadi sikerek, sőt irodalmi jellegű, talán költői alkotások is, de nem akar jelentkezni az a nagy drámaíró, aki az egész világot átfogó erejével tökéletes kifejezése lehetne azoknak a deszkáknak, amelyek a világot jelentik.

Ahogy a drámai művészet mai jelentőségét és helyzetét a mai színháznak tarka összevisszaságában megvilágítani iparkodtam, azt hiszem, hogy a német kritikus kijelentése helytelenül fogalmazza meg a kérdést, mert nem arra a pontra rögzíti, ahonnan igazán szembenézhetünk vele. Dráma és színház, költő és közönség viszonya mindig csak átmenetileg volt kielégítő és kiegyensúlyozott. Goethe, aki évtizedekig állott a weimari színház élén, legnagyobb sikereit nem Schiller drámáival, vagy a saját műveivel érte el, hanem a színműgyáros Kotzebueval, aki kétszáznál több színdarabot írt és túlszárnyalt a színpadon minden drámaíró költőt és költő-drámaírót. Goethe maga tudatosan számolt be erről a jelenségről s egy kijelentésében — Ich habé gégén das Theater geschrieben — világosan be-

vallotta, hogy irodalom és színpad, költő és közönség ritkán találkoznak és ritkán forrnak össze oly módon, ahogy ez a régi görög tragédiaíróknak s utóbb Shakespearenek, Moliérenek vagy Calderonnak kivételes esetében megtörtént.

A goethei álláspontot erősen támasztja alá, hogy e kétféleség vagy kettéhasadás nemcsak a drámai művészetre nézve jellemző (amelyet valamikor nem is számítottak az irodalomhoz), hanem föllelhető az irodalom minden területén. Vannak lírikusok, akik nemcsak hogy évtizedekig hiába küzdenek a közönségsikerért, de egyáltalában sohasem hatolnak be a tömegek szélesebb rétegeibe. Stendhal a regényíró, megjósolta, hogy 1880 körül fog divatba jönni s a jóslat be is vált, de nem oly módon, hogy egy vagy két regényének szélesebb elterjedésén kívül, egész életműve élénkebben foglalkoztatta volna a nagy közönséget. A nagy költő nagy népszerűsége (Petőfi), a nagy regényíró világsikere (Tolsztoj, Dosztojevszkij) nem törvényszerű, inkább kivételes jelenség és így nincs mit csodálkoznunk még azon sem, hogy a színpadi zsurnalizmus, tehát aktuális tárgyak és kérdések divatos, bár sekély feldolgozása könnyen túltehet a mély és értékes drámák pénztári sikerén.

A drámai művészet jövőjét igen bajos függővé tenni attól a körülménytől, hogy meg fog-e születni egy világraszóló csoda és megváltja a drámai termést a sekélyességtől és a színházi üzemet az időnkint felmerülő anyagi válságoktól. Ellenben elképzelhető a további fejlődés olyanformán, hogy színház, hangosfilm, rádió teljesen differenciálódnak, hogy mindegyik a maga saját és sajátos lehetőségeinek útján keresi a sikert s próbálja megteremteni azt az eredményt, amely haladás lesz a Mának káotikus zürzavarához képest.

Párizsban és Londonban, éppen a kicsiny színházak keretei között bizonyossá vált, hogy a drámai művészet (Dullin teljes egy esztendeig tarthatta műsoron Shakespeare III. Richardját) a jelen káotikus tömegéből új és talán válogatott közönséget toborozhat és nevelhet ki a maga számára. Angol kritikusok megállapítása szerint a nagy drámai korszakok óta nem volt olyan erőteljes és izmos a drámai irodalom, mint 1890—1910 között. Ennek a termésnek egy része még ma is aktuális és eleven s hozzá kell vennünk azt a körülményt, hogy a XIX. század valósággal dúskált a régi drámai irodalom remekei között, s bár a XX. század műveltsége kevésbé kiterjedtebb, a régi drámai irodalom ismerete kevésbé biztos, mint volt az előttünk járó nemzedékek életében, egy-egy régi dráma sikeres fölújítása

ma is kezesség arra, hogy a sekélyes napi termeléssel szemben a drámai művészetnek még mindig elegendő anyaga van arra, hogy ne kerüljön a hanyatlás lejtőjére. Angliában a görög nyelv nagyszerű tanára s a kivételesen tehetséges műfordító: Gilbert Murray fölfedezte Euripidészt s irodalomban és egyetemi műkedvelő-előadásokon valóságos Euripidesz-kultuszt teremtett, amely ennek a nagy drámaírónak első igazi sikere, mert Racinet kivéve, a régiek Euripidészt csakis Senecának retorikai és drámailag élettelen műveiből ismerték. Kissé elszomorító jelensége éppen az utolsó évtizednek, hogy az államilag vagy hatóságilag fenntartott színházak az üzleti versenyben a magánvállalkozásokkal vették fel a harcot s változatos műsorokat, amely minden kor igazi drámáinak sorozatából alakult ki, egyre jobban összezsugorítják. Természetes, hogy az a régi állapot, amely évente 70—80 különböző darab műsoron való tartásában fejlődött ki, a kiállítás és rendezés mai igényei mellett nem maradhatott fenn, de a drámai művészetnek egyetlen biztos menedéke a műsor-színház lehet, műsor-színház viszont csakis szubvencióval szervezhető s így a közpénzből fenntartott színházakra hárul az a feladat, hogy ezt a világműsört fenntartsák s a tiszta drámai művészetet elszigeteljék filmtől és rádiótól, s tovább fejlesszék addig az időpontig, amikor ismét új drámaírók jelentkeznek, új célkitűzések és új lehetőségek támadnak.

A nagy tömegekből újra kinevelni egy valamennyire homogén közönséget: ez a lehetőség is sokkal inkább van meg a műsorszínházak keretében, amelyeknek sikere vagy bukása nem függ egy vagy két darab kudarcától. A drámai művészet élni akarása és szükségessége még a válság éveiben, a vészharangok kongásának közepette is oly nyilvánvaló, sőt szembeötlő volt, hogy a színház elmúlásának, filmben és rádióban való elmerülésének jósai éppoly profétáknak fognak bizonyulni, mint annakidején a Goncourt-testvérek.

A drámai művészet a legelőbb művészet, mondhatni az egyetlen élő művészet, amely nem szívódott fel a könyvben s amelyről bizonyosan lehet állítani, hogy nem fog megsemmisülni semmiféle gépnek kápráztató csodái között. A csodák három napig tartanak, vagy harminc évig, de a drámai művészet olyan ősrégi, mint az emberi közösségek, amelyeknek lelki alkatából szükségszerűen termett elő, kedvező körülmények között nagyszerűen fejlődött, hálátlan időszakokban elsatnyult, de mindig megőrizte mély, vallási eredetét, az ember fölött élő és intéző hatalomnak tudatát, vagy legalább is sejtelmét s ennek maradványa még az a ma

tapasztalható jelenség is, hogy egy komolyabb drámai bemutató, minden szétforgácsoltságunk ellenére is, a legnagyobb és legközvetlenebb érdeklődésre számíthat.

Minden gépszerű s magában véve bármely tökéletes kópiával vagy szurrogátummal szemben a drámai művészet hajléka, vagyis a színház egy ősi szentély. Jövendő boldogulása tehát merőben azon fordul meg, mennyire tud hű maradni dicsőséges múltjához.