



A SZÍNHÁZ ELLENSÉGEI

A színház még mindig küzd a válsággal. Nagyon nehezen talál vissza az elhagyott útra, mely mithikus messzeségből a vallási képzetek ősforrásától vezet az örök jövő felé. Színház elnevezés alatt mindig a költő, a színpad és a közönség hármasságát értjük, azt a szellemet, amelyben együtt fejeződik ki a közönség vágya és az a kultúrális forma, az a stílus, amelyben a költő és az előadó ezt a vágyat teljesíti. Az így értelmezett színház nem pusztulhat el és nem válhatik feleslegessé, mert az emberiség lelki alkata nem változik lényegében, legfeljebb differenciálódik és ami kezdetben a felfoghatatlan természeti jelenségek szimbólikus áttétele volt a valóság formáiba, az ma elvont ideák jelképe. De ez a vágy, mely a homályos sejtelmek kézzelfogható realizálását kívánja, az örök félelem az ismeretlentől és megfoghatatlantól, ez nem alszik ki az ember lelkében soha, tehát művészet és a művészet egyik elementáris kifejező formája, a színház soha el nem tűnik az ember létszükségletei közül.

Megtörténhetik azonban, hogy a kultúra átmeneti válságai zavarokat keltenek az ember lelki életében és egyes funkciók időlegesen megbénulnak. Nemcsak a civilizáció betegségei, a gazdasági bajok ellenségei a művészetnek, bár kétségtelen, hogy az éhség és az elégedetlenség nem jóbarátai az erkölcsnek és a szellemi javak termelését nem serkenti a szegénység, melynek az élet elsődleges szükségleteit nincs módja kielégíteni. De fokozottan elhomályosítják az ember lelki horizontját azok a megrázkódtatások, amelyek a kultúrát érik, olyan időkben, midőn az örök erkölcsi imperatívus érvénye és uralkodó megtölgalmazása megzavarodik és az ember útbaigazító világnézet hiányában, új és formátlanul vajdó ideák közt elveszti tájékozódását és minden figyelmét az új kultúrális kifejlődés alakulása emészti fel. Ilyen időkben élünk most is, nincs tehát okunk a színház bajaiért más tényezőt, mint magát a színházat felelősségre vonni, amely a többiekkel együtt tétován bolyong az új hajnalt megelőző sötétségben.

Ne bántsuk a filmet, az nem ellensége a jó színháznak, mert lényegében más szükségleteket elégít ki. Különben is, a film már nagyon válságos állapotban találta a színházat. A színház, mely mint minden művészet, a kor tükrére, a múlt század második felében elkezdte tükrözni a szociális lelkiismeret megmozdulásait. A kapitalista gazdálkodás és a gazdasági liberális elvezítette egyedül üdvözítő hitelét, kétségek támadtak és a munka védekező szervezkedése feltárta annak kiszolgáltatottságát a túlszabaddá lett versenyben. Az emberek megtalálták a

szegénység, a jogok és javak igazságtalan eloszlásának problémáit és az irodalom elfordulva nagy történelmi és bölcsészeti vízióitól az elnyomott és kirekesztett rendek sorsával kezdett törődni. Tényeket keresett, helyszíni tanulmányokat végzett a társadalom alsóbb rétegeiben és kikapcsolta a fantáziát szemléletéből, hogy az ideák fénye ne szépíthesse a kopár valóság képeit. Az irodalmi naturalizmusnak ez a kezdeti, szinte azt mondhatnánk, szociográfikus korszaka a színpadon is megindította a valóságábrázolás tárgyilagos és anyagias stílusát. Csakhogy a költő nem sokáig bírja ki a realitások között, nem sokáig bírja ki, hogy amit lát és amit valóságként észlel, azt át ne formálja és újra ne csoportosítsa a maga felsőbbrendű vágyai szerint. Az adatgyűjtő naturalizmus természetszerűleg kezdett áthajlani egy felderengő új romantikába s ezen a ponton zökkenetete ki a művészetet, különösen az irodalmat és benne a színházat valami újkeletű konfuzió a fejlődés egyenes vonalából. A kereszténység megjelenését is a régi istenek haldoklása előzte meg, egy kultúrális formából sorvadott ki az erkölcsi tartalom s mielőtt még a megváltás újra az isteni tisztaságban megfogalmazta volna ezt az örök erkölcsi parancsot, a kultúra megújodása előtt a túlcivilizált és világnézetében megrendült erkölceszertett ember mondanivaló hiányában elveszítette művészetét. Megint kivénhedt ideák haldokoltak és egy cáfolhatatlan életforma, egy dogmatikus gazdasági rend lett egyszerre nagyon cáfolhatóvá. Az embernek megint nincs általánosan érvényes világképe és kultúráját, mely az erkölcsi parancs korszerű megfogalmazása, kétségek, tagadások, vajdó új világképek ellentétei, forradalmas túlzásai kavargják fel és rontják meg tisztaságában. És a civilizáció, mely a technika eddigi példátlan hódításaival például hatalmat adott az ember kezébe, most erkölcsi irányítás és felsőbb szankciók hijján ugyanúgy az önzés és az egyéni hatalmaskodás indítója lett, mint a pusztulásba sülyedő Rómában. A naturalista szemléletből szabaduló irodalom elvesztette tájékozódását, a kor zűrzavaros lelkébe nem vezető ideákat, hanem keserű elégedetlenséget, gyűlöletet, bosszús tagadást, elszánt osztályharcot látott és a romantikus fantáziát társadalmi gondok és reformvágyak rángatták vissza a valóságba. Lendületes költészet helyett valami hibrid szimbólizmus kezdett feltápaszkodni, a leküzdhetetlen valóságok árnyékából foszlott absztrakciók homályosították el a tiszta levegőt, majd az akadozó lendületet is visszaeroskadt valami elkényszeredett új naturalizmusba, mely különösen a drámai irodalomban szociális kórképek, klinikai esetek, szexuális tévelygések keserűségével telítette a romantikusnak indult formákat. Kritika és rosszízű irónia jelentkezett a színpadon és midőn a romantikus lendület a századfordulón először megtorpant, ennek a céltalan és iránytalan szemléletnek kezére került a színpad egész roppant kifejező képessége. Az elgépiesedett és minden csodára képes színpad talán valóságos csodákat művelt volna a tisztult ideákat szolgáló költészet kezén s akkor talán nem is gépiesedett volna így tovább, egészen a mai abszurdumig. A tétova és feldult irodalom valóságos mondanivalók nélkül a színpadnak ezen nagy lehetőségeibe kapaszkodott és a kifejezés külső-

ségeivel maszkírozta beteges halványságát. A színpad egyre fontosabb lett és az öncélúvá lett színpadon megindult a színész és rendező, a kifejezés két döntő faktorának vetélkedése a költő elhagyott helyéért s ez a vetélkedés előbb a rendező győzelmét, majd a sztárszínész ellentámadását hozta felszínre. Az elgépiesedett színpad egyelőre legyőzte a költőt s a színház akkor lesz megint színház, amikor a költő visszaszerzi helyét, a maga szolgálatába fogadja a gépeket, kiirtja a felesleges masinéiát, — ha majd a kultúra megújult, tiszta világképe megint kezébe szorítja a most nekivadult civilizációt.

A film már ennek a válságnak előrehaladott stádiumában lepte meg a színházat. A film is gép és a színpad gépei lázongva, hűtlenül csatlakoztak a támadó rokonhoz. A megriadt színház segítséget keresett az új versenyben és a puffadt színpadi masinéria ármányosan kínálta magát: ime, itt vagyunk mi, a színpad gépei, mi majd megküzdünk a film gépeivel és filmebbé tesszük a színházat a filmnél. Ekkor kezdett el örjöngeni a színpadi technika és innen kezdve lett a színpad valami szenzációt termelő gyárteleppé. Hát persze, hogy aztán lemaradt a film mögött, annak mozgékonyosságával, racionalizáltságával és valószínűségábrázolásával a legbonyolultabb színpadi gépezet sem tudott versenyezni. A gépek tudták ezt előre és röhögtek a színház felsülésén.

De a színpad egyik vetélkedő trónkövetelője és időleges győztese, a rendező, sokáig nem akart belenyugodni abba, hogy a színház nem él meg csak úgy, ha színházzá lesz és nem válik rosszul sikerült mozivá. A rendezőnek kapóra jött a színpadi irodalom légből kapott szimbólizmusa, mert a hiányzó drámai élet szcenikai mozgalmakkal, a gesztus, a hangsúly, a színpadi látványosság öncélúvá fokozott stílusával csak ő pótolhatta és ezzel biztosíthatta uralkodó helyzetét. Természetes szövetségesé lett a gép, mely a legnyakatekertebb rendezői elgondolásra is szolgált valami technikai lehetőséggel és a gép és a rendező szövetsége hozta világra azokat a gyorsan múló, de annál hangosabb „törekvéseket“, „iskolákat“ és „izmusokat“, amelyek a mindenkori avantgarde nagyképű és sznob pretenziójával az irodalmat is a maguk képére igyekeztek formálni. Sok jóra való és termékeny gondolat is felbukkant a sokkal több szélhámos trükk között, így például a rendezői túlbuzgalom jött rá arra, hogy a színpadi tér függélyes tagozása, a térszín változás kiképzése, az egymás fölébe rendeződő többsíkú játszóterek, az összekötő lépcsők és a lejtők, a vertikális színpad, a színpadi folyamat nagyon világos kirajzolására, nagyon kifejező hangsúlyozására alkalmas. Ez a „vertikális színpad“ és ezek meg is maradnak az egész színházi kultúra hasznára, de nyomtalanul enyésztek el azok a mondva-csinált reformok, amelyek hol a színpadi képet modernizálták az éppen aktuális képzőművészeti pszichózisok szerint, hol a színész mozgását, a tömegek lendületét, a mozgás mechanizmusát és az építmények konstrukcióit tették egyedül üdvözítő dogmává és a szegény író művészers anyagként szabdalták, formálták, politikai és gazdasági, szexuálpszichológiai propagandákkal tömték meg és nyakrafőre dolgoztatták a gépeket, mozgólépcsőket és járdákat szerkesztettek, egymás fölé tor-

nyosuló cellákra osztották a színpadot, mértani testekből raktak fel architektúrákat, filmet vetítettek a színpad eleven jelenségei közé. Minden elképzelhetetlen lett volna a színpadi gépezet és a világító szerkezet technikai csodái nélkül és itt újra érvényesült a termelés kényszere: a gép termelt, egyre többet és sokfélébbet és azt mindenáron fel kellett használni. A megriadt igazgatót elszedítette az a jelszó, hogy versenyezni kell a filmmel és a rendezőt az a lehetőség, hogy a gépek segítségével megszerezheti és megtarthatja a főhatalmat a színpadon, mert akié a gép, azé a hatalom.

A színház egyik ellensége, akit azonban nem az Isten haragja, hanem ő maga szült magának, illetve önmagának, az éppen a rendezői túlhatalom. A szilaj ambíciók, a kéjelgések a színpad csodáiban, a filmszerűség hajszolása, a díszlet és a jelmez szervesen luxusa, vagy ami éppen olyan sokba kerül, a technikai teljesítmények halmozása, egy szóval a rendezői öncélúság mértéktelenül megdrágította a színpad uzmét. De a legnagyobb kiállítás sem érhet fel a legszimplább film technikai és ábrázoló készségével és ezen a nyomon a színháznak szükségképpen művészi és anyagi zsákutcába kellett jutnia. Oda is jutott és ma bizvást mondhatjuk, hogy a színház ekkora dologi rezsivel, a színpadi csodáknak ebben a drágaságában nem élhet tovább, pláne, ha meggondoljuk, hogy ez a henye lukszus egyre inkább elszakította önmagától és elmeszta azokat a sajátságait, amelyek a filmtől egyénien megkülönböztetik és amelyek éppen kielégítenék az ember speciális színházvágyát. Az egyszerű eszközökkel expresszív színpad, a költő irreális világának szuggesztíven jelzett térbeli képe, mely a drámával él és annak akcentusait erősíti, a maga helyére visszatolt rendező és szcenikus fogja ebből a kátyúból kihúzni a színházat és sok jel mutat arra, hogy ez hamarosan el is következik.

Másik pusztító ellenség a sztárrendszer, amely a tudja Isten milyen kulturális priusszal terhelte színházi vállalkozók találmánya. Megint csak a film adta ezt a példát és az ösztönzést, de a felelősség ezeké a prepotens tudatlanoké. Ismeretek nélkül, fantáziátlanul, a színház lelkével szemben süketen és vakon ezek nem merészkedtek járatlan utakra s ami egyszer véletlenül bevált, azt forszírozták aztán szakadásig. Ha egy színész bevált, annak népszerűségét megjátszották a tözsdés nyakas kintartásával és ehez igazítottak mindent és ennek statisztált a színpadon minden színész, író, rendező és táncmester és muzsikus. Az öncélú rendező mellett fellépett az öncélú színész, a sztár s most már ő is a maga igényei szerint szabdalta, formálta, sőt inspirálta a költő művét, illetőleg a prostituált szerepiróét, mert hiszen a költők messzire elmenekültek ettől a fenoméntól. A jó színészekből összeállott, összetanult és minden kifejező stílusra képes együttesek széthullottak, s a színpadi munka kollektív egysége a csodatévő rendező és a sztár prédája lett. A színház kollektív egységéből pedig kivált a költő és a közönség, mert egyelőre ez a színpad nem közvetíthette őket egymásnak. Persze megint csak az üzemet drágítja a sztár is, aki sokkal több pénzt eszik, mint a legművészebben átdolgozott együttes és ez a két drágító tényező gaz-

dasági válsággá realizálta a színház kulturális válságát. Szerencse, hogy a primadonnarendező és a sztárszínész ádáz ellenségei egymásnak is, szükségképen fel fogják falni egymást és a színház két ellenségétől megszabadultan, ismét a költő birtokába kerülhet. Ha majd a színpad nem önmagáért lesz, hanem a költőért és nem a főszínész és nem a főrendező képzelgéseit, hanem a költő eszméit és eszményeit fejezi ki, nem a gép és nem a sexappell dominálja, hanem a minden elemet harmónikusan egyesítő ensemble, akkor vége lesz a válságnak, mert akkor a színház színház lesz és a közönség megint szerves részese a színházi élménynek. És akkor nem is lesz többé elviselhetetlenül drága üzem, mert az új színházat egy kitűnő magyar kritikus ezekkel a szavakkal jelölte meg: kis színházban nagy művészet. Már pedig a művészet nem drága, mindig csak a technika az.

Márkus László

A SZÍNHÁZ TRAGÉDIÁJA

Néhány színházban lépcsőfokok kötik össze a színpadot a nézőtérrel. Alig szembetűnő újítás ez és gyakorlati jelentősége csekély. Sokkal többet mond ez a lépcső, ha jelképnek tekintjük. „Szükség volt már rám, — mondja, — mert túlságosan nagy lett a távolság a színpad és a nézőtér között. A magyar közönség és a magyar színpad között ür tátong. Valahogy át kellene hidalni. Ezért vagyok én itt.”

Kétkedünk a lépcső missziójának sikerében. A színészek csakugyan lejöhetnek rajta a közönség soraiba, — de vajjon felvezeti-e a nézőt a színpadra, lehetővé teszi-e, hogy a néző résztvegyen a színpad eseményében, egész szívével és minden idegszálával? Valamikor ehhez nem kellett lépcső. A néző együtt élt, szenvedett, örült és harcolt a színpad hőseivel. Ügyünk az ő ügye volt, elválaszthatatlanul. Szívesen és némi izgalommal ment színházba, mert tudta, hogy a színpadon róla lesz szó. Lehet, hogy exotikus tárgyú, vagy történelmi színművet adnak — de mégis róla szól; örök emberi problémák, nagy, közös emberi alap helyzetek, mély lelki azonosságok kötik össze a darab hőseivel. Igen, a néző előrehajolt karosszékében és résztvett a drámában, akár tragikus volt, akár kómikus. Nagy emberi találkozás volt, sorsok találkozása és szinte misztikus egybeforrása. Az a dionizikus élmény volt ez, melyet Nietzsche ír le a „Tragédia születése”-ben.

Ez hiányzik most a színházból, különösen a magyar színházból. A tragédia hőse — ne felejtsük el, a misztikus és primitív kecskebak-játék volt: félig szertartás, félig művészet. Kecsebakot áldoztak a színpadon: tragédia szószerint annyi, mint kecskejáték. A nézők tudták, hogy a kecskebakot értük áldozzák fel az istenségnek, helyettük, az ő bűneikért. Valamennyien résztvettek a bűnben és a kecskebak valamennyiük helyett halt meg, mint valamennyiük közös jelképe, képviselője. Az első tragikus színész nyilván ez a áldozati bak volt, ez a bűnbak, melynek meg kellett halnia a közönség helyett. A nézők vele együtt szenvedték el szimbólikusan a halált. Lélekben megrendültek, összeom-