

ságos életszerűség ez. Az alakokra nem foghatjuk rá, hogy az életből ellesettek, a helyzetekre, a párbeszédre, a cselekményre sem, ezek külön külön és együttvéve is távoliak, idegenek, a darab hangulata mégis életszerű. Pirandello ugyanazt az érzést kelti föl bennünk, mint maga az élet, ha válaszúton állunk, ha határoznunk kell, hogy jobbra vagy balra menjünk s egyszerre száz meg ezer oldalról látunk mindent, döntő lépésünk borzalmas következményei megrémítenek, félelmet érzünk s nem tudunk határozni, mert gyengék vagyunk, hogy a dolgok kibogozhatatlan szövevényét áttekintsük. Ezzel a fogással Pirandello minden nézőt rávesz arra, hogy a szó legteljesebb értelmében magáévá tegye a drámát, hogy beálljon maga is a tükörképek közé, a tükörterembe s találgasson félelemmel telten, hogy a sok kép közül, melyik az igazi. A darab nem ad megoldást, mindenkinek magának kell megtalálnia a maga megoldását. Pirandello darabja föladat, melyet a szerző, a néző s a hősök együtt oldanak meg.

Kolozsvári G. Emil

A SZINHÁZI ÜZEM KIALAKULÁSA A REFORMKORSZAKBAN

Színházi kultúránk történetében a múlt század 30-as és 40-es éveit döntő fontosságúak. A fejlődés szempontjából leglényegesebb jelenség a színház társadalmi szerepében beállott fordulat volt.

Súlyos anakronizmus lenne, ha a század elején kibontakozó színi életünket mai fogalmaink szerint ítélnénk meg. Az egykorú adatok egybehangzó tanúsága szerint közönségünk zömét a vándorszínészet korában (1792—1831) művészetén kívüli szempontok vonzották a színházba; irodalomszociológiailag ezek a színházi esték leginkább a mai műkedvelő előadásokhoz hasonlíthatók, azzal a különbséggel, hogy míg ma napság jótékonyág gyakorlása, felekezeti és társasági kapcsolatok kifejezése és keresése végett látogatjuk az alkalmi színészek produkcióit, addig a Kisfaludy Károly-korabeli nézősereg az erkölcsi épülés és a hazafiasság érzését ápolta a játékszín felkarolásával. Egy mai értelemben vett tiszta műélvezésnek nyomaival csak elvétve találkozunk. A pietizmus-szentimentális lelki felhangoltság annyira erős volt, hogy még a legbágyadtabb nyárspolgári bohózatnak is erkölcsnemesítő célzatot tulajdonítottak, s a Kotzebue-vígjátékok frivol helyzetei és borsos kétértelműségei sem keltettek megütközést a darab végén okvetlenül kidomborodó ájtatos „tanulság” biztos védelme alatt.

A történeti drámák hazafias vonatkozásai közismertek. Egy haladó társadalmi rend, a nemesség nagyságának és dicsőségének utolsó megnyilatkozásaként drámaíróink a történeti hősök álarcában és a táblabíróvilág barokk pátozával lelkesedtek és lelkesítettek a „szent magyarságért”. De még akkor is, ha nem történt nyílt kísérlet a nemzeti vonatkozású érzelmek felkeltésére, a korabeli nemesi nézősereg önmagát látta felmagasztalva a magyar multat ábrázoló lovagdrámák szimbólumaiban.

s így egy-egy hazafias történeti dráma megtekintése már önmagában is a kiváltságos rendi osztályöntudat és a faji összetartozás megvallásának számított.

A színészek — és általában a játékszín elvi pártfogói — a nemzeti nyelv ápolását hangsúlyozták. Ez a célkitűzés mint művészi program kétségtelenül a felvilágosodás gondolatköréből eredt, de végeredményben ugyanazokból a kollektív ösztönökből táplálkozott, mint a nemesi közönség érzelmi magatartása, s így színész és közönség egyaránt hazafias kötelességet teljesített. Ez az azonos eszményi szándék teremtette meg ebben a korban a színpad és nézőtér kapcsolatát; ez biztosította az egyébként művészinak alig nevezhető előadások létjogosultságát, lehetőségét, sőt időnként népszerűségét; ez magyarázza meg egyrészt vándorszínészeink hősi elszántságát és tiszteletreméltó szívósságát, másrészt a színházbajáró nemesi középosztálynak minduntalan kirobbanó, esztétikailag teljesen indokolatlan, tüntetésszerű lelkesedését; és végül ez avatta a magyar nyelvű színházi előadásokat a művészi színvonalon messze túlemelkedő közéleti eseményé.

A hazafiasság, mint a színházi élet aktív erőforrása, ugyan később is kimutatható, de egyre gyérebben, egyre bágyadtabban jelentkezik. Az állandó színészet megszervezésével (1831) a helyzet gyökeresen megváltozott. Az előadások művészi színvonala kétségtelenül emelkedett, ez azonban nem tudta pótolni az egyszeri, a rendkívüli varázsát; a mindennapos vagy legalább is hetenként többszöri előadások megszokottsága rövidesen elkoptatta a ritkább megnyilatkozások ünnepi zománcát. Az ünnepélyes hangulat teljesen megszűnt. Időközben a közélet is mindinkább felszabadult béklyóiból; a nemesség a meginduló politikai reformküzdelmekben élte ki hazafiasságát s így a színház lassanként megszűnt a honfibu és honfiöröm zajos kitöréseinek színhelye lenni. Kisfaludy Károly és társainak 1820 és 1830 között még gyújtó lelkesedést fakasztó patriotá drámáit az 1837-ben megnyílt Nemzeti Színház már műsorra sem tűzi, mert nem vonzzák a közönséget. Mikor pedig később kegyeletről vagy alkalomszerűségből mégis kísérleteznek felújításukkal, megtörténik, mint pl. a *Kemény Simon* 1848. febr. 5-i előadásán, hogy a közönség a legkomolyabb helyeket is — kineveti.¹

Az ábrázolt hősökkel azonos világnézetet valló közönség előtt ilyesmi teljesen elképzelhetetlen lett volna. Az egykor ünnepelt dráma bukása arra vall, hogy időközben kicserélődött a színházlátogató közönség is. Az állandó színtársulatok, elsősorban a fővárosban működők, már anyagilag is szélesebb rétegek támogatására voltak utalva, mint amennyit a fővárosi és általában a színházzal bíró városokban lakó és a vidékről oda alkalomszerűen beránduló nemesi osztály jelentett. A színház elveszti rendi jellegét; a budai Várszínház a 30-as évek elején megnyitja kapuit a „tömeg” előtt, s rövid ideig tartó keveredés után a színházfenntartó elem a mecénás szerepét játszó hivatalos szerveken kívül

¹ Farkas Gyula: *A Fiatall Magyarországi kora*. Bpest, 1932. 164. l.

a legtágabb értelemben vett városi polgárság lesz.² Színház-szociológiai-
lag tehát egy olyan változás ment végbe, amelyet a „Gemeinde-Geselli-
schaft“ pólusokkal³ jelölhetünk: a régi magyar színház lelkiileg és társadalmilag közös nevezőjű nemesi közösségét egy teljesen heterogén „publikum“ váltja fel, amely a színházban nem épülni és meghatódni, lelkesülni és tüntetni, hanem elsősorban szórakozni akar.

A nézőtér demokratizálódási folyamata a korabeli színházi politikát irányító körök teljes tetszésével találkozott. A színház nyelvterjesztő programja ugyanis még teljes épségében, változatlanul fennállt; a különbség mindössze az volt, hogy a nemességnek kikapcsolódásával a nyelvi öntudat ápolása helyett a főcél az idegenajkú városi lakosság magyarosítása volt. Pestvármegye hathatós színpártolását, Földvály Gábor és híveinek erélyes színházépítő politikáját is erre vezethetjük vissza. Az egyoldalú és pusztán nyelvi program következtében a műsorösszeállítás vezérelve egy vegyesajkú és még vegyesebb rétegeződésű közönség tetszésének és pártfogásának biztosítása volt, s ez a kivitelben a külsőleg hatású, pusztán szórakoztatásra szánt darabok túlsúlyát eredményezte. Az állandó színészet hazánkban tehát épen úgy művészetben kívüli elvek szemeltartásával kezdte meg működését, mint a vándorszínészet. Az irodalmi szempont továbbra is mellékes marad — a rendi-nemesi színházból polgári multság lesz, „Thalia szent hajléka“ szórakoztató üzemmé alakul. Hogy Vörösmarty és Shakespeare jambusainak bűvészek és elefántok produkcióival kellett kezdetben megosztaniok a Nemzeti Színház „világot jelentő deszkáit“,⁴ hogy az opera és a ballett hosszú ideig teljesen elnyomta a prózát, amellet bizonyít, hogy a Nemzeti Színház egymaga volt kénytelen a hirtelen nagyvárosivá nőtt Pest-és Buda színházi, zenei, cirkuszi és varietéi igényeit kiszolgálni.⁵

Ez a veszedelmes helyzet a színészek részéről találkozott a legcsekélyebb ellenállással. A megalkuvás részükről nemcsak létkérdés volt. Az úttörőknek kijáró köteles tiszteletünk mellett sem szabad elfelejtenünk, hogy a Nemzeti Színház irodalmi, ízlés- és közönségnevelő hivatástudata csak a nemzeti klasszicizmus kritikái (Gyulai-Salamon-Greguss) nyomán, az 50-es és 60-as években alakul ki és csak Paulay Edé korában valósul meg. A szabadságharc előtt a Nemzeti Színházon még nagyon is meglátszott, hogy nem uralkodói vagy főúri bőkezűség kegyeiben sütkérező barokk színházi kultúrának, hanem a vezető körök részéről csak félig megtűrt, az idegen versenytárstól üldözött és elnyomott vándorszínészetnek utóda. Annál nagyobb felháborodást váltott ki a nemvárt fordulat az irodalom részéről. Irodalmunk ekkor már régen túl volt a pusztán nyelvi célkitűzésen, s íróink riadtan nézték, hogyan válik a színház a tömegigények készséges és kritikátlan kiszolgálójává. „Moso-

² A polgárságnak, mint irodalomirányító tényezőnek ez az első jelentős megmozdulása hazánkban.

³ W. Gabler használja ezt a megkülönböztetést dolgozatában: *Der Zuschauer-raum des Theaters*. Leipzig, 1935.

⁴ V. ö. Pataki József: *A magyar színészet története*. Bpest, 1922. 105. l.

⁵ Nyilván erre célzott a Pesti Divatlapok egykorú kritikusa is, amikor egy alkalommal „omnibusz-színháznak“ nevezte az ország első színpadát.

lyog a szép magyar szűz Scribe és Bauernfeld kétértelműségein, míg Vörösmartyról azt sem tudja, élnek s léteznek-e a honban" — jegyzi fel naplójába keserűen Tóth Lőrinc,⁶ s ez az egészen modernül hangzó kitétel világosan rámutat arra, hogy drámaíróink egy része elvesztette kapcsolatát az új magyar színház új összetételű közönségével. Vörösmarty és köre ugyan mindent elkövettek, hogy a színpadon biztosítsák az irodalom jogait, kísérleteikben azonban épen annyi a naivitás, mint a jóhiszeműség. Színházi ügyekben még meglehetősen járatlan íróinknak meg kellett tanulniok, hogyha részt akarnak venni színi kultúránk irányításában, akkor — legalább is kezdetben — alkalmazkodniok kell a színpad sajátos törvényeihez s a nézőtér állandó közönségének átlag-színvonalához.

Sok tekintetben tragikus véletlen volt, hogy épen az újonnan megnyílt Nemzeti Színháznak kellett ezt az igazságot minden kétséget kizáró módon bebizonyítania. Íróink ugyanis a védekezés első mozdulata után — ez volt az a 40-es évek elején lezajlott vita, amelyet irodalomtörténetünk „színszerűség és költőiség harca” címen könyvelt el — lassanként ellenzékbe vonult. 1845-től kezdve legnagyobb íróink csak mint kritikusok szerepelnek színi életünkben. Szinte szabállyá lesz, hogy klasszikus magyar író nem drámaköltő és érvényesülni tudó drámaíró nem költő. A drámaírás mesterség marad s az eredeti magyar műsorról való gondoskodás feladata becsvágyóbb színészeink zsákmánya lesz. Kétségtelen, hogy ennek is megvolt a maga haszna. Nemcsak a lakosság magyarosodásának programja valósult meg, hanem a szórakozni vágyó közönség igényeinek figyelembevétele következtében drámai irodalmunk műfajilag is határozottan gazdagodott. „Valamint az olvasó, úgy a nézőközönség is csaknem naponként új szellemi táplálékot kíván... Hajdan a drámai előadások ünnepek voltak; most már mindennaposak; s ahol nincs több színház egynél, hogy az előadásokban válogatni lehessen, megkívánják, hogy annak az egy színháznak műsora változatos legyen... Ily kívánalmak mellett csupán a tragédia és komédia vagy csupán a klasszikai darabok mellett maradni lehetetlenné vált” — mondja történeti visszapillantásában a színész írók legkiválóbbika, Szigligeti Ede.⁷ S valóban az ő és a hatása alatt buzgólkodó írók munkásságának eredményeképpen a szabadságharc előtt bevonul irodalmunkba a tündéri bohózat (*Peleskei nótárius*), az igazi és pseudo-népszínmű (*Csikós-Szökött katona*), a bűnügyi rémdráma (*Kalmár és tengerész*), az énekes bohózat (*Liliomfi*). Persze ez a nyereség jóval alatta marad annak a kihatásaiban talán még ma is érezhető ténynek, hogy a magyar színházi üzemnek a szabadságharc előtt történt kialakulása a színház és irodalom szétágazó kettősségét eredményezte.

Az itt vázolt átalakulási folyamat nemcsak mint történeti jelenség, hanem mint elvi dokumentum is érdekes és jelentős. A magyar színházi üzem kialakulása sok olyan jelenséget magyaráz meg, amelyet ugyan ed-

⁶ Lakatos László: *Tóth Lőrinc*. Bpest, é. n. 7. 1.

⁷ *A dráma és válfajai*. Bpest, 1874, 359 l.

dig is ismertünk, de vagy egyáltalán nem vagy tévesen értelmeztünk. Hogy csak néhányat említsünk: Kisfaludy Károly irodalmi hagyományainak elsorvadása, a Nemzeti Színház első nehézségei, a népszínmű születése, a színészdramáirók előretörése, a nemzeti klasszicizmus kritikai magatartása stb. mind a közönség-színház-irodalom kapcsolatának a 40-es évek színházi életét jellemző módosulásra vezethető vissza. Vagyis minden kétséget kizáróan igazolódik az a módszertani igazság, hogy drámatörténet és színháztörténet szervesen kiegészítik, sőt feltételezik egymást. Mindaz, amit a „színház“ mint legtagabb értelemben használt gyűjtőfogalom kifejez, a legszorosabban összefügg egymással; összesege és eredménye azoknak a szinte kimeríthetetlen számú kölcsönhatásoknak, amelyek a színi élet tényezői: író, rendező, színész, néző, kritikus, színigazgató, díszlet- és kosztümtervező, sőt színházépítő között létrejönnek. Irodalomtudományunknak e tekintetben még sok pótolni valója van. Drámairodalmunk megítélése eddig kevés kivétellel tisztán költészettani szempontból történt (Gyulai Pál, Bayer József, Vértesy Jenő stb), s így az eddig elért eredmények a színháztudományi szemlélet alkalmazásával és a színháztörténeti kutatás tanulságainak egybevetésével kiegészítésre vagy felülvizsgálatra szorulnak. Ez természetesen sürgős és komoly kötelességet ró a színháztudomány művelőire is: rájuk vár az a feladat, hogy az általános európai színháztudomány módszereit és megállapításait a sajátos magyar viszonyokra alkalmazva felépítsék a magyar színháztudomány diszciplináját, s ezzel a régi hiányt pótló munkásságukkal előkészítsék és lehetővé tegyék drámatörténetünk és azon túlmenően egész színi kultúránk multjának új szempontú feldolgozását.

Solt Andor

AZ EMBER TRAGÉDIÁJA TÁRGYTÖRTÉNETI SZEMPONTBÓL

„Három alak uralkodik régóta a költészetben — mondja A. S. C. Wallis, a tragédia hollandi fordítója bevezetésében¹ — Ahasvérus, Don Juan és Faust... mind a három megszemélyesítése határozott szellemi tulajdonságoknak. Faustban látjuk a csillapítatlan tudásvágyat és kételkedést, Don Juanban a féktelen, kielégítetlen érzéki élvezetvágyat, Ahasvérusban az örökké bolygó nyugalmatlanságot, oly embernek halálvágyát, aki maga körül mindenkit lát meghalni, de magának tovább kell élni. *Madách darabja e három elemnek összevegyítése.*“ Az érdekes megállapítást nem fejt ki bővebben; ezt a mulasztást későbbi kutatók részben helyrehozták, főként a Tragédia egy-egy részletével kapcsolatban. A fölvetett szempontokat kísérelem meg alább összegezni és meg-

¹ A. S. C. Mallis fordítása, *De Tragédie van den Mensch*, 1887-ben jelent meg Amsterdamban. Az előszót magyarra fordította Erdélyi Károly. (Temesvári kath. főgymn. ért. 1892. és Magy. könyvt. 719.)