

tas jelenet *vérfagyasztó* mementójával. A táncos nemcsak táncol s dolga végeztével távozik, hanem maga is részese a borgözös kábulatnak, s a „dekadens rómaiak“ nemcsak hevernek s ölelkeznek, de maguk is beleszédülnek a forgatagba.

A *bizánci* jelenet boszorkánytánca csupán egy pillanatra felvillanó torz ellentéte a „paradicsomi ártatlanság“ animisztikus látomásának. Ami ott természetes és szép, az itt pokoli és csúf. A „meztelen indulat“ ott tiszta, mert öntudatlan, itt szennyes, mert tilos.

A *Kepler*-jelenetben az udvar táncosai a fegyelmezett etikett-mozgás mögé rejtik buja kívánságaikat. Előkelőség, finomult tartózkodás leplezi a ledérséget. S hogy ez kifejezésre jut a táncban is, azzal a tánc-„betét“-ből vagy a hangulati aláfestésből az akció aktív eleme válik.

A *francia forradalomban* ezúttal megvalósítjuk az 1933-as előadáson tervezett Carmagnolet. A tömeget a vér lázba ejti, a durva izgalom vad mozgásba tör — de diadalmámban lebeg az aljas indulatok felett a Szabadság génusza, ahogyan Rude látta meg a párisi Arc de Triomphe-on.

A *londoni* szín népies táncsal kezdődik, mely valóban s jogosan csak hangulati elem. E szín tetőpontja azonban a haláltánc, mely a középkori misztériumjátékok óta soha ily szervesen nem kapcsolódott a drámai akcióba. A halál az egyetlen győztes. A százarcú halál, kinek-kinek saját képmására szabott halál, mely kérlelhetetlenül visz a sírba s hazudtolja meg az anyag uralmát.

A dráma mozgása az *angyalok karában* hangzik el.

*

E percben, mikor e sorokat írjuk, a mozgásmatéria egy része öltött csak testet, a többi még papíron van a magunk és *Bauer Lilla* irattáskájában. Az előadás mutatja majd meg, mennyi valósulhatott meg a szándékból s mi maradt papíron, s a megvalósult koncepció mily mértékben szolgálja a szabadtéri „Ember Tragédiája“ ügyét.

Szentpál Olga és Rabinovszky Márius

VALÓSÁGOS TÉR, SZIMBOLIKUS JÁTÉK

Elvi kérdések tisztázása még akkor sem felesleges, ha a látszólagos, vagy akár a tényleges siker is az elvi igazságnak ellentmond. Madách fenséges költeménye például megcsúfolt mindenkit, aki a Tragédia szabadtéri sikerében kételkedett. Holott a legkiválóbb szakemberek vitatták, hogy a Tragédia transzcendentális ereje a valóságos térben elernyed. Valóságos térben ugyan is valóságosnak hat az idő s az évezredek nem pereghetnek le három vagy négy órán belül. Az emberiség életének tizenkét szimbolikus színhelye (az elhagyható második Kepler-képet, az űr—jelenetet és a visszatérő utolsó képet nem számítva), a valóságos térben mint valóságos világ nem épülhet fel, viszont a valóságos ég alatt

a festett vagy vetített, de semmiesetre sem valóságos díszlet nem kelteti fel az illuziót. A csoda mégis megtörtént. A szabadtéri előadás számára lehetetlennek minősített Tragédia páratlan sikert aratott.

Ez a nagyszerű cáfolat azonban az elvi aggályt még sem cáfolta meg. A három teljesen különböző s a maga nemében nagyszerű előadás, amellyel kronológikus sorrendben Hont Ferenc, Bánffy Miklós gróf és Oláh Gusztáv a Tragédiát életre keltette a szegedi Dom előtt, indokolatlan bár, és szükségszerűen nem megvalósította, de megkerülte a nehéz feladatot. A drámai költeményben a filmanyagot látta meg (még talán a Hont rendezése a legkevésbé); a drámai küzdelem elhalványult és helyét nagyszerű felvonulások, hatásos tömegjelenetek és találékony betoldások foglalták el. Így vált a Tragédia szabadtéri előadásának kiemelkedő eseményévé a londoni kép utáni haláltánc, a gyönyörűen lejtett pavane a prágai képben, az utcai tömeg nagyszerű hullámozása Londonban, nem is szólva a párisi képről, amelynek zavaros forgatagában Ádám—Danton már csaknem egészen elmerült és amelynek őrző tömegét megirigyelhette volna Cecil B. de Mill is. A Tragédia, három órán keresztül valóban lebilincselte a nézőt, de inkább hatalmas film benyomását keltette, amelyet szabad ég alatt adtak elő s ahol pillanatra sem szünt meg az az érzés, hogy Pharaó trónusa papírmasé, a guillotint szívességéből valamelyik színház kelléktára engedte át és még egy csirkének a nyakát se vághatja el, a háttér jól vetített fénykép s az őrző tömeg jól, vagy jobban rendezett statisztéria. Hont Ferenc rendezésének dramaturgiailag is merész új mozzanata, amikor Péter apostol Ádámot és Évát a valóságosan megnyíló templomajtón át a DOM fényárban úszó főoltára felé vezeti, megvilágosíthatott mindenkit, hogy a valóságban szimbolikus erővel csak a valóságos kellék bír, ahogy szimbolikus erővel bír a magasban megkonduló harang s a valóságos távolságból elődübörgő lovas-tömeg. Viszont Isten csillagos ege alatt bizony csak enyhe mosolygást kelthet a prágai kép, ha a háttérre a díszlettervező fedett csillagos eget vetít, vagy mikor a templom elé húzott vászonra varázsolják a vetített templomot, nem is szólva a Parasztbecsület előadásáról, mikor a szegedi DOM előtt felépült egy egész kis olasz kulissza város és a város közepén egy kulissza-templom. A valóságos templom előtt, amit vetítő vászon takart el, a lécből, vászonból és furnérból épült templom valóban nem is ébreszthette fel az áhitat hangulatát.

A valóságos tér jellegét először Reinhardt ismerte fel, mikor megállapította, hogy ahol szuffiták helyett Isten szabad ege borul a játék fölé, ott a vászonnak és a többi színpadi anyagnak helye nincs. Így rendezte meg világos nappal minden mesterséges fényhatás nélkül a salzburgi dóm előtt a Jedermann, ahol a valóságos templom szimbolikus ereje tüzesítette át az egész játékot. A templom feltáru-
ló kapuja olyan távlatot nyitott meg a néző előtt, amelyhez hasonlót nem rajzolhat a legzsenszálsabb díszlettervező sem. Látszólag ugyan eltért ettől az elvtől, mikor a nyitott lovardában megrendezte a Faustot. Ennél az alkotásánál már mesterséges világítóberendezést használt. De a meredek hegyoldal lábánál kőből építette fel az egész középkori várost és benne a

gétikus templomot, Margit hónapok óta gondosan ápolt rózsák között sétált Fausttal és mikor a Walpurgis-éjszakában az egész hegyoldalt belepérték a fluoreszkáló boszorkányok, a néző nem nyomhatta el azt a különös érzését, hogy a salzburgi várhegyoldal és a szemközti Mönchsberg a monda szerint a boszorkányok éjszakai gyűlésének helye volt és a Marcus Sittikus, Engelbert, Dietrich s a többi hercegérsek a híres várorgonát nemcsak a várnép összecsisztására használta, de a boszorkányok szétriasztására is. A salzburgi hegyoldal, történelmi és mondai jelentőségével a Faust-meséhez szimbolikus háttérül szolgál, ahogy a Felsenreitschuleban a Reinhardt által felépített középkori Faust-város a régi temető tőszomszédságában, mintha csak a középkori Salzburg egyik ismeretlen darabja lenne.

Szeged valóban szabadtéri színházat teremtett, de a szabad terét részben zárt színházi előadásokra emlékeztető, részben filmszerű produkciók rendezésére használta fel. A hatalmas DOM-tér óriási népszínházzá változott át, amelynek fedelét a modern filmszínházak mintájára eltávolították a nézők feje felől, vagy helyesebben nem is építették fel, hogy a nyári hőségben Isten szabad ege alatt ülhessenek. De valamenynyire rendező (Hevesi kivételével, aki itt rendezte Vojnovich Géza mély szimbolikájú Magyar Passióját), eltakarta a templomépületet, amely pedig Reinhardtnál nem csak indokolta, de befolyásolta is az előadást. Egy letakart templom előtt azután a színész akár operettet is játszhat, ahogy játszik is, mert a tér szimbolikus ereje megszűnt s többé már nem templomi a játék, de ügyes művészi és üzleti kihasználása annak a térnek, amit szíveségből a csanádi püspök úr engedett át.

Holott a szabadtéri játékok minden rendezője tudatosan vagy öntudatlanul felismerte azt az elvet, hogy a szabad téren ne díszlethatásokra, de térhatásokra törekedjék. A szabadtéri előadás azokat a lehetőségeket aknázza ki, amelyeket a színház szándékosan mellőz, mert zárt keretei között nem is tehet mást, de amelyeket a film már vígan uzsoráz ki. Zárt színházban valaki elindul, vagy megérkezik, de mindakét tevékenységének csak a döntő pillanata érvényesül. A szabadtéren azonban nem csak elindul, de látszik, ahogy elmegy, míg végül is alakját a távolság elnyeli és nem csak betoppan a színpadra, de kibontakozik a távolból és lassan, vagy gyorsan közeledik. A szabadtéri játékokban szétrobban a zárt tér s midőn az idő is valósággá válik, vagy legalább is sokkal valóságosabbá, mint a színpadon, ugyanakkor valóságossá válik a tér is, de a messzeségbe kiterjed, ameddig csak a szem ellát, vagy ameddig a reflektorok fénye a sötétségnek határt nem szab. A színpad megnő s a játékba bekapcsolódik minden külső folyamat, amelynek csak eredményei robbanhatnak be a zárt színpadra. Szabadtéren nem hiszem el, hogy ugyanazon a helyen, ahol két perc előtt még egy kocma állt, most egy zárda refektoriuma emelkedik. Ahogy például a tatai Tannhäuser előadásán Oláh Gusztáv helyes ösztönrel megérezte, hogy a dalmokverseny lovagtermének helyén nagyobb időbeli megszakítás nélkül nem jelenhetnek meg a Vénusz-barlang tündérei és a zarándokok fáklyás hada s így körülbelül két órás szünetet iktatott a második és a harmadik felvonás

közzé, de így sem kerülhette el, hogy a nappali világítás mellett lejátszódó első felvonásban a Vénusz-barlang poros, ligeti mutatványként ne hasson.

Hibák és erények lassanként tisztázzák a játék legfontosabb szabályait. Ma már felismert tény, hogy a szabadtéri előadásban más írói, színészi, zenei és képzőművészeti erények érvényesülnek, mint a zárt színpadon. A színpadon a dialogusban robog a cselekmény, a szabadtéri játékban a látható cselekmény szinte felszívja a dialogust. A színpadon a zenei elem sokszor zavarólag hat, a szabadtéri játékban minden körülmények között az illuziót segíti. Szabadtéren a színészi játék hangsúlya a dikcióról a mimikára tolódik át. A színpad kép-hatásra törekszik, míg a szabadtéri játékban a térhatás érvényesül. Ezeken a nagy különbségeken belül ezer és ezer kis törvény akad, amely a zárt színpadot és a szabadtéri játékot egymástól elkülöníti s az utóbbinak az útját különösen a tömeg és térhatár tekintetében a filmek irányában mutatja meg.

Nem cáfolja meg ezt az igazságot az a tény, hogy színművek, némajátékok, vagy zenedrámák, amelyek zárt színházak számára készültek, teljes, sőt fokozott hatással érvényesülnek a szabadtéren is, viszont szabadtérre elképzelt művek mély hatást keltenek a közsínházakban. Ezek a művek a helyváltoztatással együtt rendszerint nagy methamorphosison mennek át. Kiemelkedve a zárt színpadból olyan elemekkel bővülnek, melyek az intellektuális küzdelmet feltétlenül szimbolikussá teszik és ezek a szimbolikus elemek lehetőleg a legnagyobb tömegekhez szólnak.

Ez az átfogó és egyetemes jelleg a szabadtéri játékokat különös jelentőségre emeli, mert nézőterünkön integrálódik az intellektuálisan nagyon is széttagolt közönség. Valószínűleg ezeken a szabadtéri előadásokon születik meg majd az új dráma is, amely egyformán szól a gyávához és a hőshöz, a szegényhez és a gazdaghoz, a tudatlanhoz és a művelthez, a reménykedőhöz és a kétségbeesetthez, ha jelentkezik majd az a zseni, aki érzelmekben és szimbolumokban mindenki számára érthető módon fejezi ki a mai kor lelkének zavaros és mégis nagyszerű küzdelmét.

Pünkösti Andor

AZ EMBER TRAGÉDIÁJA HAMBURGBAN

Az ember tragédiája Hamburgban nagy sikert aratott. 1937 április 15-én volt a bemutatója. Az 1850 férőhelyes állami színház május 30-áig tizennyolcszor adta elő Madách remekművét, mindenkor zsúfolt nézőtér előtt. Wüstenhagen intendáns ősszel újból műsorra tűzi *Az ember tragédiáját*. A bécsi Burgszínházban eddig harmincszor került színre a magyar drámai költemény. Ott egyelőre véget ért az előadások sorozata. Bécsnek kétmillió lakosa van, Hamburgnak másfél millió. Nincs kizárva, hogy itt is megszerezze a huszonötödik előadás.

Az emlékezetes sikernek több tényezője van. A klasszikus műben