

## Történeti és elméleti munkák drámáról, színházról

*Milyen keretben értelmezhetők a magyar szerzők 1920 és 1949 között írott történeti és elméleti szövegei drámáról és színházról?*

*A legcélszerűbb talán a csaknem három évtized európai trendjéből, illetve a 20. század végének elméleteiből keletkező kettős horizontból való értelmezés. (1)*

A húszas-harmincas években leginkább tárgyalt kérdéskör az írott dráma és a színházi műalkotás viszonya. A 20. század végén ezt a viszonyt úgy értelmezték, hogy a színházi műalkotás az írott drámától független műalkotás; az írott dráma pedig csak a színjátékművel való kapcsolatában, ennek részeként értelmezhető, önállóan nem.

Mindazonáltal a 20. század végén többféle elmélet létezik. Ezek közül Magyarországon az utóbbi évtizedben a szemiotikai, illetve a dekonstrukció- és a recepció-elmélet kapott jelentős teret, a posztmodern elméleti nézőpontokkal és fogalomkészlettel. Főként azért, mert az irodalomelmélet ezt alkalmazta, s ezen a réven terjedt el. Mind az európai, mind a magyar színházi előadások közül azokra irányult a figyelem, amelyek ezekkel az elméleti trendekkel áthatott világértelmezések és színházpoétikai megoldások alapján jöttek létre. Kétségtelen azonban, hogy léteznek még manapság is másféle elméletek; csak példaként: antropológiai, fenomenológiai, továbbá ontológiai dráma- és színházelméletek is.

Magyarországon a húszas-harmincas években születtek olyan szövegek, pontosabban szövegrészletek, amelyek annyiban kapcsolódtak az európai irányzatokhoz, hogy elismerték: a színházi műalkotás nem a dráma értelmezése. De még csak közelébe sem jutottak annak az elvnek, mely szerint az írott dráma nem része az irodalom terrénjának; illetve hogy a színjátékmű egyik elemeként való funkcionáláson kívül nincs sem értelme, sem jelentősége.

Ezt a teóriát egyrészt a nyelvről való újabb és újabb gondolkodás támogatta. Nyersen szólva: a világot a nyelv – persze nem a teremtő logosz – által létezőnek tekintik, illetve minősítik. A nyelv nem objektíven képezi le a világot, nem mindenki számára azonos jelentéssel, hanem teremt a világot, az adott nyelvi szerkezetben és ezen a réven. Ezzel párhuzamos, sokszor összefonódó megállapítás is erősödött – először a lírai művekkel összefüggésben –, hogy tudniillik az irodalmi mű nem a primér élet valóságának vagy valamely részének ilyen vagy olyan, illetve így vagy úgy történő leképzése, analógiája, utánzása stb., hanem elemeinek összefüggésében új világot teremt. Ha az írott dráma szövege csak a színjátékmű egyik, korántsem a legfontosabb elemeként funkcionál, akkor a színjátékmű fölöttébb alkalmas – egyéb elemeivel együttesen – a teljesen új, önálló világ létrejötté elméletének és így a színjátékmű önálló voltának igazolására. Az irodalomelméletek a nyelvelméletek nyomán ugyanakkor bármely szöveget illetően a jelnek és szerkezetének igen összetett problémaköréből a jelentést emelték ki, amelyet mindig a befogadó alkot, teremt meg. Vagyis: az egész komplexumból csak a jelentés került az érdeklődés és a vizsgálódás középpontjába és nem egy összetett komplexum szerkezete. Ezzel azonban eltávolodtak attól is, hogy olyan tárgyiasságot ismerjenek el, amelyek az adott műalkotás műnemének, műfajának, illetőleg létének meghatározói.

Mivel a nyelv nem a rajta kívüllinek a leképzése, és jelentése sem az igazság, a széttört én maga alkotja meg a jelentéseket; az adott, az egyszeri, a „saját” jelentéseket.

Ákárhogy is: a nyelvnek ezen értelmezésében a világ széttörtsége, az értékeknek a relativizálódása és eltűnése is hangot kapott. A széttörtség az én és a világ kapcsolatában, illetve magában az énben éppúgy bekövetkezett, mint az értelmezésekben, a minősítésekben, értékelésekben. A színjátékmű – hiszen élő ember sohasem hiányozhat létformájából – sokkal jobban képes ezt a világot megteremteni, amely új és nem utánzott. Ez is hozzájárult a színjátékmű elvi-elméleti jelentőségének a nyomatékosításához és az írott dráma félretolásához. Ez kétségkívül jogos elméleti és színházgyakorlati igény. Ugyanakkor az írott dráma szövegének a színjátékműben megváltozott, módosított volta, netán vendégszövegekkel való beépítettsége igen jó alkalmat ad az úgynevezett dekonstrukció- és recepció-elmélet demonstrálására is. Noha ahhoz, hogy a színjátékműtől teljesen függetlenedjen az írott dráma, a harmincas években elindult színházzemiotika is jelentősen hozzájárult. A drámaszöveg önállóságának az elutasítása életre hívott olyan gondolat-vadhajtásokat, amelyek szerint az író minden dráma szövegét előadásra szánta. A drámaíró szubjektív vágyától eltekintve a drámaszövegekben egy-két kivételtől eltekintve nincs semmi olyan nyom, amely a regények, novellák tekintélyes részében ne lenne jelen mint jelentésképző elem. Ha – mint állítják – az írott drámában a színházi előadás bekódolt, ennek a bekódoltságnak egy része az epikus szövegekben is úgy funkcionál, hogy a benső látás számára képeket jelölhessen.

A drámaszöveg önálló, saját jogú és az irodalom terrénumához való tartozottságát – furcsa módon – azok is figyelmen kívül hagyják, akik a jelemélet, illetve a színházzemiotika művelői. A verbális és nem verbális jelek, illetve rendszereik meglévő, ebből a nézőpontból alapvető különbözőségét hártják el maguktól. A drámaszöveg verbális jelek rendezett halmaza; a színjátékmű nem verbális jelek rendezett halmaza.

A magam részéről – s ez lesz az irányító nézőpont tárgyunk értelmezésében – azt az elméleti megállapítást követem, amelyet már a cseh színháztudomány egyik képviselője, *Jiri Veltrusky* is hangoztatott a harmincas években: a dráma saját jogú irodalmi mű. *Anne Ubersfeld* pedig manapság azt mondja már, hogy az a megközelítés a megfelelő, ha az írott dráma mint irodalmi mű elválik, ha külön értelmezik a színjátékműben egyik elemként funkcionáló szövegtől. Az utóbbi évtizedek elméletírói „dramatikus szövegnek” nevezik a drámaszöveget. Ezen az írott drámát értik, de kizárólag úgy, mint a leendő *mise en scène* egyik elemét. Ugyanakkor a megfogalmazások implikálják, hogy van a *mise en scène*-en kívül is drámaszöveg. Noha semmiféle nézőpontból nem értelmezik azon kívüliként. Mégis van egy olyan trend, amit *Jákfalvi Magdolna* „Alak, Figura, Perszonázs” című könyvében így fogalmaz: „A színháztudomány posztzemiotikai és dekonstruktivista tendenciája (éppen Derrida nyomán) a drámát átpasszolja az irodalomtudománynak.” (2)

---

*A színháztudomány immáron hajlik arra, hogy az írott, nyomtatásban vagy kéziratban rögzült drámaszöveget saját jogú, önálló irodalmi műnemnek tartsa. Talán az irodalomtudomány is eljutott addig, hogy a drámaszöveget visszaveheti oda, ahová mindig is tartozott, az irodalom terrénumára. Ha a drámát vissza lehet venni az irodalomba, új trend nyílik meg a drámaelméletben. Az írott dráma modern értelmezése nyilván bizonyos régi fogalmak (például konfliktus, szituáció) módosulását és újak (például viszonyváltozás) bevezetését igényli. Ezzel azonban korszerűtlenné válik az írott drámaszövegnek kizárólag a *mise en scène* nézőpontjából történő értelmezése.*

---

*Patris Pavis* „A lapról a színpadra – nehéz születés” című tanulmányában (3) is úgy jellemzi az írott szöveget, mint ami a mise en scène része. Mondatai jó részében azonban ott bujkál annak az elfogadása, hogy van írott szöveg a maga írott mivoltában: „A dramatikus szöveg az a verbális scénárium, amely olvasható vagy az előadásban hallható”; illetve: „a dramatikus szöveg természetesen könyv alakban is olvasható...”. Vagyis elismeri ezt az esetet is, noha a mondat folytatásában az írást az előadásban funkcionáló szövegnek minősíti: „...de mindig arra ösztönzi az olvasót, hogy elképzelje a megnyilatkozás egy lehetséges módját, azaz egy lehetséges mise en scène-t”. Azonban ha valaki egy regényt olvas, akkor is elképzei, benső szemével látja a szöveg tekintélyes részét; noha ez „hiányos” mise en scène. Sőt: bizonyos versek is arra ösztönzik az olvasót, hogy elképzelje a „kanyargó Tiszát” vagy a „csillámló sziklafalat”. Vagyis: ez az „öszönzés” nem hiteles érv amellett, hogy a „dramatikus szöveg” azért létezik kizárólag a színhátműben, mert az olvasás során elképzeltet egy mise en scène-t.

A kérdéskört úgy is fogalmazhatjuk, hogy a színháztudomány immáron hajlik arra, hogy az írott, nyomtatásban vagy kéziratban rögzült drámaszöveget saját jogú, önálló irodalmi műnemnek tartsa. Talán az irodalomtudomány is eljutott addig, hogy a drámaszöveget visszaveheti oda, ahová mindig is tartozott, az irodalom terrénumára. Ha a drámát vissza lehet venni az irodalomba, új trend nyílik meg a drámaelméletben. Az írott dráma modern értelmezése nyilván bizonyos régi fogalmak (például konfliktus, szituáció) módosulását és újak (például viszonyváltozás) bevezetését igényli. Ezzel azonban korszerűtlenné válik az írott drámaszövegnek kizárólag a mise en scène nézőpontjából történő értelmezése.

Az írott drámához való közelítésben a korszak magyar szerzőinél olyan fogalmakkal találkozunk, amelyek a mise en scène-nel való diskurzusban ma már nem olvashatók: például a cselekmény, a téma vagy tárgy, a név és a jellem, az oksági összefüggés, a hiteles motívum, a tónus stb. Vagyis olyan fogalmakkal, amelyek az irodalomhoz tartozó írott dráma ismérvei. Olyan fogalmakkal sem találkozhatunk, amelyek a 20. század második felének, az írott drámát értelmező, a hagyományos drámaelmélethez viszonyítva új fogalmai; és olyanokat sem, amelyek révén bármi jele volna a színhátmű új értelmezésének azon a kijelentésen kívül, mely szerint nem az írott dráma értelmezése valósul meg a színpadon.

A korszakban megírt drámatörténeti monográfiák, füzet alakban megjelent tanulmányok, valamint a folyóiratokban – elsősorban a Nyugatban – olvasható kritikák adják azt a korpuszt, amelyet vizsgálhatunk. A Nyugat kritikái színházkritikaként íródtak, de – zömmel még ma is ez a helyzet – csak egy-két sort szentelnek a színészeknek, a rendezésnek pedig egyetlen egyet sem; a többi a drámáról szól. Sem a drámatörténetek, sem a kritikák kapcsán nem azt értelmezzük, hogy mit írtak az egyes szerzőkről minősítésként. A kritikában olvasható író nevét és a mű címét akkor említjük, ha az elvi-elméleti nézőpont értelmezéséhez szükséges. A történeti, illetőleg az elméleti fogalmakat értelmezzük.

\*

*Galamb Sándor* két kötetben írta meg „A magyar dráma történetét”-t. Az első 1937-ben, a második 1944-ben látott napvilágot. Lexikonszerű pontossággal, kiváló filológiai megalapozottsággal az 1867 és 1896 közötti időszakról szól.

Az I. kötet első mondata szerint: „Régi megállapítása irodalomtörténet-írásunknak, hogy a magyar költészet a fajfenntartás költészete.” Ennek semmi köze az 1930-as években terjedő faj-fogalomhoz. Nála azt a „főérzést tükrözi”, mely szerint „a magyarság a maga nemzeti létét évszázadokon keresztül szinte gyökerében érezte megtámadottnak” (4) – és ez a nemzet léte fennmaradásának és féltésének „magasztosan szomorú átérzése”. (5) Ez a kiindulópont magába foglalja a magyar irodalom „politikai beállítódottságát” és kijelöli a korszakhatárokat: „A magyar irodalom egyes időszakainak elhatároló vonalai a korszakalkotó történeti évszámokkal” esnek egybe. (6) Az adott

korszakokon belül a drámákat tartalmak szerint csoportosítja. A nemzeti Érzés, a tartalom értelmezésének is meghatározó alakja.

Az értelmezés jelöli ki a 29 év közbülső törésvonalát 1880-ra. Ekkor „hervad el” az újromantikus dráma, „papiroszívűvé” válik a történeti dráma és ekkor „merevedik sablonná” a népszínmű. (II.)

A két kötet fejezeteit is a tartalom határozza meg, bizonyos műfaji besorolással: „A történeti komoly dráma”, „A történeti vígjáték”, „A társadalmi dráma”, „A népszínmű”. A II. kötetben ír a „Drámai költemények”-ről, az „Alsóbbfajú drámai művek”-ről, amelyekhez az operettet és az életképet sorolja.

Minden drámatörténet involvál drámaelméleti nézőpontot is. Galamb Sándor munkájában sem explicite, sem az írókról-drámákról szóló értelmezésekben nincsen drámaelméleti megállapítás. A benne foglalt drámaelméletre azokból a fogalmakból következtethetünk, amelyeket az értelmezések, elemzések során használ.

Egyetlen helyen sem válaszol arra a kérdésre: „Mi a dráma?”. Egy szöveg dráma-mivoltát éppúgy adottságnak, eleve ismertnek tekinti, mint az operett és a népszínmű kivételével az általa említett műfajokat. Arra viszont többször utal, hogy a társadalmi viszonyok és a műfajok között összefüggés van. A „társadalmi viszonyok” azonban az adott kor, korszak általános jellegével, életminőségével azonosak. Ezek a befogadói igényekre is hatással vannak. Például a nemzeti érzés avatja a „legmélyebb gyökerű hagyománynyá” a történelmi drámákat. 1867 után a városokba költöző alsónemesség tartja életben. A polgárság viszont a realitáshoz szorítja az írókat, de anélkül, hogy a realitásnak merész és nyugtalanító aspektusát írhatták volna drámaszöveggé. A polgári réteg később és az új életformához idomuló alsónemesség, vagyis a városi lakosság tekintélyes része a „szalonvilághoz” vonzódott; az ún. életképekhez, bohózatokhoz, valamint a vígjátékokhoz. Ezekkel a megállapításokkal nemcsak szociológiai aspektusokat érint, hanem a befogadói igényét is említi. Természetesen még nem a jóval későbbi befogadáselmélet alapján, de mindenesetre a befogadók, a színházba járó nézők érdeklődésnek minőségét, tárgyát és jellegét. Ennek tulajdonítja, hogy jóformán egyetlen író és egyetlen dráma sem jut el a tragédiáig. Még azok is „kibékítően” végződnek, amelyekben a tragédia és a tragikum lehetősége benne van. Az efféle műveket az iskolás hagyomány tartotta színpadon, noha jó részük nem hiteles, hanem „kiokoskodott”. Nemcsak a tragédiára, hanem „színköltészetünk” egészére érvényes, hogy „kevés a filozofikusabb vonatkozás, az emberi sorsnak bölcselőbb szemmel való tekintése”. A korszak lírájában, regényeiben „mélyebb életérzéssel, filozofikusabb szemlélettel és keményebb társadalombírálattal” találkozunk, mint a drámában. A közönséget teszi ezért is felelőssé. „A drámaíró szavai – tömegben összegyűlt közönség előtt hangozván el – erőteljesebb és hirtelenebb visszhangot vernek” (7); tehát mellőzik a filozofikus szemléletet.

Az egyes szerzőkről szólóval gyakran vázolja drámáik cselekményét. Ez azért dicsérendő és fontos, mert az ezután hozzáfűzött értékelő, minősítő vagy értelmező mondatai nem lógnak a levegőben; ezáltal válnak hitelessé.

Az I. kötet Bevezetésében találjuk azt a mondatot, amely elvileg megadja a drámához való közelítésének alapját: „...a drámának Sophokles óta érvényes formai törvényein kívül megvannak a maga időhöz kötött, illanóbb életű megnyilatkozási módjai is”. (8) A görögök óta érvényes formai törvények elsősorban a szerkezet, a cselekmény feszessége. Ezek helyett a „gépezet”, a „mesevezetés”, a „történet”, a „mesefejlesztés” stb. fogalmak is megjelennek; az „indíték” és a „fordulat” is. Negatív vagy elmarasztaló jelzők a „regényszerű”, az „igen kényelmes cselekményvezetés”, a „naiv”, az „erőtletett”; az „egész mese a véletlenek láncolatából áll”; „tele van olcsón rémes fordulatokkal”; „fejlesztésében nincs logikai okság”. Pozitív, dicsérető szavai „a logikusan halad célja felé”; a „felépítése hatásos”; a „felépítésében a francia hatás érvényesül”. A drámaalakokkal kapcsolatban is érvényesíti az „indíték” fogalmát: az „indíték erőltetett”; „gyerekes”; „több indí-

tékkal dolgozik”; jellembrázolása „torzba hajló”, a „jellemrajz kissé sápadt”; a végki-fejlet „történhet másképpen” stb. Gyakori kritikai szempont a tárgyválasztás megítélése; azután a „tónus”, a magyaros „íz” és „jelleg”. Kárhóztatja a monológot és a „félrét”. A nyelvhasználatról szólván nemcsak arra utal, hogy „keresetlen”, „papirosízű” vagy „társalgó”, hanem hogy „magyaros”, „nemzeti” vagy annak ellenkezője. A cselekmény- és időegységet is megemlíti mint a francia technika hatását.

Szász Károly *„A magyar dráma története”* című könyve 1939-ben jelent meg. A kezdetektől a Nemzeti Színház 100 éves évfordulójáig, 1937-ig tekinti át tárgykörét. Megemlíti Bayer József 1897-ben és Galamb Sándor 1937-ben megjelent történetét. Szász Károly munkája abban különbözik elődeitől, hogy nem tudományos apparátussal és nem filológiai részletességgel írta, hanem „a művelt nagyközönség igényeit” szem előtt tartva. (9) Szemléletmódja meglehetősen különbözik Galamb Sándorétól, mert elsősorban protestáns és – sokkal erősebben Galamb munkájánál – nemzeti.

A hazai drámairodalom kései elindulásának okait több tényezőben látja: a magyar nép pogány ősvallásából hiányoztak azok az elemek, amelyek misztériumdramává és moralitássá fejlődhetek volna. Ebben a vonatkozásban – implicite – átveszi a korszak nézőpontját: a dráma a vallásból született. Ugyanakkor a hazai politikai történet „rettenetes égszakadásaiiban és földindulásaiban” nem alakulhattak ki a nagyvárosok, nélkülük nem lehetségesek a művelődési intézmények, a színház sem. De átveszi a közhelyes „néppszichológiai” véleményt: „Színjátszásra, alakoskodásra nem volt nagy készség az ázsiai egyhangú puszták végtelenjéről a Duna-Tisza közé vándorolt magyar népben.” (10) Csak a reformáció, a hitvitázó református irodalom teremtette meg a nemzeti irodalmat.

„A magyar dráma kialakulása” című fejezet után hat író tányal név szerint is külön fejezetben, hozzájuk kapcsolván az adott kor többi íróját: *Kisfaludy Károly*, *Katona József*, *Szigligeti Ede*, *Csiky Gergely*, *Herczeg Ferenc* a kiemelt szerzők. Ide számíthatjuk Madách Imrét, a róla írt fejezet címe: „Az ember tragédiája”. A nevek értékítéletet is jelölnek. Jelzi ezt az is, hogy *Vörösmarty Mihály* drámáiról a „Kisfaludy Károly követői” című fejezetben ír. A *„Csongor és Tünde”* „a bájos mese-színmű” megjelölést kapja. A könyv szerkezetében is érvényesülő szemléletmódját jelöli az *„Elhajlás a magyar dráma hagyományaitól”* fejezetcím. Ez a Herczeg Ferenc-fejezetet követi. Amikor ő fellépett, „a nemzeti szellem virágzása és diadala még majdnem teljes volt”. (11) De már akkor kialakult az az irodalmi mozgalom, amely „voltaképpen nemzetközi irány szolgálatába szegődött”, s a nyugati művelődésért rajongott. Szász Károly szerint ez volt az előkészítője „annak a szakadásnak, amely irodalmunk addigi egységét kettőbe hasította”. (12) A drámaírók közül elsősorban *Molnár Ferencet* sorolja közéjük; de meglehetősen hosszan szól drámáiról. *Lengyel Memyhért*, *Szomorj Dezső*, *Heltai Jenő*, *Bródy Sándor* és *Földes Imre* mellett *Thury Zoltánt* is itt említi. A másik csoport „A régi nyomokon” című fejezet szerint „a nemzeti érzés és gondolat” és a nyelv „eredetiségének és sajátosságainak hagyományát folytatta”. Olyan írókat sorol fel, akiknek sem neve, sem műve nem maradt fenn, vagy csak a szűk szakmai közösségekben ismertek: *Porzsoló Kálmán*, *Kazaliczky Antal*. A legismertebb *Rákosi Viktor*, *Szemere György*, *Kisbán Miklós*. Megállapítja azonban, hogy „tehetségük korlátai megakadályozták őket abban, hogy jelentősebb munkákkal gazdagítsák drámairodalmunkat”. (13)

Drámaelméleti megállapítások alig-alig olvashatók. Egy helyen, *Dóczy Lajos* *„Csók”* című darabjáról szólván írja: „Ha a színpad az élet képét kell hogy nyújtsa, akkor a valószínűtlenségeknek és lehetetlenségeknek ez a tobzódó összevisszasága nem sikerült színdarab.” (14) Az „élet képe” fogalom itt kerül elő explicite, de értékítélete mindenhol az élettal való összevetésből alakul ki.

A dráma szerkezetéről, a cselekményről (vagy a kor bevett szavával: a cselekményvezetéséről) több helyen szól. Mindig az a jó, ha feszes és szoros az oksági összefüggés. Íté-  
lő vagy értelmező szavai a „mesterkélttség nélkül folyik” vagy a „hatástalan mese...”, a

„finomabb”, a „hibátlanul megoldott”. Egy másik elméleti megállapítása: „A dráma az emberi cselekvés költészete, ahol az írónak, az elbeszélőnek, a magyarázónak egészen el kell tűnnie, mert különben nincs meg a megfelelő illúzió, elmarad a drámai hatás.” (15) Itt is érezhető, hogy a – mai szóval – fikcióvilágot a való élettel veti össze. Ez dönti el az alakok hitelességét is: „indítékai kieszeltek”, illetve: „kitűnő a lélektani fejlődés”. Implícite az is látható, hogy elismeri, a drámaszöveg kizárólag az alakok dialógusaiban létező, de ebből nem von le semmiféle következtetést. Szerepelteti az egyik, a korban ugyancsak gyakori fogalmat, az „illúziót”, aminek felkeltése a művészet célja.

Bizonyos, 19. század végi drámákat „szomorújátéknak” nevez; és követve *Gyulai Pál* véleményét, némely népszínmű szerinte is „szomorújátékká nemesedhetne”. (16) Sok darabban összefüggésben említi, hogy azért laza a cselekménye, mert sok benne az epizód. A francia technikával megírtak ellenben megfelelően szeszes cselekményvezetést mutatnak fel.

Szász Károly értelmezői és kritikai horizontjában a legsúlyosabb elem az etikai elv; az egyszerű, talán a mindennapos etikai elv. Különösen a 19. század második felétől megírt drámák értelmezésébe szövődik bele igen erősen. A kiegyezés után „forrongó világ” van, amelyben a francia hatás érződik, nemcsak abban, ami megfelelő, a technikában, hanem az alakok vagy a cselekmény „ízlés bántó érzékiséggel” való megformálásában is. „Visszataszító”, ha az alak nagyon „aljas”, és jó, ha a „túlötét” színek fölött „megnyugtatólag bontakozik ki a szerző tiszta erkölcsi felfogásának napfénye”. (17) Máshol „sok az ízléstelenség”. Molnár Ferenc „Ördög”-e sátáni furfanggal, cinikus ügyességgel vezeti rá a férjes asszonyt és udvarlóját „a házasságtörésre”. (18) A „Játék a kastélyban” címűben sok a léhaság; és „a koncepció sivár erkölcsnélkülisége jellemzi az *Olympiát* is”. (19) Molnár Ferenc darabjainak kiváló szerkezetéről egyetlen szava sincs.

„A háború után föllépett drámaírók” című fejezet bevezetésében is erkölcsi nézőpontból minősít: az írók „az egész világon mindjobban terjedő léha erkölcsi felfogás sodrában” írnak; ami „a dráma terén a hang elléghasodásában s különösen az érzékiség durvaságában és kirívó voltában mutatkozik”. (20) *Csathó Kálmán* írói egyéniségének velejárója „a könnyebb fajta cinizmus”. (21) *Zilahy Lajos* „A Szűz és a Gödölye” c. darabja viszont „a tiszta erkölcs diadaléneke – de az ellentétül szolgáló romlottság festése nagyon is kirívó és túlzott”. (22)

Mind Galamb Sándor, mind Szász Károly terjedelemben is sokat foglalkozik a népszínművel. Mindketten ráirányítják a figyelmet arra a jellegzetességre, amely egy bizonyos fokig a magyar drámairodalom jellemzője. Azt állapítják meg, hogy a magyar színházba járó nagyközönség elsősorban a könnyed szórakozást és az ezzel együttjáró „jövöveget” igényelte. A népszínmű ezt tökéletesen kielégítette, annak ellenére, hogy akadt „tragikus” végű népszínmű is. A magyar közönség ezen igénye mind a színházakra, mind az írókra alapvető hatással volt.

Galamb Sándor úgy értékelte, hogy a reformkorban „Nem a népről írt darabot jelölt (ti. ez a műfaj – B. T.), hanem a népnek, a nagy közönségnek írottat”. (23) Szász Károly a népszínmű korai szakaszában sikerét annak tulajdonította, hogy a terjedő „reform-eszméknek adott megrázó hangot és találó kifejezést”; illetve annak, hogy a társadalmi eszmék is, a „Szökött katona” is „jogaihoz juttatta a nemzetet alkotó egész népet”. (24) *Gyulai Pál* nyomán mindketten említették, hogy valódi népdramává is alakulhatott volna. Ezt gátolta meg a közönség igénye.

A népszínmű és a közönség viszonyát Galamb Sándor konkrétan így fogalmazza: a közönség „a merészebben valószínű ábrázolási formától” (25) idegenkedett. De azt is gondolja, hogy *Blaha Lujza* és *Tamási József* színészi egyénisége és tehetsége a „népélet stilizáló bemutatására” volt alkalmas, és idegen volt tőlük „az erőteljesebb, nyersebb népiesség megrajzolása”. (26) A magyar közönség igényéhez való alkalmazkodást a népszínműről kitágítja: nemcsak a „polgári színműben”, hanem általában e korszak egész drámairodalmában az „igazi tragikumfelfogásra, az emberi életről ihletett mélységes

meghatottságra nagyon kevés példát találunk”. (27) Sőt: „Az e korban keletkezett színművek legnagyobb része érzelmességben oldja fel a tragikussá válható összeütközéseket, kompromisszumban békíti ki az ellentéteket”. (28)

Szász Károly a népszínmű sablonját, A falu rosszá’-ról szólván így adja meg: ez a darab „a régi népszínmű megszokott keretében mozog a már-már elcsépelődött recipe szerint bohózatossal vegyített tragikus jelenetek során érzékeny és víg keverékét nyújtva, miknek végén minden jóra fordul”. (29)

A közönség „igényét” bizonyítja az is, hogy a népszínmű hanyatlását az operett feltűnése és a közönség érdeklődésének efelé forduló iránya is eredményezte. Ezt a műfajt Galamb Sándor az „Alsóbbrendű drámai művek” című fejezetben tárgyalja. De itt kap helyet az ugyancsak nagyon kedvelt és elterjedt forma, az életkép is. A 19. század utolsó évtizedeiben nagy számban bemutatott életképek „mind felfogás, mind pedig formai tekintetben inkább hasonlítottak az előző kor-

szak bohózataihoz”. (30) Tárgyuk, témájuk „Budapest tipikus alakjai, jellegzetes szokásai és helyi viszonyai”. (31) Szász Károly nem említi az életképet. Azokat a darabokat, amelyeket Galamb Sándor e fogalom alá rendel, ő népszínműnek tartja. Szász Károly szerint népszínmű azonban *Gárdonyi Géza* „A bor’ című drámája is, amelyben „A lélektanilag kitűnően megalapozott cselekvényt a jellemek fejlődése pompásan viszi lépésről lépésre előre”. (32) *Móricz Zsigmond* „Sári bíró’ és „Pacsirtaszó’ című darabjai is népszínművek, noha nem érik el „A bor’ színvonalát, mert alakjai „nem alakulnak drámai jellemekké”. (33) Ítélete ezekben az esetekben is a jellem megformálásán alapszik.

\*

*A hazai viszonyokat jellemzi, hogy csak 1837-ben nyílt meg az „Ígéret Földje a fővárosi állandó magyar színjátszás előtt” Pesti Magyar Színház néven, s hogy 1840-ben vette fel a „nemzeti” elnevezést; hogy csak 1884-ben vált tisztán drámai műveket játszó színházzá, amikor a Magyar Királyi Operaház megnyílt, s a zenedrámákat ettől kezdve ott mutatták be. A színház 1908-ban az eredetileg a népszínművek játszására épült Népszínházba költözött – ahogyan akkoriban fogalmaztak –, amíg a Nemzeti Színház épülete készen lesz. De nem addig játszottak ott, csak 1964-ig, amikor felrobbantották. Kifejezetten Nemzeti Színház számára csak 2001-ben emeltek épületet.*

Színháztörténeti gondolkodásunkban nincs kellőképpen elismerve *Rédey Tivadar* „A Nemzeti Színház története. Az első félszázad’ című munkája, amely a színház százéves jubileumára készült. (34)

A hazai viszonyokat jellemzi, hogy csak 1837-ben nyílt meg az „Ígéret Földje a fővárosi állandó magyar színjátszás előtt” (35) Pesti Magyar Színház néven, s hogy 1840-ben vette fel a „nemzeti” elnevezést; hogy csak 1884-ben vált tisztán drámai műveket játszó színházzá, amikor a Magyar Királyi Operaház megnyílt, s a zenedrámákat ettől kezdve ott mutatták be. A színház 1908-ban az eredetileg a népszínművek játszására épült Népszínházba költözött – ahogyan akkoriban fogalmaztak: amíg a Nemzeti Színház épülete készen lesz. De nem addig játszottak ott, csak 1964-ig, amikor felrobbantották. Kifejezetten Nemzeti Színház számára csak 2001-ben emeltek épületet.

Pedig „A Nemzeti Színház gondolata tulajdonképpen egyidős azzal a 18. század végi felbuzdulással, mely a honi nyelvű színjátszásnak hazafias és nyelvvédelmi nagy küldetésére ráeszmélt” (36), és már 1836-ban a XLI. törvénycikkely kimondta a Nemzeti Színház létesítésének szükségességét.

Közismert, hogy a magyar színjátszás első évtizedeit ugyanezen törekvés és cél jellemezte: „A magyar nyelv, mint a nemzetiség és polgárisodás szent »palladiuma« s a ma-

gyar játékszín, mint ennek a szent palladiumnak őrző temploma: ez a két vezető indíték vonul végig minden érvelésen, amivel Kazinczy óta a legjobb magyar elmék a magyar-nyelvű színjátszás állandósítása mellett előálltak” – írta Rédey Tivadar 1937-ben.

Magyarország olyan ország, ahol a Nemzeti Színház történetének minden etapja és ennek minden részlete nem viták, hanem dühödt acsarkodások közepette zajlik. Ez érvényes az első félszáz évre, s a jelen helyzetére is.

Ez a könyv azért is több, mint pusztán az első ötven év története, mert a magyar színjátszás 1837 előtti eseménymenetét is felvázolja; illetve mert – noha több részadatát módosították – igen jó és pontos tárháza a színjátszás minden ágazatának, kivéve az elméleti aspektust. Olvashatunk az épületek történetéről; a támogatókról és gáncsoskodókról; az igazgatók kínlődásairól is az anyagi és elvi, illetve színészi vonatkozásban; a bemutatott darabokról, időnként arról is, hányszor játszották; a színészekről, ki mit játszott, milyen volt színészi karaktere. Különböző fontos és/vagy érdekes mozzanatok is megjelennek a lapokon; pl. hogy „1794. január 27-e az a nap, amelyen Shakespeare szavai először hangzottak el magyar színészek ajkairól”, s ez a „Hamlet” volt. Arról is szól a szerző, hogy milyen keserves küzdelem folyt a magyarországi-pesti német színjátszással; hogy a színészek egymás ellen intrikáltak; hogy hányszor rohant ki a kritika és a közvélemény színdarab, színész, igazgató stb. ellen, és miként magasztalták ugyanóket; hogy megsértették Kántornét, a magyar színészetnek ezt a nagy alakját, akit pályatársai is maguk fölé állítottak, azzal, hogy a főváros állandó színpadán nem léphetett fel; hogy *Schodelné*nek már ekkor sztárallűrjei voltak; sőt arról is, hogy a 18. század végén *Mérey Sándor* „táblabíró és helyhatósági tanácsos” (37) a „Learből Szabolcs vezért csinált. Richárdja is alaposan megmagyarosodott, a címe ez volt: Tongor vagy Komárom állapotja a VIII. században”. (38) Az 1848. márciusi nap színházi eseményeiről éppúgy olvashatunk, mint az önkényuralom korszakának megaláztatásairól, illetve például ezen időszakban is a külföldi színészek vendégszínházairól. Megemlíti *Simontsits János* volt másodalispán Bach-korszakbeli tevékenységét, amelyet igen jelentősnek tart. Részletezi a francia vígjáték betörését, eluralkodását és a *Shakespeare*-játszás hagyományát, hatását. Minden korszakban szól az operajátszásról is.

*Paulay Ede* igazgatása kétségkívül azért is jelentős, mert a későbbi színjátszást máig, de a 30-as évekig bizonyosan meghatározta. Rédey Tivadar vele kapcsolatban sem említi elméleti-elvi kérdéseket; *Paulay* jelentősége a közölt adatokból derül ki.

Addig nem tapasztalt körülmények között kellett dolgoznia: a főváros ekkor vált nagyvárossá, s ehhez kellett igazodnia. Technikai értelemben is. „*Paulay* kormányzásának küszöbén nyílt meg a Nyugati, az Opera felavatásának évében a Központi Pályaudvar” (39); felépült a Margit híd, kiépült a városi vízvezeték-hálózat. Ezek az akkori modernizációs eredmények a színházra is hatottak, játéktílusban és technikai értelemben is. *Paulay* 1883-ban áramfejlesztővel szereltette fel a színházat az addigi ívlámpákkal helyettesítendő, majd vízcsöves kazánt építtetett be a nézőtér fűtésére és „a színpadi hatásgőz fejlesztésére”. (40) Színészegyesület is alakult „Magyar Színészkebelezet” néven; színházi ügynökség jött létre, jegyiroda nyílt.

Foglalkoztatta a Szigligeti *Ede* igazgatása alatt kinőtt színészeket; vidékről és a színiiskolából új tagokat szerzódttetett. Igazgatása elejétől drámaciklusokat mutatott be; a magyar történeti és újromatikus drámák mellett játszotta a jó végű francia darabokat. Rédey Tivadar ehhez csatolja megjegyzését: még Jókai is feláldozta a drámai befejezést „*Szép Mihál*” című regényének dramatizálásában a „»jól végződés« már akkor kísértő színpadi elvének”. (41) Az új népszínműveket is előadta, *Abonyi Lajos* és *Tóth Ede* darabjait. Csiky Gergely „*Proletárok*” bemutatója olyannyira sikeres, hogy „A színház százéves története alig ismert ennél a bemutatónál tombolóbb sikerű estét”. (42)

*Paulay* legjelentősebb színházvezetői tettét, a „*Csongor és Tünde*” (1879) és „*Az ember tragédiája*” (1882) bemutatását röviden említi, hiszen mások elemezték már előtte. *Paulay*



mind a két mű színrevitele előtt irodalmárok értelmezésével is foglalkozott, és elgondolásait „szokása szerint a nyilvánossággal is megismertette” (43) – sajnos, mára ez a szokás kiveszett. És az ő működése alatt vált *Jászai Mariból* nagy tragika. Addig még nem játszott Shakespeare-t, a *Cymbeline*-t is elővette az ő kedvéért.

Rédey Tivadar könyve ma is fontos forrásmű.

\*

Több drámaelméleti, pontosabban dramaturgiai fogalom jelenik meg a színházkritikákban. Ezekben ugyanis alig-alig írnak a színházról; a színészi alakításokat egy-egy értékelő-minősítő megjegyzéssel intézik el. A kritikák terjedelmének igen jelentős része a drámaszövegről szól.

A dramaturgiai fogalmakat kritikai fogalmakként használják, noha egy szisztematikus drámaelmélet részei is lehetnének.

*Schöpflin Aladár* 1937-ben egy rövid cikket írt, amelyben reflektált *Márkus Lászlónak*, az Operaház igazgatójának egy megjegyzésére, amely szerint a dramaturgia elavult. Schöpflin Aladár szerint ez a vélemény csatlakozik ahhoz a nézethez, amely ki akar küszöbölni „az irodalomból minden szempontot; a józan ész az önkény, az értéket a siker alá helyezi”. (44) Dramaturgiai fogalomtárát rögzítő cikkét azzal kezdi, hogy minden művész bizonyos szerkezeti elvek szerint dolgozik, amelyek „egyéniségükből folyó, tapasztalatokból leszűrt formák”; a kritika „a mű szándékából, mondanivalójából, belülről fakadt formát” keresi és kéri számon; forma nélkül semmit nem lehet elmondani; „A forma pedig bizonyos feltételeket jelent”. Ha az író felállít egy konfliktust, akkor azt belső természetből oldja meg, s ez az, amit cselekménynek nevezünk. „A felvett motívumok kifejlesztését, végül egybezárását pedig szerkezetnek.” Márkus László – argumentál Schöpflin Aladár – a maga cikkében „Sorba állítja érveit, ahogy egyik a másikból folyik, bekapcsolja őket mondanivalója áramkörébe s kihozza belőlük a maga tételét úgy formulázva, hogy mennél meggyőzőbb legyen. Ezt kívánja a kritika a drámaírótól s az a kívánság – a dramaturgia.”

Schöpflin Aladár itt egészen pontosan megjelöli azokat a fő fogalmakat, amelyeket a húszas-harmincas években voltaképp mindenki használt. Galamb Sándor és Szász Károly is. Az írói terv a mű belső természetéhez igazodva, formába öntve vigye végig oksági összefüggésekben a cselekményt; „ne térjen el mondanivalójától idegen területekre”; a motívumokat fejlessze, s hozza mindezt egységbe; így lesz a műnek jó a szerkezete, s mondanivalója meggyőző. Jól látható, hogy itt korántsem csak, vagy egyáltalán, dramaturgiai fogalmakat említ. Voltaképp minden elbeszélő műfaj kívánalmait sorolja fel. Vagyis ezek a korszak általános irodalomértési, irodalomkritikai fogalmai. Ezáltal a színházkritikákban a drámákat illető fogalmak teljesen legitimnek és igazoltnak minősültek.

Ezeknek a fogalmaknak a szinonimáit éppúgy olvashatjuk, mint gondolati elágazódásaikat. Nem csak Schöpflin Aladárnál, Galamb Sándornál és Szász Károlynál is a következők fordulnak elő: környezet, levegő, atmoszféra, feszültség, szenvedély, drámai mozgás, milió, epizódok stb. Természetesen szólnak az alakokról, jellemükről, amelyek akkor hitelesek, ha lélekrajzuk-jellemrajzuk jó. Gyakran kerül elő a „költő”, a „költészet” fogalma is, amin a manapság már bizonytalan, de az ebben a korszakban sem konkrétizált „művészetet, művészi értéket” értettek.

Ugyancsak gyakori a korszakban, hogy elsősorban a mű témájáról írnak, s a téma kapcsán vagy ürügyén különböző elmékedéseket csatolnak a konkrét témához. Schöpflin Aladár például a „vár és kunyhó” motívumról Molnár Ferenc *Olympiá*-ja kapcsán. Megjegyzí a cselekmény pontos oksági menetét: „minden jelenet jelzi azt, aminek az utána következőben történnie kell”. (45) Azt is fontosnak tartja, mert kitér rá, hogy mióta elterjedt a happy end, ettől a darabtól is „rémülten kéri számon”. Móricz Zsigmond önmagával folytatott harcot, „az ő sajtóságos mondanivalójának a drámai formával való összeegyeztetéséért”; mindezt a *Vadkan*-ról írottakban. (46) Az *Úri muri* bírálatában

elmélkedik az Alföldnek a magyar irodalomban lévő rajzáról és a környezetéből kinőtt magyar ember tragikus helyzetéről és levegőjéről. Ezt a drámát életképnek minősíti. Ürügyén a közönséget teszi felelőssé, hogy nem tudott kifejlődni a „specifikusan magyar társadalmi dráma”. A színházi közönség „túlságosan kényes és érzékeny a kritikára, amelyet életéről mondanak”. (47) Ugyanezt egy *Fodor László*-darabról írva is elmondja. Érdemes volna a „Szeretek egy színésznőt” témájának a mélyére nyúlni, „...csakhogy éppen erről nem lehet szó. Pesti színházi író nem mer, a színház sem engedi egy téma mélyére nyúlni. Meg kell kerülni a témát, óvatos és jól megtanult tánclépésekkel.” (48)

A kor másik kritikus, *Kárpáti Aurél* is használt dramaturgiai, pontosabban: a drámához közelítő fogalmakat. Egy-két drámaelméleti, -történeti cikket is írt. 1934-ben „Dráma vagy színpad?” című kérdésére saját maga a színpadot tartja fontosabbnak, mert időben előbb alakult ki. Annak ellenére mondja ezt, hogy a dráma magját a „hősök halottkultuszában” véli felfedezni, ahol is még nem volt színpad. De a drámának már több eleme felismerhető, s itt a naturalizmus egyik vezérszavát, az illúziót mondja ki, mint ami már a halottkultuszban megjelent; és ezt tágitotta ki: „Elsősorban az illúziókeltés, minden művészet lényege”. (49) Egy másik cikke „A tragikus hős” címet viseli. Ebben a 19. századvégi, a cambridge-i iskola előtti nézetet vallja: a halottak kultuszából származik a tragikus hős. Dualizmusa azt jelenti, hogy a hős küzdelmének két belső komponense van: „egyrészt az ember individuális lény, másrészt az ember társaslény-volta.” (50) A privát élet és a közélet egysége vagy összefonódottsága mint a tragikus hős szükséges ismérve már a 19. században megfogalmazódott.

Kritikáinak jellemzője, hogy a kifogás, bírálat stb. mellett dicséző mondatai is vannak ugyanarról a drámáról. 1925-ben *Pirandello* „Hat szerep keres egy szerzőt” című című darabját elemző cikkében előljáróban szokásos módon a mű gondolatiságáról, tartalmáról és atmoszférájáról ír, majd ezt: a szerzőt „spekulatív filozófiai hajlandósága kódös hegeli atmoszférába csalja, amelyben aztán bajos, olykor szinte lehetetlen a biztos tájékozódás” (51); „és mire a darab véget ér: kielégítetlenül és zavartan nézünk a színpadról kivonuló szerepek után: mi volt ez? Álom? Vízió? Káprázat, tréfa vagy – blöff?” De megdicséri a „külső tökéletességet”, vagyis „Színes, megkapó jelenetei, ragyogóan szellemes fordulatai, gyakorta felvillanó költői szépségei s kesernyés, gúnyos filozófiai akcentusai (...) értékes munkává avatják”. (52) „A magyar dráma körül” címen írott cikkében fejti ki, hogy „Az epika a külső történetet hangsúlyozza, a dráma a belső cselekményt (...) amely önmagában az emberi akaratban gyökeredzik, s amely szükségképpen növekszik végzetté. Ez a cselekvés vagy ennek sorozata a drámai akció, amely szigorúan az ok és okozat összefüggésének megvilágítása mellett fejlődik a kritikus pontig, innen az elkerülhetetlen katasztrófáig. Lényegében tehát sorstragédia minden dráma.” Az ibseni sorstragédia abban áll, hogy „A sors helyét a múlttal pótolta, amely éppoly megváltoztathatatlan, akár az istenek akarata”. (53) A cselekmény egysége mellett „Az igazi dráma ezenfelül szimbolikus vonatkozású is”, ezt úgy értve, hogy „általános emberi jelentőségű is”. (54)

A már akkor is közismert dramaturgiai fogalmakat csak kicsiny mértékben funkcionáltatja az egyes drámákról adott értelmezésekben. 1928-ban az *Ibsen*-ciklus alkalmával több cikket írt. A „Nóra” értelme nem a „meg nem értett aszony”, nem a „nő emancipációja”, hanem az, hogy a „házaspárról a véletlen szeszélye letéti az álarcot”. A mű azért markol belénk, mert alakjai „örök emberi tökéletlenségünk megindítóan igaz, őszinte szimbólumai”. (55) A „Kisértetek” és a „Rosmersholm” „tisza sorstragédia”; a „Vadkacsa” és a „Hedda Gabler” tragikomédia. Fontos az az életprobléma, hogy Nóra „az öntudatlan, jóhiszemű, ösztönös hazugság álarcát viseli (...)”, Alvingné viszont „tudatosan vállalja a hazugságot”. (56) A Hedda Gabler „karaktere és sorsa egyéni”, noha van benne más is, „ami mindnyájunkhoz szól: a morál törvényeinek ősi, elpusztíthatatlan ereje”. (57) Hiába írja le, hogy az alakok álarcot viselnek, magáról a problémakörrel nincs szava. Azért sem veszi észre az értékválságból következő kérdéseket, mert voltaképp a *G. Freytag* által is használt fogalmakkal dolgozik.

Az újra színpadra került népszínművekről állapítja meg, hogy „nincs benső értékük”, noha a műfajt a 19. században a „demokratikus eszme és a nemzeti érzés kifejlődése vitte sikerre”. (58) A valósághoz „ennek a falunak, ennek a parasztnak vajmi kevés köze van (...) A közönséget ilyen csekélység nem érdekelte. Különben is: nem illúziót várunk-e a színpadtól”. (59)

Mint a korszak összes szereplőjének esetében, a drámaelméleti vagy a drámához közelítő fogalmakkal vagy akár a poétikai fogalmakkal elsősorban a tartalmat értelmezi, a mondanivalót.

Voltaképp ugyanez mondható el *Bisztray Gyula* írásairól is. Az 1930 és 1940 között írott színházi írásai, kritikái *„Színházi esték (1930–1940)”* címen jelentek meg. A cím megtevésztő, mert sokkal inkább a színházban látott drámákról ír, mintsem a színházról. Csak a színészekről van egy-egy megállapítása. Ő sem tulajdonított jelentőséget annak, hogy a drámaszöveg módosul a színjáték műben: és ekkor már az összes színpadi elemmel való összefüggésében értelmezhető. A drámát az élettel való összevetésben elemzi és minősíti. Annak ellenére ez az eljárása, hogy látja: „Az életbeli és a művészi igazság sohasem fedí egymást” (60), és azt is, hogy „A dráma a színpadon csak félig él. Értelmét és jelentőségét a mindenkori környezet adja meg, az a delejes áram, amely az ágáló aktorokat a nézőtérrel összeköti. A közönség velejátszik a színészekkel.” (61) De nem a jelentésképződést lehetővé tevő diszkurzusban, hanem a nézőre tett egyirányú hatás érdekében.

Nézőpontjának meghatározó fogalma az etika. Természetesen nem filozófiai vagy szociológiai jelentéskörrel, hanem a mindennapok érzésseli, véleménybeli konzervativitásának látószögéből; mondhatni a közfelfogásban lévő értelemben vett etika ez.

A drámák témáját elemzi, ismerteti, elmondja; ám ezáltal hitelesíti saját minősítését és az értelmezését. A közfelfogás szerinti erkölcsiséget ezenközben szövi írásába: „Ízléstelen hang”; az „ízléshatárt erősen túllépi”; „Próbaházasság, féltékenységgel felébresztett szerelem; a női ravaszság diadalmaskodása a férfiúi hiúságon”. Bizonyos írók „léha, cinikus tanácsokat vágnak a közönség fejéhez”; „A darab tele van félre nem érthető viccekkel, szellemes és szellemtelen malacságokkal”; „felfogásában amorális kórképet ad”; „a kitarított férfi természetrajzával ismertet meg”. (62) Csathó Kálmán egyik darabjában a mama „addig trillázza, hogy »az én lányom nem olyan«, amíg ki nem derül, hogy biz’ az világra olyan”. (63) Ugyanezzel a darabbal kapcsolatban írja le ma is, hogy a papának „az minden bölcsessége, hogy a lányoknak nemcsak tisztességesnek kell lenniök, hanem azoknak is kell látszaniok, ami magyarra fordítva azt jelzi, hogy fő a látszat” (64); s ez a félmondat ma is érvényes, általában is. Egy esetben így konnotálja erkölcsi nézetét: „A darab könnyű, mint a hópehely, csak nem olyan fehér.” (65)

A drámákról szólván ő is elmélkedik a témákról, tárgykörökről: a falu és a város viszonyáról, a gyerekek és a szülők kapcsolatáról, a népről, a modern nő helyzetéről, az állástalanságról stb. A drámák témái kapcsán történő elmélkedés is a korszak konvenciói sorába tartozik.

A drámát értékelő fogalmai egyébként is a korszak konvenciói: örök emberi, szerkezet, cselekmény, cselekményvezetés, az alapeszme kifejlesztettsége, pontosan meg nem határozott „drámaiság”, a szerző költő- és a mű költői mivolta illúzió; az alakok rajza, meglátása, beállítása. A hitelt és érvényességet minden esetben a valósággal való összevetés révén állapítja meg: vagyis az „életigazságokra” utalva. Ő is szól a miliőről, a levegőről, a motíválásról és eszközeiről. Valóban drámaelméleti fogalmakat alig ír le: „A tragédia ha nem végzetdráma, mindig ilyen válaszüti tragédia”. *Hunyady Sándor* „Feketeszárú cseresznye” című darabjáról állapítja ezt meg, de nincs nyoma annak, hogy *Lukács György* idevágó munkáit ismerte volna.

Gyakran tesz megjegyzéseket a közönségre is. Kifogásolja, hogy az írók a közönség ízléséhez alkalmazkodnak. De megőrja a közönséget a darabokról alkotott véleményük minősége miatt: „a szokványos közhelyekben merül ki, a darab lényegét, a mű mondanivaló-

ját nem is érinti” (66); „Szórakozást, nem műélvezetet keresett közönségünk a színházban” (67); „a színházi közönség individuális vágyainak kielésére törekszik” (68); van író, aki „túl sokat áldozott fel a közönség hatás kedvéért az írói mondanivaló rovására”. (69)

A kérdés, amelyre ezek után választ kellene adni, hogy szerzőink valamilyen egységes nézőpont, valamilyen elvi mag szétterülése alapján szóltak-e a művekről, s hogy milyen értelmezési keretet választottak. Kapcsolódnak-e egymáshoz?

Közös mindegyiküknél, hogy elsősorban a tartalomról, a témáról szólnak. A kor kritikai konvenciója szerint a téma elágazásait is beleszövik szövegeikbe. Ebből következően a művek értékelése, minősítése a szövegen kívüli világgal-élettel való összevetés alapján történik. Fogalomkészleteik is zömmel azonosak.

Meg kell jegyeznünk azt is, hogy sem Lukács György 1911-es könyvének, sem Balázs Béla 1918-as ‚Dramaturgiá’-jának vagy ‚Halálesztétiká’-jának megállapításait nem olvashatjuk. De nem fedezhető fel például Hegel ‚Eszztétiká’-jának a nyoma sem; sőt egyetlen magyar előd munkáit sem említik; kivéve egy-egy alkalommal Gyulai Pált. Egyikük sem válaszol, fel sem teszik a kérdést, hogy „Mi a dráma?”. Elfogadják a műfajoknak a köztudatba átment és ott megrögzült elnevezéseit és ismérveit. Ebben a vonatkozásban ugyanazt mondják, mint például Szigligeti Ede a ‚Dráma és válfajai’ című, 1874-ben megjelent könyvében, vagy Sebestyén Károly 1918-as ‚Dramaturgiá’-jában – neveik említése nélkül.

Az előzőekben felsorolt dramaturgiai fogalmaik tehát a hagyományban meglévők, ezek ismétlései. Azonban a fogalmakat különválasztva funkcionáltatják; e fogalmak nem állnak össze, nem kapcsolódnak drámaelméletté, hogy egységes drámaelméleti nézőpontjuk legyen-lehessen. Persze – mint Schöpflin Aladár ‚Elavult-e a dramaturgia’ című cikkéből láthatjuk –, vannak többször leírt, többször funkcionáltatott fogalmaik, mint például a szerkezet, a cselekmény egységessége, oksági összefüggése, illetve a jellem hitelessége. Vagyis ezek állnak a fogalmak hierarchiájának csúcán. A fogalmak konkrét megjelenésének – akár téma, akár jellem kapcsán – a hitelét a hozzájuk szőtt-kapcsolt elmélkedések, gondolati elágazások is alátámasztják. Ezek érintkeznek a kor műveltségi szintjével; értelmezhetők mint megtanult, mindenki által elfogadott vagy elfogadható vélemények, nézetek. Ítéletüket, véleményüket éppen ez legitimizálja.

A kor konvenciójához alkalmazkodnak még a miliő, a környezet fogalmai is. Ezek minden valószínűség szerint H. Taine vagy Riedl Frigyes műveiből kerültek szóhasználatukba. Ehhez kapcsolható az atmoszféra-fogalom is. Nemcsak a drámáról írván használják, hanem a kor regényirodalmával összefüggésben is. Schöpflin Aladár még Szerb Antal ‚Magyar irodalomtörténet’-éről írott kritikájában is többször leírja. A konvenció

---

*A fogalmakat különválasztva funkcionáltatják; e fogalmak nem állnak össze, nem kapcsolódnak drámaelméletté, hogy egységes drámaelméleti nézőpontjuk legyen-lehessen. Persze – mint Schöpflin Aladár ‚Elavult-e a dramaturgia’ című cikkéből láthatjuk –, vannak többször leírt, többször funkcionáltatott fogalmaik, mint például a szerkezet, a cselekmény egységessége, oksági összefüggése, illetve a jellem hitelessége. Vagyis ezek állnak a fogalmak hierarchiájának csúcán. A fogalmak konkrét megjelenésének – akár téma, akár jellem kapcsán – a hitelét a hozzájuk szőtt-kapcsolt elmélkedések, gondolati elágazások is alátámasztják. Ezek érintkeznek a kor műveltségi szintjével; értelmezhetők mint megtanult, mindenki által elfogadott vagy elfogadható vélemények, nézetek. Ítéletüket, véleményüket éppen ez legitimizálja.*

---

tartományának része, hogy „művészi” helyett „költői”-t írnak. Negatív értelemben jegy-  
zik meg, ha úgy vélik, nem „költő” írta, ha a mű nem „költői”. De a kor művészetszem-  
léletének vezérmotívuma az etika. Kinél erősebb, kinél gyengébb hangsúllyal. A klasszi-  
cista művészetszemléletből való eredet mellett bizonyosan érvényesült ily erőteljes funk-  
cionalitásában a kor azon „atmoszférája”, melyben a szemérmesség kötelező erkölcsi  
normafogalom volt, amely tiltotta a szexualitásról szóló beszédet. (70) Vagyis ebben is  
alkalmazkodtak a konvenciókhoz.

Nem történt tehát a drámáról való nézetekben újítás, változtatás, módosítás sem. Ezt  
az is bizonyítja, hogy egyetlen fogalom jelentéskörét sem kellett megadniok; egyértelmű-  
en ismert, elfogadott volt mindegyik fogalom.

\*

A Magyar Irodalomtörténeti Intézet *Császár Elemér* szerkesztői munkájában adta ki  
1925-től az Irodalomtörténeti Füzetek sorozatát. Ebben több tanulmányt adtak közre,  
amelyekben a drámáról írtak. Például *Romhányi Gyula*: 'A magyar politikai vígjáték fej-  
lődése', 1930; *Molnár Pál*: 'Berczik Árpád, a drámaíró', 1932; *Lukács Gáspár*: 'A ma-  
gyar társadalmi dráma fejlődése', 1934. A népszínműről *Demény Mária* és *Pukánszkyne*  
*Kádár Jolán* írt. Ebben a sorozatban jelent meg Galamb Sándor drámakötetének vázlata,  
*Szerb Antal*: 'A magyar újromantikus dráma' című tanulmánya. E sorozaton kívül is ki-  
adtak tanulmányokat a drámáról; például *Vértessy Miklós*: 'A magyar dráma 1867–1871'  
című írását. Pukánszkyne és Szerb Antal tanulmányának kivételével. A drámáról legin-  
kább közhelyek olvashatóak, vagy a korszak konvencionális fogalmai és megközelítése.  
Ezek révén is terjedtek az irodalmi közvéleményben.

Különösen Molnár Pál írásában látható, hogy a korszakban használt fogalmak Gustav  
Freytag 'Technik des Dramas' című, 1863-as könyvéből származnak. Valószínű, hogy az  
előzőekben említettek is ezt a munkát használták, a drámáról szóló ismereteiket innen  
szerezték be. *Hevesi Sándor* 'Színház' (1938) című írásában azt írta erről a könyvről, mi-  
szerint „egy híres amerikai szakíró” állítja, hogy „ez a világhírű könyv a fundamentuma  
a későbbieknek”. (71) Talán *W. Archer* 'Playmaking' (1912) című könyve is bekerült a  
szűkebb szakmai közvéleménybe.

G. Freytag könyve valóban az ősforrása az olyan dramaturgiáknak, amelyek összegyűj-  
tik az alapismereteket, közhelyesítve *Arisztotelész* és *Boileau* nézeteit foglalja össze, erő-  
sen leegyszerűsítve és átfőrmálva. A szerkezet egységei nála például az expozíció, a bonyo-  
dalom, a tetőpont és a megoldás. Egy másik szerző is hathatott, *Fr. Sarcey*, aki a jól meg-  
csinált darabok híve volt, és írt is azokról, megállapítván szerkezetüket, ezek egységeit.

A tanulmányokban feltűnő, hogy állítják, miszerint a dráma nincs színház nélkül, de a  
művek tárgyalása során ezek a tanulmányok sem számítják be a színházi előadásban  
megtörténő jelentésmódosulást. Ez a nézőpont távol áll tőlük; a közvélekedésben megál-  
lapított jelentést tartják hitelesnek. Jellemzőjük még, hogy minden szerzőt és minden  
drámát, a témákat és tárgyköröket a történelmi-politikai, illetve az etikai aspektussal hoz-  
zák összefüggésbe.

1941-ben, a Pázmány Péter Tudományegyetem Olasz Intézetének kiadványai között  
jelent meg *Reiter Rózsa* 'Pirandello filozófiai gondolatai drámáinak tükrében' című mun-  
kája. Talán ez az egyetlen írás, amely már számításba veszi a korszak különböző terrénu-  
main kialakult válságot. Az I. világháború után „Az értékek eltolódnak, a fogalmak új ér-  
telmet kapnak. Egyszerre megdől minden, ami eddig szilárdnak és biztosnak látszott”.  
(72) Pirandello újítását elsősorban darabjai alakjainak megnyilatkozásaiban látja: „Filo-  
zófiai drámája a modern, küzdő, kiábrándult léleknek hú tükre”. (73) A 'Hat szereplő  
szerzőt keres'-ben észreveszi, hogy „a második rész (...) azaz a valódi előadás, mely az  
Élet és Művészet összeegyeztethetetlen ellentétét domborítja ki”. (74) Drámapoétikai  
kérdésekkel ez a tanulmány sem foglalkozik. Az élet és a művészet összeegyeztethet-

lenségének itteni konkrétójáról éppúgy nincs szava, mint ahogy ennek a kérdésnek a szövegben való megszervezettségéről sem. Mégis ez a tanulmány az, amely meghatározónak tekinti a korszaknak azt az értékviszáltságát, amelyet az európai szociológiai, filozófiai szakirodalom alaposan tárgyalt már.

Közeledve immáron a színházelméletekhez, Hevesi Sándor ‚Színház’ (75) című, 1938-ban megjelent könyvének azon részleteiről kell említést tenni, amelyek a drámát érintik. És ez nagyon kevés. Sőt, már itt látható az a tendencia, hogy az írott drámaszöveget a színházi előadás szemszögéből értelmezik, de nem az 1960-as évektől kialakult értelemben. Csak akként, hogy az írott szövegnek magának kell alkalmazkodnia az előadhatósághoz. A színház szemszögéből Hevesi tendenciózus drámatörténetet vázol fel: „A színház előbb van meg, mint a dráma” (76) – írja. Időben együtt „alakil ki” a közönség is, és csak ezután jelenik meg a drámaíró. Az írott dráma nála még nem oldódik fel teljesen az előadásban; a színház mellé odateszi a dráma, az irodalom szemszögét is. „A színház – mondja – egyszerre irodalmi és nem irodalmi, művészi és szórakoztató intézet.” (77) A dráma irodalmi voltáról azonban nincs szava. Az író arra figyelmezteti Goethére hivatkozva, ha színdarabot akar írni, „ismerje meg és tanulja ki a színpadot”. (78) A reformkori magyar szerzők is ugyanezt mondták. Gordon Craiggel némiképp vitázva azt gondolja, hogy „a renaissance óta a színház két elemnek: az irodalomnak s a színpadnak művészi összepárosítását és egybehangolását kívánja”. (79) A görögöktől kezdve a színész „szabadúszó” volt, értve ezen azt, hogy nem volt szorosan a szövegmondáshoz és megírt jellemhez kötve. Shakespeare-rel, Molière-rel és Calderonnal viszont olyan korszak kezdődött, „amikor a dráma és az irodalom diktálni kezdett a színpadnak és a színésznek”. (80) Ennek ellenére „alig említhetők igazi drámaírók – mondja később –, aki alkotás közben nem gondolt a színészre”. (81) Mint ahogyan a II. világháború után sokan, saját nézetének, gondolatainak igazolására fantáziájából előhúzott dolgokat közül „tény” gyanánt. Különösképp Shakespeare munkássága alkalmas erre, hiszen tényeket, hiteles adatokat alig ismerünk. Hevesi is, noha megállapította, hogy Shakespeare-nél a dráma és az irodalom diktált a színháznak és a színésznek, mégis – mert gondolatmenetben jól jön – azt írja, hogy „Aligha lehet vitás, hogy a híres Burbage nélkül (...) Shakespeare nem írhatta volna meg nagy tragikái alakjait”. (82) Tudniillik neki írta, éppúgy, mint V. Hugo a ‚Cromwell’-t Talmának, Rostand a ‚Cyrano de Bergerac’-ot Coquelimnek. Ha így is volt, és még sok más esetben is írt drámaíró szerepet ismert színésznek, a dráma és a színház összefüggésében-viszonyában semmit sem jelent. Más színész is el tudta játszani azokat az alakokat, akiket nem neki írtak. Van azután több olyan drámai alak, akiket eredetileg sem írtak egy konkrét színésznek.

1946-ban jelent meg egy munka, amely egy bizonyos történelmi kuriozitásában érdekes: Vámosi Nagy István ‚A holnap drámája’. (83) A modern dráma válságát a metafizikai dráma szüntetheti meg; ez az alaptétele. Három princípiuma van: „emberi Én”, a „Halál” és a „feltámadás”. (84) Ez a dráma „a halál utáni életet viszi a cselekménybe”, de ebből „Csak stilizáltan festi le azt, ami a költő képzeletében él”. (85) Példaként Molnár Ferenc ‚Liliom’-át és Th. Wilder ‚A mi kis városunk’-ját említi. Legnagyobb azonban Albert Steffent tartja, az új dráma útjait hozzá futtatja. Rövid drámatörténeti vázlatot is ad. „A tragédia a homéroszi korban született, amikor a görög ember még a kozmosz titkait kutatta és képekben gondolkodott” (86); a középkori ember már nem gondolkodik képekben. (87) A következő századokban még jó drámák születtek, de „A XX. század: végnélküli keresés”. Strindberg és Wedekind után „mintha a semmibe zuhant volna”. (88)

Kuriozitása nem annyira önellentmondásaiban, nézeteiben rejlik. Nem is abban, hogy érvelése bizonyossága érdekében túlzott jelzőket, elítélő metaforákat ír. Például „kontár szabálykreálók”-nak minősíti azokat, akik Arisztotelészt értelmezik: elsősorban a hármas egységet illetően. Magáról viszont azt állította, hogy „Mindig a konkrét műalkotást óhajtom kielemezni, amit aztán általános érvényű igazságnak mutatok ki”. (89) A 20. század-

ban sok dráma „holmi keresett modern maskara s valamely izmusnak korcs kinövése”. (90) Ezek és az ehhez hasonló szövegek azért érdekesek, mert előre jelzik az ideologikus írásokat, amelyek mindig „erős” jelzőkkel, érzelmi felkiáltásokkal operáltak. Persze ez más ideológiával, de 2004-ben is érvényes.

Vámosi Nagy munkájának valódi különlegessége, furcsasága az 1946-os év és a metafizikai dráma szükségességének a hangoztatása. Ekkor már a szellemi életben sem volt demokrácia, legfeljebb laza „koalíció”. A metafizikai dráma nézőpontjából mindenképpen el kell ítélnie a materializmust, de ezt jegyzetben vissza kellett vonni: „Materializmuson sohasem a dialektikai materializmust értem, amely – lenini és sztálini értelemben – rugalmasan alkalmazkodik a tudomány evolúciójához”, hanem „vulgáris” materializmust. *Kantról* is ír, a „Ding an Sich”-et „zseniális mételynek” tartja, amelynek köszönhetjük, „hogy a XIX. században lábrakelt a bölcelet történetének legszükségesebb körülményes torzszülöttje: a pozitívizmus”. Lábjegyzetben rögzíti: „Lásd Sztálin bírálata »A dialektikus és történelmi materializmusról« című művében Kantra vonatkozólag”. (91) A történelmi kuroizitás éppen ez: a metafizikai drámáról elmélkedvén Sztálinra hivatkozik.

A 20. század végének színházelmélete P. Pavis szerint „magában foglalja a szöveg és az előadás működésére vonatkozó igazolható hipotézisek viszonylag koherens csoportját”. (92) A mai elméletek, mondja tovább, „a humán tudományoktól kölcsönöznek fogalmakat és módszereket”; például a dramaturgiától, az antropológiától és a szemiotikától. Ugyancsak a színházelmélet módszere, hogy „Feltevések és hipotetikus eljárások segítségével modelleket hoz létre”, amelyek „csak akkor igazolódnak, ha a diszkurzus koherens jelentést hoz létre, és ha ez átvihető más szövegekre vagy mise en scène-ekre is”. (93) Csak példaként említem, hogy Pavisnak az elmélet mibenlétéről való megállapítása azonban tökéletesen illik Arisztotelész „Poétiká”-jára is, ami az írott szöveget illeti. A „Poétiká”-ban rögzített fogalmak és összekapcsoltságuk majdnem minden drámára érvényes, tragédiára és komédiára; inkább többé, mint kevésbé a manapság megírt drámákra is. Vagyis Arisztotelész koherens jelentést hozott létre arra vonatkozóan, hogy mik a dráma létező mivoltának ismérvei, s ez átvihető majd minden drámaszövegre. Természetesen nem a színjátékműre. Csak egy fogalom vesztette érvényét, a katharsis. Minden vonatkozásban meghatározónak tarthatjuk, hogy a „Poétika” fogalmainak jó részét a „Metafiziká”-jából kölcsönözte; vagyis „az első filozófiából”.

\*

A húszas-harmincas évtizedek színházról szóló magyar szövegei között csak bizonyos fenntartásokkal találhatunk elméleteket, az előbbi értelemben. P. Pavis azt is lehetőnek tartja, hogy „részleges elméleteket állítsunk fel: a szövegről, a cselekményről, a tér használatáról, a színésről, a mise en scène globális elrendezéséről”. (94) Azonban elméletileg koherens szövegeket a 20-as, 30-as években a színjátékmű részletét illetően sem találunk.

Az elméletek ezen pavisí értelmezése olyan fogalmat is tartalmaz, amely sem a külföldi, sem a húszas-harmincas évek magyar szakirodalmában nem található meg – legfeljebb csak mint a színházi előadások általános értelemben használt fogalma –: a mise en scène fogalma ez. Pavis szerint ez az a fogalom, amely a színjátékmű összes elemét – szöveg, a színész benső világa és testi megoldásmódjai, díszlet, kellék, zene, zöreij stb. – együttesen, egymásra való vonatkoztatottságában jelöli; és bármely értelmezésben, leírásban ezzel az együtteséggel kell a vele való diskurzust lefolytatni. A színjátékműnek ez az értelmezése a húszas-harmincas évek Európájában is csak egy-egy szövegben, elsősorban A. Artaud-éban rögzült. Vagyis nem lehet megrovólag értelmezni a színházról szóló hazai írásokat, hogy ezt az elvet, elméletet nem érvényesítették. Egészen valószínűen nem is ismerték. (Az európai irányzatokkal és a magyar avantgárral a kötet külön fejezetekben foglalkozik.)

A magyar színházi közvélemény – nem csak a színházban szórakozást kereső nagyközönség – meglehetősen konzervatív volt, és ez az elvi szövegekben is érvényesült. Ezeknek voltaképpen három típusa volt. A színháznak a színházi emberek körében tudott-elfogadott ismerveit, valamint az előadás létrehozásában szükséges napi teendőket rögzítő írások; többé-kevésbé általánosítható, az elmélet irányába orientálódó szövegek; és a *Németh Antal* által írott színházesztétika.

Az európai trendnek azon aspektusát, mely szerint a színjátékműnek nem a dráma megjelenítése, az írott szöveg látható módon való interpretálása stb. a dolga, mindenki elfogadta. Annak ellenére, hogy több alkalommal fűzik hozzá az ezt közlő mondathoz, miszerint azért az írott dráma sem elhanyagolható. A szerzők több történeti vonatkozásban egyetértenek; a kor általánosan elfogadott nézeteit vallják, például abban is, hogy a színház a vallásból született. Közös fogalom még a stilizálás. Ezen a naturalista, olykor – a meg nem határozott – realista színjátékmódtól való eltérést értették elsősorban, a kisé ugyancsak lazán értelmezett fogalomszimbolizmus irányában. De a „stilizáltságnak” volt egy, a művészetet konnotáló jelentése is. A különböző szerzők – még a drámaelméletekről írott szakaszban említettek is – megegyeztek abban, hogy a húszas-harminc években nincs igazi, nagy dráma, és ez visszahatott a színjátékművekre is. Mindenki tudja és mondja, hogy a színház üzletté vált, az üzleti, gazdasági érdekek dominálnak. Ezt természetesen kárhooztatják. A Nyugat 1929-ben ankétot is tartott ‚Színház és üzlet’ címen. Véleményük szerint a színház „illúzió”, amivel azt jelölték, hogy nem valóság, de annak illúziója. Számoltak, néha nagyon határozottan, a közönséggel, de rendszerint úgy, mint akitől a legfontosabb, a siker függ.

A tudott, ismert, elfogadott nézetek, pontosabban: praktikus tanácsok, megjegyzések legegységelműbben *Bárdi Ödönnek* ‚A színjátszás iskolája’ című, 1928-ban megjelent könyvében olvashatók. Az egyszerű, hasznos és szükséges ismereteket egy vidéken, alkalmilag összeállt és egy éppen adott helyiségben egy előadást létrehozni akaró társaságnak címezi. ‚A színpad’, ‚A színjátszás’ és ‚Az előadás’ három nagy fejezetében írja le a hasznos tudnivalókat.

A színjáték létrehozásának gyakorta még ma is szokásos menetrendjét ismerteti: olvasópróba, rendezőpróba, emlékpróba, jelmezes főpróba, bemutató előadás. Vagyis: a színházi emberek által még ma is fontosnak tartott, mű-létrehozási folyamat egyes fázisairól ír. A rendező munkája mindenképpen szükséges. Feladatainak felsorolása érintkezik némiképp elméleti aspektusokkal is. A rendező dolga „a színpadi játék irányításával felszínre hozni a darab minden szépségét, átsiklani a könnyebb részekben, kiaknázni a kínáló hatásokat, úgy mozgatni, úgy beszéltetni a szereplőket, ahogy azt a darab szelleme kívánja; kikényszeríteni érzést, szenvedélyt, lenyesni túlzásokat – természetességre, igazságra törekedni –, életre keltetni és összhangra hangolni az egész társaságot”. (95) Az egész könyv ezt az egyszerű, régen kialakult, konzervatív szellemiséget tanúsítja; akár a színésztől, akár a díszletről ír. Vagyis a vígszínházi rendezésnek, a „realista”, mondhatni „szalon-színháznak” megfelelő dolgokat; vagyis: fogalmi csak elvben érintkezhetnének a színházelmélettel; például a színjáték irányítása mint a rendező dolga, amit elméletileg is lehet kifejtteni. Az alakokat illetően azt gondolja, hogy az író alig teremt „olyan alakot, akinek hasonmását az életben föl ne találhatnók”; a színésznek az általa eljátszott alak életben megfigyelt „modelljét” kell eljátszania, és a stílussal is az „igazságot” kell keresni. (96) Ő még fontosnak tartja, hogy az írott dráma és a színjáték szorosan összekapcsolódjon: „A színészet mindig karöltve fejlődött vagy gyengült a drámairodalommal; ahol tehát a színész nem áll a dráma szolgálatában, ott nem szolgálja a színészetet sem”. (97)

Jelentősebb *Horváth Árpád*, akinek különböző időkből írott tanulmányait a ‚Modernség és tradíció’ című kötetben adták ki 1982-ben. Minden cikknek, tanulmánynak ismértve, hogy zömmel kijelentéseket tartalmaz, anélkül, hogy kifejtésük, kibontásuk megtörténne. „A rendezés legáltalánosabb problémája ma – írja 1930-ban –, tulajdonképpen az



egész modern színház problémája: a drámáé, a közösségé és a színészé.” (98) Más helyen is megemlíti, kifejtés nélkül, hogy „a színpadi alkotás nemcsak az íróból fakad, hanem a szövevényes, nemegyszer titokzatos s mindig bonyolult hármasságból, amit író, színész és közönség együtt jelentenek”. (99) A három fogalmat csak így teszi egymás mellé, de nem teremt kölcsönös viszonyt közöttük, mint ami a jelentések létrejöttére adna magyarázatot. Nem csak nála, de nála is feltűnik a színháznak és a szociális-társadalmi az összefüggése, ő a szociológia szót is leírja: minden „esztétikai megoldás hamis útra, az egyoldalúság mezsgyéjére téved, ha a színházat nem tekinti szociológiai szemmel is, ha tömeglelki és társadalmi – divatos szóval: szellemtörténeti – összetevőit és hatását figyelmen kívül hagyja”. (100)

Azért nála is megjelennek olyan vélelmek, amelyek a színjáték önállóságának „igazolását” szolgálják, de az alábbi idézet az elvek-nézetek jellegzetesen átmeneti stádiumát jelzi; az átmenetet az írott dráma önálló, irodalmi mivolta és a színjátékot meghatározó volta, valamint csak az előadásszöveggént való léte és értelme között. „Ahogyan minden színpadi darabnak – azonfelül, hogy párbeszédese formában, színészi előadás számára írt

*Hevesi Sándor 'Színház' című munkája 1938-ban jelent meg. 'A színház helyzete és helye századunkban' című bevezető fejezetében írja, hogy a 20. században „nagyértékű drámai művek dicstelenül lehanyaglanak és sekélyes, értéktelen színpadi alkotások észbontó sikerre tornyosulnak”. A század színháza ezért „problematisabb, mint volt a színház a nagy drámai korszakokban, (...) ahol irodalom és színház, dráma és színpadi ipar még nem néztek úgy farkasszemet egymással, mint a mi századunkban”.*

történet, tehát dráma – van speciális műfaji meghatározása is, amelyből kiindul, ugyanúgy van stílusa is, vagyis az a műfajt megszólaltató, formába öntő mód – a színész játék, a színpadi keret (dekoráció), világítás, kosztüm, zene stb. egyébe alkotott összefogása – mellyel a tolmácsolás a leghatékonyabban történik.” (101) A nézet átmeneti voltát mi sem bizonyítja jobban, mint azok a fogalmak, amelyeket kurzívval közölt. Az elemek „egyébe alkotott összefogása” előre, a későbbi elméletek irányába mutat, de csak kimondja az „egyébe alkotott összefogás” szükségességét. És az írott szöveg „színészi előadás számára” írott volta – ez az önmagában is és értelmezve is semmitmondó kijelentés – a színházi műalkotás önértékét, önállóságát van hivatva igazolni. Mint a későbbiekben is; noha nem ez bizonyítja. Azért nem, mert a felsorolt fogalmak a tol-

mácsolás hatékonyságát szolgálják.

Hevesi Sándor 'Színház' című munkája 1938-ban jelent meg. (102) 'A színház helyzete és helye századunkban' című bevezető fejezetében írja, hogy a 20. században „nagyértékű drámai művek dicstelenül lehanyaglanak és sekélyes, értéktelen színpadi alkotások észbontó sikerre tornyosulnak”. A század színháza ezért „problematisabb, mint volt a színház a nagy drámai korszakokban, (...) ahol irodalom és színház, dráma és színpadi ipar még nem néztek úgy farkasszemet egymással, mint a mi századunkban”. (103) Ez azt is jelenti, hogy az írott drámát nem beolvasztani kívánja a színházi előadásba, mert a jelentős színjátékhoz a drámának is jelentősnek kell lennie. Az általa megállapított helyzetet úgy akarja feloldani, hogy „vizsgálat alá vetjük mindazokat az alkotó elemeket, amelyek a színházban hatékony erők és tényezők”. (104) A vizsgálat kilenc nagy fejezetet igényel, de inkább helyzetmegállapítás lesz. „A közönség” címmel kezd, de „A színész” című fejezetben írja azt, amit átvesz mint a történeti fejlődés elvét: „A közönség a fejlődés folyamán megelőzte a színészt, a színész pedig úgyszólván mindenütt megelőzte a drámaírókat.” (105) De, kérdezhetjük, színész nélkül az adott embercsoport közönség-e? – vagy csak valamiért összegyűlt a nép? Azt is írja, hogy a közönség „aktív tényezője min-

den színjátéknak”, de a gondolatmenetet arra kanyarítja, hogy „vele is megessék, hogy rosszul játszik”, azzal, hogy megbuktat jó darabokat, és sikerre visz hitványakat. A közönség nem tudja, „milyen bonyolult az ő viselkedése a színházban, maga sem érti önmagát, nem tudatos, csak nagyon ritkán biztos”, és ez magyarázza „azt a sűrűn tapasztalható és mégis furcsa, sőt rejtélyes jelenséget, hogy a tetszés nem lehet biztosítéka a sikernek, viszont a siker nem mindig biztosítéka a tetszésnek”. (106) Vagyis a közönségről Hevesi csak mint a siker és tetszés zálogáról ír; amit voltaképpen a közönség „funkciójának” tekint a kor konvenciója. Ezek a színházi rendező konkrét színháztörténeti ismeretire és saját közvetlen tapasztalataira alapított megállapítások. Ami itt valamelyest más háttér, az ismét *G. Le Bon* könyve. Illetőleg az az ugyancsak korszakbeli konvenció, hogy a drámaírónak, a színésznek és a közönségnek azért kell a színház, hogy megszabaduljon „legsajátabb és legkínzóbb érzéseitől”, hogy kiélje „érzéseit és szenvedélyeit”, hogy megszabaduljon „a sírás és nevetés révén (...) mindazoktól a kóros anyagoktól, amelyek energiáját és egészségét veszélyeztetik”. (107) Ez a gondolat valamiképp érintkezik a 20. század végi elméletek „használat” vagy „alkalmazás” (applikáció) kérdésével, de csak elvi – vagyis nem konkrét – értelmezésben. Hevesinél a színház lelki terápia. Az irodalom és a színház elválásában részben a polgári közönség a ludas, mint ahogyan abban is, amit „divatosan happy ending”-nek mondanak”. Ennek az igénye nem csak az egyéni vágyakban gyökerezik, mert valóságos „koráramlat” és „az egész polgári társadalom szellemi és lelki alkata, túltengő érzelmessége és töretlen optimizmusa”. (108) Vagyis ez a jó vég kívánalmának forrása. Az, hogy ez a húszas évek akár amerikai, akár magyar társadalmában a siker hajhászásának, illetve az életben a történetek és törekvések a kudarcának kompenzációja, nem esik szó.

A színészeknek „komoly drámai szerepekben az új szavakon keresztül mindig át kell vedlenie új emberré”. A közönség „életérzése élményt kíván a színésztől, tehát az emberábrázolásnak, jobban mondva az emberteremtésnek azt a meggyőző és hiánytalan voltát, mely egyetlen pillanatra sem engedi a néző tudatába jutni azt, hogy a szöveg idegen kéztől ered”. (109) Még mindig *Iffland* az útmutató. Shakespeare a színjátszást „monstrous”-nak mondja, vagyis szörnyűségesnek, ami voltaképp az „átváltozás csodáját” jelöli. (110) Ha nem változik át, „ha nem érzi át, hogy ő nem ő, hanem a szerep, akkor nem születik meg a nagy élmény, a nagy élet illúzió, amely több mint élet, mert művészi formává kiteljesedett valóság”. (111) A színházról-színészről írott szövegekben mindig ott kísért a „csoda”, a „varázslat”, ez a színészetet misztifikáló két fogalom. Hevesit is ez gátolja meg abban, hogy ezt áttörve megláthassa; itt lélelméleti tényezőt érintett azzal, hogy tudja: a színész olyan valakit játszik a nézők számára, aki nem ő.

A drámáról szóló fejezet után – amelyről már megemlékeztünk – a rendező a vizsgálat tárgya. A korabeli színházi módszereket Hevesi Sándor is visszavetíti olyan helyzetekre, amelyeket pontosan nem ismerünk, hogy ezzel hitelesítse és érvényessé tegye a korabelit, s amelyből még a drámára is levon következtetést: „Shakespeare maga tanította be színészeit szerepükre, s ezért is alig akad színpadi utasítás az ő drámaiban”. (112) A rendező munkájáról, dolgáról ezt írja: „A drámai előadást ő gondolja és képzelel el, feladata abban áll, hogy közvetítsen drámaíró és színész, színész és közönség között. A rendező koncepciója tehát felöleli a drámát, mint egységet, akusztikai és optikai megvalósulását a megfelelő színpadi keretben, oly módon, hogy számol a köztudattal, a közönség vágyaival és igényeivel, vagyis drámát, színészt és közönséget közös élménybe forraszt össze”. (113) Itt persze a „közvetítésben” nem igazán a kommunikációelmélet nyomai látszanak, mint inkább a rendező művészi és lelki feladatai. De ugyanakkor már hangsúlyozza a szöveg, a hang és a látvány egységét, de ezt is anélkül, hogy megjegyezne: ez az egység vezérli a jelentéseket. A jelentés szó ennek a korszaknak színházról szóló írásaiban csak Németh Antalnál jelenik meg; másoknál nem. Ez arra is utal, hogy a jel-elmélet sem volt ismert, noha a magyar nyelvészeti irodalomban már taglalták.

A húszas-harmincas évek – elsősorban német – rendezői gyakran a napi aktualitás jegyében működtek – például *Karlheinz Martin*, és nemegyszer *Max Reinhardt* –, amit Hevesi nem tart helyénvalónak. Azért, mert a rendezőnek „magukból a párbeszédéből kell kialakítania és kinövesztenie a színpadi cselekményt, a költői szót kell színpadi hatássá emelnie...” (114) Persze idézi *Appiát* is, aki „áthidalhatatlan művészi ellentétet fedezett fel a színész és a színpad között” és aki szerint a „rendező munkája sem művészet, hanem csak egyéni önkény”. Azt persze hiszi és vallja, hogy a szöveg „többféleképpen értelmezhető, sokféle módon ábrázolható”. (115) Reinhardt egyik rendezése ellenében írja, hogy „ma már, amikor az egész világ visszatért a nagy drámaköltők eredeti szövegéhez s csak másod-harmadrangú klasszikusokkal szemben engedi meg azt a szabadságot, hogy a szöveg is lényeges átdolgozáson menjen keresztül (...) a rendezőre nézve a dráma szövege épp oly kötelező és korlátozott, mint a zenei partitúra.” (116) Ez a megállapítása nem igazolódott.

A díszletről, a világitásról, „A kép és keret” című fejezetben ír: „A festmény kerete, a szobor talapzata s az a sokféle berendezésű emelt hely, amelyet színpadnak nevezünk, szimbolikus értelmű, mert egyrészt kiemeli a művet a közönséges valóságból s művészi távlatba helyezi, másfelől közelebb hozza a nézőhöz, mert ráeszmélteti az igazi valóságra, arra, hogy nem a pillanat és nem is múlik el a tűnő idővel.” (117) A legfontosabb tényező a világitás, s itt Appia jelentőségét emeli ki. A díszletre vonatkozóan nála is szükségszerűen kerül elő G. Craig. Ő nemcsak Arisztotelésszel és Appiával kerül ellentétbe, „hanem magát a színpadi keretet is forradalmasította, mert magát a színpadot mint független és autonóm területet fogta fel, amely magában véve külön művészet, nincs köze az élethez és valóságához, de nincs köze a drámairodalomhoz sem...” (118) Appiát is, Craiget is, mint *Tairovot* és *Meyerholdot*, csak vázlatosan érinti, néha kissé önkényesen. Meyerhold nem akar illúziót adni, a színpad Meyerhold felfogásában „szórakozást vagy ünnepet akar szerezni a közönségnek a valósággal való minden vonatkozásától menten”. (119) Úgy tűnik, hogy ezt az elméletet csak mint Craig és Meyerhold elméleti alapját említi anélkül, hogy ő maga alkalmazná. A leginkább furcsa, hogy sem Appia elveit, sem Craig nézeteit saját rendezésében egyáltalán nem hasznosította, noha G. Craiggel levelezett is.

Hevesi Sándor munkájának az is a jellemzője, hogy a színházi rendező napi problémáit rögzíti egyszerű gondolatossággal. Igaz, mindig színháztörténeti adatokkal támasztja alá mondandóját. Ugyanakkor van egy-egy mondata, néha több, amely valódi színházelméleti kérdésekkel érintkezik. Ennek a problematikáját *Bárdos Artúr* könyve kapcsán lehet jól megvilágítani.

Mint rendezőnek és mint a színházzal némiképp elméletileg is foglalkozó embernek Bárdos Artúr sorsa volt itt a legszerencsétlenebb. Igazán sohasem kapott még viszonylag jó helyzetet-környezetet, és fontos elvi megállapításait nem kamatoztatták. Pedig okos volt és művelt.

Elméletet nem dolgozott ki, de vannak ezt érintő megjegyzései, noha ő a „gyakorlat embere”-ként beszél, és „A színház elméleti kérdéseiről és történetéről is csak annyit, amennyit a maga szemével látott, a maga idegeivel és szinte a maga sorsával is átélt”. (120) De ehhez azonnal azt teszi hozzá, hogy „Másképp könyvnek ezekről a témákról talán nincs is értelme”. (121) Vagyis végső fokon belőle is az elmélettől való tartózkodás szól. Hiszen azt gondolja, hogy „Nincsenek ezen a területen mindenre és mindenkire érvényes elvek és tételek, már csak azért sem, mert nincsenek általános érvényű megoldások sem. A színpadon minden feladat új problémát vet fel és új megoldást követel”. (122) Ez nyilván a művész viszonya saját műalkotásához, ami valóban egyedi, egyszeri minden konkrét esetben. Azonban ezek majd mindegyike általánosítható, vagyis elméletileg vizsgálható kérdéssé is átválthat.

Általános elvként vallja, hogy „Színpad és közönség csak együtt színház” (123) és a saját rendezéseinek is általános, mindegyikben megjelenő ismérve, hogy „a színpad lé-

nyege a darab lelkét kivetítő szó és mozdulat, más szóval: a színészi játék és ennek egy magasabb, túlnyomóan zenei egységben összefogott kicsengetése, összhangja”. (124) Más helyen közli, hogy a drámaíró által leírt szó nem a recitátort várja, hanem a színészt, „akinek varázslata sokkal több: hússal és vérrrel és lélekkel telíti meg, embert kelt életre belőle. És ez – általánosít Bárdos Artúr – a mai lélektani dráma legfőbb színpadi célja, lényege”. (125) Az író jelzi az embert, a színész ábrázolja, s „Emberábrázolás (...) ez a színész teremtő munkája”. (126) Iffland itt is kísért.

A színpad és közönség viszonya – s ezt nemcsak a II. világháború utáni elméletek jelzik – mindig nagyon lényeges elméleti kérdéskör, hiszen nem mindegy, mire, merre vészlik a közönség jelentésképzését. Elméleti problémát érint – súlyosat! –, hogy mi a darab lényege, különösen, ha úgy fogalmazzunk, hogy: lelke, s ennek „kivetítése” elméletileg egészen más, ha csak a „szó és a mozdulat” a megjelenítő, ha az az újraforgató stb., mint ha ebben a színpad összes eleme részt vesz. De ha a szó és a mozdulat, akkor ez elméletileg nem kíván új és új megfogalmazást; legfeljebb gyakorlatilag új és új megoldást. Föltehetően nem új és új, mindig más feladat maga az „emberábrázolás” fogalma és gyakorlata; legfeljebb egy másik és ismét egy másik embert kell ábrázolni. Az „emberábrázolás” előtt a szenvedélyek festése is volt feladat (romantika), sőt: az érzelmek és az azokat egyértelműen megjelenítő mozdulat és testtartás is (angol 18. század), s ezek sem jelentettek elméletileg mindig új és új problémát.

Minderre nem azért utaltunk, hogy illusztráljuk, amint ezek a gondolatok nem mindig illeszkednek egymáshoz, néha ellentmondanak egymásnak. Elméletileg ugyanis kissé nehezen illeszthető össze, ha az emberábrázolást és stilizálást és az ezekhez illő játékot túlnyomóan zenei egységben kell összefogni és kicsengetni. Azért sem utaltunk ezekre, mert ugyanazokat a távoli oldalakon különböző megfogalmazásban kapjuk; ez Hevesivel is bőven megesett. Mindezzel csak arra szeretnénk volna rávilágítani, hogy minden „gyakorlati” kérdésnek van elméleti szegmentuma, még akkor is, ha ezeket csak a színházi mindennapok életével, tevékenységével összefüggésben említik. Vagyis: ezekkel az egyszerű utalásokkal jeleztük, hogy a „gyakorló” színházi emberek „gyakorlatból” merített megfogalmazásaiban ők maguk is észrevehetik az azokban rejlő elméleti aspektusokat; helyette azonban közelítenek elméleti kérdésekhez.

Az írott drámának és a színháznak a korszakban már élő problematikájában Bárdos Artúr – éppen úgy, mint Horváth Árpád és Hevesi Sándor – átmeneti nézeteket vall. Már nem a dráma interpretációja az előadás, de még nem ettől eltávolodott önálló világot teremtő mű. Bárdos Artúr szerint – mondja a 19. század végi nézetet, amit már Paulay Ede is fontosnak tartott – minden részletet „össze kell hangolni az előadás egész ritmusával”. (127) Az összhangba beleérti „a belső érzelmi és értelmi ritmusát”. (128) Azonban lehetségesek olyan előadások – s itt továbblép az összhang szokásos elvénél –, ahol a „ritmikai kérdés természetesen sokkal nyilvánvalóbb” (129), s ezek a stilizált előadások. A stilizálás azonban több- és különféleképp értelmezhető fogalom. A 20. századi rendezők művészi módszereit nem említi, csak úgy, hogy hatásuk a mába ér át: „Sztanyiszlavszkij, Antoine, Brahm, Reinhardt”; illetőleg Appia és Craig. Ez utóbbiak „végül is csak a dekorációra voltak eleven hatással...” (130) Még azért is az írott drámát tartja meghatározó jellegűnek, mert „A rendező számára mindennek a dialógusból, a szóból kell kinőnie, kivirágoznia”. (131) Viszont a „trükkrendezők”, például *Piscator* és Karlheinz Martin, „nem egy felfogásra” állítják az előadást. A trükkrendező „a darabot, az író lényeges intencióját minden habozás, művészi skrupulus nélkül feláldozza egy technikai ötlet vagy vicc kedvéért”. (132) A könyv elején viszont azt mondja, hogy a színpad szabadságharcot folytatott az irodalom ellen, „önállósulni akart a többi művészettől, így az irodalomtól is. (...) A színpad művészete öncéllá akart lenni, melynek csak eszköze, materiális eleme az irodalom is, a színész is, alig több, mint a színpadi hatás többi komponense: a festészet, a zene, a világítás, a dekoráció”. (133) Vagyis: érzékelt, hogy a színjá-

tékmű az elemek viszonyrendszere, s ezért még tovább is megy: „A színpad az író által szolgáltatott matériát teljes szabadsággal értelmezheti és hozhatja egyenértékű színpadi kifejezésre”, de mégis a darabot kell tolmácsolnia, ennek kell inspirálnia a rendezőt, „akár a legszabadabb és legmerészebb interpretációban, színházi fogalmazásban is”. (134) Vagyis: ki a „tükörrendező”?

Még inkább jelzi a gondolkodásmód átmeneti változatát az a mondata, amelynek két terminusát nehéz pontosan értelmezni: a rendező minden eszköze „végső fokon csak arra szolgál, hogy a drámát, közelebről: a darabot, sőt a darab leglényegesebb intencióit (...) minél pregnánsabb és művészi kifejezésre segítse”. (135) Mi a különbség a dráma és a darab között? – ha a dráma „közelebről” darab? Dráma minden műfaj? – vagy az összes dráma? – és a darab az az egy, amit kiválaszt? – netán már az előadásra előkészített, meghűzött és a rendező elképzelésében csak az adott előadás számára szolgáló szöveg? Nem lehet eldönteni akkor sem, ha a könyv utolsó fejezetében – „A dramaturg vegy-konyhájából”, ismét a színház „miszticizmusát” idéző cím! – olvashatókkal vetjük össze: „A színpadi mű beteljesedése: a színpad, az előadás”. (136) Mit jelöl itt a „színpadi mű” – amelynek kiteljesedése az előadás? –, minden dramatikus szöveget vagy az adott, kiválasztott drámát? Akárhogy is: Bárdos Artúr gondolataiban már ott kísértett az írott szöveg és az előadásban megjelenő szöveg különbözőségének és értelmezhetőségének a lehetősége, a jóval később elterjedt elv. Ennek az elvnek a halvány felbukkanása – ha az! – az ő érdeme a magyar színházról szóló írások között.

Azonban ebben a korszakban a drámával és a színházzal főként az elméleti jellegű szövegekkel kapcsolatosan leírt fogalmakat voltaképpen sohasem értelmezik. Mintha a magyar szerzőket a fogalmak általános váltsága meg sem érintette volna. Jóformán az egyetlen színházelméletet *Németh Antal* írta, „A színjátszás esztétikájának vázlata” címen. A Budapesti Szemle 1929-es évfolyamában megjelent munkát még abban az évben kiadta a Franklin Társulat füzetalakban. (137) A vázlat látásmódján, megírásának módszerén látható, hogy bölcsészdoktori értekezés; ez a leginkább tudományos jellegű munka; ha vannak is részletei, amelyek a színházi előadás létrejöttének napi feladatait-tennivalóit rögzítik, mindezeket kitekintéssel, más szakmunkákra való hivatkozással teszi. A jegyzetapparátus sohasem önmagáért van, a tudományosságot sem önmagában jelzi, hanem a más szakemberek fogalomhálózatába való beágyazódottságot, vagy éppen az attól való eltávolodást. Igaz, a sok, elsősorban német szerző közül jóformán csak egy az, akit manapság is szoktak emlegetni: *Kjerbüll-Petersen*.

Németh Antal is egyértelműen kapcsolódik ahhoz a trendhez, mely szerint a színész célja nem a dráma művészi realizálása: „...ami művészivé teszi az alkotást, mégsem a természet, mégsem a modell, nem is a dráma. A színészi produkció és a szöveg irodalmi értéke – két különböző értékű”. (138)

A korszak másik trendje nála nagyon pregnánsan jelenik meg; mások alig érintik. A színész munkájára vonatkozó lélektani szempont. Ezen belül is kiténtetett szerepet tulajdonít az érzelmeknek. Ezt a primitív művészetekből eredezteti, ott kaptak az érzelmek nagy nyomatékot, s amelyek iránti érdeklődést a képzőművészetek keltették fel. A szobrok, barlangi rajzok, maszkok, kultikus tárgyak mind azokat az érzelmeket keltik fel, amelyek a vallásos transzcendencia szintjére kívánnak felnyúlni. Több mű jelent meg ezt taglalva; Németh Antal *M. Vernon* és *M. Hörnes* munkáját is idézi.

A korabeli színházi nézeteket rögzítő mű, *Kjerbüll-Petersen* „Die Schauspielkunst”-ja 1925-ben jelent meg. Németh Antal többször említi, bírálva is. Ő is a lélektan híve, noha nem a primitív népek lélektanából indul ki. Németh Antal viszont ebben az összefüggésben a közönséget említi mint az ősművészet egyik meghatározóját. A mai közönség már eltávolodott az ősi „lélektantól”: „A színház élménye nem tisztán esztétikai élmény és amennyiben az is, más törvények szerint folyik le a lélektan, mint a szorosan vett művészetek esztétikai élvezése”. (139) A nézőközönség lélektanilag: tömeg, s mint ilyen ki-

zárólag az érzelmekre hagyatkozik. A korszakban sokat olvasott és emlegetett G. Le Bon könyvét ő is idézi. A tömegben feloldódik az egyéniség és a „kollektív lélek” árad szét. Az „értelmi aktusok elhomályosulnak – írja – és helyét erős affektív koncentrátság foglalja el”. (140) Ez a nézőpont az ősművészet esetében feltételezett lélektaniség korabeli változata. Mert a színházat Németh Antal az ősművészetből vezeti le.

A korszakban az a nézőpont is érvényesült, amely a színész munkájának bizonyos kettősségét emelte ki. A Bauhaus egy vezéralakja, *Oscar Schlemmer* „Mensch und Kunstfigur” című munkájában arról értekezik, hogy a színpadi alak egyszerre ember és mariolett, s így együtt adja ki a „kunstfigur”. Kjerbüll-Petersen a személy és karakter kettősségében látja a színész produktumát, aminek el kell érnie, hogy a néző teljessé tehesse ennek a kettőnek „misztikus egységét”. Németh Antal ehhez az elvhez is csatlakozik, noha „sajátos” módon, hiszen a színjátszás kezdetével van összefüggésben.

Jelentős felismerésnek tarthatjuk, hogy a színjátszás történetének kezdetét áttolja azon a határon, amelyet a dráma története kezdőpontjának tartanak még ma is: a görögökön. Az „ősember” művészetével indít, s a neolitikus korszakában megszületőnek látja azt a változást, amely a színjátszásnak is kiinduló pontja, és amely egyben a színpadi alak szerkezetét is megadja. Ez az emberiség tudatában megszülető lélek-idea. Itt először arra kell utalni, hogy az ebből kinövő színjátszást elméletileg értelmezi, mert tudja, hogy történetileg lehetetlen. Látásmódjának újszerűsége az is, hogy az elméleti hitelesítést épp oly megfelelőnek tartja, mint a történetit. Az ősművészetben különbséget tesz a vadászó és a növénytermesztő népek világszemlélete, művészete között. Úgy, ahogy például *Joseph Campbell* az 1959-től megjelentetett kiváló, négykötetes „The Masks of God” című munkájában. A vadászó népeknél a kultikus mozdulatkompozíciók, illetve a növénytermesztő népeknél az elvetett mag sorsából absztrahált misztériumjátékok jelzik az összínjátszás kezdetét. A lélek-idea itt lép be a gondolatmenetbe. Arra a következtetésre jut, hogy az összínjátszás két formája mögött azonos lelki indoklás rejlik. Az emberiség – írja Németh Antal – a neolitikus korban megérezte az „Én és a világ különbözőségét”, amit „az emberi szellem története letragikusabb élményének” tart. A külvilágot nem lehet eltüntetni, ezért „az Ént kísérli meg feloldani benne (...) megsemmisíti Én-tudatát, elszemélytelenedik azáltal, hogy számára legnagyobb jelentőségű létformába éli bele magát.” Ti. az istenekébe. Az összínész „képzeltileg teremt elvont mozdulatformákat (...), amelyek azonosak a szinte valóságosan létező istenség mozgásával”. (141)

Az a teátrális ösztön kelti életre a színjátszást, amely „legmélyén egyértelmű az én-feloldás utáni vággyal”. (142) Ebben osztozik a közönség is. „Az ősi időkben a színész és a közönség még nincs különválva.” (143) Az összínésznek ebből az aspektusából vezeti le a színházművészet egészét. „A színház és a közönség nem egymást feltételező korrelatív

---

*A színészi produktumot, az alak, a szerep bármily jellegű megformálásának a végeredményét – vagyis azt, amit a közönség észlel és ami jelentésképzésre irányítja – nem lehet a létrehozás lélektani folyamata és ennek fázisai alapján, vagyis az alkotáslélektan alapján sem elemezni, sem értelmezni, sem értékelni. Ezt azért kell nagyon is hangsúlyozni, mert a színészi munkának a próbafolyamatok alapján történő értelmezése vagy magyarázata a színházi emberek körében még ma is általános. Noha ismert például Weöres Sándornak „A vers születése” című doktori dolgozata, az ő verseit sem, de egyetlen verset, regényt, festményt, zeneművet sem létrehozásának alkotáslélektani nézőpontjából értelmezzünk, elemzünk és értékelünk.*

---

tényezők, hanem (...) azonosságok.” (144) Vagyis „A közönség közönség-voltában van meghatározva a színjátszás minden sajátsága”. (145) Ehhez hozzáteszi, hogy „A közönség cselekvésig nem jutó játékakarata formálja korról-korra a maga képére és hasonlatosságára a színházat”. (146) Még hangsúlyosabbá teszi ezt azzal, hogy „A tömeg élménye: a színész élményének veleérzése, lelki együttjátszás alapján”. (147) És ezzel is: „A tömeg-teremtette színjátszás középpontjában, mint alkotó, az ember áll, akár közvetlenül mint színész, akár közvetve, mint néző, vagy helyesebben: passzív együtt játszó.” (148) A színésztől írott fejezete végén visszatér erre: „A színjátszás eredetében sem utánzás, ha megvan a maga természeti vonatkozásai, hanem egy magasabb létezési forma átélése.” (149)

Arra utalni kell, hogy az én-megsemmisítés, az elszemélytelenedés és egy másik alak megjelenítése többféle értelemben javasolhat jelentést. Olyat is, mint azok a tágan értelmezett etikai vizsgálatok, amelyek az „én-cselekvés-világ” összefüggérendszerében azt kérdezik, mit csinál a színész, amikor nézőknek önmagához képest másvalakit játszik: hazudik, becsap, teremt, elárulja önmagát? Olyat is, hogy saját tudatalanját bontja ki a megformált alakban; illetve, hogy a sajtjától különböző, de általános jelleggel és nem a jellem értelmében attitűdöt formál meg. Mindegyik esetben ott van azonban az az ontológiai alap, vagyis az alapvetően meghatározó lételméleti kettősség, hogy a színészet „ott” kezdődik, amikor valaki olyan valakit játszik nézők számára, aki nem ő. Ez a másvalaki Németh Antal minősítésében nem ontológiai, mert az a színpadi hős, aki „mindig sűrített és hatványozott életű ember”; immáron tehát nem az istenség a magasabb létezési forma, hanem a színpadon ilyenné megformált alak; a színész erre váltja fel saját személyiségét. Tevékenysége ebből a nézőpontból sem utánzás, és tevékenysége ezért sem az írott dráma alakjának a művészi realizálása. A színpadi alak egyszerre a színész – mint ember és mint „sűrített és hatványozott életű” ember. Nála ez a kettősség.

Látható, hogy itt nem a színjátszás mindennapi aspektusai kerültek elő. „A színész és alkotása” című fejezetben azonban mégis a mindennapi próbafolyamatot értelmezi. „A színész alkotása – írja – csak a történelemtől független nézőpontból, az alkotáslélektan távlatából vethető vizsgálat alá”. (150) Megállapítja, hogy eladdig csak azzal foglalkoztak, hogy a színésznek át kell-e élnie szerepét, „vagy hasonló hatást érhet el hideg számítással is”. (151) Ezt azonban nem tartja elméletileg meghatározó tényezőnek.

Itt vonja be Kjerbüll-Petersen nézeteit. A mannheimi színház igazgatója a lélektant a próbafolyamatra vonatkoztatja: a színészi alkotásnak négy fázisát különbözteti meg. Ez a négy fázis a próbafolyamat fázisa, a szerep létrehozásának alkotáslélektani „menetrendje”. Kezdődik a „hangulati elképzeléssel” és a „reflexión”, az „alkalmazkodó idomuláson” át a „nyilvános előadás stádiumáig” tart. (152) Németh Antal szerint nem megfelelő ezekkel a fogalmakkal jelölni a fázisokat. Szerinte az elsőt a koncepció jellemzi, a másodikat „a színészegyen és a szerep egyszerű találkozása” (153), majd ahhoz az alakhoz jut el, akiben „egy másik lény sorsösszefüggéseit veszi a színész magára” (154), vagyis a hatványozott életű embert.

Ezen a ponton azonban egy igen lényeges kérdést kell említenünk, amely minden olyan megállapításra vonatkoztatható, amely a színészlélektant említi. A kérdés úgy hangzik, hogy az alkotáslélektan így mire érvényesíthető? – a színpadi alaknak a próbák során kialakítandó megformálásának, megalkotásának folyamatára-e? – avagy a kész alaknak a néző számára megjelenő lélektani stb. aspektusára-e? A válasz: nyilvánvalóan csak a próbafolyamat lélektani értelmezésére szolgál. A néző számára azonban nem a próbafolyamat a fontos, hanem a kész produktum. Ezt a színészi produktumot, az alak, a szerep bármily jellegű megformálásának a végeredményét – vagyis azt, amit a közönség észlel és ami jelentésképzésre irányítja – nem lehet a létrehozás lélektani folyamata és ennek fázisai alapján, vagyis az alkotáslélektan alapján sem elemezni, sem értelmezni, sem értékelni. Ezt azért kell nagyon is hangsúlyozni, mert a színészi munkának a próbafolyamatok alapján történő értelmezése vagy magyarázata a színházi em-

berek körében még ma is általános. Noha ismert például *Weöres Sándornak* „A vers születése” című doktori dolgozata, az ő verseit sem, de egyetlen verset, regényt, festményt, zeneművet sem létrehozásának alkotáslélektani nézőpontból értelmezünk, elemzünk és értékelünk.

Németh Antal tanulmányában nemcsak meggondolandó, de továbbgondolandó elméleti megállapításokat is olvashatunk. A színészi tevékenység kettős aspektusát kissé más-ként értelmezi – ahogy utaltunk rá –, mint kortársai; Schlemmer nézetein is, Kjerbüll-Petersenén is továbblép. De a kettősséget más aspektusból is megállapítja: „A színjátás *conditio sine qua non*ja: a színész testi jelenvalósága. (...) A test és a mozdulat az elsődleges...” (155); vagyis nem az alak belső megformálása a szellemi aspektus. Ebből vonja le, hogy „A színésznek kettős jelentése van a néző számára. Alkotásának esztétikai értékein túl tekintetbe jönnek: neme, alakja, származása és kora. A testi adottságok itt majdnem nagyobb szerepet játszanak sokszor mint a szellemiek és az esztétikai élmény megszületésénél nemcsak közvetve hatnak az alkotás stílus-sajátosságai mögött elburkoltan, hanem közvetlenül, mint jelenvalóságok.” (156) Ezzel igen közel került egy akkor igen korszerű elmélethez: a jelelmélethez; s itt említette a jelentés fogalmát, a színész „kettős jelentését”.

A jelelmélet a húszas években elsősorban a nyelvtudományban kezdett megérlelődni mint olyan, amely más terrénumokon is érvényesíthető. A színháztudományban csak a cseh strukturalisták jutottak el a harmincas évektől addig, hogy a színjátékot egyértelműen a jelelmélet nézőpontjából vizsgálják. Németh Antal sajnos ennek a gondolatnak csak a küszöbéig jutott el. A cseh szemiotika-elmélet magja a verbális és nem verbális jelek megkülönböztetése és a jelek csoportosítása. Németh Antal gondolataiban ott rejlik, noha nincs kimondva, hogy a színház sajátja a nemverbalitás.

Bizonyos új gondolatok bevezetéséhez nemcsak magukra az új gondolatokra van szükség, hanem arra is, hogy az érvényben lévő, de elkopott nézeteket-elveket zárójelbe tegyék. A színház mint a nemverbalitás művészete elvének a felismeréséig előzőleg azt a trendet kellett kétségbe vonni, hogy a színház az írott dráma interpretációja vagy művészi realizációja vagy életté változtatása. Ezt segítette, ha a színész tevékenységéről írtak; akár csak alkotáslélektani nézőpontból is.

A húszas években G. Craig és M. Reinhardt nyomán már szembe kellett nézni a rendező szerepével, funkciójával, jelentőségével, helyével a színjátékműben. Németh Antal ebben a tekintetben meglehetősen óvatos volt. „A rendező művészete” című fejezetében is a 19. század utolsó évtizedeinek véleményét rögzíti: a rendező teremtse meg a különböző elemek összhangját, egységét. Történeti vázlatában mégis azokat a rendezőket említi, Goethétől kezdődően, akik valamiféle önálló funkciót vagy művészileg önálló tevékenységet végeztek. Az összhang vagy az egység megteremtése szerinte azért vált kívánatossá, mert már nem „egyénen túli szellemi erők” alakítják a kultúrát; vagyis látja az érték-válságot; a magyar rendezők közül talán egyedül ő. Ennek jelét látja abban, hogy az újabb időkben „A realizmusból naturalizmus lett”, és a mindennapi élet arcát tükrözik. Antoine, Brahm és Sztanyiszlavszkij nevét említi. Ez együtt jár az individualizmus térhódításával, s ezt látja Craig, *Jevreinov*, Reinhardt, illetve Tairov és Meyerhold munkáiban. Ám őket „az öncélú rendezés” képviselőinek nevezi, inkább ténymegállapításként, mint dühödt ellenérzéssel vagy elítéléssel. Óvatosságát – vagyis nézeteinek és az egyértelműen konzervatív magyar színházi közvéleménynek összeegyeztetési szándékát – jelzik summázó szavai is: „Minden eszköze a rendezőnek – aki azonban nem szuverén büszke alakító, hanem aláztos pap, aki a színházi élmény nyújtásán keresztül megváltja a nézőket a világ kaotikusságának érzésétől – felszabadítja az egyént a személyiség bilincseiből, mely megakadályozza, hogy túllásson az énnel vonatkozásban álló jelenségeken és az élményben részt vevő, vele alkotó tömeg felemelkedve egy több, magasabb világba, eléri a félelemtől és részvételtől való megtisztulást és feloldódást.” (157)



A hosszabb idézet első részében – a rendező alázatos pap – a modern rendezői törekvésekkel erősen szemben álló hazai közvéleményhez igazodva szól. Azután – mint ahogy dolgoztatán végig – az élményt említi – mint ahogy kivétel nélkül minden említett szerző –, rajta maradván a 19. századtól öröklött élményesztétika terrénumán. De az is egyértelművé válik, hogy tudja, a személyiség már bilincsekben él, hogy az egyén nem képes túlmutatni az énnel vonatkozásban álló jelenségeken. Az én, a személyiség a korszakban – ha annyira nem is, mint a II. világháború után – már megnyomorodott, megnyomorított állapotban van. És ez a színházra, a színészre, a színész produktumára igen súlyos következményeket ró; amit Németh Antal sajnos nem vont le. De persze az is lehetséges, hogy az én korabeli helyzetére vonatkozó gondolatokra – miként a katarzis régi jelentésére történő utalására – a tanulmány befejezésének retorikája miatt volt szükség.

Akárhogyan is: Németh Antal művét nem csak az első hazai színházelméletként kell értékelnünk, mert a korszak európai elméletei között is kitüntetett helye van.

Végezetül és összefogva azt mondhatjuk, hogy ezekben az évtizedekben a drámáról és színházról leírt nézetek, vélemények és elgondolások az európai trendeket mellőzve, vagy figyelembe nem véve születtek meg és ezek alapján konzervatívnak minősíthetők, Németh Antal 'Eszttiká'-ját kivéve.

### Jegyzet

- (1) A tanulmány a készülő *Magyar színháztörténet, 1920–1949* c. kézikönyv egyik fejezete, ezért nem ismereti Németh Antal *Színészeti lexikon* (1–2, Budapest, 1930) c. munkáját.
- (2) Jákfalvi Magdolna (2001): *Alak, Figura, Perszonázs*. OSZMI, 42.
- (3) In: *Theatron*, 2000. nyár–ősz
- (4) I/1.
- (5) I/2.
- (6) I/2.
- (7) II/323.
- (8) I/7.
- (9) Szász Károly (1939): *A magyar dráma története*. Franklin Társulat, 3.
- (10) Szász i. m. 7.
- (11) Szász i. m. 272.
- (12) Szász i. m. 272.
- (13) Szász i. m. 294.
- (14) Szász i. m. 180.
- (15) Szász i. m. 253.
- (16) Szász i. m. 216.
- (17) Szász i. m. 196.
- (18) Szász i. m. 275.
- (19) Szász i. m. 280.
- (20) Szász i. m. 317.
- (21) Szász i. m. 319.
- (22) Szász i. m. 323.
- (23) Galamb I/239.
- (24) Szász i. m. 128.
- (25) Galamb II/191.
- (26) Galamb II/192.
- (27) Galamb I/6.
- (28) Galamb II/3.
- (29) Szász i. m. 207–208.
- (30) Galamb II/299.
- (31) Galamb II/299.
- (32) Szász i. m. 223.
- (33) Szász i. m. 225.
- (34) Rédey Tivadar (1937): *A Nemzeti Színház története. Az első félszázad*. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest.
- (35) Rédey i. m. 104.
- (36) Rédey i. m. 14–15.

- (37) Rédey i. m. 39.  
 (38) Rédey i. m. 186.  
 (39) Rédey i. m. 340.  
 (40) Rédey i. m. 341.  
 (41) Rédey i. m. 347.  
 (42) Rédey i. m. 351.  
 (43) Rédey i. m. 356.  
 (44) Schöpflin Aladár (1937): Elavult-e a dramaturgia. *Nyugat*, II/375–376.  
 (45) *Nyugat*, 1928  
 (46) *Nyugat*, 1924  
 (47) *Nyugat*, 1928/6.  
 (48) *Nyugat*, 1936  
 (49) Kárpáti Aurél (1928): *A kételkedő kritikus*. Franklin Társulat, 113.  
 (50) Uo. 200.  
 (51) Kárpáti Aurél (1956): *Főpróba után*. Magvető Kiadó, 99.  
 (52) Uo. 102.  
 (53) Kárpáti Aurél (1935): *A menekülő lélek*. A Vajda János Társaság kiadása. 52.  
 (54) Kárpáti Aurél (1920): *A búsképű lovag*. A Táltos kiadása. 69.  
 (55) Kárpáti Aurél (1956): *Főpróba után*. Magvető Kiadó. 135.  
 (56) Uo. 138.  
 (57) Uo. 146.  
 (58) Kárpáti Aurél (1935): *A menekülő lélek*. A Vajda János Társaság kiadása. 57.  
 (59) Uo. 58.  
 (60) Bisztray Gyula (1942): *Színházi esték (1930–1940)*. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda. 38.  
 (61) Bisztray i. m. 203.  
 (62) Bisztray i. m. 104.  
 (63) Bisztray i. m. 157.  
 (64) Bisztray i. m. 157.  
 (65) Bisztray i. m. 201.  
 (66) Bisztray i. m. 206.  
 (67) Bisztray i. m. 223.  
 (68) Bisztray i. m. 205.  
 (69) Bisztray i. m. 56.  
 (70) Lásd például Bécsy Tamás (2003): *Magyar drámákról, 20-as, 30-as évek*. Dialóg Campus Kiadó.  
 (71) Hevesi Sándor: *Színház*. 51.  
 (72) 3–4.  
 (73) 4.  
 (74) 44.  
 (75) Hevesi Sándor: *Színház*. Singer és Wolfner Irodalmi Intézet kiadása.  
 (76) 9.  
 (77) 15.  
 (78) 20.  
 (79) 91.  
 (80) 27.  
 (81) 39.  
 (82) 39.  
 (83) Vámosi Nagy István (1946): *A hónap drámája*. Genius, Budapest.  
 (84) 42.  
 (85) 49.  
 (86) 7.  
 (87) 8.  
 (88) 13.  
 (89) 30.  
 (90) 14.  
 (91) 32.  
 (92) Pavis, P. (1998): Az elméletről. In: *Theatron*, ősz, 54.  
 (93) Pavis i. m. 40.  
 (94) Pavis i. m. 40.  
 (95) Bárdi Ödön (1928): *A színjátszás iskolája*. Kókai Lajos kiadása, 14.  
 (96) Vö. Bárdi i. m. 58–59.  
 (97) Bárdi i. m. 50.  
 (98) Horváth Árpád (1982): *Modernség és tradíció*. Gondolat, Budapest. 138.

- (99) Horváth Árpád (1934): Ember és Színház. In: i. m. 258.  
(100) Horváth Árpád: Költő a színpadon. In: i. m. 268.  
(101) Horváth Árpád: Stílus és színpad. In: i. m. 285.  
(102) Hevesi Sándor (1938): *Színház*. Singer és Wolfner Irodalmi Intézet kiadása.  
(103) Hevesi i. m. 7.  
(104) Hevesi i. m. 40.  
(105) Hevesi i. m. 26.  
(106) Hevesi i. m. 11.  
(107) Hevesi i. m. 17.  
(108) Hevesi i. m. 18–19.  
(109) Hevesi i. m. 30–31.  
(110) Hevesi i. m. 34–35.  
(111) Hevesi i. m. 44.  
(112) Hevesi i. m. 61.  
(113) Hevesi i. m. 67.  
(114) Hevesi i. m. 70.  
(115) Hevesi i. m. 75.  
(116) Hevesi i. m. 76.  
(117) Hevesi i. m. 78.  
(118) Hevesi i. m. 84.  
(119) Hevesi i. m. 91.  
(120) Bárdos Artúr (1943): *A színház műhelytitkai*. Stílus Könyvkiadó, Budapest. 5.  
(121) Bárdos i. m. 40.  
(122) Bárdos i. m. 6.  
(123) Bárdos i. m. 15.  
(124) Bárdos i. m. 35.  
(125) Bárdos i. m. 197.  
(126) Bárdos i. m. 183.  
(127) Bárdos i. m. 36.  
(128) Bárdos i. m. 37.  
(129) Bárdos i. m. 37.  
(130) Bárdos i. m. 57.  
(131) Bárdos i. m. 80.  
(132) Bárdos i. m. 87.  
(133) Bárdos i. m. 18.  
(134) Bárdos i. m. 19.  
(135) Bárdos i. m. 20.  
(136) Bárdos i. m. 309.  
(137) Németh Antal (1929): *A színjátszás esztétikájának vázlata*. A Franklin Társulat kiadása.  
(138) Németh i. m. 30.  
(139) Németh i. m. 12.  
(140) Németh i. m. 12.  
(141) Németh i. m. 9–10.  
(142) Németh i. m. 11.  
(143) Németh i. m. 11.  
(144) Németh i. m. 11.  
(145) Németh i. m. 12.  
(146) Németh i. m. 12.  
(147) Németh i. m. 15.  
(148) Németh i. m. 16.  
(149) Németh i. m. 29.  
(150) Németh i. m. 17.  
(151) Németh i. m. 21.  
(152) Németh i. m. 21.  
(153) Németh i. m. 24.  
(154) Németh i. m. 26.  
(155) Németh i. m. 17–18.  
(156) Németh i. m. 18.  
(157) Németh i. m. 53–54.