

A SZÍNHÁZ MEGJÚHODÁSA.

Irta: Hankiss János.

AMIKOR a beteg állapota válságosra fordul, a család is, az orvos is könnyebben rászánja magát heroikus kísérletre, máskor szóba sem kerülő merész eljárásra. A színház sokszor hangoztatott válsága már évekkkel ezelőtt felszabadította az érte aggódó kritikusokat, hogy, ha kell, a baj gyökerére tegyék a kést. Sajnos, a színház nem gordiuszi csomó s az óvatosság még a legteljesebb őszinteség óráiban is kötelező. Nemcsak biztos érvényű diagnózist, tökéletes panaceát nem ajánlhat senki; de még az is kérdés, valószínűvé tudja-e tenni annak a néhány tényezőnek fontosságát, amelyet a baj okaiul el szeretne marasztalni s fel tudja-e kelteni a vágyat az iránt az út iránt, amelyen a kibontakozást reméli.

A színpad legkiválóbb szakemberei között is vannak olyanok, akik a színházat *játéknak* tartják, amelynek csak annyiban van köze az irodalomhoz, hogy minden új ötlet, minden szórakoztató fordulat rá van szorulva az irodalomra, az eredetiség e legfőbb specialistájára. De hangsúlyozottan hivatkoznak a francia szóhasználatra, amely az irodalom («littérature») és a «színház» («théâtre») fogalmát makacs elhatározással választja el egymástól, mintha ezzel is igazat akarna adni a színpadra készült irodalom irodalomkivüliségének, vagy legalább annak, hogy a dráma, a vígjáték nem esik *elsősorban* irodalmi megítélés alá. Még a nagy Molière is a tetszésben, a sikerben látta a vígjáték értékmérőjét s a kritika fanyalgása ellen a közönség tapsaihoz menekült védelemért. Ennek a felfogásnak a színház ú. n. «realistái» mindvégig hívei maradtak. Vagy sikerük van s akkor fittyet hánynak a kritikának; vagy nincs sikerük s akkor annál természetesebbnek találják, hogy a színház üzlet, igen nagy kockázatú üzlet s ezért csak a sikert determináló szempontok érvényessége lebeghet szemük előtt. A jól menő színház üstökön ragadja a sikert s minden eszközzel magához akarja láncolni, ezért nem újít, ezért ismétli a végletekig a sikerre vezető gesztusokat; a rosszul menő színháznak pedig minden jogcíme megvan arra, hogy olyan stílusban kapkodjon a szalmaszál után, amilyenben tud.

Igy állt a helyzet a világháború utolsó éveigi s a nagy színházi konjunktúra végéig. Ekkor aztán különös dolog történt. Minden várakozás ellenére éppen azok a műfajok omlottak össze, amelyekhez az alsóbbrendű ízlés évtizedeken át hűségesen ragaszkodott s amelyeknek irodalmiatlansága, szellemi igénytelensége eddig — hogy úgy mondjam — biztosítéka volt a sikernek. Senkise hitte volna, hogy az operettszínházak előbb csukják majd be a boltot, mint a drámaiak és hogy az 1936. szezon két nagy sikere nem valami «legközvetlenebb körünkből vett» társadalmi vígjáték lesz, hanem két költői dráma, a «Roninok kincse» és «A néma levente». Nyilvánvaló volt, hogy a siker nincs okvetlenül a kisigényűség diadalszekeréhez kötve és hogy általában nincs biztos recept a sikerre. (Hiszen ha volna, éppen az lenne borzasztó a színigazgatónak, mert előre látná, hogy melyik darab fog megbukni és akkor csak minden tizedik darabot merné előadatni . . .)

Amikor — az elmúlt másfél évtizedben — a vidéki színeszet kríziséről olyan sokat beszéltek, különösen népszerű volt az a magyarázat, hogy a vidéki színház állítólag nagyon alacsony színvonala nem bírja meg a mozi versenyét.

A mozi világhírű sztárjai, akik mintegy személyesen jelennek meg a mezővároskában, egyszersmindenkorra elveszik az ottani intelligencia kedvét a pár hétig náluk szereplő szegényes vándortrupptól . . . De amikor a nagyvárosokban, a metropolisokban is beütközött a színházi válság, nehéz volt mindent a mozira tolni. Miért menne a közönség Elisabeth Bergner, az eleven színésznő elől Elisabeth Bergnerhez, a mozivásznon fantómjához? Miért ürülne ki a Comédie-Française vagy a Burgtheater, ahol oly nagyszerű színészek vannak, ha az igények emelkedése volna a színház baja?

Másik érv: a mozi nem is a színészei révén csinál konkurrenciát a színháznak (rájöttünk, hogy a mozi sztárjainak színészi teljesítménye nem is kényeztet el bennünket valami túlságosan!), hanem a külső valóság ábrázolásának hallatlanul nagyobb skálájával, amellyel a legszebb díszlet sem versenyezhet. Hát ez először is nem igaz. Oláh Gusztáv vagy Horváth János, vagy Jaschik Álmos csodálatos díszletei a nem-színes mozidíszlettel szemben legtöbbször diadalmasan állják a versenyt. Meg aztán a színpad egész története azt mutatja, hogy a szép díszlet, az ihletett tájkép nem lehet földolog a színházi közönség szemében, ha évszázadokon át kibírta a shakespearei színpad egyhangúságát, a francia klasszikus színpad unalmas oszlopcsarnokát vagy a modern rendezők örökös bársonyfüggönyeit.

Mi az, ami a közönséget a moziba vonzza a színház helyett? Néhány anyagi-kényelmi szemponton kívül az, hogy a mozi *más*, mint a megszokott színház. Az emberi tevékenységeknek első rúgója a változás, az alakulás ösztöne. Ez irányítja a ruházzkodást a divat meandereibe, de ez forgatja a szellem világitótornyának fényzóráját is. Ez az ösztön avatkozik a szórakozás történetébe. S ha lelki kényelemszeretetünk szívesen veszi a megszokottnak enyhe variálását, eljön az a pillanat, amikor a változás ösztöne, a «non encore vu» szomjúsága lesz erősebb, és határozottabb mozdulattal ellökeli velünk a megúnt játékszert. Bosszús csömör vesz rajtunk erőt, megrontja, sőt lehetetlenné teszi eddigi gyönyöreink üres megismétlését. Vértelmezhető forradalmat kíván és gyermekes örömmel táncolja körül az *újszerű* sikert. Nemcsak irodalmi szemüvegen át vizsgálódó Faguet-k kiáltanak föl lelkesedve egy «Cyrano de Bergerac» bemutatójánál: «Ó, Monsieur Rostand, ha tudná, milyen hálás is vagyok, hogy létezik!» —, hanem egész Budapest, kicsinyek és nagyok, kényeskedők és nyíltszívűek boldogan merülnek bele a «János vitéz» nagy sikerébe, új és értékes szépségébe. Alig van ember, aki kétszer meg nem nézte, de van, aki tizszer is megnézte; alig van vidéki, aki legalább otthon egyszer és Pesten egyszer nem hódolt jelenlétével a tökéletes telitalálatnak. Sem a «Cid», sem «Hernani» nem könnyű darabok és nem is az átlagközönség lelki kifejezései; prömierjük mégis társadalmi esemény, csata, fölszabadulás és kielégülés.

Azt mondhatná valaki, hogy nemcsak ezeknek a nagy daraboknak volt sikerük, hanem ma tökéletesen elfeledett, múltó, de aranyra felváltott kasszadaraboknak is. Ne vitatkozzunk. Mondjuk, hogy igazuk van. De most éppen az a bajuk, hogy kasszadarabjaik nincsenek és hiába szálltak le a mélységekbe, hogy megtalálják a legalsóbbrendű közönség ízlését: «csoda történt», azt a legalsóbb ízlést nem találták már ott, ahol keresték. Az az alacsony ízlés már nincs . . . A közönség nem tud olyan mélyre szállni, amilyen mélyre az üzletember-színigazgatók bűvárfantáziája aláereszkedik.

Ezért már jó néhány éve a színházi üzletemberek is megpróbálják a másik végletet: az irodalom éteri magaslatait. Irodalmi ingyencnek dol-

goznak, Shakespeare-t adaptálnak, mindenki kamaraszínházat, studiót, báb-játékot szervez; mutat és jövőt fürkészik, régi remekeket és ki vagy kísérleti állapotban levő «jövő drámáját» alakít.

Az üzletemberek szimatja, ösztöne helyesen érzi meg, hogy szakítania kell a megunt műfajokkal. A színpadi írók is régen érzik, hogy újat várnak tőlük. De másrészt folyton fülükbe cseng a csábító szírehang: «Ne felejtse el, hogy a színház a legkonzervatívabb művészet műhelye; a XVII. és XVIII. század egyre ugyanazt a vígjátéki sablont ismétli apró módosításokkal és kérdés, hogy a mozioperett nem a régi vígjátéki hagyománynak ad-e új köntöst». A színpadi hagyomány lenyűgöző gravitációs erő s ha az ifjú költő azzal az elhatározással ül le az írógép mellé, hogy ő csak frisset, valódit, megfigyeltet ír meg, mire művével kész, abban alig van más, mint kipróbált színpadi alakok és megoldások évezredek szövevényének egy újabb kiadása...

És így az újítás nagyon sokszor jelentéktelenebb, mint az előzetes közlemények után várni lehetne. Amikor Molière meghal, csaknem száz évre minden vígjátékíró az ő hatása alá kerül és becsúszva kielégül abban, hogy a fősvény és az embergyűlölő helyett a szórakoztató embert és a hetvenkedőt mutatja be, a rímkovácsot vagy a csélcsep gavallért — de ugyanazokkal az eszközökkel. Csak a jellemvonás árnyalata változik, körülötte minden marad és áll, mint az egyiptomi piramisvilág. Vagy amikor az ifjabb Dumas és Emile Augier megírják első probléma-darabjaikat, a pontosan kiszámított hatás ez óraműre járó kis remekeit, évtizedeken át nem történik más, mint hogy a családi és szerelmi élet kisebb-nagyobb problémáit lejátszassák ugyanazon a gépzongorán. Csak a lemez változik, a szerkezet, a hangok maradnak... Ugyanígy jár Ibsen is a maga követőivel, s ma már — közeli példákon látjuk — ez Pirandello epigonjainak sorsa is.

A háború után megjön a gazdasági válság és mert nagyon nehéz elhelyezkedni, a színpadra realizált tündérmesével bemutatják vágyálmaink netovábbját: hogyan lesz Hamupipőkéből királyi ara, akarom mondani a szemtelen kis gépirólányból a vezérigazgató felesége. Erre legalább kéttucat «arri-rista»-vígjáték: többé-kevésbé fantasztikus véletlenek így juttatnak nyeregbe ma egy 120-as tempóval elütött bankfiút, holnap egy szürke egeret vagy egy csaknem fekete patkányt. A mese szép és nagyon aktuális, pillanatokra meg is nyugtat és ez fontos. De a huszadik kombinációnál már megúnjuk és a játékbabából tenyerünkbe hull a szalma...

Épílyen szegény invencióban az a vígjáték, amelynél a környezet a fontos, a millió-dráma mellett a miliódráma. Ha nincs újszerű cselekvény és ha már nem lehet semmi újat kihozni az örök szerelmi történetből, ám jöjjön segítségül a diszlet. Ma úri divatüzlet, holnap ékszerész boltja, holnapután könyvkereskedés, végül, hogy mindent összefogjunk: magazin. Talán a környezetrajz elszórakoztatja ideig-óráig az unatkozásra veszedelmesen előkészült nézőt.

Persze a közönség átlát a szitán és előbb-utóbb elveszti türelmét. Régebben más trükkökkel próbálták szórakoztatni! Minek menjen színházba, ha a mesét előre ismeri és ha a környezet képét megnézheti a képes újságban?

Ekkor következik be a kijózanodás. Felismerése annak, hogy a színháznak meg kell újhódnia. Bátorságra, őszinteségre, átalakító, nagy akarásra van szükség. Újat kell adni, de nemcsak rendezésben, a stílusban, variációkban, hanem alapötletben, a színház feladatának felfogásában. A rendezés túl-

tengése éppen a «nagy» dráma hiányából származik. A színház betegeskedése túlzott gondoskodásra készíti azokat, akik körülötte sűrögnek-forognak s akik szeretik.

Az első kísérletek a XIX. század vége felé jelentkeznek határozottabban, amikor a naturalizmus erősebb és anyagibb színeit akarják fölfesteni a kulisszákra. Henri Becque-től Strindbergig és azon túl kanyarog a naturalista dráma göröngyös útja, mígnem zásukcába visz. Aztán következik a dráma teljes felbontását, hagyományos csontvázának egész szétrázását igénylő kísérletek, különösen Bernhard Shaw-é, aki a színpad örök *illúzióját* személyes iróniájának savaiban oldja fel és Pirandelloé, aki egyfelől hadat üzen a színpadi «logikának» és másfelől szinte lehetetlenné teszi, hogy a közönség azonosítsa magát a szereplőkkel, mert a szereplők tudatát és egyéniségét kettéhasítja, a színpadot és a nézőteret végkép összekavarja. A színpadi illúzió üldözött vad lesz. Erich Soya egyik darabjában, amelyet a mi Nemzeti Színházunk is bemutatott, minden jelenet végén megvitatják a jelenet értékét és gyakran nagyon súlyos véleményeket hallunk a szerző eredetiségéről. Mindezek a kísérletek, amelyek mellé talán még — Pirandello rokonságából — a pszichopatológiai, antilogikus iskola két fejét, Lenormand-t és Sarment-t kell állítanunk, nagyon hasznosan készítik elő azt a «tabula rasát», amelyen egy új, konstruktívabb dráma elkezdhet építeni.

Más szempontból kiindulva azzal próbálkoznak a színházak és az írók, hogy a mozit saját eszközeivel verjék meg. Egyre jobban visszafejlődik a felvonásokbaosztás, a forgószínpad megkönnyíti a gyorsan pergő, rövid jelenetek egymásutánját; a komplex színpad és a stilizált, pusztán utaló színpad pedig végtelen lehetőségeket enged a szimultán diszletbe illő cselekvénynek. A darab veszt kerekdedségéből, felépítésének szimmetriájából, de szabadabb lesz, ruganyosabb, versenyképesebb. A moziszerűség csúcspontját Jules Romains éri el a *Donogoo*-ban, ámbár ennek sikerét mégsem a moziszerűség okozza, hanem az alapeszme, mert főhőse a gondolat, amely jelentéktelen embereken keresztül is megfutja a maga szédületes, diadalmas karrierjét.

A «gazdagabb cselekvény» kedvéért az angolszász államokban és az operában eluralkodó kriminalisztikai motívumokhoz is szívesen fordul még az olyan irodalmi igényű író is, mint a *Tűzmadár* szerzője.

A XIX. század józan realizmusával szemben kivirágzik a régi értelemben vett, anyagias illúzió bosszúságára a természetfölötti elemek kedvelése. Csodák — valódiak vagy félcsodák — játszódnak le a színpadon. A szimbólum életre kel, valóság lesz és ez a színház «templomi» hangulatát eredeti szépségében támasztja új életre. Liliom az égbe megy, Hamletnek új élet adatik, «Az aranyborjú» két misztikus változatban próbálja ki ugyanazt a témát. A színpadművész ábrázolni tudja a hős agyában végbemenő harcot, amely a tettet megérleli.

Ahány kísérlet, annyi tanulság. Egyelőre még nem lehet tudni, melyik irány kap remekműtermő aktualitást a többi rovására. De egy eredmény máris van: az olcsó utánzási szériák ideje lejárt. Még az «irodalom» sem teremt mindig közönséget, de már a «nemirodalom» biztosan nem teremt. A színigazgató nyugodtan követheti ízlését és meggyőződését, nem kockáztat vele többet, mint ha erőszakot tenne rajtuk. Az Új a levegőben van, a *Jövő «ante portas»*. Olyan jövő, amelyet talán már szabad nagy kezdőbetűvel írni.