

LENGYEL GYÖRGY

# A magyar színház monogámiája

■ RENDEZŐI UTAK ÉS STÍLUSOK 1923–1956 ■

„Itt nem voltak színpadi események, színpadi forradalmak, nyitások?”  
(Balázs Béla levele Bárdos Artúrhoz 1946. október 9-én)

## I. 1923–1945

1923 decemberében a Zeneakadémia Nagyszínházában dr. Németh Antal,<sup>1</sup> a budapesti színházi emberek számára akkor ismeretlennek számító huszonhárom éves fiatal ember tart felolvasást színházi kultúránkról. A „kultúra” szót idézőjelbe teszi. Már a harmadik mondatában megindokolja szarkazmusa okát. Szerinte „nem kultúra a mi látszólagos színházi kultúránk”. Előadásában a magyar színjátszás egésze megmérettetik, és könnyűnek találattik. Könnyőtelen a hazai rendezőkkel, Hevesi Sándorral, Bárdos Artúrral, Márkus Lászlóval.<sup>2</sup> Szembesíti őket fiatalkori indulásukkal hirdett elveikkel, célkitűzéseikkel, és bírálja, mert – szerinte – hűtlenek lettek hozzájuk.

Németh beszéde idején Hevesi Sándor ötvenéves, a Nemzeti Színház igazgatója. Első, 1901-es rövid életű rendezői szerződése után 1904-től a Thália Társaság művészeti vezetőjeként, majd a Népszínház, később az Operaház főrendezőjeként a kor színházának jelentős alkotója lett; a Nemzetiben csak 1914-től, bár főrendezői títullussal, de valódi vezetői hatáskör nélkül folytatta munkáját.



Hevesi Sándor

Fiatal kritikusként Hevesi nem kevésbé kemény szavakkal jellemezte a századelő színházát, mint Németh Antal a maga koráét: „Az irodalom teljes kiszikkadása, a színpadon a rutinnak és a sablonnak, a

konvenciónak és a gondolatlanságnak elterpeszkedése...” – írta egyik cikkében. A korabeli Nemzetiről így írt: „...a színházi vezetésben ugyanaz a romlottság és lelketlenség uralkodik, mint a politikában.”

1922-ben – egy évvel Németh említett bíráló előadása előtt – nevezték ki a Nemzeti igazgatójává. Ekkor kezdte meg műsortervet és játéktílust egyaránt érintő alapvető reformelképzeléseinek megvalósítását. Erre készült tizennyolc éves kora óta folytatott kritikai és elméleti tevékenysége s főként a Thália Társaság művészeti vezetőjeként végzett rendezői és pedagógiai munkája során.

A Thália Társaság<sup>3</sup> színházi forradalma Hevesi művészi vezetésével a kortárs drámák bemutatására, a Nemzeti Színház által kanonizált deklamáló hangvétel és hamis teatralitás ellen indult harcba. A Thália nemcsak a naturalizmust, hanem az új szimbolista és költői drámát is meg akarta honosítani Budapesten. Törekvéseik előadásaik játéktílusában, beszédművészetében és a jelentős festők által tervezett díszletekben is érvényesültek. Hevesi két meghatározó példaképe: Konsztantyin Sztanyiszlavszkij és Jacques Copeau<sup>4</sup> volt, akiknek rendezői stílusát több színház-történeti mű is „költői realistának” nevezi.<sup>5</sup>

1 Dr. Németh Antal (1903–1968) budapesti és német egyetemeken irodalmat és művészettörténetet tanult. Különböző német és francia egyetemeken színháztudományi tanulmányokat folytatott. 1929-től 1931-ig a Szegei Nemzeti Színház rendezője, 1935–1944 között a budapesti Nemzeti Színház igazgatója. 1945-től 1956-ig nem rendezhetett színházakban, csak a forradalom után kapott erre lehetőséget több vidéki színházban.

2 Márkus László (1881–1948) író, kritikus, színházi és filmrendező, a Színiakadémia tanára. A Nemzeti Színháznak 1932–33-ban igazgatója, az Operaháznak 1923–1935 között főrendezője, majd igazgatója.

3 A Thália Társaság 1904-től 1908-ig működött. Alapítói Benedek Marcell, Bánóczy László és Lukács György voltak, művészeti vezetésére Hevesi Sándor fiatal rendezőt kérték fel. A társulatot részben budapesti és vidéki színészekből, részben amatőrökből verbuválták. Működése a hatóságok folyamatos zaklatása miatt végül is lehetetlenné vált. „...mi csak is azt az egyet éreztük, hogy ezt a munkát itt el kell végezni... a magyar Thália elmaradt szekerét ki kell emelni a kátyúból.” Benedek Marcell: *Naplómat olvasom*. Szépirodalmi, 1965.

4 Jacques Copeau (1873–1949) francia rendező, pedagógus, színész, író. Munkásságát Albert Camus így jellemezte: „A francia színház története Copeau előtti és utáni korszakra osztható.” Vieux Colombier nevű színházát fiatal társulattal 1913-ban nyitotta meg a Szajna bal partján. Küzdött a retorikus klasszikus színjátszás, a naturalizmus és a bulvár-színházak üzleti szelleme ellen. Rendezői, pedagógiai módszerének alapja a rögtönzés volt. Rendkívüli hatást gyakorolt nemcsak a francia, hanem az európai, az angol és az észak-amerikai színjátszásra is. Munkáját Michel Saint-Denis, Jacques Dullin és Louis Jouvet folytatta.

5 A költői realizmus a kor egyik új színházi hangütése volt, amelyben írók, rendezők és színészek többen között a valóság részletező ábrázolását a „hétköznapi élet költészetével”, az atmoszférateremtés poézisével, a szimbolista törekvésekkel és a lélektani realizmussal akarták gazdagítani. Színpadi eszközeik céljuknak megfelelően változtak. Lírai realizmusként népszerű volt a francia filmművészetben is, például Duvivier, Renoir vagy Marcel Carné munkásságában. Később – némileg önállósult formában – ez a hangvétel olyan művek rendezését is jellemezte (jellemzi), amelyeknek szerzői nem gondoltak a lírai megközelítésre.

A költői, lírai realista irányzatnak a magyar színpadon Gellért Endre és Ádám Ottó volt jelentős képviselője.

Ez a hangvétel és ábrázolásmód természetesen az opera-előadásokban is tért hódított, elsősorban Puccini műveinek megjelenése után. (Számomra az egyik legszebb költői hangvételű előadás Giorgio Strehler *A szecsuanai jólétek*-rendezése volt, amely azonban nagyszerűen megszólaltatta a Brecht-mű egyéb rétegeit is.)



A Nemzeti Színház Bánk bánja (1936)

Hevesi Sztanyiszlavszkij elsősorban a színészmesterség pedagógiai módszerének megújítása miatt tisztelte, mert „Megkívánta, hogy [a színész] töviről hegyire ismerje mesterségét, hogy ura lehessen önmagának és hű szolgája a költőnek”.<sup>6</sup> Rendezői törekvéseiről 1938-ban azonban úgy vélekedett, hogy nem elegendő az „elévült konvenciókat lerombolni”, „új stílusokat kell hozni a színpadra a régi helyett, éppen azért, hogy az örök drámák újra föléledhessenek”. Nem tudhatjuk, Hevesi milyen személyes élmények vagy információk alapján alakította ki véleményét, de Sztanyiszlavszkij rendezői pályájának alapkérdésére világított rá. Maga Sztanyiszlavszkij aligha nevezte volna rendezői törekvéseit csupán költői realistának. Önéletrajza éppen a különböző stílus-törekvésekkel folytatott küzdelmeiről szól. Munkássága közép-pontjában a „belső realizmus”, a lélektani realista alkotó módszer állt, amelyet elsősorban Csehov, Turgenyev, Gorkij műveinek színrevitelében valósított meg.

Csehov drámáinak korai színrevitelét sokáig meghatározták a Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko által vezetett MHAT (Moszkva Művész Színház) poétikus, a valóságábrázolás összetettebb színeit háttérbe szorító, atmoszferikus, a lélektani ábrázolás elsőbbségét hangsúlyozó rendezői interpretációi. E törekvések ellentétesek voltak Csehov iróniát, humort és groteszket igénylő elképzeléseivel, és éppen ebből fakadt vitája Sztanyiszlavszkijjal. (Csehov autentikus véleményét Mejerholddal folytatott levelezéséből ismerjük.)<sup>7</sup> Én magam a *Sirály* rendezőpéldánya és az ötvenes években látott, konzervált MHAT-előadások emléke alapján Sztanyiszlavszkij rendezéseinek stílusát összetettebbnek tartom annál, semhogy csupán a költői realizmussal jellemezném. (Például Bulgakov *Holt lelkek*-adaptációjának MHAT-előadása – Sztanyiszlavszkij húzásainak dramaturgiai torzításai ellenére – a rendező és a társulat addig számunkra elképzelhetetlennek tűnő, ismeretlen, különlegesen groteszk ábrázolóerejét mutatta meg.)

Sztanyiszlavszkij számára az alkotói problémát Shakespeare

tragédiái, a nem realista klasszikus és a szimbolista alkotások rendezői stílusának megteremtése jelentette. A Sztanyiszlavszkij relativitását mindenkor elismerő Michel Saint-Denis, Copeau törekvéseinek folytatója így írt erről: „...az *Othello* világát ... nem lehet leszűkíteni csatornára és gondolákra, sem a színeseknek adott pszichológiai motivációkra, mert ez mindenkifelett költői világ, nem utánozza az életet; a valóságból táplálkozik ugyan, de fölébe emelkedik.” Ezért is javasolta növendékeinek, hogy Shakespeare műveinek színrevitelénél Sztanyiszlavszkij módszerével differenciáltan éljenek.

Alapvető tévedés, hogy egyes színháztörténészek Copeau rendezői törekvéseit „költői realista” címkével illetik. Mint Saint-Denis írja: „Copeau felismerte, hogy a színház lényege nem az irodalomban, hanem a rituális és fizikai vonatkozásokban keresendő. Vissza akart térni az ősforráshoz, az ősi színházhoz...”<sup>8</sup> Ezért teremtette meg a fizikai játékstílust provokáló, puritán, lényegében állandó játékteret, ezért használt illúzió- vagy atmoszféravilágítás helyett kemény, józanító tiszta fényeket, szinte laboratóriumi hangulatot teremtve. Az új reteatralizáló színpadi keretek között a vásári népi színjáték felszabadult, improvizatív játékoságát akarta megteremteni Shakespeare, Molière és korabeli szerzők műveinek színrevitelekor egyaránt.

Hevesi és kortársai számára ez a színházi út ismeretlen, idegen, és – a magyar színjátszás és a korabeli színházi élet irodalomcentrikus hanyományai, közönsége és kritikai környezete miatt – sajnos járhatatlan is volt. (Az egyetlen jelentősebb hazai ilyen irányú kísérlet a Hont Ferenc alapította Független Színpad volt 1937 és 1943 között.)

Hevesi nem ismerte az avantgárd irányzatokat, és egyaránt idegenkedett Max Reinhardt rendkívül divatos eklektikus teatralitásától, illetve az expresszionizmustól. Ugyanakkor egész pályája során rendhagyóan vonzódott Gordon Craignek a kor naturalista-realista színpadművészetét megújítani akaró látomásaihoz és elméle-

6 Hevesi Sándor: *Az előadás, a színjátszás és a rendezés művészete*, Gondolat Kiadó, 1965. Sztanyiszlavszkijről, 368. oldal.

7 Az orosz színház hatására, amelyet autentikusnak fogadtak el világszerte a hatvanas évekig, majd mindenütt ez a rendezői megközelítés volt a meghatározó. Európában Otomar Krejča, Georgij Tovsztonogov, Anatolij Efrosz, Galina Volcsek, Peter Stein, Giorgio Strehler, Magyarországon Horvai István és mások kezdeményezték az összetettebb hangú Csehov-színrevitelek új hullámát.

8 Michel Saint-Denis: *A színházi ember képzése*. Színház- és Filmművészeti Főiskola. Jegyzet.

teihez.<sup>9</sup> De Craig hatása Hevesi munkásságában csak *Az ember tragédiája* 1923-as szimbolista, rituális felfogásában és az 1926-os misztérium-előadásban, valamint a magyar színházi 1937-es, térszínpadra állított *III. Richárd*-rendezésében érvényesült.

Hevesi volt az első valóban európai híru és hitelű magyar rendező. (A kommun és a fehérterror után részben ezért is választotta őt a Nemzeti Színház élére Bethlen István kormánya.) A hazai Shakespeare-kultusz megteremtőjeként, a Shakespeare-értelmezés és -játszás szakembereként elismerték Angliában és sok helyütt Európában is. Rendezői stílusát az írói mű feltétlen tisztelete vezette: „a színművészet irányát és stílusát mindig a dráma szabja meg” – írta; ugyanakkor a maga fantáziájával társnak szegődött az író mellé. Ezt az alapállást érezhetjük meg drámákról és operákról írt remek esszéiből. Rendezői gyakorlatában egyaránt elvetette a régimódi retorikus teatralitást és a naturalista tendenciákat. A színészi játék irányításában a lélektani realizmus vezette, de minél szabadabb teret akart nyitni a költői és a rendezői képzeteknek. Amit évtizedek múlva Jean Vilar és Peter Brook szabad és üres térnek nevezett, már a század húszas éveitől jelen volt Hevesi régimódi díszletektől megszabadított, rekonstruált Shakespeare-színpadán vagy térszínpadán.

Rendezői credójának *Az igazi Shakespeare* című kiváló tanulmánya első sorait tekintem: „Nagy költők arca minden kor ködében másképp tükröződik, s a remekművek folyton változnak az idővel. Ha nem tudnak változni, nem is remekművek, mert a változás az életerő és életrealitás próbája. Amit »belemagyarítás«-nak szoktunk nevezni, leintó gesztussal: talán semmi egyéb, mint a költőnek vagy a remekműnek egy későbbi korban való elhelyezkedése, ami sohasem járhat nehézségek és erőszakosságok nélkül.”<sup>10</sup>

Ez a rendezői szemlélet érvényesült a Nemzeti igazgatásából 1933-ban meghurcoltan leváltott Hevesi 1937-es, Törzs Jenővel színre vitt *III. Richárd*-előadásában. „Ma a *III. Richárd* a legaktuálisabb politikai dráma... az übermensch Richárd” – nyilatkozta Hevesi a bemutató előtt a Magyar Színpad című lapban. A Magyar Színház közönsége és a nagyrészt rokonszenvező kritika számára is egyértelmű volt a nyílt utalás Hitlerre.

1936-ban Hevesi előrehaladott betegsége miatt nem utazhatott el a Szovjetunióba, a Moszkvában megrendezett nemzetközi színházi fesztiválra, amely a sztálini–zsdanovi vasfüggöny lezuhanása előtt az utolsó „nyitott” szovjet kulturális esemény volt. Helyette Bárdos Artúr vett részt fesztiválon.

A következő évtizedek öt legjelentősebb rendezője Bárdos Artúr, Horváth Árpád, Püskösti Andor, Jób Dániel és Németh Antal volt. Rendkívül érdekes lenne pályájukat, gondolataikat párhuzamos életrajzokban együtt szemlélni. A Nemzeti „énekző gárdájának” gondolatlan deklamálását – Hevesivel együtt – mindannyian támadták. Kezdetben egyek voltak a naturalizmus elutasításában is (később azonban Jób Dániel, Ditrói Mórt követve a Vígszínház művészeti igazgatójaként, e játéktípus hazai reprezentánsává szegődik). Szemüket mind a négyen Európára – legtöbbször Reinhardtra – vetették. Berlinben, Párizsban és neves külföldi társulatok hazai és külföldi vendégjátékain kísérték figyelemmel a kortárs külföldi rendezőket. Reformjaikat a honi színháztudomány adaptálva akarták megvalósítani. Mind az öten jelentős színházkritikus, elméleti működés után kezdték meg a gyakorlati színházi munkát.

Bárdos Artúr már a századfordulón meghirdette új, a naturalizmustól elszakadni kívánó színpadi elképzeléseit. Az építőmunkásszakszervezet termében 1912-ben alapított, rövid életű Új Színházban a „legmodernebb színpadi elvek kísérleti színházát” akarta megteremteni, elsősorban fiatal írók, kortárs egyfelvonásosok bemutatásával, kitűnő festők díszleteivel. A székházba járó munkásokat is meg akarta nyerni közönségnek. De szokatlan, kísérletező karakterű műsora – például a stilizált kamarajátékokkal és marionettekkel – ezt lehetetlenné tette. Balázs Béla két misztériumjátékát is színre vitte egy Nyugat-matiné keretében 1913-ban, köztük *A kékszakállú herceg várát*.



Bulla Elma mint Szent Johanna (Belvárosi Színház, 1936)

Jól ismerte a különböző európai rendezői stílusokat. Nézeteiben és gyakorlatában viaskodott egymással a naturalista apostolok, Otto Brahm és André Antoine öröksége: az író alázatos követésének credója a „legsabadabb színpadi fogalmazás” vágyával, a teatralitás vonzásával. A továbbiakban azonban merész kísérletek helyett az irodalmi igényű drámák artisztikus előadása lett művészi programja. Műsorválasztására, stílusformálására leginkább Georges Pitoëff francia rendező, majd később Alekszandr Tairov moszkvai Kamara Színháza hatott.<sup>11</sup>

9 Edward Gordon Craig (1872–1966) angol színházművész. Színpadtervei, vázlatai és néhány megvalósult rendezése, díszlete – Adolphe Appia hasonló kísérleteivel egy időben – utat mutatott a kor színházművészetének, hogyan szabadulhat meg a naturalizmustól és a szöveg uralta rendezői stílustól. Elméleti munkáiban a színház jövőjét a színházművész kezébe akarta letenni, aki egy személyben lenne rendező, író, tervező, színész és zeneszerző. Pedagógiai munkássága az általa alapított firenzei iskola révén igen jelentős hatást gyakorolt az első világháború előtt.

10 Hevesi Sándor *Az igazi Shakespeare* című kötetét a Táltos Kiadónál jelent meg 1919-ben. Anyagát később dr. Staud Géza Hevesi más tanulmányaival együtt *Amiről Shakespeare álmódott* címen a Gondolat Kiadónál publikálta.

11 Georges Pitoëff (1887–1937) orosz származású francia rendező és színész. Párizsi színházában többek között ő mutatta be Claudel, Cocteau, Anouilh, Pirandello több drámáját. Puritán szcenizálású előadásában a színészi játékra helyezte a hangsúlyt.



Tolnay Klári és Egri István az Énekes madárban (Új Thália Színház, 1936)

A korszak egyik legműveltebb színházi esztétájaként hetilapot, „revüt” is indított Színjáték címen, amely igényes színházelméleti fórummá vált fennállása másfél éve alatt. (Később a Színházi Hét nevű népszerű lap vette el tőle a levegőt.)

Bárdos kilencszer alapított új színházat.<sup>12</sup> Vállalkozásai üzletileg sorra válságba jutottak, azonban megtörhetetlen kelfeljancsiként új és új tőkés támogatókkal szövetkezett mindig új elképzelések megvalósítására. *A színház műhelytitkai* című 1943-ban kiadott könyve bizonyítja Bárdos nagy műveltségét, tapasztalatlanságát, de izlésvilágának határait is. 1910-ben még azt hirdette, hogy „...a dráma csak egyik, a többinél nem fontosabb tényezője az új színpadművészetnek”, később már elzárkózott minden olyan irányzattól, amely nem a drámát helyezte előtérbe. Nemcsak a kortárs német expresszionista színház merészsége taszította, hanem Copeau és követőinek radikális stílusújításai is. Hiába láthatta például 1936-ban Moszkvában a Művész Színház nevezetes realista produkciói mellett Mejerhold, Tairov, Vahtangov, Jevreinov, az orosz avantgárd kiemelkedő rendezőinek előadásait, azok nagyon távol álltak színházfelfogásától, elutasította őket.<sup>13</sup> Egyetlen kivételként Tairov rendezéseiben élvezte a stilizált színészmozgatást, az artisztikus atmoszférát megteremtő absztrakt díszleteket, a megkoreografált beállításokat és a kísérőzene harmóniáját.

Bárdos a Belvárosi és a Renaissance Színház élén többször vállal-

kozott értékes művek bemutatására, amelyekre sikeres polgári darabok színrevitelével biztosított anyagi fedezetet. Szép Ernő, Molnár, Karinthy, Shakespeare, Molière, Strindberg, Sarmont, Crommelynck, Géraldy művei mellett kiemelkedő rendezése volt Shaw *Szent Johannájának* felújítása Bulla Elmával a címszerepben. (Bulla alakításának egykori értékeit Egri István ötvenes évekbeli vígszínházi produkciója is tükrözte. A már középkorú színésznő Johannájából még akkor is különleges izzás, eksztázis és humor áradt.)

Bárdos kitűnő érzékkel fedezett fel és tett sikeressé kezdő, ismeretlen színészeket: Tőkés Annát, Mezei Máriát, Páger Antalt, Bullát, Básti Lajost vagy 1945 után a fiatal Kállai Ferencet. Előadásainak díszleteit majd mindig korszerű képzőművészeti irányzatok szellemében tervezettette. Kísérletező kedve a látvány tekintetében töretlen maradt.

Horváth Árpád rendezői, elméleti életművét napjainkban nemcsak hogy alig ismerik, de olyan írások is megjelentek róla a közelmúltban, amelyek tehetségét és korabeli jelentőségét is megkérdőjelezték. Úgy gondolom, tehetségét illetően hinnünk kell egykori kortársai vallomásainak.<sup>14</sup> Hevesi hamar felfigyelt a francia szakot végzett lelkes fiatal Horváth Árpádra, akit később egyetlen igazi tanítványának ismert el. 1924-ben szerződött. Igazgatása utolsó évében főrendezőnek nevezte ki, és ő volt a tanársegédje a Színművészeti Akadémián.

Horváth méltó örökösként folytathatta volna Hevesi művészi törekvéseit. A Nemzetiben többek között ő vitte színre Bornemisza Péter *Magyar Elektra* című művét Möricz Zsigmond adaptációjában, megrendezte Teleki László *Kegyencét*, a *Bánk bánt* és Racine *Phaedráját*, a Hevesi utáni évadban a *Tragédiát*, korszerű szcenikai keretben és felfogásban.

Nagy műveltségű szellem volt, a magyar és európai irodalom és kultúra kivételes ismerője. Kiváló tanulmányok sora<sup>15</sup> örzi tudását és invencióját. Bátor, merész koncepciójú, széles látókörrrel megáldott jelentős rendező és tanár. Különleges, szenvedélyes emberi bátorság volt emberi erénye és konfliktusainak oka. Egyedül ő állt ki szóban és írásban Hevesi Sándor személye és tehetségének értékei mellett, 1923-ban, még Nemzetibe kerülése előtt, majd amikor mesterét 1933-ban leváltották a Nemzeti éléről. Ezért harminchat éves korában kényszernyugdíjazták.

Nagy ívű, átfogó tervezetet írt a jövő Nemzeti Színházának működéséről, amelyet azonban címzettje, Gömbös Gyula nem méltatott figyelemre. Számos progresszív művészeti kezdeményezésben vett részt: alapító tagja volt az Új Thália Társaságnak, később részt vett a Vajda János Társaság munkájában is.<sup>16</sup> Korábbi éveiben sikeresen dolgozott a Bánffy Miklós vezette nagyszerű Kolozsvári Nemzeti Színházban is. Pályájának legkoncentráltabb korszaka három debreceni évadja volt 1936 és 1939 között. Itt korának legérdekesebb, sokszínű nem budapesti színházát teremtette meg. Megrendezte többek között a *Tragédiát*, a *Bánk bánt*, az *Antigonét*, a *Lear királyt*, a *vadkacsát*, Mozart vígoperáját, a *Szöktetés a szerájból-t*, és bemutatta a *Bohéméletet* és a *Székelly fonót*. A sok elismerő kritika közül is kiemelkedik Tóth Aladár méltató írása a Kodály-bemutatóról.<sup>17</sup>

12 Bárdos Artúr a következő színházakat alapította és vezette: Új Színpad: 1912; Belvárosi Színház: 1918–1922, 1925–1926, 1932–1938, 1945–1948; Renaissance Színház: 1923–1925; Magyar Színház: 1930; Művész Színház: 1932, 1936–1937.

13 *A színház műhelytitkai*ban értetlenül írt Vsevolod Mejerhold rendezéseiről. Művészi ellenérzéseinek fejtegetése közben fogalma sem volt arról, hogy a sztálini rémuralom akkor már koholt vádak alapján kivégeztette, feleségét pedig legyilkoltatta.

Alekszandr Tairov (1855–1950) a moszkvai Kamara Színházat vezette 1914-től 1949-ig. A naturalizmus és a MHAT pszichológiai megközelítése ellen lázadó avantgárd irányzat egyik kiemelkedő rendezője volt. Kubista, expresszionista, később a „szépség és plaszticitás esztétikája” jegyében fogant előadásokat hozott létre.

14 Többek között: Bálint Lajos, Mátrai-Betegh Béla visszaemlékezései (1965); Béber László: Bátor kísérlet. Horváth Árpád korszaka (1936–1939). In *A debreceni színház története* (1976); Ablonczy László tanulmányai az Alföld 1966/10. és 1969/12. számában.

15 Horváth Árpád: *Modernség és tradíció*. Szerk. Rácz Lajos. Gondolat Kiadó, 1982.

16 Új Thália Társaság: 1934-től 1936-ig működő színházi egyesület. Célja a naturalista-realista játéktípus ellenében költői stilizáló stílus kialakítása volt. Különböző színházakban léptek fel, produkciókra szerződött társulattal, számos magyar drámát mutattak be.

A Vajda János Társaság 1920 után alakult meg első ízben, haladó irodalmi-művészeti esteket, vitákat rendezett. A második világháború után is egy ideig folytatta tevékenységét. Nevezetesek voltak szavaloestjei és irodalmi vitái.

17 Tóth Aladár a *Székelly fonó* és a *Szöktetés...* előadásairól írt részletes méltatást. Megjelentek Tóth Aladár *Válogatott zenekritikái* című kötetének 290–296. oldalain.



Földényi László, Törzs Jenő és Hevesi Sándor a III. Richárd próbáján (Nemzeti Színház, 1937)

Major Tamás idősebb korában több ízben írt Horváth Árpádról, elismerő sorokat is. Egy interjúban azonban aggályát is kifejezte, mi lett volna, ha 1945-ben Horváth került volna a Nemzeti élére, tekintettel arra, hogy az orosz avantgárd és Mejerhold híve volt.<sup>18</sup> Ez azonban tévedés. Horváth Árpád, anélkül hogy ismerte volna az orosz avantgárd rendezők alkotásait, mint az írótisztelő színház elkötelezett híve írásában több ízben elvi alapon bírálta munkásságukat: „...Jessner, Piscator politikai színpada és Tairov új színházesztétikája [...] már az író, a művet sem respektálja, hanem kiszolgáltatja az interpretációnak, alárendelt anyagává [teszi].”

Ars poeticáját képviselheti következő gondolata: „...műfaj, forma, koncepció utal sürgetve a mai színpad útirányára, a szimbolikussá stilizált színpad és játéktípus igényére, amely egyedüli lehetséges megmérkőző erő a szellem mai közönyével szemben.”<sup>19</sup>

Horváth példaképei a francia színház megújítói, Copeau és követői voltak, elsősorban Louis Jouvet, aki azért is közel állt szívéhez, mert ő volt a Horváth számára oly kedves Giraudoux műveinek első színrevivője. Másik francia írói csillagának Racine-t tekintette. Mindkét kedves szerzőjéről nagyszerű tanulmányokat írt. A kortárs francia színház modern előadásai nagyon közel álltak ízléséhez.

A mindig német orientációjú magyar színházi kultúrában Hevesi volt az első, aki elsősorban az angol, francia és orosz színház-kultúrát tartotta példaképének. Horváth ebben – részben – követte mesterét.

Horváth Árpád Erdély, Budapest és Debrecen között kereste az új színházi irány lehetőségeit, azonban sehol sem talált igazi művészi otthonra. Debreceni igazgatásának három évada a háború előtti magyar színjátszás kivételes értéke. Egyedülállóan igényes műsorpolitikája anyagi csődhöz vezetett, öngyilkosságot kísérelt meg, de megmentették. Igazán kedvére való munka azonban már nem várt rá Budapesten. A Vigaszínház szerződtette, jó feladatokat is kapott – igaz, főként vígjátékokat, nem éppen vígjátékában –, de ő 1944-ben, négy évad után felbontotta szerződését. Életműve torzó maradt, mert tervei számára nem volt sem tér, sem szellemi igény a gyvenes években. Mikor minden kapu bezárult

előtte, akkor jegyezte fel e sorokat: „Mielőtt az egyéniség elpusztul, még valami csodát művel.”

1944-ben vette fel a kapcsolatot az illegális mozgalommal, amelynek megbízásából ő készítette el a háború utáni „demokratikus magyar színházi élet” újrakezdésének tervezetét.<sup>20</sup> Illegális tevékenysége során a nyilasok elfogták, megkínózták, hiába vallatták, kivégezték. Több kortársának véleménye szerint az új korokban vezető szerep várt volna rá színházi életünkben.

Pütkösti Andor színikritikusi és szerkesztői munkája mellett következetesen készült a rendezői pályára. Az első világháborúban súlyosan megsérült, leszerelt, és huszonhat éves korától újságírással foglalkozott. (Ennek az uzoni Pütkösty nevű, ősi székely nemesi család nem örült.) Rövidesen Az Újság című napilap rangos színházi rovatának drámakritikusa lett, e tevékenységét 1941-ig folytatta. Egyike volt a legszámottevőbb kritikusoknak. Károlyi Istvánnal és Staud Gézával együtt szerkesztette a Madách Könyvtár sorozatát, amelyben először jelent meg magyarul Sztanyiszlavszkij *Életem* címmel németből lefordított életrajza, a *Hamlet* szövegkritikai kiadása, Madách levelei, ifj. Horváth István összegyűjtött írásai és számos dráma.

Pütkösti igazi ambíciója mindig a rendezés volt. Az első lehetőséget Bárdos ajánlotta fel számára. A *Liliom* színrevitelére hívta meg – Páger Antallal és Dayka Margittal – egy korábbi, Molnár Ferencről írt tanulmánya alapján. 1934-ben Márkus Lászlóval Pütkösti egyik alapítója volt a Thália Társaság törekvéseit folytató Új Thália nevű kezdeményezésnek. Legnagyobb sikerét Tamási Áron *Énekes madár* című művének bemutatásával aratta, ekkor jegyezte el magát Tamási nagyszerű színjátékaival. Rendezést és színészetet tanított az Országos Színészegyesület iskolájában. A magyar színházi közvélemény jelentős része 1935-ben, Voinovich Géza kormánybiztosi kudarcát követően Pütkösti Andor vagy Horváth Árpád kinevezésére számított a Nemzeti élére. (Senki nem gondolt arra, hogy Németh Antal lesz az igazgató. Németh később vendégként Goldoni, Gozzi és Tamási Áron műveinek rendezésére hívta meg Pütköstit.)

1940-ben a Madách téren, egy mozinak szánt teremben a fia-

18 Major Tamás: *A Mester monológja*. Lejegyezte Koltai Tamás. Ifjúsági Kiadó, 1986, 63–65. oldal.

19 Horváth Árpád: *Modernség és tradíció*, 216. oldal.

20 Uo. 462–470. oldal.

tal gróf Károlyi István megalapítja a második Madách Színházat,<sup>21</sup> és vezetését egy év múlva Püskösti Andornak adta át. Ő a korszak legmerészebb budapesti színházat hozta létre, amelyet határozott humanista szellemiség, háborúellenes program és nagyszerű társulati munka jellemezett. Programját első sajtótervezetén így fogalmazta meg: „Én azokat a hazai és külföldi színpadi írókat óhajtom bemutatni, akiknek tragikus korunkhoz van mondanivalójuk.”



Bojár Sándor felvétele

Sulyok Mária és Várkonyi Zoltán Pirandello *IV. Henrikjében* (Madách Színház, 1941)

Előadásaik tematikája és a játszott művek műfaja igen sokszínű volt. A színházat Móricz Zsigmond *Kismadár* című drámájával nyitották meg, később hasonló világot ábrázolt Darvas József *Szakadék* című friss műve. Szabó Zoltán kritikája szerint a két előadás hangvétele népszínmű jellegű volt. Ő egyébként a kezdő együttes teljesítményét – az általában elismerő sajtófogadtatással szemben – jó szándékkal, de szigorúbban ítélte meg.<sup>22</sup>

A színház egyértelműen bátor szellemiséggel vitte színre Felkai Ferenc *Néror* és Pirandello *IV. Henrik* című drámáit – Greguss Zoltán és Várkonyi Zoltán kiugró alakításaival. Mindkét előadásnak politikai üzenete volt, és mindkettő óriási sikert aratott. A rangos bemutatók sorában szerepelt a *Képzelt beteg*, a *Rosmersholm* és a színház kiemelkedő vállalkozásaként a *Hamlet*. Várkonyi szokatlan, vibráló *Hamlet*-alakítása nagy sikert hozott az előadásnak, bár sokan bírálták érzékeny intellektuális felfogását, egy-egy gyen-

gőbb szereplőt s a scenírozás puritán voltát – egészében azonban a *IV. Henrik* mellett ez lett a színház emblematikus produkciója. Mindenekelőtt az előadások gondolatossága és a társulat friss hangvétele ragadta meg a nézőket. Kedvükért többnyire megbocsátották a színvonalbeli és kivitelezési botladozásokat. A színházat többnyire támogató kritika főként a fontos darabokat eltartó kommersz művek másorra tűzését bírálta – joggal.

A Madách Színház játéktípusát az együttes több meghatározó színészenek, elsősorban Várkonyi Zoltánnak későbbi alakításai és hangvétele alapján próbálhatjuk meg elképzelni. (Várkonyi az 1945 után alapított Művész Színházat, majd a hetvenes években a Víg kamaráját, a Pesti Színházat mindig az egykori Madách örökösének tekintette.) A társulat még nem csiszolódott össze, nem mindenki volt képes a színészt próbáló nagy feladatok teljesítésére, de legtöbbjük egyet akart, és vállalta a nehézségeket.

Püskösti színháza három évig élt (1941–1944), és a gyengébb kommersz művek ellenére egyedülállóan merész állásfoglalású, antifasiszta politikai elveket valló, értékes műsorral képviselt egy haladó színházeszményt. A náci megszállás után a Színészkamara rövidesen megvonta a társulat működési engedélyét, majd egy hónap múlva itt kezdte meg működését az első szélsőjobboldali társulat az *Ártatlanok* című fagyjűlöltre uszító, dilettáns darabbal.

Püskösti 1944. július elején öngyilkos lett. Folyamatosan fenyegették, rettegett attól, hogy büntetőszázadba hívják be, féltette szeretteit. Felkai Ferencnek mondta az utolsó telefonbeszélgetéskor: „Senecát Nero, engem Hitler küld halálba.”

Németh Antal említett 1923-as, „Góg és Magóg fiaként” „kaput, falat döntő” előadásában szenvedélyesen támadta a kor színházat és művészeit. A lázadó fiatallembert rendkívüli elhivatottság, felkészültség, ambíció, majd később a nagy lehetőségeknek való kivételes megfelelés is jellemezte. Még gimnazistaként csatlakozott Kassák Lajos köréhez, amely a magyar avantgárd egyik legfontosabb szellemi műhelye volt. A Tett és a Ma szerkesztőségében ismerkedett meg Mácza János drámaíróval és rendezővel, az aktivizmus színházi teoretikusával, aki meghatározó szellemi befolyást gyakorolt a fiatal diákra. A Pázmány Péter Tudományegyetemen esztétikát, irodalmat és pszichológiát hallgatott. Doktorátusát színháztudományból szerezte. Egy ideig a Magyarország című lapba írt színházi cikkeket, amíg egy kritikájának avantgárd nézetei miatt el nem küldték.

Élete első nagy fordulópontját két németországi egyetemi ösztöndíja kapcsán szerzett élményei jelentették. Láta a sikerei teljében alkotó „színpadi mágusnak” nevezett Max Reinhardt különféle térformákban létrehozott látványos produkcióit, amelyekkel hevesen vitakozott – igaz, később a kritikusok az ő rendezéseiben is felfedezték és bírálták a teatralitás „mágikus” jegyeit.

Tanulmányútjain meghatározó élményt jelentettek számára Leopold Jessner, Karlheinz Martin expresszionista előadásai, valamint Tairöv szintetikus színházi stílusa, amely a később Európában és Észak-Amerikában is hódító „totális színház” irányzatának előfutára volt.

Németh felismerte Jevgenyij Vahtangov „fantasztikus realista” *Turandot*-rendezésének értékeit is. Lelkesedett a nálunk alig ismert Jevreinov reateatralizáló kísérleteiért, Eisenstein és Pudovkin filmjeiért. Olvasmányai alapján foglalkoztatta őt a korszak legjelentősebb avantgárd mestere: Vszevolod Mejerhold. A jövő színházának meghatározó ihletését Gordon Craig és Adolphe Appia teoretikus írásaiban és terveiben vélte megtalálni. A francia színház újtói nem vonzották. Sajnos nem ismerte a nagy költő-rendező, Antonin Artaud ebben a korszakban született esszéit,

21 Az első Madách Színház 1919-ben nyílt meg Karinthy Frigyes *Holnap reggel* című drámájával a Zeneakadémia Kamaratermében. Műsorán Ibsen, Heyermans, Strindberg művei szerepeltek. Alig egy év után a hatóságok ugyanúgy ellehetetlenítették működését, mint a Thália Társaságét.

22 Szabó Zoltán színibírálati a Magyar Nemzetben jelentek meg 1938 és 1944. február 25. között. A Hírel 2005. márciusi és áprilisi számaiban Ablonczy László tanulmányai adnak róluk ismertetést. *A színházi helyzet. Szabó Zoltán jelentései* címmel.



Szemere Vera, Várkonyi Zoltán, Turay Ida, Tapolczay Gyula és Sennyei Vera a *Képzelt beteg* előadása után (Madách Színház, 1942)

színházi vízióit. Lehet, hogy Artaud rituális színháza revelációt jelentett volna számára. Mindenkor idegenkedett a csupán a színeszi játékra koncentrálnó előadásmódtól. Nemzeti színházi éveit alatti rendezői munkája során nem volt sem ideje, sem igazi ambíciója, hogy végig jelen legyen a próbákban, a színészek irányítását – Reinhardthoz hasonlóan – részben játékmesterekre bízta.<sup>23</sup> (Így jutott első rendezői feladataihoz Apáthi Imre, Both Béla, Gobbi Hilda, Major Tamás, dr. Székely György.)

Németh Antal személyére egy olasz színházi konferencián tartott három előadása alapján hívták fel Hóman Bálint kultuszminiszter figyelmét. A Gömbös és Hóman által meghirdetett, népből jött tehetségeket felmutatni akaró kultúrpolitika ideális megsemmisítőjét találta meg benne. Előbb a Rádió főrendezője, majd 1935-ben a – Keresztury Dezső szavaival – „egyik válságból a másikba tántorgó” Nemzeti igazgatója lett. Igazgatása kilenc évadának mérlege éppoly összetett és ellentmondásos, mint az általa bírált Hevesi-korszaké. Eredményeikben, tévedéseikben és tragikus sorsukban is sok a hasonlóság. Mindkettőjük működését meghatározta a politikai háttér jellege, igazgatói kurzusuk végére mindkettőn kiválasztottakból kegyvesztetté lettek – bár természetesen különböző okokból és más módon.

Németh eredményei: a társulatszervezés dinamizmusa, az együttes felfrissítése, a pátoszos, „táblabírós” színjátszás hadállásainak támadása és mindenekelőtt a társulat fiatal tagjainak előtérbe

állítására. A kezdetben jelentős állami támogatással élve korszerűsítette a régóta elöregedett szcenikát, amelyre nagy szüksége volt a teatralitást előtérbe helyező törekvéseinek megvalósításához. Akárcsak Hevesi Sándor, egy emberöltőn át elkötelezetten kísérletezett. *Az ember tragédiája* különböző rendezői felfogásainak interpretációs lehetőségeivel. Szívégye volt a *Csongor és Tünde* és a *Bánk bán* játssza is, de csak az előbbi vitte sikerre, Jaschik Álmos<sup>24</sup> erdélyi folklórtól ihletett tervezésében.

Németh klasszikus és kortárs műsora sokszínű volt, dacolt a konvencionális korlázzal. Bemutatta O' Neill expresszionista trilógiáját, az *Amerikai Elektrát* is. Értéket teremtett és újított igazgatása során, a kezdeti állami támogatás után azonban rövidesen hasonló béklyók neheztek rá, mint annak idején Hevesire: kegyvesztett lett nézetei miatt, a szubvenciót csökkentették, a sajtó folyamatosan támadta, és küzdenie kellett a társulaton belüli feszültségekkel. Húszévesen azzal vádolta „helyzetben levő” jelentős kortársait, hogy azok behódoltak a „gazdasági kényszerűségeknél”, és elárulták fiatal éveikben hirdetett művészi elveiket. (Hevesi Sándor fiatal kritikusként ugyancsak a színvonal eséséért támadta a késő Paulay-korszak Nemzeti Színházát. A „gazdasági kényszerűség” a magánműködésűnél dolgozó Bárdos Artúr volt a Vígyszínház mindenkor vezetőit is folyamatosan megalkuvásokra kényszerítette. Mindannyiuk „bűne a koré” – míg erényeik fiatal éveik lázadó terveiben, bátor indulásukban, a hatalmon kívüliek

<sup>23</sup> Max Reinhardt (1873–1943) osztrák színész és rendező. Hármasszínházi teatralitás, a kamaraszínházi bensőséges hangvétel és az ünnepi játékok ezrekhez szóló totalitása volt. A magyar rendezők elsősorban impresszionista, szimbolista és szecessziós előadásait ismerték. Bírálták Reinhardt látványközpontú teatralitását, de több magyar rendező is felhasználta nagy hatású eszközeit. Reinhardt kiváló színészvezető is volt, de amikor több produkció dolgozott egy időben, játékmestereket bízott meg a próbavezetéssel.

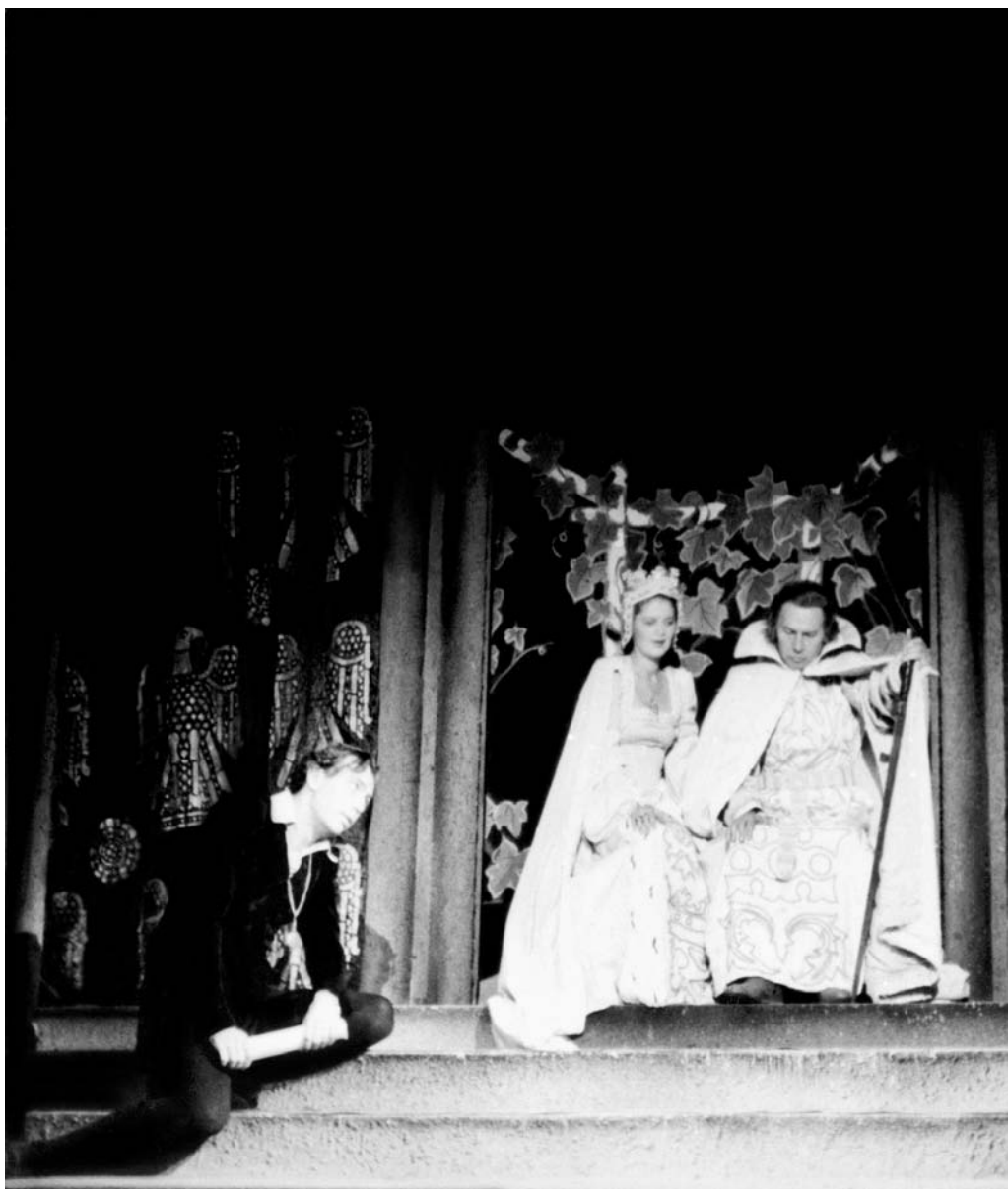
<sup>24</sup> Jaschik Álmos (1885–1950) díszlet- és jelmeztervező, grafikus, pedagógus. Németh Antal pályája elején tőle tanult tervezést, majd állandó munkatársak lettek Szegeden és a budapesti Nemzetiben. Jaschik műveinek reprezentatív gyűjteménye a Noran Kiadónál jelent meg 2004-ben, *J. A., a művész és a pedagógus* címmel.

idealizmusában és tehetségében leledtek.) Amikor apadni kezd a Nemzeti állami szubvenciója, illetve amint Németh újtó műsorpolitikájának merész tervei miatt elpártol a színháztól a törzsközönség egy része, a Nemzeti műsora is közepes, gyakran naftalinszagú szórakoztató darabokkal hígul fel.

A kritika nem támogatta Németh igazgatását. Az irodalmi mű szentségét védő, javarészt a Nyugat eszméin nevelkedett ítések egyike például „jessneri ideák kocsonyájába fült ifjú színpadi doktornak” csúfolta őt. A liberális sajtó ellenszenvét az a tévhit is magyarázza, hogy holmi „Hóman-boyként”, a hatalom kegyeltjeként és a jobboldali politika híveként tartották számon. A jobboldali sajtó és hivatalosság viszont folyamatosan bírálta őt avantgárd gyökerei és érdeklődése, valamint a kortárs magyar irodalom progresszív képviselőinek színrevitele miatt. Néhány év múlva kivételesen humánus emberi magatartásával a jobboldal egyre fenyegetőbb támadásait hívta ki maga ellen. A német megszállás után lemondott az igazgatásról, de a háttérből még megakadályozta Kiss Ferenc – mindenkori főellensége, a Nemzeti 1944. október 15-én, a nyilas hatalomátvételtől kinevezett igazgatója – tervét: a rakomány Németországba szállítását. Negyvenegy éves volt. Hosszú pályára készült.

Egyetlen budapesti színház sem őrizte hagyományait, eszméjét és stílusát olyan következetesen, mint a Vígszínház mindenkorai vezetése. Ennek legfőbb oka az volt, hogy a színház rendeltetésénél fogva függött meghatározó közönségtől, az emelkedő és gazdagodó polgárságtól, amely számára 1896-ban létrehozták. A naturalizmus színpadi meghonosítása a század elején forradalmi, de legalábbis reformjelentőségű volt a Nemzeti hamis teatralitású, deklamáló, összjátékot nem ismerő előadásai ellenében. „A színpadiasság helyébe az igazság lépett, a csináltság helyébe az őszinteség, a puritán benső, igazi lett a színház” – emlékezett vissza később Jób Dániel.<sup>25</sup> Ditrói Mór a Vígszínházban már a századfordulón, a Thália Társaságot megelőzve valósította meg a Sztanyiszlavszkij által később „belső realizmusnak” nevezett új hangvételt, amely több mint ötven nagy sikerű éven át meghatározta ennek a színháznak a művészetét. Ditrói ezt így fogalmazta meg: „belülről kell kipattannia mindennek.”

A Vig egykori repertoárját a polgári magyar dráma és vígjáték mellett a kor divatos és szórakoztató külföldi darabjai alkották, amelyeket különleges színvonalú együttes vitt sikerre, néha bukásra. A társulat a „színpad Toscaninijének” (Fenyvesi Emil) nevezett erős akaratú, biztos ízlésű Ditrói kezében a legegységesebb európai együt-



A Madách Színház Hamlet-előadása (1943)

tessé formálódott, főként a Moszkvai Művész Színház példáját követve.

Ditrói rendkívül sikeres kolozvári munkásság után kezdte újra életét a Vigben, és rövidesen rádöbrent arra, hogy „jókora úr tátong a valóság és ideáljai” között. „Érzem, tudom, hogy az én igazi feladatomban... megalkotása, kifejllesztése volna... Súlyos kedéllyemmel, filozofikus gondolkodással és finom pikantériát kellett a könnyed francia társalgás művészi formáiba öntennem.”<sup>26</sup> A kompromisszumok hálójából azonban gyakran ki tudott törni a nagyszerű magyar drámák ősbemutatóival és külföldi darabok, többek között Csehov műveinek friss színrevitelével. A Vígszínház egyik kiemelkedő érdeme éppen Csehov műveinek folyamatos műsorra tűzése volt – Hevesi *Sirály*-bemutatóját kivéve ez a Vig privilégiumának, Ditrói és később Jób dédelgetett ambíciójának számított.

1916 után Jób Dániel vette át a művészeti vezetést, aki – saját szavai szerint – a Vígszínházat mindenkor a „Ditrói kézjeggyel fémjelzett naturalista színház vívmányának tekintette”. Működését a jogfolytonosság tisztelete jellemezte: őrizte a műsor karakterét és a társulat szellemét. Jób az adott kereteken belül új elképzelésekkel, új kortárs külföldi és magyar szerzőkkel frissítette fel a műsort. Amikor a fajvédő törvények miatt 1941 nyaratól nem igazgatható tovább, utódai, Harsányi Zsolt és főként Hegedűs Tibor főrendező igyekeztek megőrizni a vígszínházi „vívmányokat”. A nagyszerű társulat segítségével ezt részben sikerült megvalósítani.

Bárdos Artúr is érintették a zsidótörvények, 1942-ben eltiltották az igazgatástól, rendezéstől. A *Faustot* kezdte fordítani, és két jelentős színházi könyvet írt. *Játék a függöny mögött* című emlékezésének<sup>27</sup> első fejezetében önvizsgálatot tartott. A vádat –



Karinthy novellájára emlékeztetően – az egykori huszonöt éves költő, a rendezői pályán is akkor induló önmaga képviselte az eltiltás előtt tekintélyes és sikeres színházigazgatóval szemben: „Ha jól meggondolom, igazgató úr, ön nem úgy indult, hogy szabályos pesti színházat fog csinálni! Ön Strindberget, Schnitzlert, Heyermanst játszotta a Dembinszky utcában, ismeretlen színészekkel, bátor, szabad avantgárd színházat csinált. Akkor önben látta mindenki a magyar Antoine-t... És még előbb milyen kérlelhetetlenül kritizálta ön ezeket a szabályos pesti színházakat, amelyek sorába most olyan szépen beilleszkedett!”

A színházigazgató keserűen beismeri: „Hát lehet megalkuvástalan avantgárd színházat csinálni, itt Pesten? Ehhez hit kell, nemcsak az igazgatóban, hanem a közönségben is és főként: a pénzemberben.” (Bárdos bölcsen, néhol védekezően magyarázza a „fiatalembernek”: a magánszínház vezetése megalkuvásokkal jár.)

Sajnos a kötet további fejezeteiben rendezői munkásságának oldottan nosztalgikus, kritikátlan bemutatása következik, sem újrakezdéseinek drámai válságairól, sem belső konfliktusairól nem szól. Igaz, életének akkori körülményei ezt részben megmagyarázzák. Műsortervezését s főként a színészekkel való együttműködését leíró történetei nagyon élvezetesek és tanulságosak, de a pályakezdő, az egykor lelkesen kísérletező fiatalember kételyeire és kritikájára nem ad érdemi választ az emlékező Bárdos.

Miért lett a magyar színház „monogám”, miért a realista stílus vált egyeduralgolóvá a jelentős rendezők munkásságában – Németh Antal törekvéseit kivéve –, miközben az általuk is gyakran látogatott európai színházak a stílusok, utak számos variációját kínálták fel? Igaz, meghatározó volt a magyar drámairodalom ábrázolásmódja és stílusa, de legalább ennyire meghatározó volt az is, milyen műveket választottak előadásra drámairodalmunk hagyományaiból és a kortárs alkotások kínálta lehetőségekből. Miért nem jelent meg a komédiák improvizáció alapuló irányzata, mint ahogyan ez például a francia vagy lengyel színházban történt, amelynek pedig volt hagyománya nálunk is? Több jelentős színészünk karakterisztikusan nyithatott volna ebbe az irányba (Sugár Károly, Rátkai Márton, Apáthi Imre, Major Tamás, Várkonyi Zoltán és évfolyamtársaik egy része)...

Az egyetlen kivételt a Hont Ferenc által 1937-ben alapított kis Függelgen Színpad<sup>28</sup> kezdeményezései jelentették. Előadásai jó példát adtak egy másik, a népi színjátszásból ismert groteszk stílus ihlette útra, amely – egy-egy bűvópatakot kivéve – hosszú időre elapadt 1945 utáni színjátszásunkban.

A XIX. századi magyar romantikus drámákat változó színvonalon, többnyire német és osztrák mintákat követve állították színpadra. A *Bánk bán* kiszabadítása a következő olvasmány státusából napjainkig feltörhetetlen diónak látszik. Igaz, *Az ember tragédiája* mindenkor kihívást jelentett,

mert a mű témája, gazdag világa, írói ábrázolásmódja különböző felfogásokra, eltérő stílusú megközelítésekre sarkallta rendezőit. A kiegyezés előtti polgári színművek, beleértve Csiky gyengéden satirikus vígjátékait is, többnyire a francia és német polgári szalonszínház hangján szóltak meg. (Gellért Endre 1954-es, karcosan fogalmazott nemzeti színházi *Buborékok*-előadása jelentette számomra az egyetlen kivételt.)

A Vígyszínház és a Thália reformtörekvései a naturalista és a költői drámák megszólaltatásához teremtettek színpadi stílust. Azonban Otto Brahm, a naturalista színház német prófétája önmagára is érvényesen jósolta meg, hogy „az út kanyarulatánál természetszerűleg új távlatok nyílnak meg, és az utazók – mi sem nyilvánvalóbb – a feltároló új tájak szépségében kezdenek gyönyörködni”.

A naturalista színház, amely kezdetben hűségesen tolmácsolta például Ibsen, Strindberg, Hauptmann ilyen stílusú műveit, nem tudta követni ugyanezeket az írókat a „kanyarulatnál”, azaz stílusváltáskor. Így a dráma és a színház „útjai” valóban elváltak. Brahm és Antoine egyaránt sikertelenül próbálta színre vinni kedvenc szerzőik szimbolista, korai expresszionista drámáit, és a naturalisztikus ábrázolás nem vált be a klasszikus művek, az antik tragédiák vagy Shakespeare tolmácsolására sem.

Sztanyiszlavszkij művészi nyitottsága a különböző rendezői utak és stílusok iránt kivételes és rendhagyó a XX. századi színjátszásban. (S példája a magyar színházi életben mindmáig alig ismert.) Ő volt az egyetlen, aki nem tudott beletörődni abba, hogy képtelen megtalálni a naturalizmus és realizmus utáni váltás eszközeit. Ezért alapította meg – és fedezte anyagilag is – saját „ellenzékét”, a Művész Színház Első, majd Második és Harmadik Stúdióját. Ezért hívta vissza a színházhoz a fiatal kísérletező Mejerholdot igazgatótársa, a bátor kezdetek után egyre konzervatívabbá váló Nyemirovics-Dancsenko tiltakozása ellenére.

Igaz, Sztanyiszlavszkij kudarcot vallott az Első Stúdió szimbolista kísérleteivel, részben Mejerhold és fiatal színészeinek tapasztalatlansága, részben önmaga türelmetlensége miatt, amellyel nem adott elég időt Mejerholdnak kísérletei folytatására. De később különböző műhelyek létrehozásával újabb belső ellenzéknek teremtett alkotó lehetőséget. Jevgenyij Vahtangov és Leopold Szulzerickij is az ő segítségével

25 Jób Dániel emlékező tanulmánya a Színház- és Filmművészet című folyóirat 1954. októberi számában jelent meg: arról az élményről számol be, amelyet Sztanyiszlavszkij *Három nővér*-rendezése tett rá a MHAT berlini vendéjátékán. Ennek hatására hazaérkezése után teljesen új alapokon folytatta rendezői munkáját az akkori próbafolyamatban.

26 Lásd Mészöly Tibor: *Színház a század küszöbén. Ditrői Mór és a Vígyszínház stílusforradalma*. Műzsák Közművelődési Kiadó, 1986.

27 Bárdos Artúr: *Játék a függöny mögött*. Bokor és Vajna, 1942.

28 A Függelgen Színpad 1937–38-ban rendszeresen, később alkalmilag működött. Eredetileg a Szegedi Fialatok Kollégiumának kezdeményezésére, színészekből, rendezőkből, tervezőkből és írókból létrejött alkotóközösség volt. Különböző időszakokban részt vett benne többek között Pártos Géza, Gellért Endre, Major Tamás, Szendrő József... Néhány jelentős bemutatójuk: *Kocsonya Mihály házassága*, *Három köröstyény lány*, *A civilizátor*, *Tempefői* stb. Az előadásokat különböző színhelyeken tartották. Függelgen Színpad és Színpad néven különböző időszakokban magas színvonalú színházelméleti periodikákat is kiadtak.

