

## A krakkói színház nagy korszaka

1871-ben, pár évvel a múlt század utolsó lengyel felkelésének leverése után, Stanisław Koźmian vette át a krakkói színház igazgatását. Tizenöt éves működése döntően befolyásolta a későbbi nagy színházi élet kialakulását. Krakkó akkor már Galícia részeként az Osztrák–Magyar Monarchiához tartozott, de valamit még megőrzött a napóleoni háborúk után kapott önállóságából, városállami létéből, s noha a hatalom a „fontolva haladó” klérus és arisztokrácia kezén volt, a földbirtokos közép-nemesség és a kereskedő polgárság a város választott és aránylag demokratikusan működő testületeiben szóhoz és súlyhoz jutott. Ezt azért kell megjegyeznünk, mert a színházgazgató ebben a korszakban nagyrészt a saját tőkéből, a saját kockázatára vezette a színházat, bár a városi tanácstól is kapott szubvenciót, amely ennek fejében a színház belső ügyeibe, személyi és művészi kérdésekbe is beleszólt.

Krakkó lakossága ebben az időszakban 50 000 lakost számlált, s minthogy csak egyetlen színház létezett, az alacsony szubvenció következtében, a potenciálisan nagy számú közönség ellenére is elsősorban sikerdarabokat kellett játszani. Koźmian tehát csak fokozatosan és óvatosan lophatta be a műsorba az értékesebb műveket. Előadta a Faustot, igazgatása alatt 18 Shakespeare-dramát játszott, amelyek nagy részét az eredetiből fordíttatta újra; ezek között olyan ősbemutatók voltak, mint a Szentivánéji álmom, a Vízkereszt, az Ahogy tetszik. Ugyancsak gyakran adott elő Musset-komédiákat. Gyakran játszotta a lengyel szerzők közül a múlt században mindvégig népszerű és nem túl igényes Fredrot, és határozottan faszírozta Słowacki drámáit (csak az 1830–31-es felkelés tanulságait keserűen összegző nagy tragédiát, a Kordiant nem adta — vagy nem adhatta — elő). Tudatosan törekedett a lengyel drámatörténet klasszikus értékeinek színpadon tartására, gyakran játszotta a felvilágosodás nagy komédiaíróját, Zabłockit, és a lengyel színháztörténet legnagyobb alakjának, Wojciech Bogusławskinak darabjait (amelyek ugyan nem kiváló drámák, de bizonyos átalakítással még ma is játszhatók).

Általában szombaton tartottak bemutatót, egy szezonban átlag negyvenet, és a nyári szünetet figyelembe véve ez körülbelül egyheti próbaidőt jelent minden bemutatott előtt. Mai szemmel nézve ez igen kevés, akkoriban azonban a bevételből élő színházak az egész világon ennyit tudtak csak próbálni. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a játéktílus akkor még adva volt, és egy-egy dráma színpadra állításakor nem kellett új és új stílust megteremteni. A színészek színháza volt a krakkói is, és más-más darabban nagyon hasonló típusokat alakítottak, tehát a művészi fogások átvihetők voltak egyik előadásról a másikra. A színházba járók köre egyelőre szűk, egy-egy darabot nem lehet sokszor játszani. Ez a gazdasági kényszerből adódó drámabőség már előlegezi a kilencvenes évek eredeti lengyel premierjeinek sokaságát. Koźmian ugyanakkor a kor vezető festőit, Matejkót, Kossakot kéri fel díszlet- és jelmeztervezésre. Ismerve az említettek festői stílusát, némi fogalmat alkothatunk magunknak a játszott darabok látványának stílusáról. A díszletek jelentőségének előretörésével megszűntek a nyíltszíni változások, a díszletelemek elnehezedtek, kevés volt a színpadi munkás, tehát több jelenetet, nagyobb drámái egységeket kellett azonos díszletben játszani. Átdíszletezésre csak a szünetben, a leeresztett kortina mögött volt mód. A pompásabb látványért cserében Koźmian lemondott a sok színhelyen játszódó drámák (például Shakespeare, Słowacki) laza dramaturgiájáról, és ezzel két színháztypus felé közeledett egyszerre: a klasszicista francia típushoz, valamint az Európában már kezdődő naturalizmushoz. Ezt a díszletezési szokást találja majd húsz év múlva a krakkói színházban Wyspiański, és ehhez kell alkalmazkodnia. A gyakran kizárólag Wyspiański újító szándékának tulajdonított különösség: a

naturalizmus és a klasszicista felfogás egymásra vetítése sokkal egyszerűbben magyarázható a színház működésével, mintsem egyetlen zseni újító szándékával, s mint láttuk, már Koźmian megteremtette. Segítette ebben a színház aránylag korszerű világitása, amit már a díszletközpontú színházi szemlélet következtében létesítenek; ez a szemlélet él tovább majd az új színházban, ahová elektromos világitást vezetnek be.

Koźmian már felfedez kortárs lengyel szerzőket (Balucki, Anczyc). Minthogy igazgatása alatt gyakran hagyták el legjobb színészei a többet fizető varsói színpadok kedvéért (például Modrzejewska, Rapacki, Leszczyński, Ładnowski), és csak Antonina Hoffmann és Feliks Benda tartott ki mellette mindvégig, Koźmian kényszerűségből az együttes játék erősítésére törekedett, ami a rendező szerepének némi növekedéséhez vezetett.

A havi három-öt bemutató csak úgy volt megtartható, ha gyakran játszottak kevés szereplős, egy-egy népszerű színész kabinetalakítására alkalmas egyfelvonásost — ez viszont a népszerű színészek jelentőségét növelte, és színészközpontú színház alakult ki. (A cenzúra viszonyai között egyébként valamennyi lengyel területen ez volt a színházi hagyomány lelegevenebb és legjelentősebb tényezője.) A színészek nagyon sokat játszottak. Ludwik Solski, aki Koźmian színházában kezdte pályafutását, és 99 éves korában, az ötvenes években halt meg, ezer szerepet számolt össze emlékiratában, és pályafutása első időszakában egyfelvonásosok százaiban játszott.

Koźmian és az őt követő Gliksón igazgatása alatt még érvényben volt a már említett emploi-rendszer, vagyis a színészek szigorúan meghatározott szerepekre szakosodtak. Csakhogy nagyon kevés volt a színész, és nagyon sok a bemutató; a játszott drámák egymást kizáró stílust követeltek volna meg (Offenbachtól és Nestroytól Schillerig és Gogolig az égvilágon mindent játszottak), úgyhogy már Koźmian idején kialakul egy fregoli-játékstílus, amelynek a keretei között minden eljátszható.

A fiatal Tadeusz Pawlikowski, a következő nagy igazgató már Koźmian színházában megjelent. Lipcsében, Weimarban, Meiningenben és Münchenben végzett színházi és zenei tanulmányokat. 1893-ban vette át a színház irányítását, vagyis akkor, amikor megnyílt a város saját anyagi eszközeiből, részben közadakozásból épített új, ezer személy befogadására alkalmas kőszínház (a korábbi, amely ma Modrzejewska nevét viseli, nagyrészt fából van). A férőhelyek száma igen magas egy kisvároshoz képest. Elvileg egy dráma ötven előadását az egész lakosság látná, a csecsemőket is beleértve; ilyen körülmények között öt-hat előadás már óriási sikernek számít. Tovább nő tehát a színház drámaéhsége. Mindent kell játszani: kortárs lengyeleket, kortárs külföldieket, valamint klasszikusokat — annál is inkább, mert kizárólag prózai társulatról van szó, anyagilag a színház soha nem lesz olyan jó helyzetben, hogy operatársulatot és balettet is tudjon fizetni. Kortárs lengyel szerző eleinte nem nagyon akad, az írókat rá kell beszélni a színházra, a külföldi sikerdarabok azonban azonnal beszerezhetők és sürgősen lefordíthatók, akár Ibsenről, akár Maeterlinckről, akár Gorkijról van szó. A naturalista és szimbolista drámák újfajta játékstílust követelnek, és már Pawlikowski igazgatása előtt ezt az új színházat képviseli Krakóban egy lelkes, bár szerény színészi adottságokkal rendelkező színésznő, aki Antoine Théâtre Librejében játszik egy ideig, és aki a krakkói színészinségben elég gyakran játszik, ha otthon tartózkodik: Gabriela Zapolska, a drámaíró, akinek Dűlszka asszony erkölcsé című művét magyarul is többször bemutatták. A naturalista szemlélet erősen szociologikus; Zapolska élénken érdeklődik a proletariátus és a krakkói zsidóság problémái iránt; Zapolska már maga készíti el mind maszkját, mind jelmezét, és ezt a gyakorlatot hamarosan az egész színház átveszi.

Krakkó kis város, ahol az értelmiség aránylag szabadon és szabadosan élhet és sok mindent kimondhat a sajtóban és a színházban, amit más lengyel területeken az idő tájt el sem lehet képzelni. Persze zárt kör ez, politikailag — ezt az osztrákok tudják — veszélytelen. A viszonylag szabad élet a színházon kívüli életet is színházzá teszi. A közélet és magánélet ebben a kicsi, ölmeleg tenyészetben nem válik

ketté. A színház ügyei keverednek a szerelmi és hatalmi machinációkkal, a szabados gondolkodás hedonizmussal és reménytelen misztikával keveredik; Solski például, aki színész létére rendkívül racionalista beállítottságú, magától értetődő természetességgel számol be emlékiratában arról, hogy évekig folytak Krakkóban spiritiszta szeánszok, amelyekben a színészek vezető szerepet játszottak. Ő, mármint Solski, saját állítása szerint bárkit, bármikor hipnotizálni tudott. Hogy a szellemidézés művészkörökben mindennapos gyakorlat, annak majd nagy jelentősége lesz Wyspiański szellemekkel operáló dramaturgiájában is. Az sem lehet véletlen, hogy az ilyesfajta közös lelki gyakorlatokon sűrűn megforduló Mickiewicz Ősök című, szintén szellemekkel működő drámája éppen Krakkóban kerül színpadra először, történetesen Wyspiański húzásaival és rendezésében, 1901-ben.

Pawlikowski harmincéves korában került a krakkói színház élére, addigra behatóan ismerte a korabeli európai színházművészetet, és Zapolskához hasonlóan ő is dolgozott Antoine asszisztenseként. A színház igazgatói tisztéért kandidálnia kellett, a városi tanács a jelentkezők között titkos szavazással döntött. A választás előtt nyilvános sajtóhíboról folyt, igazi korteskedés zajlott. A szokás később is megmaradt, így harcolt majd az igazgatásért Wyspiański és a több Wyspiański-drámában remekül játszó Solski (az utóbbi kapta meg a tanács bizalmát, vagyis a tanácsnak volt akkora hatalma, hogy a számára ellenszenves jelöltet még akkor is megfúrja, ha az rendelkezett a lelépés nem éppen alacsony összegével). A színház birtoklásáért folytatott harc az akkori krakkói viszonyok között a legfontosabb politikai-parlamentáris megnyilvánulás, az új színház megnyitója pedig a város életének nagy eseménye. (A megnyitó rendhagyó műsoráról a Színház című folyóirat ez év januári számában írtam.)

Az új színházban, a korábbi gyakorlattól eltérően, minden nap játszottak. Pawlikowski a kezdeti lelkesedést kihasználva kizárólag lengyel drámákat adott elő (Mickiewicz, Fredro, Korzeniowski, Narzyski, Kraszewski, Bliziński, Balucki stb.). Solski, aki még nem volt vezető színész, az első Pawlikowski-szezonban 30 szerepet játszott. Ha egy darab a premieren megbukott, akkor is ezer ember látta, vagyis több, mint ahány példányban a verseskötetek megjelentek — általában a szerzők saját pénzén. A könyvkiadás a nagy színházi korszak legvégéig nem képes versenyezni a színházzal: a már nemzeti váteszként számon tartott Wyspiański drámái 1905—1907 között maximum 4000 példányban jelennek meg nyomtatásban (pár évvel korábban ő is csak 200 példányt tudott nyomtatni belőlük), ugyanakkor sikeres drámáit — így a Menyegzőt, majd halála után egy évvel a Novemberi éjt — többen nézik meg, mint Krakkó egész lakossága (!).

Pawlikowski az első hetek sikerei után természetesen kénytelen visszakozni, és ő is a közönséget jobban vonzó francia és német bohózatokat játszik. A teljesen vegyes repertoárban egymás mellett szerepel Sudermann, Lemaître, Beaumarchais, illetve a Hamlet. Ez így is marad egy ideig; ahol a színház nem kap magas szubvenciót, ott mindig ilyen vegyes a műsor. Az évad legjobb rendezése egyébként Pawlikowski nevéhez fűződik, Ibsen Vadkacsáját olyan sikeresen állította színpadra, hogy Európa-szerte elterjed a híre.

A megfeszített próbákat és a heti bemutatókat azonban nem lehet győzni. Pawlikowski nagyrészt a közönségből él, ilyen tempó mellett nincs ideje és ereje a naturalista színészi játék kimunkálására, ami pedig a célja. Arra kell tehát törekednie, hogy egy-egy dráma minél több előadást érjen meg, addig nyugodtan dolgozhat a következő előadáson. A pénz és közönséget hozó könnyű — zömmel külföldi — bohózatokat a liberális értelmiség, a sajtó, a hangadó közvélemény erősen támadja. A megoldás elvileg egyszerű: kortárs lengyel szerzőket kell toborozni, akik vihart, sőt botrányt kelthetnek (a botrány mindig jót tesz a kasszának). Pawlikowski átvészeli az első két szeont, közben szervez. A harmadik szezonban már diadal-maskodik: megnyer a drámaírásnak két ifjú költőt, Sarneckit és Lucjan Rydelt. Ők szimbolista drámákat írnak, hangjuk új és érdekes. Felfedez azonban egy másfajta tehetséget is: Jan Szutkiewicz kezdő színész és kezdő író naturalista drámát ír

(Popychadlo), amely egy elővárosban játszódik, és a szereplők rendhagyó módon dialektusban beszélnek. Kitér a várva várt botrány, nagy sajtóvita támad, és míg átlag csak háromszor adnak egy-egy drámát, ezt a botrányos darabot már hússzor lehet játszani. A színház és Pawlikowski fellelegezhet; Szutkiewicz még abban az évadban másik darabot is szállít — de váratlanul, pályája elején, egészen fiatalon meghal. Pawlikowski kénytelen tovább keresni a botrányos darabokat szállító fiatal tehetségeket, új és új szerzőket nyer meg. Zapolska botrányos darabot ír a zsidó proletariátusról, a heves sajtóvitára válaszként Pawlikowski drámát írat a krakkói sajtó ellen (Checiński: Krytycy), és magát Zapolskát is fellépteti benne; Zapolska következő — botrányosnak ígérkező — drámáját már akkor meghirdetik, amikor még csak két felvonás van készen belőle (ez a magyarul nem olvasható, lengyelül klasszikusnak számító Tamten); Zapolska mellett Pawlikowski azzal is kiáll, hogy az Ősök részleteinek előadásakor kulcsszerepet bíz rá (Rollinsonné szerepéről van szó; az Ősök olvasható magyarul). A kortárs lengyel szerzők már nagy sikerrel szerepelnek Pawlikowski színházában, amikor Wyspiański először lépi át az igazgatói szoba küszöbét — egyelőre mint barátja, Rydel képviselője. Wyspiański első színházi munkája a szintén Rydel szerzette Epilógus díszleteinek és egy Mickiewicz-est befejező életképének a tervezése, Wyspiański ugyanis hivatásos festő, Matejko-tanítvány.

Pawlikowski hat év alatt 84 lengyel drámát adott elő, többségük élő szerző műve. Minden kezdő drámaíró számíthatott a bemutatóra. Az első drámát mindenkivel előadták, legfőljebb utána nem tartottak igényt a másodikra. Egészen kivételes helyzet a kelet-európai színház történetben: nem a szerző házal a darabjaival, hanem a színház könyörög. A színháznak mindegy, milyen stílusban ír az író, csak párbeszédese legyen, valahogy majd csak előadják.

Részben naturalista: a jelenben játszódó, társadalmi színművek születtek így, részben költői-szimbolista művek, részben történelmi tragédiák a német és lengyel romantika eszköztárával. Már ekkor felmerül a Kościuszko-felkelés drámái ábrázolása (Anczyc); majd Wyspiański lép tovább és több drámát szentel az 1830-as felkelésnek. A legutolsó felkelésről nem születik csak dráma: túl közeli, még élnek a résztvevők és a leverői, azt azonban a feltűnően enyhe cenzúra elnézi, hogy a legutolsó felkelés problémáit korábbi felkelések történéseibe vetítsék vissza. A többi lengyel területen a cenzúra sokkal erősebb, és előfordul, hogy a Krakóban simán engedélyezett Wyspiański-művekre Varsóban majd nagyon bonyolult engedélyezési formulát kell találni.

Wyspiański e három műfajban indul drámaíróként. Első előadott drámája a kilencvenes években a Warszawianka, amely az 1830-as felkelésről szól, sikere is van, noha nem sikerült dráma. Wyspiański a költői-szimbolista műfajba sorolható Legendával szeretett volna debütálni, amely a Rydel által kedvelt vonalba illett bele, de Pawlikowski a jelek szerint nem nagyon értette. (Egyébként nem is nagyon érthető mű, Wyspiański szengéi közé tartozik, bár később átdolgozta.) Az első nehézség Wyspiański Átok című drámájával volt, Pawlikowskinak nagyon tetszett, minthogy azonban a dráma arról szól, hogy egy katolikus pap szeretőt tart, gyereke is van tőle, és a nő a szárazság miatt lázadó nép babonáinak nyomására a gyereket máglyára veti, majd a nőt megkövezik, az egyház nyomására a cenzúra a darabot betiltotta. Az 1899-ben előadott következő Wyspiański-dráma, a Lelelew, ismét az 1830-as felkelésről szól; a főszereplő Lelelew és Czartoryski olyasfajta, a történelemből közismert személy, mint nálunk például Kossuth és Görgey; a dráma érdekességét a plebejus és arisztokratikus nézetek konfliktusa adta, játszották néhányszor, közepes sikerrel.

Az előadott Wyspiański-dramák beleillettek a Pawlikowski által kedvelt és közönségsikerre számító műfajokba. 1900-ig, vagyis Wyspiański nagy fordulatáig — amelyről itt nem lesz szó — Wyspiański csak egy a számos ígéretes tehetség közül. A színház ekkor nyeri meg a drámaírásnak Kisielewskit és a krakkói művészvilág ízlésdiktátorát, a már nagy és európai hírű költőnek számító Stanisław Przybyszewskit (aki egyébként németül is írt drámát). Pawlikowski a másik híres költővel,

Jan Kaprowlczal is írat darabot. Látható, hogy az egyszerű gazdasági kényszer mellett Pawlikowski művészi fordulatot is szeretne elérni. Meggyőződése, hogy a közönséget érdeklő problémákról élő íróknak kell drámát írniuk, és nem törekszik arra — ami a huszadik században szerte a világon bevett szokás —, hogy a klaszszikusok új értelmezése, esetleg teljes félreértelmezése révén közölgjön valami újat, aktuálisat a nézőkkel. Az is látható a műsorpolitikából, hogy Pawlikowski, noha egyértelműen a naturalista iskola neveltje, egyáltalán nem dogmatikus, mondjuk a sztanyiszlavszkiji értelemben. Nem is lehet az. Krakóban csak egy színház van, az övé; ő csak saját magával vitatkozhat, és nem más színházakkal; részben a közönség különböző igényei miatt, de részben józan belátásból arra törekszik, hogy színházának egymást követő bemutatói vitatkozzanak egymással mind a témájukat, mind művészi megformálásukat tekintve. Az utókorból visszanézve úgy tűnik, Pawlikowski tisztában lehetett a kelet-európai — jelen esetben lengyel — fáziskésés művészi következményeivel. Valószínűleg látta, hogy a neoromantikus költői játék és a naturalizmus csak nyugaton szegezhető szembe egymással és az előző korszak szimpla társalgási színműveivel; azt is látnia kellett, hogy a Nyugat-Európában már véglegesen halott romantika Lengyelországban a színházban még mindig nem halt meg, miután színe sem kerülhetett igazán. A drámai műfajok egymásmellettsége Pawlikowski színházában szükségszerű jelenség: az 1830—31-es felkelés leverésével a lengyel színpadon megszakadt egy folytonosság, és a fokozatosan formálódó és gazdagodó krakkói színháznak hetven év drámai stílusait kell egyszerre pótolnia. Az előadások számaiból arra következtethetünk, hogy a krakkói közönség sem volt dogmatikus, vagyis ízlése nyitott volt minden irányban, és egyik drámai formát sem részesítette eleve előnyben vagy hátrányban.

Amikor 1899-ben Pawlikowski beleun a krakkói harcokba és a nyugodtabb lvovi színház vezetését vállalja, az egész kelet-európai drámatörténetben páratlan, általa felnevelt drámaíró-nemzedék búcsúztatja ünnepélyesen. Hat év elegendő volt — a Koźmiantól örökölt színházi személyzetnek is hála —, hogy a semmiből drámaírók tömegei lépjenek elő. Pontosan száz évvel korábban történt valami hasonló a lengyel színháztörténetben, 1790—1794 között, az úgynevezett Négy Éves Szejm idején, amikor Bogusławski klasszicista udvari színházában a korábbi lassú és fokozatos fejlődés minőségi ugrással a színházat és a drámát tette meg a lengyel szellemi élet központjává; a napóleoni háborúkat követő évekig tartott ez a színházi virágkor, és az 1830-as felkelés leverésével szűnt meg teljesen. Azóta a lengyel dráma hiába adott nagy műveket (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid), ezek a színházba nem jutottak el.

Pawlikowski korszakában a modernizmus szinte valamennyi európai válfajának lengyellé honosítása közben egy párhuzamos folyamat is lejátszódott: megélenkült az érdeklődés az addig csak irodalomként létező lengyel drámák iránt. Słowackinak egész ciklusát adják elő, bemutatják Mickiewicz, Krasiński legfontosabb műveit, a romantika egyszerre van jelen a naturalista és szimbolista színpadon.

A tendencia a következő igazgató, Kotarbiński korszakában is érvényesül (1899-től 1905-ig vezette a színházat). Az általa kezdett évadban mutatják be Słowackitól például a *Kordiant*, a *Złota Czaszka* című drámát, majd a *Salomea* ezüst álmát; 1901-ben van az *Ősök* már említett ősbemutatója (amelynek színháztörténeti jelentősége azonos a Paulay rendezte Tragédia előadásának jelentőségével), 1902-ben játsszák először Krasiński *Istentelen Színjátékát*, vagyis a hetven éve írott könyvdrámák sorozatban kerülnek színre a napi aktualitású darabok mellett. Ilyen előzmények után, ilyen színházi környezetben mutatják be 1901. március 16-án Wyspiański *Menyegzőjét*, amely döbbenetesen nagy sikert arat. Attól kezdve a krakkói színházról csak Wyspiański drámaírói művészetének függvényeként lehet beszélni. Most nem ez a témánk; mindenesetre a krakkói színház fénykorának utolsó évtizedéről, amely magába foglalja Wyspiański diadalait és a színházzal folytatott elkeseredett harcait, majd halála után a korábban visszautasított Wyspiański-drámák előadásait is, és amely a világháború kitöréséig tart, külön kellene írni, bár alapjában,

színházi értelemben, ez az utolsó évtized nem különbözik minőségileg az előzőtől.

Ha a színház kilencvenes éveit tekintjük, meg kell állapítanunk, hogy ez a korszak Wyspiański nélkül is a lengyel színháztörténet egyik legnagyobb korszaka. Bizonyos értelemben a véletlen műve, hogy ebből a pezsgésből váratlanul egy valódi zseni is előpattant. Lehetséges volt annyiban, hogy előtte és mellette a többi lengyel drámaíró végigjárja a lehetséges dramaturgiai utakat — a tévutakat, a zsákutcákat éppúgy, mint a követhetőket, a zseninek tehát adva volt a mások által felhalmozott színházi és dramaturgiai tapasztalat, és már éppen kialakult korstilusba csöppenhetett. Más kérdés, hogy Wyspiański abban a pillanatban vált az egész európai dráma-történet páratlan alakjává, amikor saját addigi kísérleteit is radikálisan megtagadva, a felhalmozott tapasztalattal és a virágzó színpadi gyakorlattal szemben egészen eredeti, mások által kezdetben követhetetlen irányba fordult: lemondott a drámai cselekményről, lemondott a reprezentatív főhősről, az akcióról, a drámai ívről általában, lemondott az addig használatos konfliktustípusokról és az egész XIX. századi emberszemléletről.

Nyilvánvaló, hogy ebben nemcsak a krakkói színházi fellendülés segítette. Wyspiański anyanyelvi szinten tudott németül (fennmaradt egy németül írott drámatöredéke is), jól beszélt franciául, és nyugat-európai útjain elsősorban a Lengyelországban éppen csak tengődő, Krakkóban pedig nem is létező opera felé tájékozódott. Tájékozottsága azonban nem különbözött krakkói kortársainak műveltségétől. Krakkóban a szellemi pezsgés korántsem csak a színházra korlátozódott. A filozófiában, szociológiában, történettudományban ugyanaz a lázas útkeresés, szempontváltás zajlik le, mint a Monarchia valamennyi kultúrközpontjában Bécestől Budapestig, Prágától Zágrábig. A lengyel történettudománynak és szociológiának a századforduló ugyanolyan nagy korszaka ez, mint a színháznak. Külön krakkói iskolák alakulnak ki a szaktudományokban, Wyspiański gondolkodására is hatással volt például a történész Szymon Askenazy vagy az esztéta Stanisław Brzozowski új szemlélete. Ugyanakkor van a krakkói tájékozódásnak egy, a Monarchia egészére nem jellemző vonása is: az erős francia és a szintén hagyományosan erős orosz kapcsolat. A krakkói színházi világ egyaránt jól ismeri a párizsi, bécsi és moszkvai színházi kísérleteket, nemcsak Brahmtól és Antoine-tól tanulnak, hanem Sztanyiszlavszkij legelső kísérleteiből is, és Craig színházelméleti írásaival egyidőben megszületnek a lengyel színházi elméletek is.

Rittner, Staff, Brzozowski drámai kísérleteiből is megszülethetett volna a korszak reprezentatív dramaturgiája, ha Wyspiański történetesen nem alkotja meg a magáét. Természetes jelenség, hogy Wyspiański berobbanásával a másirányú kísérletek elhalnak — mi ezt Ady költészetének egyszerre felszabadító és bénító hatásából ismerjük. Ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy ez a színház utolsó fellángolása, a legutolsó pillanat a huszadik század populáris műfajának, a filmnek térhódítása előtt.

Ha a krakkói színház játéktílusát rekonstruálni próbálnánk, nagy nehézségekbe ütközünk. Az akkori színikritikák nem írták le részletesen az előadásokat — ez különben is nagyon ritka, és a mai színikritikákból sem rekonstruálhatók általában az elemzett előadások. Nem volt még film, az előadások rövid részletei sem maradtak fenn filmen vagy valamilyen hangrögzítés segítségével; a fényképek a korszak technikájának megfelelően műteremben készültek, és csak a jelmezek, esetleg a színpadkép látható rajtuk. Ez azonban némi segítséget nyújt a tájékozódáshoz, akár csak a fennmaradt díszlet- és jelmezrajzok, némi túlzással rendezői példánynak nevezhető, meghúzott darabok. A legnagyobb segítséget azonban ezúttal is az előadott művek szövege jelenti, valamennyire visszakövetkeztethetünk az előadásokra.

A krakkói színházban az elsőrendű szerep mindenképpen a szövegé. Átmeneti pillanatban vagyunk, amikor a látvány már nagyon fontos — hála a világitásnak és a naturalizmus elveinek —, de a szöveg súlya még a XIX. századi hagyományt őrzi. A kortárs szerzők drámái különös kettősséget tükröznek — a legélesebben Wyspiański szövegei, természetesen —, ugyanis a művek többsége még akkor is

versben íródott, ha történetesen naturalisztikus hűséggel követik a nyelvjárási és egyéb, beszélt nyelvi fordulatokat. Ez emelkedett hanghordozást, szavalást feltételez még a társalgási színművekben is. A színészek jelmeze a fényképeken korhű és gondosan, naturalisztikusan kidolgozott, tartásuk azonban patetikus, mintha romantikus jelmezt hordanának. A díszlet többnyire szintén aprólékosan naturalista, monumentális elemekkel vegyítve (hiszen az új kőszínházban sem volt forgószínpad, tehát ott sem lehetett átdíszletezni, csak a szünetben).

Azt pozitívan tudjuk, hogy egy-egy rövid karakter szerepet is gondosan formáltak meg; Solski például egyik legnagyobb sikerét egy nyúlfarknyi Wyspiański-szerepben aratta, öreg katonaként. Vagyis a tömör színpadi jellemzést már észrevették és becsülték, és nemcsak a főszereplőket tüntették ki a nézők érdeklődésükkel. Ebből színpadilag is érthető, miért mondhat le Wyspiański a vezető szerepek alkalmazásáról, miért alkot sorozatban olyan drámákat, amelyekben mindenki csak epizodista.

A krakkói színház nagy korszaka után az utódok — Witkiewicz, Gombrowicz és mások — elég sok paródiát írtak Wyspiański és a krakkói játéktílus ellen, feltehető tehát, hogy már a korszak végefelé sem volt ez a patetikus, hősi játéktílus igazán magától értetődő és elfogadható. Egészen feltűnő, mennyire kevés komédiát játszanak Krakkóban húsz-huszonöt évig, holott Koźmian színházát még a bohózatok tömege mentette meg a bukástól, és a Koźmian és Pawlikowski közötti interregnum idején Glikson vissza is fordult a komédiák, a farce-ok felé.

Zbigniew Raszewski professzor, a nagy színháztörténész pár éve felhívta a figyelmemet a krakkói színház e különös, Wyspiański szemléletét is meghatározó fordulatra. Raszewski szerint egy terjedelmes dolgozat témája lehetne, hogyan fordul át a lengyel komédia egyszerre tragédiába; hasonlata szerint mintha egy-egy Fredro- vagy Zapolska-vígjátékban váratlanul meglátnák a tragikus mélységeket, holott a dráma témája és közege közben nem változik meg. Raszewski professzor úgy látja, hogy a saját fejlődésből származó tragédiákat mindig megelőzik a hasonló tematikájú komédiák, tehát időrendben mindig a komédiától haladunk a tragédia felé, amennyiben egy-egy témának, egy-egy drámai formának megvan a maga ki-futási lehetősége.

Raszewski megfigyelése a krakkói színházat illetően tökéletesen igaz. Talán annyit lehetne még hozzáfűzni, hogy a korábban komikusnak érzett élettények tragikumba fordulása nyilvánvalóan a közönségben és a színházban párhuzamosan játszódott le, és nem köthető kizárólag Wyspiański nevéhez. Ha nem így lenne, semmi-vel sem tudnánk magyarázni a mindenfajta humort, iróniát nélkülöző Wyspiański-drámák hatalmas közönségsikerét. A fordulat az egész közegé; fokozatosan eltűnik a krakkói értelmiségi gondolkodásból a könnyedség, a relativizmus; a lengyel helyzetet tarthatatlannak és kilátástalannak érzékelik egyszerre, a közönség azonosul azokkal a hősökkel, akik hatalmas kérdések szorításában, ám kiúttalanul vergődnek. Ha Wyspiański, tőle szokatlanul, történetesen szatírárt ír saját közege ellen — mint a Menyegzőben —, a közönség valójában a művet nem szatíraként, hanem saját hősi, nagy voltának bizonyítékaként kezeli. Ez a közfelfogás nyilvánvalóan érzékelhető volt a színészi játékból is; elképzelhetetlen, hogy ilyen hangulatban virtuóz, de nem mélyen átélő színészek arassanak sikert.

Ironizáló visszaemlékezésekből tudjuk, hogy a krakkói színházban a színészek állítólag általában előrejöttek a rivaldához, és ott zengzetesen deklamáltak, majd dolguk végeztével átadták helyüket a következő deklamátornak. Ha van is a visszaemlékezésekben túlzás, illetve az új színházi ízlés teszi a memoárirókat elfogulttá, valószínűleg nem jártak messze az igazságtól. Valószínű, hogy csak a díszlet és a jelmez volt igazán naturalista, a szereplők közötti kapcsolatok ábrázolásában a krakkói színészek még nemigen törekedhettek a valóság pontos másolására. Erre szövegszerű bizonyítékként szolgálnak maguk a drámák, amelyek mindig stilizáltabbak, mint a korszak európai naturalista művei. Csakhogy ez a deklamálás, úgy tetszik, egyáltalán nincs kárára a drámának. A színészi eszközök csiszoltsága egyelőre sehol sem járt együtt nagy drámák születésével, ellenkezőleg: a nagy drámai

korok éppenséggel tökéletlen színészi játékkal jártak együtt. Talán az a gyanú is megfogalmazható, hogy a mai értelemben vett színházművészet, ez az önállósult művészeti ág fékezi, maga alá gyűri a drámát. S noha az elemzők Wyspiański színházművészetét általában mint a színházi Gesamtkunst első megvalósulását szokták elemezni, talán fordítva áll a helyzet: a szöveg volt ebben a színházban az elsődleges. Erre utal az a tény, hogy Wyspiański igen kevés próbával hozta színre drámáit, és — szintén a visszaemlékezések szerint — a színészi játékkal szinte nem is törődött. Rydel, Przybyszewski és a többi drámaíró hosszú, költői monológokat ad hősei szájába, akárcsak Wyspiański a legtöbb művében; ezeket a monológokat valóban nem lehet másképpen elmondani, mint deklamálva, szemben a közönséggel.

Ha ma az ilyen színház első pillanatban primitívnek is tűnik, figyelembe kell vennünk, hogy a színház a közönségével együtt hal meg, hogy a színház lényege a jelenben való hatás elérése, és tökéletesen mindegy, a hatást milyen eszközökkel éri el. Ha egyszer kialakul egy használható konszenzus a színház és a közönség között, a színház teljesítheti funkcióját. Ez az elsősorban a szövegre építő, hősi-deklamáló színjátéktípus fokozatosan, és több, egymásnak ellentmondó stílus keveredéséből jött létre Krakkóban, és meglepően hosszú ideig, hozzávetőlegesen tizenöt évig lehetett alkalmazni nagyobb változtatások nélkül. Körülbelül ez az a korszak, amikor a Matejko-típusú — nálunk Benczúr által képviselt — nemzeti-romantikus, illusztratív festészet még éppen eleven. A színpadon is ez a festői látásmód él. S ha korábban, másutt Wyspiańskit már Csontváryhoz hasonlítottam, talán tovább szöhetem a hasonlatot: Wyspiański megtartja Matejko túlérett heroizmusát, legalábbis ösztöneiben, miközben már bírálja, kifigurazza, és igyekszik a lengyel kérdéseknek világtörténelmi dimenziót adni, mintha Csontváry tartaná meg Benczúr anakronisztikus szemléletét úgy, hogy azt világméretűvé tágítja, s az előd képi világot relativizálja. Megmarad a nemzeti neoromantika heroizmusa, de úgy, hogy a külső, tágasabb szempont a nemzeti kérdéseket váratlanul kétségbevonja.

Úgy kell elképzelnünk a századforduló krakkói színházat, hogy a színpadon és a nézőtérén érzelmeikben, vágyaikban Ady Endréhez hasonló emberek foglaltak helyet, akik Ady tisztánlátásával is rendelkeztek a maguk korlátai között, akik a lengyel kérdések megoldhatatlanságát és a változás későn benyújtott számlájának keserűségét cipelték magukban. Humortalanok voltak, hősök, borúlátó váteszek. A tehetségesebbek színésznek álltak vagy írónak, a csupán érzékenyek közönségnek. Egy Ady-nagyságú zseni volt köztük. Wyspiański.

A maga módján primitív lehetett a krakkói színház, és bizonyára gyakran adtak elő valódi giccseket. Kosztolányi valószínűleg ugyanúgy nekitámadhatott volna ennek a színháznak, ha ismeri, mint Ady költészetének. A krakkói színház kapcsolatot tartott egész Európával, de valószínűleg nem európai mércével kifinomult színház volt, hanem annál vadabb, tagolatlanabb, erősebb.

Egy-egy színházi korszakot később csak a színház hatására írott drámákból, e színházi kövületekből lehet megítélni. Ez a megítélés már független a színház és saját közönsége, illetve a színház és a dráma közvetlen kapcsolatától, új dimenzió lép be, az egész emberi kultúra szempontja. Ahogy a Sztanyiszlavszkij-féle színházat Csehov drámái minősítik (annak ellenére, hogy éppenséggel nem volt felhőtlen a viszonyuk), úgy minősíti a krakkói színházat Wyspiański életműve. (Noha viszonyuk felhőtlennek szintén nem mondható.)

A krakkói színház aranykorának csaknem hetven éve vége. Azóta sem volt ilyen jelentős színház a világon.