

NEURÓZIS

Micsoda lázas tompa kín,
 Mily pattanó feszültség!
 Szorít szüntelen, mint a vasmarok.
 A bőr alatt vad izgatón
 ezer tüzes szemölcs ég,
 s magamba mint veszett eb, úgy marok.

A levegőben örült hada
 tombol száz koboldnak.
 Rohanni kéne most vadul velük.
 Halántékomon lüktet
 gyors indulót döbolnak,
 s szívem szurkálja mérges fegyverük.

Fülembe zúg bösz-vészharang,
 s velőmbé szúrva tüskék,
 A kín örvényt kavar, mély szédítőt.
 Bösz forró tájfun szítja most
 egy rémes máglya üszkét
 s felgyújtja ezt a lomha vén időt.

DONÁSZY KALMÁN

SZÍNHÁZ

BEVEZETÉS A SZÍNHÁZTUDOMÁNYBA

IV.

A III. csoportba tartozó színházfilológiai eszközök:

1. A társadalom és a színjáték szerkezete közötti összefüggés. A színjáték szerkezete a legtöbb esetben megegyezik az őt létrehozó társadalom szerkezetével. Ez annyit jelent, hogy a társadalmi szerkezet ismeretéből következtetni tudunk az őt kifejező színjáték szerkezetére. Ez azért lehetséges, mert az összes művészetek közül a színjáték az, ami a legszorosabb kapcsolatban áll a társadalommal. A színjáték a társadalmi helyzet egyik igen hű tükörképe. A differenciálatlan primitív társadalom színjátékainak elemei is osztatlan egységben találhatók. A középkori városok munkamegosztási rendszerének megfelel a misztériumjáték néző-játszó, színpad-nézőtér, stb. viszonylatrendszere. A magántulajdonon alapuló osztálytagozódás az udvari, vagy zártkörű színjátékot teremti meg.

2. A korabeli képzőművészeti és egyéb művészeti emlékek összehasonlítása szintén jó eszköz a színjátékkutató kezében, mert a képzőművészeti alkotások sokszor őrizték meg a színjáték egyes mozzanatait, azonkívül, hogy a legtöbb esetben párhuzam található a színjáték és a többi művészet között, a korszellem ugyanis majdnem mindig azonos formát, stílust teremt minden művészetben.

A barokk szellem pl. az irodalomban, a képzőművészetben és a színházban olyan azonos formákat és kifejezési módot teremtett, amiből még a nem szakértő is rögtön kiérzi az azonos szellemiséget. A barokk színpad és képzőművészetek között teljes és tökéletes a párhuzam. Nagyon jól rámutatott erre Borchart nyomán Angyal Endre „Theatrum mundi“ című összefoglaló jelleű barokk tanulmányában. A barokk színpad ugyanazt a szellemet sugározza, ugyanazokat a tartalmi és formai jegyeket, sajátságokat mutatja fel, mint a képzőművészet. Nézzük csak meg és hasonlítsuk össze Maulpertsch — A mennyország című víziós jellegű mennyezetfreskóját Minato — Il fuoco eterno című víziós színpadi jelenésével. Mind a kettőben természetfeletti lények, Isten és az angyalok jelennek meg, tehát a metafizikai, kozmikus világ éspedig teljesen azonos formában, a felhők közt a tér misztikus végtelenségéből vízió-szerűen felbukkanva, mint valami örvénylő látomás.

A képzőművészetek és a színház közötti kapcsolatot látjuk akkor is, ha összehasonlítjuk a középkori német festészet alkotásait a középkori német misztériumjátékokkal. A középkori német festészet előszeretettel fordult tárgyakért a tarka legendák elbeszéléseihez. Ezeknek a képeknek jellemző sajátága a nagy mozdulatok, a jellegzetes élek kiemelése, túlzása. Erő jellemzi ezt a festészetet. Amint a középkori német festmények egymásmellé állított képekben elbeszélnek, a szimultán misztérium színpad is egymás melletti jeleneteket adott. A középkori német képek nagy mozdulatai uralkodhattak a misztériumszínpadokon is, amint erre a valenciennesi passiójáték rendezői utasításaiából következtethetünk. Mathias Grünewald nevű német festőnek van ebből a korból egy képe a keresztrefeszített Krisztusról. Krisztus fájdalomtól eltorzult túlnaturális, zöldes halottszínnű arca, a körülálló siratók nagy mozdulatai teljesen megfelelnek a misztériumjátékok stílusának. Lehet, hogy látott is ilyet és az inspirálta, hisz tudunk olyan esetről, hogy Krisztus keresztrefeszítését valóságban is megjátszották, az egyik szereplő egyszer majdnem belehalt. Maeterlinck — „Le genre satirique dans la peinture flamande“ című tanulmányában a középkori képzőművészeti alkotásait a középkori drámák segítségével magyarázza. Marignan szerint: „a misztériumok rendezését a XII. és XIII. század képzőművészeti alkotásaiban találjuk meg.“

3. Értékes színházfilológiai eszköz a művelődéstörténeti adatok kiértékelése. Nálunk a színház történetet mint a művelődéstörténet egy részét fogták fel és ilyen értelemben művelték. A színjátékkutató igazi munkája azonban ott kezdődik, ahol a művelődéstörténeti alapon álló színház történet végződik: az összegyűjtött adatok kiértékelésével. A művelődéstörténeti adatokból következtetni kell magára a színjátékra. A szegedi piarista színjátékokra nézve pl. művelődéstörténeti adat az. — Váli is említi, — hogy a piaristák a jezsuitákhoz képest jóval szegényebbek és egyszerűbbek voltak. Ebből a tényből arra következtethetünk, hogy színjátékaik kiállítás tekintetében is szegényebbek

és egyszerűbbek voltak. Megerősíti ezt a felfogásomat Alszeghi Zsolt, aki azt mondja, hogy: „a piaristák kerültek a túlságos pompát a kiállításban.” Még további megerősítést nyer ez a megállapítás, ha figyelembe vesszük, hogy a piaristák első színjátékai Terentiusi utánzatai.

A *színészettörténet* feloszlik: 1. monográfiákra (egyes színészek művészetét elemző tanulmányokra), 2. átfogóbb jellegű, egyes korok, vagy társulatok, esetleg egy nép színjátszásának egész történetét feldolgozó munkákra. A monográfiák célkitűzésüknél és természetüknél fogva e kis területen (egy színész életművén belül) a lehető legnagyobb körültekintéssel és adatgyűjtéssel megírt tanulmányok. Feladatuknak akkor felelnek meg, ha egyértelmű és elég határozott képet tudnak adni az illető színész, vagy színházi alkotó művész művészetéről. A színháztudományi alapon álló színészettörténeti monográfia, — mint azt már kifejtettük, — nem elégszik meg egyes színészek életének anekdotikus elbeszélésével, hanem művészi produkcióját igyekszik rekonstruálni. Ez a legszélesebb alapokra fektetett adatgyűjtésen és a színésznek a korabeli színházi viszonyokkal való összefüggésének tanulmányozásán kívül a színészettörténeti monográfia írója részéről színészi alkotás iránti érzékkel rendelkező és utánérző fantáziát tételez föl. Az összefoglaló jellegű színészettörténetnek arra kell ügyelni, hogy lehetőleg minden a történelmi fejlődés és változás szempontjából fontos művész szerepeljen benne, az egyes művészek művészetük jelentőségéhez mért hosszabb, rövidebb tárgyalásban részesüljenek. Hangsúlyozni kell azonban, hogy a színház szintetikus egységén felépülő színháztudományi rendszerünknek megfelelően, a színészettörténeti kutató csak akkor fog igazi képet kapni egyes színészek, vagy korok színészeinek művészetéről, ha figyelembe veszi a korabeli színház többi alkotó tényezőit is. Ha nem ismeri a kutató a korabeli közönséget, a színpadformát, az általánosan kialakult stílust, az illető színésztől, vagy kor színjátszásáról csak töredékes és sokszor hamis képet fog kapni és nem is tudja beilleszteni a kor egészébe. A színészettörténet színháztudományi alapon álló feldolgozásának is a közelmúltból kiindulva kell a régmúlt felé haladnia.

A *rendezés* aránylag újkeletű; története nincs annyira feldolgozva, mint a színészeté. Különösen nálunk magyaroknál úgyszólván teljesen szűz terület. Egyetlen egy nagyobb terjedelmű, alaposabb rendezőről szóló tanulmányunk sincs. Pedig, ha nem is bővelkedünk valami nagyon kiemelkedő rendezőegyéniségekben, egy Molnár György, Paulai és Hevesi Sándor megérdemelnék, hogy működésüket a kegyeletes magyar színháztörténet feldolgozza. Ez is egy felállítandó magyar színháztudományi intézetre vár, mint annyi sok más, megoldatlan kérdés és teljesítésre váró feladat.

A rendezés története is kétféle lehet: 1. egyes rendezőkről szóló monográfiák és 2. maga a rendezés története. Ugyanazok a szempontok az irányadók, mint a színészettörténetben. Tehát a közelmúltból a régmúlt felé haladni, tekintettel lenni a korabeli

egyed színházi és egyéb művészi és művelődéstörténeti viszonyokra is.

Az egyes rendezőkről szóló monográfiáknak tartalmaznia kell a rendező művészi felfogását, ennek esetleges változásait, ki kell terjednie a külső és belső rendezésre, az általa rendezett darabok megvalósulására. Tisztázni kell egyes rendezései alapján — úgy, ahogy azok az előadásban megvalósultak —, hogy mi rendezéseiben az uralkodó vonás, milyen viszonyban állt anyagával, az egyes darabokból mit érzett ki, hogyan valósította meg az egységet, öncélú volt-e a rendezésben, vagy az irodalmi érték hű tolmácsolója, mint az irodalomtörténetben meg kell állapítani a különféle hatásokat és végül azt, hogy milyen mértékben hatott a korabeli színházra.

A rendezés és rendező történetírójának legfontosabb kiindulópontja a rendezőpéldány, de figyelembe kell venni a rendező saját nyilatkozatait, a korábbi kritikát, hírlapokat, stb. (Ebből is nyilvánvaló, hogy a színháztörténetnek feltárásában az egyes elemek szoros összefüggést mutatnak föl, az egyes elemek szétválasztása csak elméleti és a rendszerbe foglalás célját szolgálja.)

A *díszlet* történeti vizsgálatára különösen áll az, hogy csak azzal kap igazi jelentőséget, ha egyúttal tekintettel van a korabeli egyéb színházi tényezőkre is. A díszletnek ugyanis önmagában nincs jogosultsága, csak a színész játékan keresztül, az előadásban hat. A művészetek közül a képzőművészetekkel való kapcsolata a legszorosabb. Történeti vizsgálata annyival könnyebb, hogy ha a díszletről valami reprodukció maradt fenn — és minél közelebb jutunk a jelenhez, annál inkább ez az eset áll fenn, — sokkal határozottabb, egyértelműbb képet kapunk, mint a színész alkotásáról.

A díszlet történeti vizsgálódásának eredményeit mindig bele kell illeszteni a korabeli képzőművészeti stílusáramlatba, sőt sokszor csak azzal összehasonlítva és együtt vizsgálva vonhatjuk le megállapításainkat. A képzőművészet és színházi díszlet kölcsönösen hatással vannak egymásra. Lásd: a középkor vallásos színházi játékaival és képzőművészeti alkotásaival közötti kölcsönös kapcsolatokat.

A díszlettörténet írójának vizsgálnia kell a díszletnek a színházi játék többi alkotó tényezőjével való viszonyát is. Vannak olyan korok, amelyekben a díszlet az uralkodó a színházban, viszont voltak olyan időszakok, amikor teljesen a háttérbe szorult. A díszlettörténet írójának igyekeznie kell minél több reprodukciót összeszedni.

A *színpadforma* történeti vizsgálata azért fontos, mert a színházi játéknak egyik lényeges alkotó eleme. Max Herrmann abból az egyoldalú felfogásból kiindulva, hogy színház képzőművészet, (holott éppen annyira időbeli is) a színpadforma megállapítását a színháztörténet legfontosabb feladatának tartja. Mi azt tartjuk, hogy *egyik* igen fontos része. A színpadforma történeti vizsgálatára nézve is eredményes az, amit általában a színháztörténetről

mondtam, hogy először egy ránkmaradt színpadformát és a hozzátartozó drámákat és előadásokat kell a színháztörténésznek feldolgozni és ennek ismeretében a kevesebb adatokkal alátámasztott színpadforma történetét megvilágítani. Magyar viszonylatban tehát szintén először a közelmúlt színpadformáit kell történetileg feldolgozni, majd a kezdődő magyar színházi viszonyokon keresztül az iskolai játékok és a középkori színjátékok előadásainak és színpadformáinak rekonstruálását megkísérelni.

A színpadforma történeti feldolgozására és rekonstruálására egyébként jó példát nyújt Max Herrmann, Hans Sachs darabjainak egy része a nürnbergi Martha-templomban került előadásra. Az akkori templom berendezésének ismeretében, a korabeli okiratok adataiból és a színpadi utasításokból következtetéseket levonva elfogadható módon sikerült bebizonyítani, hogy a játékteret a főoltár és a főoltár és az első padosorok közötti térség a második mellékoltár bevonásával képezte és a főoltárt függöny takarta el. A színpadforma történeti vizsgálatához a legfontosabb segédeszközök a színházi filológiából a művelődéstörténeti adatok, a drámaillusztrációk és a színpadi utasítások. A színpadforma ismerete a színháztörténet szempontjából azért fontos, mert a színház egyszerre tér és időbeli, mindkét forma ismerete ad csak elég hű képet róla.

A színpadforma ismerete nemcsak önmagában véve fontos követelménye a színháztudományi alapon álló színháztörténetnek, hanem a színház többi tényezőjére nézve is. A színpadforma ismerete magyarázza meg sokszor egyes korok drámáinak egymástól eltérő technikáját, a színészi játékstílust, stb.

Nem győzzük eléggé hangsúlyozni, hogy a színház tényezői láncszem módjára kapcsolódnak egybe, ahhoz, hogy világos képet kapjunk az egyikről, szükséges a többinek a tanulmányozása is.

A *színházi jog* a színház történetének egyik speciális ága, ami azonban rendszerünkben szintén nem öncél, hanem eszköz arra, hogy belőle következtetéseket tudjunk levonni magára a színházra. Nem annyira jogi szempontból kell a színházi jog történetírójának a mulat feldolgozni, mint inkább abból a célból, hogy az egykori színházi jogból következtetéseket tudjunk levonni a korabeli színházi viszonyokra, amelyeknek ismeretében aztán jobban meg tudjuk érteni egyes korok és népek színházának sajátos jellegét.

A színházi jognak két nagy ága van: 1. a színházi közigazgatási jog; 2. színházi magánjog. A közigazgatási joghoz tartoznak: játékgengedély, színházépítési, tűzrendészeti szabályok, a nézőtéri és színpadi rend, rendőri felügyelet, cenzúra, stb. A színházi magánjog a színházi vállalkozóknak egymáshoz való viszonyát rendezi. Színházjogot idáig főleg színházat kedvelő jogászok írtak, akik jogi szempontból dolgozták fel történetét. A színháztudomány szempontjából ez a fajta színházi jogtörténet csak olyan, mint a művelődéstörténeti alapon álló színészettörténet. Még hátra van ezeknek az adatoknak színháztudományi szempontból való kiértékelése. Ez-

zel válik a színházi jog története igazi színháztudományi disciplinává.

A *drámatörténet* a színháztörténet legjobban feldolgozott része, nem is csoda, ha meggondoljuk, hogy az irodalomtörténet egyik ágaként szerepelt idáig, az irodalomtörténet pedig régebbi keletű. Azonkívül a dráma éppen annyira megrögzített műalkotás, mint akár a festmény, vagy szobor. Az eddigi drámatörténetek színháztudományi szempontból azért nem kielégítőek, mert a drámákat önmagukban nézték, mint irodalmi alkotást, holott az legalább annyira színháztudományi is. (Ezt egyébként maga Sík Sándor is elismerte.)

A színháztudományi alapon művelt drámatörténet azonban nem ismer öncélú drámatörténetet. A drámát úgy fogja fel, mint a szintetikus színház egyik összetevőjét, ilyen értelemben vizsgálja és nem mulasztja el a korabeli színpadformával, színészi játéktílussal és a közönséggel kapcsolatba hozni. Vannak dramaturgiák, amelyek itt-ott, alkalomadtán rámutattak ezekre az összefüggésekre, de ezt ötletszerűen tették és nem rendszeresen, következetesen keresztülvive. Az eddigi drámatörténetek helye ezért valóban az irodalomtörténetben volt. A színháztudományi alapon művelt színháztörténet feladata a drámatörténet ilyen irányú feldolgozása. Rámutatni az egyes esetekben, hogy mikor indított el egy stílusforradalmat a dráma, mikor a színész, mikor jelentkezett egyszerre együtt mind a kettő, (a legtöbbször ez az eset fordul elő) és mi az oka ennek? A színpadi előadásra szánt és színpadon előadott drámáról igazi képet csak az előadással, a közönséggel, a kritikával, a színésszel és színpadformával való vonatkozásban kap a drámatörténetíró is. Színpad és dráma, a korabeli szociális és kulturális viszonyoknak egymással való összefüggéseire már több színháztörténeti munka is igyekezett rávilágítani (így J. Gregor: „Die Weltgeschichte des Theaters“ című hatalmas művében, Eleanor F. Jourdain: *The Drama in Europe in Theory and practice*, stb.), tehát Európaszerte kezd tért foglalni ez a látásmód.

A *színkritika* is önálló színháztörténeti kutatás tárgyát képezheti, de megint nem lehet el maguknak az előadásoknak, a műveknek az ismerete nélkül. A színkritika története azokban a korokban, amelyekből a kritika szövege fennmaradt, aránylag könnyű és hozzáférhetőbb, megbízhatóbb, határozottabb, mint pl. a színészettörténet. A színkritika történeti vizsgálódásánál tekintettel kell lenni a színkritika különleges helyzetére, ami egyszerre egyéni és közösségi sajátságokat követel meg művelője részéről. A színkritika történetírójának ismernie kell a színkritikusok egyéni életkörülményeit is. A művészekhez fűződő személyes szimpátiái, vagy antipátiái, anyagi kötöttségek, politikai, határozott állásfoglalása és még rengeteg ilyen természetű szempont, hiúsági kérdés, a kritikus elvetélt művész, — amelyek mind elfogulttá tehetik és akadályozzák a pártatlan esztétikai normák alapján készült színkritikát. — A színkritika történetírójának tisztában kell lennie a korabeli művelődéstörténeti viszonyokkal is. Ismernie kell a színi-

kritika felosztását: 1. szubjektív; 2. objektív; 3. értékelő (normatív); 4. tájékoztató (ha a nagyközönség számára készül) kritika, hogy az egyes színikritikát be tudja sorozni a megfelelőbe. Az inkább szubjektív kritikánál a kritikus egyénisége a döntő szempont. Azt kell vizsgálnia, hogy mint egyéniség, elég jelentékeny-e? Szubjektív véleménye mennyiben felel meg a korabeli általános véleménynek és mennyiben tér el tőle. Az objektív színikritika történetéből képet kaphatunk az egyes korok színházesztetikai normáiról.

Jelmeztörténet. Az eddigi jelmeztörténeti munkák főleg hasznossági szerepet töltenek be, — ami nem lebecsülendő tulajdonság, — néhány alaposágra törekvő rendező kezében. Hiányzik azonban a korabeli egyéb színházi tényezőkkel, és általában a korabeli viszonyokkal való kapcsolatbáhozásuk, a különféle népek és színházai egymásra gyakorolt hatásának, — sokszor vándorszínészek vendégszereplése által, — szisztematikus kutatása és feldolgozása. Egy színháztudományi alapon művelt jelmeztörténet azt is nézi, hogy az egyes korokban és népeknél a hasznossági szempont, a történeti hűség, a szépség, pompa, jellegzetesség, vagy a jelmez szimbolikája volt-e az uralkodó. A színház többi tényezőjével való egybevetésükből a színház igazi mivoltára nézve lehet törvényszerűségeket levonni. Vizsgálni kell az illető kor színészeit a jelmezhez való viszonyát is. Ahogy a közönség magatartása változott az egyes korokban a jelmezzel szemben, — hol történeti hűséget, hol csak pompát követelt meg tőle, — úgy a színész is különféle viszonyban állt vele az egyes korokban.

A színháztörténet ezeket a filológiai eszközöket nem elszigetelve, hanem egymással összefonódva, kombinálva használja. Max Herrmann pl. Sachs színpadának rekonstruálásában kombinalta a színpadi utasításokat, az adott színpadteret és az akkori közönség lélektanát.

A maszk története. A primitívek maszkjainak vizsgálata különösen a színház metafizikája és esztétikája szempontjából hasznos, de nagyon sok lélektani következtetést is enged meg. A későbbi korok színházi maszkjainak vizsgálata az illető kor és nép színházára éppen olyan jellemző mozzanat, mint akár a dráma, vagy színészi játék. A maszk elvetése, vagy használata, alkalmazásának különféle módja nem véletlen szeszély eredménye, hanem szorosan összefügg a korabeli egyéb színházi tényezőkkel.

A bábszínház általában a modern színjátszás történeti előzményének tekinthető. Már csak ebből a szempontból is érdemes foglalkozni vele, de egy nép és kor színházának megértéséhez is sokszor hozzájárulhat. Közismert a bábszínház hatása Goethe Faustjára, Byron Manfredjére.

A tánc története szintén beletartozik a színháztörténetbe. Elsősorban a színpadi tánc. A színpadi tánc az egyes korokban különböző mértékben jutott szerephez. (Gáláns, udvari műveltségű korokban erősebben.) Vizsgálni kell a korabeli társadalmi táncot is, annak hatását a színpadi táncra, a színpadi táncnak viszont a szí-

nérszi mozgásra gyakorolt hatását. Egyes népek és korok nagy változatosságot mutatnak fel ebből a szempontból, ami megint nem a véletlen eredménye, hanem a korabeli viszonyok függvénye. A primitívek táncainak vizsgálata a színház eredetének tisztázásához járul hozzá nagy mértékben.

Primitív népek színjátékszerű, vagy teátrális megnyilvánulásai.

Az etnografustól és kultúrtörténészről eltérően a színháztudóst nem annyira néprajzi, mint inkább színházi vonatkozása érdekli. Tehát az, hogy mennyiben tekinthető alapul a színjáték eredetéhez. A primitívek vizsgálata a színház kezdetlegesebb fokát mutatja és így eredetére és mélyebb lélektani gyökerére nézve szolgál támpontul. A primitívek színjátékszerű szokásairól sok tanulmány jelent meg, hátra van még azonban ezeknek az adatoknak színháztudományi szempontból való kiértékelése. Történetek már erre vonatkozólag is ösztönzések, de következetesen minden konkluziót nem vonták még le belőlük. A lényeg megint az, hogy a színház történelem a primitívek vizsgálatát ne öncélú tanulmánynak tekintse és ne elégedjék meg a színes és érdekes szokások pusztá elbeszélésével, hanem igyekezzék ezeket az adatokat a színház tudomány szempontjából kiértékelni. A primitívek vizsgálatának alapja, — más tudomány szempontjából is, — az, hogy ezek a fejlődésnek egy régebbi fokát őrizték meg, amiről közvetlenül csak nagyon kevés adatunk van.

A primitívek színjátékszerű szokásainak története főleg a színházi metafizika terén hozza meg igazi gyümölcseit, úgy, hogy majd ott fogunk részletesebben foglalkozni velük.

A színjátékszerű népszokások története alatt a fejlettebb fokon álló, főleg európai népek ma is élő, de régebbi keletű színjátékszerű népszokásait értjük. Ezek két nagy csoportba oszthatók általában mindenütt: 1. pogány; 2. ókeresztény eredetű népszokásokra. Az első csoportba tartoznak pl. a termékenységvarázsló, avató szertartások, stb., a másodikba: a betlehemezés, balázsolás, stb. Ezeknek történeti vizsgálata a színház tudomány szempontjából azért fontos, mert a színház nemcsak művészi, hanem a néplelekben gyökerező kulturális és általános teátrális szükséglet, aminek ismeretében a színház mélyebb és szélesebb hátterét kapjuk meg és elkerüljük azt, hogy az egyoldalú esztétizáló színház tudományi vizsgálat hibájába essünk. A teátrálás szónak, — mint a legtöbb színház tudományi kifejezésnek, — az a hibája, hogy egyformán használják a különböző szempontokból történő vizsgálatnál, nem tesznek különbséget köztük és így csak fokozzák a zavart. A teátrálás mást jelent színházesztétikai szemmel nézve és más színjátékszerű népi szokások történeti vizsgálata közben. Az első esetben a teátrálás színpadi effektust jelent, — ami összeeshetik a drámaival, de nem föltétlenül, — a színjátékszerű népszokások szempontjából viszont: ceremóniával egybekötött dikciót jelent, ami Gregori szerint feltétlenül színházhoz vezet. A színjátékszerű népszokások történetét is a jelenből kiindulva az időben visszafelé haladva kell követni. Elsősorban a jelen színjátékszerű népszokásait kell színház tudományi

mányi alapon összegyűjteni, feljegyezni, úgy, ahogy arra már az előző fejezetben rámutattunk. Ezt is csak egy magyar színháztudományi intézet végezheti el, amelynek megfelelő anyagi alap, megfelelő irányítás és a színháztudomány iránt érdeklődő hallgatók állnak a rendelkezésére.

Műkedvelő színház fogalmilag annyiban különbözik a színjátszás szerű népszokásoktól, hogy míg a színjátszás szerű népszokás vagy látszólag célnélküli, vagy nem esztétikai célja van, a műkedvelő színház célja: művészi, vagy vallásos hatáskeltés. A hivatásos színésztől és színjátszástól azonban megkülönbözteti az, hogy szereplői nem hivatásos színészek. Otto Eberle a hivatásos és műkedvelő színjátszás közötti különbséget az érzés intenzitása, a kifejezés készsége alapján képletbe foglalta. E szerint:

	érzés ereje	kifejezés készsége
műkedvelő	+	—
hivatásos	+	+

Tehát csak a kifejezésbeli készség különbözteti meg. A műkedvelő színház történeti vizsgálatát már csak pusztán számszerű mennyiségénél fogva sem hanyagolhatja el a színháztörténet, a statisztikák szerint is sok helyen a műkedvelő színházak és színészek száma meghaladja a hivatásos színházakét és színészt. Ezen túlmenően azonban a hivatásos színészet fejlődésére is sokszor döntő hatással volt. A XIX. század valóban nagy újításai, — Sztaniszlavszky és Antoine vállalkozása — nem a rendes színházi üzemből indulnak ki, hanem mélyebb forrásokból, a műkedvelésből. Eredetét nézve pedig minden színház műkedvelő volt. (A színészek ősapja Téspis földbirtokos volt, akinek „gyengéje“ volt a színjátszás.) A műkedvelő színháznak különböző formái vannak. Három nagy csoportba lehet osztani: 1. fejedelmi, vagy udvari; 2. egyéni kezdeményezésből született; 3. közösségi. Az utóbbit a foglalkozási ágak, illetve a közösség természete, jellege alapján lehet felosztani: a) iskolai (tanítási cél); b) hadifogoly; c) misztériumok vallásos serege.

A műkedvelő színházzal foglalkozó színháztörténet művelése a hivatásos, művészszínház megértése szempontjából is fontos, mert a műkedvelő színház történetének ismerete biztosítja azt a szélesebb, általánosabb és mélyebb alapot, amelyen a hivatásos színház, mint felépítmény kifejlődött. A műkedvelő színház történetének először minden egyes nép műkedvelői megnyilvánulásait fel kell tárni, vizsgálni kell a többi népek hasonló megnyilvánulását, össze kell hasonlítani őket egymással, hogy leszűrhesse, mi az örök, állandó benne, mi a néptől, helytől és időtől függő esetlegesség, ilymódom metafizikai szerepét tisztázni a színház történetében.

A film története a modern színház megértéséhez szinte nélkülözhetetlen, részben pedig a kölcsönös hatás, részben gazdasági természetű okok miatt, részben pedig azért, mert a színészek egy része filmezett és filmezik, ugyanakkor színházban is fellép. Az első fil-

mek sok esetben a színház hatását mutatják, később a színház kézi filmszerű elemeket használni. A színházi és filmszínházi munka különbözősége, a színházi alkotás lényegéhez is jobban hozzávet. A rendezésben a vetített háttér a film nélkül érthetetlen volna.

A színház-történet a színház, színházi eszközű jelenségek és a műkedvelő színház történetét dolgozza fel. Igyekszik a múlt minden részletét tisztázni, megismerni, az adatokat egymásra vonatkoztatva összefüggő, részleteiben is világos, áttekinthető képet kapni a színház történetéről, azt mindenkor a kor szellemi képébe beillesztve. A színház-történet a színház-tudományi vizsgálat első, de nem kevésbé fontos állomása. A színház-tudomány azonban ezzel még nem oldotta meg igazi feladatát. Hátra van még esztétikai és filozófiai vizsgálatának módszertana.

KÁLMÁN LÁSZLÓ

K Ö N Y V E K

FAGYEJEV: AZ IFJÚ GÁRDA. (Cse. répfalvi.)

A regény a Szovjetunió egy kis bányavárosába, a donvidéki Krasznodonba vezeti az olvasót. Vorosilovgrád eleste után a német csapatok elől kelet felé menekül a lakosság. Tervszerűen, tré-fálkozások közepette vonulnak vissza, hogy a Donyec-folyón átkelve biztos területre jussanak. A Donyecnél azonban erős német légitámadás éri a hidő körül összetorlódott oroszokat. A híd megsemmisül, a menekülők nagyobb része kénytelen visszarájzani Krasznodonba. A kis, felbolygatott bányaváros fásultan várja, hogy a náci-banditák bevonuljanak. Szergej Tyulenics, becenevén *Szerjózka*, akit fiatal kora miatt a hadseregbe nem vettek be, eddig Vorosilovgrádban sáncsással segítette a nagy harcot. Most lángoló haraggal a nácihorda iránt, elhatározza, hogy megszerzezi az „Ifjú Gárda“-t, a földalatti mozgalmat és ott üt a németen, ahol csak tud. *Vityka Lukjancsenkóval* a kórházba megy a vezetőorvoshoz, *Fjodorovics* elé. A már polgári ruhába öltözött orvost megkéri, hogy házakhoz adja ki a sebesülteket. Fjodor Fjodorovics beleegyezik, 40 sebesültnek azonban nem sikerül helyet szerezni, ezek a kórházban maradnak. Június 21-én bevonulnak a németek. A lakosság az elkeseredettség összeszorított fogaival fogadja az ellenséget. *Fenborg SS-ör*mester pribékjeivel kihurcoltatja a kórház sebesült ápoltaikat. Fjodorovics emberi bánás-

módot kér betegei számára, Fenborg közvetlen közelből lelövi s a sebesülteket legéppuskáztatja. Az egész város tud ezekről a rémtettekéről s a fiatal *Szerjózka* dühös daccal kúszik éjjel a trüsz felé, ahol a német vezetőség alszik. Inge alatt 3 gyújtópalack lapul s rövidesen piros lángok ugrasztják ki a náciakat az ágyból. A földalatti működés megszerzésével megbízott *Olyeg Kosevoj* Krasznodonba érkezik. *Szerjózka* már 5—6 megszerzett gyerekbembert esket föl az ellenállásra. Egymást érik a szabotáló cselekmények, puska dörren a sztyeppén és a halott náci mellől harci lázban remegő kéz húzza el a fegyvert, hogy egy partizánnal több írthassa a garázda betolakodókat. A németek azonban találnak árulókat is. *Sztecenkot*, a tervgazdasága mérnököt polgármesterré, *Ignát Fomint* rendőrparancsnokká teszi *Brückner* német csendőr-mester. A börtön lassanként megtelik. Az Ifjú Gárda közben egyre jobban erősödik. A kissé dadogó *Olyeg Kosevoj*, a rongyos-cipőjű *Szerjózka* vezetésével zavarják a náciakat romboló munkájukban. *Ulyána Gromova*, *Lyubov Sevcova* mindenütt ott vannak, ahol a németnek ártani lehet. Az áruló Fomin hátára fenyegető cédula kerül, egy éjjel izmos marok szorul a torkára, gyors kezek guzsbakötik és felakasztják. Hiába küzd azonban hősiiesen az Ifjú Gárda, a náci megatlálják a szervezet gyöngé tagját *Sztachovics* személyében. Mikor állati kínzásokkal kicsikarják tőle a kis összeesküvők név-