

## GAJDÓ TAMÁS

# Színészek – rendezők – színházművészek

Új művészet a 20. század fordulóján

**E**z önálló rendezői státusz a 19. század végén jelent meg a magyar színházi gyakorlatban. Molnár György és Paulay Ede immár nem elégedett meg annyival, amennyit a Nemzeti Színház szabályzata kötelezően előírt a rendező számára, ehelyett az előadás összehangolt, tökéletes megrendezésén fáradozott. Molnár és Paulay számára nem a drámai mű egysége, sérthetlensége és az írói akarat mindenekfelettsége volt a legfontosabb; hanem az, hogy a drámát – mivel formai szabályai miatt a legkönnyebb színpadon előadni – színjátékká alakítsák. Paulay és Molnár megegyezett abban, hogy a színjátéknak csak egyik, bár legfontosabb eleme a szöveg, amelyet a rendezőnek kell átalakítani a színházi előadás számára. Ebben az időben leginkább hűzásokkal éltek a rendezők, bár Paulay Madách *Az ember tragédiája* és Vörösmarty *Csongor és Tünde* című drámájába is „belenyúlt”. Ha a rendezői színház hajnalán készített rendezőpéldányokat elemezzük, mégis az a legfeltűnőbb, hogy a rendező valójában abban volt következetes, hogy a színjáték valamennyi elemét a néző elvárásainak szellemében rendezte egységbe. Tudta, hogyan kell a tömegeket hatásosan mozgatni, mikor kell meggyújtani a görögtűzet, melyik jelenetet lehet balettel aláfesteni, s hogy melyik balett részlete alkalmas erre. Melyik részhez kell kísérőzene, kivel lehet megkomponáltatni. Milyen korhű jelmezekkel és díszletekkel lehet a valóság illúzióját megteremteni.

A színházban majdnem minden fontos kérdés a valóság és a színjáték kapcsolatából származik. Úgy tetszik, hogy mivel a drámaírótól, aki életpályáját teremtett, elvárták a logikus és minden pontján megindokolt cselekményt, a jellemek egységes és árnyalt felépítését, a történeti hűséget stb. – a színjátékot is a valósághoz akarták közelíteni. Minden szintársulat törekvése az volt elsősorban,

hogy minél tökéletesebben átélte játékkal, minél gazdagabb díszletekkel, az emberek érdeklődését felkeltő drámai műveket adjanak elő. A rendező külső szemlélőként, az ezerfejú cézár leghosszabb nyakon ülő, legéberebben figyelő fejeként is jelen volt. De nem akarta a közönséget alapvetően befolyásolni, a színjátszást a dráma minél hívebb reprodukálásának tartotta. A hazai színházi hagyomány fél évszázados küzdelemben az erkölcsnemesítő, patrióta és nyelvművelő színházeszmény mentén rendeződött. Éppen ezért nehezen vették tudomásul például a Nemzeti Színház vezetői, hogy a színháznak szórakoztató, népszínházi funkciója is lehet. Molnár György számára egyedül a közönségsiker volt a fokmérő; míg Paulay az irodalomkritikusok elismerő bírálatának örült elsősorban. Molnár a magas színvonalú hazai színházi tömegkultúra megteremtésén fáradozott; Paulay Ede pedig a külföldi színházi törekvések tükrében a Nemzeti Színház korszerű feladatának körvonalazását tekintette haszthatatlan feladatának.

A 19. század végére, a 20. század elejére elfogadottá vált, hogy a színházban meghatározó szerep illeti meg a rendezőt. Ám arról, hogy ez a fogalom mit takar, szinte valamennyi frásztudó színházművész másként vélekedett. Az azonban figyelemre méltó, milyen gyorsan változott erről a látszólag egyszerű kérdésről az álláspont.

1901-ben jelent meg Szomaházy István szerkesztésében a *Színház* című könyvecske, amelyben a rendezőt Vidor Pál még a színidirektor végrehajtó közegének ábrázolta, akinek olimposzi hatalom van a kezében: az „ő utasítására épülnek és dülnek romba városok, falvak, hegyek és dombok, tengerek és patakok.”<sup>1</sup>

Vidor Dezső a rendező feladatának a színészi játékok, a technikai vívmányok (tűz, víz, villamosság),

<sup>1</sup> Vidor Pál: A rendező. In: *A színház*. Szerk. Szomaházy István. Bp., 1901. 46.

a képzőművészeti és a zenei elemek összehangolását tekintette abból a célból, hogy a színháték minél tökéletesebben gyönyörködtessen és oktasson.<sup>2</sup>

Ferenczi Frigyes elsősorban a modern színművészet roppant fejlődésével; a színházzal és az előadással szemben táplált elvárásokkal magyarázta a rendező feladatának fontosságát. Ferenczi kitűnő érzékkel vette észre a kortárs színháztudományban leleselkedő buktatót, tudniillik azt, hogy a színházi forradalom a színpadi dikció forradalmára korlátozódott Magyarországon.<sup>3</sup> Hogy mi volt ennek az oka? Nagyön egyszerű. A budapesti német színházak a német udvari színháztudományt, a Burgtheater akadémiáját közvetítették. A modern európai törekvéseket a verista olasz színháztudomány inkább szenzációs látványosságnak, mint elmélyült művészi feladatnak beillő fellépései képviselték. A Vígszínház játéktudományát kialakító színháztudomány-rendező, Ditrói Mór Bécsben Rossi vendégjátékát nézte meg; sem Otto Brahm, sem André Antoine színháztudományát nem látta. A modern magyar színháztudományban így legelőször az összejáték fontosságát sikerült elfogadtatni. A Vígszínház tudományára is hozzásegítette a forradalmi tetteit: a francia háromszögdrámaokat nehéz lett volna deklamálni, de a színháztudományokkal egyenrangú főszereplővé előlépett házasságtörő ágyat sem lehetett a háttérfüggönyre ráfesteni. Mivel a színháztudományok helyszínei is fokozták/fokozhatták a félreértéseket, nem lehetett a dramaturgiai fontos funkciót csupán „jelezni”.

A rendezőnek fontos feladatát jutott a tökéletes színháztudományi és színpadtudományi követelő előadás vezénylése. De nemcsak emiatt tartották a rendező működését elsősorban gyakorlati feladatnak. Azzal is magyarázták, hogy a rendező nem közvetlenül vesz részt a műalkotásban: „éppen az a hivatása, hogy szervező erejével takargassa, láthatatlanná tegye munkáját, a dolog fáradalmát, verejtékét. Az anyag, ami rendelkezésére áll a színháztudományánál, másképp él és mozog, mint ő kívánná, mint az ő lelkivilágában él, mert az egyén szabad. Színháztudomány mint egyén, éppen, hogy az. Szabhat határt, célt a rendező a festőnek, a színháztudomány játékat csiszolhatja, tompíthatja, élénkíthatja, de a tulajdonképpeni cselekvés mégsem a rendezőé, az ami a művészetben döntő, mindig hatalmán kívül áll.”<sup>4</sup> Leegyszerűsít-

tés volna az a megfogalmazás, hogy a tömegjelene-tek éppen azért kerültek a századelő színházában hangsúlyos helyre, mert a színházi előadás egyetlen olyan alkotóelemét képezték, amelyet a rendező szuverén akarattal tudott véghezvinni. De ha továbbgondoljuk a rendezés történetét, mindvégig ott húzódik a rendezői és színháztudományi jelenlét fenti elmentmondása. Ennek a „küzdelemnek” érdekes kiágazása a színháztudományú magyar színháztudomány, amelyben a rendező tevékenységét alig-alig értékelték. A kritikákban egy mondatot intéztek el még azokat a művészeket is (Hevesi Sándor, Bárdos Artúr, Pünkösti Andor), akik a köztudatban mint „nagy” rendezők szerepeltek.

A rendező munkáját elsősorban a színházi előadással szemben támasztott elvárások határozták meg. Ferenczi Frigyes, aki kiemelkedett a vidéki rendezők közül, oldalakon keresztül sorolja, hogy melyek azok a színpadi mozzanatok, amelyek hiteltelenek és nem logikusak. Milyen nevetséges, hogy a levelet valaki néhány másodperc alatt leírja, majd meg sem várva, hogy a tinta megszáradjon, borítékba teszi. Behozták a kalapjukat a szalomba, a katonatisztek unos-untalan bokáznak, tisztelegnek. A kórus természetellenes mozgása és koreográfiája szintén nevetséges hatást keltett. A színházi közönség paradox viselkedését sohasem tudták a színháztudományok kielégíteni. Annak ellenére, hogy a dráma illetve a színháztudomány alapvető törvényszerűségeit mindenki elfogadta – például néhány óra alatt emberöltőnyi idő telik el a drámaiban, a szereplők monológot mondanak, egymás füle hallatára „félre” szólnak – a színházi előadás parányi fésületlenségei diszkrépanciaként hatottak. Talán nem szorul különösebb magyarázatra, hogy a szerelmek sohasem vagy ritkán énekelnek duettet, s eközben sohasem vagy ritkán kíséri őket kar. De hogyha kar kíséri őket, az biztosan nem párosával, kézen fogva jönne be a színpadra, s nem egy ütemre sóhajtna fel. Ennek tükrében érthető, miért törekedtek illúziókeltésre a színházak. A színházi előadásnak azokat az alkotóelemeit erősítették fel, amelyek a legteljesebben felidéztek az életet. Mivel a színháztudomány maga hús-vér valóságában volt jelen a színpadon, először a színháztudomány tökéletes illúzióját kellett megteremtetni. Erre szolgált a szerepkör, a kor-

<sup>2</sup> Vidor Dezső: *A színpadi rendező és munkája*. Bp., 1906. 11–12.

<sup>3</sup> Ferenczi Frigyes: *Színház és rendezés*. Bp., 1910. 12.

<sup>4</sup> Julius Bab Reinhardts *Chorregie* című tanulmányát idézi: Ferenczi Frigyes: i. m. 74.

hú jelmezviselet, majd a természetes dikció, s az életbeli jelenségeket: a halált, a betegséget, a megőrülést felidéző tökéletes testi és lelki átváltozás. A látványosságok boszorkányos színpadtechnikáját látva támadt az az igény, hogy a közönséget a valóság hűséges másolásával ejtsék ámulatba. A színpadi gépek állandó fejlesztésével, a kulisszákat és a szuffitákat felváltó természetes anyagokból berendezett szalondíszlettel hosszú ideig fokozni lehetett a hatást. Némely drámák előadásakor azonban nem nyílt lehetőség az aprólékos naturalizmusra, s még égbekiáltóbbá vált a színpadi díszletkonvenció tarthatatlansága.

A színpadi díszlet a barokktól kezdve szinte alig változott. A fejlődés csak a díszletfestés technikájának fejlődésében, a díszletfestők tehetségének emelkedésében érhető tetten. A színpadi tér alapeleme a festett vászonfal, az úgynevezett kulissza volt, amelyeket a színpad mélysége felé a színpad mindkét oldalán szimmetrikusan, egymással párhuzamosan helyeztek el. Ezekből alakították ki az oldalfalakat; ezek takarták el színpad melletti tereket, oldalfalakat. A kulisszapárok közötti utcákon jártak ki és be a színészek. A színpad hátterét vászonfüggöny, a prospekt zárta le. A kulisszapárokat a mennyezetről lelógó felső vászonfüggönyök, a szuffiták takarták el. Ezek egyben a szuffitavilágítást is eltüntették.

A műsorpolitikával párhuzamosan, azzal részben összefüggésben, a Nemzeti Színház szcenikájában sem tükröződtek az európai eredmények. A színház már felépültekor elavultnak bizonyult, s ezen a különböző átépítések sem segíthettek. Pedig a színház századfordulós fejlődésében a szcenikáé volt a főszerep. Kéméndy Jenő szerint: „A technika egyéb tereken való vívmányai hiába vonultak be a színpadra. Bonyolult süllyesztő- és emelőgépezetek, villamosvilágítás reflektorok, s a velük járó fényhatások, vetítőkészülékek, az aszfaleia, s más egyéb, amivel a modern gépészet a színpadot felszerelte, mindmegannyi részlet, többé-kevésbé hasznos, célravezető és hatásos: de mégiscsak részlet, mely a modern színpadot nem különbözteti meg a régítől, nem küszöböli ki azokat a hibákat,

melyek a régi színpadot jellemzik, s amelyekből a színpad hazugságai és képtelenségei kényszerűen következnek.”<sup>5</sup>

Bár Kéméndy Jenő *A huszadik század színpadja* című tanulmányában, amelyből a fenti idézet való, olyan javaslatokkal állt elő, amelyekkel a legújabb európai tendenciákat továbbfejlesztette, továbbgondolta, gyakorlati megvalósításukra mégsem került sor. Részben gátja volt ennek a fejlődésnek az az állandó pénzügyi szorítás, amelyben a Nemzeti Színház működött. De megakadályozta a színpadi keret fejlődését az is, hogy a rendezők nem szembesültek a problémával, hogy lehetetlen valamennyi drámai művet a kulisszaszínpadon előadni. Különösen a modern irodalom legújabb drámai alkotásai álltak ellent a barokk színpadnak. Azok a drámai alkotások eleve színházi kudarcra ítéltettek, amelyek előadása során nem valósulhatott meg maradéktalanul a közönség elvárása. 1896-ban Hevesi Sándor még leszögezte: „Mindaz, ami testet nem ölthet, ami az eleven valóság látszatát nem keltheti: színpadra nem való.”<sup>6</sup> Néhány évvel később viszont már a festett és plasztikus díszletelemek szemügyre véve megjegyzi: „sokkal nagyobb illúziót kelthet a pusztán festett díszlet, amely a dráma lelkétől lelkedzett.”<sup>7</sup>

Természetesen nem lehet a modern rendezői törekvéseket pusztán a színpadkép és a színpadi tér problematikájára leszűkíteni, bár kétségtelen, hogy a modern festészet élményei meghatározták a színpadművészet fejlődését. A szemléletváltás nem történt egy csapásra, de amíg a század utolsó éveiben kizárólag a színpad adta lehetőségeket igyekeztek messzemenően kiaknázni, addig az friss rendezői törekvések képviselői más művészeti ágak (festészet, zene, tánc) hatására alakították ki az új színpadról vallott nézeteiket. Ez azzal járt együtt, hogy immár nem kizárólag színészekből lettek/lehettek rendezők. Hevesi Sándor tanári és kritikus pályáját hagyta el, hogy fordítóként, drámafróként, rendezőként, dramaturgként, színháztörténészként és színházelméleti gondolkodóként vegyen részt a színházi életben. Márkus László festő, díszlettervező, színikritikus volt pályája kezdetén. Márkus a

<sup>5</sup> Kéméndy Jenő: *A huszadik század színpadja (Művészet, 1907)*. In: Bartha Andrea: *Színpadi látvány a századelőn. Kéméndy Jenő munkássága*. Bp., 1990. 31.

<sup>6</sup> Hevesi Sándor: *A dráma és a színpad. (Jelenkor, 1896.)* In: H. S.: *Az előadás, a színjátszás és a rendezés művészete*. Szerk. Staud Géza. Bp., 1965. 304.

<sup>7</sup> Hevesi Sándor: *Modern rendezési eszközök. (Színház és Élet, 1906.)* In: H. S.: *Az előadás, a színjátszás és a rendezés művészete*. Szerk. Staud Géza. Bp., 1965. 310.

modern rendezés művészetét az impresszionista festők alkotásmódjához hasonlította. A modern színházművészet fejlődését pedig így jellemezte: „A lokális színek egymás mellé halmozásától eljutott a tónusegységekig, a teatrális felvonásoktól, a csillógó draperiáktól eljutott a foltok egymásra hatásának s az egységes tömegmozgásoknak a felismeréséig, és amint az igazi piktor azt a lírikus diszpozícióit rögzíti bele képébe, amely őt festésre kényszerítette, éppen úgy a színpad művésze a díszletek és a ruhák színfoltjaiban, a csoportok vonalainak ritmusában azt az érzést fejezi ki, amelyet a színdarab az ő lelkébe kiváltott.”<sup>8</sup>

A korabeli színházi gyakorlat azonban nem sokat törődött az új elképzelésekkel. A színészrendezők túlsúlyának, a színházak műsorának és a közönség elvárásainak eredője a huszadik század elején forradalmian módosította ugyan a színpadot, de ezek a változások nem a fiatal színpadművészek által képviselt törekvéseket foglalták magukba.

A huszadik század magyar színpadán a színész vált a legfontosabb szereplővé. Még nem történt meg annak a folyamatnak az elemzése, amely során áttevődött a hangsúly az irodalmi műről, annak meséjéről a színjátszó személyre; annyi azonban világosan körvonalazódik, hogy a színház írásban sohasem deklarált funkcióváltását kell faggatnunk, amikor ezt a jelenséget vizsgáljuk. A nagyvárosi szórakoztatóiparban előkelő helyet vívott ki magának a színjátszás. Elsősorban azért, mert ez volt az első tömegeket megmozgatni képes intézmény. A hajdani társadalmi és politikai eseményt sikerült úgy demokratizálni, hogy a társadalom minden rétege egyaránt magáénak érezte a színházi előadásokat. De nemcsak a magyar társadalom struktúrájához alkalmazkodott a színház, hozzásimult a korszak gazdasági életéhez csakúgy, mint a feudális politikai vezetésű, tőkés gazdaságon alapuló társadalom hivatalos és nem hivatalos ideológiájához. Szembetűnő a művész társadalmon belül a színészek társadalmi mobilitása. Hogy a színészkultusz mesterséges kialakítása a karrier-történetek dömpingje idején ehhez a mozzanathoz kapcsolódott-e vagy a reklámokkal, sajtóval serkentett nyilvánosság új élményéhez – nehéz eldönteni. Azt sem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a merev erkölcsi és vallási szabályokkal keretezett életben bor-

zongatóan hatott az érzékekre a színház. A színjátékok témáján és a játzók fizikai jelenlétén túl csak fokozta ezt a hatást a színészek magánéleti megnyilvánulásainak szerves beépülése a színjátékmű egészébe. Jászai Mari találon így fogalmazta meg a közönség színészimádatának mozgatóját: „örömet lát bennünk érdekes, romantikus lényeket, és nagyon gyermekes, de ebből az okból irtózik oly sok színész és színésznő ellenszenves alakot játszani, mert a közönség érdeklődik a színész nap-pali lénye és élete iránt; örömet hall felőle minden extravaganciát, és nem csak megbocsátja túlköltekezésünket, túllőltözködésünket, adósságainkat, de némi csalódással veszi tudomásul esetleges polgári erényeinket...”<sup>9</sup> Ezért sem rekonstruálhatjuk olyan egyszerűen manapság az egykori nagy színpadi sikereket, mert olyan láthatatlan események is meghúzódnak egy-egy előadás mögött, amelyet még akkor sem tudunk megérteni, ha magáról az eseményről egyébként tudomással bírunk. (Megmagyarázhatatlan a mai nézőnek például Knoblauch *A faun* című darabjának hatalmas sikere...) Az is a kor egyik ellentmondása, hogy mégsem azok a drámai műveket fogadja szívesen a közönség, amelyekben nagy színészi teljesítményekre nyílt lehetőség, azaz az író bonyolult jellemeket vonultat fel, amelyekben a cselekedetek mozgatórugóinak árnyalt ábrázolásához színészi talentum szükséges, hanem elsősorban azokra vágyott a publikum, amelyekben a színész fizikai és testi adottságaival – ének- és tánc tudás, akrobatikus mozgás, szexepil, szépség, virtuóz dikció stb. – hódított. A színészi tehetség nem isteni adománynak tekintti már ez a kor, még ha olvashatjuk is ezt a metaforát, nem is küldetés vagy elhivatottság; hanem verjétkkel megszerzett mesterség. Azért sem lehet más művészeti ágakkal összevetve értékelni a színészetet, mert nem pusztán arról van szó, hogy az adottság vagy a tehetség mindent legyőzve, mintegy öntudatlanul felszínre tört; hanem céltudatos, komoly megpróbáltatásokat is követelő munka áll a háttérben. Maguk a színészek is tisztában voltak ezzel a kettősséggel. Hogy művészetnek vagy mesterségnek tartják-e a színjátszást, arról megoszoltak a vélemények. A legtétovábbak éppen a legjelentősebb színművészek ebben: „Sakkfigurák vagyunk; a költő kellékei, a színházak rekvizitum-

<sup>8</sup> Márkus László: *A modern színpad. Művészet*, 1906. 246.

<sup>9</sup> Jászai Mari: *Színész és közönség*. Bp., 1914. 7.

kamrájában, és – művészeknek gúnyolnak bennünket! – írta Jászai Mari. – A »művész« független. Egy-magában, önmagából a saját inspirációjából; alkot, mikor az Istene megszállja és műve maradandó. A művész szabad ember. A színész száz kötelekkel a földhöz kötözött rab.<sup>10</sup>

Jászai azt is észrevette, hogy a színészethez nem kívántatik meg sem kvalifikáció, azaz, képzettség; sem hosszú gyakorlat. Ezzel magyarázta azt is, hogy a színészek között jócskán akad züllött és erkölcs-telen életű, tehetségtelen, aki már az első nap úgy játszik, mint tíz év múlva, de tíz év múlva sem tud többet, mint első nap.<sup>11</sup>

A századforduló színészetelméleti irodalmának is központi kérdése volt, hogy művészet-e a színjátás vagy csak afféle reprodukció. A kérdés kimerítő ismertetése nélkül idézem Császár Imre A színjátás művészete című művének egyik megállapítását. Császár megrója a színészt, ha az nem tud a történelmi dráma koráról többet, mint ami szerepéből kiolvasható. „Az előadás tartalmatlan, mert a színész nem adja magát oda teljesen annak az eszmének, mely a drámaíró t lelkésti. Pedig csak így, ezen az úton haladva lesz a színész egyenrangú az íróval. Akárkit és akármit játszik is, csak így lesz művész.”<sup>12</sup>

Sokat elárulnak a színészek korabeli helyzetéből azok a gondolatok is, amelyek a modern törekvéseket, a frissen (ráadásul „kivülről”) érkezett rendező jelenlétét kommentálják. Jászai Mari ezt jegyezte fel naplójába 1906. október 31-én: „Ez a Hevesi még kihoz a sodromból – amit nem akarok –, az örökös magyarázatával. Nekem magyaráz fölfogást! Helyzetet! – Fölfogást, ami mindig helyes, igaz, jó volt a birtokomban. Fölfogásom tökéletes volt, csak fogásaim hiányoztak, mikkel a külföldiek elkápráztatták közönségemet.”<sup>13</sup> De Jászai Ivánfi Jenőnek különös felfogásával sem értett egyet, aki a Csongor és Tünde próbáján: „...pompásat mondott: »A modern színésznak nem kell a szereptudás, nehogy a játéka betanultnak lássék.«<sup>14</sup>

A rendező szerepének és feladatának számos félreértése adódott a budapesti színházi struktúra ellentmondásából. Budapesten a Nemzeti Színház irodalmi és művészeti konzervativizmusával a magánszínházak profitorientált liberalizmusa állt

szemben. Mindkét teherteret kizárta a kísérletezés lehetőségét. A Nemzeti Színház kötelező klasszikus műsordarabjait az Akadémián pályadíjat nyert művek és a Drámabíráló Bizottság jóindulatából előadásra ítélt drámakísérletek egészítették ki. A modern külföldi dráma alig-alig szerepelt műsoron, ha tartottak is egy-egy bemutatót, különösebb hatás nélkül maradtak. Sem a színház igazgatójának, sem a színház főrendezőjének nem volt határozott elképzelése és műsorpolitikája. Ha a szerződtetésekben sem kaptak szabad kezet, hogyan lehetett volna elvárni tőlük, hogy új színjátásstílust alakítsanak ki, új modorban mutassanak be klasszikussá vált műveket. A színészegyéniségek mindenhatósága érvényesült szerepfelfogásban, szerepfelfogásban, sokszor a műsor kialakításában is. A tudatos művészi törekvések azonban nem túrik a feudális szokásjogon alapuló tekintélyvel. De nem túrik csak a kasszára figyelő szemléletet sem. Hiszen amikor a Vígszínház merészebb művészi kísérletre szánta el magát, az mindig a Nemzeti Színházzal folyó harc jegyében történt. Jászai Mari leszerződtetése, s a klasszikus műsordarabbal való kacérkodás éppen úgy, mint Herczeg Ferenc *Ocskay brigadéros*ának bemutatása. De a színésznőnek és a szerzőnek már sikere volt a Nemzetiben, csak az átültetés járt némi kockázattal. (Jászai esetében nem is sikerült...) A színházi kísérleteknek határt szabott az is, hogy az előadások hatását kizárólag az előadások számával lehetett kifejezni. Bár a sorozatos előadások csak a szórakoztató céllal szervezett színházakban váltak gyakorlattá, csakhamar a Nemzeti Színház előadásait – anélkül, hogy az en suite játszás gyakorlatát átvették volna – eszerint ítélték meg. Sőt Knoblauch művének, *A faun*nak hihetetlen sikere után a kritika még arra is hajlott, hogy a bemutató után elutasított darabnak felfedezze értékeit. A tendencia ennek ellenére érvényesült, hogy Tóth Imre igazgatói programbeszédében leszögezte: „A Nemzeti Színház hivatala és helyzete mindenekelőtt kötelességévé teszi vezetőjének azt, hogy a színházat többi, magánvállalatok kezében levő színházakkal való vásári versenyből kiragadjja és olyan művészi és erkölcsi magaslapon tartsa a többiek fölött, hogy ne legyen

<sup>10</sup> Jászai Mari: i. m. 11–12.

<sup>11</sup> Jászai Mari: i. m. 9.

<sup>12</sup> Császár Imre: *A színjátás művészete*. Bp., 1909. 144. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>13</sup> Jászai Mari: *Naplójegyzetek*. In: *Jászai Mari írásai*. Bp., 1955. 203.

<sup>14</sup> Jászai Mari: *Naplójegyzetek*. In: *Jászai Mari írásai*. Bp., 1955. 183.

modern rendezés művészetét az impresszionista festők alkotásmódjához hasonlította. A modern színházművészet fejlődését pedig így jellemezte: „A lokális színek egymás mellé halmozásától eljutott a tónusegységekig, a teatrális felvonásoktól, a csillogó drapériáktól eljutott a foltok egymásra hatásának s az egységes tömegmozgásoknak a felismeréséig, és amint az igazi piktor azt a lírikus diszpozícióit rögzíti bele képébe, amely őt festésre kényszerítette, éppen úgy a színpad művésze a díszletek és a ruhák színfoltjaiban, a csoportok vonalainak ritmusában azt az érzést fejezi ki, amelyet a színdarab az ő lelkébe kiváltott.”<sup>8</sup>

A korabeli színházi gyakorlat azonban nem sokat törődött az új elképzelésekkel. A színész-rendezők túlsúlyának, a színházak műsorának és a közönség elvárásainak eredője a huszadik század elején forradalmian módosította ugyan a színpadot, de ezek a változások nem a fiatal színpadművészek által képviselt törekvéseket foglalták magukba.

A huszadik század magyar színpadán a színész vált a legfontosabb szereplővé. Még nem történt meg annak a folyamatnak az elemzése, amely során áttevődött a hangsúly az irodalmi műről, annak meséjéről a színjátszó személyre; annyi azonban világosan körvonalazódik, hogy a színház írásban sohasem deklarált funkcióváltását kell faggatnunk, amikor ezt a jelenséget vizsgáljuk. A nagyvárosi szórakoztatóiparban előkelő helyet vívott ki magának a színjátszás. Elsősorban azért, mert ez volt az első tömegeket megmozgatni képes intézmény. A hajdani társadalmi és politikai eseményt sikerült úgy demokratizálni, hogy a társadalom minden rétege egyaránt magáénak érezte a színházi előadásokat. De nemcsak a magyar társadalom struktúrájához alkalmazkodott a színház, hozzásimult a korszak gazdasági életéhez csakúgy, mint a feudális politikai vezetésű, tőkés gazdaságon alapuló társadalom hivatalos és nem hivatalos ideológiájához. Szembetűnő a művészetiadalmon belül a színészek társadalmi mobilitása. Hogy a színész-kultusz mesterséges kialakítása a karrier-történetek dömpingje idején ehhez a mozzanathoz kapcsolódott-e vagy a reklámokkal, sajtóval serkentett nyilvánosság új élményéhez – nehéz eldönteni. Azt sem szabad figyelmen kívül hagyunk, hogy a merev erkölcsi és vallási szabályokkal keretezett életben bor-

zongatóan hatott az érzékekre a színház. A színjátékok témáján és a játékok fizikai jelenlétén túl csak fokozta ezt a hatást a színészek magánéleti megnyilvánulásainak szerves beépülése a színjáték-mű egészébe. Jászai Mari találon így fogalmazta meg a közönség színészimádatának mozgatóját: „örömet lát bennünk érdekes, romantikus lényeket, és nagyon gyermekes, de ebből az okból irtózik oly sok színész és színésznő ellenszenves alakot játszani, mert a közönség érdeklődik a színész nappali lényé és élete iránt; örömet hall felőle minden extravaganciát, és nem csak megbocsátja túlköltekezésünket, túlóltözködésünket, adósságainkat, de némi csalódással veszi tudomásul esetleges polgári erőnyeinket...”<sup>9</sup> Ezért sem rekonstruálhatjuk olyan egyszerűen manapság az egykori nagy színpadi sikereket, mert olyan láthatatlan események is meghúzódhatnak egy-egy előadás mögött, amelyet még akkor sem tudunk megérteni, ha magáról az eseményről egyébként tudomással bírunk. (Meggagyarázhatatlan a mai nézőnek például Knoblauch *A faun* című darabjának hatalmas sikere...) Az is a kor egyik ellentmondása, hogy mégsem azok a drámai műveket fogadja szívesen a közönség, amelyekben nagy színészi teljesítményekre nyílik lehetőség, azaz az író bonyolult jellemeket vonultat fel, amelyekben a cselekedetek mozgatórugóinak árnyalt ábrázolásához színészi talentum szükséges, hanem elsősorban azokra vágyott a publikum, amelyekben a színész fizikai és testi adottságaival – ének- és tánc tudás, akrobatikus mozgás, szexepil, szépség, virtuóz dikció stb. – hódított. A színészi tehetség nem isteni adománynak tekintti már ez a kor, még ha olvashatjuk is ezt a metaforát, nem is küldetés vagy elhivatottság; hanem ve-rejttékkel megszerzett mesterség. Azért sem lehet más művészeti ágakkal összevetve értékelni a színészetet, mert nem pusztán arról van szó, hogy az adottság vagy a tehetség mindent legyőzve, mintegy öntudatlanul felszínre tört; hanem céltudatos, komoly megpróbáltatásokat is követelő munka áll a háttérben. Maguk a színészek is tisztában voltak ezzel a kettősséggel. Hogy művészetnek vagy mesterségnek tartják-e a színjátszást, arról megoszoltak a vélemények. A legtehetőbbek éppen a legjelentősebb színművészek ebben: „Sakkfigurák vagyunk; a költő kellékei, a színházak rekvizitum-

<sup>8</sup> Márkus László: *A modern színpad. Művészet*, 1906. 246.

<sup>9</sup> Jászai Mari: *Színész és közönség*. Bp., 1914. 7.

kamrájában, és – művészeknek gúnyolnak bennünket! – írta Jászai Mari. – A »művész« független. Egy-magában, önmagából a saját inspirációjából; alkot, mikor az Istene megszállja és műve maradandó. A művész szabad ember. A színész száz kötelékkel a földhöz kötözött rab.<sup>10</sup>

Jászai azt is észrevette, hogy a színészethez nem kívántatik meg sem kvalifikáció, azaz, képzettség; sem hosszú gyakorlat. Ezzel magyarázta azt is, hogy a színészek között jócskán akad züllött és erkölcs-telen életű, tehetségtelen, aki már az első nap úgy játszik, mint tíz év múlva, de tíz év múlva sem tud többet, mint első nap.<sup>11</sup>

A századforduló színészetelméleti irodalmának is központi kérdése volt, hogy művészet-e a színját-szás vagy csak afféle reprodukció. A kérdés kime-ritő ismertetése nélkül idézem Császár Imre *A színját-szás művészete* című művének egyik megállapítá-sát. Császár megrója a színészt, ha az nem tud a történelmi dráma koráról többet, mint ami szerepéből kiolvasható. „Az előadás tartalmatlan, mert a színész nem adja magát oda teljesen *annak az eszmének, mely a drámáirót lelkesíti*. Pedig csak így, ezen az úton haladva lesz a színész *egyenrangú* az fróval. Akár-kit és akármit játszik is, csak így lesz művész.”<sup>12</sup>

Sokat elárulnak a színészek korabeli helyzetéből azok a gondolatok is, amelyek a modern törekvé-seket, a frissen (ráadásul „kívülről”!) érkezett ren-dező jelenlétét kommentálják. Jászai Mari ezt je-gyezte fel naplójába 1906. október 31-én: „Ez a Hevesi még kihoz a sodromból – amit nem akarok –, az örökös magyarázatával. Nekem magyaráz föl-fogást! Helyzetet! – Fölfogást, ami mindig helyes, igaz, jó volt a birtokomban. Fölfogásom tökéletes volt, csak fogásaim hiányoztak, mikkel a külföldiek elkápráztatták közönségemet.”<sup>13</sup> De Jászai Ivánfi Jenőnek különös fölfogásával sem értett egyet, aki a Csongor és Tünde próbáján: „... pompásat mon-dott: »A modern színésznek nem kell a szereptu-dás, nehogy a játéka betanulnak lássék.«<sup>14</sup>

A rendező szerepének és feladatának számos félreértése adódott a budapesti színházi struktúra ellentmondásából. Budapesten a Nemzeti Színház irodalmi és művészeti konzervatívizmusa a ma-gánszínházak profitorientált liberalizmusa állt

szemben. Mindkét teherterhelés kizárta a kísérletezés lehetőségét. A Nemzeti Színház kötelező klassziku-s műsordarabjait az Akadémián pályadíjat nyert művek és a Drámaírói Bizottság jóindulatából előadásra ítélt drámakísérletek egészítették ki. A modern külföldi dráma alig-alig szerepelt műso-ron, ha tartottak is egy-egy bemutatót, különösebb hatás nélkül maradtak. Sem a színház igazgatójá-nak, sem a színház főrendezőjének nem volt hatá-rozott elképzelése és műsorpolitikája. Ha a szer-ződtetésekben sem kaptak szabad kezet, hogyan lehetett volna elvárni tőlük, hogy új színját-szóstí-lust alakítsanak ki, új modorban mutassanak be klasszikussá vált műveket. A színészegyéniségek mindenhatósága érvényesült szerepfogadásban, szerepfogásban, sokszor a műsor kialakításában is. A tudatos művészi törekvések azonban nem tú-rik a feudális szokásjogon alapuló tekintélyvelvet. De nem túrik csak a kasszára figyelő szemléletet sem. Hiszen amikor a Vígszínház mérészebb mű-vészi kísérletre szánta el magát, az mindig a Nem-zeti Színházzal folyó harc jegyében történt. Jászai Mari leszerződöttese, s a klasszikus műsordarabbal való kacérkodás éppen úgy, mint Herczeg Ferenc *Ocskay brigadéros*ának bemutatása. De a színésznő-nek és a szerzőnek már sikere volt a Nemzetiben, csak az átültetés járt némi kockázattal. (Jászai ese-tében nem is sikerült...) A színházi kísérleteknek határt szabott az is, hogy az előadások hatását kizá-rólag az előadások számával lehetett kifejezni. Bár a sorozatos előadások csak a szórakoztató céllal szervezett színházakban váltak gyakorlattá, csaka-hamar a Nemzeti Színház előadásait – anélkül, hogy az en suite játszás gyakorlatát átvették volna – eszerint ítélték meg. Sőt Knoblauch művének, *A faun*nak hihetetlen sikere után a kritika még ara is hajlott, hogy a bemutató után elutasított da-rabnak felfedezze értékeit. A tendencia ennek el-lenére érvényesült, hogy Tóth Imre igazgatói prog-rambeszédében leszögezte: „A Nemzeti Színház hi-vatása és helyzete mindenekelőtt kötelességévé teszi vezetőjének azt, hogy a színházat többi, magánvál-lalatok kezében levő színházakkal való vásári ver-senyből kiragadja és olyan művészi és erkölcsi ma-gaslaton tartsa a többiek fölött, hogy ne legyen

<sup>10</sup> Jászai Mari: i. m. 11–12.

<sup>11</sup> Jászai Mari: i. m. 9.

<sup>12</sup> Császár Imre: *A színjátzás művészete*. Bp., 1909. 144. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>13</sup> Jászai Mari: *Naplójegyzetek*. In: *Jászai Mari írásai*. Bp., 1955. 203.

<sup>14</sup> Jászai Mari, *Naplójegyzetek*. In: *Jászai Mari írásai*. Bp., 1955. 183.

kénytelen soha pénztári sikerek kedvéért a művészi szempontokat elejteni.<sup>15</sup> Pukánszky Kádár Jolán a Nemzeti Színház történetéről készült összefoglalásából kiderül az is, hogy a színház repertoárja már-már a kritikák és az országgyűlési interpellációk bírálatait figyelembe véve alakult, s alig-alig befolyásolták más hatások.

A korabeli színházművészet legfeltűnőbb ellentmondása abból származott, hogy a színházban előadott irodalmi művet, a drámát az irodalompolitika, a színház- és irodalomkritika és a közönség is másképpen definiálta. A drámaírók és a színházvezetők hol egyiknek, hol másinak akartak megfelelni, de szinte lehetetlen feladatra vállalkozott az, aki mindhárom elvárást igyekezett kielégíteni. Gyakran elhangzott a vád a budapesti közönség szeszélyes ízléséről és ítéletéről, amely megakadályozta, hogy a hazai színházkultúra, sőt drámairodalom európai színvonalon jelenjen meg. Még a magyar drámaírók nemzetközi sikereinek sem volt irodalmi jelentősége, a dráma stílusát nem vitték előbbre ezek a művek. Lukács György azt is leszögezte *A modern dráma fejlődésének története* című munkájában, hogy a magyar drámairodalomra nem a nagy mesterek hatottak, hanem a kicsinyek.<sup>16</sup> Lukács ezt a feltűnő drámaiatlanságot abban látja, hogy „még a 48-as forradalomban sem alakult ki nálunk egészen tisztán a 18–19. század polgári ideológiájával analóg világnézet, és később szintén nem. A magyar intellektuális világ egy része – feudális hatások alatt – történelmi gondolkodású és érzésű volt, tehát innen volt ezen a világfelfogáson. Más része, amikor efelé közeledhetett volna, vagy az ellene meginduló reakció hatása alatt emelkedett – tragikus küzdelmek nélkül – túl rajta, vagy a szocialisztikus világfelfogás segítségével. Pedig az egész modern nagy tragédia ennek a világnézetnek és életérzésnek tragikus, önmagában való összeomlását ábrázolta.”<sup>17</sup> Lukács nem tért ki ugyan ebben az írásában arra, hogy a közönség miért nem tudott lépést tartani az európai fejlődéssel; de a társadalom sajátos fejlődése és a filozófia kultúra hiánya erre is választ adhat.

Mind a színháztörténeti, mind a drámatörténeti vizsgálódásokat sokáig tévútra vitte az a tény, hogy a színházban drámaszöveget vittek színpadra, a

színjáték történetéhez, a színészek dialógusához a dráma volt az úgynevezett irodalmi alapanyag. Sőt a színházban folyó tevékenységet is úgy tekintették, mintha az kizárólag a dráma tolmácsolását szolgálná. Ebből következett, hogy a színháztörténész az értékes drámák előadását kereste a színháztörténetben, az irodalomtörténész pedig a dráma előadását vagy elő nem adását bizonyos fokmérőnek tekintette. A helyzetet tovább bonyolította, hogy a nagy színházi sikerek irodalmi alapjául szolgáló drámai mű irodalmi értékeket alig képviselt. Néhány esetben a kritikusok mégis engedelményekre kényszerültek. Ambrus Zoltán úgy vélte, hogy az ifjabb Dumas a *kamélias hölgy* című műve az első igazán modern darab a jellemzés apró realitásai, a milió részletezése, a tónus egyszerűsége, a stíl naturalizmusa miatt.<sup>18</sup> Sudermann *Otthonjáról* pedig megállapította, hogy érdekes darab, „mert az alakok úgy beszélnek és cselekszenek benne, mint a hasonló rajzú alakok az életben beszélni és cselekedni szoktak. S érdekes különösen azért, mert ezek az alakok olyan dolgokról beszélnek, amelyek mindnyájunkat leginkább érdekelnek, s amint beszélnek mindenfelől megvilágítják ezeket a dolgokat.”<sup>19</sup> Nem szorul különösebb bizonyításra, hogy kétféle kritikai norma létezett, amelyet élesen elkülöníthetünk a színházi előadás mentén, noha túlzás volna azt állítani, hogy a legsikeresebb drámai művek nem jutottak színpadhoz. De a színházi publikum figyelmen kívül hagyta a kritikusok és az irodalomtörténet-írók vélekedését, s részben ennek köszönhető, hogy a színház és a dráma szétválásztására ösztönös kísérletet tettek. Ignotus a Nyugatban *A színház estéje* című írásában úgy vélte, hogy a költői munka, legyen bár dialogizált és drámai, nem szorul rá arra, hogy szóval és mozdulattal tolmácsolják. Az irodalom kezd „kölonc” lenni a színház nyakán. „A színpadon elsősorban színpadiság kell, minden egyéb csak ezután következik. A színpad ennél fogva inkább rokon a cirkusszal, mint az irodalommal, s amin egyre jajgatnak: a cirkusz betörése a színpadra, a diszkrét francia operett helyébe a lábikrákon épülő angol operett betolakodása, a színpadi tánc gyönyörű újjászületése, a dekoráció elhatalmasodása, a tömeghatástól színhatásig min-

<sup>15</sup> Pukánszky Kádár Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története*. I. Bp., 1940. 380.

<sup>16</sup> Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Bp., 1978. 582.

<sup>17</sup> Lukács György: i. m. 583.

<sup>18</sup> Ambrus Zoltán: *Színház*. Bp., 1983. 202.

<sup>19</sup> Ambrus Zoltán: i. m. 206.

denfélével, csak irodalmi hatással nem dolgozó újfajta rendezés: mindez nem hanyatlás, hanem fejlődés, helyes fejlődés, egy pórázon tartott művészet bátor felszabadulása és magamegtalálása.<sup>20</sup>

Ignotus írása után csakhamar Lengyel Menyhért is elmerült a témáról, s leszögezte: „... az író volt és lesz az első a színpadon – természetesen a verbeli színpadi író – s mindig egy-egy új írózseni fogja betölteni s irányítani a színház egy-egy új korszakát, amint betöltötte és irányította az utolsó évtizedekben Ibsen s betölti ma is elevenen ható erővel Shakespeare. Aztán ám jöjjön Gordon Craig, a színházi szcenika merész és érdekes új reformátora, és állítsa be Shakespeare-t úgy, ahogy csak tudja...”<sup>21</sup> Bár Lengyel a századelőn még úgy gondolta, hogy a színház estéje csak az étellel és művészettel szemben tanúsított általános tikkadságból fakad, 1938-ban már egészen másképpen vélekedett naplójában ugyanerről: „A színház mindig inkább show (multság) mint művészet, s ha a művészetet meg akarja tartani az ember, legyen tekintettel a show-ra. Good show – mondják egy érdekes színházi estére. Én túl nagy fontosságot tulajdonítok a kvalitásnak (régii ibseni fontoskodások), pedig: érdekes téma, egyszerű karakterizálás jobban hat, mint lélektan, művészi dialóg.”<sup>22</sup>

A dráma és a színház elkülönítésének különösen az adott aktualitást Ignotus és Lengyel Menyhért írásaiban, hogy a legelső hazai szabad színház, a Thália Társaság „megbukott”. Irodalmi és céljai nagyközönséget érintetlenül hagyták. Jelentős drámák felkészült előadásban is csak néhányszor kerülhettek színre; míg a Király Színházban, a Vig-színházban és a Magyar Színházban sikersorozatok követték egymást. A Thália Társaság vezetői nem számoltak a tőke- és pénzhányból fakadó nehézségekkel. A Thália Társaság viszonylag hosszú működését éppen társasági formájának, nagyvonalú pénzes támogatóinak köszönhette. Ám ez a szűkös anyagi keret csupán a színházi előadás legszükségesebb feltételeinek biztosítására volt elegendő. A Thália és követői csak műsorpolitikájukban tudtak újdonsággal szolgálni. Igaz, alapvetően ez volt célkitűzésük is, bár a színház – s ezzel a Thália Társaság szellemi vezetői is tisztában voltak – elsősor-

ban a látvány művészete. A kor kísérleti színházai mégis elsősorban csak az irodalom, a dráma vonatkozásában különböztek a „hagyományos” színházaktól. Hiába hirdették meg sorra a játéktílus, a színpadra állítás újdonságát, a színházi előadás alapja mégis a színdarab maradt. A történelem folyamán a színházi előadás eseménye volt a társadalom életének, a színház és a rajta eljátszott dráma az adott világkép legtökéletesebb, legmagasabb szintű képviselésére törekedett. A huszadik század fordulóján azonban megváltozott a helyzet. Almási Miklós leszögezte a századforduló kríziseit, történetét és ideológiáját megvizsgálva, hogy ez a kor lényegében drámaiatlan. A nagy emberi sorstragédiák hiányában a drámatrók kénytelenek megelégedni a kis drámák sorozatával.<sup>23</sup> Bécsy Tamás is Almási tételét igazolta: „Ilyen helyzetben igen nehéz drámát írni, hiszen a drámák cselekménysorozata sok tekintetben csak olyan cselekménysorokat tud felidézni, utánozni, tükrözni, amelyeket tényszerűségeikben sok ember hasonlóan végez el.”<sup>24</sup>

S hiába keresték a drámatrók a közös élményt, a közös világképet ezekben a művekben, az erősen polarizált társadalom minden rétege másként élt, érzett, remélt. Így a szórakoztató, derűs, az érzékekre ható színművek és operettek kerültek előtérbe, amelyek széles tömeg szórakoztatására szolgáltak, nem okozva világnézeti és eszmei válságot.

Az eredeti drámák hiányát külföldről sem tudta pótolni a perifériára szorult kísérleti színház. A színházi ügynökségek nem foglalkoztak a hasznát nem ígérő művek forgalmazásával, fordításával, a hazai szakemberek számára pedig itthonról nehéz volt tájékozódni. Így általában olyan drámákat játszottak, amelyek már megjelentek magyar nyelven, vagy külföldi társulat műsorán Budapesten is sikert arattak. Feltűnő, hogy a külföldi művek némelyike állandóan visszatér a különböző vállalkozások műsorán.

Az előadások körülményei azonban a legkifogástalanabb dráma hatását is döntően befolyásolták. A játszóhely a legfontosabb ebből a szempontból. A kísérleti előadásoknak jelentős részét nem színházépületben, nem színházi előadás céljára épített színpadon tartották. Ezek a vállalkozások azonban

<sup>20</sup> Nyugat, 1908. I. 552.

<sup>21</sup> Lengyel Menyhért: A színház estéje? Nyugat, 1908. 595.

<sup>22</sup> 1938. december 31. Lengyel Menyhért: *Életem könyve*. Szerk. Vinkó József. Bp., 1988. 325.

<sup>23</sup> Almási Miklós: *A drámafejlődés útjai*. Bp., 1969. 273.

<sup>24</sup> Bécsy Tamás: *A dráma lételméletéről*. Bp., 1984. 251.

az „előkelőbb” helyen, a „valódi” színházban tartott előadáson sem tudtak pénz hiányában olyan technikai háttérrel biztosítani, amelyet az új elgondolású rendezés megkövetelt volna.

De a felkészülés körülményei ugyanilyen mostohák voltak. A próbák idején megtakarított bérleti díj jól jött a számtalan kiadás valamelyikének pótlására. Lakásokon zajlottak a próbák: noha a színpadi arányok és a színpadtechnikai lehetőségek ismerete nélkül eleve kudarcrá ítélt még a tökéletesen betanult előadás is.

De a színjátész személyek sem voltak a legilletékesebbek a művek tolmácsolására. A vezető színészek nem szívesen vállalták, hogy nagy energiával felkészüljenek egy-két előadásra. A szerződés nélküliek, félig amatőrök pedig a naturalista színjátészás rutint adó gyakorlatát sem ismerték. A színészi eszköztárnak a típus-figurák életre keltéséhez szükséges kis részével rendelkező színész képtelen volt a stilizált, az impresszionista vagy expresszionista tónusú színjátéokra. Ráadásul utánozni sem tudtak senkit, mert a példaképek éppen, hogy ki-

nőtték a romantikus színjátész iskolapadját vagy belesüllyedtek a típusokból építkező játékmódban.

Tetézte a bizonytalanságot, hogy gyakran keveredtek a stílusok ugyanazon előadáson belül, s néha egy-egy külsőség – világítás, díszletlem, kísérőzene – erőteljesebb hangsúlyozásával azt hitték, hogy színpadművészet született.

Igy alakult ki az a helyzet, hogy sok előadás látán a „szakma” és a közönség is úgy vélekedett: inkább nem kell a modern színpad. A kísérteti előadásokon szereplő színészek pedig önmagukba fordultak, dacos ellenállással utálták sikeres kollégáikat, és képtelenek voltak a fejlődésre.

S van még egy fontos, eddig többször vizsgált, de a modern színjátész vonatkozásában nem elemzett szempont. A közönség a színházban kielégületlenül vágyait szerette beteljesülve látni. Ünnepek érezte azt az alkalmat, amikor akár a legolcsóbb karzati állóhelyet elfoglalhatta. Ki törődött ekkor az emberiség vagy a saját, mindennapi gondjaival, lelkiismeretével, érzelmeivel. Szépet akart és nevetnivalót. Azonnal és könnyedén.